

Jakub Stejskal vystudoval estetiku na FF UK, kde nyní píše disertační práci o sociálním rozměru estetická. Kromě *Sešitu pro umění, teorii a příbuzné zóny* se podílí i na redakci časopisu *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*. Momentálně je stipendistou Anglo-Czech Educational Fund na Royal Holloway, University of London.
jakubstejskal@atlas.cz

Jason Gaiger je historik umění a estetik, působí na katedře dějin umění Open University v Milton Keynes ve Velké Británii. K jeho dlouhodobým zájmům patří zkoumání relevance západní estetické tradice pro současnou teorii umění. Nedávno vydal knihu *Aesthetics and Painting* (Londýn: Continuum 2008).

“Aesthetics is a Living Discipline. An Interview with Jason Gaiger”

Abstract

This interview supplements Jason Gaiger's essay, “Dismantling the Frame: Site Specific Art and Aesthetic Autonomy”. In the interview Gaiger presents his view on the relationship between philosophy, art history and art theory, on the relevance of aesthetics for the interpretation of contemporary art. Gaiger also illuminates the key strategy and the conceptual framework chosen for writing his study.

Keywords

art history – philosophy – interdisciplinarity – art criticism – return to aesthetics

ESTETIKA JE ŽIVÁ DISCIPLÍNA

ROZHOVOR S JASONEM GAIGEREM

Překlad JAKUB STEJSKAL

Studie

Překlad

Esej

I.

Rozhovory

Vzděláním jste historik umění i filosof.

Ano, to je pravda.

Jak tyto dvě disciplíny spojujete?

Nebo jestli je vůbec spojuji...

A spojujete?

Mám bakaláře z dějin umění a magistra a doktorát z filosofie, poté jsem začal působit na katedře dějin umění. Vždy se snažím, abych nebyl spojován jen s jedním z těchto oborů – v reakci na jistou disciplinární hyperprofesionalizaci a specializaci, která mi nepřipadá moc zdravá. Takže když mluvím s kunsthistoriky, mám sklon vystupovat jako filosof, a při setkání s filology se představuji jako historik umění. Pravděpodobně jde také o obranný mechanismus. Odhlédnu-li však od osobní stránky, myslím, že když se zajímáte o oblast, jakou je estetika, pak se hodně toho nejzajímavějšího odehrává spíše tam, kde vás to nutí opouštět bezpečné pozice. Takže od historiků umění dostáváte jiné otázky, než jaké vám pokládají filosofové, a to vás nutí přemýšlet, ne nutně tvořivěji, ale invenčněji.

Jak vnímáte vztah mezi těmito dvěma obory? S nástupem vizuálních studií se hodně mluví o disciplinárních hranicích a o jejich užitečnosti.

Jde o složitý problém. Předně tu existují institucionální hranice, takže když jste členem katedry dějin umění, chodíte na jiná

setkání, než na jaká chodí někdo ze stejné univerzity, ale z katedry filosofie. A pak tu jsou orgány pro financování výzkumu, akademické časopisy, to vše se řídí do značné míry podle disciplinárních kategorií, s výjimkou toho, co jste zmínil, tedy pokusů o vytvoření nových disciplinárních útvarů, jako jsou vizuální studia nebo *Bildwissenschaft* v Německu. Takže jednak tu máme celkem zakořeněné institucionální rozdíly, které je velmi těžké překonávat, a pak tu jsou intelektuální rozdíly. Každá z těchto rozdílných disciplinárních tradic má, alespoň jak to vnímám já, velmi odlišnou trajektorii, takže když jste doma například v anglo-americké analytické filosofii, pak to, na co se odkazujete nebo podle čeho se orientujete, se bude značně lišit od toho, co byste brali v potaz jako kunsthistorik. Takže nedojde-li k nějakému přiblížení zájmů, obě trajektorie se vůbec nemusí protnout. Historici umění se zajímají spíše o to, čemu říkají teorie, než o filosofii v užším slova smyslu. Jen malý výběr filosofů/teoretiků je kooptován do tradice dějin umění a stane se vůbec tématem k diskusi.

Podílel jste se na editování řady Art in Theory, sestávající myslím ze tří svazků, spolu s nedávno zesnulým Charlesem Harrisonem a Paulem Woodem. Tyto knihy se hodně čtou, mají značný dopad, staly se součástí výuky na uměleckých školách. Jaký je podle vás význam takovýchto sborníků, které sestávají z výtažků z textů o umění od umělců, kritiků, teoretiků, filosofů...? Tyto pasáže jsou nutně vytrženy ze svého kontextu. Vidíte v tom hrozbu zpovrchnění?

To jsou dvě otázky. Nejdříve odpovím na to, jaký je účel tohoto projektu. Původní myšlenkou – alespoň ve chvíli, kdy jsem se zapojil, protože díl 1900–1990¹ dali dohromady Charles a Paul beze mne, já se k nim přidal až v práci na dvou dalších dílech, 1815–1900² a 1648–1900³ – bylo rozšířit kánon přístupných zdrojových materiálů. Měli jsme pocit, že se využíval stále dokola jen velmi omezený soubor textů, které úplně nevystihovaly rozmanitost literatury o umění. Dalším cílem bylo pokusit se zachránit něco z rozmanitosti a nadšení z psaní o umění ještě před ustanovením profesionalizovaných disciplín jako dějiny umění nebo estetika. Fascinovalo nás, kolik z těch nejzajímavějších textů mělo podobu dopisů, rozprav, různých neakademických žánrů, a přesto se v nich psalo o zajímavých věcech. Takže záměr byl rozšiřovat, spíš než uzavírat; pokusit se roze-

vřít rejstřík materiálů k dispozici, tedy čerpat i z různých jazyků, takže jsem hodně překládal texty z francouzštiny, němčiny a italštiny. Objednali jsme také překlady z latiny, holandštiny, ruštiny, norštiny atd., abychom zpřístupnili tyto texty anglofonnímu světu.

Dále: máte pravdu, že průzkum takového obrovského množství literatury má za výsledek jen relativně krátké, vytržené kusy textu, v čemž spočívá jistě nebezpečí. Čtenáři opravdu nemají přístup k původnímu kontextu. Seděl jsem na příklad v Britské knihovně a procházel čtyři svazky Perraulta ve francouzštině, z kterých jsem vybral text o patnácti stech slovech a přeložil jej do angličtiny. Zážitek z jeho četby, jak se objevil v *Art in Theory*, se značně liší od zážitku z četby originálu, nevidím ale způsob, jak se tomu vyhnout. Taková už byla povaha projektu. Vždy jsme doufali, že student – čtenář s vážným zájmem – bude vědět, kam se obrátit. Je to jako narazit na konec vlákna: chytete se ho a sledujete ho, aby vás dovedlo k něčemu novému. Účelem nebylo nahradit četbu původního textu, ale nasměrovat čtenáře dál.

1 Charles HARRISON – Paul J. WOOD (eds.), *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell 1993.

2 Charles HARRISON – Paul J. WOOD – Jason GAIGER (eds.), *Art in Theory 1815–1900: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell 1998.

3 Charles HARRISON – Paul J. WOOD – Jason GAIGER (eds.), *Art in Theory 1648–1815: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell 2001.

Hodně se mluví o tom, že se teorie umění, umělecká kritika staly integrální součástí světa umění. Zatímco dříve bývali umělečtí kritici prostředním článkem mezi světem umění a veřejností, nyní s ním splývají. Promlouvají k veřejnosti z perspektivy umění. Ve svém článku naznačujete, že filosofická reflexe vždy pokulhává za současným stavem umění a že bychom v tom neměli vidět slabinu filosofie, ale prostor pro zajímavé napětí. Dalo by se říci, že z důvodu jejich splynutí se světem umění kritici přišli o to napětí, které existuje mezi filosofií a uměním, a že je to něco, co kritice uškodilo?

Takové radikální rozlišení bych nepřijal. Myslím, že alespoň od poloviny 18. století se kritici pohybovali jak uvnitř, tak vně umění, a to je také jeden z důvodů, proč nás jejich texty zajímají. Někdo jako Diderot, kdo je zasvěcený do světa umění – přátelí se s mnoha umělci, o kterých píše a jejichž práce vidá v Salónu, a součástí jeho práce je propagovat jejich díla,

snaží se najít šlechtické mecenáše, kteří by si je koupili – ale kdo je také velmi pronikavým kritikem, který má svůj osobitý vkus a svůj vlastní filosofický postoj, a může podrobit díla velmi drtivé kritice. Takže si myslím, že to napětí existuje v rámci výtvarné kritiky již velmi dlouho, zároveň ale souhlasím, že od pozdních šedesátých let opravdu dochází k jakémusi posunu, kdy kritika čím dál tím víc připomíná propagační literaturu.

Pro mě kritika zahrnuje hlavně utváření soudu, což znamená, že zde musí existovat riziko nezdaru, stejně jako úspěchu. Když čtu to, co se vydává za kritiku v běžných novinách, hodně z toho mi připadá, jako by to psal reklamní agent. Snaží se vám vlastně vyjmenovat všechny důvody, proč byste měli jít na tuto výstavu, a ne na nějakou jinou. To přitom ostře kontrastuje se situací ve filmové kritice. Čtete filmové recenze a dozvíte se, že tenhle film je propadák, tenhle zase vynikající, a také se dozvíte proč. Nepředpokládáte, že hned přijmete soud vyneseny filmovým recenzentem, ale porovnáváte své reakce s jeho. Rezignovala-li současná výtvarná kritika na tuto funkci, snaží-li se generovat propagační zájem o umělce a jejich tvorbu v galeriích, pak jde zajiště o zřeknutí se zodpovědnosti, což má negativní důsledky.

Výtvarní kritici mají sklon nevynášet soudy o uměleckých dílech. To ale neplatí v hudbě nebo filmu...

Ano. Třeba když čtete hudební recenze Richarda Taruskina,⁴ tak máte co dělat s velice výrazným kritikem. Je zajímavé dohadovat se toho, proč je tak málo srovnatelných postav v případě vizuálního umění. Mohlo by to souviset s finančním kapitálem; ve světě umění je hodně peněz a role kritiků značně připomíná roli znalců devatenáctého století, totiž částečných zprostředkovatelů, kteří napomáhají toku peněz. Ale abych nebyl tak cynický, myslím, že to nějak souvisí s negativním dopadem Clementa Greenberga a přehnaného důrazu, který kladl na estetické soudy. Vymizení estetických soudů z praxe výtvarné kritiky je částečně reakcí proti Greenbergově dominantnímu postavení.

⁴ Americký muzikolog na univerzitě v Berkeley a hudební kritik.

Toto post-greenbergovské nepřátelství proti estetickému souzení je přítomné – i když snad méně než před pár lety – i ve filosofii umě-

ní, na evropském kontinentu i v anglo-americké filosofii. I když profesionální filosofové mají sklon používat filosofii umění a estetiku jako synonyma, to je často v protikladu k jejich odmítání tradičního estetického slovníku bezzájmovosti, vkusu, krásy, který je pro ně zastaralý, neschopný postihnout to, co se děje v umění nebo v naší zkušenosti s minulým i současným uměním. Napsal jste texty o otcích-zakladatelích tohoto slovníku, např. o Schillerovi,⁵ přeložil jste Herderův spis o soše;⁶ jaký je podle vás význam této tradice pro dnešní chápání umění?

To je velká otázka. Existují podle mne dobré důvody pro reakci proti oslabenému pojetí estetiky, které převládlo v hlavním proudu modernismu a v určité tradici jdoucí od Clivea Bella, Rogera Frye, Alfreda Barra po Clementa Greenberga, tedy postav, které ve skutečnosti zúžily rozsah pojmu estetika. Než aby kritizovali tato omezení, která postihla estetiku, mají současní kritici od šedesátých let sklon odmítat pojem estetiky se vším všudy. Jedna z věcí, které chci dělat, je vrátit se zpět ke zdrojům pojmu estetiky v osmnáctém století a ukázat, že jde o notně bohatší termín; dokážeme-li vzkřísit ambicióznější model estetiky vypracovaný v 18. století, pak nemusíme odmítnout estetiku chápanou v jejím omezeném greenbergovském významu. Klíčové je zde, že pro autory osmnáctého století estetika označuje místo protnutí našich racionálních a smyslových schopností, na půl cesty mezi rozumem a citem, cosi, co vyžaduje jak smyslové, tak rozumové reakce. Nelze ji pohodlně zahrnout ani pod jeden z hlavních směrů 18. století, totiž ani pod empirismus, ani pod racionalismus. Ve skutečnosti estetika odkazuje k soutoku obou tradic.

5 o Schillerovi: „Schiller's Theory of Landscape Depiction.” *Journal of the History of Ideas*, roč. 61, 2000, č. 3, s. 115–132, o Humeovi: „The True Judge of Beauty and the Paradox of Taste.” *European Journal of Philosophy*, roč. 8, 2000, č. 1 s. 1–19, o Kantovi: „Constraints and Conventions: Kant and Greenberg on Aesthetic Judgment.” *British Journal of Aesthetics*, roč. 39, 1999, č. 4, s. 376–391.

6 Johann Gottfried HERDER, *Sculpture: Some Observations on Shape and Form from Pygmalion's Creative Dream*. Ed. a překl. Jason Gaiger. Chicago: University of Chicago Press 2002.

Zdá se mi, že v současné době sílí proud lidí, jako je Diarmuid Costello v Británii, Jay Bernstein ve Spojených státech, ve Francii Jacques Rancière, lidí, kteří interpretují postmoderní kritiku estetiky jako přehnanou reakci na greenbergovský formalismus. Tito teoretici – a z toho, co jste právě řekl, bych Vás mezi ně zahrnul – vnímají Greenbergovu interpretaci

Kanta, nebo interpretaci Kanta, kterou zdědil, jako velmi omezenou a snaží se oživit význam estetiky, jaký měla v 18. a 19. století. Souhlasil byste s takovým zařazením vašeho postoje?

Ano, i když zde samozřejmě existují důležité rozdíly. Já bych kladl důraz na osmnácté století spíš než na devatenácté. Myslím, že „návrat k estetice“ se vrací obecně nanejvýš ke Kantovi, k jeho *Kritice soudnosti*⁷ z roku 1790. Tento proud čte Kanta prizmatem jeho romantické recepcce. Mě naopak hodně zajímají jeho předchůdci. Myslím, že když se vrátíte k autorům z francouzské tradice jako Abbé Dubos, Jean-Pierre de Crousaz, z německé tradice k postavám jako Lessing, Mendelssohn, Winckelmann, Herder, a z britské tradice k lidem jako Francis Hutcheson nebo David Hume, uvědomíte si, jak bohatá byla tradice estetiky, se kterou sám Kant pracoval. Takže když vezmete z Kanta jediný výraz, jako třeba svobodnou hru obrazotvornosti, tak ten se u něj neobjevuje zčistajasna: Existuje velmi bohatá tradice myšlení o obrazotvornosti. Sahá až k Addisonovi, do roku 1712.⁸ Mě zajímá zkoumání zdrojů, se kterými Kant pracuje ve své estetice, více než sledování toho, jak se Kantova estetika uchytila a stala se, podle mě, přesubjektivizovanou v 19. století. Co je pro mě obzvláště důležité, je to, že Kantovi předchůdci se stále drží ideje objektivistické estetiky, tj. chtějí najít určující vlastnosti v uměleckých dílech nebo objektech přírodní krásy, které by posloužily jako zdůvodnění našich estetických soudů. Kant tuto představu do značné míry demontuje, říká, že reakce diváka jsou našim jediným jistým vodítkem pro posouzení estetické hodnoty nějakého objektu. Mně jde o to přidržet se toho napětí, které jsem se pokusil postihnout pomocí posunu od v podstatě kauzálního vysvětlení – podle kterého existují určitelné vlastnosti zapříčínující divákovu reakci, což je možné nalézt třeba u Hutchesona – ke Kantovu značně sofistikovanejšímu vysvětlení zahrnujícímu normativní zdůvodnění. Myslím, že je potřeba tento posun interpretovat jako napětí mezi těmi dvěma póly, protože přijmete-li Kantovo normativní zdůvodnění včetně jeho pojetí subjektivní univerzality, pak se zdá, že se obejdete úplně bez objektu. Určité pasáže v Kantovi se zdají říkat, že naše reakce na krásu jsou znakem toho, že naše poznávací schopnosti fungují dobře.

7 Immanuel KANT, *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon 1975.

8 Rok publikování Addisonova eseje „Pleasures of Imagination“.

Jak se váš zájem o normativitu a předkantovskou estetiku vztahuje k naší zkušenosti s uměním? Kdybych teď šel do Whitechapel Gallery, prožil bych tam něco, čemu by se lépe rozumělo např. odkazem na Addisona?

Možná bych mohl začít několika neobezřetnými kritickými poznámkami. Když jdu do velkých uměleckých galerií, jako je Tate Modern tady v Londýně, všímám si – částečně je to způsobené architekturou budovy – že je málokdy vidět někoho, kdo se zastaví na delší dobu u jednoho díla. Jako bych se octl v perpetuum mobile. Prezentace děl, povaha budov a současný diskurz o umění přispívají ke kultuře rozptýlení, kdy jste v podstatě mírně znuždění nebo otrávení a pídíte se po něčem, co by upoutalo vaši pozornost na pár minut, a pak se přesunete dál. I když se snažíte věnovat určitému dílu, slyšíte třeba zvuky z nějakého videa jinde, vždy tu je něco za rohem, co k sobě přitahuje pozornost – jako u pouťových atrakcí. Tím nechci říci, že neexistují lidé, kteří se jdou podívat třeba jen na jedno dílo, nebo smysluplně reagují na umělecká díla a vedou o nich smysluplné debaty; spíš jde o obecný dojem z druhu reakcí, který tyto instituce generují.

Mě trápí tato otázka: Jak opět vyvolat trvalejší pozornost k uměleckému dílu, aniž by to znamenalo přivolávat všechny ty zdiskreditované pojmy bezzájemové libosti adekvátně reagujícího znalce? A tady si myslím, že nám mohou pomoci diskuse z 18. století, protože kladou důraz jak na objektivní vlastnosti díla, které se dají kritizovat a zkoumat (je tu něco, o čem se můžete bavit), tak na subjektivní reakce diváka. Když přespříliš subjektivizujete estetické reakce, co pak záleží na tom, co si myslím já nebo vy; můžeme všichni mít z uměleckých děl své vlastní subjektivní pocity a neexistuje žádný základ pro smysluplnou debatu. Ale jde-li vám skutečně o zhodnocení díla, chcete vědět, proč funguje tak, jak funguje, a pak tu rázem máme jiný druh diskuse. Řeknete třeba: „Podívejte, ten a ten je výjimečný umělec, protože dělá tyhle věci.“ A já odpovím: „Ale vůbec ne, to, co dělá, není vůbec přesvědčivé z těchto důvodů.“ A to je, co chci podnitit, takový druh výměny argumentů, který...

... je těžko k nalezení...

... je těžko k nalezení, ale nevidím způsob, jak jinak reagovat na současnou uměleckou praxi s její orientací na problémy a ideje,

než kladením těchto otázek. A nesnažíme-li se odpovědět na tyto otázky, diskursivně, pak je těžké reagovat jinak, než právě oním rozptylujícím způsobem, který vidáme v galeriích současného umění.

Řekl byste, že je zapotřebí rekonstruovat kritický diskurz umění?

Myslím, že potřebujeme návrat ke kritickému zhodnocování umění v recenzích, a myslím, že by bylo dobré mít kulturu, ve které by lidé měli pocit, že utváření názorů na umělecká díla, souzení, je nepostradatelné pro jejich skutečné ocenění – tyto dvě věci se doplňují.

II.

Ve své studii tvrdíte, že nejlepší způsob, jak interpretovat specifčnost místa (site-specificity), je vidět v ní snahu umění osvobodit se od omezení estetické autonomie. Mluvíte o místně specifickém umění jako o „projektově orientovaném“. Tento výraz ale nijak zvlášť nerozvádíte. Dáváte mu přednost před tím druhým? Chápete ho jako širší kategorii?

Jedna z věcí, o které jsem se snažil v té studii, bylo reagovat na podle mě velmi důležitou studii Miwon Kwon. Právě snaha pochopit její pojetí místně specifického umění mě přiměla rozvíjet mé vlastní myšlenky. Kwon jasně ukazuje to, co si mnozí analytičtí estetikové neuvědomují, totiž jak daleko se současná umělecká praxe posunula od toho, čemu říkám moderní pojetí umění, což je výraz vypůjčený z Kristellerova slavného článku.⁹ Takže idea projektově orientovaného umění spočívá v tom, že umožňuje pochopit, že to, co se děje při tvorbě určitých současných uměleckých děl, se v ničem nepodobá tomu, když jde umělec do ateliéru, postaví si stojan a nanáší barvy na plátno; často se do jeho produkce může zapojit dvacet nebo třicet různých lidí, může existovat na několika různých místech, k jeho vzniku může být zapotřebí několika let a spousty úředničiny a výsledkem takového projektově orientovaného umění často nemusí být ani fyzický objekt. V tomto ohledu si myslím, že

jde o bohatší, více provokativní termín, protože místně specifické umění se může vztahovat např. na Tiepolovy stropní fresky z 18. století, které jsou stejně tak místně specifické. Ale sílu těchto výrazů pocítíte, pouze když si uvědomíte, proti čemu se kladou. Myšlenka specifčnosti místa čerpá svou relevantnost ze své protikladnosti vůči pojetí specifčnosti média (*medium-specificity*), které je samozřejmě tak typické pro Greenberga a ostatní. A idea projektově orientovaného umění získává svůj půvab, když se klade proti pojetí v sobě obsaženého uměleckého díla.

9 Paul O. KRISTELLER, „The Modern System of the Arts.“ *Journal of the History of Ideas*, roč. 12, 1951, č. 4, s. 496–527 a roč. 13, 1952, č. 1, s. 17–46. Přetištěno in: *Idem, Renaissance Thought and the Arts: Collected Essays*. Princeton: Princeton University Press 1990, s. 163–227.

Takže se dá říct, že nebýt tradice, která klade specifčnost média proti specifčnosti místa, projektově orientované umění by bylo výstižnějším výrazem pro to, co se děje v současné umělecké praxi?

Ano, ale mně přijde podstatné, že nalézt v tomto případě správný výraz není to samé, jako se např. snažit klasifikovat nějaký minerál. Jednou z myšlenek, kterou se snažím ve studii předložit, je to, že právě tyto pojmy, které používáme, jsou historické, takže to není tak, že přicházíme jakoby z vnějšku a aplikujeme kategorie na neutrální obsah. Mnozí umělci tvořící od šedesátých let, kterým se Miwon Kwon věnuje, sami produkovali svá díla v opozici vůči určitému pojetí umělecké a estetické autonomie. Tyto pojmy, estetická autonomie, specifčnost místa, už hrají produktivní roli v rámci samotné praxe. Což mě přivádí k tomu, co jste zmínil předtím, totiž zda filosofie vždy pokulhává za uměleckou praxí. Neřekl bych, že to tak musí nutně být, ale filosofie se snaží vyvodit nějaké závěry z toho, co už si umělci vyřešili.

Nejsou to ale filosofové, kteří jsou někdy schopni vymezit možnosti pro umění? Vezměte si návrat k estetice. Jde hlavně o návrat ke Kantovi, ke Kantovým následníkům. Jestliže Kant neměl na mysli především umění, ale specifické problémy svého transcendentálního systému, a používal především přírodu jako příklad estetického objektu, pak Schiller už uvažoval především o umění a ostatní také. Vlastně vytvářeli podmínky pro umění budoucnosti. Netvrdím, že

umělci nutně četli Kanta nebo Schellinga, i když někteří ano. Ale tito myslitelé vytvořili pojmy, které otevřely nové způsoby chápání toho, co je umění, a tedy i nové možnosti pro umění samotné.

Myslím, že v tomto se zas tolik nerozcházíme. Jde rozhodně o dvousměrný proces. Snažil jsem se mimo jiné zdůraznit, že se již samotní umělci zajímali o konceptuální rozlišení v rámci své tvorby. To by se dalo rozšířit o tvrzení, že umělci se zajímají o rozlišení, která provádějí filosofové, i když třeba nutně nemusí přímo číst tyto filosofy, nebo čtou jiné. Někteří filosofové, kteří se hodně četli v šedesátých letech, byli velmi vlivní, postavili jako Maurice Merleau-Ponty, oxfordští filosofové přirozeného jazyka. Umělci v jejich textech našli bohatý materiál, se kterým mohli pracovat. Existuje ale ještě jiný aspekt vlivu filosofie na uměleckou tvorbu, když se něco stane ve filosofii módním, jako třeba Lyotardovo pojetí vznešena, Derridovo pojetí *diferance*, nebo některé lacanovské koncepty, a umělci se snaží najít způsob, jak je ilustrovat nebo zesílit. Takto následovat filosofii a vytvářet díla, která k ní pasují, se mi však často jeví jako méně plodná cesta, kterou se umělci mohou vydat.

Občas mívám přednášky na uměleckých školách, kde se většina posluchačů rekrutuje z řad činných umělců a studentů umění. Zatímco v tradičním univerzitním prostředí většinou dostanete otázky týkající se soudržnosti vašich argumentů, logické konsistence vašich předpokladů atd., studentů umění reaguje takto jen málo. Přijímají to, co říkáte, je to pro ně něco jako katalyzátor – ale nedělají to otrocky, vezmou to a něco s tím udělají. Zároveň nemají problém odhodit přitom cokoli, co se jim zrovna nerýmuje s jejich současnou tvorbou. To je pro mě naprosto legitimní způsob reakce na filosofický materiál.

Rozlišujete estetickou a sociální autonomii umění. Sice říkáte, že úzce souvisejí, ale konceptuálně mezi nimi můžeme rozlišovat. Estetická autonomie je zhruba řečeno představa, že umělecká díla mají specifickou hodnotu, která je odlišuje od ostatních věcí. Sociální autonomie znamená, že umění se ve svých dějinách vyvinulo do autonomního oboru činnosti. Mám k tomu dvě otázky.

Zaprvé, estetická autonomie by se také dala vnímat jako specifická, historicky vyvinutá citlivost vůči světu, rámeček, ve kterém něco takového jako umělecké dílo v moderním slova smyslu vůbec může existovat. Když už rozpoznáme určitou oblast společenské činnosti jako

odlišnou, činíme tak s předpokladem, že sleduje svou vlastní logiku. V tomto smyslu se mi jeví estetická a sociální autonomie umění natolik provázané, že se mi zdá obtížné, jak by se dalo držet se sociální autonomie umění a zbavit se té estetické (což tvrdíte, že dělá projektově orientované umění). Co by nadále odůvodňovalo sociální autonomii umění?

Máte pravdu, že jsem se snažil o konceptuální a ne jen historické rozlišení. Chtěl jsem říct, že sociální autonomie umění je historickým faktem, a myslím, že jen málokdo by to chtěl zpochybnit. Ale estetická autonomie umění je tendenční teorií o tom, co by umění mělo dělat, a jeví se jako něco, co lze zpochybnit. Také ji zpochybnila západní umělecká tvorba šedesátých let. Vůbec nepopírám, že ty dvě spolu souvisejí natolik úzce, že je těžké je rozlišovat. Snažím se vyzdvihnout otázku, proč se v jistých historických milnicích objevují důležitá napětí, která se lidé snaží vyřešit. Takže napříč uměleckou tvorbou dvacátého století zní unisono potřeba překonat zeď mezi uměním a životem. Ale zeď mezi uměním a životem se začíná stávat až tehdy, když se sociální autonomie a estetická autonomie umění dostávají do konfliktu. Existuje moc hezká pasáž, ne, není to pasáž, je to myslím deníkový zápis amerického umělce Philipa Gustona, který cituje Arthur Danto ve své knize *Zneužití krásy*.¹⁰ Guston byl abstraktním malířem tvořícím v šedesátých letech a píše něco v tomto smyslu: „Ráno vstanu, přečtu si noviny a naštvě mě, co se děje: válka ve Vietnamu, boj za občanská práva. To jsou věci, které mě přivádí k zuřivosti. Pak jdu do ateliéru a k červené nanesu modrou. Co to dělám?“ A to mi připadá jako velmi dobrá otázka pro umělce. Guston stojí na konci velmi dlouhého historického procesu, který umožnil umění osvobodit se od služby církvi, státu, politické moci, šlechtě, jistým formám patronace, a vydobýt si vlastní sféru, dosáhnout cílů svou cestou. Nikdo nechce popřít, že jde o historický úspěch. Ale emancipace umění se také může stát izolací umění, a to je myslím pocit, který začali mít umělci v šedesátých letech. Je sice hezké jako Greenberg tvrdit, že všechno je jen o kvalitě a že jde jen o to posoudit, zda vidíte věci správně, jenomže lidé chtěli dostat to, co se dělo na ulicích, do umělecké

10 Arthur DANTO, *Zneužití krásy, alebo Estetika a pojem umenie*. Bratislava: Kalligram 2008.

tvorby, a domnívali se, že jediný způsob, jak toho dosáhnout, je odmítnout samotné pojetí estetické autonomie.

To mě přivádí k mé druhé otázce. Někde ve své studii říkáte, že se avantgarda pokusila „udržet kritickou společenskou funkci umění skrze odpor proti ideji estetické autonomie“. Nešlo by to ale chápat jako odpor vůči umělecké spíš než estetické autonomii? Zmiňujete ruské konstruktivisty jako jeden směr, který se stavěl odmítavě k estetické autonomii. Ale nepokusili se právě oni vytvořit novou estetiku, která by pomohla revoluční rekonstrukci společnosti? Udělali to právě tak, že vymysleli nový jazyk forem – a ne nějaký socialistický realismus. Stále se drželi představy specifické estetické oblasti lidské činnosti, která ale přesto může být společensky účinná. Stavěli se proti ideji umělecké autonomie, podle které kostel nahrazuje galerie, kam se chodíte klanět velkému dílu.

Nad tím se budu muset zamyslet. Jestli vám rozumím, tvrdíte, že rozlišuji mezi sociální a estetickou autonomií umění, ale ve skutečnosti je zapotřebí ještě dalšího rozlišení mezi uměleckou a estetickou autonomií. Nejsm si úplně jistý, kudy bych konkrétně měl toto rozlišení vést, ale zamyslím se nad tím. Co se týče ruských konstruktivistů, zdá se mi přesto, že skutečně překračují estetickou autonomii, jak jí rozumím. Umělci jako Popova navrhovali dělnické uniformy, vyráběli všechny možné užitkové nástroje, vnímali se jako tvůrci funkčního designu a ne vysokého umění. V tomto smyslu se snažili udělat umění společensky efektivní. Máte ale pravdu, že alespoň část jejich projektu spočívala v promýšlení vnitřních možností umění – odtud jejich zájem o čistý design a abstrakci, o formy barev. Popova tvořila abstraktní malby, a zároveň konkrétní designové kusy. Je velmi těžké tyto záležitosti od sebe přesně odlišit.

Ale představa, že účinnost umění a estetická autonomie jsou v protikladu, odporuje chápání umění jako „promesse de bonheur“, příslibu štěstí, jak snad Adorno cituje Baudelaira citujícího Stendhala...

Je důležité pochopit, o co tady jde, protože, jak říkám ve své studii, uznávám sílu takového adornovského, Frankfurtské školy blízkého chápání autonomie; někde snad říkám, že jde o velmi působivou ideu, že by formální svoboda v uspořádávacích prvcích díla byla v jistém smyslu modelem toho, jak

by mohla vypadat pravá spravedlivá společnost, osvobozená od vnějších omezení. Taková představa má ale evidentně své hranice. Začnete-li vyzdvihovat hudební skladbu od Schönberga nebo divadelní hru od Becketta nebo abstraktní obraz jako vzory pro spravedlivou společnost, pak odpovím: „Podívejte se, potýkáme se se skutečně složitými problémy... lidská práva, životní prostředí... a umění prostě za nás tyto problémy nevyřeší.“ Před chvílí jste se ptal, jestli bych se zařadil do skupiny podobně smýšlejících teoretiků jako Costello nebo Jay Bernstein, a myslím, že v tomto by se má pozice skutečně rozcházel s Jayovou, protože Jay se stále drží této adornovské představy, že umění nám může skutečně ukázat, jak žít lepší život a lépe uspořádat společnost. Myslím, že nikoli; chcete-li dělat něco takového, čtete Rawlse, čtete Habermase, čtete současnou sociální teorii. Umění nám s tím nepomůže. Od *Nejstaršího programu systému německého idealismu*¹¹ existoval sen, že bychom nějak mohli sjednotit krásu, dobro a pravdu, ale nemyslím si, že je to proveditelné. Jakkoli lákavé a svůdné se Adornovo pojetí jeví, tak si myslím, že nemůže unést váhu, která se na něj klade.

11 F. W. J. SCHELLING, „Nejstarší program systému německého idealismu.“ In: Břetislav HORYNA, *Dějiny rané romantiky: Fichte, Schlegel, Novalis*. Praha: Vyšehrad 2005, s. 326–327. Ač Horyna připisuje autorství Schellingovi, dodnes není jisté, kdo z trojice Hegel, Schelling, Hölderlin je skutečným autorem tohoto fragmentu.

Albrecht Wellmer to vyjádřil lapidárně na své nedávné přednášce v Londýně, když při svém komentáři Adornovy estetiky řekl, že hudební dílo není spravedlivá společnost.

Přesně. Toto pojetí se může pohybovat v rovině analogií a rozšířených metafor. Takže když někdo jako Daniel Barenboim říká, že jeho *West-Eastern Divan Orchestra*¹² funguje jako metafora harmonické spolupráce mezi jednotlivci, můžete tak symfonický orchestr vnímat. Každý jednotlivec dělá něco, co vyžaduje výjimečnou specializaci talentu, hraje na hoboj, na flétnu, a přesto se všichni sejdou a v určitém ohledu popřou svou individuální vůli ve prospěch obecné vůle; vzniká tu nenucená spolupráce. Můžete říct, že jde o krásně přitažlivou metaforu, ale ta nezávisí na adornovském, velmi silně modernistickém pojetí uměleckého díla. Máme co do činění jen s metaforami, to je veškerá pomoc, kterou nám nabízejí.

12 Symfonický orchestr složený z mladých hudebníků z Izraele a sousedních arabských zemí založený izraelsko-argentinským dirigentem Barenboimem a palestinsko-americkým literárním teoretikem Edwardem Saidem.

Připadá mi, že máte vůči Adornovi ambivalentní vztah; máte rád jeho historismus, silný důraz na to, abychom při přemýšlení o umění zohledňovali historický vývoj pojmů, které používáme pro popis uměleckých děl, ale asi byste měl problém s tím Adornem, který říká, že umění dědí cosi z magických praktik předosvícenských rituálů. V Adornovi je toto napětí: chce umění vnímat prizmatem historického vývoje, na druhou stranu stále vnímá umění jako limitované jeho dialektikou. Kdesi v Estetické teorii¹³ říká, že umění je jedinou společenskou praxí, která může samu sebe popřít, a přesto zůstat sama sebou. Hranice umění jsou právě dané magickým, mimetickým jádrem umění, které je pro umění zásadní, „pokud vše není jen podvod“, jak by řekl Adorno.

K Adornovi mám opravdu velmi ambivalentní vztah. Velmi mě ovlivnil v mém myšlení a stále znovu se k němu vracím. Ale jak to řekl Albrecht Wellmer během vzpomínaného večera, není napodobitelný. Snažíte-li se dělat to jako on, nakonec vyplodíte jen špatnou parodii. Nevím, do jaké míry si to čtenáři mé studie uvědomují, ale je zasazená do adornovského rámce. Alespoň zčásti mi šlo o to promyslet s Adornem dějinnost pojmu umění. Dalo by se říct, že šlo o takovou mou lest, jak propašovat něco z Adorna do časopisu, který normálně není příliš nakloněn jeho myšlenkám. Chtěl jsem to udělat tak, že nebudu vykládat Adornovy myšlenky, ale budu dělat něco, co je o sobě adornovské. Podle mé zkušenosti nebývají autoři písíci o Adornovi, jeho exegeti, příliš zajímaví. Adorno je těžký autor, takže vždy hledáte někoho, kdo by vám jeho názory zinterpretoval, jenomže výsledkem je vždy redukce, protože právě kontradikce a napětí v jeho myšlení z něj dělají tak zajímavého autora.

Ještě k té jeho velmi složité představě, že umění má před-osvícenské kořeny, přičemž osvícenstvím se míní širší význam, který mu Adorno dává, když jeho počátek klade až k homérským narátivům: Používá takové zvláštní termíny jako „afinita“, „nemimetický vztah“, aby vyjádřil představu, že umění jaksi umožňuje otevřenější, nenásilný vztah k jinakosti. Nejsem si tím jistý... Opravdu si nejsem jistý, myslím, že v Adornovi je mnoho pouze částečně strávených podnětů z antropologie a sociologie z poloviny 20. sto-

letí, které mě prostě příliš nepřesvědčují. Myslím, že se opírá o velmi nekvalitní průkazný materiál – nevíme toho dost o pravěkých národech. Někde říká, že správný vztah k umění nespočívá v libosti, ale v úctě, jako kdybyste padli před obrazem boha. To se mi ale prostě neděje. A to se mi ani nezdá odpovídat Adornově vlastnímu kritickému a tázavému postoji vůči uměleckým dílům.

13 Theodor W. ADORNO, *Estetická teorie*. Praha: Panglos 1997.

III.

Co se podle vás teď děje zajímavého v estetice a teorii umění?

Děje se toho hodně. Mám pocit, že estetika se zase stává skutečně živou disciplínou. Mně obzvláště zajímá to, čemu říkají Němci *Bildwissenschaft*, neboli teorie či věda o obrazech, a to alespoň částečně proto, že ji nepohání pouze úzce filosofické nebo kunsthistorické zájmy. Podle všeho tu máme co do činění se skutečným pokusem přivést pod jednu střechu rozličné disciplíny a různé odbornosti skrze zjištění, že otázku „co je obraz?“ nebo „jak obrazy fungují?“ nelze zodpovědět prostředky jen jedné disciplíny. Myslím, že *Bildwissenschaft* je příkladem toho, jakým směrem se budou vyvíjet zajímavé směry estetiky, totiž pryč od zápecnictví, od pouhého využívání zdrojů, které poskytuje filosofie, ke zdrojům z jiných disciplín.

Je Bildwissenschaft směrem, kterým se momentálně ubírá vaše práce?

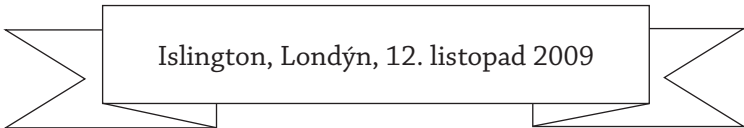
Ne v tuto chvíli. Jsem ve stádiu načítání a konzultací. Nejsem si ještě jistý... Existuje mnoho přístupů k *Bildwissenschaft* a stále si nejsem jistý, který z nich se ukáže nejvíc podnětným. Dokud se nerozhodnu, kterou cestu následovat, nebudu ještě podnikat kroky žádným směrem.

Na čem tedy nyní pracujete?

Momentálně pracuji na knize, která se týká témat, na něž dneska také přišla řeč. Její název je *Between Sentiment and Reason*:

the Normativity of Aesthetic Judgment [Mezi rozumem a citem: Normativita estetického soudu]. Jde o pokus oprášíit podle mě důležitá rozlišení a kritický náboj estetiky osmnáctého století, včetně práce zásadních myslitelů jako Hume, Kant a Schiller. Zároveň v ní jde také o to, jak by šlo tento bohatý soubor myšlenek vztáhnout k umělecké tvorbě od šedesátých let po dnešek a k problémům současné teorie umění.

Děkuji moc za zajímavé odpovědi.



Islington, Londýn, 12. listopad 2009

