

ako medzi prirodzenou a umeleckou krásou. Pripúšťam, môže nás odpudzovať umenie, pretože ukazuje odporné veci. Flámsky umelec Wim Deloye urobil niekoľko kúpeľňových obkladačiek, na ktorých zobrazil veľmi realistické hovná. Ak je nám takéto umenie odporné, bude to tým, že nám je odporné to, čo to umenie tvorí. Fotografka Ariane Lopezová-Cuici urobila niekoľko fotografií žien, aké sa z medicínskeho hľadiska označujú za chorobne obézne. Ľudí odpuzovali tieto fotografie nielen preto, že boli naučení, že tučnota je odporná, ale ich odpuzovala aj sama Lopezová-Cuici, pretože si vybrala práve takéto modelky, hoci si mohla vybrať z nekonečného počtu „krásnych“, t. j. štíhlych. Aký je však vzťah medzi prírodnou a umeleckou krásou? Chcel by som preskúmať a dokonca rozšíriť túto otázku ešte skôr, než sa budem zaoberať miestom krásy v krásnom umeleckom diele.

3. KRÁSA A SKRÁŠĽOVANIE

Dejiny estetickej reflexie sa od 18. storočia uberajú od diskurzu, ktorý nepokladá za obzvlášť dôležité odlišovať prírodnú krásu od umeleckej prostredníctvom spoznania, že existuje medzi nimi nejaká hranica, smerom k chápaniu, že ich oddeľuje viac či menej širšie a z väčšej časti nezmapované teritórium, hraničiace na jednej strane s prírodnou a na druhej s umeleckou krásou. Krása tejto tretej ríše, ako by sme ju mohli nazvať, zohráva ďaleko väčšiu rolu v ľudskom správaní a postojoch než krása (filozoficky) známejších druhov, pretože väčšina ľudí má len málo príležitostí premýšľať o krásnych umeniach alebo sa dívať na prírodné divy, hoci to, o čom Kant hovorí ako o hviezdnom nebi nad nami, môže vyvolávať úžas a zmysel pre nekonečno aj v tých najjednoduchších ľuďoch. O prírodnej kráse bude azda najlepšie uvažovať ako o kráse, ktorej existencia je nezávislá od ľudskej vôle, ako sú napríklad nočná obloha alebo západ slnka, ohromné moria alebo majestátne štíty. Takže krása záhrady by nemala byť prírodnou krásou a je otázne, či patrí k umeniu alebo do spomínanej tretej ríše. Tretiu ríšu si môžeme uvedomovať všetci v každodennom živote, no dejiny estetiky, ktoré si z nej vyberajú príklady, si často, a možno aj typicky, ne-

všímajú, aké sú tieto príklady odlišné od prírodnej i umeleckej krásy.

Ako naznačuje jeho výber príkladov, Kant exemplifikuje prvý moment týchto dejín: diskutuje o zelených lúkach práve tak ako o nádherných palácoch, oddeľujúc estetický súd od akéhokoľvek možného záujmu o iné. „Kabát, dom alebo kvetina sú krásne“ podľa všetkého rovnakým spôsobom; zdá sa, že Kant úzkostlivo dbá o to, aby sa z perspektívy estetickej analýzy nerobil žiadny rozdiel medzi kvetinami a kvetinovou výzdobou – „voľnými kresbami, navzájom sa prepletajúcimi líniami“. Takže „príroda je krásna, pretože vyzerá ako umenie“, zatiaľ čo „krásne umenie musí vyzeráť ako príroda“, a tak z perspektívy krásy nemá rozdiel medzi umením a prírodou veľký význam, aspoň v jeho schéme nie. V tomto bol Kant príliš mužom osvietenstva, obdobia kultivovaného vkusu, kedy bol dokonca aj priemerne bohatý človek oslobodený od povinností krátkodobého záujmu v prospech možnosti nezainteresovanej kontemplácie prírodných krás a krásnych výtvorov umeleckého génia. A svet začínal ľuďom pripadať dosť bezpečný na to, aby mohli cestovať, pozrieť si Alpy alebo umelecké divy Talianska.

Hegel definuje druhý moment dejín, v ktorom už na začiatku pokladá za veľmi dôležité prísne rozlišovať medzi umeleckou krásou na jednej strane a „krásnou farbou, krásnou oblohou, krásnou riekou; takisto krásnymi kvetmi, krásnymi zvieratami a ešte viac krásnymi ľuďmi“. Umelecká krása je „vyššia“ ako prírodná krása a je „zrodená z ducha“. Podobne ako prírodná krása, aj umelecká krása „sa podáva *zmyslom*, citu, nazeraniu, obrazotvornosti“. Robí však viac než len to, že uspokojuje zmysly: keď „je krásne umenie opravdivým umením“, „staví sa do jedného radu s náboženstvom a filozofiou“, prinášajúc nášmu vedomiu „najhlbšie záujmy človeka, najobsiahlejšie pravdy ducha... predváža i to najvyššie [skutočnosť] zmyslovo“. Umenie má minimálne obsah, ktorý treba pochopiť; na rozdiel od oblohy a kvetov je o niečom. Samozrejme, tento rozdiel zaniká, keď niekto uva-

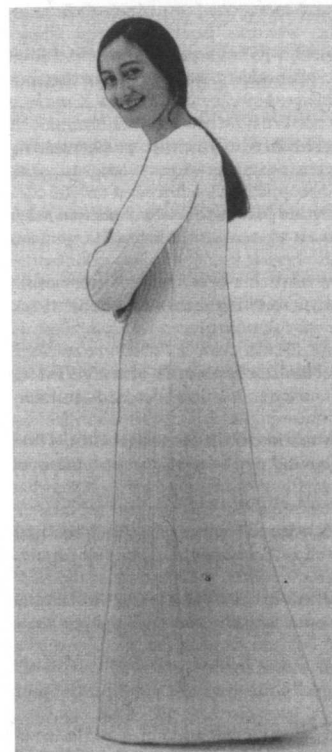
žuje o Prírode ako o božskom vizuálnom jazyku, nasledujúc biskupa Berkeleyho alebo maliarov školy Hudson River, ktorí videli Boha, ako sa na nás obracia prostredníctvom média vodopádov alebo Catskillských útesov. Navyše, idea obsahu sa v našom chápaní umenia objavuje neskôr, v tom bode – Hegel ho identifikuje ako koniec umenia –, kde sa umenie stáva väčšmi témou pre intelektuálne posudzovanie než pre zmyslovú prezentáciu toho, čo sa berie ako skutočnosť. Umenie sa stáva témou intelektuálneho posudzovania vtedy, keď vstupuje do múzea. V dobe, keď Hegel prednášal v Berlíne o estetike, neďaleko bolo vo výstavbe Schinkelovo *Altes Museum* (ako ho neskôr nazvali). Hegla vzrušovala vyhládka, že raz navštívi jeho zbierky a uvidí historický vývoj rôznych maliarskych škôl. Mal však prenikavý cit pre rozdiel medzi súborom sôch umiestneným v múzeu, a teda oddeleným od života a pojednaným ako predmet štúdia, a rovnakým súborom sôch ako súčasťou formy života, v ktorom reprezentovali panteón bohov. Ich neskoršou úlohou bolo, pre tých, čo v nich verili, stelesňovať ducha samých bohov. Sú to bohovia, takpovediac, uprostred tých, čo ich uctievali. Keď sa premenia na múzeum, naopak, stanú sa z nich predmety vedeckého záujmu alebo poznania a z ich obsahu materiál pre kunsthistorický výskum.

Hegel spomína ešte jeden druh umenia, a to hlavne preto, aby ho odmietol, pretože nespĺňa kvalifikačné kritériá pre „Vedu“. Tento pojem má v jeho používaní len málo spoločné s prírodnou vedou, ktorej sa vo svojom systéme venuje len nepatrne. Označuje skôr „vedu *pravdy* v jej *pravdivej podobe*“, čo je napokon spôsob, akým Hegel premýšľa o procesoch, prostredníctvom ktorých Duch dochádza k základnému poznaniu svojej vlastnej podstaty. „Umenie možno využiť ako zbežnú hru,“ píše, „slúžiacu potešeniu a zábave, výzdobe nášho okolia, na to, aby spríjemnilo naše vonkajšie životné pomery a ozdobilo ostatné predmety.“ Takto ponímané umenie nie je voľné, ale „slúžiace“ – je *úžitkové* vzhľadom na účely, ktoré sú voči nemu vonkajšie, kým umenie *ako* umenie je „voľné svojím účelom i prostriedka-

mi.“ Vztahuje sa len k uvedenému, tak ako sa filozofia vztahuje k tomu, čo nazýva Absolútnym duchom. Hegel má záujem charakterizovať umenie, ktoré sa spolieha na zmyslovú prezentáciu, z pozície myslenia. Tu však treba robiť rozdiel, čo sa týka samého myslenia, ktorý je úplne paralelný s rozdielom medzi krásnym a úžitkovým umením: „Vedu možno využiť ako rozum slúžiaci konečným cieľom a náhodilým prostriedkom,“ pripúšťa, a nie pre vysoké ciele Vedy (s veľkým V). Toto by sa dalo očakávať od stanoviska, podľa ktorého sú umenie a myslenie jedno a to isté, s tým rozdielom, že umenie používa zmyslové prostriedky na komunikovanie svojho obsahu. Hegel však v každom prípade identifikoval to, čo som preventívne označil ako tretiu estetickú ríšu, úzko spojenú s ľudským životom a šťastím. V podstate sa to prekrýva s väčšinou foriém ľudského života:

I keď sa krásno a umenie vinú sťa dobrý génius všetkými životnými činnosťami a sú radostnou ozdobou všetkých vonkajších i vnútorných okolností, lebo zmiernujú vážnosť vzťahov, spleťtosť skutočnosti, zábavným spôsobom vyplňajú voľnú chvíľu... Umenie patrí medzi remisie, ochabovania ducha, kým substančionálne záujmy si naopak vyžadujú jeho vzopätie. ... No aj keď umenie so svojimi ľúbivými formami zasahuje všade, od primitívnych ozdôb divochov až po nádherné chrámy vyzdobené všetkým bohatstvom, predsa sa len zdá, že tieto formy stoja mimo opravdivého, konečného cieľa života.

Tomu, kto premýšľa o umení v takýchto pojmochoch, sa možno bude zdať „neprimerané a malicherné s vedeckou vážnosťou skúmať to, čo samo nemá vážnu povahu“, ako si to Hegel vytýčil urobiť vo svojich *Prednáškach o estetike*. Nie som si istý, či s týmto Hegel vôbec súhlasí, keďže bol pozoruhodne kozmopolitná osobnosť. Pretože pojednať umenie vo veľkej práci, ktorú venoval tejto téme, nebolo až také úžitkové. Ako filozofické myslenie, aj umenie je modalitou slobodného ducha. Nemôže byť preto pochyb o „hodnosti ume-



9. *Stelesnený význam*
(Marie-Ange Guilleminotová, *Mariage de Saint-Maur à Saint-Gall*, 1994)

nia“, aby bolo pojednávané rovnako filozoficky ako sama filozofia. Umenie je *hodné* filozofického záujmu iba v perspektíve svojho najvyššieho poslania, ktoré zdieľa s filozofiou. Preto Hegel venuje len málo času výskumu teritória, ktoré odhalil, keďže umenie je v ňom použité na zlepšenie života, aj keď v niektorých obdobiach, napríklad renesancii, môže byť ťažké odlíšiť ho od Umenia s veľkým U. Keď dostal Alberti objednávku na nové priečelie chrámu Santa Maria Novella vo Florencii, bola to nákladná výzdoba, alebo vysoké umenie? Dnes máme podobný problém s rozlišovaním medzi remeslom a vlastným umením.

Aj ďalšia hranica tretej ríše je rovnako neexkluzívna, najmä keď uvážime, čo Hegel vyčlenil pod kategóriou krásnych ľudí ako druh krásy, akú mala, povedzme, Helena Trójska, ktorú musíme pokladať za div prírody. No Helenin výber účesov, líčenia či šiat by už patril do tretej ríše, keďže boli zvolené so zámerom zlepšenia, ako trebárs osadenie drahokamu. Veľa z Kantových príkladov spadá do tejto tretej ríše – napríklad kabáty a záhrady. V Heglovom myslení by to neboli príklady voľného umenia, a to nám akosi pomáha odlíšiť našu vlastnú situáciu od situácie našich veľkých predchodcov.

Vo svojej práci, napríklad, som sa od začiatku úzkostlivo snažil nájsť spôsob, ako odlíšiť reálne predmety od umeleckých diel tam, kde nejestvuje spôsob overiť to, ako v prípade (mojom obľúbenom!) škatúľ Brillo a *Škatule Brillo* od Andyho Warhola – tento problém nevyvstal a snáď ani nemohol vyvstať v Heglových časoch. V r. 1828 sa napríklad kabát nemohol stať umeleckým dielom tak ako dnes, bolo by to jeho nesprávne použitie, ak bol v skutočnosti používaný, ako sa používajú kabáty. V úsilí odlíšiť umelecké diela od toho, čo som nazval „obyčajnými reálnymi predmetmi“,“⁸ som použil ako princíp diferenciácie *o-ost'*.⁹ Nevyhnutnou podmienkou pre to, aby bolo niečo umeleckým dielom, je, že musí byť o niečom. Keďže niečo môže mať *o-ost'* bez toho, aby bolo umením, odlišenie umeleckých diel od obyčajných reálnych predmetov si bude vyžadovať viac než len obsah. *O-ost'*, na druhej strane, nebude špeciálne slúžiť na odlišovanie umenia od úžitkového umenia. Uvažujme o svadobných šatách, ktoré boli vystavené na výstave v Dome umenia v Zürichu, spomínanej v druhej kapitole. Boli od francúzskej umelkyne Marie-Ange Guilleminotovej. Nebolo to umelecké dielo v tom zmysle, v akom zvykneme chváliť svadobné šaty, keď o nich hovoríme, že sú umeleckým dielom – že sú nádherne navrhnuté, zručne uši-

⁸ Anglicky *mere real things*. Pozn. prekl.

⁹ Anglicky *aboutness*. Pozn. prekl.

té a dokonale padnúce, z vhodných drahých látok a s vkusnými dekoráciami. Boli biele, no skôr jednoduché a strohé a vyzerali takmer ako nejaký plášť. Dali sa nosiť ako svadobné šaty a sama umelkyňa ich ako svadobné šaty nosila v dosť rušivej performancii. V dejinách umenia sme sa dostali do bodu, keď neexistuje dôvod, prečo by nejaké svadobné šaty – alebo trebárs domáce oblečenie – nemohli byť umeleckým dielom, aj keď nie „umeleckým dielom“ v odporúčanom bežnom zmysle, kedy hovoríme o vyzdobenej neveste, že sama „vyzerá ako umelecké dielo“. Musíme si však uvedomiť, že Guilleminotovej šaty si vyžadujú interpretáciu, pripísanie významu, čo vysvetlí ich očividné vlastnosti. (Pomôže vedieť, že si pod sukňu zašila niekoľko kíľ olova, možno aby nám pripomenula váhu, alebo bremeno sobáša.) Aj keď je táto myšlienka veľmi neheglovská, šaty boli tým, čo som nazval *stelesneným významom*. Význam svadobných šiat ako odevu je v ich použití: nosia sa pri vydávaní a dávajú na známosť čistotu ich nositeľky a tiež bohatstvo rodičov nevesty. Toto súhrnné symbolické použitie je súčasťou významu svadobných šiat ako umeleckého diela, ktoré neboli vytvorené preto, aby boli použité na čosi iné než umenie. Ak by ktosi naozaj nosil Guilleminotovej šaty *pri vydávaní*, malo by to blízko k tomu, čo Duchamp nazval „prevráteným ready-made“, v tomto prípade trochu bližšie k prevrátenému umeleckému dielu než jeho vlastný príklad použitia nejakého Rembrandta ako žehliacej dosky.

Kantova estetika je pre umenie našej doby taká nevhodná čiastočne aj preto, lebo takéto dielo nepatrí k žiadnemu z druhov krásy, ktoré rozoznáva. Nie je ani voľné ani závislé. Krása (skutočných) svadobných šiat je závislá od ich spojitosti s rituálom a využitím, ale ako umenie nepatria úplne do úžitkovej oblasti. Krása je podľa Kanta „voľná“ vtedy, keď „nepredpokladá pojem o tom, čím má predmet byť“. Kant používa ako príklady voľnej krásy krásu kvetín, vtákov, morských ulít, ale aj „kresby *à la grecque*, ornamenty z listov na rámoch alebo papierových tapetách“. Zaujímavé je, že Kant uvádza „všetku hudbu bez slov“ ako

príklad voľnej krásy. Krása svadobných šiat, na druhej strane, je celkom jasne spojená s pojmom. Pojem riadi tú, čo ich nosí, kedy a ako dlho, i to, prečo majú byť biele a prečo má byť tvár ich nositeľky zahalená. Ale na svadobné šaty ako umenie sa neviaže ten istý pojem. To skôr šaty viažu pojem tým, že ho absorbujú ako súčasť svojho významu. Z uvedeného je zrejmé, že Kant nemá nezávislý pojem pre krásne umenie, keďže umenie nemá svoj druh krásy. Kantovi chýba pojem významu. Hegel od umenia požaduje, aby malo obsah, ak existujú paralely medzi ním a filozofickým myslením, no jeho zdôrazňovanie ornamentu, výzdoby, osvieženia ducha prostredníctvom predmetov úžitkového umenia prehliada úlohu, ktorú zohrávajú významy v tretej ríši. Len si znovu spomeňte na *Škatuľu Brillo* a škatule Brillo – majú úplne odlišný druh významu, ako som už ukázal inde. Pojem umenia je súčasťou významu prvého, nie je však súčasťou významu kartónu Brillo ako úžitkového alebo reklamného umenia. Je akosi zaujímavé pozorovať, že Hegel rozmýšľa o predmetoch tretej ríše esteticky, z Kantovej perspektívy voľnej krásy. *Páčia sa*, ako sa páčia morské ulity a papierové tapety, oslobodené od akéhokoľvek pojmu, len samé osebe.

Nič neodlišuje výraznejšie Kantovu a Heglovu filozofiu umenia než fakt, že zatiaľ čo pre Kanta je vkus ústredným pojmom, Hegel o ňom diskutuje iba preto, aby ho odmietol: „Vkus je odkázaný iba na vonkajší povrch, na ktorom sa zahrávajú pocity,“ napísal. „Preto sa však takzvaný dobrý vkus bojí všetkých hlbších účinkov umenia a mlčí... keď miznú vonkajškovosti a vedľajšie veci.“ Ako som upozornil, vkus bol, v tej miere ako rozum, určujúci atribút osvietenstva. V *Analýze krásy (Analysis of Beauty)* Hogarth upriamuje pozornosť na kľukatú líniu, nech už charakterizuje nohu tanečného majstra alebo nohu kresla, postavu ženy alebo tvar čajníka. Hogarth tvrdí, že ktokoľvek, nielen „maliari a znalci“, vie, čo to je dobrý vkus – rovnako ako jeho súčasník, biskup Berkeley, argumentoval, že „negramotná masa ľudí si sťažuje na každý nedostatok zmyslového dôkazu, takže im vô-

bec nehrozí nebezpečenstvo, že sa stanú skeptikmi“. Hogarth to mohol tvrdiť, pretože anglický život zahrňoval štýly v obliekaní, výzdobe a remeslách v takej miere, že primerane situovaný Angličan alebo Angličanka by si osvojili vkus tak prirodzene, ako si osvojili svoj jazyk. Alebo by aspoň mohli, keby boli príslušníkmi šťastnej spoločenskej triedy, ako ich náprotivky v období Heian v Japonsku, ktoré bolo takisto obdobím takmer dokonalého vkusu. To všetko absentuje v Heglovej analýze, ja to však pokladám za pokrok tým smerom, keď sa umenie začína brať vážne. Tento posun nás dostáva zo sféry cibrenia zmyslov do sféry významu. Heglovo uvedenie tretej ríše bolo problematické v tom, že mal sklon pojednať ju skôr z perspektívy 18. storočia než z perspektívy 19. storočia, keď sa už umenie bralo do tej miery vážne, že mohlo byť zosobášené s filozofiou.

Tretia ríša krásy

Teraz je čas venovať sa tretej ríši krásy, ktorá, hoci zahrnuje oblasti *Trhu márnivosti* i *Ludského, príliš ľudského*, bola po stáročia oborou pre moralistov a satirikov. Vážne ju brali iba *kultúrne štúdie*, nazývané takto až v posledných desaťročiach. Priamy filozofický záujem jej určite dal len relatívne málo. *Relatívne* málo, keďže pýcha (u Aristotela, Huma a Davidsona) a hanba (u Sartra a možno aj u Kierkegaarda) generovali logickú i moralistickú literatúru. Vyzerá to, akoby filozofi tým, že sa jej vyhýbajú, skladajú tichú poctu Heglovej myšlienke, že tretia ríša krásy, keďže nie je úplne slobodná, si nemôže nárokovať filozofickú pozornosť. Určite ju nemožno chápať ako odsunutú formu filozofie, akou má byť podľa Heglovho tvrdenia umenie vo svojom „najvyššom poslaní.“ Krása tretej ríše je druh krásy, ktorá niečo má, a to, že to má, bolo *zapríčinené* iba vďaka aktivitám, ktorých zámerom je *skrásňovať*. Skrátka, je to oblasť *skrásňovania*. V tejto ríši sú veci krásne len preto, že boli skráslené – a skrásľovanie sa možno puritánskemu filozofickému vedomiu javí *nehodné* – to je Heglov pojem – filo-

zofickej pozornosti. Morálka bola vždy ústredným filozofickým záujmom, no o spôsoboch správania, ktorým sa Hobbes vysmieva ako „malej morálke,“ filozofia takmer vôbec nediskutovala. Možno v tom vidieť akúsi paralelu s rozlišovaním medzi krásou a skrásľovaním, ako dvomi protikladnými vecami. Vysvetlenie tohto problému možno väzí v najstaršom z filozofických rozlíšení – medzi realitou a vzhľadmi – že v tej, takmer nemennej tretej ríši sa praktici snažia meniť vzhľady vecí, aby ich skrásľili či prikrásľili, a i bez týchto zmien preniknúť k tomu, že v skutočnosti „krása je len povrchná“. Zručnosti v privádzaní takýchto zmien študujú a aplikujú tí, ktorí sa v mnohých jazykoch nazývajú *estetikmi* (*aestheticians* alebo v angličtine aj *beauticians*). Možno kvôli tomu, že sa skrásľovanie zdá byť cvičením z povrchnosti, nedotýka sa ničoho základného či podstatného u tých, ktorí ho uskutočňujú, nebolo pre filozofov ťažké asimilovať filozofickú estetiku ako takú so štúdiom skrásľovania – s *estetikou* ako (napríklad) kozmetologickou praxou – a teda odpísať túto disciplínu preto, lebo má k Pravde a Dobru prinajlepšom len marginálny vzťah.

Vzhľadom na to, že vyjadruje nevedomý nesúhlas s aktivitami, pokladanými za nehodné ľudských bytostí, takýto názor by však bol morálnou taxonómiou. Človek cíti náznak základov takéhoto nesúhlasu v Kantovej poznámke o používaní zlatého rámu, ktorý má „svojou *príťažlivosťou* získať pre obraz úspech“. Kant vyhlasuje, že potom „sa nazýva *okrasa*, a to je pravej krásy na škodu“. Môžeme presne vidieť, čo má Kant na mysli, keď si uvedomíme, s akým pohrdaním prístupujú mnohí súčasní kurátori k rámom obrazov a prikazujú ich odstrániť z okolia malieb. Keby sme namiesto zlatých rámov prišivali okolo okrajov malieb ozdobné volániky, bolo by to – odvolávajúc sa na to, ako definuje okrasu Websterov slovník – prehnane „nastrojené alebo efektné“, a teda urážlivé voči umeniu. Okrasa sa používa so zámerom dosiahnuť určitý efekt, hoci v skutočnosti sa spája s rétorikou, ktorej schopnosti sa využívajú na to, aby sa daný prípad zdal byť horší alebo lepší než v skutočnosti je. „Okrasa“, „paráda“, „efekt“ – to sú výrazy moralistického nesúhlasu

a v istom zmysle implikujú zásadný imperatív, že ľudia by nemali vyzeráť inak, než ako ich stvoril Boh. To je dôvod Kantovho opovrhovania tetovanými telami, keďže telo – napokon, je to obraz Boha – je už samo také krásne ako len môže byť. Imperatív je vyjadrený v predpisoch týkajúcich sa prepychu, ktorých zámerom nie je iba regulovať správanie, čo je cieľom všetkých predpisov, ale dohliadať na každý sklon k extravagancii alebo luxusu. A samozrejme, zavádzať divákov, ktorí sú presvedčení, že prezentovaná krása nejakého človeka je jeho vlastná a nie umelá.

Skrásľovanie ako modalita morálneho sebauvedomovania predpokladá značne zložitú epistemológiu a metafyziku ja, ktorú by bolo možné objasniť s odkazom na úlohu, ktorú zohráva zrkadlový obraz v jeho transakciách. Do zrkadla sa pozeráme nielen preto, aby sme videli, ako vyzeráme, ale aj preto, ako očakávame od iných, aby nás videli, a, pokiaľ nie sme úžasne sebauvedomí, snažíme sa modulovať svoj vzhľad, aby nás aj iní videli takých, akých nás majú vidieť. Náš vzhľad ukazuje šťastie a nešťastie tohto sveta – a to je možno dôvod, prečo chápeme Nebo ako svet, kde sa šťastie takto neprejavuje, pretože Boh nás vidí takých, akí sme, bez ohľadu na to, ako sa javíme. Vidí „nás samých a nie [naše] zlaté vlasy,“ ako hovorí Yeats v sarkastickej básni.

Ak prirovnáme náš pojem umenia k pojmu skrásľovania, potom, píše Hegel, „nemá ako také vážnu povahu,“ hoci môže mať vážne dôsledky.

Podľa takéhoto názoru sa zdá, že umenie je rozhodne niečím zbytočným, aj keď zmienenie mysle, ktoré prípadne môže vyvolať zamestnávajúce sa krásou, nemôže byť na škodu ako zmäčkosť. V tomto ohľade bolo často potrebné vziať do ochrany krásne umenia – ktoré sa pokladajú za prepych – pokiaľ ide o vzťah k praktickej nevyhnutnosti vôbec a zvlášť k morálke a zbožnosti, a keďže ich neškodnosť nemožno dokázať, bolo treba aspoň presvedčovať, že tento prepych ducha poskytuje azda väčšie množstvo výhod než nevýhod.

Predpokladám, že za rozhodnutím zriadiť Národnú nadáciu umenia bola možno oprávnená výzva k takýmto úvahám – že aj keď od daňových poplatníkov nemožno žiadať, aby podporovali luxus, je tu argument, že umenie prispieva k určitej zmäkčivosti ľudskej podstaty. Oprávnenie však stratilo svoje opodstatnenie, len čo nadácia podporila umenie, ktoré malo zdanlivo opačný morálny účinok, a preto sa nebolo možné vyhnúť otázke: „Prečo by sme mali podporovať umenie vnímané ako *škodlivé* pre štruktúru politickej spoločnosti?“

Z celej diskusie je potom zrejmé, že sama existencia tretej estetickéj ríše je vnútorne spojená s morálnymi úvahami takým spôsobom, akým s nimi nie je spojené ani umenie vo svojom „najvyššom poslaní“, ani príroda z aspektu svojej krásy. Obidva prípady môžu, samozrejme, znamenať imperatívy, najmä kde vysvitne, že treba chrániť ohrozenú krásu. Nemôžeme predpokladať, že krásy prírody alebo umenia budú potešením navždy. Ale samé skrášľovacie praktiky sa na každom kroku pretínajú s rozličnými morálnymi imperatívmi, ktoré špecifikujú to, čo by sme mohli nazývať hranicami vkusu (do čej ríše to patrí), teda že niečo je príliš jednoduché, príliš ozdobené a pod. Takéto estetické námietky môžu byť, a poväčšine aj bývajú, prevážene morálnymi úvahami. Keď Kant odmietavo písal o výzdobe kostola, činil tak zrejme preto, lebo sa domnieval, že okrasa je v rozpore so závažnosťou niečoho, čo má byť domovom Boha – ako keby chceli architekti lichotiť prílišnou rezbárskou výzdobou a samy obrazy nechali nepovšimnuté. Podobnou situáciou by bol zákaz chodiť na bohoslužby v nádherných odevoch, pretože by kostol mohol vyzerať ako nejaký bál, dejisko flirtovania a zvädzania. (Vo *Vankúšovej knihe [Pillow Book]* od Lady Sei Shonogunovej je pasáž, kde sa sťažuje, že budhistický mních vyzerať príliš dobre pre slávnosť piety a ako ju prostredníctvom svojho výzoru vťahoval do sveta, z ktorého ju jeho modlitba mala vyslobodzovať. Dávajte si preto pozor na pekných kňazov a krásne mníšky!)

Boh, možno povedať, nebol až taký prísny, čo sa týka svojho vkusu. Zvláštne rozmazaný Boh žiada v *Biblii* Mojžiša, aby zhotovil slávny svietnik. Pre ľudí, žijúcich v púšti, je to veľmi vyzdobený svietnik, má byť však umiestnený vo svätyni vhodnej pre Boha a reprezentovať obeť detí Izraela, „aby mohol medzi nimi pobývať“. Svietnik mal byť vyrobený z rýdzeho zlata a Boh špecifikuje jeho štruktúru v liste, ktorý je natoľko detailný, že by pokojne mohol byť kontraktom so zlatníkom:

Potom urob svietnik z čistého zlata: z tepaného zlata urob svietnik, podstavec i jeho ramená, kališky, hlavice i kvety na ňom z jedného kusa. Šesť ramien bude na jeho stranách, tri ramená svietnika z jednej strany a tri ramená svietnika z druhej strany. Tri kališky mandľového tvaru s hlavicou a kvetom budú na jednom ramene a tri kališky mandľového tvaru s hlavicou a kvetom na druhom ramene; tak nech je na šiestich ramenách vyčnievajúcich zo svietnika. Na samom svietniku budú štyri kališky mandľového tvaru a hlavice s kvetmi, takže pod dvoma ramenami bude jedna hlavica, pod druhými dvoma tiež jedna hlavica a pod ďalšími dvoma tiež jedna hlavica; teda pod všetkými šiestimi ramenami vyčnievajúcimi zo svietnika. Hlavice a ramená budú všetko z jedného kusa z čistého zlata, tepaného zlata. Urob preň aj sedem lúčov, lampy postav naň, aby osvetľovali priestor pred ním.¹⁰

Špecifikácia pokračuje ďalej a je jasné, že Boh mieni umiestniť svietnik do svätyně, ktorá bude simulakrom jeho vlastného obydla.

Podľa svedectva *Exodu* Boh veru nebol estetický minimalista. Svietnik, aký požaduje, kladie na jeho oddaných riadne bremeno, čo znamená, že sa vníma ako obeť. V náboženskej zvyklosti

¹⁰ Citát je prevzatý zo slovenského vydania *Bible*, ktorú vydali Transcius Liptovský Mikuláš a Slovenská biblická spoločnosť Banská Bystrica v r. 1999. Pozn. prekl.

vidíme úplne protikladné praktiky od puritánstva v Prusku. Nie je neobvyklé vytvárať veľmi zdobené rámy pre niektoré sväté obrazy, ktoré, ako hovorí Kant o zlatých rámoch, nemajú odporúčať maľbu, pretože tá nepotrebuje odporúčanie, ale vzdávať poctu jediným možným spôsobom, aký človek pozná, bytostiam zobrazeným na obraze – *bambinu sacro*, milosrdnej Madone alebo štrnástim svätým pomocníkom, ktorým patria vďaka za láskavé intervencie. Ocenenie je niekedy vyjadrené prostredníctvom masívnej výzdoby za hranicami dobrého vkusu a bližšie k hraniciam toho, čo by sme mohli pokladať za zlý vkus, ako je čipka na svadobných šatách, keď prekročí hranicu *froufrou*. Zdobený rám v Kostole Svätého ducha nemá byť prečo vkusný, pretože nemá byť prečo viazaný obmedzeniami dobrého vkusu. Ak nie je vkusný príliš, potom je primálo. Dekoračné programy flamboyantnej gotiky sa celkom jasne bijú s antidekoračným programom modernizmu – v architektonickej praxi Adolfa Loosa i v texte Ludwiga Wittgensteina; obaja by súhlasili s Kantovou asociáciou strohosti v súvislosti s pietou. Podľa filozofického hľadiska je však uplatnenie vkusu asociované s tým, ako ľudia veria, že by mali žiť. Vkus nie je iba aplikácia súdnosti a jemnej diskriminácie. Patrí k rituálu. Ak o tom človek premýšľa, chrámová architektúra patrí k aplikovanému náboženstvu a odlišuje sa od neho tak, ako sa úžitkové umenie odlišuje od umenia „vo svojom najvyššom poslaní“, alebo (sledujúc ďalej Hegla) ako aplikované myslenie od čistého myslenia. Každý z troch momentov Absolútneho ducha má vlastne *practicum* v tretej ríši, kde sa ľudský život v skutočnosti žije. A každá prax je spojená s nejakou víziou, aký by mal byť ľudský život.

Uvažujme teraz z tejto perspektívy o Kantovom príklade postavy „ozdobenej“ špirálami, „ako to robia Novozélandčania so svojím tetovaním.“ Ako sme videli, aj Hegel spomína telovú maľbu, no, pokiaľ viem, nezaujal k nej iné špeciálne stanovisko než to, že je to primitívna forma skrášľovania, pomýlená forma pozlacovania zlata. Pre Kanta, naopak, je ľudská forma ako chrá-

mová forma. Je to dielo Boha, a preto ju nemožno vylepšovať. Nepotrebuje parádu, hoci jeho diskusia o kabátoch evokuje, že rozmýšľal o dobrom krajčírstve a zlatých gombíkoch. Obidvaja filozofi majú síce antropologické vedomosti, no nie antropologické chápanie. Ani jeden, napríklad, nechápe, čo to znamená punitčársky potetovať povrch tela pravidelnými kruhovými čiarami – alebo pomalovať telo takým spôsobom, ako to Hegel musel vidieť na rytinách s Afričanmi alebo pôvodnými Američanmi. Myslím si, že to nemožno striktne pokladať za skrášľovanie, pretože maľba alebo vzor v daných prípadoch slúžia dôležitým funkciám symbolického či magického druhu. Týkajú sa ordálií v záujme moci, ktorú delegujú. Spájajú osobu svojho nositeľa s vyššími silami univerza – s duchmi a božstvami. Vkus sa v nich neuplatňuje, hoci zdobenie sa obyčajne preháňa. Príliš zdobený *mazuzzah* nemôže v princípe delegovať vyššiu moc než ten najjednoduchší *mazuzzah*. Ak to robí, potom to môže robiť každý *mazuzzah*. Takže to, čo mravouka činí vo veci skrášľovania obecné, musí byť svojvoľné. Je to púhy prepych, voči ktorému môžeme spolu s Kantom zaujať, negatívne, alebo, spolu s Heglom, indiferentné, alebo, spolu s Philipom Johnsonom (keď umiestnil frontón na Budovu AT&T), pozitívne stanovisko. Sú to súperiace filozofie vkusu a v kozmopolitnej kultúre, ako je naša, existujú vedľa seba. Teórie vkusu však nie sú predmety vkusu: prinášajú so sebou celé filozofie správania a života. Ozdoby na hinduistickej soche alebo zázračnej ikone môžu dráždiť nesúhlasiaceho minimalistu, no rovnako by bolo možné kritizovať jeho strohosť pre nedostatok vďaka za udelenú priazeň. Takže absencia alebo prítomnosť okrasy vždy prestupuje problémy samotnej estetiky. A platí to aj o vylepšovaní ľudských bytostí, kde nenalícený výzor proklamuje, alebo môže proklamovať, oddanosť názoru, že byť skromný je dar. Skrášľovanie môže mať aj adekvátnu symbolickú váhu, no tá sa môže stratiť, ak sa niečo použije pre sám výzor. Keď sa dlhé pajesy Chasida prijímajú iba ako účes, ako v „Chasidskom výzore“, pre tých, čo ich berú ako módu, nemajú vôbec

žiadnu symbolickú váhu a určite nevyjadrujú záväzok voči celej forme života, aká sa od Chasida očakáva. Bol by rozdiel medzi obriezku, „pretože vyzerá lepšie“ a obriezku ako podmienkou pre vstup do zväzku s Bohom. Možnože všetko kozmetické má svoj symbolický význam.

Keď Kant pojednáva o ľudskej kráse, nepredpokladá, že by pre ňu existoval jediný vzor, keďže si uvedomoval rasové odlišnosti a vedel, že rozdielne rasy nebudú mať kongruentné koncepcie ľudskej krásy. Pre akúkoľvek konkrétnu rasu je z fyziognomického hľadiska ideál krásnej osoby produktom akéhosi nevedomého spriemerňovania, štatistickej zložky produktívnej obrazotvornosti, ktorá špecifikuje normu, a tá je „základom idey normy krásneho človeka“, ako píše Kant v § 17 svojej *Kritiky*. Dnes už existujú počítačové programy, ktoré sú schopné extrahovať normu z toľkých obrazov, koľko si len človek želá oskenovať do svojho počítača. Je nepravdepodobné, že by výsledný morf zodpovedal nejakému jedincovi, ktorého môžeme stretnúť, a rovnako je nepravdepodobné, že nejaká individuálna ľudská bytosť bude dokonale exemplifikovať prevládajúci ideál krásy. Nedávna demonštrácia skutočne ukázala, že unifikovaný obraz z asi šesťdesiatich ľudí bol pre ľudí atraktívnejší než obrazy väčšiny tých, ktorí participovali na jeho unifikácii. Ako morf však bude v súlade s ideálom krásy, ku ktorému by mal každý s porovnateľným stupňom skúsenosti dospieť. Je to, s istými obmedzeniami pre krátku diskusiu, univerzálne, bez korešpondencií s realitou. Počnúc tým, že keď oceňujeme symetriu a pravidelnosť ako súradnice krásy, potom skutočne určujú normu, ktorú konkrétne osoby na rôznych stupňoch nespĺňajú, až potiaľ, keď sa pravá škaredosť pripisuje asymetrii alebo nepravidelnosti. (Jeden z problémov života vo svete, kde sú ľudské bytosti reprezentované podľa toho, kto viac vyhovuje norme, ako v televízii, je ten, že sa ostatní z nás cítia byť nevyhovujúci alebo dokonca odporní!) Limity pre univerzálnosť sú dané okolnosťou, že norma krásy sa bude v rôznych spoločnostiach líšiť, najmä ak každá spoločnosť

pozostáva z členov odlišného rasového typu: „Preto,“ píše Kant, „musí mať černochoch nutne inú ideu normy krásnej postavy než beloch, Číňan inú než Európan. ... Je obrazom pre celý druh...“

V Kantovej dobe bolo vo väčšine európskych centier pravdepodobne len veľmi málo „Číňanov“ alebo „černochoch“, avšak Kráľovec, kde strávil celý svoj život, bol hanzový prístav, mal teda dosť príležitostí praktizovať porovnávaciu fyziognómiu. Predpokladám, že ak by spriemerňovanie skrížilo rasové línie – ak by bola operácia morfingu rozšírená, aby pokryla kaukazské, negroidné a orientálne rasové typy –, získali by sme akýsi hypermorf, ktorý by si možno príslušníci rôznych rás vybrali ako krásny, nezávisle od otázok rasovej identity. Je to úplne empirická záležitosť: prednedávnom západní i japonskí muži posúdili niektoré počítačovo zväčšené obrazy rasovo nediferencovaných ženských hláv ako najkrajšie. A vďaka televízii a kinu dnes už snáď všetci videli všetko.

Ak je skrášľovanie cieľom, človek by predpokladal, že sa každý bude chcieť priblížiť výzorom hypermorf. Kant uvádza Polykleitovo dielo *Doryforos* (alebo *Muž s kopijou*), ktoré je známe pod názvom *Kánon*, pretože tak dokonale stelesňuje proporcie ideálnej mužskej formy, že môže sochárom slúžiť ako nejaký atlas. Ale krása podľa normy je zvláštne odmeraná: nejaká autorita píše, že „vyváženosť, rytmus a dokonalosť detailov telesnej formy... nás nepriťahujú ako priťahovali Grékov v 5. storočí“. Sám Kant horlivo presadzuje, že musíme „odlíšiť od idey normy krásy... ideál,“ ktorý – jedinečný v prípade ľudských bytostí – spočíva vo vyjadrení *morálnych* vlastností. „To potom dokazuje, že posudzovanie podľa takéhoto meradla nemôže byť nikdy čisto estetické, a posudzovanie podľa ideálu krásy nie je iba súdom vkusu.“ Takže ideál krásy môže znamenať kompromis medzi krásou podľa normy a vyjadrením toho, čo v Kantovom vyratúvaní vystupuje ako „duševná dobrota, čistota, sila, pokoj atď. – zviditeľnené v telesnom vyjadrení (ako účinok vnútra)“. Hegel charakterizuje romantické umenie ako také, čo zodpo-

vedá požiadavke zviditeľnenia vnútrajškovosti, ukážku toho, že človek je človekom vtedy, keď je v súlade so svojimi pocitmi. A to by vysvetlovalo, prečo je *Muž s kopijou* odmeraný: klasické umenie, ak má Hegel pravdu, nemalo pojem vnútrajškovosti. Vysvetľuje to tiež, prečo súčasná umelkyňa Orlan, podstupujúca plastické operácie s cieľom prispôbovať sa estetickým prototypom, v skutočnosti vyzerá, áno, hrôzostrašne. Neukazuje totiž žiadnu vnútrajškovosť. A vysvetľuje to, prečo životná realističnosť vzbudzovaná predpohrebnou úpravou, ešte viac podčiarkuje mŕtvosť tela – dokonca aj vtedy, keď dodáva tvári nebožtíka šťastný úsmev. A myslím si, že to vysvetľuje aj to, prečo prípad, ktorý v *Štáte* predstavuje Sokratovi Adeimantos, keď sa dokonale nespravodlivý muž zdá byť dokonale spravodlivým, je ťažšie predstaviteľný, ako by človek veril. Môžeme, v rámci istých obmedzení, predstierať výzor, no nie natrvalo. To, aký sme človek, sa ukazuje prostredníctvom toho, akým človekom sa zdáme byť, no možnosti výrazovej kozmetiky sú obmedzené, keď nám má dodať, napríklad, výzor hlbavého alebo citlivého človeka. Niektoré môže mať dojem, že dôvod, prečo nie je milovaný je ten, že vyzerá tučný, čo môže byť pravdivé i falošné – pravdivé podľa kritéria krásy podľa normy, falošné podľa vnútornej krásy, ktorá môže upozorňovať iných na fakt, že je niekto krutý alebo hlúpy, či naopak, láskavý alebo múdry. Kant má úplne pravdu, keď hovorí, že vnútorná krása nie je záležitosť samotného vkusu, čo možno vidieť na adolescentoch, ktorí sa zamilovávajú do futbalových hrdinov a plesových kráľovien, alebo na obchodných magnátoch, ktorí sa ženía s modelkami a vystavujú ich ako trofeje. Vnútrajškovosť ustanovuje obmedzenie pre to, ako ďaleko môže transplantácia vlasov, úprava nosa, liposukcia, prsné implantáty a podobne človeka doviest. Ale literatúra moralistov a cynikov, ak sa vrátíme do antických čias, je plná uplatniteľnej múdrosti, či už ju v klasickom umení vidno alebo nie.

V skrásľovaní je obsiahnutý istý súbor politických úvah, ktoré by sa, myslím si, v tejto literatúre neobjavili, keďže sa začali

dostávať do povedomia len v relatívne nedávnej dobe. Objavujú sa vtedy, keď si príslušníci nejakej skupiny začnú myslieť, že sa snažili podriadiť norme krásy, ktorú im v skutočnosti predpísala politicky dominantná trieda – muži v prípade žien, bieli v prípade čiernych, alebo, ako menej výrazný prípad, nežidia v prípade Židov. Ako dôsledok súčasného feminizmu sa ženám stalo, že sa usilovali o ideál krásy, ktorý im predpísali muži; alebo čiernym, že sa snažili podriadiť norme krásy, ktorá bola v skutočnosti určená bielym. Keď sa možnosť určenia stala vecou zvýšeného vedomia, skrásľovacie praktiky sa náhle zmenili. V prípade Afričanov dokonca aj taká militantná postava, akou bol Malcolm X, prešlo obdobím, keď sa podrobil značne bolestivej procedúre narovnania vlasov; stálo mu to však za to, keďže bol potom vnímaný, že už nemá pevné kučery, ktoré boli identifikačným znakom černošstva. Takže podľa vlasov sa sám pokladal za nečernocho (jemné kučery by tomu už nevyhovovali). Vlasy sú v čiernej kultúre veľmi zaťažaná časť tela, najmä preto, že zauzlené vlasy sú súčasťou černošského stereotypu – mohli by sa objaviť v priemernovaní, ktoré podľa Kantovho názoru definuje normu pre rasu. Ale po spoznaní, že sa sami podriadili norme, ktorá nebola ich vlastná, zauzlené vlasy sa pre nich stali čímisi, na čo majú byť hrdí (černocho narodený s rovnými vlasmi by sa možno utiekol k negrifikácii tejto črty). Z afroúčesu sa stala zbraň v esteticko-rasových vojnách: pyšne predvádzal to, čo iní i sám jeho nositeľ pokladali podľa prevládajúcich noriem za znetvorujúce, pokiaľ sa niekto upísal rasovému status quo. Slogan „Čierne je krásne“ predstavuje politické odmietnutie estetického utlačania. Je to návrat ku Kantovým rozlíšeniam; znamená akceptovanie normy krásy špecifickej pre túto rasu. Čierna kultúra sa začala šíriť prostredníctvom kozmetických zmien: voľby afrických mien, nosenia afrických odevov, konvertovanie z kresťanstva na islam. Morálna dilemá čierneho človeka, ktorý vyzerá ako biely, je témou umenia Adrian Piperovej.

Prípád feminizmu je do istej miery odlišný v tom, že neexistovala doba, keď sa ženy usilovali definovať ženskú krásu v pojmoch mužskej krásy – hoci ploché prsia v 20. rokoch slúžili na redukciu tradične ženského atribútu až na úroveň neviditeľnosti. Ženy sa usilovali – a literatúra dokazuje, že sa ešte stále usilujú – definovať ženskú krásu tak, ako ju podľa nich definujú muži, a teda stať sa takými, akými by mali byť podľa mužov. Súčasníkom afroúčesu bol rituál pálenia podprsieniek, v rámci ktorého bol odev, identifikovaný so ženskosťou a slúžiaci na formovanie ženskej postavy podľa určitých línií, vyhodnený a na obdiv boli vystavené prirodzené kontúry ženy. Prsiam bolo dovolené, aby sa voľne hojdali a bradavkám, aby presvitali cez tričko. Súčasne so spolitizovanou čiernou kultúrou sa objavila aj spolitizovaná ženská kultúra, prostredníctvom ktorej sa ženy snažili žiť v zhode s ich vlastnou sexuálnou realitou tak, ako ju vnímali. V rámci nej sa teraz krása, ako bola predtým vymedzená, vnímala ako pasca.

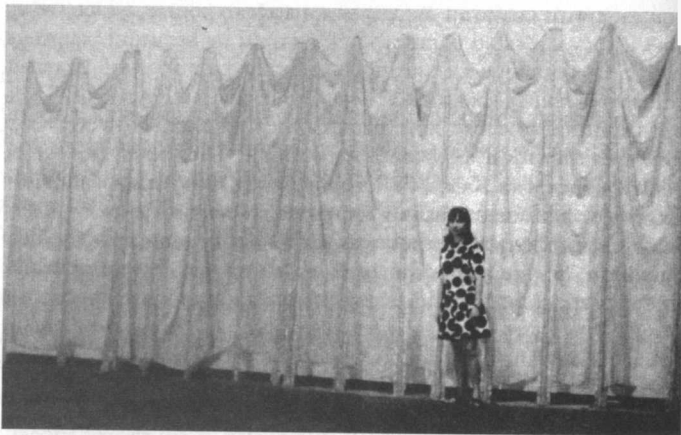
Pozná to každý, kto žil v posledných desaťročiach 20. storočia, a nie je to neznáme ani pre formy, ktoré sa prijímajú dnes. Je to téma vhodná pre satiru a karikatúru, no nepochybne zápas o to, či kánon krásy máme pre seba prijať, výrazne presahuje to, čo Kant opísal ako vkus, ako aj vyjadrenie morálnych stavov, ktoré sa k nemu podľa neho nutne priradujú. Spôsob, ktorého preskúmanie si ponechám pre inú príležitosť, neumožňujúci predpísať niekomu jeho sebaurčenie zvonka, je dosť blízky tomu, o čom Kant premýšľal ako o autonómii, aby pripomenul, že medzi estetikou tretej ríše a ríšou etiky existuje hlboká spojitosť. Mali by sme odmietnuť kategorický imperatív ohľadne toho, ako bude me vyzeráť, a prijať obmedzenie, kto vlastne sme v pojmoch rasy a rodu – a ďalších podobných skutočností, ktoré sa časom môžu politicky vynoriť. Má to úskalía a aj, obzvlášť v prípade žien, nejaké obmedzenia, ktoré majú ďaleko k tomu, aby sa dali dobre pochopiť. Ľudská evolúcia si nevyžaduje rozdiely medzi rasami, ako ich vysvetlila evolúcia druhov. Je to rozdiel spojený skôr s variáciou než so vznikom druhov. Čo sa týka pohlavného roz-

dielu na druhej strane, tam až dosiaľ existovala bimorfna báza pre generáciu. A to sa ukazuje na úlohe sexuálnej príťažlivosti. Muž je konštituovaný tak, že musí byť vzbudzovaný, inak sa nedostaví erekcia, a teda ani tehotenstvo, a teda ani prežitie rodu. Ženská krása je preto spojená so schopnosťou povzbudzovať a vzrušovať – a reprodukovať – a dnes legendárny „mužský pohľad“ je činiteľom evolúcie.

To sa, samozrejme, môže zmeniť, ak bude možné oddeliť reprodukciu ľudstva od psychochémie vzbudzovania. Aj Viagra si ešte vyžaduje sexuálnu stimuláciu, ale takmer určite raz budú existovať erektilné protézy, ktoré obídu tento atavizmus a umožnia, aby bola erekcia vecou vôle a reprodukcia mala také podmienky ako Adam pred prvým hriechom, ktorý bol schopný zasadiť svoje semeno bez búrok vášne, ako to navrhoval sv. Augustín. Zbavená imperatívov atraktívnosti, žena sa bude môcť slobodne rozhodovať, ako chce sama vyzeráť, bez ohľadu na to, čo jej vzhľad spôsobuje mužom. Vôbec však nie je jasné, či sú postadamovské metódy oplodnenia zapísané do genómu. Vďaka klonovaniu a podobne si dokážeme predstaviť a snáď aj predvídať dobu, keď budú muži sexuálne žiadani len kvôli sexuálnej rozkoši – alebo možno dokonca klonovaní preto, že za sociálne nepokoje obvinia testosterón. Vstupujeme do odvážneho nového sveta a estetika tretej ríše získava každým dňom na vážnosti.

Vzor skrášľovania

Súčasťou odkazu dada bola nedôvera ku krásu, teda aspoň v umení. Ak už aj nebola krásu aktívne nenávidená, zaujímali k nej aspoň korolárny postoj: Je lepšie, ak je umenie nevkusné než krásne. Čo sa týka osobného vzhľadu, sledovanie krásy je, naopak, cieľom veľkého priemyslu. V rozhovore krátko pred svojou predčasnou smrťou sa novátorská sochárka Eva Hesseová takmer rozkričala, keď vyhlasovala svoj odpor ku krásu – k „peknému“ – v umení. Ako však vieme z jej denníkov, jej vlastná krásu ako



10. *Strániť sa krásy ako niečoho odporného*
(Eva Hesseová, *Expandovaná expanzia*, 1969)

ženy ju zaujímala. Keď Kant vo svojom ranom texte *Pozorovania o pocite krásneho a vznešeného* postavil do protikladu krásu a nevkus, myslel si, že posledná vec, ktorú by si žena – Kant nutne zastával postoje svojej doby voči rodom –, uchádzajúca sa o to, aby si o nej mysleli, že je krásna, želala, je to aby ju pokladali za nevkusnú. Môže sa to zdať veľmi vzdialené filozofii umenia, no pojem „estetika“ sa v mnohých kultúrach používa pre druh poskytovania starostlivosti, ktorý v americkej angličtine nazývame „beauty shops“. Mladá asistentka na Kanadskej univerzite mi raz povedala, že zakaždým, keď vidí inzerát na miesto z estetiky na katedre filozofie, neubrání sa myšlienke, že hľadajú niekoho, kto je schopný robiť manikúru. Otázka potom je, či sa zaoberáme rôznymi pojmami krásy, ako to vyplýva z idey troch ríš, alebo či tu neexistuje nejaká väčšia jednota, než sa na prvý pohľad zdá.

Vo filozofii 18. storočia boli všetky tri ríše očividne dosť prepojené a práve preto ich Kant mohol pojednať ako jednu. Keďže maliarstvo bolo chápané ako mimetické, krásne maľby sa cháпали

ako maľby krásnych scén a krásnych ľudí. Pre ľudí s vkusom bola samozrejماً vec, že túžili byť obklopení krásnymi predmetmi, čo znamenalo, že ak zbierali maľby, boli to krásne maľby, čo ďalej špecificky znamenalo maľby krásnych vecí – vecí, ktoré vyzerali krásne v rovnakom význame výrazu „vyzerať krásne“, ako o ňom teraz diskutujeme. Akokoľvek marginálne bolo skrásľovanie pre filozofickú estetiku, bol to ústredný pojem Kantovej filozofie, ktorá nevidela špeciálny dôvod odlišne analyzovať prírodnú a umeleckú krásu. Estetika tretej ríše bola estetikou ako takou – ale skrásľovanie bol vzor. Takže diskusia v tejto kapitole nebola medzihrou, ale skôr prípravou na to, ako sa postaviť k otázke, akú dôležitosť môže mať krásna v umení po tom, čo ju ponížila nepoddajná avantgarda. A práve to bude témou nasledujúcej kapitoly.