

ARTHUR C. DANTO



# ZNEUŽITIE KRÁSY

alebo

---

Estetika a pojem  
umenia



## Úvod

# ESTETIKA ŠKATÚL BRILLO

*Umenie je pre estetiku tým, čím sú vtáky pre ornitológiu.*

Testadura

**K**ed som v 50. rokoch ako postgraduálny študent filozofie na Kolumbijskej univerzite chcel urobiť skúšku, kvalifikujúcu ma učiť tento predmet v málo pravdepodobnom prípade, že získam akademickú pozíciu, musel som byť dostatočne oboznámený s estetickou literatúrou. Jej čítanie sa mi síce videlo zaujímavé, avšak príliš irelevantné, keďže som nikdy nedokázal pochopiť, čo má spoločné s umením, kvôli ktorému som predovšetkým do New Yorku prišiel. Niežeby estetické úvahy, v širšom zmysle, nemali význam pre kultúru abstraktného expresionizmu; naopak, v nekonečných diskusiách, ktoré sa o vzrušujúcich malbách odohrávali v galériách, vystavujúcich takéto diela, alebo o ktorých sa viedli spory na umeleckých večierkoch, boli skôr ústredné. Zdalo sa len, že nič z toho, čo som sa naučil z kanonických estetických textov, nie je čo len vzdialene spojené s tým, čo sa odohráva v umení. Otázky, aké zamestnávali maliarov, ktorých som poznal, sa zdali byť také vzdialené filozofii, letmo sa dotýkajúcej umenia, že ten, kto poznal obidve strany problému, musel sa diviť, čo je vlastne predmetom tej filozofie. Bolo to dávno po tom, čo Barnett Newman, vtipný a jedovatý umelec, prvý raz odrovnal estetiku vetou: „Estetika je pre umenie tým, čím je ornitológia

pre vtákov.“ A hoci som verziu jeho oslavovaného výroku počul až neskôr, zdalo sa, že vyjadril v kocke ono frustrujúce rozpoltenie medzi obidvoma stranami môjho života.

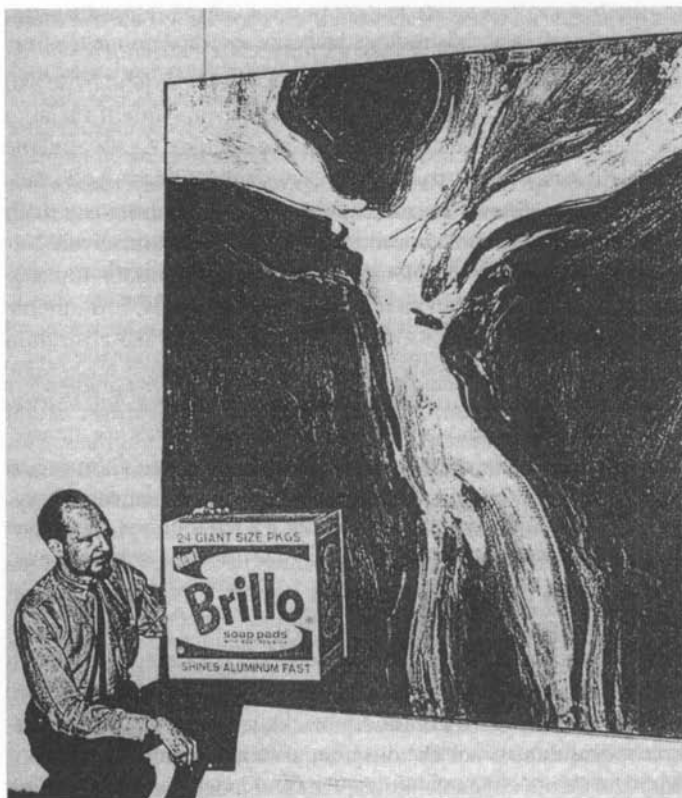
Skôr ma však bolelo poznanie, že Newmanovým konkrétnym terčom bola moja učiteľka a neskôr priateľka, Susanne K. Langerová. Bolo to na panelovej diskusii „Estetika a umelec“, ktorá sa konala vo Woodstocku v štáte New York v auguste 1952, teda v roku, keď som bol na Kolumbijskej univerzite menovaný asistentom. Forma, akou Newman odrovnal estetiku, odrážala istý *esprit d'escalier*. V skutočnosti vlastne povedal, že sa nikdy nestretol s ornitológom, ktorý by si myslel, že to, čo robí, robí „pre vtáky“, čo bolo od neho zlomyseľné *double entendre*, žargónové použitie daného výrazu. Newman však možno iba nadobudol dojem, že téma diskusie fakticky implikuje tak trochu povýšenecký obraz umelcov, poučovaných akousi estetičkou o tom, čo to vlastne robia – ako keby sa vtáky dozvedali od ornitológov, čo znamená byť vtákom. Či to bolo skutočným zámerom diskusie, ako aj to, čo to musí byť za estetický poznatok, aby sa z neho umelci mohli naučiť niečo o tom, čo je to byť umelcom, ostáva dodnes pre mňa tajomstvom.

Medzi analytickými filozofmi, ku ktorým som sa sám radil, však prevládal prístup, že estetika ako taká je pre vtáky. Nebolo to niečo, čo robia „skutoční“ filozofi. A tak estetika uviazla na niekoľko rokov v akejsi krajine nikoho medzi filozofiou a umením, čo znamenalo, že som bol schopný žiť dve stránky svojho života akoby sa jedna druhej vôbec netýkala; jednou rukou som písal analytickú filozofiu, a druhou maľoval. Keď som mal r. 1964 napísať svoj prvý článok z filozofie umenia, ako vzor preň som použil spôsob myslenia typický pre filozofiu vedy a teóriu jazyka, teda „uznávanú“ filozofiu tej doby. Na začiatku 60. rokov abstraktný expresionizmus ustupoval hnutiu (vlastne zoskupeniu hnutí), ktoré bolo úplne v rozpore s jeho postojmi a duchom, až mal človek pocit, že nastáva nová, revolučná chvíľa v dejinách umenia. Bola to však chvíľa, keď sa mi zdalo, že bolo možné, či dokonca

nutné premýšľať o umení filozoficky. Na rozdiel od abstraktného expresionizmu, kde estetika ako forma prežitej skúsenosti – odlišná od estetiky ako filozofickej disciplíny – bola pre jeho bytie ako umenie ústredná, v neuhladenom a neúctivom umení začiatku 60. rokov akoby vôbec nebol priestor pre estetiku. Akoby umenie a analytická filozofia vznikli jedno pre druhé. Obidve boli ľahostajné k povzneseniu a exaltácii, obidve sa obracali na istý druh britkého myslenia. Bola to pre mňa obzvlášť radostná chvíľa. Nemal som záujem byť umelcom v tomto novom období. Opájalo ma však pomyslenie stať sa filozofom umenia vtedy, keď umenie odstránilo všetky tie ťažké metafyzické drapérie, aké abstraktní expresionisti radi nosili ako svoj intelektuálny odev, uspokojujú sa vytváraním diel, čo na celom svete vyzerali ako všedné objekty každodenného života.

Pop-art bol okrem iného úsilím prekonať deliacu čiaru medzi krásnym a ľudovým umením – medzi ušľachtilým a hrubým, vysokým a nízkym; príkladom pre to druhé bolo zobrazovanie komiksových seriálov alebo logá reklamného umenia. Ohromila ma najmä výstava v r. 1964, o ktorej som odvtedy rozsiahlo – a možno až utkvelo – písal, kde Andy Warhol vystavil veľký počet drevených škatúl pomalovaných tak, aby sa podobali na kartóny, do akých boli balené a prepravované z miesta výroby do predajní čistiace hubky Brillo. Bol som posadnutý otázkou, ako je možné, že Warholove škatule sú umelecké diela, zatiaľ čo ich náprotivky z každodenného života sú iba úžitkové prepravné obaly bez akýchkoľvek estetických nárokov. Estetiky sa už zrejme tento problém viac netýkal, keďže obidve skupiny škatúl so zdanlivo odlišnými filozofickými identitami sa na seba tak veľmi podobali, že bolo sotva možné veriť, že by jedna z nich mala mať estetické vlastnosti, aké druhá nemá. Takže estetika jednoducho vypadla z rovnice a nikdy zvlášť nefigurovala v rozsiahlej filozofickej literatúre, ktorú moja esej z roku 1964, nazvaná *Svet umenia (The Art World)*, počala.

Tak či onak, nedávno som začal premýšľať o tom, že estetika predsa len v danej skutočnosti zohrala istú úlohu, pretože som



2. Zázrak komerčného dizajnu (James Harvey drží svoj kartón Brillo, 1964)

svoju otázku rámcovoval so špecifickým odkazom na škatule Brillo. Neboli to totiž jediné škatule, ktoré Warhol pri tej príležitosti vystavil. Ako si na tú výstavu spomínam, okrem Brilla Warhol imitoval päť alebo šesť rozličných kartónových obalov: kukuričné vločky Kellogg's, polené broskyne Delmonte, kečup Heinz a rajčinovú štavu Campbell's. Všetky tieto škatule boli vyrobené z preglejky, s otrepnými logami namaľovanými na ich povrchu. A podobne

ako *Škatuľa Brillo* (*Brillo Box*), aj ďalšie škatule vyzerali celkom ako ich náprotivky z komerčného života, hoci tie druhé boli obyčajne vyrobené z vlnitej lepenky. V každom prípade to však stačilo, aby mi vnukli otázku, ktorá na istý čas začala zamestnávať moju filozofickú vášeň – prečo sú Warholove škatule umelecké diela, zaznamenané v *catalogue raisonné* jeho diela a vystavované ako skulptúry na nespočetných výstavách, zatiaľ čo škatule v supermarkete iba papierové obaly používané na nekonečné úžitkové účely – na skladovanie, ako druhotné obaly na zásielky alebo zviazané ako odpadový papier určený na recyklovanie. Medzi komerčnými kartónovými obalmi a Warholovými „skulptúrami“ existovali, samozrejme, rozdiely, no tieto rozdiely sa zdali byť príliš triviálne pre filozofický zámer rozlíšenia umenia od reality.

Uvedené otázky mohli vyvstať pri *ktorýchkoľvek* škatuliach na výstave. Prečo bola práve *Škatuľa Brillo* akosi pákou, ktorú som použil na vyzdvihnutie problému formujúceho základy mojej filozofie umenia? Domnievam sa, že sa ňou stala pre svoju vizuálnu nápadnosť, akú človek očakáva od komerčne úspešného umeleckého kusa, akým pôvodný kartónový obal Brillo bol. Za to však nebol zodpovedný Warhol, ale, ako som následne zistil, za týmto vynikajúcim návrhom stál príležitostný autor obalov James Harvey. Harvey bol akosi tragická postava – výnimočne sľubný maliar abstraktného expresionizmu, ktorý sa, rovnako ako Warhol, musel živiť ako reklamný výtvarník, zomrel však príliš skoro, než aby stihol naplniť svoj talent. Videl som fotografiu, kde Harvey drží svoju škatuľu Brillo pred jednou z veľkých a energických malieb, ktorá mu už získala povest' umelca s veľkými vyhliadkami. Dnes sa však na neho už takmer zabudlo, no ja som mu dlžný veľa, pretože práve on vymyslel ten brilantný, vtieravý a súčasný návrh, čo pred asi štyridsiatimi rokmi upútal môj pohľad. Warhol mal, samozrejme, geniálny talent robiť umenie z tých najbanálnejších každodenných objektov konzumnej kultúry. Ale bola by otázka, ktorou som bol posadnutý, vyvstala, nebyť Harveyho geniálneho výkonu v oblasti komerčného dizaj-

nu? Myslím si, že aj sám Warhol je Jamesovi Harveymu čosi dlžný. Ťažko už zistíme, aký by bol vplyv na vedomie sveta umenia, keby jeho výstava škatúl pozostávala len z relatívne nevýrazných kolegov *Škatule Brillo*, napríklad zo škatule od kukuričných vločiek Kellogg's alebo žltohnedého kartónového obalu od rajčinového kečupu. *Škatuľa Brillo* priniesla výstave okamžitý úspech. Práve ona vystupovala aj na slávnej fotografii od Freda McDarraha, kde slabý a bledý umelec stojí v póze skladníka, obklopený umeleckými dielami, čo vyzerajú ako obyčajné baliace kartóny plné Brilla. Škatule Brillo boli, vďaka Jamesovi Harveymu, hviezdou výstavy a časom sa stali aj hviezdami dejín umenia. A bola to estetika, čo vysvetľuje ich pôvab, hoci s tým sám Warhol nemal nič spoločné.

Fakt, že som si *Škatuľu Brillo* vybral pre filozofické úvahy, bolo jedno z nespočetných rozhodnutí, aké každý z nás robí neustále – rozhodnutí založených na odlišnostiach v estetickej príťažlivosti. Je to dobrý príklad toho, ako dizajn ovplyvňuje voľbu, ako nás núti siahnuť po jednom výrobku namiesto po jeho konkurentovi, či už si vyberáme čistiacu hubku, viazanku alebo napríklad olejomalbu. Svetové hnutie pop-artu vďačí čiastočne za svoj úspech tomu, že si jeho praktici privlastňovali výtvarnícky často anonymných dizajnérov, vytvorené pôvodne s cieľom dodať výrobkom váhu v nemilosrdnom boji za trhovú výhodu. Disidentskí umelci Vitalij Komar a Alexander Malamud mi povedali, že s pop-artom sa prvý raz stretli na polotónových ilustráciách v rozličných umeleckých časopisoch, ktoré tajne obiehali v Sovietskom zväze, a privlastnili si jeho stratégie pre vlastné subverzné zámery v hnutí nazývanom „soc-art“. Jedným z výsledkov *glasnosti* bola slávnostná výmena umeleckých výstav, čo je jeden zo spôsobov, ako si národy navzájom symbolicky vyjadrujú priateľstvo; umelci soc-art len ťažko ovládli svoje vzrušenie, keď bola ohlásená výstava amerického pop-artu v Moskve. Neboli však pripravení na to, spomína si Alex Malamud, aký bol pop-art *krásny!* Túto zásluhu však treba úplne pripísať reklamným výtvarníkom, ich

používaniu intenzívnych farieb, jednoduchých foriem a uhladených kontúr – teda estetických stratégií, ktoré by, ako raz povedal Warhol, abstraktní expresionisti nemali zrovna dvakrát radi. Nemožno, samozrejme, preceňovať mieru estetiky amerického reklamného umenia na víťazstve Ameriky v studenej vojne, no obraz všetkých tých žiarivých obalov, husto zoradených na regáloch supermarketu, odhalil neznesiteľnosť riedkych jednotvárných regálov štátnych predajní.

### Zmiznutie krásy

V mojom prípade je v tom akási irónia, že zatiaľ čo mi estetika pop-artu otvorila umenie pre filozofickú analýzu, sama estetika až doteraz len málo prispela k mojej filozofii umenia. Čiastočne preto, lebo moje záujmy vo veľkej miere spočívali vo filozofickej definícii umenia. Problém definovať umenie sa stal naliehavým v dvadsiatom storočí, keď sa začali objavovať umelecké diela, ktoré vyzerali ako obyčajné predmety, ako v dobre známom prípade *ready-mades* Marcela Duchampa. Tak ako v prípade škatúl Brillo Andyho Warhola a Jamesa Harveyho, estetika nedokázala vysvetliť, prečo jeden objekt je výtvarné dielo a druhý nie, pretože z hľadiska všetkých praktických zámerov sú navzájom esteticky nerozlíšiteľné: ak má byť krásny jeden, musí byť krásny aj druhý, pretože vyzerajú úplne rovnako. Takže estetika sa jednoducho vytratila z toho, čo európski filozofi nazývajú „problémom“ definovania umenia. Musím pripustiť, že to mohol byť aj výsledok môjho prístupu k problému. Tak či tak, estetika sa príliš úzko spájala s umením už od čias, keď sa prvý raz, ešte v antike, stala témou pre filozofiu, až sa úplne prehliadala jej definícia. Ako však demonštruje moja skúsenosť so *Škatulou Brillo*, estetika umeleckých diel má svoje miesto medzi dôvodmi, prečo nám spôsobujú potešenie, hoci sa to veľmi neodlišuje od spôsobu, akým estetika funguje v našich každodenných voľbách – pri výbere odevov alebo sexuálnych partnerov, pri vyberaní šteňa-



ta z vrhu či jedného jablka spomedzi vystavených jablák. Nepochybne si to žiada vypracovať psychológiu každodennej estetiky a ak existuje niečo, čo by sme mohli nazvať zákonmi estetickej preferencie, bola by pre nás veľká výhoda naučiť sa, čím vlastne sú. Predavači jablák intuitívne leštia kusy ovocia a umiestňujú do popredia výnimočne dobre tvarované kusy. A každý vie, ako sa kozmetici zamestnávajú tým, aby sme vyzerali príťažlivejšie – aby naše oči vyzerali väčšie, vlasy žiarivejšie a hustejšie, pery červenšie a vlhšie. Platí však uvedený spôsob aj pre estetiku umeleckých diel? Treba ich urobiť príťažlivejšími pre zberateľov? Alebo má estetika zohrávať nejakú hlbšiu rolu vo význame umenia?

Vo filozofickej koncepcii estetiky takmer úplne dominovala idea krásy a to bola prakticky príčina, prečo v 18. storočí – veľkom období estetiky – bola popri vznešenom krása jediná estetická vlastnosť, o ktorej umelci a myslitelia aktívne uvažovali. Potom, v dvadsiatom storočí, krása takmer úplne zmizla z umeleckej skutočnosti, ako keby bola príťažlivosť nejaká stigma s hrubými komerčnými dôsledkami. V kultúre abstraktného expresionizmu bola estetika, ako som povedal na začiatku úvodu, samou substanciou umeleckého zážitku, no to, čo spôsobuje „účinnosť“ malieb, sa zdanlivo dalo len slabo zachytiť spôsobom, akým bola krása klasicky formulovaná, odkazujúc na rovnováhu, proporciu a poriadok. Výraz „Krásne!“ sa stal vyjadrením všeobecného súhlasu a má asi taký malý opisný obsah ako hvizd, ktorý niekto vydá v prítomnosti niečoho špeciálne ohromujúceho. Takže pre umelecký diskurz to nebola až taká strata, keď raní logickí pozitivistí začali rozmýšľať o kráse úplne zbavenej kognitívneho významu. Hovoriť o niečom ako o krásnom neznamená podľa ich názoru opísať to, ale vyjadriť niečí totálny obdiv. A to možno urobiť aj jednoduchšie – povedať „íha“ alebo prevrátiť oči a ukázať na to. Za tým, čo bolo odmietnuté ako „emotívny význam“, sa idea krásy ukázala ako kognitívne prázdna – a tým sa čiastočne vysvetlilo prázdno estetiky ako disciplíny, ktorá tak veľmi počítala s krásou ako svojím ústredným pojmom. V každom prípade sa

zdalo, že to má veľmi málo spoločné s tým, čo sa z umenia stalo v druhej polovici storočia; umenie s takým filozofickým záujmom možno adresovať bez prílišnej obavy o krásu, respektíve bez obavy o ňu vôbec.

### Iný pohľad na krásu

V 90. rokoch sa veci akosi začali meniť. Veľmi obľúbený umelecký publicista Dave Hickey provokatívne deklaroval, že určujúcim problémom desaťročia je krásu; jeho vyhlásenie bolo označené ako vzrušujúca myšlienka. Ja mám však dojem že to nebolo vzrušujúce ani tak pre samú krásu, ale skôr preto, že krásu mala nahradiť pôžitok a rozkoš, teda to, čo už takmer zmizlo z väčšiny našich stretnutí s umením. R. 1993, keď vyšla Hickeyho esej, umenie prechádzalo obdobím intenzívneho spolitizovania, vrcholom čoho bolo Whitney Bienále 1993, kde bolo takmer každé dielo nápadným pokusom zmeniť americkú spoločnosť. Hickeyho predpoveď nebola celkom presná. Nenastala totiž honba za samou krásou umelcami ako skôr prostredníctvom mnohých výstav a konferencií honba za ideou krásy kritikmi a kurátormi, ktorí si, možno inšpirovaní Hickeym, mysleli, že nastal čas pre iný pohľad na krásu.

Dobрым príkladom je výstava, ktorá sa v októbri 1999 uskutočnila v Hirschhornovom múzeu vo Washingtone. Pri príležitosti päťdesiateho výročia vzniku múzea dvaja kurátori – Neil Ben Ezra a Olga Viso – zorganizovali výstavu nazvanú *So zreteľom na krásu: Perspektívy umenia po r. 1950 (Regarding Beauty: Perspectives on Art since 1950)*. R. 1996 tí istí kurátori usporiadali zjavne antitetickú výstavu s názvom *Distemper: Dissonantné témy v umení 90. rokov (Distemper: Dissonant Themes in the Art of the 1990s)*.<sup>1</sup> Obidve výstavy oddeľovali len tri roky, no kontrast

<sup>1</sup> Anglické slovo *distemper* znamená maliarsku temperu i zmätok, nepokoj, rozruch. V slovenskom preklade by sa táto dvojjvýznamovosť stratila, a tak ho uvádzame v pôvodnom anglickom tvare. Pozn. prekl.

medzi nimi je dostatočne ostrý na to, aby vyvolal otázku, či sa v tomto krátkom intervale neodohral nejaký umelecký bod obratu – prudký obrat v *Kunstwollen* –, či dokonca prehodnotenie sociálnej funkcie umenia. Disonancia bola obľúbenou ambíciou umenia väčšinu predchádzajúceho storočia. Posun od disonancie ku kráse sa sotva mohol prejavit' extrémnejšie.

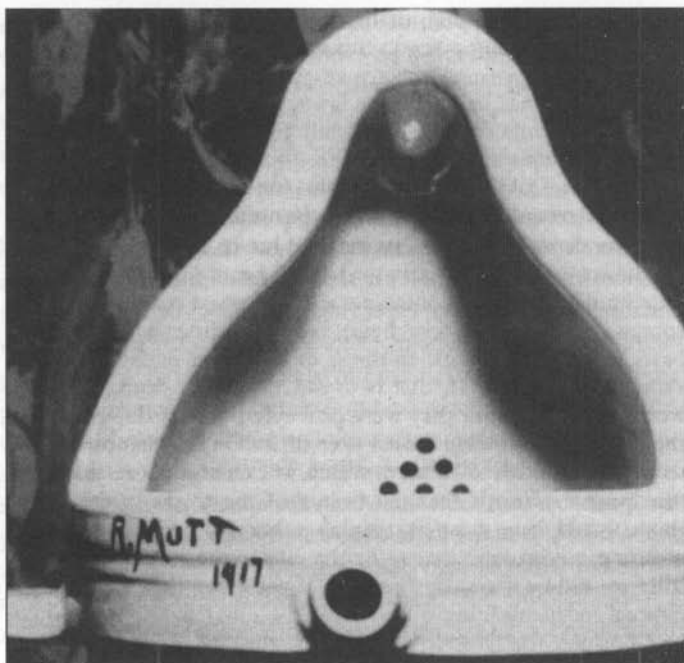
Olga Viso mi povedala, že k tomu, aby dala dokopy výstavu výlučne z umenia úmyselne vytvoreného s myšlienkou krásy, ju inšpirovala skutočnosť, že veľa ľudí, čo videlo prvú výstavu, sa jej zverilo, ako im mnohé z „disonantných“ diel pripadali krásne. Ak sa však vskutku ukazuje, že disonancia v súčasnom umení môže byť kompatibilná s krásou diel, potom nemôže byť až taká antiestetická ako pojem disonancia i duch, ktorý vyjadruje, evokujú. Ak sa, povedzme, diela z výstavy *Distemper* javili krásne, pravdepodobne nakoniec neboli až také odlišné od diel na výstave *So zreteľom na krásu*, a to sa vlastne ukazuje ako kauza. Môj osobný názor – zreteľnejšie sa prejaví neskôr v tejto knihe – je, že krása diel na prvej výstave, ktorá mala byť na druhej výstave kauzou, bola skôr náhodná ako integrálna ich významu. Bola tam však vždy. Pod „integrálnou“ mám na mysli fakt, že krása je vnútorná voči významu diela.

Z demonštratívnych dôvodov teraz uvažujme o dobre známom, možno až príliš obsesívne diskutovanom príklade *Fontány* (*Fountain*) od Marcela Duchampa, ktorej väčšiu časť, ako už dnes každý vie, tvoril obyčajný priemyselne vyrábaný pisoár. Duchampovi zástancovia trvali na tom, že keď r. 1917 anonymne dodal Spoločnosti nezávislých umelcov pisoár, mienil ukázať, aká je v skutočnosti táto forma rozkošná, že, abstrahujúc od jeho funkcie, pisoár vyzerá takmer ako príkladne krásna skulptúra Brancusiho, čo by svedčilo, že Duchamp mal možno záujem zdôrazniť práve tieto príbuznosti. Duchampov patrón Walter Arensberg, ktorý bol aj hlavným patrónom Brancusiho, si myslel – alebo to aspoň predstieral –, že pointou *Fontány* bolo odhalenie krásy.

Duchampov pisoár bol možno krásny čo sa týka formy, povrchu a belosti. Ale podľa môjho názoru krása, ak tam nejaká

bola, bola náhodná voči dielu, ktoré vzniklo z naprosto iných zámerov. Duchamp, zvlášť vo svojich *ready-mades* z rokov 1915 – 1917, zamýšľal exemplifikovať najradikálnejšiu odľuku estetiky od umenia. „Chcel by som veľmi konštatovať jednu vec, a to, že výber týchto ‚*ready-mades*‘ nebol nikdy diktovaný estetickým potešením,“ vyhlásil retrospektívne r. 1961. „Výber bol založený na reakcii *vizuálnej indiferencie* a zároveň pri totálnej absencii dobrého či zlého vkusu... v podstate na úplnej anestézii.“ Duchampovi zástancovia boli esteticky vnímaví ľudia; hoci možno pochopili jeho zámery nesprávne, nemýlili sa celkom v jednej veci, či už náhodnej alebo nie, a to, že pisoár naozaj možno vidieť ako krásny. A Duchamp sám povedal, že moderné vodoinštalatérvstvo je najväčším príspevkom Ameriky civilizácii.

Povedzme, že zástancovia verili vo vnútornú krásu diela, zatiaľ čo ja a mnohí ďalší si o nej myslíme, že je náhodná. Nemôže byť však pochyb o tom, že to dielo bolo *disonantné* z mnohých dôvodov. A tak by sa teda mohlo objaviť na výstave s témou *disonancia* a rovnako ľahko aj na výstave nazvanej *So zreteľom na krásu*. A to by obyčajne bola kauza, keďže si dokážeme predstaviť dve rozdielne výstavy s úplne rovnakými dielami, z ktorých jedna demonštruje *disonanciu* a druhá *krásu*. Objekty na oboch výstavách by boli v podstate krásne i *disonantné*. Bolo by zrejme nadmieru nákladné usporiadať dve odlišné výstavy, vyžadujúce dva súbory nerozoznatelných objektov. Namiesto toho by jednoducho mohla byť len jedna výstava nazvaná *Distemper* a potom druhá, *So zreteľom na krásu*, ktoré by nasledovali po sebe, pričom by sa len na budove múzea vymenili transparenty. Alebo by sme mohli mať dva vchody na tú istú výstavu, jeden pre návštevníkov túžiacich po *disonancii* a druhý pre návštevníkov smädných po *kráse*. Myslím si, že väčšinou by obidve skupiny návštevníkov boli spokojné s tým, čo videli – hoci by vždy hrozilo nebezpečenstvo, že by sa vnútri stretli dvaja ľudia, ktorí sa vonku rozdelili, pretože ona mala chuť na *disonanciu* a on na *krásu* a každý z nich by bol potom zvedavý, či sa nepomýlil a nevošiel cez nesprávny



3. *Kráska je náhodná* (Marcel Duchamp, *Fontána*, 1917)

vchod. Možno si predstaviť všetky druhy shakespearovskej žartovnej zápletky. Mohli by sme poveriť sprievodcov, aby jednej skupine návštevníkov hovorili, že kráska (alebo disonancia) je na jednej výstave náhodná a na druhej inherentná, ale to by sme už zachádzali ďaleko, pretože existujú prípady, keď je kráska vnútorne spätá s disonanciou, keď dielo nemôže byť disonantné bez toho, aby nebolo krásne. Je to aj prípad dvoch umelcov, ktorí sú najviac spájaní s konzervatívnymi útokmi proti Národnej nadácii umenia – Roberta Mapplethorpa a Andresa Serrana.

Čitatelia budú namietat', že som jednoducho popustil uzdu predstavivosti a nechal ju divoko cválať. Všetci vieme, že existuje

množstvo disonantných diel, ktoré ani náhodou nie sú krásne, a množstvo krásnych diel bez akéhokoľvek disonantného aspektu. Nemôžeme jednoducho pracovať s jasnými prípadmi? Odpoveď je možno Nie, a vysvetliť prečo, bude jedna z hlavných úloh tejto knihy, ak má byť vysvetlenie dôkladné. Zatiaľ nám bude stačiť zistenie, že spojitosť medzi *Fontánou* a konkrétnym pisoárom, ktorý si Duchamp privlastnil, je celkom podobná spojitosti medzi Warholovou *Škatulou Brillo* a kartónovým obalom Brillo, ktorý navrhol James Harvey. Estetika druhej podnietila vo mne záujem o prvú, o ktorej sa nedá povedať, že by mala inú estetiku než tú, čo si privlastnila z Harveyho škatúl. Ale na druhej strane ani Harveyho škatule nemajú filozofickú hĺbku Warholových škatúl, podobne ako pisoár vyrobený firmou Mott Iron Works nemá filozofickú – a umeleckú! – silu *Fontány*, ktorá nakoniec pomohla zmeniť dejiny umenia. Je však pochybné, či estetická sila pisoárov – navrhnutých podobne atraktívnym spôsobom ako škatule Brillo – vôbec patrí *Fontáne* ako umeleckému dielu. Čo sa toho týka, disonancia *Fontány* nie je vlastnosť pisoárov ako takých, ktoré sa priam perfektne hodia do kúpeľne. V každom prípade, v rozlišovaní medzi *Fontánou* a pisoárom, ktorý ju tvorí, je prítomná metafyzická otázka a tá sa príliš nelíši od rozlišovania medzi osobou a jej telom.

## Zrodená a znovuzrodená z ducha

Keďže som filozof, o ktorom je známe, že sa zaoberá svetom umenia, pozvali ma na niektoré konferencie o kráse a napísal som tiež množstvo esejí na túto tému. Keď som sa prvý raz musel konfrontovať s otázkou „Čo sa to vlastne stalo kráse?“ – na konferencii sponzorovanej Katedrou dejín umenia Texaskej univerzity v Austine –, pristihol som sa, ako si prezerám Heglove veľké práce o estetike. Zakaždým, keď som odvtedy začal písať na tému „koniec umenia,“ zistil som, že ju konzultujem s Heglom, ktorý, samozrejme, o rovnakej téme písal už v roku 1820. Jeho kniha sa

pre mňa stala vlastne akousi klenotnicou filozofickej múdrosti a kedykoľvek som sa začal venovať nejakej, pre mňa novej téme, pokladal som za cenné zistiť, či už o nej Hegel niečo nepovedal. Keď som začal hľbať nad filozofiou krásy, už na prvej strane jeho práce som objavil dve hlboko stimulujúce myšlienky. Jednou bolo až radikálne rozlíšenie medzi prírodnou a umeleckou krásou hneď v prvých riadkoch textu, druhou jeho glosa o tom, prečo sa umelecká krása zdá byť „nadradená“ prírodnej kráse. Bolo to preto, lebo bola „zrodená a znovuzrodená z ducha“. Je to veľká veta: *Aus den Geistes geborene und wiedergeborene*. Znamenala, ako som ju chápal ja, že umelecká krása je v istom zmysle skôr intelektuálny než prírodný produkt. To však neznamenalo, že dva druhy krásy sú, inak než prostredníctvom vysvetlenia, nutne rozdielne. Ak niekto namaluje pole narcisov, použijem romantický príklad, môže byť krásne práve tak ako je krásne skutočné pole narcisov. Koniec koncov, fakt, že malba bola „zrodená z ducha“, znamenal, že pre Hegla to má dôležitosť, akú prírodný fenomén nemá. Ako vždy, aj teraz sa mi videla hlboko stimulujúca myšlienka, že dve veci môžu vyzeráť celkom rovnako, no pritom majú veľmi odlišné významy a identity – podobne ako *Škatula Brillo* a škatule Brillo.

Majúc to všetko na mysli, prišiel som na spôsob, ako vymedziť rozlíšenie, ktoré mi začalo pripadať celkom plodné. Nadobudol som názor, že by krása umeleckého diela mohla byť k nemu vnútorná v tom zmysle, že je časťou významu diela. Táto myšlienka vo mne svitla, keď som premýšľal o *Elégiách pre Španielsku republiku* Roberta Motherwella, o ktorých budem dlhšie diskutovať v inej kapitole tejto knihy. Motherwellove maľby boli v istom zmysle politické – napokon, vynútila si ich udalosť v politických dejinách Španielska. Ich privilegovaná krása vyplynula prirodzene z toho, že boli elégiami, keďže elégie sú svojou podstatou mienené ako krásne. Krása elégie má nejako transformovať bolesť na čosi znesiteľné. Takže krása by v ich prípade mala byť vnútorná k významu diel. Krása pisoára, ak pisoáre sú vôbec krásne, sa mi, naopak, zdala úplne vonkajšia k *Fontáne*, presne tak ako bola es-

tetika škatúl Brillo vonkajšia k Warholovej *Škatuli Brillo*. Neboli súčasťou významu. Pravdupovediac, neviem čo to estetika Warholovej *Škatule Brillo* je a či vôbec nejakú estetiku má. Podobne ako *Fontána*, je to v podstate konceptuálne dielo.

Motherwell bol mojím blízkym priateľom; nedávno zomrel a hoci nie som poverčivý človek, nemohol som si pomôcť, ale cítil som, že rozlíšenie medzi vnútornou a vonkajšou krásou a ich spojitosť s významom, sú dar. Domnieval som sa, že umelecké dielo od prírodného fenoménu odlišuje to, že má nejaký význam, ktorý prešiel určitú vzdialenosť smerom k súčasnému vyjadreniu Heglovej idey niečoho zrodeného z ducha a znovuzrodeného. Význam umeleckého diela je intelektuálny produkt, ktorý možno pochopiť prostredníctvom interpretácie niekým iným než umelcom, a krásu diela, ak je naozaj krásne, možno vidieť ako dôsledok tohto významu. Nebolo ťažké nájsť ďalšie príklady. Myslel som napríklad na *Pamätník vietnamským veteránom* od Maye Lin, kde je krása vnútorne generovaná významom diela. A po ruke mám pár ďalších príkladov. V každom prípade to bolo po prvý raz, čo som objavil v pojme krásy kúsok štruktúry, ktorý by sa mohol hodiť filozofickej analýze. Možno tej štruktúry nebolo dosť, no bolo to niečo, s čím sa dalo začať budovať kus filozofie.

Keď ma r. 2001 pozvali prednášať v rámci Carusových prednášok<sup>2</sup> pred Americkou filozofickou asociáciou na výročnom stretnutí jej Východnej divízie, rozhodol som sa venovať téme krása. Žiadalo si to istú dávku drzosti postaviť sa pred túto organizáciu a rozprávať o kráse – téme, ktorá je aktuálnejšia v umení než vo filozofii. V tom čase som však objavil spôsob, ako prepojiť dejiny moderného umenia s mojím vlastným filozofickým záujmom o definovanie umenia a spojiť ich s ideou vnútornej krásy ako protichodnej krásy vonkajšej. Táto kniha rozvíja tri z Carusových

<sup>2</sup> Carusove prednášky sú pomenované po vydavateľovi Paulovi Carusovi (1852-1919) a sponzoruje ich nadácia zriadená na jeho počesť. Prizvaný prednášajúci má obyčajne predniesť cyklus troch prednášok na stretnutí jednej z troch divízií Americkej filozofickej asociácie. Pozn. prekl.



prednášok tak trochu systematickým spôsobom. Možno ju pokladať za tretí diel súčasnej filozofie umenia; prvým bola moja kniha *Transfigurácia všednosti* (*The Transfiguration of the Commonplace*) z r. 1981, ktorá rozpracovala to, čo by sme mohli nazvať ontológiou umeleckého diela, druhá *Po konci umenia* (*After the End of Art*) z r. 1997, kde som rozvinul to, čím sú podľa môjho názoru filozofické dejiny umenia.

Spočiatku som mal istú bázeň pred písaním o kráse. Bol to dôsledok dlho pretrvávajúceho postoja k estetike, ktorý prevládal v analytickej filozofii za mojich raných čias – že naozaj vážnu filozofickú prácu možno vykonať len v oblasti jazyka, logiky a filozofie vedy. Niekedy som sa pýtal, či som predsa len nemal venovať obrovskú príležitosť Carusových prednášok nejakej mainstreamovej filozofickej téme – niečomu, čo by bolo bližšie kolektívnemu srdcu mojej profesie. Mal som isté predstavy, napríklad o pojme mentálnej reprezentácie, ktorý by som rád rozpracoval, kým mám na to myseľ. Ale to, čo sa v umení dialo v 60. rokoch a neskôr, bola revolúcia, k pochopeniu ktorej v nejakej miere prispeli aj moje texty, a ja som mal pocit, že ústup od umeleckého vedomia idey krásy je určitý druh krízy. Ak sa aj krása ukazovala oveľa menej dôležitá pre vizuálne umenia než ako si ju cenila filozofická tradícia, neznamenalo to, že by nebola dôležitá v ľudskom živote. Dojímavé improvizované relikviáre, ktoré po teroristickom útoku 11. septembra 2001 vznikali spontánne všade v New Yorku, boli pre mňa dôkazom, že potreba krásy v extrémnych chvíľach života je v ľudskej podstate hlboko zakotvená. V každom prípade som dospel k názoru, že keď píšem o kráse ako filozof, obraciam sa na najhlbší druh problému, aký len existuje. Krása je iba jedna z mnohých estetických vlastností a filozofickú estetiku paralyzovalo to, že sa na ňu zamerala príliš úzko. No krása je jediná z estetických vlastností, ktorá je zároveň aj hodnotou, ako sú ňou pravda a dobro. Nie je to jednoducho iba jedna z hodnôt, s ktorými žijeme, ale je to taká hodnota, ktorá definuje, čo plný ľudský život znamená.

# 1. KRÁSA A FILOZOFICKÁ DEFINÍCIA UMENIA

*Stalo sa samozrejmosťou, že nič z toho, čo sa týka umenia, nie je už samozrejmé ani v ňom samom, ani v jeho vzťahu k celku, dokonca ani v jeho práve na existenciu.*

Theodor Adorno, *Estetická teória*, 1969<sup>3</sup>

Pre súčasné obdobie dejín umenia je príznačné, že pojem umenia neobsahuje vnútorné obmedzenie pre to, čo sú umelecké diela, takže už viac nemožno povedať, či niečo je alebo nie je umelecké dielo. Čo je horšie, niečo môže byť umeleckým dielom, no niečo celkom rovnaké nie, hoci medzi nimi naše oko neodhalí žiadny rozdiel. To neznamená, že umelecké dielo je niečo arbitrárne, ale iba to, že sa už viac neuplatňujú tradičné kritériá. Súčasťou Whitney Bienále r. 2002 bola performancia zoskupenia Praxis, ktoré pozývalo návštevníkov do svojho obchodíka v newyorskej štvrti East Village, kde si mohli vybrať z ponuky služieb zahrnujúcej objatia, umývanie nôh, dolárové bankovky a bozkom sprevádzané nalepenie lepiacich pások. Jedným z najpopulárnejších a najdojímavejších diel Bienále bol zvukový kus Stevena Vitiella, pozostávajúci zo zvukov hurikánu Floyd, nahratých r. 1999 z 91. poschodia veže č. 1 Svetového obchodného centra. Vizuálni umelci dnes môžu všetko, no i pri tejto radikálnej otvorenosti umelecké diela podliehajú rovnakým sankci-

<sup>3</sup> Preklad citátu podľa českého vydania: Theodor W. Adorno, *Estetická teorie* (Praha, Panglos, 1977). Pozn. prekl.

ám, akým by boli vystavené, keby boli iba obyčajnou súčasťou života. Valerie Solanisová, neúspešná úkladná vrahyňa Andyho Warhola, by síce mohla presvedčivo tvrdiť, že jej úmysel zastreliť ho bola performancia, avšak podľa Prvého doplnku zákona boli jej práva neporušené, keď čelila právnym dôsledkom pokusu o vraždu. Skladateľ Karlheinz Stockhausen vyhlásil teroristický útok na Svetové obchodné centrum v New Yorku 11. septembra 2001 za „najväčšie umelecké dielo všetkých čias“. Len čo jeho jazyk vyjadril extrémny obdiv, upadol v nemilosť, no fakt, že takéto vyhlásenie možno vôbec urobiť, podčiarkuje totálnu otvorenosť oboru, akokoľvek monštruózne by bolo narazenie dopravných lietadiel do husto zaľudnených budov za účelom vytvoriť umelecké dielo.

„Čokoľvek“ sa zdá byť chabá a rozčarovaná odpoveď na otázku „Čo to je umenie?“ Je to však preto, lebo sa dlho prijímalo, že umelecké diela vytvárajú, obmedzujú a akosi povznášajú množinu objektov, ktoré je každý schopný identifikovať ako umelecké diela, otázne bolo len to, čo pokladať za ich status. Znakom súčasnej situácie vo *filozofii* umenia je to, že filozofická definícia umenia musí byť vytvorená s radikálnou otvorenosťou, aká postihla celú oblasť umenia. Ešte stále platí, že umelecké diela vytvárajú obmedzenú množinu objektov. Zmenilo sa však to, že ich nemožno ľahko identifikovať ako umelecké diela, pretože čokoľvek, na čo si len človek dokáže pomyslieť, môže byť umeleckým dielom a to, čo sa pokladá za ich status, nemôže byť záležitosťou jednoduchého spoznania. Dnes je už dosť jasné, že niečo môže byť úplne podobné umeleckému dielu, a predsa to vôbec nie je umelecké dielo. To by sotva mohlo platiť pred rokom 1917, kedy Marcel Duchamp už zrealizoval dielo asi štrnástich *ready-mades*. Jeho *ready-mades* – bicyklové koleso, lopata na odhadzovanie snehu, vodovodná inštalácia, kryt na písací stroj, hrebeň na česanie psov a pod. – boli možno väčšími podobné veciam zo susedného garážového výpredaja než hocičomu, čo bolo vystavené na *Salon Carré* v Louvri. Duchamp, treba pripomenúť, mal

dost' prísne kritériá pre kandidatúru všedných objektov na status ready-madeov, takže dokonca možno zamýšľal stanoviť hranicu, ktorú by následný vývoj sveta umenia tak či tak viac-menej zrušil. A samozrejme nevzniesol otázku, čo oprávnilo ready-mady na status umeleckých diel, zatiaľ čo iné objekty ponechalo v garážovom výpredaji nepovšimnuté. Alebo tie druhé v nejakom, ešte nevytvorenom umeleckom diele – *Garážovom výpredaji (Garage Sale)*, ktoré ich presne kopíruje: lopata na odhadzovanie snehu, vodovodná inštalácia atď.

Vo svojich predchádzajúcich textoch som hovoril o prítomnom stave vecí ako o konci umenia – takúto charakterizáciu by podľa mňa prijal aj Adorno, s tým rozdielom, že by to urobil ako vyjadrenie kultúrnej beznádeje, zatiaľ čo ja tým mienim iba to, že dnes môže človek začať hľadať filozofickú definíciu umenia bez toho, aby čakal na to, čo budúce dejiny umenia, v podobe objektov, prinesú. Keďže umeleckým dielom môže byť čokoľvek, možno dôjde v budúcnosti k prekvapeniam, nebudú to však prekvapenia filozofické. Udržateľná filozofická definícia umenia bude musieť byť kompatibilná s umením, nech už bude mať akúkoľvek podobu. Istý kritik sa mi raz snažil pripomenúť, že definícia musí niečo vylučovať. Filozofická definícia umenia však samozrejme, pokrýva všetky a jedine umelecké diela. Vylučuje všetko ďalšie. Vylučuje, napríklad, objatia a bozky, ktoré členovia Praxis dávajú jednoducho z lásky a nie vtedy, keď sa angažujú v umeleckej performancii. Skláňam sa pred Adornom za jeho bystré spoznanie, že, na rozdiel od toho, čo si filozofi tradične o umení mysleli, nič, absolútne nič nie je viac samozrejme.

Posmrtné vydanie Adornovej knihy v r. 1969 sa časovo zhodovalo s koncom desaťročia, v ktorom umelci i filozofi, väčšinou nezávisle od seba, viedli pozoruhodne intenzívne bádania. Alebo, lepšie povedané, bolo to úplne filozofické bádanie, hoci veľkú časť filozofie a väčšinu z toho najlepšieho v rámci nej vyprodukovali umelci skúmajúci limity umenia zvnútra. Zmienku o paralele medzi modernistickým umením a istou formou filozofickej pra-

xe možno nájsť už v eseji, ktorou sa to desaťročie vlastne začalo – v *Modernistickom maliarstve (Modernist Painting)* od Clementa Greenberga z r. 1960, kde modernizmus v umení prirovnal k forme sebakritiky a ako príklad pre ňu uviedol filozofiu Kanta, ktorému následne zložil poctu ako prvému modernistovi. Sebakritika v umení, ako ju pochopil Greenberg, spočívala v očistení média, a to je jedinečné pre každé umenie, hoci voči nemu môže byť vonkajšie. Greenbergovu myšlienku možno identifikovať s príkladom *plošnosti*, ktorá je jedinečná médiu malby a tá musí byť preto očistená od každého iluzionizmu, a hĺbka právom zverená soche. Modernizmus zdedil takmer rovnaký súbor médií, aký mali umelci k dispozícii za Vasariho čias, s dôležitou až odporujúcou výnimkou fotografie. Odovzdaním sa „čistému“, predpovedal Greenberg, si každé umenie „nájde záruku svojich noriem kvality i svoju nezávislosť“. Ale aj „rešpekt k médiu“, ako kritické kritérium, sa vytratil zo súčasného diskurzu. Dnes sa všetko hodí ku všetkému, akýmkoľvek spôsobom. Modernizmus, ako ho predstavil Greenberg, bol akousi konceptuálnou čistkou, ak si máme požičať desivú politickú metaforu. V našej postmodernej dobe je čistota možnosť voľby, a v tom je dosť nemoderná.

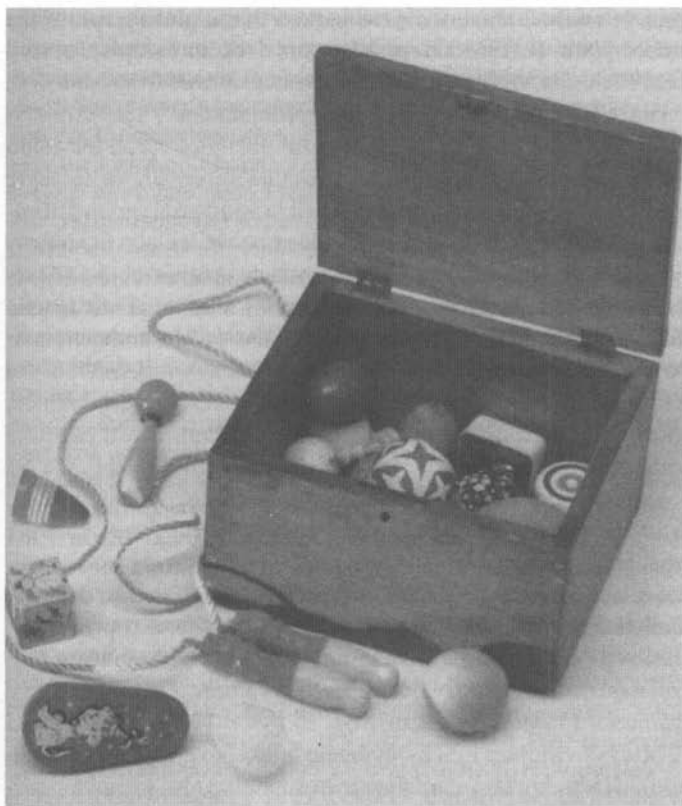
Odhladnuc od týchto záležitostí, Greenbergova agenda bola jedná z tých, čo definovala umenie zvnútra, a nemôže byť pochyb, že toto kvázikantovské úsilie rozvíjalo, neraz s istou puritánskou horlivosťou, množstvo umelcov odhodlaných robiť umenie v jeho konceptuálne očistenom stave. Bol to najmä prípad tzv. „minimalistov“ a vôbec nie je ťažké vidieť ich program po mnohých stránkach ako paralelu filozofie, praktizovanej takými ľuďmi ako Nelson Goodman a možno aj každej filozofie, založenej na programe radikálnej eliminácie alebo redukcie na nejaký privilegovaný základ – pozorovanie, správanie či čokoľvek iné. Ťažko povedať, či dochádzalo k nejakému ovplyvňovaniu medzi týmito filozofiami a umeleckými praktikami, no niektorí minimalisty študovali na univerzitách ako Princetonská a Kolumbijská, kde sa takáto filozofia vyučovala,

a aj minimalistický slogan „To, čo vidíte, je to čo vidíte,“ vyslovený maliarom Frankom Stelom, vyjadruje obľúbený postoj tých čias.

Skutočne, filozofia a avantgardné umenie v 60. rokoch zastávali mnohé spoločné postoje. Jedným z cieľov popu, napríklad, bolo ironizovať rozdiel medzi vysokým a ľudovým umením – medzi heroizovaným maliarstvom predošlej generácie abstraktných expresionistov a populárnym zobrazovaním komiksových seriálov a komerčnej reklamy – ako na kontroverznej výstave „Vysoké a nízke“ v Múzeu moderného umenia r. 1992. Ale podobne sa aj analytická filozofia snažila prekonať aspirácie takzvanej „vysokej“ filozofie – kozmotragické vízie existencialistov či metafyzických titanov, ktorí sa za nimi vznášali – kritikou ich jazyka, namierenou buď proti normám bežného diskurzu, kde vieme, o čom hovoríme, alebo proti vedeckému diskurzu podriadenému striktnému, dokázateľnému a potvrditeľnému uvažovaniu. Ťažko odolať nutkaniu vidieť kultúrnu ekvivalenciu medzi kanonizáciou bežného jazyka, kultivovaného Oxfordskou školou lingvistickej fenomenológie, a študovanou estetikou každodenných objektov vo Warholovej Factory či environmentom *Obchod (Store)* Claesa Oldenbura na Druhej ulici manhattanскеj Lower East Side v r. 1962, kde ste mohli kúpiť pomalované objekty cvičiek, automobilových pneumatík či dámskych nohavíciek a pančúch. Filozofia bola vo svojich príkladoch poznačená želanou prízemnosťou. Chuť na pivo slúžila ako paradigma túžby, zapnutie alebo vypnutie svetiel stlačením vypínača bolo (je) štandardným príkladom ľudskej činnosti.

Zapnutie alebo vypnutie svetiel ponúkalo aj minimalistické umelecké dielo skladateľa Georga Brechta, príslušníka Fluxu. O toto hnutie som mal špeciálny záujem a hoci som svoje prvé vlastné filozofické myšlienky o umení vypracoval na začiatku 60. rokov, keď som ešte nevedel nič o myslení a praktikách Fluxu, dnes si želim, aby som to vtedy už vedel. Je to možno znamenie o pravdivosti myšlienkového hnutia, keď nejakí ľudia, bez toho

aby navzájom o sebe vedeli, začínajú konať alebo rozmyšľať o rovnakých veciach, hoci pre paralely medzi filozofickým a umeleckým postojom na začiatku 60. rokov existuje skôr prirodzené historické vysvetlenie. V druhej polovici 50. rokov príslušníci Fluxu navštevovali na Novej škole seminár Johna Cagea z experimentálnej kompozície a upísali sa aj niektorým zenbudhistickým ideám, emanujúcim zo seminárov Dr. Suzukiho na Kolumbijskej univerzite. Zenové myšlienky, ako ich sformuloval Suzuki, mali v tých rokoch rozsiahly transformačný vplyv na intelektuálny život New Yorku. Moje vlastné myslenie, vyložené už v spomínanom článku *Svet umenia* z r. 1964, je okorenené obrazotvornosťou, ktorú som si osvojil, keď som sedel v Suzukiho triede, ako aj z čítania jeho kníh. Cage je dobre známy svojou snahou prekonať rozdiel medzi hudbou a obyčajným hlukom – program, generalizovaný Fluxom ako „zrušenie rozdielu medzi umením a životom“. V tých kritických rokoch, najmä v New Yorku a okolí, všedný svet každodennej skúsenosti začal podstupovať určitý druh transfigurácie v umeleckom vedomí, čo bol priamy dôsledok Suzukiho učenia. Zistenie, že na odlíšenie umeleckého diela od najobyčajnejších objektov alebo udalostí netreba nič vonkajšie, mi pripadalo filozoficky vzrušujúce – že tanec môže pozostávať iba z pokojného sedenia, že čokoľvek, čo počujeme, dokonca aj ticho, môže byť hudbou. Tie najobyčajnejšie drevené škatule, kĺbko šnúry na sušenie bielizne, zvitok drôteného pletiva, rad tehál, to všetko môže byť skulptúra. Namaľovaný biely oblak jednoduchého tvaru môže byť maľba. Inštitúcie vysokej kultúry neboli dobre pripravené na túto chvíľu. Nemalo význam zaplatiť vstupné za to, aby človek sledoval ženu, ktorá sa nepohybuje, alebo počúval vlastný dych, zatiaľ čo sa niekto iný, sediaci za klavírom, ani len nedotkne klávesov. O to horšie pre inštitúcie sveta umenia! Kedykoľvek to počasie umožnilo, mohla sa zhromaždiť skupina, aby predviedla kus Dicka Higginsa *Zimná koleda* (*Winter Carol*) z r. 1959, načúvanie padania snehu počas dohodnutej doby. Čo už môže byť magickejšie? Ktokoľvek môže predviesť *Zápalkový kus* (*Match Piece*), rané



4. Wittgensteinov prístup v tomto prípade nefunguje.  
 (George Brecht, Valoche [Fluxová cestovná pomôcka], 1975)

„inštruktívne dielo“ Yoko Ono, v ktorom niekto škrtnie zápalkou a sleduje ju, až kým nezhasne plameň. Zhasínanie svetla – môže byť niečo poetickejšie?

Z historického hľadiska je problematické, čo všetko z uvedeneho zapadalo do perspektívy oficiálnej estetiky, no zdá sa, že avantgarda, v rámci daného filozofického záujmu, akosi pocho-



pila, že s definíciou umenia treba niečo podniknúť ak, má nejaká vôbec platiť. R. 1965 sa, najskôr v umeleckom časopise, objavil text Richarda Wollheima *Minimalistické umenie (Minimal Art)*, a práve jemu sa pripisuje pojem „minimalizmus“, hoci sám pripúšťa, že nevedel nič o dielach, ktoré nakoniec začali byť takto označované. Skôr ho zaujímalo či existujú minimálne kritériá pre to, aby niečo bolo umením, a ako príklady uvádzal monochrómné maľby, ktoré asi do r. 1915 mohli existovať len ako filozofický vtip, a *ready-mades*, ktoré sa v dejinách umenia objavili viac-menej v tom istom čase. Wollheim sa v tomto držal oficiálneho filozofického modelu, podľa ktorého mať pojem znamená mať kritériá pre vyberanie jeho príkladov. Bola to wittgensteinovská všednosť, že príklady možno úspešne voliť bez pomoci definícií, ako je to v jeho slávnom príklade hier. V skutočnosti nemusia existovať žiadne kritériá pre rozlíšenie kovového hrebeňa na česanie zvierat od iného kovového hrebeňa na česanie zvierat, ktorý je od neho na nerozoznanie, a nie je to *ready-made*, ani pre rozlíšenie monochrómej bielej maľby od panela celého natretého bielou farbou – čo v konečnom dôsledku robí otázku definície naliehavou. Vyskúšaná a pravdivá metóda „vyberania príkladov“ stráca na príťažlivosti, keď máme do činenia s inventárom Fluxu, napríklad s dielom Georga Brechta *Valoche. Fluxová cestovná pomôcka (Valoche. A Flux Travel Aid)* z r. 1975, čo je drevená škatuľa obsahujúca hračky: švihadlo, niekoľko gúľ, vrchnák (zrejme), detskú kocku s namaľovaným snehuliakom, šachovú figúrku, jedno či dve umelohmotné vajíčka a niečo, čo by mohli, ale nemusia byť výhry zo škatúl s krekrami Crackerjack. Bez ohľadu na Wittgensteinovu prestíž, v takýchto záležitostiach by bol jeho prístup pravdepodobne vždy nesprávny. Nebol by to však prvý filozofický génius, ktorého ústredné myšlienky a návrhy boli na-prosto nesprávne.

V centre môjho článku *Svet umenia*, prednesenom na výročnom stretnutí Americkej filozofickej asociácie r. 1964, bol problém, prečo jeden objekt z dvojice navzájom čo najviac nerozlí-

šiteľných objektov – *Valoche* alebo obyčajná škatuľa s hračkami – je umeleckým dielom a druhý ním nie je. Ešte predtým v tom istom roku som na túto možnosť narazil na výstave škatúl Andyho Warhola v Galérii Stable na Východnej 74. ulici na Manhatane. Jeho *Škatuľa Brillo* vyzerala celkom ako komerčné kartóny, do akých boli balené čistiace hubky Brillo, takže fotografia jednej z nich by vyzerala úplne ako fotografia tej druhej. Čo teda pokladať za rozdiel? Vtedy som to chápal tak, že majú rozdielne historické vysvetlenia – napríklad, že Warholovu *Škatuľu Brillo* vyrobil človek, ktorý internalizoval nedávne dejiny umenia a nasmeroval veľkú časť teórie k ľuďom, ktorí tie dejiny a teórie poznali tiež, na rozdiel od skutočného prepravného kartónu Brillo v supermarkete, navrhnutého dizajnérom obalov na voľnej nohe pre ľudí, ktorí zase museli rozhodnúť o tom, ako bude ich výrobok prepravovaný do supermarketov. Warholov kartón, naopak, bol vytvorený pre svet umenia, a ten bol v pozícii oceniť ho, presne ako to formuloval George Dickie vo svojej inštitucionálnej teórii umenia. Podľa nej je niečo umeleckým dielom vtedy, (a) ak je to artefakt, ktorému (b) nejaká osoba alebo osoby konajúci v záujme sveta umenia udelili obozretný status „kandidáta na ocenenie“. Z kunsthistorického hľadiska v 60. rokoch neexistoval svet umenia, ale len množstvo prekrývajúcich sa skupín umelcov a kritikov, z ktorých mnohí boli ochotní vyhlásiť o diele iných, že to v skutočnosti vôbec nie je umenie. Roku 1963 Richard Artschwager rozposlal tucet identických materiálov rôznym inštitúciám a osobám, o ktorých si myslel, že by mohli mať záujem o jeho dielo. Z Guggenheimovho múzea dostal odpoveď, že to nie je umenie, ale remeslo. Riaditeľ Galérie Castelli ho pozval, aby sa zastavil na návštevu. To, čo dodáva každému svetu umenia autoritu, možno sotva zodpovedať bez kognitívnejšej definície než je tá Dickieho, na tomto mieste sa však touto témou nebudem zaoberať.

Filozofi radi apelujú na „náš“ pojem tohto či tamtoho. Wollheim varoval, že určitá umelecká praktika môže vyústiť do

„dezintegrácie nášho pojmu *umenia*, keď ho máme“. Ale pravdu povediac, len malá časť „nášho“ pojmu skutočne prežila avantgardné experimenty 60. rokov. Na hnutí Fluxus bolo revolučné to, že z prijímanej koncepcie umenia odstránilo takmer každý domnelý základ pre odlišnosť, ako je to zrejme z nasledujúceho čiastkového zoznamu, ktorý vyberám z *Manifestu Fluxu (Fluxus Manifesto)* od Georga Maciunasa z r. 1966: „Exkluzívnosť, individualita, ambícia... významnosť, zriedkavosť, inšpirácia, zručnosť, zložitosť, hlbokomyseľnosť, veľkosť, inštitucionálna a tovarová hodnota.“ V podobnom duchu sa niesla aj agenda, vyjadrená Yvonne Rainerovou v programe pre súbor Judson Dance Group: „Nie divadelnej výprave, nie virtuozite, nie premenám, mágii a predstieraníu, nie pôvabu a vynikaniu hviezdneho obrazu.“ Po nástupe konceptuálneho umenia na konci desaťročia sa už viac nevyžadovala existencia materiálneho objektu („artefaktu“?) a ak aj nejaký existoval, nemusel ho vyrobiť umelec. Človek mohol robiť umenie bez toho, aby bol umelcom, alebo mohol byť umelcom bez toho, aby robil umenie, ktoré niekto uznal. „Prestal som robiť objekty,“ povedal r. 1969 umelec Douglas Huebner v rozhovore. „A nesnažím sa svetu nič brať. Ani sa nesnažím svet inak usporiadať. Nesnažím sa svetu nič povedať, naozaj. Nesnažím sa svetu povedať, že by mohol byť lepší, keby bol taký alebo onaký. Viete, ja sa len sveta dotýkam tým, že robím tieto veci a nechávam ho takým, aký je.“ Nechať svet tak, ako sme ho našli, povedal nám Wittgenstein, tentoraz hlbokomyseľne, je aj cesta filozofie. Umelci nemusia kráčať v stopách Huebnera, zato však aspoň môžu byť a ešte stále sú umelcami. Definíciu umenia bude treba vybudovať na ruinách toho, čo sa v predošlých diskurzoch pokladalo za pojem umenia.

### Zvrhnutá krása

Z uvedenej histórie konceptuálneho vymazania nevyplýva, že by umenie bolo nedefinovatelné, ale len to, že podmienky,

nevyhnutné pre to, aby niečo bolo umením, musia byť úplne všeobecné a abstraktné, ak sa majú hodiť pre všetky predstaviteľné prípady, a hlavne to, že z „nášho pojmu umenia“ ostalo len veľmi málo, na čo sa tvorca skutočnej definície môže spoliehať. V *Transfigurácii všednosti* som dospel k dvom značne slabým podmienkam, zostručneným do výroku „*x* je umelecké dielo vtedy, ak stelesňuje význam“. V mojej protodefinícii, ako aj vo všetkých definíciách 60. rokov, ktoré sú mi známe, nebola žiadna zmienka o kráse, zatiaľ čo pre pojmovú analýzu na konci dvadsiateho storočia by to určite bola jedna z najnutnejších podmienok. Krása sa vytratila nielen z pokrokového umenia 60. rokov, ale aj z pokrokovej filozofie umenia toho desaťročia. A nemohla byť teda ani súčasťou definície umenia; umeleckým dielom síce mohlo byť čokoľvek, no nie všetko je krásne. Odlúčená krása sa mohla vyskytovať v zozname slov uznania alebo ako Dickieho hlavný pojem, no od 60. rokov sa len zriedka objavila v umeleckých periodikách bez dekonštrukčného výsmechu. Krátko po tom, čo r. 1925 založili Pamätnú nadáciu Johna Simona Guggenheima, zakladatelia videli v jej priamych beneficiatoch „mužov a ženy oddaných posúvaniu hraníc poznania a vytváraniu krásy“. Umenie bolo mlčky definované v pojmoch vytvárania krásy a vytváranie krásy získalo rovnocenné postavenie ako rozširovanie hraníc poznania. V logu Inštitútu pre moderné štúdie pri Princetonskej univerzite boli r. 1930 zobrazené dve alegorické ženy, jedna zahalená a druhá nahá. Znamenali Krásu a Pravdu; odev mal možno naznačovať, že Krása je odetá Pravda. Ale zhruba o štyridsať rokov neskôr už odkaz na vytváranie krásy takmer vypadol z poverovacieho jazyka Národnej nadácie pre umenie (National Endowment for the Arts); nielen preto, že krása sa vytratila z umeleckého programu r. 1965, ale aj preto, že sponzori nadácie, ako sa dozvedáme z nedávnej štúdie Michaela Brensona pre NEA, pochopili umelcov ako zdroje myšlienok, ktoré by mohli byť cenné pre národnú agendu víťazstva v studenej vojne.

Tak či onak, v tých rokoch michiganský kongresman George A. Dondero a jemu podobní jedinci odmietali moderné umenie ako niečo podvrtné a deštruktívne a v podstate protiamerické. Dondero napísal: „Moderné umenie je komunistické, pretože je deformované a škaredé, pretože neoslavuje našu krásnu krajinu, našich šťastných a usmiatych ľudí a náš materiálny pokrok. Umenie, ktoré neskrášľuje našu krajinu jasným, jednoduchým, každému zrozumiteľným spôsobom, plodí nespokojnosť. Je preto opozičné voči našej vláde a tí, čo ho vytvárajú a propagujú, sú našimi nepriateľmi.“ Podľa Brensona tlačový magnát William Randolph Hearst „stotožnil každú formu umeleckého radikalizmu s komunizmom a dielo vytvorené netradičným spôsobom pokladal za maskovací prostriedok komunistickej propagandy“. Ako uvidíme, bol to len jeden z príkladov spolitizovania krásy.

Na začiatku 90. rokov kritik Dave Hickey na otázku, čo bude podľa neho hlavným problémom desaťročia, odpovedal: „Krása, povedal som vytrhnutý zo sna a potom, odhodlanejšie: Problémom 90. rokov bude *krása*.“ Spomína si, ako jeho odpoveď narazila na „absolútne nechápavé ticho... Tápal som v tej *mŕtvej zóne*, v tej tichej priepasti.“ Dovolím si ďalej rozvinúť to ticho do jednej možnej perspektívy uvažovaním o fotografii Roberta Mapplethorpa, ktorá sa stala známou r. 1989, keď Corcoranovo múzeum umenia zrušilo jeho výstavu *Dokonalá chvíľa* (*The Perfect Moment*) ako neuvážený preventívny čin proti hrozbe, že by Národná nadácia pre umenie mohla zamietnuť dotáciu múzeu, ak zákonodarcovia uvidia, čo nadácia podporuje. Obava bola založená na nabitom sexuálnom obsahu jeho charakteristických obrazov – hoci na Mapplethorpeovom diele bola najdôležitejšia práve sebavedomá krása. Bola to krása, ktorá ho, väčšmi než často hravý obsah, odcudzila ako umelca fotografickej avantgarde. Keď som písal o Mapplethorpeovi knihu *Pohrávanie sa s ostrím* (*Playing with the Edge*), opýtal som sa fotografa, ktorý v tom čase experimentoval s pinhole kamerami, čo si o ňom myslí. Odmietol Mapplethorpa ako *gýčiara* – umelca, ktorý pre prílišnú za-

ujatosť eleganciou stratil kontakt s možnosťami svojho média. Imperatívy modernizmu mali sklon urobiť z jednoduchej drsnej momentky vzor fotografickej čistoty, akú na fotografiu aplikoval Greenbergov očistný pohľad, hľadajúci to, čo je inherentné v samom médiu. Dôvodom ťaženia proti Mapplethorpovi bol fakt, že jeho dielo bolo príliš krásne, aby sa hodilo na kritickú podporu. „Jeden autor tvrdil, že ak namaľujem sex a násilie, bude to v poriadku, nemôžem však namaľovať niečo krásne,“ spomína si Gerhard Richter. „Zmenená móda doby,“ ak si môžem privlastniť Kantov jazyk trúchliaci nad osudom metafyziky, „prináša krásu len pohrdanie; je ako odvrhnutá a opustená matróna.“<sup>4</sup>

Zvrhnutie krásy sa však netýka len objavu, že krásu nemá miesto v definícii daného umenia, alebo, vo svetle postmodernistického pluralizmu, v definícii umenia všeobecne. Existuje veľmi rozšírený výklad, že krásu nejakým spôsobom trivializuje to, k čomu patrí. Kauzálna filozofia krásy podoprela obsah myšlienkou, pripisovanou často Davidovi Humovi, že krásu je len v oku diváka. Hume sa skutočne v eseji *O občianskej slobode* domnieval, „že krásu vecí existuje v mysli“, no to ju podľa neho vôbec neodlišuje od čokoľvek iného, pretože „chute a farby a všetky ďalšie zmyslové vlastnosti nespočívajú v telách ale v zmysloch“, ako píše v *Skeptikovi*:

Je to rovnaké ako v prípade krásy a ohavnosti, cnosti a necnosti. Táto doktrína však neuberá o nič viac zo skutočnej podstaty druhých vlastností než prvých... Máme si snáď farbiarov či maliarov vážiť menej len preto, že farby môžu klamať iba v oku? V zmysloch a pocitoch ľudí je dostatočná uniformita pre to, aby zo všetkých uvedených vlastností urobila objekty umenia a myslenia a aby mala ten najväčší vplyv na život a správanie.

<sup>4</sup> Citáty z Kantových prác *Kritika praktického rozumu*, *Kritika súdnosti* a *Základy metafyziky mravov* sú v tejto knihe preložené s prihliadnutím na tieto slovenské a české vydania uvedených prác: *Kritika praktického rozumu* (Bratislava, Nakladateľstvo Spektrum, 1990), *Kritika súdnosti* (Praha, Odeon, 1975) a *Základy metafyziky mravov* (Bratislava, Kalligram, 2004). Pozn. prekl.

Ale dokonca ani filozofický argument, že krása môže mať rovnakú ontologickú váhu ako cnosť a necnosť, by úplne nevymazal dojem, že na sledovaní krásy je čosi nedbalé či dokonca neslušné – postoj, ktorý sa neobjavuje pri ostatných estetických kategóriách, ktoré nám odporúčili preskúmať analytici z Oxfordu, ak by sme mali záujem urobiť nejaký pokrok v estetike – „chutný a neformálny“, ak máme citovať príklady J. L. Austina. Žiadny z nich však nenesie morálnu váhu krásy v estetickej tradícii. Skutočná pojmová revolúcia popravde neznamená očistu pojmu umenia od estetických vlastností, ale skôr očistu pojmu krásy od morálnej autority, ktorú podľa pocitu človeka musí mať, aby bolo možné vlastníctvo krásy morálne spochybniť. Keď vrcholila vietnamská vojna, maliar Philip Guston dal zbohom krásnym malbám, na ktorých bola založená jeho reputácia, a namiesto nich začal maľovať alegórie zla, ktoré nemohli mať v súlade s ich zamýšľaným morálnym posolstvom stigmatu krásy.

Roku 1927 George Santayana v liste Thomasovi Monrovi o svojej generácii napísal: „Neoneskorili sme sa príliš za Ruskinom, Paterom, Swinburnom a Matthewom Arnoldom. Naša atmosféra bola atmosférou básnikov a ľudí dotknutých náboženským entuziazmom alebo náboženským smútkom. Krása (ktorú teraz nemožno ani len spomenúť) bola vtedy dňom i nocou živou prítomnosťou alebo bolestivou absenciou.“ V Santayanových časoch práve krása oprávňovala na úctu k umeniu. Tu sú, napríklad, niektoré myšlienky z raných textov Santayanovho súčasníka G. E. Moora, ktoré sú dnes takmer nezrozumiteľné: „Nedokážem to pochopiť, ale to, čo sa pokladá za krásne, je jednoducho a výhradne to, čo je samým koncom. Objekt umenia by potom bol tým, k čomu sú objekty morálky prostriedkom, a jedinou vecou, ku ktorej sú prostriedkom. Jediným dôvodom mať cnosti by bolo vytvárať umelecké diela.“ Moore vo svojom ranom texte *Umenie, morálka a náboženstvo* napísal: „Náboženstvo je len podsekciiou umenia,“ čo vysvetlil takto: „Každému hodnotnému zámeru, ktorému slúži náboženstvo, slúži aj umenie; a ak

pripustíme, že škála dobrých objektov a emócií umenia je širšia, potom mu možno slúži ešte viac.“ Nemožno pochybovať, že Moore veril, že umenie môže prevziať ciele náboženstva práve vďaka kráse, ktorá mu je bytostne vlastná. Okolo r. 1897 urobilo na Prousta veľký dojem dielo Roberta de Sizeranne *Ruskin et la religion de la beauté*.

Teraz by som rád ponúkol historickú špekuláciu. Obrovská úcta, akej sa dnes umenie naďalej teší, je dedičstvom tohto povzneseného pohľadu na krásu. To, že umenie nahradilo náboženstvo v súčasnom vedomí, sa hovorí všeobecne a niekedy aj cynicky. Moja špekulácia je taká, že tieto viktoriánske a edwardovské postoje prežili zrieknutie sa krásy samej. Zájdem dokonca ešte ďalej a navrhmem, že ak dnes existuje v umení miesto pre krásu, je spojené s týmito prežitkami, ktoré sú hlboko zakorenené v ľudskom vedomí. Miesto krásy nie je v definícii alebo, ak mám použiť trochu zdiskreditovaný výraz, esencii umenia, z ktorej ju avantgarda právom odstránila. Toto odstránenie však nebolo výsledkom konceptuálnej, ale, ako o chvíľu dokážem, politickej determinácie. A je pozostatkom estetickéj politiky, ktorá pretrváva v negatívosti, akú dnes nachádzame v postojoch ku kráse v umení. Idea krásy, napísal mi nedávno básnik Bill Berkson, je „znetvorená ohavná vec“. Ale *fakt* krásy je celkom iná záležitosť. V pasáži zo začiatku *V tieni kvitnúcich dievčat* Marcel (Rozprávač), cestujúci vlakom do Balbecu, vidí, ako sa skoro ráno blíži k stanici sedliacke dievča a ponúka kávu a mlieko. „Pri pohľade na ňu som pocítil túžbu žiť, ktorá sa v nás zrodí vždy, keď si znovu uvedomíme krásu a šťastie.“<sup>5</sup> Verím v hĺbku Proustovej psychológie v spojení vedomia krásy s pocitom šťastia – ktorá bola tiež trivializovaná v časoch modernizmu – za predpokladu, že nie sme v konflikte kvôli negatívosti, ktorá neodchýlila ideu

<sup>5</sup> Názvy a citáty z Proustovho románu *Hľadanie strateného času* prekladáme s prihliadnutím na české preklady Prokopa Voskovca a Jiřího Pechara (Marcel Proust: *Hledání ztraceného času I-VI*, Praha, Odeon, 1979-1988). Pozn. prekl.



krásy v generácii Prousta, Moora a Santayanu. Rád by som to riešil ďalej. Bola to morálna váha, ktorá bola pripísaná kráse, čo nám pomáha pochopiť, prečo prvá generácia avantgardy pokladala za také naliehavé vytlačiť krásu z jej pomýleného miesta vo filozofii umenia. Zaberala to miesto na základe konceptuálneho omylu. Keď sme raz v pozícii, že vnímame tú chybu, mali by sme byť schopní zachrániť krásu pre opätovné umelecké používanie. Pojmová analýza, bez výstuže typu foucaultovskej archeológie, nie je dostatočne silná, aby nám s touto úlohou pomohla. Aj keby trebárs nebolo umeleckej avantgardy v 20. storočí, filozofi by takmer určite neprestali učiť, že spojitosť medzi umením a krásou je konceptuálne tesná. Uchopil som energiu umeleckej avantgardy, aby som odkryl trhlinu medzi umením a krásou, ktorá bola predtým nepredstaviteľná – a ktorá, ako uvidíme, ostala nepredstaviteľná ešte dlho po tom, čo bola odkrytá, najmä preto, lebo spojitosť medzi umením a krásou bola uchopená kvôli sile apriórnej nevyhnutnosti.

### Moorovo odhalenie

V neskorších pasážach *Principia Ethica* Moore napísal: „Zrejme najcennejšie veci, aké poznáme alebo si dokážeme predstaviť, sú určité stavy vedomia, ktoré možno zhruba opísať ako rozkoš zo styku medzi ľuďmi a potešenie z krásnych objektov.“ Uvažoval o veci, ktorá je „taká samozrejmagá, až zaváňá frázou“. Moore tvrdí, že nikto „nikdy nepochyboval o tom, že osobné vzrušenie a ocenenie krásneho v umení a prírode sú dobré samy o sebe“. „A nezdá sa ani pravdepodobné,“ pokračuje, „že by si niekto myslel, že čokoľvek iné by mohlo mať približne takú veľkú hodnotu ako veci, ktoré sú začlenené pod tieto dve kapitoly.“ Mooreve trúfalé výzvy sa dnes zdajú byť takmer šokujúco zápečnicke, ja o nich však budem predpokladať, že v jeho svete to boli bežné frázy. Bežné by však nebolo to, čo tvrdí ďalej, teda že „je to konečná a fundamentálna pravda filozofie morálky“ a že uvedené

dve hodnoty „tvoria logicky úplne posledný koniec ľudského konania a jediné kritérium spoločenského pokroku“. Ľudia ich možno raz budú akceptovať ako pravdy, no zdá sa, hovorí Moore, že sú to „pravdy, ktoré boli všeobecne prehlíadané“.

Myslím si, že Moore sa nemohol mylíť v tom, že tie pravdy, ak vôbec boli pravdami, boli všeobecne prehlíadané, keďže v Bloomsburyho krúžku, ktorého celá filozofia umenia a života vychádzala z Moorovho učenia a jeho osobného príkladu, boli prijaté, ako keby mali odhaľujúcu moc. John Maynard Keynes v *Mojich raných vierach* takto charakterizoval Moorove idey: „Vzrušujúce, osviežujúce, začiatok renesancie, otvorenie nového neba nad novou zemou, boli sme zvestovateľmi novej vôle, neobávali sme sa ničoho ... najdôležitejšími objektmi v našom živote boli láska, tvorba a potešenie z estetického zážitku a hľadanie poznania.“ Podľa Vanessy Bellovej „sa zdalo, že nastáva veľká nová sloboda.“ Keď r. 1938 zomrela Lady Ottoline Morrellová, uctili si jej pamiatku epitaform, ktorý bol, vzhľadom na veľkosť jeho autorov T. S. Eliota a Virginie Woolfovej, prekvapujúco neinspiratívny: „Odvážny duch, potešujúci čo do krásy a dobrota lásky jej priateľov.“ Ktorýkoľvek člen Bloomsburyho krúžku, kam Woolfová a Lady Ottoline centrálna a Eliot okrajovo patrili, by si želal, aby si jeho pamiatku uctili presne takýmito výrazmi. Libretista Pucciniho *Tosca* vložil do árie hrdinky v podstate Bloomsburyho ideály: *Vissi d'arte, vissi d'amore* – Žil som pre umenie, žil som pre lásku. Opera bola inscenovaná r. 1900 – *Principia Ethica* boli publikované r. 1903 –, no jej dej bol situovaný do r. 1800, kedy podľa mňa postava Tosca povedala, že žila pre rozkoš, čo bol ústredný pojem osvietenскеj psychológie morálky, ako môžeme vidieť dokonca u Kanta, keď sa zaoberá témou krásy. Je takmer neuveriteľné, že ktosi žil v r. 1800 pre lásku, pretože by to bola romantistická filozofia života. Ale láska a umenie – umenie vďaka svojej kráse – boli presne Bloomsburyho určujúce hodnoty, ktorých hodnotová schéma bola odvodená z *Principia Ethica*. Láska a priateľstvo na jednej strane a to, o čom Moore hovorí

ako o „vlastnom ocenení krásneho objektu,“ boli postačujúco, bez potreby náboženstva, hlavné morálne potreby moderných ľudských bytostí.

### Krása je univerzálna

Čo sa týka oceňovania krásy, s výnimkou Huma a Hegla, klasickí estetici nerobili podstatný rozdiel medzi umením a prírodou a treba mať na mysli, že keď Moore písal *Principia Ethica*, bola táto ľahostajnosť len zriedkavo spochybňovaná vo filozofickej estetike alebo samej umeleckej praxi. Domnievam sa, že Moore do istej miery pokladal oceňovanie prírodnej krásy za nadradené oceňovaniu umeleckej krásy: „Myslíme si, že emocionálna kontemplácia prírodnej scény, za predpokladu, že jej vlastnosti sú rovnako krásne, je nejakým spôsobom lepší stav vecí než kontemplácia namalovanej krajiny; v takom prípade by sme si mysleli, že by sa svet zlepšil, keby sme dokázali najlepšimi dielami reprezentatívneho umenia nahradiť rovnako krásne *reálne* objekty.“

Toto si zaslúži odbočku. Moore nás vyzýva uvažovať o dvoch svetoch. Predstavte si prvý z nich „taký krásny, ako len dokážete; vložte do neho hocičo, čo na tejto zemi najviac obdivujete – hory, rieky, more, stromy a západy slnka, hviezdy a mesiac“. Druhý si predstavte „jednoducho ako kopy špiny, obsahujúcu všetko, čo sa vám najviac hnuší... a to celé, do tej miery ako je to len možné, bez jedinej kladnej vlastnosti“. Teraz „jediné, čo nie sme oprávnení predstaviť si, je, že žiadna ľudská bytosť *nemôže*, nijakým spôsobom, vidieť a tešiť sa z krásy jedného alebo nenávidieť špinu druhého sveta“. Moorov argument naberá logickú silu, ktorá prevracia ontologický argument a my ho preto môžeme parafrázovať v jeho pojmach. Teraz tie dva svety, vďaka tomu, že sme si ich iba predstavili, majú to, čo starší filozofi označovali ako „objektívna realita“. To znamená, že majú realitu niečoho, čo sme dosiahli tým, že sme si to mysleli – sú to „objekty myslenia“.

Nebolo by skutočne lepšie, keby mali aj – použijúc opäť starší filozofický výraz – *formálnu* realitu? Nebolo by teda lepšie, aby skutočne existoval skôr krásny než škaredý svet, hoci sa z neho nikto nemôže tešiť? „Tento príklad je extrémny,“ pripúšťa Moore. A rovnako pripúšťa, „že náš krásny svet by bol ešte lepší, keby existovali ľudské bytosti, ktoré kontemplujú a tešia sa z jeho krásy“. Moore sa, samozrejme, zaujíma práve o toto, hoci pre neho zostáva dôležité, že „krásny svet *sám osebe* je lepší než škaredý“.

Som náchylný uveriť, že v Moorovom charakteristicky domyselnom argumente je veľký kus psychologickéj pravdy. Mám na mysli to, že existujú opisy stavov vecí, ktoré by každý celkom dobre akceptoval ako krásne i ako škaredé, najmä ak sú navzájom protikladné. Príkladom toho prvého je nasledovné pozorovanie umeleckého kritika a moralistu Johna Bergera:

V Istanbule sa v domácich interiéroch, v chudobných štvrtiach i inde, nachádza miesto pokoja, naprostý protiklad toho, čo sa deje vonku za jeho dverami. Tesné, zle zastrešené, krivolaké a udržiavané interiéry sú priestory podobné modlitebniam, pretože sú to protiklady rušného sveta i pretože sú to metafory pre rajské záhrady.

Interiéry symbolicky ponúkajú rovnaké veci ako raj: pokoj, kvety, ovocie, ticho, jemné látky, sladké pečivo, čistotu, ženskosť. Ponúkanie môže byť impozantné (a vulgárne) ako v izbách sultánovho háremu, no môže byť aj skromné ako tlačný vzor na károvanej šatke z lacnej bavlny, rozprestretej cez vankúš na podlahe chatrče.

S variáciami vo vkuse a obradnosti takéto symbolickéraje – interiéry alebo záhrady – inkorporovali viac či menej rovnaké veci a vlastnosti, aké vymenoval Berger. Stretol som sa s kontrastujúco chladným opisom stredoamerického partizána, ako zaobchádzať s väzňami, keď treba zlomiť ich vôľu a ducha: treba ich zavrieť do chladných vlhkých priestorov bez akéhokoľvek

svetla, so zlou stravou plnou červov, obklopených vlastnými exkremenmi. Dalo by sa to nazvať aj estetickým mučením. Vybrať si jednu z uvedených možností nie je záležitosť *vkusu*! Ak je raz ponúknutý výber, vyberie si každý a vo svojej voľbe uprednostní raj pred peklom v džungli. Krása síce môže byť subjektívna, je však univerzálna, ako tvrdí Kant. A musí to byť intuícia, ktorá tvorí základ Moorovej myšlienky spojenia krásy s dobrom a podľa Prousta aj so šťastím. Spája sa s niečím inherentným v ľudskej povahe, čo by vysvetľovalo, prečo je estetická skutočnosť taká dôležitá a prečo estetické strádanie – pripravujúce ľudí o krásu – mohlo získať takú dôležitosť v umeleckých programoch avantgardy.

### Dobré umenie nemusí byť krásne

V každom prípade, Moore veril, že čo sa týka zobrazovacích umení, krásna maľba je maľba krásnej témy. A to podľa mňa dodalo istú dôležitosť múzeu výtvarných umení, ktoré sa v tých časoch začalo chápať ako miesto, kde sa má prežívať krása. Postava z románu Henryho Jamesa *Zlatá čaša* (1905) Adam Verver, nesmierne bohatý muž žijúci v zahraničí, zamýšľa postaviť pre „americké mesto“, ktoré ho urobilo bohatým, „múzeum múzeí“. Chystá sa to urobiť preto, aby „vyslobodil ľudí svojho rodného štátu z područia škaredosti“. Neexistoval žiadny spôsob – alebo ľahký spôsob –, ako premeniť Detroit alebo Pittsburgh na Catskills či Veľký kaňon. Ale umelecká krása bola prenosná a ak mali byť esteticky zanedbaní občania amerického mesta vložení do prítomnosti „pokladov určených pre pozitívnu svätosť“, bol by to, v prípade, že má Moore pravdu v tom, že kontemplácia krásnych objektov patrí k najvyššiemu morálnemu dobru, nesmierny prospech. A prispieva to aj k vysvetleniu, prečo v Jamesovej dobe používala muzeálna architektúra formu chrámu.

Problém bol v tom, že modernistické maliarstvo sa práve v tej chvíli začalo takmer úplne odvracať od mimetického modelu.

Roger Fry, Moorov žiak, bol modernistický maliar a kritik. V rokoch 1910 a 1912 zorganizoval v londýnskej Galérii Grafton dve známe „postimpresionistické“ výstavy, na ktorých boli umelecké reprezentácie natoľko odchylené od motívov, čo zobrazovali, že dokonca ani profesionálni kritici umenia si s nimi nedokázali poradiť. Fry vtedy napísal: „Prevažná väčšina kritikov vyjadrila svoj odpor a opovrhovanie jednoznačnými pojmami. Jeden džentlmen dokonca z vlastnej neschopnosti pochopiť tieto obrazy dospel k záveru, že je to zo strany organizátorov výstavy a čiastočne i mojej kolosálny podvod.“ Nasleduje Fryov pokus vysvetliť neschopnosť kritikov vidieť v tých dielach to, čo bloomsburskí modernisti i sám Moore, ktorý výstavu v r. 1910 pokladal za najdôležitejšiu udalosť roka, chápali ako objektívnu krásu:

Takmer bez výnimky mlčky prijímajú, že cieľom umenia je imitujúca reprezentácia, no nikto z nich sa nepokúsil ukázať nejaký dôvod pre takéto zvláštne tvrdenie. Mnoho sa už povedalo o týchto umelcoch, ktorí, namiesto toho, aby nás tešili krásou, hľadajú škaredé. Zabúdajú, že *každé nové, kreatívne navrhnuté dielo je pred tým, než sa stane krásne, škaredé*; že slovo krásne obyčajne vzťahujeme na tie umelecké diela, pri ktorých nám ich dobrá znalosť umožňuje ľahko chápať jednotu a že za škaredé pokladáme tie diela, ktoré vnímame ešte len s ťažkosťami. (kurzíva A. D.)

Vnímať ich ako škaredé podľa Fryovho názoru znamená vlastne projektovať na ne mentálny zmätok, ktorý dokáže odstrániť kurz estetickej výchovy, keď umožní vidieť ich krásu. Postimpresionistickí maliari, pokračuje Fry, hlásajú „absolútnu dôležitosť vzhľadu, čo nutne odsúva imitačnú stránku umenia na druhé miesto“. To je základ Fryovho formalizmu.

Sám Fry však urobil oveľa vážnejšiu chybu než je tá, čo za cieľ maliarstva pokladá napodobňovanie prírody. Tou chybou je názor, že cieľom malieb je, aby boli krásne. Veľmi si cením Frya za názor, že tým, čo si robia posmešky, treba niečo vysvetliť, aby

mohli vnímať znamenitosť postimpresionistickej maľby, ako to urobil Bloomsbury, chcem však špeciálne upozorniť na apriórny názor, že spochybňovaná maľba je skutočne krásna len vtedy, ak diváci vedia, ako na ňu majú dívať. To, že dejiny modernizmu sú dejinami akceptácie, je fráza. Tento príbeh dokola rozprávajú docenti a prednášajúci o oceňovaní umenia. Dejiny umenia majú vždy šťastný koniec. Manetova *Olympia*, zosmiešnená r. 1865, sa o storočie neskôr stala svetovým pokladom, a to podporuje malú homíliu o kritickej zdržanlivosti. Vo *Svete Guermantovcov* Proust píše, ako sa „nepreklenuteľná priepasť medzi tým, čo pokladali za Ingresove majstrovské dielo a tým, o čom sa domnievali, že musí navždy ostať ‚hrôzou‘ (napríklad Manetova *Olympia*) zmenšuje do tej miery, až sa zdalo, že obidve plátna vyzerajú ako dvojičky.“ Ako k tomu dochádza? Fry veril, že k tomu dochádza kritickým vysvetlením. Ľudí treba priviesť k pochopeniu diela; až potom zistia, prečo je vynikajúce. V tom spočíva Fryov veľký prínos, oveľa väčší, než sú jeho skutočné vysvetlenia. Pretože to objasňuje, že umelecké dobro, ak má byť ocenené, si neraz žiada vysvetlenie, čo úplne pochopil Hume. „Pri mnohých druhoch krásy, najmä krásy vo výtvarnom umení,“ píše v prvom oddieli svojho *Úvahy o princípoch morálky*, „je pre to, aby sa cítil vhodný pocit, nutné zamestnať viac logiky; a falošnú chuť môžu často opraviť argument a reflexia.“ Hume chce ukázať, že „morálna krása sa veľmi podieľa na tom druhom druhu“.

S výhradami prijímam Fryov názor i ducha Humovho úžasného postrehu. No odmietam, že dejiny oceňovania vždy vrcholila oceňovaním krásy. Snáď by mohli vrcholiť oceňovaním umeleckého dobra, čo chcel Hume v skutočnosti obhájiť vo svojej skvelej eseji o tom, ako kriticky – a objektívne – rozhodovať o rozdieloch vkusu. Chybou bolo veriť, že umelecké dobro je identické s krásou a že vnímanie umeleckého dobra je estetickým vnímaním krásy. To bol však, podľa mňa, predpoklad edwardovskej estetiky, ktorá by umenie vystavované v Galérii Grafton musela spochybniť. Edwardovci sa, napríklad, vôbec nemýlili, keď začali

oceňovať africké umenie. Správny bol dokonca aj ich názor, že z formálneho hľadiska ho možno vidieť ako krásne. Viktoriánci sa domnievali, že „primitívni ľudia“ sa prostredníctvom umenia síce snažili robiť krásne veci, len presne nevedeli ako – z dôvodu svojej „primitivity“. Edwardovci si o sebe mysleli, že sú pokrokoví, pretože formalizmus im umožňoval vidieť to, čo Fry nazýval „černošskou skulptúrou“, ako krásne. Mýlili sa však v názore, že sa vďaka formalizmu naučili vidieť tú krásu, ktorá bola pointou afrického umenia. Tá totiž nikdy nebola jeho pointou, rovnako ako nebola pointou väčšiny veľkého umenia na svete. A veľmi zriedka je pointou umenia dnes.

Keď sme prežili výstavu *Sensation* v Brooklynskom múzeu v r. 1999, môžeme sympatizovať s Fryom. Kritici človeku silne znechutili umenie, o ktorom si boli istí, že ich obťažuje. Boli však pripravení vidieť ju skôr ako prvú nápravu, než ako estetický problém, a v tomto mali možno viac pravdy než ktosi, kto by dúfal, že prostredníctvom argumentu nakoniec uvidí krásu. Nie je to a nikdy ani nebol údel umenia byť bezpodmienečne vide-



5. *Možno skvelý, no určite nie krásny* (Henri Matisse, *Modrý akt*, 1907)



né ako krásne. David Hume to nemal ako vedieť a bolo možno historicky príliš skoro, aby to vedel aj Roger Fry, predovšetkým preto, lebo umenie, ktoré bolo pre svojich súčasníkov ťažko akceptovateľné, sa neraz ukázalo ako umelecky dobré práve takým spôsobom, ako to Fry predvídal a Hume vysvetlil – prostredníctvom trpezlivej kritickej analýzy. Za mnohé z toho, čo zabránilo ľuďom vidieť vynikajúce kvality raných moderných malieb, mohli nepoužiteľné teórie, predpisujúce umeniu, aké má byť. To však neznamená, že ak aj niekto prijal, že umenie, ktoré tak zalarmovalo a rozzúrilo Fryových kritikov, je nakoniec celé dobré, musel ho vidieť ako krásne! Mattisov *Modrý akt* je dobrá, dokonca veľká malba, ak však niekto tvrdí, že je krásna, hovorí nezmýsly. Aby sme zistili, akým spôsobom môže krásna účinkovať v umení našej doby, musíme sa oslobodiť od edwardovskej axiómy, že dobré umenie je kategoricky krásne len vtedy, keď poznáme ako. Vďaka konceptuálnym dejinám umenia 20. storočia máme oveľa zložitejšiu ideu umeleckého oceňovania, než mali k dispozícii raní modernisti – alebo modernizmus všeobecne, vrátane jeho formulácie v texte Clementa Greenberga z konca 60. rokov. Rozviním to v nasledujúcej kapitole, ktorá sa zaoberá tým, čo som nazval nepoddajnou avantgardou.