

Antonínu Brinzanikovi

Umění a kýč

Tomáš Kulka

Torst

2014

na plastičnosti. Její tělo jakož i celý obraz jsou ploché. I Celebonovičová upozorňuje na některé nedostatky tohoto díla:

Ani linie těla, ani měkkost stínu nedávají formám obrazu žádnou partikulární významnost. Plastická a formální stránka nejsou vyvinuty... a barvy jsou nevýrazné.³⁸

Člověk má skutečně pocit, že mnohé specifické rysy obrazu (např. seskupení anděličků, způsob zpracování moře a oblohy) by mohly být různým způsobem upraveny, aniž by obraz utrpěl.

Z tohoto příkladu můžeme vyvodit, že akademická díla s vhodnou tematikou hraničí s kýčem pouze v těch případech, kdy jsou esteticky nezvládnuta. Přesto bych ani výše uvedené Cabanelovo dílo nenazval prostě kýčem, i když je pravděpodobné, že kdyby bylo namalováno dnes, bylo by asi za kýč považováno. Důvodem je, že toto dílo má své místo v dějinách umění. Pokusím se to objasnit odpovědí na možnou námitku proti definici kýče navržené v předchozí části.

Lze namítnout, že některé dosti rutinně namalované florentinské obrázky Panny Marie splňují naše tři podmínky kýče: je zde zřejmý emocionální náboj, téma je jasně identifikovatelné a často nedochází k žádnému obohacení asociací. Kdyby dnes někdo takto maloval, řekli bychom asi, že maluje křesťanský kýč. Přesto však florentinské madony kýčem ne nazýváme. Proč?

Lze tvrdit, že jde o úctu k historii, která nám brání srovnávat renesanční dílo s kýčem. Možná je zde ale ještě hlubší důvod. Naše úcta k dílům, která mají své místo v historii umění, může též pramenit z jejich umělecké hodnoty – z toho, že tato díla významným způsobem přispívala ke konsolidaci uměleckého směru své doby. Přestože by neměla valnou umělec-

kou hodnotu, kdyby byla namalována dnes, ve své době byla uměleckým přínosem. Myslím, že to platí i o takových obrazech, které se nám dnes jeví jako rutinně namalované a podobné mnoha jiným. Tam, kde vidíme s odstupem času podobnost a uniformitu, viděli současníci mnoho rozdílů a významných variant. Bylo to v době, kdy se daný styl (který si možná jako takový tehdy ani neuvědomovali) teprve vytvářel. Lze tedy říci, že i obrazy, které nebyly revoluční a nepřinášely žádné radikální změny, měly uměleckou hodnotu, protože pomáhaly konsolidovat a definovat tvořící se umělecký směr. To platí i pro historickou kategorii akademického umění. Práce v akademickém stylu budeme považovat za kýč pouze tehdy, budou-li malovány v době, kdy byl akademismus již překonán a stal se pro další vývoj výtvarného umění nepodstatným. Jako příklad může posloužit oficiální umění třetí říše, které tak miloval Adolf Hitler, nebo ten typ umění, ke kterému nabádal a které obdivoval Nikita Chruščov.

6/ Logická struktura estetických soudů

Dospěli jsme k závěru, že nedostatek umělecké hodnoty není sám o sobě postačujícím důvodem k diskvalifikaci kýče. Abychom dokázali, že kýč jen předstírá a na umění si pouze hraje, musíme prokázat, že postrádá i hodnotu estetickou. Nejde však jen o to předvést, že kýč má estetické nedostatky. Kombinací estetické průměrnosti a absence umělecké hodnoty najdeme snadno i mimo oblast kýče. Chceme-li zdůvodnit, že kýč je bezcenný jak z hlediska estetického, tak i z hlediska uměleckého, musíme doložit nejen to, že se dramaticky liší od umění opravdu kvalitního, ale i od prací průměrných a podprůměrných. Většina děl, která umělci tvoří s těmi nejpříjemnějšími záměry, jsou průměrná a podprůměrná. Jsou však přesto za

umělecká díla považována. I přes svou průměrnost jsou vnímána jako legitimní a v určitém smyslu i respektovatelný umělecký neúspěch. Musíme tudíž prokázat nejen, že kýč má vážné estetické nedostatky, ale též, že jeho defekty jsou dostatečně velké. To je však právě to, co se nám nepodařilo, když jsme se snažili ukázat, že kýč je defektní z hlediska pozitivních estetických kvalit *jednoty, komplexnosti a intenzity*, tak jak jsou tyto pojmy chápány Beardsleym a Dickiem. Proč?

Není to proto, že by se tyto pojmy k analýze estetické hodnoty nehodily. Problém je v tom, že nebyly patřičně explikovány. Jednota, komplexnost a intenzita jsou Beardsleym a Dickiem pojímány čistě v intuitivní rovině, jako primitivní, dále neanalyzovatelné pojmy. Důsledkem toho zůstaly (zvláště pojem intenzity) příliš vágní, nejasné a nejednoznačné, abychom se jejich prostřednictvím mohli dopracovat k spolehlivým výsledkům. Tyto pojmy je třeba dále analyzovat, abychom pochopili, jak reflektují naše estetické preference a hodnocení estetických kvalit i nedostatků. Aby se tyto pojmy staly užitečným pojmovým aparátem pro estetické hodnocení uměleckých děl, je třeba odhalit jejich skrytou logickou strukturu a odhalit vnitřní vazby, které mezi nimi existují. Abychom mohli zodpovědět otázky typu, za jakých podmínek je jedno dílo jednodušší, komplexnější či intenzivnější než jiné, potřebujeme alespoň částečné vysvětlení těchto pojmů. Jinými slovy: potřebujeme kvantitativní nebo alespoň *komparativní* model estetického hodnocení.

V následujících dvou podkapitolách se pokusím takový model nastínit. Estetická hodnota v něm bude pojímána jako funkce vztahu mezi různými druhy alterací, kterými by mohlo být hodnocené dílo upraveno. Pro jednoduchost a didaktickou zřejmost budou hlavní rysy tohoto modelu prezentovány ve for-

mě algebraického vzorce. To samozřejmě neznamená, že chci předkládat nějaký algoritmus, pomocí kterého bychom mohli numericky známkovat míru jednoty, komplexnosti a intenzity díla. Navrhuji však, aby byly tyto veličiny pojímány jako funkce, jejichž argumenty jsou různé druhy alterací či úprav; jako funkce, jejichž hodnoty za určitých podmínek stoupají a za jiných podmínek klesají.³⁹ Účelem tohoto modelu je objasnit základní logickou strukturu těchto tří klíčových pojmů, abychom pochopili, jakým způsobem reflektují naše estetické preference. S pomocí tohoto modelu též uvidíme, proč bylo předcházející hodnocení estetických vlastností kýče nedostatečné a jak je třeba je revidovat.

6.1./ Pojem jednoty

...a pak přijde okamžik, kdy všechny komponenty díla jsou tak vzájemně sladěny, že cítím, že nemohu přidat další tah šetce, aniž bych je musel celé přemalovat.

Henri Matisse

Jaký je význam pojmu „jednota“? Co máme na mysli, řekneme-li, že dílo je dobře sjednoceno? Beardsley používá výrazů jako „dobře zorganizováno“, „formálně perfektní“, mající „vnitřní logiku struktury a stylu“.⁴⁰ Pojem jednoty lze stupňovat (některá díla jsou sjednocena lépe než jiná). Zamysleme se tedy nejprve nad jeho krajním případem, nad pojmem perfektně sjednoceného uměleckého díla. Co znamená, že dílo je absolutně sjednocené či „formálně perfektní“? Jistě to, že nemá žádné formální nedostatky. Perfektně sjednocené dílo musí být takové, že všechny jeho konstitutivní prvky jsou na svém místě, přesně tam, kde mají být. To dále znamená, že takové dílo nelze již vylepšit. Jakákoli úprava či alterace, která by zlepšením byla, by totiž *ipso facto* poukazovala na předchozí

nedostatek – dílo by nebylo perfektní. Absolutně vyvážené umělecké dílo nemůže tedy být dále vylepšeno, může však být snadno poškozeno. Nedovoluje žádný odklon od svých konkrétních forem.

Perfektně sjednocené dílo je tedy takové, které lze pouze poškodit, ale nikoli vylepšit úpravami či alteracemi jeho konstitutivních prvků. Opačný hraniční případ – absolutně nesjednocené dílo – bude naopak takové, které by úpravami bylo možné jen vylepšit. Pro tyto dva (hypotetické) krajní případy neexistují možná příklady. Mezi nimi si však můžeme představit kontinuum, na které skutečná díla promítnout lze. Dobře sjednocená díla budou blíže krajnímu případu perfektní jednoty, špatně sjednocená díla naopak budou blíže jeho protikladu. Jinými slovy: čím sjednocenější dílo, tím bude obtížnější je vylepšit a snazší poškodit. A naopak: čím hůře je dílo sjednoceno, tím je bude snadnější vylepšit a obtížnější dále poškodit.

To, že umělecká díla mohou být úpravami vylepšena nebo poškozena, je zřejmé. Některé úpravy však mohou být takové, že dílo ani nezlepší, ani nepoškodí – budou esteticky neutrální. Zde si však musíme uvědomit, že není možné, aby všechny úpravy byly pouze tohoto typu. Kdyby totiž žádná alterace dílo ani nezkrátila, ani nepoškodila, museli bychom konstatovat, že „dílo“ není esteticky funkční – tj., že se k němu nevztahujeme jako k dílu uměleckému.⁴¹

Až potud jsme se zabývali otázkou *sémantickou*: co tím *míníme*, když říkáme, že dílo je dobře sjednoceno. Přístupme nyní k otázce *noetické*: jak můžeme *vědět*, že dílo je dobře sjednoceno? Jak můžeme zdůvodnit estetické soudy týkající se sjednocenosti (či nesjednocenosti) uměleckého díla?

Co třeba porovnat dílo s jinými pracemi ve stejném žánru, stylu, směru, provedení atd.? Problém je v tom, že i u prací, které patří do stejných tematických kategorií provedených v tom samém stylu, stejnou tech-

nikou atd., nebude srovnání informativní. Hodnocení sjednocenosti díla je totiž vždy hodnocením toho, jak jsou jeho *specifické* konstitutivní elementy sklobeny dohromady. Jak říká Richard Wollheim: „Koherence, kterou v uměleckém díle hledáme, se vždy vztahuje k těm specifickým elementům, které v něm umělec slaďuje.“⁴² Protože specifické konstitutivní elementy různých děl jsou (s výjimkou kopií) různé, míru jednoty lze těžko stanovit na základě jejich porovnání.

Připustíme-li však, že umělecká díla jsou v tomto smyslu jedinečná a neopakovatelná, jakým kritériem lze vůbec posoudit míru jejich jednoty? Jak můžeme zjistit, zdali jsou konstitutivní elementy díla na svém místě, přesně tam, kde *mají* být? Jak můžeme například zdůvodnit, že určitý element (E) uměleckého díla (UD) je či není na svém místě, přesně tam, kde by měl být?

Navrhují, že soudy tohoto typu lze potvrdit či zpochybnit srovnáním díla s jeho vlastními verzemi, tj. s těmi verzemi, které se od daného díla liší pouze v aspektu E. Najdeme-li alternativu či verzi UD', která se ve srovnání s posuzovaným UD jasně jeví jako lepší, znamená to, že E není na svém místě (přesně tam a tak, kde a jak by měl být). Pokud však zjistíme, že všechny alternativy k danému dílu jsou esteticky podřadné, budeme vědět, že E je s celkem dobře skloubeno.⁴³ Můžeme tedy posoudit míru jednoty či správnost organizace uměleckých děl tím, že je porovnáme s jejich vlastními verzemi. Alternativy, které jsou k danému dílu inferiorní, budou považovány za pozitivní evidenci potvrzující soud, že dílo je dobře sjednoceno, zatímco verze, které jsou mu nadřazené, budou považovány za jeho zpochybnění. Můžeme tedy říci, že estetické soudy týkající se jednoty díla jsou *testovatelné* porovnáním daného díla s jeho vlastními alternativami.

Než přikročíme k tomu, co z předešlých úvah vyplývá, je třeba říci několik slov o pojmech alterace, verze, úprava či alternativa daného díla.⁴⁴ Předesílám, že přestože zde budou tyto termíny často figurovat, nelze je formálně definovat, a že aplikace těchto pojmů budou do jisté míry záviset na jejich intuitivním pochopení. Přesto však několik poznámek o tom, v jakém smyslu zde budou tyto pojmy užívány.

Pojem alterace či úprava implikuje změnu. Je však jasné, že ne každá změna bude považována za pouhou úpravu. Taková změna, která by ztěžovala rozpoznání základních dominantních rysů původního díla, by za alteraci v našem smyslu neplatila. Druh a množství přípustných alterací je dán vnitřní logikou díla. Lze říci, že každé dílo samo určuje či naznačuje škálu svých alternativ. Řečeno obecně: daná změna v uměleckém díle bude považována za alteraci pouze tehdy, pokud podstatně nenaruší jeho základní percepční *Gestalt*. Dílo může být považováno za verzi či alternativu díla pouze tehdy, budeme-li schopni v obou jasně rozeznat stejný základní percepční *Gestalt*. Alterace či alternativa daného uměleckého díla představuje jednu z jeho vlastních nerealizovaných možností.

Je třeba zdůraznit, že nelze stanovit formální kritéria pojmu alterace, neboť to, co v tom či onom případě bude za alteraci považováno, může záviset na jeho vlastnostech stylistických, na jeho technice, na kontextu, v jakém je dílo prezentováno, a často též na našem chápání záměrů autorových. Mělo by tudíž být jasné, že autoritou stanovující, které změny lze a které nelze za alterace považovat, bude spíše umělecký teoretik či historik umění než filosof.

Alternativy či verze lze nicméně zhruba rozdělit do dvou skupin: 1) ty, které vzniknou z úprav či lokálních změn, při nichž podstatná část konstitutivních elementů díla zůstává nezměněna, 2) ty, které vznik-

nou transformací díla. Ta může změnit všechny jeho konstitutivní elementy, zachová však jejich souvztažnost. Revize hudební pasáže, redakční či literární úprava beletrie, úprava kresby, která zdůrazní některé její linie, retuš fotografie či lokální zásah do struktury dramatu jsou příklady prvního typu. Transpozice skladby do jiné stupnice, překlad básně či zvětšení formátu fotografie jsou příklady alterace typu druhého.

Je přirozené, že hranice (či spíše hraniční pásmo) pojmů alterace, verze či alternativa jsou velmi neostře a jejich mezní případy mnohdy sporné. Nicméně jde o pojmy smysluplné, protože na příkladu jakéhokoli díla může každý z nás říci, jaké změny by za alterace považoval a jaké změny by tento rámeček již přesáhly.

Nyní zpět k pojmu jednoty. Všimli jsme si již, že čím lépe je dílo sjednoceno, tím obtížněji je lze vylepšit a snáze poškodit alteracemi jeho konstitutivních prvků. Zkusme nyní tento závěr zapsat ekonomičtějším způsobem. Předpokládejme, že každé umělecké dílo má nějaké určité množství možných alternativ (n), jinými slovy, že každé dílo může být upraveno n způsoby. Každá z alterací pak bude spadat do jedné z následujících kategorií. Úprava či alterace dílo buď:

- A) poškodí, nebo
- B) vylepší, nebo
- C) bude esteticky neutrální.

Nechť a , b a c představují množství alterací spadajících do kategorií A, B a C.⁴⁵ Míra jednoty díla bude tím větší, čím větší bude počet poškozujících alterací (a) a čím menší bude počet zkvalitňujících alterací (b). Bude tedy přímo úměrná množství jeho alterací typu A a nepřímo úměrná množství alterací typu B.⁴⁶ Tuto závislost lze nejjednodušeji schematicky vyjádřit vztahem ($a - b$). Považujeme jej za základní logickou strukturu pojmu jednoty.⁴⁷

Tato explikace pojmu jednoty je v souladu s Beardsleyho intuitivním pojetím „správné koncepce“, „formální perfekce“ a „vnitřní logiky struktury a stylu“. Je také v souladu s pojetím ideálu krásy mnoha klasičtých estetiků. Pro ilustraci alespoň jeden příklad. Leon Batista Alberti říká:

Krásu budu definovat jako harmonii všech částí..., které jsou k sobě sladěny v takových vztazích a proporcích, že nelze bez újmy nic přidat, ubrat či upravit.⁴⁸

6.2./ Komplexnost a estetická intenzita

Vztah ($a - b$) zde navrhuji jako explikaci pojmu jednoty, nikoli však jako vztah reflektující celkovou míru estetické hodnoty. Míra jednoty (sjednocení prvků, harmonizace elementů, formální perfekce) nemůže být jejím *jedíny*m komponentem. Minimalistický obraz sestávající z modrého kruhu uprostřed bílého čtvercového plátna může být proveden tak, že by jej alterace mohly jen poškodit. Je optimálně sjednocen. To však neznamená, že bychom jej měli hodnotit jako vrchol estetického umu. Chybí mu komplexnost. Co v umění oceňujeme, není pouhé sjednocení *per se*, ale harmonizace či sladění široké škály různých, často heterogenních elementů a forem.

Od Aristotela až po Monroe C. Beardsleyho byla komplexnost chápána v pojmech heterogenity, vícerozměrnosti, bohatosti a rozmanitosti detailů. Čím komplexnější dílo, tím větší pluralita a rozmanitost jeho konstitutivních rysů. Tato intuice může být (alespoň částečně) podchycena tak, že vyjádříme míru komplexnosti jako celkový počet alternativ, tzn. souhrnný počet způsobů, jimiž by dílo mohlo být upraveno, aniž by byl zásadně porušen jeho základní percepční *Gestalt*. Čím bude dílo komplexnější, tím větší bude

počet možností jeho úpravy. Pro ilustraci srovnáme např. nepřilíš komplexní skladbu *Kočka leze dřívou...* s Wagnerovým *Soumrakem bohů*. Je jasné, že i první „dílo“ lze podrobit nesčetným změnám. Převážná většina z nich by však současně narušila jeho základní melodický *Gestalt* určující identitu, a tyto změny by tudíž nemohly být v našem smyslu považovány za alterace. Vysoká komplexnost Wagnerova díla naproti tomu umožňuje velké množství úprav (ať zkvalitňujících, poškozujících či neutrálních), které jeho základní strukturu nenaruší. Míra komplexnosti může být tedy vyjádřena jako celkový počet alterací bez ohledu na jejich estetický dopad. Schematicky to lze vyjádřit vztahem ($a + b + c$). Protože míra komplexnosti míru jednoty umocňuje, vztah obou komponentů můžeme schematicky zapsat například takto:

$$(a - b) \cdot (a + b + c).$$

Přistupme na závěr k pojmu intenzita. Intenzivní díla jsou zpravidla velmi expresivní. Jsou též většinou velmi přesně a úsporně koncipována. Nebývá v nich nic zbytečného. Specifičnost konkrétních forem zde hraje významnou roli. Čím intenzivnější dílo je, tím více jeho konstitutivních elementů má svou konkrétní estetickou funkci a tím méně těchto elementů je esteticky nadbytečných. V maximálně intenzivním díle by všechny elementy měly mít svůj estetický význam. V díle, ve kterém není nic zbytečného či nahodilého, nelze nic upravit, aniž bychom (ke škodě či ku prospěchu) změnili jeho estetický dopad. V tomto smyslu můžeme říci, že specifičnost konstitutivních elementů intenzivních děl je pro dílo „závazná“, tj., že tyto elementy nejsou zaměnitelné za žádné jiné. Míra intenzity může být tudíž chápána jako míra specifičnosti, nezaměnitelnosti nebo jako míra estetické funkčnosti konstitutivních prvků díla. Vezměme si pro

změnu příklad z literatury. Nejintenzivnější z jejich žánrů je poezie. Proč? Zatímco v románu či v povídce můžeme často nahradit slova synonymy a jejich věty parafrázemi, aniž bychom změnili estetický dopad celého díla, o básni toto neplatí. Specifičnost každého elementu a každé vazby je v poezii vysoce esteticky funkční. Báseň, kterou bychom mohli libovolně parafrázovat, aniž bychom změnili její estetický dopad, by nebyla ani špatnou básní; takový útvar by vůbec za báseň nemohl být považován.

Tyto závěry lze schematicky vyjádřit tak, že míru estetické intenzity budeme chápat jako poměr mezi alteracemi, které mají estetický dopad (ať pozitivní či negativní) a alteracemi, které jej nemají. Míra intenzity uměleckého díla může být tudíž vyjádřena vztahem:

$$\frac{a + b}{c + 1} \quad 49$$

Všimněme si, že vysoká intenzita (právě tak jako vysoká komplexnost) nezaručuje sama o sobě vysokou estetickou hodnotu. Intenzivní (právě tak jako komplexní) díla mohou být jak dobrá, tak i špatná. Výjimečná krása i výjimečná ošklivost mohou být stejně intenzivní. Estetickou intenzitu bychom tudíž měli chápat také jako umocňující faktor, jehož dopad závisí na (pozitivní či negativní) míře jednoty.⁵⁰

Spojíme-li nyní všechny tři komponenty, můžeme celkovou míru estetické hodnoty [EH] uměleckého díla [UD] vyjádřit následujícím vzorcem:

$$EH_{(UD)} = (a - b) \cdot (a + b + c) \cdot \frac{a + b}{c + 1} \quad 51$$

Toto vysvětlení pojmu jednoty, komplexnosti a intenzity představuje též teoretický model pro estetické hodnotové soudy. Abychom se však od hlavního tématu této studie dále nevzdalovali, nebudu zde roz-

vádět předpoklady, na kterých je tento model založen⁵², ani důsledky, které z něj vyplývají (pokusił jsem se je vysvětlit jinde)⁵³. Zde bych chtěl pouze ukázat, jak nám tento model umožňuje odhalit dramatické rozdíly nejen mezi dobrým uměním a kýčem, ale též mezi kýčem a uměním průměrným a podprůměrným. Principy tohoto modelu nám též ozřejmí, že přitažlivost kýče nelze považovat za přitažlivost estetickou.

7/ Estetická defektnost kýče

Nyní, když jsme si vyjasnili základní logickou strukturu pojmu jednoty, komplexnosti a intenzity, můžeme lépe pochopit zvláštnosti kýče a jasně určit, v čem spočívá jeho hlavní estetický defekt. Můžeme též lépe pochopit jeho specifický charakter a zodpovědět zbývající otázky z předchozí části této studie.

Předtím, než byly pojmy jednoty, komplexnosti a intenzity vysvětleny, jsme nebyli schopni poukázat na žádný zásadní *estetický* rozdíl mezi kýčovitým a nekýčovitým dílem. Intuitivní pojetí těchto hodnototvorných veličin nám neumožnilo prokázat, že kterákoli z nich kýči bytostně schází. Prvním výsledkem výše navrženého vysvětlení je revize závěru, že se kýč s ohledem na tyto kvality výrazně neliší od průměrných uměleckých děl.

Podívejme se nejdříve na poslední komponentu navrženého modelu, neboť estetická defektnost kýče i jeho anomální charakter jsou právě důsledkem absence estetické intenzity.

Abychom si uvědomili defektnost kýče ve vztahu k intenzitě, je třeba si všimnout, jak velké množství úprav, alterací a transformací jeho účinek a přitažlivost nijak nemění. Kýč může být podroben mnoha úpravám, aniž by byl výrazně zkvalitněn či poškozen. Lze si představit celou škálu verzí a variací typických

tická hodnota takto chápaného díla nemohla být velmi vysoká.

25. *Op. cit.*, s. 58.
26. O podrobnější rozbor důsledků tohoto rozlišení jsem se pokusil v článku „The Artistic and the Aesthetic Value of Art“, *The British Journal of Aesthetics*, sv. 21, č. 4 (1981).
27. Používám zde pojem „svět umění“ ve smyslu, který mu dal Arthur Danto („The Artworld“, *The Journal of Philosophy*, sv. 61, 1964) a který byl dále propracován v tzv. institucionální teorii umění Georgem Dickiem („The Institutional Conception of Art“, in B. R. Tilghman, ed., *Language and Aesthetics*, Kansas: University Press of Kansas, 1971); *Aesthetics: An Introduction* (Pegasus, 1971); *Art and Aesthetics: An Institutional Analysis* (Cornell University Press, 1974); *The Art Circle: A Theory of Art* (New York, 1984).
28. Něco jako „zasvěcený dohad“.
29. Tato koncepce estetické hodnoty a estetických vlastností však není v souladu s koncepcí estetických formalistů, kteří považují za relevantní pouze percepční vlastnosti díla. Souhlasím plně se stanoviskem K. Waltona, že estetické vlastnosti uměleckého díla jsou ontologicky závislé též na kategoriích, v kterých je dílo pojímáno. Určení těchto kategorií často závisí na kulturně-historických faktorech, které z percepčních vlastností díla vyčíst nelze. (Srov. Kendall Walton, „Categories of Art“, *Philosophical Review*, sv. LXXIX, 1970.)
30. Pokusil jsem se to ukázat v článku „The Artistic and the Aesthetic Status of Forgeries“, *Leonardo*, sv. XV, č. 2 (1982).
31. Domnívám se, že některé radikální umělecké inovace (jako například Mondrianova či Kandinského cesta k čisté abstrakci) by těžko dosáhly svého uznání, kdyby nebyly současně esteticky na výši.
32. V úvodu *Concise History of Modern Painting* (New York: Praeger, 1975) se Herbert Read za toto nezařazení tak

trochu omlouvá: „Jsou umělci, které jsem vynechal s těžkým srdcem. Například Maurice Utrillo, který je jedním z nejrenomovanějších současných malířů. Jeho cílem však bylo zvěčnit to, co vidíme, a zůstat věrný stylu předchozí doby“ (s. 8).

33. Thomas Carson Mark, „On Works of Virtuosity“, *The Journal of Philosophy*, sv. 77 (1980).
34. Pojem „akademismus“ či „akademický“ byl původně vymezen pro francouzské umění druhého císařství, kdy byla umělecká výuka řízena z *École des Beaux-Arts* a oficiální zakázky přicházely přes *Académie des Beaux-Arts*. Jako příklad lze uvést sochaře Jeana Baptiste Carpeauxe (1827–1875), který byl zaměstnán na zvelebení pařížské Opery a Louvru, nebo malíře Thomase Couturea (1815–1879), Alexandra Cabanela (1823–1889) a J. L. Geromea (1824–1904), kteří vystavovali v oficiálních pařížských salonech. Dnes je tento termín používán v širším smyslu, jenž zahrnuje nejen většinu etablovaného umění devatenáctého století, ale i pozdější díla, která pokračují v této tradici.
35. Clement Greenberg, „Avant-Garde and Kitsch“, *Art and Culture* (Boston: Beacon Press, 1961).
36. Alexa Celebonovič, *Some Call it Kitsch: Masterpieces of Bourgeois Realism* (New York: Abrams Publishers, 1974).
37. *Tamtéž*, s. 80.
38. *Tamtéž*, s. 11.
39. Slovo funkce zde užívám v jeho matematickém smyslu.
40. Beardsley, *op. cit.*, s. 462.
41. K tomuto principu se ještě vrátíme.
42. Richard Wollheim, *Art and its Object* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980) 2. vyd., s. 141.
43. Všimněme si, že je zde určitá logická asymetrie mezi možnostmi potvrzení pozitivních a negativních estetických soudů. Na to, abychom ukázali, že element E je na svém místě, přesně tam, kde má být, musíme zvážit všechny jeho alternativy a ukázat, že jsou inferiorní. K tomu, abychom ukázali, že E není zcela správný, však

stačí poukázat pouze na *jednu* zkvalitňující alternativu. Mám za to, že tato asymetrie neplatí jen pro posuzování jednotlivých rysů či prvků díla, ale i pro pozitivní a negativní estetické soudy týkající se uměleckých děl jako takových.

44. „Alterace“ a „úprava“, jakož i „verze“ a „alternativa“ jsou zde pojímány jako výrazy synonymní. Verze či alternativy jsou chápány jako důsledky těchto úprav či alterací.
45. „*a*“ tedy představuje množství alterací, kterými by *D* mohlo být poškozeno, „*b*“ množství alterací, kterými by mohlo být vylepšeno, zatímco „*c*“ představuje počet alterací, které nemají na dílo estetický dopad. Zhruba řečeno: alterace typu *B* poukazují na nedostatky díla, alterace typu *A* na jeho pozitivní kvality, zatímco alterace typu *C* poukazují na ty prvky díla, které nejsou esteticky významné.
46. Esteticky neutrální alterace typu *C* zde zatím nemusíme brát v úvahu. Budou figurovat ve vysvětlení míry komplexnosti a intenzity.
47. Domnívám, se že tato formulace reflektuje naše intuitivní pojetí pojmu jednoty. Všimli jsme si již, že maximálně sjednocené dílo může být úpravami pouze poškozeno, ne však vylepšeno. V souladu s tím nabývá relace $(a - b)$ největší hodnoty když $b = 0$ a když a je maximální. Míra jednoty klesá se stoupajícím množstvím alterací typu *B* a stoupá s množstvím alterací typu *A*.
48. Leon Batista Alberti, *De Redificatorie* (VI, II, s. 133). Citováno z M. C. Beardsley, *Aesthetics: From Classical Greece to the Present* (New York: MacMillan, 1966), s. 125.
49. Jednička je zde přidána z technických důvodů, a to pro případ, že by dílo nemělo žádné esteticky neutrální alterace ($c = 0$) – kvůli nedělitelnosti nulou.
50. Jak Beardsley, tak i Dickie se vztahují k jednotě, komplexnosti a intenzitě, jako by šlo o navzájem nezávislé veličiny, které hrají v celkovém hodnocení díla stejnou

či obdobnou roli. Domnívám se, že toto pojetí je mylné. Jednota by měla být dominantní a určující složkou estetické hodnoty. Je-li totiž dílo značně nesjednocené, nevyvážené či nesladněné, vysoká míra komplexnosti a intenzity tento nedostatek ještě umocní. Komplexita a intenzita by tudíž měly být považovány za neutrální složky, které pouze umocňují pozitivní či negativní míru jednoty. Tento závěr lze podpořit nejen tím, že vysoce komplexní i vysoce intenzivní díla nemusejí být esteticky dobrá, ale též tím, že míru komplexnosti i míru intenzity lze posoudit i bez estetických hodnotových soudů. (Zhruba řečeno: nezávisleji na vkusu.) Tento závěr je možné též odvodit z navrženého vzorce. Vyplyvá to zřetelněji, přepíšeme-li ho v následující formě: $(a - b) \cdot n \cdot (n - c/c)$; n je celkový počet alterací, jemuž lze dílo podrobit, tj. $n = (a + b + c)$. Tato formulace ukazuje, že pouze při posuzování jednoty je třeba estetických hodnotových soudů (neboť je nutné určit, které alterace jsou esteticky zkvalitňující a které škodí). Co se komplexnosti týče, je závislá na celkovém počtu alterací bez ohledu na to, zdali jsou typu *A*, *B* či *C*. Při posuzování intenzity je třeba pouze rozlišit mezi alteracemi, které mají estetický dopad (tj. $n - c$) a mezi alteracemi, které jej nemají (tj. c). Také zde nemusíme nutně předpokládat schopnost rozlišení mezi alteracemi typu *A* a *B*.

Chtěl bych zde též upozornit, že volba funkce násobení jako pojítka mezi danými komponenty není mandatorní. Mohla by být nahrazena jakoukoli jinou monotónní funkcí reflektující umocňující roli komplexnosti a intenzity.

51. Tato formulace má jeden technický nedostatek. Funkce totiž dostává nulovou hodnotu v dvou různých případech: 1) když se počet alterací typu *A* rovná počtu alterací typu *B* (tj. když $a = b$), 2) když všechny alterace jsou typu *C* (tj. když $a + b = 0$). Tyto dvě možnosti však představují zcela odlišné případy. První představuje stav, kdy, zhruba řečeno, jsou nedostatky díla jaksi vyváženy jeho kvalitami. Druhá možnost je případem, kdy

všechny alterace jsou esteticky neutrální, tj. kdy žádná z možných úprav díla nemá estetický dopad. O prvním případě lze říci, že představuje dílo *průměrné*. To, že funkce přiřazuje průměrnému dílu hodnotu nula, je přípustné, neboť podprůměrná díla budou mít hodnotu zápornou. V druhém případě však o dílo průměrné nejde. Jak jsme si již všimli, v případě, že žádná z možných alterací nemá na daný objekt estetický dopad, je jasné, že objekt není esteticky funkční. To však znamená, že nejde o umělecké dílo. Pro tento případ by tedy neměla být funkce definována.

Tento technický nedostatek lze snadno odstranit tím, že přepíšeme daný vzorec následujícím způsobem: $HE_{(UD)} = (a - b) \cdot (a + b + c) \cdot [1/(c + 1) / (a + b)]$.

Pro všechny hodnoty argumentu a , b a c zůstává hodnota takto přepsané funkce stejná jako u funkce původní, s výjimkou případu, kdy $(a + b) = 0$, pro který není funkce definována (pro nedělitelnost nulou).

52. Chtěl bych zde jen zdůraznit, že rozhodně neříkám, že k estetickým hodnotovým soudům dospíváme na základě kalkulací podle výše uvedeného vzorce. Také se nedomnívám, že bychom k nim tak dospívat měli. Mám pouze za to, že tento model reflektuje naše základní estetické preference. Předkládám jej jako návrh na *raciální rekonstrukci* estetických hodnotových soudů a preferencí ve stejném smyslu, ve kterém Rudolf Carnap nebo Karl Popper předložili své modely pro *raciální rekonstrukci* epistemických hodnotových soudů a vědeckých preferencí. Carnap se nedomníval, že vědci, kteří zvažují různé hypotézy a teorie, skutečně postupují (anebo by postupovat měli) od popisu základních stavů, odhadů pravděpodobnosti, ke kalkulaci konfirmační funkce c^* . Také Popper nechtěl říci, že by vědci skutečně počítali (či počítat měli) potenciální falzifikátory, aby jejich srovnáním dospěli k volbě nejslibnější hypotézy. Svě modely viděli čistě jako *explikaci* úspěšné vědecké praxe. Snažili se ukázat, že vědecké

volby a preference jsou pomocí jejich modelů reflektovány a mohou jimi být vysvětleny. Právě tak by měl být chápán i zde navržený model estetických hodnotových soudů. Tento model tudíž neříká, že bychom si hodnotové estetické soudy skutečně tvořili na základě vytváření alterací, jejich srovnáním, zařazením do různých skupin a kalkulací různých algebraických funkcí, ani že bychom je tak tvořit měli. Co zde navrhuji, je pouze *explikace* estetických hodnotových soudů a preferencí.

53. Tomáš Kulka, „Art and Science: An Outline of a Popperian Aesthetics“, *The British Journal of Aesthetics*, sv. 29, č. 3 (1989).
54. Vezměme však též v úvahu, že kritický nedostatek intenzity je něco jiného než kritický nedostatek jednoty či komplexnosti.
55. Výjimkou by mohl být špatně či nedovedně namalovaný kýč. Jak jsme si však již všimli, typické kýčovitě obrazy jsou zpravidla provedeny dovedně.
56. V jakémkoli jiném smyslu by totiž „dobrý kýč“ znamenal *contradictio in adiecto*.
57. Hermann Broch, „Notes on the Problem of Kitsch“. Gillo Dorfles (ed.), *Kitsch: The World of Bad Taste* (New York: Universe Books, 1969), s. 42.
58. Tj. tehdy, kdy $a = 0$ a $b = 0$.
59. Emocionální intenzitu, patos i sentimentalitu najdeme často i mimo oblast kýče. Renesanční a barokní umění s náboženskými motivy má mnohdy silný emocionální náboj. Vezměme například emocionální intenzitu Michelangelovy *Piety* či El Grecova *Espolio*. Tato mistrovská díla se od kýče liší tím, že mají také vysokou míru estetické intenzity.
60. Gillo Dorfles, *op. cit.*, s. 12.
61. Roger Scruton, *The Aesthetic Understanding* (Manchester: Carcanet Press, 1983), s. 114. Nařčení z transparentnosti nevznáší Scruton proti kýči, ale proti fotografii. Vyvozuje z toho, že fotografie nemůže být uměleckým dílem. (S tímto jeho názorem se neztotožňuji.)