Antonínu Brinzanikovi

Umění a kýč

Tomáš Kulka

Torst 2014

účinek není zdaleka zanedbatelný. Možná, že právě toto je důvod, proč tolik lidí ke kýči tíhne. Ať už je tomu jakkoli, musíme připustit (alespoň prozatím), že kýč nelze diskvalifikovat ani z hlediska drastických nedostatků v oblasti intenzity.

2/ Dilema

Závěry, ke kterým jsme dospěli v předchozí kapitole, nejsou právě potěšující. Nepodařilo se ukázat, v čem estetická špatnost kýče spočívá, ani čím se kýč liší od jiných, ne příliš povedených děl. Stojíme tudíž před následujícím dilematem. Buď musíme přiznat, že kýč *má* určitou míru pozitivních estetických kvalit, anebo zpochybnit předpoklad, že jednota, komplexnost a intenzita jsou skutečně standardní a univerzální pozitivní estetické kvality. Ani jedna z obou možností není příliš vábivá. Estetická defektnost kýče je sémanticky zabudována v samotném významu tohoto pojmu. Připustit, že kýč je esteticky hodnotný, se příčí našemu jazykovému citu. Navíc v situaci, v níž se nacházíme, bychom nemohli vysvětlit, proč je kýč horší než jedno z nejuznávanějších děl moderního umění! Druhá možnost není o moc lepší. Zavržení jednoty, komplexnosti a intenzity jako pozitivních estetických vlastností je v rozporu se zásadními principy chápání estetické hodnoty, které můžeme v historii estetiky sledovat od jejích antických počátků až podnes. Stěží lze zpochybnit, že je vždy žádoucí, aby umělecké dílo bylo jednotné, komplexní a intenzivní. Také asi nebudeme chtít zpochybnit to, že absence těchto kvalit představuje estetický defekt.

Je zjevné, že jsme se někde dopustili chyby. Některé z našich předpokladů a intuitivních závěrů budou muset být revidovány. Pojmy jednoty, komplexnosti a intenzity budeme nuceni podrobit hlubší analýze, abychom poznali, jak reflektují estetickou kvalitu. Ještě předtím však musíme přezkoumat jeden ze základních předpokladů klasické estetiky týkající se hodnocení umění. Je to právě tento předpoklad, který nás přivedl ke skandálnímu závěru, že typický kýč by mohl být lepší než jedno z nejuznávanějších děl Pabla Picassa. Jde o všeobecně přijímaný předpoklad, jenž najdeme v implicitní či explicitní formě v převážné většině klasických i současných estetických a filosofických prací a podle kterého spočívá hodnota uměleckého díla v jeho hodnotě estetické. Nejen Beardsley a Dickie, ale téměř všichni současní filosofové umění[12] ztotožňují hodnocení uměleckého díla s hodnocením jeho estetických kvalit. Domnívám se, že tento předpoklad, přestože se na první pohled zdá být naprosto přirozený, je nutno revidovat.

Aby tato teze, jejíž důsledky přesahují tematiku kýče, byla prokázána, budeme se muset zamyslet nad podstatou umělecké kritiky jako takové. V následujících dvou kapitolách proto opustíme specifickou problematiku kýče a podíváme se blíže na základní a všeobecný předpoklad, že hodnota uměleckého díla spočívá výlučně v jeho hodnotě estetické. Ke kýči se vrátíme až v kapitole páté, kde zvážíme důsledky zpochybnění tohoto předpokladu pro naše téma.

3/ Slečny z Avignonu

Všeobecně se předpokládá, že uměleckých děl si ceníme pro jejich estetické kvality. Kvalitní umělecká díla mají vysokou estetickou hodnotu, špatná díla mají estetickou hodnotu nízkou (či, chcete-li, negativní). Tvrzení, že důležité a všeobecně uznávané dílo nemusí být esteticky dobré, zatímco bezvýznamné dílo může z estetického hlediska vynikat, zní asi poněkud paradoxně, provokativně či alespoň trochu neortodoxně. Pokusím se nicméně prokázat, že na tomto tvrzení není nic podivného. Zdůvodním též, že tento

názor je nejen *de facto* přijímán historiky i kritiky umění, ale souhlasí i s naším intuitivním přístupem k uměleckému dílu. Nechci samozřejmě popírat, že si umění ceníme pro jeho estetické kvality. Odmítám pouze všeobecně rozšířenou tendenci ztotožňovat hodnotu uměleckého díla s jeho hodnotou estetickou. Jsem totiž přesvědčen, že při hodnocení uměleckého díla bereme v úvahu i faktory, které s estetickou hodnotou přímo nesouvisí. Analýza tohoto závěru nám pomůže explikovat náš intuitivní přístup k uměleckému dílu, jakož i vysvětlit některé soudy odborníků, které bychom jinak museli považovat za rozporuplné. Umožní nám též porozumět problematice kýče v širším kontextu umělecké kritiky.

Nutnost revize předpokladu, že hodnota umění spočívá v jeho hodnotě estetické, se pokusím ukázat na příkladu Picassových *Slečen z Avignonu*, o kterých jsem se již zmínil. Uvidíme, že abychom mohli provést koherentní zhodnocení tohoto díla, budeme muset rozlišit mezi hodnotou estetickou a hodnotou uměleckou, která je neméně důležitým faktorem v posuzování uměleckého díla.

To, že *Slečny z Avignonu* jsou všeobecně považovány za mistrovské dílo, není třeba dále dokazovat. Stěží najdeme knihu o historii moderního umění či antologii moderního malířství, v které by tento obraz nestál v popředí. Nyní je ve sbírce newyorského Muzea moderního umění a jeho finanční hodnotu snad ani nelze vyčíslit. Proto nás možná překvapí, že když jej Picasso v roce 1907 namaloval, nebyl tento obraz přijat s velkým nadšením. Picasso sám s ním nebyl úplně spokojen a jeho přátelům (převážně umělcům, které lze sotva obvinit, že měli špatný vkus) se líbil ještě méně. Od Fernanda Oliviera se můžeme dozvědět, že „když Braque poprvé uviděl *Slečny z Avignonu*, byl naprosto zmaten".[13] John Golding píše, že „když Picasso *Slečny z Avignonu* dokončil, přátelé, kterým

Pablo Picasso, *Slečny z Avignonu*, 1907

je ukázal, byli zklamáni".[14] „Nebyli vůbec schopni pochopit, o co jde: jejich reakcí byl šok, pobouření, lítost, zklamání a nervózní rozpačitý smích," říká Patric O'Brian;[15] a Gertruda Steinová píše, že ruský sběratel „Čukin, který tolik Picassovy malby obdivoval... řekl téměř v slzách: jaká to ztráta pro francouzské malířství!".[16] Názory Picassových přátel na toto dílo popisuje též Roland Penrose:

> Reakci Picassových přátel lze charakterizovat jako zmatené, nicméně kategorické zamítnutí. Nikdo nebyl schopen vidět jakýkoli důvod pro tento nový odklon. Mezi překvapenými návštěvníky snažícími se pochopit, co se stalo... zaslechl Picasso Leo Steina a Matisse, kteří spolu diskutovali. Jediné vysvětlení, které je mezi výbuchy smíchu napadlo, bylo, že se pokouší vytvořit čtvrtý rozměr. Ve skutečnosti se však Matisse rozzlobil. Jeho okamžitou reakcí bylo, že obraz je skandální pokus o zesměšnění moderny. Přísahal, že najde způsob, jak Picassa „utopit", aby litoval tohoto nehorázného, podlého triku. Ani Braque nebyl o mnoho shovívavější.[17]

Od Rolanda Penrose se dále dovídáme, že umělečtí kritici byli zklamáni neméně: „Když se Apollinaire přišel podívat na *Slečny z Avignonu*, vzal s sebou kritika Félixe Fénéona, který byl znám objevováním mladých talentů. Jediné ‚povzbuzení', které však mohl Picassovi nabídnout, byla rada, aby se nadále věnoval výhradně karikatuře."[18] Zamítnutí *Slečen* bylo všeobecné a jednoznačné. Nikdo neměl pro Picassa povzbudivého slova a Picasso sám byl údajně značně deprimován.

Jak si můžeme tyto reakce srovnat se současnou pozitivní kritikou? Vezměme například Johna Goldinga:

> Ve *Slečnách z Avignonu* vytvořil Picasso dílo, které se stalo jedním z pilířů umění dvacátého století [...] je nesporné, že tento obraz znamená zásadní obrat v Picassově umělecké kariéře, jakož i začátek nové fáze v dějinách umění.[19]

Podobná hodnocení najdeme u Franka Elgara a Roberta Maillarda (i u mnoha dalších současných teoretiků umění), kteří píší:

> Zásadní důležitost *Slečen z Avignonu*, tohoto velkolepého obrazu, který byl tolikrát popisován a interpretován, spočívá v tom, že jde o konkrétní výsledek originální vize...[20]

Co se tedy stalo? Změnil se od roku 1907 náš vkus? Přehlédli Picassovi přátelé něco, co přehlédnout neměli? Přestože v těchto dohadech bude asi něco pravdy, samy o sobě mnoho nevysvětlí. Ti sami autoři, kteří důležitost Picassova obrazu zdůrazňují, totiž zároveň do značné míry souhlasí s názory Picassových přátel. Jak jsem již uvedl na předchozích stránkách, Elgar a Maillard též říkají, že „samo o sobě nesnese toto dílo podrobnější analýzu", že „kresba je zbrklá", „barvy neladí" a „kompozice je vesměs zmatená".[21] John Golding souhlasí, když vysvětluje, že „není těžké pochopit, proč byli Picassovi přátelé zklamáni", a dochází k závěru, že „jde o dílo s mnoha nedostatky".[22] Tento obraz je podle Herberta Reada, „opravdu stylisticky inkoherentní, a Picasso sám jej nikdy nepovažoval za dokončený".[23]

Jak lze však sloučit tak rozporná hodnocení?[24] Co můžeme říci o rozporu mezi chválou a obdivem na jedné straně a zdrcující kritikou na straně druhé, které nalézáme i u jedněch a týchž autorů? Prokázali jsme výše uvedenými citáty, že si jejich autoři protiřečí? To by byl závěr unáhlený. Zamysleme se nad tím,

zdali se jejich chvála a obdiv vztahují k té samé oblasti, ke které se vztahuje i jejich kritika. Všimněme si, že když Picassovo dílo chválí, mluví o jeho originalitě, o jeho základní důležitosti, o tom, že představuje „zásadní obrat", „začátek nové fáze v dějinách umění". Mají tím zjevně na mysli, že toto dílo mělo rozhodující vliv na další vývoj moderního umění, že jde o radikálně nový způsob zobrazení, o nové řešení vizuálních problémů, o jiné pojetí perspektivy atp. Vztahují se zde k významu Picassova díla v kontextu dějin moderního umění. Když na druhé straně toto dílo kritizují, týká se jejich kritika kompozice, kombinace barev, stylistické nesourodosti, tj. estetických vlastností obrazu samotného. Zatímco první typ posouzení předpokládá znalost dalších konkrétních uměleckých děl v jejich umělecko-historickém kontextu, druhý typ je založen na vizuálních vlastnostech díla. Oba dva druhy soudů se vztahují k *hodnotě* Picassova díla, avšak každý se vztahuje k hodnotě jiné. Tomu prvnímu druhu zde budu říkat *hodnota umělecká* či historicko-umělecká. Tím druhým budeme rozumět to, co bývá běžně označováno za *hodnotu estetickou*. Můžeme říci, že výše citovaní autoři považují *Slečny* za mistrovské dílo ne kvůli jeho estetickým kvalitám, ale navzdory jeho estetickým nedostatkům. Zatímco *estetická hodnota* tohoto díla nedosahuje obvyklého Picassova standardu, jeho *uměleckou hodnotu* lze srovnat jen s málo obrazy tohoto období. Jak říkají Elgar a Maillard: „Tento slavný obraz byl důležitý spíše pro to, co v něm bylo předznamenáno, než pro to, čeho v něm bylo dosaženo."[25]

4/ Umělecká a estetická hodnota

Příklad Picassových *Slečen* nám ukázal nutnost rozlišit mezi uměleckou a estetickou hodnotou. Zpochybnil též předpoklad, že hodnota uměleckého díla spočívá v jeho hodnotě estetické. Dříve než zvážíme důsledky těchto závěrů pro hodnocení kýče, zamyslíme se nad tím, které faktory jsou relevantní pro stanovení míry obou hodnot. Čím jsou umělecké a estetické hodnoty tvořeny? Vyčerpávající odpověď na tyto otázky by nutně překročila rámec této studie.[26] Pokusím se nicméně zhruba načrtnout základní charakteristiku těchto dvou hodnot, aby bylo zřejmé, že jsou určovány odlišnými parametry.

Umělecká hodnota zde bude pojímána jako *obecný přínos inovace daného díla pro „svět umění" a její potenciál pro další esteticko-umělecké využití.*[27]

Proč takto složitá formulace? Nemohla by být umělecká hodnota jednoduše označena za tvořivost, originalitu či novost jako takovou? Kdybychom postříkali plátno namátkou vybranými barvami a vzniklé skvrny pak všelijak rozmazali, výsledkem by mohlo být „dílo", které by představovalo tvořivost, originalitu a novost v tom smyslu, že nikdy předtím nic takového vytvořeno nebylo. To by však ještě neznamenalo, že bychom tento „originální" výtvor měli považovat za umělecky hodnotný. Ačkoli by jeho inovace mohly mít význam osobní (mohly by se například stát výchozím bodem naší nově objevené umělecké kariéry), pro „svět umění" by byly bezvýznamné. K tomu, aby takto významné byly, je nutné, aby dané inovace byly uměleckým světem chápány jako inovace, které předkládají či alespoň nastiňují řešení aktuálních uměleckých problémů. Inovace musí ukazovat a otevírat cesty a možnosti k dalšímu estetickému a uměleckému využití. Picassův první kubistický obraz, přestože zřejmě nebyl z estetického hlediska nejlépe zvládnut, již všechny základní principy a prvky nově se tvořícího stylu nese. Inovace prezentované tímto dílem rozhodně prokázaly svůj potenciál pro další esteticko-umělecké využití. Principy kubismu, které byly *Slečnami z Avignonu* deklarovány, byly

skutečně dále propracovány, rozvedeny a esteticky sladěny v dílech Braquea, Grise, Légera, Delaunayho, Gleizese, Metzingera a samozřejmě a především v pracích Picassa samotného.

Z našeho pojetí umělecké hodnoty vyplývá, že ji nelze posuzovat pouze na základě vizuálního zkoumání vlastního obrazu. Ani ten nejdůkladnější vizuální průzkum nám totiž neodhalí, zda je dílo významnou inovací. Inovace není imanentní estetickou vlastností posuzovaného díla, ale vztahem mezi dílem a odpovídající třídou historicky předcházejících prací. Mělo by tudíž být jasné, že k posouzení umělecké hodnoty nestačí dobrý vkus a bystré oko. Musíme též něco vědět o dějinách umění. Z tohoto pojetí umělecké hodnoty dále vyplývá, že může být spolehlivě posouzena pouze s určitým odstupem času. Abychom mohli ocenit přínos dané inovace, musíme vědět, jak byla následně využita. To neznamená, že bychom nemohli o obraze, který byl namalován teprve včera, nic platného říci. Citlivý teoretik je často i v naprosto novém díle schopen „vidět" nové možnosti otevírající cesty k dalšímu estetickému zpracování. Jeho přínos pro umělecký svět může pochopit i předtím, než se na umělecké scéně jeho vliv skutečně projeví. I v tomto případě půjde však o to, čemu Angličané říkají „educated guess".[28] Konečný soud bude vždy patřit historii. Daleko častěji se totiž stává, že význam inovace a její potenciál pro další estetické rozvinutí jsou zprvu nepochopeny. Picassovi přátelé hned nerozpoznali ve *Slečnách z Avignonu* estetický potenciál možností kubismu. (Pravděpodobně proto, že z estetického hlediska nebyly dosti přesvědčivé.) Picasso musel namalovat další obrazy ve stejném stylu, aby přesvědčil i svého nejbližšího následovníka Georgese Braquea, že principy kubismu jsou hodné dalšího rozvinutí a zpracování. To, že jsme dnes lépe schopni ocenit uměleckou hodnotu Picassových *Slečen*, není dáno

tím, že bychom byli vnímavější než Picassovi přátelé, ale tím, že máme patřičný historický nadhled. Naše výhoda spočívá v historické perspektivě, respektive retrospektivě. Představme si, že by byl Picasso kritikou svých přátel natolik zdeprimován, že by zanechal jakýchkoli dalších pokusů o rozpracování nově vznikajícího stylu a *Slečny z Avignonu* by zůstaly jediným „kubistickým" dílem, které kdy bylo vytvořeno. Nikdo by dále tento styl neprohloubil, nikdo by jím nebyl ovlivněn. Za těchto okolností bychom asi dnes považovali tento obraz spíše za kuriozitu než za mistrovské dílo.

Co se týče hodnoty estetické, budu se jí podrobněji zabývat v následujících dvou kapitolách. Zde chci jen podotknout, že její pojetí, jakož i pojetí estetických vlastností uměleckého díla, bude zcela standardní a nebude se ve své podstatě vymykat běžným koncepcím současné estetiky.[29]

Ideálně by mělo umělecké dílo maximalizovat jak hodnotu estetickou, tak hodnotu uměleckou. Tento požadavek splňují například obrazy Rembrandtovy. Dodnes nás fascinují nejen svou originalitou, ale též tím, jak byly inovace modelování tvaru a pojetí funkce světla a stínu dovedeny k estetické dokonalosti. Ne všichni významní umělci však dosahují nejvyšší míry obou hodnot, a mnohdy je obtížné najít jejich správný poměr. V různých historických obdobích můžeme vidět, jak byla jedna z hodnot preferována na úkor druhé. Tak třeba v období francouzského akademismu byl kladen téměř výlučně důraz na stránku estetizující. Výsledkem je, že jména kdysi slavných akademických mistrů jsou dnes již skoro zapomenuta. Zdá se, že současný duch doby tíhne k opačnému extrému. Důraz je téměř výlučně kladen na inovaci a experiment, zatímco estetické aspekty ustupují do pozadí. Inovace se stává absolutní hodnotou, synonymem pro umělecký pokrok.

Zda je tato kombinace nejšťastnější, nám s konečnou platností poví až budoucnost.

Ať již je tomu jakkoli, určitá minimální míra každé z obou hodnot bude zřejmě nezbytná, aby bylo dílo obecně považováno za dílo umělecké. Důvodem, že mnozí mají pochybnosti o uměleckém statutu některých produktů tzv. konceptuálního umění, může být právě to, že postrádají estetickou dimenzi. A naopak to, že falzifikáty a duplikáty nejsou všeobecně považovány za umělecká díla, může mít příčinu v tom, že postrádají hodnotu uměleckou (i když je jejich estetická hodnota s originálem souměřitelná).[30]

Chtěl bych též předeslat, že z pojmového rozlišení mezi hodnotou estetickou a uměleckou nevyplývá, že by tyto dvě veličiny měly být na sobě nezávislé. Důležité umělecké inovace (jako byl třeba kubismus) mohou ovlivnit naše estetické cítění právě tak, jako mohou estetická kritéria často hrát rozhodující roli při posuzování hodnoty umělecké.[31]

5/ Umělecká defektnost kýče

Předpokládáme-li, že rozlišení mezi hodnotou estetickou a uměleckou je alespoň v hrubých rysech jasné, co z něj pak vyplývá pro kýč? Jaká je jeho umělecká a estetická hodnota? V této kapitole se budeme zabývat pouze první částí otázky. Zodpovězení její druhé části si vyžádá podrobnější analýzu pojmu estetické hodnoty, ke které přikročíme v kapitole šesté.

Z navržené definice kýče v první části této studie (zejména z její druhé podmínky) vyplývá, že kýč nepřináší žádné stylistické inovace. Všimli jsme si již, že kýč používá těch nejzažitějších zobrazovacích konvencí. Není toto samo o sobě dostatečným důvodem, abychom kýči upřeli umělecký status? Zdá se, že ne. Ne všechny inovace jsou nutně inovacemi stylistickými. Absence stylistické inovace sama o sobě neznamená uměleckou bezcennost. Umělecké dílo může inspirovat i jiným způsobem. Jsou známi umělci, jejichž díla nevybočila z rámce stylistických konvencí své doby: například Maurice Utrillo. Ani v jeho nejlepších obrazech významné stylistické inovace nenajdeme. Pravděpodobně z tohoto důvodu jej Herbert Read nepovažoval za dostatečně moderního, aby ho zařadil do své *Stručné historie moderního malířství*.[32] Přesto by se nikdo neodvážil srovnávat uměleckou hodnotu Utrillových pláten s kýčem. Zásadní rozdíl se týká naší třetí podmínky. Utrillovo dílo je pro nás dodnes fascinující. Přestože stylistickým inovátorem skutečně nebyl, ovlivnil mnoho svých současníků, a i dnes v něm umělci nacházejí inspiraci. Expresivní síla a atmosféra, které jeho obrazy vyzařují, nemohou být adekvátně vyjádřeny pouhým popisem toho, co zobrazují. Očima Utrillových obrazů vidíme Paříž jinak a lépe. To o kýči neplatí. Z naší druhé podmínky v kombinaci s podmínkou třetí skutečně vyplývá, že kýč postrádá dostatečnou míru umělecké hodnoty. Nejenže nepřináší žádné inovace stylistické, neinspiruje ani jakýmkoli jiným způsobem.

To, že kýč postrádá hodnotu uměleckou, však nemůže být jediným důvodem pro jeho zavržení. Utrillův příklad nám sloužil k ilustraci skutečnosti, že i dílo, které nepřináší stylistické inovace, může být inspirující. Můžeme poukázat i na jiná hodnotná umělecká díla, která jsou konzervativní ve *všech* aspektech, díla, která nepřinášejí inovace v žádném směru (ani ve stylu, ani v kompozici, v atmosféře, technice, barevnosti, expresivitě, způsobu prezentace apod.). Vezměme například díla francouzských akademických malířů z poloviny devatenáctého století či umění takzvané „krásné epochy". Ačkoli mnohé z těchto děl mají jen minimální uměleckou hodnotu, přesto si jich ceníme pro jejich hodnotu estetickou. Estetická hodnota některých děl, která uměleckou hodnotu

ČÁST DRUHÁ

1. Gillo Dorfles, *Kitsch* (New York: Universe Books), s. 12.
2. Matei Calinescu, *Faces of Modernity: Avant-garde, Decadence, Kitsch* (Bloomington: Indiana University Press, 1977), s. 229.
3. *Tamtéž*, s. 229.
4. Monroe C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (New York: Harcourt, Brace and World, 1958).
5. George Dickie, *Evaluating Art* (Philadelphia: Temple University Press, 1988).
6. Beardsley, *op. cit.*, s. 462.
7. Frank Elgar a Robert Maillard, *Picasso*, překl. F. Scarfe (New York: Praeger, 1956), s. 56–57.
8. John Golding, *Cubism* (London: Faber and Faber, 1959), s. 48. Podobná hodnocení lze nalézt v následujících publikacích: Ferdinand Olivier, *Picasso et ses amis* (Paris, 1973), s. 120; Roland Penrose, *Picasso: His Life and Work* (New York: Schocken, 1962), s. 56; Gertrude Stein, *Picasso* (New York, 1951); s. 18.
9. Beardsley, *op. cit*, s. 462.
10. *Tamtéž*, s. 462.
11. Je možné namítnout, že i v tom případě, kdy by krása byla analyzována v dimenzích jednoty (formální perfekce a sladěnosti proporcí), mohli bychom ji současně považovat za něco, co též přispívá k intenzitě daného díla. Krása má přeci velmi silný, intenzivní dopad. Všimněme si však, že totéž platí i o ošklivosti. Ošklivost může být neméně životná než krása. Krásou jsme samozřejmě přitahováni, zatímco ošklivost nás odpuzuje; reakce, které vyvolají, však mohou být podobně intenzivní.
12. Výjimky, s kterými jsem se setkal, jsou: Carolyn Korsymer, „On Distinguishing ‚Aesthetic' from ‚Artistic'", *Journal of Aesthetic Education*, sv. 11, č. 4 (1977); Peter Kivy, *The Corded Shell: Reflections on musical expression* (Princeton, 1980); Nicholas Walterstorff, *Art in Action: Toward a Christian Aesthetics* (Grand Rapids, 1980); David Best, „The Aesthetic and Artistic", *Philosophy* (1982); Goeran Hermeren, *Aspects of Aesthetics* (Lund, 1983); Bohdan Dziemidok, „Aesthetic Experience and Evaluation", in J. Fisher (ed.), *Essays on Aesthetics* (Philadelphia, 1983) a „Controversy about Aesthetic Nature of Art", *British Journal of Aesthetics*, sv. 28, č. 1 (1988).
13. Fernand Olivier, *Picasso et ses amis* (Paris, 1973), s. 120.
14. John Golding, *Cubism* (London: Faber and Faber, 1959), s. 47.
15. Patric O'Brian, *Pablo Ruiz Picasso* (London: Collins, 1976), s. 151.
16. Gertrude Stein, *Picasso* (New York, 1951), s. 18.
17. Roland Penrose, *Picasso: His Life and Work* (New York: Schocken, 1962), s. 126.
18. *Tamtéž*, s. 126.
19. J. Golding, *op. cit*, s. 19.
20. F. Elgar a R. Maillard, *Picasso* (New York: Praeger, 1956), s. 56.
21. *Tamtéž*, s. 56–57.
22. J. Golding, *op. cit.*, s. 48.
23. Herbert Read, A *Concise History of Modern Painting* (London: Thames and Hudson, 1959), s. 68.
24. Monroe C. Beardsley naznačuje, že nedostatky tohoto díla, které se vztahují k jeho jednotě, jsou kompenzovány jeho intenzitou. Problém je v tom, že i pokud je tomu tak, zůstává nejasné, proč má být tento obraz považován za mistrovské dílo. Jistě bychom našli jiná velmi intenzivní díla, která netrpí výše uvedenými nedostatky. Beardsley de facto poukazuje na to, že intenzity je zde dosaženo *na úkor* jednoty. „V určitých uměleckých dílech je dosaženo intenzity za cenu přílišného obětování jednoty. To měli asi kritici na mysli, když poukazovali na to, že v *Slečnách z Avignonu* lze vidět přehnanou snahu o efekt" (*op. cit.*, s. 463). Beardsley však nevysvětluje, proč jsou *Slečny* považovány za velké umělecké dílo, neboť i podle jeho koncepce by celková este-

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 Burgeois 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 možností 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