

může svůj vkus považovat za originální, dokonce excentrický. Vrchol vkusu neprojevuje věřící člověk, který možná naivně vidí v kýčovitě madoně odlesk vykoupení v důvěrné atmosféře domova, nýbrž agnostik kulturolog, který jede do Mariazzellu, aby získal originální kýčovitou madonu.

Co je však pravý kýč? Pojem opravdovosti se jeví jako protiklad pojmu kýč. Neboť vedle lživosti, laciné iluze kýč byl a je definován jedním kritériem – masovou výrobou. Kýč vzniká na běžícím pásu, je masovým zbožím pro masový vkus. Proto také příbuznost kýče a komerce. Příznivci autentického uměleckého projevu, který sází na originalitu a opravdovost, je proto podezřelé vše, co přichází na trh jako identická reprodukce. Estetické povýšení kýče s sebou ale nese paradox, že za pravý kýč může být považováno to, co skutečně existuje a je masově. Jakmile existuje jen několik exemplářů dávno zastavené výrobní série – například televizní lampičky z padesátých let – vzácnost exemplářů umenšuje kýčovitý charakter a ospravedlňuje sběratele. A když současný umělec využívá tvarosloví kýče – například Jeff Koons nebo Pierre et Gilles – nevzniká skutečný kýč, nýbrž umění, které pracuje s kýčem jako materiálem. Kdo takové *umění kýče* miluje, ale skutečným kýčem stále pohrdá, chce svému vkusu ponechat otevřená zadní vrátka. Protože umění kýče je vždy ironické, lze je vyložit i jako kritiku kýče jeho evokací, je uměleckou hrou a visí v galeriích. Ovšem nic naplat, skutečný kýč nepochází z dílny umělce, nýbrž z výrobních hal průmyslu kýče.

## LOPATA NA SNÍH JAK TEORIE VYTVÁŘEJÍ UMĚNÍ

Všechno je tady. Lopata na sníh, pisoár, sušák na láhve, krabice Brillo, vysavač, televizní přijímač, ostnatý drát, plechovka polévky. Nikdy se věcem nedarilo tak skvěle, jako když se přes noc staly uměleckými díly, aniž by se na nich něco podstatného změnilo. Ovšemže neměly na čele napsaný umělecký charakter, ale s jistou dávkou výmluvnosti se jim mohl připsat. A od té doby víme věci jinak.

Dnes pozapomenutý maďarský filozof Georg Lukács, před příklonem k marxismu nadaný esejist a estetik, uvádí svou ranou studii *Filozofie umění* větou: „Existují umělecká díla – jak je to možné?“ Podle Lukácsa musí estetika, která chce pracovat bez „nelegitimních předpokladů“, tedy chápat „fakt umění“ v jeho jedinečnosti, nahlížet umělecké dílo jako výtvor, který je „čistě sám sebou“, zcela nezávislý na procesu vzniku. Umělecké dílo je dáno svou imencí, je v sobě uzavřené a nemá vztah ke skutečnosti kromě k sobě. Z perspektivy uměleckého díla se skutečnost jeví jako nebytí. Umělecké dílo však nelze odvodit z žádných psychologických nebo sociálních skutečností, konstatuje se, jak Lukács vložil v pozdějším estetickém nártu, „estetickým kladením“.<sup>2</sup> A bez ohledu na to, jak Lukács toto kladení rozvíjí, se zde dotkl problému, který se týká každé estetiky, která nepojímá umění jako odvozený fenomén, ale jako fenomén *sui generis*. Jednodušeji řečeno: Čím se stává optický nebo akustický vzruch uměleckým dílem? Kdo takové kladení prosadí? A nevyostřuje se tento problém, když jsou předměty, které vznikly ve zcela jiném kontextu, prohlášené za umělecké díla – například záchodová mušle nebo lopata na sníh? Vzniká podezření, že v takových případech, ale možná i v dalších – kladení nevzniká ani tak uměleckým kreativním aktem jako spíše doprovodným komentářem, interpretací. Existují umělecká díla, jež jsou postulována tím, že již dávno existující objekt je prostě prohlášen za umělecké dílo.

Co vůbec znamená mluvit o umění, interpretovat ho a komentovat a jaké varianty jsou možné? Podezření, že především moderní umění má tak velkou potřebu komentáře, že diskurs o umění dominuje nad smyslovou prezencí umění, vyslovil kontroverzní filozof Arnold Gehlen. Abychom otázkou o možných způsobech hovoru o umění precizovali, připomeňme krátce náštin problému, jak ho Gehlen formuloval v knize *Dobové obrazy*, která vyšla poprvé v roce 1960 a přepracovaná v dalším vydání v roce 1972. Gehlen nevychází ve svých reflexích ze smyslově vnímaných projevů umění, z vizuální evidence obrazů, nýbrž z toho, co nazývá „vůdčí ideou obrazové racionality“.<sup>3</sup> Každá umělecká epocha má podle jeho teze jakousi vlastní ideu obrazové racionality, to znamená organizace, výstavby, vnitřní struktury a vztahu obrazu k vnějšmu světu.

Arnold Gehlen načrtává ve vývoji západní kultury tři takové ideje obrazové racionality – mohli bychom říci i *paradigmata* –, které zároveň vyznačují velké slohové epochy. První paradigma nazývá „ideální umění zpřítomnění“. Takové umění se opírá o něco, co existuje mimo něj – „sekundární motivy“, které malířsky aktualizuje: mýty, ideje, historické události, legendy – tedy umění, které má identifikovatelný obsahový program. Pro Gehlena je to malířství Západu až do raného 19. století. Druhé paradigma je „realistické umění“. V Gehlenově pojetí vzniká realistické umění tehdy, když se už nezohledňují sekundární motivy a zůstává jen primární motiv pouhého předmětu a jeho rozpoznání tvoří obrazovou racionalitu. Je to umění čisté předmětnosti, naturalistické umění vzeštné buržoazní společnosti, která maluje židli, boty, obilné pole, město, interiér kvůli nim samotným, aniž by s tím spojovala příběh, mýtus, alegorii anebo ideu. Třetí ústřední ideou malířské racionality je prostě a jednoduše „abstraktní malba“. Mízí i primární motivy, zůstává jen forma v užším slova smyslu, malířství se odvolává na „stupňující se slovesnou neschopnost duše“ a upisuje se „lyché, západní bohyni náhody a experimentu“. Rezultátem je v neposlední řadě nutnost komentáře. Analýza abstraktního obrazu má zcela jiný úkol, nemůže rozpoznávat, dešifrovat, abstraktního obrazu, co je a co nic neznamená, přesto interpretovat.

Gehlen popisuje vývoj od ideálního zpředmětnění přes realistické umění až k abstraktní malbě jako „redukční proces obsahu obrazu“. Na jedné straně

to nutně znamená ochuzení a ztrátu, na zúženém základě však narůstají dojmy a zvyšuje se svoboda. „Vypořádávání se lidí se skutečností, tedy kultura, ztrácí totalitu a vnitřní bohatost, naopak získává na šíři, samostatnosti cest k řešení, jejich nezávislosti, a právě proto stoupá kulturní význam osobitosti, důraz na subjektivní vnímání.“ Celkově se tedy zvyšuje „suverenita estetického“ a význam subjektu. Právě abstraktní umění je proto do značné míry subjektivní umění, protože chybí jakýkoliv objektivní korelát. Proto umění podle Gehlena potřebuje nejen komentář, ale i subjektivní reflexi umělce, která rovněž patří k obrazové racionalitě. Abstraktní obraz sám o sobě není „esteticky“ životaschopný. Ze sebe proniká do estetického diskursu, respektive provokuje ho u umělce i u pozorovatele. Podle Arnolda Gehlena je věškeré moderní umění, je-li ukotvené v paradigmatu abstrakce, uměním reflexe, konceptuálním uměním vrostlým do teorie.

Rozhodujícím důsledkem významové redukce abstrakci je pro Gehlena *suspense* reality samotné, která může dojít až k suspenzi vlastní umělecké existence. „Při vyostřeném uvědomění je nevyhnutelné nebrat se vážně“ – „velká proměna“, o níž Gehlen ví, že je obsažena už v principu *romantické ironie*.<sup>4</sup> Tato postupná *suspense* vede v moderně k tomu, že se znejistuje řada zavedených rozdílů, mizí rozdíl mezi pravým a nepravým, dospělým a dítětem, normálním a nenormálním. Hra s takto suspendovanými rozdíly a *suspense* v estetické hře se ale také stávají rozhodujícími prvky moderního umění.

Další, možná nejvýznamnější důsledek vývoje k abstrakci vidí Gehlen v narůstající neschopnosti umění promlouvat, ke ztrátě řeči obrazů. Na první pohled se to může jevit zvláštní, ale když sledujeme Gehlenův myšlenkový pochod, je to zřejmé. Gehlen píše: „Vejdeme-li do sálu s díly minulých staletí, cítíme, jak hovorový je každý obraz realistického stylu, protože naše vnímání skutečnosti je uzpůsobené řeči. K pantomimické symfonii ve výstavním sále produkují naše vědomí, podněcované ze všech stran, směšící hlasů; dokonce i barevně třaskavé, deformované syžety expresionistů připomínají usilovnou snahu o dorozumění hluchoněmých. Čím víc se ale umění vzdaluje od předmětnosti, tím víc tichne, je to patrné i u pouhé stylizace. V celém moderním umění slyší mlčení, všude – u Seurata, Cézanna, Grise, Matisse slyší zvláštní zdvořilost a ticho.“<sup>5</sup> Úvahy o tom, že se moderní umění stahuje, zmlkává, uzavírá,

přechází v mlčení – byly významné například pro Adornovu *Estetickou teorii*, i když je konstatoval s jiným akcentem než Gehlen. Abstraktní obraz funguje jako vodní hladina pro Narcise – zrcadlí vždy pozorovatele v naprostém tichu; on sám mlčí, nic neříká. Moderna přestává být výrazovým uměním, je uměním sebezradlení a svého ironického zrušení.

Tolik tedy připomenutí Arnolda Gehlena. A nabízí se otázka, jaké by to bylo, kdyby se tyto pikantní teze zařadily do teoretického kontextu diskursu o umění, v němž by byla potřeba komentovat moderní výtvarné umění jen – možná velmi problematicky – zvláštní případ? K tomu několik poznámek. Trochu rigidně by se v návaznosti na Georga Lukáče mohl principiálně rozlišovat „legitímní“ a „nelegitímní“ estetický diskurs. Za legitímní můžeme považovat diskurs, který se vztahuje k uměleckým dílům s podmínkou, že umění přiznáme v Lukácově smyslu vlastní ontologický status a akceptujeme jeho autonomii. Mluvit o umění by pak znamenalo předpokládat jeho danost a vlastní zákony. Za nelegitímní estetický diskurs bychom naopak pokládali ten, který umění tento status nepřiznává nebo na umění nahlíží, jako by bylo něčím jiným, například peněžní investicí, symptomem psychické iritace, biografickým nebo historickým dokumentem nebo politickým, respektive morálním tvrzením nebo postojem. Neznamená to, že nelegitímní diskurs o umění je nepřipustný, nýbrž jen to, že při takovém hovoru o umění není předmětem diskursu umělecké dílo jako takové. Přirozeně lze o Picassovi mluvit celý večer, a přitom hovořit jen o cenách, aukcích, stoupající hodnotě a částkách za pojištění. A samozřejmě lze strávit celý večer hovorem o Picassovi, a přitom se věnovat jen jeho vztahu k ženám nebo ke komunistické straně. A ovšem lze také mluvit celý večer o tom, jestli Picassovo erotické pozdní dílo naplňuje znaky sexistické pornografie, nebo ne. Ve všech těchto případech se sice mluví o Picassovi, ale ne o Picassově umělecké tvorbě. Jsou to hovory nepřiměřené umění, a proto esteticky nelegitímní diskursy ekonomické, životopisné, politické a morální.

Nyní se podívejme na legitímní estetické diskursy, které estetický fenomén tematizují skutečně jako estetický fenomén. Začneme tím nejsnazším. Někdy podnět ve mně vyvolá příjemný, nebo nepřijemný pocit. Vyjádřím ho. Nazvěme tento druh vyjádření *emocionální mluva*. Ta zahrnuje veškerá vyjádření,

jimiž projevujeme, jaké pocity v nás vnímání estetických podnětů vyvolává. Například nuda, napětí, radost, smutek, silné nebo slabé city. Všechny tyto pocity lze odvodit ze dvou základních pocitových stavů: libosti a nelibosti. Jako příjemné a uspokojivé podněty pociťujeme takové estetické podněty, které v nás vzbudí libost, jako nepřijemné a rušivé ty, na které reagujeme s nelibostí. Veškerá vyjádření artikuluje a komunikuje tyto pocity libosti nebo nelibosti, pocit příjemného nebo nepřijemného, spadají pod emocionální mluvu o umění. Tato vyjádření se velmi často vztahují také k atmosféře, kterou estetické objekty vyvolávají, například zařízení bytu, restaurace a architektura jako taková. Říkáme také, že se cítíme dobře, nebo nedobře, jsme v pohodě, nebo nepohodě. Nicméně od takových vyjádření je nutné odlišit to, které se nevztahuje k pocitům vyvolaným uměním, nýbrž k našemu reflektovanému nebo odůvodněnému hodnocení uměleckého díla. To lze nazvat *hodnotící mluva* o umění.

V hodnotící mluvě se posouváme od vyjádření pocitu k výpovědi o estetickém objektu. Zjednodušeně formulováno: Věta „To je příjemné na dotek“ se transformuje nejdříve ve větu „To se mi líbí“ a potom ve větu „To je krásné“. Immanuel Kant to nazval výkonem estetické soudnosti a popsal ji jako „způsob představy, který je účelný sám o sobě, a ačkoli bez účelu, přesto podporuje kulturu duševních sil kvůli společenskému sdělování. Obecná sdělitelnost libosti znamená, že libost není libost požitku z pouhého počítku, nýbrž z reflexe; a tak je mírou estetického umění jako krásného umění reflektující soudnost, ne smyslový počitek.“<sup>6</sup> V zalbení je už obsažen nárok na zdůvodnění. Zatímco proti pocitům nelze principiálně argumentovat, vyjádření jako „to se mi líbí“ a ještě více „to je krásné“ a „to je zdařilé“ se jeví jako podléhající zdůvodnění, protože nejsou výrazem subjektivního postulátu, nýbrž tvrzením o estetické kvalitě nějakého předmětu. Kant však už v *Kritice soudnosti* ukázal, že takové zdůvodnění nelze chápat příliš přísně, neboť jeho základem bude vždy subjektivní vkus, který ovšem nelze zaměňovat se schématem libost/nelibost. Může se stát, že estetický objekt sice v určité situaci vyvolá nelibost, ale jinak se nám velice líbí a hodnotíme ho jako zdařilý nebo krásný. Při uvolněné večeri můžeme pociťovat jako velmi nepřijemné, zazní-li najednou z reproduktorů píseň Ennia Morriconeho z filmu *Temkrát na Západo*, ačkoli

tuto skladbu oceňujeme jako milník filmové hudby. Hodnotící mluva se tedy pokouší zdůvodnit to, co se nám líbí a co v nás vzbudí bezúčelnou libost, jak to formuloval Kant. Ve vyostřené formě je takový způsob souhlasnou nebo zničující kritikou. Pojmy, s jejichž pomocí se takové soudy formulují, se sice rychle mění, ale struktura projevů je vždy stejná: Posuzuje se estetický objekt. Není podstatné, zda takový soud osciluje mezi póly krásný – ošklivý, zdařilý – nezdařilý, zajímavý – nezajímavý, reakční – progresivní, epigonský – novatorský nebo provinční – světový, na proměněném pojmu je ovšem patrné, jak se proměňují estetická kritéria a ideologické směry těchto soudů.

Od hodnotící mluvy se výrazně odlišuje *výkladová mluva*. Při ní nejde o konstatování a formulování estetické kvality díla, nýbrž o zachycení jeho významu a obsahu. Taková promluva předpokládá, že umělecké dílo znamená víc než jen smyslovou prezenci, kterou vnímáme jako příjemnou nebo nepřijemnou, a dokážeme dílo posoudit se zřetelem k jeho smyslové a intelektuální akceptaci. Ten, kdo umělecké dílo vykládá a interpretuje, ho vnímá jako šifru, znak, symbol, alegorii, hádanku – tedy něco, co jistým způsobem odkazuje mimo sebe a musí být teprve odhaleno. Nejproustší a zároveň nejradikálnější formou výkladové mluvy je ta, kterou Hegel předvedl v *Přednáškách o estetice*: Umělecké dílo je „smyslový jev ideje“ a „pravda by nebyla, kdyby se nejvíce a neprojevovale“. Když smyslově se prezentující umělecké dílo odkazuje mimo sebe a na něco jiného – pravdu – musí se to jiné teprve vyložit a interpretovat. Interpretace poskytuje výklad uměleckého díla, protože dílo samo v jevové formě nevyovídá nic nebo málo, ale zároveň načrtává a vymezuje prostor možných odkazů. Theodor W. Adorno v *Estetické teorii* tuto hru mlčení a výkladu nevidané vyhrotil: „Díla hovoří jako vly v pohádce: Chceš něco nepodmíněného, dostane se ti toho, ale bude to nepoznatelné.“<sup>4</sup> Cokoliv se uměleckým dílem vyjadřuje, nelze říci jinak. Kdyby to bylo možné říct jinak, umělecké dílo by bylo zbytečné. Pokud se umělecké dílo obhajuje odkazem na pravdivý obsah, nemůže to být pravda srozumitelnějšího, racionálnějšího, diskursivnějšího poznání; umělecké dílo rovněž nemůže být pouhou reprodukcí nebo ilustrací nějaké teze nebo podporou mimoestetické, tedy filozofické, náboženské nebo politické pravdy. V takovém případě by bylo zbytečné.

Výkladová mluva o umění přirozeně začíná tam, kde lze objevit jednoduché odkazy a postihnout význam mytologických postav, gest a předmětů a nastolit nové souvislosti. Rozhodující pro výklad je ovšem nevyslovený předpoklad, že jde o umělecké dílo, které něco znamená. Americký filozof Arthur C. Danto vidí v možnosti výkladu základní atribut umění. U předmětů denní potřeby se ptáme: Co s tím mohu udělat? U uměleckých děl se ptáme: Co mohou znamenat? Identifikovat obraz jako umělecké dílo tedy znamená navrhnout, co znamená. Pro Danta znamená interpretace uměleckého díla „nástin teorie, o čem dílo vypovídá a jaký je jeho syžet“.<sup>5</sup>

Všechny dosavadní způsoby mluvy o estetických objektech předpokládají nejspornou existenci estetických objektů. Co se však stane, jsme-li konfrontováni s objekty, o nichž vůbec nevíme, jestli jsou to estetické objekty, o nichž lze mluvit doposud uvedenými způsoby. V takovém případě – a to je také ústřední bod Dantovy filozofie umění – právě způsob mluvy rozhoduje, zda se jedná o umělecké dílo, nebo ne. Danto nazývá takovou mluvu aktem identifikace. Nějaký předmět, řekněme zcela obyčejná lopata na sněh, může být za určitých podmínek a v určitém diskursu identifikován jako umělecký předmět. Lopata na sněh se proměnila v ready made Marcela Duchampa a my nyní můžeme říct, zda nám působí smyslové potěšení, líbí se nám a co znamená. Lze jít ještě o krok dál a diskurs, který teprve identifikuje umělecké dílo, nazvat *konstituující mluvou*. Neboť se zde nemluví jen o estetickém předmětu, nýbrž touto mluvou se z libovolného předmětu teprve konstituuje estetický předmět. Konstituující mluva neodpovídá na otázku, co cítím při estetickém podnětu, ani na otázku, jak moc se mi tento estetický objekt líbí a za jak zdařilý ho považuji, nýbrž pouze na otázku: Je to umělecké dílo? Konstituující mluva je proto vynikajícím aktem estetické platnosti!

Konstituující mluva je proto také nejzajímavějším způsobem estetického diskursu, protože se jí estetický objekt, samotáčelná forma oddělená od reality, teprve vytváří. Aby se to mohlo stát, musí být splněné tři podmínky. Zprvé musí být nejasné nebo alespoň sporné, zda je možné určitý objekt nebo určitou konstelaci podnětů vůbec vnímat jako umění. Zadruhé musí existovat něco, co lze smyslově uchopit, aby se to v konstituujícím diskursu mohlo ustanovit jako umělecké dílo. A zatřetí musí být konstituující dis-

kurs tak mocný, aby mohl v nejextrémnějším případě udělat ze smyslové nicotnosti umělecké dílo.

Vyjádříme-li tyto podmínky jinými slovy, můžete říct také: Redukcionismus v moderním umění, který upřel uměleckému dílu samozřejmost – například abstrakce – a takové rozšíření pojmu umění, které vědomě usiluje o zrušení hranice mezi uměním a běžnými předměty – například akcionismus – umožnily a zároveň si vyžádaly konstituující diskurs. Ten zmocnil sám sebe ke konstituování tím, že rozvinul teoretickou koncepci, která dává této identifikaci platnost. Takovým teoretickým konceptem je například kontextualizace nebo historizující genealogie. Čím jsou tyto teorie rozsáhlejší, propracovanější, pojmově bohatší, čím výsadněji mohou být uplatněny, tím větší je šance na estetické konstituování.

Pro naše zkoumání je na konstituujícím diskursu nejzajímavější otázka, zda je pro umění legitimní nebo nelegitimní. Odpověď zní – ani jedno, ani druhé. Není nelegitimní, protože k uměleckému dílu nepřistupuje z vnější perspektivy ekonomické, politické nebo morální. A není legitimní, protože se neztahuje k žádnému zaručenému uměleckému dílu, nýbrž ho teprve vytváří. Takový diskurs však není ani umělecký akt, protože se pohybuje v prostředí pojmů, nikoliv ve sféře estetické prezence. Vzhledem k tomuto obojakému postavení lze konstituující diskurs a díla jím konstituovaná také snadno kritizovat a vnímat je jako pobuřující. Neboť tento nedostatek se týká i děl samotných. Díla považovaná všeobecně a nesporně za umělecká se nám nemusejí líbit, nedokážeme je třeba přiměřeně chápat, většinou se také nepouštíme do komplexního výkladu, ale zdá se nám evidentní, že jde o umělecké dílo. Díla konstituovaná jako umělecká v konstituujícím diskursu ovšem bez tohoto diskursu neexistují. Rafaelova *Madona* se může líbit i agnostikovi, dokonce i tehdy, když ji vzhledem k nedostatečnému náboženskému vzdělání považuje za selku. Bez příslušné teorie by ale nikoho nenapadlo pokládat za umělecké dílo průmyslově vyrobenou lopatu na sněh zakoupenou v obchodě. Se správnou teorií ovšem může být tato lopata strhujícím uměleckým dílem. Důrazně uplatněná teorie dokáže vytrhnout předměty z univerza věcí a přisoudit jim místo v univerzu uměleckých děl. Umělecká díla existují. Jak je to možné? Protože je za taková prohlásíme.

Na závěr se ještě vraťme k Arnoldu Gehlenovi a jeho tezi o nutnosti komentáře u moderního umění. Ukázalo se, že umění neustále vytváří formy diskursu, jež se ho týkají. Obdivný povzdech „ách“ před Leonardovou *Monou Lisou* není zvlášť propracovaný, ovšem jako komentář je důvtipný. Rozumíme-li nutnosti komentáře skutečnost, že existují umělecká díla, která se jimi stávají teprve určitým druhem mluvy o nich, je nutnost komentáře u moderního umění na místě v tom smyslu, že moderna sama pod heslem avantgardy propagovala, aby bylo samotné umění zbaveno moci ve prospěch závislosti na teorii. Ničemné tvrzení, že umění, které potřebuje teorii, aby se vůbec mohlo vnímat jako umění, žádné umění není, je nesprávné. Pointa takového umění spočívá v tom, že jeho omezenou smyslovou prezencí – vždyť je to jen spotební předmět! – můžeme teoretickým úsilím, které na něj vynaložíme, vychutnávat jako estetický fenomén. Obvykle se to popisuje jako obohacení možnostmi vnímání, které nastává v okamžiku, kdy můžeme lopatu na sněh, bez ohledu na její každodenní funkci, vnímat jako čistě estetický objekt. Měli bychom tedy obdivovat diskursy o umění, které dokáží z libovolných nepodstatných předmětů učinit estetické senzace. Jde-li však o špatné, standardizované nebo dokonce hloupé texty, které nás chtějí spíše morálně donutit k tomu, abychom na libovolnou věc pohlíželi jako na umělecké dílo, můžeme je včetně údajných uměleckých děl, která jimi rozhodně nelze konstituovat, vyhodit bez špatného svědomí, že budeme považováni za zaostalé a reakční omezenec.