

ARTHUR C. DANTO

V posledných rokoch sa reflexiám amerického filozofa Arthura C(olemana) Danta, venovaným takmer výlučne súčasnému umeniu, čoraz viac pripisoval význam aj v Nemecku. To dokladajú vydané nemecké preklady celého radu jeho kníh, medzi nimi naposledy (1994) zborník *Reiz und Reflexion* (Podnet a reflexia), ktorý obsahuje množstvo Dantových kritik na výstavy a recenzií, ktoré sa prevažne datujú do osemdesiatych rokov.¹ Od roku 1984 vystupoval Danto, hlavným povolaním profesor na Columbia University a prechodne (1983) prezident American Philosophical Association ako aj American Society of Aesthetics, aj ako umelecký kritik.

Prvé prieniky na poli estetiky podnikol Danto v článku z roku 1964, v ktorom zaviedol pojmovo nie práve najprísnejší a analyticky osvetľujúci termín „artworld“.² Čo sa tu však stáva zreteľným, je pokus preniesť každodenný pojem, totiž pojem „svet umenia“ do oblasti estetiky. Tento zámer sa včleňuje do tendencií a intencií vtedajšieho amerického umenia preklenúť priepasť medzi umením a životom (je tu známe heslo

¹ A. C. Danto, *Reiz und Reflexion*, prekl. Ch. Spelsberg, München 1994 (americká verzia: *Encounters and Reflections in the Historical Present*, New York 1991; medzi inými o Morrisovi Louisovi, Hansovi Haackem, Cindy Sherman, Anselmovi Kieferovi; o konci s. 331 a n., „Narratives of the End of Art“).

² A. C. Danto, „The Artworld“, in: *Journal of Philosophy* 61 (1964), s. 571 – 584.

amerického teoretika umenia Leslieho Fiedlera: „Cross the border – close the gap!“³). Danto týmto pojmom zjavne vyhovel požiadavke teórie, pretože „svet umenia“ sa stal v nasledujúcom období často používanou formulkou; siahol po nej napríklad George Dickie, ktorý ju však použil vo význame odchyľujúcom sa od Dantovej predstavy. Kým jeho recipienti viac zdôrazňovali inštitucionálny aspekt, Danto trval na tom, aby bol „svet umenia“ konštituovaný „istými dejinami, atmosférou teórie“⁴. Odôvodnenie z hľadiska sociológie umenia Danto kategoricky vylučoval. Jeho argumentácia zotrváva skôr v imanentistickom spôsobe uvažovania, čo bezpochyby súvisí s jeho predispozíciami sformovanými analytickou filozofiou, resp. neopozitivismom, ktoré, podobne ako u Richarda Rortyho a iných amerických filozofov, nie sú už dnes pre neho dogmaticky určujúce, no predsa v reflexiách a spôsoboch dokazovania presvitajú aj v príležitostných referenciách.

Danta zaujíma otázka, čo robí z umeleckého diela umelecké dielo. Podrobne tento pojem rozoberá vo svojej knihe *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art* (Transfigurácia každodennosti. Filozofia umenia)⁵. Tu sa ukazuje Dantova blízkosť k filozofii Wittgensteina a jeho nasledovníkov, aj v protirečení, prípadne príležitostnom vymedzení sa (napríklad voči Nelsonovi Goodmanovi). U Wittgensteina je problém „nerozlíšiteľného“: napríklad vo vní-

³ L. Fiedler, *Collected Essays*, New York 1971. – Tenže, *Cross the Border – Close that Gap*, New York 1972, s. 61. – Porov. F. Jameson, „Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus“, in: A. Huyssen / K. Scherpe, *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek bei Hamburg 1986, s. 46; a excelentný článok „Postmoderne“ od D. Borchmeyera in: D. B. / V. Žmegač (vyd.), *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Frankfurt a. M., s. 306 a n.

⁴ Danto (ako v pozn. 2), s. 580.

⁵ Danto, *The Transfigurations of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge (Mass.) 1981; nem.: *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, prekl. M. Looser, Frankfurt a. M. 1984.

maní konštatovateľné „vecné stavy“ stúpania mojej ruky a dvíhania mojej ruky. Je to ten istý proces alebo sú tu rozdiely medzi mechanickým procesom a procesom intencionálnym?⁶ V umení môže byť to, čo sa u Wittgensteina zdá rafinovanosťou, centrálnym položením otázky: tu často existujú estetické fenomény, ktoré vyzerajú navonok podobne, no predsa ich recipienti silne odlišujú.

Známym príkladom je Duchampov Urinoir, ktorý dokonca čo do materiálu pochádza z reality predmetov dennej spotreby, pôvodne bol týmto predmetom dennej spotreby, teda nie je ani imitátom ani reprodukciou. Duchampovi sa podarilo⁷ „posunúť tieto málo povznášajúce predmety do istej estetickej dištancie a urobiť z nich hodnoverných kandidátov pre estetický pôžitok: praktický dôkaz toho, že krásu akéhokoľvek druhu možno nájsť na miestach, kde ich najmenej očakávame. Aj známa porcelánová nádoba sa dá vnímať ako »žiarivo biela«, ak máme použiť slová evanjelistu Lukáša v jeho správe o pôvodnom oslávení (Luk. 9,29)“.

V 1. kapitole, nazvanej „Umelecké diela a čisté reálne predmety“⁸, sa Danto venuje tejto otázke. Sčasti vtipným a komediálnym spôsobom konštruje rad príkladov fenomenálne identických diel: tak najprv Kierkegaardov (fingovaný) opis obrazu Izraelitov, ktorí prechádzajú cez Červené more. Kierkegaard tu podľa Danta neopisuje, ako by sme si mohli myslieť, historický obraz s konajúcimi ľuďmi, ale pre-

⁶ K Wittgensteinovi porov. W. Stegmüller, *Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie. Eine kritische Einführung*, zv. 1, Stuttgart 1976, s. 524 a n. Už Wittgenstein pri svojich predstavovaných ilustráciách, slúžiacich ako vizuálne príklady, vychádzal – keď zamýšľal rozlišovať „fakty“ a „vecné stavy“ – z primitívnych geometrických štruktúr. K tomu porov. aj E. Steinius, *Wittgenstein's Tractatus. A Critical Exposition of the Main Lines of Thought*, Oxford 1960.

⁷ Danto, *Die Verklärung* (ako v pozn. 5), s. 10.

⁸ Tamže, s. 17 – 61.

kvapivo evokuje štvoruholník z červenej farby, pričom poznamenáva: „Izraeliti už prešli a Egyptania sa utopili.“ Vo svojej preexistencialistickej filozofii života porovnáva Kierkegaard výsledok svojho života s týmto obrazom. (Danto tu teda – ani vo fikcii – nezavádza „reálny“ obraz, ale skôr to, čo sa v antickej rétorike nazývalo „ékphrasis“). Vedľa tohto príkladu „Kierkegaardovej nálady“ kladie Danto obraz, ktorý sa volá „Red Square“ a má denotovať moskovské námestie. Potom nasleduje obraz, ktorý sa volá „Nirvána“, metafyzický obraz, ďalej zátišie, „namaľované zatrpknutým Matissovým žiakom, s názvom »Červený obrus«; v tomto prípade môžeme pripustiť, že farba bola nanášaná o čosi redšie“. Ďalší (prirodzene vymyslený) príklad je Giorgioneho plátno, zanechané len ako základný červený náter jeho nerealizovaného majstrovského diela „Sacra Conversazione“. Ako posledný príklad uvádza Danto fikciu mladého umelca menom J., ktorého prázdne plátno („Bez názvu“) má byť absolútne nemi- metické, teda nie „o“ („about“) niečom.

Dantova téza je teraz, že pri dokonalej podobnosti – a z tohto medzného prípadu vychádza pri formulovaní problému, čo konštituuje umenie – predstavuje diferenčné kritérium moment „o-osti“ („aboutness“). Umelecké diela sú „o svete“ tým spôsobom, akým obyčajné objekty nie sú. Umenie je potiaľ vždy „reprezentačné“, nielen v povrchne mimetickom, zobrazovacom zmysle, ale aj v tom zmysle, že reprezentuje vedomie, intencionalitu umelca, jeho pohľad na svet a umelecký názor. Nakoniec treba umelecké diela, ktoré sa dajú povrchne ľahko zameniť s reálnymi objektmi, vidieť v historickej konštelácii ich vzniku. Dôležité je vedieť, voči čomu sa vymedzujú, proti čomu možno polemizujú atď. (napríklad Picassova – Dantom ako demonštračný objekt domyslená – farbou hladko namaľovaná „Kravata“ z roku 1950, ktorú treba interpretovať na pozadí Pollockovho „colour dripping“ a ktorá sa v nijakom prípade esteticky nekryje s kravatou,

ktorú natrpie dieťa modrou farbou⁹). Umeleckému dielu teda prislúchajú (intencionálne) momenty, ktoré chýbajú jeho banálnemu každodennému ekvivalentu. Tak je interpretácia podstatným momentom, patriacim k existencii umeleckého diela. (Táto téza sa veľmi podobá téze Arnolda Gehlena o potrebe moderného umenia „byť komentované“.¹⁰)

Umelecké dielo sa formuje atmosférou teórie umenia a znalosťou dejín umenia. Umelecké diela určuje Danto v podstatnej miere ako seba komentujúce, a teda sebareferenčné; rozhodujúca je však kvalita transfigurácie, ktorá chýba každodennému predmetu dennej spotreby (hoci aj to je otázne, veď pri banálnych objektoch existujú aj auratické momenty, najmä keď majú istý vek a „patinu“).

Implicitná komentárovosť (a potreba byť komentované) umenia, resp. umeleckých diel, na ktorú treba stále myslieť, im dáva latentne filozofickú formu explikácie. Pre Danta teda, podobne ako pre Feyerabenda, jestvujú prechody z filozofie do umenia a naopak.¹¹ Tomuto aspektu sa venoval v novšom diele, nazvanom *The Philosophical Disenfranchisement of the Commonplace* (Filozofické spútanie každodennosti).¹²

⁹ Tamže, s. 72.

¹⁰ Porov. A. Gehlen, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt a. M. / Bonn 1965, s. 222 a n.

¹¹ Porov. P. Feyerabend, *Wissenschaft als Kunst*, Frankfurt a. M. 1984. – Tenže, *Farewell to Reasons*, London 1987. – Tenže, *Erkenntnis für freie Menschen*, Frankfurt a. M. 1980.

¹² Danto, *The Philosophical and Disenfranchisement of the Commonplace*, New York 186; nem.: *Die philosophische Entmündung der Kunst*, prekl. K. Lauer, München 1993. V tejto knihe tiež poznámky k často ohlasovanému „End of Art“ (nem. vyd., s. 81-115): „There will always be a service to perform, if artists are content with that“ (s. 115). Danto považuje „smrť umenia“ za „overstatement“. Za stabilizujúci, udržiavací faktor pokladá „artworld“ (galérie, zberatelia, výstavníctvo atď.). No tézu o „posthistoire“ teda nemôže akceptovať, považuje ju za módnny pojem, zavádzaný v zmenenej forme s každou novou sezónou.

Filozofia podľa Danta chcela umenie vyhlásiť za neslobodné, podmínať ho a vyvlastniť, resp. zbaviť svojprávnosti. Sám naopak podniká pokus o „znovuudelenie svojprávnosti“ umeniu, pričom však, ako poznamenáva napríklad jeho kritik David Novitz, zostáva nejasný či neostrý v bližšom určení vzťahu medzi umením a filozofiou. To platí aj pre mnohé reťazce úvah v *The Transfiguration of the Commonplace* (Transfigurácia každodennosti), ktoré sa najskôr mnohosebne začínajú ako logicky vystavané expozície, ale potom sa čoraz viac strácajú v neurčitosti a stávajú sa slepými motívami. Pôvab jeho výkladu spočíva len v jeho občas veľmi duchaplných pozorovaniach jednotlivých umeleckých diel, s ktorými je – čo pre filozofa nie je práve typické – ako stály návštevník galérií veľmi dobre oboznámený. Jeho pokus určiť špecifickosť umenia v konečnom dôsledku ontologicky, na základe imanentných kritérií, možno označiť za nevydarený. Hoci Danto odmieta inštitucionálne, teda sociálne argumenty – bez poukázania na inštitucionálny vzťahový rámec „umeleckej scény“ a deklaračné akty znalcov umenia sa napríklad nedá dostatočne vysvetliť rozdiel medzi Warholovými brillokartónmi¹³ a originálnymi displejmi – , približuje sa nechcene a de facto tomuto explanačnému modelu tým, že sa vždy snaží historicky rekonštruovať intelektuálne, v podstate teda umenoteoretické silové pole, v rámci ktorého sa konštituujú umelecké diela.¹⁴

¹³ K brillo-kartónom porov. A. C. Danto, *Beyond the Brillo Box*, New York 1992.

¹⁴ Porov. A. C. Danto, *Why Art History Has a History*, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51, č. 3 (leto 1993), s. 299 a n. – Tenže, *A Future for Aesthetics*, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51, č. 2 (jar 1993), s. 271 a n.

JAN MUKAŘOVSKÝ

V sprievode recepcie francúzskeho štrukturalizmu zaznamenávame v Nemecku od konca 60. rokov rastúci záujem o literárnoestetické teórie českého štrukturalizmu, ktorého hlavným predstaviteľom bol Jan Mukařovský. Jeho pozícia bola príťažlivá v neposlednom rade i preto, že sa usilovala presvedčivo prepojiť semiologické východisko s explikačnými hypotézami (v podstatnej miere) recepčnej sociológie. Tak tu v teoretickej diskusii okolo roku 1970 vyplynulo spojenie s marxistickými modelmi, ale aj s interpretačným systémom ikonológie panofskovského razenia s jej triádou fenoménového, významového a dokumentového zmyslu, ktorá, ako sa dá ukázať, je analogická s Mukařovského štruktúrnym modelom umeleckého diela.

Mukařovský patril od roku 1925, potom ako bol predtým učiteľom na gymnáziu v Plzni, k Pražskému lingvistickému krúžku, ktorého významnými členmi boli medzi inými Roman Jakobson, René Wellek a fonológ Nikolaj Trubeckoj. Roku 1929 sa habilitoval na Karlovej univerzite, na ktorej – po docentúre na univerzite v Bratislave od roku 1931 – získal roku 1937 profesúru.

Charakteristickým pre Pražský lingvistický krúžok bol pokus o syntézu lingvistiky a literárnej vedy, presnejšie povedané: prenos, resp. aplikácia princípov jazykovedy Ferdinanda de Saussura na literatúru. Z toho vyrástla rozsiahla teória znakov, pričom Mukařovský sa rozhodol aplikovať po-

jem znaku nielen na atomizované estetické útvary, ale aj na umelecké dielo ako celok. U Mukařovského však lingvisti-ka očividne ustupuje do úzadia. Ak sa prizrieme bližšie, potom treba jeho v 30. rokoch vypracovanú estetiku umiestniť skôr do spektra umenoteoretických debát, ktoré sa viedli povedzme v Maxovom Dessoirovom „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft“. Tak sú tu na- príklad vzťahy k Emilovi Uitzovi (*Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* [Základy všeobecnej vedy o ume- ní], Stuttgart 1920) alebo Augustovi Schmarsowovi. Veľký význam mal však pre neho aj Otakar Hostinský (porov. jeho knihu *Über die Bedeutung des Kunstgewerbes* [O význame umeleckého remesla], Praha 1887), ktorého ovplyvnil Jo- hann Friedrich Herbart.

Až do istého stupňa je Mukařovského axiomatika ovplyv- nená fenomenologickými postulátmi, pretože aj on – podob- ne ako Moritz Geiger, Roman Ingarden a i., ako rozvíjateľa Husserlovej koncepcie v oblasti estetiky – odmieta psycho- logizmus či psychologické vysvetlenie umenia: „Umělecké dílo nelze identifikovat s duševním stavem jeho původce ani s žádným z těch duševních stavů, které vyvolává u subjektů, které je vnímají – jak to chtěla psychologická estetika: je jas- né, že každý subjektivní stav vědomí má něco individuálního a okamžitého, co jej činí nezachytitelným a nesdělitelným v jeho celku, zatímco umělecké dílo je určeno k tomu, aby zprostředkovalo mezi jeho původcem a kolektivem. Zbývá ještě »věc«, která představuje umělecké dílo ve smyslovém světě a která je přístupná vnímání všech bez jakékoli rezervy“, píše sa v jeho práci *Umenie ako semiologický fakt* z roku 1936 (pôvodne prednesenej na VIII. Medzinárodnom filozo- fickom kongrese v Prahe).¹ Na tomto vyjadrení sa stáva zre-

¹ J. Mukařovský, *Die Kunst als semiologisches Faktum*, in: J. M., *Kapitel aus der Ästhetik*, prekl. W. Schamschula, Frankfurt a. M. 1970, s. 138

teľnou Mukařovského objektivistická pozícia, jeho pokus prekonať nepostihnuteľnosti zážitkov v hermeneutickom akte, ktoré neboli zriedkavé v umenovedných a literárnovedných interpretáciách danej doby, a pripraviť pre analýzu overiteľné pojmové nástroje.

Dôležitou definičnou tézou je pritom vysvetlenie pojmu umeleckého diela pomocou „estetického objektu“. Označenie „objekt“ má zosilňujúco poukazovať na to, že o umeleckom diele, ktorého predpokladom je materiálne vytvorený substrát, ktorý Mukařovský nazýva „artefakt“ (má na mysli napríklad konkrétne maliarske plátno utvorené farbami alebo partitúru v hudbe), sa dá vlastne hovoriť, len ak zaujíma „miesto v kolektívnom vedomí“, čím sa stalo zmyslovým symbolom:

„Objektivní studium zjevu, kterým je umění, musí pohlížet na umělecké dílo jako na znak, který se skládá ze zmyslového symbolu, který je vytvořen umělcem, z »významu« (= estetický předmět), který je umístěn v kolektivním vědomí, a ze vztahu k označované věci, vztahu směřujícího k celkovému kontextu společenských zjevů. Druhá z těchto složek obsahuje vlastní strukturu díla.“²

Nemožno prehliadnúť Mukařovského mentalistický, resp. ideologicko-teoretický záujem o umenie. To sa podľa neho konštituuje vlastne až vo vedomí recipientov, teda tam, kde prekračuje hranicu materiálno-technickej produkcie a vstupuje do komunikatívneho priestoru. Až tu dosahuje, ako to Mukařovský vyjadruje, „existenciálnu hodnotu“ (či inak: získať existenciu), pretože sa stáva znakom, symbolom s určitým

a n. Český originál: *Umění jako semiologický fakt*, in: J. Mukařovský: *Studie z estetiky*, Praha 1971, s. 111.

² Tamže, s. 142. Po česky: ako v pozn. 1, s. 113. Teória „estetického objektu“ je takmer totožná s teóriou „estetického predmetu“ Romana Ingardena.

významom pre publikum, resp. spoločnosť, ktorá so svojou recepciou, so svojimi nárokmi, ale aj nedorozumeniami opäť aktívne spätne pôsobí na umeleckú produkciu.

Zmysel pre takéto procesy si Mukařovský vycibril nepochybne kontaktmi s avantgardným umením, ktoré sa neustále v krátkych intervaloch menilo a diferencovalo. Tak je jeho explikačný model „estetikou deviácie“ (Walter Schamschula)³, pri ktorej sa, ako už u ruských formalistov (Šklovskij, Tyňanov, Ejchenbaum a i.)⁴, zameriava záujem interpreta na odchýlky od zautomatizovaných štruktúr.

Okrem toho je u Mukařovského nápadná teoretická orientácia, ktorá vykazuje blízkosť k funkcionalizmu v etnológii a sociológii; spomeňme tu len Bronislawa Malinowského. Pre určenie estetična rozlišuje Mukařovský tri systematicky navzájom úzko spojené pojmy: estetická funkcia, estetická hodnota a estetická norma. Cieľom estetickej funkcie je vyvolať estetickú záľubu. Pritom sa môže stať nositeľom estetickej funkcie ľubovoľná vec, nie je teda viazaná na celkom určité diela. Mukařovský ukazuje, že estetická funkcia (paradoxne) často spočíva v sledovaní mimoestetických účelov tým, že

³ Porov. W. Schamschula, „Jan Mukařovský (1891–1975)“, in: *Klassiker der Literaturtheorie*, vyd. H. Turk. München 1979, s. 238 a n., tu s. 246.

⁴ Porov. J. Striedter (vyd.), *Texte der russischen Formalisten*, zv. 1: *Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München 1969. – V. Šklovskij, *Theorie der Prosa*, prekl. G. Drohla, Frankfurt a. M. 1966. – J. Tyňanov, *Die literarischen Kunsmittel und die Evolution in der Literatur*, prekl. A. Kaempfe, Frankfurt a. M. 1967. – B. Ejchenbaum, *Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur*, výber a prekl. A. Kaempfe, Frankfurt a. M. 1965. – Porov. aj H. Günther (vyd.), *Marxismus und Formalismus*, München 1973. – V. Ehrlich, „Russian Formalism“, in: *Journal of the History of Ideas* 34 (1973), s. 627 – 638; F. Jameson, *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton 1972; P. Steiner, „Formalism and Structuralism: An Exercise in Metahistory“, in: *Russian Literature* 12 (1982), s. 299 – 330.

slúži na to, aby sociálne diferencovala, čo sa uvedomuje najmä v móde alebo pri uniformách. Má teda „izolujúcu silu“. Estetickú hodnotu definuje Mukařovský ako „schopnosť veci sloužit k dosažení jistého cíle“⁵. Tu hrá zvláštnu úlohu subjektívny faktor, pretože estetická hodnota udáva mieru záľubu. V protiklade k tejto skôr disperznej a vágnej, pretože na individuálne stanoviská viazanej estetickej hodnote je estetická norma oveľa stabilnejšia, pevnejšia; reprezentuje nakoniec horizont očakávania publika, jeho „kánón“, ktorý však môžu vždy znovu porušovať a meniť nové postupy a zmeny zo strany umelcov.

Bolo veľkým Mukařovského výkonom, že vyviedol semiológiu z fixovanosti na autonómne chápaný znak, resp. dielo, a sformuloval teóriu, ktorá ho posúva do sociálneho kontextu (opierajúc sa o Jeana Marie Guyaua alebo Hippolyta Taina⁶, hovorí príležitostne o „prostredí“, v iných prípadoch aj o „kolektívnom vedomí“). Kým mnohé iné estetické teórie jeho doby sa dnes javia ako metodologicky prekonané alebo málo nosné, jeho univerzalistická pozícia, ktorá sa snaží bez predsudkov zohľadniť tak „vysoké“, ako aj triviálne umenie, si napriek niektorým mechanistickým rozlíšeniam dodnes zachovala udivujúcu sviežosť.

⁵ Mukařovský, *Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten*, in: *Kapitel aus der Ästhetik* (ako v pozn. 1), s. 7 – 112, tu s. 36. Český originál: *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, in: *Studie z estetiky*, Praha 1971, s. 7 – 66, tu s. 23.

⁶ K Tainovi a Guyauovi porov. články L. Koflera a H. P. Thurna in: A. Silbermann (vyd.), *Klassiker der Kunstsoziologie*, München 1979, s. 11 a n. a 28 a n.