

KONCEPTUÁLNÍ UMĚNÍ

Začněme odlišností konceptuálního umění od umění nekonceptuálního, tradičního. Tradiční umění lze vyložit jako nekončící úsilí o vyjádření krásy pomocí žánrových prostředků. Prostředky žánru tragédie popsal Aristoteles. Prostředky architektury nabídl Vitruvius. Za prostředky renesanční malby stojí Leonardo, Tizian a další, za renesančním sochařstvím Donatello či Michelangelo. Žánr románu je spjat s Cervantesem. Podobně v ostatních případech: klasicisté, romantici, impresionisté, realisté, naturalisté, symbolisté, kubisté – citizadostí tradičních umělců bylo a je nabídnout novou, neotřelou krásu. Tato krása byla vždy tak či onak vnímána smysly a přirozeně – díky faktoru reprezentace – též rozumem. Naproti tomu konceptuální umění na smyslovou stránku díla rezignuje (podle Kosutha existuje umění jen konceptuálně) a za jedinou pro hodnocení relevantní entitu tvrdí dílem označenou myšlenku-koncept. Lze tedy říci, že konceptuální umění je charakteristické tím, že má – podobně jako přirozený jazyk – sémantiku: „Všechny myšlenky jsou umění, pokud se umění týkají a pokud náleží mezi konvence umění“, říká Sol LeWitt ve větě 17. (inspirence Wittgensteinovým Traktátem je zde zjevná) svých *Vět o konceptuálním umění*¹⁵⁸. To, co dílo konceptuálního normálně označuje není to, co reprezentuje tvar reprezentujícího (peircovský ikon) či nějaká věcná, jednoznačně identifikovatelná souvislost, ale abstraktní myšlenka (reprezentovaná *konvencí* zavedeným označujícím).

Jednoduchý závěr se nabízí: naše případné rozpaky nad konceptuálním uměním jsou podle toho způsobeny homonymií termínu „umění“. Proto je třeba stručně zmínit nejnámější novodobé pokusy o definici umění: jednu tradiční, která postuluje v díle přítomnou vlastnost zodpovědnou za uměleckost díla (do rozsahu této definice konceptuální umění nespadá), a dvě sociologické – historickou a institucionální, jejichž cílem je konceptuální umění obsáhnout.

Homonymie „umění“

Jak již bylo řečeno, do dvacátého století se neobjevila potřeba umění definovat. Recipienti umění měli dané jasné kritérium hodnoty – zachycenou podobnost ve výtvarném umění či situaci v divadle a literatuře, tonální disciplínu, případně programovost v hudbě. S nástupem dadaismu ve výtvarném umění a atonality v hudbě se objevila potřeba vysvětlit, proč jsou díla nepodobná či atonální počítána mezi díla umělecká. Umění zčistajasna ztratilo staleté parametry: reprezentovány začaly být

158 LEWITT, S. *Sentences On Conceptual Art*. Art-Language, May 1969.

dominantně ošklivost, zlo, banalita či prázdná forma, a mnohdy též řemeslná pokleslost nikoli jako dílčí, záměrná součásti celkové krásy díla, ale jako dominující složky. Nuže, pokusů o definici takového nového umění bylo ve století dvacátém mnoho. Uvedme tři, které zastupují celé třídy podobných definicí.

Beardsley ve své definici využívá jako klíčový pojem *estetický zájem*, ačkoli „se definuje pomocí estetické zkušenosti, předmětu čilé a nesláb-noucí polemiky“.¹⁵⁹ Pro nás je v této části podstatné, že Beardsleyho pojem *intence udělit dílu kapacitu uspokojovat estetický zájem* z umění výslovně vylučuje právě konceptuální umění:

Normálně má umělec vážný cíl: když dílo produkuje, existuje něco, co chce předat a nikoli bezdůvodně věří, že úspěch v tomto je možný. Je-li například nepravděpodobné, že by malíř mohl věřit, že uzavřením galerie a umístěním nápisu na ni vyprodukuje umělecké dílo způsobilé uspokojovat estetický zájem, pak je nepravděpodobné, že uzavřením galerie a umístěním nápisu na ni produkuje umělecké dílo. Přirozeně musíme připustit, jakkoli neracionálně, že jsou malíři schopní uvěřit, že uzavření galerie a umístění nápisu na ni by mohlo nabídnout estetický zážitek někomu, kdo do galerie přijde a najde nápis, zastupující symbolický smysl umění vyššího řádu, smysl natolik sebeničivý, tak velebne sebeobětující, že popírá vlastní existenci umění (podobně jako jsou Keatsovy neslyšné melodie líbeznější než ty slyšené). Kdyby toto bylo skutečně záměrem malíře, když zavírá galerii a věší na ni nápis, pak jsem připraven označit uzavřenou a popsanou galerii za umělecké dílo.¹⁶⁰

Co má na Beardsley na mysli schopností uspokojovat estetický zájem? Pravděpodobně jde o očekávání, s jakým do galerie vstupujeme: neboť do galerie normálně vstupujeme proto, že chceme uspokojit vrozenou touhu po krásě. Podmínkou je úspěšná autorova intence, jak do díla krásu vložit. Z mnoha míst Beardsleyho článku lze usoudit, že dílo má onu vlastnost uspokojovat estetický zájem nikoli nahodile či kontextuálně, ale stále. A právě v tomto smyslu lze Beardsleyho definici označit za tradiční. Zde je:

159 BEARDSLEY M. C. An Aesthetic Definition of Art. In: Lamarque, P., Olsen, S. H.: *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*. Blackwell Publishing, 2006, s. 58.

160 *Ibid.*

A* Umělecké dílo je něco vyprodukovaného se záměrem udělit dané věci způsobilost uspokojovat estetický zájem.¹⁶¹

Tolik k Beardsleyho estetické definici umění.

Pro stručný výklad další definice umění – Jerrolda Levinsona – se nabízí osvětlující analogie. V sémantice – a pojem *sémantika* je v konceptuálním umění klíčový – existuje vysvětlení významu vlastních jmen Saula Kripka. Podle jeho teorie jsou vlastní jména zaváděna do komunikačního řetězce rituálem iniciačního pojmenování:¹⁶² tímto rituálem může být křest, ostentivní zavedení jména nebo zavedení jména pomocí určité deskripce. Takto zavedená jména objektů jsou šířena uvnitř jazykové komunity a po určitém čase se užívání jména konsoliduje, přičemž spojitost jména s jeho nositelem-referentem je postupem času garantována kauzálním předáváním návodu pro užívání daného jména. Pokud tedy mluvčí společenství užívají dané jméno tak, že referuje k individu, které bylo podrobena iniciačnímu křtu, je komunikační řetězec neporušený a jméno je používáno správně. Příklad: sémanticky stále ještě těžíme z obřadu iniciačního pojmenování „říkejme mu ‚Platón‘!“, které se událo před mnoha stovkami let v antických Aténách. Analogicky, na základě historického řetězce označování, staví svoji definici Levinson.¹⁶³ Podle něj, zcela v intencích Kripkových,

bytí-uměleckým-dílem není odhalená vnitřní vlastnost nějaké věci, ale spíše záležitost správného vztahu této věci k lidské aktivitě a myšlení. Navrhují však tento vztah budovat pouze na základě *záměru nezávislého individua* (nebo individuí) a nikoli na základě *veřejného aktu* (udělení statusu kandidáta na ocenění) provedeného v *institucionálním prostředí* tvořeném mnoha individui. Tento záměr se vztahuje (buď otevřeně, či skrytě) k *dějinám umění* (k minulým podobám umění) a nikoli k nejasné a jaksi výlučné instituci, *světu umění*. Jádrem mého návrhu bude popis toho, co to znamená být vnímán-jako-umělecké-dílo, popis, který této formulaci vtiskne esenciální dějinnost.¹⁶⁴

Levinson nabízí tři definice, které postupně zpřesňuje. Zde je ta třetí, poslední:

161 *Ibid.*, s. 58.

162 KRIPKE, S. *Naming and Necessity*. Blackwell Ltd., Oxford., 1990, s. 91–96, 117 a na jiných místech.

163 LEVINSON, J.. *Defining Art Historically*. In: Lamarque, P., Olsen, S. H.: *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*. Blackwell Publishing, 2006, s. 35–46. Český *Definovat umění historicky*. In: *Aluze* 3/2008, s. 46–57, částí překladu Jakuba Stejskala jsou převzaty z této publikace.

164 *Ibid.*, s. 35.

A**

X je uměleckým dílem v čase $t = X$ je předmět, o němž platí v čase t , že nějaká osoba nebo osoby mající na X příslušné vlastnické právo jej nepřechodně zamýšlejí (nebo zamýšlely) tak, aby byl vnímán-jako-umělecké-dílo, tj. vnímán kterýmkoli způsobem (či způsoby), jakým se objekty spadající do extenze „uměleckého díla“ před t správně (nebo standardně) vnímají nebo vnímaly.¹⁶⁵

Námítka se ihned nabízí – jak je tomu s rekurzivitou? Jinými slovy: jak byl pokřtěn – „Tento objekt se nazývá ‚umění!‘“ – historicky první objekt? Levinson nabízí následující definici založenou na definici A**:

Objekty pra-umění jsou uměleckými díly v čase t_0 (a následně). Rekurzivní krok: Je-li x uměleckým dílem před t , potom je y uměleckým dílem v t , platí-li v t , že nějaká osoba či osoby mající na y příslušné vlastnické právo jej nepřechodně zamýšlejí (nebo zamýšlely) tak, aby bylo vnímáno kterýmkoli způsobem (či způsoby), jakým se správně vnímá nebo vnímalo x .¹⁶⁶

Spojíme-li tuto Levinsonovu definici rekurzivity s výše uvedenou poznámkou, že „být-uměleckým-dílem není odhalená vnitřní vlastnost nějaké věci, ale spíše záležitost správného vztahu této věci k lidské aktivitě a myšlení“, pak není jasné, co přesně znamená „správnost“ v situaci, kdy o správnosti rozhoduje individuální vnímání, tedy psychická entita. Současně má Levinson za to, že – na rozdíl od definice A* – do extenze definice A** spadají všechna konceptuální díla (ready made, naplavené dříví) neboť podmínka jejich uměleckosti je psychologická, tudíž slabá: na jedné straně je zde nutná podmínka vlastnického práva a autorské intence, na druhé straně postačující podmínka individuálního vnímání dle historického předpisu předchozích individuálních vnímání.

Zaprvé je tu výraz „zamýšlí“ Ten je třeba chápat jako zkratku pro „vytvářejí, uzpůsobují nebo pojmají za účelem“, aby definice zahrnovala vytvořené, nalezené i konceptuální umění.¹⁶⁷

165 LEVINSON, J. Defining Art Historically. In: Lamarque, P., Olsen, S. H.: *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*. Blackwell Publishing, 2006, s. 40, v českém překladu na s. 48. Domníváme se, že český překlad „být-vnímán-jako-umělecké-dílo“ je zde zavádějící. Správný překlad anglického „regard-as-a-work-of-art“ je „být-považován-za-umělecké-dílo“; nejde o hnidopišskou poznámku, neboť sémantický rozdíl je zásadní: zatímco *vnímat* zahrnuje toliko smyslovou aktivitu, *považovat za* je aktivita mentální.

166 *Ibid.*, s. 42, v českém překladu na s. 53.

167 *Ibid.*, s. 37, v českém překladu na s. 48.

Zde se ukazuje dvojí tvář definice A^{**}: na jedné straně autorská intence otevírá dveře konceptuálnímu umění, na straně druhé není snadné si představit komunikační řetězec „umění“, který „standardně“ sjednotí do jedné třídy Giotta a naplavené dříví.

Vraťme se na chvíli k rekurzivě i analogii. Dejme tomu, že Platón měl prostopášného jmenovce, který byl sukničkář a pijan a nikdy napsal ani řádek. Jména obou mužů byla předávána z osoby na osobu a z generace na generaci. Avšak v temných dobách upadl Platón-filosof zcela do zapomnění. Všechny komunikační řetězce s ním spojené se tak ztratily. A tak se řetězce vrátily zpět k Platónovi-plejbojovi a znovu se rozšířily kripkovskou kauzální cestou. O Platónovi a jeho životním stylu pak kolovaly všelijaké šeptandy a legendy. Tak to trvalo až do rané renesance, kdy byl v aténském vinném sklípku objeven svazek spisů muže jménem „Platón“ spolu se zevrubným popisem autorova života. Teď už by nikdo nepochyboval jaký že to člověk vlastně Platón byl. Všichni by se přesvědčili, že to byl filosof výjimečného talentu a pracovitosti. Platónská učenost by začala vzkvétat. Pravda ovšem je, že celá platónská literatura by v tomto případě byla o Platónovi-plejbojovi. Neboť všechny reference platónských badatelů by končily u Platóna-plejboje a pijana. V případě, že má Kripke pravdu, by se začalo správně referovat až se zmíněným objevem z vinného sklepa, a vše, co bylo do té doby na téma „Platón“ napsáno, by bylo nutné odvolat jako nepravdivé.¹⁶⁸

Analogie je nasnadě. Protože je podmínka „správného používání“ termínu „umění“ jak na straně tvůrce, tak recipienta psychologická, jeví se temporální řetězec začleňování do extenze pojmu umění v každém okamžiku jako příliš vágní a komunikační řetězec garantující „správnou sémantiku“ výrazu „umění“ proto může být v kterékoliv fázi narušen. V díle totiž, jak je zřejmé, nemá být nezávislé tertium comparationis, např. nic, co by mělo potenci uspokojovat estetický zájem – jako je tomu podle definice A^{*}.

Ať tak či onak, je Levinsonova definice explicitním pokusem o vylepšení institucionální definice George Dickieho.¹⁶⁹ Zde je první verze Dickieho definice:

A^{***}

Umělecké dílo v klasifikačním slova smyslu je

(1) artefakt,

168 Srov. TICHÝ, P. *The Foundations of Frege's Logic*. De Gruyter, Berlin & New York, 1988, s. 267–270.

169 DICKIE, G.: *The New Institutional Theory of Art*. Lamarque, P., Olsen, S. H.: *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*. Blackwell Publishing, 2006, s. 47–54.

- (2) jehož souboru aspektů byl udělen status kandidáta na hodnocení osobou (či osobami) jednající jménem určité společenské instituce (světa umění).¹⁷⁰

Záhy bylo namítnuto¹⁷¹, že formální instituce mají přesná kritéria stanovující rekvizity pro každého, kdo v nich má zastávat nějakou pozici (tak např. nemohou být prezidentem ČR hrábě, návod na použití žehličky, nebo autobusová zastávka), stejně jako kritéria, kdo může vykonávat jisté procedury (např. svěcení může provádět pouze biskup). Taková kritéria umělecký svět nezná. Umělecký svět tedy není instituce v přísném slova smyslu. Nicméně se zdá, že na analogii se společenskými institucemi stojí postačující podmínka Dickieho definice. Jinými slovy, druhá podmínka Dickieho definice předpokládá něco, co neexistuje. Dickie námítky tohoto druhu připustil. Namísto toho ztotožnil pojem *koloběh umění* s praxí zahrnující komplexní vztahy mezi umělci a jejich publikem. V tomto smyslu klade postačující podmínku pro vše, co chce být uměním, takto:

Umělecké dílo je takový artefakt, který byl vytvořen pro prezentaci publiku uměleckého světa.¹⁷²

Možnou kruhovost té definice Dickie nepřipouští s tím, že kruhovost, či „ohebnost“ má být charakteristickým rysem všech kulturních pojmů. I kdyby ale byla definice pokud jde o kruhovost v pořádku, objevila se zásadní námítka: je taková teorie skutečnou teorií umění? Neboť taková teorie svůj předmět podle všeho trivializuje v tom smyslu, že její model lze použít pro definování jakýchkoliv „složených, koordinovaných, komunikativních praxí“, např. pro estetiku samotnou: stanovíme, že „estetické dílo je diskurs vytvořený pro prezentaci estetickému publiku“ a následně zavedeme několik „ohebných“ tvrzení, v nichž bychom nahradili slovo „umění“ slovem „estetika“, slovo „umělec“ slovem „estetik“, a obrat „umělecký svět“ obratem „svět estetiky“. Dickie neříká nic o umění *jako o umění*. Tvrdí, že umění náleží do rodu komplexních, koordinovaných, komunikativních praxí. Je to informativní definice *umění*? Nabízí rozlišovací kritérium umění od ne-umění?

Uvedené tři definice jsou příklady homonymie termínu „umění“. Tradičně orientované publikum vstupuje do galerií s očekáváním, že termín „umělecké“ zastupuje tradiční přístup k umění ve smyslu definice A*, a že jeho estetický zájem, touha po kráse, má být institucí ukojen. Jeho překvapení a následná možná skepse stran umění jako celku jsou

¹⁷⁰ *Ibid.*, s. 49–50.

¹⁷¹ BEARDSLEY, M.: Is Art Essentially Institutional?. In: Aagard-Mortensen, L.: *Culture and Art*. Atlantic Highlands, New York 1976, s. 202.

¹⁷² *Ibid.*, s. 53.

následně způsobeny tím, že jeden termín „umění“ dnes zastupuje nejen tradiční pojem A*, ale i A** či A***, tedy definice sociologizující, v zásadě kruhové, proto na nic vnějšího vůči umění neodkazující, definice tahající sebe sama za kšticí z močálu. Lekce pro překvapené tradicionalisty je lekcí sémantickou.

U sémantiky už zůstaneme. Je to klíčový pojem, pokud jde o roli reprezentace v konceptuálním umění.

Reprezentované: sémantický obsah

Není naším cílem debata o tom, zda ten či onen konceptualista je nějak spjat s tradičním pohledem na umění a do jaké míry a v jakém díle. Zde nás zajímá konceptualismus jako celek, jeho společné jádro, a takový totalizující pohled může být, jak víme, v některých hraničních případech i nespravedlivý. Hraniční případy ale stranou.¹⁷³ Na případnou námitku, že existují případy konceptuálního umění, které jsou sémanticky návodné a soběstačné odpovídáme, že v takovém případě jde právě o konceptuální omyl: sémanticky specifické a autonomní dílo totiž z definice není dílem konceptuálním.

Bylo řečeno, že konceptuální umění tím, že díla považuje za konvenční symboly, supluje přirozený jazyk. Z hlediska vztahu k reprezentaci však právě tento fakt znesnadňuje vysvětlení, proč by měly být záchodová mušle nebo lopata na sníh (tyto notoricky známé příklady zde zastupují celou třídu podobných děl) uměním. Uvedené *readymades* nebyly jako umělecké cíleně vyrobeny, ale jako umělecké jednoduchým aktem vybrány či nalezeny mezi ostatními sériovými výrobky daného typu. Při pokusu vysvětlit jejich hodnotu selhává jak teorie nápodoby, tak širší teorie reprezentace. Přesto taková díla jsou součástí kánonu moderního umění Západu. Snad by přijatelným vysvětlením jejich hodnoty mohl být náležitě zeslabený konvencionalismus:

D je konceptuálním uměleckým dílem tehdy a jen tehdy, když *D* má obsah (je o něčem).

Obratem *mít obsah* se rozumí mít denotát, o němž dané dílo je. Objevit tento obsah, popsat ho a představit jiným recipientům má být patně úkolem kompetentní kritiky. Tudíž teorie vysvětlující hodnotu určitého uměleckého díla jako nositele konvenční dekodovatelného významu nazvěme *teoriemi sémantickými*.¹⁷⁴ Bohužel je na první pohled zjevné,

¹⁷³ K rozdílům mezi jednotlivými díly a autory vizte např. AUE, W.: *P.C.A.: Projecte, Concepte & Actionen*. Verlag M. DuMont Schauberg. Köln, 1971.

¹⁷⁴ Takový název je nasnadě. Konceptuální umění rezignuje na klasický, vizuální aspekt díla ve prospěch myšlenky, konceptu, který má dílo reprezentovat. Jistě, námitka se

že výše uvedená definice rozšiřuje pojem reprezentace téměř do říše triviálního, neboť vše je tak či onak *o něčem*, v krajním případě něco říká o sobě, že nic neříká. Vztah mezi teoriemi nápodoby, reprezentace a teorie sémantické pak lze nahlédnout jako jednoduchou inkluzi: cokoli je nápodobou, je reprezentací. Ale ne vše, co je reprezentací, je nutně nápodobou. Cokoli, co je reprezentací, má sémantický obsah. Ne vše, co má sémantický obsah, je nutně reprezentací: jsou jiné způsoby než reprezentace, jak být o něčem.

Podle sémantické teorie tedy nic, co nemá vlastnost *mít kódovaný obsah*, či *být o něčem*, nemůže být uměleckým dílem. *Hamlet* je o váhání (alespoň v interpretaci sira Laurence Oliviera), Hemingwayova novela *Stařec a moře* je o vzdoru a odvaze, Formanův film *Hoří, má panenko* je o stereotypu české národní povahy, povídka *Hlupák Gimpl* Isaaca Bashevis Singera je o literatuře, Picassovo opus magnum *Guernica* je o hrůze války. V pořádku. *O čem* je ale – v porovnání s uvedenými díly – lopata na sních nebo pisoár? Co přesně reprezentují? Obsahují v sobě návod pro vlastní dekódování? Naše zdrženlivost při možné odpovědi má původ v jejich sériovém původu: jsou to nikoli esteticky intendované artefakty, ale předměty nalezené a co do perceptuálních vlastností se nelišící od jiných lopat či pisoárů. V normálním smyslu je Duchamp jako *díla estetická* nevytvořil. Jeho tvůrčí akt spočíval v tom, že je našel a vystavil v umělecké instituci.

Naše estetická skepse však nemusí ústit do fatálního defétismu. Pojem *být o něčem* se může ukázat jako teoreticky nosný. V určitém netriviálním smyslu ten pojem totiž vysvětluje, čím se Duchampova lopata a Duchampův pisoár vlastně odlišují od ostatních, mimouměleckých, od Duchampových nerozeznatelných konfekčních lopat a pisoárů. Rozlišujícím znakem je zde *kontext*: je přirozenou vlastností předmětů *readymades*, že jsou umístěny na určitém místě v určitou dobu za určitých okolností a s určitou intencí někým, kdo je odborníky akceptován

opět sama nabízí: proč autoři konceptuálních děl nepoužijí pro své vyjádření přirozený jazyk s jeho sémantikou? Nahlédnuto tímto způsobem se celý konceptuální projekt jeví – pokud jde o vyjadřovací médium – jako kategoriální omyl. Konceptualisté chtějí být spisovateli či filosofy, aniž by používali jazyk. Na druhé straně jsou to leckdy čtenáři Wittgensteina a přijali za svůj jeho skeptický pohled na možnosti přirozeného jazyka jako vyjadřovacího prostředku. Tímto způsobem lze konceptuální umění nahlédnout pozitivně, totiž jako svérázný pokus o – koneckonců vždy přítomnou pravou uměleckou tížádnost – vyslovení nevyslovitelného. Srov. především CARROLL, NOËL. *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*. London: Routledge, 1999; de-GODFREY, T.: *Conceptual Art*, Phaidon, London: Press, 1998; KOSUTH, J. *Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966–1990*. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1990; WOOD, P. *Conceptual Art*. London: Tate Publishing, Series: Movements in Modern Art, 2002; YOUNG, J. *Art and Knowledge*, London: Routledge, 2001; MEYER, U.: *Conceptual Art*, New York: Dutton Press, 1972.

jako umělec.¹⁷⁵ Duchampovy *Pisoár* a *Lopata* jsou o něčem. Ale o čem? Nejrozšířenější odpovědí je, že obě jsou o umění samotném, o tom, co znamená podmínka artefaktuality jako nutné podmínky pro umělecké dílo, o významu umění, o rozporu mezi ideálem umění a uměleckou galerijní praxí, o tom, že parodizací sebe sama jsou de facto o sochařství jako výtvarném žánru, nebo že jsou ontologickým medardovským poukazem na možnou multiplikaci svých tokenů atp. Snad nejznámější popis „aboutness“ konceptuálního nabízí Kosuth – umění je o umění a v tomto smyslu je „tautologií“:

„Prostřednictvím ready-made přešlo umění svým zaměřením od formy k obsahu. To znamená, že přesunulo povahu umění z otázky morfologie na otázku funkce. Tento přechod od „zevnějšku“ ke „konceptu“ byl počátkem „moderního“ umění a současně i počátkem konceptuálního umění. Veškeré umění po Duchampovi je (svojí povahou) konceptuální, neboť umění existuje pouze konceptuálně. [...] Umělci zkoumají povahu umění tím, že předkládají nové propozice o ní. [...] hodnota např. kubismu spočívá v jeho idejích v umělecké oblasti, nikoliv ve fyzických nebo vizuálních kvalitách určitého obrazu anebo ve zvlátnostech určitých barev nebo tvarů. Neboť tyto barvy a tvary jsou uměleckou „řečí“, nikoliv významovým pojmem tohoto umění [...] Umění „žije“ svým vlivem na ostatní umění a nikoliv svou existencí jako fyzický pozůstatek umělcových idejí. [...] Umělecké dílo je druh propozice prezentovaný v uměleckém kontextu jako komentář umění. [...] Umělecká díla jsou analytické propozice, tj. neposkytují z hlediska jejich vazby na umění žádnou informaci o libovolném faktu. Umělecké dílo je tautologií v tom, že prezentuje umělcův záměr, tj. vypovídá, že určitý umělecký výtvar je uměním, to znamená, že jde o *definici* tohoto umění. Pravdivost tohoto umění je tedy apriorní (což má na mysli Judd, když říká, že „nazve-li někdo něco uměním, pak je to skutečně umění“) [...] Objekt je uměním jen tehdy, je-li zasazen do uměleckého kontextu. [...] Umění se může jedině hlásit opět k umění. Samo umění je zároveň jeho definicí.“¹⁷⁶

Tyto a podobné úvahy o rozličných aspektech umění nás mohou napaadat při procesu vnímání obou děl či při jejich interpretaci. Je však třeba jisté opatrnosti s aplikací v každodenním životě: když nás partner pošle odklidit sníh a my uchopíme do ruky lopatu neduchampovskou, sotva

175 V pozadí je náležitá sociologizující definice umění, buď přímo Dickieho, nebo Levinsonova, nebo podobná, založená na pojmu *společenský kontext*.

176 KOSUTH, J. *Art After Philosophy*. In: *Art After Philosophy and After, Collected Writings 1996–1990*, Cambridge (Mass.): MIT Press, s. 29.

nás přepadne nutkání lopatu namísto shrabování rozvlekle interpretovat jako umělecké dílo. Naše konfekční lopata *o* ničem není. V případě pisoáru je to podobné: pustíte-li se na restaurační toaletě do meditace nad pisoárem, patrně vás personál zavolá pohotovost, a zcela po právu: jejich neduchampovský pisoár totiž *o* umění není. Tyto úvahy lze snadno zobecnit. Argument pro uměleckou exkluzivitu Duchampových původně sériových předmětů má formu nejlepšího vysvětlení:

1. Lopata a pisoár jsou konfekční – sériově strojově vyráběné – věci.
 2. (Institucionalizovaný umělec) Duchamp vzal jednu konkrétní lopatu a jeden konkrétní pisoár z konfekčních sérií a vystavil je jako umělecká díla.
 3. Duchampova lopata a pisoár byla jako umělecká díla akceptována odbornou veřejností.
 4. Ostatní lopaty a pisoáry jako umělecká díla akceptována odbornou veřejností nebyly.
 5. Duchampovy lopata a pisoár jsou exkluzivní proto, že jsou o něčem.
 6. Má-li odborná umělecká veřejnost *o x* za to, že je o něčem, pak je *x* umělecké dílo.
- ∴ Duchampovy lopata a pisoár jsou umělecká díla.

Společným rysem uměleckosti konceptuálního umění je, že vyžadují interpretace. Je smysluplné se ptát, *o* čem jsou. Není smysluplné se ale ptát, o čem jsou běžné pisoáry a lopaty; ty nemají sémantický obsah, jaký svým předmětům přidělil Duchamp. Všimněme si množství verbálních legend, kterými konceptualisté svá díla doprovázejí. Protože selhala jak teorie reprezentace, tak úzký konvencionalismus, dodávají konceptualisté významy ke svým dílům jako verbální přílohu: jednou je dílo o možném zneužití informací o identitě, podruhé o novém druhu intimity, jindy vám pohled na zlatou slzu namíchá vůni, která vám po čase připomene před tou slzou prožitou emoci. Emoci libovolnou, jak jinak: dílo z hlediska reprezentace nepředpisuje žádné vodítko k dekodování. Bez verbální berličky je dekodování zcela na divákově libovůli. Anything goes.

Pokud však má teorie sémantického obsahu větší ambice než je vysvětlení jedné větve umění, pokud chce být teorií obecnou, objevuje se potíže. De facto totiž tvrdí, že mít vlastnost *být o něčem* je nutnou a postačující podmínkou pro cokoli, aby bylo uměleckým dílem:

1. Všechna umělecká díla vyžadují interpretace.
 2. Vše, co vyžaduje interpretaci, musí být *o* něčem.
- ∴ Všechna umělecká díla musí být *o* něčem.

Je ihned jasné, že taková podmínka pro uměleckost je velice slabá, protože příliš široká. To, že je o něčem, umění nijak nespécifikuje, neodlišuje je nijak od ostatních znakových soustav, které jsou *eo ipso* vždy o něčem. Chybí zde postačující podmínka, a tím se obloukem vracíme na začátek této kapitoly. Tradiční umění mělo za to, že aby bylo součástí umění, je reprezentované třeba zpracovat krásným způsobem, byť novým. A právě tento fakt odlišuje znakovost tradičního umění od znakovosti systému dopravních značek.

Skončeme krátkým souhrnem. Konceptuální umění těží z matoucí homonymie termínu „umění“ a užívá tím respektu, který si za staletí v společnosti získalo umění tradiční. Jako nutná a postačující podmínka uměleckosti je postulována vlastnost *mít sémantický obsah*. Taková podmínka však umění trivializuje. Tento lapsus konceptualisté zachraňují tím, že díla doprovázejí specifikujícími verbálními návody k dekódování. To je ale kategoriální omyl: konceptualisté chtějí něco sdělovat neadekvátními prostředky: není jasné, proč nepoužijí přímo přirozený jazyk.

Reprezentace a hodnota

Zaznamenání hodné postřehy o reprezentaci nabízí Malcolm Budd. V reprezentaci nachází tři z hlediska estetiky podstatné vlastnosti¹⁷⁷:

1. sestává z reprezentovaného a reprezentujícího;
2. má zvláštní reprezentovaný *obsah*;
3. reprezentující reprezentuje svůj obsah zvláštním – *formálním* – způsobem daným specifickými prostředky žánru.

Podle Budda je problém hodnoty problémem vztahu mezi reprezentovaným a způsobem, jakým je reprezentované formálně dáno. Jinak řečeno: jaký vliv mají uvedené tři vlastnosti na hodnotu daného díla? Vnímáme-li na díle reprezentované, je naše zkušenost z konkrétního reprezentujícího (povrchu obrazu, slov v literatuře, tvaru sochy) více či méně odlišná od zážitku, který máme, vnímáme-li možné reprezentované ve skutečnosti. Zde platí přímá úměra ikonické podobnosti: čím více se reprezentující podobá reprezentovanému, tím více se náš zážitek z díla bude podobat zážitku, který bychom měli při vnímání reprezentovaného ve skutečnosti. V mezním případě může nastat, že ačkoli jsme si vědomi vnímání zprostředkovaného reprezentací, přestaneme vnímat reprezentaci jako reprezentaci a podlehneme iluzi vnímání reality samot-

177 BUDD, MALCOLM: *Values of Art. Pictures, Poetry and Music*, Penguin Books 1996, s. 45–47.

né, efektu *trompe-l'oeil*. Návštěvníci 3D kin o tom vědí své. Jde o transparentnost, formálně nearanžované okno do světa. A je-li taková zkušenost vnitřní odměnou – ať už jste přesvědčeni, že vnímáte vnější reprezentované, nebo nejste – pak právě tato zkušenost tradičně bývala důvodem kladného hodnocení. Kladné hodnocení spočívá v tom, že dílo svým reprezentujícím skýtá zážitek nerozlišitelný od (pomyslné) přímé zkušenosti s reprezentovaným.¹⁷⁸ Reprezentující může být o to užitečnější, je-li reprezentované nějak nebezpečné či, jak už tomu v umění bývá, je fiktivní. Protože ale v takovém případě nenahlížíme reprezentující jako reprezentující, nehodnotíme reprezentující jako prostředkující entitu, ale hodnotíme spíše to, co je jím transparentně reprezentováno. V čem je problém? Ten je podle Buddha obecný a objevuje se všude, kde vnímáme současně reprezentované a reprezentující jako reprezentující – dílo jako dílo. A případů, kdy k přímému průhledu do skutečnosti nedochází, kdy taková iluze ztotožnění reprezentujícího a reprezentovaného nevzniká, je v umění drtivá většina. Oba zážitky – zážitek reprezentujícího a zážitek reprezentovaného – se odlišují leckdy ostře z toho důvodu, že reprezentující (jako reprezentující) je zřetelně odlišný od reprezentovaného. Proč tedy vlastně má zážitek vnímání díla, resp. jeho hodnocení jako reprezentujícího, odlišnou vnitřní hodnotu od zážitku vnímání nezprostředkovaného reprezentovaného?

Uvažme třídu naturalistických – ikonických – obrazů. Čím naturalističtější obraz je, čím úspěšnější je v zachycení vnějšího vzhledu svého předmětu (vizte Platónovu kritiku vizuálního umění), tím více je vizuální zážitek z obrazu podobný zážitku odpovídající reality. Je tomu skutečně tak? Podle Buddha existují rysy, které podstatný rozdíl v hodnotě obou zážitků vysvětlují: zážitek reality a zážitek její reprezentace. Jak může nějaká množina rysů jeden druh zážitku obdařit hodnotou, zatímco druhému hodnotu upřít? Jako příklad uveďme Repinovy *Burlaky na Volze*: případná realita krutá a bez hodnoty, obraz hodnotný. Na druhém konci spektra jsou nenaturalistické obrazy, jejichž cílem není věrné zobrazení předlohy. Zde pravděpodobně platí: čím méně se obraz podobá své skutečné předloze, tím méně se vizuální zážitek z něho podobá zážitku z vnímání jeho skutečného protějšku, a tudíž se nabízí prostor pro rozdíl v hodnotě ve vnímání obou. Je-li však hodnota obrazu tak či onak závislá na reprezentovaném, není jasné, jakou relevanci má tento reprezentovaný obsah pro hodnocení celého obrazu. Uveďme v tomto ohledu *Guernicu*, kde je rozdíl mezi reprezentujícím a reprezentovaným znač-

¹⁷⁸ Takové okno do světa, jakási přímá transparence mezi reprezentovaným a reprezentujícím je podle Kulky jednou z nutných podmínek kýče: západ slunce není kýč – jeho nearanžovaná reprezentace ano; skutečná plačící holčička není kýč – její reprezentace však už kýčem je. Obecně je kýčem každá reprezentace, která tak či onak transparentně parazituje na emočním náboji svého reprezentovaného. Viz KULKA, TOMÁŠ. *Umění a kýč*. Praha: Torst, 1995.

ný.¹⁷⁹ Má ten obraz hodnotu díky rozdílu mezi reprezentujícím a reprezentovaným? V čem vlastně spočívá hodnota reprezentace: ve způsobu, jakým je podán obsah, nebo především v obsahu, ve specifické interakci obou? Nebo jde o jeden z distinktivních rysů jednotlivých uměleckých žánrů? Kladná odpověď na poslední otázku se zdá být přirozená. Ano: v hodnotě realismu či naturalismu převládá reprezentované, v hodnotě hudby reprezentující až v maximální míře. Mezi těmito dvěma póly se prostírá množství žánrů, poezie, beletrie, tanec, opera. Zjevné je toto: reprezentované a způsob jeho denotace je součástí distinktivních rysů jednotlivých uměleckých žánrů.

179 Jak na Repinovy *Burlaky na Volze*, tak na *Guerniku* lze, pokud jde o reprezentované, aplikovat při vysvětlení role reprezentovaného morální pojmy, vizte následující oddíl o umění a morálce.