



ESPES

Journal of Society for Aesthetics in Slovakia
and Institute of Aesthetics and Art Culture

Vol. 7, No 1
June 2018

Europe: allegory of continent I.
Unknow artist
Slovak National Gallery
Source: Webumenia.sk

Editor in Chief

Prof. PhDr. Jana Sošková, CSc. (Institute of Aesthetics and Art Culture, Faculty of Arts, University of Presov, Slovakia)

Editorial Board

dr. Ancuta Mortu (Centre de recherches sur les arts et le langage, Paris, France)

dr. hab. Mateusz Salwa (Institute of Philosophy, University of Warsaw)

doc. Mgr. Petra Šobáňová, PhD. (Department of Art Education, Faculty of Education, Palacky University, Olomouc, Czech Republic)

dr. Malgorzata Szyszkowska (Research Center for Philosophy of Music Institute of Philosophy, University of Warsaw, Poland)

Mgr. Adrián Kvokačka, PhD. (Institute of Aesthetics and Art Culture, Faculty of Arts, University of Presov, Slovakia)

Mgr. Lukáš Makky, PhD. (Institute of Aesthetics and Art Culture, Faculty of Arts, University of Presov, Slovakia)

Mgr. Jana Migašová, PhD. (Institute of Aesthetics and Art Culture, Faculty of Arts, University of Presov, Slovakia)

Advisory Board

Dr. Aleksandra Łukaszewicz Alcaraz (Institute of History and Theory of Art, Faculty of Painting and New Media Academy of Art in Szczecin, Poland)

Doc. PhDr. Renáta Beličová, PhD. (Institute of Literary and Artistic Communication, Faculty of Arts, Constantine the Philosopher University in Nitra, Slovakia)

Prof. Markus Cslovjecssek, (University of Applied Sciences and Arts Northwestern Switzerland, Switzerland)

Prof. PhDr. Tomáš Hlobil, CSc. (Department of Aesthetics, Faculty of Arts, Charles University in Prague, Czech Republic)

Prof. PhDr. Zdenka Kalnická, CSc. (Department of Philosophy, Faculty of Arts, University of Ostrava, Czech Republic)

Prof. Christoph Khittl (University of Music and Performing Arts, Vienna, Austria)

Doc. PaedDr. Slávka Kopčáková, PhD. (Institute of Aesthetics and Art Culture, Faculty of Arts, University of Presov, Slovakia)

Prof. PhDr. Peter Michalovič, CSc. (Department of Aesthetics, Faculty of Arts of Comenius University, Bratislava, Slovakia)

Prof. UG, dr hab. Piotr Przybysz (Division of Aesthetics and the Philosophy of Culture, Faculty of Social Sciences, University of Gdańsk, Poland)

Dr. Artem Radeev (Department of Cultural Studies, Philosophy of Culture and Aesthetics, Saint Peterburg State University, Russian Federation)

Dr. Zoltán Somhegyi (College of Fine Arts and Design, University of Sharjah, United Arab Emirates)

Prof. PhDr. Jana Sošková, CSc. (Institute of Aesthetics and Art Culture, Faculty of Arts, University of Presov)

Editors

Mgr. Jana Migašová, PhD.

Mgr. Lukáš Makky, PhD.

Published

Institute of Aesthetics and Art Culture
Faculty of Arts, University of Presov in Presov
& Society for Aesthetics in Slovakia. © 2018

CONTENT

Editorial/ 1

Articles:

How distinction between work and object helps us in ontology of art? (Lamarque on physical and cultural objects)/ 2

Ján Hrkút (SK)

“Now lett your constancy your honor prove...”: “Constant Art” of Lady Mary Wroth / 10

Martina Kastnerová (CZ)

The Aesthetic Idea as the Essence of the Aesthetic/ 24

James Kirwan (ENG)

Cubism: Art and Philosophy/ 30

Dan O'Brien (ENG)

Aesthetics of Photography in the Era of Instagramism/ 38

Michaela Pašteková (SK)

Reconsidering Ingarden’s Contribution to European Aesthetics: Aesthetic Experience and the Concept of Encounter/ 47

Małgorzata A. Szyszkowska (ENG)

Reviews:

KOPČÁKOVÁ, Slávka – KVOKAČKA, Adrián. (2018): *Súradnice estetiky, umenia a kultúry III – Európske estetické myslenie a umelecká tvorba: pramene, metamorfózy a ich relevancia*/ 57

Kateřina Dytrtová (CZ)

BURLAS, Ladislav - KOPČÁKOVÁ, Slávka (2017): *Ladislav Burlas a slovenská hudobná kultúr*/ 61

Renáta Kočíšová (SK)

KUŠNÍROVÁ, Eva (2017): *The Theatre of Particular Features. Theatre Ensemble Hviezdoslav Spišská Nová Ves*/ 65

Pavol Zubal (ENG)

Editorial

The editorial board of Espes journal have decided to follow the verified “steps” in 2018 and prepared a representative selection of articles presented at the international conference The Coordinates of Aesthetics, Art and Culture III (November 8th – 9th 2017 in Prešov), organized by the Society for Aesthetics in Slovakia. The topic of the conference (European aesthetical thinking and art creation: resources, metamorphoses and their relevance) had the ambition to identify the specifications of European thinking, art, culture, and discourse on it in the past and present form or eventually in another perspective. The source of such a conceived thematic focus was the assumption that European culture as a unit, but even its particular national elements, bring the individual approach to the research of art features and aesthetic facts. The core of international conference was a return to the grounds of aesthetics, art, and culture that are the stepping stone of a contemporary art and thinking what is proved by the specifications of European thinkers or creators.

The setting of the selection of this editorial piece filled the goals of the conference at least partially. It has been shown that aesthetics and art tradition, on which the Western thinking and art is built on, is in spite of its limits still perspective. It is not only about the past and “the secluded” ideas, but even living theoretical spawn that can still produce some ideas, even on the contemporary situation. In “the tandem” with the conference proceedings (Kopčáková – Kvokačka 2018) which has brought a complex search for the examined problem, on behalf of a reader we have selected the texts which illustrate the topic in various areas. Reader can meet the classical aesthetic tradition of Kantian thinking (J. Kirwan, D. O' Brien) or its later transformation presented with the example of R. Ingarden (M. Szyskowska) with ontological problems of art (J. Hrkút) or particular types of art, whether talking about literature art (M. Kastnerová), visual art (D. O' Brien) or photography art (M. Pašteková). Every single presented study is an example of actualization and creative work with already traditional theories and therefore, the current volume brings interesting perspectives. We invite our faithful readers to an inspirational reading.

Your editorial team of Espes journal.

Ako nám v ontológii umenia pomôže odlíšenie diela a objektu? (Lamarque o fyzikálnych a kultúrnych objektoch)

Ján Hrkút; jan.hrkut@gmail.com

Abstrakt: Ontologická otázka o umení sa pýta na povahu existencie umeleckých diel. Text predstavuje základné otázky, ktoré sa zmysluplne pýtajú na ontologický charakter umenia. Skúma hypotézu fyzikálneho objektu, pričom predstavuje argumentáciu R. Wollheima voči tejto hypotéze. Jadrom článku je rekonštrukcia prístupu P. Lamarque, ktorý vo svojej knihe *Dielo & objekt* rozlišuje tieto dva elementy ako kľúčové pre vysvetlenie toho ako umelecké diela existujú. Objekt považuje za médium, pričom len z uhla pohľadu (fyzikálnych) objektov umelecké diela neexistujú. Lamarque tvrdí, že umenie nastáva tam, kde sa vyskytuje aj kultúrne a inštitucionálne porozumenie objektom ako umeleckým dielam.

Kľúčové slová: ontológia umenia, artefakt, fyzikálny a kultúrny objekt, Wollheim, Lamarque.

Abstract: The ontological question challenges the nature of the existence of works of art. The text presents basic questions that meaningfully put questions about the ontological nature of art. It also examines the hypothesis of the physical object and R. Wollheim's arguments against this hypothesis. The essence of the article is the reconstruction of P. Lamarque's approach, which in his book, *Art & Object*, distinguishes these two elements as key to explain how works of art exist. The object is considered to be a medium, but from the point of view of pure (physical) objects, artwork does not exist. Lamarque argues that art occurs where there is also cultural and institutional understanding of objects as works of art.

Keywords: ontology of art, artifact, physical and cultural object, Wollheim, Lamarque.

Úvod

Ontológia umenia je skúmanie spôsobu ako existujú umelecké diela, akej povahy je ich existencia. Explicitné riešenie ontologických otázok umenia sa objavuje až od 19. storočia. Hoci otázky s tým spojené samozrejme môžeme nájsť aj u mnohých filozofov v skoršej minulosti. Prominentné miesto zaujíma Aristoteles, keď v *Poetike* (Aristoteles, 1999, 1447^a16) hovorí o pôvode umenia, teda o tom, že umenie je napodobnením. Alebo neskôr keď opisuje funkcie a časti tragédie – čo by sme mohli považovať vo všeobecnejšom zmysle za analýzu povahy literárneho diela ako takého. A tiež aj v *Metafyzike* (Aristoteles, 2008, 1045^a14), keď spomína Homérov epos *Ilias*, keď o ňom tvrdí, že vznikol spojením viacerých častí, teda že nie je jednotným telesom, ale vznikol zjednotením viacerých aspektov. Viac ako Aristotelovým nepriamym odpovediam na otázku ako existujú umelecké diela sa chcem venovať polemike o tom ako *sú* umelecké diela, a to partikulárne v tradícii analytickej estetiky.¹ Vzťah medzi estetikou a metafyzikou Lamarque (Lamarque-Bradley, 2013, s. 13-14) opisuje ako obojstranne plodný a výhodný; a hoci si musíme dávať pozor na zjednodušenia a neadekvátne porovnania z oboch disciplín, predsa ide o podľa neho dvojsmerný vzťah.

¹ Hoci sa metodologicky limitujem na analytickú estetiku, samozrejme nastolené otázky a problémy sú prítomné u mnohých autorov. Dakujem anonymnému recenzentovi tejto state za upriamenie pozornosti na rozlíšenie obrazu a maľby u Romana Ingardena. A tiež za podnetnú paralelu, ktorú predstavuje Virgil Aldrich a jeho delenie fyzikálnych a estetických objektov. K recepcii zastrešujúceho termínu „materiálny objekt“ u Aldricha a jeho zdôvodneniu sa vyjadril aj Makky (2012, pozn. č. 20).

Na začiatku ukážem tradičné otázky, ktoré sa s ontológiou umenia spájajú a tiež stabilizované prístupy, ktoré sa vyprofilovali. Väčšiu pozornosť však chcem venovať predstaveniu hypotézy umeleckého diela ako fyzikálneho objektu. Následne uvediem argumenty, prečo táto hypotéza nestačí na vysvetlenie toho, ako umelecké diela existujú. Ako kľúčovú časť chcem ukázať a rozdiskutovať prístup, resp. riešenie, s ktorým prišiel britský filozof Peter Lamarque. Lamarque principiálne rozlišuje diela a objekty. Porozumieť existencii umeleckého diela ako odlišného od svojho média, teda od objektu, považujem za dobrý začiatok riešenia ontologických otázok umenia.

Status quaestionis

Livingston (2013) v dôležitej Stanfordskej encyklopédii filozofie medzi najdôležitejšie otázky, ktoré sa snaží zodpovedať ontológia umeleckého diela, zaraďuje tieto: aký druh vecí alebo entít sú umelecké diela? Existuje vôbec niečo také ako jedna ontologická kategória pre všetky druhy a prípady umenia? Majú všetky diela opakovaný alebo viacnásobný výskyt alebo len niektoré druhy? Sú umelecké diela vytvárané alebo objavované? Môžu byť umelecké artefakty zničené? A ak áno, čo z umenia podlieha zničeniu a čo môže ostať v kultúrnej pamäti alebo v inom artefakte? Od odpovedí na tieto otázky závisí filozofické riešenie alebo pozícia, ktorá opisuje ontologickú povahu diel umenia.

Stabilizované, teda najvýznamnejšie prístupy podľa Livingstona (2013), sú štyri nasledovné:

- 1) platónske riešenie,
- 2) type-token rozlíšenie,
- 3) norm-kind riešenie ako opak natural-kind,
- 4) artefakty a aktivity.

Vyššie uvedené kategórie sú pochopiteľne skupiny a teórie v rámci jednej takejto skupiny sú ďalej diferencované. Zámerom tohto textu je položiť niekoľko systematických otázok preto, aby sa ukázali možnosti ako zmysluplne odpovedať na otázku o povahe existencie umeleckých diel.

Kvôli vyjasneniu začnem elementárnou, snád' až triviálnou možnosťou. Celkom jednoduchá odpoveď na otázku o povahe existencie umeleckých diel bude vyzerat' nasledovne: Umelecké diela sú predsa tie objekty, ktoré sa vystavujú a predvádzajú v umeleckých inštitúciách ako galérie, divadlá, operné domy, múzeá. Tiež sú to tie diela, ktoré patria do kánonu, čiže stabilizovanej zbierky, výberu hodnotných umeleckých artefaktov, ktoré sú kolektované a opisované v dejinách umenia, v umeleckých kritikách, a ktoré tvoria obsah disciplín ako dejiny a teória konkrétnych umeleckých žánrov. Je predstaviteľné, že takto by odpovedal celkom normálny človek, dokonca aj pravidelný recipient umeleckého sveta. Avšak táto na pohľad jednoduchá a samozrejma charakteristika umenia má svoje problémy.

Prvým problémom je jej zjavná kruhovosť. Odpoveď, že umenie tvoria tie artefakty, ktoré sú umiestnené alebo prezentované v umeleckých inštitúciách je ťažko napadnuteľná, ale zjavne zároveň aj málo informatívna. Tautologická povaha tohto typu uvažovania bola podrobne diskutovaná najmä v súvislosti s teóriou Geoga Dickieho (1969). Extenzívna kritika (*pars pro toto* Carroll, 1994) alebo neskoršia Dickieho revidovaná teória (1984) však nie sú predmetom tohto textu. Nielen preto, že cieľom je predstavenie Lamarqueovej teórie, ale najmä preto, lebo otázka identifikácie umeleckého diela je odlišná od otázky o povahe jeho existencie, teda o ontológii. A aj v prípade plauzibilnej teórie o identite a identifikácii umenia ešte vôbec nemusí byť otázka ontologickej povahy vôbec položená.

Vrátim sa preto k triviálnym odpovediam, ktoré som uviedol vyššie a skúsím ich analyzovať podrobnejšie. Ako jedna možnosť, ktorá sa ponúka, je chápať umelecké diela ako objekty, veci v bežnom zmysle slova, teda descartovsky tie, ktoré zaberajú priestor. Katedrála Notre-Dame v Paríži alebo Rodinove diela sú objektmi, ktoré mnohí nazývajú umeleckými dielami. Je však celkom zrejmé, že to až také neproblematické nie je. Ak búrka poškodí chrliče vody na katedrále, alebo jej impozantný portál pod vplyvom počasia a času zvetráva, je nevyhnutné do diela zasiahnuť a nahradiť poškodené časti novými. A tu vyvstáva problém naivnej podoby fyzikalistickej teórie. Ak by umelecké dielo bolo ohraničené istým zhlukom atómov, každý zásah by musel viesť k zmene, príp. k oslabeniu pôvodnej identity diela. A keďže úbytku a nárastu nejakého počtu atómov na fyzikálnych objektoch zabrániť nemožno, atomárna povaha existencie umeleckých diel nie je plauzibilné riešenie. Ak sa niekomu zdá príklad absurdný, uvediem iný, celkom konkrétny z nedávnej minulosti. Keď bola poškodená Michelangelova Pieta, reštaurátori museli nahradiť celý nos a časť tváre uvedenej sochy.² Teda, zmenila sa Pieta? Je to ešte Michelangelova Pieta? Nikto ju nenazve inak, ani po tom zásahu, a bez pochybností ju obdivujeme ako „Michelangelovu Pietu“.

Wollheim a hypotéza fyzikálneho objektu

Z istého uhla pohľadu sa môže zdať triviálne snažiť sa vysporiadať s fyzikalistickou povahou artefaktov pri umení. Ale tu nejde iba o poškodenia alebo zmeny týchto objektov. V centre pozornosti estetiky sú veci, ktoré sú zmyslovo zachytiteľné. To je prvá podmienka aisthesis, tak ako ju už formuloval Baumgarten. Čiže fyzikálne objekty alebo minimálne fyzikálne vlastnosti budú vždy predmetom pozornosti estetiky. A je výzvou pre estetiku formulovať filozofickú teóriu umeleckého diela tak, aby v nej zakomponovala vysvetlenie prítomnosti fyzikálneho objektu, resp. fyzikálnych vlastností a tiež všetkého ďalšieho, čo ešte umelecké dielo obsahuje, a pravdepodobne toto ďalšie bude umenie robiť hodnotným alebo zaujímavým.

Teda, ak by si niekto myslel, že si vystačíme s odpoveďou na povahu existencie umenia pomocou teórie nejakých fyzikálnych umeleckých objektov, to je ťažké obhájiť. Umelecké diela zrejme existujú nejakým iným spôsobom. Alebo minimálne je ich existencia heterogénna. Frank Sibley (1959) už kdesi na začiatku tradície analytickej estetiky rozlíšil empirické termíny od estetických pojmov a tým zvýraznil pomerne zrejmu dištinkciu, ktorú môžeme vnímať pri každom umeleckom artefakte. A síce, že estetika³ je oblasť, kde sa stretáva zmyslový vnem a jeho zmyslovo nezachytiteľný význam. Čiže umelecký artefakt zmyslovo zachytávame, ale to nie je všetko, čo robí tento artefakt hodnotným alebo hodným pozornosti.

Fyzikalistická intuícia s ohľadom na ontologický status umenia je zdrojom niečoho, čo Richard Wollheim nazval „hypotéza fyzikálneho objektu“ (1980, s. 4). V jednom zo svojich kľúčových diel (Umenie a jeho objekt, 1980) podal robustnú kritiku tejto hypotézy. Pre účely tohto textu sa pokúsím zrekapitulovať niektoré jej časti. Britský filozof Richard Wollheim teda argumentuje proti tvrdeniu, že umelecké diela sú iba fyzikálne objekty.

Teda o čo ide v hypotéze fyzikálneho objektu? Ak sú umelecké diela artefakty, tak sú to entity, ktoré majú fyzikálne vlastnosti. Majú rôzne vlastnosti, ale bezpochyby majú aj alebo výlučne len fyzikálne vlastnosti. Hypotéza fyzikálneho objektu nás núti tvrdiť, že na umeleckých dielach ako umeleckých dielach

² Solídnu štúdiu o tomto prípade z roku 1972, ako aj nevyhnutných zásahoch možno nájsť v štúdiu publikovanej o desaťročie neskôr (Wreen, 1985). Wreen v nej predstavuje umeleckú a filozofickú polemiku o zmenách v umeleckých dielach.

³ Z gréčtiny aisthesis (αἴσθησις), pochádzajúce zo slovesa aisthánomai (αἰσθάνομαι), čo znamená pociťovať alebo vnímať zmyslami, a odkiaľ pochádza náš výraz estetika.

opisujeme fyzikálne vlastnosti. Z toho potom vyplýva, že umelecké diela odlišujú od iných objektov niektoré alebo špecifické fyzikálne vlastnosti daného objektu. Toľko samotná hypotéza.

Pre proces recepcie diela je však dôležitejšie zodpovedať, čo opisujeme alebo hodnotíme na dielach. Predstavme si, že umelecké dielo, ktoré leží na mojom stole, napr. román *Ulysses* od Jamesa Joyca, je umeleckým dielom-fyzikálnym objektom. Ak by bol román na mojom stole fyzikálnym objektom, potom by jeho strata alebo zničenie, znamenala stratu alebo zánik tohto umeleckého diela. Toto je zjavne *reductio ad absurdum*.

Ale nielen to, my na románe *Ulysses* neopisujeme vlastnosti fyzikálneho objektu ako sú hmotnosť, opotrebovanosť obalu, zažltnutý papier. Toto by nikto nepovažoval za zmysluplnú výpoveď o románe *Ulysses*, ktorý leží na mojom stole. Pri niektorých umeleckých druhoch nie je ani racionálne identifikovať kandidáta na to, že to má byť fyzikálny objekt (spomínaný román).⁴

Teda pri alografických umeleckých druhoch sa to ukazuje jednoduchšie. Pri autografických dielach (napr. socha alebo maľba) hypotéza fyzikálneho objektu rovnako neplatí. Ale aj tak je to možné preukázať, hoci trochu iným spôsobom.

Wollheim tvrdí, že dokáže túto hypotézu ako mylnú, a ponúka dve analogické stratégie (1980, s. 5-11). Prvá spočíva v poukaze na reprezentatívne, teda zobrazovacie vlastnosti umeleckých diel. Druhá v poukaze na expresívne, teda vyjadrovacie vlastnosti umeleckých diel.

Štruktúra argumentu je v oboch prípadoch analogická. Ak umelecké dielo niečo zobrazuje, napr. vojvodu Wellingtona, potom to, ako opisujeme vlastnosti toho zobrazenia sa nezhoduje s tým, ako opisujeme vlastnosti samotného vojvodu Wellingtona. Vojvoda Wellington – v tomto prípade pre nás ako fyzikálny objekt nie je rovnaký ako zobrazenie na plátne. A ak opisujeme rovnaké vlastnosti – výnimočne – tak sú to periférne a okrajové vlastnosti.

Existujú maľby (napr. abstraktné), ktoré nič nezobrazujú alebo nezobrazujú fyzikálne objekty, ktoré poznáme z nášho sveta. Tieto artefakty však niečo vyjadrujú. Opisy týchto vyjadrení však nezodpovedajú opisom fyzikálnych vlastností.

Lamarque o rozlišovaní diela a objektu

Autorom, ktorý v nedávnom období predstavil veľmi zaujímavý príspevok k ontológii umenia vo svojej knihe *Work & Object* z roku 2010 je (takisto britský filozof) Peter Lamarque. Lamarque tvrdí, že treba rozlišovať medzi dielom a objektom. To je jeho zásadná téza. Dielo je taká entita, v ktorej je vždy konštitutívnym nejaký materiál alebo médium. Pre obrazy sú médiami plátno, papier, farba, rovnako však aj konfigurácie línií a farieb. Pre tesanú sochu je médium kameň, mramor, drevo; pre odliate sochy to potom bude bronz alebo iný materiál na to vhodný (Lamarque, 2010, s. 3). Pre literárne a hudobné diela je špecifikovať konštitutívne médium zložitejšie. Ak povieme, že jazyk je médium pre literatúru a zvuk médium pre hudbu, je to možno pravda, ale nie je to celkom presné. Presnejšie by sme mali povedať, že istý druh slovných sekvencií alebo slov v istom slede konštituuje literárne diela. A podobne, istý druh zvukových sekvencií konštituuje hudobné diela. A tak by sme mohli pokračovať filmom (médium sú prezentovateľné obrazy, videá), tancom (sekvencie pohybov tela), architektúrou (médium sú tehly a malta), atď. (Lamarque, 2010, 3). To je ešte celkom zrejmé a asi aj málo kontroverzné. Kľúčová

⁴ Tu veľmi pomôže rozlíšenie umeleckých diel na alografické a autografické umelecké diela. Výstižné vysvetlenie a analýzu ponúka napr. Nelson Goodman (s. 96-97).

a zaujímavá otázka je v akom vzťahu sú diela a ich konštitutívne médiá? Ak médium (teda kúsok bronzu, alebo slovné alebo zvukové sekvencie) v istej skratke nazveme objektom, potom otázka stojí takto: V akom vzťahu je dielo k objektu, ktorý ho vytvára?⁵

Zdá sa, že s určitosťou možno povedať, že dielo nie je identické so svojim konštitutívnym objektom. Inými slovami, Lamarque (Lamarque-Bradley, 2013, s. 3) tvrdí, že pre každé umelecké dielo existuje jeho konštitutívny objekt, ktorý však nie je s dielom identický. Dielo má zásadne odlišnú identitu, podmienky existencie. Existencia konštitutívneho objektu (teda pomaľovaného plátna alebo kúska tvarovaného bronzu) nie je nikdy dostatočná pre existenciu príslušného diela. Dielo nie je determinované iba svojimi fyzikálnymi alebo štruktúrnymi vlastnosťami. Teda mohli by sme si predstaviť možný svet, v ktorom pre každé dielo nášho aktuálneho sveta existuje izomorfný objekt, ktorý však nie je vôbec dielom, resp. nie je tým istým dielom (Lamarque, 2010, s. 4). Dielo je kultúrnou entitou, a jeho existencia esenciálne závisí na príslušných kultúrnych podmienkach. Bez týchto podmienok by dielo neexistovalo, a to dokonca ani v prípade, že by materiály, ktoré ho tvoria existovali, a dokonca by existovali v tej istej forme (Lamarque, 2010, s. 4).

K týmto súvislostiam sa hodí jeden myšlienkový experiment, ktorého autorom je Arthur Danto. Predstavte si, že máme pred sebou objekt, ktorý vyzerá ako maľba. Ak by sme skutočne verili, že je to maľba, páčila by sa nám, dojala by nás, reagovali by sme na ňu podobne, ako reagujeme, keď pozeráme na Rembrandtove obrazy. Avšak zistili by sme, že objekt pred nami nebol namaľovaný Rembrandtom, dokonca ani nikým iným, on totiž vôbec nebol namaľovaný. Objekt pred nami je výsledkom činnosti človeka, ktorý do odstredivky nalial veľké množstvo farby, roztočil ju, nechal farbu vystriekať na plátno, aby zistil, čo sa stane. Nejakým štatistickým zázrakom sa molekuly farby rozmiestnili tak, že vytvorili objekt, ktorý vyzerá presne tak, ako obrazy jedného z najpremyšľavejších umelcov v dejinách umenia, ako Rembrandtove obrazy, ktoré mnohým pomáhajú porozumieť ich vlastnému životu.

Ale v skutočnosti ide o náhodne vytvorený objekt, ktorý nemá s Rembrandtom nič spoločné. Otázkou zostáva, či sme schopní a ochotní tento náhodne vytvorený objekt považovať za umelecké dielo, vzhľadom k tomu, že už vieme ako vznikol.⁶

Avšak rozdiel medzi dielom na jednej strane, a objektom na strane druhej nemusí byť vždy až taký zásadný, ako som spomínal vyššie. Diela *sú* objekty, ale objekty istého druhu, sú to kultúrne alebo „inštitucionálne“ objekty (Lamarque, 2010, s. 4). Kľúčový rozdiel spočíva v tom, či niečo závisí na ľudskej predstave a kultúrnej aktivite alebo nie. Objekty, v tom zmysle ako ich chápeme v kontraste k dielam, nie sú závislé na ľudskom myslení, predstavách alebo aktivite. Otázka o existencii objektov, ktoré sú akoby nezávislé na kultúre, závisí od stupňa skúmania alebo hĺbky pohľadu, pokiaľ sa až zaobídeme bez odkazovania ku kultúrnej praxi a používaniu, napr. jazyk na jednej strane a metódy fyzikálnych vied na strane druhej (Lamarque, 2010, s. 4).

Peter Lamarque spomína v tejto súvislosti Searlove rozlíšenie vnútorných vlastností prírody a vlastností, ktoré majú vzťah k intencionalite pozorovateľa, používateľa a pod. Tieto dva typy vlastností opisuje na príklade skrutkovača. To, že mám pred sebou istý typ hmoty a istú chemickú zlúčeninu je vnútornou

⁵ Zaujímavý príspevok k otázke kedy sa objekt stáva dielom ponúka Michal Šedík (2008, s. 606): „Fyzický a kultúrny objekt sa stanú ... dielom (budú stelesnením alebo interpretáciou umeleckého diela) iba v prípade, že už došlo k ich spojeniu v aktuálnej skúsenosti, sú teda vytvorené skúsenosťou“. V Livingstonovej klasifikácii ontologických prístupov považujem Šedíkov prístup za príklad štvrtej kategórie (artefakty a aktivity).

⁶ Tento myšlienkový experiment parafrázujem z knihy autorov Picha- Pichová (2010, s. 54-55). Pôvodne sa Dantov myšlienkový experiment o náhodne vytvorenom objekte nachádza v (1981, s. 31).

vlastnosťou tohto objektu. Je čiastočne vyrobený z dreva, a v podstatnej časti z molekúl nejakej zliatiny kovov. Toto všetko sú vnútorné vlastnosti. Ale je rovnako pravdivé o tomto skrutkovači povedať, že je to rovnaký objekt ako skrutkovač. A keď ho opisujem ako skrutkovač, špecifikujem vlastnosti tohto objektu vo vzťahu k pozorovateľovi alebo používateľovi skrutkovača.⁷

A keď sa vrátíme k rozlíšeniu medzi dielom a objektom, tak vlastnosti maľby, farby, bronzu, zvukov a pohybov podliehajú rovnakému opisu. Toto rozlíšenie sa vzťahuje aj na vlastnosti jazyka, hoci tam je to komplikovanejšie. Ale aj v jazyku je možné rozlíšiť medzi literárnym dielom a jednoduchým zápisom, teda dielom a textom ako takým (Lamarque, 2010, s. 5).

V tejto súvislosti sa teda zdá, že dielo nie je identické so svojím konštitutívnym materiálom, teda so svojím objektom. Pritom, pri niektorých materiáloch, teda objektoch, je samotný materiál už produktom ľudskej aktivity, samotný materiál ako taký (napr. zliatiny kovov – bronz, plátno, papier, farba) sú časťou ľudskej kultúry a vyžadujú si premyslené spracovanie a výrobu. Ale toto nie je protiargument voči rozlíšeniu na diela a objekty. V tom rozlíšení ide o niečo iné. Ide o to, že všetky materiály, teda objekty sú analyzovateľné fyzikálne alebo naturalisticky, na rozdiel od kultúrnych pojmov. Fyzikálna analýza vnútorných vlastností objektov maľby alebo bronzu nijako nepotrebuje kultúrne aspekty. Intencionalita alebo iný typ myslenia umožňuje dať radikálne odlišný druh opisu zdanlivo tomu istému objektu, alebo ako dielu alebo ako prostému objektu. Kultúrne vlastnosti hrajú podstatnú úlohu práve v opise diela. Teda ako podstatné chápem tvrdenie, že pre každé dielo je základné konštitutívne médium, ktoré sa dá opísať na kultúre nezávislých termínoch (Lamarque, 2010, s. 6). Avšak významným a hodnotným je na umení práve to, čo je závislé na kultúre, jej kontexte, spoločnosti, ktorá ju tvorí a recipuje.

Záver

Netriviálne tvrdenia o ontologickej povahe umenia obsahujú kultúrne a inštitucionálne odkazy a kontexty. Bez nich sa v skutočnosti žiadna zmysluplná teória umenia nedá formulovať. Artefakty materiálneho, textového alebo zvukového charakteru sú nevyhnutné, ale nie postačujúce podmienky umeleckej identifikácie. Ak sa mi vyššie podarilo preukázať, že umelecké diela iba z objektového (fyzikálneho) uhla pohľadu neexistujú, potom pre identifikáciu a hodnotenie⁸ umeleckých potrebujeme vždy zvažovať kultúrny a inštitucionálny kontext. Týmto kontextom nemyslím niečo statické, ale skôr kultúrne a inštitucionálne porozumenie objektom ako umeleckým dielam. Je len prirodzeným dôsledkom, že výskyt objektu nezaručuje existenciu umeleckého diela, a preto neplatí hypotéza (ani v slabšej ani v silnejšej verzii) diela ako fyzikálneho objektu.

Literatúra:

- [1] ARISTOTELES (1999): *Rétorika/Poetika*. Praha: Petr Rezek.
- [2] ARISTOTELES (2008): *Metafyzika*. Praha: Petr Rezek.
- [3] CARROLL, N. (1994): Identifying Art. In: R. J. Yanal (ed.): *Institutions of Art: Reconsiderations of George Dickie's Philosophy*. University Park: Pennsylvania State University Press.

⁷ Lamarque odkazuje vo svojom texte na publikáciu *The Construction of Social Reality* (Searle, 1995, s. 9-10)

⁸ Pre rozlíšenie, ale aj inherentnú spätosť identifikácie a hodnotenia umeleckých diel pozri aj moju nedávnu stat' (Hrkút, 2018).

- [4] DANTO, A. (1981): *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge: Harvard University Press.
- [5] DICKIE, G. (1969): Defining Art. In: *American Philosophical Quarterly*, 6/3, s. 253-256.
- [6] DICKIE, G. (1984): *The Art Circle*. New York: Haven.
- [7] GOODMAN, N. (2007): *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Praha: Academia.
- [8] HRKÚT, J. (2018): Metaestetické riešenie sporu klasifikačného a hodnotiaceho pojmu umenia u Eddyho Zemacha. In: *Filozofia*, 73/5, s. 378-388.
- [9] LAMARQUE, P. (2010): *Work & Object. Explorations in the Metaphysics of Art*. Oxford: Oxford University Press.
- [10] LAMARQUE, P. - BRADLEY, H. (2013): The Pursuit of Fiction. An Interview with Peter Lamarque. In: *Postgraduate Journal of Aesthetics*, 10/2, s. 2-16.
- [11] LIVINGSTON, P. (2013): History of the Ontology of Art. In: Edward N. Zalta (ed.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, [Cit. 2017-09-09] <<http://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/art-ontology-history/>>
- [12] MAKKY, L. (2012): Estetická interpretácia pravekých artefaktov trácko-skýtskeho horizontu. In: *Studia humanitatis - Ars hermeneutica: metodologie a theurgie hermeneutické interpretace IV*. Ostrava: Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, s. 393-414.
- [13] PICHA, M. – PICHŮVA, D. (2010): *100 myšlenkových experimentů ve filozofii*. Praha: dybbuk.
- [14] SEARLE, J. R. (1995): *The Construction of Social Reality*. Harmondsworth: Allen Lane.
- [15] SIBLEY, F. (1959): Aesthetic Concepts. In: *Philosophical review*, 68/4, s. 421-450.
- [16] ŠEDÍK, M. (2008): Ontológia výtvarného diela ako procesu. In: *Filozofia*, 63/7, s. 600-610.
- [17] WOLLHEIM, R. (1980): *Art and Its Objects. An Introduction to Aesthetics*. 2. vyd. Cambridge: Cambridge University Press.
- [18] WREEN, M. (1985). The Restoration and Reproduction of Works of Art. In: *Dialogue*, 24/1, s. 91-100.

Mgr. Ján Hrkút, PhD.
Katedra filozofie
Filozofická fakulta,
Katolícka univerzita v Ružomberku
Hrabovská cesta 1B,
034 01 Ružomberok
jan.hrkut@gmail.com

espes.ff.unipo.sk

How distinction between work and object helps us in ontology of art? (Lamarque on physical and cultural objects)

Resume: Diverse and extended philosophical approaches to the art cover also the ontological questions. There are plenty authors who are doing their research to explore the question on the nature of the existence of works of art. What is challenging on the existence of works of art? Artworks are basically things, but necessarily artifact, products of human intentional activity. But from the other point of view, they are just objects, sometimes strange, sometimes old, but (physical) objects. Nobody denies particular function and value of artworks. Nevertheless, this function and value of artworks is hidden in very interesting way. Someone who is not familiar to the work could miss artistic meaning of the work at all. Therefore, we can argue there are not explicit artistic properties in art. On the other hand, physical configuration of the artwork-object offers magnificent and enormous source of meaning, pleasure and content. But there are not other properties then physical. So, philosophers of art should explain how artworks exist in contrary to the nature existence of others entities or artifacts.

The text examines the hypothesis of the physical object and R. Wollheim's arguments against this hypothesis. He put the robust argumentation in his famous 'Art and its objects'. But, the core of the article is the reconstruction of P. Lamarque's approach. Lamarque in his book 'Art & Object' distinguishes two elements: work and object. He considers this as a key to explain how works of art exist. The object is considered to be a medium, and work is entity depending on cultural and institutional contexts. Lamarque argues that art occurs where there is specific cultural and institutional background and understanding of objects as works of art. Pure existence of object (physically similar to artwork) does not guarantee existence of artworks. Surprisingly, identical entity could be and could not be artwork in the same time. The difference is in the presence of absence of appropriate cultural and institutional contexts.

„Nechť stálost je dokladem tvé cti...“: „Constant Art“ Lady Mary Wroth*

Martina Kastnerová; kastnerm@kfi.zcu.cz

Abstrakt: Příspěvek zamýšlí přiblížit způsob, jakým je v literární kultuře alžbětinské, resp. jakobínské Anglie prezentována a chápána ženská postava, její motivace a chování; a jakým způsobem se konceptualizuje ženské autorství, a to na příkladě díla Lady Mary Wroth, dcery Roberta Sidneyho a neteře Philipa Sidneyho a Mary Sidney Herbert, hraběnky z Pembroke. Mary Wroth se nicméně nestaví proti (mužské) poetické tradici, ale naopak z ní čerpá, aby ji absorbovala a využila. Své autorství utváří zejména na základě ideje stálosti, jíž nabízí jako odpověď na tradiční obraz ženy jako nestálé, nemoudré, povrchní, rozmarné, nepochopitelné, nebezpečné. Autonomie ženy roste z její akceptované, zvolené podřízenosti, nikoli z opozice vůči dané společenské roli.

Klíčové slova: Lady Mary Wroth; literární kultura; alžbětinská renesance; jakobínský dvůr; William Herbert, hrabě z Pembroke; Philip Sidney.

Abstract: The paper intends to analyse developing of the literary representation of women in Elizabethan and Jacobean culture, forming an integral part of female authorship during this period. However, instead of taking aim at the male poetic tradition, the genius of Wroth is to absorb it and use it for her own ends. Reclaiming the virtues of the woman through constancy, she upends the conventional views of the woman. Thus, Wroth strengthens the autonomy of the woman by allowing her to make the decision to accept a role subordinate to man.

Keywords: Lady Mary Wroth; Literary Culture; Elizabethan Renaissance; Jacobean Court; William Herbert, Third Earl of Pembroke; Philip Sidney.

Nepostizitelný prostor ženské touhy: život a dílo Lady Mary Wroth v kontextu alžbětinské a jakobínské literární kultury¹

“[...] *Keepe in thy skin this testament of me:
Which Love ingraven hath with miserie,
Cutting with grieffe the unresisting part,
Which would with pleasure soone have learn'd loves art
But wounds still cureless, must my rulers be [...]*” (Wroth, 1983, s. 149-150).

V páté scéně předposledního dějství Shakespearova *Krále Leara* čte Edgar Gonerilin dopis, v němž tato Learova dcera odhaluje svůj cit k Edmundovi a vyzývá jej, aby vraždou jejího manžela získal ji i majetek a titul manželův. Edgar reaguje konstatováním: „*O indistinguished space of woman's will*“ (Shakespeare, 2008, s.

* Studie byla podpořena v rámci projektu SGS-2016-008 **Komunikace a vědění: intelektuální kruh Philipa Sidneyho**.

¹ V následujícím textu bude jméno autorky používáno v nepřechýlené podobě. Studie vychází zejména z *The Countess of Montgomery's Urania* (vydání editované Mary Ellen Lambovou, 2011, přihlíží se ale i k výběru v edici Josephine Robertsové, 1983) a básnické sbírky *Pamphilia to Amphilanthus*, jejíž autorizovaná verze byla publikována společně s *Uranii*, ale jež existuje rovněž v ne zcela se shodující podobě v rukopisu. Využita byla edice Josephine Robertsové, 1983 a G. W. Wallera, 1977. S ohledem na téma studie je spíše minoritně zařazeno také pastorální drama *Love's Victory* (výběr v edici Josephine Robertsové, 1983)

2463). „*To distinguish*“ v Shakespearově době nese zejména význam „rozlišit či klasifikovat“.² Tradiční význam „*will*“ odpovídá spíše „vůli“ neboli „chtění“, je nicméně často používán ve významu touhy či dokonce chťiče. Ve spojení se ženou se většinou tato touha, „*will*“, chápe jako iracionální prvek charakteristický pro ženy, nepředvídatelný, pokoušející, amorální, a tudíž děsivý. V českém překladu Martina Hilského zní Edgarovo vyjádření: „*Bezedný oceán je ženským chťičem*“ (Shakespeare, 2011, s. 1200). Metafora oceánu, jenž je bezedný, nepostižitelný, nepředvídatelný, proměnlivý, nelogický, ohrožující i okouzluující, tyto významy výstižně ilustruje. Dovolme si nicméně pro následující úvahy hovořit v širším smyslu, jak ostatně originální text umožňuje, o „*nepostižitelném prostoru ženské vůle*“. Tento prostor se ukazuje být klíčovým rysem renesanční kultury, zároveň nezbytným i děsivým, zpochybnujícím a pokoušejícím obvyklý a stálý řád věcí (Srov. Abate – Mazzola, 2003, s. 2).

Zůstaňme však ještě u Edgarova zhodnocení situace a obraťme jeho nazírání z poněkud konvenční mužské pozice. Situace je následující. Goneril, jedna ze starších dcer Learových, zřetelně projevuje mocenské ambice a v mnohém je její charakter machiavelistický. V tom smyslu je logické její spojení s podobně utvořeným smýšlením a „hodnotami“ Edmunda, Glostrova levobočka se shodnými ambicemi. Je tu „*will*“, o níž se hovoří, skutečně zakázanou mimomanželskou touhou nebo je toto Edgarovo vysvětlení spíše mužským způsobem chápání ženského jednání, které může být podněcováno jen chťičem? Nebo je Gonerilino úsilí a snaha získat Edmunda součástí mocenské hry? Nemluví Edgar o chťiči spíše proto, že racionalizuje, vysvětluje a zbavuje obav z ženského jednání, jež je jinak pro muže „nepostižitelným prostorem“?

Lze konstatovat, že až do dvacátých let 17. století zůstává literární reprezentace tohoto „nepostižitelného prostoru“ v rukou mužů. V roce 1621 je však publikováno dílo *The Countess of Montgomery's Urania* společně s dodatkem v podobě souboru sonetů *Pamphilia to Amphilanthus*, jejichž autorkou je Lady Mary Wroth, dcera Roberta Sidneyho a neteř Mary Sidney Herbert, hraběnky z Pembroke, a Philipa Sidneyho. Mary Wroth je tak autorkou první významné sbírky sekulárních básní, první romance a druhého dramatu napsaných anglickou ženou (Brennan – Hannay – Lamb, 2015b, s. 77.).³ V kontextu dalších úvah považují za příznačné, že v závěrečné básni sbírky *Pamphilia to Amphilanthus* odmítá Pamphilia, autorčino alter ego, „*the discourse of Venus, and her sunn*“ (Wroth, 1983, s. 142), tedy diskurs Venuše i Kupida, jejího syna, a vytváří alternativní obraz lásky, jímž je Stálost („Constancy“) ztělesněná v ní samé: „Necht' stálost je dokladem tvé cti,“⁴ (srov. Kingsley-Smith, 2010, s. 128) citace, jež byla jako reprezentativní využita v titulu studie.

Pro *Uranii* je charakteristické několikanásobné stínování pocitů ženských postav; účinek, jež Mary Wroth zřejmě produkuje záměrně. Příkladem může být soubor sedmi sonetů Lindamiry zklamané zradou a nestálostí lásky. Lindamira byla žárlivou královnou odejita ode dvora, jelikož její city k milenci byly příliš zřejmé. Musela se vrátit k žárlivému manželovi, získala na čas sice zpět lásku svého milého, nyní je však vše pryč. Její verše⁵ však recituje autorčino *alter ego* Pamphilia:

„*Požádala bych lékaře, ale je příliš pozdě,
aby zastavil krvácející ránu mého zraněného srdce.*“

² „*to differentiate or to classify*“ (Abate – Mazzola, 2003, s. .)

³ Stojí za úvahu, že v porovnání s ostatními evropskými zeměmi se tak děje poměrně pozdě.

⁴ „*Now lett your constancy your honor prove*“ (Wroth, 1983, s. 142).

⁵ Sdílení příběhů a veršů je pro *Uranii* typické, obzvláště ve společenství žen.

*Kořeny jsou podkopány a poslední slzy vyplakány,
jak volaly po jiném osudu“ (Wroth, 2011, s. 164).⁶*

Po takových slovech ostatní postavy podezírají Pamphilií, že vypráví svůj vlastní příběh, nikoli snad bez důvodu, vždyť i sama Pamphilia je podrobována neustálým zkouškám, z nichž povětšinou vítězně vychází stálost její lásky, ale je odhalována nestálost citu jejího Amphilantha. Stejně tak byla Mary Wroth podezřívána, že ve skutečnosti v příběhu Pamphilie a Amphilantha vypráví příběh svůj. Zatímco ona sama je Pamphilií, postava Amphilantha, syna královny neapolské, zřejmě zrcadlí jejího bratrance Williama Herberta, třetího hraběte z Pembroke. Pamphiliin otec, král z Morey je stínovým Robertem Sidneyem, její strýc pak Philipem Sidneyem (srov. Alexander, 2010, s. 285).

Lady Mary Wroth se narodila roku 1587 a stejně jako její teta nesla jméno Mary Sidney. Byla nejstarší dcerou Roberta Sidneyho, který převzal vedení rodu po smrti bratra Philipa. Své dětství a mládí strávila zejména v Penshurst, domě rodičů, ve Wiltonu u své tety Mary Sidney Herbert a také na hradě Baynard, londýnském sídle Herbertů. Pro její budoucí literární ambice byla jistě podstatná skutečnost, že byla přítomna literárním aktivitám své tety. Ve Wiltonu a Baynard se také mohla setkat se svými bratrance Williamem a Philipem, z nichž právě první zmíněný se pro její pozdější život i literární inspiraci stává zásadním.

V září 1604, tedy v sedmnácti letech, byla provdána za Sira Roberta Wrotha. Již měsíc po svatbě si však Wroth stěžuje na její chování, důvodem je ale ve skutečnosti spíše otázka platby jejího věna a jejich rozdílné osobnosti a zájmy. Zatímco Wroth byl náruživý lovec a z této záliby plynula i jeho funkce u Jakubova dvora, Mary trávila svůj čas u dvora a tančila s královnou Annou a jejími dámami v Jonsonově *Masque of Blackness*. Právě s Benem Jonsonem ji pojilo přátelství, on sám svůj obdiv k ní vyjadřuje ve dvou epigramech, sonetu, i v jeho dedikaci *Alchymisty* z r. 1610 právě jí. Zdá se ale, že rozdílnosti byly před Wrothovou smrtí v roce 1614 urovnány, jelikož měsíc před ní se narodil jejich syn Jakub. Wrothova smrt ovšem Mary Wroth zanechává v dluzích, které ještě narůstají po smrti syna Jakuba, jejímž důsledkem přechází panství na dalšího Wrothova mužského dědice. Od té doby se de facto neustále potýkala s finančními těžkostmi a musela dokonce požádat krále o ochranu před věřiteli.

Předpokládá se, že mezi lety 1616-1620 napsala Mary Wroth většinu svých nejvýznamnějších děl. V této době se také stal její vztah s Williamem Herbertem důležitou součástí jejího života. Jakkoli se vedou diskuse o tom, kdy tento vztah začal, s ohledem na dobu vzniku jejich děl a jejich biografický charakter lze předpokládat, že to bylo mezi lety 1615-1620; stejně tak se má za to, že právě William Herbert byl otcem jejich dvou dětí, Williama a Catherine, pravděpodobně dvojčat, které se narodily kolem r. 1624. Vztah s Mary Wroth nicméně nebyl prvním vztahem Williama Herberta. Sám přiznal otcovství nemanželského dítěte Mary Fittonové, jedné z královniných dvorních dam. Roku 1604 se oženil s Lady Mary Talbot, dcerou bohatého hraběte ze Shrewsbury. Toto manželství se ovšem od počátku potýkalo s těžkostmi, podobně jako manželství Mary Wroth. Pár nezplodil žádného potomka, který by přežil dětství, jejich syn zemřel v pouhých třech měsících roku 1620. I nadále byl pak Herbert znám pokračujícími aférami se ženami, obzvláště těmi, které byly důvtipné a chytré (např. Lucy Haringtonová, hraběnka z Bedfordu, či Christina Cavendishová, vévodkyně z Devonshire) (Lamb, 2005, s. 10-11).

⁶ „A surgeon I would ask, but 'tis too late, / To stay the bleeding wound of my hurt heart: / The root is touched, and the last drops depart / As weeping for succeeding other's fate.“ Prozaický překlad básně Mary Wroth a Williama Herberta pro účely studie M. K. Shakespearovy Sonety citovány v překladu Martina Hilského.

Dialog mužské a ženské básnické tradice: akceptovaný klam a akceptovaná podřízenost

*“Yet is there hope, then Love but play thy part,
Remember well thy selfe, and thinke on me;
Shine in those eyes which conquer’d have my heart,
And see if mine, be slacke to answer thee”* (Wroth, 1977, s. 25).

Jak bylo řečeno výše, Mary Wroth je autorkou třech děl různých žánrů – romance *The Countess of Montgomery's Urania*, sbírky sonetů *Pamphilia to Amphilanthus* a komedie *Love's Victory*. První část *Uranie* byla publikována roku 1621 společně se souborem sonetů *Pamphilia to Amphilanthus* v oddělené části připojené k romanci. Zachovala se nicméně také původní vlastnoruční verze básní uložená ve Folger Library, jež se s tištěnou „očistěnou“ verzí zcela neshoduje. *Love's Victory* byla nejspíše napsána k inscenování pro rodinu a přátele, obsahuje tak řadu rodinných aluzí. Hra se zachovala ve dvou rukopisech (tzv. Huntigton MS a Peshurst MS), přičemž do minulého století nebyla tištěna. Možná následkem skandálu, po němž musela být *Urania* stažena z oběhu, zůstává druhá kniha *Uranie* pouze v rukopisné podobě (tzv. Newberry MS) (Brennan – Hannay – Lamb, 2015b, s. 77-83).

Ústřední linií procházející všemi zmíněnými díly je téma stálosti v lásce, klamu, zrady a lži. Mnoho básní evokuje nejistou pozici ženy u dvora. Láska je nejen klamavá, ale také omezující a nebezpečná. Žena je bezmocná před klamem lásky, neschopna vymanit se z koloběhu další bolesti a zklamání. Zatímco *Amphilanthus* má svobodu stálých dobrodružství a nesčetných milenek, *Pamphilia* musí čekat opuštěná v nejistotě, neustále ohrožována kvůli své věrnosti. Muži jsou zdánlivě autonomní, svobodní ve svém jednání a odcházení, bezohlední k citům žen, jež jsou odsouzeny čekat v pasivní bezmoci (Waller, 1977, s. 16-17). Takový je ale jen povrchní pohled a standardní výklad. V následující části zamyslím ukázat, že interpretace díla Mary Wroth v kontextu výše zmíněné metafory „nepostižitelného prostoru ženské touhy“ odhaluje naopak autonomii ženského sebeutváření v daných limitech.

Pro tyto účely vyjdeme z jedné z básní sbírky *Pamphilia to Amphilanthus*, jež byla využita jako motto výše:

*„Dokud je naděje, pak láska svou úlohu sebrává.
Pamětliv sebe sama buď a na mě myslí.
Světlem buď v očích, co dobyly srdce,
a pohled, zda to srdce mé v odpověď prodlévá.*

*Sídlo své měj v té brudi a soucit měj s nářkem,
vždyť ten oheň ve mně žhne nejpravějším plamenem,
překonává myšlení, jebož se nestálost dotkla,
či ty, kteří marní je mimo umění stálosti.*

*Snad jen ve spánku naleznou spočinutí,
nebot' myšlenky na Tebe tak sklíčily mou duši,
že jen bledá a strádající o milost prosím.*

*Opustíš snad svého služebníka? Pomysli jen na to,
kdo nosí lásky korunu, jako panovník nemá zle jednat,*

ale splácet dobrem těm, kteří jeho moci podlébají“ (Wroth, 1977, s. 25).⁷

Efekt básní celé sbírky je o to výraznější, že propojením titulních postav s dějem *Uranie* vzbuzuje dojem autentičnosti. Jasným náznakem autonomie ženského hlasu je již titul samotný: *Pamphilia to Amphilanthus*. Jakkoliv Mary Wroth adaptuje tradiční petrarkovský model a další vzory, mluvčím je tentokrát jednoznačně žena.

Výše uvedená báseň obsahuje tři nejobvyklejší motivy ztvárňované Mary Wroth: motiv naděje, stálé lásky a vztahu podřízenosti. Právě prostřednictvím umění stálé lásky obrací autorka chápání ženské role. Žena je možná podřízena mužovým rozmarům, ale *rozřhoduje se* milovat stálou láskou, čímž se vymaňuje z pasivní role oběti, ukazuje svou lásku jako kvalitnější než je ta mužská, čímž nachází důstojnost i v natolik nedůstojném stavu, jímž je nevěra a klam. Velmi příznačné je tu přirovnání podřízenosti ženy milujícímu muži k poddanskému vztahu. I toto přirovnání se stává prostředkem, jímž Mary Wroth ukazuje, že vztah podřízenosti ženy muži je vlastně vztahem svobodným a přirozeným, skýtajícím výhody oběma stranám. Dobrý mileneček jako dobrý panovník pečuje o toho, kdo k němu patří, zatímco žena mu věnuje svou náklonnost nikoli v důsledku své podřízenosti, ale na základě vlastního svobodného rozhodnutí milovat, a tudíž podléhat.⁸ Metafora „koruny lásky“ (*Love's Crown*) je paralelou k „trůnu lásky“ (*Throne of Love*), k němuž směřují osudy hrdinů v *Uranii*. Špatný mileneček je naopak přirovnáván k tyranovi a taková láska k otroctví; klamná, falešná naděje pojidající své potomky je stavěna proti upřímné, stálé lásce:

„Falešná naděje nasytí, přesto nič a zraňuje.

*Co zprvu zrodí její lůno, zas proti přírodě
vede k smrti; plodí, aby zabíjela
a vedla k dalšímu strádání.*

Tak činí tyran, který zemi vládne falešně.

*Navenek milost a užitek nabízí,
povyšuje ty, již jsou určeni k smrti,
naplněním jejich tužeb k pádu je přivede.*

Tak zastíní zlomyšlný, ohavný záměr,

*zabarví zlo přehlídkou dobra tím,
že v krásných představách skryje ho.*

Tak naděje zabije srdce a tyran prolije svou krev.

Nebot' naděje klamná vede k pýše

našich přání, jež co stvoří, padnout nechají“ (Wroth, 1977, s. 49).⁹

⁷ „Yet is there hope, then Love but play thy part, / Remember well thy selfe, and thinke on me; / Shine in those eyes which conquer'd have my heart, / And see if mine, be slacke to answer thee. // Lodge in that breast, and pittie mooving see, / For flames which in mine burne in truest smart, / Excelling thoughts, that touch Inconstancy, / Or those which waste not in the Constant Art. // With but my sleepe, if I take any rest, / For thought of you my spirit so distrest, / As pale and famish'd, I for mercy cry. // Will you your servant leave? thinke but on this, / Who weares Love's Crowne, must not doe so amisse / But take their good, who on thy force doe lye.“

⁸ Podobný vztah (vybízející ke srovnání) ukazuje Shakespearovo Zkrocení zlé ženy mezi Kateřinou a Petrucciem.

⁹ „False Hope which feeds but to destroy and spill / What it first breeds, unnaturall to the birth / Of thine owne wombe; conceiving but to kill / And plenty gives to make the greater dearth. // So Tyrants doe, who falsly ruling Earth, / Outwardly grace them, and with profits fill, / Advauce those who appointed are to death; / To make their greater fall to please their will. // Thus shadow they their

Volba stálé lásky je o to významnější, že obrací standardní pohled na ženu jako nemoudrou, ovládanou chťicem a nevěrnou. Proti obrazu „bezedného oceánu“ je zde stavěna žena jako bytost stálá a klidná. Není ovšem jen schematickou bezživotnou figurou – její volba stálé lásky, ač nenaplněná, je bolestivá právě proto, že po naplnění (i fyzickém) touží. To je vlastně specifická odpověď na mužské černobílé chápání ženy jako ctnostné a nedotčené nebo naopak ovládané chťicem a nebezpečné, v obou případech bez vlastní (racionální) vůle. Mary Wroth konstituuje ženské postavy, které touhu znají, ale ukazují ji jako přirozenou součást lásky, jež není ohrožující, ale naopak uklidňující svou stabilitou a stálostí.

V kontrastu s ženskou stálostí je mužská faleš a nestálost (rozmarnost přisuzovaná jinak ženám je v díle Wroth většinou mužským příznakem):

*„Nepřisabá nic než faleš,
lichotí, aby získal své:
podej mu ruku a opustí tě,
stále vítězuvý ve svém klamu.*

*Bude triumfovat, zatímco nařkáš,
a vést tě k tvým selháním:
to jeho jsou schopnosti; přehlížení
je jeho talent; jeho náklonnost nestálá“ (Wroth, 1977, s. 71).¹⁰*

Básně a texty Mary Wroth však nejsou monologem, ale utváří se v dialogu s mužskou tradicí milostné poezie. Významnými partnery v tomto dialogu jsou jednak William Herbert, bratranec a milenec Mary Wroth, a William Shakespeare. Mary Wroth čerpá pochopitelně i z dalších poetických vzorů (např. Philipa či Roberta Sidneyho), obzvláště v technice a verši. Jejich verše však téma stálosti lásky výrazněji nepromýšlejí, a byť Philip Sidney konvenci básníka toužícího po nedostupném pasivním objektu zčásti ironizuje, zůstává do značné míry v mezích tradice. Pro Pamphiliu není stálost pasivní ctností neúnavné cudnosti, ale nepomíjející sexuální touhou, protože její milý je nepřítomen či zapovězen. Doznání vlastní žárlivosti zde podmiňuje hledání transcendentní lásky (Gaskill, 2015, s. 48).

Básně Williama Herberta jsou pozoruhodným zdrojem právě s ohledem na osobní vztah k Mary Wroth a v řadě z nich lze číst přímé či nepřímé odpovědi na Maryin obraz stálé lásky stojící v protikladu k mužské falši. Její znalost Shakespeareových sonetů lze rovněž předpokládat, neboť své texty publikuje zhruba dvanáct let po vydání Shakespeareových básní. Shakespeareovy básně tematicky i lexikálně překračují zavedená klišé, a poskytují tak významnou inspiraci. Shakespeareovy *Sonety* i *Pamphilia to Amphilanthus* začínají jako rukopisná poezie určená pro soukromé publikum. Tištěná podoba v obou případech zachovává jen občasné stopy soukromého rozhovoru s milencem, jen natolik, aby pokoušela a frustrovala, naznačovala a zase ukryvala (Bell, 2015, s. 9).

Nejzřetelněji je dialog mezi Wroth a Herbertem viditelný v jeho následující básni:

wicked vile intent, / Colouring evill with a show of good: / While in faire shows their malice so is spent; / Hope kill's the heart, and Tyrants shed the blood. // For Hope deluding brings us to the pride / Of our desires the farther downe to slide.“

¹⁰ „Hee vows nothing but false matter, / And to cousen you hee'l flatter: / Let him gain the hand, hee'l leave you, / And still glory to deceive you. // Hee will triumph in your wailing, And yet cause be of your failing: / These his vertues are, and slighter / Are his guifts; his favours lighter.“

„Podezříváš mou lásku, že se změnila
 a chválíš přitom vlastní stálost?
 To nepřijímám. Ty pochyby jsi našla ve vlastním srdci,
 v němž láska jen líbá své představy,
 ale nepohrbí je, neboť se obává, že to líbezné tělo nad ním vyžraje
 a ta socha bolesti přetrvá;
 vytesaná v mém srdci bez lítosti,
 dokud nebude
 jak z milosti, tak síly.
 Jen tvá nevlídnost tu práci může zmařit,
 a způsobit tak zohavení díla,
 jež už nikdy nevytvoříš“ (Herbert, 1961, s. 23).¹¹

Mluvčí nepopře obvinění, ale obrátí ho proti jeho původci. Říká: je to tvá chyba, vytváříš si v mysli představy, protože se bojíš bolesti, k níž může skutečná láska vést. Lásku, již v srdci tesáme (doslova), svým chováním a obviňováním poškozujeme. To ty lásku ničíš svými pochybami a obviňováním (ne já tím, že jsem vinen), a můžeš ji zničit nenávratně. Pozoruhodná je tu výchozí dikce – Herbert, aniž obvinění z nevěry popře, obrátí je proti Mary Wroth. Není to však jen úsměvná ukázka mužského přístupu, naopak: odhaluje niterné obavy, strachy a žárlivost jako aspekty ničící stálou lásku.

Stejně pochybnosti o hodnotě sebe sama vedoucí k žárlivosti přiznává i Lindamira v *Uranii*:

„Pochybovat o sobě ze strachu, že nejsem dobrá dost,
 jsou to jen záblesky, ne snad plamen skutečný,
 co oslepuje mé oči a sytí mou povahu.
 A je-li to žárlivost, vzdávám se
 a přiznávám, že v plné zbroji do boje se vydám,
 neboť mé lásce právě ona velí“ (Wroth, 2011, s. 165-166).¹²

Jak ukazuje struktura *Uranie*, cesta ke stálé lásce je plná zkoušek. Získat trůn lásky může jen ten, kdo zruší kouzlo věže touhy a lásky a vstoupí do věže stálosti. V první věži trpí falešní milenci muky své touhy, ve druhé zase nepravými vášněmi jako žárlivost, beznaděj či strach. Do třetí věže mohou vstoupit jen ti nejlepší rytíři a věrné dámy, které zruší kouzlo a osvobodí milence uvězněné v prvních dvou věžích. Příznačné je, že zatímco muži jsou rozptýleni popíjením magické vody, do věže stálosti vstupují jen ženy (srov. Wroth, 2011, s. 26-27). Na stálou lásku ovšem čekají ještě další kouzla v podobě „zakletého divadla“ a „pekla klamu“ (srov. Wroth, 2011).

Žárlivost musí být tedy na cestě ke stálé lásce překonána, jak ukazuje rovněž Herbert v dalším ze svých sonetů:

¹¹ „Can you suspect a change in me / And value your own constancy? / O no! You found that doubt in your own heart, / Where Love his images but kissed, / Not graced, fearing that dainty flesh would smart / And so his painful sculpture would resist, / But wrought in mine without remorse, / Till he of it thy perfect statue made / As full of sweetness as of force. / Only unkindness may the work invade, / And so it may defaced remain / But never can another form retain.“

¹² „But doubt myself lest I less worthy am, / Or that it was but flashes, no true flame, / Dazzled my eyes, and so my humor fed. // If this be jealousy, then do I yield, / And do confess I thus go armed to field, / For by such jealousy my love is led.“

„Můžeš mě milovat a přesto pochybovat,
 tolik falše přisuzovat srdci, [...]
 Ne, láska musí pročistit nedůvěru
 nebo jí ta rez pozře.
 Krátkodobé zalíbení může podléhat otrěsům,
 ale láska, co trvá, rozbroje nezná“ (Herbert, 1961, s. 25).¹³

Stylistické a tematické paralely se známým 116. Shakespearovým sonetem jsou zjevné; více než předpoklad, že Herbert jeho sonety četl, však doložit nelze.¹⁴

„Ne, neznám nic, co překážet by mělo
 svazku dvou duší. Láska láskou není,
 když zradou trestá zrádné křehké tělo
 a změnu tím, že sama se hned mění“ (Shakespeare, 2011, s. 1608).¹⁵

Otázka absence či přítomnosti objektu, věrnosti či nevěry, je vlastně irrelevantní. Podobně jako se v *Uranii* vyjadřuje Pamphilia k nestálosti Amphilantha, i zde se mluvčí tím, že svůj objekt neoslovuje, hovoří obecně, vzdává pokusu znázornit lidské spojení skrze adresný kompliment, a svým způsobem se tak jeho vyjádření stává útokem, obviněním (srov. Kinney, 2015, s. 30). „*Marriage of true minds*“, sňatek spřízněných duší, tu evidentně nemusí korespondovat se svazkem manželským. Takový svazek odpovídá ideji stálé lásky, která přijímá i změnu a na nestálost neodpovídá nestálostí.

Na rozdíl od básní Wroth vztahujících se pevně ke stálosti, jež je základním atributem lásky, Herbert i Shakespeare ukazují, že o věrnost ve skutečnosti nejde. Podmínkou lásky není upřímnost a věrnost, naopak oboustranně akceptovaný klam může být důvodem jejího zachování. Původcem pochybností je nejistota pocházející z vlastní mysli, nikoli (ať už jakékoli) činy milované osoby. V tomto pojetí se stává láska oboustranně přijímanou iluzí, bez níž vlastně nemůže existovat.

Poezie věnovaná apologii stálé lásky, jíž důsledně utváří Mary Wroth, je tak reakcí na mužské pojetí lásky jako akceptovatelného klamu. Mary Wroth ukazuje rozum nejen jako kontradiktorní součást lásky. Sidney, Shakespeare, Herbert připouštějí spojení rozumu a lásky, ale pouze v těchto intencích. Do jisté míry podléhání lásce potvrzuje nebezpečnou sílu „nepostižitelného prostoru ženské touhy“. Je to sice podnik možný, ale ohrožující a nejistý; podnik, v němž je mnohdy obtížné odlišit chtíč a lásku; přijmout chtíč jako součást lásky znamená vydat se všanc, pohybovat se na tenké hranici mezi bláznovstvím a rozumem. Tak líčí chtíč Shakespeare ve svém 129. sonetu:

„Mrháním sil v tmách hanby pustošivé

¹³ „Canst thou love me and yet doubt / So much falsehood in my heart / That a way I should find out / To impart / Fragments of a broken love to you, / More than all being less than due? / O no! Love must clear distrust / Or be eaten with that rust: / Short love liking may find jars / The love that's lasting knows no wars.“

¹⁴ Byť někteří autoři vytvářejí komplexní příběh milostného trojúhelníku zahrnujícího Shakespeara, Herberta a Mary Wroth. (Srov. např. McCarthy, 2015, s. 37-46). Ať už byl vztah mezi Shakesparem a Herbertem jakéhokoli charakteru (a osobně se nepřikláním k hypotéze, že je oním „W. H.“ Shakespearových sonetů, neboť Henry Wriothesley, hrabě ze Southamptonu, byl prokázán jako přesvědčivější kandidát), Herbert byl patronem jeho herecké společnosti a mecenášem, nelze si tedy myslet, že by ho znalost Shakespearovy tvorby minula.

¹⁵ „Let me not the marriage of true minds / Admit impediments. Love is not love / Which alters when it alteration finds, / Or bends with their remover to remove.“ (Shakespeare, 2008, s. 1985.)

*je chtíč, když rve, co chtěl. Když teprv chce to,
zná jenom krev a zrady, sliby keřivé,
surovec, vrah a lhář a sketa je to.
Hnusí se nám, jak poskytne nám slast,
jak máme to, co zoufale jsme chtěli,
hned nepřítelně zoufáme si zas,
že jsme mu blázní takhle naletěli.
Blázní, když chcem to, blázní, když to máme,
Šílíme před tím, při tom, po tom též,
vteřinu štěstí dlouze odpykáme –
z příslibu blaha bláhová je lež.
To všechno každý ví, však nikdo neví,
jak peklu uniknout, když číhá v nebi“ (Shakespeare 2011, s. 1610).¹⁶*

„*Past reason hunted, past reason hated*“, rozum je s chtičem nekompatibilní, slíbené štěstí („*proposed joy*“) se ukazuje jako sen („*behind, a dream*“), tedy klam.

Proti tomu Mary Wroth nabízí lásku zahrnující sice chtíč (nebo lépe řečeno touhu), ale svou stálostí nabízející klid, stabilitu, bezpečí. Rozum se stává silou vedoucí lásku, láska součástí rozumu:

*„Láska s Rozumem kdys měli svár,
Zeus na zem sestoupil ukončit ten spor.
Kupid řekl, že lásky je to dílo,
Rozum zas, že to jeho pávab byl.
Zeus rozuzlil to tak:
Rozum by měl být v lásce přítomen,
Láska zas rozum má vést,
Rozum se z žití vytratit nemůže.
Tak shodli se, každý byl potěšen,
Rozum vládne, Kupid svůj šíp posílá
tak jistě, že Láska minout nemůže,
nebot' jeho směr Rozum vede“ (Wroth, 1983, s. 212-213)¹⁷*

„*So as sure love can nott miss / Since that reason ruler is.*“ Láska je jistá jedině tehdy, spojuje-li v sobě oba principy.

¹⁶ „*Th'expense of spirit in a waste of shame / Is lust in action; and till action, lust / Is perjured, murd'rous, bloody, full of blame, / Savage, extreme, rude, cruel, not to trust, / Enjoyed no sooner but despised straight, / Past reason hunted, and no sooner had / Past reason hated as a swallowed bait / On purpose laid to make the taker mad; / Mad in pursuit and in possession so, / Had, having, and in quest to have, extreme; / A bliss in proof and proved, a very woe; / Before, a joy proposed; behind, a dream. / All this the world well knows, yet none knows well / To shun the heaven that leads men to this hell*“ (Shakespeare, 2008, s. 1990).

¹⁷ Love's Victorie, H6.: „*Love, and Reason once att warr / Jove came downe to end the jarr; / Cupid said love must have place / Reason that itt was his grace. / / Jove then brought itt to this end: / Reason should on love attend / Love takes reason for his guid / Reason can nott from live slide. / / This agreed, they pleasd did part / Reason ruling Cupids dart / Soe as sure love can nott miss / Since that reason ruler is.*“

Imaginární dialog mezi Herbertem a Wroth je rámcem, který umožňuje lépe rozumět ideji autorství utvářené skrze identifikaci se stálou láskou. Nelze sice doložit přímé reakce mezi autory, nejen proto, že autorství a datace Herbertových básní jsou stále diskutovány, ale zejména z toho důvodu, že i tento dialog je stínovou hrou inscenovanou oběma aktéry, „něčím skutečnějším než jen fikcí“, je však na místě verše „Opustil jsem Tě a teď je to, že Tě znovu mám, dvojitou výbrou“ (Herbert, 1961, s. 28)¹⁸ a následující sonet identifikovat jako autobiografické:

*„Má milá, opusť svůj domov a pojed' se mnou,
svět, který pobrdá naší láskou.
Budeme žít v tomto sadu,
dvoře radosti a arše potěšení.*

*Zde budeme lovit a střílet,
stálí v lásce, naše kratochvíle sdílet.
A jestli snad změna v srdcích nastane,
budeš mít mé a já si Tvé na oplátku vezmu“* (Herbert, 1961, s. 32).¹⁹

Nikoli bezdůvodně jsou Herbertovy básně až obsesivně zaujaty stálou láskou. Podobným tónem je konstruován jeden ze sonetů v *Uranii*:

*„Jsem-li v lásce k Tobě nestálý
či faleš kdy v ní prokážu,
necht' mě štěstí opustí
a nikdy už chut' lásky nepoznám.
Ale je žel příliš brzy oplakávat,
pokud na mě zapomene,
mou naději a radost zabije
a k falši mě přivede“* (Wroth, 1983, s. 187).²⁰

Tedy, neobviňuj mě ze stálosti, ale pokud na mě zapomeneš, k falši se obrátím. V druhé části *Uranie* diskutuje Pamphiliina společnost Amphilanthovu schopnost zůstat stálým, a Pamphilia pro pobavení ostatních zpívá píseň, jíž Amphilanthus složil pro Antissii. Má se za to, že autorem těchto vložených veršů je právě William Herbert. Obsah básně je, stručně parafrázováno, následující: Miloval jsem, než jsem potkal osud? Ženský druh mi později plně oplatil mé hříchy tím, žes mě přehlížela. Neviním tě za tvůj nezájem, jen ukaž, že jsi ženou a za mou lásku nabídmi chlad (Wroth, 2011, s. 188-189; srov. též Wroth, 1983, s. 217-218). Tón této básně je zjevně protikladný obrazu Amphilantha utvářeného Wroth, jako by zde Amphilanthus přejal Pamphiliinu dikci a zdůrazňoval svou stálost a vytrvalost navzdory odmítání.

¹⁸ „I left you, and the gain of you is to me a double gain.“

¹⁹ „Dear, leave thy home and come with me / That scorn the world for love of thee; / Here we will live within this park, / A court of joy and pleasure's ark. // Here we will hunt, here we will range, / Constant in love, our sports we'll change; / Of hearts if any change we make, / I will have thine, thou mine shalt take.“

²⁰ „When I unconstant am to thee / Or faulse doe ever prove, / Lett hapines bee banisht mee / Nor have least taste of love; / Butt this alas too soone criede sbe / Is by thee forgott / My hopes, and joys now murderd bee, / And faulshood is my lott.“

Závěr: poetické svědectví Mary Wroth

„Svou vlábu dej mi, nedopust', at' uschnu.
Ničím nezískám více než těmito neškodnými slzami,
jež odnesou bolesti strachu lásky
a konečně dosáhnou věčného království“ (Wroth 2011, s. 139).²¹

Nejen stálost lásky, ale také žal se stává svobodnou volbou ženských postav Uranie. Jeho ztvárnění, prezentace, sdílení jsou prostředkem sebeutváření. Stále nepřítomný milenec, volba truchlení, stálost v lásce, jež nemůže být naplněna, jako životní volba, jsou stěžejními motivy. Psaní se pak stává způsobem, jak myšlenky a smutky znovuprožitím učinit snesitelnými.

Pamphilia svou touhu po nepřítomném Amphilanthovi vytesá do kmene stromu:

„Majestátní, vládný strome, nes se mnou
část mého utrpení, jež kerutá láska mi do srdce zaslala,
uchovej ve svých vráskách mé svědectví,

jež láska vyryla svým trápením,
žal zvrásnil nechráněnou část,
jež radostně se brzy vzdělá v lásky umění,
avšak rány, jež vyléčit nelze, mi stále vládnou“ (Wroth, 1983, s. 149).²²

„Bear with me“, „imitate“ - žádá-li Pamphilia strom, aby „nesl“ její žal, usiluje o účinky „terapeutické“, strom odnímá svým přijetím a soucitem část utrpení, ale zároveň je zakouší na vlastním těle (Wroth zde používá výraz „skin“), čímž se stává prostředníkem přenosu a sdílení jejího příběhu. Slovní obraty, jež jsou zde používány, stírají rozdíly mezi stromem a Pamphilií, vytvářejí hmatatelný obraz absorbovaného žalu – srdce, kůže, strom, kmen. Účinek je posilován rovněž tím, že Pamphilia vyrývá své verše do kmene stromu, čímž de facto imituje bolest, již láska vyryla do jejího srdce.

Úvodní metafora „nepostižitelného prostoru ženské vůle“ či „touhy“ umožnila přiblížit způsob, jakým je v literární kultuře alžbětinské, resp. jakobínské Anglie prezentována a chápána ženská postava, její motivace a chování; a jakým způsobem se konceptualizuje ženské autorství. Jakkoli se jedná o literární reprezentaci, skrze níž nelze jednoduše zobecňovat v oblasti každodenního života, osobnost a dílo Mary Wroth ukazují specifickou formu sebeutváření skrze ženské autorství, což lze považovat za významné zejména z toho důvodu, že ženské autorství je zde teprve v počátcích. Mary Wroth se nicméně nestaví proti (mužské) poetické tradici, ale naopak z ní čerpá, aby ji absorbovala a využila. Své autorství utváří zejména na základě ideje stálosti, jíž nabízí jako odpověď na tradiční obraz ženy jako nestálé, nemoudré, povrchní, rozmarňé, nepochopitelné, nebezpečné. Autonomie ženy roste z její akceptované, zvolené podřízenosti, nikoli z opozice vůči dané společenské roli.

²¹ „Rain on me rather than be dry. / I gain nothing so much as by such harmless tears, / which take away the pain so flowing fears, / and finally wins an everlasting reign.“

²² „Beare part with me most straight and pleasant Tree, / And imitate the Torments of my smart / Which cruell Love doth send into my heart, Keepe in thy skin this testament of me: // Which Love ingraven hath with miserie, / Cutting with griefe the unresisting part, / Which would with pleasure soone have learned loves art / But wounds still cureless, must my rulers bee.“

Ve svém vyprávění Mary Wroth konstituuje ideu stálé lásky, reprezentovanou zejména postavou Pamphilie. Právě příběhy, „svědectví“, se stávají prostředkem útěchy a sdílení; skrze ně může být hlas autorky slyšitelný a může žádat o své místo v dialogu. Obraz ženské lásky, touhy a myslí, podněcujících ženské jednání, který skrze své texty Mary Wroth utváří, vychází z petrarkovské tradice, vyrůstá z rodinného intelektuálního zázemí rodiny Sidneyů, z této konvence se však vynořuje asertivní a autonomní obraz ženy vyprávějící svůj příběh, poetické svědectví, „*this testament of me*,” (Wroth, 1983, s. 149-150) o němž v *Uranii* hovoří Pamphilia, a skrze toto svědectví uplatňuje moc nad svým osudem.

Literatura:

Prameny

- [1] HERBERT, W. (1961): The Poems [online]. In: Krueger, R. (ed): *The poems of William Herbert, Third Earl of Pembroke*. Bodleian Library. University of Oxford. [Cit. 2017-07-07.] Dostupné z: <<https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:21334c91-6e00-4a19-a71c-83e80d752e83>>
- [2] SHAKESPEARE, W. (2011): *Dilo*. Přel. M. Hilský. Praha: Academia.
- [3] SHAKESPEARE, W. (2008): The Norton Shakespeare. In: S. Greenblatt – W. Cohen – J. E. Howard – K. Eisamanmaus (eds.): Based on the Oxford edition. 2. vyd. New York – London: W. Norton & Company.
- [4] WROTH, M. (2011): The Countess of Montgomery's Urania. In: M. E. Lamb (ed.). *Mary Wroth. The Countess of Montgomery's Urania*. Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, s. 39–253.
- [5] WROTH, M. (1983): Poems. In: J. A. Roberts (ed.): *The Poems of Lady Mary Wroth*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- [6] WROTH, M. (1977): *Pamphilia to Amphilanthus by Lady Mary Wroth*. Salzburg: Univ. Salzburg.

Sekundární zdroje

- [1] ABATE, C. S. – MAZZOLA, E. (2003): Introduction: „indistinguished place“. In: C. S. Abate (ed.): *Privacy, Domesticity, and Women in Early Modern England*. Ashgate, s. 1–20.
- [2] ALEXANDER, G. (2010): *Writing after Sidney*. Oxford: Oxford University Press.
- [3] BELL, I. (2015): Sugared Sonnets Among Their Private Friends. Mary Wroth and Shakespeare. In: P. Salzmann – M. Wynne-Davies (eds.): *Mary Wroth and Shakespeare*. New York – London: Routledge, s. 9–24.
- [4] BRENNAN, M. G. – HANNAY, M. P. – LAMB, M. E. (eds.) (2015a): *The Ashgate Research Companion to The Sidneys, 1500–1700. Volume 1: Lives*. Ashgate.
- [5] BRENNAN, M. G. – HANNAY, M. P. – LAMB, M. E. (eds.) (2015b): *The Ashgate Research Companion to The Sidneys, 1500–1700. Volume 2: Literature*. Ashgate.
- [6] GASKILL, G. (2015): Mary Wroth and William Shakespeare: A Conversation in Sonnets. In: P. Salzmann – M. Wynne-Davies (eds.): *Mary Wroth and Shakespeare*. New York – London: Routledge, s. 47–57.
- [7] KINGSLEY-SMITH, J. (2010): *Cupid in Early Modern Literature and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

- [8] KINNEY, C. R. (2015): Escaping the Void: Isolation, Mutuality, and Community in the Sonnets of Wroth and Shakespeare. In: P. Salzman – M. Wynne-Davies (eds.): *Mary Wroth and Shakespeare*. New York – London: Routledge, s. 25–36.
- [9] LAMB, M. E. (2005): Introduction. In: M. P. Hannay – N. J. Kinnamon – M. G. Brennan (eds.): *Selected Works of Mary Sidney Herbert Countess of Pembroke*. Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, s. 1–37.
- [10] McCARTHY, P. (2015): Autumn 1604: Documentation and Literary Coincidence. In: P. Salzman – M. Wynne-Davies (eds.): *Mary Wroth and Shakespeare*. New York – London: Routledge, s. 37–46.
- [11] WALLER, G. F. (1977): Introduction. In: G. F. Waller (ed.): *Pamphilia to Amphilanthus by Lady Mary Wroth* Salzburg: Univ. Salzburg, s. 1–22.

Obrazová příloha:



Lady Mary Wroth (1587-1651/3)
(zdroj: wikipedia)



William Herbert, třetí hrabě z Pembroke (1580-1630)
(zdroj: wikipedia)

PhDr. Martina Kastnerová, Ph.D.
Katedra filozofie FF ZČU v Plzni
kastnerm@kfi.zcu.cz

espes.ff.unipo.sk

“Now lett your constancy your honor prove...”: “Constant Art” of Lady Mary Wroth

Summary: In the fifth scene of the fourth act of Shakespeare’s *King Lear*, Edgar reads a letter written by Lear’s daughter Goneril to his bastard brother Edmund. In it, she reveals her longing for Edmund, inciting him to kill her husband in order to win her heart and body and lay claim to her husband’s title and property. Shocked by the discovery of her treachery, Edgar cries out, “*O indistinguished space of woman’s will!*” (Shakespeare, 2008, p. 2463). In Shakespeare’s time, the word “distinguish” meant “to differentiate or to classify” and was synonymous with “faithfully acknowledging or recognizing something and giving reason...its due” (Abate – Mazzolla, 2003, p. 2). The meaning of “will” in a modern context is related to desire, longing, even lust. But traditionally, a woman’s “will” was thought of as irrational, unpredictable, capricious, amoral. In Hilský’s Czech translation of the play, “will” is compared to a bottomless ocean, a fitting metaphor given that the ocean itself is often characterised as indistinct, unfathomable, mutable, illogical and dangerous. I argue that this “indistinguished space” is one of the important motifs in Renaissance culture, which allows us to explore the restrictive gender roles during this time (Abate – Mazzolla, 2003, p. 2).

The literary representation of the “indistinguished space” was largely a male invention. This hegemony was shaken in 1621 with the publication of Lady Mary Wroth’s romance *The Countess of Montgomery’s Urania* and her sonnet sequence *Pamphilia to Amphilanthus*. The daughter of Robert Sidney and niece of Philip Sidney and Mary Sidney Herbert, Countess of Pembroke, Wroth was the first English woman to compose a prose romance (*Urania*) and original dramatic comedy (*Love’s Victory*) (Brennan – Hannay – Lamb, 2015b, p. 77.) and the second English woman to write a sonnet sequence (*Pamphilia to Amphilanthus*). In the final poem of her collection *Pamphilia to Amphilanthus*, Pamphilia, Wroth’s alter ego, rejects “*the discourse of Venus, and her sunn*” (Wroth, 1983, p. 142). I contend that this marks the point at which Wroth creates an alternative discourse of love based on a new erotic mythology in which the key element is Constancy (Kingsley-Smith, 2010, p. 128). As Pamphilia herself remarks: “Now lett your constancy your honor prove” (Wroth, 1983, p. 142).

Based on the imaginary dialogue between Herbert and Wroth, Wroth’s identification with the constancy of love emerges. It is difficult to assess to what degree their poetry can be seen as forming mutual responses to each other, but it is possible to assume a strong biographical basis given that both authors pick up and riff on the themes of the other.

Wroth’s narrative foregrounds the constancy of love as personified in the character of Pamphilia. “This testament of me”, as Pamphilia puts it, becomes a story of her own journey of finding solace through consolation, sharing and communication with other women, an act of self-fashioning that reasserts female power through the fulfilment of both real and fictional destinies.

The Aesthetic Idea as the Essence of the Aesthetic

James Kirwan; kirwankandai@hotmail.com

Abstract: This paper suggests that Kant's concept of the 'aesthetic idea' is a useful starting point for understanding the nature of aesthetic experience once we reject the formalist interpretation that Kant gives to the relationship between those ideas and that experience.

Keywords: aesthetic experience, art, Kant.

Kant's *Critique of the Power of Judgment* is not a work about art. Today, although there is perhaps less need to emphasize this point than there was even a decade ago, it is still a point worth making. It is worth making because Kant's work continues to be considered a key text within the field of aesthetics, even while this field, as an academic discipline, has become overwhelmingly a matter of the philosophy of art (see Kirwan, 2012). Aesthetics and the philosophy of art should, of course, be discrete areas of inquiry: having an experience of art is neither a necessary nor even a sufficient condition for having an aesthetic experience. Aesthetic experience is entirely personal and fleeting; art is a class of objects in the world. Thus, since one cannot define experiences in terms of objects, nor (shared) objects in terms of (individual) experiences, there is probably nothing that is generally true about either aesthetic experience or art that is also generally true about both.

There was, nevertheless, an awkward period of several generations during which aesthetics, as an academic discipline, became, in practice, the philosophy of art, while at the same time the *Critique of the Power of Judgment* continued to be regarded as a key text within the discipline. (Possibly if the work had been written by someone less prestigious than Kant this would not have been the case.) This was to some extent possible so long as "art" remained an evaluative term, and a "genuine" experience of art was posited as a particular kind of experience, though these practices themselves were obviously philosophically untenable. During the period when such discourse prevailed, Kant's work was very much associated with the formalist theory of art. This is unsurprising, given that his account of the aesthetic experiences of beauty and sublimity is, in its explicit rejection of a role for individual psychology, a formalist account.¹

This kind of formalism was regularly offered, particularly in the early twentieth century, as explanatory of "what art does". Part of the reason for this was, of course, the feeling that the positive experience of art is an end in itself: a feeling that leaves the philosopher with the conundrum, also at the heart of ethics, of accounting for a non-instrumental value. Nevertheless, while there are artforms to which some kind of formalism seems peculiarly applicable, such as architecture, abstract painting, and music, and without denying that purely formal qualities (like symmetry) can be a significant source of aesthetic effect within

¹ While Kant's theories of beauty and the mathematical sublime are obviously formalist, his account of the dynamic sublime, insofar as the experience depends on the individual subject's *idea* of the overwhelming, has a psychological element that allows for a less formalistic description of what is happening, though, internally, the source of the effect can ultimately be resolved to the same mechanism as the mathematical sublime.

art, it is clear that such formal qualities cannot exhaust the aesthetic effects of art, even with architecture, abstract painting, or music. Moreover, once we move to artforms that are more obviously a matter of narrative, it becomes clear that formalism gives us almost nothing to say about the work – or, at least, nothing that is likely to be germane to the work in its particularity.

However, having asserted that Kant's account of aesthetic experience, as an account of aesthetic experience, is not particularly relevant to the concerns of modern philosophical aesthetics, as the philosophy of art, there is, I believe, one concept he discusses that is, nevertheless, particularly pertinent to the aesthetic experience of art, insofar as that experience is the experience of a stable, public/shared object. This concept is that of the 'aesthetic idea' (*ästhetischer Ideen*).

I will only briefly outline what I take Kant's concept of the aesthetic idea to be, since I am anxious that this paper should *not* become about the interpretation of Kant. Therefore, if you find yourself violently disagreeing with the way in which Kant is interpreted here, I would ask you to imagine that every time I say "Kant's concept of such and such", what I am really saying is "my concept of such and such". In this way, we can concentrate on the concept itself, regardless of its provenance.

Kant introduces the concept of aesthetic ideas to account for the way in which beauty can be, despite what he has hitherto said regarding its non-psychological character, sometimes dependent on concepts. It can be dependent on concepts, he claims, without actually being *determined* by a definite concept. An aesthetic idea, according to Kant, is that representation of the imagination that occasions much thinking though without it being possible for any determinate thought, any *concept*, to be adequate to it, and which, consequently, no language can render fully intelligible (Kant, 2000, p. 192). Such representations of the imagination may be termed "ideas", according to Kant, insofar as they have some semblance to objective reality, that is, they „at least strive toward something lying beyond the bounds of experience, and thus seek to approximate a presentation of concepts of reason (of intellectual ideas)“ (Kant, 2000, p. 192). Such ideas of the imagination become aesthetic ideas when they prompt so great a wealth of associations as to defy comprehension in a definite concept:

„[In] this case the imagination is creative, and sets the faculty of intellectual ideas (reason) into motion, that is, at the instigation of a representation it gives more to think about than can be grasped and made distinct in it (although it does, to be sure, belong to the concept of the object)... [The] aesthetic idea is a representation of the imagination, associated with a given concept, which is combined with such a manifold of partial representations in the free use of the imagination that no expression designating a determinate concept can be found for it, which therefore allows the addition to a concept of much that is unnameable, the feeling of which animates the cognitive faculties and combines spirit [Geist] with the mere letter of language“ (Kant, 2000, pp. 193-94).

Kant gives the particular example of language as a form which can be infused with 'spirit' at the end of the previous quotation because this passage occurs in the course of a consideration of a poem by Frederick the Great. It is in poetry, according to Kant that „the faculty of aesthetic ideas can reveal itself in its full measure“ (Kant, 2000, p. 193). This is unsurprising, given that literature is the most obviously conceptual of the arts, its very material (language) being inescapably symbolic. However, any object that is capable of sustaining a symbolic interpretation, that is, any object, might be the object of an aesthetic idea.

That the aesthetic idea cannot be resolved into a definite concept that can be expressed in language explains why Kant later claims that art can only be beautiful if it *appears* as nature. If all that we discern in a

work of art is the intention to produce a definite concept that could be expressed otherwise, then that work, while perhaps it may appeal to our reason, cannot be said to be making an appeal to our aesthetic sense, to our sense of what art is for. To do this, it must appear to us that the pleasure or sadness, or sense of profundity that we feel is attributable to that object as an object devoid of any specific end. (In the case of art, this is precisely the sense of art's value that is captured in the expression "art for art's sake", literally meaningless as that phrase is). Our estimate of the object, even if we are aware that it is not made independently of any concept, must nevertheless appear to be a response to something in excess of that conceptual element: the effect must be greater than the sum of the parts. This excess will appear to the subject, paradoxically, as something less than a concept, that is, as the "superficial form" of the object, the object in itself: this order of words, these colours, these lines. Thus, though we remain intellectually aware that the object (as a product of art) and its properties were humanly intended, if the object actually succeeds in moving us it does so only insofar as this intellectual awareness comes to appear irrelevant, that is, insofar as the object appears, like nature, to be devoid of a definite end with respect to our response.²

I think there is something intuitively correct about this idea of a host of associations approximating to concepts but irreducible to concepts, and, therefore, as Kant says, ultimately resistant to the explicable. Much of what we say about art, particularly about the way in which it "speaks to us" in a way that we cannot translate, makes sense in terms of this concept of aesthetic ideas. What, however, is unconvincing in Kant's account is the idea that it is merely the animation of the cognitive faculties through the exercise of following a host of irresolvable representations of the imagination that is responsible for the way in which we value the experience. That is, what is unconvincing is the formalistic account of how aesthetic ideas lead to aesthetic feeling. No doubt there are experiences, the pleasure of which could be explained this way, but the experience of art is not one of them.

What I would suggest is that it is the *content* of the representations of the imagination involved that is responsible for the aesthetic experience. This is not to say that a definite concept is involved, but only that it is not the irresolvable interplay of just *any* representations of the imagination that leads to aesthetic experience. That is, the interplay of concepts is irresolvable not because those concepts are the fluid result of the wealth of associations created by the elements of the work but rather because those concepts are such that we resist their resolution in a definite concept: we do not wish to acknowledge what the work "says". My reasons for believing this is so are, ironically enough, formalistic. For, while the concept of aesthetic ideas has much to recommend it, and appears to account for a great deal of the peculiar nature of aesthetic experience, it does also contain the weakness previously mentioned. That is, it would make aesthetic experience something akin to simply being "mentally occupied", and it would make the pleasure of, for example, comedy and tragedy, the same pleasure.

It is quite clear that concepts are involved in the experience of art. Indeed, this is what criticism is supposed to be for: to say what the work wants to say. (Even at its best, criticism is trying to say how the work made you feel the way you felt, and this is always a matter of concepts.) What is interesting, however, is that no one, except desperate students, has ever thought that criticism was a substitute for a first-hand encounter with the work. Within criticism, I may say that I admire this work because it is profound, and even that its profundity lies in its expressing this or that proposition, in this or that way, about the world (or that it is exciting, or graceful, or funny, or tragic, and so on, because it possesses these

² Kant's point here finds obvious confirmation in the way in which such epithets as "contrived", "manipulative", "obvious", and so on, are so readily used as terms of aesthetic condemnation. As soon as we become conscious of a work's intention to move us, it ceases to do so. It must be the story itself, the image itself, that moves us.

or those properties), yet there is still something in the experience which leads me to attribute my pleasure or admiration to the object itself. That is, we feel that the idea somehow justifies our pleasure or admiration, and may indeed even assert a necessary connection between the two, yet, ultimately we can neither point to an objective principle, nor the satisfaction of a universally intersubjective desire, that would establish such a necessary connection. The “truth” we might find is never one that can be lifted out of the work and continue to do the same job that the work does.

It is for this reason that I would suggest that the imaginative representations we are entertaining when we are having a positive aesthetic experience of a work are such that they give rise to ideas that *we do not wish* to resolve into definite concepts. I would further suggest that we would not wish to resolve them into definite concepts, and criticism never succeeds in doing so, because they are concepts we could not continue to entertain if we made them explicit to ourselves; they are concepts that, given their wish-fulfilling nature, could not survive the light of day.

Art, then, where it succeeds for an audience, is a way for that audience to entertain certain ideas without having to entertain those ideas as rational concepts. Works mean, but what they mean always seems to exceed what we can say of their meaning. This is not because such meaning is by nature ineffable but rather because, for the sake of that meaning, we are unwilling to reduce the aesthetic ideas to definite concepts, since to do so would make the wish-fulfilling nature of those ideas or of their interplay explicit, and render us incapable of entertaining them as ideas about real possibilities. It is not, then, as Dante said, that art is a ‘beautiful lie’ (*una bella menzogna*) than conceals an important truth, but rather than art is an acknowledged lie, a fiction (beautiful or otherwise), that conceals a beautiful lie (Dante, 1903, p. 63).

Such a conclusion, however, can be misleading if not put into context. It is too easy to think of life and art as antonyms. (Perhaps never more so, indeed, than when one starts to think of one’s life as a work of art.) Art is, of course, something that may be contrasted with life – the fictional versus the real – insofar as it is something that is encountered within a life, set apart from everything else by the frame that makes it art. Aesthetic experience, however, is neither coterminous with works of art, nor even with what we designate “aesthetic experience”. The discrete aesthetic experience, such as one might have in connection with, among other things, a work of art, always takes place within a continuum of experience that is already aesthetic. What I mean here by “aesthetic” is what that word has meant throughout this essay: an experience in which what makes our encounter with an object, whether real (for example, an artwork) or imaginary (for example, a memory), significant to us, that is, actually part of experience, is the *unacknowledged* symbolic meaning of that object. We are, of course, quite ready to expand the compass of the aesthetic, in this sense, beyond the rather narrow field of what is actually covered by aesthetics as a philosophical discipline: for example, to everyday design, objects of consumption, sex, religion, politics, and so on. However, this domain of what makes life meaningful needs to be expanded further: to our morality, our attachments, our goals, the very narrative sense of our life that makes it “our” life.³ At this point, of course, unless one is committed to the idea of some irreducible, non-contingent core of individuality (a soul, for example), it becomes clear that the use of “our” is becoming untenable. What is being described is actually everything we are: there is no “I” aside from these things. That is, to say that there is an “I” that is experiencing these things is to introduce one more entity than is required. Rather it is the accumulated experiencing of these things that constitutes an “I”. This “I” may, of course, have discrete aesthetic experiences of the artwork/sunset type, that is, aesthetic experiences in which it is aware

³ Indeed, even physical experience, which we are inclined to believe is exclusively a matter of the senses, can be largely aesthetic in character: see Rousseau (1998, p. 324).

that it is “having an aesthetic experience” (perhaps because the object is not so embedded in a context of *specific* desires as are the objects of the rest of its experience), but it does so only against the background of the rest of its ineluctably aesthetic experience.

It is also necessary to note that aesthetic experience, as defined above, does not always have a positive character: feelings of, for example, disgust, boredom, or depression are also clearly a matter of experiencing the world aesthetically. To say that our sense of life is inescapably aesthetic is not, then, to say that life is invariably a source of pleasure.⁴

If we take these two factors together – the fundamentally aesthetic quality of our experience per se and the way in which the aesthetic can be as much a pain as a pleasure – it becomes clear why those positive aesthetic experiences that we are conscious of as “aesthetic experience” have the value they have. It is not the case that the ‘beautiful lie’ of art can be contrasted with the plain fact of life as it is, since there is, for us, no plain fact of life as it is. Moreover, there will never be a sense of life that is “true”, since all senses of life, all symbolic interpretations of the world around us, will always be driven by a desire for the impossible, and thus will always contain their own negation. What the discrete, acknowledged, aesthetic experience does is alter the aesthetic sense of life we already have. (This is also the reason it is experienced as discrete.) The extent to which it does so is also the basis of the kind of value we place on that experience. Hence the difference in the way we experience those works that simply pass the time by distracting us from the burden of our existing aesthetic sense of life, those that reinforce an existing sense that presently satisfies us, and those that move us profoundly, that, as we say, “make us see the world differently”. It is the last kind to which we normally attribute “truth” (though truth about what we cannot say), since it is these that have moved us by somehow demonstrating to us the falsity of our previous aesthetic sense of existence. They have, in short, replaced an ugly lie with a beautiful one: a restricted and unhappy sense of life with a sense of life’s plenitude, its possibilities, or its possible significance. This happens even though we were not aware – as, indeed, we cannot be – that our previous sense was a restricted one. We love the art that can make life more liveable.

That all this happens, and indeed can only happen, without our conscious acknowledgement that it is happening, explains why the topic of aesthetics is essentially the question of how to account for the experience of an object as possessing non-instrumental value, as being the source of “disinterested pleasure”. Kant’s notion of the ‘aesthetic idea’, shorn of that rejection of the psychological that follows from the demands of Kant’s larger critical project rather than from the topic itself, is a useful starting point for answering this question.⁵

Bibliography:

- [1] DANTE ALIGHIERI (1903): *The Convivio*. Translated by Philip H. Wicksteed. London: J. M. Dent & Company.
- [2] KANT, I. (2000): *Critique of the Power of Judgment*. translated by Paul Guyer and Eric Matthews. Cambridge: Cambridge University Press.
- [3] KIRWAN, J. (2004): *The Aesthetic in Kant*. London: Continuum.
- [4] KIRWAN, J. (2012): Aesthetics Without the Aesthetic? In: *Diogenes*, 59/1–2, pp. 177–183.

⁴ There are as many potential pitfalls involved in using “aesthetic” as an evaluative word as there were in using “art” as one.

⁵ For Kant’s rejection of psychology, see Kirwan (2004, pp. 51-52; 145).

- [5] ROUSSEAU, J.-J. (1998): *Essay on the Origin of Languages and Writings Related to Music*. translated and edited by John T. Scott. Hanover, NH: University Press of New England..

Prof. James Kirwan,
Faculty of Letters
General Department of Humanities
Department of Cross-Cultural Studies
Kansai University, Osaka
Japan
kirwankandai@hotmail.com

espes.ff.unipo.sk

Cubism: Art and Philosophy

Dan O'Brien; dobrien@brookes.ac.uk

Abstract: In this paper I argue that the development of cubism by Picasso and Braque at the beginning of the twentieth century can be illuminated by consideration of long-running philosophical debates concerning perceptual realism, in particular by Locke's (1689) distinction between primary and secondary properties, and Kant's (1781) empirical realism. Daniel-Henry Kahnweiler (1920), Picasso's dealer and early authority on cubism, interpreted Picasso and Braque as Kantian in their approach. I reject his influential interpretation, but propose a more plausible, Kantian reading of cubism.

Keywords: Braque, cubism, formalism, Kant, Locke, Picasso, realism, space and time.

The Cubist Revolution

Since the Renaissance artists have attempted to represent how things look from a particular, one-point, perspective. The picture frame can be seen as holding a transparent sheet through which viewers look, and from which, behind the painting, the scene recedes. Cubists reject such an 'illusionist' approach since, according to Braque:

„The whole Renaissance tradition is antipathetic to me. The hard and fast rules of perspective which it imposed on art were a ghastly mistake which it has taken four centuries to redress. [...] Scientific perspective is nothing but eye-fooling illusionism. It is simply a trick—a bad trick—which makes it impossible for an artist to convey a full experience of space, since it forces the objects in a picture to disappear away from the beholder instead of bringing them within his reach, as painting should“ (cited in Versteegen, 2014, p. 294).

Further, it is a misrepresentation of what we actually see. Such perspective assumes that the viewer is motionless, that their vision consists of input to a single eye, and that everything in the visual field is in focus. In contrast, cubist works represent simultaneously the shapes and surfaces of objects from different perspectives. Objects are 'analysed' in terms of facets at shallow angles to the picture surface, and they do not recede from the eye. Facets are held together by grids or scaffolding lines, a constraint that contributes to the angular geometry of the works. In a series of drawings by Juan Gris, starting with *The Eggs* (1911), one can sense traditional perspective beginning to fracture, with the journey to full-blown cubism culminating in *Bottles and Knife* (1912).¹ (That same precariousness can be sensed in cubism itself: holding sway for a few short years, shimmering, briefly, before it fragmented into futurism, constructivism, abstraction and all the rest.) Gris is usually considered to be the third serious cubist, along with Picasso and Braque. These true, high or austere cubists are distinguished from salon cubists, such as

¹ See Weiss et al. (2003) and Galassi & McCully (2011, p. 18) for the claim that it is important to consider series of cubist works and that 'certain essential abstract principles of the oeuvre can be accounted for only by observing the individual works in their fullest expression as multiple permutations of a single idea' (ibid. xv).

Fauconnier, Gleizes and Metzinger, who created works with a superficial cubist look, as a mere ‘decorative idiom’ (Cooper, 1971, p. 128). The latter were widely disparaged: ‘their appreciation of true cubism was barely skin-deep and they employed a timid sort of faceting and cubification as a pictorial system’ (ibid. p. 127). The Italian writer and artist, Ardengo Soffici, accused them of *„deforming, geometrizing and cubifying randomly, without aim or purpose, perhaps in the hope of hiding their innate, ineradicable, and fatal banality and academicism behind triangles and other shapes“* (cited in Rubin, 1989, p. 44).

Cubists employed various techniques to realise, in Braque’s phrase above, a ‘full experience of space’. The emphasis on volumes led cubists away from the eye and visual appearances, to tactile experience of reality. The subject matter of their paintings were things that you wanted to touch. Braque explained that his still lives evoked ‘tactile space’ (cited in Verstegen, 2014, p. 293): there are tables with newspapers to leaf through, musical instruments to grasp and pluck. Braque, always more willing to articulate the approach than Picasso, says: ‘It isn’t enough to make visible what one paints; it must also become tangible. A still-life ceases to be a still-life the moment it can no longer be reached with the hand’ (cited in Gantefuhrer-Trier, 1996, p. 42). Volume is also given by ‘passage’: ‘The merging of planes with space by leaving one edge unpainted or light in tone’ (Richardson, 1996, p. 97). Objects are tipped so volumes can be seen from within. Richardson describes Picasso as having ‘a fetish for keys’ (1959, p. 127)—keys being the most tactile of objects; grasped and manipulated many times a day: ‘A key in a centrally placed drawer in a cubist still life invites us to turn it so that we can probe the space and touch the objects’ (ibid.). There is no vanishing point in cubist works, no destination behind the transparent screen towards which one’s eye is led; one’s eye, rather, is loosely directed by the artist to rove over rooftops and table tops. Thus, *[s]pace was [...] “materialised” instead of being evoked by illusion’* (Cooper – Tinterow, 1983, p. 72). Paradoxically, though, at the same time the flatness of the picture surface is emphasised.

„By thus bringing objects nearer than ever before to the surface of the canvas, the artist hoped to put the spectator into the closest possible touch with the physical reality of things and so draw him into the spatial element which they inhabit“ (Richardson, 1959, p. 9).

Cezanne was a key influence. Gleizes and Metzinger, in *Du Cubisme* (1912), the first major study of the movement, suggest that: *„[t]o understand Cezanne is to foresee cubism“* (cited in Chipp, 1975, p. 209). He, too, created volumes from flat coloured planes, and used subtle distortions of perspective: in *Basket with Apple, Bottle, Biscuits and Fruit* (1893), for example, the plate of biscuits is tilted towards the viewer and the two sides of the table do not seem to meet under the tablecloth. Picasso and Braque acknowledged their debt to ‘The Master of Provence’, quoting from him in their works: the drapes in the proto-cubist *Demoiselles d’Avignon* (1907) derived from Cezanne’s *Female Bathers in Front of a Tent* (1883–5), as are the poses of some of the figures (Gantefuhrer-Trier, 1996, p. 9).

Some of the more impenetrable works such as *The Dressing Room* (1910) and *The Accordionist* (1911) skirt close to abstraction or what Cooper disparagingly calls, ‘cubism’s misbegotten child’ (Richardson, 1959, p. 40). Picasso and Braque, though, were vehemently ‘realist’. Their distortions may presage surrealism and abstraction to come, but they were wholeheartedly engaged in *„solving the strictly pictorial problem arising out of their intention to find a wholly new and precise way of recreating tangible reality on canvas“* (Cooper, 1971, p. 62).² Rubin nicely observes that *„some of the dramatic tension of this high Analytic Cubism follows from the*

² Gombrich (1959, p. 263) is somewhat unimpressed by cubist claims to realism: *„Cubists [...] kicked aside the whole tradition of faithful vision and tried to start again with the “real object” which they squashed against the picture plane. One can enjoy the*

paradoxical situation in which he [Picasso] finds himself as an utterly representational painter in an increasingly abstract art“ (1989, p. 24). Viewers are aided by triggers or signposts—or what Picasso called ‘attributes’ (cited in Gilot & Lake, 1964, pp. 65–6)—that enable us to orientate ourselves with respect to the shimmering facets and thus appreciate the subject matter of these works. Carefully placed amidst otherwise inscrutable configurations of facets and scaffolding we find a coat button, guitar strings, the f-holes of violins, cigarette smoke, an ear lobe or eyelid, and a quiff of hair. An anecdote recalled by Richardson nicely captures Picasso’s attitude to abstraction: ‘People who urged Picasso to look more favourably on abstract art because it was the pictorial equivalent of music would be told “That’s why I don’t like music”’ (Richardson, 1996, p. 165).³

Lockean Realism and Kant’s Transcendental Idealism

Kahnweiler (1920) related cubism to John Locke’s (1689) distinction between primary and secondary qualities. Primary qualities are those whose existence is independent of the existence of a perceiver, such as shape and size. Secondary qualities such as colour, smell and felt texture depend on the existence of a perceiver and are not possessed by objects themselves: The haystacks that Monet painted at sunset (1890–91) were not themselves golden, but the physical composition of their surface, and the particular way this surface reflects light rays into our eyes, causes in us the experience of seeing this colour. Impressionists painted the fleeting images and plays of light that strike the viewer; cubists, in contrast, can be seen as focusing on primary qualities, those that constitute the volume of objects and the relations between these volumes. Colours were muted—only there to depict form and volume; visual effects, as Lockean secondary qualities, were of little interest. In order to depict this primary reality, Picasso and Braque were not restricted to reproducing the natural effects of light. It was used where it was needed, as one might explore a large sculpture or a building in the dark with a flashlight; figures had an inner light, diffusing out between overlapped planes and facets. Cubist paintings are thus, in a sense, sculptural. Picasso did turn to sculpture, but, at least at first, the results were a less radical departure from the canon. His *Head of a Woman* (1909–10) is more or less a traditional bust, albeit with distortions. Radical departures, though, were to come. Carving was replaced by the construction of cubist guitars and glasses of absinthe; voids were used to depict volumes, light itself depicted by pointillist dots, and paint applied to works to inhibit the natural effects of shadow. In Boccioni’s *Development of a Bottle in Space* (1912) and Archipenko’s *Head: Construction with Crossing Planes* (1913) facets were slotted together in 3 dimensions.

The roots of the empiricist battle with scepticism lie in Locke’s distinction between primary and secondary qualities. Berkeley (1709) and Hume (1739–40) provide arguments to show that we cannot have knowledge of the primary properties of objects—of the world independent of our experience. Kant’s (1781) transcendental idealism is a response to such wholesale scepticism. It may be the case that we cannot have knowledge of things-in-themselves, but we can, as we will see in the next section, have knowledge of empirical or phenomenal reality.

resulting confusion of telescoped images as commentary on the unresolved complexities of vision without accepting the claim that they represent reality more really than a picture based on projective geometry“—Gombrich, here, echoing an early uncomprehending review of an exhibition of Picasso’s drawings at the Stafford Gallery, London (1912), in which a reviewer quipped that a depicted „skull [...] has obviously been under a steam roller“ (Galassi – McCully, 2011, p. 40).

³ Semiotic interpretations of cubism take cubist pictures not to depict via resemblance, but via arbitrary signs. This is not a convincing interpretation of analytic cubism given the clear, albeit fragmented, appearances that are presented. It is, though, a more plausible interpretation of synthetic cubism: „From 1914 to 1917 cubism changed to rather flat surfaces, it was no longer sculptural, it was writing“ (Stein, 1938, p. 39).

Cubists have been interpreted as Kantians, by, amongst others, Kahnweiler and Roger Fry (1978). Kahnweiler uses Kantian terminology to delineate two phases of cubism. The analytic phase, that upon which we focus here, involved the analysis of objects into facets, whereas, from 1912 on, the goal of synthetic cubism was not the depiction of objects in the world, but the creation of new aspects of reality. Tableau-objets were created using collage and papier collé; paintings of cluttered tables could now include real newspapers. The self-conscious awareness of artifice was there from the beginnings of cubism in the flattened perspective and focus on the picture surface, but synthetic cubism emphasizes this to a greater extent. The Kantian terminology, though, is misleading; it does not mark the semantic distinction that it does in Kant. Second, their move away from fleeting appearances has been seen as an attempt to capture Kant's transcendental thing-in-itself, with Gris explicitly committed to this approach, concerning himself with 'the relation between the things in themselves' (cited in Green, 1992, p. 21).

It is not, though, illuminating to think of cubism in this way. There are two reasons for this. First, for Kant, things-in-themselves cannot be experienced. We can only ever have direct awareness of our own experiences, and not the transcendental world from which, presumably, these experiences are derived. Kahnweiler does seem to be aware of this point: he agrees that „[t]he thing in itself [...] is not within the art-historian's competence; nor is it capable of any investigation, since it is unknowable and indefinable.“ Nevertheless, he claims that it is „that element [...] of whose presence before our eyes we are conscious; and which we call beauty“ (Kahnweiler, 1969, p. 88). The coherence of this is not clear.

Second, in later works Picasso adopts a pluralist approach where, within the same work, we have cubist representations alongside naturalistic, traditional ones. This is so, for example, in *Still life with Compotier* (1914–15) and *Still Life with Playing Cards and Peaches* (1914). This suggests that cubism does not aspire to the one true representation of reality—to a representation of things-in-themselves. The message of these works seems to be that these styles are complementary (Cooper, 1971, pp. 215–17). Braque's famous trompe l'oeil nail in his *Violin and Palette* (1909) draws attention to the contrast between naturalism and cubism, and could be interpreted as saying that „[a] picture depends upon external reality, but the Cubist means of recording this reality—unlike the means devised by the Renaissance—are not absolute but relative. One pictorial language is no more “real” than another, for the nail, conceived as external reality, is just as false as any of the less illusionistic passages in the canvas—or, conversely, conceived as art, is just as true“ (Rosenblum, 2001, p. 45). This pluralist claim is illustrated in Picasso's drawing, *The Studio* (1933). In the depicted artist's studio there are two artistic representations of the same female model, one a broadly naturalistic sketch resting on an easel, the other a balloon-like sculpture sat on a table, the latter in the style of his beach paintings of the 1920s and 1930s.

Cubism and Kant's Empirical Realism

It is more illuminating to focus, not on things-in-themselves, but on Kant's empirical realism and his account of the cognitive input that is necessary for our lived experience. I shall first note various ways that the creative role of the viewer's mind is stressed by commentators on cubism and by le bande à Picasso (his circle of poet and artist friends); second, I shall suggest a Kantian reading of this creative input.

Apollinaire claimed that „[c]ubism differs from earlier painting in that it is not an art of imitation, but an art of imagination“ (cited in Gantefuhrer-Trier, 1996, p. 20); Cooper, that it involves „the art of painting new structures with elements borrowed not from visual reality but from the reality of knowledge“ (1971, p. 109); whereas Green stresses that „the artist's conceptual powers [...] go beyond sensation“ (1992, p. 31; my emphasis). There is a shallow sense in which this is so. Our knowledge of the human body and of traditional ways of depicting

this, allow us to see, for example, the figure in Picasso's *Standing Nude* of 1910. We have to apply such knowledge to the drawing since the descriptive content of such a work is so minimal. It is in this move away from visual appearances and towards the involvement of cognitive capacities that we see the influence of primitive art. Golding, echoing the now archaic terminology of the cubist epoch, puts it thus: „*As opposed to Western art, Negro art is more conceptual, much less conditioned by visual appearances. The Negro sculptor tends to depict what he knows about his subject rather than what he sees*“ (1989, p. 59).

There is, though, according to Kant, a deeper sense in which the mind constructs what we see. Early modern empiricists such as Locke and Hume saw experience as passive, something that impinges on us. Hume calls such experiences, impressions; the world forming impressions on the mind as a stamp forms an impression in wax. Kant, however, in the *Transcendental Aesthetic* (1781, A19–49), argues that the mind imposes spatio-temporal order on experience. Space and time are not things independent of us; they are preconditions of experience—necessary aspects of experience through which we must engage with the world; what Kant calls ‘forms of intuition’. Kant has two arguments for this claim. First, the idea of space cannot be derived from impressions (in Hume’s sense) since spatiality is already built into our impressions: I see that the glass is to the left of the newspaper. Second, I can think of space with objects removed, but I cannot think of the absence of space; representation of space is thus prior to representation of objects. Further, as well as this spatio-temporal filter, experience must also pass through further filters corresponding to the ‘categories’. These result in experience of the world always conforming to certain fundamental ways of conceiving of that world—we have no choice, for example, but to see the world in terms of enduring substances in causal relations to each other (1781, A79/B105).

Commentators on cubism gesture towards such an account: „*The arrangement of bottles and fishes [in Braque’s Still Life with Fish on a Table, 1911] is not embedded in a spatially recognizable background [...] Spatial integration of the objects in the picture develops only in the viewers’ minds*“ (Gantefuhrer-Trier, 1996, p. 42). The viewer fuses multiple views into a single image, reconstructing objects from dislocated facets, bringing to bear their conceptual understanding of those objects. Braque, in his 1917 *Thoughts and Reflections on Art*, says ‘[t]he senses deform, the mind forms’ (cited in Versteegen, 2014, p. 295), and a more developed description of the constructive role of the mind is given by the cubist sculptor, Archipenko: „*One can say that Cubism had created a new cognitive order in respect of pictures [...] [T]he viewer is himself creatively active, and speculates and creates a picture by building upon the plastic character of those objects that are sketched out as forms*“ (cited in Gantefuhrer-Trier, 1996, p. 30). Such constructive effort can be felt as one searches for life in the more difficult canvases, those not readily decipherable to the untrained eye. The claim is not that cubist works have distinctive features that trigger such Kantian synthesis. For Kant, all experience has this structure. Apprehending a teapot actively involves forms of intuition and the categories. The teapot does not sit there in space that is independent of observers, waiting to be seen. Space, rather—and thus volume—is a precondition of experience—a feature imposed on experience by the mind of the viewer. The claim is that cubist works can make us aware of such acts of synthesis, and therefore that such an account of visual experience can be seen as one of the subjects of these works. The self-reflexivity of cubism’s form of modernism is therefore Kantian in flavour.

Last, let us consider cubism’s relation to time. Cubist works are quiet and still—motionless individuals sat in chairs, abandoned tables of clutter. Futurists reacted against this stillness, feeling „*that cubist painting lacked that vibration and sense of flux which they regarded as inseparable from any true modern experience of reality*“ (Cooper, 1971, p. 170). The stillness of cubism, though, is superficial. First, there is a sense of motion in certain works: Picasso’s *Standing Female Nude* of 1910, for example, was an influence on Duchamp’s *Nude Descending a Staircase* (1912), and movement is also implied in some of the more austere works:

the viewer moves between the interlocking planes of the buildings in *The Rio Tinto Factory at L'Estaque* (1910). Second, movement is implicit in the fundamental approach of cubism, with different perspectives tracking movement around the café table or around figures in portraits. Referring to the figures in *Demoiselles d'Avignon*, Golding says, „[i]t is as if the painter had moved freely around his subject, gathering information from various angles and viewpoints“ (Golding, 1959, p. 58) and we, the viewer, follow his path in our imagination. Cubist works slow us down as we search for clues and triggers: „Time is a vital constituent in one's encounters with such paintings. And the experience is more akin to reading a text in which a scene or person is described than to looking at a representational painting of a scene or person“ (Cowling, 2004, p. 227). Third, as discussed above, cubists explore tactile space, and with tactility comes the implication of movement and thus time. Fourth, the temporal aspect of cubism can be seen in Kantian terms. Just as space is imposed on experience by 'outer sense', time is similarly imposed by 'inner sense'. It is a precondition of experience that it is presented to us in temporal succession. Experience of an objective world is necessarily both spatial and temporal. Again, the claim is not that there is something distinctive about cubist works that triggers Kantian synthesis; this also must occur in everyday experiences such as watching someone descend the stairs. The claim, rather, is that cubist works make manifest the acts of synthesis involved in our experience of the empirical world; they are not an attempt to depict things-in-themselves.

Further, for Kant, such synthesis is the foundation of self-awareness. He was famously 'woken from his dogmatic slumbers' by Hume's scepticism. Hume (1739–40, 1.4.6) had argued that we only experience one impression after another and never our own self who we take to be having these impressions. As an empiricist, Hume therefore concludes that we should not believe in the existence of selves; we are just bundles of fleeting impressions. Kant's response is to argue that self-consciousness—or the 'unity of apperception' (A105)—is grounded in acts of synthesis: I become aware of myself as I synthesize spatio-temporal intuitions into, for example, the experience of seeing someone descending the stairs. Perhaps, then, cubism not only makes manifest the active cognitive input that we bring to experience, but also the very existence of our selves. One does not lose oneself in a cubist picture; one finds oneself.

Formalist interpretations of cubist works limit their aesthetically significant properties to the planes, lines and muted colours on the surface of the canvas. Fry, in the preface to his exhibition catalogue for the Second Post-Impressionist Exhibition in London (1912), offered an early influential formalist interpretation of cubism: „They do not seek to imitate form, but to create form; not to imitate life, but to find an equivalent for life. [...] The logical extreme of such a method would undoubtedly be the attempt to give up all resemblance to natural form, and to create a purely abstract language of form—a visual music; and the latter works of Picasso show this clearly enough“ (cited in Rubin, 1989, p. 406). However, the richness of these works belies such interpretations. Abstract art may be limited to such formal properties, but, as we have seen, cubism is not abstract: it can therefore be judged on how well it captures the atmosphere of the café or the character of a person, as, by all accounts, he evidently did in his portraits of the art dealers Ambroise Vollard (1910) and Wilhelm Uhde (1910). To understand cubism one also has to be aware of its subversive role with respect to Renaissance perspective, and its relation to a roll-call of artists through the ages to which Picasso, in particular, makes reference: Cézanne, El Greco, and Ingres, to name but a few. Lastly, I have suggested here that these works concern the process of seeing and Kantian conceptions of this. Cubist works do have a distinctive form, one that at times offers a kind of shimmering beauty—a 'prismatic magic': „As cubism evolves, Picasso presses his analysis beyond the study of volumes to the point at which it becomes 'a melodious fabric of lines and tints, a music of delicate tones—lighter or darker, warmer or cooler—whose mystery increases the pleasure of the viewer'“ (Rubin, 1989, p. 44). In addition to this form, though, there is multi-faceted content: a certain work can depict the social world of zinc bars in Paris at the start of the last century, art-historical

themes concerning perspective and the norms of realism, and philosophical theories concerning vision and the role of our cognitive faculties in experience.

It is highly unlikely that Picasso and Braque read Kant. Kahnweiler, questioning the veracity of Françoise Gilot's (1964) account of life with Picasso, asserts that „*Picasso never, never spoke of Kant or Plato*“ (cited in Ashton, 1972, p. xxvii). Both his partner during the cubist years, Fernande Olivier, and Gertrude Stein attest that Picasso did not read much at all, apart from, perhaps, some of the poetry of his friends (Rubin, 1989, pp. 54–5). Further, both Picasso and Braque explicitly stated that they were not driven by philosophical or theoretical concerns and Picasso, in particular, seemed to delight in obfuscating his intentions when directly asked about his work—or, as Cocteau (1956, p. 93) put it: „*He never dissected the doves that came out of his sleeves. Picasso did discuss cubism with a select few: with, of course, Braque: 'During [the Cubist] years, Picasso and I said things to one another that will never be said again [...] 'All that', he insisted, 'will end with us' "* (cited in Rubin, 1989, p. 41); with Matisse: „*We must talk to each other as much as we can. When one of us dies [Matisse said to Picasso], there will be some things that the other will never be able to talk of with anyone else*“ (cited in Gilot & Lake, 1964, p. 247); and with Diego Rivera: „*We had dinner together and stayed up practically the whole night talking. Our thesis was cubism—what it was trying to accomplish, what it had already done, and what future it had as a new art form*“ (cited in Richardson, 1996, pp. 369-70). These lost conversations are some of the most tantalising in the history of art, but, if we take them at their word, they were unlikely to amount to explicit discussion of philosophical theory. Nevertheless, the suggestion here is that their painterly and sculptural sensibilities led to philosophical insight concerning the Kantian structure of experience.

Bibliography:

- [1] ASHTON, D. (ed.) (1972): *Picasso on Art: A Selection of Views*. Boston, MA: Da Capo Press.
- [2] BERKELEY, G. (1710): A Treatise concerning the Principles of Human Knowledge. In: A. Luce – T. Jessop: *Complete Works of George Berkeley*. London: Thomas Nelson and Sons (1948–57).
- [3] CHIPP, H. (1975): *Theories of Modern Art. Berkeley*. CA: University of California Press.
- [4] COCTEAU, J. (1956): In: W. Fowlie ed.: *The Journals of Jean Cocteau*, London: Museum Press.
- [5] COOPER, D. (1971): *The Cubist Epoch*. Oxford: Phaidon.
- [6] COOPER, D. & TINTEROW, G. (1983): *The Essential Cubism 1907–1920*. London: Tate Gallery.
- [7] COWLING, E. (2004): *Picasso: Style and Meaning*. Oxford: Phaidon.
- [8] FRY, E. (1978): *Cubism*. Oxford: Oxford University Press.
- [9] GALASSI, S. – MCCULLY, M. (2011): *Picasso's Drawings 1890–1921: Reinventing Tradition*. New Haven: Yale University Press.
- [10] GANTEFUHRER-TRIER, A. (1996): *Cubism*. Cologne: Taschen.
- [11] GILOT, F. – LAKE, C. (1964): *Life with Picasso*. New York: McGraw-Hill.
- [12] GLEIZES, A. – METZINGER, J. (1912): *Du Cubisme*. Paris: Hermann [2012].
- [13] GOLDING, J. (1989): *Cubism: A History and an Analysis 1907–1914*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- [14] GOMBRICH, E. (1959): *Art and Illusion*. Oxford: Phaidon.
- [15] GREEN, C. (1992): *Grís*. New Haven: Yale University Press.

- [16] HUME, D. (1739–40): *A Treatise of Human Nature*. Oxford: Oxford University Press [2000].
- [17] KAHNWEILER, D. (1920): *Der Weg Zum Kubismus*. Munich.
- [18] KAHNWEILER, D. (1969): *Juan Gris: His Life and Work*, trans. D. Cooper. London.
- [19] KANT, I. (1781): *Critique of Pure Reason*. Cambridge: Cambridge University Press [1999].
- [20] LOCKE, J. (1689): *An Essay concerning Human Understanding*. Oxford: Oxford University Press [1975].
- [21] RICHARDSON, J. (1959): *Georges Braque*. Harmondsworth: Penguin.
- [22] RICHARDSON, J. (1996): *A Life of Picasso: 1907–17, vol. II: The Painter of Modern Life*. London: Pimlico.
- [23] ROSENBLUM, R. (2001): *Cubism and Twentieth-Century Art*. New York: Harry N. Abrams.
- [24] RUBIN, W. (1989): *Picasso and Braque: Pioneering Cubism*. New York: MOMA.
- [25] STEIN, G. (1938): *Picasso*. London: Batsford.
- [26] VERSTEGEN, I. (2014): The Tactility of Early Cubism. In: *Journal of Art History*, 83/4, pp. 290–302.
- [27] WEISS, J. et al. (2003): *Picasso: The Cubist Portraits of Fernande Olivier*. Princeton: Princeton University Press.

Dr. Dan O'Brien
School of History, Philosophy and Culture
Faculty of Humanities and Social Sciences
Oxford Brookes University, Oxford/UK
dobrien@brookes.ac.uk

espes.ff.unipo.sk

Estetika fotografie v ére Instagramizmu

Michaela Pašteková; pastekova@vsvu.sk.

Abstrakt: Pre študentov fotografie, ktorí sa narodili v digitálnej ére už nie sú referenčnými zdrojmi publikácie a časopisy o fotografii, ale sociálne platformy ako Instagram. Hľadajú tam nie len aktuálne estetické trendy, ale Instagram aktívne zapájajú aj do svojich umeleckých projektov. Lev Manovich nazýva tento novodobý fenomén Instagramizmom. V našom príspevku sa pozrieme na základné znaky jeho estetiky. Zároveň porovnáme, ako s Instagramom pracujú etablovaní umelci Cindy Sherman, Richard Prince a česká fotografka Libuše Jarcovjáčková a v čom sa líšia od tzv. Instagramerov.

Kľúčové slová: Instagram, Instagramizmus, Sherman, Prince, Jarcovjáčková.

Abstract: For students of photography who were born in the digital era, publications and magazines about photography are no longer the reference sources of information, but it is the social platform Instagram. There, they are looking not only for current aesthetic trends, but they also actively use Instagram in their art projects. Lev Manovich calls this modern phenomenon Instagramism. In our paper we look at the basic features of his aesthetics. Then, we will compare how established artists such as Cindy Sherman, Richard Prince and Czech photographer Libuše Jarcovjakova work with Instagram and in which ways their approach is different from the co-called Instagrammers.

Keywords: Instagram, Instagramism, Sherman, Prince, Jarcovjakova.

Úvod

Keď ste sa pred desiatimi rokmi opýtali študentov fotografie na ich obľúbených fotografov či fotografky, odpoveďou boli zväčša známe mená z dejín fotografie. Dnes miesto toho otvoria Instagram a ukážu vám napríklad profil dievčaťa, ktoré si hovorí @melisaminca alebo @k_a_r_e_n_g z Honk Kongu, či niekoho, kto má nick @mafiamashi a takmer 10-tisíc sledovateľov. To sú pre nich dnes reprezentanti aktuálnych trendov vo vizuálnej kultúre a je irelevantné, že nie sú umelcami či umelkyňami. Knihy a časopisy sú pre generáciu dnešných dvadsiatnikov, podľa ich vlastných slov, málo flexibilné a neaktuálne. Dokonca aj o webových stránkach hovoria, že nie sú dostatočne dynamické. Radšej "scrollujú" Instagramové profily a prezerajú si Instagram Stories¹ namiesto sledovania televízie. Teoretik nových médií Lev Manovich dal tomuto novodobému fenoménu názov "Instagramizmus" (Manovich, 2017). V našom príspevku sa pozrieme na to, s akým typom estetiky tento novodobý "izmus" pracuje a na príkladoch využitia Instagramu umelcami ukážeme, aké otázky vnáša Instagram do teoretického diskurzu o vizuálnej kultúre.

1.

Keď bol Instagram v roku 2010 uvedený na trh, jeho slogan znel: Zachyť a podeľ sa o svetové momenty. Vznikol ako platforma pre bežných používateľov smartfónov, cez ktorú bolo možné zdieľať fotografie s rodinou či priateľmi. Po ôsmich rokoch existencie Instagram pravidelne využívajú aj umelci a stal sa tiež výskumnou databázou pre sociológov, psychológov či antropológov. V roku 2017 bolo na Google Scholar

¹ Funkcia, ktorá umožňuje na Instagram publikovať video alebo fotografie, ktoré po 24 hodinách zmiznú.

možné nájsť vyše 9-tisíc konferenčných príspevkov a článkov na tému Instagram. V oblasti teórie fotografie sa v posledných rokoch prudko zvýšil počet štúdií, ktoré sa zaoberajú dôsledkami a analýzou fotografie vytvorenej mobilným telefónom, presahmi medzi každodennou a umeleckou fotografiou, premenou funkcie rodinného albumu, fenoménom selfie či distribúciou fotografie prostredníctvom internetu. Smartfóny a platformy ako Flickr, Instagram či Facebook zasiahli aj do diskusií o niektorých klasických pilieroch teórie fotografie. Podľa dánskej teoretičky Mette Sandbye (2012) už napríklad fotografia primárne nehovorí, “čo bolo” (what-has-been), ale informuje o tom, “čo sa deje teraz” (what-is-going-on). Aj Geoffrey Batchen (2013, s. 46, prekl. M. P.) vyhlásil, že “digitálny snapshot funguje skôr ako správa v prítomnosti [...] než len ako záznam uplynulého momentu.” Fotografia prestala byť pripomienkou minulosti, spomienkou na niečo, čo sa existenciálne opakovať nemôže, ale stala sa “symbolom spojenia” (symbol of being in touch, Batchen, 2013, s. 46). Obraz samotný je dnes akciou.

Instagram však nedáva len možnosť zdieľať práve prežívané momenty, ale ponúka nástroje, ktoré vedia pár klikmi premeniť obyčajné momentky na vizuálne atraktívne fotografie. Pôvodne nezaujímavé zátišie taniera s jedlom po aplikácii jedného z filtrov (t.j. jedného z estetických “balíčkov”) odrazu vyzerá ako snímka Williama Egglestona zo 70. rokov minulého storočia. Instagram presvedčil používateľov smartfónov, že dokážu vytvoriť umelecké fotografie, ktorými sa vymania zo záplavy banálnych snímok. A pribúdajúce “lajky” a “followeri” ich v tom utvrďovali. Samozrejme, postupom času sa ukázalo, že kreativita je ilúziou. Keďže počet filtrov a možností na úpravu snímok je obmedzený, vo výsledku začali všetky fotografie vyzeráť podobne. Pôvodne nástroje diferencie nás napokon opäť spojili do jednej uniformnej masy.² Zdá sa, že Flusserova (1994) “moc aparátu” - či už vo význame stroja alebo inštitúcie stále ostáva v platnosti.

Najmä mladá generácia si tieto limity začala pomerne rýchlo uvedomovať. Vyprovokovalo ju to k tomu, aby začala pracovať s fotografiami na Instagrame konceptuálnejším spôsobom. Svoje profily začala chápať ako galérie, ktoré by mali mať osobitú estetiku a dramaturgiu. Oveľa viac pracuje s obsahom snímok, ich radením, buduje cez ne určitý príbeh. Ak sa kedysi neologizmus Instagram spájal s rýchlosťou a bleskovou akciou (odfotografovať, aplikovať filter a zavesiť), dnes tu začína dominovať pomalosť, zručnosť a dôraz na detail. Aj zdanlivá spontánnosť je výsledkom precízne štylizovaného usporiadania fotografií.

Manovich (2017) charakterizuje Instagram ako nástroj pre “estetickú vizuálnu komunikáciu”. Vymedzuje ho voči aplikáciám Google (nástroj pre informačný servis), Facebook (nástroj sociálnej komunikácie), Flickr (platforma pre archiváciu fotografií) či Twitter (kanál pre zdieľanie noviniek a výmenu internetových odkazov). Dlhodobo pracuje na systematickom rozvoji inovatívnych metód v rámci tzv. Digital Humanities (Caplan, 2016). Medzi rokmi 2012 až 2016 analyzoval Manovich 16 miliónov snímok zo 17 rôznych svetových miest. Výsledky zhrnul v publikácii *Instagram and Contemporary Image* (2017), kde na základe zozbieraných dát definuje tri estetické vzorce, ktoré na Instagrame podľa neho prevažujú a cez komparáciu, ako aj porovnanie s obrazmi z histórie fotografie, filmu, videa či grafického dizajnu, prepája ich so širšími sociálnymi fenoménmi. Rozbor týchto vzorcov považuje za nevyhnutný, nakoľko Instagram komunikuje primárne vizuálnym jazykom a estetika tu zásadným spôsobom vplyva na interpretáciu obsahu. Fotografia s nevyváženou kompozíciou, podexponovaná či neostrá môže byť znakom veľmi priemerného fotografa, avšak rovnako môže ísť o sofistikovanú autorskú stratégiu a zámernú simuláciu estetiky snapshotu, ako ju používajú napríklad Nan Goldin či Wolfgang Tillmans. Na

² Téma paradoxov estetiky Instagramu sa podrobnejšie venujeme v štúdiu *WHAT-IS-GOING-ON-NOW. A Few Reflections About The Paradoxes Of Instagram Aesthetics* (Pašteková, 2015).

to, aby sme daný úmysel identifikovali, musíme analyzovať fotografiu v širšom kontexte profilu jej autora (Manovich, 2017, s. 39).

Najrozšírenejším estetickým vzorcom na Instagrame sú neformálne fotografie (causal photos). Pripodobniť by sme ich mohli k tradičným osobným či rodinným fotografiám. Sú to snímky, ktoré vznikajú bez akéhokoľvek umeleckého zámeru; ich cieľom je zaznamenať nejakú udalosť, zážitok, odfotografovať priateľov či rodinu, zachytiť alebo sprostredkovať emóciu. Ich primárnou funkciou nie je získavanie "lajkov", ale komunikovanie v rámci určitej sociálnej skupiny. Pre ňu sú fotografie vytvárané a tej sú aj najviac zrozumiteľné. Mimo jej okruh pôsobia často banálne a nezaujímavo. A hoci aj tu autori využívajú filtre, narábajú s nimi skôr arbitrárne, než by systematicky budovali uniformnú estetiku svojho profilu. Predobraz neformálnych fotografií môžeme podľa Manovicha hľadať v 50. rokoch 20. storočia, kedy rozkvet zažívala tzv. home photography. Farebný film sa stal v tej dobe cenovo dostupnejší a vzrástol tak aj počet domácich fotografií. Dovolenky, svadby, rodinné oslavy či portréty dominujú ako témy aj dnes, smartfón však do ich diapazónu vniesol viac záberov všedných a súkromných situácií, ako aj novodobých autoportrétov - selfies. Aj v minulosti sa fotografovali zdanlivo bezvýznamné momenty a zátišia, avšak málokedy sa dostali do výberu rodinného albumu či na stenu v obývačke. Súčasné virtuálne albumy sú takýchto záberov plné. Nemusíme totiž strážiť ich počet, selektujeme menej precízne a aj preto teoretici hovoria, že žijeme v ére priemernosti a banality. Hoci zaobalenej do atraktívnych filtrov.

Druhou skupinou sú profesionálne fotografie (professional photos). Tradične sem radíme autorov, ktorí sa fotografovaním živia. Manovich sa však pojmom "profesionálny" odvoláva skôr na pravidlá fotografovania, kodifikované v učebniciach o fotografii a prítomné v mnohých inštruktážnych videách, fotografických blogoch a na webových stránkach či v textoch určených pre fotografické kurzy (Manovich, 2017, s. 58). Ide o zásady, ktoré boli ustanovené ešte v dobe pred mobilnými aparátmi a internetom a aj dnes sa k nim referuje ako ku normatívu "dobrej fotografie" (výrazný dominantný motív, pravidlo tretín, optická vyváženosť, prirodzené orámovanie motívu, eliminácia vedľajších prvkov, jasná identifikácia námetu a pod.). Profesionálna fotografia odkazuje k systematickej aplikácii týchto štandardov a preto sú pre ňu príznačné opakujúce sa vizuálne vzorce a témy (prírodné scenérie, panorámy miest, tradičné portréty...). Na Instagrame je tematický záber profesionálnych fotografií o niečo širší, mení sa v závislosti od miesta, kde sa autor vyskytuje a žije.

Tretou skupinou, ktorú vyhľadávajú aj študenti vizuálnych médií, sú štylizované fotografie (designed photos), ktoré podľa Manovicha na jednej strane odkazujú k estetike modernej, až avantgardnej fotografie zo začiatku 20. storočia, na strane druhej sa vyznačujú aj viditeľnými odkazmi ku grafickému dizajnu. Mnohé pripomínajú štýl módnych časopisov 40. a 50. rokov minulého storočia (Harper's Bazaar, Vogue), či estetiku fotografie Novej vecnosti, hoci k nej priamo Manovich nerefereuje. Typický je pre štylizované fotografie plochý priestor bez viacerých plánov, asymetria, pastelová farebnosť, nevýrazná saturácia. Pri architektúre je priestorovosť potláčaná na úkor zdôrazňovania geometrických ornamentov, pri portrétoch smeruje pohľad subjektu často mimo záber alebo je úplne odvrátený od kamery. Zátišia sú zväčša fotografované z nadhľadu a v personalizovaných priestoroch (kuchyňa, spálňa, kúpeľňa.). Najčastejšie sa v nich objavujú predmety ako laptop, šálky s kávou, kvety, mobilné telefóny, tanieri s jedlom a teda objekty spájané s kultúrou hipster či urban.³

Zatiaľ čo neformálne alebo profesionálne fotografie sú primárne vytvárané ako sólové, štylizované fotografie musíme vnímať v kontexte profilu, na ktorom boli zverejnené. Najmä mladá generácia vníma

³ Ale formujú sa už aj rôzne tzv. trashové estetiky a komunity, ktorý jazyk má punkovejší nádych. Tým sa však Manovich nevenuje a skôr by sme ich mohli vnímať ako prejav určitého vzdoru voči štylizovaným fotografiám.

Instagram ako alternatívny galerijný priestor a systematicky si buduje konzistentný vizuálny rukopis, akýsi reprezentatívny štýl. V posledných dvoch rokoch sa stalo bežným javom mať dva profily - jeden súkromný, kde si koncepciu Instagramer⁴ otestuje a skontroluje, či nová fotografia zapadá do celkového výrazu konta a až následne ju zverejní na profile verejnom.⁵ Tento konceptuálnejší prístup, ktorý z bežných užívateľov smartfónu robí v podstate kurátorov, je charakteristický pre už spomenutý nový "izmus" 21. storočia - Instagramizmus. Jeho reprezentantov môžeme zaradiť aj do tzv. Generácie C, ktorú Martin Hand (2012, s. 167) popisuje ako tých, čo produkujú a súčasne manipulujú kultúrny obsah prostredníctvom digitálnych zariadení a technológií na archiváciu, zverejňovanie a distribúciu informácií. Instagrameri sú obzvlášť zruční v programoch pre úpravu fotografií. Manovich ich nazýva "mladou digitálnou triedou", ktorej vznik datuje do roku 2010, kedy sa objavil Instagram. Jej cieľom je predovšetkým zbieranie "lajkov" a získavanie ďalších "followerov".

Uviedli sme, že Instagramizmus pracuje s odkazmi k vizualite prvej polovice 20. storočia. Vo väčšine prípadov však nejde o vedomé gesto či apropiáciu umeleckého štýlu, ale skôr o samovoľnú simuláciu. „Instagrameri nie sú ani avant-gardou, ktorá by vytvárala niečo celkom nové, nie sú ani subkultúrou, ktorá sa definuje v opozícii voči mainstreamu, nie sú ani masou, ktorá by konzumovala komodifikovanú estetiku vytvorenú niektorou zo skorších subkultúr“, píše Manovich (2017, s. 138, prekl. M. P.) a charakterizuje Instagramizmus ako hybridný smer. Štylizovaná estetika Instagramu nie je formou revolty či vzdoru voči mainstreamu, práve naopak, ide tu o vedomú ko-existenciu. Instagrameri si otvorene vypožičiavajú prvky z konzumnej kultúry, pracujú s odkazmi na svoje obľúbené značky, tí, čo majú tisíce "followerov", vedú aktívnu spoluprácu s komerčnými produktmi. „Umenie a komercia, individuum a korporát, prírodné a fabrikané, surové a upravené - prelínajú sa tu“ (Manovich, 2017, s. 124, prekl. M. P.). Zo svojej podstaty Instagramizmus nie je elitársky; naopak, vyrástol z konzumnej kultúry a stále žije a rozrastá sa práve kvôli nej. „Instagrameri apropiujú elementy komerčných produktov a vytvárajú si vlastnú estetiku“ (2017, s. 138, prekl. M. P.). Manovich tak Instagramerov nevymedzuje iba na základe určitých vizuálnych znakov, ale definuje ich aj v širšom sociologickom či dokonca ekonomickom kontexte.

2.

Instagram nevznikol ako aplikácia pre umelcov a tí ju pôvodne využívali najmä ako PR platformu, na ktorej publikovali napríklad fotografie zo zákulisia fotografovania alebo zo svojho súkromného života. Bolo len otázkou času, kedy začne byť Instagram využívaný aj ako priama súčasť umeleckých projektov. Uvedieme tri príklady použitia Instagramu etablovanými umelcami, pre ktorých virtuálne prostredie nebolo prirodzeným prostredím a nepatria teda do generácie Instagramerov ani do Generácie C.

Keď sa pozrieme na Instagram profil Cindy Sherman, sme konfrontovaní s desiatkami podivuhodných selfies, ktoré balansujú na pomedzí karikatúry a gýča. Vyznačujú sa divokou farebnosťou a výrazne dekoratívnymi filtermi. Ak sa Sherman v 80. rokoch minulého storočia preslávila apropiovaním rozmanitých identít, do ktorých sa štylizovala aj za použitia masiek a make-upu, prípadne digitálnej postprodukcie, pri Instagrame jej na zmenu vzhľadu stačí zopár kliknutí v telefóne.⁶ A ak mali jej klasické umelecké projekty dekonštruovať pozíciu fotografie ako pravdivého dokumentu a zdôrazniť, že je len

⁴ Nazývame tak predstaviteľa Instagramizmu

⁵ Minulý rok vznikla aplikácia Cinnac, ktorá je určená priamo na hodnotenie fotografií. Zverejníte na nej svoju sériu a necháte ľudí hlasovať, ktoré fotografie sa im páčia najviac. Tvorcovia aplikácie ju prezentujú ako priestor, kde si overíte kvalitu svojej fotografie predtým, ako ju zverejníte napríklad na Instagrame.

⁶ Konkrétne používa aplikácie YouCam Makeup, Perfect365 a Facetune.

kultúrne a ideologicky konštruovanou reprezentáciou, Instagram túto skutočnosť vedome priznáva - nezakrýva, že je maskou. Sherman zámerne hyperbolizuje jeho vizuálne možnosti a zverejnenými fotografiami nastavuje “temné zrkadlo našej posadnutosti selfies” a sociálnymi sieťami vôbec (Becker, 2018).

Otázka, ktorú si kritici pri prezeraní Shermanovej profilu kladú je, či ho máme chápať ako novú umeleckú sériu autorky alebo je len bizarným denníkom, “novým ihriskom” nového média, ktoré jej umožňuje ešte jednoduchšie sa zabávať a robiť si žarty aj zo seba samej. Podľa Noah Becker (2018) by sme Shermanovej fotografie mohli interpretovať ako reakciu na aktuálnu politickú situáciu v Amerike, najmä na Trumpovu kritiku fyzického vzhľadu žien. Sherman totiž svoju tvár na Instagrame cielene deformuje, na viacerých záberoch je v nemocničnom prostredí s hadičkami v tele. Diváka zneisťuje, pretože ten nevie, či Sherman naozaj v nemocnici bola alebo je to len fiktívna hospitalizácia kvôli fiktívnym kozmetickým zásahom. Práve týmto zneisťovaním sa odlišuje od väčšiny zástupcov Instagramizmu. Pre nich je dôležité, aby profil bol zrozumiteľný a jasne čitateľný. Prístupujú k nemu ako ku produktu, ktorého kupujúcimi sú “followeri”.

Podobne ako Cindy Sherman, aj Richard Prince sa do dejín umenia zapísal najmä tvorbou v ére postmodernej apropriácie 80. rokov 20. storočia. V dobe postfotografie, pre ktorú je apropriácia jedným z dominantných umeleckých gest (tentoraz však ide primárne o apropriáciu diel z virtuálneho prostredia), Prince zareagoval v roku 2014 sériou s názvom Nové portréty (New Portraits). Sprístupnenie Shermanovej Instagramového konta spôsobilo prakticky cez noc mediálnu senzáciu, Prince si zas vyžiadal pozornosť nádychom kontroverznosti, ktorý jeho séria má. Bez opýtania si totiž robil print screeny rôznych portrétov a selfies zverejnených na Instagrame, tlačil ich na plátno s rozmermi 167 x 124 cm a vystavil v Gagosian Gallery v New Yorku. Projekt okamžite rozprúdil búrlivé diskusie nie len medzi kritikmi umenia, ale aj právnikmi a ľuďmi, ktorí sa na vystavených portrétoch spoznali. Prince ich totiž predával za niekoľko desiatok tisíc dolárov. Prirodzene sa ho preto niektorí pokúšali zažalovať, jedno dievča (#suicidegirls) zas zareagovalo satirickým gestom, keď svoj portrét, ktorý jej Prince “ukradol” a predával za 90-tisíc dolárov, ona sama ponúkla na predaj za 90 dolárov.

Proces apropriovania posunul týmto prístupom Prince opäť o niečo ďalej, keď nie len že aproprioval cudzí obraz, ale aproprioval ho z virtuálneho prostredia do fyzického priestoru galérie. Už tak nedochádza len k prieniku a stieraniu hraníc medzi súkromným a verejným a relevantnou nie je len diskusia o autorských či vlastníckych právach, ale vyvstáva otázka, ako sa mení hodnota a vôbec interpretácia obrazu, ktorý je primárne určený pre fluktuáciu vo virtuálnom prostredí po jeho ukotvení v kamennej galérii. Čo sa stane, keď je fotografia odrazu izolovaná z Instagramového profilu a stráca sa kontext, v rámci ktorého bola vytvorená? Dokáže obstáť ako samonosná snímka? A stačia plátno, múry galérie a kurátorská koncepcia na to, aby amatérska fotografia, nadobudla odrazu umeleckú hodnotu? Otázky, ktoré tu vyvstávajú pripomínajú spor zo začiatku 20. storočia, kedy Marcel Duchamp vystavil svoje slávne ready-mades. Prince robí do určitej miery to isté, avšak zatiaľ čo Duchamp doslovne pisoár premiestnil do galérie, na výstave Nové portréty visia na stene ontologicky iné objekty ako tie, ktoré sú “zavesené” na Instagrame. Prince z nich vyberá v podstate “iba” informáciu a teda základ fotografie a tej dáva formu klasického obrazu. Na čo sa teda pozeráme a čo hodnotíme? Nevie to celkom ani samotný autor. Prince (2015, prekl. M. P.) sa vyjadril, že keď snímky vytlačil na plátno, nebol si istý, na čo sa pozerá a či to, čo pred ním leží, je vlastne umenie. „*Nové portréty sa ocitli v akejsi šedej zóne. Nedefinovateľné. Na pomedzí. Nemali históriu, minulosť, meno. Žili akýmsi vlastným životom. Ešte sa len budú vyvíjať. Nájdu si svoju vlastnú cestu. Ja v tom nemáme žiadnu zodpovednosť. Oni majú. Priateľské monštra.*” Sériou Nové portréty a ďalším spochybňovaním hraníc a podstaty umenia nerobí Prince v podstate nič nové. Len klasickú otázku (o ktorej sme si už

mysleli, že je vyriešená) zaobaluje v súčasnosti do veľmi populárnej formy. Podobne ako u Sherman, aj tu môžeme hovoriť o kritike či ironickom pohľade na náš vzťah k sociálnymi sieťami; zatiaľ čo Sherman satiru ponecháva vo virtuálnom priestore, Prince ju vysúva aj do umeleckých inštitúcií.

Libuše Jarcovjaková je česká fotografka, ktorá začala byť umelecky aktívna síce už v 70. a 80. rokoch minulého storočia, avšak jej tvorba nebola v súlade s oficiálnou estetikou tej doby a preto bola dlhý čas ako autorka skôr zaznávaná alebo ignorovaná. Jej čierno-biely dokument bol príliš surový, drsný, kompozične nevyvážený, zábery boli častokrát preexponované, rozostrené, pôsobili neraz ako výsledok náhody než cieleného zamerania objektívu. Námety jej fotografií boli príliš banálne, obyčajné, občas ťažko čitateľné. Najčastejšie išlo o snapshotové výjavy z rôznych domácich večierkov, bistier či gay klubov. „Výcvaky“ zabávajúcich sa ľudí sa striedali so zábermi podivuhodných zátiší alebo s intímnymi autoportrétmi Jarcovjakovej.

Ignorovanie vtedajšej dobovej estetiky a čistoty dokumentu však zo strany autorky nebolo revolučným gestom ani vedomým znakom odporu. Fotografka v tej dobe trávila väčšinu svojho času popíjaním vína a zabávaním sa v pohostinstvách a súčasne život v nich fotografovala. Ako sa neskôr vyjadrila, tam sa cítila slobodne a sama sebou. Dokumentovala len to, čím a ako žila. Jej neusporiadaný vizuálny jazyk nezaujal výrazne ani počas štúdií na FAMU, zlomovým momentom pre Jarcovjakovú bolo až zoznámenie sa s českou historičkou fotografie Annou Fárovou, ktorá ju začala zaraďovať na fotografické výstavy, analyzovala jej dielo a tým aj čiastočne nasmerovala jej tvorbu. Paradoxne, výraznejší úspech dosiahla Jarcovjaková až v posledných desiatich rokoch a dnešní historici fotografie jej dielo oslavujú ako autentický portrét vtedajšej éry komunizmu a normalizácie.

Dnes Jarcovjaková stále pracuje primárne s neštylizovaným dokumentom. Čiernobiely fotografu však nahradila farba a aparát vystriedal smartfón. To, čo fotografuje, zverejňuje na Instagrame a na Facebooku. Virtuálne platformy sa stali jej vizuálnym denníkom a každý deň na ne pridáva nové snímky. Podobne ako Sherman, svoj celoživotný projekt adaptovala na nové technológie. No zatiaľ čo Sherman zámerne akcelerovala svoju estetiku, Jarcovjaková stále zachytáva každodennosť, všednosť, neinscenuje, neštylizuje. No kým kedysi bol jej rukopis zámerne prehliadaný, pretože bol iný, reakcie na jej súčasnú tvorbu sú rozpačité, nakoľko podobné fotografie zverejňujú na sociálnych sieťach milióny ľudí. Istý študent raz Jarcovjakovej povedal: „*Vy máte vlastne smolu. Keď ste boli mladá, tak vaše fotky nikoho nezaujímali a teraz už zase nie.*“ Aj samotná autorka priznáva, že nevie, ako sa s touto situáciou vysporiadať. Dnes je oveľa náročnejšie, nájsť autentický výtvarný prejav (Pašteková, 2017, s. 17).

Záver

Instagram sa stal platformou, ktorá kombinuje v podstate všetky elementy fotografickej kultúry: je nástrojom pre vytváranie fotografií, ich úpravu, distribúciu, archiváciu a pre súčasnú generáciu je aj alternatívnym výstavným priestorom. Instagrameri sú jeho dramaturgmi a kurátormi, systematicky rozvíjajú estetiku svojho profilu.

Pre teoretikov sa Instagram stal zdrojom dát pre rôzne typy výskumu a to nie len v oblasti fotografie či vizuálnej kultúry, ale aj na poli sociológie či psychológie. Analýzou jeho archívu odкрývajú aj vedci rozmanité vzorce správania či spoločenské a sociálne fenomény. Najmä v prípade mladej generácie sa stal Instagram obrazom ich životného štýlu, kreativity, estetických aj módných trendov, mechanizmov ich socializácie.

Instagram tiež prispel k ešte pluralitnejšiemu charakteru vizuálnej kultúry. Tá má dnes podobu akéhosi sociálno-umeleckého ekosystému, v ktorom je každý producentom a súčasne konzumentom informácií (Jurgenson - Ritzer, 2010). Teoretička fotografie Charlotte Cotton (2013) už pred niekoľkými rokmi poukazovala na skutočnosť, že dnes sme všetci editormi a kurátormi. Do tejto pozície nás postavili najmä sociálne siete a platformy pracujúce s fotografiami. A tie ovplyvnili nie len kríženie pozícií autora a recipienta, ale ešte viac prispeli k oslabeniu relevantnosti dichotómie umeleckého a mimoumeleckého. Tieto dva diskurzy sa na Instagrame stali symbiotickými, čoho dôkazom sú aj študenti, ktorých vzťah k fotografickým platformám a najmä Instagramu sa stal východiskom pre náš príspevok. Sledujú vizuálny jazyk, estetiku profilu Instagramera a je pre nich irelevantné, či daný človek má alebo nemá status umelca. Navyše, aj oni sami využívajú Instagram jednak ako nástroj introspekcie, seba-pozorovania či seba-skúmania, súčasne ho vnímajú ako priestor seba-prezentácie a často ho priamo zapájajú aj do umeleckých projektov. Medzi týmito svetmi sa navyše pohybujú absolútne prirodzene a nemajú potrebu klásť si existenciálne otázky o podstate a hraniciach umenia, ktoré problematizujú vo svojich prácach Sherman či Prince. Aj ich práce však ukazujú, podobne ako výskum Leva Manovicha, že analýza estetiky fotografie je dnes len východiskom ku skúmaniu otázky, čo vývoj na poli vizuálnej kultúry vypovedá o nás samých. Fotografia od svojho vzniku, aj vďaka svojej zviazanosti s realitou, bola vždy aj zrkadlom vývoja človeka a spoločnosti. Dnes je ním viac, ako kedykoľvek predtým. No ani nie tak pre to, čo zobrazuje, ale tým, ako ju dnes používame. Nie je len zrkadlom, ale aj akcelerátorom zmeny.

Literatúra:

- [1] BATCHEN, G. (2013): Observing by Watching Joachim Schmid and the Art of Exchange. In: *Aperture 210*, Spring, s. 46.
- [2] BECKER, N. (2017): *How Cindy Sherman's Instagram selfies are changing the face of photography*. [Cit. 2018-09-01.] Dostupné na internete: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/aug/09/cindy-sherman-instagram-selfies-filtering-life>>.
- [3] CAPLAN, L. (2016): Method without Methodology: Data and the Digital Humanities. In: *e-flux. Journal*, 72/April 2016, [Cit. 2018-09-01.] Dostupné na internete: <<http://www.e-flux.com/journal/72/60492/method-without-methodology-data-and-the-digital-humanities/>>.
- [4] COTTON, Ch. (2013): Nine Years. A Million Conceptual Miles. In: *Aperture 210*, Spring. New York: Aperture Foundation. [Cit. 2017-27-10.] Dostupné na: <<http://aperture.org/magazine-2013/nine-years-a-million-conceptual-miles-by-charlotte-cotton/>>.
- [5] FLUSSER, V. (1994): *Za filosofiú fotografie*. Praha: Nakladatelství Hynek, s.r.o.
- [6] HAND, M. (2012): *Ubiquitous Photography*. Cambridge: Polity Press.
- [7] JURGENSON, N. - RITZER, G. (2010): Production, Consumption, Prosumtion: The nature of capitalism in the age of the digital 'prosumer'. In: *Journal of Consumer Culture*, 10/1, s. 13 - 36.
- [8] MANOVICH, L. (2017): *Instagram and Contemporary Image*. [Cit. 2017-15-09.] Dostupné na internete: <<http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image>>.
- [9] PAŠTEKOVÁ, M. (2017): Libuše Jarcovjáčková - Na estetiku som kašpala. In: *Kapitál*, 2/2017. s. 16-17.

- [10] PAŠTEKOVÁ, M. (2015): WHAT-IS-GOING-ON-NOW. A Few Reflections About The Paradoxes Of Instagram Aesthetics. In: M. Fišerová – J. Machek (eds.): *New Mediation, New Pop-culture?* Praha: MUP Press, s. 53-69.
- [11] PRINCE, R. (2015): *New Portraits. Press Release, 9th of June 2015*. GAGOSIAN GALLERY, London, UK. [Cit. 2017-12-10.] Dostupné na internete: < <http://www.gagosian.com/exhibitions/richard-prince--june-12-2015>>.
- [12] SANDBYE, M. (2012): It Has Not Been – It Is. The Signaletic Transformation of Photography. In: *Journal of Aesthetics & Culture*, 4./January 15, 2014. [Cit. 2017-20-09.] Dostupné na internete: <<http://dx.doi.org/10.3402/jac.v4i0.18159>>.
- [13] STUHR-ROMMEREIM, H.: *Where images are actions: Instagram and network aesthetics*. [Cit. 2017-20-10.] Dostupné na internete: <https://www.academia.edu/5994465/Where_Images_Are_Actions_Instagram_and_Network_Aesthetics>.

Mgr. Michaela Pašteková, PhD.
Katedra teórie a dejín umenia
Vysoká škola výtvarných umení
v Bratislave
pastekova@vsvu.sk

espes.ff.unipo.sk

Aesthetics of Photography in the Era of Instagramism

Resumé:

The starting point for the topic of this paper was finding out that for today's students of photography who were born in the digital era, publications and magazines about photography are no longer the reference sources of information, but it is the social platform Instagram. There, they are looking not only for current aesthetic trends, but they also actively use Instagram in their art projects. In the introductory part of our paper, we analyze three types of the most common aesthetics of Instagram, as described by Lev Manovich in his book *Instagram and Contemporary Image - causal photos, professional photos and designed photos*. Subsequently, we study the so-called phenomenon Instagramism, whose representatives are a young digital class, actively using social platforms and communicating in particular visually. They work with photography in more conceptual way and their Instagram profile must have greater aesthetic consistency. The neologism "Instagram" suggests speed, quick decision, and fast action. If this was the platform's original intension, then the visually sophisticated global youth and members of Instagramism use it today in a completely opposite way. Instagramism needs slowness, craftsmanship, and attention to tiniest details. Then we discuss how Instagram was used by established artists as Cindy Sherman, Richard Prince and Czech photographer Libuse Jarcovjakova. Sherman surprised the art world with a selfie-filled Instagram account, Prince gained attention with his series *New Portraits* and Jarcovjaková uses Instagram as visual diary. By shifting to new medium, they continue in their previous work; new technologies are used here to raise questions about our relationship with internet and social platforms. On the other side,

for Instagrammers and thus also for the current students of photography, Instagram is a way of lifestyle and space for self-presentation. It is a new gallery space for them.

Reconsidering Ingarden's Contribution to European Aesthetics: Aesthetic Experience and the Concept of Encounter

Malgorzata A. Szyszkowska; m.a.szyszkowska@uw.edu.pl

Abstract: Entering the discussion about European Aesthetic traditions, their aspirations and achievements, their metamorphosis and developments, author argues in favor of acknowledging the importance of what in her opinion should be seen as milestone in Polish tradition of aesthetics. One such important element of European Aesthetic tradition that author wishes to acknowledge is the phenomenological aesthetics developed by Roman Ingarden (1893-1970) in the 30-ties and especially two concepts which best show lasting power of Ingarden's contributions. Author describes the concept of aesthetic experience used by Ingarden in his lectures on aesthetics (Ingarden, 1958-70) and its persuasive application to the field of music and literature. She suggests that its meaning deserves to be further explained and appreciated. It is argued that contemporary cognitive theories of aesthetic experience come very close to what Ingarden discovered and outlined in this writings without ever acknowledging preceding examples of complex approaches to aesthetics experience. Author suggests that one more concept from Ingarden's aesthetics should be appreciated. It is the concept of aesthetic encounter between author, performer and the listener/recipient (spotkanie) that Ingarden tried to introduce as the important category for aesthetic research. These concepts were meant to be discussed and researched across different areas. Underlying the differences and developments within European aesthetics in the last century author stresses the achievements and aspirations of axiologically orientated aesthetic theory of Ingarden and purports to affirm its lasting contribution to the European tradition.

Keywords: Roman Ingarden, aesthetic experience, aesthetic meeting, Polish school of aesthetics, phenomenological aesthetics.

Contemporary European aesthetic traditions seem based on two concepts from philosophy: the concept of aesthetic judgment (developed from the concept of taste) and the concept of the aesthetic experience. This last concept seems to me to be the cornerstone of these traditions. However, there have been times when the tradition of seeing aesthetics as based on aesthetic experience has been questioned or even denied. In the nineties Richard Shusterman (Shusterman, 1991) wrote a paper entitled *The End of Aesthetic Experience* and in it he rewrote the twentieth century history of the concept pointing to its recent demise. Surely it wasn't difficult to see that neither the institutional theory of art put forward by George Dickie nor Arthur C. Danto's way of seeing art and aesthetics and its mutual relationship left much space for aesthetic experience. Yet, in a general view of aesthetics this seems quite surprising taking into account that the theory of aesthetic experience seems to be one of the most developed within the twenty century aesthetics. In European circles as much as in American ones the aesthetic experience has received a lot of attention, leading to more and more detailed and advanced descriptions.

One of the accounts of aesthetic experience developed within twentieth century European philosophy, that is at the same time highly detailed and well integrated into the larger aesthetic theory is Roman Ingarden's account of aesthetic experience. It was a part of Ingarden's phenomenological aesthetics, which in itself was meant to be a part of international aesthetic formation and as such could easily be seen as one of the coordinates of the European Aesthetics. Ingarden spoke about his understanding of the field of aesthetics and its prospects during Aesthetic and Philosophical Congresses in Vienna and Paris. In both cases presenting his philosophical approach to aesthetics and hoping to persuade his international colleagues to a philosophically framed vision for aesthetics. In what follows I would like to review Ingarden's theory of aesthetic experience and ask about its current value and place within European aesthetic traditions drawing

attention to the concept of encounter, which was introduced by Ingarden in his lectures and presented as the main concept to frame aesthetic experience in.

Roman Ingarden's Phenomenological Aesthetics

Roman Ingarden (1893-1970) is one of the most important figures in the Polish School of Aesthetics, perhaps the most important figure considering the novelty of his approach to aesthetics. Ingarden studied under Husserl and was influenced by his phenomenological philosophy. Their approaches were close but different mostly due to Ingarden's ontological and analytical focus. Tatarkiewicz mentions in his writings that Ingarden became interested in aesthetics while attempting to resolve the problem of ontological status of things within phenomenology: "*excellent training for the working out of more general philosophical problems*" (Tatarkiewicz, 1971, pp. 461). But Ingarden was not just practicing for more important philosophical tasks. He was genuinely interested in art, most profoundly in music and literature. His approach to aesthetics was that each and every domain of art needs individual research to find out its specificity and that only after such analysis is done, one may attempt a general theory of aesthetics, possibly a sectioned one.

„When in 1927 I began writing my first book on this subject it was quite clear to me that one cannot employ the method of empirical generalization in aesthetics, but that one must carry through an eidetic analysis of the idea of a literary work of art or a work of art in general“ (Ingarden, 1975, pp. 259).

Ingarden was attempting a phenomenological aesthetic or, as it was to be known, aesthetical phenomenology.

„works of art, aesthetic objects, as well as their creators and consumers, and the connections between the two, may and ought to be investigated phenomenologically. This method aims above all at bringing its objects of enquiry to an immediate givenness in a suitably shaped experience and to a faithful description of the data of that experience“ (Ingarden, 1975, pp. 269).

It was also clear to him that the domain of art is bordering other philosophical domains so closely that it would be virtually impossible to talk about works of art without talking about perception and ontology for example. It was the aesthetic theory and the realm of various art objects in particular that prompted Ingarden to stretch the ontological domain to feature intentional objects he saw in the domain of art. Out of this concern came Ingarden's pluralistic ontology as well as his unique understanding of the work of art as an intentional object, a schematic but complex and flexible entity containing different strata (Polish *warstwy*) and spreading over time. Perhaps the most noticed aspect of Ingarden's aesthetic theory are those strata within the work of art, but I would like to point to the account of aesthetic experience instead as the most important element of his aesthetic theory – his contribution to European tradition that shouldn't be forgotten¹.

First let me briefly present the most important elements of Ingarden's aesthetic theory. Ingarden's understanding of art was based on an assumption that what makes art is the artist's composition. The work of art is not the material thing, the stone block or a canvas with paint on it. The work of art is a conception, a schematic yet rich in details blueprint based on author's ideas that is usually realized somehow, materialized on the canvas or in musical performance. The work of art is different from its realization as it is made out of qualities and formal relations while the material object (that viewers

¹ In the translator's introduction to Mikel Dufrenne's *Phenomenology of Aesthetic Experience* Edward S. Casey talks about Ingarden as the one „[...] *who showed phenomenological aesthetics to be a viable and valuable enterprise*“ (Dufrenne, 1973: XIX).

sometimes take for a work of art) is made of some material with physical features. Observers may see the material object such as a bronze sculpture but the work of art that they refer to is not the sculpture they see but the schematic intentional project behind it, which in its realization has just been given one way of appearing.

It may be said that Ingarden conceived of the work of art as:

- being schematic and in need of completion – a blueprint for an actualization in some material or physical process;
- having different strata – Ingarden spoke about 4 strata for a literary work, although musical work had just one strata;
- realized in material (thus having a material bases) or physical process/events – in other words having its realizations that would be possible to perceive sensibly;
- perceived (as art) through aesthetic experience with the help of the aesthetic object, which was, in Ingarden's view, the only way, through which the work of art itself may finally be presented to the perceiver;
- through aesthetic experience the aesthetic values may be constituted and appear to the perceiver thus fulfilling the artwork's ultimate aim.

Ingarden's theory of aesthetics focuses on the work as the central element and yet the work is described as something that is hardly available. It is the center of every and any performance, of every attempt at artistry and so on. Whoever wants to realize a work of art should be faithful to it, Ingarden believes. Any realization must be first and foremost an attempt in realizing this work of art as fully and faithfully as possible.

On the other hand, just as it is obvious that the work of art's existence is dependent on the creator's conscious acts and the material in which it is realized, a bronze for a sculpture, a canvas with paint on it for a painting – different objects or different physical processes, in Ingarden's view the work of art is aesthetically autonomous. Its aesthetic qualities and values are fully present or in the case of values they are based only and entirely upon the work of art. And thus far it is safe to say, that the main focus of Ingarden's theory beside the work of art has been placed on the aesthetic values.

Ingarden saw the work of art as an intentional object, something developed and created by the author in time, but since the moment of its creation existing independently and often moving into the social and material spheres and thus gaining recognition and further independence. A work of art as such is not just one thing rather, it is a blueprint with all of its possible realizations and implications, it is a set of properties and qualities for multiple possible manifestations. After being conceived in time it becomes its own array of possibilities. It is not an ideal as well, for it would imply one best realization, yet such a thing isn't possible for each and every social act concerning this work of art (at least) changes the horizons of its possible realizations. Similarly, the work of art in Ingarden's theory is always more than the sum of its realization, the work is constituted upon all the possibilities for its realizations but not one of them should be seen as perfect or ideal precisely because it disregards all the others. In this sense the work presupposes many different paths for its development, oftentimes crossing over or even contradictory to one another.

From the point of view of the viewers and listeners the work is almost always inaccessible; one sees the ideal realization as the furthest horizon. Nevertheless, one always hopes to know the work and to see its realization, such that would faithful and fulfilling. Finally, let it be stressed that the work of art as such may only be known in a form of an aesthetic object (the face of the work) through the aesthetic experience, which will further allow for realization of the aesthetic values. Without aesthetic

experience, the work of art as conceived by Ingarden would hardly be understandable and would definitely be inaccessible. The aesthetic experience provides the way to perceive and understand the work of art.

Aesthetics Experience in Ingarden's Phenomenological Aesthetics

Ingarden's attempts to describe aesthetic experience span from individual (personal) experience to more general descriptions including many possible modifications. It is an exceptionally detailed and carefully thought out theory of aesthetic experience encompassing criteria for its realization, different phases of its course, and its various effects upon perceiving subject.

„An aesthetic experience is not [...] a momentary experience [...] but a composite process having various phases and a characteristic development which contains many heterogeneous elements“ (Ingarden, 1961, pp. 295).

The experience itself as a process will happen provided the primary conditions are fulfilled. In particular, the experience will not happen if a subject is in pain, or experiences fear or is having too many problems that consume his consciousness, if there is no focus, no clear vision. Some of these conditions are very general and some are more specific but Ingarden maintains that aesthetic experience requires some special conditions as it is not random and neither does it happen without any preparation. Such naive vision of aesthetic experience as purely spontaneous would be misleading. If aesthetic experience happens spontaneously for some people that means that these people are especially prepared for it; that perhaps their readiness for art and their focus on artistic qualities is much greater than it usually is with most of the people.

Aesthetic experience in Ingarden's theory could be characterized in a following way:

- Aesthetic experience is based equally on emotional and intellectual elements;
- Aesthetic experience is focused on qualities and qualitative approach;
- All phases of aesthetic experience are dynamically contrasted;
- The final phase of aesthetic experience is also the realization of aesthetic value(s);
- The final phase usually provides an emotional response to the realized value(s), which is equivalent to liking or dislikes the work;
- The final phase may or may not end in formulating an aesthetic judgment upon the work.

Ingarden described the aesthetic experience as a process or a set of processes that either develop one out of the other or collide and push each other further. He stressed the dynamic differences between different phases of experience; the slow and relaxing following the more active and energetic based on constructive and developing activities only to be replaced with another more calm and more reflective. The phases of the experience have been conceived as contrasted in character, tempo and intellectual or emotional impact.

„the whole process of aesthetic experience includes on the one hand, active phases, on the other hand, again, the feeling phases of a passive experiencing, the moments of turning motionless and contemplative“ (Ingarden, 1961, pp. 300).

In particular Ingarden sees the experience as consisting of several independent phases:

- 1) The beginning phase – a peculiar quality or multiplicity of qualities struck a perceiver and causes him to feel a so called preliminary emotion (*emocja wstępna*), which changes her/his total approach causing the desire to possess the quality, to be saturated with it and so forth.
- 2) Second phase – is where the preliminary emotion begins a new phase of experience, in which (a) the normal course of life and experience is halted; the perception is much more focused – concentrated on the other qualities of what is perceived or imagined, (b) weakened are all echoes of former moments, which usually appear every step of the way (Ingarden, 1966, pp.13); (c) [finally] all of the approach of the subject changes from natural and becomes specifically aesthetic (Ingarden, 1961, pp. 299).
- 3) Next phase(s) – is based on actively focusing on watching the quality and qualities that engage the listener/viewer, which usually requires complementing and then the experience may run through many additional phases, dynamically varied, complex in themselves, consisting in building, completing, imagining, analyzing and interpreting, wavelike changing from active to passive, from constructive to reflective.
- 4) Final phase – is the relaxing phase, in which takes place an acknowledgment of an aesthetic object which has the character of feeling the harmony of qualities. This phase leads to constituting of an aesthetic value or values of the work and emotional response to those. This is an emotional recognition phase, which may also lead to formulating of an aesthetic judgment and thus passing a judgment on the work.

It is important, however, that the experience thus explained, only rarely is realized completely, fully and to the extent that the aesthetic values – Ingarden devoted so much time to – are realized at the end of it. In many cases, the experience is shortened, severed or falls apart completely due to lack of attention or focus or both. Ingarden knew that in order for the experience to be possible and to be completed, one needed to be constantly drawn to the qualities of the work as perceived in its realization.

Ingarden used the Polish word *przeżycie* for the aesthetic experience as a process encompassing different mental acts and states, up until the final phase of the experience. The final phase of aesthetic experience is also its most important part. It is there where the fate – as it were – of the experience and hence of knowing the work of art – is decided upon. If the experience will result in constituting the aesthetic object fully and harmoniously the aesthetic value will be constituted. And if this is happening meaning that experience has been developing successfully allowing for appearance of aesthetic value Ingarden calls it *doświadczenie*. This double naming is certainly very confusing, mainly because later on Ingarden doesn't seem to be careful about applying it. It shows, nevertheless, how important it is to understand the difference between the process happening gradually and requiring many little acts and activities and the fulfillment of this process in the final act of “seeing” the work in its most faithful realization – by successfully bringing to life an aesthetic object – and being in contact with the aesthetic values in the final phase of the experience. The aim of the aesthetics experience of a work of art has been thus confirmed by Ingarden as the importance of realizing aesthetic values and getting to know the work of art.

Let me briefly expand on the topic of the culmination of the aesthetic experience and the constitution of the aesthetic values. In Ingarden's view there is a certain hierarchy in the aesthetic field. For every work of art there are neutral moments and qualities and there are artistically and aesthetically valuable qualities. Upon a certain set of the artistic and aesthetically valuable qualities two kinds of values may be constituted: artistic and aesthetic. These values, as Ingarden believes, are very different from each other.

Ingarden (1964, pp. 205) explains:

„Artistic value [...] is something which arises in a work of art itself and has its existential ground in that. Aesthetic value is something which manifest itself only in the aesthetic object and as a particular moment which determines the character of the whole. The ground of aesthetic value consists of a certain aggregation of aesthetically valuable qualities, and they in turn rest upon a basis of a certain aggregate of properties which render possible their emergence in an object“.

The artistic values are present within the work of art and are based in its realization, aesthetic values, however, are only present in an aesthetic object and thus upon the aesthetic experience of the work.

The most interesting moment of aesthetic experience for Ingarden is when, in finalizing of the experience, the work is finally seen in its totality – in this particular time and space and for this particular observer – and the aesthetic value of the work is being constituted and presented to the perceiver, which in course leads him to an emotional response. The response may be positive or negative – liking or disliking the work is it is presented. Based on this response perceiving subject may formulate the aesthetic judgment on the work.

„Later on, having experiences the whole aesthetic process and having detached ourselves from the aesthetic object that is present to us in an evident way, we may pronounce judgments on value, comparative evaluations at cet“ (Ingarden, 1954, pp. 309).

This moment's importance lies in the qualitative characterization of this phase of experience. The most important in the aesthetic experience are the qualities, upon recognition of which the recognition of the work itself is based.

The Concept of Encounter and its Current Validity

The concept of encounter was first officially introduced by Ingarden during Third International Congress of Aesthetics in Venice in 1956 (Ingarden 1975, pp. 260), and later on during second meeting of Aesthetic Section on the XIV International Congress in Philosophy in Vienna in September 1968 (Ingarden, 1970, pp. 9).

„I therefore proposed that we should take as a starting point of our enquiry into the definition of aesthetics the fundamental fact of the encounter or communion between the artist or the observer and a certain object, in particular, a work of art: a quite specific encounter, which leads in certain cases to the emergence of, on the one hand, the work of art of the aesthetic object, and on the other, to the birth of the creative artist or of the aesthetically experiencing observer or critic“ (Ingarden, 1975, pp. 260).²

The first mentioning of the concept of encounter was unsuccessful, as in Ingarden's own words, it was ignored *with a certain amount of contempt* (Ibidem). He was, nonetheless, certain that studies in aesthetics must restrain from seeing the creative processes as active on one hand and the receptive processes as passive on the other hand. Contrary to such a simple view, the aesthetic domain is filled with various processes, both active and passive, intertwining and complementing each other, creating a communion of sorts (Ingarden, 1975, pp. 262).

Ingarden comes back to the concept of encounter many times, suggesting that describing aesthetics one should point to an encounter between experiencing subject and an object, *„a meeting that is a source of*

² Underlining is mine – MS.

developing aesthetic experience, a correlative constituting of the aesthetic object“ (1970, pp. 10). An analysis of such meeting would, in his words, not only allow for pointing to all relevant elements of the aesthetic plane, but would moreover make it work harmoniously and without the division of “subjective” and “objective” aesthetics. This meeting was in Ingarden’s view a primary fact of aesthetics and should be taken as such. It is a meeting between an observer and an object of some kind. More specifically, on one hand we have a work of art and an aesthetic object appearing later on as its representative, and on the other an artist, and finally, although it is perhaps the most important ingredient, a contemplating observer or a critic. They are in contact with each other, not necessarily in agreement and the entanglement of the processes that spun from such meeting create more, a communion.

Ingarden felt discouraged in his attempts, but never abandoned his vision for aesthetics. He views his theory as a middle way in aesthetics, object-subjective studies in aesthetics. The concept of encounter has appeared in many of his writings. In the first lecture from 1960 (30 March) in the first in a series delivered during his teaching at the Philosophic Section of Jagiellonian University³ and later published as *Wykłady i dyskusje z estetyki* (Ingarden, 1981) he says:

„Encounter between object and subject leads to transforming of that, which emotes, and to transforming this, which has been met, transforming, because this, which moves people, is modified [...]“ (Ingarden, 1981, pp. 19).

Again, it was this transformative aspects of the meeting that mattered the most. Seeing art from the subjective or objective positions, was faulty, as it never recognized these mutual influences. In words of Władysław Stróżewski⁴, Ingarden’s pupil, his attempts were directed towards balancing out the subjective and the objective in aesthetics (Ingarden, 1981, pp.7). The concept of encounter offered a transgression of the division found in aesthetics; it offered to join together different sides of it. The encounter allowed for acknowledging of the presence of all the agents and all the forces at play. Ingarden demanded that we acknowledged not only the independence of the work of art (or aesthetic object) from the perceiving object but that what happens during aesthetic experience and thus what aesthetics as such is based on is this special kind of meeting, coming together of an observer and a work of art, changing and influencing one another. This communion, as Ingarden calls it, is based on being together in time and being intentionally directed towards one another. It presupposes that the aesthetic object is somehow truly independent from perceiving subject but that in aesthetics this relative autonomy is overcome by a need to get to know the work of art, to perceive all the qualities and to experience them. I am sure that such an understanding of the communion between artwork and recipient as the bases of the field of aesthetics may be as valuable today as it was in the beginning of the twentieth century. This postulate seemed to capture the need to understand the bond between the artistic, the public and the work itself.

„[...] the basic postulate of an aesthetic which has realized that fundamental fact [...], is the encounter between man and an external object different from him and for the time being independent of him“ (Ingarden, 1974, pp. 263).

³ See Władysław Stróżewski wstęp do *Wykładów i dyskusji z estetyki* (Ingarden, 1981, p. 6).

⁴ Władysław Stróżewski (b. 1933).

Concluding Remarks

It is not easy to assert the coordinates of contemporary European aesthetics. Nevertheless I strongly believe that aesthetic experience is the most established directive in contemporary aesthetic, in European philosophy as much as in American philosophy. The account of experience presented by Roman Ingarden fulfills this directive in the most thorough and satisfying way. Out of many interesting theories, in which aesthetic experience has been presented, Ingarden's detailed description seems to me a very persuasive and promising one. Ingarden presents the experience as an intricate and multiplex process, during which the work of art becomes present and its qualities known to the recipient. The time spent trying to understand the work of art is the time needed to fall in love with it, to get to know it. During experience, which as Ingarden sees it is a meeting, and more that it is a communion, subject realizes the qualities present within the work of art and later on witnesses the values built upon them. All of this is possible in time and thanks to care and understanding brought by the subject.

Recipients of art sometimes forget that the aesthetic perception of the work of art is not instantaneous. It takes time and effort to grasp the form, the medium and the content of the work. And even when, as with some experts in the field or artists themselves, it happens very fast, it is a process and as such it contains different phases and different thresholds. Moreover the process of aesthetic experience is dynamically varied. It is different depending on the viewer and her or his current mental and physical state. Most importantly Ingarden stresses both the development of the aesthetic experience and its finalization, during which the aesthetic value may be realized and responded to.

As I have tried to present in this paper, Ingarden's understanding of aesthetic experience is not only in accordance with individual experiences, but it is also a most important part of his general account of art. In his presentation of phenomenological aesthetics, Ingarden stressed, that aesthetics must take into account first and foremost the encounter between the object (the work of art) and the recipient. Aesthetic theories should represent all the parties involved: the creative-artistic side of the author, the objective-qualitative side of the work of art and the perceptive-aesthetic side of the recipient. Only then will the aesthetic processes be represented and the work of art seen in its proper dynamics. One may say that the concept of encounter has not been developed further. Another concept, an aesthetic situation, was used instead⁵. The concept of aesthetic encounter seems not so present anymore. Nevertheless, in all of his teaching Ingarden has brought aesthetic experience and the concept of encounter to the forefront of aesthetical phenomenology. It is certain to me that the account of aesthetic experience is the most developed and most precious part of his theory, deeply rooted in phenomenology and yet focused on the work of art and the relationship between the subject and object. If, as Ingarden was afraid, the opportune moment for introducing the concept of encounter to the international society for aesthetics has been lost in 1956, still the aesthetic experience as a focus of aesthetic theory has only developed since then and it is now safe to say that the twenty century European aesthetics has been built around aesthetic experience, of which one of the most developed accounts was presented in the writings of Roman Ingarden.

⁵ It was developed further by Maria Golaszewska, Ingarden's pupil.

Bibliography:

- [1] ADORNO, T., W. (1997): *Aesthetic Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- [2] CISZEWSKA, J. (1994): Ingardenowska koncepcja swoistości doświadczenia estetycznego. In: J. Dębowski, red.: *Spór o Ingardena w setną rocznicę urodzin*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, pp. 151-160.
- [3] COOK, N. (2000): *Muzyka. Bardzo krótkie wprowadzenie*, transl. M. Łuczak. Warszawa: Pruszyński i spółka.
- [4] DAHLHAUS, C. (1995): *Esthetics of Music*, transl. W. W. Austin. Cambridge: Cambridge University Press.
- [5] DANKOWSKA, J. (2001): *U podstaw filozofii muzyki*. Warszawa: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. F. Chopina.
- [6] DELLE SITE, N. (1990): The Aesthetic Theory of Ingarden and its Philosophical Implications. In: *Analecta Husserliana*, XXX, Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, pp. 71-84.
- [7] FUBINI, E. (1997): *Historia estetyki muzycznej*, transl. Z. Skowron. Kraków: Wydawnictwo PWM.
- [8] HARLEY, M., A. (1997): At Home with Phenomenology: Ingarden's "Work of Music" Revisited. In: *International Journal of Musicology*, 6, pp. 9-24.
- [9] INGARDEN, R. – HARRELL, J., G. (1986): *The Work of Music and the Problem of Its Identity*, transl. A. Czerniawski. London: MacMillan Press Music Division.
- [10] INGARDEN, R. (1975): Phenomenological Aesthetics: An Attempt at Defining its Range. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33/3, pp. 257-269.
- [11] INGARDEN, R. (1961): Aesthetic Experience and Aesthetic Object. In: *Philosophy and Phenomenological Research*, 21/3, pp. 289-313.
- [12] INGARDEN, R. (1964): Aesthetic and Artistic Values. In: *The British Journal of Aesthetics*, 4/3, pp. 198–213.
- [13] INGARDEN, R. (1958): Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości. In: *Studia z estetyki*, II, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PAN.
- [14] INGARDEN, R. (1958): *Studia z estetyki*, t. I-III, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PAN.
- [15] INGARDEN, R. (1966): Uwagi na temat percepcji dzieła muzycznego. In: *Przeżycie, dzieło, wartość*, Kraków: Instytut Literacki.
- [16] INGARDEN, R. (1970): O estetyce filozoficznej. In: *Studia z estetyki*, III, Warsaw: Wydawnictwo Naukowe PAN.
- [17] INGARDEN, R. (1976): *O poznawaniu dzieła literackiego*, przeł. D. Gierulanka. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- [18] INGARDEN, R. (1981): *Wykłady i dyskusje z estetyki*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PAN.
- [19] INGARDEN, R. (1966): *Przeżycie, dzieło, wartość*. Kraków: Instytut Literacki.
- [20] INGARDEN, R. (1988): *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- [21] LIPPMAN E. A. (1999): *The Philosophy and Aesthetics of Music*. Lincoln: University of Nebraska Press.

- [22] LISSA, Z. (1974): *Wstęp do muzykologii*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- [23] OSSOWSKI, S. (1966): *U podstaw estetyki*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo PWN.
- [24] POCEJ B. (1999): Czysta struktura a mowa dźwięków – uwagi na temat pewnej rewolucji w estetyce muzycznej. In: *Muzykolog wobec dzieła muzycznego*. Kraków: Państwowe Wydawnictwo PWM.
- [25] SCRUTON, R. (1999): *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- [26] SCRUTON, R. (1982): *Art and Imagination. Study in the Philosophy of Mind*. London: Oxford University Press.
- [27] SHUSTERMAN, R. (1997): The End of Aesthetic Experience. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55/1, pp. 29-41.
- [28] SZUMAN, S. – LISSA, Z. (1948): *Jak słuchać muzyki*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PAN.
- [29] TATARKIEWICZ, W. (1971): Roman Ingarden. In: *Philosophy and Phenomenological Research*, 31/3, pp. 460-462.

Malgorzata A. Szyszkowska
Research Center for Philosophy of Music
Institute of Philosophy,
University of Warsaw
m.a.szyszkowska@uw.edu.pl

espes.ff.unipo.sk

KOPČÁKOVÁ, Slávka – KVOKAČKA, Adrián. (2018): *Súradnice estetiky, umenia a kultúry III – Európske estetické myslenie a umelecká tvorba: pramene, metamorfózy a ich relevancia. Studia Aesthetica XVII*. Prešov: FF PU. ISBN 978-80-555-1995-1. 321 s. dostupné na: <http://www.pulib.sk/web/kniznica/elpub/dokument/Kopcakova2>

Kateřina Dytrtová; katerina.dytrtova@ujep.cz



Vědecký sborník s názvem *SÚRADNICE ESTETIKY, UMENIA A KULTÚRY III. – Európske estetické myslenie a umelecká tvorba: pramene, metamorfózy a ich relevancia* je výstupem z vědecké konference s mezinárodní účastí *Súradnice estetiky, umenia a kultúry III*. Jedná se již o třetí ročník, jehož jednotící téma nese podtitul. Promítl se, jak se lze dočíst v jeho úvodu, do „*tvorby kreatívnych textov so širokým interdisciplinárnym zúberom naprieč filozofickou estetikou, teóriou jednotlivých umení či analýzou konkrétnych umeleckých prejavov európskej umeleckej kultúry. V týchto intenciách vzbudila (výzva) veľkú pozornosť, ktorá vyústila do aktívnej participácie mnohých zahraničných odborníkov ako aj bobatej účasti domácich estetikov a umenovedcov*“ (s. 7). Cílem tohoto sborníku je „*identifikovať špecifiká európskeho myslenia, umenia, kultúry a uvažovať o jeho ďalších perspektívach*“ (tamtéž).

Sborník je rozdělený do čtyř tematických okruhů: 1. *Tradícia versus súčasnosť – plenárna sekcia*, 2. *Európske estetické myslenie – tradícia, metamorfózy a inovácie*, 3. *Európske estetické myslenie v umelekej tvorbe a prameňoch*, 4. *Európska estetika a jej umenovedné kontexty* (Príspevky doktorandov a mladých vedeckých pracovníkov).

Příspěvky tohoto sborníku jsou opravdu velmi rozmanité, což umožňuje i širší tématu. Autoři se zamýšlejí nad odkazy filosofů (Wittgenstein), odkazují k pojetí estetiků (Mukařovského estetická funkce a dynamičnost struktury), zabývají se hudebními specifiky (co je hudební myšlení), nalezneme texty s problematikou vizuální oblasti (meziválečný stav modernity), ale také z oblasti literatury (evropské a americké modely dějin oboru) a divadelní scény. To je očekávatelná širší oblast, které estetika tradičně spojuje. Ale najdeme dokonce příspěvky autorů zabývajících se politickými vědami, čili nalezneme i sociální a aktuálně politické oborové rozšíření tématu.

Rozmanitost přístupů by mohlo naznačit několikrát vyplouvající, ovšem vždy jinak zpracované téma hranic či konce umění. Jeden z příspěvků se jím zabývá obecně odkazy k Winckelmannovým úvahám a vrací se k odkazu řecké kultury. Další příspěvek připomíná dočasný zánik obrazů a zas z jiné strany se zamýšlíme nad nemožností plně uchopit obsah uměleckého díla, což vede k tématům hranic a hraničení mediality obecně.

Práce s literaturou a odbornými odkazy se také velmi odlišuje. Vedle příspěvků bohatě odkazujících do odborné a dobře vybrané literatury najdeme i skromně vybudovaný kmen literárních opor a to ne příliš aktuálních autorů. Mezi malými připomínkami by mohlo zaznít upozornění, totiž že u některých textů bychom mohli spolu s novější literaturou připomenout částečná řešení vytyčených problémů, u jiných bychom mohli požadovat větší kontrast mezi nastoleným problémem a jeho rámcovým řešením v závěru. Tedy nalezneme jak velmi odborně fundované studie s širokým záběrem, tak příspěvky skromnější. Některé texty řeší svým pojetím nezodpovězené otázky úvah jiných autorů stejného sborníku. Pokusím se tyto vnitřní vazby v dalším textu dokladovat.

Proto lze považovat sborník za bohatou přehlídkou oborového nasazení, jeho šíře a rozmanitosti, dokladované texty akademiků samotné pořadatelské univerzity, ale také širokého ohlasu odborníků z jiných pracovišť. Lze jen pochválit tuto oborovou záměrnost, spolupráci a hledání průniků. Přejme tomuto sborníku oborovou podnětnost a vůli vytrvat v náročném procesu sdílení aktuálních témat. Nyní se budeme jako příklady výše řečeného zabývat stručně některými vybranými texty zastupujícími odlišné tematické okruhy.

Návraty ke kořenům estetiky 18. století, k jejím tehdy nově se ustalovaným principům, najdeme v příspěvku Daniely Blahutkové „*Alexander Gottlieb Baumgarten and current reflections on his thinking on aesthetics*“ (Alexandr Gottlieb Baumgarten a současné reflexe jeho estetického myšlení, s. 11 – 19). Tento text spolu s textem Yvetty Kajanové „*European vs. American in the context of post-modern jazz, rock and pop music*“ (Európske versus americké v kontexte postmoderného jazzu, rocku a pop music, s. 20 – 29) najdeme logicky v úvodním oddíle, který tematizuje tradici a aktuální myšlení. Aktualitu druhého příspěvku zaručují témata postmoderního jazzu, rocku a popularu v evropsko-americké kulturní výměně.

Již v titulu označenou aktuální myšlenku nese příspěvek Lukáše Makky *Kedy začína koniec umenia* (s. 37 – 46). Vychází z klasických strukturalistických úvah Mukařovského, který výklad struktury založil na takovém způsobu vazeb, který umožňuje schopnost inovace. Správně poukazuje na dynamičnost a procesualitu vnitřní struktury díla a její souvislost s proměnami estetické funkce (Mukařovský, 1966). Avšak již na počátku textu dochází k velmi riskantním sdělením: „*V konečnom dôsledku tak v súčasnosti vzniká (1) umenie cudzie potrebám človeka, ku ktorému má recipient prístup v kultúrnych inštitúciách, (2) umenie „autenticky“ tvoriacich umelcov, ktorí však nerešpektujú svoje publikum a (3) populárne umenie, ktoré si myslí, že chápe recipientove túžby, ale v skutočnosti ho obmedzuje a je chápané ako tovar, nie ako kultúrny produkt*“ (Makky, 2017, s. 330). Za problematické označujú, že zde postrádáme ve výčtu komplikací prostor pro kvalitní soudobé umění. Autor se opírá o Winckelmannovy úvahy, v textu je zkoumá a dochází k závěru: „*Aby som zodpovedal otázku, ktorú názov príspevku iniciačne kladie: kedy začal koniec umenia? Musel by som pateticky metaforizovať a vyhlásiť, že koniec umenia začal na dvoch frontoch. Prvýkrát koniec umenia začal zrodom gréckeho umenia, ktoré malo byť na dlhú dobu neprekonané. Druhýkrát začal koniec umenia históriou antického umenia, ktorá ho glorifikovala a určila za základ našej kultúry, aj napriek jeho zdanlivej jednostrannosti v sledovaní krásy, ako kľúčového ideálu. Krása, ako ideál, preto spôsobila pomalý, minimálne teoretický zánik umenia, ktoré sa takto chytilo do pasce a dlho sa z nej nenedelo vyslobodiť*“ (s. 45). Opět setrvává výše latentně položená otázka, co tedy dnes za umění považovat, když podle textu (dvakrát) zaniklo? Lze se však identifikovat s myšlenkou, že ukování ideálu krásy do jedné podoby a jednoho kánonu je podvazující a pro umění, které je kontextuální a klastrovou proměnnou (Gaut), smrtelnou ránou. Umění je formou dohody a proměňuje estetické ideály právě proto, aby mohlo sledovat a prohlubovat myšlení své doby. Nemůže mít proto uzavřitelné obsahy, jak je mnohokrát v postmoderním myšlení obhájeno.

Adrián Kvočka v texte *Za všetko môže Hegel* (s. 30 – 36) se také vyjadruje ke „konci umění“. „*Turbulentné premeny avantgárd, moderny vo všetkých druhoch umenia priviedli umenie na (polo)slepú koľaj, kde dokáže prežiť, ale prestáva byť samozrejým partnerom nášho myslenia a čítania*“ (s. 30). „*Z nášho pohľadu umenie často v tejto komunikácii zlyháva ani nie tak pre pomyselnú glorifikáciu minulosti ako pre vlastnú nemobilitu čokoľvek zmysluplné zmysluplne oznámiť*“ (s. 33). Autor ďalej cituje autory, ktorí oznamujú zmenu diskurzu a v dôsledku toho proměny umění, či zánik jeho odlišných funkcí. Uvažuje nad těmito prohlášeními, což je jistě legitimní. Ale dodejme, že by výše uvedené úvahy, vzhledem ke košatosti a rozmanitosti soudobého umění, mohly možná korektněji konstatovat jeho dnešní šíři, nebo konkrétně uvést příklady toho, jací autoři nebo galerijní projekty vedou „na slepou kolej“ dnes. Autor to explicitně netvrdí, ale jeho úvahy by mohly naznačit, že k předvídanému konci umění opravdu došlo, nebo že je opravdu na „(polo)slepé koleji“, ale to se neděje. Příkladem pro to, že soudobé umění nepřestává být partnerem našeho myšlení - vybereme-li pouze dvě aktuální přehlídky výtvarného umění (benátské Bienále a kasselskou Documentu) – by mohlo být připomenutí, jak tyto projekty praskaly po celou dobu svého konání ve švech a my účastníci jsme stáli ve frontách někdy i hodinu či dvě.

Štefan Haško se ve svém příspěvku *Wittgensteinovo myslenie ako argument o nevysloviteľnom v umení* (s. 47 – 54) o nevysloviteľném v umění opírá o rozbor myšlenek Ludwiga Wittgensteina. Můžeme tak navázat na tekutou kategorii obsahu („neuzavřitelnosti obsahu“) dalším fenoménem, protože tento příspěvek naráží na hranice jednotlivých symbolických jazyků. Mluví (na příkladu jazyka) o jejich nepřeložitelnosti a tedy o nutné transformaci při proměně média a vztahuje ji k tvorbě významu uměleckého díla. „*Avšak podobne, ako to platí o všetkom mystickom, odpoveď na uvedenú otázku môžeme (wittgensteinovsky) vidieť, pretože sa vo vete zrkadlí – ukazuje. A citujúc autora: ‚Čo sa v jazyku vyjadruje, nemôžeme my vyjadriť pomocou jazyka‘*“ (Wittgenstein, 2003, 4.121). „*Nazdávam sa, že logikou tejto Wittgensteinovej tézy možno odôvodniť omylnosť snahy vysloviť myšlienku hodnotných umeleckých diel. Inými slovami: ak by sme nastolenú tému a závery týchto raných Wittgensteinových úvah uplatnili na jazyk umenia, mohli by sme konštatovať, že umelecké dielo nám svojim zmyslovo vnímateľným spôsobom svoj význam ukazuje. Porozumieť, t. j. interpretačne uchopiť ideu umeleckého diela v tomto prípade znamená vidieť umelecké dielo. Vidieť ho a rozumieť mu bez toho, aby sme sa pokúšali vysloviť jeho význam, teda bezvýsledne ho vlastne zatieniť a taktiež: opomenúť pritom možnosť či skutočnosť, že jazyk, resp. reč konkrétneho artefaktu je (a v čase tvorby bol) tou najadekvátnejšou možnosťou umeleckého vyjadrenia.*“ Zde jen připomeneme, že vidění je prodlouženou funkcí mozku, je tekuté, editované a vidíme zejména to, co již víme, o což posuzujeme nové. Neuchopitelnost obsahu bezesbytku a nepřeložitelnost média do média (materiality díla do slov) jsou danosti, se kterými se denně při tvorbě významu díla vyrovnáváme. Otázkou tedy také je, jak přes tyto danosti význam díla přesto tvoříme. V závěrečné úvaze (s. 53) nastoluje autor otázku: „ako vlastne môže, hoci aj samotný autor (v tomto prípade skladateľ) zistiť, kto z recipientov porozumel jeho dielu?“ Zde tedy naplno zaznívá výše zmíněné oscilování kolem obsahu, který nelze plně uzavřít a vysloviť, protože zůstává navždy otevřenou, kontextuálně ovlivněnou potencialitou. Připomeneme proto ještě další pojem, totiž význam díla. Ve společenství myslí (Davidson) dnes co nepřesněji kontextuálně zakotvený a dohotovený. Zítřa v jiném kontextu uchopitelný v jiném aspektu. Proč jsme tento pojem uvedli? Kdybychom v plné šíři naplnili tezi, že umění není „pochopitelné“, což jistě ani Wittgenstein, ani autor článku neříkají, dávno by jako způsob možného fikčního světa tento obor zanikl. A především - zmizel by z edukační oblasti, což by způsobila logická otázka: Jak edukovat nesdílitelné? Tedy oddělme nepřeložitelnost média do média od nemožnosti utvořit význam. A zakončíme autorovy úvahy otázkou, jak tedy vlastně chápeme umění a tvoříme významy děl, přestože víme, že média nejsou bezesbytku vzájemně přeložitelná (hudba či vizuál uchopené slovy)?

Text Jaroslava Vencálka s názvem *Vnímání kulturně-společenských procesů v kontextu genia loci (regionis) a ducha doby* (s. 80 – 87) je příkladem výše zmiňovaného sociálně-politického rozšíření témat sborníku. Ve svém textu (s. 80) akcentuje úvahy o podstatné roli kontextu a o nemožnosti nalézt bezpříznakový úhel pohledu. Velmi dobře (na s. 81) poznamenává: „*Okolnosť, že v súčasnosti prevláda pouze jeden pohľad na prírodu, nesmí svádetť ke konstatovaniu, že jsme koneckonců přece dosáhli určité skutečnosti.*“ Aktuální myšlení o rozmanitosti verzí světa, o různé „zrnatosti“ jednotlivých verzí světa pěkně proznívá za jeho úvahami. Ovšem poněkud rozporně působí věty o „*schvalování nelegálních migrací a institucionální vynucování přidělování finančních dávek osobám, které odmítají přizpůsobit se svým způsobem života racionálními a iracionálními silami formujícími genia loci (regionis), vede v důsledcích k entropickým změnám v kulturně-společenských procesech.*“ Rozporně ne proto, že zaznívají, ale že nejsou rozvedeny, aby čtenář věděl, jak autor tento problém přesně myslí a jak ho navrhuje řešit. Autor kritizuje praxi, která by vztahy člověka a jeho žitého prostoru nahradila pojmovým vymezením „lidské zdroje“. V závěru navrhuje, abychom dynamiku kulturně-společenských procesů vnímali „v kontextu dlouhodobějších vývojových faktorů obsažených v genu loci (regionis), než v kontextu momentálně krátkodobě preferovaných faktorů, odrážejících tak ducha či přesněji mínění doby“ (s. 85-86).

Slávka Kopčáková v studii *Európske hudobné myslenie ako špecifický prípad estetického myslenia* (s. 88 – 98) dokládá, že „*pojmem hudobné myslenie je špecifickým produktom európskeho teoretického a umeleckého myslenia*“. Uvažuje tak, že její text lze vnímat širěji, totiž jako úvahy o způsobu myšlení v různých médiích, nejen tedy v hudebních prostředcích. Myšlení danými možnostmi a funkcemi světa hudby a obecněji – možnostmi a funkcemi světa například vizuálních materialit („*vizuálne myslenie, myslenie v tónoch, myslenie pomocou symbolických a znakových systémov*“ s. 88). Dochází k důležitému odlišení pouhého (ovšem nezanedbatelného) smyslového vnímání od hlubších, kulturně historicky vybudovaných „konstrukcí významu“ díla. Tedy za jejím textem dobře prosvítají vztahy subjektivního, ve smyslu privátního a intersubjektivního, tedy veřejně obhajitelného a také edukovatelného. Je to především náš nárok na posouzení kvality díla, (je nyní zaměnitelné, jestli hudebního nebo jiného symbolického systému), které potřebuje ke svému teoretickému uchopení a obhájení této kvality/nekvality dané odlišení. Tedy Kopčákové text dobře připravuje teoretické úvahy na oscilaci mezi první a třetí poznávací perspektivou (Searle, 2004) a můžeme tak řešit důležité oborové otázky: Co si skrze symbolizaci mohu uvědomit? Jak se symbolizace uskutečňuje? („*Ide teda aj o rozlíšenie „zmyslového vnímania“ a „vnímania zmyslu“*“, s. 90). V následující větě se například nabízí odpověď jednomu z předešlých textů: „*Autor diela tiež predpokladá, že dielo bude zrejme nielen recipované, ale aj hodnotené, potenciálne aj analyzované na odbornej úrovni ako predmet reflexie, analýzy, umeleckej kritiky a pod*“ (s. 91).

Předešlý příspěvek se v závěru ptal: „*ako vlastne môže, hoci aj samotný autor (v tomto prípade skladateľ) zistiť, kto z recipientov porozumel jeho dielu?*“ (Haško, s. 53). Zde nacházíme dobré odpovědi. Nejen jak bylo rozuměno, ale dokonce, jak byl tvořen význam v různých kontextech a pragmacích, v různých aspektech (Wittgenstein). Jak bylo dílo hodnoceno a buď bude uznáno jako kvalitní, nebo se propadne do úrovně, která například není již edukována a tedy postprodukována. Autorka opírající své úvahy o kvalitní autory (Goodman) dále píše, že umělecké dílo „*generuje nové a nové významy v novo utváraných kontextech*“, což je jasná odpověď na to, co je kontextuálně kotvený obsah díla (neuzavřitelný, potenciaální) a co dnes při této výbavě utvořený význam. Ovšem tyto verifikované a odbornou veřejností sledované odpovědi jsou možné jen při jisté teoretické výbavě, kterou text Kopčákové nabízí: oddělení subjektivního a intersubjektivního při plné znalosti, co relativně objektivně dílo ve své konstrukci drží za vztahy. Navrhuje zkoumání jejich hranic a ve výsledku bohaté a zdůvodněné interpretační trsy významů.

Její text shodou okolností řeší i další otázky jiných příspěvků (rozhraní jazyk/materialita díla): „*Stelesnenie hudby vo formách života súvisí s jazykovou povahou myslenia a toho, ako si svet pre seba človek definuje*“. V závěru

Kopčákové text (s. 97) velmi sympaticky operuje v neoddělených vztazích „vysoké“ a „nízké“ umění: „*Kedže sa jedná o zámernú a v aktuálnom čase realizovanú tvorbu estetických kvalít a potenciálnych hodnôt, hudobné myslenie európskej proveniencie (bez obľady na sféru „vysokého“ či „nízkeho“ umenia) možno definitívne považovať za špecifický prípad estetického myslenia.*“ Dochází tedy k vymezení vazeb hudebního a estetického myšlení a my můžeme konstatovat velmi pěkný výběr literatur za tímto postmoderně laděným příspěvkem.

Příspěvek Jany Migašové *‘Smrt’ tradičného obrazu, proletárske umenie a revolúcia: príspevok k umelecko-teoretickému diskurzu medzivojnového obdobia v strednej Európe* (s. 109 – 118) vybíráme jako příklad poučených úvah nad výtvarným oborem, dokumentuje tedy oborovou šíři tohoto sborníku. Zabývá se sice již poměrně odlehlým obdobím modernity (střet národně prožívané moderny, nadnárodně chápaného proletářského umění a vpád totalitních režimů), ale rozkrývá v něm složitost vazeb, agresivitu i naivitu různých prohlášení a manifestů. Text je poučenou sondou do této doby. Možná by dnešní čtenář uvítal nějaký aktualizující spoj či souvislost k naší době, jestli jím nebyla věta: „*Táto základná otázka sa pýta na špecifická predstáv o proletárskom umení v programových textoch našich vedúcich osobností ľavicovej inteligencie*“ (s. 109). Jsou tím myšleny aktuální levicově orientované osobnosti naší doby? Pak by ale potřeboval být rozkryt i dnešní stav názorů a politicko-kulturních vztahů. Jedná se o pečlivě argumentovaný text.

Velmi fundovaný a rozsáhlý příspěvek Romana Dykasta *Hledání nových hudebních forem v období hudebního klasicismu* (s. 131 – 141) si klade na cíl ukázat problematiku vzniku nových forem v období tzv. hudebního klasicismu. Zajímavými vazbami opatřuje osamostatnění instrumentální hudby od vokální. Probírá „*vliv Rousseauovy koncepce primárnosti melodie nad harmonií tak [že - vložila K.D.] ve Francii způsobil opožďení vývoje instrumentální hudby. Naopak silná německá tradice aplikování rétoriky na hudbu se již před polovinou 18. století značně modifikovala ve spisech J. Matthesona zejména tím, že se důraz z třetí disciplíny rétoriky (elocutio) přesunul na její první dvě disciplíny (inventio a dispositio), což se pozitivně promítlo do nového pojetí možnosti artikulace utváření melodie a poskytlo novou terminologii pro popis tohoto nového hudebního formování*“ (s. 140).

Jako příklad textu zabývajícího se divadelní scénou uvedeme příspěvek Evy Kušnířové *Cesta liberalizácie umenia. Divadelný súbor Hviezdoslav v Spišskej Novej Vsi* (s. 222 – 232). Sumarizuje v něm proměny této divadelní scény na pozadí sociálních a politických změn. V závěru píše: „*Sedemnást’ rokov hviezdoslavovcov pod hlavičkou Podtatranského divadla, ktoré suplovalo profesionálnu scénu v Spišskej Novej Vsi, by sme mohli označiť za najúspešnejšie a najtvorivejšie*“ (s. 231). Text připomíná obnovení prerušených kontaktů se západním světem v 60. letech a uvádí příklady nových inspirací a průníků s kulturním zázemím této oblasti.

Tento širokospektrálně sestavený sborník, velmi rozsáhlý a velmi pečlivě připravený, je zajímavou sondou do aktuálních úvah, do pestrosti oborů, obsahuje vzájemné vazby, různé náhledy na podobná témata. Je proto velmi inspirativním mnohohlasem.

Doc. Kateřina Dyrtrtová, Ph.D.
Fakulta umění a dizajnu,
Univerzita Jana Evangelisty Purkyně,
Ústí nad Labem,
katerina.dyrtrtova@ujep.cz

espes.ff.unipo.sk

BURLAS, Ladislav - KOPČÁKOVÁ, Slávka (2017): *Ladislav Burlas a slovenská hudobná kultúra*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove. ISBN 978-80-555-1780-3. 238 s.

Renáta Kočišová; renata.kocisova@unipo.sk



Skladateľ, hudobný teoretik a dlhoročný pedagóg Ladislav Burlas je výraznou osobnosťou hudobného života Slovenska. Publikácia, ktorá vyšla v minulom roku (2017) v edícii *Opera theoriae artis*, prináša autentickú výpoveď z pera čerstvého osemdesiatnika, barda hudobného života Slovenska, ako aj autorky doc. PaedDr. Slávky Kopčákovej, ktorá pôsobí na Inštitúte estetiky a umeleckej kultúry Filozofickej fakulty Prešovskej univerzity v Prešove. S. Kopčáková sa profilovo venuje hudobno-estetickému mysleniu na Slovensku v 20. storočí a je autorkou monografie o Ladislavovi Burlasovi už z roku 2002. Dvojica autorov v predkladanej publikácii súhrnne sústredila skladateľské, vedecké a pedagogické výsledky Ladislava Burlasa z pohľadu tvorivej osobnosti, ako aj z pohľadu vedeckého spracovania. Priblížila komplexného hudobníka, ktorý je intenzívne vnímaný mladšími generáciami. Táto monografia je výstupom z projektu VEGA č.1/0137/15 s názvom *Hudobno-estetické myslenie na Slovensku. K problémom genézy, vývinu a kreovania v 19. a 20. storočí*.

Meno Ladislava Burlasa zarezonovalo na slovenskej hudobnej scéne už v 50.–60. rokoch 20. storočia ako skladateľa a absolventa hudobnej vedy. V počiatkoch umeleckej kariéry malo na vývoj jeho osobnosti vplyv rodinné zázemie i pedagógovia, ktorí kreovali jeho študijné záujmy. Prostredie trnavského gymnázia, či stretnutie a štúdium hudby u skladateľa Mikuláša Schneidera-Trnavského, ktorý rozpoznal potenciál jednak umelecký, ale aj teoretický, možno v jeho živote považovať za kľúčové. Ladislav Burlas po ukončení hudobnej vedy na Komenského univerzite v Bratislave a štúdiá kompozície u Alexandra Moyzesa na Vysokej škole múzických umení v Bratislave začal pôsobiť ako vedecký pracovník Ústavu hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied v Bratislave, isté obdobie aj ako jeho riaditeľ. V 60. rokoch sa stal autorom prvých opusov zborovej, komornej a orchestrálnej hudby, v skladateľskej práci pokračoval až do zrelého veku. Súpis jeho hudobných diel medzi rokmi 1950–2005 sa nachádza v závere publikácie (s. 219–222).

Ťažiskové miesto v skladateľskom odkaze Ladislava Burlasa má orchestrálna, vokálno-inštrumentálna, komorná, zborová, inštruktívna i filmová hudba. Burlasových skladieb, ktoré autori očíslovali a typologicky utriedili do podskupín, je spolu 74. Kompozične sa Ladislav Burlas, ako člen skladateľskej generácie, formovanej tvorcami slovenskej národnej hudby, oprel o tradíciu hudobného folklóru a jeho

modalitu, ale často hľadal vo svojich skladbách vlastný hudobný výraz a individuálnu voľbu tónového materiálu, vychádzajúcu z európskej tradície postmodernej. Pre orchester skomponoval niekoľko pôvodných skladieb, inšpirovaných slovenskou hudobnou tradíciou, z ktorých najviac zarezonovali Horehronský tanec, Hudba spod Poľany, či baletná symfonická rozprávka Čertoviny; pre zbory v sprievode orchestra vytvoril Svadobné spevy z Horehronia, Dievčenské spevy z Myjavy, Vyletela húska a i., v komornej tvorbe prevažujú skladby pre klávesové a sláčikové nástroje; v inštruktívnej tvorbe sa venoval prevažne detskému hlasu. Burlasova filmová hudba sa rozvinula v počiatkoch dokumentárnej a scenáristickej práce režiséra Jozefa Zachara, kedy sa obaja tvorcovia podpísali pod náučné dokumenty Gánovský nález, Lúče kultúry a ďalšie.

Nosnou časťou monografie sa stali dve kapitoly, v prvej sa autor autenticky prihovára čitateľovi prostredníctvom získaných skúseností a stretnutí s osobnosťami, akými bol prof. Konštantín Hudec, alebo spolužiak a kolega Richard Rybarič, alebo vtedy odborný asistent na Katedre hudobnej vedy Jozef Kresánek. Autor spomína aj počiatočné problémy pri konštituovaní hudobnej vedy a výskumu na Slovensku, charakterizuje „symptóm málo rozvinutej hudobnej kultúry u nás“ (s. 43), či neprajnosť kolegov, ktorým neraz neimponovala publikačná aktivita L. Burlasa. V druhej kapitole spoluautorka s. Kopčáková spracovala jeho vedecké, publikačné a skladateľské výstupy a popísala nekomformnú generáciu skladateľov, ktorá sa inšpirovala západoeurópskym smerovaním hudobného vývoja a komponovaním elektroakustickej hudby. Tieto tendencie prenikli aj do tvorby Ladislava Burlasa.

Nemenej významnou časťou publikácie je spracovanie personálnej bibliografie, ktorá je rozčlenená na monografické a vysokoškolské práce – tu je namieste skonštatovať, že L. Burlas monograficky spracoval osobnosti slovenskej hudby ako J. L. Bella, A. Moyzes či analyzoval operu Krútnava Eugena Suchoňa; charakterizoval ako jej priamy nasledovník a žiak nový metodologický nástroj pre výskum našich hudobných dejín, a to pojem „slovenská hudobná moderna“, predstavený v rovnomennej knižnej monografii Slovenská hudobná moderna a vypracoval na slovenské pomery dodnes neprekonanú hudobno-teoretickú prácu o formových zákonitostiach hudby Formy a druhy hudobného umenia, ktorá sa do súčasnosti dočkala štyroch vydaní.

L. Burlas je autorom aj kapitol v monografiách, významnou je jeho mapovanie vývoja slovenskej hudby v 1. polovici 20. storočia (O. Elschek ed., 1996); vo vedeckých štúdiách a článkoch sa sústredil prevažne na osobnosti slovenskej hudby 19. a 20. storočia, významné osobnosti slovenskej hudobnej kultúry, formovanie a výchovu vkusu slovenskej spoločnosti. Hudobná vedecká obec neraz ocenila muzikologické aktivity v kontexte historiografie, etnomuzikológie, či interdisciplinárnych presahov Ladislava Burlasa – bibliografia publikovaných prác o Ladislavovi Burlasovi, ako aj jeho pedagogické pôsobenie je podané v súpise vedení záverečných prác, súpise vedeckých a publicistických článkov o jeho živote a diele. Parafrázujúc autora (s. 4) konštatujeme, že napriek hrboľatému putovaniu na poli hudobnej kultúry, sa tá slovenská predsa len rozvíjala pod šťastnou hviezdou, nemalý podiel na tomto vývoji mal aj Ladislav Burlas.

Publikácia dvoch autorov, kde prvý autorský subjekt z autorskej dvojice, prof. Ladislav Burlas, je zároveň aj objektom, je cenným príspevkom k modernej slovenskej hudobnej historiografii. Prezentuje editorskú aktivitu S. Kopčákovvej vo vzťahu k príprave a edícii historického prameňa (oral history) ako aj ochotu jeho pôvodcu, L. Burlasa, podeliť sa so svojimi myšlienkami, skúsenosťami v podobe memoárov. Jeho životné profesionálne aktivity, doplnené a opätovne po 15 rokoch zhodnotené editorkou a spoluautorkou publikácie, tak predstavujú viac menej definitívny sumár tvorivých aktivít jednej z popredných osobností slovenskej hudobnej kultúry 20. storočia. V tomto duchu editorka v závere monografie (s. 179)

konštatuje, že „*umenie trvať na ustálených hodnotách a étose, ktoré pretrvávajú z generácie na generáciu, ale zároveň žiť do vysokého veku s prstami na pulze doby – to je zrejme tajomstvo úspešného a naplneného života.*“

Mgr. Renáta Kočíšová PhD.
Inštitút hudobného a výtvarného umenia,
Filozofická fakulta,
Prešovská univerzita v Prešove,
renata.kocisova@unipo.sk

espes.ff.unipo.sk

KUŠNÍROVÁ, Eva (2017): *The Theatre of Particular Features. Theatre Ensemble Hviezdoslav Spišská Nová Ves*. Prešov: Faculty of Arts, Prešov university of Prešov in Prešov. ISBN 978-80-555-1818-3. 305 p.

Pavol Zupal; pavol.zupal@ku.sk



Even in the period that is particularly characterised by consumerism and unstable culture, it is an indisputable fact that the Art of Thalia remains its integral part, despite very unfavourable circumstances arising from the often dishonoured claim of lack of funds. It is similar to recent times, it is also today true that even in the life of contemporary society the theatrical art remains the subject of interest to a minority of its potential recipients, if we do not take into account the narrative projects of commercial focus in the spirit of non-national provenience and different cultural traditions.

In 2018, we recall the origin of the first Czechoslovak Republic, which, besides the fact that it has established itself in the international context as a fully-fledged governmental unit, also brings significant changes in the field of cultural development in the territory of Slovakia as well as its integral component, while these

changes concern also theatrical creation. However, it is a great pity that, in such intentions, the interest of both the professional and the laic public focuses primarily on professional dramatics, which is primarily represented by the Slovak National Theatre and the gradually establishing network of regional professional theatres. In the shade of this interest, however, there is an amateur theatre in different regions of Slovakia, even though it is in that context irreplaceable and unforgettable theatre. At this point, however, the individual character of the Spiš region has to be reminded from the aspect of its varied national composition, the cause of which was its stormy history, especially in the context of Tatar invasions and the subsequent settlement of this region by the population of German origin, which ultimately demonstrated itself in the area of urban law, business, language, but not least in the field of culture, an integral part of which was also a relatively frequent activity in the field of theatrical life. The authoress of the monograph is very well aware of the context which is the part of her long-term professional interest, as the reflexion of multicultural character of the life of society of this seemingly peripheral region in the time when the concept defined this way was completely unknown, but nevertheless it was practiced in the community of region daily. In this context, the authoress of the monograph explicitly points out to the significant impact on the cultural uplift of Slovakia in the post-revolutionary period from the side of

Czech intelligentsia, which was also reflected in the region of Spiš. The benefit of the representatives of the communities of other nations into the culture of the Slovak majority is currently unfortunately often marginalised. At the same time pointing to these facts is more necessary now, because in this field, we are today witnessing pseudo-patriotism and even national elitism.

That is why it is also important to welcome also creative works that perceive the activity of theatrical amateur ensembles in the territory of today's Slovak Republic in terms of various contexts, underlining that their activity not only in the centre of social events but also in the provinces, such as the Spiš region, undeniably contributed to the now widely recognised high standard of Slovak theatre and in international criterion, especially if we realise that many personalities who have contributed to this fact, to a significant extent come from the amateur environment. It is quite clear to note in this regard that also the monograph of Eva Kušnírová entitled *The theatre of particular features. Theatre ensemble Hviezdoslav Spišská Nová Ves* which was published in 2017, is precisely such act, even though the authoress herself also notes the "absence" of an integral monograph about theatrical life in Spiš, which undoubtedly represents a challenge to continue in similar activities in the near future.

From the methodological point of view the loyalty is evident there in the evaluated monograph to the mapping of the amateur theatre in the spirit of the research activities of the following personalities from the field of teatrology: Anton Kret, Oleg Dlouhý, Ladislav Čavojský, Vladimír Štefko, Ján Jaborník or Ján Sládeček, while the authoress emphasises the principle of chronological expansiveness, but it is also necessary to evaluate that at the conclusion of the individual chapters she brings reflections, which she depicts as balance or digression, by which she refills resp. "finalises" some facts, while she uses abundantly valuable material which she has acquired not only based on her study of literature, resp. little known archival materials or regional print, but also memories of the memorial and living legend of the ensemble Hviezdoslav, Mr. Ing. Peter König.

All the aforementioned contribute to the rather concise and compact view of the activities of the theatre ensemble Hviezdoslav (1932 – 2012) and its mission in the field of amateur theatre not only in the context of Spiš region but also in terms of the formation of Slovak dramatics at all. At the same time it is needed to evaluate the efforts of the authoress in the field of factography the ensemble as well as the profiles of significant personalities. Since the theatre has set the mirror of the development of the society in the background of its historical peripeteias, it would be possible to object to the places and the tendency to simplified approach in the context of postulated reflection, but nevertheless it can be clearly stated that the monograph of Eva Kušnírová – in the given context of the subject of her professional interest – is a relevant contribution, which has the undeniable potential to become an inspiring source of information for all the interested parties about the development of dramatics in Slovakia.

PhDr. Pavol Zubal, PhD.
Pedagogická fakula,
Katolícka univerzita v Ružomberku
pavol.zubal@ku.sk

espes.ff.unipo.sk
