

UNAVENÉ UMĚNÍ:

KOMPETENCE

TVŮRČI

ESPELES
KŘITICKÉ 2.0

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

Vol. 8, No 1

June 2019

ESPES (online journal of the Society for Aesthetics in Slovakia)

Tématické číslo časopisu ESPES/Special Issue of the ESPES Journal, Vol. 8/1 – 2019.

Barbora Kundračíková (ed.) Unavené umění: Kompetence tvůrčí a kritické 2.0/Exhausted Art: Creative and Critical Competences 2.0

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 Šobánková, 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

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. © 2019

CONTENT [OBSAH]

Unavené Umění [Exhausted Art]/ 3

Barbora Kundračíková (CZ)

Articles [Štúdie]:

Dilema (ne)definovatelnosti umění [The Dilemma of (Un)definability of Art]/ 7

Lukáš Makky (SK)

Od definice ke kritice [From Definition to Criticism]/ 20

David Skalický (CZ)

Aesthetic Experts/ 27

Tereza Hadravová (ENG)

Paskvil, nebo umění? Nový diletantismus jako zdroj unaveného publika [A Scribble or The Art? New Diletantisms as a Source of Tired Audience]/ 37

Lenka Lee (CZ)

Premenlivá pozícia amatérskej fotografie [Shifted Position of Amateur Photography]/ 47

Michaela Pašteková (SK)

Reviews [Recenzie]:

Music, the Arts and Everyday Life Experience/ CSLOVJECSEK, Markus – ZALAUFG, Madeleine [eds.] (2018): *Integrated Music Education - Challenges of Teaching and Teacher Training*. Bern, Berlin, Bruxelles, New York, Oxford, Warszawa, Wien: Peter Lang Publishers, 418 pp./ 55

Slávka Kopčáková (ENG)

ZAKARIA, F. (2017): *Obrana liberálního vzdělání*. Praha: Academia, 127 s. [ZAKARIA, F. (2017): *In Defence of a Liberal Education*. Praha: Academia, 127 pp.]/ 59

Lenka Lee (CZ)

Unavené umění

Barbora Kundračiková; b.kundracikova@mail.muni.cz, <https://doi.org/10.5281/zenodo.3254776>

Při porevoluční rekonstrukci Akademie výtvarných umění v Praze inicioval Milan Knížák, její tehdejší rektor (1990-1997), vznik paralelních typů školních ateliérů – vedle sebe měly fungovat a navzájem se vyvažovat ateliéry *klasické* a *nové*. (Kotalík, 1999) Tento systém nyní pomalu končí – poslední existující dvojici jsou Ateliéry grafiky I a II, první (*klasický*) vedený Daliborem Smutným (do roku 2017 Jiřím Lindovským), druhý (*nový*) Vladimírem Kokoliou. Jedním z těch, o nichž se však vždy hovořilo – a pochybovalo – nejvíce, byl Ateliér klasických malířských technik vedený Zdeňkem Beranem (do roku 2012). Beran sám tuto pozornost přitahoval, tím spíše, že směřování ateliéru spojoval s budoucností malby jako takové. (Beran 1994) Jeho absolventi, familiárně nazývaní „beranovci“, byli a stále jsou chápáni jako zpátečníci, tradicionalisté, kteří vyměnili kreativitu a volnost uměleckého myšlení za bezpečí řemesla a popisnosti – jako lidé, kteří se vrací pro svou vlastní nedostatečnost do dob dávno minulých a trvají na hodnotách, které jsou stejně dávno mrtvé. Tento problém je samozřejmě daleko obecnější – a když na konci devadesátých let Milena Slavická připravovala katalog pro výstavu *Poslední obraz*, která současnou klasickou malbu představovala, neodpustila si právě proto řečnickou otázku: „Proč obraz malovat?“ (Slavická, 1998, s. 7) Výstava se také dočkala rozporuplného přijetí – přece jen, devadesátá léta se nesla na masivní vlně konceptu, globálního zájmu o české, potažmo stredoevropské umění a – s ohledem na estetiku a uměleckou kritiku – byla vedena snahou o co nejrychlejší adoptování pravidel západního „světa umění“. (Horová, 1998, s. 16) Ani v jednom z těchto ohledů česká klasická malba neobstála – byla buď příliš povrchní (tj. málo konceptuální), příliš místní (tj. málo globální) anebo zastaralá a neautentická (tj. nejen mimo svět umění, ale mimo tento svět vůbec). Byla prostě příliš *unavená*.

O třicet let později jsme tentýž opis – *unavený* – zvolili pro název konference pořádané českou Společností pro estetiku na jaře roku 2018, jež se věnovala „kompetencím tvůrčím a kritickým“.¹ Důvod, proč zmiňuji právě klasickou malbu a končící systém akademického vzdělávání, je ten, že hodnotový chaos, v němž se v současné chvíli nacházíme, úzce s tím, že jsme obraz malovaný rukou v určitém momentu jako překonaný odmítli, souvisí. Což rozhodně neznamená volání po jeho rehabilitaci. Klasická malba nicméně stále je jednou z limit světa umění a představuje také přirozený svorník obou dvou základních a nosných typů kompetencí. A to, i když se místy zdá, že ty tvůrčí lze redukovat na řemeslné a kritické jsou spjaty spíše s reflexí jejího referentu (tj. skutečnosti), než výsledného obrazu. Odtud také nakonec zprofanovaná otázka: „Jak dlouho vám to trvalo vytvořit?“ (Kundračiková, 2017)

Současný svět umění je produktem „krátkého“, o to více však relativizujícího dvacátého století. Nejistota, s níž se nyní potýkáme, je přitom plodem hned jeho prvních desetiletí. Jestliže totiž dnes John Elkins hovoří

¹ *Unavené umění. Kompetence tvůrčí a kritické. 1. bienální konference Společnosti pro estetiku*. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 15. – 16. 3. 2018.

Záznamy přednášek jsou k dispozici on-line:

https://www.youtube.com/playlist?list=PLPNjTICLanCFL2dIdjYde_i2mGRwhYQlc (cit. 26. 5. 2019)

o kritice jako „produktu tisíců lidí, jež nemá žádný společný základ,“ a dokonce ani publikum, (Elkins, 2003, s. 9) neříká nic jiného, než svého času Walter Benjamin:

„Začalo to otevřením rubriky ‚Dopisy čtenářů‘ a dnes to vypadá tak, že téměř neexistuje v Evropě člověk v pracovním procesu, který by v principu neměl možnost publikovat pracovní zkušenosti, nesnáze, reportáže a podobně. Rozlišení autora a publika tak přestává být zásadní věcí. Je pouze funkční a může se případ k případu měnit. Čtenář se může kdykoli změnit v pisatele. Jako odborník, kterým se chtít nechťe musil stát v nanejvýš diferencovaném pracovním procesu – byť i odborník na nepatrném úseku – získává přístup k autorství [...] Literární kompetence se nezískává specializovanou, nýbrž polytechnickou přípravou, a stává se tak obecným vlastnictvím“ (Benjamin, 1979, s. 31).

V kultuře, která na straně jedné adoruje přístup DIY a amatérismus chápe jako projev „čistého vidění“ či nefalšovaného zájmu o věc, na té druhé však volá po odbornících a expertech všeho druhu a možné specializace, musí existovat poměrně zásadní napětí. V jeho středu se nachází muzeum, muzejní instituce, v níž se také konference příznačně konala – probíhala totiž atypicky v Muzeu umění Olomouc, resp. Středoevropském fóru Olomouc. Podobně jako klasická malba, také koncept muzea je zoufale zastaralý. Navíc je i vnitřně rozporný – opírá se sice o descarteovskou jistotu myslícího já, podmiňuje ji však identifikací podstaty poznávané věci, na jejíž „správnou“ interpretaci apeluje.² Obojí, klasická malba i muzeum, představuje svět vnímaný a pojímaný celistvě, z jediného pevného bodu a na něj se zpětně omezující. Jejich reduktivnost a manipulativnost kritizovala vedle Sigfrieda Kracauera a Paula Valéryho v průběhu posledního sta let celá řada umělců, historiků i filosofů umění. Proč, vysvětluje Theodor Adorno: „Německý výraz ‚museal‘ (museální) má nepřijemný podtón. Označuje objekty, k nimž již pozorovatel nemá živý vztah, a jež jsou proto v procesu umírání. Za své zachování vědí spíše historickému respektu, než potřebám současnosti“ (Adorno, 1967, s. 175). K čemuž Jean-Paul Martinon dodává: „Muzea žádnou budoucnost nemají,“ protože se nadále nemohou řídit představou, která již neplatí – byla totiž nahrazena jakousi koncepcí „neklidu“. (Martinon, 2006, s. 59) Tím, v co tato kritika ústí, je současná přiznaně sebe-reflexivní pozice muzejní instituce, která ví, že stojí nad systémem, stejně dobře si je ale vědoma toho, že je jeho součástí. A totéž platí také pro současnou klasickou malbu – která ví, že taková je. Uvádím na to konto komentář Daniela Pítína:

„Otázkou, kterou jsem si kládl, bylo, jestli bych se mohl z toho sevření všech způsobů, které mám ve své mysli, nějak vymanit. To znamená, jestli z toho, co jsem se naučil, z toho, co byl impresionismus, expresionismus a podobně – s tím, že uděláte tab na plátně a říkáte si, to vypadá jako Kokoschka, s tímhle nemůžu pokračovat – vede cesta ven. V tomto smyslu bylo malířství skutečně prozkoumané. A řekl jsem si, že tuto cestu hledat nebudu a že všechen jazykový repertoár, který mám k dispozici, použiji, protože je to tradice a já díky ní nemusím donekonečna objevovat jazyk nový. Myslím, že to je pro současné malířství důležité – už neukazujeme nové způsoby, jako tomu bylo ve 20. století, ale můžeme používat všechny ty, které již máme. Musíme jen vědět, jakým způsobem a proč.“³

Olomoucká konference sice byla věnována estetice, vzhledem k okolnostem a tématu ji však uvodila dvojice mimo-oborových přednášek (emeritních) profesorů olomoucké Univerzity Palackého a Akademie výtvarných umění v Praze, historika umění Ladislava Daniela a grafika Jířího Lindovského. Daniel ve svém příspěvku připomněl událost z roku 1912, kdy vedle sebe v Paříži paralelně probíhaly Salon lectectví a Podzimní salon (umění) a nad exponáty obojího typu se scházeli „moderní“ řemeslníci s umělci. Svěžest a

² Muzeum je komplexní v tom smyslu, že pracuje s materiálem, který zároveň konceptualizuje, přičemž se neobejde bez abstraktní teorie, také ale zcela konkrétní pedagogické praxe. Zosobňuje navíc estetický soud v praxi a reprezentuje hodnotové nastavení společnosti, kterou zároveň podrobuje zkoumání. Tato rozpornost je evidentní na všech úrovních jeho existence a činnosti – a opět vyplývá z celosti konceptu.

³ Rozhovor s Danielem Pítínem byl veden 31. července 2017.

esprit nových přístupů, které právě tento moment nabídl, se podle něj v průběhu let vytratil – a právě jeho promarnění je jedním z důvodů současného „velkého návratu“ rukodělnosti a krásy, což demonstroval mj. na příkladu prací Jana Knapa, některých hyperrealistů, Venduly Chalánkové a současných keramiků.

Lindovského příspěvek se týkal možností umění učit. Z jeho celku vybírám úvodní pasáž, v níž se autor vyrovnává s možnými námitkami a velice případně poukazuje na vztah umění a řemesla:

„Cvičená mysl ví, jakého účinku dosáhne zmnnožením čehokoliv 10x nebo 100x v prostoru nebo v jedné ploše. Vím, co ‚udělá‘ bromada z takto namnožených předmětů, co rozprostřenost, co rastr. Z těchto předmětů se dá také postavit místnost, ‚prostor v prostoru‘, nebo se dá jedním a tímž pokrýt vše, strop i nábytek jako dekorem. To vše jsou spolehlivé vědomosti a nikdy nezradí. [...] Zaměřím-li kameru na jedno místo a nechám ji zaznamenávat nahodilý, neplánovaný děj, je to ‚řemeslo‘. Vždy to dobře dopadne! [...] Zvětším-li fotku a něco na ni domaluji nebo změním digitálně, je to účinek, který jen málokdy dopadne špatně. Vždy se dá spolehlivě použít. Je to ‚řemeslo‘. [...] Řemeslem všech řemesel je učení komplexních slobových schémat, dobových klišé anebo momentálních myšlenkových vzorců. Právě posledně jmenované se často učí pod názvem ‚učit se myslet‘. [...] Dostatek času pro učení, zkoumání, pochybnosti, tápání, mylné cesty, beznaděj, riskování. Dostatek času pro krize, pády a nové vzestupy atd. Bez tobo se jen velmi těžko kdokoliv stane v našem oboru hluboce vzdělaný a skutečně profesionální. Zážitek, prožitek i pochopení jsou časové záležitosti. [...] Z předešlého mi vyplývá, že amatér je vlastně ten, kterému nebyl dán dostatek času, času kvalitně kontrolovaného, pro jeho vnitřní vzdělání a sebeuvědomění v dialogu s danou materií. Tento člověk, amatér, neměl možnost a čas poznat zvolenou materií a sebe v ní. Je naprosto lhobestjné, zda se jedná o materií papíru, slova, kamene, počítačového programu, barvy, těla, filmu, pohybu, zvuku a čehokoliv jiného na tomto světě. Platí vždy a stále: ‚Snadnost je buďto mistrovství, nebo podvod!‘“ (Lindovský, 2007 / 2018).

V novém filmu Floriana Henckela von Donnersmarcka *Werk ohne Autor* (2018) vystupuje enigmatická postava profesora Kunstakademie Düsseldorf Antonia van Vertena alias Josepha Beyuse. Ten je upřímně zaujat způsobem uvažování (!) svého žáka Kurta Barnerta alias Gerharda Richtera. To, co však uvidí v jeho ateliéru, jej hluboce zklame. Své studenty se totiž snaží vést k umělecké rehabilitace svého vnitřního já – své osobní a nenahraditelné zkušenosti, a jediné, co mu je schopen Barnert ukázat, je dobře odvedené řemeslo. Zajímavé je, že Barnert do Düsseldorfu přichází jako malíř, pevně etablovaný v kontextu východoněmeckého socialistického realismu. Střet se svobodným akademickým prostředím mu samozřejmě působí šok. Zejména tehdy, když zjistí, že principem zdejší výuky je nalezení „nápadu“. Že jím může být i klasická malba, pokud bude on sám vědět, proč se jí věnuje, je samozřejmě spouštěčem katarze, tím větší, že se film přiznává k inspiraci skutečnými událostmi.

Zmínil-li se kompetence, tím spíše, má-li být řeč o těch tvůrčích i kritických, jedná se o problém snad až přespříliš komplexní. Způsob, jak s ním zacházet, je dvojitý – zúžit jej a pozornost koncentrovat na jeho vybraný segment, respektive neustoupit a pokusit se jednotlivé domény akcentovat rovnoměrně, právě proto, že na sebe navzájem reagují. Nakonec jsem se, stejně jako v případě konference samé, přiklonila k variantě druhé, protože shodná nejistota panuje na všech frontách, a toto číslo časopisu Espes jsem koncipovala globálně. Zahrnuje stat' Lukáše Makkyho věnovanou definici umění, při čemž se její autor opírá o Weitzovo slavné „rozbití systému“ apelováním na neevidentní rodinnou spřízněnost uměleckých děl, jež tak nemusí splňovat totožné podmínky ani sdílet stejné vlastnosti. Značná pozornost je přirozeně věnována také kritické praxi a roli odborníků – a to jednak, v návaznosti právě na Makkyho, ve stati Davida Skalického, reflektující samy možnosti klasifikace a obracející pozornost k procesu hodnocení; jednak v polemické studii Terezy Hadravové, reflektující současný trend neuroestetických výzkumných záměrů, opírajících se stále častěji o poučené či přímo expertní referenty. Hadravová poukazuje na zásadní odlišnost znalosti a zkušenosti, přičemž proces estetického hodnocení přirozeně kombinuje obojí. Lenka Lee s

Michaelou Paštěkovou se věnují už konkrétním příkladům umělecké tvorby či kreativity – v prvním případě malbě (na příkladu Cye Twombleyho), v tom druhém amatérské fotografii. Právě o stat' věnovanou fotografii jsem velice stála – přeče jen, byl to do značné míry její impulz, který vedl k zásadní změně tvůrčích a hodnotících standardů.

Pro obojí, kompetence tvůrčí a kritické, zjevně platí totéž – ve své vrcholné podobě sdílejí vnitřní kvalitu, jíž lze jen stěží teoreticky uchopit, byť usilovat o to, je naprosto nutné. *Je ne sais quoi*, respektive, (připomíná Lenka Lee) jak řekl explicitně právě Twombley, když se pokoušel vysvětlit, co to znamená namalovat obraz: *vzít „všechno, co je ve vaší hlavě, všechno, co je ve vašem bříše, všechno, co je ve vašem těle, a všechno, co víte o světě, a to tam dát“* (Lee, 2019, s. 45).

Literatúra:

- [1] ADORNO, Th. (1967): Valéry Proust Museum. In: *Prisms*. Londýn: Neville Spearman, s. 174-185.
- [2] BENJAMIN, W. (1979): Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: R. Grebeníčková (ed.). *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, s. 17-47.
- [3] BERAN, Z. (ed.), (1994): *Podoba a smysl malby v současném umění*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze.
- [4] ELKINS, J. (2003): *What happened to Art Criticism*. Chicago: University of Chicago Press.
- [5] HOROVÁ, A. (1998): Poslední obraz. In: *Ateliér*, 3, s. 16.
- [6] KOTALÍK, J., T. (1999): Historie Akademie výtvarných umění v Praze. In: *Akademie výtvarných umění*. [Cit. 2019-04-27]. Dpístupné z: <<https://www.avu.cz/document/historie-avu-%E2%80%93-text-ji%C5%99%C3%ADho-t-kotal%C3%ADka-z-r-1999-822>>
- [7] KUDRAČIKOVÁ, B. (ed.), (2017): *Fascinace skutečností. Hyperrealismus v české malbě*. Olomouc: Muzeum umění Olomouc.
- [8] LEE, L. (2019): Paskvil, nebo umění? Nový diletantismus jako zdroj unaveného publika. In: *Espes*, 8/1, s. 37–46. Dostupné z: <<https://espes.ff.unipo.sk/index.php/ESPES>>
- [9] LINDOVSKÝ, J. (2019): *Dá se učít?*. [Cit. 2019-04-27]. Dostupné z: <<https://jiri-lindovsky.info/texty.html#Text1vice>>
- [10] MARTINON, J. – P. (2006): Museum and Restlessness. In: H. H. Genoways (ed.). *Museum Philosophy for the Twenty-first Century*. Lanham: Altamira Press, s. 59-68.
- [11] SLAVICKÁ, M. (1998): *Poslední obraz*. (kat. výst.) Praha: Rudolfinum.

Mgr. Barbora Kundračková, Ph. D.
 Masarykova Universita
 Filosofická fakulta
 Seminář estetiky
 Olomouc/Česká republika
 b.kundracikova@mail.muni.cz

<https://espes.ff.unipo.sk/>

Dilema (ne)definovatelnosti umenia*

Lukáš Makky; lukas.makky@unipo.sk, <https://doi.org/10.5281/zenodo.3255283>

Abstrakt: Aktuálna podoba a transformácia umeleckej praxe v 20. a následne 21. storočí spôsobila isté odcudzenie recipienta a umenia. Súčasnému diskurzu, aj pod vplyvom Morrisa Weitz, dominuje aj z tohto dôvodu akási ostýchavosť vo vytýčení kritérií (nie len) súčasného umenia, alebo dokonca dilema, či je umenie vôbec potrebné zadefinovať. Arthur Danto veľmi trefne pripomína, že momentálne neexistuje spôsob, ako odlíšiť umenie od objektov, ktoré nie sú umením, aj napriek tomu, že sa viacerí teoretici pokúšali prísť s (azda normatívnou) odpoveďou. Potreba dištinkcie objektov, aby mohlo prebehnúť potrebné teoretické skúmanie alebo, aby existoval funkčný definičný aparát pre kritiku či výstavnú prax je však potrebný nielen v sémantickej rovine. Cieľom predloženého príspevku je aj preto ponúknuť stručný prierez teórií, ktoré sa v ostatných šesťdesiatich rokoch zaoberali problémom definície umenia a (nanovo) prehodnotiť/premyslieť potrebu funkčnej definície umenia ako determinantu adekvátnej estetickéj teórie.

Kľúčové slová: umenie, definícia, nutné a dostačujúce podmienky, analytická estetika, klastrová definícia.

Abstract: The current form and transformation of artistic practice in the 20th and 21st century caused some estrangement of the recipient and the art. The current discourse is therefore dominated by some distrust in defining the criteria of (not only) contemporary art, or even the dilemma of whether or not art has to be defined at all, mostly under the influence of Morris Weitz. Arthur Danto very aptly reminds that there is currently no way to distinguish art from objects that are not art, even though many theorists have tried to come up with a (normative) solution. The need to distinguish different objects in order to carry out the theoretical examination or to have a functional defining apparatus for criticism, or the exhibition practice is not necessary only on the semantic level. The aim of the submitted paper is therefore to offer a brief cross-section of theories, which, over the past sixty years, dealt with the problem of the definition of art and (re)appreciate/re-think the need for a functional definition of art as the determinant of adequate aesthetic theory.

Keywords: fine art, definition, necessary and sufficient criteria, analytical aesthetics, cluster definition.

Ernst Cassirer v *Eseji o človeku* (1977) veľmi dôrazne a vyhranene prezentoval jazyk ako demarkačný prvok rozdeľujúci živočíšnu a ľudskú ríšu. Zreteľne tu pomenoval moc, ktorú jazyk v ľudskej kultúre má a poukázal na transformačné procesy, ktoré mohlo vynájdenie a osvojenie si používania jazyka spôsobiť. Svoje tvrdenia, približne zosumarizované do podoby: „*symbolické myslenie a symbolické správanie patria medzi najcharakteristickejšie črty ľudského života a na nich sa zakladá pokrok ľudskej kultúry*“ (Cassirer, 1977, s. 80) sa stali základom rozlíšenia emocionálneho (skoro až reflexívneho) a predikatívneho (kultúrne a historicky determinovaného) jazyka (Cassirer, 1997; pozri napr. Eco, 2009). Súčasná evolucionistická a etologická akademická obec dokazuje, že Cassirer nebol limitovaný len obmedzeným stavom bádania na pôde biológie a antropológie a že jeho teória má oveľa ďalekosiahlejšie uplatnenie. Aj z tohto dôvodu veda často siaha k podobným kritériám, keď sa snaží rozlíšiť vývojové stupne ľudského predka, resp. keď sa snaží identifikovať konkrétny okamih a antropológickú/evolucionistickú kondíciu človeka, ktorý bol schopný produkovať umenie alebo umeniu príbuzné a podobné činnosti (pozri napr. Dissanayake, 1995). Schopnosť tvorivo myslieť a dávať to najavo komplexnými jazykovými štruktúrami, nie len ukazovacími

* Text vznikol ako výstup riešenia grantovej úlohy VEGA č. 1/0531/17 150 rokov „konca umenia“ v reflexiách a analýzach filozofických, estetických a umenovedných teórií (150 years of "the end of art" in reflections and analysis of philosophical, aesthetic and art theories).

semémami, ktoré danú vec jednoducho označujú a schopnosť umeleckej tvorby má k sebe veľmi blízko, napokon vizuálna semiotika vychádza z presvedčenia, že umenie je osobitým jazykom alebo osobitou formou jazyka (pozri napr. Fiske, 1990; Saint – Martin, 1990).

Jazyk je aj z tohto dôvodu často určujúcim nástrojom rôznej diferenciacie a vhodným aparátom identifikácie kultúrnej úrovne tej-ktorej spoločnosti. Jazyk je však hlavne a predovšetkým určujúcim (nenahraditeľným vo svojej komplexnosti a flexibilitosti) prostriedkom medziľudskej interakcie a vzájomnej komunikácie či porozumenia (aj keď o porozumení, ktoré je už kultúrnym a sociálnym problémom by som nerád hovoril). Zo semiotického hľadiska predpokladáme (a azda aj dúfame), že prijímateľ a odosielateľ dokážu s použitím rovnakého konštruktívneho kódu pochopiť navzájom komunikovanú informáciu. Ale je nevyhnutné, aby mali obaja účastníci komunikácie tie isté vedomosti o syntaktickej štruktúre a poznali významy jednotlivých znakov (slov), ktoré používajú. Poznať znaky/slová však dostatočne nedeterminuje schopnosť ich plynulého používania alebo neomylného porozumenia. Je nutné poznať aj pravidlá ako správne tvoriť informáciu a ako ju následne vysielat', ako správne (v zmysle zrozumiteľnosti) komunikovať. Nestačí veci, ktoré nás obklopujú len pomenovať/označiť. Každé slovo, každý znak sa vo vetnej štruktúre riadi arbitrárnymi pravidlami, ktoré sa menia, rovnako ako syntaktická informácia, ktorú slovo označuje: menia sa v závislosti od kontextu, od syntaktického umiestnenia a použitia a od dobovej normy (pozri napr. jazykovú normu: Mukařovský 1966).

Isté špecifikum predstavujú estetické pojmy, ktoré majú aj iný, mimopojmový, dokonca esenciálny a predovšetkým recepcný význam a nikdy neznamenajú presne to, čo označujú. Ernst Cassirer podobný spôsob označovania a vzťah označenia a označeného chápal ako symbolizmus (Cassirer, 1977), pričom symbolická funkcia je vo všeobecnosti prehodnocovaná ako jedno z určujúcich kritérií umenia. Nelson Goodman (2007) na tomto princípe založil svoj prístup, ktorý zhrnul v knihe *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů a v podstate dokázal, že „[...] symbolická funkce je podstatou umění všech [zdôraznil T. K.] – tedy i abstraktních“* (Kůlka in Goodman, 2007, s. 6). Vzťah znaku a označovaného je pri estetických pojmoch komplexnejší a rozhodne problematickejší, lebo nie je arbitrárny ani kultúrne nemenný. Je premenlivejší ako v prípade ktoréhokoľvek iného sémantického reťazca (možno s výnimkou poézie). Estetické pojmy sú vo všeobecnosti nejednoznačné alebo skôr povedané viacznačné. Ak budeme na diskusiu o umení nazerat' ako na semiotickú operáciu, dôjdeme k nasledovnému zisteniu: máme jeden signifikant (pojem umenie) a veľa signifikátov, ktoré sa môžu na formálnej, ideovej, ale aj kontextuálnej rovine líšiť. Vo výtvarnej kritike, keď je nutné, často aj axiologicky, ale predovšetkým empiricky a esteticky, prehodnotiť vystavené umenie (a istým spôsobom, prehodnotiť aj adekvátnosť udelenia statusu umenie) je terminologická dvojznačnosť problematická.

Môže sa preto zdať, že estetické pojmy sú priam neuchopiteľné a nemá význam definovať alebo inak ich klasifikovať. Frank Sibley argumentoval, že používanie estetických pojmov sa viaže aj na empirické skúsenosti a vkus recipienta (Sibley, 2004); ja dopĺňam, že aj na jeho estetické preferencie a recepcné kompetencie. Otázne ostáva, ako to je s umením (pojmom), ktorý nie je výhradne estetickou kategóriou, ani klasifikáciou, no rozhodne obsahuje všetky výdobytky a „neduhy“ estetických pojmov, nakoľko je zdrojom rôznorodnej špecializácie (Dissanayake, 2009) a vymedzuje sa (azda vďaka estetickému funkciu) spomedzi ostatných pojmov a skutočností (Mukařovský, 1966). Jazyk má síce právom priznanú moc, ale nedokáže riešiť a ani vyriešiť problémy svojho signifikátu. Dovolím si predostrieť hypotézu. Ak vychádzam z predpokladu, že chceme hovoriť o umení, teda z predpokladu, že ide o tému, o ktorej je nutné rozprávať alebo dokonca si to aktuálna (spoločenská, teoretická, umelecká) situácia vyžaduje, nestačí nám toto slovo len poznať, inak povedané, nestačí, aby pojem v našom slovníku iba existoval

(musí, samozrejme, existovať aj skutočnosť/predmet, ktorú označuje). Predpokladám, že na triviálnej až banálnej rovine (občas s omylmi, ktoré sú diskutabilné, lebo neexistuje funkčná definícia umenia) vie každý jeden človek používať a zda aj používa pojem umenie. No na to, aby sme v akademickej, alebo dokonca len v poučenejšej diskusii boli korektní,¹ musíme pojmu umenie rozumieť a vedieť kedy a za akých podmienok ho používať, príp. aké artefakty, činnosti, javy klasifikovať ako umenie.

Ak dvaja komunikanti diskutujú o predmetoch, ktoré majú pred sebou, pričom niektoré sú umením a iné nie, za predpokladu, že obaja hovoria o umení, obaja predpokladajú, že ich ponímanie pojmu samotného, ich chápanie signifikátu sa riadi tými istými pravidlami, a preto si myslia, že obaja hovoria o tých istých veciach. Nepýtajú sa na vzájomnú definíciu umenia alebo vzájomné pochopenie tejto skutočnosti. Akosi predpokladajú, že aj napriek rôznym názorom a hodnotovým stanoviskám hovoria o tom istom. Ale nie je to tak vždy. Práve naopak. Umenie je natoľko premenlivá kategória, historická konštanta a pojem sám, že neexistuje kľúč, ani hypotetická istota, ako s istotou identifikovať ponímanie daného pojmu iným účastníkom diskusie. Daný problém priam ukázkovo zhrňa D. Lewis-Williams: „*Je to [umenie – doplnil L. M.] jeden z oných termínů [...], o nichž se všichni domníváme, že jim rozumíme – dokud nejsme požádáni, abychom ho definovali. [...] Pojem ‚umění‘ a ‚umělci‘ se však vztahují k určitým momentům v dějinách a k určitým kulturám*“ (Lewis-Williams, 2007, s. 53–54). Možno predpokladať, že lexikálna a semiotická úroveň rozpoznania pojmu umenie je dôležitá, ale v rovnakej miere zohráva dôležitú úlohu aj uvedomenie si kontextu, ktorý môže určiť rámec nášho vnímania a vymedziť pojem samotný, alebo posudzovaný artefakt začlení do istej sféry skúmanej štruktúry.

Problém je v tom, že väčšina autorov zaoberajúca sa umením používa pojem samotný voľne a aj keď sa riadi nejakým vnútorným pravidlom, čitateľovi ho (často) nesprostredkuje; výnimku tvoria publikácie zaoberajúce sa vlastnou povahou umenia. Diskurzívna prax ukazuje, že aj napriek preferencii istých kritérií, tie nie sú vždy pomenované, a autor v texte postupuje a prepája umelecké diela len intuitívne. Určiť jednotné východiská a obmedzenia môže byť komplikované dokonca aj v rámci jednej teoretickej oblasti. Väčšina teórií stroskotala práve na snahe vytýčiť univerzálne nutné a dostačujúce podmienky definičného rámca, ktoré by raz a navždy umenie zadefinovali a ukončili diskusiu ohľadom jeho povahy. Celá diskusia, ktorá sa okolo problému definície a samotnej povahy umenia „rozohorela“, vyvolala veľkú dilemu a takmer neriešiteľnú situáciu definovateľnosti umenia. Možno dokonca tvrdiť, že ide o veľkú schizmu alebo paranoju odborníkov, ktorí sa snažia prirodzene definovať svoj objekt výskumu, čím automaticky obhajujú aj jeho právo na existenciu. K tejto snahe však pristupujú akoby s očakávaním či kalkuláciou neúspechu, nakoľko majú možno pocit, že sami nevedia univerzálne (niekedy ani pre seba) pomenovať, čo skúmajú a táto neistota sa môže pretaviť do ich práce a úvah.

Vychádzajúc z tejto skutočnosti sa môže zdať logické nanovo siahnuť k Morrisovi Weitzovi, ktorý daný problém riešil už v roku 1956 v štúdiu *The Role of Theory in Aesthetics/Role teórie v estetice*, aj keď ho možno určiť za príčinu celej schizmy ohľadom definovateľnosti umenia. Jeho veľkou výhodou a možnosťou, ktorá sa prirodzene núka je analýza pojmu umenie a jeho užitia, nie samotného umenia (ktoré je všeobecne akceptované ako komplikované) so všetkými historickými premenami a nuansami, teda pojmu na prvý pohľad oslobodeného od nestálych a premenlivých štruktúr. Približne rovnakým smerom sa v intenciiach jazyka uberá aj Michael Mandelbaum, keď hovorí: „[...] *nesnaží se objasnit vztah mezi různými významy slova „umění“*. Každý slovník nabízí mnoho takových významů [...] a není těžké mezi řadou z nich najít

¹ Tautologický kruh, ktorý hovorí o korektnej a nekorektnej definícii v situácii, keď žiadna definícia nie je platná, alebo úplne neplatná, opäť ukazuje ústredný problém celého definičného programu.

jistý vzorec rodových podobností. Autory textů [...], kterými se zde zabýváme, však analýza takovýchto podobností a rozdílů nezajímá. [...] tito autoři se primárně nezajímají o to, jak slova jako ‚umělecké dílo‘, ‚umělec‘ nebo ‚umění‘ běžně užívají ti, kdo nejsou estetiky ani uměleckými kritiky; zaměřuju se na texty, které jsou považovány za součást tradice estetické teorie“ (Mandelbaum, 2010, s. 72). Kultúrne motivovaný sémantický posun je veľmi očividný pri rôznych pojmoch, prečo sa potom (ako navrhuje Mandelbaum) nepreveri aj sémantický a významový posun pojmu umenie. Ak raz v anglicky hovoriacich krajinách tendujú autori k jednému významu a v slovansky hovoriacich krajinách k trochu inému významu, je nutné tieto skutočnosti započítat do výsledného preverenia. Samozrejme, ide o kultúrny determinizmus, ale často aj o sémantickú motiváciu, kde má daný pojem proste inú tradíciu, ktorá je prítomná v ponímaní samotného pojmu a zároveň by mala byť prítomná v definícii. Berys Gaut na rozdiel od Weitzza vychádzajúceho z rodových podobností Ludwiga Wittgensteina a v reakcii naňho poukazuje na potrebu preverenia a preskúmania diskusií o tom, či sú objekty umeleckými dielami (Gaut, 2010, s. 378–383). Dôraz kladie na diskurzívnu prax, nie výhradne na odbornú diskusiu. Aj bežná jazyková prax vytvára nové jazykové konotácie, ktoré následne prepožičiava odbornému diskurzu, a tak nie len formuje špecifický jazyk, ale rozširuje významy jednotlivých pojmov.

Morris Weitz (2004) sa intencionalne vzdal snahy na vymedzenie nutných a dostatočných podmienok, ktoré sú vždy buď príliš otvorené, alebo uzavreté. Vždy, pri akejkoľvek teórii sa ocitneme v situácii, keď je novoetablované umelecké dielo v rozpore s jednou alebo druhou „platnou“ definíciou a spochybní jej funkčnosť. Weitz preto pracuje s premisou otvoreného pojmu, kam radí aj umenie, ktorý determinuje vlastnú pojmovú inklúziu a má rozširujúci charakter, ktorý bráni vymedzeniu istých kritérií (pozri Ciporanov 2003). Táto šírka je závislá na historickom progrese, ktorý vždy prinesie novú, azda aj kontrastnú produkciu, oproti predchádzajúcim obdobiam, ale vychádza aj z repetitívneho prehodnotenia umeleckej minulosti, keď sú niektoré artefakty zaradené do sveta umenia (napr. Levinson, 2010) a iné produkty tento svet opúšťajú (pozri Mukařovský 1966). Zamedziť nárastu rôznorodosti umeleckých artefaktov by sa dalo len potlačením tvorivosti alebo popretím skutočnej otvorenosti umenia, ktorá aj keď je pri definícii kontraproduktívna je vlastnou podstatou umenia a nedá sa „prirodzene“ potlačiť.

Aby sa Weitz vyhol problémom iných teórií v snahe o objektívnosť, rezignuje na tvorbu definície umenia a v svojej práci prezentuje deskriptívne a hodnotiace využitie pojmu umenie, ktoré sa stalo následne objektom intenzívnej kritiky (G. Dickie, M. Mandelbaum, B. Gaut).² Najčastejšie sa Weitzovi vyčíta práve jeho snaha dištancie od definície umenia. Pracujúc na wittgensteinovskom základe však ponúka nutné a dostačujúce podmienky iného charakteru a prichádza k definícii na lexikálnej úrovni (Davies, 1991, s. 4–24; Longworth – Scarantino, 2010, s. 154; Stecker, 2013, s. 145). Deskriptívne použitie pojmu umenie, tak ako ho prezentuje Morris Weitz nadväzuje na nutné a dostačujúce podmienky, ktoré sú kľúčové pre vytvorenie akejkoľvek definície, s tým rozdielom, že v prípade umenia nie je možné určiť hranice používania, nakoľko, ako sám autor priznáva, ide o otvorený pojem, a preto hovorí o kritériách uznania, resp. o podmienkach podobnosti. Sú to skupiny vlastností, z ktorých niektoré nemusia byť prítomné, ale

² Francis Longworth a Andrea Scarantino artikulujú hlavnú slabinu Weitzovej teórie do dvoch bodov. Prvý bod poukazuje na faktickú chybu v autorovej formulácii, keď je presvedčený, že sformulovať uznanú a všeplatnú definíciu je logicky nemožné. Logika v tomto smere nepredznamenáva neúspešnosť snahy formulovať definíciu. Druhý bod zdôrazňuje, že Weitzova kritika voči otvorenosti pojmu je nezmyselná. Autorská dvojica argumentuje, že otvorený charakter umenia je tým prvkom, ktorý prináša do umenia inováciu a posúva umenie ďalej (Longworth – Scarantino, 2010, s. 153). Treba pripustiť, že inovácia a otvorenosť umenia nemôže byť tým prvkom, ktorý odstráni z umenia, lebo práve on zabezpečuje dynamický impulz a posúva umenie ďalej, no netreba zabúdať, že Weitz nebrojí za odstránenie dynamiky a otvorenosti umenia, len tvrdí, že táto skutočnosť znemožňuje teoreticky vymedziť a zachytiť umeleckú produkciu, (ja dopĺňam) ako statickú a nemennú. Zdá sa akoby sme mohli v rámci definícii postihnúť vždy len istý moment, ktorý môžeme definovať. Dynamika umeleckého vývoja spôsobuje, že práve vyslovená definícia môže samotným vyslovením stratiť platnosť.

vždy sa z nich musí vyskytnúť aspoň isté množstvo, aby sme recipovaný objekt mohli označiť za umenie (Weitz, 2004, s. 85).³

Hodnotiace použitie pojmu umenie M. Weitzom (ako druhý spôsob použitia pojmu) sa chápe ako ocenenie⁴ objektu. Podmienky jeho vyslovenia požadujú prítomnosť určitých preferovaných vlastností či charakteristík umenia, ako ho všeobecne poznáme a tradične chápeme. „[...] *typický príklad tohoto hodnotiaceho užití, pohľad, podľa ktorého ríci o niečom, že je umeleckým dielom, znamená implikovať, že jde o úspešnou harmonizáciu prvků*“ (Weitz, 2004, s. 86). Ak však chceme hovoriť o úspešnej harmonizácii prvkov ako o kritériu hodného ocenenia, resp. ako o jednom z príznakov umenia (minimálne) „západnej“ tradície, musíme byť trochu skeptickí. Berys Gaut upozorňuje, že ak by bol pojem umenia použitý v hodnotiacom zmysle, išlo by o vyjadrenie uznania, no ak by sa tak udialo, všetko umenie by bolo považované za dobré (Gaut, 2010, s. 397). Nesúhlasím. Rovnako ako G. Dickie či M. Mandelbaum ignoruje B. Gaut diskurzívnosť reči, s ktorou M. Weitz v tomto zmysle počítal. Ak jednotlivec (recipient, kritik, iný vyslanec inštitucionálneho sveta) označí nejaký súbor pojmom umenie v hodnotiacom zmysle, on sám mu prisúdi kvalitu hodnú ocenenia. Použitím tohto pojmu netvrdí, že pozná odpovede na to, čo umenie je, ale vnútorne (a možno aj na základe istých objektívnych kvalít, ktoré si môže, ale nemusí uvedomovať) cíti, že sa s ním stretol. Nepredpokladá, že je v interakcii s dokonalým predmetom, ale tuší, že objekt dosahuje dostatočné kvality, aby ho mohol zo svojej pozície považovať za umenie a na základe istých aspektov takto oceniť. Dokonca možno predpokladať, že v tejto interakcii s predmetným dielom nenachádza vo svojej kultúrou determinovanej slovnej zásobe vhodnejšie slovo ako umenie, aby označil videné/zažívané. Už Weitzova formulácia „úspešná harmonizácia prvkov“ nedokazuje nič viac, len kvalitu istého aspektu umeleckého diela, čiže aplikácia pojmu umenie v hodnotiacom zmysle len dostatočne docení zvolený aspekt umeleckej činnosti. Weitz nikde netvrdí, že takýto súd a hodnotenie recipienta (umenie v hodnotiacom zmysle) klasifikuje a definuje označený predmet/jav/skutočnosť ako právoplatné a etablované umelecké dielo.

Weitzovi kritici taktiež zbytočne vzt'ahujú hodnotiace užitie výhradne k vysokému umeniu a vyčítajú mu, že zabúda na nekvalitné umenie a akoby implicitne tvrdil, že všetko umenie sa akceptovaním hodnotiaceho použitia pojmu stáva dobrým. Keď Weitz píše: „*Toto je 'umelecké dílo', užito v hodnoticím smyslu, slouží ke chvále, a ne k potvrzení důvodu, proč je to řečeno*“ (Weitz, 2004, s. 86), nehovorí nutne o kvalitách umeleckého diela. Je síce pravda, že Weitz pripúšťa, že nemožno hovoriť o zlom (esteticky nie dobrom) umení (Weitz, 2004, s. 86), a tým vytvára pôdu pre vlastnú kritiku, no pripustiť hodnotiace použitie pojmu umenie na základe istého aspektu neznamená, že si v iných aspektoch skúmaný objekt či skutočnosť toto ocenenie naozaj zaslúži. Autor sa nebráni uvažovať o „nekvalitnom“ umení. V prípade hodnotiaceho užitia pojmu umenie jednoducho hovorí, že sa o umení hovorí aj mimo klasifikačnej aplikácie, dokonca mimo umeleckú sféru, a práve hodnotiace použitie vychádzajúce z praktickej stránky reči a z každodennej komunikácie počíta s pojmom umenia v tomto zmysle. Na druhej strane je jeho pripomienka na mieste; však prečo by sme mali o nekvalitnej soche hovoriť ako o súčasť sveta umenia a označiť ju pojmom umenie, keď si túto pozíciu nezaslúži?

³ O lexikálnej dvojznačnosti, ktorá určuje Weitzove členenie na hodnotiace a deskriptívne užitie pojmu umenie, píše veľmi výstižne aj Dušan Prokop, ktorý určuje dvojakú sémantickú situáciu slova umenie: „1) *umění ve smyslu tzv. krásného umění, resp. dnes přesněji, jeho základních druhů, tedy umění ve vlastním smyslu* [...] 2) *umění jako dovednost, odvozená zjeměna z řemesla*“ (Prokop, 2014, s. 110). V jeho ponímaní však zaznieva tradičná dištinkcia medzi umením a remeslom, ktorú Weitz intencionálne „ignoruje“, nakoľko v pravom slova zmysle nie je len zrkadlom jazykovej praxe, ale aj povahy umenia, ktorú Weitz ako predmet odborníka zaoberajúceho sa umením, odmieta.

⁴ Ocenenie v zmysle ohodnotenia či pozitívneho axiologického komentovania.

Napriek tejto krátkej obhajobe, ktorá si je plne vedomá slabín Weitzovho prístupu, zdá sa, že analytická tradícia nie je vhodnou metódou skúmania umenia ako celku. Stephen Davies analytických teoretikov obviňuje z nezájmu o pôvod umenia alebo o „nezápadné“ umenie (Davies, 2015, s. 24). A ak niektorá teória nie je schopná inkorporovať pôvod umenia⁵ do svojej koncepcie, stáva sa použiteľnou vo výbere len istej fázy dejín umenia, nie v jeho celej šírke. Rovnako ostrú kritiku voči „wittgensteinovskému prúdu teórie“⁶ uvádza Peter Kivy, keď píše, že vo filozofii umenia nezískala nikdy popularitu, keďže Weitz „zavrhol“ možnosť definície umenia a vyžadoval rezignáciu v tomto bode (Longworth – Scarantino, 2010, s. 152–153). Weitzova aplikácia implikuje nutnosť práce s diskurzívnou tradíciou a praxou, bez ktorej sa rešpektujúc kultúrny a spoločenský kontext nezaobídeme a zároveň očisťuje analýzu od rôznych (aj významových, ale predovšetkým kultúrnych) nánosov a vášní. Uvedená dilema, ktorá dominuje aj v názve príspevku sa však nedá riešiť len diskurzívnou analýzou. Je síce produktívne vedieť, akým spôsobom sa slovo umenie používa, ale ide o rovnako redukcionistický a zároveň extenzívny prístup ako snaha definovať umenie ako také. Zo spôsobov používania pojmu, sa nedozvieme nič viac o tom, čo daný pojem označuje a aj keď takto skúmame spôsoby diskurzívneho výskytu daného slova, bez skúmania „označeného“, nepreklenieme úroveň obyčajného rozhovoru. Taktiež jazyková prax, rovnako ako analytický prístup neberie do úvahy cudzí kontext a mimoeurópske umenie, čiže nemá nárok na absolútnu platnosť (Mandelbaum, 2010) alebo minimálne nemôže byť definitívnym/ideálnym východiskom. Vyhýbavý prístup, ktorý Weitz zvolil, akokoľvek lákavo a produktívne pôsobí, vlastne nerieši neuralgický bod skúmania. Nenachádza novú cestu, ktorá dilemu definovateľnosti uzavrie. Prichádza len s dočasným riešením, ktoré malo teoretikom umožniť načerpať novú energiu a pustiť sa do plodnej diskusie o nových perspektívach definovateľnosti umenia.

⁵ O povahe pravekého, resp. raného umenia som písal na viacerých miestach. Kľúčový problém, ktorý v texte naznačujem súvisí so skutočnosťou, kde je táto produkcia akýmsi spôsobom separovaná zo západného sveta a o umení sa hovorí až s príchodom egyptského a následne antického umenia. Nejde o to, že by boli starsie predmety spochybnené ako umelecká produkcia, ale o to, že sa nepovažujú za umelecké predmety v pravom slova zmysle, akoby spadali do „iného“ sveta umenia, ktorý je našej/západnej tradícii trochu cudzí (pozri napr.: Makky, 2017).

⁶ Reálne uplatnenie rodových podobností L. Wittgensteina výrazne kritizuje aj Maurice Mandelbaum (2010, s. 65–75). Uvádza tri veci, o ktoré sa uplatnením Wittgensteinovej teórie estetici neusilujú: 1) nesnažia sa objasniť vzťah medzi rôznymi významami slova „umenie“; 2) nezaujímajú sa o to ako elementárny slovník umeleckej teórie (umenie, umelecké dielo, umelec) bežne užívajú neteoretici a 3) nesnažia sa poukázať na to, že rodové podobnosti existujú medzi rôznymi druhmi umenia alebo medzi umeleckými dielami, naopak, rodové podobnosti používajú negatívne (Mandelbaum, 2010, s. 72). Dochádza k záveru, že „lingvistická analýza“ nám „nepomúže vyhnout se zásadním problémům tradiční estetiky“ (Mandelbaum, 2010, s. 74).

Thomas Adajian zhrňa kritiku využitia Wittgensteinových rodových podobností do siedmich bodov: 1) súvisí s Weitzovou teóriou a s problémom otvorených pojmov, ktoré podľa neho nerešpektujú existenciu kultúrnej tradície, ktorá sa nemôže zmeniť objavením sa nových prvkov v umení; 2) koncept väčšiny definícií umenia je zakorenený v tradičnej metafyzike a epistemológii, z ktorej potom pramení koncepčný problém definície umenia ako takej; 3) koncept súčasného umenia sa každopádne odlišuje od konceptu 19. storočia (považované za umelo stanoveného arbitra), ktorý prišiel s 5 druhmi umenia, preto nemožno prísť so stabilnou teóriou umenia; 4) platnosť nutných a dostačujúcich podmienok môže byť považovaná za východisko definície umenia len vtedy, ak kognitívne vedy dokážu, že sa týmto princípom ľudia riadia pri určovaní vecí; psychologické teórie dokázali, že je možné určiť len, ako ľudia v skutočnosti klasifikujú veci, nie na základe akých kritérií; 5) definovať umenie nie je filozoficky nutné, z tohto dôvodu je nutné problém definície umenia rozdeliť na parciálne klasifikačné prípady: no nato, aby sme určili, či je nejaká činnosť umelecká, musíme určiť, či je súčasťou umenia; 6) definícia umenia preukazuje ontologickú dôstojnosť spoločenských javov, ktoré v skutočnosti vyzývajú k dôslednej sociálnej kritike: skutočná funkcia umeleckých diel je ideologická, nie filozofická; 7) skutočnosť, že pojem umenia vyžaduje rôzne použitie, neznamená, že jednotlivé podoby umenia nie sú prepojené na systémovej úrovni, a preto je vzťah historických a súčasných definícií umenia systematický: rôznorodosť umenia nevykazuje odlišné systémové východiská. Možno existuje jediný pojem umenia, ktorým nazeráme len z rozličných, vnútorne prepojených uhlov alebo väčší počet definícií, ktoré sa prepájajú v celok, lebo jedna definícia je v centre a ostatné sú na nej závislé (Adajian, 2016, [online]).

V jednom bode však Morris Weitz zmýšľal veľmi progresívne a dal možnosť riešiť samotný problém definície. „Kritériá uznania“, veľmi podobné symptómom estetična Nelsona Goodmana (2007) a možno fungujúce aj ako iniciačné úvahy neskorších klastrových definícií, ku ktorým sa ešte vrátíme, by sa dali chápať ako množina skutočností, ktoré vznikli prienikom iných množín. Množín, ktoré vychádzajú z iných skutočností a spoločenských či kultúrnych faktov. Weitz (2004) bol presvedčený, že na to, aby sme mohli hovoriť o umení, stačí ak je prítomná aspoň jedna vlastnosť zo skupiny vymedzených vlastností, ktorá však nemusí byť nutná, nakoľko nie je možné zaručiť, že ide o správne postihnutie príslušnosti k danej množine, a preto môže byť nahradená inou podmienkou. Týmto spôsobom dostaneme akoby príznakové vlastnosti spomínaných množín, ktoré nebudú povinné a dokonca môžu v ľubovoľnej miere narastať. Problematická je miera jeho benevolencie, nakoľko takáto definícia nesmeruje k tomu, čo má byť jej poslaním: nemá definičnú funkciu a nepomáha klasifikovať. Širšiu formu definície, ktorá naopak má stále pravidlá priniesol následne (a so značným odstupom) Berys Gaut (2010).

Bez toho, aby som sa vrátil k chybám, ktoré môžu plynúť (a často aj plynú) z analýzy odbornej alebo všeobecnej diskurzívnej praxe, a teda z analýzy toho, ako sa pojem umenia správa a používa v (aj bežnej) komunikácii, je umenie v Gautovej klastrovej definícii vnímané ako výsledok umeleckej činnosti. Umenie ako proces chápe v zmysle tvorby umenia ako objektu recepcie a kultúrnej tradície (Gaut, 2010, s. 385; pozri aj: Dissanayake 2009). Autor vysvetľuje svoju pozíciu nasledovne: „*Klastrový popis je pravdivým popisom pojmu pouze v případě, kdy existují vlastnosti, jejichž výskyt v předmětu znamená, že je konceptuálně nutné, že budou přispívat k jeho zařazení pod daný pojem*“ (Gaut, 2010, s. 380). Jednoducho povedané, B. Gaut chápe vlastnosti objektu a diskurzívne použitie pojmu vzťahujúce sa naň ako previazaný „klastre“ pravidiel a vnútorných kritérií. Jeho vlastnosti, ktorých prítomnosť prispieva k tomu, aby sa ich nositeľ počítal medzi umelecké diela, nie sú pre predložený príspevok dôležité, podstatnejší je princíp či vnútorný mechanizmus uplatnenia klastrovej definície. Hlavne a predovšetkým, autor sám hovorí len o podmienkach v roli kandidátov, ktoré je možné ľubovoľne nahradiť inými kritériami; podarilo sa mu odraziť väčšinu kritiky, ktorá nemohla komentovať vybrané vlastnosti (pozri Davies, 2004, s. 297; Longworth – Scarantino, 2010, s. 156). Sám to komentuje slovami: „*Mým hlavním cílem zde však není obhajovat konkrétní teorii o tom, které vlastnosti by měli být součástí klastru, nýbrž hájit klastrové vysvětlení umění per se*“ (Gaut, 2010, s. 383). „*[...] pro použití pojmu [umenie – doplnil L. M.] stačí, splňuje-li objekt nikoli všechna kritéria, nýbrž pouze některá [...]; neexistují podmínky jednotlivě nutné a společně postačující [...] pro užití takového pojmu, existují [...] disjunktivně nutné podmínky: totiž musí být pravda, že pokud objekt spadá pod pojem, platí některá kritéria [...]*“ (Gaut, 2010, s. 380–381). Klastrové uplatnenie definície dopĺňa ešte o kritérium nutnosti [minimálne] jedného kritéria (Gaut, 2010, s. 384).

Gautove (neskôr Foktom (2014), Longworthom a Scarantinom (2010) doplnené) kritériá by sa dali rozdeliť do štyroch skupín: (individuálne) nutné, spoločne dostačujúce, disjunktívne a nepovinné; posledná menovaná skupina kritérií je však pre definíciu nepoužiteľná a v pravom zmysle je redundantná s disjunktívnymi kritériami, resp. ide o akýsi mimovoľný dodatok či doplnok definície, ktorý nie je určujúci. Keby sme ponechali individuálne nutné a spoločne dostačujúce kritériá, ignorovali by sme celý teoretický progres, ktorý posledné desaťročia nastal a opäť by sme boli na začiatku celého skúmania. Na druhej strane v intencii klastrovej definície je možné určiť oveľa viac ako len jedno kritérium a je skôr lepšie hovoriť o skupine kritérií. Na rozdiel od ostatných autorov si však myslím, že by nebolo dobré ponechať len zoznam kritérií [podobnú chybu robí napr. aj Davies (2015, s. 378)], ale priamo konštituovať skupiny kritérií a určiť ich vnútorný charakter, ale aj preddefinovať ich správanie voči sebe navzájom a posudzovanému artefaktu ako takému. Z tohto dôvodu sa zdá najvhodnejšie vytvoriť logicky koherentné kritéria, ktoré budú spojené v rámci skupiny vlastností s tým, že samostatne sa vytvorí skupina nutných,

skupina disjunktívnych a skupina spoločne dostačujúcich podmienok. Vo „vlastnej réžii“ som (síce nateraz len v aplikácii na praveké umenie) systematizoval pravidlá klastrovej definície a pokúsil som sa o „prísnejšiu“ schému. Vymedzil som trinásť kritérií, ktoré som rozdelil do piatich veľkých skupín: dve skupiny vlastností (dokopy 4 kritériá) som určil za nutné, jedna skupina obsahovala disjunktívne kritériá a ďalšie dve skupiny predstavovali spoločne dostačujúce podmienky, pričom som požadoval, aby z oboch skupín bola platná aspoň jedna podmienka (bližšie pozri: Makky, 2017, s. 100–101). Som si plne vedomý, že prílišným ohraničením môžem byť obviňovaný zo snahy elitársky odmietnuť niektoré produkty ľudskej činnosti, ale osobne si myslím, že zámerom definície nie je (nemá byť) otvoriť všetky dvere. Je nutné, aby boli isté obmedzenia, ktoré sa môžu v duchu klastrovej definície neskôr prehodnotiť a zmeniť. Zároveň som si vedomý, že je oveľa ľahšie sformulovať podmienky definície pre umenie, ktoré je už len predmetom minulosti, ako pre umenie súčasnosti, ktoré sa neustále pred našimi očami mení.

Ak chceme naozaj definovať umenie a ponúknuť v pravom slova zmysle klasifikačný, ale predovšetkým funkčný aparát, musíme sa vrátiť späť k všetkým teóriám, ktoré boli zamietnuté ako jednostranné a obmedzené. Klastrový model nám umožňuje prepojiť také kritériá, ktoré sa zdajú byť na prvý pohľad nesúmerateľné a ktoré si možno aj odporujú, čím zároveň vyplňajú navzájom teoretické vákuum. Zároveň musíme rezignovať na akúkoľvek snahu nájsť nutné a dostačujúce podmienky alebo na definíciu, ktorá bude večná. V tomto duchu by som poznamenal a následne azda aj zrekapituloval, že na umenie ako výsledok ľudskej činnosti môže byť vždy nazerané v dvoch hlavných schémach/líniách: 1) buď skúmame vnútorné vlastnosti, ktoré sú významné pre všetky umelecké diela (tzv. esenciu) alebo 2) hľadáme externé podmienky, ktoré predmet, činnosť alebo jav určia za člena umeleckej oblasti.

Eddy M. Zemach tvrdí, že funkcia ako taká na prvý pohľad predstavuje kľúčový element identifikácie statusu a definovania objektov vo všeobecnosti a predurčuje ich vnímanie ako také (Zemach, 2010, s. 219–236). Jan Mukařovský na druhej strane považuje za kľúčové odhalenie postoja recipienta voči objektu a až následné určenie funkcie jednotlivých objektov. Postoj v tomto zmysle musíme chápať ako vyhodnotenie interakcie medzi objektom a recipientom, kde nastáva istá situácia či stav, ktorej (zvnútornené) odčítanie vedie k vnímaniu istého aspektu recipovaného objektu alebo skutočnosti, ktoré ovplyvňuje našu predstavu o objekte. Ak zaujme recipient k umeleckému dielu estetický postoj, určite sa dopátra iných súvislostí a záverov, ako keď predstúpi pred obraz pracovník, ktorý ma na starosť skladovanie umeleckých diel a zaujme praktický postoj: potrebuje objekt uložiť a čo najlepšie zabezpečiť (Mukařovský 1966). Účel umeleckého diela sa javí ako opodstatnená optika pri analýze a definícii umenia. Ale ani účel nie je taký jednoznačný. Budeme skúmať ten účel/funkciu, ktorú umelecké dielo naozaj plnilo alebo účel, pre ktorý bolo umelecké dielo vytvorené?

Monroe C. Beardsley má v tejto veci jasno, keď píše: „*Umelecké dielo je niečím, čo je vytvárené [...] za účelom, aby bolo obdařeno schopnosťou uspokojiť estetický zájem,*“ a v zápätí dodáva, „[...] *zcela postačuje [...], pokiaľ chce [umelec – doplnil L. M.] vytvoriť niečo, čo estetickou zručnosťou poskytnout může*“ (Beardsley, 2010, s. 244; pozri Davies, 1991, s. 110–111). Beardsleyho intencionalizmus však nie je jednoznačný a vykazuje viaceré problematické miesta. Autor je presvedčený, že ak je umelcov zámer úspešne naplnený dôkazy budú prirodzene viditeľné vo výslednom diele, no ak sa umelcovi nepodarí naplniť svoj zámer, znalosť pôvodného zámeru môže byť relevantná pre posudzovanie umelca, ale nie pre objasnenie a posudzovanie umeleckého diela (Beardsley, 1981 podľa Davies, 2005, s. 179) a jeho kvality. Beardsley je taktiež presvedčený, že estetické vlastnosti sú ustanovené v okamihu vzniku umeleckého diela a následne nie sú ovplyvnené žiadnou interpretáciou alebo interakciou s recipientom (Beardsley, 1981, s. 246). Ján Mukařovský (1966) v rozpore s Beardsleyom tvrdí, že sa nositeľom estetickej funkcie môže stať akýkoľvek predmet, činnosť alebo dianie (bez ohľadu na to, či ide, alebo nejde o umenie). Aby to nebolo také jednoduché a nemuseli sme si lámať

hlavu iba nad zdrojom estetickej funkcie (intencia – realizácia) prichádza Nelson Goodman (2007), ktorý považuje v umení za určujúcu a kriteriálne dostatočnú, symbolickú funkciu. Iný postoj k nosnej funkcii umeleckého artefaktu ponúka R. Lind. Umenie je podľa neho akékoľvek tvorivé usporiadanie jedného alebo viacerých médií, ktorých ústrednou funkciou je komunikovať významný estetický zámer. Je pravda, že komunikačná funkcia predstavuje popri estetickej nosnú funkciu umeleckej produkcie, no rovnako ako funkcia estetická, ani funkcia komunikačná nie je vyhradená len umeleckým výrobkom, ale aj iným artefaktom či objektom (Stecker, 2013, s. 142).

Teoretici z druhého tábora prenechávajú všetku zodpovednosť na inštitúciách, ktoré sú (alebo by minimálne mali byť) reprezentatívnou zložkou kultúrneho diania a umeleckej praxe každej spoločnosti. Arthur Danto tvrdí, že na to, aby mohli byť isté artefakty klasifikované ako umenie „*musí se na něj vztahovat nějaký z dosud uznaných pro-umění-relevantních predikátů [...] nebo predikát nový, který mu jako pro-umění-relevantní predikát přisoudí autor*“ (Ciporanov, 2008, s. 74). Svojou koncepciou a vysvetlením sveta umenia dáva možnosť pýtať sa: „*Nadobúdajú objekty, ktoré boli prestábované do múzea umenia (galérie) status umenia prostým premiestnením?*“ Nech znie daná otázka akokoľvek absurdne, súčasná kritika inštitucionálnej praxe alebo inštitúcií vo všeobecnosti vyčíta jednostrannú autoritatívnosť a „definitívnosť“ rozhodnutia kultúrneho pracoviska, ktorý preberá reálne funkciu arbitra na určenie statusu umeleckého diela. Preto je otázne, kde a ako vzniká moment zrodu/určenia umeleckého diela.

Celý proces a právomoci kultúrnych inštitúcií asi najlepšie vystihol George Dickie, keď napísal: „*Umělecké dílo v klasifikačním slova smyslu je (1) artefakt, (2) jehož souboru aspektů byl udělen status kandidáta na hodnocení osobou (či osobami) jednající jménem určité společenské instituce (světa umění). Druhá definiční podmínka sestává ze čtyř vzájemně provázaných částí: (1) jednání jménem instituce, (2) udělení statusu, (3) být kandidátem a (4) hodnocení*“ (Dickie, 2008, s. 84–85). Ale kto je zodpovedný za rozhodnutia inštitúcie a predovšetkým, kto je kontrolovaný (a kto je vlastne kontrolór), ak vôbec je kontrolovaný, aby robil rozhodnutia z pozície inštitúcie, nie z hľadiska vlastnej a často individuálnej aj keď poučenej preferencie?

Cestou spätnej rekonštrukcie nás Jerrold Levinson (2010) posíla na cestu odhaľovania skutočného príbehu umenia. Robí to pomocou pojmu účel, ale k definícii umenia pristupuje odlišne ako Beardsley. Píše: „*umělecké dílo je věc zamýšlená tak, aby byla vnímána – jako – umělecké – dílo: vnímaná kterýmkoliv ze způsobů, jakými byla umělecká díla existující před ní adekvátně vnímána*“ (2010, s. 137). Svojím spôsobom ide o „jednoduchý“ postup definície umenia. Proste postavíme všetky umelecké diela vedľa seba a spätne, od prípadu k prípadu budeme identifikovať ich účel a hľadať spoločné/podobné vlastnosti, ktoré by mohli byť kľúčové pre umelecké dielo. Skôr či neskôr sa dostaneme do časového horizontu, kde sa začínajú všetky predmety, či sú umením alebo ním nie sú, navzájom podobať. Vtedy sa ocitneme na počiatku nášho „príbehu“ a musíme nájsť tie produkty alebo činnosti (Dissanayake, 1995, s. 45–56), ktoré spôsobili dištinkciu existujúcej kultúrnej praxe. Ide vlastne o veľmi jednoduchý návrh, ako naložiť s našim časom pri skúmaní umenia (aj dejín umenia), ktorého naplnenie však predstavuje nadľudské úsilie, a preto v definícii ako metodologický postup nemá opodstatnenie, ale ostáva len teoretickým návrhom a možnosťou. Na miesto empirického výskumu a skúmania môže nastúpiť len generalizácia historických transformácií umeleckej produkcie, ktorá nutne otupí konkrétne zistenia a stratí niečo zo svojej „reakčnosti“. Historický pohľad neprinesie, ak zostane len v teoretickej rovine, nič nové a opäť sa konfrontujeme s dohadmi, ktoré vychádzajú z dnešnej perspektívy, a teda hovoria viac o súčasných recipientoch a súčasnom pohľade na umenie, ako o umení naprieč dejinami.

Cieľom predloženého príspevku nebolo dôjsť k odpovedi, ani v závere predostrieť kriteriálne hodnotenie alebo definovanie umenia. Ústrednou snahou bolo poukázať na známe spôsoby uvažovania nad

definíciou umenia a zamyslieť sa nad tým, akou cestou môže ísť budúce teoretizovanie nad prezentovaným problémom. V podstate som neriešil problém, ale hľadal som spôsoby ako problém riešiť. Diskurzívny prístup sa zdá byť vždy na prvý pohľad najlákavejší, keďže rieši teoretický problém v teoreticky sterilnom prostredí, ale práve táto lákavá sterilita/objektívnosť/neomylnosť je zradnou cestou. Nech sa na to pozrieme z ktoréhokoľvek hľadiska, jazyková prax nestačí, nakoľko nehovorí nič o predmete, ktorý je nositeľom skúmaného pojmu. Istá miera relevancie je kultúrnym kontextom a spoločenskou normou zaručená, ale nie je prítomná v dostatočnej miere. Na druhej strane, inštitucionálna pozícia sa javí ako teória vychádzajúca z praktického sveta asi viac ako by to mohlo byť teórii milé. Svoje pragmatické stanoviská však veľmi škatuľkuje a predpokladá univerzálny, nemenný systém, bez výrazných lokálnych špecifik. Inštitucionálna prax je prítomná všade, ale málokedy sú jej vnútorné pravidlá rovnako/identicky nastavené. A do tretice. Hľadanie účelu alebo inej vnútornej esencie umeleckého diela je príliš jednotvárne, príliš konečné na to, aby bolo imúnne voči nastupujúcej kritike. Rovnako, neverím, že sa dá účel/funkcia umenia unifikovať alebo dokonca, že je možné odhadnúť, aký zámer mal s dielom umelec, aj keď nespochybňujem dôležitosť autorskej intencie pre realizáciu a následnú recepciu diela. Možno recipientovi a existencii diela stačí, že bol zámer prítomný a nie je nutné identifikovať jeho smerovanie alebo kvality. No riešiť taký široký koncept ako je umenie neuchopiteľnou a často len hypotetickou, ale aj nezámernou (možno podvedomou) konštantou je absolútne neproduktívne. To, čo navrhujem však nemusí znamenať kritiku ani jedného zo spomínaných prístupov. Tvorivé prepojenie jednotlivých teórií na princípe klastrovej definície môže pôsobiť ako nekonečne inkluzívny prístup, ale zároveň môže ísť o najflexibilnejšiu definíciu, ktorá by mohla byť priebežne a akosi prirodzene rozširovaná: nie svojvôľou teoretikov, ale prirodzenou transformáciou nových umeleckých diel, ktoré budú overené kritikou a (pateticky povedané) časom, čiže umelecká kritika a teoretická obec môžu usmerňovať aj takéto voľné poňatie. Je mi jasné, že „voľné“ sa spája automaticky so slovom „nepoužiteľné“, nakoľko voľné prepojenie vlastností a podmienok, ktoré nemusí byť nevyhnutne dodržané sa zdá byť disfunkčné. Nejde len o taktiku ako sa vyhnúť kritike a spochybneniu, ale o návrh, ako hľadať, nie zaručene nájsť riešenie. Každá diskusia aj keby malo ísť o striedanie a premenu klasifikačných kritérií je predsa plodná a odhaľuje veľa o predmete skúmania.

Stále si nie som istý, či by mala definícia súčasného umenia vychádzať z celkovej šírky umeleckej praxe alebo z podoby západného menia, tak ako to preferovala analytická tradícia. Africké, austrálske, príp. staré čínske umenie rozširuje sféru umeleckej praxe o produkty, ktoré sú skôr periférnou, ak vôbec nejakou, záležitosťou sveta umenia. Na druhej strane, ide presne o tie produkty a aktivity, ktoré stáli na začiatku príbehu umenia a formovali tradíciu, na ktorej vzniklo „západné umenie“, o umenie, ktoré bolo kľúčové pre obdobie praveku. Aby sme našli produktívnu cestu, som presvedčený, že musíme zotrvať pri klastrovom princípe definície, ktorá dáva možnosť premýšľať, prehodnocovať aj v procese definovania. Rovnakým spôsobom sme schopní odstrániť aj dilemu definovateľnosti umenia. Musíme si uvedomiť, že jediná definícia neznamenaá vyriešenie problému a odstránenie pochybností, a že program definície je možno tým procesom, ktorý nadobúda zmysel vo svojej nekonečnosti. Všetko vo svete je spochybnované a prehodnocované, preto ani umenie a jeho definícia nemôže byť výnimkou a určite nemôžu byť stále a nemenné. Plne chápem frustráciu, keď je téza, ktorej sa odborník pridržal spochybnená, ale to neznamenaá, že nebola funkčná (určite nebola trvalá, ale mala minimálne dočasnú platnosť a aj to sa počíta). Znamená to len to, že nebola dostatočne flexibilná a prispôsobivá a že dosiahla svoje hranice, ktoré je teoretik povinný prekonať a odstrániť. Napriek tomu, že najväčším nepriateľom a spojencom umenia je plynutie času a nikdy nie sme schopní teoreticky postihnúť umenie vo svojej úplnosti (ak ho nechceme zakonzervovať), postihnúť umeleckú tradíciu a zdefinovať momentálny stav umeleckej praxe,

tiež nie je až takým zlyhaním teórie, ako sa často prezentuje. A aby som sa vrátil k argumentácii, s ktorou som celý text začínal: nemôže nám stačiť, že existuje pojem, ktorý označuje skúmanú vec. Tento pojem musí mať určené hranice svojho používania, ale nie len to. Musí kopírovať a reflektovať vnútornú alebo vonkajšiu transformáciu objektu, ktorý označuje/pomenúva, a preto by sme na snahu definovať umenie nemali nazerat' len ako na prekonaný program, ale ako na nutný krok sémantickej praxe, kde sú podmienky (ani nutné, ani dostačujúce) užívania pojmu a jeho vzťahu k objektu označenia nenahraditeľné.

Literatúra:

- [1] ADAJIAN, T. (2016): The Definition of Art. In: N. E. Zalta (ed.): *Stanford Encyclopaedia of Philosophy* (Summer 2016). [Cit. 2016-10-02]. Dostupné na: <<https://plato.stanford.edu/entries/art-definition/>>
- [2] BEARDSLEY, M., C. (1981): *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- [3] BEARDSLEY, M., C. (2010): Estetická definice umění. In: T. Kůlka – D. Ciporanov (zost.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Pavel Mervart, s. 237–254.
- [4] CASSIRER, E. (1977): *Esej o člověku*. Bratislava: Pravda.
- [5] CIPORANOV, D. (2003): Definice umění po Duchampovi v diskusi analytické estetiky. In: J. Sošková (ed.): *STUDIA AESTHETICA VI: Estetika, filozofia, umenie II*. Prešov: FF PU v Prešove, s. 176–193.
- [6] CIPORANOV, D. (2008): Umění jako instituce. Komentář k teorii George Dickieho. In: *Aluze: revue pro literaturu, filozofii a jiné*, 2, s. 40-45 [Cit. 2018-10-16]. Dostupné na: <http://www.aluze.cz/2008_02/08_studie_dickie_komentar.php>
- [7] DAVIES, S. (1991): *Definition of Art*. Cornell University Press, Ithaca.
- [8] DAVIES, S. (2004): The Cluster Theory of Art. In: *British Journal of Aesthetics*, 44, s. 297–300.
- [9] DAVIES, S. (2005): Beardsley and the Autonomy of the Work of Art. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63/2, s. 179–183 [Cit. 2018-12-01]. Dostupné na: <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.00218529.2005.00195.x/pdf>>
- [10] DAVIES, S. (2015): Defining Art and Artworlds. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 73/4, s. 375–384 [Cit. 2018-11-12]. Dostupné na: <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/jaac.12222/full>>
- [11] DICKIE, G. (2008): Co je umění: Institucionální analýza. In: *Aluze: Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, 2, s. 81–90 [Cit. 2018-12-05]. Dostupné na: <http://www.aluze.cz/2008_02/09_studie_dickie.php>
- [12] DISSANAYAKE, E. (1995): *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*. Washington: Washington University Press.
- [13] DISSANAYAKE, E. (2009): The Artification Hypothesis and Its Relevance to Cognitive Science, Evolutionary Aesthetics, and Neuroaesthetics. In: *Cognitive semiotics*, 5, s. 148–173
- [14] ECO, U. (2009): *Teorie sémiotiky*. Praha: Argo
- [15] FISKE, J. (1990): *Introduction to communication studies*. Oxon: Routledge,

- [16] FOKT, S. (2014): The Cluster Account of Art: A Historical Dilemma. In: *Contemporary Aesthetics*, 12, nestr [Cit. 2018-10-01]. Dostupné na: <<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=705>>
- [17] GAUT, B. (2010): „Umění“ jako klastrový pojem. In: T. Kůlka – D. Ciporanov (zost.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Pavel Mervart, s. 377–402.
- [18] GOODMAN, N. (2007): *Jazyky umění – nástin teorie symbolů*. Praha: Academia.
- [19] LEVINSON, J. (2010): Definovat umění historicky. In: T. Kůlka – D. Ciporanov (zost.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Pavel Mervart, s. 133–160.
- [20] LEWIS-WILLIAMS, D. (2007). *Mysl v jeskyni: vědomí a původ umění*. Praha: Academia.
- [21] LONGWORTH, F. – SCARANTINO, A. (2010): The Disjunctive Theory of Art: The Cluster Account Reformulated. In: *The British Journal of Aesthetics*, 50/2, s. 151-167.
- [22] MAKKY, L. (2017): *Obraz, umenie a kultúra doby železnej na Slovensku: Umelecký a estetický pohľad*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove. Dostupné na: <<http://www.pulib.sk/web/kniznica/elpub/dokument/Makky1>>
- [23] MANDELBAUM, M. (2010): Rodové podobnosti a zobecňování v umění. In: T. Kůlka – D. Ciporanov (zost.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Pavel Mervart, s. 65–85.
- [24] MUKAŘOVSKÝ, J. (1966): Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, s. 17–54.
- [25] PROKOP, D. (2014): *Kultúra, Estetično, Umění: pojmové variace*. Praha: Malá Skála.
- [26] SAINT –MARTIN, F. 1990. *Semiotics of visual language*. Indiana : Indiana University press, 1990, s. X.
- [27] SIBLEY, F. (2004): Estetické pojmy. In: V. Zuska (ed.): *Umění, krása, šeredno*. Praha: Karolinum, s. 23-48.
- [28] STECKER, R. (2013): Definition of Art. In: J. Levinson (ed.): *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, s. 136–154.
- [29] WEITZ, M. (2004): Role teorie v estetice. In: V. Zuska (ed.): *Umění, krása, šeredno*. Praha: Karolinum, s. 77–88.
- [30] ZEMACH, E., M. (2010): Neexistuje identifikace bez hodnocení. In: T. Kůlka – D. Ciporanov (zost.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Pavel Mervart, s. 219-236.

Mgr. Lukáš Makky, PhD.
Prešovská univerzita v Prešove
Filozofická fakulta
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
Prešov/Slovenská republika
lukas.makky@unipo.sk

<https://espes.ff.unipo.sk/>

The Dilemma of (Un)definability of Art

Resume: The effort to determine and theoretically define art is the main issue of theory from the beginning, but it has never been so systematic and concentrated as it was during more than half of the last century. Discursive research shows that language as a tool is an ideal method to isolate and define the reality; it is purified from the layers of artistic essential nature and at the same time it comments the relationship of the sign and the signified. Approach introduced by Morris Weitz is still very appealing and tempting. The realization of the complexity of art as a creative and constantly progressive act was the starting point of his reflection, and at the same time this feature of art is undesirable for the definition as such. He promotes a real inability to define art and invites experts to resign on this project in his work *The role of theory in aesthetics* (1956). He sets out the exploration of language practice by introducing a descriptive and evaluative use of the notion of art. Freely following Ludwig Wittgenstein's logic he presents art as an open concept that is necessarily inclusive, meaning that it is constantly growing, but at the same time constantly identifies new products that advise on the realm of art. Weitz decided to go in a non-definitive way and presented an evaluative and descriptive use of the notion of art, which presents no comments on the nature of the art. Although the language analysis is not sufficiently heuristic to reveal the nature of art, it has its own justification. Language and its exploration as an analytically pure approach removes emotion and individual preferences from discourse, but the relationship of sign and signifier almost vanishes or is incomplete.

Whatever the immune of discourse practice is, in the end it is unproductive because it does not bring answers about the subject of the research, but it only shows how should we talk about the subject of research. Morris Weitz, however, allowed us to look at art also in a different way that was already stated. In his recognition criteria he thinks alike Nelson Goodman when he speaks of aesthetic symptoms, or Berys Gaut when he comes out with a cluster definition of art. The cluster-based definition-building principle is important for the research in given paper and help to reevaluate older theories. It also gives them the opportunity to link them into a single, broader set of rules. By defining art on a cluster principle, where we have several criteria among which we uncover the relationship, we must resign to trying to find the necessary and sufficient conditions. The two lines help to select criteria that are flexibly applied and seem to substitute each other. 1) examining the intrinsic properties of all works of art (so-called essence); 2) looking for external conditions that classify the subject as art. Whether we look at art as a problem of an internal structure and some essence, or we examine the rules on the basis of which institutions refer to its candidate, the art definition program needs to be rechecked and not relinquished. Contemporary theory can lead to forward-looking responses by avoiding past mistakes, working on a cluster (very flexible) definition, and not striving for a definitive answer. Ultimately, art is flexible and variable, and even the naming of the momentary state and situation of contemporary art is not such a failure as it is often presented.

Od definice ke kritice

David Skalický; dskalicky@ff.jcu.cz, <https://doi.org/10.5281/zenodo.3255295>

Abstrakt: Jaký smysl má otázka „Co je to umění?“ Může se zdát, že jedinou adekvátní odpovědí bude úsilí o definici pojmu umění, tedy že výhradním smyslem této otázky je klasifikace umění, zahrnující všechny artefakty považované za umělecká díla a odlišující je od těch, které do umění nenáleží. Studie poukazuje na souvislost mezi klasifikací artefaktů a tím, jak jim rozumíme a jak je hodnotíme. Připomíná také úvahy na téma „Co je to umění?“, které se o definici umění ani nepokouší. Jejich cílem je totiž proměna našeho porozumění umění, toho, jak jej hodnotíme či jakým způsobem se jej pokoušíme vyložit.

Klíčová slova: definice pojmu umění, umělecká kritika, hodnocení umění, interpretace umění.

Abstract: What is the sense of the question “What is art?” It may seem that the only adequate answer will be the effort to define the notion of art, that is, the exclusive purpose of this question is the classification of art, encompassing all artifacts regarded as works of art and distinguishing them from those do not belong to art. The study points to the connection between our classification of artifacts and our evaluation and understanding of them. It also recalls reflections on the subject “What is Art?”, which does not even attempt to define it. Their aim is different: to change our understanding, evaluation or explication of art.

Keywords: definition of art, art criticism, evaluation of art, interpretation of art.

Jaký smysl má úsilí o definici pojmu umění? Kde se bere ta neutuchající potřeba ptát se „Co je to umění?“, když žádá z těch mnoha odpovědí, kterých se nám už v dějinách estetického myšlení dostalo, není akceptována jako zcela uspokojivá? Tuto situaci, kdy se vlastně už zdráháme tuto otázku klást, neboť se to zdá být zbytečné, protože předem odsouzené k nezdaru, příznačně demonstruje studie Gérarda Genetta „Fikce a díkce“, začínající slovy: „*Kdybych se tolik neobával, že budu ke smíchu, obdařil bych tuto studii názvem, který byl použit již mnohokrát, a sice ‘Co je literatura?’¹ Víme však, že na tuto otázku vlastně neodpovídá ani onen slavný text [Jeana-Paula Sartra, pozn. D. S.], který tento titul nese. A je to vlastně velmi moudré – na hloupou otázku hloupá odpověď. Vůbec nejmoudřejší by ale možná bylo si takovou otázku vůbec nepokládat*“, píše Genette (2007, s. 3), aby si jí hned vzápětí přece jen položil a pokusil se na ni odpovědět. Zbytečné, směšné či hloupé se nám takové tázání může jevit ve chvíli, kdy je jeho ambicí poskytnout konečnou, univerzálně platnou odpověď. Taková ambice se může zdát stejně naivní, jako ambice zformulovat konečnou, univerzálně platnou interpretaci určitého uměleckého díla. Avšak autor nové, další interpretace díla, které bylo interpretováno již mnohokrát, zpravidla nemá potřebu vyjadřovat své rozpaky nebo se omlouvat, že tak činí, a její čtenáři zpravidla nemají potřebu takové úsilí považovat za hloupé, směšné, zbytečné či naivní (což jim však nebrání, aby tuto interpretaci považovali za dobrou, nebo špatnou). Problém zjevně spočívá spíš v oněch ambicích, s nimiž si otázku „Co je to umění?“ klademe, než v povaze vlastní otázky.

¹ Ve své studii píší někdy (obecně) o umění, někdy však také (konkrétně) – především v návaznosti na určité citace – o umění slovesném. Vzhledem k jádru mé argumentace je, domnívám se, lhostejné, zda je řeč obecně o umění, nebo konkrétně o literatuře – vztahuje se ke všem uměleckým druhům bez ohledu na jejich specifika. Výraz „dějiny umění“ či „umělecká kritika“ pak chápu v širokém slova smyslu zahrnujícím veškeré umělecké druhy (včetně literatury, hudby či divadla), nikoli pouze výtvarné umění.

„Estetická literatura je doslova zaplavena zoufalými pokusy zodpovědět otázku ‘Co je to umění?’. Tato otázka, často beznadějně propletena s otázkou ‘Co je dobré umění?’, je naléhavá a tísnivá v případě nalezeného umění – kamene, zdviženého z polní cesty a předváděného v galerii – a její tíživost ještě zhoršuje tzv. environmentální umění a konceptuální umění. Je zprohýbaný automobilový blatník v umělecké galerii uměleckým dílem? A co si počít s něčím, co ani není objektem a není vystaveno v galerii nebo muzeu – například vykopání a poté zasypaní jámy v Central Parku, jak ho předpisuje Oldenburg? Jsou-li toto umělecká díla, jsou potom všechny kameny na polní cestě, všechny objekty a příběhy uměleckými díly? Jestliže ne, co odlišuje to, co je uměleckým dílem, od toho, co jím není? Že nějaký umělec něco značí za umělecké dílo? Že je to umístěno v galerii nebo muzeu? Žádná z takovýchto odpovědí není přesvědčivá“, shrnuje Nelson Goodman ve *Způsobech světátvorby* (1996, s. 79) potíže, kterým čelíme při definici pojmu umění. Jeho odpověď, jež nás má vyvést z onoho zoufalství či beznaděje, je dobře známá: „část potíží tkví v kladení špatné otázky – v nerozpoznání, že určitá věc může někdy fungovat jako umělecké dílo a jindy ne. V kritických případech nezní relevantní otázka ‘Jaké objekty jsou (trvale) uměleckými díly?’, nýbrž ‘Kdy je určitý objekt uměleckým dílem?’ – či stručněji [...] ‘Kdy je umění?’“ (Goodman, 1996, s. 79). Je to skutečně jen „část potíží“, neboť i Goodman nabízí odpověď jen provizorní a ke konečné, univerzálně platné odpovědi nedospívají ani další estetiци, kteří se ve svém úsilí o definici umění soustředí na podmínky, za jakých se cosi stává uměním: ani funkcionální (např. J. Mukařovský, M. C. Beardsley, N. Goodman), ani institucionální (A. Danto, G. Dickie, S. Davies), ani historické definice (J. Levinson, N. Carroll, J. Carney) nám takovou odpověď nedávají.²

Jak již bylo řečeno, potíže může spočívat v nároku, který na takovou odpověď máme: Proč by měla být konečná a univerzálně platná? Musí, resp. může vůbec takovou být? A proč by měla nutně směřovat k tomu, že budeme schopni určit, zda je kámen z polní cesty či automobilový blatník, které někdo vystavil v galerii, uměním, nebo není? Potřebujeme vůbec takovou odpověď? Jak píše Jonathan Culler v druhé kapitole svého *Krátkého úvodu do literární teorie*, příznačně nazvané „Co je to literatura (a je vůbec taková otázka relevantní)?“, takovou otázkou se možná vůbec nemusíme trápit, vždyť literární historie se často dobromady a také podobným způsobem zabývá texty literárními i neliterárními, ostatně literárnost (či estetická funkce, jak by to nazvali Pražští strukturalisté) není vyhrazena pouze prvně zmíněným, ale je potenciálně přítomna v každém textu. A literární historici se často touto otázkou vsutku příliš netrápí, diskusi na téma definice pojmu umění často (soudím podle své zkušenosti) vůbec nezajímá, ani je nezajímá, neboť ve své profesi na dilema „je toto umělecký text, nebo není?“ nenarazí nikdy, nebo jen zcela výjimečně. – Tato skutečnost nicméně není důkazem, že otázka, co činí z určitého díla právě dílo umělecké, z určitého historika právě historika umění nebo v čem spočívá literárnost (či poetičnost) určitého odborného textu, je irrelevantní (a jde jen o jakýsi pseudoproblém teoretiků). A tímto důkazem jistě není ani to, že otázka uměleckosti určitého artefaktu může být vzhledem k určitým tématům, jimiž se dějiny umění zabývají, vsutku nedůležitá. Skutečnost, že si ji řada teoretiků klade i přesto, že v konečnou odpověď ani nedoufají a dokonce se možná i (jako Genette) obávají, že už budou k smíchu tázající se (už zase!) „Co je to umění?“, spíš naznačuje, že relevantní je. Ostatně i Culler dospívá k tomu, že „pojem literatury nadále sebrává svou roli a je nutné se jím zabývat“ (2002, s. 28), což také na dalších stranách své knížky činí.

Jean-Paul Sartre neodpovídá ve své stejnojmenné eseji na otázku „Co je to literatura?“, tvrdí Genette (viz výše). Přitakáme mu, pokud od takové odpovědi očekáváme, že bude *definicí* pojmu umění, tedy že jasným způsobem zformuluje kritéria, na základě kterých rozpoznáme umění a odlišíme jej od neumění, tedy na základě kterých budeme schopni říci, zda jsou onen automobilový blatník a vykopaná a zasypaná jáma uměleckými díly, nebo nejsou. Že se od Sartra takové odpovědi nedočkáme a vlastně bychom ji ani neměli očekávat, napovídá už jak forma eseje, tak názvy jejích kapitol: Co je to psát? Proč píšeme? Pro koho

² Tyto tři definiční strategie nejsou nějak striktně odděleny, naopak se kombinují a prolínají – viz např. historický funkcionalismus Roberta Steckera (1997, s. 48–65).

píšeme? Situace spisovatele v roce 1947 (viz Sartre, 1948). Je zjevné, že Sartrovi šlo v těchto úvahách o cosi jiného než o definici pojmu literatura. Genettovi proto můžeme také odporovat, neboť ptát se, co je to literatura, můžeme jistě i z jiných důvodů než výhradně proto, abychom dokázali určitý slovesný artefakt správně klasifikovat. Pokud bychom možný smysl otázky „Co je to umění?“ redukovali pouze na klasifikaci (resp. identifikaci) umění, potřebovali bychom ji spíš výjimečně a mnoho historiků a kritiků umění by se bez ní obešlo úplně. Pokud však odpověď na tuto otázku může mít i jiný smysl, než je úsilí o definici pojmu umění, znamená to, že nám může být užitečná nejen ve chvíli, kdy budeme váhat nad určitým předmětem či událostí, zda jde o umění, nebo nikoliv, a také že může stát za pozornost i tehdy, když v úsilí o formulaci jasných klasifikačních kritérií selhává. A ona skutečně může mít také jiný smysl – například: „*Může to být otázka vztahující se ke obecné povaze [...] literatury [...]. O jaký objekt nebo činnost se jedná? Co dělá? Jakému účelu slouží? Otázka 'Co je to literatura?' pojatá tímto způsobem nežadá definice, nýbrž analýzu, dokonce snad polemiku o tom, proč by se měl člověk literaturou vůbec zabývat*“ (Culler, 2002, s. 28).

Skutečnost, že klasifikační smysl definice pojmu umění se stává natolik dominantním, že se veškeré odpovědi na otázku ‘Co je to umění?’, které neposkytují jasnou tezi, co dělá umění uměním, jeví jako neúspěšné či dokonce nepatřičné, lze chápat jako dědictví analytické estetiky, která se obrací k logické analýze estetického diskursu se snahou o pojmové projasnění této „noční můry vědy“ (viz Elton, 1959, s. 2). Při analýze způsobu, jímž používáme výraz umění, se pokouší tento pojem očistit o jeho přenesené významy, stejně jako o význam hodnotící – existuje-li dobré, průměrné i špatné umění, musejí být klasifikace (tzn. „*příslušnost určitého objektu do jisté třídy artefaktů*“ [Dickie, 2010, s. 117]) a hodnocení (Jakou má tento artefakt hodnotu?) odděleny. „*Umělecké dílo v klasifikačním slova smyslu je (1) artefakt, (2) jehož souboru aspektů byl udělen status kandidáta na hodnocení osobou či osobami) jednajícími jménem určité společenské instituce (světa umění)*“ – tak zní v této souvislosti možná nejznámější definice George Dickieho (2010, s. 122). Jeho úsilí o definici umění v čistě klasifikačním slova smyslu však ještě neznamená, že by Dickie popíral souvislost mezi klasifikací artefaktů a tím, jak jim rozumíme a jak je hodnotíme. V již citované studii „Co je umění? Institucionální analýza“ z roku 1974 píše (s. 117), že umění v klasifikačním smyslu je významem, „*kteřý strukturuje a orientuje naše myšlení o světě a věcech v něm*“.

Identifikovat cosi jako umělecké dílo znamená zpravidla používat jej k jiným cílům než věci, které uměním nejsou. Chápat pisoár jako umělecké dílo znamená zacházet s ním jinak než s pisoárem na záchodcích. Chápat text jako román znamená číst jej jinak než historickou knihu, publicistickou reportáž nebo faktuální deník. Tato jinakost znamená rozdíl v porozumění a hodnocení: fotografii určenou na cestovní pas hodnotíme jako dobrou na základě jiných vlastností než fotografii uměleckou. S rozhovory, které zaslechne v uměleckém filmu, pracujeme jinak než s rozhovory, které slyšíme ve filmu dokumentárním.

Jak píše Richard Wollheim (2010, s. 172–173): „*reflektujeme-li podstatu umění, činíme cosi důležitého i pro otázku určování kritérií hodnocení uměleckých děl. [...] at' již představitel světa umění říká či činí cokoli, jak bychom jen mohli uvěřit tomu, že nasměruje-li naši pozornost ke jistým artefaktům, předkládá je tak ke hodnocení, pokud mu také nebudeme moci přiznat nějakou představu o tom, čeho bychom si na těchto artefaktech měli vlastně cenit, a nebudeme-li navíc přesvědčeni, že nás na ně upozorňuje právě z tohoto důvodu?*“ Souvislost mezi klasifikováním a hodnocením uměleckých děl bývá zdůrazňována často. Méně často bývá – zdá se mi – zvažována provázanost definice umění, resp. představy (jakkoli neurčité, jakkoli implicitní) o tom, co to je umění, a druhou funkcí umělecké kritiky, již je analýza a interpretace uměleckých děl. Nejen hodnota uměleckého díla, ale i způsob, jímž k uměleckému dílu přistupujeme ve svém rozumějícím uchopení, je provázán s tím, co za umění považujeme, v čem spatřujeme jeho funkci, co od něj očekáváme z hlediska jeho charakteru a působnosti.

Ne náhodou otevírá knihu Viktora Šklovského nazvanou *Teorie prózy*, která vyšla bezmála před sto lety, studie *Umění jako metoda*. Ruší formalisté totiž vstupují do kontextu takového myšlení o literatuře, které přehlíží uměleckou stránku literatury, které ji chápe jako pouhý odraz dějin ideologie, společnosti, kultury, nebo jako dokument života básníka. Literatura je vnímána jako rezultat společenských nebo psychologických sil, jako projev tenze těchto sil – a právě na ně (nikoli na literární díla, která jsou jedním z jejich projevů) je soustředěna pozornost. Formalisté proti tomu kladou naopak do centra literárního zkoumání *literárnost*, tzn. princip, který činí z určitých slovesných sdělení umění a který jej tak odlišuje od jiných verbálních znaků. Probojovávají autonomii literární vědy: literatura je pro ně specifickou oblastí lidské slovesné kultury, vyžadující autonomní vědu, jež nebude pouhou odnoží obecných dějin.

Šklovskij se v oné úvodní studii z roku 1917 *Umění jako metoda* soustředí na otázku, co je to umění, a nabízí v podstatě funkcionální odpověď: cílem umění je aktualizovat naše vnímání skutečnosti, inklinující v důsledku fungování ekonomie lidského vnímání k automatizaci (viz Šklovskij, 1948, s. 9–26). Bylo by nezbytné jeho odpověď precizovat, a i poté by z hlediska klasifikační funkce byla stále problematizovatelná argumenty často vznášenými proti funkcionálním definičním strategiím obecně. Ze studií následujících *Umění jako metodu* soudím, že Šklovskému nejde primárně o klasifikaci, ale o analýzu a interpretaci – o to, aby byl náš přístup k uměleckým dílům rozvrhován tím, co zakládá jejich uměleckost. „Jak je udělán don Quijote“, ptá se Šklovskij ve stejnojmenné studii (1948, s. 88–118) a úplně stejně se ptá jeho kolega formalista Boris Ejchenbaum (2012, s. 32–45) nad jiným dílem: „Jak je udělán Gogolův *Plášť*“? Svou otázkou směřují k tomu, co chápou jako vlastní smysl umění: Jak je udělán don Quijote či Gogolův *Plášť*, aby dokázaly aktualizovat naše vnímání skutečnosti? Nezajímá je autor, jeho možná intence a životní osudy, nezajímají je socioekonomické souvislosti vzniku těchto děl; zajímá je, jakými svými vlastnostmi tato díla vytrhují svého čtenáře z automatizovaných vzorců jeho vnímání, myšlení a porozumění světu.

Ve svých úvahách o centrálním konceptu pragmatické estetiky – estetické zkušenosti – odlišuje Richard Shusterman teorie, které nazývá jako *demarkační* a jejichž cílem je „přesně definovat, vyložit či obhájit již zavedenou klasifikaci odlišující mezi druhem věcí a praktik, které jsou běžně považované za umělecké (či estetické), a těmi, které jsou za jejich hranicemi“, a teorie *transformační*, „používající tento koncept k rozšíření estetického pole za hranice zavedených objektů, praktik či událostí“ (Shusterman, 2006, s. 84). Zatímco první jsou charakteristické pro přístup analytické estetiky, transformační teorie jsou vlastní pragmaticky orientované estetice Deweyho, na kterou navazuje také Shusterman. Mluvíme-li o estetické zkušenosti (stejně jako mluvíme-li o estetické funkci, normě, hodnotě či postoji), měli bychom být schopni říct, v čem spočívá její estetičnost, tedy na základě jakých nutných a postačujících rysů ji oddělit od zkušeností jiného typu. Takto položená otázka, nesená snahou projasnit estetický diskurs, nás však může zavést na cestu ubírající se opačným směrem, než kam se usiluje vydat pragmatická estetika: ne na cestu hledání souvislostí mezi uměním a praktickým, každodenním životem, ale na cestu právě opačnou, směřovanou k úsilí odlišit, oddělit, vydestilovat umění od ne-umění, estetično od ne-estetična. A právě po té se podle Shustermana podeweyovské úvahy o estetické zkušenosti vydaly: „Deweyho *hybnostně evaluativní, fenomenologický a transformativní koncept estetické zkušenosti* byl postupně nabržen čistě deskriptivním a sémantickým konceptem, jehož hlavním smyslem je vysvětlit – a tím podpořit – zavedené obraničení umění od jiných lidských oblastí“ (Shusterman, 1997, s. 32–33). Smyslem transformačních teorií je naopak rozšířit pole zájmu estetiky či poukázat na souvislosti mezi (vysokým) uměním jako tradiční doménou estetické zkušenosti a jinými sférami lidské praxe.

Shustermanovy úvahy nás přivádějí k další možnosti týkající se smyslu odpovědi na otázku „Co je umění?“, taková odpověď může podstatným způsobem proměnit předmět zájmu uměleckého historika či

kritika. V eseji *Co je poezie?* píše Roman Jakobson (1995, s. 24): „Hranice, která dělí básnické dílo od toho, co básnickým dílem není, je labilnější než hranice čínských státních útvarů. Novalisovi a Mallarméovi se zdála největším básnickým dílem abeceda. Ruští básníci se obdivovali poetičnosti vinného listku (*Vjazemskij*), seznamu carských šatů (*Gogol*), jízdního řádu (*Pasternak*), dokonce účtu z prádelny (*Kručených*). Kolik básníků problašuje dnes reportáž za umělečtější výkon, než je román a novela. Málkdo by se nyní dovedl nadchnout pro *Poborskou vesnici*, kdežto intimní dopisy *Boženy Němcové* jsou nám geniálním básnickým dílem.“ Básnickost (poetická funkce) podle Jakobsona není nějakou vnitřní vlastností díla, ale jeho schopností v proměnlivých kontextech přijetí znovu učinit viditelným to, že slovo není „pouhý pasivní reprezentant pojmenovaného předmětu nebo [...] výbuch emoce [...], že slova a jejich skladba, jejich význam, jejich vnější a vnitřní forma nejsou lhostejnou poukázkou na skutečnost, nýbrž nabývají vlastní váhy a hodnoty“ (Jakobson, 1995, s. 31). Jazyk není pouhým zrcadlem skutečnosti, ale v podstatném slova smyslu tuto skutečnost aktivně rozvrhuje. Je nutné učinit toto rozvrhování znovu nesamozřejmým, vědomým, je nutné ohledávat jiné možnosti pojmenování skutečnosti, jiné vzorce našeho jazykového osvojování světa. Právě texty, které toto dokáží, jsou skutečnou poezií. Svého času to možná dokázala Němcové *Poborská vesnice*, v čase, kdy psal Jakobson svůj text (stejně jako dnes) jsou to však spíše Němcové intimní dopisy, co nám může poskytnout zkušenost, kterou očekáváme právě od umění. Proč se potom v literární historii zabývat *Poborskou vesnicí*, a nikoli Němcové dopisy?

V diskusích o definici pojmu umění, jež se odehrávaly především v angloamerické estetice posledního půlstoletí, se konstituovaly tři klíčové definiční strategie: funkcionální, institucionální a historická. Každá z nich má své přednosti a své limity; žádné z nich se nedostalo bezvýhradného přijetí – všechny tyto definiční strategie mají svá slabá místa: vždy lze najít artefakty řazené do kategorie umění, které určitá definice pomíjí, nebo naopak něco, co do kategorie umění zahrnuje, přestože to za umění považováno nebývá. Hodnota definice, jak jsem se pokusil naznačit výše, však spočívá nejen v její klasifikační funkci, ale rovněž v její schopnosti produktivním způsobem rekontextualizovat náš pohled na umění, způsob, jímž s ním zacházíme, jímž jej vykládáme. Umění je historickou praxí, která se v souvislostech lidských dějin proměňuje, která pro sebe hledá nový výraz a nové uplatnění. Jsme nuceni stále znovu si klást otázku, k čemu nám umění – to staré i to dnešní – může být k užítku, jak a proč bychom se jím měli zabývat, věnovat mu čas a úsilí, utrácet za něj peníze. A na tuto otázku jsme v proměňujících se souvislostech našeho světa nuceni odpovídat stále znovu a znovu.

Funkcionální definiční strategie, o které byla doposud řeč především, obrací naši pozornost k recipientovi, jeho potřebám a zájmům, k cílům, které si klade, k tomu, co Hans-Robert Jauss nazývá „horizontem očekávání“ (*Erwartungshorizont*, viz např. Jauss, 1979) či k tomu, co Felix Vodička pojmenovává jako „dějiny ohlasů“ (viz Vodička, 1998, s. 50–62 a 283–321). Ptá se, co s námi umění dělá. Sugeruje otázku, proč je v určité době cosi považováno za umění, a v jiné nikoli, nebo proč určití lidé cosi považují za velkolepé umělecké dílo, zatímco jiní za patlanici. Vyzývá nás k tomu, abychom se nebáli přehodnotit náš pohled na umělecká díla, na jejich hodnotu, na to, co vůbec je uměním, respektive na to, co by lidé zabývající se uměním měli zkoumat.

Institucionální definiční strategie poukazuje na to, že umění, jeho tvorba a recepce jsou sociální praxí, ve které hraje svou roli autorita určitých institucí i jedinců. Obrací naši pozornost k proměnám kánonů a strategiím kanonizace, k tomu, co Arthur Danto a další nazývají světem umění (*artworld*; viz Danto, 1964) či k tomu, co nazývá Stanley Fish interpretační komunitou (*interpretive community*; viz Fish, 1980), jež (jak píše Frank Kermode v eseji *Institucionální kontrola interpretace* [1983, s. 169]) „má autoritu (byť nikoli nezpochybnitelnou) vymezovat svůj předmět (či naznačovat jeho hranice), vynášet hodnocení a uznávat platnost interpretací.“ Přes úsilí zakomponovat do úvah o světě umění a roli jeho aktérů maximální míru volnosti, svobody, otevřenosti je zřejmé, že umění není stranou moci a ideologie. Jak píše v již citované knize Culler (2002, s.

50): „otázka ‘Co je to literatura?’ nevystává proto, že by se lidé obávali, že si spletou román s historickou knihou nebo sdělení v únském koláčku štěstěny s básní, nýbrž proto, že kritikové a teoretikové doufají, že řeknou-li, co to literatura je, prosadí ty kritické metody, které jsou podle nich nejpřípadnější, a zavrhnou metody, které opomíjejí nejzákladnější a nejcharakterističtější aspekty literatury.“

Historická definiční strategie zase poukazuje na dějinnou dimenzi umění a obrací naši pozornost na vývojové souvislosti umění, na jeho vlastní příběh, respektive na narativní strategie těch, kteří jej tvoří a vypráví (viz např. Carroll, 1993). Vede nás k tomu, abychom se soustředili na roli díla v historicko-uměleckém poli jeho vzniku – na charakter dobové řeči, na dobové tenze a zápasy jak umělecké, tak mimo umění, neboť umění není prostorem izolovaným od jiných oblastí lidské praxe, ale naopak je svým specifickým způsobem reflektuje, činí svým tématem či jinak na ně reaguje.

Mnohé úvahy o tom, co je umění, nám z hlediska klasifikace, tedy odlišení umění od ne-umění nemají mnoho co nabídnout. Nezaslouží si pak, aby byly odloženy na smetišť estetiky? Jsem přesvědčen, že pokud inspirativním způsobem rozvrhují náš pohled na umění, na jeho charakter, proměny, funkce, a tím v důsledku naši interpretaci a hodnocení konkrétních uměleckých děl, stojí za to věnovat jim stále pozornost.

Literatúra:

- [1] CARROLL, N. (1993): Historical Narratives and the Philosophy of Art. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51/3, s. 313–326.
- [2] CULLER, J. (2002): *Krátký úvod do literární teorie*. Brno: Host.
- [3] DANTO, A. (1964): The Artworld. In: *The Journal of Philosophy*, 61/19, s. 571–584.
- [4] DICKIE, G. (2010): Co je umění? Institucionální analýza. In: T. Kulka – D. Ciporanov (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, s. 113–132.
- [5] EJCHENBAUM, B. (2012): *Jak je udělán Gogolův Plášť a jiné studie*. Praha: Triáda.
- [6] ELTON, W. (ed.) (1959): *Aesthetics and Language*. Oxford: Basil Blackwell.
- [7] FISH, S. (1980): *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- [8] GENETTE, G. (2007): *Fikce a vyprávění*. Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR.
- [9] GOODMAN, N. (1996): *Způsoby světatvorby*. Bratislava: Archa.
- [10] JAKOBSON, R. (1995): *Poetická funkce*. Jinočany: H&H.
- [11] JAUSS, H. R. (1979): Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: R. Warning (ed.): *Rezeptionsästhetik*. München: Fink, s. 126–162.
- [12] KERMODE, F. (1983): *The Art of Telling: Essays on Fiction*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- [13] SARTRE, J.-P. (1948): *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard.

- [14] SHUSTERMAN, R. (1997): The End of Aesthetic Experience. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55/1, s. 29–41.
- [15] SHUSTERMAN, R. (2006): Aesthetic Experience: From analysis to Eros. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64/2, s. 217–229.
- [16] STECKER, R. (1997): *Artworks: Definition, Meaning, Value*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press.
- [17] ŠKLOVSKIJ, V. (1948): *Theorie prózy*. Praha: Melantrich.
- [18] VODIČKA, F. (1998): *Struktura vývoje*. Praha: Dauphin.
- [19] WOLLHEIM, R. (2010): Institucionální teorie umění. In: T. Kulka – D. Ciporanov (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, s. 167–174.

Mgr. David Skalický, Ph.D.
Ústav věd o umění a kultuře
Filozofická fakulta
Jihočeská univerzita
České Budějovice/Česká republika
dskalicky@ff.jcu.cz

<https://espes.ff.unipo.sk/>

From Definition to Criticism

Resume: The study points out that the meaning of the definition of art cannot be reduced to the classification function, that is, the ability to distinguish art from non-art. If we designate something as art, it translates into our treatment of the artefact: to what for we use it, how we understand it, how we evaluate it. An innovative answer to the question "What is art?" can also significantly transform the subject of interest of an art historian or critic, as well as the way she explores art and writes about it. At the end of the study, the author focuses on three dominant definition strategies of the last half century: functional, institutional, and historical. He points out that although none of them was able to fulfill the classification ambitions without reservation, they often achieved something else: to show art, its character, transformations, functions, or value from a new perspective. Therefore, it is worth paying attention to them, despite they do not give us a reliable answer to the question "Is this art, or not?".

Aesthetic Experts*

Tereza Hadravová; tereza.hadravova@ff.cuni.cz, <https://doi.org/10.5281/zenodo.3255297>

Abstract: In the 1990s and early 2000s, researchers in the field of so-called neuroaesthetics recruited research subjects who had been untrained in arts and did not have any pronounced interest in aesthetic matters for their laboratory experiments. The prevalent choice of research subjects has recently changed. Currently, a great number of studies uses subjects who are professionally engaged in the art world. In my paper, I describe, analyze, and critically discuss the two research paradigms regarding the subjects involved in the experiments in neuroaesthetics. I claim that although the more recent one can be generally regarded as an improvement of the research framework, it underestimates the difficulties brought by the notion of expertise in aesthetic perception.

Keywords: aesthetic perception, expertise, experimental aesthetics, neuroaesthetics, art appreciation.

Soc. What about beautiful and ugly, good and bad?

Theat. Yes, these too; in these, above all, I think the soul examines the being they have as compared with one another. Here it seems to be making calculation within itself of past and present in relation to future.

Soc. Not so fast, now.

Plato, *Theaetetus*, 186a,b¹

Does perception come before knowledge, creating its base, giving it an input, so to speak; or is it already a way of knowing? In the last decades, there has been a strong tendency – in various theories of perception that have arisen after a sense-datum theory was so thoroughly discarded² – to comply with the latter (although there has been no common theory of what *way of knowing* it is). If the perception of beauty is then regarded as a kind of perception, then, against the backdrop of the prevalent general understanding of the terms in question, it should be classified as a kind of knowledge.³

But even for those who would side with the former and say, as Socrates does in *Theaetetus*, that ‘perception and knowledge could never be the same thing,’ (186e) perception of beauty seems to be a clear exception. Perception of beauty is, in fact, one of the arguments that Socrates uses to convince Theaetetus that

* A talk version of this paper was presented at the conference *Unavené umění. Kompetence tvůrčí a kritické* (Tired Art: Creative and Critical Competences) in Olomouc, Czech Republic in March 2018 and at The European Society of Aesthetics Conference in Maribor in June 2018. I would like to thank the talk participants and the two referees of the journal for their comments and questions which helped me to further develop my paper.

¹ Quoted from M. Burnyeat, 1990, p. 317, according to the translation by M. J. Levett.

² On the wide rejection of the sense-datum theory in the second half of the 20th century (its reasons, alternatives, and exceptions), see Crane – French, 2017.

³ One can, of course, argue that whereas, generally speaking, perception is to be categorized as knowledge, it is precisely the perception of beauty (or aesthetic perception, see below) which escapes the requirements that are imposed on experience by the category of knowledge, i. e. that perceiving aesthetically, one does not see objects as objects but as, say, sensations fully present, in all the gamut of their variety. Such a position is usually coupled with a limited view of “normal” perception as, basically, an object recognition. Although it could be ascribed to aestheticians of as different stripes as, for example, Francis Hutcheson, Vincent Tomas, and, arguably, John Dewey, it remains highly controversial. For more details, see Hadravova 2010.

perception and knowledge necessarily split and thus ‘knowledge is to be found not in the experiences but in the process of reasoning about them’ (186d). The so-called *perception* of beauty figures in the passage as an uncontroversial example of *knowledge*, showing that it is the soul that – by examining, comparing, and making calculation within itself – sees beauty, and not the eye. Both Socrates and Theaetetus finally agree that the so-called perception of beauty, contrary to normal perception, is ‘the result of a long and arduous development, involving a good deal of trouble and education’ (186c); and the noticed contrast eventually forces Theaetetus to revise his original thesis, the one that Socrates disagrees with, i.e. that perception and knowledge are the same.

Referring to the text that is approximately 2,388 years old in the essay on current trends in neuroaesthetics might seem to be quite an anachronism. My main reason for using it is to emphasize that both general accounts of perception's relationship to knowledge, namely a perception-equals-to-knowledge account and a perception-is-independent-from-knowledge account, classify the perception of beauty under the rubric of knowledge. In other words, whereas there is tremendous disagreement about a question of whether perception is knowledge, the same question regarding the perception of beauty seems much less contentious. One can, of course, argue against the prevalent answer but then one needs to, precisely, *argue* – the burden of proof lies with her.

If, however, one has no intention to depart from the standard position and is happy with saying that the perception of beauty is, generally speaking, knowledge – as I am here –, it seems reasonable to ask: what are the consequences? One of them has already been pointed to in the above quotation: Knowing goes hand in hand with learning: it involves ‘*a good deal of trouble and education.*’ If one acknowledges that the aesthetic perception⁴ falls under the rubric of knowledge, one subscribes to the idea of acquiring it and supposes there is a process that spans between not-knowing-yet and an accomplished mastery. There are concepts that one needs to be able to understand and apply, *expertise* being one of them.⁵

The main topic of my essay is the concept of aesthetic expertise which I will study in the framework of current visual neuroaesthetics. Do experiments and their interpretations – i.e. the main methodological tool to build theories in this area – allow for aesthetic expertise and if so, how do they conceive it? Who is the aesthetic expert, what aesthetic mastery consists in, and how does one recognize experts – according to researchers working in the area of neuroaesthetics? In a way, this enquiry may seem to be a continuation of David Hume's list of ‘embarrassing questions’ (as he calls them): ‘*But where are such critics to be found? By what marks are they to be known? How to distinguish them from pretenders?*’ (Hume 1757, p. 147-8 [§ 24]).’

Hume (with a palpable relief) reassigns these questions to the realm of facts – and where else to get any closer to facts, you may think, than with neuroaestheticians? Not so fast, though, as Socrates remarks in the opening quote; we should, first, look at whether the experts are being searched by neuroaestheticians at all.

This paper has two main objectives. First, I wish to make a case against the idea that aesthetic perception is not knowledge that I found prevalent in the early days of neuroaesthetics, i.e. in the period spanning

⁴ The expression ‘aesthetic perception’ as it is used here, includes (although does not equal) the perception of beauty. In my terminology, the perception of ugliness belongs under the heading of aesthetic perception as well.

⁵ This line of thought seems to imply that there are ‘the knowledgeable’ – i.e. a privileged group of experts – whose members see the beauty whenever they encounter it, which could be read as unwelcomingly traditionalist and prescriptive approach. However, such a conclusion does not necessarily hold for there might be many different beauties and many kinds and levels of expertise in the aesthetic field. For a nice example of a pluralist approach to aesthetic expertise (see Lopes 2015).

roughly ten years beginning in the mid-1990's. The structure of the argument I use to support this claim has already been outlined: it is based on the need to justify such a claim by explicit arguments – and the lack of them. My second objective is to describe and assess a recent shift in methodology to what I regard as a more hopeful direction in research in neuroaesthetics.

The paper composes of four sections. In the following one, I am adumbrating the framework of the discussion, i.e. the field of visual neuroaesthetics, and limiting the scope of my current interest. Then I focus on how experiment subjects were described in research papers resulting from the experiments undertaken in the early 2000s and, in the third section of the paper, I compare this description to the one based on more recent lines of research in the field. In the final section, I draw some consequences and suggest improvements of the prevalent research paradigm.

I.

Most of the philosophical reflections of experimental aesthetics have generalized from a few selected examples of neuroscientific studies (commonly, Zeki [1999] and Ramachandran [1999]) and criticized (or, more sporadically, defended) the usefulness of the neuroaesthetic project as such for philosophical aesthetics.⁶ More nuanced and extensive history of the field and the effort to see an inner development in the research methodologies and interests have been scarcely undertaken (see for example Lopes – Bergeron 2018). This article aims at discussing one particular topic which is precisely located.

The experimental aesthetics, as I consider it, is a subset of empirical aesthetics. Beside experimental aesthetics, empirical aesthetics involves approaches based on other possible ways of collecting data, e.g. statistical methods or field research. In this article, I will limit experiments to neuroscientific laboratory experiments.⁷ More specifically, I am going to focus on the field of visual neuroaesthetics. Most of visual neuroaesthetics belongs to the experimental subset of empirical aesthetics, i.e. it involves an experiment which is performed in an artificial setting of a neuroscientific laboratory.⁸

A lab is characteristically equipped with some apparati, i.e. a brain scanner and computers that compute, translate into visual or digital terms, and show the results of the scanning. A machine is being operated by a scientist and his or her team. They give a subject some general instructions about the process and required behavior as well as specific instructions about the task which she is supposed to perform inside a scanner (if any). They also ask subjects to fill in questionnaires (before and /or after the scanning) and to sign necessary forms of consent. They start and finish the scanning process and choose and control a visual stimulus set that is being presented to a subject lying inside a scanner. Finally, they analyze and interpret the data they collected at the experiment. Each of the mentioned components and stages of the research paradigm can be discussed and evaluated separately; in what follows, I am going to focus on one of them only – experiment subjects.

⁶ Philosophers who have reflected on neuroaesthetics include, for example, Weed 2008, Zuska 2009, Hyman 2010, Seeley 2013.

⁷ This limitation means that I will not consider an important area of experimental philosophical aesthetics, in whose scope the experiment usually takes place outside the laboratory, in a more or less natural situation and without necessary involvement of technology (See, for example, Meskin – Liao 2017).

⁸ An example of neuroaesthetic research conducted outside a neuroscientific laboratory would be eMotion project in Kunstmuseum St. Gallen, Switzerland (see Kirchberg – Trondle, 2015).

II.

In the late 1990s and early 2000s, most of researchers in the field of visual neuroaesthetics intentionally recruited research subjects who had been untrained in arts and did not have any pronounced interest in aesthetic matters for their laboratory experiments. For example, researchers focused on those who had ‘*no special experience in painting or art theory*’ (Kawabata – Zeki, 2004), who received no ‘*professional training in the fine arts*’ (Jacobsen, 2006), subjects ‘*with no previous training in art or history of art*’ (Cela-Conde et al., 2004), or those who had ‘*no special experience in painting or art theory*’ (Tommaso et al., 2008).

Let us have a closer look at one of the studies just mentioned. Cela-Conde et al. (2004), who define the perception of beauty as ‘*the capacity of assigning different degrees of beauty to certain forms, colors, or movements*,’ ask their subjects to ‘*perform aesthetic judgment task (they should decide whether each picture was beautiful or not beautiful)*’, while presenting them with the set of 320 preselected pictures made in different styles and depicting various subjects (but roughly similar in their complexity, color spectrum, and luminosity). Using magnetoencephalograph (MEG), the research team took neuroimages of the subjects' brain areas, aiming at locating those that were ‘*activated during the visual perception of aesthetic objects*’ (p. 6321).

Whereas the set of stimuli is described in a relatively detailed way (the images the team used had been selected in a special testing that predated the experiment itself, and they were then carefully homogenized), the experiment subjects are introduced very briefly:

‘Eight female subjects (average age 20 years) were tested. All were neurobiology students at the Universidad Complutense (Madrid) with no previous training in art or the history of art. All subjects had normal or corrected vision and normal color vision. All were right-handed. The experiment was approved by the Ethical Committee of the Comunitat Autonoma de les Illes Balears (Spain), and all subjects participating in the study gave informed consent (p. 6321)’.

The researchers do not explain or justify the subject selection, although in the concluding discussion they remark that ‘*several studies have confirmed the presence of a “basic knowledge” of art in participants with little or no formal training in the arts or aesthetics. Human beings seem to share “a common denominator” underlying all artistic experience*’ (p. 6324). In the final paragraph, they add that the result of their experiment, i.e. that the aesthetic perception is intrinsically related to the activation of the prefrontal dorsolateral area, deserves further study – in particular, they say, ‘*it is necessary to understand how variables like artistic training modify the aesthetic perception*’ (p. 6324).

These remarks indicate that researchers believed that aesthetic reactions of naive subjects to visual stimuli remained pure and unified in their crude form, that is at least as long as the subjects had not been exposed to any ‘*training in art or the history of art*’. More strongly, any education in arts would, in their terms, impair the scientific results since for the educated subjects aesthetic preferences are ‘*modified*’ or biased, i.e. they no longer exhibit the pure aesthetic reaction. From this reason, I suppose, they did not think it necessary to explore what actually research subjects were doing in the MEG scanner while using their right-hand thumbs do indicate that they were, supposedly, undergoing the ‘*aesthetic perception*’.

What the individual subjects were doing, and for what reasons, is, however, quite an open question. First of all, it is highly improbable that the subjects have not been educated in arts at all since education takes many different forms, ranging from formal to a wide spectrum of the informal ones. All of the subjects

had been exposed to culture and aesthetic norms prevalent in their social contexts.⁹ Put differently, their past experience with pictures (or, more broadly, visual designs) significantly influences the expectations they use to be able to appreciate the picture they are presented with in a particular moment – they are, as Plato said, ‘*making calculation within itself of past and present in relation to future*’ (*Theaetetus*, 186b). Moreover, there are various competing aesthetic norms present in the society and there is no guarantee that all of the subjects (not even that each one of them) have been consistently applying the same one in the scanner. It seems quite reasonable to expect that while color or composition was the key appreciative factor for some of them, the other ones were more inclined to focus their judgement on the presence of a specific topic (a female human body or a landscape, for example) or the way of depiction (its realism, for example) etc. It is also highly probable that different styles and different themes of pictures invited one subject to use different criteria across the testing.

But what if one claims that the neurobiology students at the Universidad Complutense were so exceptionally ignorant about the visual arts and their appreciation that they just lacked any standards, norms, and criteria they would use to answer the researchers question? Would their aesthetic reaction be pure, unbiased, and – supposedly – homogenized then? Even if possible, this move will, however, hardly help us to get on a safer ground, since it is an open question – one that is strikingly similar to the famous Molyneux question – how such subjects understand the researchers’ request to perform aesthetic judgements in the scanner. Moreover, their aesthetic judgements were subjugated to some kind of training directly in the scanner; with more than 300 pictures being shown to them, they necessarily compared one to the other, while their discerning abilities might become more and more acute (or go more and more numb). If they lacked the aesthetic criteria before they entered the scanner, they surely had some at the end of the scanning session.

The neuroscientists in question have not gone so far, though, since, as is clear from one of their remarks quoted above, they believe that people in general share an ‘aesthetic denominator’ and ‘basic artistic knowledge’. They must have been worried, then, that it is specifically formal artistic education which distorts one’s natural and shared ability to judge visual stimuli aesthetically: the researchers must have suspected that if one was educated in arts, that is, supposedly, trained in some artistic standards and knowledgeable about some aesthetic norms, one does no longer report what she really likes but rather what she is supposed to like.

The problem is real but, contrary to what neuroscientists supposedly fear, I think it turns up more intense at places where aesthetically naive subjects are being used. Subjects who have had only little or weak contact with the arts, might be aware of their own limitations and, as a result, feel uncertain in basing their preferences in their feeling intuitions. If they are asked to make a judgement or express their preferences, they tend to turn to where they feel the safest ground under their feet – tradition, canons, rules, and pre-established meanings. From the extensive literature on heuristics in judgements, written and inspired by Tversky and Kahneman’s studies from the 1970’s on, one learns how unreliable and subjected to various biases people’s normal reasoning, i.e. reasoning under uncertainty, is. I suggest that *feeling under uncertainty* can display similar patterns of distortions. When one is not confident enough, he or she tends to discard her feelings and base her preferences on some easily available rule, such as, for example, ‘*more variety is better*’ or ‘*pick up the same thing as someone you admire*’¹⁰.

⁹ Various psychological studies since Zajonc (1968) indicate that the so-called mere exposure has an important share in the way people develop their value systems across different dimensions, the aesthetic one included.

¹⁰ Adapted from Mercier – Sperber, 2011, p. 71.

This is highly relevant for experimental research done with students, especially those whose aesthetic attitudes are uncrystallized or ‘under construction’. For example, in a famous study called ‘College Sophomores in the Laboratory: Influences of a Narrow Data Base on Social Psychology's View of Human Nature’ (published as long ago as in 1986, but still relevant today), David O. Sears argues that exploring opinions, attitudes or preferences of adolescents or young adults faces generalization problems since these subjects ‘*tend to have a less than fully formulated sense of self, manifested variously in [...] identity confusion and diffusion, [and] inadequate integration of past, present, and future selves...* [They also have] *a stronger need for peer approval, manifested in dependency, conformity, and overidentification with peers*’ (Sears, 1986, p. 521). In other words, far from being clear or natural, liking or preferences of aesthetically naive research subjects are ambiguous, subjected to variety of influences, and inclined to follow an *ad hoc* rule rather than a robust feeling intuition.

To sum up: I assumed that aesthetically naive subjects were recruited for the experiments in neuroaesthetics because of the worry that aesthetic reactions of artistically educated people are corrupted by their knowing too much about art. I argued that people who are not familiar with art are not safe from this worry – for what gets in a way of experiencing the artwork is not knowledge as such, but a certain way of using knowledge – as a shortcut, so to speak, to a judgement.

III.

The effort to keep the aesthetic reaction pure and natural, meaning untrained, unspoilt by knowledge, that I ascribed to neuroaestheticians of the late 1990s and early 2000s, does not have any counterpart in contemporary philosophical aesthetics. To my knowledge, for even those who take aesthetic properties or values to be directly represented in feelings of pleasure, consider, as Jerrold Levinson does, ‘*the sensational model of artistic apprehension, in which artworks become merely pushers of one's buttons, with the result, in favorable cases, of delightful tingles, [as] simply inadequate to what transpires during most of our intercourse with art*’ (Levinson, 1993, p. 297). It also goes almost without saying that the perceivers who can count on their pleasures in delivering aesthetic judgements are supposed to be ‘competent’ and ‘appropriately prepared’ (Levinson, 1993, p. 298), or ‘suitably informed,’ (Goldie, 2007, p. 83), or ‘appropriately primed’ (Davies, 2005, p. 23).

The prevalent choice of research participants in neuroaesthetics has recently changed and some of the above objections have thus lost their point. In more recent papers, the subject description gets more volume and the important part of it consists of the information about the arts-related education of experiment subjects. The comparison of professional or expert reactions or judgements to those of the so-called laypeople has been a wide-spread method used in many, if not most, studies in (visual) neuroaesthetics in the last ten years, regardless of the aims or hypotheses of the research in question. Examples can be found in Kirk et al. (2009), Pihko (2011), Vessel et al. (2012), Bullot – Reber (2013), Pang et al. (2013), Else et al. (2015) and many others. In philosophical terms, what seems to be happening in visual neuroaesthetics now is a shift from what Levinson calls sensational model to what David Davies calls ‘enlightened empiricism’ (Davies, 2005, p. 23).

Let us have a closer look at one of the studies mentioned above. Kirk et al. (2009), who aim at discovering ‘*brain correlates of aesthetic expertise*’, in particular, expertise in architecture, start with an observation that it is quite ‘*likely that art experts use different neural processes for determining aesthetic evaluation than non-experts*’ (p. 306). They focus on brain areas that have been selected by previous neuroimaging studies which explored brain correlates of aesthetic judgement (but have not considered the impact of expertise upon the neural pronouncement of the judgement) – striatum, orbitofrontal cortex, and anterior cingulate cortex. The

subjects, whose neural activity was measured in a functional magnetic resonance imaging scanner (fMRI), were asked to rate (on a scale running from 1 to 5, i.e. from ‘very unappealing’ to ‘very appealing’) more than three hundreds of images belonging to two different subject categories – the images of buildings and of human faces (the latter being a control group since it does not allegedly have any relation to the expertise in question).

Interestingly enough, the results have not shown any significant differences in evaluation – the mean of evaluation was roughly the same for both experts and non-experts as well as for buildings and faces pictures (a sole exception being a ‘neutral value’ that was given to buildings significantly more often by experts than by non-experts). However, the brain scanning results confirmed the researchers' assumption: the images of the selected areas of the expert brains showed significant differences both in the strength of the reaction and in extension across the engaged brain subareas.¹¹

The description of the research subjects reads as follows:

‘24 healthy volunteers (11 experts / 13 non-experts; 6 female experts / 7 female non-experts; experts mean age: 30.8 years; non-experts mean age: 27.2 years; all subjects were right-handed) were scanned. We excluded two subjects (both male non-experts) from the analysis for clinical reasons. The experts were recruited from architectural offices and schools where they were graduate or post-graduate students. Non-experts were all undergraduate or graduate students with no formal education in any art-related field’ (p. 307).

Similarly to the previous decade, the key factor influencing the subjects' supposed performance is formal education. Expertise is firmly rooted in specialized education: graduate students of architecture as well as architecture professionals are considered as experts. We can see a similar pattern in other above mentioned studies, which also tend to define expertise in formal educational terms solely.¹²

Although I think that the described development makes research in neuroaesthetics more connected with what at least some aestheticians might consider as thematically relevant for philosophical aesthetics, strong doubts remain. In the previous part, I put a pressure on the idea that to avoid the situation in which one's knowledge replaces one's experience, one needs to recruit subjects with no knowledge in arts. I argued that the real problem did not concern knowledge per se but the way knowledge was being used and that the problem seemed most relevant in a ‘feeling under uncertainty’ condition that I allotted to naive appreciators forced to express aesthetic judgements. However, the turn to experts does not by itself guarantee that they will actually perform aesthetic appreciation in a scanner, i.e. use what they know to guide their perception, and not to replace it. The main reason for doubting about the psychology of naive subjects was their lack of confidence and uncertainty. Here one can suspect the opposite problem, i.e. an overdose of confidence, resulting in a quick assessment based on applying the right ‘label’ rather than experiencing the work.

IV.

Writing about moral experts, Bruce Weinstein coined a useful general distinction: he distinguished between the epistemic and the performative expert. According to him, an epistemic expert is ‘a person who is capable of providing strong justifications for a range of claims in a domain’ and a performative expert is ‘a person who is

¹¹ This result concerns the images of buildings, not of faces.

¹² An exception would be Vessel et al. (2012) who asked their (supposedly non-professional) subjects to imagine that they are asked to advise a curator who is choosing new acquisitions for the museum of art.

able to perform a skill well according to the rules and virtues of a practice' (Weinstein 1993, s. 71). He further argues that the two kinds of expertise are mutually independent, i.e. one is not reducible to the other.

In visual neuroaesthetics since the 1990s, aesthetic experts are understood as, simply, the opposite of laypeople or aesthetically naive subjects, while a demarcation point between them is supposedly indicated by the presence (or absence) of formal education received at an art school. What Weinstein's distinction helps to question is the supposition that there is one scale only – running from aesthetically naive people to (future) artists.

Both types that Weinstein distinguishes seem to have their clear incarnations in the aesthetic realm. An example of an epistemic expert would be an art historian who is able to say that, for instance, the newly discovered da Vinci is, in fact, a forgery arguing that the artist who painted it was right-handed.¹³ A performative expert, on the other hand, seems to be a violin player who is capable of closely following the most demanding score with an impression of effortlessness. This difference is ignored in the neuroaesthetic studies and, as a result, both kinds are put on a single scale. While naivety in arts is being mostly described in the epistemic terms (the research subjects do, supposedly, lack knowledge in art history, art theory etc.), the expertise is usually coached in the performative terms (experts are the ones who have been attending art schools, i.e. trained to become professional artists).

Although the distinction Weinstein coined for the realm of ethics seems to be well preserved in aesthetics, “aesthetic appreciation” presents some difficulties. At the beginning of the paper, I subscribed to the view that aesthetic perception belongs to the general category of knowledge. Further on, I said that what matters is not solely the contents of knowledge but also the way one employs it. Although I am well aware of the fact that these remarks are far from being satisfactory, I cannot elaborate on them in the scope of this paper. But even characterized in these crude terms, aesthetic perception clearly escapes classification under one of the general types of expertise distinguished by Bruce Weinstein. As an expert in aesthetic appreciation, one needs both sufficient knowledge of the arts, i.e. some kind of expertise in the epistemic sense, and, at the same time, an ability to perform a certain skill well, namely apply the mentioned knowledge in the right way.¹⁴

Let us recall the questions Hume famously asked in his essay: ‘But where are such critics to be found? By what marks are they to be known? How to distinguish them from pretenders?’ Neuroaestheticians who have been recruiting “experts” at art schools have implicitly answered the first of them; the two remaining ones have not been even tackled yet. By identifying the collapse of the two categories of expertise, i.e. an epistemic and performative one, in the case of an art appreciator, I attempted at opening the discussion about the second question. As a side effect, the assumption that an art degree will do to find an aesthetic expert has been problematized. That does not mean that neuroaesthetics should give up on aesthetic expertise; to find and correctly instruct the research subjects might, however, prove to be more difficult than expected. And philosophers’ help in the search, Hume’s reservation notwithstanding, is needed.

Bibliography:

- [1] BURNYEAT, M. (1990): *The Theaetetus of Plato*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.

¹³ Adapted from Charney (2018).

¹⁴ As has been pointed out by the journal’s referee, aesthetic appreciation as it is discussed here seems limited to the appreciation of art only, and does not take into account aesthetic appreciation of nature. Being a cognitivist, that I am, I would assume that the aesthetic appreciation of nature works similarly to that of art. Further discussion of this point has to be, however, postponed to another occasion.

- [2] BULLOT, N. – REBER, R. (2013): The Artful Mind Meets Art History: Toward a Psycho-Historical Framework for the Science of Art Appreciation. In: *Behavioral and Brain Sciences* 36/2, pp. 123–180.
- [3] CELA-CONDE, C., J. et al. (2014): Activation of the prefrontal cortex in the human visual aesthetic perception. In: *Proc Natl Acad Sci U S A* 101/16, pp. 6321–6325.
- [4] CHARNEY, N. (2018): Is it really a Leonardo? In: *Aeon*, 23. 5. 2018. [Retrieved 2019-5-1.] Available at: <<https://aeon.co/essays/why-the-expert-eye-still-rules-the-game-of-art-authenticity>>.
- [5] CRANE, T. – FRENCH, C. (2017): The Problem of Perception. In: E. N. Zalta (ed.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. [Retrieved 2019-5-1.] Available at: <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2017/entries/perception-problem/>>.
- [6] DAVIES, D. (2005): Against Enlightened Empiricism. In: M. Kieran (ed.): *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*. Oxford: Blackwell Publishing, pp. 22–34.
- [7] ELSE, J. - ELLIS, J. - ORME, E. (2015): Art expertise modulates the emotional response to modern art, especially abstract: an ERP investigation. In *Frontiers in Human Neuroscience* 9/525.
- [8] GOLDIE, P. (2007): Charley's World: Narratives of Aesthetic Experience. In: M. Kieran – D. M. Lopes (eds.): *Knowing Art. Essays in Aesthetics and Epistemology*. Dordrecht: Springer, pp. 83–94.
- [9] HADRAVOVA, T. (2010): Aesthetics Based on Perceptual Model: Which Model? In: J. Stejskal – O. Dadejık (eds.): *The Aesthetic Dimension of Visual Culture*. Cambridge Scholars Publishing, pp. 89 – 97.
- [10] HUME, D. (1757): Of the standard of taste. Repr. In *Selected Essays*, 1993, Oxford: Oxford University Press, pp. 133–154.
- [11] HYMAN, J. (2010): Art and Neuroscience. In: R. P. Frigg – M. Hunter (eds.): *Beyond Mimesis and Convention*. Boston: Boston Studies in the Philosophy of Science / Springer, pp. 245–261.
- [12] KIRCHBERG, V. – TRONDLE, M. (2015): The Museum Experience: Mapping the Experience of Fine Art. In: *Curator – The Museum Journal* 58/2, pp. 1–25.
- [13] KIRK, U. et al. (2009): Brain correlates of aesthetic expertise: A parametric fMRI study. In: *Brain and Cognition* 69, pp. 306–315.
- [14] LEVINSON, J. (1992): Pleasure and the Value of Works of Art. In: *The British Journal of Aesthetics* 32/4, pp. 295–306.
- [15] LOPES, D. M. (2015): Aesthetic Experts. Guides to Value. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 73/3, pp. 235–246.
- [16] LOPES, D. M. – BERGERON, V. (2018): Aesthetic Theory and Aesthetic Science: Prospects for Integration. In: D. M. Lopes: *Aesthetics on the Edge. Where Philosophy Meets the Human Sciences*. Oxford: Oxford University Press, pp. 77–100.
- [17] MERCIER, H. – SPERBER, D. (2011): Why do humans reason? Arguments for an argumentative theory. In: *Brain and Behavioral Sciences* 34/2, pp. 57–74.
- [18] MESKIN, A., R. – LIAO, S. (2019): Experimental philosophical aesthetics as public philosophy. In: F. Cova – S. Réhault (eds.): *Advances in Experimental Philosophy of Aesthetics*. London and New York: Bloomsbury, pp. 309–326.

- [19] PANG, C., Y. et al. (2013): Electrophysiological correlates of looking at paintings and its association with art expertise. In: *Biological Psychology* 93/1, pp. 246–257.
- [20] PIHKO, E. et al. (2011): Experiencing art: the influence of expertise and painting abstraction level. In: *Frontiers in Human Neuroscience* 5/94, pp. 1–10.
- [21] SEARS, D., O. (1986): College Sophomores in the Laboratory: Influences of a Narrow Data Base on Social Psychology's View of Human Nature. In: *Journal of Personality and Social Psychology* 51/3, pp. 515–530.
- [22] SEELEY, W. P. (2013): Art, Meaning, and Perception: A Question of Methods for a Cognitive Neuroscience of Art. In: *The British Journal of Aesthetics* 4/53, pp. 443–460,
- [23] TOMMASO DE, M. - SARDARO, M. - LIVREA, P. (2008): Aesthetic Value of Paintings Affect Pain. In: *Consciousness and Cognition* 17/14, pp. 1152–1162.
- [24] VESSEL, E. A. – STARR, G., G. – RUBIN, N. (2012): The brain on art: intense aesthetic experience activates the default mode network. In: *Frontiers in Human Neuroscience* 6/66, pp. 1–17.
- [25] WEED, E. (2008): Looking for Beauty in the Brain. In: *Estetika. The Central European Journal of Aesthetics* 1/XLV, pp. 5–23.
- [26] WEINSTEIN, B. (1993): What is an expert? In: *Theoretical Medicine and Bioethics* 14, 1, pp. 57 – 73.
- [27] ZAJONC, R. B. (1968): Attitudinal Effects of Mere Exposure. In: *Journal of Personality and Social Psychology* 9/2, pp. 1–27.
- [28] ZUSKA, V. (2009): Implicit Assumption in Weed's Reflections on the Implicit Assumptions of Neuroaesthetics. In *Estetika. The Central European Journal of Aesthetics* 2/XLV, pp. 198–201.

Mgr. Tereza Hadravová, Ph. D.
Charles University
Faculty of Arts
Department of aesthetics
Prague/ Czech Republic
tereza.hadravova@ff.cuni.cz

<https://espes.ff.unipo.sk/>

Paskvil, nebo umění? Nový diletantismus jako zdroj unaveného publika

Lenka Lee; 23720@mail.muni.cz, <https://doi.org/10.5281/zenodo.3255299>

Abstrakt: Mezi funkce nových médií patří vzdělávání a podpora kreativity. Konzumenti mohou snadno využít řady nástrojů, díky nimž vytvářejí nejrůznější produkty různé umělecké kvality. Díky tomu někdy nabývají mylného dojmu, že se sami – z nově nabyté pozice tvůrců – mohou stát kritiky umění, aniž by si uvědomili komplexnost tvůrčího procesu. Na příkladu amerického malíře Cy Twomblyho se pokusím ukázat, že některá na první pohled snadno kopírovatelná, a tedy zdánlivě méně umělecky hodnotná díla jsou ve skutečnosti výsledkem autorovy erudice, nadání, péle a především jasného záměru, nikoli nahodilosti. Twomblyho umělecká tvorba je spojena s otázkami znaku a znakovosti obecně, schopností dešifrovat, konfrontace apollinského a dionýského principu či dichotomie Erótu/Thanatu. Na několika vybraných dílech budu demonstrovat způsob, jakým adaptoval antické motivy. Přiblížím také několik přístupů k možné interpretaci Twomblyho děl (Barthes, Bird, Serra).

Klíčová slova: Cy Twombly, unavené publikum, znak, čmáranice, Roland Barthes.

Abstract: Education and the support for creativity are some of the functions of the new medias. The users utilize a lot of e-tools to create products with varying art quality. Because of this new ability to create they, fallaciously, consider themselves – from their new positions of becoming artists - having also become art critics but they fail to understand the complexity of creative process. We intend to exemplify with the art of the American painter Cy Twombly, that some works of art which seem to be easy to copy and therefore not worth enough are in fact a result of the author's erudition, talent, diligence and clear intention. Twombly's works are connected with topics such as sign, ability to decipher, Apollonian and Dionysian principles and the dichotomy Eros/Thanatos. We will present the artist's original non-copiable way of taking inspiration from classical mythological stories and some interpretative approaches (Barthes, Bird, Serra).

Keywords: Cy Twombly, tired audience, sign, scribble, Roland Barthes.

Publikum autodidaktické

Jedním z důsledků rozvoje nových médií je rozšíření nabídky instrumentů podporujících kreativitu. V první řadě se jedná o snadný přístup k mnoha zdrojům inspirace v podobě různých webových stránek a databází, dále jsou to stejně jednoduše a často zdarma dostupné nástroje tvorby, programy, výukové moduly a v neposlední řadě e-shopy, v nichž si můžeme snadno opatřit potřebný materiál. Připomeňme také filozofii DIY, která tyto snahy podporuje. Tak se například na Pinterestu na tři prokliky naučíme složit origami jeřába (pochopitelně k tomu použijeme speciální papír objednaný z Japonska), prohlédneme si nejvýznamnější díla kubismu a projdeme tutoriál *Jak malovat jako van Gogh*. Svě výtvořiny samozřejmě můžeme vyfotit a upravit v Picase a následně publikovat opět na Pinterestu nebo některé ze sociálních sítí.

Snadná dostupnost těchto nových nástrojů tvorby pak může vést k přesvědčení, že onen dobrý úmysl, nebo spíše jen úmysl, záměr tvořit, vyjádřit svoji kreativitu je pomocí těchto nástrojů poměrně snadno realizovatelný, což vede k masové nadprodukci diletantských výtvořin, „diletantských“ zde v původním slova smyslu, tedy odvozeném od italského *dilettante* (a to zase z latinského *delectare*) označujícího toho, kdo v něčem nachází zálibu, potěšení. Ostatně i amatér, výraz někdy používaný ve stejném významu, pochází z latinského *amare*, mít rád, milovat.

Tyto výtvořiny pak obývají, ba přímo zahlcují (nejen) virtuální prostor, v němž se bez varování mísí s díly považovanými za umělecky hodnotná (jejich definici zde ponechme stranou). Právě skutečnost, že velké

množství děl různé kvality a rozličného druhu/řádu existuje vedle sebe „bez ladu a skladu“, aniž by byla zřetelně oddělena či opatřena komentářem, tedy bez daného kontextu odůvodňujícího jejich výskyt právě na onom konkrétním místě, působí na publikum vícero účinkem. Nové publikum je totiž publikem přísným, neboť má k dispozici obrovské množství matric, díky nimž může recipované artefakty srovnávat a hodnotit, na druhé straně je ale pochopitelně ze stejných důvodů publikem unaveným, otupělým, přezíravým a přesyceným. Zároveň se díky výše uvedeným důvodům leckdy stává publikem – tvůrcem, které se samozvaně pasuje do role odborníka – hodnotitele, což může být značně problematické. Ostatně všichni známe alespoň jednu historku o tom, jak člen (například grantové) komise posuzující umělecké výtvary začal svůj projev slovy: „*Víte, já vlastně taky tak trochu fušuju do kumštu* [...]“⁴. Ponechme stranou herojské výkřiky z páté cenové skupiny o tom, co by kdo taky zvládl, mé přednášky navštěvují nejčastěji univerzitní studenti (převážně) humanitních oborů, kteří se dnes spolu s námi ocitají v nelehké roli Buridanova osla, jenž však před sebou nemá dvě, nýbrž statisíce kupek sena.

Pro příspěvek na konferenci věnované kritickým a tvůrčím kompetencím jsem si proto vybrala umělce, na němž bych ráda demonstrovala, že tvořit v jeho stylu není ani v dnešní době tak snadné, jak se na první pohled může zdát, a můj výběr se mi potvrdil, když jedna absolventka oboru estetiky vyjádřila své mínění slovy: „*Když vidím jeho obrazy, připadá mi to jako díla psychopata*.“⁵ V tu chvíli jsem věděla, že má volba byla správná a že dílo Cy Twomblyho je vhodné pro moji obranu umělce.

Twombly (ne)kopírovatelný

Cy Twombly, celým jménem Edwin Parker Twombly, byl americký malíř, grafik, sochař a fotograf. Narodil se roku 1928 v jižanské Virginii v Lexingtonu, ale od konce padesátých let žil a tvořil v Itálii, především v Římě (kde také v roce 2011 zemřel) a v přímořském městečku Gaeta, které leží 80 km nad Neapolí. Většina odborných textů připomíná jeho studia v Black Mountain College v Severní Karolině a přátelství s mediálně známějšími uměleckými kolegy Robertem Rauschenbergem a Jaspersem Jonesem. Jeho tvorba je nejčastěji charakterizována pojmy grafismus, čmáranice, dětský styl, nápisy a antika.

Proč tento autor? Protože při pohledu na jeho portfolio nás daleko více než třeba u Williama Turnera (s nímž ovšem bývá TW – jak ho tituloval Roland Barthes – občas srovnáván) napadne, že „tohle bychom dokázali taky“ (Serra a Varnedoe, 1995, s. 173). A nenapadá to pouze nás. Zmíněný Roland Barthes ve stati *Moudrost umění* (Barthes, 1991b) přiznává, že za deštivého rána 31. prosince 1978, povzbuzen k tomu, aby se chopil malířského náčiní poté, co si prohlížel Twomblyho kresby, brzy zjistil, že při pokusu jeho dílo napodobit, či alespoň malovat v podobném stylu, si jakožto divák, který se rozhodl stát se též tvůrcem, musel uvědomit svoji neschopnost na straně jedné a um výtvarníka na opačné (Barthes, 1991b, s. 192).

„*Zjistil jsem, že nebudu nikdy schopen reprodukovat tyto předlohy [...] Dokonce ani nevím, jak vznikly*“ (Barthes, 1991, s. 193). Navzdory svému neúspěchu však nadále prohlašoval, že Twomblyho umění nás nutí k tomu, abychom byli schopni věci vidět. Tím ovšem neměl na mysli rozpoznat námět, obsah, ale to, co nazývá alchymistickým výrazem *materia prima* – támhle šmouha růžové, onde kaňka hnědé, soustředíme se na stopu tahu štětcem, nános barvy. Barthes nás varuje před snahou hledat Italy na obraze nazvaném *Italové* (*The Italiens*, 1961) či poušť na obraze *Sahara* (1960) a tvrdí, že základní metodou Twomblyho tvorby je čmáraní po neposkrvněném povrchu papíru či plátna (srov. Barthes, 1991b, s. 184). Jiní teoretikové upozorňují na eleganci přítomnou v jeho obrazech a jedna z Twomblyho prvních větší výstav byla okomentována básníkem Frankem O’Harou, vůdčí osobností umělecké skupiny New York School,

následovně: „*Je to, jako by ptáček proletěl skrz náos barvy s výkřikem krémové barvy a trpkou stopou křídla*“ (citováno dle Bird, 2007, s. 488).

Další neúspěšný pokus o reprodukci Twomblyho obrazu popisuje Jon Bird, profesor Middlesexské univerzity, který je nejen teoretik a kurátor umění, ale také aktivní výtvarník. V článku *Indeterminacy and (Dis)order in the Work of Cy Twombly* líčí svoji doslovnou anabázi s Twomblyho kresbou z roku 1983 (srov. Bird, 2007, s. 499-502). Proč doslovnou? Bird si totiž ke kopírování vybral kresbu nazvanou *Anabáze* (*Anabasis*) odkazující na slavné literární dílo řeckého historika Xenofóna o expedici Kýra Mladšího proti jeho bratrovi, perskému králi Artaxerxovi II. Centrálním motivem barevné kresby o rozměrech 100 x 70 cm je nepravidelný modrohnědý kruh s loukotěmi přecházaný černými čarami. Název díla ANABASIS je vepsán v horní části červenými kapitálkami, pod ním je umístěno ne zcela čitelné jméno XENOPHON následované autorovou signaturou a datem (C T Nov 20 83). Na první pohled vsutku nic komplikovaného. Jon Bird ovšem líčí, že při reprodukci začal centrálním motivem, kruhem, ale již při jeho překreslování nebyl zcela úspěšný. Uvědomil si, že Twomblyho pohyb při práci musel vypadat úplně jinak, ladně, jako choreografie. Kruh s loukotěmi je zřejmě kolo, které symbolizuje cestu či bitvu. Objevuje se i na souboru obrazů *Padesát dní u Iliu* (*Fifty Days at Ilium*, 1978), který charakterizoval malíř Francesco Clemente výrokem Itala Calvina: „*Antické Řecko nebylo takové, jak nás v něj naučili věřit Němci, antické Řecko páchlo opicemi, bylo to místo plné opic a koz*“ (Varnedoe a Serra, 1995, s. 166).

Twombly vyrostl v prostředí zašlé jižanské slávy, Lexington je sídlem Virginia Military Institute, nejstarší vojenské školy ve Spojených státech. Ve svých vzpomínkách zmiňoval, že jeho dětství se hemžilo vojenskými frčkami, téma mu tedy bylo blízké. Kýrova anabáze popisovaná Xenofóntem (který se výpravy osobně účastnil) pro perského prince nedopadla dobře, byl totiž zabit v bitvě u Kúnax poblíž Babylónu. Název Twomblyho kresby *Anabasis*, doslova cesta vzhůru (původně v geografickém významu – od moře do vnitrozemí), zřejmě měl také odkazovat na malířova otce. Právě po něm totiž zdědil svoji přezdívku Cy, již jeho otec, baseballový nadhazovač, který se ale ve skutečnosti jmenoval stejně jako syn, tedy Edwin Parker, zase získal po slavném nadhazovači Red Sox Cy Youngovi (i v jeho případě to byla přezdívka), a ono záhadné přízvisko Cy je zkratkou jména Cyrus, tedy anglické verze starořeckého jména Kýros.

Ale zpět k Birdovi. Po více než dvoustránkovém popisu svého neúspěšného snažení, především neschopnosti napodobit měnící se intenzitu zdánlivě dětských čmáranců, ale i barevné škály (která je při pozorném zkoumání kresby daleko pestřejší, než se zdá na první pohled), Bird vyvozuje, že z experimentu s kopírováním lze ukázat na provázanost tvůrčího procesu se smyslem výtvarného umění a na důležitost oné *materia prima*, na materii, látku, substanci. Dodává, že Nelson Goodman se v *Jazycích umění* zastává souhry emocí a intelektu při procesu pochopení uměleckého díla, když říká, že „*To, co uměním poznáváme, pocítíme až do morku kostí, v nervech i svalech stejně jako ve svých myslích, veškerá vnímavost a citlivost se účastní tvorby a interpretace symbolů*“ (Goodman, 2007, s. 197). Tento závěr v podstatě koresponduje s Barthesovým postřehem, že pro TW nepředstavuje malířský nástroj pouhý instrument, nýbrž fakt a materiál není prostředkem, nýbrž „*absolutní substancí projevenou v celé své slávě*“ (Barthes, 1991b, s. 178).

Čmáranice, kresba, písmo

Anabasis patří mezi Twomblyho díla dokládající jeho práci se znaky v nejširším slova smyslu. V životopisech se v souvislosti s grafismem a využíváním textu na jeho obrazech uvádí především vliv studií na Black Mountain College v Severní Karolíně, kam se na naléhání Rauschenberga zapsal. Tato škola

založená v roce 1933 a formovaná myšlenkami Johna Deweyho se stala kolébkou amerických umělců jako byli William Carlos Williams, Jackson Pollock, Mark Rothko, John Cage a další. Jedním z témat tamních mladých umělců se stal vztah mezi obrazem a textem, vznikaly tu tak zvané palimpsesty (nové obrazy překrývající vyškrábané předchozí náměty) a autory spojoval zájem o symboly a symbolismus původního amerického obyvatelstva, kromě mayského písma se tu oblíbě těšily i čínské znaky. Nesmíme zapomínat ani na vliv dalších autorů, v souvislosti s Twomblym se připomínají jména jako Picasso, zmiňují se Dubuffetovy kresby Sahary, Paul Klee a jeho *Pedagogisches Skizzenbuch* vydaný v rámci edice Bauhaus v roce 1925. Twomblyho kolegové jsou označováni jako abstraktní expresionisté, sám tuto nálepku (většinou) nedostává, ale stejně jako oni se v počátcích inspiroval také surrealismem a metodou psychického automatismu, což je dobře vidět například na sérii kreseb *Bolsena* (1969). Čmáranice vzdáleně připomíná kótování tesaře nebo výkres architekta či stavaře, podobných obrazců a klikyháků ale bývaly také plné bločky položené u telefonních aparátů. Twombly tu zachytil ten moment, kdy se naše mysl soustředí na něco jiného – telefonní hovor, přednášku ve škole, poradu v práci – zatímco ruka si kreslí nejrůznější obrazce. Je to ten prchavý polovědomý okamžik, kdy nejsme zcela zaujati výkladem (jinak bychom si dělali poznámky či nepsali nic), trochu se nudíme, ale zároveň se nemůžeme věnovat kresbě něčeho smysluplného. Je to jakási stopa, doklad bloudící mysli, ne zcela vědomého stavu. K tomuto tématu by bylo možné připomenout Freudovu *Psychopatologii všedního života*, analýzu zdánlivě nevědomého jednání a jeho spojitosti s podvědomím, chybné výkony a přepisy.

Twombly ve svých dílech často osciluje mezi psaným projevem a kresbou/malbou a stejně tak recipient musí přepínat mezi pozicemi diváka a čtenáře, jenž se snaží zorientovat v bludišti dichotomie *mythos/logos* (srov. Jones, 2005, s. 57). Je tak nucen dešifrovat onu změť čar a nápisů, které spolu na první pohled příliš nesouvisějí (*Anabasis* představuje výjimku). Není bez zajímavosti, že Twombly sloužil v padesátých letech krátce jako kryptograf v americké armádě a kromě jiného se tu naučil psát potmě (což je mimochodem další zdánlivě snadná dovednost, která ovšem stojí za vyzkoušením). Sám ovšem později přiznával, že se v této pozici příliš neosvědčil, protože jeho výsledky byly poněkud vágní, a tento výrok by mohl posloužit jako varování pro příliš analytické výklady jeho děl. V souvislosti s tímto způsobem práce s obrazem a textem připomeňme obraz *Mars a umělec* (*Mars and the Artist*, 1975). Zde se totiž dostáváme do abstraktnější polohy – nápis MARS v pravé horní části sousedí se změť barevných čar, v nichž lze sotva spatřit jakýkoliv byt' jen náznak atributů boha války, slovo Artist uprostřed plátna je umístěno vedle piktogramu květiny. Jak připomíná Barthes, v případě klasického obrazu byla analogie ztvárněná na plátně reduplikována analogií v názvu (srov. Barthes, 1991b, s. 183), zatímco u Twomblyho se divák může cítit frustrovaný, ba podvedený, protože hledá to, co si na plátně - v modu čtenáře - přečetl, ale nachází jen samotný obraz, čmáranice, piktogramy. Barthes ovšem tvrdí, že ačkoliv nenacházíme žádnou figuru analogickou k referentům – názvům, přesto nějak cítíme, že na těchto obrazech „není nic, co by si protřečilo s jistou přirozenou ideou Sahary či Italu“, poněvadž Twomblyho realizace následují jistý záměr (*telos*), ačkoliv autorův způsob práce počítá s určitým zásahem náhody (*tyché*). Barthes to vysvětluje francouzským pojmem „jeté“, protože pokud umělec „háže“ barvu na plátno, ocitá se v momentě, kdy na jedné straně plně odpovídá za své rozhodnutí, za svůj čin, nicméně nemůže stoprocentně předjímat jeho výsledek (srov. Barthes, 1991b, s. 181). Takový postup tedy nelze v žádném případě pokládat za aleatorický právě kvůli zmíněné teleologii. *Italové* tak mohou zastupovat celý italský národ, každého jediného Itala v každém jeho okamžiku, v davu nedělního korza na hlavních ulicích měst, na srpnové hromadné dovolené, při ranní kávě na baru v sousedství, u talíře domácích těstovin. Twomblyho *Sahara* není pustá, siluety kopců a dun se střídají s obdelníkovými objekty, i tam někde mezi nekonečnými zrny písku přece žijí lidé oblečení v pestrých šatech.

V souvislosti s posledně jmenovanými obrazy připomeňme Twomblyho studijní cestu po Středomoří, kterou podnikl společně se svým kolegou a přítelem Robertem Rauschenbergem v letech 1952-53. Po několika měsících strávených v Římě, kde se Twombly věnoval především studiu uměleckých děl, se oba přátelé přesunuli do severní Afriky. Právě Maroko, cesty přes pohoří Atlas, Saharu, Marakéš a Casablancu tehdy ovlivnily jeho tvorbu více než pobyt v samotné Evropě. S arabskou kulturou se blíže seznámil i díky tomu, že pracoval na archeologických vykopávkách. V Tangieru pak vytvořil sérii tapisérií s africkými motivy, které se bohužel nedochovaly, existuje pouze skromná Rauschenbergova fotodokumentace (srov. Cullinan, 2008, s. 465), k dispozici jsou ale čtyři skicáky, které obsahovaly studie (autorem později označované za „voodoo things“) k obrazům, jež později namaloval ve Spojených státech. Tato první cesta do zámoří přispěla také k dalšímu charakteristickému rysu Twomblyho prací, jímž je prostornost, vzdušnost. Jeho obrazy nás nechávají nadechnout se, malíř nezakouší *horror vacui*, dokonce ani v pozdním období charakterizovaném velkými plochami červených obrazců je nezapomíná obklopit prázdným prostorem. Ten lze zažít při návštěvě africké pouště i římských paláců, na Svatopetrském náměstí (nikoliv během nedělní bohoslužby), takové jsou sicilské interiéry uvězněné většinu dne do temnoty bránící se prudkému slunci. Objekty jsou na plátně roztroušeny, poněkud ledabyle rozházeny.

Rarus vs. Gauche

Tento styl trefně vystihuje latinské adjektivum *rarus* (srov. Barthes, 1991b, s. 182), které znamená vzácný ve smyslu řídkého výskytu, ale také kyprý, nadýchaný, ojedinělý. Ve východní kultuře mu odpovídá japonský estetický koncept *ma* poukazující na interval, prostor mezi objekty, prázdné místo, čas mezi zahráním dvou za sebou následujících not. Jeho znakem v japonské abecedě je slunce uprostřed dvoukřídlé brány, což má ukázat důležitost meziprostoru. Například šálek je sice vyroben z hlíny, ale ta jen vymezuje prázdný prostor určený pro nápoj, stejně tak dům není tvořen pouze zdmi, podlahou a stropem, ale i prostorem mezi nimi (srov. Aragüez, 2016, s. 89). Ačkoliv západní svět vykládá tento koncept především teoreticky, *ma* – vycházející z tradice taoismu, šintoismu i zen buddhismu (srov. Akama, 2015, s. 265) - znamená pro Japonce spíše praktickou filozofii a estetiku každodennosti, jež se zakládají na schopnosti odstupu, nadhledu, zklidnění. Princip *ma* se zrcadlí v umění - hudbě, poezii, aranžování květin (ikebaně), architektuře, lze sem i zařadit nyní tolik populární Marii Kondo, nejznámější současnou specialistku na umění úklidu. Také tušové malířství cítí zásady *ma*, pracuje s podobnými technikami jako kaligrafie a klade důraz na prázdný prostor mezi namalovanými obrazci. V případě Twomblyho však marně hledáme ladné tahy štětcem, nápisy jsou kostrbaté, někdy těžko čitelné, těžkopádné či naopak jakoby psané v chvatu. Jeho styl je někdy přirovnávám k dětskému kreslení, ale to je opět jen zdání. Skoro všichni jsme přece do tří let dokázali kreslit jako jeskynní lidé z Altamiry, ale co nyní, v dospělosti? Twomblyho styl je „childlike“, ovšem rozhodně nikoliv „childish“. Připomíná dítě, které se snaží okamžitě zhmotnit, zpřítomnit přicházející impulsy, nutkání, zatímco dospělí mu často kontrují svojí racionalitou podepřenou systémem pravidel (srov. Oliva, 1994, s. 114).

Slova, která čteme/luštíme na jeho obrazech a kresbách, vypadají, jako by je psal nedominantní rukou, v jeho případě levou. Právě v severní Africe se poprvé setkal s kulturním konstruktem arabských zemí, kde jsou funkce levé a pravé ruky rozděleny nehledě na vrozené dispozice - zatímco pravá ruka je určena k jezení a potírání, levá, nečistá, se používá k očišťování po vykonané potřebě. Twombly tedy někdy maluje „jako levák“, dětsky, jako by se snažil smazat veškeré stopy akademické průpravy (srov. Cullinan, 2008, s. 469). Na pravou ruku je ovšem orientována i naše západní společnost. Latinské *sinister* neznámá jen levý, ale i neobratný, zvrácený, nepříznivý či nešťastný. Čestnou výjimku představují věštecké

promluvy augurů, kde je konotace pozitivní (u Řeckých věštců je tomu ale už zase naopak). Roland Barthes při popisu obrazů TW používá slovo *gauche* (levý, neohrabaný), které nahradilo zastaralé *sénestre* (srov. Barthes, 1991a, s. 163), a ukazuje, jak se malíř záměrně touto technikou/taktikou vylučuje z majoritní skupiny, jak odkazuje k dětem, postiženým, nevidomým (či spíše ne-správně vidoucím), čímž se zase vracíme k jeho zkušenosti psaní poslepu. TW není podle Barthesa jako malé dítě, ale to již školou povinné, před kterým leží arzenál psacích pomůcek (srov. Barthes, 1991a, s. 164), jenž používá způsobem sobě vlastním. Ono dítě je asi spíš školák než školačka, protože na Twomblyho plátnech a kresbách nenacházíme úhledně linkované okraje, tento školák směle přetahuje, ba co víc, on si žádné okraje ani nenalinkoval, prázdná plocha je výzva k zaplnění, čmárání, gumování a přepisování, výsledné dílo je nejen objektem, ale i časoprostorovým dokumentem procesu tvorby, již zmíněným palimpsestem nesoucím záznamy o všech změnách stejně jako datové servery.

Čeština se k levoruké menšině chová úplně stejně, sousloví „je levej“ se může týkat i těch, kteří píšou pravou rukou. Právě výše zmíněná problematika leváctví/levosti v Barthesově textu zaujala Bohumila Hrabala, v jehož pozůstalosti se našel pětistránkový text nazvaný *Poznámky k poznámkám Rolanda Barthesa k pracím To Twomblye*, který je v podstatě excerptem Barthesovy stati o TW *Non Multa Sed Multum* (v této studii je citovaná dle anglického překladu jako *Cy Twombly: Works on Paper*, pozn. aut.). Hrabalův text vznikl někdy mezi lety 1979 (kdy byl Barthesův text o TW poprvé publikován) a 1981 (kdy Hrabal napsal krátkou esej *Atomová mašinka značek Perkeo*, která dokládá jeho obeznámenost s Barthesovou statí). Jak se k textu český spisovatel dostal, není známo. Ani není jisté, zda si jej překládal sám (francouzsky trochu uměl), nebo mu pomáhal někdo z přátel. Hrabal nikde neuvádí zdroj, vypisuje si věty, někdy jen slova, ale z neznámých důvodů zpracoval jenom asi polovinu originálního textu. Přesto je evidentní, že studii porozuměl a zaujaly ho podobné problémy, které sám řešil v souvislosti se svým psaním na přelomu 70. a 80. let minulého století – tělesná dimenze tvorby, síla umělcova gesta (srov. Petra James, 2016). Tam, kde si Barthes vystačí se třemi slovy „...scratching, clumsy, childish“ (Barthes, 1991a, s. 157), Hrabal rozvíjí: „čmáranice, levárna a levota, to jest psaní levačkou, je to na levačku, infantilita“ (Hrabal, 1996, s. 108). Jeho text se tak nezáměrně stal asi nejlepším důkazem správného pochopení Barthesova teoretické studie o Twomblym, protože následuje/kopíruje malířův styl a je jakousi koláží, skládačkou, která však obsahuje jádro výpovědi.

Twombly mediteránní

Hrabalova zdánlivá ledabylost tak připomíná Twomblyho domnělou lenost, nepořádnost, nedisciplinovanost. Jenže on byl ve skutečnosti velmi houževnatý a organizovaný. V pamětech přátel a současníků působil trochu jako z jiného světa, vzdělaný, zábavný, občas neurotický, charakterizovaly ho vybrané způsoby, vytříbený vkus, často tvořil poslouchaje vážnou hudbu (srov. Varnedoe, 1994, s. 31 1994). Sám v jednom rozhovoru přiznal, že takto byl vychován: „*You know, my parents were from New England. It's very funny, but when I grew up you always had to say, 'Yes, ma'am' and 'Yes, sir'. And you were never to talk about yourself. Once I said to my mother: 'You would be happy if I just kept well-dressed and [had] good manners,' and she said: 'What else is there?'*“ (Nikolas Serota, 2008). Cesta do Evropy a Afriky pro něj byla iniciační v tom smyslu, že velkou část jeho další tvorby zahrnující více než padesát let lze charakterizovat adjektivem „mediteránní“. Následující Twomblyho žádost o stipendijní pobyt v Evropě sice nebyla úspěšná, nicméně roku 1957 se do Říma odstěhoval a o dva roky později se oženil s italskou šlechtičnou Tatianou Franchetti, jejíž bratr Giorgio byl známým mecenášem umění. Rezidenci novomanželů se stal palác na Via Monserrato a tímto happyendem začíná nová etapa v Twomblyho uměleckém i osobním životě. Je třeba říci, že odejít do stále ještě válkou zdevastované poválečné Itálie v polovině minulého století vyžadovalo

jistě odvahy, zvláště pro mladého Američana, protože zdaleka ne v celé Itálii panovala prozápadní nálada. Nicméně Twombly se trefil do vlny zájmu italských teoretiků a sběratelů umění o nové americké výtvarníky (srov. Varnedoe, 1994, s. 25-30) a díky podpoře manželčiny rodiny se mohl věnovat výhradně své tvorbě. Koncem padesátých let začíná malovat obrazy s náměty z antické kultury, jež jsou stejně zastřené, skryté, nezřetelné jako v případě zmíněných *Italů* či *Sahary*. Mohli bychom je charakterizovat dichotomií Eros a Thanatos či zápasem dionýského a apollinského principu. A lze též citovat amerického sochaře Richarda Serru, který se k Twomblyho výstavě v Muzeu moderního umění v New Yorku na podzim 1994 vyjádřil následně:

„But paintings like *Leda and the Swan*, *Bay of Naples*, and *Galatea*, are really ejaculation as activity and sexual analogy as creation. And I don't mind that at all. I mean, if Picasso's got his *Minotaur*, bravo, and Twombly does it in spades, particularly between 1961 and 1967. There are in the exhibition about six paintings like that, that are really full of cocks and come, tits and shit, in the best sense of the word. And no one talks about it“ (citováno dle Varnedoe, 1995, s. 169).

Jeden z prvních obrazů tohoto období, *Zrození Venuše* (*The Birth of Venus*, 1963), je živelnou ilustrací mýtu, podle kterého se bohyně lásky zrodila z mořské pěny oplodněné uříznutými genitáliemi boha Úrana, jehož vykastroval Zeus. Obraz je samozřejmě reminiscencí na Botticelliho stejnojmenné dílo, s cudně halící se dívkou na mořské lastuře má však společného jen pramálo, spíše zachycuje živelný moment zrození z tryskajících vln, již dříve popsány v básni Paula Valéryho *Naissance de Vénus*. Twombly totiž připojuje antickou mytologii, Homérem počínaje přes Vergilia a Ovidia, k Botticellimu, Rafaelovi a následně k básníkům Rilke, Valérymu a Keatsovi, jejichž verše pak vpisuje do svých obrazů. Barthes mluví doslova o „*zlatém trojúhelníku spojujícím malíře, básníky a antikvu*“ (Barthes, 1991b, s. 186). V případě děl s antickou tematikou se tedy jasně jedná o intelektuální hru, šachovou partii, kterou Twombly s diváky/čtenáři rozehrává. Ti totiž nejprve musí znát příběh, který jej inspiroval, aby ho byli schopni dešifrovat. V případě *Zrození Venuše* snad rozeznají proud mořské pěny nesoucí zrozenou bohyni, kolo *Anabasis* možná připomene válečnou vřavu, ale obraz *Vergilius* (*Virgil*, 1973) sestávající v podstatě pouze z básníkovy jména se v celé své síle dnes odhalí jen před nemnohými, kteří se s verši latinského básníka seznámili ještě ve věku, kdy si zapisovali poznámky ručně do sešitu. Pak totiž *Vergilius* (respektive Vergilius) symbolizuje onu dlouhou a klikatou cestu seznámení se s klasickou kulturou, která začíná napsáním jména římského klasika soustředěným písmem do sešitu a pokračuje přečtením *Aeneidy*, diskuzemi o založení (a pádu) Říma, studiem středověkých autorů v období *aetas Vergiliana*, Dantovy *Božské komedie*, poslechem Purcellovy opery *Dídó a Aeneas*, přemýšlením o roli mecenášů napříč dějinami umění, aby se nakonec zastavila u obrazu, na němž je stejně naškrábané ono první jméno, jenom v daleko většinu měřítku a opatřené decentní sedmi- až osmimístnou cenovkou (v dolarech, pochopitelně).

Podobně akčně jako *Zrození Venuše* je vyveden také obraz *Léda s labutí* (*Leda and the Swan*, 1973). Vyprávění o teofanii záletného Dia tentokrát v podobě labutí, která se zmocnila Lédy, se stalo oblíbeným námětem mnoha malířů, a to navzdory „technickým“ obtížím při ztvárnění milostného aktu ženy s operěncem. Stačí rychlý pohled do internetového vyhledávače, abychom se přesvědčili, že bezradní autoři se v tomto případě snad více než jinde uchylují k rozpačitému kýči, protože in „natura“ se výjev nikdo vyobrazit neodvážil. Twomblyho styl naopak malíři umožnil vyobrazit milostný zápas, při němž létá peří, neuměle namalovaná srdíčka se mísí s červenou barvou, jsme svědky extatického spojení, které později fatálně ovlivnilo celé řecké dějiny a bez něj bychom si nemohli číst verše *Iliady* a *Odyseie* (ze spojení Lédy s Diem v labutí podobě vzešla Helena Trójská). To, že příběh vešel do známosti, může symbolizovat okno v pravém horním kvadrantu, které naznačuje možného svědka, jenž se o svůj nevšední zážitek podělil se

světem. O deset let starší triptych *Héro a Leandros* (*Hero and Leander*, vznikl postupně mezi lety 1981 a 1984) vypráví o nešťastné lásce a tragickém utonutí mladíka překonávající rozbourené vlny na cestě ke své lásce. Na levém panelu vidíme vysokou vlnu připomínající Turnerovy obrazy, která plavce smrtelně zasáhla, aby se poté na dvou následujících zklidnila a rozplynula ve vodní mase jako vrah, který mizí beze stop.

Cykličnost – vlnění, střídání ročních období, opakování motivů – je jedním z charakteristických znaků Twomblyho tvorby (srov. Wolfová, 2008, s. 83). Dionýská tematika se objevuje od konce 70. let (*Bacchanalia* v roce 1977, triptych *Bacchus* o čtyři roky později), mezi lety 2005 a 2008 však vzniklo několik velkoformátových sérií nazvaných *Bacchus*, případně *Bez názvu*. Kompozičně připomínají Twomblyho blackboardy, bíle počmárané černé tabule, jimiž ohlásil na začátku šedesátých let svůj „návrat“ do Spojených států (kam ale již nikdy natrvalo nepřesídlil). Plátna těchto obrazů mají rozměry zhruba 5 x 3 metry a jejich extaticky červené čmáranice odkazují nejen k zálibě tohoto bujarého boha v oslavách a červeném vínu, ale také na jeho orgiastický konec, kdy byl rozsápán bakchantkami v rauši, aby později opět ožil jakožto symbol koloběhu života a smrti. Twombly plátna maluje na prahu osmdesátky, ale v rozhovorech z té doby říká, že některá starší díla (např. *Padesát dní u Iliu*) by nyní zvládl lépe, protože po tvůrčí stránce se cítí daleko zdatněji. Zároveň přiznává, že fyzické obtíže jej nutí si tato velká plátna dopředu lépe rozvrhnout, protože by bylo komplikované opět pracovat dřívější palimpsestovou metodou. Rozměrné spirály maluje pomocí štětců připevněných na dlouhých tyčích a ještě tekutou barvu klidně nechává stékat na podlahu ateliéru (srov. Cullinan a Serota, 2010, s. 614). Bacchem se Twomblyho dílo vrací zpět na jeho začátek a zároveň uzavírá, malíř umírá v roce 2011. Jak ale můžeme vidět, ani na konci života se nebojí výzev v podobě velkých formátů; připomeňme ještě pivoňkový cyklus z přelomu let 2006/2007, který dokazuje, že namalovat květiny „čekající na svoji defloraci“ (Whitfield, 2002, s. 703) lze i na více než pětmetrovém plátně. Jakoby v chvatu malované velké květy, na nichž ještě nestačila zaschnout barva, jsou doprovázeny vepsanými japonskými haiku - pivoňky v Asii symbolizují vznešenost a hojnost. Tyto poslední dvě série ukazují, že se autor nestal epigonem sebe sama, ale stále usiloval o překonání předešlých úspěchů, což jak víme, se ne každému umělci podařilo (ovšem stejně jako v případě pozdního Picassa se i v souvislosti s Twomblym ozývaly kritické hlasy zpochybňující opodstatněnost výstav jeho pozdních děl ve světových galeriích, srov. Wolfová, 2008, s. 85).

Závěr

Roland Barthes v eseji *Moudrost umění* rozděluje Twomblyho obecnost na pět skupin (diváckých/čtenářských) subjektů – kulturní subjekt, který zná souvislosti, symboly, příběhy, s nimiž Twombly pracuje, autory, jimiž se inspiruje či které cituje; dále subjekt specializace, který dokáže přednášet o místu TW v dějinách umění. Subjekt potěšení, který mlčí, ale mohl-li by mluvit, vykřikoval by samé nadšené ovace; následuje paměťově orientovaný subjekt, jemuž dílo připomíná to, co se již stalo, a který si zároveň dokáže zpětně vybavit dílo i asociace s ním spojené. Pátým je pak subjekt produkce, který se pokusí dílo reprodukovat (srov. Barthes, 1991, s. 191-192). Právě touha tvořit, ač dle předlohy, je jedním z prostředků na probuzení unaveného publika. Jak jsem ukázala, je dobré si to vyzkoušet právě na někom, kdo se na první pohled zdá snadno kopírovatelný. U Michelangela by to většina vzdala hned, Twombly je výzvou. Ale již zdánlivě snadno reprodukovatelná *Anabasis* či série *Bacchus* ukázaly, že skutečný umělec musí být schopen svůj výkon zopakovat, nesmí se jednat o ojedinelý výkřik, ono štěstí začátečníka. V souboji Eróta a Thanata vyhrál v případě Twomblyho díla ten první. Umělce hnala touha a zvědavost, otevřenost k novým formám. V souboji apollinského a dionýského principu je třeba říci, že extatické

čmáranice jsou podloženy rozvahou, pilným studiem a následují určitý záměr. Právě toto jsou ony nenapodobitelné ingredience. Nicméně Twombly, který se nebál poskytnout vyžádanou radu, v jednom rozhovoru návod na malování prozradil: „*I think he (Twombly, pozn. aut.) answered an aborigine, once, who had asked him, 'How do you make a painting?' He said, 'You take everything that's in your head and everything that's in your stomach and everything that's in your body, and you take it, and everything you know about the world, and you put it there'*“ (Serra a Varnedoe, s. 178). Jak prosté, že?!

Literatúra:

- [1] AKAMA, Y. (2015): Being awake to *Ma*: designing in between-ness as a way of becoming with. In: *CoDesign. International Journal of CoCreation in Design and the Arts*. 11/3-4, s. 262-274 [Cit. 2018-12-14]. Dostupné z: <<https://tandfonline.com/doi/full/10.1080/15710882.2015.1081243>>
- [2] ARAGÜEZ, M. (2016): In the Name of MA. Interpretations of an Untranslatable Japanese Character. In: *LOBBY*, 5, s. 89-90 [Cit. 2018-12-14]. Dostupné z: <https://www.academia.edu/35134139/In_the_Name_of_MA._Interpretations_of_an_Untranslatable_Japanese_Character>
- [3] BARTHES, R. (1991a): Cy Twombly: Works on Paper. In: *The Responsibility of Forms Critical Essays on Music Art And Representation*. 1st California Paperback Printing. Transl. Richard Howard. Berkley and Los Angeles: University of California Press, s. 157-176 [Cit. 2018-12-14]. Dostupné z: <http://www.academia.edu/32031590/Barthes_Roland_The_Responsibility_of_Forms_Critical_Essays_on_Music_Art_And_Representation>
- [4] BARTHES, R. (1991b): The Wisdom of Art. In: *The Responsibility of Forms Critical Essays on Music Art And Representation*. 1st California Paperback Printing. Transl. Richard Howard. Berkley and Los Angeles: University of California Press, s. 177-194. [Cit. 2018-12-14]. Dostupné z: <http://www.academia.edu/32031590/Barthes_Roland_The_Responsibility_of_Forms_Critical_Essays_on_Music_Art_And_Representation>
- [5] BIRD, J. (2007): Indeterminacy and (Dis)order in the Work of Cy Twombly. In: *Oxford Art Journal*, 30/3, s. 486-504 [Cit. 2018-10-02]. Dostupné z: <<https://www.jstor.org/stable/4500075>>
- [6] CULLINAN, N. (2008): Double Exposure: Robert Rauschenberg's and Cy Twombly's Roman Holiday. In: *The Burlington Magazine*, 150/1264, s. 460-470 [Cit. 2018-10-02]. Dostupné z: <<https://www.jstor.org/stable/40479801>>
- [7] CULLINAN, N. a SEROTA, N. (2010): 'Ecstatic impulses': Cy Twombly's 'Untitled (Bacchus)', 2006–08. In: *The Burlington Magazine*, 152/1290, s. 613-616 [Cit. 2019-02-01]. Dostupné z: <<https://www.jstor.org/stable/25769752>>
- [8] GOODMAN, N. (2007): *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Přel. Tomáš Kulka. Praha: Academia.
- [9] HRABAL, B. (1996): Poznámky k poznámkám Rolanda Barthese k pracím To Twomblye. In: V. Gardavský, V. Kadlec, C. Poeta (eds.): *Bohumil Hrabal. Ze Zápisků zapsavatele. Sebrané spisy Bohumila Hrabala. Svazek 18*. Praha: Pražská imaginace, s. 108-112.
- [10] JAMES, P. (2016): “Nůžkami a arabigumou sestavit zraňující svět.” Bohumil Hrabal a Roland Barthes o díle Cye Twomblyho. In: R. Kanda (ed.): *Trhliny světa. Kniha studií o Bohumilu Hrabalovi*. Praha: stav pro českou literaturu AV ČR, s. 146-160.

- [11] JONES, A. (2005): The "Occasional" Graphics of Cy Twombly. In: *Art on Paper*, 9/5, s. 54-57. [Cit. 2018-10-02]. Dostupné z: <<https://www.jstor.org/stable/24556790>>
- [12] OLIVA, A. B. (1994): Cy Twombly. In: E. Lachnit (ed.): *Malfiguren*. Francesco Clemente, Jörg Immendorff, Per Kirkeby, Malcolm Morley, Hermann Nitsch, Cy Twombly. Wien: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, s. 113-115.
- [13] SEROTA, N. (2008): I work in waves. In: *The Guardian*, 3.6. 2008 [Cit. 2018-10-02]. Dostupné z: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/jun/03/art1>>
- [14] SERRA, R. a VARNEDOE, K. (1995): Cy Twombly: An Artist's Artist. In: *RES: Anthropology and Aesthetics*, 28/Autumn, s. 163-179 [Cit. 2018-12-14]. Dostupné z: <<https://www.jstor.org/stable/20166936>>
- [15] VARNEDOE, K. (1994): *Cy Twombly: A Retrospective*. New York: Museum of Modern Art. [Cit. 2018-12-14]. Dostupné z: <https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_435_300293636.pdf>
- [16] WHITFIELD, S. (2002): Cy Twombly. Edinburgh. In: *The Burlington Magazine*, 144/1196, s. 703-704 [Cit. 2019-10-02]. Dostupné z: <<https://www.jstor.org/stable/3100539>>
- [17] WOLFOVÁ, V. (2008): Poezie v malbě. Cy Twombly v Tate Modern. In: *Art & Antiques*, s. 82-85.

Mgr. Lenka Lee, PhD.
 Masaryková Univerzita
 Filozofická fakulta
 Seminář estetiky
 Brno/Česká republika
 23720@mail.muni.cz

<https://espes.ff.unipo.sk/>

A Scribble or The Art? New Diletantisms as a Source of Tired Audience

Resume: New medias together with the DIY method are the sources of inspiration and manuals for how to create decorative and art objects. Their makers believe sometimes that because of newly gained abilities they are able to evaluate or criticize works of art with the new author-critic position. The work of an American painter and sculptor Cy Twombly proves that even motives that seem to be easy to copy require studies, talent and clear intention. Some art theorists – Roland Barthes and Jon Bird – tried to copy his works, but both of them failed. Twombly was influenced by his studying at Black Mountain College in North Carolina (where he met Robert Rauschenberg and Jasper Jones) and also by his stay in Europe and North Africa. A kind of clumsiness (which interested also Bohumil Hrabal), graphism, childlike style, scribbles are the main characteristics of his style. Roland Barthes explicates his way of work using the Japanese ma – concept of in-between space. Twombly operates on the border between a sign and a letter, his audience must be capable to switch between the reader and spectator position and to decipher his message. During his later years Twombly created sets of big pictures (Bacchus, Peony Blossom Paintings) which echoed his „blackboard style“ from the 60’s.

Premenlivá pozícia amatérskej fotografie

Michaela Pašteková; pastekova@vsvu.sk, <https://doi.org/10.5281/zenodo.3255301>

Abstrakt: Amatérsky fotograf zvykol byť definovaný ako nadšenec fotografie či ako „fotograf každodennosti“. Už od 19. storočia sa rád združoval vo fotokluboch, kde zdokonaľoval najmä svoje technické zručnosti. Zmenila sa zásadným spôsobom jeho pozícia v 20. a 21. storočí? Aký vplyv mal na amatérsku fotografiu rozmach internetu a smartfónov? A ako na nárast počtu a najmä zviditeľnenia amatérskych fotografií zareagoval svet umenia? V našom príspevku sa aj cez konkrétne príklady pozrieme na stieranie hraníc medzi amatérskou, profesionálnou a umeleckou fotografiou.

Kľúčové slová: amatérska fotografia, internet, fotoklub, Erik Kessels.

Abstract: The amateur photographer used to be defined as a photography enthusiast or a "photographer of everyday life". Since the 19th century, he has liked to join photo clubs, where he improves his technical skills. Has his position changed fundamentally in the 20th and 21st century? What impact does the growth of the Internet and smartphones have on the amateur photography? And how has the world of art responded to the increase of number as well as visibility of amateur photographs? In our contribution, we will also look at erasing boundaries between amateur, professional and artistic photography through concrete examples.

Keywords: amateur photography, internet, photo club, Erik Kessels.

Amatérsky fotograf býva najčastejšie definovaný ako nadšenec fotografie. Stephen Knott (2014) v tomto kontexte pripomína latinské „amare“, a teda v pôvodnom slova zmysle môžeme hovoriť o milovníkovi média, bez odkazu na úroveň jeho technických zručností. V 19. storočí sa používalo napríklad aj označenie „gentleman-amateur“ (Pritchard, 2013) pre zástupcu vyššej strednej triedy, pre ktorého bolo fotografovanie spôsobom trávenia voľného času. Gentlemani sa už vtedy združovali vo fotokluboch¹, ktoré v tom období zohrávali kľúčovú úlohu vo vývoji fotografie. Amatérske spoločnosti „slúžili ako kanály pre šírenie technických informácií, ako fóra pre estetické diskusie, ako miesta stretávaní vedúcich postáv fotografických experimentov a inovácií“ (Griffin, 1987).

Charakteristika amatérskeho fotografa ostala podobná aj v 20. storočí a definícia amatéra ako fanúšika fotografie sa používa aj dnes. Stále existujú fotografické krúžky, ktorých účelom je predovšetkým zdokonaľovať technické zručnosti; fotokluby poskytujú zázemie a sociálne prostredie, v ktorom fotograf cíti podporu a ocenenie svojej tvorby. Buduje si cez neho svoju identitu a povyšuje fotografiu na niečo viac než len prvoplánovú záľubu. Annebelle Pollen (Baillie – Pollen, 2014) zdôrazňuje, že pri hodnotení amatérskej fotografie je obzvlášť dôležité nezameriavať sa iba na estetiku fotografií, ale skúmať médium v celej šírke jeho kultúrnej praxe. Podobne aj Elizabeth Edwards (2013) tvrdí, že je nevyhnutné nahliadať na amatérskych fotografov nie len prostredníctvom ich fotografií, ale skúmať aj sociálne interakcie, ku ktorým dochádza v ich komunitách.

¹ Prvým fotografickým klubom bol *The Calotype Club*, založený v Londýne v roku 1847 (Griffin, 1987).

Funkcia fotoklubov sa za éru ich existencie radikálne nezmenila; čo sa čiastočne obmenilo sú počty a zloženie ich členov. Kým kedysi boli súčasťou fotografických klubových skupín aj fotografi, ktorí sa neskôr reálne presadili v umeleckom svete a fotokluby boli kedysi liahňou experimentálnych fotografických prístupov, dnes sa vyznačujú pomerne uniformnou estetikou a zhodnými ambíciami. Ak si pozrieme opisy niekoľkých slovenských fotoklubov, zväčša je ich cieľom „*zvyšovať teoretickú, technickú a tvorivú úroveň svojich členov, vytvárať podmienky pre činnosť svojich členov v oblasti fotografie, podporovať rozvoj fotoamatérskeho a fotografického umenia, sprístupniť fotografické umenie širšej verejnosti a prispievať ku zachovaniu, dokumentovaniu a rozvíjaniu národného kultúrneho dedičstva a zachovaniu kultúrnych hodnôt*“². Najmä dôraz na posilnenie technickej obratnosti prinieslo podľa teoretičiek Annebelle Pollen a Juliet Baillie (2012) amatérom prezývku „technologickí fetišisti“. Posadnutosť najnovšími fotoaparátmi a snaha o čo ich najdokonalejšie zvládnuť zatienilo akúkoľvek inováciu v konceptuálnej, resp. obsahovej rovine fotografie (2012).

Fotoklub Ateliér Fantázie razí heslo „*Každý vie cvakať, my fotografujeme!*“³ To len potvrdzuje vymedzenie fotoklubu ako miesta, ktoré má naučiť remeslu a zároveň si nárokuje na určitú nadradenosť voči „bežným“ nadšencom fotografie. Fotografické umenie sa tu však neprejavuje originalitou, autentickým rukopisom či obsahovým vizionárstvom, ale definuje sa cez dokonalé zvládnuť klasických fotografických žánrov (portrét, fotografia krajiny, architektúry, zátišie a pod.) a k nim prislúchajúcich estetických princípov. Základom sú fotografické príručky a v nich predpísané poučky. Napríklad, že k portretovanému treba byť čo najbližšie, avšak nie za účelom akéhosi psychologického ponoru do fotografovaného subjektu, ale aby sme eliminovali akékoľvek rušivé elementy v pozadí. Názvy fotografií sa vyznačujú bohatou symbolikou, ktorá chce byť poetická, avšak vo výsledku je vzťah medzi slovom a jeho referentom taký priamočiary, aby nemohlo dôjsť k žiadnej špekulatívnej interpretácii (napr. fotografia pavučiny lapenej vo vysušenej rastline sa volá Uväznený obláčik, rozmazaná športová fotografia má názov Rýchlosť).

Konzumentom takejto fotografie je divák, ktorý požaduje obraz s jasným emocionálnym účinkom a zrozumiteľnou informáciou. Akékoľvek neštandardné vizuálne hry, vedomé narušenia kompozície či materiálne experimenty, ktoré boli v minulom storočí vo fotokluboch ešte prítomné, v novom tisícročí postupne vymizli. Výstavy súčasnej amatérskej klubovej fotografie sú zväčša len variáciami tých istých motívov a formálnych prístupov.

Zdrojom obrazových inovácií mimo sveta umenia sa po roku 2000 stal internetový priestor. Sociálne siete ako Instagram či Facebook sú pre miléniovú generáciu novodobými fotoklubmi. Napriek tomu, že sa „klubové“ stretnutia neuskutočňujú naživo a komunikácia medzi „členmi“ prebieha vo forme virtuálnych komentárov, komunitná povaha a sociálna participácia tu v podstate ostávajú zachované. Tak ako pre členov klasických fotoklubov bola (a je) dôležitá vzájomná reakcia na fotografie, a teda akési očakávané a do istej miery vynútené „pohľadenie ega“ (nekritický postoj medzi členmi je pre fotokluby typický), väčšina amatérskych fotografov, ktorá si buduje facebookové albumy a instagramové profily, potrebuje spätnú väzbu vo forme lajkov a srdiečok. Tento spôsob oceňovania, akokoľvek neobjektívny a zavádzajúci, posilňuje ich identitu (fotografa) podobným spôsobom ako kedysi potľapkanie po pleci od kolegu vo fotokružku.

² Z popisu fotoklubu GRANUS z Podbrezovej (<<http://fotogranus.sk/o-granuse/>>). Podobné opisy obsahuje väčšina slovenských fotoklubov.

³ Pozri <<https://www.atelierfantazie.sk/fotoklub-atf.html>>

Internet a najmä tzv. Web 2.0, ktorý z pasívneho používateľa internetových stránok urobil aktívneho producenta obsahu, masívnym spôsobom rozšíril možnosti distribúcie fotografie a spôsobil enormný nárast amatérskej fotografie, presnejšie jej zviditeľnenia. Ak dovtedy bola ukrytá najmä v malých galériách fotoklubov, na súťažiach či v domácich rodinných archívoch, odrazu sa ocitla v jednom priestore so všetkými podobami fotografie a fotografického prejavu. Ako ju to ovplyvnilo?

Jedným z najzásadnejších dôsledkov je rozpad opodstatnenosti vymedzovať amatérsku fotografiu voči profesionálnej a umeleckej fotografii. Práve s týmito dvoma pojmami bola (a stále aj je) najčastejšie kladená do protikladu. Profesionálna fotografia sa od amatérskej zvykla odlišovať tým, že bola vytvorená na objednávku, a teda fotograf si jej produkciou zarábala. Umeleckú fotografiu definoval kontext jej situovania do diskurzu umenia. Samozrejme, nikdy neboli tieto kategórie absolútne nepriepustné (od začiatkov sa amatérska fotografia apropriovala aj do umenia, absolventi fotografických škôl boli vnímaní ako profesionálni fotografi aj umelci súčasne, amatéri z času na čas svoje fotografie predávali). Avšak nikdy sa uvedené prístupy tak radikálne neprelínali ako dnes.

Michael Pritchard (2013), ktorý skúmal amatérsku fotografiu a premenu definície amatérskeho fotografa v rokoch 1839 – 1914 v texte *Who were the amateur photographers?* píše, že okrem amatéra-nadšenca a člena fotoklubu sme okolo roku 1890, kedy sa na trh dostali aparáty Pocket Kodak či Brownie, mohli vysledovať aj postavu tzv. snapshottera, t. j. fotografa, ktorý len pre radosť stláčal spúšť a bez nejakého veľkého rozmýšľania nad estetikou či obsahom fotografie zachytával dianie okolo seba. Sám si fotografie nevyvolával, čiže nebazíroval na technickom vzdelaní. Podľa Pritcharda snapshotteri v skutočnosti nemali záľubu vo fotografii, skôr ich naplňovala možnosť jednoduchého zhotovovania snímok (v štýle sloganu Kodaku: *You Press the Button, We Do the Rest!*). Časopis *British Journal of Photography* ich v roku 1897 nazval „fotografmi každodennosti“, nakoľko výsledné fotografie boli často momentkami, zachytávajúcimi banálne situácie a výjavy z ulíc, z domácností, rodinných osláv a dovolení.

V súčasnej vizuálnej kultúre fotografi každodennosti dominujú. Kodaky nahradili smartfóny a ak už začiatkom 20. storočia mohol vlastniť fotoaparát takmer každý, dnes toto tvrdenie platí dvojnásobne. „*We are all Photographers now!*“ hlásala rovnomenná výstava vo švajčiarskom Musée de l'Élysée v Lausanne v roku 2007. Zaoberala sa prudkými zmenami amatérskej fotografie v digitálnej ére a kládla si otázku, či digitálna revolúcia definitívne naklonila misky váh na stranu amatérov. Výstava mala participatívny charakter, nakoľko k účasti na nej boli vyzvaní fotografi z celého sveta (presnejšie každý, kto fotí). Zo zhromažďovaných dát počítač náhodne vybral každý týždeň sto fotografií, ktoré boli vytlačené a inštalované v múzeu počas siedmich dní. Následne bola vygenerovaná nová „kolekcia“. Kurátori navyše vyzývali verejnosť k zdieľaniu a re-apropriácii použitých fotografií. „*Len preto, že sme dnes všetci fotografmi, znamená to, že sme všetci dobrými fotografmi a sme rovnocenní s umelcami?*“ pýtali sa kurátori v úvodnom texte k projektu (McKay – Plouviez, 2013).

V roku 2013 publikovali Carol McKay a Arabella Plouviez štúdiu, ktorej názvom odkazovali na uvedenú výstavu: *Are We All Photographers now? Exhibiting and Commissioning Photography in the Age of Web 2.0*. Analyzujú v nej dôsledky zmien, ktoré internet vniesol do kurátorskej či prevádzkovej praxe, taktiež si všimajú stieranie hraníc či nastolenie nových vzťahov medzi amatérmi a profesionálmi, vernakulárnou⁴ a umeleckou fotografiou či medzi umelcami a publikom. Spomínajú fotografa Chase Jarvisa (svojou tvorbou spadá do triedy tradičného profesionálneho fotografa), podľa ktorého je súčasný snapshot najdôležitejším

⁴ Vernakulárnu fotografiu tu používame v zmysle každodennej fotografie, t. j. rôzne momentky, rodinné fotografie a pod.

typom fotografie a má dnes väčšiu závažnosť ako jeho profesionálne a umelecké náprotivky. Prejavuje sa totiž podľa neho bohatou a doteraz dostatočne nevyužitou vizuálnou kreativitou (McKay – Plouviez, 2013). Jarvis tak zotiera hranice medzi umeleckou a neumeleckou fotografiou s cieľom jej väčšej demokratizácie. William Ewing, kurátor švajčiarskej výstavy, v odpovedi na vyššie spomenutú otázku, či možnosť fotografovať z nás robí automaticky umelcov odpovedá, že to nie je pravdepodobné. Nové možnosti na produkciu a úpravu fotografie nám však ponúkajú šancu, umelcami sa skúsiť stať.

Konštatovanie, že „všetci sme dnes fotografmi“ vnímajú McKay a Plouviez predovšetkým ako výzvu a príležitosť. Umelci musia nanovo definovať svoje postavenie v kontexte masovo produkovanej fotografie. Inštitúcie musia flexibilne reagovať na fakt, že fotografia je dnes konzumovaná celkom iným spôsobom – povrchno a rýchlo. Navyše, súčasný divák je špecifický v tom, že má skúsenosť fotografovaného aj fotografa. Vie, že urobiť kvalitnú fotografiu je pomerne ťažké, o to vyššie nároky kladie na umelca či profesionálneho fotografa. Akým spôsobom reaguje umelecká scéna?

V posledných pätnástich rokoch môžeme pozorovať predovšetkým tri dominantné línie na poli umeleckej fotografie. Tou prvou sú projekty, v ktorých je predmetom výskumu samotné fotografické médium. Autori skúmajú jeho súčasné limity, presahy k iným médiám, jeho materiálnosť; neraz sa prinavracajú až k pôvodným historickým technikám. Druhá línia sa vyznačuje spoločensko-politickou angažovanosťou. A hoci fotografia nikdy nebola neutrálna, obzvlášť v posledných štyroch – piatich rokoch výrazne narástol počet autorov a kurátorských koncepcií, ktoré reagujú na migrantskú alebo klimatickú krízu, globálne politické turbulencie či témy dekolonizácie, feminizmu, neoliberalizmu. Do tretieho okruhu, ktorý je pre náš text najrelevantnejší, by sme mohli zaradiť práce, ktoré reflektujú vizuálnu presaturovanosť našej kultúry, a namiesto vytvárania vlastných snímok, pracujú s fotografiami iných. Apropriujú amatérske snímky nájdené v rodinných albumoch, v časopisoch a najčastejšie využívajú gigantické virtuálne obrazové archívy. Z internetu sťahujú a používajú snímky často bez jasnej autorskej referencie. Téma recyklácie a adopcie fotografie som sa podrobnejšie venovala vo viacerých svojich textoch⁵; pre potreby tejto štúdie sa teraz zameriam len na Erika Kesselsa (2017), ktorý príčinu častej reapropriácie už existujúcich obrazov vidí v ich rýchlej cirkulácii, krátkej životnosti vo virtuálnom priestore a vytrácajúcej sa materiálnosti. On sám je považovaný za editora, kurátora a umelca, ktorý vrátil vernakulárnu fotografiu späť na výslnie. Celoživotne sa zaoberá zbieraním a selektovaním fotografií iných ľudí – vyhľadáva ich na blížich trhoch, v rodinných archívoch, sťahuje z internetu. Vo svojom portfóliu má vyše 60 fotografických publikácií, desiatky výstav. Zaujímajú ho najmä snímky, ktoré sú obvyčajne prehlíadané ako príliš banálne. On v nich odкрýva ojedinelosť, vytrháva ich z pôvodného kontextu, oslobodzuje ich z akejkoľvek nostalgickej či praktickej funkcie. Skladá ich do sérií, fotokníh, netypických inštalácií. Nijako ich neupravuje, neorezáva, neretušuje, maximálne mení formát.

Kessels nás presvedča, že amatérske fotografie si zasluhujú rovnakú dôležitosť ako tie v galériách. Teoretici ho prezývajú „*archeológom, ktorého médium sú súčasné fotografické obrazy*“ (Kessels, 2017, s. 126). V miliónoch dát odkrýva vizuálne vzorce a stereotypy, ako sú opakujúce sa námety, rekvizity, chyby či fotografické pózy. Napríklad v sérii *Mother Nature* (2014) si všíma, ako sa stalo nepísaným pravidlom, že žene svedčí, ak je fotografovaná pred záhonom kvetov, v prírode, pred rôznymi rastlinnými zátišiami – ako keby do prírody patrila. V dlhodobých projektoch s názvom *Useful Photography* (od 2001) a *In Almost Every Picture* (od 2002) zas pracuje s repetíciou a serialitou. *In Almost Every Picture #1* (2002) je

⁵ Pozri napríklad *Adoptuj si fotografiu! Fotografia ako nový ready-made* (Pašteková, 2018), *Ekologický aktivizmus v postfotografickej ére* (Pašteková, 2017), *Save the Photography! Adoption of Orphan Images in Post-Photographic Era* (Pašteková, 2015a).

napríklad kolekciou portrétov manželky jedného muža. Žena je centrom každého obrazu a keďže séria obsahujúca vyše sto fotografií vznikla medzi rokmi 1956 – 1968, odčítať z nej môžeme premeny prostredí, vyvíjajúcu sa módu, vidíme, ako žena menila účesy, striedala pózy, gestá. Pýtať sa môžeme aj to, prečo to boli primárne muži, ktorí mali potrebu fotografovať svoje manželky a nie naopak. Anonymná zbierka obrazov nájdená na blšom trhu v Barcelone zrazu vystupuje ako sociologická štúdia. Stačilo ju len inak použiť, to znamená, nenazerat' na ňu s nostalgiou z pozície rodinného príslušníka či priateľa, ale transformovať ju na znak doby. Subjekt na nej premieňame na objekt výskumu. Originálny pôvod záberov však je dôležitý, nakoľko rodinné fotografie pracujú s pomerne univerzálnym jazykovým systémom, a to predurčuje ich zrozumiteľnosť. Práve s tým pracuje aj Kessels – situuje fotografie do umeleckého prostredia, no vďaka ich čitateľnosti z nich nevytvára elitárske uzatvorené diela. Spôsob, akým používa a spracúva amatérske snímky, prispieva k naštrbeniu niekedy príliš citeľnej hranice medzi umeleckým a mimoumeleckým svetom, posilňuje sociálny rozmer umenia a pritiahne do galérií aj publikum, ktoré obvyčajne pristupuje možno k umeleckému svetu s obavou z nepochopenia.

V projekte *My Feet* (2014) skúma fenomén tzv. feet selfies. Na gigantických printoch, ktorými oblepuje steny aj podlahy galérie, vidíme vedľa seba stovky do štvorca komponovaných záberov nôh (konkrétne 2 500), fotografovaných z nadhľadu, v rozmanitých topánkach, bosé, v ponožkách, mužské aj ženské, odfotografované na chodníku, tráve či na posteli. Podľa Kesselsa vznikajú zväčša z nudy, no hoci nevidíme tvár toho, komu nohy patria, aj tak nám záber môže veľa prezradiť o mieste a situácii, v akej bol urobený. *My Feet* súčasne ukazuje, ako jednoducho podľahneme určitému vizuálnemu trendu, a veľmi rýchlo sa z neho môže stať kliše. Je to až paradoxné, že v dobe, ktorá nám ponúka toľko možností byť osobitými, ľahko a dobrovoľne sa stávame súčasťou masy.⁶ Zväčšením fotografií v galerijných priestoroch nám Kessels umožňuje takmer doslovne vstúpiť do obrazu (dokonca časť inštalácie premieňa na skateboardovú rampu), čím vytvára iný divácky zážitok, nastoľuje odlišný kontakt s fotografickým obrazom. Vzniká určitý protipól k rýchlemu scrollovaniu fotografií na obrazovke smartfónu; aj čas, ktorý so snímkami trávime je intenzívnejší a koncentrovanejší. Kontextualizácia amatérskej fotografie do prostredia galérie nie je, samozrejme, zásadným, ani inovatívnym počínom. V dejinách fotografie nájdem množstvo výstav, ktoré s amatérskymi fotografiami či snapshotmi programovo pracovali.⁷ Kým tie sa však skôr zaoberali analýzou námetov jednotlivých snímok, pre Kesselsa sú tieto typy fotografií predovšetkým východiskom a nástrojom skúmania súčasných fenoménov vo vizuálnej kultúre či aktuálnych posunov v našom používaní fotografického obrazu (fetišizácia obrazu, banalita ako estetická kategória a i.). Cez zdanlivo jednoduché kurátorské gestá núti divákov aktívne sa zamýšľať nad vizuálnym jazykom, ktorým dnes väčšina z nás komunikuje. Poukazuje na zásadnosť kontextualizácie obrazov, na ľahké metamorfovanie významu informácie. Jeho projekty tak nerezonujú iba v umeleckom diskurze, ale môžeme na ne nazerat' aj ako na sociologické či antropologické dáta.

Tak ako Kessels v praxi, v teórii je jedným z najhlasnejších zástancov a obhajcov amatérskej fotografie Geoffrey Batchen. Vo svojich textoch dlhodobo vyzýva k tomu, aby sme dejiny fotografie prestali písať iba cez elitársku perspektívu umeleckej fotografie a zásadnejší priestor sme venovali výskumu vernakulárnej fotografie. Tá je totiž ambivalentná podobne ako samotné fotografické médium, často

⁶ Viac k tejto téme viď.: *WHAT-IS-GOING-ON-NOW. A Few Reflections About The Paradoxes Of Instagram Aesthetics* (Pašteková, 2015b).

⁷ Viď. napr.: *The Family of Man* (MoMA, New York, 1955), *Snapshots: The Photography of Everyday life, 1888 to the Present* (SFMOMA – San Francisco Museum of Modern Art, 1998), *Other Pictures: Vernacular Photographs from the Thomas Walther Collection* (The Metropolitan Museum of Art, New York, 2000), *Close to Home: An American Album* (J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2004/2005).

narúša pravidlá, prekračuje hranice, podryva systém. Súčasnosc' iba potvrdzuje opodstatnenosť jeho apelu. Pribúdajú publikácie a štúdie, ktoré sa zaoberajú mimoumeleckou fotografiou (rodinnou, turistickou, fotografiou Instagramu a i.), milióny amatérskych snímok na internete sa stávajú podkladom pre antropologické a sociologické dátové analýzy. A hoci dnes je fotografia pre nás skôr správou o prítomnosti než záznamom pre budúce generácie, vo virtuálnych úložiskách všetok vizuálny „odpad“ ostáva bez toho, aby sa rozkladal. O niekoľko desaťročí bude pravdepodobne kreovať obraz tejto doby. Aký bude?

Literatúra:

- [1] BAILLIE, J. – POLLEN, A. (2012): *Reconsidering Amateur Photography: An Introduction*. [Cit. 2019-01-10] Dostupné na: <<http://eitherand.org/reconsidering-amateur-photography/reconsidering-amateur-photography-annabella-pollen/>>
- [2] BAILLIE, J. – POLLEN, A. (2014): Amateur Photographic Communities, Real and Imagined: Collective Identity in Camera Clubs and Mass-Participation Events. In: *Photoworks Annual 21: Collaboration*, s. 160–167. [Cit. 2019-01-28] Dostupné na: <<http://eprints.brighton.ac.uk/13393/1/In%20Conversation%20for%20Photoworks%2021%20-%20for%20repository.pdf>>
- [3] BATCHEN, G. (2016): *Obraz a diseminace: Za novou historií pro fotografii*. Praha: AMU.
- [4] BERGER, L. (2009): The Authentic Amateur and the Democracy of Collecting Photographs. In: *Photography & Culture*, 2 / 1 (March), s. 31–50.
- [5] CROSS, K. (2012): *The Relational Amateur*. [Cit. 2019-01-28] Dostupné na: <<http://eitherand.org/reconsidering-amateur-photography/relational-amateur/>>
- [6] CROSS, K. (2014): Training the eye of the photographer: the education of the amateur. In: *Visual Studies*, 29/1, s. 68–79.
- [7] EDWARDS, E. (2013): *The Amateur Excursion and the Sociable Production of Photographic Knowledge*. [Cit. 2019-02-10] Dostupné na: <<http://eitherand.org/reconsidering-amateur-photography/amateur-excursion-and-sociable-production-photogra/>>
- [8] GRIFFIN, M., S. (1987): *Amateur photography and pictorial aesthetics: Influences of organization and industry on cultural production*. Philadelphia: University of Pennsylvania. [Cit. 2019-02-15] Dostupné na: <https://www.researchgate.net/publication/34109100_Amateur_photography_and_pictorial_aesthetics_influences_of_organization_and_industry_on_cultural_production>
- [9] HAND, M. (2012): *Ubiquitous Photography*. Cambridge: Polity Press.
- [10] KESSELS, E. (2017): *The Many Lives of Erik Kessels*. New York: Aperture
- [11] KNOTT, S. (2013): *The Amateur State*. [Cit. 2019-01-20] Dostupné na: <<http://eitherand.org/reconsidering-amateur-photography/the-amateur-state/>>
- [12] MCKAY, C. – PLOUVIEZ, A. (2013): Are We All Photographers Now? Exhibiting and Commissioning Photography in the Age of Web 2.0. In: C. Mc Kay – A. Moschovi – A. Plouviez (eds.): *The Versatile Image: Photography, Digital Technologies and the Internet*. Leuven: Leuven University Press, s. 127–146.

- [13] PAŠTEKOVÁ, M. (2018): Adoptuj si fotografiu! Fotografia ako nový ready-made. In: *Zborník prednášok o súčasnom výtvarnom umení IV. so zameraním na fotografiu a jej premeny v čase*. Nitra: Nitrianska galéria, s. 46–63.
- [14] PAŠTEKOVÁ, M. (2017): Ekologický aktivizmus v postfotografickej ére. In: *Flash Art Czech and Slovak Edition*, 44/XI (June – August), s. 39–40.
- [15] PAŠTEKOVÁ, M. (2015a): Save the Photography! Adoption of Orphan Images in Post-Photographic Era. In: *internetový časopis Studia Culturae journal of St.Petersburg State University*, 25, s. 12–20.
- [16] PAŠTEKOVÁ, M. (2015b): WHAT-IS-GOING-ON-NOW. A Few Reflections About The Paradoxes Of Instagram Aesthetics. In: M. Fišerová, M. – J. Machek, et al.: *New Mediation, New Pop-culture?* Praha: MUP Press, s. 53–69.
- [17] PRITCHARD, M. (2013): *Who were the amateur photographers?* [Cit. 2019-01-16] Dostupné na: <<http://eitherand.org/reconsidering-amateur-photography/who-were-amateur-photographers/>>

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

<https://espes.ff.unipo.sk/>

Shifted Position of Amateur Photography

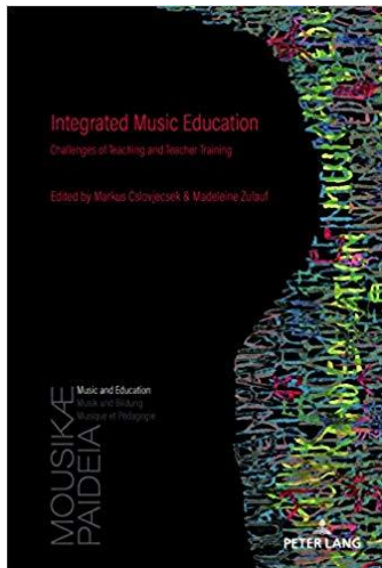
Resume: An amateur photographer is traditionally defined as a photography enthusiast or a “snapshotter”. He tends to be a member of one of the photo clubs where he improves his technical skills and discusses his work with other photographers. History has shown that the character of amateur communities has not changed fundamentally since the 19th century. Their ambition is notably to improve the technical level, the aesthetics of works is developed only within the limits of classical photographic genres. But while photographic clubs and societies also used to be a source of photographic experiments, and their members later managed to assert themselves in the arts world, in the new millennium, any innovation or disruption of media purity has shifted into the Internet environment. “Contemporary galleries” on social networks have become presentation platforms where the boundaries between the amateur, the professional and the artist are ultimately overcome. “Likes” and comments today simulate the social life of photo clubs. Changes in amateur photography in the era of digitization were scrutinized in 2007 in the Swiss exhibition called *We are all Photographers now!* Its curators as well as the theoreticians who reflected the exhibition posed a question whether we are all photographers and artists at the same time. As it shows galleries have to respond to the consuming photography in a different way, as well as artists have to look for new thematic and artistic means for photography - either turning to research on the media itself or promoting its stronger involvement in social issues, or, last but not least,

responding to the flood of photography with multiple recycling or appropriate strategies. At the end of the article, we support the challenge of Geoffrey Batchen, who has long advocated writing the history of photography not through the elite optics of the art photography, but also through a thorough research of vernacular photography.

Music, the Arts and Everyday Life Experience

CSLOVJECSEK, Markus – ZALAUF, Madeleine [eds.] (2018): *Integrated Music Education - Challenges of Teaching and Teacher Training*. Bern, Berlin, Bruxelles, New York, Oxford, Warszawa, Wien: Peter Lang Publishers, 418 pp., 29 fig. b/w, 2 tables

Slávka Kopčáková; slavka.kopcakova@unipo.sk, <https://doi.org/10.5281/zenodo.3255303>



In the year 2018 a wonderful book, dedicated to aesthetic and music education, was issued by the prestigious Peter Lang publishing house. The book underlines the importance of bringing art closer to non-artistic areas of life through aesthetic functions and aesthetic experiencing of life. The idea of the collective monograph has its origins in the pragmatic attitudes in which the aesthetic is viewed as the key principal for much broader areas of life than the purely artistic (J. Dewey, R. Schusterman, R. Rorty etc.). Concepts such as community, experience, norms, embedding an experience in physical movement (the importance of rhythm as a connecting element) are of relevance. Refuting the traditional opposition between the aesthetic and the practical, to emancipate the aesthetic falls within the realms of integrative arts education, where art functions interweave with other forms of experience (Dewey, 1934). The most influential American

social philosopher and reformer of pedagogy, John Dewey, in his works, pointed to the importance of arts education not only for future artists and professionals, but also for all children. Because of the social function of art, arts education helps them integrate into society, participate in creation and acceptance of its values. He emphasizes that schools should be active in those types of activities that reflect the life of the wider population and spread it through the spirit of art, history, and science. Based on the liberal-democratic viewpoint, Dewey's public (common) musical values should be shared in society as social and musical experiences.

The aim of musical education is, according to Woodford (2005), to help children understand music and the role it has in civilization, i.e. to overcome conventionalized and routine awareness. Thanks to music and other arts, an individual as well as society as a whole intensify the quality of experience and also develop the associated cognitive functions. Music education is basically social and moral; it gradually teaches students how to discover values, to overcome obstacles and to contribute to the constantly changing social and musical world around them. Children discover and experience their worlds and opportunities through discovery and critical activity, and the important role of music education is to

broaden their social and cultural horizons acquired through the awareness of a wide variety of human musical experiences. These key ideas correspond with conception of the reviewed book.

Professor Marcus Cslovjecssek (Switzerland) works a member of the Institute for Secondary Education at the School of Education at the University of Applied Sciences and Arts Northwestern Switzerland (FHNW), sharing his experience and perspectives in many other schools and universities. As a researcher, author, coordinator and teacher, he is particularly interested in the development of an integrated perspective for music in schools. He coordinates the international network Practice and Research in Integrated Music Education (PRIME) and he is a leading personality in two important projects: European Music Portfolio (EMP): A Creative Way into Languages (2009-2012) and EMP – Maths: Sounding ways into Mathematics (2013-2016). As co-author and co-editor, together with Madeleine Zulauf, he has currently submitted the reviewed book, the collective monograph, *Integrated Music Education – Challenges of Teaching and Teacher Training*, to scholars as well as practitioners. The team of authors is composed of erudite specialists from Europe as well as overseas.

The book stems (mainly but not solely) from the scholarly contributions and activities of practitioners presented and carried out at the symposium Practice and Research in Integrated Music Education (PRIME), which was organised with the cooperation of FHNW and held in Solothurn (Switzerland) in 2008. The team of co-authors comprises notable experts on the given area of special interest from the United Kingdom (Jonathan Barnes, Diana Harris), Canada (Anne Lowe, Monique Richard, Colleen Richardson, Joan Russel, Kari Veblen), Germany (Anke Böttcher), Greece (Smaragda Chrysostomou), Switzerland (Marcus Cslovjecssek, Madeleine Zulauf, Hermann Gelzer, Peter Gentinetta, Rudolf Künzli, Helmut Messner, Dagmar Widorski), and The Netherlands (Frits Evelein, Ludwig Pesch). The book consists of six main chapters, in fact sixteen contributions as their subheadings, (a 'starting point' and five 'steps').

The opening chapter (Starting Point) serves to identify the principal challenges currently facing schools and teachers and allows the reader to comprehend how Integrated Music Education (IME) can help meet these challenges. The theoretical insight into philosophy of education, the links between music education and integration is also present there. The first chapter (Step 1; Approaching Integrated Music Education by Exploring Distant Horizons) states fundamental problems, ideas, and the main challenges for the current education environment. The authors consider music integration and existential forms of music outside school; they search for connections of the artistic world and music with the world of artistic project of artists.

The second chapter (Step 2; Encountering Integrated Music Education: Where School Meets Life) the authors precisely reflect on how to import into school life certain aspects that govern the artistic world, as well as certain modalities that are common in everyday life: ' [b]eing musical is here, also, equated with being human' (Cslovjecssek-Zulauf, p. 133). Initiative processes, perception, thinking, and discovering the world are the central concepts; the focus being on the individual and his involvement in classroom activities. The next main chapter (Step 3; Uncovering School Models in Integrated Music Education) focuses on the curricular aspects of integrative education, primarily on the development of competences, the acquisition of knowledge and skills. Veblen (p. 219) brings the message to the reader that ' integrated arts programmes and interdisciplinary curricula are sources of joyful and creative learning' . A crucial premise here is that ' learning in school should be helpful for dealing with real world challenges, complex issues and applied tasks' and the authors believe that ' acquiring unconnected knowledge and skill makes

no sense and that knowledge integrations is an important aspect of education' (Cslovjescek-Zulauf, p. 193). How to place IME in the conventional school environment is another key issue.

The fourth main chapter (Step 4; Becoming Familiar with Integrated Music Education Activities in the Classroom) reflects everyday pedagogical practice. The authors propose precise descriptions of some teaching activities rooted mainly in workshops and teacher training courses, organised within the symposium. Activities are planned in logical steps: the origin of the activity, the target group, the type and age of the pupils, the environment and the material needs, the procedure, and other options for extending or modifying the activity. Pedagogical interventions also take into account the spontaneous reactions and contributions of pupils themselves. This chapter contains an editorial commentary on each activity, evaluating its quality in building meaning, bridges and windows into new worlds. They underline the main aspects of the activities: the presence and importance of live experience, targeting participation, attention, willingness and readiness of the participants to carry out the activity. The first important belief is that people are inherently musical. The second type of belief is that joyful experiencing of music as a social event may not necessarily be accompanied with formal musical skills.

The final main chapter (Step 5; Being Invited into the Minds of People Engaged in Integrative Music Education) scrutinizes thoroughly what personal teachers' ideas are concerning IME and how it is possible to help them develop knowledge and practices in this field, how to enrich teachers' conceptions of their practices. The focus is on the importance of teachers' professional development, roles and forms of communication, which are described and analyzed here on the basis of exchanging ideas between teachers and specialists. In the epilogue to the book (Lesson Taken From the Journey: Where Next), the editors summarize the constituents of IME and subsequent steps necessary to proceed in the development of disciplinary competencies, cultural competences and the personal development of learner. There are principles for continual teacher development marked out with emphasis on the importance of training courses and workshops in these processes. The leitmotiv of the monograph is empirical knowledge expressed as follows: ' [s]uccessful teachers in IME do not require enhanced specific musical competencies. But they need a range of competencies that go well beyond pure disciplinary competence. For instance, the authors guess that these teachers need to have a taste for pedagogical adventure or wish to draw on their own personal characteristics and artistic life.' (Cslovjescek-Zulauf, p. 407)

The monograph has a pleasing graphic layout and a logical, visually appealing division into sections. Each chapter of the book is presented through an introductory commentary, possibly (in Step 4) through the final analytical comments of the editors, too. Each of sixteen subchapters contains, at the end, extended German and French abstracts, which could be viewed as added value or of benefit to expanding the publication's potential circle of readers. This knowledgeable publication has the potential to inspire those who desire to create their own original style in integrating music or arts in a broader sense as the most natural part of human culture, into the knowledge of pupils. This wonderful book brings a lot of inspiration not only to aesthetic education, but also to Aesthetics as a science and those research areas that open up new windows for investigations related to transcendence of art, reflection on new artistic forms still awaiting aesthetic and philosophical reflection.

Doc. PaedDr. Slávka Kopčáková, PhD.
University of Presov in Presov
Faculty of Arts
Institute of Aesthetics and Artistic Culture
Presov/Slovak Republic
slavka.kopcakova@unipo.sk

<https://espes.ff.unipo.sk/>

ZAKARIA, F. (2017). *Obrana liberálního vzdělání*. Praha: Academia, 127 s.

Lenka Lee; 23720@mail.muni.cz, <https://doi.org/10.5281/zenodo.3255305>



Americký spisovatel a žurnalista indického původu Fareed Zakaria (*1964) je domácímu publiku známý především díky časopisu Respekt, který pravidelně tiskne jeho texty, pozornost si získaly i jeho knihy *Postamerický svět* a *Budoucnost svobody*. Zakaria se ve svých komentářích a vystoupeních zabývá především mezinárodní politikou, ve své poslední knize se pak věnuje důvodům, proč je v dnešní době užitečné studovat obory jako literatura, filozofie či klasická filologie.

Zakariovou výhodou je zkušenost s dvěma školskými systémy. Popisuje svá školní léta v Indii v sedmdesátých a na počátku osmdesátých let, kdy bylo nejvyšší metou dosáhnout titulu v technických oborech či medicíně. On sám však po vzoru svého bratra odešel studovat do Spojených států amerických, kde si vybral Yaleovu univerzitu. Zakaria entuziasticky popisuje své seznámení se s americkým školstvím na dálku, z brožurek, které

mu z Ameriky dovezla matka, jež tam jela dohlédnout, aby se její starší syn nezapletl se „sexem, drogami a rock ‘n’ rollem“. Mladého studenta okouzila ohromná nabídka studijních předmětů a kombinací, přiznává ovšem, že zpočátku jednal pragmaticky a vybral si kurzy, které vypadaly z jeho úhlu pohledu smysluplně, měl totiž obavu, co na jeho výběr řeknou indiští přátelé, kterým bude o následujících letních prázdninách líčit své zážitky z nové školy. Ze zájmu si však „dopřál“ kurz dějin studené války, který jej, jak sám přiznává, lapil do tenat zájmu o liberální vzdělání.

Autor však není nekritickým obráncem tohoto typu vzdělání, od začátku poukazuje na dávný spor, zda má být prostředkem, či cílem. Ukazuje úskalí úzce zaměřených specialit a připomíná, že zásadní výzvou je „*naučit se číst kriticky, analyzovat data a formulovat myšlenky – a ze všeho nejvíc těšit se z intelektuálního dobrodružství natolik, abychom se do něj pouštěli snadno a často*“ (str. 46). Sám však nezapomíná ani na racionální důvody problematického postavení humanitních a uměleckých oborů, jež jsou často považovány za mrhání časem a penězi. Připomenutí kritického postoje prezidenta Obamy ke studiu dějin umění připomene tuzemskému čtenáři četné výroky prezidenta Zemana adresované tomuto typu vzdělání. Jak ale Zakaria připomíná, trh práce je nejistý a zmíněné dovednosti neoddiskutovatelně zvyšují šance na něm uspět nikoliv hned po studiích, ale i pozdějším věku. Skeptik může oprávněně namítnout, že například se studiem medicíny nemá tato vize mnoho společnému, ale právě pro něj je uveden příklad z oboru lékařství, kdy se diagnostické schopnosti mediků prokazatelně zlepšily poté, co se jejich pozornost

zaměřila (odvedla) na popis detailů uměleckých děl. Znalosti získané v humanitních oborech mají přírodním vědám také připomínat, že jejich původním cílem bylo hledat smysl světa a života, protože díky ohromujícímu pokroku během posledních dvou století tyto disciplíny mnoho získaly, ale zapominají, že se vyvinuly z antické filozofie přírody.

Zakaria jakožto absolvent a bývalý člen správní rady Yaleu čtenářům přibližuje ambiciózní projekt opětovného spojení obou vědních směrů, a to na příkladu kooperace Yaleovy univerzity se Singapurskou národní univerzitou, které v Singapuru společně založily novou školu svobodných umění Yale-NUS College, do níž první studenti nastoupili v roce 2013. Cílem tohoto projektu je propojení jak humanitních a přírodovědných disciplín, tak východní a západní kulturní tradice. Taková syntéza se zdá být nejlepším možným lékem na odluku obou vědních směrů, studijními nároky i výší školného (ačkoliv samozřejmě nabízí i prospěchová stipendia) se blíží standardům institucí Břečťanové ligy. Co se týče odlišnosti obou zmíněných kultur, Zakaria připomíná známý fakt, že zatímco asijsí studenti vykazují nejlepší výsledky v mezinárodních testech znalostí, v žebříčcích hodnocení inovativního přínosu asijské země rozhodně neobsazují čelní pozice, ty patří USA, Německu, Švédsku či Izraeli, tedy zemím, jejichž pracovní kultura je založena na zásluhách a nikoliv hierarchii (což je jedním z vysvětlení, proč sem zatím nemůže patřit Česká republika), jedná se o společnosti otevřené inspiraci z okolního světa a jejich obyvatelé mají poměrně vysoké zdravé sebevědomí. Hvězdné výsledky Spojených států – země talentů a neomezených možností – je třeba korigovat nahlédnutím mimo statistiky, kde se ukazuje, že „výkon špičkových podnikatelů a hrstka technologických gigantů se nepromítá do růstu příjmů většiny Američanů“ (str. 67). Pokud jde o zlepšení životní úrovně větší skupiny obyvatel, je třeba se inspirovat severoevropským či východoasijským modelem dobrého vzdělání pro všechny.

Vraťme se ale zpět k liberálnímu vzdělání. Zakaria vysvětluje, že mezi příčiny jeho upozaďování patří „jeho nepřiměřeně uvolněná struktura, snižující se úroveň studijní práce a nízké standardy“ (str. 70). Ukazuje, že mnoha studentům humanitních oborů je dnes zatěžko přihlásit se do kurzu, v němž se požaduje přečíst každý týden čtyřicet či více stran textu, a mezi řádky zde míří na vyučující, kteří vysoké nároky snižují kvůli zvyšování návštěvnosti svých kurzů a (zřejmě i) vlastní pohodlnosti. Řešení nepřekvapivě nachází v samotném liberálním vzdělávání – „že ho bude víc a že bude lepší“ (str. 71). Jakožto nerodilý Američan se pouští i do odvážnější kritiky amerického vzdělávacího systému. Ukazuje, že původně byl založen na vytváření tzv. přirozené aristokracie, jejíž příslušníci se měli honosit nikoliv urozeností krve, ale vzděláním a mravním charakterem. Tyto myšlenky otců zakladatelů, mezi něž patřili Franklin či Jefferson, však v průběhu let vzaly za své, univerzity se stávají exkluzivním prostředím určeným pouze pro zámožné, poskytují výhody vázané na dědické odkazy, jsou uzavřené talentům z chudých poměrů, nadto se zdá být problematické prosazování studentů – úspěšných sportovců i přes jejich špatné studijní výsledky. Řešením by mohly být – ač zatím akademickou veřejností spíše přehlížené a bagatelizované – online studijní programy, tzv. MOOC (Massive Open Online Courses). Zakariův text vznikl před pěti lety a zpětně se zdá být poměrně prorockým, protože obliba, úroveň a nabídka těchto kurzů stále roste. Jejich největší výhodou je totiž možnost zajištění efektivní individuální výuky (většinou) zdarma, která je ale realizovatelná a realizovaná v masovém měřítku. Původně byly tyto online kurzy vytvářeny jako alternativa univerzitního vzdělání pro studenty ze třetích zemí, ale díky vysoké kvalitě a velké rozmanitosti nabízených programů jsou určeny všem, kdo mají počítač, online připojení a chuť se vzdělávat.

Závěr publikace se věnuje obraně dnešní mládeže, které je vytýkán nedostatek touhy přemýšlet o mravních tématech, nechota postavit se konvenčním názorům či přílišná buržoaznost. To je ovšem dle autora způsobeno obrovským tlakem na výkon a úspěch (např. již zmíněná neustálá testování), který studenty staví do poněkud ušlápnuté pozice – v rozplánovaném denním studijním a pracovním plánu již na rebelii

nezbývá čas ani energie. Přesto Zakaria na základě vlastní zkušenosti připomíná, že dnešní studenti jsou přemýšliví a podnětní a mají touhu činit dobro, což je statisticky doloženo jejich působením v různých dobrovolnických a neziskových programech a množstvím peněžních darů charitě. Jestliže dnešní generace studentů vášnivě po nocích nediskutuje o Nietzschech či Marxovi, patří to „*ke celkovému obrazu naší doby a studentů v tomto případě její stav spíše reflektují, než vytvářejí*“ (str. 103). Naši éru již nedefinují obava z hrozby studené války a velké ideologické debaty, nýbrž kapitalismus, globalizace a technologie. Přesto má většina studentů dlouhodobě stejná přání – vydělat peníze a založit rodinu, což autora naplňuje strážlivým optimismem, ostatně celý text je zamýšlen jako obrana pozitivních hodnot přispívajících ke zlepšení společnosti.

Obrana liberálního vzdělání Fareeda Zakarii přináší na malém prostoru řadu návodů a příkladů z historie i současnosti, teorie i praxe, ale i závěrů statistik – tedy “zbraní”, jimiž se může každý zastánce tohoto typu edukace vybavit do debaty s člověkem nejen z akademického prostředí, ale i zastáncem zcela praktických a pragmatických zájmů. Okamžitý úspěch či vítězství mu s jejich pomocí sice není zaručen, ale ani sám autor netvrdí, že taková debata je snadná; liberální vzdělání nemá poskytovat instantní řešení, nýbrž návody, myšlenky a vize trvalejší hodnoty. Čtenář může sledovat autorovu životní dráhu, která vedla od počátečního okouzlení vším americkým, což je pocit důvěrně známý lidem z postsocialistických středoevropských zemí, až po strážlivě kritické zhodnocení a odstup, který mu umožňuje hledat nové perspektivy. Ač se některé skutečnosti, o nichž píše, zcela odlišují od našeho systému vzdělávání, většina problémů a témat je společných a Zakaria přináší konkrétní řešení a návody na implementaci postupů, které vedou k jeho zlepšení.

Mgr. Lenka Lee, PhD.
Masaryková Univerzita
Filozofická fakulta
Seminář estetiky
Brno/ Česká republika
23720@mail.muni.cz

<https://espes.ff.unipo.sk/>
