

UNIVERZITA KARLOVA

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra estetiky

Estetika – Obecná teorie a dějiny umění a kultury

Mgr. Barbora Řebíková

Umění a poznání

Přínos tematizace vztahu umění a poznání pro teorii současného vizuálního umění

Art and Knowledge

Research of Relationship between Art and Knowledge and its Contribution to Theory of Contemporary Visual Art

Disertační práce

Vedoucí práce – prof. PhDr. Vlastimil Zúška, CSc.

2018

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Ústí nad Labem, 4. 1. 2018

Obsah

I. 1. Poděkování	4
I. 2. Úvod.....	5
II. Metodologie a postup	10
II. 1. Metodologie.....	10
II. 2. Kritéria výběru umění a poznání	12
II. 3. Důvod zkoumání vztahu současného umění a poznání.....	15
III. Vnímavost vůči současnému dění v umění: „obraty“	17
III. 1. „Edukativní obrat“	17
III. 2. „Sociální obrat“ a „etický obrat“	21
III. 3. „Obrat k divákovi“	26
IV. Faktory ovlivňující podobu současného umění a jeho vztah k poznání	32
IV. 1. Vizuální kultura	33
IV. 1. 1. Vizuální kultura a „obrat k obrazu“	33
IV. 1. 2. Vizuální kultura není nižší kulturou	39
IV. 1. 3. Vizuální kultura a umění	41
IV. 2. Institucionalizace umění	44
IV. 2. 1. Nedefinovatelnost umění (Morris Weitz)	46
IV. 2. 2. Institucionální analýza (George Dickie)	50
IV. 3. Postprodukce	56
V. Filozofická východiska teorie vztahu umění a poznání	64
V. 1. Základy: Platón a Aristotelés	64
V. 2. Estetický kognitivismus	69
V. 2. 1. Druhy poznání.....	71
V. 2. 2. Proti estetickému kognitivismu: estetický anti-kognitivismus.....	78
V. 2. 3. Nelson Goodman	90
V. 3. Vizuální gramotnost	100
V. 4. Přínos estetického kognitivismu pro teorii současného vizuálního umění	106
VI. Estetika současného umění.....	110
VI. 1. Možnosti estetiky	110
VI. 2. Estetický postoj	118
VI. 3. Rozhodnutí nebo zasažení?	134
VI. 4. „Poučený estetický postoj“	135
VII. Závěr	143
VIII. Literatura	146
IX. Abstrakty	154

I. 1. Poděkování

Období psaní disertační práce patřilo jednoznačně k těm nejtěžším, jakými jsem doposud v životě prošla. Přesto to bylo také období radostné, protože v sobě zahrnovalo výzvu a metu, již je třeba dosáhnout a onen intenzivní pocit závazku či přímo svazku s tím, kdo mě tímto obdobím provází a vede. Můj školitel, pan profesor Vlastimil Zuska, byl po celou tu dobu se mnou a takřka nikdy mě neopouštěl. Svůj mentální prostor v mé hlavě okupoval s naprostou samozřejmostí po celé ty roky a nyní mi bude zcela jistě scházet. Chtěla bych mu poděkovat za laskavé, dlouhé a trpělivé vedení, cenné, kritické a konstruktivní připomínky, ochotu pročítat již první náčrty práce a za to, že to se mnou nikdy nevzdal. Mockrát Vám děkuji, pane profesore.

Hned na počátku doktorského studia se mne ujal Tomáš Kulka a provedl mne tématy anglo-saské estetiky a filosofii Nelsona Goodmana. Vděčím mu za neocenitelné rady praktického i teoretického rázu, za ochotu pročíst a opoznámkovat první verzi práce a za to, že mi zachoval přízeň i v dobách zmítaných všemi těmi rozervanými „disertačními“ pocity. Mockrát mu za to děkuji.

Děkuji také celé své rodině za podporu v době, kdy mě zcela ovládl mateřský pud a láska k dítěti, která mi nedala spát, natož psát. Za to, že jste kus té lásky vzali na sebe a umožnili mi pracovat, psát a studovat Vám všem mockrát děkuji.

I. 2. Úvod

Hlavní myšlenka předkládané práce vychází z přesvědčení, že v rámci teorie umění se lze smysluplně zabývat vztahem umění a poznání a že tematizace tohoto vztahu by mohla být pro současnou teorii vizuálního umění přínosem. První tezi o smysluplnosti a opodstatnění zkoumání umění ve vztahu k poznání lze prokázat poměrně snadno poukazem na historii a současnost zkoumání tohoto vztahu. Druhé tvrzení, že zkoumání umění pomocí jeho vztahu k poznání může být pro teorii umění přínosem, a zvláště pro současnou teorii současného umění, bude zapotřebí prokázat a bude to o to těžší, o co snazší se může zdát prokázání teze první. Hledání přesvědčivého argumentu ve prospěch hypotézy o přínosu spojení umění a poznání pro současnou teorii umění bude hlavním cílem předkládané práce.

Myšlenková osa textu bude vycházet z několika předpokladů, které budou v jednotlivých kapitolách rozpracovány. Prvním bude názor, že vztah umění a poznání umožňuje několik různých teoretických přístupů a že vyzdvižení jednoho z nich na pozadí těch zbylých, bude pro zamýšlená zkoumání prospěšné. Pokusíme se zformulovat tři přístupy ke zvolenému tématu umění – poznání. Tyto přístupy logicky vyplývají ze zaměření na jeden z členů trojúhelníku autor – umělecké dílo – vnímatel a jsou implicitně obsaženy v tradičních i současných teoriích.

Uvažované tři přístupy se zaměřují na různé typy poznání, tj. na druhý z členů vztahu umění a poznání. Soustředí se vždy na poznání ve vztahu k jednomu z vrcholů uvedeného trojúhelníku a závisejí tak na různých typech poznání, o kterých můžeme uvažovat. Ty lze stručně charakterizovat takto: (1) poznání, jež má (musí mít) umělec (aby mohl tvořit); (2) poznání, jež můžeme získat z uměleckého díla a (3) poznání, jež musí mít vnímatel, aby mohl dílu (správně) rozumět.¹ Všechny tři typy poznání již našly své teoretické ukotvení, ale zájem vzbuzuje důraz, který na třetí z nich, klade současná praxe uměleckého provozu. Ta jeho důležitost zdůrazňuje v nebyvalé míře. Zaměření na diváky, komentované prohlídky a tzv. „zprostředkování umění“ tvoří hlavní náplň doprovodných programů současných výstav. Domnívám se, že roli diváka nebylo nikdy věnováno tolik pozornosti na tolika úrovních dění světa umění jako je tomu dnes. Tento fenomén se pokusíme popsat jako „obrat k divákovi“. Na tento třetí typ poznání, tj. poznání coby předpoklad vnímání umění, se zaměříme i my a

¹ Zmíněné roviny se přirozeně prolínají a hranice mezi nimi nejsou statické, ale dynamické. Uvedené druhy poznání se prolínají a vzájemně ovlivňují. Jednotlivé přístupy od sebe nelze zcela izolovat a jejich oddělení bude sloužit pouze k účelům našeho teoretického zkoumání. Tyto přístupy se navíc nevyčerpávají zaměřením na poznání, ale mohou se rozrůstat díky zaměření na druhý člen vztahu umění – poznání, tj. na umění. V textu se zaměříme především na současné vizuální umění a jeho diváky.

využijeme ho k ověření hypotézy disertační práce.

Nejprve se zaměříme na to, co se ve světě umění aktuálně děje a v části „Vnímavost vůči současnému dění v umění“ představíme několik obrátů, ke kterým v umění došlo. Popíšeme edukativní obrat, který klade souvislost umění a poznání do centra svého zájmu a zkoumá jak edukační potenciál výstav, tak širší ranek témat, která tematizovaný vztah nabízí. Tento obrat úzce souvisí s dalšími obraty, kterým budeme věnovat pozornost a popíšeme je. Všechny uvedené obraty se pokusíme zastřešit pojmem „obrat k divákovi“. Pro argumentační celistvost navrhovaného pojmu představíme stručně už v této části několik faktorů, které k obratu k divákovi vedly, a které ovlivnily podobu současného umění. Podrobně je poté představíme v další části nazvané „Faktory ovlivňující podobu současného umění a jeho vztah k poznání“. Následný podrobný popis těchto faktorů se opírá o předpoklad, že podoba současného umění je příčinou „obratu k divákovi“ a že k současné podobě umění vedly mezi jinými i tyto faktory. Na vztah umění a poznání se tedy zaměříme na základě vnímavosti k aktuálnímu dění v uměleckém provozu i v disciplínách, které se uměním zabývají. Logickou osu našich úvah tak tvoří jakási smyčka. Hledáme způsob, jak porozumět současnému umění a volíme zkoumání umění v jeho vztahu k poznání, a to z toho důvodu, že v současném umění se právě tento vztah dostává do popředí. Pohybujeme se tak ve smyčce uzavřené, přesto však prostorné.

Prvním z faktorů, který popíšeme, a na který se zaměříme díky přijatému předpokladu, že umění je nerozlučně spjata s kulturou, ve které vzniká, bude vizuální kultura. Nejprve popíšeme obrat, který s vizuální kulturou úzce souvisí, „obrat k obrazu“, a pokusíme se odhalit hlubší základy této kultury, ve které dominují obrazy. Pro vizuální kulturu je charakteristické technické produkování obrazu a jeho mediální šíření. Upozorníme na to, že obrazy produkované novými médii provázející člověka takřka na každém kroku, zásadním způsobem ovlivňují jeho rozumění skutečnosti a vyžadují „nový způsob“ vidění a vnímání. Na naše myšlení kladou požadavky, jež se dají nazvat „myšlení obrazem“. V kultuře, jíž dominují vizuální média jako fotografie, film, video, televize a internet, je kvantita a intenzita obrazů produkovaných médii tak obrovská, že mění náš způsob vidění skutečnosti. Vizuální kulturu spolu s jejími teoretiky popíšeme jako prostor, v němž ve velkém kolují obrazy, či v pojmosloví teoretiků této kultury, „vizuální sdělení“ a „vizuální informace“. Probíhá zde živá „obrazová komunikace“ a „sdílení“ či „sdělování obrazem“. Rozvoj a dostupnost technologií, které byly dříve určeny jen málokomu (například nejrůznější záznamové přístroje jako fotoaparáty a kamery) přispěl k nárůstu „obrazových sdělení“ a rozvoji „obrazového sdílení“ a jejich šíření prostřednictvím všem dostupné výpočetní techniky propojené

virtuálními sítěmi kdykoli a kamkoli. Naši každodenní zkušenost sdílíme pomocí obrazů, kterými ji zaznamenáváme a pro ostatní i pro sebe vizualizujeme. Komunikujeme pomocí obrazů.

Snahy o zkoumání témat spojených s vizuální kulturou se začaly objevovat nejen v metodikách vzdělávání mediálních a výtvarných výchov, kde se projeví například důrazem na rozvíjení tzv. vizuální gramotnosti (tyto disciplíny ji považují za nezbytnou ke smysluplné komunikaci v současné kultuře a tento termín se zde také poprvé objevuje), ale i v jiných disciplínách, a vytvářejí tak širokou interdisciplinární oblast bádání. Vliv „nových médií“ a produkovaných obrazů neustále vzrůstá a promítá se do všech oblastí života. Vizuální kulturu proto budeme teoreticky zkoumat a odhalíme ji coby prostor, ve kterém současné umění získává své charakteristické znaky.

Vizuální kulturu se pokusíme obhájit jako kulturu hodnotnou a nikoli „nižší“. Zaměříme se na samotné základy rozlišení „vyšší“ a „nižší“ kultury a ukážeme, že i přes své masové rozšíření a popularitu, není vizuální kultura kulturou „nižší“. V závěrečné části věnované vizuální kultuře pak uvedeme její vlivy na současné umění a popíšeme nároky, které klade na diváka. To je také hlavní důvod popisu všech uvedených faktorů ovlivňujících současné umění. Zkoumáme faktory, jež ovlivňují podobu současného umění, a snažíme se odhalit, jaké nároky tato podoba na diváky klade, a jak na tyto nároky reaguje současný umělecký provoz.

Odhalujeme tedy kauzální propojenost mezi podobou současného umění a důrazem na jeho zpřístupnění, a tedy zaměřením na diváky a jejich aktivní přístup. I když umění ze své podstaty s divákem počítá vždy a aktivní přístup k dílu vehementně deklarují jak teorie a filosofie percepce obecně, tak konkrétně strukturalismus, fenomenologie, sémiotika či hermeneutika, kategorie „aktivní divák“ v současnosti doznává nových významů a rozměrů, které se vylévají z dosud definovaných břehů. Tyto proměny popíšeme a v kategorii současného „aktivního diváctví“ rozlišíme dva typy, což nám také umožní závěrečné definování navrhovaného pojmu „poučený estetický postoj“. Uvedenou příčinnost mezi podobou současného umění a důrazem na jeho zpřístupnění zformulujeme následujícím způsobem. Podoba současného umění je příčinou mnoha obrátů v současném uměleckém provozu a také „obratu k divákovi“. Faktory, jež ovlivnily současnou podobu umění, mají vliv na zvýznamnění role poznání ve vztahu k divákovi, neboť zvýšily nároky, jež toto umění na diváky má. Umění se stává hůře přístupným z důvodů a příčin, které se snažíme odhalit.

Další z těchto příčin je technika postprodukce, která sílí od devadesátých let dvacátého století, a požadavky na diváky ještě zdůrazňuje a umocňuje. Techniku postprodukce zevrubně

popíšeme zvláště proto, že se stala dominantní uměleckou technikou a její teorie v podání Nicholase Bourriauda vlivnou současnou teorií umělecké tvorby. Existují sice podobné koncepty jako koncept intertextuality, aluze či citace a jiní autoři, kteří se podobným procesům v umělecké tvorbě věnují, ale Bourriaudova *Postprodukce* se v posledních desetiletích stala pravděpodobně jednou z nejvlivnějších a nejaktuálnějších publikací na toto téma. Postprodukční umělec v jeho podání nepracuje se „surovým materiálem“ ale využívá všech dostupných produktů kultury, které znovu využije, recykluje a vřadí do nového kontextu. Jde tak spíše o vymýšlení uživatelského protokolu, o možnosti nového použití již hotového produktu než o tvorbu nového. Mezi důsledky užívání metody postprodukce patří například to, že díla vzniklá touto metodou nesou sdělení, jež má více významů (i ve srovnání s „tradičními“ uměleckými díly, která jsou také víceznačná), mají více obsahový význam, k jehož rozluštění je mnohdy zapotřebí znát význam původního, využitého díla. Využití techniky postprodukce klade na diváky vyšší nároky (v případě, že neznají původní díla a jejich víceznačnost), neboť postprodukční umělecké dílo je složeno z již existujících děl, která disponují vlastními obsahy, významy a smyslem v rámci dějin umění. Postprodukční umělecké dílo tyto obsahy a významy záměrně posouvá a využívá a vytváří vlastní jedinečný obsah, který je mnohdy možné smysluplně rozluštit až na základě znalosti děl a materiálů původních.

Posledním faktorem, který uvedeme, a který ovlivňuje podobu současného umění v námi zkoumaném ohledu a přispívá k zohledněným obrátům, jež motivují naše zkoumání, je institucionální povaha umění. Institucionalizaci umění představíme na základě institucionální analýzy umění George Dickieho, vůči jehož dalším názorům v oblasti estetiky se sice vymezujeme kriticky a nesouhlasně, ale jeho analýzu institucionální povahy umění využíváme pro platné popisy aktuálních procesů ve světě umění. Tuto teorii sice lze považovat za nekonzistentní a tudíž v závěrech za chybnou, přesto obsahuje nosné momenty, na které se soustředíme nejen my, ale i provoz současného umění, který je potvrzuje svým počínáním. Na slabiny Dickieho teorie v části, které jí věnujeme, upozorníme. Nejde nám o obhajobu této do značné míry kontroverzní studie, ale o možnost využití motivů, které rezonují i v současném uměleckém dění. Institucionální teorie umění se stala teorií, jež v posledních desetiletích podstatným způsobem toto dění ovlivnila a stala se oživující silou uměleckého provozu. Institucionální povaha umění sebou přináší rozšiřování a rozvolnění podmínek užití pojmu „umění“ a umožňuje považovat za umění i takové předměty a počiny, které by dříve bylo možné za umění označit jen velmi těžko či vůbec. Uměním se stalo široké spektrum artefaktů, počínů a myšlenek a umělcem téměř kdokoli z rozličného spektra tvůrců.

Nároky, které institucionální povaha umění na recipienty klade, jsou patrné, neboť uměním se dnes může stát cokoli, ať už je Dickieho teorie platná či nikoli.

V předkládané práci postupujeme od všímavosti k aktuálnímu dění, k hledání příčin tohoto dění a jejich popisu. Následně se zaměřujeme na teorie, které se zkoumáným vztahem, k jehož zvýznamnění přispěly uvedené faktory, zabývají. Další část disertační práce s názvem „Filozofická východiska teorie vztahu umění a poznání“ odhaluje teoretické základy tohoto vztahu v díle Platóna a Aristotela a poté se zevrubně věnuje estetickému kognitivismu, směru, který vztah umění a poznání staví do centra svého zájmu. V této části představíme druhy poznání, které jsou v rámci estetického kognitivismu tematizovány a uvedeme námitky takzvaných anti-kognitivistů jak proti těmto druhům, tak proti celému směru. Představíme svébytnou podobu estetického kognitivismu ve filosofii Nelsona Goodmana a v závěru se zaměříme na pojem „vizuální gramotnost“, který poznání, jak ho estetický kognitivismus tematizuje, uchopuje v praktické rovině.

Představením teorií estetického kognitivismu se pokusíme prověřit základní předpoklad práce, tezi o přínosu kognitivního přístupu k umění a jeho relevanci pro současnou teorii umění. Dospějeme však k tomu, že estetický kognitivismus tematizuje pouze druhý z uvedených druhů poznání a nereaguje na proměny v současném světě umění a „obraty“ ke kterým zde došlo. Jeho přínos pro námi sledovaný cíl, tak není uspokojivý.

V závěrečné části „Estetika současného umění“ se proto pokusíme odhalit, v čem by mohl přínos tematizování vztahu umění a poznání spočívat, kromě *pouhého* odhalení, že toto téma je v současnosti tématem velmi aktuálním a že hlavní teoretický směr, který se tímto vztahem zabývá, je nevšímavý k jeho aktuálním proměnám. Budeme upozorňovat na důležitost třetího typu poznání, tj. toho, které se pojí s recipientem uměleckého díla, a pokusíme se podpořit argumenty teorií přijímaného tvrzení, že dialog dílo – vnímatel není automatický a samozřejmý, ale vyžaduje aktivní přístup diváka, a je k němu zapotřebí určité poznání, jež je nutné pěstovat. Zaměříme se na estetiku, která má jedinečný potenciál být zcela současnou teorií současného umění a být dokonce nástrojem jakési divácké osvěty. Estetika totiž může současné umění nejen dobře analyzovat a pojmově uchopovat, ale pomocí svých pojmů může také dláždít cestu, která by mohla k současným formám umění vést jak teoretiky, tak především diváky. Mnoho z pojmové základny estetiky se již stalo společným duševním vlastnictvím obyvatel světa umění a osvojení si nových pojmů a jejich šíření i do odlehlejších míst uměleckého dění, by nebylo nic překvapivého. Představený návrh na změnu/aktualizaci jednoho ze základních, silných a do jisté míry i kontroverzních pojmů estetiky „estetický postoj“, který by mohl tuto cestu k současnému umění dláždít, se může

zdát téměř kacířský a troufalý. Navržením pojmu „poučený estetický postoj“ nám však nejde o zásah do bohatství a dějin „čisté“ estetiky, o revizi jednotlivých myšlenkových nástrojů či o kritiku pojmového rodinného stříbra tohoto oboru. Jedná se o návrh v rámci toho, co můžeme nazvat „aplikovaná“ estetika – estetika užitá coby nástroj myšlení jedné dílčí oblasti – užitá estetika, estetika současného umění.

V závěrečné části se vrátíme k dosaženým výsledkům dílčích kapitol a připomeneme procesy a aktivity v současném umění, které směřují k cíli poučit diváka a připravit ho na percepci současného umění. Zaměříme se na pojmovou výbavu estetiky a využijeme jedné konkrétní možnosti, kterou nabízí pojem „estetický postoj“. Ve významu tohoto pojmu, který budeme zkoumat od jeho počátků až do dnešních významových určení, odhalíme pro naše potřeby jako podstatnou možnost *rozhodnout se* pro zaujetí estetického postoje. „Poučený estetický postoj“ pak budeme definovat jako ten postoj, který uvedeným aktivitám uměleckého provozu vychází vstříc a zahrnuje v sobě schopnost rozhodnout se pro jeho zaujetí. Navrhovaný pojem bude založen na aktivitě diváka, která přijímá snahy uměleckého provozu o jeho poučení a zároveň v sobě zahrnuje aktivitu i na jiné úrovni, v oblasti rozhodování. Přesvědčíme se o tom, že tato možnost je teoreticky možná a obhajitelná a mnozí současní teoretici estetického postoje ji považují nejen za reálnou, ale i za zásadní. Za zásadní ji budeme považovat i my pro navrhovaný pojem „poučený estetický postoj“, jenž by nejen upozorňoval na nesamozřejmost estetické percepce, ale i na možnost, nebo dokonce nutnost se pro tuto percepci rozhodovat. Navrhovaný pojem bude explicitně upozorňovat na řadu přijatých předpokladů percepce umění a řadit je k sobě. Neobjeví sice nic revolučně nového, ale bude reagovat na revoluční proměny role diváků v soudobém umění.

Zaměření na ochotu esteticky recipovat, vytvářet estetický objekt a vědomě se rozhodovat pro zaujímání estetického postoje, který je navíc otevřený a ochotný nechat se poučit, aktivně se poučovat a využívat další informační zdroje o díle, je podle mého názoru klíčem k nalezení hledaného přístupu k současnému umění a základem navrhovaného pojmu „poučený estetický postoj“. Přínos tematizace vztahu umění a poznání pro teorii současného vizuálního umění tkví podle mého názoru právě zde. V zaměření na aktivitu diváků, na poznání, jímž musí disponovat a na možnosti zaujímání estetického postoje. V teorii současného vizuálního umění otevírá zaměření pozornosti směrem od díla k divákovi možnost přístupu, v němž by se teoretické úsilí zaměřilo na podmínky divácké účasti na umění a zdůraznilo potřebu divácké připravenosti, poučenosti či informovanosti, a především na potřebu aktivního získávání této poučenosti, bez které se současné vizuální umění stává takřka nesrozumitelným a nepřístupným.

II. Metodologie a postup

II. 1. Metodologie

Metoda zkoumání zvoleného motivu vztahu umění a poznání bude vycházet z možností kvalitativního výzkumu. Motiv vzájemného vztahu umění a poznání se v současném dění světa umění vehementně „dere na povrch“ z množství ostatních faktorů, jež toto dění ovlivňují. Postup zpracování témat bude založen na citlivosti k tomuto dění a na zkoumání směrem od sledované skutečnosti k teorii, jež dané téma zpracovává, až ke konečnému navržení možnosti teoretického přístupu k současnemu umění vycházejícího z tematizace uvedeného vztahu a navržení pojmu „poučený estetický postoj“. Využijeme induktivní metodu a budeme postupovat od pozorování a kladení otázek, k teorii a možnostem jejich zodpovězení. Konkrétně se od sledování podoby současné umělecké produkce a vymezení faktorů, které tuto podobu ovlivňují, posuneme směrem k teorii disponující prostředky k vysvětlení vztahu umění a poznání. Touto teorií bude estetický kognitivismus, který teoreticky uchopuje umění v námi sledované souvislosti. K představení zvolených témat využijeme především metodu interpretační a kritické analýzy, která je využita jak při bližším prozkoumání faktorů, které ovlivňují podobu současného umění, tak při představení forem estetického kognitivismu.

V práci postulujeme tři faktory ovlivňující podobu současného umění. Vizualní kulturu, institucionalizaci umění a postprodukcí. Při jejich představení a rozboru využíváme především deskriptivní metodu, avšak jejich výběrem a jeho zdůvodněním vytváříme dílčí hypotézu: konkrétně tyto faktory ovlivňují podobu současného umění a mají vliv na zvýznamnění souvislosti umění a poznání. Uvedená dílčí hypotéza je vymezením několika příčin ovlivňujících současné umění, ale nikoli snahou o nalezení příčin všech.

Teorie estetického kognitivismu, k níž metodicky dospíváme a jež se výslovně zabývá vztahem umění a poznání, nabízí teoretické prostředky pro zkoumání sledovaného motivu. Důkladným rozbohem podob, jež může estetický kognitivismus nabývat, se pokoušíme prověřit základní hypotézu, že souvislost mezi uměním a poznáním může být ve snaze o porozumění současnému umění přínosem. Kriticky představujeme teorie, jež se proti estetickému kognitivismu vymezují a vysvětlujeme důvody této kritiky. Možnosti a přínos estetického kognitivismu pro teorii současného umění v závěru tohoto tematického celku hodnotíme.

Cílem bádání je poukázání na aktuálnost zvoleného tématu a na přínos, kterým je jeho zohlednění v teorii současného umění. Systematickým rozbořením estetického kognitivismu, jenž se tímto vztahem výslovně zabývá a zamýšlenou možností aktuální teorie umění tak samozřejmě vytváří, nedocházíme k uspokojivému dosažení zvoleného cíle a navrhuje proto další možnost. V poslední části předkládané práce využíváme nejprve, tak jako i na jiných místech, metodu kompilace, abychom skládáním myšlenek a závěrů původních textů dosáhli smysluplného představení „domácího stříbra“ estetiky, jímž základní estetické pojmy, které blíže představíme, bezpochyby jsou. Poté však přecházíme k vlastnímu teoretickému návrhu pojmové úpravy jednoho z nich, pojmu „estetický postoj“, při kterém načrtáváme takovou jeho podobu, „poučený estetický postoj“, jež by mohla být přínosem ve snaze o porozumění současnému umění a vedla by k dosažení cíle předkládané práce.

II. 2. Kritéria výběru umění a poznání

Vztah umění a poznání tvoří značně širokou teoretickou oblast a nabízí několik rovin možného přístupu, které se otevírají v zaměření na jeden či druhý pól tohoto vztahu, tj. buď na umění, nebo na poznání. Je proto zapotřebí zvolit druh umění a typ poznání, kterými se chceme zabývat. Neznamena to však, že se budeme zabývat jen jimi, protože v rámci ohledávání teoretických kořenů tohoto vztahu narazíme na další námi nevybrané druhy umění (především na literaturu) i typy poznání (zvláště to, jež se pojí s uměleckým dílem). Zmíněné možnosti přístupu k zohledněnému vztahu se tedy otevírají v závislosti na tom, jaký druh umění a typ poznání si vybereme. Kritéria tohoto výběru budou ovlivněna především onou avizovanou citlivostí k aktuálnosti některých témat.

Zaměříme-li se nejprve na umění, oblast našeho zájmu můžeme zužovat či rozšiřovat v závislosti na tom, jakým druhem umění se budeme zabývat. Vybereme-li si takový typ umění, na kterém by bylo snadné zkoumat vztah a jeho přínos pro teorii umění obhájit, nebo zda naopak budeme zkoumat takové druhy umění, které se mohou ve vztahu k poznání jevit jako problematické a platnost kognitivního přístupu se pokusíme ověřovat na nich.²

V předkládané práci nám půjde o současné vizuální umění, na které se nebudeme moci v jednotlivých částech zaměřit výhradně, abychom mohli sledovat celé myšlenky a představované teorie, ale v celku práce to bude právě zájem o současné vizuální umění, který bude stát v pozadí ostatních dílčích zájmů. Toto umění sice neplní roli příkladu, na němž by

² V rámci teorií estetického kognitivismu, který se vztahem umění a poznání zabývá, lze vysledovat obě strategie.

bylo snadné přínos tematizace vztahu umění a poznání obhájit, ani není příkladem umění, které by tvořilo „prubírský kámen“ kognitivních pozic (tak jako např. hudba), na druhou stranu lze jeho vztah k poznání považovat za „přirozený“. Téma poznání se k němu podle mého názoru v aktuálním dění přirozeně pojí. Výběr umění tak vychází z vnímavosti k současnému stavu či spíše dění ve světě umění, a také z přesvědčení, že i současné umění, jakkoli se může zdát nepřístupné (v horším případě a dosti často přímo nehodné pozornosti), stojí za to teoreticky „osahávat“ a zkoumat.³

Výstavba modelu současného vizuálního umění, kterým se chceme zabývat, však bude obtížnější než rozvržení typů poznání, a proto se zaměříme spíše na hledání příčin této podoby než na její popis. Rozhodli jsme se zabývat současným uměním, v současnosti se formujícím a dějícím. Chybí nám proto dějinný odstup a širší teoreticky zpracovaný a ověřený prostor, ve kterém bychom se mohli pohybovat. Současné umění je překotným a rychle se měnícím děním, které utváří ráz současného světa umění. Kolotoč současného uměleckého dění se navíc točí tak rychle, že na první pohled vypadá jen jako jakési podivuhodné míhání. Ke sledování a hodnocení současného umění nemáme k dispozici vodítka v podobě manifestů, programových prohlášení či jednotících idejí. Nezkoumáme konkrétní historický „-ismus“, který lze v rámci „-istických“ charakteristik hodnotit, vysvětlit a definovat.

Výběr druhu poznání bude vycházet z předpokladu, že ve vztahu k umění několik druhů možného poznání vymezit lze. Pokusíme se postulovat tři typy poznání, o nichž lze v souvislosti s uměním uvažovat. Tyto tři typy vycházejí z tradičního trojúhelníku: autor – umělecké dílo – recipient a lze je vysledovat napříč teoriemi umění.⁴ Prvním z nich je poznání, jež se váže k autorovi a je zdrojem umění, tj. poznání, které autorovi umožňuje umělecké dílo vytvořit. Jedná se o poznání, které musí mít umělec, tvůrce umění, aby mohl umělecká díla tvořit. Teoretická pozornost zde není obrácena k dílu a jeho vlastnostem, ale k umělci a jeho znalostem.

Tento typ lze rozšířit ještě o v současnosti populární variantu označovanou například jako Arts-based Research nebo Arts-led Research či třeba A/r/tography, která zohledňuje především samotný proces tvorby. Výtvarný projev řadí mezi způsoby lidského poznávání světa, přičemž podmínkou tohoto poznání je aktivní tvorba artefaktů, tvorba uměleckých děl. Teoretická pozornost je zde tedy také obrácena k umělci a jeho tvorbě, ale poznání, o které

³ Dílčí kapitoly budou sledovat argumentační linie dalších autorů, kteří uvádějí vlastní příklady umění a námi zvolená oblast umění tak bude doplněna a rozšířena i o další druhy.

⁴ Domnívám se, že v současné teorii umění je tento tradiční trojúhelník již nedostačujícím, neboť v něm není zahrnut kurátor jako nezbytná součást současného uměleckého provozu. Text nemá ambice řešit problematiku kurátorství, a proto typ poznání, jež se váže k postavě kurátora, nebudeme odděleně promýšlet.

zde jde, je poznáním, jež ze své tvorby umělec získává a nikoli to, které ke své tvorbě musí mít.

Druhým typem je poznání, jehož zdrojem je umění, tj. poznání, jež jsme díky umění získali (za předpokladu, že nejsme umělec/kyně). S tímto typem poznání se setkáváme v teoretickém vymezování druhů poznání, jež můžeme díky umění získat a v hledání způsobů, jakými nám ho umění může předávat. Teoretická pozornost se zde obrací k umění a jeho vlastnostem. Estetický kognitivismus, kterému se budeme věnovat v páté části předkládané práce, se téměř výhradně zaměřuje na tento typ poznání.

Posledním typem je poznání, které tvoří předpoklad percepce uměleckého díla, tj. poznání, které musí mít recipient díla, aby mohl dílu rozumět. Tradičně je toto poznání tematizováno jako dovednost či kompetence a zahrnuto v poměrně komplikovaném a nejednoznačném pojmu „kompetentní vnímatel“. Teoretická pozornost se zde obrací k vnímateli a předpokladům vnímání umění.

Pokusili jsme se vymezit tyto tři typy poznání ve vztahu k umění:

- 1 a) Poznání, jež je zdrojem umění, tj. poznání, které autorovi umožňuje umělecké dílo vytvořit.
- 1 b) Poznání, jehož zdrojem je aktivní umělecká tvorba, tj. poznání, které autor získal z tvorby uměleckého díla.
- 2) Poznání, jehož zdrojem je umění, tj. poznání, jež jsme díky umění získali.
- 3) Poznání jako předpoklad percepce díla, tj. poznání, které musíme mít, abychom dílu rozuměli.

Vědění, které musí mít umělec, aby mohl umění tvořit, se zabývají již klasičtí řečtí filosofové. Platón a Aristoteles k tomuto poznání sice přistupují v rámci svých teorií zcela rozdílně, ale oba se jím teoreticky zabývají. Zaměření na druhý typ poznání lze také spatřit již u Platóna a Aristotela ale především v současnosti, v teoriích estetického kognitivismu. Převážná část současné diskuse v rámci estetického kognitivismu se zabývá právě tímto typem a rozbořem jednotlivých druhů poznání a způsobů, jakými ho umění vnímateli poskytuje.⁵ Třetí typ – poznání, jež musí mít vnímatel, aby mohl dílu (správně) rozumět – je zřetelně tematizován například v pedagogických disciplínách (výtvarná výchova, mediální výchova apod.), jež zkoumají „vizuální gramotnost“, a je v nebývalé míře zdůrazňován v současné praxi uměleckého provozu. Zaměření na diváky, komentované prohlídky a

⁵ Ve velmi rozsáhlé diskusi jsou zastánci kognitivismu obhajováni jako podstatné a důležité rozličné druhy poznání, které jsou pak odpůrci kognitivismu napadáni a charakterizováni jako nezískatelné, banální či nepodstatné.

„zprostředkování umění“ tvoří hlavní náplň doprovodných programů současných výstav. Naprostá většina současných výstav (nikoli pouze výstav současného umění) je kurátorem či kurátorským týmem vybavena „tiskovou zprávou“, která divákům objasňuje kurátorský záměr, popisuje či přímo vysvětluje jednotlivá díla, představuje autory a nabízí další informace. Jedná se o trend v současné praxi vystavování umění, který se nerozlučně pojí se současným uměním. Tento jev níže důkladně popíšeme a budeme charakterizovat jako „obrat k divákovi“.

V předkládané práci tedy zmíníme všechny uvedené typy poznání, zaměříme se však na třetí z nich. V závěru práce se pokusíme odhalit možnosti jeho tematizace v estetice a nabídneme jeho konkrétní pojmové ukotvení v rámci pojmu „poučený estetický postoj“. Předběžný výběr tohoto typu poznání vychází z citlivosti k současným obrátům ve světě umění. Hlubší kořeny přesvědčení o důležitosti třetího typu poznání pak tkví v chápání současného umění jako institucionalizovaného, kulturního produktu „vizuální kultury“, ovlivněného technikou postprodukce, jež je z hlediska požadavků na diváka uměním náročným a vyžaduje jistý typ připravenosti, poučenosti a poznání.

II. 3. Důvod zkoumání vztahu současného umění a poznání

Hlavním důvodem zkoumání vztahu umění a poznání a možného přínosu takového zkoumání pro teorii současného umění je vnímavost vůči současnému dění v umění a sledování „obratů“, ke kterým zde dochází. V základu zkoumání zvoleného tématu tak stojí přesvědčení, že aktuální „obraty“, jež zásadním způsobem ovlivňují podobu světa umění, jsou projevem aktualizace a zvýznamnění právě tohoto vztahu.⁶ „Obraty“, jež popíšeme a pokusíme se vřadit pod společný jmenovatel „obrat k divákovi“, v nebyvalé míře zohledňují jak roli a význam poznání, jež se v různých rovinách s uměním pojí, tak roli recipientů, kteří jsou aktivně zapojováni do procesu tvorby umění a zohledňování v možnosti jeho percepce.

Tyto obraty vnášejí do záměru zkoumat vztah umění a poznání důležitý prvek. Ukazují, jakým směrem se zkoumání tématu poznání ve vztahu k umění posouvá či kde se aktuálně odehrává. Upozorňují na posun od dílo-středního přístupu k umění směrem k zaměření na roli recipienta při konstituci významu a smyslu uměleckého díla. Tento posun není v teorii ničím novým a je již dobře teoreticky ukotven.⁷ Současný „obrat k divákovi“ je

⁶ Módní pojem „turn“ se dnes hojně užívá v různých vědních odvětvích a nevyhýbá se ani sféře umění a umělecké teorie, kde je možné setkat se s celou plejádou těchto „obratů“.

⁷ Do popředí zájmu se dostal například „obrat ke čtenáři“ především díky působení tzv. Kostnické školy recepční

však zajímavý v tom, že se spustil a odehrává přímo v praxi uměleckého provozu. Zkoumáme tak možná motiv z kategorie „věčného navracení téhož“, který ve své nynější podobě míří k vrcholu a dost možná ho již v dnešním tempu proměn dosáhl a na své aktuálnosti již pomalu ztrácí. Přesto je to motiv dostatečně silný na to, aby orientoval náš následný postup.

„Obrat k divákovi“ je výsledkem dalekosáhlejších proměn v umění a uměleckém provozu. Reaguje na institucionalizaci umění, na nové metody umělecké tvorby, na současné kulturní ukotvení umění a další vlivy, které určují jeho podobu. Nevídaný zájem o diváky lze spatřit napříč obory. Jedním z nejvýraznějších projevů tohoto zájmu je „edukativní obrat“ v kurátorství, ve kterém je také vztah umění a poznání explikován nejvýrazněji. Pojmy „poznání“ a „vzdělávání“ se díky tomuto obratu dostávají přímo do centra teoretické pozornosti a v koloběhu současného umění zaujímají význačné postavení. Ani tento obrat však nebyl první v sérii současných obrátů směrem k divákovi a ke zvýznamnění vztahu umění a poznání. Obratem, na nějž „edukativní obrat“ navazuje, je „sociální obrat“ zkoumající techniky participativního umění, a s ním spojený posun v chápání uměleckého díla.⁸ Také další úzce propojené obraty jako například „etický obrat“, „komunitní obrat“ a „obrat ke spolupráci“ obrací svou pozornost k roli diváka v současném uměleckém dění a zdůrazňují motiv „aktivního“ a „poučeného“ přístupu k umění. V první části předkládané práce se proto pokusíme být vnímaví k současnému dění, tyto obraty popsat, zastřešit je navrženým pojmem „obrat k divákovi“ a více objasnit důvody, které nás ke zkoumání vztahu současného umění a poznání vedly.

estetiky. Hlavní představitel této školy vypracoval komplexní teorii vnímání, pro niž také vytvořil nezbytnou pojmovou základnu. Čtenář se stal nejdůležitějším bodem zájmu. Čtenářsky orientované teorie mj. spojuje základní předpoklad, že význam díla závisí na interpretačních volbách a aktivitách recipienta.

⁸ Jeden ze zmiňovaných posunů je například posun od monumentu k dočasné společensko-umělecké akci.

III. Vnímavost vůči současnému dění v umění: „obraty“

III. 1. „Edukativní obrat“

Důvodem pro zkoumání současného umění ve vztahu k poznání je výrazný obrat v praxi uměleckého provozu, pro nějž existují hned dva výrazy: „edukační“ a „edukativní“ a míní se jím především zaměření pozornosti na vzdělávací potenciál výstav a na edukační možnosti uměleckých projektů.⁹ Umění a poznání jsou v současnosti vzájemně propojeny „přirozeně“. V umění a umělecké praxi dochází k obrátům, které téma poznání posouvají do popředí teoretického zájmu, a které v uměleckém provozu znamenají skutečně „obrat“ k novým praktikám. Je-li toto téma výrazné, aktuálně živé a ve světě umění se odehrávající na mnoha úrovních, od zajištění chodu výstavní instituce po umělecké projekty a uměleckou kritiku, pak nejenže ho teorie může zkoumat a popsat, jak to již činí, ale může se v něm pokusit najít i možný klíč či odrazový můstek k vlastním pokusům o aktuální teorii umění a k posunům za stávající hranice a pojmové limity. K zahrnutí tématu poznání do vlastních metod zkoumání a k nalezení cesty spojení umění a poznání, které by bylo přínosem pro zkoumání umění. Upozornit na možnost takového spojení a pokusit se nalézt cestu, jak ho využít při zkoumání současného umění je také cílem této práce.

Téma umění a poznání se v současnosti dostává do popředí v umělecké teorii i v uměleckém provozu. Téma „poznání“ ve vztahu k umění nabývá nejčastěji formy tematizování možnosti „edukace“ a projevuje se jako „doprovodné vzdělávací aktivity“, „možnosti prostředkování umění“, „komentované prohlídky“ apod. Za těmito označeními se skrývá využití možnosti spojit téma poznání s uměním. Velmi výrazně se spojení těchto témat projevuje v oboru kurátorství, kde současně s ním dochází také k posunu chápání funkce tohoto oboru a ke změnám ve strategiích vystavování umění. Ty se dnes více soustřeďují právě na vzdělávací aktivity. Pro tyto změny se začal uplatňovat termín „edukativní obrat“. V oblasti vystavování umění, na niž se kurátorství soustředí, dochází k většímu zaměření pozornosti na možnosti prostředkování umění a do praxe je převáděno stále více aktivit, které se pohybují na pomezí vystavování umění a možnosti vzdělávání. Různé typy doprovodných programů výstav, jakými jsou například komentované prohlídky, setkávání s odborníky, symposia či workshopy, které byly dříve pouze „doprovodnými“, podpůrnými aktivitami se v současnosti dostaly do centra zájmu. „Otázku edukace v širokém slova smyslu řeší snad

⁹ V textu budeme pro terminologickou jednoznačnost užívat pouze druhý z uvedených výrazů.

každá instituce, která se v současnosti věnuje prezentaci umění. Na teoretické i praktické rovině je toto téma již delší dobu ‚ve vzduchu‘ a je těžké ho ignorovat již jen proto, že požadavky na rozšíření vzdělávací složky instituce nebo tzv. rozvoj publika a začleňování různých znevýhodněných skupin do provozu uměleckých institucí se přinejmenším v evropském prostředí stále výrazněji stává součástí oficiálně formulovaných kulturních politik a na ně navazujících priorit grantových dotací.“¹⁰ Téma, které takto již delší dobu nejen „visí ve vzduchu“, ale je velmi aktivně až freneticky „snášeno na zem“ je pochopitelně zpracováváno také teoreticky.

Za významné a doposud hlavní teoretičky tohoto „obratu“ lze považovat Claire Bishop a Irit Rogoff, které trend zaměření pozornosti na vztah umění a vzdělání systematicky zpracovávají ve svých esejích, textech a publikacích.¹¹ Za volnější rámec množícím se diskusím o „edukativním obratu“ pak lze považovat sborník textů *Curating and the Educational Turn* z roku 2010, který se tento obrat pokouší zohlednit z různých perspektiv a mnoha odlišných kontextů.¹² V českém teoretickém prostředí vzbudila širší zájem o „edukativní obrat“ panelová diskuse a její video-záznam „Edukativní obrat v praxi“, jež proběhla na AVU v roce 2013.¹³ Tato diskuse, jejíž záznam dnes čítá několik set zhlédnutí, tvoří nejhojněji citovaný informační zdroj o tomto obratu v českém prostředí.¹⁴

„Edukativní obrat“ se projevuje zejména zvýšeným zájmem umělců i kurátorů o zkoumání vztahu mezi uměním a vzděláním. Zájemem o projekty, které se metodami a podobou jakýmkoli způsobem vztahují k možnostem edukace v nejširším slova smyslu. Tento zájem je možné sledovat od počátku nového tisíciletí, přičemž „bod zlomu“, od kterého je možné hovořit o probíhajícím „edukativním obratu“ se v českém a zahraničním prostředí liší. Obecně lze říci, že u nás k němu dochází o něco později v reakci na světové umělecké dění. Za předchůdce umělců, kteří jsou dnes v souvislosti s „edukativním obratem“ zmiňováni, je považován Joseph Beuys a jeho pedagogické experimenty. Postava Josepha Beuyse se stala

¹⁰ Kottová, K., *Instituce a divák. Faktory ovlivňující divácký prožitek umění v kontextu současných institucí*, disertační práce, FF MU Brno, 2015, s. 75, dostupné na http://is.muni.cz/th/320568/ff_d/Instituce_a_diva_k.pdf.

¹¹ Irit Rogoff především v textu „What is a Theorist“, původně publikovaném v němčině jako „Was ist ein Kunstler“, dostupné na <http://www.kit.ntnu.no/sites/www.kit.ntnu.no/files/What%20is%20a%20Theorist%20by%20Irit%20Rogoff.pdf>.

Claire Bishop věnovala tomuto tématu samostatnou kapitolu „Pedagogic Projects: How do you bring a classroom to life as if it were a work of art“ v knize *Artificial Hells. Srov. Bishop, C., Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London – New-York, 2012, s. 241-275.

¹² Srov. O'Neill, P., & Wilson, M., (Eds.), *Curating and the Educational Turn*, Open Editions/de Appel, London 2010. Volně dostupné na <http://betonsalon.net/PDF/essai.pdf>.

¹³ Tato konference s názvem „Mezi tvorbou a výrobou. Proměny umělecké práce“ se konala na jaře 2013 na AVU. Je pořízen její video záznam, který je dostupný na <https://www.youtube.com/watch?v=ou-WanzT8QQ>.

¹⁴ Edukativním obratem se v českém prostředí zabývá Jan Zálešák. Srov. Zálešák, J., *Umění spolupráce*, AVU, Praha 2011.

pro „edukativní obrat“ jakousi „historickou ikonou“, která svými činy předznamenala cestu „edukativnímu umění“. Jeho nejznámější projekt „svobodné univerzity“ – Free International University for Creativity and Interdisciplinary Research, založené v roce 1973 a fungující až do poloviny devadesátých let – patří k zásadním „historickým“ momentům uměleckého spojení umění a edukace. Hlavní heslo tehdejšího Beuysova experimentu: „každý je umělec“, dnes znovu ožívá a v současném „edukativním obratu“ získává podobu v poněkud mírnějším prohlášení: „každý může být umělcem“ či „každý může na umění participovat“.

V mnoha ohledech se však podle Bishop Beuysovy umělecko-edukativní projekty od těch současných liší. V první řadě byly jeho projekty závislé na charismatické postavě tohoto umělce, díky které také hranice mezi edukací, uměním a one-man show zůstávala velmi nejasnou. Dnes se naproti tomu umělci daleko méně či vůbec prezentují jako hlavní či centrální postavy projektu a kladou daleko větší důraz na vzájemnou spolupráci.¹⁵ Beuys byl dle kritiky „příliš progresivní a příliš provokativní“, zcela odmítal jakékoli vnitřní institucionální předpisy a nabízel studentům například celodenní konzultace, nebo na ně přímo fyzicky útočil, pokud to bylo podle něj pro věc nezbytné.¹⁶ Beuys spatřoval v diskusi, nejen se studenty, jakýsi kvazi-spirituální mód komunikace. Ve svých uměleckých projektech, ve kterých využíval řeč jako umělecký prostředek, se pak pokoušel odhalit samotnou podstatu řeči. Předznamenal tím jednu ze současných cest. Řeč či edukaci lze využít jako umělecký prostředek a dnes zejména i jako uměleckou formu.

I jiní umělci přispěli svými díly k tomu, aby se téma vzdělávání dostávalo stále více do souvislosti s uměním a uměleckým využitím. Kromě Josepha Beuyse se ve své práci na edukaci jako na hlavní motiv soustředili například Lygia Clark, Jef Geys a Tim Rollins.¹⁷ Byl to však Joseph Beuys, který na sebe a své projekty strhl pozornost „historické paměti“, jež hledá kořeny „edukativního obratu“. V načrtnuté historii tohoto „obratu“ je nezbytné zmínit ještě jeden zásadní moment. Manifestu 6, která proběhla v roce 2006 v Nikósii. Právě sem také Bishop umisťuje zmíněný „bod zlomu“. Od počátku nového tisíciletí bylo podle ní možné sledovat velký nárůst pedagogických projektů realizovaných umělci i kurátory, ale Manifesta 6 byla „momentem, kdy tento trend začal akcelarovat.“¹⁸ Manifesta 6 byla přehlídkou pedagogických projektů a potvrzením nárůstu jejich počtu v rámci uměleckých

¹⁵ Za ikonickou postavu je v tomto ohledu v českém prostředí považována Kateřina Šedá a její participativní projekty, které sice „řídí“ umělkyně, ale se vši snahou nevynikat, být spouštěčem a nikoli centrem uměleckého dění.

¹⁶ Srov. Bishop, C., *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London – New-York, 2012, s. 245.

¹⁷ *Ibid.*, s. 243

¹⁸ *Ibid.*, s. 241.

projektů. Silné spojení umění s poznáním zde bylo možné sledovat na mnoha úrovních a ve více rovinách, jak jsme je v úvodu vymezili. Kromě jiného zde byl věnován prostor i procesu učení a poznávání světa vlastní uměleckou tvorbou a zaměřením na postavu autora bylo patrné v uměleckých projektech i v tiskovém prohlášení, jež se stalo jakýmsi manifestem Manifesty.¹⁹

Jednou z příčin tohoto nárůstu zájmu o vztah mezi uměním a edukací, byl dle autorky zájem samotných umělců, ale přispěl k němu také vývoj ve vyšším vzdělávání.²⁰ Od té doby podle Bishop vzrůstá počet umělců i kurátorů zapojených do uměleckých projektů, které využívají edukaci jako hlavní formu i metodu práce.

Dnes můžeme za nejvýrazněji užívané metody využití a posilování edukačního potenciálu uměleckých projektů považovat „outsourcing“ – přivádění odborníků z různých teoretických oblastí do prostředí výstavních institucí a „lecture performance“. Tyto metody, jež posilují spojení mezi uměním a jeho edukativním potenciálem se svou formou se pohybují na hranici akademické a umělecké činnosti. Za projevy „edukativního obratu“ pak lze považovat četné a stále se množící semináře, přednášky, panelové diskuse, setkávání s umělci a odborníky či zakládání tematických knihoven a čítáren v prostředí výstavních institucí. Všechny tyto aktivity dnes patří k samozřejmé praxi výstavního provozu, v jehož rámci jsou velmi pečlivě řešeny jak typ formátu akce i výběr publika, tak strategie lákání například „starší“ generace či sledování aktuálních trendů. V českém prostředí se „edukativní obrat“ pojí především s fungováním dvou, v tomto ohledu „pionýrských“, výstavních institucí – Tranzit Display a Dox. Zde lze rozšíření těchto forem činností a zaměřením na zkoumání vztahu mezi uměním a vzděláváním zřetelně sledovat v praxi. „Edukativní obrat“ zde aktivně probíhá v rámci běžného výstavního programu a o jeho existenci se lze kdykoli snadno přesvědčit.²¹ Tento obrat se pochopitelně týká také mnoha dalších, českých výstavních institucí, které volí podobné metody i strategie.

Jedním z nejhojněji a nejčastěji citovaných textů, které se objevují v souvislosti s „edukativním obratem“, je kapitola z knihy *Artificial Hells* Claire Bishop.²² V textu Bishop zřetelně formuluje sledovaný jev a upozorňuje na velký nárůst pedagogických projektů realizovaných od počátku nového tisíciletí umělci a kurátory. Kromě popisu projektů, které ze souvislosti umění a vzdělání činí svou hlavní náplň, hledá širší souvislosti a příčiny tohoto

¹⁹ Srov. <http://manifesta.org/wordpress/wp-content/uploads/2010/07/NotesForAnArtSchool.pdf>

²⁰ Bishop v této souvislosti hovoří o akademickém kapitalismu. Srov. Bishop, C., „The New Masters of the Liberal Arts: Artists Rewrite the Rules of Pedagogy, Modern Painters, September 2007, s. 86-9.

²¹ Srov. <http://www.dox.cz/cs/>, <http://www.tranzitdisplay.cz/>

²² „Pedagogic Project: ‚How do you bring a classroom to life as if it were a work of art?‘“ in Bishop, C., *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London – New-York, 2012, s. 241

obratu.²³ Téma vztahu umění a vzdělávání je v jejím uvažování klíčové. Bishop se také proto přiznává k těžkostem, které ji při zpracování tohoto tématu provázely, neboť se nejbližší dotýká oblasti jejího užšího profesionálního zájmu a úvah. Tyto „vnitřní těžkosti“ jsou patrné z citlivé pozornosti ke všem odstínům spojení umělecké a pedagogické činnosti. Bishop si všímá paradoxů, které prolínání uměleckých a pedagogických projektů vytváří.²⁴ Nové tendence v umění vytvářejí kromě jiného dle autorky tlak na přehodnocení konceptu „diváctví“ jak mu tradičně rozumíme a směřují díky technikám participativního umění k novému konceptu „umění bez diváků“, ve kterém je tvůrce každý. Je ovšem patrné, že takový požadavek je nereálný. Každý tvůrcem být nemůže. Je nemožné, aby v každém vznikajícím projektu byl každý tvůrcem. Tento a jiné paradoxní momenty, které Bishop uvádí, však jen zahajují argumentačně přesvědčivé teoretické představení uměleckého využití edukace. Bishop se neomezuje jen na konkrétní příklady uměleckých projektů několika umělců, ale hledá jejich obecnou rovinu, kterou nachází v problematice teorie vzdělávání. Kritizuje současný stav ovlivněný Boloňským procesem a ohledává kořeny současné podoby vzdělávání sahající až do osmnáctého století k dílu Friedricha Schillera a Immanuela Kanta. Za podnětné v jejích úvahách kromě jiného považuji například zdůraznění často opomíjeného problému umělecko-edukativních projektů a participativního umění, totiž překonání propasti mezi „prvními“ a „druhými“ diváky uvažovaných projektů a zkoumání „přenositelnosti“ těchto projektů do prostředí výstavních institucí.

„Edukativní obrat“, který je v současnosti jak v uměleckém provozu, tak v teorii umění velmi aktuálním a živým tématem upozorňuje na možnost spojení umění s poznáním a vybízí k hlubšímu promýšlení základů a příčin nejen tohoto „obratu“, ale především tohoto spojení. Současný „edukativní obrat“, který již „delší dobu visel ve vzduchu“, však nevisel ve vzduchoprázdnu a je výsledkem dalších procesů v současném umění. „Edukativní obrat“ úzce souvisí se „sociálním obratem“ a participativními tendencemi v umění.

III. 2. „Sociální obrat“ a „etický obrat“

V „sociálním obratu“ nenachází zkoumané spojení umění a poznání tak zřetelné zhmotnění

²³ Bishop se soustředí na tyto čtyři umělce a jejich projekty: Tania Bruguera, Paul Chan, Pawel Althamer a Thomas Hirschhorn.

²⁴ „Pokud pedagogickou praxi považujeme za uměleckou, narážím v mysli na následující konflikty: zatímco umění je vytvářeno k tomu, aby bylo vidět, vzdělávání žádný viditelný obraz nemá. Diváci nejsou studenti a studenti nejsou diváci. Přesto, že se ve svém vztahu k umělci, nebo k učiteli částečně kryjí a také dějiny participativního umění nás podněcují k tomu přemýšlet o těchto kategoriích více plasticky.“ Bishop, C., *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London – New-York, 2012, s. 241 – 275.

jako v „edukativním obratu“, přesto již zde lze zahlédnout počínající změny a „obraty“ způsobující, že se do popředí teoretického zájmu dostávají témata, ve kterých již spojení umění a poznání své místo nachází. Hlavním tématem, které se v tomto podloží „edukativního obratu“ vynořuje, je zaměření pozornosti na diváky. To zde nachází jednu ze svých podob – zájem o aktivní zapojení diváků do uměleckých projektů.

Pojem „sociální obrat“ poprvé použila Claire Bishop v roce 2006 ve svém textu „The Social Turn: Collaboration and Its Discontents“ pro časopis *Artforum*. Bishop se v současnosti stala velmi významnou teoretickou „obratů“ v umění a tedy i „sociálního obratu“ a její texty pečlivě mapují současné proměny ve světě umění. „Sociální obrat“ charakterizuje jako vlnu uměleckého zájmu o kolektivitu, spolupráci a zapojení ostatních do uměleckého dění a tvoření. I když tyto praktiky a umělecké projekty nejsou dle Bishop ve světě umění, který nahlíží jako především tržně orientovaný, příliš viditelné, považuje je za čím dál důležitější a zřetelnější jak ve světě umění, tak ve veřejném sektoru. „Sociální obrat“ a jeho „produkt“ – participativní umělecké dílo se dle autorky dostaly do centra dění světa umění a ovlivňují jeho chod a podobu. V tomto ohledu se nejedná o nijak objektivní postřeh, ovšem hlubší analýza jak participativního díla, tak jeho vřazení do širších souvislostí „sociálního obratu“ pozvedá autorčino myšlenkové úsilí nad úroveň pouhého „postřehu“.

Participativní dílo Bishop nepovažuje za „dílo“ v tradičním slova smyslu. Přičemž „tradiční“ chápe v duchu svého nazírání světa umění spíše jako „směnitelné na trhu, obchodovatelné, hmotné apod.“ Participativní dílo, protože je spíše společenskou událostí, diskusí, publikací, workshopem či performancí a obchodovat s ním v tržně zaměřeném světě umění je těžší než obchodovat s jednotlivým umělcem a jeho dílem, se tak dle autorky vymyká z tradičních rámců chápání „díla“.²⁵ Přesto právě participativní díla zaujímají dle ní ve světě umění centrální místo. Aby autorka tento posun do centra dění vysvětlila, zaměřuje se na možnosti světa umění a na konkrétní institucionální rámce, které umožňují vznik nových uměleckých forem či kvalitativní a kvantitativní posun těch stávajících. Bishop uvažuje o vzniku nových institucionálních rámců světa umění, díky kterým se participativní dílo dostává do středu zájmu a dění. Bishop těmito novými rámci míní (1) velký rozmach nových bienále, která v nebyvalém počtu vznikají na donedávna okrajových místech. (2) Vznik pozice *auteur*-kurátora, jenž řeší možnost spolupráce s umělci a rozšíření kompetence

²⁵ O těchto „tradičních rámcích“ by šlo jistě polemizovat a odhalit, že označení „tradiční“ je natolik propustné, že i participativní dílo by mohlo být za tradiční označeno. Rozbor participativního díla, jeho charakteristik a dějinného vřazení však není naším cílem a spokojíme se s pojetím autorky. Sledujeme jiný, širší cíl, v němž v rámci uvažovaných obrátů hraje nejdůležitější roli jejich celkový „náboj“ a smysl spíše než jednotlivé charakteristiky a významová určení dílčích pojmů.

instituce z místa pro konání výstav na místo vzdělávání, společných debat a seminářů. (3) Vznik veletrhů umění, jež jsou „dalším novým fórem pro performativní sociální projevy zapojující skutečné lidi“. A nakonec (4) vznik zprostředkovatelských institucí, které se zaměřují na produkci dočasných uměleckých projektů ve veřejném prostoru.²⁶

Dále autorka v duchu svého pojetí světa umění charakterizuje „sociální obrat“ pomocí tematizace přechodu od viditelného k neviditelnému, od zřetelně viditelného uměleckého objektu k hůře zachytitelnému uměleckému projektu. Pomocí přechodu od monumentálních soch umístěných ve veřejném prostoru k dočasným, později „neviditelným“ umělecko-společenským akcím zapojujícím diváky.²⁷ Uvažovaný přechod vnímá jako kritiku jednoho typu uměleckého „využití“ veřejného prostoru a obrat k využití jinému – sociálnímu. „Miwon Kwon ve své významné studii o site-specificitě v Severní Americe tvrdí, že sociálně kolaborativní umění bere jako výchozí bod kritiku ‚heavy-metalového‘ charakteru sochy ve veřejném prostoru a oslovuje místo spíše jako *sociální*, než formální nebo fenomenologický systém. Podle Kwon odstranění *Tilted Arc* (1981-87) od Richarda Serra z Federal Plaza v New Yorku znamenalo přechod k diskurzivnějším modelům site-specificity, jejichž exemplárním příkladem se ve Spojených Státech stalo New Genre Public Art: dočasné projekty, které přímo zapojují diváky – zvláště představitele skupin považovaných za přehlížené – jako aktivní účastníky produkce procesuální, politicky uvědomělé komunitní události nebo programu. V těchto projektech se intersubjektivní výměna stává ohniskem – a médiem – uměleckého zkoumání.“²⁸ Tyto angažované praktiky ve veřejném prostoru, na něž Bishop cílí, se v teorii umění skrývají pod označením: „sociálně angažované umění, komunitní umění (*community-based art*), experimentální komunity (*experimental communities*), dialogické umění (*dialogic art*), umění pobřežní oblasti (*littoral art*), participativní (*participatory*), intervenční (*interventionist*), umění založené na průzkumu (*research-based*) nebo kolaborativní (*collaborative*) umění“.²⁹ Pod všemi těmito označeními

²⁶ Srov. Bishop, C., *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London – New-York, 2012, s. 241.

²⁷ Tato pozdější „neviditelnost“ je tématem, na něž se Bishop také soustředí a zkoumá ho. Zabývá se „přenositelností“ těchto projektů do prostor výstavních institucí a zkoumá podmínky vnímání díla „prvních“ a „druhých“ diváků. Teoretické vyřešení těchto problémů považuji za stěžejní místo při zkoumání participativního umění.

²⁸ Srov. Bishop, C., „The Social Turn: Collaboration and Its Discontents“ *Artforum*, 2006, s. 178-83. dostupné na <http://www.artforum.com/inprint/id=10274>. Česky v překladu Jany Šelové jako „Řízení reality. Spolupráce a participace v současném umění“ dostupné na <http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/sesit1-2-bishop.pdf>, s. 10-11.

²⁹ Srov. Bishop, C., „The Social Turn: Collaboration and Its Discontents“ *Artforum*, 2006, s. 178-83. dostupné na <http://www.artforum.com/inprint/id=10274>. Česky v překladu Jany Šelové jako „Řízení reality. Spolupráce a participace v současném umění“ dostupné na <http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/sesit1-2-bishop.pdf>, s. 11.

lze spatřit pokusy o sociální využití veřejného prostoru a jeho teoretické uchopení, které Bishop charakterizuje jako „sociální obrat“.

Přechod k sociálně angažovanému umění a novým druhům uměleckých děl (typických pro umění od devadesátých let), je podle Bishop součástí konkrétní historické linie. Těmto „sociálně orientovaným praktikám“ nebylo dle ní věnováno dostatek historické pozornosti a teoretického zpracování, které by z jednotlivých linií vytvořilo celkovou tapisérii.³⁰ Zřetelné oživení těchto „sociálních“ praktik v současném umění však teoretický zájem bezpochyby podnítilo. Za stěžejní moment teoretického uchopení „sociálního obratu“ Bishop považuje „nedůvěru k vizuálnímu“ či „kritiku vizuálna“ a v první řadě upozorňuje na teoretické analýzy Guye Deborda. Ty dle ní také tvoří jeden z nejcitovanějších záchytných bodů „sociálním obratem“ podnícené revize dějin umění. „Kreativní energie participativních praktik podle příznivců sociálně angažovaného umění znovu polidšťuje – nebo alespoň vysvobozuje z odcizení – společnost paralyzovanou a roztržštěnou represivní instrumentálností kapitalistické výroby. Sdílejí také Debordovu nedůvěru k vizuálnímu.“³¹ V podobném duchu Bishop upozorňuje na tuto nedůvěru k „vizuálnímu“ slovy nizozemské umělkyně. „Jedním důvodem, proč umělce už nezajímá pasivní proces mezi ukazujícím a dívajícím se, je skutečnost, že takovou komunikaci si zcela přivlastnil komerční svět. Koneckonců dnes můžeme přijímat estetickou zkušenost na každém kroku. V současné společnosti tak chybí prostor pro kreativitu a komunikaci a umělci kladou důraz na obnovení sociálního pouta. Vzhledem k tomu, že trh nasycuje téměř celý náš obrazový repertoár, začíná převládat pocit, že umělecká produkce se už nemůže točit kolem konstrukce předmětů ke spotřebě.“³² Formuje se tak dle autorky konstruktivní sociální změna vytváření „dematerializovaných, protitržních a politicky angažovaných“ projektů. Tyto umělecké projekty se mohou vzájemně velmi lišit, ale všechny, které Bishop v úvodu textu zmiňuje a které můžeme do stejné kategorie zařadit i my, spojuje společná víra v kolektivní, kreativní jednání a nedůvěra k „výrobě vizuálních předmětů určených ke spotřebě“.

Pro sociálně orientované umělecké projekty je podle Bishop typická práce s dvojím

³⁰ Počátek této historické linie umísťuje k dadaistickým experimentům a situationistickým *dérives*. Její součástí jsou pak také kolaborativní happenings, akce, výlety, debaťní kroužky a praktiky současného sociálního umění.

³¹ Srov. Bishop, C., „The Social Turn: Collaboration and Its Discontents“ *Artforum*, 2006, s. 178-83. dostupné na <http://www.artforum.com/inprint/id=10274>. Česky v překladu Jany Šelové jako „Řízení reality. Spolupráce a participace v současném umění“ dostupné na <http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/sesit1-2-bishop.pdf>. s. 12.

³² Srov. Bishop, C., „The Social Turn: Collaboration and Its Discontents“ *Artforum*, 2006, s. 178-83. dostupné na <http://www.artforum.com/inprint/id=10274>. Česky v překladu Jany Šelové jako „Řízení reality. Spolupráce a participace v současném umění“ dostupné na <http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/sesit1-2-bishop.pdf>. s. 12.

gestem opozice. Jednak se staví proti dominantním požadavkům trhu rozšířením jediného autorství do kolaborativních aktivit a za druhé kritizují současné umění založené na objektech jako elitářské a konzumní. Společné je pro ně také přesvědčení, že umění by nemělo zásobovat trh, ale „investovat svůj symbolický kapitál do konstruktivní sociální změny“.

Popisovaný „sociální obrat“, jak jej definuje Bishop, nachází své zřetelné paralely v avantgardním umění první poloviny 20. století a její výzvy ke stírání rozdílů mezi uměním a životem. Bishop si je těchto paralel vědoma a přiznává, že je pro ni velmi lákavé označit současné „sociální“ projekty za dnešní avantgardu. Navzdory tomu však spíše upozorňuje na nebezpečí, které tento „příklon k životu“ a „odklon od umění“ s sebou nese a který tkví v jednotném a plošném hodnocení uměleckých děl pouze na základě míry tohoto „příklonu“. Varuje předtím, aby všem sociálně kolaborativním praktikám byla připisována stejná důležitost jakožto uměleckým gestům. V takové situaci je pak nemožné, aby existovala nezdařená, neúspěšná, nudná či nedomyšlená díla, neboť všechna shodně plní svou sociální úlohu a jsou v rovné míře podstatná vzhledem ke své sociální roli, například k posílení sociálního pouta apod. Zde Bishop spatřuje hlavní úskalí „sociálního obratu“ v umění. Svým příklonem k sociální roli se může umění zcela odklonit od své role kulturní. Situace ve Velké Británii, na niž upozorňuje a kde je politická rétorika shodná s rétorikou zástupců sociálně angažovaného umění, je dle autorky příkladem tohoto „odklonu“ a úskalí „sociálního obratu“.³³ Varuje také před podřízením hledisek produkce a recepce umění statistickým měřítkům závislým na politické logice a mechanismům veřejného financování. „Produkce a recepce umění jsou tak přizpůsobeny politické logice, pro niž je z hlediska zajištění veřejného financování nejdůležitější počet diváků, marketing a statistika.“³⁴

Se „sociálním obratem“ úzce souvisí „etický obrat“, který se také pojí s naznačenou problematikou hodnocení uměleckých děl a s uměleckou kritikou. Tento obrat se vyznačuje vznikem dichotomie mezi „neetickým“, ryze autorským uměleckým projevem a „etickým“ dílem, na němž participovali druzí. Případně dichotomií „aktivní“ a „pasivní“ možnost přístupu k uměleckému dílu. Škálu „etického“ určuje vymezení toho, kdo jsou tito „druzí“. Na prvním místě stojí umělecké dílo, na němž se podíleli „skuteční lidé“, na posledním takové, které vytvořil umělec sám. Motiv „zaměření na diváky“ se skrývá i v tomto obratu. Zaměření

³³ Obě dvě skupiny zde shodně řeší otázku, co může umění udělat pro společnost. Shodné odpovědi se soustředí na zvýšení zaměstnanosti, snížení kriminality apod. Na vše uvedené kromě vytváření kultury pro kulturu samotnou.

³⁴ Srov. Bishop, C., „The Social Turn: Collaboration and Its Discontents“ *Artforum*, 2006, s. 178-83. dostupné na <http://www.artforum.com/inprint/id=10274>. Česky v překladu Jany Šelové jako „Řízení reality. Spolupráce a participace v současném umění“ dostupné na <http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/sesit1-2-bishop.pdf>. s. 14.

na diváky (a různé podoby tohoto zaměření – jejich informování, lákání, vzdělávání či aktivní zapojení) jsou podle mého názoru sjednocujícím momentem všech uvažovaných „obratů“. Lze dokonce uvažovat o jakémisi obecném obratu, o „obratu k divákovi“. Zaměření pozornosti na diváky, „obrat k divákům“ se děje v jisté podobě na všech úrovních uměleckého provozu najednou. Je tematizován teoreticky, ale zároveň se jaksi živelně „sám děje“ v uměleckém provozu.

III. 3. „Obrat k divákovi“

Za současný „obrat k divákovi“ lze považovat důraz kladený na diváky současného umění. Tento důraz se projevuje ve všech zmíněných obrazech zaměřením pozornosti na aktivity, jež směřují k prostředkování umění a podpoře vizuální gramotnosti diváků, či k jejich participaci a přímé účasti na koloběhu světa umění.³⁵ V současném uměleckém provozu můžeme sledovat nebývalé zaměření pozornosti na diváka a očividné zvýznamnění jeho role v praxi i v teorii. Toto zvýznamnění má podle mého názoru obecnější charakter a lze ho odlišit jak od strategií participativního umění – stírání rozdílu mezi tvořením a přijímáním uměleckého díla, zapojení „opravdových“ lidí do uměleckého projektu apod., tak od „edukativního obratu“ zaměřeného na spojení umění a vzdělávání. „Obrat k divákovi“ neznamena pouze snahu o participaci diváka na uměleckém projektu, nebo na umělecko-vzdělávacích akcích, o jeho zapojení do konkrétního uměleckého projektu či výstavy, ale jakýsi širší a celkový zájem o roli diváka ve světě umění. V užším smyslu může „obrat k divákovi“ znamenat skutečně pouze rozvíjení kognitivního potenciálu diváků, rozvoj „vizuální gramotnosti“ či snahu o jeho participaci na uměleckém projektu, v širším pak, jakékoli zaměření pozornosti na jeho účast ve světě umění, jeho roli v něm a proměny této role v současném umění.

V uměleckém provozu můžeme tento důraz na diváka současného umění spatřit například ve snaze o jeho informovanost o konkrétním uměleckém projektu a jeho kontextu, či ve snaze o jeho informovanost o existenci světa umění vůbec. V oblasti vystavování umění se v posledních letech zájem o recipienta umění zvýšil v nebývalé míře. Domnívám se, že nikdy nebylo roli diváka věnováno tolik pozornosti na tolika úrovních dění světa umění jako je tomu dnes. Nebývalá pozornost se věnuje možnostem aktivního zapojení diváků do akcí výstavních institucí ve formě galerijních animací, komentovaných prohlídek, workshopů či jiných nepřeborných aktivit, které mají divákovi umění zpřístupnit, a které ho mají do

³⁵ Zaměření na „vizuální gramotnost“ a její aktuální zkoumání v rámci pedagogických disciplín je také důvodem zkoumání současného umění ve vztahu k poznání. Pojem „vizuální gramotnost“ bude rozebrán a vysvětlen níže.

instituce nalákat. Téměř každá výstava je dnes neodmyslitelně opatřena tiskovou zprávou, tedy jakýmsi vysvětlujícím komentářem, který popisuje kurátorský záměr a cíl, představuje jednotlivé umělce a objasňuje jejich díla, motivy tvorby, životní příběhy, případně nabízí další informace o výstavní instituci. Také edukační potenciál každé výstavy je dnes pečlivě řešen a zkoumán jako zmíněný „edukativní obrat“.

Současným „obratem k divákovi“ tak míníme celkový a obecný důraz, jaký je kladen na diváka v současném uměleckém dění, a který se projevuje ve svých dílčích podobách jak (1) pečlivým řešením možností participace diváků na uměleckých projektech, tak (2) nabídkou aktivit, které mají diváky do instituce nalákat a konkrétní umělecká díla jim zpřístupnit nebo takových, které mají (3) rozvinout jejich celkovou vizuální gramotnost a kognitivní schopnosti nezbytné k recepci současného umění. Tento obrat se projevuje v podobě široké nabídky galerijních animací, komentovaných prohlídek, tiskových zpráv, workshopů a doprovodných programů. Divákům jsou ve všech myslitelných formách nabízeny informace o kontextu vzniku výstavy, životech umělců a jejich tvorbě, o širších souvislostech, do nichž je konkrétní výstava zasazena, o kurátorských záměrech, o kurátorech samotných a o mnohém dalším. „Obratu k divákovi“ proto lze rozumět také jako snaze o poučení, informování či vzdělání diváků v oblasti teorie umění. V tomto ohledu souvisí uvažovaný obrat úzce s pedagogickým úsilím o rozvoj „vizuální gramotnosti“, které v současné praxi světa umění získalo konkrétní podobu a překročilo rámeček čistě pedagogického oboru či oblasti působení. Z tradičního trojúhelníku umělec – umělecké dílo – divák je to dnes podle mého názoru především divák, který je v popředí teoretického i praktického zájmu koloběhu umění.

Jednou z příčin tohoto „obratu“, zaměření pozornosti směrem k divákům je pravděpodobně také institucionální charakter současného umění a praktická nezbytnost obhájit existenci umění a umělecké instituce a snaha zajistit její plynulý chod a finanční zajištění. Počet diváků, kteří instituci navštíví, je v tomto ohledu podstatný a do jisté míry pochopitelný faktor. Metody volené institucí k tomu, aby diváky přilákaly, již tak samozřejmě nejsou a odhalují předpoklad sdílený jak teoretiky, tak „praktiky“ umění, že současné umění je zapotřebí zpřístupňovat a vysvětlovat. Že současné umění má takovou podobu, která vysvětlení potřebuje a diváky je k umění zapotřebí přilákat. Že účinnou metodou lákání je vysvětlování a aktivní zapojování do dění.

Zkusme odhalit kauzální propojenost mezi podobou současného umění a důrazem na jeho zpřístupnění, a tedy zaměřením na diváky. Poslední krok této příčinnosti lze zformulovat takto: podoba současného umění je příčinou „obratu k divákovi“. Předstoupně pak: faktory, jež

ovlivnily současnou podobu umění, mají vliv na zvýznamnění role poznání ve vztahu k divákovi. Umění se stává hůře přístupným z konkrétních důvodů a příčin. Z těchto příčin, některé mají konkrétní dopad na současné dění, na „obrat k divákovi“. Otázku, jež se zde vynořuje – které faktory, jež ovlivnily podobu současného umění, mají dopad na námi zohledněný obrat? – se pokusíme podrobně zodpovědět v následující části „Faktory ovlivňující podobu současného umění“. Představme je však nyní pro argumentační celistvost navrhované myšlenky „obratu k divákovi“ alespoň v minimální podobě, která bude zároveň úvodem jejich následného širšího rozboru. Domnívám se, že podobu současného umění ovlivnily ve zkoumaném ohledu, a měly vliv na aktuální „obrat k divákovi“, tyto tři faktory: a) postprodukce, b) vizuální kultura a c) institucionalizace umění.

Postprodukce coby metoda umělecké tvorby, jež je dnes hojně, nikoli výhradně, využívána, se do popředí dostává na počátku devadesátých let a podle mého názoru je již za zenitem svého užití. Přesto je to metoda, která stále významně ovlivňuje uměleckou produkci a její podobu. Ve zkoumaném ohledu je podstatné, že zvýznamňuje potřebu zaměření na téma poznání ve vztahu k umění. Jedná se totiž o metodu využívání již vytvořeného kulturního či uměleckého „materiálu“. Hlavním teoretikem této metody se stal Nicolas Bourriaud, který přenesl pojem „postprodukce“ ze světa filmového průmyslu do světa teorie umění, kde jím vysvětluje současnou uměleckou produkci důrazem na úpravy a reprodukování již existujících děl.

Bourriaud na četných příkladech dokazuje, že se tato metoda od počátku devadesátých let 20. století začala uplatňovat také v umělecké tvorbě. Mnoho umělců se začalo zabývat interpretací, reprodukováním, novým vystavováním či jiným využíváním děl ostatních umělců nebo kulturních produktů. Svět umění si tak a přisvojil formu využití již hotových objektů k tvorbě díla vlastního. Tato technika se stala pro současnou tvorbu významnou především díky kulturním podmínkám a díky internetu, který ji usnadňuje. Bourriaud zavádí jakousi typologii postprodukce a přesvědčivě popisuje pět typů postprodukční tvorby, které i přes formální různorodost mají společný prvek, jímž je využívání již jednou vytvořených forem. Pro současné umění je dle Bourriauda typické, že nehledá vlastní formy, ale přetváří a „programuje“ formy již existující. Umělci dle něj přestali pracovat se surovým materiálem, ale používají to, co už tu jednou je. „Pohybují se v prostředí již existujících forem, již vydaných signálů, již postavených budov, v prostředí tras vytyčených jejich předchůdci, takže umělecké pole (mohli bychom však dodat i televizi, film nebo literaturu) nepovažují za jakési muzeum obsahující díla, jež se sluší citovat či překonávat, jak by tomu chtěla modernistická ideologie nového, nýbrž za jakési obchody plné nástrojů k použití, za databáze faktů, s nimiž

lze manipulovat, jež lze přebírat a znovu uvádět na scénu.³⁶ Tito umělci tak již nepracují se surovinami, ale s objekty, které již na kulturním trhu obíhají a nesou informace, které do nich vložili jiní lidé.

Mezi důsledky využívání metody postprodukce patří to, že díla vzniklá metodou postprodukce nesou sdělení, jež má více významů, mají více obsahový význam, mají jakousi „dvojitou podobu“. Jednu, kterou do nich vložili tvůrci díla původního a postprodukčně využitého a druhou, která je výsledkem tvorby postprodukčního umělce. Využití techniky postprodukce tak klade na diváky vyšší nároky, neboť postprodukční umělecké dílo je složeno z již existujících děl, která disponují vlastními obsahy, významy a smyslem v rámci dějin umění. Postprodukční dílo pak tyto obsahy a významy záměrně posouvá a využívá a vytváří tak vlastní jedinečný obsah, který je mnohdy možné smysluplně rozluštit až na základě znalosti děl a materiálů původních. Důsledkem ztížení přímého přístupu k obsahu díla pak může být právě „obrat k divákovi“, kterým tak současný umělecký provoz reaguje na nároky vnímání postprodukčních děl.

Umění postprodukce vzniká v kulturním prostředí, jež poskytuje těmto novým či přesněji řečeno dnes zvýznamněným formám uměleckých aktivit společný rámec. Tímto kulturním prostředím míníme „vizuální kulturu“. Vizuelní kultura tvoří podle mého názoru podloží současného (postprodukčního) umění a považuji ji za druhý faktor, který ovlivňuje jeho podobu. Za všemi definicemi vizuelní kultury lze spatřit společný předpoklad, že schopnost „dívat se“ se stala požadavkem doby a téma pohledu, dívání se a sledování se stalo stejně důležitým jako téma řeči, mluvení a interpretace. V tomto ohledu lze současnou kulturu definovat jako kulturu vizuelní.

Průsečík všech definic vizuelní kultury lze spatřit v následujícím tvrzení: „dnešní svět je zcela zaplaven obrazy“. Záplavě obrazů je dnes nemožné uniknout. „Na planetě, jež je zbrázděna ‚informačními dálnicemi‘, není ani potenciálně, natož ve skutečnosti možné, aby cokoli, co se kdekoli na světě přihodí, neproniklo do našeho vědomí.“³⁷ Také my denně zaznamenáváme a pohled kamer si přivlastňujeme. Pořizujeme snímky, kterými komunikujeme, „archivujeme“ okamžiky, pořizujeme důkazy, bavíme se, kopírujeme a ukládáme data. Všechny tyto „informace“ nakonec můžeme vřadit do množství dalších obrazů a sdílet je na internetu. Vizuelní kultura je soustředěna okolo vizuelních technologií a internetu. Naše každodenní zkušenost je dnes obrazy zcela prosycena a ovládána vizuelními technologiemi. Tato vizualizace každodenního života však nutně neznamená, že víme, na co

³⁶ Ibid.

³⁷ Bauman, Z., *Tekuté časy. Život ve věku nejistoty*, Academia, Praha 2008, s. 15.

se vlastně díváme. Schopnost analyzovat viděné totiž není samozřejmou součástí vidění. Při nadbytku vizuálních zkušeností je tato schopnost zcela nepostradatelná. Mnohdy nemáme ani tušení, na co se právě díváme. Tematizace vztahu mezi možnostmi vizualizovat a viděné interpretovat je klíčovým momentem při zkoumání vizuální kultury.

S tematikou zobrazování a jejím teoretickým zpracováním se sice setkáváme v celých dějinách umění, avšak teoretici vizuální kultury považují za zásadní odhalení, že dnes se nám vnucuje nevyhnutelně a s bezprecedentní silou na všech úrovních kultury, od filosofických systémů až po produkci masové kultury. Všichni shodně upozorňují na to, že vysvětlení naší každodenní vizuální zkušenosti není možné již jen v rámci textuality a hledají proto jiné a nové formy teoretického zpracování našich „vizuálních zkušeností“. Masová nadprodukce obrazů a jejich nekontrolovatelné šíření se staly problémem doby. Doba, v níž dominují vizualizační technologie, přesycenost obrazy a nadbytek vizuálních zkušeností se velmi odlišuje od doby nedávné, kdy byly obrazy ještě vzácné a byly často chápány jako předměty obdařené magickou mocí. Změny ve vztahu k umění sice ještě nemusejí být patrné a zcela zřetelné, ale jestliže se dnes vyjadřování obrazem, jež patřilo tradičně k doméně umění a jako takové bylo nahlíženo, stalo běžnou součástí komunikace a sdělování, je takřka nemyslitelné, že by se obešlo bez jakéhokoli dopadu na sféru umění, jeho tvorbu a vnímání. V záplavě obrazů je bez znalosti kontextu takřka nemožné rozlišit ty, jež patří do oblasti umění a ty, jež do ní nepatří. Příčinu zaměření na diváky a uvažovaného „obratu“ proto můžeme spatřit i zde. Poskytování značného množství informací se týká také podpory schopnosti rozlišovat různé kontexty, a zvláště schopnosti rozpoznat kontext či instituci světa umění.

Právě znalost kontextu se ukazuje jako zásadní k rozlišení umění od neumění. Institucionální teorie umění vzešlá z tradice analytické estetiky již poskytla odpověď na jinou příbuznou otázku umění dvacátého století. Nikoli na otázku, jaký je rozdíl mezi obrazem a obrazem, ale na otázku, jaký je rozdíl mezi předmětem a předmětem. Jaký je rozdíl mezi pisoárem a pisoárem. Mezi pisoárem – *Fontánou* Marcela Duchampa a pisoárem – sanitární keramikou vyrobenou třeba dokonce ve stejném výrobním provozu, na stejné výrobní lince. Odpověď, jež institucionální teorie nabízí je prozaická. Rozdíl mezi nimi tvoří pouze příslušnost ke konkrétní oblasti života. Ke světu umění či k praktickému pobývání. To, zda se pisoár nachází v galerii ve výstavní síni nebo v galerii na toaletách. Institucionální teorie amerického estetika Geoga Dickieho, která je pravděpodobně jednou z nejjasnějších formulací institucionálního charakteru světa umění, nebyla pouze odpovědí Duchampovi, ale snahou o obecnou teorii umění a stala se velmi diskutovanou, přinejmenším v rámci anglo-americké estetiky druhé poloviny dvacátého století.

Mezi důsledky institucionální teorie, jež se od dob svého vzniku stačila již dostat do povědomí nejen iniciační skupiny světa umění, ale i do jeho vzdálenějších součástí a našla své prakticky využitelné modifikace, patří například ochota jedné skupiny považovat za umění naprosto cokoliv a neochota té druhé, se s tím smířit.

Situace diváka je tak dnes poměrně komplikovaná a domnívám se, že právě na tuto situaci uvažovaný „obrat k divákovi“ reaguje. Uměním může být cokoliv. Umělecké dílo může vypadat jako jakýkoliv jiný obraz z proudu obrazů, které lze spatřit na obrazovkách a na jakémkoli myslitelném povrchu. Může být vytvořeno z jiných uměleckých děl, z předmětů každodenní potřeby, z čehokoli. Může být čímkoliv a pouhé odhalení vizuálního umění jakožto umění vyžaduje jisté schopnosti a „zkušené oko“. Jeho ocenění a porozumění mu vyžaduje schopnosti, na jejichž posílení je současný umělecký provoz zaměřen. Obrací se proto k divákovi a věnuje mu pečlivou pozornost. Mezi nástroje tohoto „obratu“ patří již zmíněné galerijní animace, tiskové zprávy, informační letáky, komentované prohlídky, a další nespočetné aktivity. Za „obratem k divákovi“ stojí předpoklad, že k vnímání současného umění je zapotřebí nejen pozorný pohled a soustředění, ale také účast a kognitivní úsilí. Předpoklad, který můžeme poeticky formulovat tak, že žádné dílo se ze sebe nevydává samo a snadno. Každé potřebuje náš čas, soustředění, a nově zřejmě i množství informací a znalostí, kterými samo ožije. „Obrat k divákovi“ je snahou světa umění o prostředkování mezi současným uměním a divákem stojící na předpokladu, že toto „přemostění“ mezi nimi je možné pouze jako „vtažení“ diváka do světa umění a jeho „poučení“ o chodu a podobě tohoto světa. V současném uměleckém dění se tak v podobě tohoto a dalších uvedených obrátů dostává souvislost mezi uměním a poznáním do popředí. Z tohoto důvodu se také snažíme odhalit další rozměry a souvislosti vztahu současného umění a poznání a prověřit možný přínos tematizace tohoto vztahu pro teorii současného umění.

Teoretický zájem o téma vztahu umění a poznání dostává v současnosti jednoznačný impulz a „materiál“ ke zkoumání. A naopak. Cestu k teoretickému zkoumání vztahu umění a poznání může podnítit vnímavost vůči současnému dění. Může vést od sledování aktuálních fenoménů ke zkoumání jejich hlubších kořenů. Současné dění přímo vybízí k teoretickému prozkoumání vztahu umění a poznání. Toto téma je v současném provozu umění a v umělecké teorii tématem silným a lze o něj proto opřít snahu o hlubší promýšlení současného umění. Vnímavost vůči všem současným proměnám a „obratům“ ve světě umění a v nich obsaženým klíčovým motivům posiluje mé přesvědčení, že téma umění a poznání je pro současnou teorii umění tématem nosným.

IV. Faktory ovlivňující podobu současného umění a jeho vztah k poznání

V této části se pokusíme představit některé faktory, jež ovlivnily umění v námi sledované souvislosti, tj. ovlivnily podobu umění takovým způsobem, jež zvýznamnil jeho vztah k poznání. Domnívám se, že uvedené faktory podtrhují důležitost zkoumání vztahu umění a poznání, a to nejen důležitost zkoumání kognitivní funkce umění a druhů poznání, jež nám umělecká díla poskytují a na něž se zaměřuje většina teorií zabývajících se sledovaným vztahem, ale také na důležitost zkoumání dalších vrstev tohoto vztahu. Tyto vrstvy se ukazují v zaměření na zbývající vrcholy zmíněného trojúhelníku, které tvoří umělci a diváci, resp. druh poznání, jež se k nim váže. Zkoumání poznání, jež se pojí s postavou umělce a váže se k jeho *techné*, genialitu, originalitě apod. je v současnosti teorií i praxí uměleckého provozu natolik upozaděno, že je lze považovat za marginální. Daleko většímu zájmu se těší druhá varianta poznání, jež se k umělci váže. Poznání, jež mu z jeho tvorby plyne. Naproti tomu a o to důrazněji vystupuje do popředí poslední z uvedených vrstev – poznání, jež se váže k postavě diváka a jeho dispozicím, schopnostem vnímat a porozumět současnému umění. Domnívám se, že kromě zkoumání kognitivní mohoucnosti umění je v současné podobě světa umění důležité také zkoumání kognitivní dispozice diváka. Současné umění klade na diváky nové nároky, jimž musí teprve přivyknout. Tato nutnost přivykání je v dějinách umění, běžným a opakujícím se motivem, který ale přesto, či právě proto odhaluje něco podstatného o umění a vybízí ke zkoumání světa, v němž vníká. V této části se pokusíme přiblížit podloží vzniku těchto nároků a popsat faktory, jež současné umění ovlivnily a podílejí se na zvýznamnění vztahu umění a poznání.

Důvod pro podrobnější vysvětlení pojmů *vizuální kultura*, *institucionalizace umění* a *postprodukce* tedy tkví v předpokladu, že právě tyto faktory umění ovlivnily způsobem, jež vyzdvihuje důležitost spojení umění a poznání. Následující část je založena na těchto předpokladech.

(1) Domnívám se, že umění je kulturním jevem a nese proto stopy kultury, v níž vzniká a jež je jakýmsi podložím, které jeho existenci umožňuje.

(2) Podloží současného vizuálního umění lze podle mého názoru alespoň částečně teoreticky uchopit pomocí uvedených tří faktorů.

(3) Celek práce se pokouší upozornit na nezbytnost jisté poučenosti či přímo nabytí konkrétního vědění coby předpokladu vnímání současného umění a potažmo umění vůbec. Přiblížení kontextu kulturního, teoretického a „technického“ podloží současného umění je

nejen cestou, ale zároveň i dosažením jednoho z cílů ve snaze o poskytnutí určitého poznání, a tak dílčím pokusem o naplnění smyslu práce.

IV. 1. Vizuální kultura

Hlavním úběžníkem této kapitoly je předpoklad, že umění coby kulturní jev, je jevem vizuální kultury. Vizuální kultura tvoří podloží, jež umožňuje existenci současného vizuálního umění. Vizuální kultura je zaměřena na schopnost „dívát se“, jež se stala hlavním požadavkem doby. Přiblížením pojmu „vizuální kultura“ se pokusíme tento předpoklad podpořit a rozšířit o další závěry ve vztahu k současnému umění. Logickou osu pokusu o teoretické uchopení „vizuální kultury“ budou tvořit následující teze, které se pokusíme v uvedeném pořadí rozvést a prověřit.

(1) Současnou kulturu lze definovat jako kulturu vizuální. Téma pohledu, dívání se a sledování se stalo dnes stejně důležitým jako téma řeči, mluvení a interpretace. Souhlasím s teoretiky vizuální kultury a spolu s nimi se domnívám, že schopnost rozumět obrazům se v současnosti stala podobně potřebnou a důležitou jako schopnost číst a psát.

(2) Přikláním se k definičnímu určení pojmu „kultura“, který zahrnuje širokou oblast lidských činností a odkazuje jak k těm, které vyžadují jistou intelektuální vybavenost až po činnosti běžné každodennosti. Vizuální kulturu tak nelze podle mého názoru chápat jako projev „nižší“ či „upadlé“ kultury. Definice založená na pojetí kultury jako souboru aktivit a odkazující spíše k celkovému způsobu života a k široké škále činností a komunikace ve společnosti, umožňuje pochopit současnou, masovou a populární formu komunikace a vizuálního vyjadřování jako legitimní aspekty kultury, již spolu s jejími teoretiky vnímám jako kulturu vizuální.

(3) Vizuální kulturu považuji za podloží současného vizuálního umění a jejich vzájemný vztah za podstatný pro dění současného světa umění a uměleckého provozu. Vizuální kultura ovlivňuje podobu umění a klade nové požadavky na diváky i umělce.

IV. 1. 1. Vizuální kultura a „obrat k obrazu“

Záplavě obrazů, sdělení a informací je dnes nemožné uniknout. „Na planetě, jež je zbrázděna ‚informačními dálnicemi‘, není ani potenciálně, natož ve skutečnosti možné, aby cokoli, co se kdekoli na světě přihodí, neproniklo do našeho vědomí. Neexistuje žádná *terra nulla*, nejsou žádná prázdná místa na mentální mapě, žádné nepoznané nebo dokonce nepoznatelné krajiny

či populace.³⁸ V podobě elektronických obrazů k nám pronikají zprávy o životech lidí, se kterými se nikdy nesetkáme, informace o místech, do kterých se nikdy nevypravíme, záznamy událostí, které nikdy neprožijeme a o kterých věříme, že se udály tak, jak jsou zaznamenány. „Lidská bída a zoufalství kdesi daleko a tamější odlišné způsoby života stejně jako lidská rozmařilost a cizí životy kdesi úplně jinde pronikají v podobě elektronických obrazů do našich domácností, a to stejně přesvědčivě a drásavě, jako by se jednalo o neštěstí nebo ostentativní rozhazovačnost těch, které denně vidáme za okny a potkáváme ve svém městě.“³⁹

Technické obrazy, jež nás provází na každém kroku, ovlivňují naše vnímání reality a rozšiřují její hranice o virtuální, elektronickou a mediální oblast skutečnosti. Rozšiřují tradiční zdroje informací, zpráv a poznání a mění náš vztah k obrazům obecně, naši důvěru a očekávání, která ve vztahu k jakémukoli obrazu máme. Mění i naše přijímání umění, neboť „umělecké obrazy“ se mnohdy v ničem od těch všudypřítomných neliší. „Žijeme v době ničivé přemíry obrazů, jež se liší od doby – ne o mnoho starší – v níž obrazy byly tak vzácné, že byly považovány za výjimečně cenné, hodné pečlivého zacházení, a dokonce obdařené magickou mocí.“⁴⁰ Obrazy nás dnes zastihují všude a neustále, jednotlivě či v sériích, přímo či vytrženy z proudu obrovské záplavy obrazů, jež denně proudí z digitálních fotoaparátů a internetu, z novin, časopisů, televize, billboardů a z obrazovek v obchodech. V obrovském přívalu obrazů se utváří náš přístup ke skutečnosti, ke kultuře a k umění.

Americký teoretik umění W. T. J. Mitchell se pokusil tuto skutečnost popsat již v roce 1992 a použil k tomu termín „obrat k obrazu“. Popisoval jev, kterým se pokusil charakterizovat celou novou epochu západní kultury.⁴¹ Jeho myšlenka „obratu k obrazu“ vycházela z pojetí dějin filosofie Richarda Rortyho, podle kterého jsou celé dějiny filosofie sérií takovýchto obrátů.⁴² Rorty popisuje antiku a středověk jako zaměřené na věc, filosofii osmnáctého a devatenáctého století jako soustředěné na ideu a současnou filosofii jako zaujatou slovy. Poslední obrat v Rortyho pojetí dějin, „lingvistický obrat“ se stal patrným i v dalších společenských vědách. „Textualita“ se dle Rortyho stala stěžejním pojmem pro studia umění, médií a kultury a své zázemí našla v sémiotice a lingvistice. Společnost se podle něj stala textem a příroda a přírodní vědy „diskurzy“.

³⁸ Bauman, Z., *Tekuté časy. Život ve věku nejistoty*, Academia, Praha 2008, s. 15.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ *Covering the Real*, Kunstmuseum Basel, 2005, s. 309.

⁴¹ Srov. Mitchell, W., T., J., „The Pictorial Turn“ in *Picture theory*, The University of Chicago Press, Chicago 1994, s. 11-34.

⁴² Koncept „obratu“ je v mnoha disciplínách populární i dnes. V medicíně se hovoří o „obratu k člověku“. „Prostorovým obratem“ je míněn interdisciplinární fenomén posunu vnímání prostoru (space) k jeho vnímání coby místa (place). Autorka práce se pokouší poukázat na „obrat k divákovi“ v rámci provozu současného umění apod.

Podle Mitchella však „lingvistický obrat“ nebyl posledním obratem v současných dějinách. Ve společenských a přírodních vědách, ale také v celé oblasti naší kultury došlo ještě k jednomu obratu, kterým lze současnost charakterizovat. Náznaky tohoto obratu autor spatřuje již v sémiotice Charlese Peirce a později v *Jazycích umění* Nelsona Goodmana. Goodmanovy teorie a popisované nejazykové symbolické systémy nestojí již na předpokladu, jazyka jako nezbytného, paradigmatického základu pro uchopení smyslu. Tento obrat Mitchell identifikuje také s fenomenologickým zkoumáním imaginace a vizuální zkušenosti či s „gramatologií“ Jacquesa Derridy. S obratem pozornosti od „fonocentrického“ pojetí jazyka k jeho vizuální stránce, s výzkumy modernity, masové kultury a vizuálních médií Frankfurtské školy a s výsledky filosofie Michela Foucaulta. Zde všude lze dle Mitchella spatřit základy pro zatím poslední obrat v západní kultuře, který nazývá „obratem k obrazu“.

K tomuto prozatím poslednímu obratu došlo podle Mitchella během období, pro něž se ujalo označení „postmoderna“. Pro postmoderní dobu je podle něj charakteristický následující paradox, který podtrhuje změnu obecného přístupu k obrazům. Na jedné straně je tato doba érou videa, kybernetických technologií, elektronické reprodukce a vývoje nových, fantastických forem vizuální simulace a na straně druhé je to doba plná strachu a obav z moci nových obrazů, technologií a elektroniky obecně. Strach z toho, že obrazy a vyspělá technologie nakonec své tvůrce a uživatele zničí.⁴³ Obdobně a ze stejných důvodů se postmodernu pokouší charakterizovat také teoretik vizuální kultury Nicholas Mirzoeff a definuje ji jako vizuální krizi kultury způsobenou úsilím moderny a moderní kultury vypořádat se s vlastní vizualizační strategií.⁴⁴ Tato krize je dle něj vizuální krizí a nikoli krizí založenou na textu (věnuje nemalé úsilí tomu, aby své teze v rámci teorie „vizuální kultury“ obhájil a potvrdil) a i on tak charakterizuje současnost jako éru obrazu a minulost jako dobu textu.

Autorovy vize ničivé moci obrazů jsou možná až příliš pesimistické a jeho obavy z hrozby, kterou podle něj současná éra vizuálních médií a technologií představuje (doufejme) poněkud přemrštěné. Na druhou stranu však nelze popřít, že jeho pokus o teoretické uchopení současné podoby našeho vztahu k technologiím a vizuálním zobrazením, je poměrně přesvědčivý a podporu nalézá v běžné lidské každodenní zkušenosti, v níž nás videa,

⁴³ Mitchellem popsáný paradox, kterým se pokusil charakterizovat dobu nedávnou, evokuje v dějinách opakovaný jev idolatrie a ikonoklasmu, který není fenoménem pouze postmoderní doby. Mitchell však uvádí, že naši současnou situaci činí závažnější skutečností, že se potenciální moc obrazů stala reálnou, že již nejde o pouhou možnost a výplod fantazie, ale o skutečný stav.

⁴⁴ Mirzoeff, N., *Úvod do vizuální kultury*, Academia, Praha 2012, s. 15.

technické obrazy a elektronické reprodukce provázejí na každém kroku a jejich moc a vliv na naše vnímání skutečnosti již dnes nelze smysluplně popírat.

„Obrat k obrazům“ jakožto zaměření teoretické pozornosti k zobrazením neznamená podle Mitchella návrat k teorii *mimésis*, korespondenčním teoriím reprezentace či metafyzice „přítomnosti“ obrazu, ale spíše jakési „postlingvistické“ a „postsémantické“ odhalení obrazu jakožto souboru interakcí mezi vizualitou, přístroji, institucemi a tělem. Odhalení, že téma pohledu, sledování, dívání se a hledění je stejně tak závažné jako téma řeči, mluvení a interpretace. „Nejdůležitějším je odhalení, že i když zde problematika zobrazování byla vždy, dnes se nám vnucuje nevyhnutelně, s bezprecedentní silou a na všech úrovních kultury, od nejpropracovanějších filosofických úvah až po nejnevkusnější produkci masové kultury.“⁴⁵

Mitchell se podle mého názoru snaží ve svém konceptu „obratu k obrazu“ upozornit na skutečnost, že naši současnou vizuální zkušenost již není možné zcela vysvětlit pouze v rámci „textuality“ a pokouší se proto nalézt nový způsob jejího teoretického zpracování. Zkoumání „vizuálních zkušeností“ by mělo nalézt své místo v rámci celkové kritiky vizuální kultury, která je nevyhnutelná a nutná také z toho důvodu, že tradiční strategie pro omezení vlivu a šíření obrazů již nefungují. Produkce obrazů a jejich nekontrolované šíření se stejně jako produkce a nekontrolované šíření informací staly jedním z problémů doby.

„Obrat k obrazu“, který W. T. J. Mitchell popsal a definoval na počátku devadesátých let, našel své rozpracování v nových disciplínách zabývajících se vizuální kulturou, ve vizuálních či mediálních studiích a ve výchovách vizuální gramotnosti. Autor ke své myšlence, že obrazy jsou naléhavým teoretickým problémem, jenž je nutné řešit, s odstupem času poněkud zklamaně dodává, že se v kritice kultury, společnosti a politiky stala určitým klišé.⁴⁶ Že sice pronikla do mnoha oblastí kulturních studií a do obecného povědomí o kultuře vůbec, ale stala se pouze jakýmsi zaříkadlem ve formě prohlášení „image is everything“.⁴⁷

„Obraz je vším“ se však stalo také mantrou a „startovním polem“ hlubšího rozboru kultury ve formě zkoumání fenoménu „vizuální kultury“. Víceznačným povzdechem „obraz je vším“ začíná svůj rozbor vizuální kultury také její významný současný teoretik Nicholas Mirzoeff.⁴⁸ Dnešní svět je dle Mirzoeffa obrazy zcela zaplaven. „Moderní život se odehrává

45 Srov. Mitchell, W., T., J., „The Pictorial Turn“ in *Picture theory*, The University of Chicago Press, Chicago 1994, s. 15.

46 V roce 2008 na definici „obratu k obrazu“ navázal její autor článkem „Cloning Terror: The war of images“, kde také uvádí, že další rozpracování jeho „starší“ myšlenky lze spatřit v díle Gottfrieda Böhmeho a jeho „obratu k ikoně“ či ve „vizuálním obratu“.

47 Srov. Costello, D., Willsdon, D., (eds.), „Cloning Terror: The war of images“ in *The life and death of images. Ethics and Aesthetics*, Tate Publishing, London 2008, s. 180-207.

48 Text tohoto autora považuji za myšlenkově podnětější a originálnější úvod do tzv. vizuální kultury než dnes již ikonickou knihu *Studia vizuální kultury*. Srov. Mirzoeff, N., *Úvod do vizuální kultury*, Academia, Praha 2012

na obrazovkách. Život v industrializovaných zemích je pod neustávajícím a stále intenzivnějším dohledem kamer – hlídají nás v autobusech, obchodních centrech, na dálnicích a mostech, u bankomatů. ⁴⁹ Mirzoeff zahajuje svůj text velmi stručným a zdánlivě banálním tvrzením a výčtem míst, kde se *někdo dívá*, kde jsme *sledováni*, kde je naše činnost někým či něčím zaznamenávána, vysílána a *pozorována*. Při bližším pohledu však zjistíme, že výčet těchto míst je velmi omezený a lze ho několikanásobně rozšířit; a navíc, že popisuje naši vlastní životní strategii. My sami dnes čím dál častěji zaznamenáváme, zveřejňujeme a pozorujeme a pohled kamer si různými prostředky přivlastňujeme. „Čím dál více lidí si jejich pohled (míněno kamer, pozn. autorky) různými prostředky přivlastňuje, ať již pomocí obyčejných foťáků, videokamer či webových kamer. Naše práce i volný čas se zároveň stále více soustřeďuje kolem vizuálních médií, počítačů, DVD.“⁵⁰ Zaznamenáváme fotoaparáty, kamerami, webkamerami a naše činnosti se podle autora stále více soustřeďují okolo monitorů, přehrávačů a televize, kolem vizuálních médií obecně.

Vizuální kultura je dle autora soustředěna okolo vizuálních technologií, pomocí nichž spotřebitel odhaluje významy a získává informace nebo požitky. Tuto interakci autor popisuje jako vizuální událost. Vizuální technologií rozumí jakoukoli formu aparátu vytvořeného pro běžný pohled nebo pro posílení běžného vidění. Může jí být olejomalba stejně jako televize či internet. Naše každodenní zkušenost je podle Mirzoeffa zcela prosycena obrazy a ovládána vizuálními technologiemi. „Lidská zkušenost je vizuálnější a vizualizovanější než kdy předtím; běžně se setkáváme se satelitními snímky i lékařskými záběry vnitřku lidského těla.“⁵¹ Vizualizace každodenního života, již autor v úvodu dokládá několika příklady (zaznamenání únosu dítěte průmyslovou kamerou, bombový útok zachycený náhodným divákem), a kterou můžeme dokazovat mnoha příklady vlastními, nás však staví před úkol, který považují při zkoumání vizuální kultury za zásadní moment – rozeznat, na co se vlastně díváme. „Vizualizace každodenního života totiž neznamená, že nutně víme, na co se vlastně díváme.“⁵² Schopnost analyzovat viděné se stává při nadbytku vizuálních zkušeností zcela nepostradatelnou. Mnohdy nemáme ani tušení, jakým obrazům právě věnujeme náš pohled. Tento vztah mezi možnostmi vizualizovat a viděné interpretovat, ukazuje podle autora, jak důležité je věnovat studiu vizuální kultury náležitou pozornost a podle mého názoru je tematizace tohoto vztahu zásadním momentem při zkoumání vizuální kultury.

a Sturken, M., Cartwright, *Studia vizuální kultury*, Portál, Praha 2009.

⁴⁹ Ibid., s. 13.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Ibid.

⁵² Ibid., s. 14.

Zorientovat se v prostředí, ve kterém žijeme, dnes může být v jistém ohledu složité a náročné, protože „v éře obrazovek rozhoduje, jak se díváme“. Zkoumání vizuální kultury je v tomto ohledu důležité a tematizace fenoménu „vizualizace“ potřebná pro lepší rozumění vizualizačně-komunikačním strategiím doby. „Právě nepoměr mezi nadbytkem vizuální zkušenosti v postmoderní kultuře a schopností analyzovat viděné ukazuje, jak vhodné a potřebné je zkoumání vizuální kultury. Přestože se jednotlivá vizuální média obvykle zkoumala odděleně, nyní je nezbytné interpretovat postmoderní globalizaci vizuální sféry jako všednodenní jev.“⁵³ Tohoto jevu si však již všimli badatelé z širokého spektra oblastí (dějiny umění, filmová a mediální studia, sociologie a další příbuzné obory) a pro tuto širokou oblast začali shodně užívat označení „vizuální kultura“. Z této kultury se stal interdisciplinární fenomén.⁵⁴

Fenomén „vizuální kultura“ tak dnes zahrnuje celou řadu mediálních forem od umění přes televizi, film, reklamu až po využití vizuálních dat ve všech oblastech vědy, průmyslu, lékařství, práva apod.⁵⁵ Stručně jej lze shrnout takto. Vizuální kultura se projevuje obrazy, monitory a světelnými billboardy, se kterými se lze běžně setkat, a které se nám v podobě krátkých textů a barevných záběrů snaží poskytnout, co nejrychleji, co nejvíce informací při naší minimální pozornosti.⁵⁶ Svět je až po okraj zaplněn obrazy. „Každý myslitelný povrch kolem nás – od palubní desky našeho auta po mobilní telefon – představuje prostor, kam lze potenciálně umístit vizuální plochu.“⁵⁷ Potenciálně každé místo může nést nějakou vizuální informaci. „Náš život ovládají stále více obraznost a komunikační technologie (drátové i bezdrátové), které umožňují globální šíření myšlenek, informací i politických názorů. Myšlenky a informace kolují po celém světě ve vizuální formě a obrazy hrají ústřední roli v politických konfliktech a významech. Žijeme tedy v éře, kdy více než jindy záleží právě na vizualitě – je zdrojem zobrazení, informací, politiky, provokace, hry a zábavy a v celosvětovém měřítku slouží i jako pojítka mezi lidmi.“⁵⁸ Důraz na vizuální podobu informací a jejich mediální předávání v soudobé společnosti nemá dle teoretiků vizuální kultury v celé historii západní kultury obdoby. Tato charakteristika bývá přesvědčivě dokreslována příklady všudypřítomnosti obrazů a „vizuálních informací“, popisem přeinformovanosti a přehlcnosti „vizuálními sděleními“ a nakonec upozorněním, na které

⁵³ Ibid.

⁵⁴ „Učebnicí“ vizuální kultury se stala kniha *Studia vizuální kultury*. Srov. M. Sturken a Cartwright. Srov. Sturken, M., Cartwright, *Studia vizuální kultury*, Portál, Praha 2009.

⁵⁵ Srov. Sturken, M., Cartwright, *Studia vizuální kultury*, Portál, Praha 2009

⁵⁶ Informace se díky médiím pohybují závratnou rychlostí po celé zeměkouli a jejich spotřeba se stává v konzumní kultuře jednou z jejich největších spotřebních funkcí.

⁵⁷ Sturken, M., Cartwright, *Studia vizuální kultury*, Portál, Praha 2009, s. 13.

⁵⁸ Ibid.

klade důraz i Nicolas Mirzoeff a které považuji za klíčové pro studium vizuální kultury, že schopnost rozumět těmto obrazům, je dnes potřebná a nezbytná a v jistém ohledu stejně důležitá jako schopnost rozumět textům, jako schopnost číst a psát.

V rámci této kultury vzniká současné umění, kterému se chceme věnovat. Zkoumání vizuální kultury by tak mohlo přinést výsledky, z nichž by mohla teorie současného umění čerpat a použít je ve svůj prospěch. Přesto bývá tato kultura, pro niž je charakteristická „záplava obrazů“ někdy nazírána jako projev kulturního úpadku a produkty vizuální kultury jako produkty nižší hodnoty, nehodné hlubšího zájmu a zkoumání. Masové rozšíření vizuálních technologií však nemusí nutně znamenat úpadek kultury a produkty vizuální kultury lze podle mého názoru zkoumat jako projevy hodnotné. Domnívám se, že popsaná vizuální kultura coby podloží současného vizuálního umění není kulturou nižší a že samotné rozlišování na „vyšší“ a „nižší“ kulturu dnes pozbyly smyslu.

IV. 1. 2. Vizuální kultura není nižší kulturou

Populárnost a masové rozšíření „vizualizace“ a vizuálních médií, všudypřítomnost obrazů, obrazovek a nejrůznějších videí mohou svádět k nazírání vizuální kultury jako kultury „nižší“. Zkoumání vizuální kultury by se tak týkalo jen jakýchsi „nižších“ projevů současného kulturního prostředí a jako takové by mohlo být nazíráno jako marginální. Donedávna tradiční dělení kultury na „vyšší“ a „nižší“ však podle mého názoru není v současnosti nadále udržitelné a pojem kultura obsažený ve zkoumaném fenoménu „vizuální kultury“ neodkazuje k „nižším“, upadlým či nevýznamným kulturním projevům.

Podívejme se v krátkosti na obsah pojmu kultura a jeho významové proměny. Pojem „kultura“ je těžko definovatelný a jeho význam se dle teoretiků kultury časem mění.⁵⁹ Jedná se o pojem s prchavou a značně nestálou významovou základnou, který jakoby uniká pevnému definičnímu sevření. Tradičně byla kultura vnímána jako synonymum pro „vysoké“ umění, tj. pro klasická díla malířství, literatury, hudby a filosofie. Matthew Arnold, jenž položil základy pro kritiku populární kultury, ji definoval jako „to nejlepší, co bylo ve společnosti myšleno a řečeno“. Tedy jako něco vyhrazeného elitě, vzdělanému a inteligentnímu obecnstvu.⁶⁰ V tomto smyslu zahrnuje pojem „kultura“ díla, jakými jsou např.

⁵⁹ V tomto smyslu o něm hovoří například britský teoretik Raymond Williams ve svých *Klíčových pojmech*. Srov. Williams, R., *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, New York, Oxford University Press, 1983.

⁶⁰ Sturken, M., Cartwright, *Studia vizuální kultury*, Portál, Praha 2009, s. 12.

Rafaelovy obrazy a Chopinovy valčíky a opomíjí umělecké artefakty kulturní produkce „nižšího“ postavení a „nižších“ vrstev.

Vznik rozlišení kultury na „vyšší“ a „nižší“ můžeme podle teoretika Pavla Zahrádky,⁶¹ zřetelně vysledovat až v druhé polovině 19. století v Evropě a Spojených státech amerických.⁶² Teoretické rozlišení kultury na „vysokou“ a „nízkou“ poprvé zavedl zmíněný Matthew Arnold, když na konci šedesátých let devatenáctého století rozlišil umění na tzv. „nízké“, populární, typické pro nevzdělané či polovzdělané pracující vrstvy a umění „vysoké“, jež srovnává s kulturou nejvyšších společenských vrstev.⁶³ Diskuse o rozdílech mezi populární, nízkou a intelektuální, vysokou kulturou poté silně ožila až ve třicátých letech 20. století ve Spojených státech amerických a byla ovlivněna především představiteli filosofické Frankfurtské školy, kteří sem imigrovali v době zrodu nacistického Německa z Evropy. Nicméně se dle Zahrádky toto téma objevuje i na konci devatenáctého století v pojetí amerického sociologa Thorsteina Veblena, který se zaměřil na prohlubování sociálních rozdílů v americké společnosti prostřednictvím rozdílů kulturních a „pauza“ v diskusích na toto téma tady nebyla tak veliká.⁶⁴

Pojem kultury a jeho významové rozlišení na kulturu vysokou a nízkou má tedy podle autora své kořeny v době přelomu 19. a 20. století. Na konci 20. století se podle něj pomalu vytrácí a na začátku 21. století ho teoretici zcela opouští a pojmu kultura připisují jiné významy. V současné době podle něj převládá názor, že rozlišení na kulturu „vysokou“ a „nízkou“ ztratil původní význam a díky medializaci a popularizaci původně „vysoké“ kultury došlo k naprostému promíšení „estetických preferencí“. „Mezi příčiny, které způsobily změnu v kulturní spotřebě a ve strategii udržování kulturního rozdílu /lze řadit/ za prvé strukturální změny: vzrůst životní úrovně; lepší přístup ke vzdělání; medializaci a popularizaci vysoké kultury, která způsobila její devalvaci jako nástroje sociální exkluze; větší sociální a

⁶¹ Pavel Zahrádka se tímto rozlišením, které dle něj však již není aktuální, podrobně zabývá a jeho publikaci považují v českém prostředí za vhodný úvod do této problematiky. Srov. Zahrádka, P., *Vysoké versus populární umění*, Periplum, 2009

⁶² „Historickými a sociálními příčinami vzniku této kulturní hierarchie se zabýval americký historik kultury Lawrence Levine ve své knize *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America (Vysoké a nízké: vznik kulturní hierarchie v Americe)*. Levine ukazuje, že před druhou polovinou 19. století neexistovala v Americe hierarchická koncepce kultury.“ Srov. Zahrádka, P., *Vysoké versus populární umění*, Periplum, 2009, s. 75.

⁶³ „Jedním z prvních, kdo se problematikou vysokého a populárního umění začal zabývat, byl britský kritik kultury Matthew Arnold. V roce 1869 vyšla jeho kniha *Culture and Anarchy (Kultura a anarchie)*, která položila základy pro estetickou kritiku populární kultury a do poloviny 20. století významným způsobem ovlivňovala názory odborníků nejen na její estetickou, nýbrž také na její kulturní a společenskou hodnotu.“ Srov. Zahrádka, P., *Vysoké versus populární umění*, Periplum, 2009, s. 16.

⁶⁴ Srov., ibid.

geografickou mobilitu, jež zapříčinila promíšení různých estetických preferencí“⁶⁵ Dalšími důvody jsou pak „odklon od rasových, genderových, etnických a náboženských předsudků a vývoj ve světě umění, jež se řídí požadavkem originality a inovace, jež zapříčiňuje zahrnutí rozmanitých předmětů s různými estetickými vlastnostmi mezi umělecká díla.“⁶⁶

Pojem „kultura“ je tedy pojmem komplikovaným a jeho význam prochází vlastními dějinami a proměnami. V současné době ztratil dle autora význam toho „nejlepšího, co bylo ve společnosti myšleno a řečeno“ a umění ztratilo přívlastek „vysoké“ na úkor významů nových a aktuálních. Jeden z nejaktuálnějších významů pojmu kultury odkazuje podle Pavla Zahrádky spíše k celkovému způsobu života a nastolení jeho řádu a k široké škále činností a komunikace ve společnosti. „Ke klasifikačním systémům a symbolickým výrazovým a komunikačním prostředkům, které nám slouží k nastolení určitého životního řádu, patří populární hudba, tištěná média, umění a literatura stejně jako sport, vaření, řízení auta, vztahy a spřízněnost s určitými lidmi nebo skupinami lidí.“ Pojem kultury dnes tedy spíše zahrnuje nejširší spektrum lidských činností a odkazuje k nejvyšším stupňům lidské aktivity vyžadující intelektuální vybavenost až po činnosti běžné každodennosti. Tato definice založená na pojetí kultury jako souboru všech těchto aktivit umožňuje pochopit masovou, populární formu komunikace, estetického hodnocení a vizuálního vyjádření jako legitimní aspekty kultury, jíž se pokoušíme charakterizovat jako kulturu vizuální.

IV. 1. 3. Vizuální kultura a umění

Pojmu „vizuální“, jenž pojem „kultura“ definičně určuje, můžeme rozumět jako výrazu odkazujícímu k oblasti optické, zrakové. „Vizuální kultura“ pak v uvedeném smyslu znamená způsob života založený na vizuálních znázorněních a komunikaci. „Vizuální kulturu pak definujeme jako praxi sdílenou v rámci skupiny, společenství či společnosti, jejímž prostřednictvím vznikají významy na základě vizuálních, sluchových a textových znázornění a na základě toho, jak se způsob dívání podílí na rozvíjení symboliky a komunikace.“⁶⁷ Mezi aspekty této kultury můžeme vřadit jak ty, které se projevují vizuální formou – malby, kresby, grafiky, fotografie, film, televize, video, digitální obrazy, animace, komiks, reportážní fotografie, zábava, reklama, obrazy a vědecké obrazy, ale také její tradiční složky, jež od těch vizuálních nelze oddělovat a kterými jsou jazyk řeč a text. „Řada teoretiků v oblasti vizuální

⁶⁵ Ibid., s. 103.

⁶⁶ Pavel Zahrádka se zde přidružuje článku R. Petersona „Understanding Audience Segmentation: From Elite and Mass to Omnivore and Univore“ in *Poetics*, 1992, roč. 21, č. 4., s. 254.

⁶⁷ Sturken, M., Cartwright, *Studia vizuální kultury*, Portál, Praha 2009, s. 13.

kultury zároveň připomíná, že klást důraz na vizualitu ve vizuální kultuře neznamena obrazy oddělovat od psaní, řeči, jazyka a dalších modelů zobrazování a zkušenosti.⁶⁸ Domnívám se, že teoretici vizuální kultury zcela oprávněně uvádějí, že obrazy jsou často s texty či mluveným slovem nerozlučně spojené. Přesto je v pojmu vizuální kultury kladen důraz především na širokou oblast a škálu obrazů a vizuality, jež působí ve sféře kultury a formují náš pohled na svět. Pojem vizuální kultury tedy chápeme jako komplex a široké spektrum lidských činností, při nichž hrají nezastupitelnou roli obrazy, vizuální komunikace, média, internet a obecně všechny obrazy, se kterými jsme každodenně konfrontováni.

Takto charakterizovaná vizuální kultura je podle mého názoru podloží, ve kterém se rodí a vzniká současné touto kulturou podmíněné umění. Vizuální kultura je podloží současného umění. Vizuální umění vznikající v době, v níž můžeme sledovat fenomén obrazové komunikace, obrazového sdělování, „obratu k obrazu“ či ničivé přemíry obrazů, může být také nazíráno jako jeden z projevů těchto fenoménů či jako kritická reakce na ně. Souvislost mezi vizuální kulturou a podobou současného vizuálního umění lze zkoumat z různých hledisek. Za důležité považuji skutečnost, že tuto souvislost opodstatněně sledovat a zkoumat lze. Otázkou zůstává, zda její tematizace může přinést odpovědi na otázky související se současnou podobou umělecké tvorby a specifiky její recepce. Pokusme se proto na ní alespoň částečně odpovědět a sledováním této souvislosti odhalit několik konkrétních situací, do nichž vizuální kultura staví současné vizuální umění, umělce a diváky.

Doba, v níž dominují vizualizační technologie a myšlenky a zkušenosti obíhají svět ve vizuální formě, a která se tak radikálně liší od doby nepříliš vzdálené, ve které byly obrazy ještě velmi vzácné, s sebou pochopitelně přináší změny ve vztahu k umění. Vyjadřování obrazem tradičně patřilo k doméně umění a jako takové bylo nahlíženo. Dnes se stalo běžnou součástí komunikace a sdělování. Rozlišit bez znalosti kontextu v záplavě obrazů ty, jež patří do oblasti umění, dnes není možné, a to ani pro „zkušené oko kompetentního diváka“, natož pro nezkušené oko nezkušeného diváka. Domnívám se, že divákům současného umění přináší jejich kulturní zázemí jistou výhodu díky tomu, že schopnost rozumět obrazům a komunikovat jejich prostřednictvím dnes patří mezi základní kulturní požadavky a její osvojení je tak nejen nezbytné, ale na jisté úrovni také samozřejmé. Na straně druhé však toto kulturní zázemí klade na diváky větší nároky, neboť nepřeborné množství obrazového materiálu, kterému je dnes každý vystaven, prověřuje tuto schopnost možná až neúměrně. To se podle mého názoru promítá také ve vztahu k umění a k ochotě věnovat mu čas a pohled.

⁶⁸ Ibid., s. 14.

K ochotě zabývat se dalšími obrazy v době jejich ničivé přemíry.

Za důležitou považuji také skutečnost, že ačkoli všechno současné vizuální umění nevolí „obraz“ jako formu vyjádření. Takřka všechno umění je ve formě „obrazu“ dostupné a lze se s ním takto setkat. Valná většina umění je dnes zaznamenána a ve formě katalogů, webových obrazáren či osobních portfolií prostředkována širokému publiku a ve formě obrazu šířena jako „obrazová záplava“ spolu s bezpočtem dalších všudypřítomných a dostupných obrazů. S mnohými uměleckými projekty a koncepty se lze seznámit až pomocí jejich záznamu a často je tento záznam vlastním uměleckým dílem.

Do nové situace staví vizuální kultura také umělce. Domnívám se, že dostupnost a snadná ovladatelnost vizualizačních technologií, spolu s rozvolněním praxe vystavování, které vysvětlíme níže, umožňuje vstoupit do světa současného umění takřka komukoli a kdokoli může vystavit prakticky cokoli. Nedomnívám se, že by tomu tak skutečně muselo být a umělcem by se dnes stal každý, ale již sama možnost „být umělcem“ podle mne radikálně přehodnocuje postavení, roli a naše očekávání ve vztahu k umělci.⁶⁹ Domnívám se, že umělcem se dnes sice může stát kdokoli, ale že existuje podstatný rozdíl mezi těmi, kteří do světa uměleckého dění vstoupí a stanou se umělci a těmi, kteří do něj nevstoupí a umělci se nestanou. Tento rozdíl však již netkví v oblasti naší *techné*, naší technické dovednosti, ale v oblasti našeho rozhodování a rozhodnutí se pro určitý způsob života, pro jistý způsob vyjadřování a komunikace. Rozdíl mezi současnými umělci a neumělci spatřuji v tom, zda si člověk zvolí jeden způsob komunikace a organizace způsobu života či zda se rozhodne pro jiný.⁷⁰

Vztah k současnému vizuálnímu umění se podle mého názoru utváří v tomto napětí mezi všudypřítomnou vizuální podobou komunikace a jejím „využitím“ v umělecké tvorbě. Teoretické zkoumání vizuální kultury, které tvoří podloží tohoto vztahu, by proto mohlo přinést výsledky, z nichž by mohla čerpat teorie, současná praxe uměleckého provozu, umělecká kritika, a nakonec také diváci. Je-li totiž v současné vizuální kultuře nezbytné věnovat pozornost tomu, na co se díváme, pak se tento požadavek nutně dotýká také současného vizuálního umění.

⁶⁹ Naše nejistota ohledně vystavených artefaktů: „Takové fotky taky umím udělat.“ apod.

⁷⁰ Toto rozlišení v sobě nezahrnuje žádný hodnotící soud. „Neumělci“ nejsou špatní umělci a naopak označení „umělci“ neznamena dobří umělci. Rozlišení se týká pouze příslušnosti k určité skupině.

IV. 2. Institucionalizace umění

Institucionální definice umění stojí za zmíněným rozvolněním výstavní praxe, stala se teorií, jež v posledních desetiletích podstatným způsobem ovlivňuje umělecké dění a je oživující silou uměleckého provozu.⁷¹ Rozšiřování a rozvolnění podmínek užití pojmu „umění“, které s sebou tato definice přinesla, umožnilo označit za umění i takové předměty a počiny, které by dříve bylo možné za umění označit jen velmi těžko či vůbec. Uměním se stalo široké spektrum artefaktů, počinů a myšlenek a umělcem téměř kdokoli z rozličného spektra tvůrců. Institucionální definování umění se stalo v současném uměleckém provozu všeobecně přijímaným předpokladem a současní aktéři světa umění mu již zcela uvykli.

Institucionální teorie umění byla rozvíjena od šedesátých let 20. století v anglo-americkém filosofickém prostředí a zásadním způsobem ovlivnila přemýšlení o úloze umělce, o vlivu umístění na umělecké dílo, o autonomii uměleckého díla a konečně i o umění jako takovém. Kurátoři, teoretici i umělci dnes někdy hovoří o „ěře po institucionální kritice“, o dnes již „mírně zvětralé institucionální kritice“ o tom, že „západní umělci od devadesátých let analyzují svoji situaci v oboru umění se střízlivou hlavou ve šlépějích tzv. institucionální kritiky“, apod. Přesto či právě proto je její vliv a aktuálnost stále patrná.

Instituce, kam patří galerie, divadla, muzea, jejich ředitelé, novináři, teoretici, umělci ale také „každý, kdo se cítí být jejím členem“ (členem instituce světa umění), ovlivňují to, jaké umění je divákům nabízeno a jaké umění vzniká. Galerijní a další umělecké provozy jsou udržovány v chodu díky této instituci, pro niž se vžil pojem Arthura Danta „svět umění“.⁷² Institucionální ukotvení umění je podle mého názoru pro současné umělecké dění stejně důležité jako jeho podloží ve vizuální kultuře a užívání techniky postprodukce a v této části se proto pokusíme jeho základy a podobu přiblížit.

U zrodu institucionální definice umění stála snaha o přesnou definici pojmu umění. V padesátých letech 20. století se potřeba přesného definování pojmů či jejich redefinování objevila i v jiných vědních disciplínách i humanitních naukách. Souviselo to s velkým pokrokem a vývojem technologií, jež začaly zasahovat jak do pracovních postupů

⁷¹ Do českého filosofického prostředí se texty významných autorů angloamerické estetiky dostaly v roce 2010 díky překladatelské a ediční činnosti Tomáše Kulky a Denise Ciporanova v knize *Co je umění?* Podobný soubor textů pak nabízí sborník Josepha Margolise *The philosophy looks at the Art*. Kulka, T., Ciporanov, D., (eds.), *Co je umění, Texty angloamerické estetiky 20. století*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010.; Margolis, J., (ed.), *Philosophy looks at the Arts*, Philadelphia: Temple University Press, 1978.

⁷² Jak jsme již výše upozornili, pojem *Artworld* vnesl do umělecké teorie Arthur Danto. Srov. Danto, A., „The Artworld“, *The Journal of Philosophy* 61, 1964, s. 571-584.

jednotlivých disciplín, tak také do běžného života lidí.⁷³ Do výtvarného umění zasáhl vývoj nových technologií například tím, že technické vynálezy původně určené pro válečné účely byly užívány i pro výrobu uměleckých děl. Rychle schnoucí barvy, lepidla a nejrůznější stavební materiály se staly běžnou součástí výrazových prostředků umělců. Umělci také již neproblematicky užívali reálné předměty jako součást děl či jako samostatná umělecká díla. Rozvoj techniky a využití nových médií, jakými byly fotoaparáty, snímací zařízení, rádio a televize postupně vedl k potřebě reflexe náhlých a překotných změn, k nimž v uměleckých tvůrčích postupech docházelo. Nutnost nově definovat užívané pojmy se tedy nevyhnula ani teorii umění, kde snaha o definování pojmu umění vedla mimo jiné k jeho institucionální definici.

Ruku v ruce s institucionální definicí umění, která umožnila považovat za umění takřka cokoli, došlo ve světě umění také k institucionálnímu přijetí konceptualismu. Proudů v umění, jež v době institucionální analýzy dominuje a na něž také institucionální analýza umění reaguje. Dvě výstavy znamenaly v tomto ohledu zlom. První z nich s názvem „When Attitudes Become Form“ se konala v Bernské Kunsthalle v roce 1969. Druhá „Dokumenta 5“ byla tradičně uspořádána v Kasselu v roce 1972. Obě byly připraveny kurátorem Haraldem Szeemanem a jsou označovány za původ, ale také zenit tvorby a přijetí konceptuálního umění. „Tyto dvě výstavy vyznačují – ve svých původních opomenutích stejně jako ve svých konečných zahrnutích – změnu orientace, která byla patrná na konci šedesátých a na počátku sedmdesátých let v různých centrech uměleckého dění (New Yorku, Paříži, Londýně, Düsseldorfu)“⁷⁴ Byla zde vystavena díla, jež jsou považována za základní modely evropského konceptuálního umění a jeho strategií a institucionální analýza zde našla svou „hmotnou základnu“.

⁷³ Tato potřeba se objevila s naléhavou nutností například také v lékařství. V padesátých a šedesátých letech 20. století se medicíně díky novým technologiím začaly dařit transplantace orgánů. Vznikla tím potřeba stanovit přesně hranici smrti, tj. nadefinovat tento pojem tak, aby bylo eticky a medicínsky možné odebírat z dárců orgány. Nikdy předtím tato potřeba nevyvstala a jedinou obavou bylo, aby nebožtík nebyl pohřben dříve. Vymýšlela se proto důmyslná zařízení opatřená zvonkem či praporkem vyvedená ze země na povrch, jimiž by mohl pohřbený jednak dýchat a za druhé dát vědět, že je naživu. Kdybychom přesnou hranici smrti nestanovili a tento pojem důkladně nedefinovali, mohlo by se v krajním případě stát, že odebereme orgány z živého těla, což je z hlediska lékařské etiky nepřijatelné, nebo bychom naopak čekali příliš dlouho a odebrání by sice bylo eticky v pořádku ale pro lékařské účely již zcela bez užitku. Vedle náboženských a filosofických definic smrti, tak vznikly i ty legislativní a lékařské, které mají zaručit etickou správnost lékařských zásahů, jež technologie umožňují.

⁷⁴ Forster, H., Kraussová, R., Bois, Y.-A., Buchloh, B., H., D., *Umění po roce 1900, Modernismus, Antimodernismus, Postmodernismus*, Slovart, Praha 2007, s. 554.

IV. 2. 1. Nedefinovatelnost umění (Morris Weitz)

Institucionální definici umění předcházela a „odstartovala“ otázka po možnosti definování umění vůbec. Tuto otázku si v roce 1956 položil Morris Weitz v textu „The Role of Theory in Aesthetics“ a rozvířil tím hladinu tehdejších diskusí.⁷⁵ Ve svém článku se pokusil dokázat, že hlavním záměrem estetiky je určit podstatu umění a formulovat ji jako definici, přičemž definici chápe jako soubor nutných a postačujících vlastností definovaného předmětu. Takovou definici podle něj hledaly všechny velké teorie umění, ale každá z nich spatřovala kýžený soubor nutných a postačujících vlastností v něčem jiném. Zatímco pro jednu byla definující vlastností signifikantní forma – kombinace všeho, co na plátně můžeme vidět, tj. linie, barvy, tvary a objemy, další teorie spatřovala požadovanou vlastnost ve vyjádření emocí v obecném, smyslům přístupném médiu. Proponent další teorie by dle něj však odmítl coby definující vlastnosti jak emoci, tak jedinečnou formu a za potřebnou vlastnost by označil zvláštní tvůrčí, poznávací a duchovní akt.

Podle Morrise Weitze se teorie snaží definici umění nalézt proto, aby nám umožnila odpovídajícím způsobem na něj reagovat a odlišovat špatná díla od děl dobrých. „Mnozí teoretikové tvrdí, že jejich úsilí není pouhým intelektuálním cvičením, nýbrž naprostou nutností pro to, abychom mohli umění rozumět a správně je hodnotit. Říkají, že pokud nevíme, co je to umění, jaké jsou jeho nutné a postačující vlastnosti, nemůžeme na něj odpovídajícím způsobem reagovat a nemůžeme ani zdůvodnit, proč je určité dílo dobré či lepší než jiné.“⁷⁶ Zde je možné namítnout, že ačkoli mnohdy či dokonce většinou neznáme definující vlastnosti uměleckých děl, z nichž se těšíme a jakými mohou být například Chopinovy valčíky, naše reakce při jejich poslechu budou jen zřídka nepatřičné, nevhodné či dílu neodpovídající. Pokud je v tomto případě odpovídající reakcí poslech a zážitek z něj, pak na umělecké dílo můžeme odpovídajícím způsobem reagovat i bez znalosti jeho nutných a postačujících vlastností. Na otázku odlišování děl dobrých a špatných se však tato námitka již nevztahuje a nevztahuje se ani na situace, v nichž není jasné, že to, na co právě reagujeme, je umění. V tomto případě naše reakce pochopitelně neadekvátní být může a mnohdy také je. Řešení by však poskytla již znalost toho, že se jedná o umění. Domnívám se, že vědět, co je umění, je i v tomto případě pro naši reakci nadbytečné. Jedná se však jen o subtilní námitku,

⁷⁵ Weitz, M., „The Role of Theory in Aesthetics“ in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticisms*, vol.15, 1956, s. 27-35. Český „Role teorie v estetice“ v Kulka, T., Ciporanov, D., (eds.), *Co je umění, Texty angloamerické estetiky 20. století*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010, s. 51-64.

⁷⁶ Weitz, M., „Role teorie v estetice“ v Kulka, T., Ciporanov, D., (eds.), *Co je umění, Texty angloamerické estetiky 20. století*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010, s. 51.

kteřá na celkové vyznění a význam tohoto textu nemá žádný vliv.

Estetická teorie chtěla podle autora vždy sloužit jako základ pro hodnocení a kritiku uměleckých děl a její základní součástí tak bylo hledání správné teorie o podstatě umění. Morris Weitz přichází s neočekávanou otázkou, zda je taková teorie vůbec možná. „Je estetická teorie ve smyslu pravdivé definice či souboru nutných a postačujících vlastností umění možná?“⁷⁷ Autorova odpověď, že nikoli, byla jistě překvapující, ale podle něj by ji měly dokazovat dokonce i samotné dějiny estetiky. Ve svém kritickém článku se pokouší ukázat, že všechny velké teorie chápou mylně samu logiku pojmu umění a jejich snaha o určení pojmu umění pomocí jakékoli pravdivé definice je již předem určena k nezdaru. „Všechny estetické teorie se principiálně mýlí tím, že považují správnou teorii za možnou, čímž zásadně dezinterpretují logiku pojmu umění. Jejich hlavní teze, že „umění“ je pojem přístupný reálné či jakékoli pravdivé definici je mylná.“⁷⁸ Takové tvrzení muselo zákonitě vyvolat vlnu reakcí, protože podřývalo samu podstatu teoretické práce v oblasti umění.

Autor se pokouší dokázat, že teorie, jež by v požadovaném smyslu byla definitivním určením podstaty umění, nemůže být v estetice nikdy nalezena a doporučuje filosofům, aby otázku po tom, co je to umění, nahradili otázkami jinými, jejichž vyřešení by přineslo veškeré možné porozumění umění. Estetická teorie se podle něj pokouší definovat to, co v žádaném smyslu definovat nelze. „Pokus odhalit nutné a postačující vlastnosti umění je logicky špatně postavený z toho prostého důvodu, že takový soubor vlastností a jeho následná formulace nikdy nemohou být nalezeny. Umění, jak logika tohoto pojmu ukazuje, nelze vymezit souborem nutných a postačujících vlastností.“⁷⁹

Všechny velké teorie umění jsou podle Morris Weitze v různých ohledech neadekvátní. Každá z nich, jež se pokouší vyčerpávajícím způsobem formulovat definující rysy umění, nechává stranou některé vlastnosti zásadní pro teorii jinou. Jedny podle něj zdůrazňují příliš málo vlastností, další jsou příliš obecné a jiné zase stojí na pochybných základech. Z toho vyvozuje, že i kdyby bylo možné soubor hledaných vlastností nalézt, žádná estetická teorie ho dosud nenalezla a nesestavila ke spokojenosti všech stran. Jmenuje některé výtky vznášené mezi teoriemi navzájem – že jsou kruhové, neúplné, pseudofaktické, neověřitelné, nejasné apod. a dodává, že všechny už byly vzneseny. Jeho kritika a hlavní argument proti nim je však zásadnější a daleko radikálnější. Morris Weitz tvrdí, že estetická teorie jako taková je zcela nemožná. „Mým záměrem je jít dál, k mnohem zásadnější kritice:

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Ibid., s. 52.

⁷⁹ Ibid.

tvrdím, že estetická teorie je z logického hlediska marným pokusem definovat to, co definovat nelze, stanovit nutné a postačující vlastnosti toho, co žádné nutné a postačující vlastnosti nemá, chápat pojem umění jako uzavřený, zatímco jeho skutečné užívání odhaluje a vyžaduje otevřenost.⁸⁰

Diskusi, do níž vstoupilo mnoho dalších teoretiků, rozvířilo právě toto silné tvrzení o nemožnosti definovat pojem umění z důvodu jeho otevřenosti. Když Morris Weitz zavrhl úsilí o nalezení souboru nutných a postačujících vlastností potřebných k určení definice umění jako marné, poukázal tím na možnou nesmyslnost filosofického tázání po tom, co je to umění. Tato otázka se díky němu měla stát pro další teorii umění zcela zbytečnou, neboť dle něj nevede k žádanému cíli. Základní filosofické tázání by mělo být určeno otázkou zaměřenou na užívání pojmu umění, tedy jaký druh pojmu pojem umění je a nikoli otázkou, co je to umění. Cílem filosofického úsilí by se mělo stát vysvětlení vztahu mezi užíváním pojmů a podmínkami, za nichž je správně používáme.⁸¹ Weitz navrhuje změnit otázku, co je to nějaké „x“?, na otázku, jak se toto „x“ užívá a jak funguje v jazyce? „V estetice je tedy naším základním úkolem objasnit, jak se pojem umění skutečně užívá, podat logický popis skutečného fungování tohoto pojmu včetně podmínek, za nichž jej či jeho koreláty správně užíváme.“⁸² Nadále v estetice nemá jít o hledání nutných a postačujících vlastností umění, ale o hledání podmínek, za nichž o umění hovoříme a odhalování souvislostí či podobností mezi nimi. V duchu svého teoretického zázemí v analytické filosofii se autor „obrací k jazyku“ a řešení spatřuje v jazykové analýze pojmu.

Morris Weitz se opírá o dílo Ludwiga Wittgensteina a čerpá z jeho „nedávno publikovaných“ *Filozofických zkoumání*.⁸³ Využitím Wittgensteinova zkoumání pojmu „hra“ se Weitz pokusí objasnit problém podstaty umění. Odpověď na otázku, co je to hra, dle Wittgensteina nepřináší vyčerpávající soubor vlastností potřebných k určení definice hry, ale spíše soubor podobností a příbuzností společný pro všechny hry. Žádné nutné a postačující podmínky, jen komplikovaná síť podobností, jež umožňuje, že pojem hry užíváme správně, tj. víme, kdy ho použít. Vědět, co je to hra, tedy neznamená znát reálnou definici či teorii, ale umět správně přiřadit pojem „hra“ každému dalšímu pomyslnému příkladu, který by mohl být hrou nazván.

Exkurz do myšlení Ludwiga Wittgensteina provádí Morris Weitz proto, aby ukázal, že

⁸⁰ Ibid., s. 56.

⁸¹ Zde se ukazuje autorovo silné ukotvení v tradici analytické filosofie.

⁸² Ibid.

⁸³ *Filozofická zkoumání* publikovaná v roce 1953 jsou pro Weitze, který píše tento text v roce 1956 nedávnou novinkou.

problém podstaty umění se otázce podstaty her velmi podobá. Pokud totiž dle něj důkladně prozkoumáme, čemu vlastně říkáme „umění“, nalezneme nikoli společné vlastnosti, ale pouze sítě a spletnice podobností. K tomu, abychom věděli, co je to umění, tedy nepotřebujeme znát definující vlastnosti, ale právě tuto síť podobností. „Vědět, co je to umění, neznamená pochopit nějakou zjevnou či skrytou podstatu, nýbrž být schopen rozpoznávat, popisovat a vysvětlovat věci, jimž říkáme umění, na základě těchto podobností.“⁸⁴ Zmíněnou podobnost mezi pojmy dle autora tvoří jejich otevřená struktura. Můžeme uvést množství příkladů her, či umění, ale tento soubor případů nikdy nebude konečný a vyčerpávající. Můžeme také uvést jen některé podmínky, za nichž tyto pojmy užíváme, ale nikdy je nemůžeme uvést všechny, a to z velmi prostého důvodu, že se mohou objevit podmínky nové, dosud možná ani netušené. „Otevřený pojem“ pak znamená otevřenost souboru podmínek, za nichž ho užíváme. Tento soubor musí být přístupný změnám a rozšiřování. Pokud není a je možné pro užívání pojmu určit soubor nutných a postačujících podmínek, jedná se o pojem uzavřený. Otevřenost pojmu vyžaduje dle autora určitý typ rozhodování, protože při jeho užívání už nezvažujeme a neanalyzujeme fakta týkající se vlastností díla, ale rozhodujeme se, zda je v některých ohledech dílo podobné dílům jiným, za umění již uznaným. V užívání pojmu umění je tedy legitimní a žádoucí praxí tento pojem rozšiřovat o nová užití tak, aby zahrnoval i nové případy.

Toto prosté a v jistém ohledu jistě geniální řešení přineslo také řešení problému s díly, o nichž bylo dříve sporné či velmi nejasné, zda uměním jsou či nejsou. Jednoduše stačí rozšířit podmínky užití i na nové umělecké formy a hnutí. K takovému rozšíření je zapotřebí pouze našeho rozhodnutí a nikoli hodnotových vlastností díla. Volnost a otevřenost rozšiřování podmínek užití spolu s neustálými proměnami umění však dle autora zamezují tomu, aby byl nalezen jakýkoli konečný soubor vlastností nutných ke stanovení definice umění. Definice umění je tedy dle Morrise Weitze logicky nemožná. Článek Morrise Weitze o nemožnosti definovat umění jednak rozvířil diskusi, protože pokud estetika nemůže definovat předmět svého zkoumání, dostává se do situace, jíž je třeba pro smysluplné pokračování estetické teorie vyřešit a za druhé podnítl vznik institucionální analýzy Georga Dickieho, který do této diskuse vstoupil.

⁸⁴ Ibid., s. 57.

IV. 2. 2. Institucionální analýza (George Dickie)

George Dickie představil svou institucionální teorii umění v článku „What is Art? An Institutional Analysis“.⁸⁵ Zde Dickie polemizuje s Weitzovou tezí o otevřenosti a nedefinovatelnosti pojmu umění coby „rodového pojmu“, pod něž spadají jednotlivé druhy umění, jakými jsou například román, malba, kresba, socha apod. Podle Weitze je pojem umění otevřený, neboť není možné nalézt jeho definující vlastnosti. Podle Dickieho je tomu naopak. Rodový pojem umění je pojmem uzavřeným a otevřené zůstávají jen pojmy druhové, jež patří pod obecný, rodový pojem umění. Expanzivní a svobodně-tvůrčí charakter umění, jež dle Weitze logicky znemožňuje určit podstatu umění a nalézt vyčerpávající soubor jeho vlastností, Dickie zohledňuje v otevřenosti pojmu umění coby druhového pojmu. Ten může být stále rozšiřován a hranice jeho užití posouvány podobně jako to navrhuje Weitz. Patří sem všechny druhy umění – literatura, malířství, sochařství, hudba, tanec, divadlo atd. Nadřazenější pojem umění, pojem rodový, však takto rozšiřován být nemůže. U něj konkrétní vlastnosti, pomocí nichž můžeme stanovit jasnou definici, nalézt lze. Tato definice nám umožňuje zcela zásadní věc, kterou Weitz ve svém textu nezohledňuje, totiž odlišit umění od všeho ostatního, od ne-umění. „Znamená to, že je možné, že žádné, nebo jen některé podskupiny umění, jako jsou román, tragédie, socha nebo malba nemohou být definovány nutnými a postačujícími podmínkami a zároveň, že umělecké dílo coby rod všech těchto druhů takto definováno být může. Je možné, že tragédie nemají žádné společné vlastnosti, které by je v rámci umění odlišovaly třeba od komedií, a že zároveň všechna umělecká díla mají vlastnosti, které je odlišují od ne-umění.“⁸⁶

Tvrdí-li George Dickie, že pojem umění je možno definovat, tvrdí tím rovněž, že je možné nalézt soubor nutných a postačujících vlastností potřebných k tomuto definování. V čem se však jeho definice liší od všech ostatních, jež ve svém článku zmiňuje Morris Weitz? A proč právě definice nabízená tímto autorem má takovou životaschopnost? Než na tyto otázky odpovíme, podívejme se nejprve podrobněji na to, jak Dickie při hledání vhodné definice postupuje. Pro stanovení nutných a postačujících vlastností rodového pojmu umění využívá myšlenkových prostředků a postřehů jiných filosofů, zejména Maurice Mandelbauma, Richarda Sclafaniho, W. E. Kennicka, Arthura Danta a dalších.

⁸⁵ Dickie, G., „What is Art? An Institutional Analysis, in *Art and Aesthetics: An Institutional Analysis*, Ithaca, NY, and London: Cornell University Press, 1974, s. 19-52. Česky: „Co je umění? Institucionální analýza“ v Kulka, T., Ciporanov, D., (eds.), *Co je umění, Texty angloamerické estetiky 20. století*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010, s. 113-133.

⁸⁶ Dickie, G., „Co je umění? Institucionální analýza“ v Kulka, T., Ciporanov, D., (eds.), *Co je umění, Texty angloamerické estetiky 20. století*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010, s. 114.

První vlastností potřebnou ke stanovení definice pojmu umění je vlastnost, jež není na první pohled vidět a jež dokonce není vidět vůbec. Pro její určení si Dickie vypomáhá zajímavým postřehem Maurice Mandelbauma k Wittgensteinovu pojetí her.⁸⁷ Teze o nedefinovatelnosti pojmu hra (která vedla Weitze k analogické úvaze o nedefinovatelnosti pojmu umění) je podle Mandelbauma možná jen proto, že něco zásadního z podstaty her nezohledňuje. Podle něj si Wittgenstein a později i Weitz všímají a ve svých tezích zohledňují pouze tzv. „zjevné“ vlastnosti her a umění. Jsou to ty vlastnosti, jež jsou snadno postřehnutelné a nevyžadují nijak zvláštní myšlenkové úsilí. Mandelbaum je nazývá „zjevné charakteristiky“ a odlišuje je od tzv. „nezjevných charakteristik“, jež na první pohled patrné nejsou. Nezjevné vlastnosti jsou však v důležitém smyslu podstatnější, protože dle autora jsou pro všechny případy her společné a mohou se tak stát základem potřebným k nalezení definice. Právě tohoto Mandelbaumova rozlišení na zjevné a nezjevné vlastnosti Dickie využívá ve snaze o stanovení definice pojmu umění. „Ačkoli se Mandelbaum nepokouší o definici umění, naznačuje, že pokud přihlédneme k jeho nezjevným vlastnostem, bude snad možné najít vlastnost(i) společné všem uměleckým dílům, které by se tak mohly stát základem definice umění.“⁸⁸

Pomocí rozlišení dvou typů vlastností určuje Dickie jako první nezjevnou vlastnost a nutnou podmínku pro definování pojmu umění – artefaktualnost. První podmínka, kterou musí nějaká věc splňovat, aby mohla být označena za umělecké dílo je tedy artefaktualnost. Dílo musí být vytvořeno uměle, lidskou rukou anebo alespoň zasaženo lidskou intencí. Možné námitky, že nejrůznější typy přírodnin také často označujeme za umělecká díla, ačkoli nejsou artefakty, autor řeší rozlišením několika významů, v nichž pojem umění užíváme. První, primární význam je význam klasifikační, druhý, sekundární je význam odvozený a třetí pak význam hodnotící. Na většinu případů jako jsou samorosty, zajímavá vyplavená dřeva apod. se vztahují pouze druhé dva významy, tj. odvozený a hodnotící, tzn., že tyto předměty jsou buďto pouze podobné již existujícím a uznaným uměleckým dílům, anebo mají vlastnosti, jež jsou hodnotné pro toho, kdo o nich pronáší hodnotící soudy (že jsou „hotovými uměleckými díly“). Ani v jednom případě však nejde o umělecké dílo v klasifikačním smyslu. Jde pouze o zařazení předmětu do konkrétní skupiny artefaktů. V klasifikačním smyslu používáme podle Dickieho označení „umělecké dílo“ jen velmi sporadicky, neboť se jedná o prosté konstatování faktu. Naopak v hodnotícím smyslu pronášíme soudy o umění velmi často a to,

⁸⁷ Vychází z Mandelbaumova článku „Family Resemblances and Generalizations Concerning the Arts“ in: *American Philosophical Quarterly*, 1965, s. 219-228.

⁸⁸ Dickie, G., „Co je umění? Institucionální analýza“ v Kulka, T., Ciporanov, D., (eds.), *Co je umění, Texty angloamerické estetiky 20. století*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010, s. 115.

jak o skutečných uměleckých dílech, tak o ostatních neuměleckých předmětech.

Druhou nutnou podmínkou ke stanovení definice pojmu umění je podle Dickieho také nezjevná vlastnost, ale její nalezení bude dle něj „natolik obtížné, nakolik bylo určení artefaktuality snadné“. Při určení této podmínky používá Dickie termín „svět umění“ (*artworld*) zavedený Arthurem Dantem. Dickie čerpá převážně z jeho článku „The Artworld“, kde Danto zkoumá problém, jenž do teorie umění vneslo umělecké užívání reálných předmětů.⁸⁹ Danto si všiml, že po dlouhou dobu platná a velmi životaschopná teorie nápodoby (*mimésis*) se stala díky užívání reálných předmětů v uměleckém vyjádření zcela nevyhovující. V okamžiku, kdy umění přestává být napodobivé, a dokonce využívá skutečné předměty, přestává být teorie nápodoby dostatečná. Právě u této nedostatečnosti teorie *mimésis* zastavuje Arthur Danto: „Splést si umělecké dílo s reálným objektem není nic pozoruhodného, je-li dílo právě tím reálným objektem, se kterým jsme si ho spletli. Jde o to, jak se takových chyb vyvarovat či jak je napravit, když už se jednou staly.“⁹⁰ Odpověď nabízí ve významovém rozlišení spony „je“ ve výrocích o uměleckých dílech. Existuje podle něj totiž význam, který toto „je“ má a který není výrazem identity ani predikace. Je to význam, který Danto označuje za „je“ umělecké identifikace“. Osvojení tohoto významu vyžaduje změnu našeho pohledu na skutečnost. Autor hovoří o výměně jednoho světa za druhý. Abychom byli schopni vidět nějaký konkrétní předmět jako umělecké dílo, musíme si nejprve osvojit toto „je“ umělecké identifikace“. „Vidět něco jako umění vyžaduje cosi, co oko nemůže odhalit – atmosféru umělecké teorie, znalost dějin umění: svět umění.“⁹¹ To, co nám tedy umožní učinit rozdíl mezi konkrétním předmětem a uměleckým dílem, které z tohoto předmětu sestává, je teorie umění a její znalost, změna našeho pohledu na skutečnost a znalost světa umění.

Pojem *artworld* se pro Dickieho stal základem k označení rozsáhlé instituce, do níž umělecká díla patří a definuje ho jako jakousi „zaběhnutou praxi“. Svět umění má dle Dickieho své pevné jádro, okolo kterého se tato instituce ustavuje. „Jádro světa umění tvoří volně organizovaná, avšak spřízněná skupina lidí včetně umělců (rozuměj malířů, spisovatelů, skladatelů), producentů, ředitelů a návštěvníků muzeí či divadel, novinářů, kritiků píšících do nejrůznějších periodik, historiků, teoretiků a filozofů umění a jiných osob.“⁹² Všichni tito lidé

⁸⁹ Danto, A., „The Artworld“, *The Journal of Philosophy* 61, 1964, s. 571-584. V textu pracuji s pozdějším vydáním ve sborníku *Philosophy looks at the Arts*, Joseph Margolis (ed.), Philadelphia: Temple University Press, 1978, s. 132-145 a cituji dle českého překladu ve sborníku Kulka, T., Ciporanov, D., (eds.), *Co je umění, Texty angloamerické estetiky 20. století*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010, s. 95-113.

⁹⁰ *Ibid.*, s. 100-101.

⁹¹ *Ibid.*, s. 105.

⁹² Dickie, G., „Co je umění? Institucionální analýza“ v Kulka, T., Ciporanov, D., (eds.), *Co je umění, Texty*

zaručují umělecký provoz, „udržují mašinerii světa umění v chodu a umožňují tak pokračování jeho existence“. Podle autora se členem této instituce stává každý, kdo se cítí a rozhodne být jejím členem.

Svět umění je podle Dickieho komplikovanou sítí složenou z různých systémů, jakými jsou například malířství, sochařství, architektura, literatura, hudba a mnohé další. Každý z nich poskytuje potřebné zázemí k naplnění hlavní úlohy světa umění, kterým je dle Dickieho udělení statusu umění. A právě status je dle autora druhou nezjevnou vlastností potřebnou k určení definice pojmu umění. „Svět umění se skládá z celé řady systémů – divadla, malířství, sochařství, literatury, hudby atd., přičemž každý z nich poskytuje institucionální pozadí pro udělování statusu umění objektům v rámci své domény.“⁹³ Udělování statusu však podle něj není záležitostí nijak novou. Umělci dle něj tomu, co vytvářeli, udělovali status odnepaměti. Kromě toho samozřejmě činili také mnoho jiných zjevných úkonů (například napodobovali postavu, plnili zakázky, zajišťovali si obživu apod.) a právě těm teoretici věnovali pozornost. Samotnému faktu udělování statusu však nikoli. Podle Dickieho tuto nezjevnou vlastnost filosofové zcela ignorovali a soustředili se na jiné vlastnosti díla. Změnu pohledu na umění zapříčinily dle něj až objekty dadaistů, u kterých se přestáváme soustředit pouze na zjevné vlastnosti, ale dílo zkoumáme spíše v jeho kontextu. Udělování statusu tedy není vynálezem Geoga Dickieho či jiných teoretiků. Tento institucionální mechanismus již existoval, jen mu nebyla věnována patřičná pozornost.

Je důležité zmínit, že instituce světa umění v pojetí Dickieho neomezuje vývoj, kreativitu a svobodu umělecké činnosti i přesto, že pojem umění definuje a uzavírá souborem nutných a postačujících vlastností. Umožňuje to bezpočet systémů, které lze umístit pod rodový pojem umění. Každý systém pak může vytvářet nové subsystemy. Druhé pojmy umění jsou tedy dle autora pojmy otevřené, obdobně jako je tomu u Morrise Weitze. To zaručuje světu umění dostatečnou pružnost k tomu, aby do sebe pojal i velmi radikální uměleckou tvořivost. Dickie uvádí, že pokud se ve světě umění objeví například sochy z odpadků, mohou být díky této pružnosti bez problému přiřazeny k systému – socha. Druhový pojem stačí pouze rozšířit o nové případy. Některé nové součásti světa umění mohou také později vytvořit vlastní samostatný systém. Díky této flexibilitě je Dickieho svět umění otevřený všem novým tvůrčím experimentům a uměleckým vyjádřením.

V okamžiku, kdy Dickie dostatečně popíše instituci světa umění, může konečně přikročit ke konečnému definování pojmu umění. Umělecké dílo definuje pomocí dvou

angloamerické estetiky 20. století, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010, s. 123.

⁹³ *Ibid.*, s. 121.

nezjevných vlastností – artefaktuálnosti a statusu umění a udílení statusu světem umění.

„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).“⁹⁴ Tuto definici Dickie ještě rozvíjí. Druhou podmínku totiž chápe jako kombinaci čtyř dalších vzájemně provázaných částí, kterými jsou: jednání jménem instituce, udílení statusu, bytí kandidátem a hodnocení. Jednání jménem instituce se může dopustit i jediný člověk. Instituce světa umění je institucí neformální, proto nepotřebuje k udílení statusu právní systém ani náležitě obřadnosti či pompu. Nedisponuje funkcionáři ani patřičnými stanovami, které by zaručily formální proces udělení statusu. K jeho udělení dochází spíše tak, uvádí Dickie, jako když člen nějaké komunity získá status moudrého muže či obecního blázna. Kandidatura neobsahuje žádné hodnotové vlastnosti předmětu a pojem hodnocení Dickie užívá v běžném slova smyslu jakéhokoli hodnocení.

Rozšíření druhé podmínky částečně tlumí kruhovost definice, jež Dickie podal. Pokud totiž definuje umělecké dílo jako artefakt, kterému byl určitou institucí udělen status a status je něco, co artefaktu uděluje tato instituce, jejíž existence je založena na udělování statusu, pak tato definice skutečně kruhová je. Dickie se však podle mého názoru oprávněně hájí tím, že i kdyby v jeho případě šlo o kruhovou definici, nejedná se o kruh bludný, protože tento kruh není malý ani neinformativní. Autor tedy přiznává, že se jedná o kruhovou definici, ale že k této kruhovosti dochází již ze samotné institucionální povahy umění a na tu se máme soustředit především. Důležité podle něj je, že podal dostatečné množství informací k tomu, aby tento kruh nemohl nikdo označit za bludný. „Já jsem však v této kapitole věnoval nemalý prostor popisu a analýze historických, organizačních a funkčních spletností světa umění, a je-li tento popis správný, dozvěděl se čtenář o světě umění značné množství *informací*. Kruh, ve kterém se pohybujeme, tedy není ani malý, ani neinformativní.“⁹⁵

Dickie za svou definici kritizován byl a v pozdějších člancích ji v určitých ohledech poupravil. Změny se týkaly například toho, že systém světa umění udílí status nějakému artefaktu jen za předpokladu, že tento artefakt byl vytvořen již s tím záměrem, že bude představen publiku. Termín „svět umění“ také nahrazuje například pojmem „koloběh umění“ (*The Art Circle*) apod. Přesto se domnívám, že i v dnešní situaci popisuje institucionální definice George Dickieho stav uměleckého provozu a podobu umění smysluplně a že si stále zachovává dostatečnou pružnost, svobodu a kreativitu umělecké tvorby neomezuje a umožňuje umění teoreticky uchopit.

⁹⁴ Ibid., s. 122.

⁹⁵ Ibid., s. 128.

Definice Geoga Dickieho umožňuje teoretické ukotvení i těm nejradikálnějším uměleckým projevům a víceméně uspokojivým způsobem dokáže vysvětlit i umělecký počin vykopání a zakopání jámy jedním člověkem bez účasti diváků. Domnívám se, že Dickie přivedl k životu definici umění umožňující označit za umělecké dílo skutečně takřka cokoli, a to je také důvodem, proč si tato teorie může udržet platnost dodnes. Definice popisující, jak je nějakému předmětu vytvořenému lidskou rukou či alespoň zasaženému lidskou intencí udělen skupinou lidí pohybujících se okolo umělecké praxe tvoření, vystavování, navštěvování či sbírání umění status umění, je galerijní praxí neustále potvrzována. Snadno v ní nalezneme teoretické ukotvení vše, co lze dnes v galeriích spatřit. Platí totiž, že objekty vystavené ve výstavních institucích jsou uměleckými díly již z toho důvodu, že jsou zde vystaveny. Takové tvrzení sice obrací naruby oprávněný úsudek, že objekty jsou v galeriích vystaveny právě proto, že jde o umělecká díla, ale jedná se jen o praktický důsledek teorie, kterou vlastně nemusíme přijmout.⁹⁶

Na druhou stranu je nutné doplnit, že dnešní umělecký provoz nelze institucionální analýzou samozřejmě popsat zcela. Někteří umělci se snaží institucionální prostředí, chápané ovšem především jako výstavní instituci, záměrně opustit. Za touto snahou se možná skrývá potřeba a víra v možnost podílet se na dění někde, kde zatím domnělé jistoty a definice neplatí. Může to být jeden z důvodů umělecké tvorby ve veřejném prostoru, kde mizí samozřejmost, že to, co je zde vystaveno, je uměním. Dalším důsledkem a v jistém smyslu kritikou institucionálního charakteru umění, je vznik nových, nezávislých galerií, které provozují sami umělci. Kurátory těchto galerií se stávají umělci, kteří se chtějí z institucionálního rámce vyprostit, ale vytvářejí tak pouze své vlastní instituce, své vlastní galerie a nové institucionální rámce.⁹⁷

Kritika institucí se týká také současné praxe zacházení s uměním, jež se přizpůsobila tržní ekonomice. S uměním se zachází jako s komoditou směnitelnou na trhu přinášející zisk. Aukční síně a trh s uměním jsou jen jednou z podob této praxe zaměřené na zisk.⁹⁸ Nejen ve

⁹⁶Současná výstavní praxe potvrzuje, že uměním se může stát naprosto cokoli, pokud je to vystaveno. Dnešní kritika institucionální definice umění se tak často stává kritikou uměleckých institucí a nikoli původní instituce světa umění, jak ji měl na mysli Arthur Danto a George Dickie.

⁹⁷Zajímavý je v tomto ohledu výstavní projekt Lenky Sýkorové „Konečně spolu“, který se pokusil tyto malé, nově vznikající galerie zmapovat a informovat veřejnost o jejich fungování a významu. Výstava Konečně spolu proběhla v Galerii Emila Filly od 7. 9. 2011 do 14. 10. 2011 a byla součástí disertační práce Lenky Sýkorové s názvem „Umělci kurátory. Česká nezávislá galerijní scéna po roce 1990“.

⁹⁸Skvělým uvedením do tajů a praktik vyrábění cen a „značkových umělců“ je kniha Dona Thompsona - *The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art*. Srov. Thompson, D., *The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art*, Macmillan, 2010, česky: *Jak prodat vycpaného žraloka (za 12 milionů dolarů), prapodivné zákony ekonomiky současného umění a aukčních domů*, Kniha Zlín, 2010.

vyšších patrech, ale už v samotném základu této pyramidy je s uměním nakládáno jako s věcí přinášející zisk uměleckým provozům. Institucionalizované umění přináší zisk a živí ty, kteří se v instituci pohybují. Umění závislé na instituci pak mimo jiné ovlivňují faktory jako schopnosti řešitelských týmů, kurátorů a ředitelů, počty úspěšných grantových řízení, výstav, zahraničních autorů, domácích autorů, návštěvníků, otevíracích dní v roce, hodin v týdnu, zaměstnanců, zapojených institucí, států apod. Pouze úspěšné splnění požadavků systému umožňuje realizovat umělecké projekty a díky nim získat peníze na další, a tak stále dokola. Umění produkované jakýmsi institucionálním samospádem. Výstavní instituce však tímto samospádem mohou nabízet jen takové umění, jež vyhovuje i systému, který je platí. Umění, jež má být, a ze své podstaty také je, bytostně svobodným tvůrčím projevem, tak někdy může stát v cestě „vyšší zájem“ instituce, případně může být tímto zájmem manipulováno. Možnost cenzury neznamená její aktuální přítomnost, avšak kritika institucionálního charakteru umění může smysluplně cílit jak na konkrétní projev cenzury, tak na její logické institucionální ukotvení.

Institucionální sevření umění může vyvolávat obavu ze ztráty umělecké svobody a nezávislosti. Institucionální teorie umění by měla poskytnout odpovědi, jež by tyto obavy buď vyvrátily, nebo naopak podpořily a vyvolaly náležitou kritiku. George Dickie v první polovině sedmdesátých let svým vlivným článkem analyzujícím umění však odpověděl pouze na teoretické otázky po nové možnosti definování uměleckého díla a u toho jeho pokus a odpovědi skončily.

Se všemi možnými důsledky a nedostatky se institucionální definice umění stala hybnou silou a oživujícím principem v uměleckém provozu posledních desetiletí a podstatným způsobem určovala a určuje podobu současného umění. V současném uměleckém provozu je všeobecně přijímána, byť v poněkud zužujícím pohledu, který instituci světa umění, jak ji měl Dickie na mysli a jak ji převzal od Arthura Danta, považuje za výstavní instituci. Přesto je obecně přijímaným předpokladem, že uměním se může stát cokoli, co instituce jako umění vystaví. Tato situace pochopitelně staví diváka do nesnadné pozice, kterou ještě komplikuje technika postprodukce, jež se stala v posledních desetiletích technikou zásadní a jež nároky na diváka ještě umocňuje.

IV. 3. Postprodukce

„Dnešní umělci formy spíš *programují*, než že by je vytvářeli: nepřetvářejí látku v surovém stavu (bílé plátno, hlinu atd.), nýbrž používají to, co už je *dáno*.“ (Nicolas Bourriaud)

Tuto část začínáme výjimečně citací, protože zcela jasně ukazuje význam pojmu postprodukce. Teoretikem této techniky umělecké tvorby se stal Nicolas Bourriaud, který vnesl pojem „postprodukce“ do světa současného umění před zhruba patnácti lety.⁹⁹ Postprodukce, jak níže ukážeme, není sice v dějinách umění ničím novým, přesto ji lze považovat za podstatný rys současné tvorby ovlivňující umění v námi sledované souvislosti a její nynější podobu za korespondující se současným kulturním prostředím.

Pojem „postprodukce“ se běžně používal a používá ve filmovém průmyslu, kde označuje veškeré následné zpracování natočeného materiálu. Během tohoto procesu se jednotlivé záběry a scény řadí do náležitého pořadí, aby výsledný produkt poskytoval smysluplnou filmovou vizi. Scény se během něj upravují či krátí, je k nim přidáván zvuk, ladí se barvy a vytvářejí vizuální efekty. „Postprodukce je technický pojem, používaný ve světě televize, filmu a videa. Označuje se jím veškeré zpracování natočeného materiálu: střih, vkládání dalších obrazových či zvukových zdrojů, titulkování, hlasy mimo kameru (*off*), zvláštní efekty.“¹⁰⁰ Když tento pojem a jím označený proces, původně určený pouze pro oblast filmu a videa, Bourriaud vnesl do světa umění, vyvolal tím jednak dočasnou vlnu reakcí pohybující se na obvyklé škále hodnocení uměleckých teorií, ale za druhé a v důležitějším ohledu poskytl umělecké kritice účinný nástroj k analýze a interpretaci současného umění, který ve svém textu sám na četných příkladech využívá a prověřuje.¹⁰¹ V textu, kterým se pokusil o revizi a smysluplné vysvětlení současné umělecké tvorby důrazem na úpravy a re-produkování již existujícího uměleckého materiálu a „produktů kultury“, tyto praktiky povýšil na hlavní způsob umělecké produkce posledních dvaceti let a pokusil se tak uchopit současné umění jako celek, což považují spolu s jeho kritiky za odvážný počín.¹⁰²

Postprodukce se podle autora stala v umění od počátku devadesátých let běžnou technikou, ke které se obracelo stále větší množství autorů. „Od počátku 90. let 20. století se stále více a více umělců zabývá interpretací, reprodukováním, novým vystavováním či jiným

⁹⁹ Bourriaud však nebyl první, kdo na techniku reinterpretování cizích děl upozornil. Radek Horáček uvádí, že již v roce 1962, tj. o čtyřicet let dříve, obhazuje George Kubler ve své knize *Tvar času* reprodukování primárních objektů jako potvrzení jejich platnosti a nikoli jako plagiátorství. I Horáček však dodává, že až díky Bourriaudově *Postprodukcí* vešla tato technika v širší známost a koncept postprodukce dosáhl vyššího využití. Srov. Horáček, R., *Umění bez revolucí? Proměny soudobého výtvarného umění*, Barrister & Principal, 2015, s. 30-31.

¹⁰⁰ Bourriaud, N., *Postprodukce*, Tranzit, Praha 2004, s. 3.

¹⁰¹ Touto knihou autor navázal na knihu předchozí – *Vztahová estetika*, ve které podrobil zkoumání rámec nových forem uměleckého vyjádření, který podle něj tvoří tzv. „kolektivní sensibilita“. Podobně jako v *Postprodukcí* i zde tematizuje internet jako klíčový nástroj současné epochy informačního věku.

¹⁰² Srov. Pospiszyl, T., „Tancuj, bůh je přece dýdžej – mechanismy současného umění a úvahy Nicolase Bourriauda“ v *Umělec*, Divus, č. 2., 2004; dostupné na www.divus.cz/umelec/arcicle_page.php?item=1042

využíváním děl ostatních umělců nebo kulturních produktů, které jsou k dispozici.“¹⁰³ Umění založené za postprodukcí se dle Bourriauda úzce váže k objevu a rozšíření internetu, kde jsou tyto „kulturní produkty“ a díla ostatních umělců k dispozici především. Jedním z nejrozšířenějších „kulturních produktů“ soustředěných na internetu jsou dle autora digitální obrazy, jež jsou zde nekonečně rozptýleny ale i soustředěny na konkrétních serverech a v jejich databankách a fotobankách. Dobu, kterou s postprodukcí spojuje, tak autor označuje za „dobu internetu“ či „informační éru“.

V „informační době“ je podle autora druhotná manipulace s obrazovým materiálem téměř tak výrazná jako ve světě filmové tvorby a ukazuje tak dle něj na změnu role uměleckého díla v současnosti. „Ať už se na tento věk (pokud vůbec existuje jako jasně odlišená epocha) díváme jakkoli, ‚informace‘ se často jeví jako druh nejzákladnějšího ready made, jako data, která musí být znovu zpracována a poslána dál, někteří z těchto umělců podle toho pracují – ‚zinventarizují a vyberou, užijí a stáhnou‘, zrevidují nejen nalezené obrazy a texty, ale také dané formy vystavování a distribuce.“¹⁰⁴ Díla druhých autorů, ale i způsob jejich vystavení a šíření jsou chápány jako informace, či sdělení, jež je možné dále používat, měnit a šířit. V přístupu umělců k dílům jiných autorů tak můžeme spatřit širší a významnější změnu v přístupu k umění a umělecké tvorbě obecně – používání hotových produktů a děl je pro současnou uměleckou produkci samozřejmou možností. „Kulturní produkty“ jsou tak znovu zpracovávány, pozměňovány a poskytovány divákům. S uměleckým dílem je zacházeno jako s materiálem, který je možno dále upravovat a používat.

Ukažme konkrétněji, jak pojmu „umění postprodukce“ rozumí autor a jak se jeho pomocí pokouší vysvětlit současnou uměleckou tvorbu. Zasazování díla do děl druhých autorů či práce s již existujícími kulturními produkty, jež se v kulturním prostředí nacházejí a nesou obsahy vložené do nich jinými lidmi, je hlavní charakteristikou techniky postprodukce. Umělci dle autora již nepracují se surovým materiálem, se surovinami, ale vždy již s „použitou“ formou. „Tito umělci již nepracují se *surovinami*. Nevytvářejí novou formu ze surového materiálu, nýbrž pracují s objekty, které již obíhají na kulturním trhu, tj. nesou informace, které do nich vložili jiní lidé.“¹⁰⁵ O umělcích využívajících techniku postprodukce podle autora platí také to, že svou tvorbou ruší tradiční rozlišování mezi „produkcí a konzumací, mezi tvorbou a kopírováním, mezi ready made a původním dílem“. Svět umění si tak dle autora přisvojuje formy, které „dříve opomíjel či jimi opovrhoval“.

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ Forster, H., Kraussová, R., Bois, Y.-A., Buchloh, B., H., D., *Umění po roce 1900, Modernismus, Antimodernismus, Postmodernismus*, Slovart, Praha 2007, s. 665.

¹⁰⁵ Bourriaud, N., *Postprodukce*, Tranzit, Praha 2004, s. 3.

Není tomu tak zcela. Mnohé z toho, co autor popisuje jako revoluční prvky v tvorbě současných umělců, úplně nové není a ve světě umění se nacházelo již před objevem internetu. Užívání již existujících a použitých prvků v novém kontextu není v umění ničím novým. O recyklaci motivů a uměleckých technik jako znaku umění vůbec píše ve svém kritickém článku o mechanismech současného umění a filosofii Nicolase Bourriauda Tomáš Pospiszyl. „Tvůrci kulturních produktů se podobně vykradačským způsobem chovali odjakživa, dnes to mají jen usnadněné existujícími technologiemi. Princip však zůstává stejný.“¹⁰⁶ Autor uvádí příklady modernistických velikánů, kteří přetvářeli díla a motivy jiných autorů. Popisuje, jak Édouard Manet v devatenáctém století předělával ve své tvorbě dílo Velasquezovo a Veroneseho, jen mu to díky použité malířské technice trvalo daleko déle než dnešním tvůrcům, jež mohou užívat program *Photoshop*. Auguste Rodin dle něj dokonce vytvářel komplikované smyčky, aby mohl recyklovat sám sebe, a Pabla Picassa označuje za „Google“ světového malířství.

V tomto smyslu můžeme podle mého názoru upozornit také na zpochybnění tradičních forem tvorby uměleckého díla na počátku dvacátého století s nástupem dada a Duchampovy *Fontány* či neodada personifikované postavami Rauschenberga, Johnse či Cage. Duchamp vystavující pisoár a sušák na lahve se stal pro svět umění dvacátého století zásadním milníkem a odstartoval celou epochu, která se k němu v různých podobách neustále vrací a dovolává se jeho odkazu. V umění postprodukce pak svým způsobem můžeme podle mne spatřit vyústění tohoto zlomu, k němuž došlo již na počátku dvacátého století. Užívání již existujících předmětů tak má svou vlastní historii.¹⁰⁷ Můžeme dodat, že v reakci na dadaistické umění se objevují také první manipulace a zásahy do fotografických záznamů v podobě prvních fotomontáží.¹⁰⁸ Dějiny umění od počátku dvacátého století nabízí nepřehledné množství umělců, kteří přetvářeli či využívali díla jiných autorů či používali již existující reálné předměty. V postavě pop-artové umělce Andy Warhola a jeho krabic Brillo pak můžeme spatřit pouze dalšího umělce, jenž rozšířil repertoár uměleckých prostředků tímto směrem. Užití již existujících předmětů či motivů tedy není ničím tak zcela revolučním, jak Nicolas Bourriaud uvádí.

Domnívám se však a v tomto ohledu s autorem souhlasím, že se pro současnou tvorbu stala technika postprodukce zásadnější a důležitější, než tomu bylo kdykoli dříve, a to podle

¹⁰⁶ Pospiszyl, T., „Tancuj, bůh je přece dýdžej – mechanismy současného umění a úvahy Nicolase Bourriauda“ v *Umělec*, Divus, č. 2., 2004; dostupné na www.divus.cz/umelec/arcicle_page.php?item=1042.

¹⁰⁷ Jejíž počátek můžeme umístit například k Duchampovi, kam je také často umisťován počátek pojetí umění jakožto myšlenky a původ konceptualismu.

¹⁰⁸ Mezi prvními, kdo začal na fotomontážních projektech pracovat byli například umělci Heartfield, Hausmann, Höchová a Grosz. Současně s nimi je v Sovětském svazu rozvíjeli např. Gustav Klucis a Alexandr Rodčenko.

mého názoru také díky kulturním podmínkám, které k jejímu využití přímo vybízejí. Autorův text také poskytuje analýzy děl současných umělců a dokazuje, že existence celosvětové sítě s sebou přinesla změny v principu užití děl druhých autorů a přesvědčivě představuje techniku postprodukce coby dominující tendenci současné umělecké produkce.¹⁰⁹

Představme nyní stručně typologii techniky postprodukce, kterou ve svém textu Bourriaud zavádí a pokouší se ji tak odlišit od již existujících a užívaných forem pozdějšího zpracování cizího materiálu, které se objevovaly v dějinách umění dříve. Technika postprodukce může mít dle autora jednu z těchto pěti podob: a) nové programování již existujících děl, b) pobývání v historických stylech a formách, c) užití obrazů, d) využívání společnosti jakožto repertoáru forem, e) vstup do světa módy a médií.

Pod „novým programováním již vzniklých děl“ autor řadí takové umělecké počiny, které znovu vytvářejí a předělávají konkrétní umělecké dílo,¹¹⁰ nebo takové, které umělecké dílo jiných autorů zahrnou do díla vlastního.¹¹¹ Druhý typ postprodukce: „pobývání v historických stylech a formách“, je podle autora adaptování struktury a formy nějakého stylu, a nikoli konkrétního díla, na vlastní vyjádření.¹¹² „Užití obrazů“ podle Bourriauda znamená použití cizích „technických obrazů“ či konkrétněji (a častěji) filmových sekvencí či celých filmů, jež jsou nějakým způsobem pozměněny a přetvořeny.¹¹³ Poslední dva typy postprodukce: „využívání společnosti jakožto repertoáru forem“ a „vstup do světa módy a médií“, jsou si podle mého názoru podobné a vycházejí z obdobných východisek. Umělci podle Bourriauda využívají pro svou tvorbu každodenní témata a principy, na nichž funguje současná společnost. Používají vizuální formy, jež se s jednotlivými systémy společenského života pojí. Bourriaud uvádí příklad umělce, který používá loga nadnárodních firem a představuje je jako samostatná umělecká díla.¹¹⁴ Umělcům podle autora slouží vizuální stránky reklam, obchodních společností, bank, galerií či soutěžních pořadů jako široký

¹⁰⁹ Upozorňuje například na díla Maurizia Cattelana, Thomase Hirschhorna, Jasona Rhoadese či Rirkrita Tiravanji.

¹¹⁰ Jako příklad uvádí video *Fresh Acconci* z roku 1995 autorů Mikea Kelleyho a Paula MacCarthyho, ve kterém umělci nechávají interpretovat již vzniklé performance Vita Acconciho profesionálními herci a manekýny a „občerstvují“ je tak a vytvářejí nového, „svěžího“ Acconciho.

¹¹¹ Bourriaud uvádí instalaci *One revolution per minute* z roku 1996 umělce Rirkrit Tiravanji, do které jsou vřazeny díla autorů – Oliviera Mosseta, Allana Mc Colluma a Kena Luma.

¹¹² Felix Gonzales-Torrès tak dle Bourriauda užívá a přetváří formy minimalistického umění a po téměř třiceti letech je vřazuje do nového rámce a vlastního politického názoru. Autor uvádí celou plejádu autorů a jejich děl. Liama Gillicka, Dominiqua Gonzaleze-Förstra, Daniela Pflummse, Sarah Morris a Maurizia Cattelana, který například svým dílem *Sans titre (Bez názvu)* odkazoval na styl perforací Lucia Fontany. Zde je možné uvést díla umělců, kteří nejen adaptují, ale také duplikují části již existujících děl a vřazují tak formy předchozích stylů do vlastních vyjádření a zpracovávaných témat.

¹¹³ Angela Bulloch například představila na Benátském bienále v roce 2003 dílo, ve kterém nahradila zvukovou stopu Tarkovského filmu *Solaris* vlastním textem.

¹¹⁴ Jedná se o Daniela Pflumma. Podobné principy lze nalézt u Matthieua Laurretta či Jense Haaninga.

repertoár forem, jež mohou ve svých dílech přetvářet a upravovat a v takto pozměněné formě prezentovat jako umění. Svět módy a médií funguje podle něj obdobně. Poskytuje umělcům rozsáhlou paletu vizuálních forem, jež je možné použít a přetvořit. Módní trendy, televizní soutěže a podobné, vizuálně lákavé systémy tvoří bohatý zdroj forem, jež je možné zpracovat.

Všechny zmíněné typy a praktiky postprodukce fungují na stejném principu, na využití již existujících děl, produktů a forem. „Dovzdávají, že jejich tvůrci záměrně vkládají svá umělecká díla, do již existující sítě znaků a významů, místo aby je považovali za nezávislé či originální formy. Tabula rasa pro umělce již neexistuje, tvůrci nepracují na základě dosud nepoužitých materiálů, nýbrž se snaží nalézt způsob, jak se začlenit do nespočetných produkčních toků.“¹¹⁵ Pro současné umění je tedy dle Bourriauda typické, že spíše, než aby hledalo vlastní formy, přetváří a „programuje“ formy již existující. Umělci tak již nepracují se surovým materiálem, kterému by vtiskli tvar, ale používají to, co už tu jednou je a má nějaký tvar a podobu. „Pohybují se v prostředí již existujících forem, již vydaných signálů, již postavených budov, v prostředí tras vytyčených jejich předchůdci, takže umělecké pole (mohli bychom však dodat i televizi, film nebo literaturu) nepovažují za jakési muzeum obsahující díla, jež se sluší citovat či „překonávat“, jak by tomu chtěla modernistická ideologie „nového“, nýbrž za jakési obchody plné nástrojů k použití, za databáze faktů, s nimiž lze manipulovat, jež lze přebírat a znovu uvádět na scénu.“¹¹⁶ Umění postprodukce se netýká jen vkládání vlastního díla do díla cizího či jiné manipulace a užití uměleckých děl, ale užití jakýchkoli kulturních a společenských forem, jež fungují jako databanka zdrojů a uměleckých nápadů, které je možné použít.

Tato tvorba však dle Bourriauda nereaguje na tradiční uměleckou skepsi „vše už tu bylo“ a předpona „post“, kterou k pojmu „produkce“ přidává, neznačí jeho negaci. Postprodukce dle něj naopak znamená aktivní postoj a činnosti, jež pouze nekopírují již vzniklá díla, ale hledají vlastní způsob zobrazování a vyjadřování na základě užívání existujících forem. „Činnosti, o kterých je zde řeč nespočívají v produkování nějakých ‚obrazů obrazů‘, což byl manýristický postoj, ani v nářcích na téma ‚všechno už tady bylo‘, nýbrž jde o to, vymýšlet ‚užívací protokoly‘ pro již existující způsoby zobrazování a formální struktury.“¹¹⁷ Dle autora jde tedy o vymýšlení „užívacích protokolů“ pro již existující metody zobrazení a systémy forem. Umění postprodukce se tak dle něj snaží zmocnit kulturních kódů a kulturního dědictví, jež se snaží opět oživit a uvést do světa současného umění.

¹¹⁵ Bourriaud, N., *Postprodukce*, Tranzit, Praha 2004, s. 8.

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ Ibid.

Za vrcholné dílo postprodukce, tak jak ji představuje Nicolas Bourriaud, považují film *The Clock* švýcarského umělce Christiana Marclaye představený v roce 2011 na 54. Benátském bienále. Za svou dvacetičtyřehodinovou filmovou koláž získal Marclay Zlatého lva. Marclay složil z tisíců filmových ukázek tematizujících čas v podobě záběrů na hodiny, hodinky, nádražní hodiny, věžní hodiny, budíky apod. celodenní filmovou mozaiku, která odpovídá reálnému času. Čas, který ukazují hodiny na záběrech, přesně odpovídá době, kdy se diváci na film dívají. Přestože je film složen z tak velikého množství vzájemně nesouvisících záběrů, velmi přesvědčivě vyvolává dojem příběhu, který je podle mého názoru navíc napínavý, strhující a střídavě dojemný, romantický či tragický. Tento celodenní film o čase složený pouze z děl jiných autorů považují za ikonický příklad současné postprodukční tvorby. Tento příklad podporuje první předpoklad, že umělecká technika „postprodukce“ hraje i dnes v umělecké tvorbě důležitou roli.

Bourriaud srovnává tvorbu postprodukčního umělce s dýdžejem či internetovým surferem. Všichni dle něj hledají vlastní cestu napříč kulturou užíváním hotových forem. Umělec se dle něj „aktivně zabydluje“ v kulturních formách, které přetváří a „posílá dál“. Umělecké dílo v době internetu nadále nefunguje jako jednou provždy hotový a završený produkt, ale je otevřeno dalším zásahům, změnám a vkládání vlastních tvarů.¹¹⁸ Tento moment je pro Bourriaudovo pojetí techniky postprodukce zásadní. V současném umění dle něj došlo ke zrušení hranice mezi konzumací a produkcí. „Tato ‚kultura užití‘ implikuje hlubokou proměnu statutu uměleckého díla. Umělecké dílo tu překonává svou tradiční roli jakési sběrné nádoby umělcova vidění a napříště funguje jako aktivní prvek, jako partitura, jako přizpůsobivý scénář, jako osnova s různou mírou samostatnosti a materiálnosti, neboť jeho forma může oscilovat v rozpětí od pouhé představy až po sochu či obraz.“¹¹⁹ Takové dílo dle autora protiče pasivní kultuře konzumentů a zboží a umožňuje aktivní podílení se na ožívání a tvorbě forem, jež tuto kulturu vytvářejí.

Umění postprodukce tak podle Bourriauda odkrývá a poukazuje na zásadní momenty a prvky kultury a uvádí je v podobě uměleckých děl znovu do oběhu. V těchto dílech nejsou přetvářeny pouze předměty naší každodenní potřeby, ale „věci“, jež naši kulturu vytvářejí. Dílo postprodukce tedy obsahuje sdělení o naší kultuře a funguje jako nosič informací nejen o ní, ale i o jejích produktech a možnostech jejich využití. V první řadě tedy dle autora poskytuje informace o kultuře, v níž vzniklo a jejíž „kódy“ používá. Využitím dostupných

¹¹⁸ Vznik sociálních sítí a v poslední době zvláště Facebooku možnosti umění postprodukce rozšířil díky hromadnému sdílení a přetváření „oblíbených“ odkazů, dat, obrazů a videí.

¹¹⁹ Bourriaud, N., *Postprodukce*, Tranzit, Praha 2004, s. 12.

vizuálních forem a produktů kultury, jakými jsou umělecká díla, reklamy, design či móda tak dílo postprodukce dle Bourriauda upozorňuje na podstatné rysy světa, v němž žijeme.

Současně s trendem v umění, jenž využívá jakoukoli formu, kód či design se vynořují také otázky autorských práv a tzv. duševního vlastnictví. V době, která se nezděráhá užít jakýkoli existující produkt, nápad či dílo někoho jiného a využít ho pro vlastní potřebu, je nutné pro takové nakládání s „myšlenkami“ druhých stanovit pravidla a poskytnout tak ochranu autorům a jejich „nehmotnému vlastnictví“. Autorský zákon, jenž má chránit autora a jeho dílo však nestačí reagovat na současné překotné změny v užívání dat a jejich směnu, úpravu a šíření. Zvláště patrnou se tato situace stala například v oblasti grafického designu. Návrhy vizuálních podob webových stránek, katalogů, časopisů, reklamních a propagačních akcí apod. nejsou prozatím dostatečně legislativně chráněny a mohou být zneužity „zákazníkem“ bez vědomí autora. Postprodukční umění, které využívá práce jiných autorů, je v této oblasti možné označit za nelegitimní praktiky. Legislativní, ale také etické otázky postprodukčního umění možná dají uměleckému „vymýšlení uživatelských protokolů“ odpovědi, jež budou mít vliv na jeho další podobu.

Postprodukce, jak jsme ji zde popsali, zvyšuje nároky na diváky současného umění tvorbou uměleckých děl, z již existujících produktů, které disponují vlastními obsahy, významy a smyslem v rámci dějin umění. Postprodukční dílo, jež tyto obsahy a významy záměrně posouvá a využívá, pak vytváří vlastní obsah, který je možné smysluplně rozluštit až na základě znalosti původních děl. Důsledkem ztížení přímého přístupu k obsahu díla pak může být potřeba tematizování souvislosti mezi uměním a poznáním a zmíněné zaměření pozornosti směrem k divákům, kterým současný umělecký provoz reaguje na nároky vnímání postprodukčních děl. Domnívám se, že technika „postprodukce“ či jinými slovy využívání již vytvořeného uměleckého materiálu, která nabyla na významu v počátcích devadesátých let a na čas se stala zásadní technikou umělecké produkce, hraje i dnes v umělecké tvorbě důležitou roli, která ovlivňuje umění směrem ke zvýznamnění jeho vztahu k poznání. Využití techniky postprodukce klade na diváky vyšší nároky, neboť umělecké dílo vzniklé technikou postprodukce je složeno z již existujících děl, která disponují vlastními obsahy, významy a smyslem. Výsledný produkt tyto obsahy posouvá či rozšiřuje, jindy „pouze“ využívá a vytváří tak svůj vlastní jedinečný obsah, který je mnohdy (nikoli pokaždé) možné smysluplně „dekódovat“ až na základě znalosti děl původních. Jedním z důsledků ztížení „přímého“ přístupu k obsahu díla pak může být nejen obecný fenomén „obratu k divákovi“, kterým podle mého názoru současný umělecký provoz reaguje na nároky vnímání současného umění, ale vyjevení vztahu umění a poznání jako klíčového tématu pro teorii současného umění.

V. Filozofická východiska teorie vztahu umění a poznání

Sledovali jsme podoby vztahu umění a poznání v současné praxi uměleckého provozu a popsali několik zde probíhajících „obratů“, ve kterých lze nárůst jeho významu zřetelně sledovat, a poté vybrali několik faktorů, jež mají vliv na zvýznamnění tématu poznání v současném umění a jež zvyšují nároky na diváky. Nyní se zaměříme na tematizaci tohoto vztahu v teorii umění. Představíme současnou teorii, jež se vztahem umění a poznání zabývá a pro níž se ujalo označení estetický kognitivismus. Pokusíme se tak mimo jiné obhájit předpoklad, že tematizace vztahu umění a poznání je v rámci teorie smysluplná a že v ní má své pevné místo. Poté prověříme, zda estetický kognitivismus nabízí současnou teorii umění vhodné pojmové a myšlenkové nástroje a zda jím prováděná tematizace vztahu umění a poznání je pro současné vizuální umění přínosem.

Nejprve představíme základy přesvědčení o možnosti spojit umění a poznání v klasické řecké filosofii, v myšlení Platóna a Aristotela, k jejichž myšlenkám estetický kognitivisté často odkazují či na ně přímo navazují. I když se někdy toto odkazování omezuje pouze na konstatování „již staří Řekové se domnívali“, je v celku debat estetického kognitivismu patrné, jakou důležitost jeho zastánci základům možnosti teoretického spojení umění a poznání v klasickém Řecku přikládají. Poté poskytneme přehled v základních koncepcích estetického kognitivismu coby směru v teorii umění, jenž staví námi zohledněný vztah do centra svého zájmu. Estetickým kognitivismem se zabýváme především z tohoto důvodu. Je to konkrétní, poměrně silný teoretický proud, který spatřuje ve spojení umění a poznání filozofickou cestu k umění. Pro tuto cestu jsme se z výše uvedených důvodů rozhodli i my, a proto tento teoretický směr, který v tematizaci vztahu umění a poznání spatřuje přínos, nyní představíme. Na závěr prověříme možnosti jeho uplatnění a explanační sílu v současné situaci umění.

V. 1. Základy: Platón a Aristotelés

Teoretické základy přesvědčení o přínosu tematizace vztahu umění a poznání můžeme nalézt v klasické řecké filosofii. Konkrétně v myšlení Platóna a Aristotela, kteří se v rámci svých filozofických úvah zabývají možnou rolí umění jakožto platného zdroje poznání a hledají odpovědi na to, zda se díky umění něčemu učíme. Odpovídají rozdílně a tento spor se v jistém smyslu odráží v celých dějinách teorie umění a svou aktuální podobu získal i v dnešních

diskusích o kognitivní funkci umění. Estetičtí kognitivisté se často dovolávají těchto základů jako záruky svého zájmu a jako důkazu, že již staří Řekové spatřovali ve spojení umění a poznání možnost teoretického uchopení umění. Je zřejmé, že pro námi zohledněnou teorii umění, je pojetí umění u Platóna a Aristotela důležité jen v souvislosti jeho vztahu k poznání. V rámci estetického kognitivismu se tak můžeme setkat spíše s odkazy na konkrétní místa v dílech či jednotlivé myšlenky těchto filosofů, než se souvislým rozborem a badatelsky přínosným textem v oblasti klasické řecké filosofie. Naše představení těchto základů bude tedy sledovat stejnou souvislost a umění v pojetí Platóna a Aristotela představíme v jeho souvislosti s poznáním.

Za prvního filosofa, jenž do teorie umění vnesl pojem poznání, můžeme považovat Aristotela. Základní předpoklad jeho filosofie spočívá v přesvědčení, že umění nám poskytuje poznání a že je poznáním umožněno. Umělecká činnost podle Aristotela není založena pouze na smyslovém vnímání, jak je tomu u Platóna, ale na myšlení a poznání. Aristoteles však využívá možnost spojit uměleckou činnost s poznáním smyslu, jak k tomu otevírá filosofický prostor již platonismus. Základy takového spojení je tedy nutné umístit již k Platónovi.

V Platónově filosofii, která dala sledované souvislosti umění a poznání základ, můžeme sledovat motiv vztahu zjevného a skrytého zjevu věci. Pojem vzhledu má u Platóna dvojí stránku. Tu, jež odhalujeme smyslovým vnímáním a druhou, která je přístupná pouze našemu myšlení. Viditelnou stránku (*phantasmatos*) a stránku myslitelnou (*eidos*). Jejich vztah charakterizuje relace zjevný – skrytý. Skrytý, myšlení přístupný zjev, dává smysl tomu, co vidíme. Na základě tohoto rozlišení pak můžeme tvrdit, že tomu, co vidíme, rozumíme jen díky tomu, že známe myslitelný zjev věci. Zde se otevírá prostor pro hledání souvislosti mezi uměleckou činností, jež je u Platóna založena na smyslovém vnímání a poznáním, které je pro toto vnímání nezbytné. Sledovaný motiv je tak latentně obsažen již zde.¹²⁰

Platónovi však také vdčíme za vztah k zobrazení, jenž rozlišuje na jedné straně skutečnost a na straně druhé obraz. Ve svém ontologickém řádu staví umění na místo daleko vzdálené od skutečných jsovců a od pravdy a připisuje mu schopnost produkovat pouze pochybná zdání vědění, pouhé napodobeniny zjevného vzhledu věcí. Umění vykazuje do oblasti pouhé nápodoby smysly vnímatelných jevů daleko vzdálených pravdě. Připisuje mu však schopnost člověka učit v otázkách mravů a vychovávat jej. Umění přisuzuje výchovný charakter a varuje před tím, že často vychovává špatně.¹²¹

¹²⁰ Srov. Nitsche, M., *Kalon Kata Logon* [online], Filozofická fakulta, Univerzita J. E. Purkyně, 2006. Dostupné z: <http://ff.ujep.cz/kalon-kata-logon/>.

¹²¹ U Platóna se pojmy jako obraz, odraz, vzor či zobrazení objevují v samotném jádru jeho filosofie, které je a

Proč vyhání básníka z ideální obce a proč do ní odmítá přijmout napodobovací umění, Platón vysvětluje v desáté knize *Ústavy*. Uvádí zde své ontologické rozdělení jsoucen a jejich tvůrců. Umělecká díla umísťuje až na třetí a nejvzdálenější místo od skutečně jsoucího, od pravdy. Umění malířské i básnické je dle něj pouhou nápodobou jevů vnějšího světa, které jsou samy založeny a odvozeny od původních idejí. Ideu, která je trvalá, neměnná, věčná a dle Platóna nejvíce reálná, může svou moudrostí pochopit a promyslet pouze filosof a nikoli umělec. Umělecké dílo se nachází až na třetím a posledním místě a vztahuje se pouze ke druhému stupni věcí. Je pouhou kopií kopie, stín stínu. Platón si v této knize *Ústavy* klade klíčovou otázku: „Napodobuje malíř zjev nebo pravdu?“ „Co z obojího jest při jednotlivé věci účelem malířství, zda-li vypočítati to, co jest, jak vskutku jest, či to, co se jeví, jak se jeví, a zda-li tedy jest napodobením zjevu, či pravdy (*fantasmatos é alétheias*)?“¹²² Odpovídá, že v umění nedochází k zobrazení skutečně jsoucího, ale pouze jeho zjevu. Umělec napodobuje výlučně smysly vnímatelné jevy. Umění nám tak nemůže poskytnout žádné pravdivé poznání a jeho kognitivní přínos nemůžeme hledat v oblasti poznávání pravé podoby skutečnosti. Přesto nás však může vzdělávat v oblasti mravů a etiky, a tak nám poskytovat znalosti morální.¹²³ Umění v Platónově pojetí tedy nemá kognitivní povahu ve smyslu poskytování pravdivého poznání skutečnosti, ale můžeme mu přiřknout vzdělávací funkci v otázkách etických.

Popisu toho, jak by měli básníci skládat své básně, aby člověka správně vychovávaly, věnuje Platón druhou a třetí knihu *Ústavy*. Ve svém plánu ideální obce navrhuje dozírat na skladatele bájí, aby skládali pouze báje vhodné pro výchovu. Některé Homérovy báje zakazuje vykládat, protože „mladá duše“ dle něj ještě není schopna rozeznat, co je pouhým příměrem a vše, co slyší, se do ní nesmazatelně a nezměnitelně otiskne. Doporučuje vyprávět báje s jasným a pozitivním morálním obsahem. „Naopak hledme, jak bychom děti přesvědčili, že se nikdy nevyskytlo žádné nepřátelství občana proti občanu a že takové počínání jest hříšné: takové věci musí jim vypravovati hned v mládí starci i stařeny a také básníky třeba donucovati, aby pro dospívající mládež v tomto smyslu vytvářeli své báje.“¹²⁴ Platón navrhuje, aby první vypravování, jež lidé slyší, obsahovala pouze krásné a mravné myšlenky, a tím přispívala k jejich výchově. Umění v jeho pojetí má výchovný charakter a

bylo v dějinách estetiky na tisíckrát vyčítáno vyhánění básníka z ideálního státu. Platón se k umění (jakožto *mimésis*) vyjadřoval prakticky po celý život. Rolí umění se zabývá ve II., III., a X. knize *Ústavy*, ale také v dalších dialozích, zejména v dialogu *Ión*, *Symposion* a *Hippias Větší*.

¹²² Srov. Platón, *Ústava*, Praha, OIKOYMENH, 2003, 589b.

¹²³ Tímto druhem poznání, jeho tematizací a vymezením, se zabývá jeden ze silných proudů současné teorie estetického kognitivismu.

¹²⁴ Platón, *Ústava*, Praha, OIKOYMENH, 2003, 378d.

podléhá proto přísné cenzuře. V závěru druhé knihy *Ústavy* Platón ustavuje dva zákony, kterými se mají básníci při tvoření bájí řídit a proti kterým se nesmí prohřešit, mají-li mít v ideální obci své místo.¹²⁵ Také v dalších částech *Ústavy* se Platón věnuje dohlížení nad básníky a umělci a doporučuje v obci ponechat pouze ty, kteří „mají nadání stopovati povahu krásného a ladného“ a vytvářejí tak obraz dobrých mravů a už od dětství vštěpují lidem „krásné myšlenky“.

V důraze na správnost a vhodnost vyprávěných příběhů a v uzákonění trestů plynoucích ze špatné tvorby umění můžeme spatřit, jakou důležitost Platón výchovné roli umění přikládal. V současných teoriích a vymezeních toho, jaké poznání nám umění může poskytovat, je jím tematizovaný druh jedním z klíčových. Otázkám morální znalosti je v diskusích estetického kognitivismu věnována značná pozornost. Platóna tak můžeme (svým způsobem a v omezeném smyslu) označit za předchůdce varianty estetického kognitivismu, která klade důraz na schopnost umění vychovávat a poskytovat nám znalosti v oblasti etiky.

Aristoteles na výchovnou roli umění důraz neklade. V jeho pojetí nám umění poskytuje poznání obecně platných principů. Je výsledkem tvůrčí činnosti umělce napodobujícího obraz, jenž má „ukrytý v duši“. Základní předpoklad Aristotelovy teorie spočívá v přesvědčení, že umění nám poskytuje poznání a je poznáním umožněno. Napodobování není dle Aristotela založeno pouze na smyslovém vnímání, jak tomu bylo u Platóna, ale na myšlení a poznání. Aristoteles stejně jako Platón pokládá všechna umění za napodobovací, přesto je umělecká tvorba v Aristotelově pojetí umožněna a podmíněna jiným způsobem.

Zatímco pro Platóna *mimésis* představuje nápodobu smysly vnímatelných jednotlivin, zjevného zjevu věci, pro Aristotela může být do jisté míry idealizujícím způsobem zobrazení. „Malíř nebo jiný výtvarný umělec musí napodobovat pokaždé jedním ze tří způsobů: buď jaké věci byly, nebo jsou, nebo za jaké se pokládají a jakými se zdají, nebo jaké býti mají.“¹²⁶ Nápodoba je podle Aristotela nástrojem poznání, díky němuž si osvojujeme první poznatky. Napodobování je dle něj lidem vrozeno. „Zdá se, že básnictví vůbec vzniklo asi ze dvou příčin, a to přirozených. Neboť předně jest napodobování lidem vrozeno od malička, a tím se právě liší člověk od ostatních živočichů, že si libuje v napodobování a že si osvojuje první

¹²⁵ Prvním z nich nařizuje, aby bohové nebyli líčeni jako původci všeho, nýbrž jen dobrého. Zlé od bohů nepochází. Jde o bytosti dobré a jako takové nemohou být příčinou zla. Druhý zákon vychází z přesvědčení, že bůh, který je dobrý, je v nejmenší možné míře přístupný změně a nemá tudíž mnoho podob, jak básníci líčí. Každý z bohů je nejkrásnější a nejlepší a trvá stále ve své jednotě a podobě. Druhá zásada proto nařizuje, aby se o bozích nemluvilo jako o „kejkličích“, kteří se proměňují a aby jim nebylo připisováno, že nás slovy či skutky obelhávají. Dodržováním zákonů budou dle Platóna v obci vychovávat bohabojní a bohu blízcí lidé. Pokud je básníci poruší, nebude jim dovoleno hry předvádět a obec by je měla odmítnout.

¹²⁶ Aristotelés, *Poetika*, Praha, OIKOYMENH, 1993, s. 41.

poznatky napodobováním.“¹²⁷ Člověk se dle Aristotela napodobováním učí podobně jako je tomu v pojetí Platóna. V podstatném momentu se však tato pojetí liší. Podle Aristotela nám umění poskytuje poznání podstaty věci.

Klíčovým pojmem je v tomto pojetí vzhled – *eidos*. V sedmé knize *Metafyziky* Aristoteles rozlišuje druhy věcí podle jejich vzniku. „Z věcí, jež vznikají (*ta gignomena*) (1) Jedny vznikají od přírody (*fysei*), (2) druhé uměním (*techné*) a (3) jiné bezděčně (*apo tautomatú*).“¹²⁸ První dva druhy se liší příčinou vzniku. Ta jsou, jež mají příčinu sama v sobě, náleží *fysis* – věci přírodní. Ta, jež mají příčinu vzniku vně sebe samých, jsou *techné* – věci umělé. Ty také získávají svůj vzhled působením vnější příčiny a Aristoteles k nim dodává. „Ostatní druhy vzniku nazývají se umělým tvořením (*poiésis*), jež se děje buď uměním (*techné*) nebo schopností (*dynamis*) nebo myšlením (*dianoia*). (...) Působením umění však vzniká všechno, čeho tvar je v duši. Tvarem (*eidos*) nazývám bytnost jednotlivé věci a první podstatu.“¹²⁹ Tak se tvar (*eidos*) všeho, co uměním vzniká, musí odrážet a být obsažen v duši umělce. Tvar je tvořící příčina či idea, vzor (*paradeigma*), se kterou umělec pracuje a přenáší ji do látky. Umění (*techné*) působí vznik věci tím, že jí vtiskne tvar. Tvar (*eidos*) je dle Aristotela podstata, bytnost věci a je přístupný smyslovému vnímání a smysly poznatelný. Umělec tak poznává na základě nazřené formy podstatu, kterou vtiskává do svého díla.

Umění v pojetí Aristotela má kognitivní charakter odlišný od toho, který umění připisuje Platón. Poznání, jež nám dle Aristotela umění poskytuje, není v žádném smyslu banální či vzdálené podstatě věci. Umění naopak umožňuje podstatu nazřít a na základě tohoto nazření je také umožněna jeho tvorba.¹³⁰

V Platónově a Aristotelově pojetí umění, jež je tradičně představováno jako pojetí mimetické, můžeme spatřovat základ kognitivního přístupu k umění a zdroj, z něhož západní způsob přemýšlení o umění vychází. Přes bohatou historii a zásadní myšlenkové zdroje ve filosofii klasického Řecka se dnes teoretickým zkoumáním vztahu umění a poznání zabývají především teoretici anglo-amerického filosofického prostředí. Kognitivní přístup k umění, jenž dostal podobu konkrétního teoretického směru, je v současné době spojen především s teoriemi a debatami filosofů zaměřených spíše analyticky. Ačkoli tematizace vztahu umění a poznání nepatří výlučně do prostředí anglo-americké analytické filosofie a toto téma můžeme nalézt v rámci filosofie kontinentální, pojem estetický kognitivismus, jak se tento teoretický proud nazývá, se úzce váže k analytické filosofické tradici a anglo-americkým autorům.

¹²⁷ Ibid., s. 9.

¹²⁸ Aristotelés, *Metafyzika*. Praha, Rezek, 1993, s. 193.

¹²⁹ Ibid., s. 194.

¹³⁰ Pojem *techné* neoznačuje pouze uměleckou tvorbu, ale jakoukoli tvorbu, při které je věci vtiskáván tvar.

Současnou podobu estetického kognitivismu se pokusíme nyní představit.

V. 2. Estetický kognitivismus

Existence estetického kognitivismu coby svébytného proudu v teorii umění ukazuje, že zkoumání umění ve vztahu k poznání je pro teorii umění „cestou“. Šíře a rozmanitost jednotlivých myšlenek pak dávají tušit, že cestou vyšlapanou. Teorie nabízené tímto směrem se téměř výhradně soustřeďují na druhý typ poznání tak, jak jsme ho vymezili v úvodu, tj. na poznání, jež můžeme z umění získat a jež se váže k uměleckému dílu a jeho vlastnostem. Představením estetického kognitivismu ukážeme konkrétní „systém“ teoretického zkoumání umění skrze poznání a naznačíme šíři a různorodost témat, kterými se lze v rámci vztahu umění a poznání zabývat. Nepůjde nám v první řadě o „diskusi“ s kognitivismem, o obhajobu či vyvracení argumentů, jimiž proponenti uváděného směru dokazují svá tvrzení, ani o vyčerpání témat, která estetický kognitivismus nabízí. Půjde nám o představení důležitého směru v rámci zvoleného tématu. Přesto se pokusíme jednotlivé teze i celý směr představit podrobně a kriticky.

Základy estetického kognitivismu se opírají o předpoklad, že umění je hodnotné coby zdroj poznání. Diskuse se týkají především druhů poznání, jež můžeme z umění získat a způsobů, jimiž ho umění může poskytovat. Označení estetický kognitivismus se nejčastěji používá pro teorie anglo-amerických autorů druhé poloviny 20. století.¹³¹ Základní otázka estetického kognitivismu zní, je umění zdrojem poznání, a všichni zastánci na ni odpovídají shodně a sdílejí společné přesvědčení, že se z umění můžeme něčemu naučit. Odpovědi na otázky, čemu se díky umění učíme a jakým způsobem, se již natolik liší, že naproti očekáváním a konsenzu v odpovědi první, vytvářejí velmi barvitý a rozmanitý teoretický proud.

O shrnutí velkého množství témat, která estetický kognitivismus nabízí, se pokusil Berys Gaut. Jeho text „Umění a poznání“ poskytuje přehledné shrnutí základních myšlenkových pozic zkoumaného přístupu k umění a také jeho nedostatků, na něž upozorňují

¹³¹ Zastánci estetického kognitivismu jsou například Nelson Goodman, Gordon Graham, David Novitz, Martha Nussbaum, Peter Kivy, David Walsh, R. W. Beardsmore, Noël Carroll, Oliver Conolly, Bashshar Haydar, Mathew Kieran, Eileen John a mnozí další. Filozofové, kteří se vůči kognitivismu vymezují negativně, jsou například Jerome Stolnitz, Terry J. Diffey, Peter Lamarque, Stein H. Olsen, Douglas Morgan a Monroe C. Beardsley. Diskuse teoretiků o kognitivní funkci umění a o tématech spojených s filosofií umění a estetikou je možné sledovat nejen v jednotlivých knihách zmíněných autorů, ale také v časopisech *The British Journal of Aesthetics* a *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*.

teoretici, jež kognitivní funkci umění zcela či zčásti popírají.¹³² Text Beryse Gauta představíme a využijeme jako logickou osu přehledu současných teorií. Autor se v textu snaží o vyčerpávající výčet témat a argumentů na obou názorových stranách a dopouští se proto velkého zjednodušování a schematicnosti. Argumenty stručně uvádí, aniž by je rozváděl či reflektoval jejich předpoklady a důsledky. Jedná se o text popisný a nikoli polemický. V případě výčtu druhů poznání je popisnost a absence kritického zhodnocení nejvýraznější. V části, v níž Berys Gaut představuje kritiku kognitivismu, se již objevují autorovy vlastní myšlenkové vklady a názory. Uvedený text se pokusíme nejen představit, ale také kriticky rozvést a doplnit.

Berys Gaut rozděluje kognitivisty na dvě skupiny podle toho, jakou otázku si v rámci svého zaměření kladou. Velká část současné debaty se podle něj zabývá klasickou formou otázky, zda umění může poskytovat divákům poznání. Autor ji nazývá otázkou epistemickou (*epistemic question*) a všichni proponenti estetického kognitivismu na ni dle něj odpovídají kladně. Přes zdánlivou jednoduchost tázání i odpovědi se nejedná o banální tvrzení a nabízené teorie se velmi různí podle toho, jaký druh poznání nám umění dle kognitivistů poskytuje. Otázka, kterou se zabývá druhá skupina proponentů tohoto směru, se týká souvislosti kognitivní a estetické hodnoty díla a Berys Gaut ji nazývá otázkou estetickou (*aesthetic question*).

Úvodní dělení lze považovat za orientační (některé autory je možné zařadit do obou skupin zároveň) a také v něm není (nyní ani později) vysvětlen význam (či způsob užití) pojmů estetická a kognitivní hodnota díla. Tyto hodnoty autor odděluje bez bližšího vysvětlení v celém textu. Zde je možné namítnout, že Berys Gaut zcela opomíjí důležité otázky týkající se rozlišení estetické a kognitivní hodnoty díla a podceňuje nezbytnost vysvětlení jejich významů. Náznak vlastního názoru na vztah těchto hodnot nabízí v samotném závěru textu, kde tvrdí, že schopnost poskytovat nám poznání je v některých případech také estetickou předností umění.¹³³ Nevysvětluje už však, ve kterých případech tomu tak je a v důležitějším ohledu, ve kterých tomu tak není. Autor se nepouští do řešení náročnějších a komplexních estetických témat jako je například „estetický zážitek“ a jeho význam pro osobnost člověka. Nijak se nedotýká (stejně jako všichni autoři, které zmiňuje) problematiky samotného smyslu estetických zážitků či jejich důležitosti pro člověka, pro jeho

¹³² Gaut, B., „Art and Knowledge“ in *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Levinson, Jerrold. (ed.), Oxford University Press., Oxford, 2003, s. 436-451.

¹³³ „Kognitivismus totiž nese na bedrech dvojití břemeno. Nejenže musí ukázat, že nám umění může poskytovat skutečné poznání, ale musí také prokázat, že přinejmenším v některých případech je jeho schopnost poskytovat nám takové poznání i jeho estetickou předností.“ Gaut, B., „Art and Knowledge“ in *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Levinson, Jerrold. (ed.), Oxford University Press., Oxford, 2003, s. 449.

sebepoznání nebo pro možnost jeho změny. Celkový seznam druhů poznání a témat, jež autor v textu shrnuje, se může z pohledu kontinentální filosofické tradice jevit ploše a jednostranně. Přesto se je pokusme přiblížit s upozorněním, že se jedná o text z oblasti anglo-americké filosofické proveniencce, kde je estetický kognitivismus coby směr postavený na zkoumání vztahu umění a poznání doma.

V. 2. 1. Druhy poznání

Autor uvádí sedm kognitivisty tematizovaných druhů poznání. Svá tvrzení dokládá jedním či dvěma argumenty, které mají jeho výčet potvrdit. Popisu těchto druhů věnuje necelé dvě strany textu, což ukazuje jednak to, že jejich obhajobu nepovažuje za příliš důležitou a existenci za víceméně samozřejmou a za druhé, že tento výčet je jen odrazovým můstkem pro teoretické úvahy představené v částech týkajících se kritiky estetického kognitivismu. Pokusme se jednotlivým druhům poznání věnovat o něco více pozornosti a nalézt argumenty, které by jejich existenci potvrdily nebo by ji mohly, v podobě uváděné Berysem Gautem, zpochybnit. Stále však půjde o výčet, který se sice pokusíme představit o něco plastičtěji než autor, avšak rozvinutější úvahy naleznou své místo až při představení námitek anti-kognitivistů.

První typ poznání autor charakterizuje jako poznání, jež se úzce váže k oblasti literatury a týká se znalosti významů pojmů, jež užíváme. „Za prvé, někteří proponenti estetického kognitivismu se domnívají, že především literatura nám poskytuje určitý typ filosofického poznání, kterým je znalost pojmů, jež užíváme. Konkrétně jde o pojmy morální, například pojem sympatie.“¹³⁴ Z řad kognitivistů vybírá Berys Gaut pro tento typ poznání Marthu Nussbaum. Podle této autorky nám filosofie může nabídnout jen nástin významu určitých pojmů. Například nástin pojmu „dobrý život“. K úplnému pochopení toho, co znamená „dobrý život“ a konkrétních požadavků, jež na nás životní situace kladou, potřebujeme dle autorky morální vizi, jež můžeme získat pouze z literárních děl. Prvním typem poznání, jenž Berys Gaut v teoriích estetického kognitivismu objevuje, je tedy „pojmová znalost“ či znalost pojmů. Získat ji můžeme z literárních děl, která nám mají umožňovat lépe a plněji pochopit, „oživit“ pojmy a schémata (dle Beryse Gauta především morální pojmy a schémata), jež nám nabízí například filosofie.

Možností získat poznání z literárních děl se důkladně zabývá literární věda, jejíž

¹³⁴ Gaut, B., „Art and Knowledge“ in *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Levinson, Jerrold. (ed.), Oxford University Press., Oxford, 2003, s. 437.

přínos a výsledky autor v textu nijak nezohledňuje.¹³⁵ Epistemologie literatury (či kognitivní naratologie) důkladně zkoumá způsoby a podmínky, za nichž literatura obohacuje naše poznání a popisuje prostředky (tvorba fikce, stavba příběhů, modelování, myšlenkové experimenty, ozvláštnění apod.¹³⁶), které má literatura k dispozici.¹³⁷ Tento typ poznání je tematizován a zkoumán i jinými disciplínami a lze jej proto považovat za teoreticky přitažlivý a Gautovu tezi o jeho existenci za plausibilní. Domnívám se však, že prvně uváděný typ znalosti se neomezuje jen na morální pojmy a získávání morálních vizí, jak Berys Gaut uvádí, ale týká se obecně znalostí, jež můžeme z literatury získat.

Autor se úvodní charakteristikou zřejmě snaží podpořit své tvrzení, že jedním z nevlivnějších proudů v současné diskusi estetického kognitivismu o druzích poznání je diskuse o etické znalosti a morálním poslání uměleckých děl. Toto poznání autor vymezuje jako další druh a poznamenává k němu pouze následující: „Mnoho kognitivistů tvrdí, že umění nás může poučit o hodnotách, konkrétně hodnotách morálních. (...) V posledních letech se pravděpodobně největší část debaty o kognitivní hodnotě umění týká otázky morální znalosti, kterou můžeme získat z umění.“¹³⁸ Pokusme se zmíněnou diskusi krátce představit a autorovo strohé tvrzení doplnit o jména autorů a jejich myšlenky.

Umění nám podle tohoto názoru estetického kognitivismu poskytuje vědomosti o podstatě našich přesvědčení a názorů na svět v oblasti našich morálních soudů, tj. v oblasti etiky.¹³⁹ Za důležitý příspěvek k tematizaci morální znalosti považují především diskusi Noëla Carrolla a autorů Olivera Conollyho a Bashshara Haydara.¹⁴⁰ Tato diskuse je součástí širší debaty, která na čas ovládala teoretický prostor estetického kognitivismu. Stručně lze

¹³⁵ Silný zájem o zkoumání vztahu literatury a poznání můžeme sledovat nejen v anglofonní oblasti, na kterou se zaměřujeme, ale také v oblasti frankofonní. Můžeme citovat množství definic „poznávací funkce umění“ či podrobně prozkoumat konkrétní teorii vybraného autora. Cílem textu však není orientovat čtenáře jak v oblasti estetického kognitivismu tak v oblasti literární vědy či epistemologie literatury. Na tyto teoretické oblasti zde pouze upozorňujeme a přenecháváme vlastnímu zkoumání.

¹³⁶ Zde je možné upozornit na celou řadu autorů, kteří se např. tématem modelů či myšlenkových experimentů v literatuře zabývají. Přehledné shrnutí lze nalézt např. v knize *Teorie modelů a modelování*. Srov. Berka, Karel. Tondl, L., *Teorie modelů a modelování*, Svoboda, Praha, 1967

¹³⁷ Epistemologie literatury stejně jako estetický kognitivismus trvá na tom, že skrze umělecké dílo získáváme poznání. Epistemologie literatury sdílí stejný předpoklad, ale zaměřuje se výhradně na literaturu.

¹³⁸ Gaut, B., „Art and Knowledge“ in *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Levinson, Jerrold. (ed.), Oxford University Press., Oxford, 2003, s. 438.

¹³⁹ Z teoretiků, kteří se etickým poznáním zabývají, můžeme zmínit Marthu Nussbaum, Eileena Johna, Mathewa Kierana, Noëla Carrolla, Olivera Conollyho, Bashshara Haydara, Davida Novitze, R. W. Beardsmora, R. A. Sharpa, R. Eldridge a další. Část textů Mathew Kierana je věnována např. kontroverzní oblasti obscenního a pornografického umění. Zabývá se především tím, zda i tato díla mohou mít morální hodnotu. Viz Kieran, Mathew. „Art and Morality“ in *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Levinson, Jerrold. (ed.). (2003) Oxford: Oxford University Press. s. 451-470; Kieran, Mathew. „Pornographic Art“ in *Philosophy and Literature*, Vol. 25, 2001, s. 31-45; Kieran, Mathew. „On Obscenity: The Thrill and Repulsion of the Morally Prohibited“ in *Philosophy and Phenomenological Research* 64, 2002, s. 31-35.

¹⁴⁰ Conolly, Oliver., Haydar, Bashsar. „Narrative Art and Moral Knowledge“, *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 41, No. 2, 2001, s. 109-124.

spor těchto teoretiků shrnout takto. Carroll ve svých člancích obhajuje názor, že umění, konkrétně literatura, nám pomáhá pouze více objasnit a vysvětlit naše již existující morální znalosti (*pre-existing moral knowledge*), ale neposkytuje nám žádné nové. Naproti tomu zmíněná dvojice autorů trvá na tom, že umění nám poskytuje nové znalosti z oblasti etiky a zároveň může ty již stávající více objasňovat.

Tato diskuse se stala součástí širší debaty mezi tzv. „moralisty“ (*moralists*) a „autonomisty“ (*autonomists*).¹⁴¹ Zatímco moralisté trvají na tom, že v hodnocení uměleckého díla hraje podstatnou roli morální povaha jeho obsahu, autonomisté hájí uměleckou autonomii díla, tj. jeho nezávislost na mravnosti či nemravnosti obsahu. Podle autonomistů morální rozměr díla nijak nefiguruje v našem oceňování díla. Tyto dva postoje ve svých radikálních podobách přivedly diskusi do patové situace, z níž možné východisko nabízí až teorie etického autonomismu (*ethical autonomism*) Roba van Gerwena. Gerwen se stručně řečeno snaží obhájit význam morální stránky uměleckého díla, která však nepodmiňuje jeho nahlížení coby umění.¹⁴²

Diskuse o morálním poselství uměleckých děl je i dnes mezi estetickými kognitivisty živá a z pohledu autorky předkládaného textu zajímavá. Autoři uvádějí bezpočet především literárních příkladů, na nichž se pokoušejí svá přesvědčení obhájit, avšak nejčastěji citovaným dílem napříč články jednotlivých autorů je román Jane Austenové *Emma*. Četnost výskytu tohoto příkladu je opravdu překvapivá, a proto alespoň krátce uveďme jeden z často uváděných argumentů a námitku proti němu. Tvrzení, kterými se autoři snaží své teze prokázat, jsou různou měrou přesvědčivá a není naším úkolem je všechny představit. Uveďme jen to nejčastější, jež lze stručně shrnout zhruba takto: Austenová v *Emmě* vytvořila nové pojetí umění, díky němuž se můžeme naučit vidět reálné lidi na základě autorčiných ponorů do lidské přirozenosti a jejich následných popisů. Můžeme tak vidět mladou ženu podobnou Emmě Woodhouseové a aplikací toho, co víme díky Austenové pak více rozumět nějaké reálné osobě. „Austenové portréty mající hloubku a přesvědčivost, vytvářejí charakteristiky, které pasují na lidskou psychologii a my pravděpodobně – našťěstí či naneštěstí – najdeme ve světě velký počet Em.“¹⁴³ Tento argument a jemu podobné se zaměřují především na „esteticky hodnotné popisy postav“ a „charakteristiky pasující na lidskou psychologii“. Při hodnocení

¹⁴¹ Tato diskuse se odehrála na stránkách časopisu *The British Journal of Aesthetics* a na čas ovládla debatu o kognitivní funkci umění.

¹⁴² Srov. Gerwen, von Rob. „Ethical Autonomism: The Work of Art as a Moral Agent“, *Contemporary Aesthetics*, Vol. 2, 2004, dostupné z <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=217>.

¹⁴³ Gaut, B., „Art and Knowledge“ in *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Levinson, Jerrold. (ed.), Oxford University Press., Oxford, 2003, s. 445.

uměleckého díla se však soustředí pouze na jednu jeho část, na „esteticky hodnotné popisy postav“ a „charakteristiky pasující na lidskou psychologii“. Mnohdy tak ztrácejí ze zřetele dílo jako celek a v důležitějším ohledu často určují hodnotu díla na základě zkoumání pouze jednoho jeho stavebního kamene. Jedná se o subtilní námitku proti mnohdy důkladně propracované argumentaci, přesto považují za důležité upozornit na tuto argumentační metodu, jíž kognitivisté využívají.

Proponenti estetického kognitivismu někdy vypracovávají své teorie na podobně úzkých základech, které lze při důkladném rozboru odhalit. Přesto toto „odhalení“ v rámci probíhající diskuse nijak neznamená „zhroucení“ teorie, ale možnost jejího doplnění a dopracování jiným autorem. Zde se mimo jiné odhalují kořeny, z nichž tento směr vyrůstá – analytická filosofie a analytická estetika – a sdílená „víra v pokrok myšlenky“ a možnost jejího dopracování. Jedná se tedy skutečně o debatu, která probíhá v rámci několika důležitých periodik a sborníků. Autoři mohou v rámci svého teoretického postupu využívat myšlenkové postřehy jiných autorů coby legitimní metodu své práce a mohou také jejich myšlenky a postřehy doplňovat. Posledním rysem, který je součástí tohoto dědictví, ale v případě estetického kognitivismu není tak patrný, je „obrat k jazyku“ a zaměření na podmínky užívání pojmů.

Další typ poznání, kterým se kognitivisté zabývají, je „vědění o možnostech“ (*knowledge of possibilities*). „Jiní zastánci estetického kognitivismu tvrdí, že umění nám může poskytovat vědění o možnostech, například toho, jak může být nějaká situace interpretovaná, jak může na někoho působit apod.“¹⁴⁴ Toto vědění někteří teoretici charakterizují jako vědění o tom, že existují různé způsoby výkladu jedné a téže situace či jako vědění o tom, že stejná událost může na různé lidi působit různými způsoby. I zde se můžeme nejčastěji setkat s příklady z literatury. Uváděný román Iana McEwana *Pokání* má ozřejmit, jak může být jistý sled událostí vnímán různými lidmi naprosto odlišně.¹⁴⁵ V díle jedenáctiletou dívkou, její starší sestrou a jejím milencem. Následky různých pohledů na stejnou věc jsou v tomto případě katastrofální. Dle zastánců kognitivismu nám umění umožňuje uvědomit si, že tato možnost či hrozba různých výkladů existuje a poskytuje nám o tom jistý druh vědění. Toto vědění pak můžeme využít k tomu, abychom případným následkům protichůdných interpretací dokázali předejít či o nich alespoň věděli. O podobném druhu znalosti píše například Hilary Putnam.¹⁴⁶ Putnam toto poznání popisuje jako „vědění o možném“

¹⁴⁴ Ibid, s. 437.

¹⁴⁵ McEwan, Ian. (2008). *Pokání*. Praha: Odeon.

¹⁴⁶ Putnam, Hilary. (1978). *Meaning and the moral sciences*, London: Routledge and Kegan Paul., s. 90-91.

(*knowledge of a possibility*) a má na mysli spíše poznání na základě možného než vědění o existenci různých možností výkladu.¹⁴⁷

Vedle vědění o existenci různých možností výkladu je dle Beryse Gauta možné objevit i typ poznání, který lze charakterizovat jako poznání toho, co skutečně jest a nikoli toho, co je pouze možné.¹⁴⁸ „Někteří kognitivisté však trvají na tom, že umění nám neposkytuje znalosti o tom, co je pouze možné, ale o tom, co skutečně jest.“¹⁴⁹ Autor na tomto místě upozorňuje na častá prohlášení Sigmunda Freuda, který trval na tom, že mnoho z jeho myšlenek je obsaženo v Shakespearových hrách. Domnívám se, že pokud byl Freud přesvědčen o tom, že popisuje skutečný stav věcí a nacházel-li své myšlenky v díle Williama Shakespeara, mohl umění považovat za hodnověrný zdroj poznání o lidské přirozenosti.¹⁵⁰ Přesto považuji takto charakterizovaný typ poznání za problematický. Odpověď na otázku, co skutečně jest, či jaká je pravá podoba skutečnosti, není jednoznačná a předem daná. Hledání pravé podoby skutečnosti není snadné (ne-li přímo marné) a je přinejmenším stejně náročné jako zkoumání, zda nám umění může právě takové poznání poskytovat. Považovat skutečnost za danou a v umění pouze prezentovanou pokládám za značně omezený výkladový model umění i skutečnosti.¹⁵¹ Přesto je i tento typ poznání kognitivisty tematizován a zpracováván a v diskuzích o roli poznání v umění má své místo.

Další typ poznání uvedený Berysem Gautem je „praktická znalost“. „Kognitivisté se někdy odklánějí od pojmových a výrokových znalostí a tvrdí, že umění nám může poskytovat znalosti praktické. Znalosti toho, jak určité věci vykonat.“¹⁵² Někteří kognitivisté tak trvají na tom, že umění nám může poskytovat praktickou znalost. Znalost toho, jak konkrétní věc

¹⁴⁷ Tento typ poznání lze srovnat se znalostí, jež můžeme získat díky fikci či se zkušenostní znalostí nebo virtuální zkušeností, jak uvádí v závěru svého výčtu druhů poznání Berys Gaut.

¹⁴⁸ Jedním z teoretiků, který obhájí názor, že nás literatura může učit o tom, co doopravdy jest, je David Novitz. Ve svých článcích obhájí názor, že literární i vizuální umění ovlivňují naše sebepojetí a tím i naši představu o lidské povaze a že individuální osobnostní vzory jsou pouze konstrukcemi vytvářenými podobným způsobem jako umělecká díla. Ukazuje, že umění nám nejen poskytuje poznání toho, co skutečně jest, ale svým způsobem umění tuto skutečnost také vytváří. Viz Novitz, David. „Umění, narativ a lidská povaha“ in *Aluze*, č. 3, Olomouc 2009, s. 27 – 37.

¹⁴⁹ Gaut, B., „Art and Knowledge“ in *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Levinson, Jerrold. (ed.), Oxford University Press., Oxford, 2003, s. 437.

¹⁵⁰ Sumarizaci Freudových poznámek o Shakespearovi nabízí například Norman N. Holland v článku „Freud on Shakespeare“, kde mj. uvádí, že tato Freudova prohlášení pramení především z jeho nadšeného obdivu básníků a především Shakespeara, kterého považoval za básnického génia. Nicméně ani Berys Gaut ani Norman N. Holland nepovažují Sigmunda Freuda za proponenta estetického kognitivismu. Jedná se o pouhý postřeh dokreslující hájenou pozici. Srov. Holland, Norman, N. „Freud on Shakespeare“, in: *PMLA*, vol. 75, No. 3, Jun. 1960. dostupné z <http://www.jstor.org/pss/460328>.

¹⁵¹ Polemika by byla na místě s autorem primárního textu a nikoli s Berysem Gautem, který tomuto typu poznání věnuje pouze několik vět. I tomuto typu však budeme věnovat pozornost pouze v rámci jeho představení a nikoli v podobě rozvinuté kritiky.

¹⁵² Gaut, B., „Art and Knowledge“ in *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Levinson, Jerrold. (ed.), Oxford University Press., Oxford, 2003, s. 438.

vykonat. Zde poněkud předběhneme a uvedme rovnou argument odpůrců kognitivismu, kteří podle mého názoru správně poukazují na to, že pokud by někdo praktickou znalost získanou uměním skutečně aplikoval do reálného života, mohl by zjistit, že se jedná o znalost zdánlivou. Lze také namítnout, že pokud by kognitivisté redukovali umění na praktické návody, museli by být také schopni teoreticky obhájit rozdíl mezi uměním a instruktážní příručkou, ze které by bylo navíc možné tento typ poznání získat pravděpodobně lépe.

Debata o „praktické znalosti“ se však neomezuje jen na manuální dovednosti, jak by se z Gautova textu mohlo zdát. Někteří Gautem opomenutí autoři obhajují i jiné typy znalostí, které označují za „praktickou znalost“. Jenefer Robinson tak popisuje druh emocionální znalosti, který považuje za typ znalosti praktické. Robinson souhlasí s tím, že se z umění něčemu učíme a že především romány nám poskytují důležité poznatky o světě, o povaze člověka a o jeho morálních hodnotách. Trvá na tom, že to nejdůležitější, co díky četbě získáváme, je vzdělání v emocionální oblasti, které považuje za druh praktické znalosti.¹⁵³ Podobný výklad praktické znalosti lze nalézt u Petra Osolsobě, který ve schopnosti umění usměrnit naše emoce spatřuje vlastní význam umění. Pomocí výkladu Aristotelova pojetí *katharsis* dokazuje, že umění nám pomáhá nalézt správnou míru v emocionálním prožívání, což považuje za druh praktické znalosti.¹⁵⁴

Domnívám se, že volný výklad pojmu „praktická znalost“ umožňuje do této skupiny zařadit například i zmíněného Petra Osolsobě či druhy poznání, které tematizuje například již Aristoteles. Naproti tomu omezená interpretace tohoto poznání coby znalosti, jak určitou věc vykonat, je vlastní spíše odpůrcům kognitivismu než jeho zastáncům.

Šestý druh poznání, který autor uvádí, spočívá dle něj ve schopnosti umění odhalovat nám pravý význam některých událostí. „Někteří kognitivisté tvrdí, že umění nás může naučit odhalit pravý význam událostí a trvají na tom, že tato znalost je odlišná od jiných druhů znalostí.“¹⁵⁵ Uvedený zástupce tohoto názoru je R. W. Beardsmore, který tvrdí, že literatura může někomu pomoci najít smysl v událostech, ve kterých ho předtím postrádal. Beardsmore uvádí dva příklady, na kterých tuto schopnost umění ilustruje. Prvním je životní zkušenost zakladatele utilitarismu Johna Stuarta Milla. J. S. Mill po svém nervovém zhroucení údajně opět našel smysl života díky četbě Williama Wordswortha. Druhým příkladem je zkušenost Edwina Muira, který se prý vyrovnal se svým špatným dětstvím až díky vlastní literární

¹⁵³ Srov. Robinson, Jenefer. „L'education sentimentale“ in: *Australasian Journal of Philosophy*. Vol. 73, No. 2, Jun. 1995.

¹⁵⁴ Viz Osolsobě, Petr. (2013). *Umění a ctnost*. Brno: Barrister a Principal.

¹⁵⁵ Gaut, B., „Art and Knowledge“ in *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Levinson, Jerrold. (ed.), Oxford University Press., Oxford, 2003, s. 438.

tvorbě. Umění má podle Beardsmora schopnost poskytovat nám poznání významu a smysluplnosti těch událostí, které pro nás předtím smysl postrádaly, a trvá na tom, že tento druh znalosti je odlišný ode všech ostatních druhů znalostí a můžeme ho získat pouze díky umění.¹⁵⁶

Posledním druhem poznání, který ve svém článku Berys Gaut uvádí, je „zkušenostní znalost“ či „virtuální zkušenost“. „Někteří kognitivisté tvrdí, že umění nám poskytuje empirickou, zkušenostní znalost. Znalost toho, jaké je to být zamilován nebo trpět ztrátou dítěte apod. Umění nám ji poskytuje tím, že rozšiřuje naše znalosti o události, které bychom nezažili nebo nepocítili. Jedná se tedy o jakýsi druh ‚virtuální zkušenosti‘, na které se zkušenostní znalost zakládá.“¹⁵⁷ Tento druh znalosti lze srovnat s poznáním, jež můžeme získat z fiktivního díla a souvisí s ním celá teoreticky bohatá oblast fikce a fikčních světů. Téma fikce je dnes bohatě teoreticky zpracovávané a není naším cílem a záměrem jej zde rozvádět.¹⁵⁸ Tezi o existenci tohoto typu poznání však můžeme opět prohlásit za plausibilní, teoreticky přitažlivou i pro jiné autory a disciplíny a ukončit tak Gautův výčet druhů poznání přitakáním, tak, jak jsme ho začali.

Tímto výčet druhů znalostí, jimiž se kognitivisté dle Beryse Gauta zabývají, končí. Připomeňme, že se jedná o autora anglo-americké filosofické tradice, který shrnuje výsledky zkoumání svých kolegů. V tradici kontinentální filosofie lze nalézt množství konceptů, které by uvedené rozšířily či upravily. (Možnosti fenomenologie, výsledky zkoumání uvedených literárních věd, téma – či fenomén – fikce, Adornovo pojetí „non-konceptuálního“ poznání, tematizace možnosti sebepoznání díky umění, zkoumání „vnitřního světa“ uměleckého díla, využití možnosti reagovat na jeho „nepředmětné“ výzvy a další konstrukty kontinentální filosofie.) Ve vztahu k uvedenému způsobu myšlenkové práce (výstavba teorie v rámci jednoho, případně několika, článků, argumentace založená na systému odpovědí a reakcí na jiný text, diskuse vedená napříč články, víra v možnost rozpracování a vylepšení navrhované teze) se však tyto přístupy jeví jako myšlenkové modely odlišného světa myšlení, jako jiné způsoby přístupu ke stejnému tématu. Srovnávání myšlenkových přístupů obou táborů ke zvoleným tématům, resp. k uvedeným typům poznání by podle mého názoru nebylo pro celek

¹⁵⁶ Srov. Beardsmore, Richard. „Learning from a Novel“ in: Vesey, G., (ed.), *Philosophy and the Arts: Royal Institute of Philosophy Lectures*, vol. VI., Macmillan, London 1973, s. 23-46.

¹⁵⁷ Gaut, B., „Art and Knowledge“ in *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Levinson, Jerrold. (ed.), Oxford University Press., Oxford, 2003, s. 438.

¹⁵⁸ Viz např. Doležel, L., *Heterocosmica, Fikce a možné světy*, Praha, 2003; Zuska, V., *Mimésis-fikce-distance, k estetice XX. Století*, Triton, Praha, 2002.; Fořt, B., Hrabal, J., (eds.), *Od struktury k fikčnímu světu. Lubomíru Doleželovi*, Aluze, Olomouc, 2004.; Nově například Kobližek, T., *Fenomén fikce. Příspěvek k fenomenologii literatury*, Togga, Praha, 2010.; Doležel, L., *Fikce a historie v období postmoderny*, Academia, Praha, 2008; Cohnová, D., *Co dělá fikci fikci*, Academia, Praha, 2009; Pavel, G., T., *Fikční světy*, Academia, Praha, 2012.

předkládané práce přínosem. Cílem této části je (pouze) prokázat první tezi, že se v rámci teorie umění lze smysluplně zabývat vztahem umění a poznání a představit zvolenou teoretickou oblast, která tento vztah zkoumá. Přidržíme se proto započatého postupu a představme nyní kritiku pozic estetického kognitivismu, která tento směr ukáže i z jiných perspektiv a vykreslí tak jeho věrnější podobu. Tato kritika je součástí Gautova textu, jehož strukturu použijeme jako logickou osu.

Autor nazývá kritiky kognitivismu anti-kognitivisty a má na mysli autory, kteří s estetickým kognitivismem jako celkem či s jeho dílčími tezemi nesouhlasí. Jsou to však autoři, kteří se zabývají současnou podobou tohoto směru a reagují na konkrétní články a názory jednotlivých autorů. V roli znalců a kritiků vstupují (a patří) do teoretické oblasti estetického kognitivismu. Z pohledu autorky se tak jedná o autory, kteří svou kritikou tomuto směru přispívají, neboť upozorňují na jeho zcela konkrétní slabiny a nedostatky, které tak mohou být odstraňovány a nahrazovány. Jejich kritika je nicméně vedena ze stejného filosofického zázemí podobnými myšlenkovými a pojmovými prostředky. Přesto či právě proto tato kritika trpí svými nedostatky, neboť je vedena ze stejných úhlů pohledu na věc a nepřináší tak jiné, čerstvé podněty do diskuse. Pokusíme se proto o její kritické (avšak stručné) představení s vědomím toho, že kritika kritiky může být poněkud únavná a těžkopádná část dílčí kapitoly.

V. 2. 2. Proti estetickému kognitivismu: estetický anti-kognitivismus

Berys Gaut shrnuje námitky proti estetickému kognitivismu do čtyř skupin. I zde se dopouští značného zjednodušování. Argumenty anti-kognitivistů nerozvádí a do jednotlivých skupin je rozřazuje jaksi „nahrubo“. Uvedení teoretici jsou zařazeni do jedné i více skupin na základě jednoho autorem vybraného argumentu vytrženého z celku propracovanější kritiky. Autor nesleduje celé argumentační linie vybraných teoretiků a nepředstavuje je v celé jejich šíři. Na druhou stranu, je zcela zřejmé, že to není jeho záměrem a cílem. Čtenáře „uvádí do obrazu“ o možných námitkách proti zkoumanému teoretickému proudu. Nic více, avšak také o nic méně. Jeho zobecňující přehled považuji pro naše omezené potřeby za dostačující. Ovšem za předpokladu, že se jeho představení pokusíme provést kriticky a s vlastními doplněními.

První typ námitek se dle autora zakládá na předpokladu, že veškeré poznání je konceptuální a je možné ho převést do základní výrokové formy. „Za prvé bychom měli zvážit, že ačkoli diváci mohou hovořit o možnosti učit se z umění, nejsou v zásadě schopni říci, *co* se vlastně naučili, nebo toho schopni jsou, ale to, co zmiňují, jsou naprosté banality.

Toto zjištění probouzí vážné pochybnosti o tom, zda se opravdu naučili něco, co vůbec stojí za zmínku.¹⁵⁹ Zástupcem této skupiny je dle autora Jerome Stolnitz, podle kterého nás díla literatury obohacují pouze o banální zjištění. Důkazem, který Gaut uvádí, je Stolnitzova řečnická otázka, již lze parafrázovat takto: co jiného nás *Pýcha a předsudek* učí jiného kromě existence banální, tvrdohlavé pýchy a ignorantských předsudků, jež od sebe vzdalují pohledné lidi žijící v Hertfordshiru v Anglii?¹⁶⁰

V textu, ze kterého autor vybral pouze tuto pasáž, Jerome Stolnitz pokračuje sérií námitek proti poznání, které nám díla literatury poskytují a kromě zmíněné „banality“ uvádí také jeho omezenou platnost pouze v rámci díla a jeho kontextu a upozorňuje tak na nedostatek jeho obecné platnosti. Pýcha či samolibá arogance (jak Stolnitz interpretuje *hybris*), o které nás zpravují řecké tragédie, ukazuje dle něj pouze to, že *hybris* je destruktivní a může ničit. Podle Stolnitze se však už nedovídáme, zda ničit pouze může či musí, zda ničí všechny velké muže historie či jen někoho. Nevíme údajně ani to, kdo tím velkým mužem a hrdinou mimo rámec tragédie je a jak ho poznáme. Zda je to Alkibiadés, Bismarck či Sir Winston není podle Jeroma Stolnitze vůbec jasné. Stejně tak románová tvrzení odhalující „psychologické charaktery“ odkazují dle něj pouze ke slečně Bennetové a panu Darcymu, z čehož nijak nevyplývá, že se vztahují také na všechny či alespoň většinu lidí z masa a kostí. Další podstatná námitka Jeroma Stolnitze tak míří k absenci univerzálnosti poznání, jež nám umění nabízí a jež je dle něj nedílnou součástí významu pojmu poznání. Stolnitzovu kritiku tak můžeme prozatím shrnout do tří bodů: banálnost poznání, jeho omezená platnost a nemožnost převést ho do výrokové formy.¹⁶¹

Berys Gaut zde v argumentaci proti kognitivismu nepokračuje, ale naopak uvádí argumenty v jeho prospěch. Zde se tak poprvé explicitně objevuje autorův vlastní teoretický názor a postoj k estetickému kognitivismu. K výtce uvedeného teoretika uvádí, že jeho kritika předpokládá možnost převést vše, co jsme se naučili do základní výrokové formy. A za druhé, že kognitivisté netrvají na tom, že to, co jsme se z umění naučili, je do výrokové formy možné převést, ale naopak uvádějí typy poznání, jež se od takového typu poznání liší. Uvádějí například praktickou znalost, zkušenostní znalost nebo schopnost poznat a ocenit to podstatné. Tyto typy poznání se dle autora adekvátnímu vyjádření ve výrokové formě brání, avšak to neznamená, že by nebyly cenné. Autorův pohled můžeme doplnit o argumentaci, kterou ve

¹⁵⁹ Gaut, B., „Art and Knowledge“ in *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Levinson, Jerrold. (ed.), Oxford University Press., Oxford, 2003, s. 439.

¹⁶⁰ Srov. Stolnitz, J., „On the Cognitive Triviality of Art“, *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 32, No. 3, 1992, s. 191-200.

¹⁶¹ Ibid.

svých textech v tomto duchu nabízejí Gordon Graham či Gregory Currie. Gordon Graham například takto kritizuje odpůrce kognitivismu Douglase Morgana: „Jedním z Morganových omylů, který ho v tomto ohledu zavedl, je myslet si, že ‚kognitivní význam‘ teorie je nutné vyjadřovat termíny výrokové pravdy, to znamená jako singulární nebo univerzální soudy o tom, jaké věci jsou.“¹⁶² A dodává, že znalosti pramenící z vidění aktuálního světa s ohledem na svět fiktivní (hypochondra lze například vnímat na základě zkušenosti s hypochondrem panem Woodhousem Jane Austenové a díky tomu více rozumět nějaké reálné postavě) jsou druhem znalostí, jež se běžné výrokové formulaci vymykají a podle Grahama se podobají spíše učení z metafory.¹⁶³ Podobně argumentuje také Gregory Currie a uvádí, že někdo například ví, jak jezdit na kole, ale je zcela neschopen říci, co je tím, co zná.¹⁶⁴

Domnívám se, že Berys Gaut a zmínění kognitivisté by museli v obhajobě proti Stolnitzovým námitkám pokračovat prokázáním, že z umění můžeme získat právě takový typ znalosti, jako je například jízda na kole a že ačkoli není převeditelný do výrokové formy, jedná se o jistý typ cenného poznání, který nám může umění poskytovat. Dále by bylo zapotřebí argumentovat ve prospěch existence tohoto „do výrokové formy nepřeveditelného“, non-konceptuálního poznání a prokázat, že mu nechybí obecná platnost, kterou Stolnitz od významu pojmu „poznání“ vyžaduje, nebo prokázat, že pojem poznání lze definovat i bez pomoci univerzálnosti jeho uplatnění. A za třetí prokázat, že se nejedná o banální typ znalosti. Berys Gaut v tomto ohledu skutečně poznamenává, že pokud Sigmund Freud tvrdí, že našel své psychologické teorie obsaženy v Sofoklovi a Shakespearovi, pak ať už je o Freudových teoriích pravdou cokoli, banální nejsou.¹⁶⁵

Na námitku mířící k „banálnosti“ poznání, jež z umění získáváme, lze dle mého názoru odpovědět ještě takto: Zaprvé, lze zohlednit časový charakter poznání. V přítomné chvíli, v okamžiku, kdy znalost získáváme, nevíme, o jaký typ poznatku se jedná. Zda se jedná (jednalo) o banální či cenné poznání, se může vyjevit až časem, v časovém odstupu. Některé znalosti, jež jsme získali díky zkušenosti s uměním, můžeme uplatnit až po dlouhé době a zdánlivě banální poznatek se může proměnit v poznatek cenný. Stolnitzovi můžeme také analogicky namítnout, že nikdy nevíme, pro koho, pro jakého člověka z masa a kostí, může být nějaký poznatek hodnotný a pro koho může být skutečně zcela banální. Případně, co konkrétně znamená banální poznatek.

¹⁶² Graham, Gordon. *Filosofie umění*, Brno: Barrister & Principal, s. 64.

¹⁶³ Srov. Graham, Gordon. „Learning from Art“, *British Journal of Aesthetics*, vol. 35, s. 26 – 37.

¹⁶⁴ Currie, Gregory. „Realism of Character and the Value of Fiction“ in Levinson, Jerrold. (ed.) (1998). *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*, Cambridge: Cambridge University Press. 161 – 181.

¹⁶⁵ Srov. Gaut, B., „Art and Knowledge“ in *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Levinson, Jerrold. (ed.), Oxford University Press., Oxford, 2003, s. 439.

Stolnitzův požadavek převést veškeré poznání do výrokové formy považuji za přístup striktního analytického uvažování, jenž nabízí úzký pohled na skutečnost i možnost jejího poznávání a uchopování. Redukce skutečnosti na skutečnost předmětnou, cele se dávající našemu myšlení k dispozici v podobě již hotového uceleného a „mrtvého“ předmětu, jež lze snadno pojmově vyjádřit, přehlíží událostný a časový charakter skutečnosti a v podstatném ohledu pohled na skutečnost, člověka a přírodu deformuje. Možnosti poznávání skutečnosti a způsoby jejího uchopování se neomezují jen na ty převeditelné do výrokové formy, opakovatelné, měřitelné a jednoduše vyjádřitelné, ale existují i jedinečné, neopakovatelné a jen těžko slovy popsitelné druhy poznání. A ačkoli se může jednat o poznání platné a hluboké (například poznání sebe sama či toho, co mne samého přesahuje) jeho formulace ve výrokové formě, kterou má na mysli Jerome Stolnitz, je dle mého soudu jen těžko proveditelná. To ovšem neznamená, že by toto poznání nebylo komunikovatelné a zprostředkovatelné jinak, třeba právě prostřednictvím umění.

Druhý typ námitek se dle Beryse Gauta týká absence konkrétního způsobu, jímž by nám umění poznání poskytovalo. I když tedy připustíme, že se z umění můžeme něčemu učit, neznamená to, že by existoval nějaký konkrétní způsob předávání poznání, který by mělo k dispozici výhradně umění. Odpůrci kognitivismu dle Gauta argumentují tím, že neexistují žádné charakteristické umělecké pravdy a metody podobné těm vědeckým. A tak zatímco věda disponuje vědeckými experty, metodami a pravdami, jež může poskytovat pouze ona, umění žádné obdobné experty, metody a pravdy, jež by mohly být zprostředkovány pouze uměním, nemá. I tento typ námitek či přesněji i tuto konkrétní námitku vznáší Jerome Stolnitz. Jiné autory zde Gaut neuvádí. Stolnitz ji v textu, ze kterého autor čerpá a *de facto* na něm staví základy svých čtyř typů námitek, uvádí zhruba následovně. Ani metoda poskytování poznání či „umělecké pravdy“ (*artistic truth*) nejsou tématem seriózní teoretické debaty a jejich tematizace v podstatě nedává smysl.¹⁶⁶

Na tuto námitku odpovídá Gaut uvedením názoru Marthy Nussbaum, jež unikátnost uměleckého sdělení a existenci právě takových pravd, které nám může předávat pouze literatura, obhajuje. Nussbaum trvá na tom, že literatura je nezastupitelná v poskytování „morálních vhledů“. A Gaut dodává, že pokud by byla její obrana nenahraditelnosti morální příkladnosti konkrétních literárních děl správná, pak by mohl být Stolnitzův útok odražen tím, že ukážeme na existenci poznatků, které může předávat pouze literatura. Na druhou stranu může být platnost tohoto tvrzení dle něj snadno zpochybnitelná, pokud budeme trvat na tom,

¹⁶⁶ Srov. Stolnitz, Jerome. „On the Cognitive Triviality of Art“ in *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 32, No. 3, 1992. s. 191. „But a ‚method of artistic truth‘ is not matter for debate and hardly makes sense.“

že nikdo nebude schopen zcela porozumět otázkám etiky, nebude-li znát díla velké literatury. A tak zatímco bychom mohli někoho vinit za jeho morální poklesky, nemůžeme ho vinit za neznalost literatury.

Tato námitka dle mého názoru nabízí obhájcům kognitivismu dvě cesty. Za prvé, kognitivisté připustí, že umění nedisponuje svými nenahraditelnými metodami a pravdami a funguje jako jeden z informačních zdrojů. Z uvedené námitky také nijak nevyplývá, proč by mělo být od uměleckého vyjádření, které nám poskytuje nějaký druh poznání, vyžadováno, aby nám poskytovalo nějaké jiné, ode všech ostatních se lišící, poznání, a proč by mělo mít nějakou zvláštní metodu. Za druhé, kognitivisté budou trvat na tom, že poznání poskytované uměním je odlišné ode všech ostatních druhů poznání a že jediná cesta k jeho získání vede skrze umění. Berys Gaut k tomuto bodu poznamenává, že pokud by kognitivisté nelpěli na nezastupitelnosti umění v některých oblastech lidského vzdělání, uvedená námitka by ztratila na vážnosti. Dodává, že hlavním důvodem, proč kognitivisté trvají na tom, že poznání poskytované uměním musí být odlišné ode všech ostatních druhů poznání, je možná strach z toho, aby umění nebylo označeno za nadbytečné. Kdyby bylo možné dosáhnout stejného poznání jinou metodou, například čtením učebnic, umění by mohlo ztratit smysl, který v něm kognitivisté spatřují. Tyto obavy jsou však dle autora zapříčiněny přesvědčením, které mnoho kognitivistů nekriticky sdílí, totiž, že kognitivní hodnota umění je jeho hodnotou jedinou. Berys Gaut zde dle mého názoru zcela správně upozorňuje na to, že existují další hodnoty umění, kvůli nimž se někdo může rozhodnout preferovat literaturu před učebnicemi, a to i tehdy, pokud by neexistovaly žádné od ostatních se lišící umělecké pravdy a poznání. V tomto bodě s autorem souhlasím. Domnívám se, že tento spor obou táborů má společnou základnu v přecenění kognitivní hodnoty umění či dokonce (v případě kognitivistů) její vyzdvižení na hodnotu jedinou. Tím podle mého názoru proponenti obou názorů příliš zužují pohled na umění a redukují jeho smysl na jakýsi nástroj, který by nám měl především a pouze poskytovat poznání a budeme-li vycházet z Gautova výčtu jeho jednotlivých druhů, poznání značně omezené. Přesto považuji cestu spojení umění a poznání za cestu, jež vede k osvětlení mnoha faset umění, jež zůstávají jiným přístupům skryty.

Třetí typ námitek dle Beryse Gauta zní následovně: z umění se nemůžeme učit, protože nám neposkytuje žádné informace o aktuálním světě. Romány by měly být čteny tak, jak ve skutečnosti začínají: „představte si, že“ a nikoli „je to tak, že“. Zástupcem této skupiny je Terry J. Diffey se svou citací „jak by mohlo být umělecké dílo důvěryhodné v oblasti faktů,

kteřá nám sděluje, když tu ze své podstaty není od toho, aby sdělovalo fakta“?¹⁶⁷ Tuto námitku se Berys Gaut snaží oslabit dvěma argumenty a opět odhaluje své vlastní teoretické přesvědčení.

Za první, trvá na tom, že i díla literatury nám poskytují poznatky o aktuálním světě a je možné v nich nalézt velké množství „faktických sdělení“ o jeho stavu. Uvádí dva příklady těchto sdělení a dodává, že ať už jsou myšlena ironicky či nikoli, lze je považovat za „sdělení faktická“ jako například toto: „je univerzálně uznávanou pravdou, že svobodný muž, který má slušný majetek, musí chtít ženu“. Dodává, že mozaika implicitních faktických sdělení obsažených v „seriozních fiktivních dílech“ je navíc velmi rozmanitá. Za takové seriózní fiktivní dílo pokládá (jako i všichni ostatní kognitivisté) román Jane Austenové *Emma* a implicitní faktické sdělení v něm obsažené je zhruba toto: atraktivní, asertivní a rozmazlené mladé dámy mnohdy nejsou nejlepší soudkyně svých vlastních motivací a svého chování.¹⁶⁸

Za druhé, poukazuje na to, že existuje také umění, které není fikcí. „Všechno umění není dílem fikce: většina portrétů například je, nebo si dělá ambice být, věrným zobrazením vzhledu zobrazovaného předmětu. Mnoho krajinomaleb je záznamem aktuálních scén a nikoli výmyslů. Mnoho filmů je dokumentem a nikoli fikcí. Kategorie literatury se dokonce liší od kategorie fikce. Velké množství poezie je vzpomínkou nebo pozůstatkem lidské zkušenosti a nikoli pouze fikcí.“¹⁶⁹

Podle mého názoru zde Berys Gaut argumentuje v zásadě správně a k jeho tvrzení bych přidala pouze několik poznámek. Tato námitka podle mne mimo jiné ukazuje na posun, ke kterému v debatě o umění a poznání došlo, totiž posun od tématu umění k tématu fikce. Námitku, že se „z umění nemůžeme učit, protože nám neposkytuje žádné informace o aktuálním světě“, by bylo možné oslabit prokázáním toho, že fikční svět není nezávislý na světě aktuálním, a tudíž znalost o fikčním světě s sebou může nést poznatky o světě aktuálním. V tomto případě by kognitivní přínos díla nemusel být zpochybňován ani tehdy, pokud by někdo trval na tom, že neexistuje žádné umění, jež by nebylo fikcí, tedy že, všechna umělecká díla jsou fikce.¹⁷⁰ V případě opačném, pokud by „všechno umění nebylo dílem fikce“, jak tvrdí Berys Gaut, je možné při obhajování kognitivní hodnoty díla postupovat způsobem obvyklým pro zkoumání kognitivního přínosu dokumentárních filmů, fotoreportáží apod.

¹⁶⁷ Gaut, B., „Art and Knowledge“ in *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Levinson, Jerrold. (ed.), Oxford University Press., Oxford, 2003, s. 440.

¹⁶⁸ Srov., *ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*, s. 441.

¹⁷⁰ Srov. Doležel, L., *Heterocosmica, Fikce a možné světy*. Praha, Karolinum, 2003.

Poslední námitka, že umění nám nedokáže poskytovat poznání spolehlivé a pravdivé, je podle mého názoru v jistém ohledu námitkou závažnější. Anti-kognitivisté (i zde se však jedná o námitku Jeroma Stolnitz) podle Beryse Gauta argumentují následovně: „Poznání není pouze záležitostí toho být o něčem upřímně přesvědčen. Naše přesvědčení o platnosti určitého poznání nesmí být získané náhodně, musí být *odůvodněné*, nebo musí záviset na nějaké epistemické teorii. Musí být *spolehlivé*, nebo splňovat ještě nějaké další podmínky.“¹⁷¹ Odpůrci kognitivismu dle autora upozorňují na to, že umění nedokáže tyto podmínky splnit, a i když je někdo na základě zkušenosti s uměleckým dílem o něčem upřímně přesvědčen, nikdy není oprávněn věřit v platnost svého poznání pouze na základě znalosti uměleckého díla. Tato námitka míří k tomu, že se na platnost a pravdivost našeho poznání do jisté míry spoléháme a jeho spolehlivost je tak *vice versa* ukotvena v našem přesvědčení o jeho platnosti a pravdivosti. Spolehlivost poznání získaného z uměleckého díla je však podle názoru anti-kognitivistů malá a naše přesvědčení o jeho pravdivosti je neoprávněné.

I tuto námitku se snaží Berys Gaut vyvrátit či přinejmenším oslabit. Začíná tvrzením, že i kdyby tato námitka „neodůvodněnosti“ byla pravdivá, všechny verze kognitivismu by to vzhledem k rozmanitosti druhů znalostí, na které kognitivisté upozorňují, neoslabilo a dotkla by se tak nanejvýš některých verzí kognitivismu, nikoli však všech. Uvádí argument Hilary Putnama, který se domnívá, že „literatura člověka učí o tom, co je možné (včetně možných interpretací různých situací a toho, co by se stát mohlo), ale nikdy nám neposkytne znalost o tom, co se přihodilo skutečně, k čemuž slouží empirická znalost vyžadující testování“.¹⁷² Platnost znalosti o možnostech (zahrnující znalosti různých hypotéz o světě) by tak dle autora Stolnitzova námitka neoslabila. Podobně by tato námitka dle něj neoslabila ani platnost pojmové znalosti, neboť znalost nového pojmu nevyžaduje žádné empirické testování. Upozorňuje však na to, že i v této linii odpovědi existují jisté hranice, za něž jít nelze, jako je tomu v případě „praktické znalosti“. Spolehlivost poznání „vědět-jak-na-to“ je dle autora skutečně malá a pokud by šlo o nějakou praktickou dovednost, mohla by být uměním tak zkreslená, že by se člověk dle něj mohl zle zmýlit, chtěl-li by ji aplikovat v reálném životě.

Berys Gaut se tedy nejprve soustředí na to, aby prokázal, že ani tato námitka, pokud je pravdivá, neohrozí kognitivismus ve všech jeho variantách a poté přistupuje k prověřování toho, zda pravdivá skutečně je. Domnívá se, že se v nejlepším případě vztahuje pouze na fiktivní umělecká díla a nikoli na díla ne-fiktivní, neboť dle něj máme „stejně tolik důvodů

¹⁷¹ Srov. Gaut, B., „Art and Knowledge“ in *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Levinson, Jerrold. (ed.), Oxford University Press., Oxford, 2003, s. 441.

¹⁷² Srov., *ibid.*

věřit, že Holbeinův portrét dvou mužů v *Ambasodorech* je přesný, jako jich máme k víře v dobový list popisující jejich vzhled“. Klade si však otázku, jak je tomu s díly fiktivními? Uvádí argument Davida Novitze: „budeme-li věřit, že fikce neposkytuje poznání, ale pouze navrhuje možnosti, pak to také musí být pravda o obyčejné příručce. Je totiž jasné, že příručka poskytuje znalosti o reálném světě jen tehdy, máme-li oprávněnou důvěru v její spolehlivost. Rozumí se však samo sebou, že znalost o její spolehlivosti jsme nezískali ze zkušenosti s knihou samotnou. Získali jsme ji z řady naprosto odlišných zkušeností“. Tento argument míří k tomu, že pokud by poznání vyžadovalo zkušenost s aktuálním světem, pak by fiktivní díla a díla odkazující ke skutečnosti (například příručky) stála na stejné epistemické opoře. Podle Novitze tedy není důvod domnívat se, že fiktivní díla nám nemohou poskytovat poznání, stejně jako není důvod se domnívat, že nám je neposkytuje příručka.

Tento argument považuji za přesvědčivý v rámci Novitzovy teorie, ale jako opora Gautovy snahy o vyvrácení anti-kognitivistické námitky o „nespolehlivosti“ poznání z umění vyžaduje další rozvinutí. Berys Gaut si toho je zjevně vědom a poprvé v textu pokračuje vlastní rozvinutější argumentační silou, ze které je již zcela zjevně patrná snaha o obhajobu pozic kognitivismu. Dodává tedy, že v případě stejné znalosti získané například z příručky existuje jakýsi kontrolní mechanismus složený z řady oprávněných a povolanych lidí, kteří jeho pravost zaručují. Tímto mechanismem, jenž by měl platnost a pravdivost poznání zaručovat, je „institucionální garance“¹⁷³, kterou umělecká díla na rozdíl od učebnic či odborných příruček postrádají, a to i tehdy, když jejich autoři explicitně uvádějí, že poskytované poznání je zaručeně pravdivé. „V případě příručky zde totiž existuje něco, co můžeme nazvat *institucionální garancí*. Její přesnost je řádně kontrolována lidmi, kteří mají znalost příslušných oblastí. V případě fikce zde žádná taková garance neexistuje. A to ani tehdy, jsou-li v díle implicitní či explicitní garantující prohlášení autora. Nikdo v rámci instituce zveřejňování takových děl totiž nemusí tato tvrzení ověřovat.“¹⁷⁴ Dodává, že se jedná o obecnější problém patřící do oblasti epistemologie – problém svědectví. Zatímco zkušenost nám dle jeho popisu poskytuje *aposteriorní* znalost, jejíž věrohodnost je dána naší vlastní zkušeností, která nepotřebuje žádná další svědectví, v případě znalosti *apriorní* je mnoho z našich znalostí odvozeno z našeho spoléhání se na to, co nám řeknou ti, o kterých věříme, že o příslušných oblastech patřičné znalosti mají. Avšak i přes možnost garantování a kontroly poskytovaného poznání neexistuje dle Beryse Gauta mechanismus, který by zajišťoval, že k ní skutečně dojde. Tudíž vše, co „institucionální garance“ poskytuje, je pouze

¹⁷³ Ibid., s. 442.

¹⁷⁴ Ibid., s. 443.

to, že by k takovým kontrolám docházet mělo, ale nedokáže již zaručit, že k nim skutečně dochází a byly kompletně provedeny.¹⁷⁵ Ani tato garance, na niž odpůrci kognitivismu odkazují v případě znalostí získaných například z příruček, tedy není zárukou spolehlivosti a pravdivosti poznání a ani příručky tak nemohou být spolehlivým zdrojem našeho poznání.

Kromě toho, dodává, i v případě děl, která nemají vyžadovanou „institucionální garanci“, zde existuje něco jako garance autora, jakési „autorské svědectví“. „Avšak i u fiktivních uměleckých děl můžeme nalézt něco podobného jako je institucionální garance u děl zobrazivých.“¹⁷⁶ V případě určitých knih či románů podle Gauta autoři sami dosvědčují, že to, co popisují, se skutečně odehrálo. „Autoři nám někdy ve svých dílech tvrdí, že to, o čem píší, je pravdivé: ve Stolnitzově oblíbeném příkladu s *Bleak House* nám Dickens v předmluvě tvrdí, že: ‘vše, co je uvedené na těchto stránkách o soudu v Chancery je v zásadě pravdivé’.“¹⁷⁷ A podobně je tomu dle autora s celými žánry, které se nás pokoušejí informovat o věcech, jež se skutečně udály. Některé romány tak dle Gauta mohou sloužit jako důležitý historický zdroj informací o životě lidí v určité době a na určitém místě, o němž bychom toho jinak věděli velmi málo, nebo vůbec nic. I díla nerealistická, jak uvádí dále, tak dle něj mohou být například důležitým důkazem o postojích a soudobých názorech na svět, jako v případě *Illiady* a *Oddysej*, jež považuje za důležité historické dokumenty o názorech vládnoucí vrstvy v archaickém Řecku.

V závěru své obhajoby Barys Gaut shrnuje: „Souhrnně lze říci, že námitka „neodůvodněnosti“ ve své nejsilnější formě tvrdí, že fikce nám nemůže poskytovat vědění, ale nanejvýše pouze navrhnout hypotézy, protože na rozdíl od děl ne-fiktivních nejsou její tvrzení předmětem institucionální garance, která funguje jako druh svědeckého ověření“ a stručně odpovídá posledním argumentem. Na základě pouhého prostudování ne-fiktivního díla, nemůžeme tvrdit, že toto díla má institucionální garanci a že vyžadované předchozí prověřování díla skutečně proběhlo. Podle autora to zjistíme pouze tehdy, pokud opustíme text, prozkoumáme podmínky jeho vzniku a odvoláme se na tuto naši zkušenost. Z epistemického hlediska se tedy při posuzování spolehlivosti a odůvodněnosti nějakého poznání musí dle autora této zkušenosti přidržet jak fiktivní, tak nefiktivní díla. Odlišnosti v institucionální garanci však nicméně dle něj vysvětlují, proč je námitka „neodůvodněnosti“ plausibilní, přesto však zcela kompatibilní s estetickým kognitivismem.

¹⁷⁵ Berys Gaut uvádí, že existují naprosté podvody jako například údajné *Hitlerovy deníky*, jejichž autorem byl německý výtvarník a padělatel Konrad Kujau, ale také chyby, které kontroloři jednoduše nezachytí.

¹⁷⁶ Srov., Gaut, B., „Art and Knowledge“ in *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Levinson, Jerrold. (ed.), Oxford University Press., Oxford, 2003, s. 443.

¹⁷⁷ Ibid.

Uvedená námitka proti spolehlivosti poznání poskytovaného uměním se podle mého názoru dotýká širšího tématu spojeného s fiktivním uměním – role imaginace pro lidské poznání. Tato námitka totiž tvrdí, že díla fikce nám nemohou poskytovat *žádný* druh poznání, protože na rozdíl od nefiktivních děl, nejsou tvrzení v nich obsažená garantována a svědecky ověřena. Námitka anti-kognitivistů však zcela přehlíží celou oblast teoretického zkoumání, jež se věnuje možnostem naší imaginace. Kognitivisté téma imaginace pochopitelně také zpracovávají a lze se setkat s názory, že i díky zcela smyšleným dílům, jež neprošla žádným systémem kontroly, se člověk může mnohé dozvědět, například o tom, po čem skutečně touží, čeho by si měl cenit, jaké to je učinit nějakou zkušenost, kterou sám nezažil, či jaké by to bylo být někým jiným apod. Umění nám tak i bez institucionální garance tohoto poznání může pomoci dozvědět se něco podstatného o sobě i o světě. Zastáncem tohoto názoru je například zmíněný Gregory Currie, jenž tvrdí, že rozvoj imaginace je důležitý pro naše učení a poznání, konkrétně v oblastech porozumění druhým a orientaci v našem vlastním konání.¹⁷⁸ „Umění obecně a literaturu konkrétně můžeme považovat za druh pomoci ve zlepšování naší imaginace, a tak tedy jako způsob, jak nám pomoci učit se o podstatných aspektech světa.“¹⁷⁹ Role imaginace, jež je podle zastánců kognitivismu pro lidské poznání a učení zásadní, je v námitce proti spolehlivosti poznání zcela opomíjena nebo zmíněna pouze v negativním smyslu možnosti manipulace a klamání čtenářů.

Zde Gautův seznam námitek proti kognitivismu končí. Zmiňme však ještě jednoho autora, jenž svým textem položil základy konkrétnímu proudu současné kritiky estetického kognitivismu a nepochybně ovlivnil Jeroma Stolnitze, který je v Gautově podání hlavním představitelem estetického anti-kognitivismu. Je jím Douglas N. Morgan.

V úvodu textu „Must art tell the truth?“ Morgan odpovídá na otázku, zda nám umělecká díla mohou poskytovat pravdy o světě, kladně, ale jeho popis toho, co nám umělecká díla poskytují, ukazuje, že se dle autora jedná o pravdy triviální.¹⁸⁰ „Samozřejmě se můžeme z obrazů ze sedmnáctého století dozvědět o holandském způsobu života, a že lidé tehdy milovali jídlo a pití. Z portrétů se zase můžeme dozvědět, co lidé tenkrát nosili. Z hudby, kterou Mozart napsal, zjistíme, jaké nástroje měl tehdy k dispozici a z japonských *haiku* se naučíme něco o čistotě a kontemplativním životě.“¹⁸¹ Morganovi zde lze namítnout, že redukuje to, co se „můžeme z obrazů dozvědět“ pouze na to, co je reprezentované

¹⁷⁸ Currie, Gregory. „Realism of Character and the Value of Fiction“ in Levinson, Jerrold. (ed.), *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*, Cambridge: Cambridge University Press. 1998, s. 161–181.

¹⁷⁹ Ibid., s. 163.

¹⁸⁰ Morgan, Douglas. „Must art tell the truth?“ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. vol. 26, no. 1, 1967, s. 17-29.

¹⁸¹ Ibid., s. 17.

v uměleckém díle, ale zcela přehlíží samu reprezentaci, kterou lze navíc při zkoumání umění považovat za podstatnější. Autor však v textu úzce sleduje svůj cíl dokázat, že umění nám žádné pravdy o světě poskytovat nemůže a úvodní poznámkou pouze ukazuje směr, kterým se bude ubírat.

Argumentaci zahajuje poukazem na to, že za snahou spatřovat v uměleckých dílech zdroj poznání je skryta přirozená lidská touha po poznání, jež je dle autora tak veliká, že pro ni takřka neexistují žádné hranice, které by omezovaly zdroje, z nichž můžeme čerpat znalosti. Téměř každé dílo jakéhokoli umění či řemesla je dle něj dobré, v některých případech i nezbytné, k naplnění této přirozené touhy, a proto tvrzení, že z uměleckých děl můžeme získat nějaké pravdy o světě, platí natolik obecně, že je dle autora naprosto nic neříkající a zcela nezajímavé.

Zásadní argument, proč umělecká díla nemohou být zdrojem nějakého hodnotného druhu pravd o světě, vychází z Morganova pojetí pravdy. Pravda je dle něj záležitostí pravdivých či nepravdivých výroků a tvrzení. V případě dvou protichůdných tvrzení můžeme jedno zamítnout jako nepravdivé a druhé označit za pravdivé. Dle Morgana tak musí existovat možnost pravdu vyvracet a popírat. Slova, jež užíváme k vytvoření těchto tvrzení, je možné přeložit do nejrůznějších přirozených jazyků. To je dle autora běžný smysl, ve kterém pojem pravdy každodenně užíváme a jak mu ve svém textu nadále rozumí. Problém s uměleckými díly je jednoduše ten, že pravdy, o nichž můžeme předpokládat, že jsou obsaženy v nějakém uměleckém díle, nemohou být adekvátně popírány jinými pravdami obsaženými v jiném díle. Jedno umělecké dílo tedy nemůže popírat druhé, a proto nemohou být umělecká díla zdrojem nějakého druhu pravd. Navíc žádné umělecké dílo nemůže být v přísném slova smyslu přeloženo do žádného jiného jazyka.

Morgan přiznává, že pro svou kritiku užívá pojem pravdy ve velmi přísném a pedantickém smyslu a že je jistě možné ho užít i v jiném poetickém či estetickém smyslu nevýrokové, nepopíratelné a nepřeložitelné pravdy, ale před tímto užitím v duchu svého teoretického založení varuje. Podle autorova názoru jsme závislí na pravdě, na kategorizaci a klasifikaci, kterými sice dle něj „zabíjíme živoucí krásu“, ale nezbytně je potřebujeme. Kvůli této závislosti a z ní pramenícího obdivu k vědě máme tendenci vysvětlovat i umění ve smyslu kognitivního významu. To je dle autora způsobeno také názorem teoretiků, kteří se domnívají, že v případě umění můžeme volit pouze mezi dekorací na jedné straně a informativní pravdou na straně druhé. Umění má však dle něj i jiné důležité kvality, které můžeme ocenit ostatními smysly. Barvy, tóny, tvary, velikosti a harmonie nám mohou poskytovat neocenitelný požitek. Pohled na krásný obraz či poslech dobrého hudebního díla

dle něj nikdo nechce nahrazovat čtením učených pojednání a adekvátních teorií a ani by neměl. Problém dle Morgana spočívá v tom, že se díky naší závislosti na pravdě i k umění vztahujeme jako ke zdroji konkrétních pravd. Z toho plyne i zásadní omyl, který autor spatřuje v tázání kognitivistů, jaký druh poznání nám umění poskytuje. Uvádí příklad hudebního uměleckého díla. Při poslechu Brahmsova či Bartókova kvartetu zajisté cítíme pohnutí, očekávání, klesání a stoupání myslí, zklamání, nadšení, vibrujeme společně s hudbou. Kdyby se nás v ten okamžik soused vedle nás zeptal, jaký druh poznání jsme z této hudby získali, jaký druh znalosti máme nyní a předtím jsme ho neměli, zřejmě bychom ho dle autora s opovržením odbyli. Podle Morgana jsou zde jiné stejně důležité kvality, o které nás umění obohacuje a nemusíme mu tak za každou cenu vnucovat schopnost poskytovat nám poznání. Dodává, že pokud budeme nadále rozlišovat mezi uměním, jež je buďto pouhou dekorací nebo druhořadnou náhražkou za empirické poznání, zablokujeme tím veškerou naději na to, že porozumíme jak své kultuře, tak sobě samým.

Morganova kritika stojí na přesvědčení, že kognitivní hodnotu umění je nutné vyjadřovat v termínech výrokové pravdy. Argumentace, jež se vztahuje k vymezení pravdy a toho, zda nám ji umění v zavedeném smyslu může či nemůže poskytovat, je velmi koherentní a přesvědčivá. Za silný moment je možné považovat aplikaci autorových úvah o kognitivním významu umění na hudební umělecká díla. Otázku, zda nám také hudba může poskytovat poznání, lze považovat za prubířský kámen kognitivismu. Morgan ji zodpovídá záporně s poukazem na jiné hodnoty umění a v tomto ohledu lze s autorem souhlasit. Na druhou stranu se jeho tvrzení o hudbě omezují pouze na tvrzení o pravdě a nikoli o poznání, ačkoli to z jeho příkladů není zcela patrné. Dle Morgana se z hudebních děl nemůžeme dozvědět nic, co by se dalo vyjádřit pomocí výrokových soudů a co by bylo možné označit za pravdu či nepravdu, ale nijak to nedokazuje (na což také kognitivisté upozorňují), že jsme se nemohli naučit něco, co se takto vyjádřit nedá. Ačkoli jsou tedy jeho námitky platné a opodstatněné, mimo navržený rámec úvah o pravdě ztrácejí podle mého názoru sílu a přesvědčivost.

Nejdůležitější část současné debaty v rámci estetického kognitivismu, kterou jsme se pokusili představit, se zabývá otázkami epistemologickými, tj. zda a jaké poznání nám umění poskytuje. V jejím rámci lze nalézt mnoho tematizovaných druhů poznání a argumentů, jež mají zvolený druh podpořit. V celku diskuse je patrná také snaha o nalezení konečného a přesvědčivého argumentu o nezbytnosti umění a jeho roli v našem poznávání, která je odlišná od snahy prokázat, že umění je zdrojem poznání. Domnívám se, že hracím motorem estetického kognitivismu je skrytá touha dokázat, že umění je jedinečné a ničím nenahraditelné. Metody naplňování této touhy jsou však zcela ve vleku základního

přesvědčení, že tuto jedinečnost a nenahraditelnost můžeme nalézt jen ve spojení umění s poznáním.

Podle Beryse Gauta existuje ještě jedna, menší, část estetického kognitivismu, pro niž je charakteristické zkoumání kognitivní hodnoty díla ve vztahu k jeho hodnotě estetické. Toto téma může být podle mého názoru dokonce zajímavější než většina probíhající debaty, ale Gaut se mu podobně jako kognitivisté věnuje pouze okrajově. Dilem to může být zapříčiněné nedostatečným definováním obou hodnot či jejich neproblematickým oddělováním. Tuto část Gautova rozboru estetického kognitivismu pouze zmiňme, ale do jejího popisu se již nepustíme. Jednak pro její „informativní“ povahu a za druhé proto, že estetický kognitivismus není vlastním námětem předkládané práce, ale pouze jedním z prvků celkové argumentace, ve které je téma vztahu umění a poznání řešené estetickým kognitivismem sice nezbytné prověřit, ale nikoli zcela vyčerpáno. Nakonec ani pečlivé představení zbytku Gautova pohledu na estetický kognitivismus by tento směr bezezbytku nevyčerpalo.

Naším úkolem nyní zůstává podpořit druhou, problematičtější tezi o smysluplnosti tematizace vztahu umění a poznání pro současnou teorii umění, a proto zanechme úvodního dokazování, že tato tematizace má v teorii umění své místo a opodstatnění. Zastavme se jen krátce u jedné z výrazných podob estetického kognitivismu, kterou nalezneme v teorii Nelsona Goodmana, a na kterou bychom měli podle mého názoru pro její vyhraněnost a význačnost v rámci teorie umění, a nakonec i v rámci estetického kognitivismu upozornit.

V. 2. 3. Nelson Goodman

Jednu z výrazných variant estetického kognitivismu, jak jsme se ho pokusili představit, lze nalézt v teorii Nelsona Goodmana. V úvodu jejího krátkého představení si položíme několik otázek, jejichž zodpovězení by mohlo vysvětlit, proč lze kognitivismus tohoto autora považovat za výjimečný a hodný zvláštní pozornosti. Tyto otázky můžeme formulovat následovně: Proč je kognitivismus Nelsona Goodmana jiný než všechny výše uvedené kognitivní teorie? V jakém smyslu je jiný a proč se jím zabývat?

Goodmanův teoretický přístup k umění lze považovat za odlišný a zajímavý jednak z toho důvodu, že svá teoretická zkoumání soustředí v první řadě na otázky epistemologické a umění coby zdroj poznání tak odhaluje až *následně* při zkoumání zdrojů lidského poznání. Jeho cesta ke kognitivní funkci umění tedy vede opačným směrem než všechny dříve zmíněné teorie, které se přímo zaměřují na možnosti umění poskytovat nám poznání. A za druhé, v důležitějším ohledu proto, že Nelson Goodman povýšil poznatky, jež můžeme z umění

získat na rovinu poznatkům, které nám nabízí věda. Umění tak nazírá jako stejný zdroj poznání, za jaký tradičně považujeme vědu.

Umění je dle Nelsona Goodman jedním z mnoha systémů, díky nimž se orientujeme ve světě a rozumíme mu. Jedná se o systém symbolický, kterých kromě umění existuje celá řada a patří mezi ně i věda. Výjimečnost tohoto kognitivismu tak dle mého názoru spočívá právě v přirovnání umění k vědě a připsání mu stejné důležitosti pro naše poznání. „Ústřední tezí mé knihy je, že umění musíme brát stejně vážně jako vědu, a to jako způsob objevování, tvorby a rozšiřování vědění v širokém slova smyslu rozvoje porozumění. Filosofie umění by proto měla být považována za nedílnou součást metafyziky a epistemologie.“¹⁸² Pasáž, ve které umění srovnává s vědou a tvrdí, že umění je pro naše poznávání světa naprosto nepostradatelné stejně jako věda, patří dnes již k okřídleným.

Nelsona Goodmana lze zařadit do tradice anglo-americké analytické filosofie a jeho pojetí umění z ní také vychází. Svá zkoumání umění provádí v duchu svého filosofického přesvědčení jazykovou analýzou hlavních pojmů, se kterými pracuje estetika – dle Goodmana tradiční disciplína, jež se uměním zabývá (v duchu analytické tradice autor estetiky rozumí jako filosofii umění). Ve svém pojetí estetiky se tak nejprve soustředí na význam, tj. na způsob užití, pojmu reference, který považuje za klíčový v symbolickém systému umění. Referenci chápe jako běžný vztah mezi symbolem a tím, co zastupuje, rozlišuje však specifické druhy reference, které následně důkladně rozebírá. Jeho *nástin teorie symbolů* je propracovanou teorií symbolických systémů, jež se nevztahuje pouze na svět umění, ale na svět obecně.¹⁸³ Umění je dle autora jedním z mnoha symbolických systémů, pomocí nichž se vztahujeme ke světu, podobně jako to činíme pomocí vědy či běžné zkušenosti.

Teorie umění, jež Goodman navrhuje, ovlivnila mnohé zažité vzory ve vnímání uměleckých děl. Goodman vypracoval velmi přesvědčivé pojetí umění, jež kromě jiného vyvrací vnímání umělecké tvorby jako nápodoby, v níž hrála nezastupitelnou roli podobnost zobrazovaného se zobrazením. Svůj útok na klasickou doktrínu *mimésis* uvedl citátem, jež o jeho pojetí umění mnohé vypovídá: „Umění není od toho, aby napodobovalo skutečnost. Jako by jedné nebylo dost.“¹⁸⁴ Podobnost jako základ zobrazení zcela odmítl. „Má-li obraz objekt zobrazovat, musí jej označovat, zastupovat, odkazovat k němu a žádná míra podobnosti nestačí pro ustavení požadovaného vztahu reference. Toto je prostý fakt. Podobnost není pro

¹⁸² Goodman, Nelson. (1978). *Ways of Worldmaking*. Sussex: The Harvester Press Limited, s. 102. Česky v překladu Vlastimila Zusky: Goodman, Nelson. (1996). *Způsoby světatorby*. Bratislava: Archa.

¹⁸³ Srov. Goodman, N., *Jazyky umění, nástin teorie symbolů*, Academia, Praha 2007.

¹⁸⁴ *Ibid.*, s. 21.

referenci ani podmínkou nutnou.¹⁸⁵ Podle Goodmana může téměř cokoli zastupovat téměř cokoli jiného. Zobrazování jako odkazování k objektu, jenž obraz zobrazuje, jinými slovy jeden typ reference, na podobnosti nijak nezávisí.¹⁸⁶

Odmítnutí podobnosti jako nutné, a v celých dějinách teorie *mimésis* neotřesitelné, podmínky pro zobrazení otevřelo možnost nového pojetí zobrazení, jež umožňuje rozumět umění nejen jako pouhé nápodobě skutečnosti, ale jako skutečnosti samotné. Jako zdroji našeho rozumění světu, jenž se sám aktivně spoluúčastní na jeho tvorbě. „Je-li zobrazování tříděním objektů, a ne jejich nápodobou, charakteristikou, a nikoli kopií, pak nejde o pasivní záznam.“¹⁸⁷ Tak jako zařazujeme a třídíme objekty podle nejrůznějších verbálních označení, tak je také můžeme třídit a zařazovat pomocí označení obrazových. Hranice takového třídění ovšem nejsou nijak přesné a stabilní. Nové kategorie mohou vystupovat do popředí a starší ztrácet platnost. Samy teoretické zásady takového třídění jsou dle autora mnohdy velmi nejasné a často komplikovanější než samotná praxe. Objekty tedy můžeme třídit jak pomocí slov, tak pomocí obrazů. Obraz, jenž něco zobrazuje, vyčlení určitou třídu předmětů a do jiné se sám zařadí. Obrazy jsou tak „spoluzodpovědné“ za naše chápání světa a předmětů, které zobrazují. „Tvorba obrazu se spolupodílí na tvorbě toho, co má být zobrazeno.“¹⁸⁸ Zobrazení organizují uspořádání našeho chápání světa, stejně jako popisy, které třídění skutečnosti uskutečňují verbálně. Obrazy tedy stejně jako slova uspořádávají svět. Toto silné tvrzení vrcholí závěrem: „Svět je produktem umění a jazyka.“¹⁸⁹ Umění tedy není dle autora pouhé napodobování předmětů, jež se ve světě nacházejí, ale aktivní tvorba systému, do kterého jsou jednotlivé věci zařazovány a v něm chápány. Obrazy jako konstitutivní prvek našeho rozumění světu hrají stejně důležitou roli jako jazyk. Nároky, které Goodman klade na naše myšlení, by se daly pojmut jako požadavek myšlení obrazem vedle myšlení verbálního. Obrazy stejně jako verbální popisy totiž umožňují poznání a podílejí se na charakterizování a tvorbě světa. Popis a zobrazení jsou však pouze dva typy reference, které Goodman ve své teorii symbolů, uvádí. Dalšími jsou například exemplifikace, notace či exprese. Zmiňme jejich funkce pouze v krátkosti.

Rozdíl mezi expresí a exemplifikací není podle Goodmana v běžné řeči zcela patrný, a

¹⁸⁵ Ibid., s. 22.

¹⁸⁶ O mylně vnímané roli podobnosti a slovy Štěpána Kubalíka „dekonstrukci“ pojmu podobnosti píše Goodman také ve své studii z roku 1970 „Sedm výhrad proti podobnosti“. Srov. Goodman, Nelson. „Seven Strictures on Similarity“ in *Problems and Projects*, Indianapolis and New York: Bobbs Merrill, 1972, s. 437 – 447; česky v překladu Jakuba Stejskala, Goodman, Nelson. „Sedm výhrad proti podobnosti“ in *Aluze 2/2008*, dostupné na www.aluze.cz/2008_02/07_studie_goodman.php.

¹⁸⁷ Goodman, N., *Jazyky umění*, Praha, Academia, 2007, s. 40.

¹⁸⁸ Ibid., s. 40.

¹⁸⁹ Ibid., s. 41.

to ani ve velmi jasných případech. Společně se však odlišují od dalších způsobů symbolizace. Exemplifikace a exprese jsou dva typy symbolické funkce, kterými předmět či dílo předvádí vlastnosti, jež vlastní buď metaforicky či doslovně. V případě exprese metaforicky, v případě exemplifikace doslovně (dílo tuto vlastnost má). Význam pojmu exprese je vlastnění vlastnosti symbolu a jeho metaforické vyjadřování. Zavedení obrazného či metaforického vlastnění nějaké vlastnosti autorovi umožňuje vysvětlit rozdíl mezi doslovným a obrazným popisem. Tento typ reference užíváme, popisujeme-li umělecké dílo jako smutné či radostné. To, co je vyjadřováno, je vlastněno a exemplifikováno metaforicky. Nepoužíváme tedy výraz „smutný“ či „radostný“ ve stejném smyslu jako „šedý“ či „barevný“. Tento rozdíl v užití můžeme vysvětlit právě pojmem exprese. Expresse je tedy metaforické vyjadřování vlastností, jež jsou symbolem vlastněny. „O symbolu se sice běžně říká, že vyjadřuje vlastnost vztahující se k němu některým z těchto způsobů, já však pojem ‚expresse‘ vyhrazuji pro odlišení hlavního významu, kdy vlastnost náleží symbolu samému – bez ohledu na příčinu nebo účinek, záměr nebo námět.“¹⁹⁰

Exemplifikace vyžaduje jak odkazování k nějaké vlastnosti, tak také zpětnou denotaci nosiče této vlastnosti. Je to tedy vlastnění vlastností plus zpětné odkazování. „Vezměme si krejčovskou vzorkovnici s malými kousky látky. Ty fungují jako vzorky, jako symboly exemplifikují určité vlastnosti. Vzorek však neexemplifikuje všechny své vlastnosti: je příkladem barvy, textilní vazby, tkaniva a vzoru, ale ne velikosti, tvaru, čisté váhy či ceny. Neexemplifikuje ani všechny ty vlastnosti, které sdílí s danou rolí nebo celou zásilkou látky, jako třeba to, že byl vyroben v úterý. Exemplifikace je vlastnění vlastností plus reference.“¹⁹¹ Exemplifikace tedy vyžaduje, jak vlastnění určité vlastnosti, tak její symbolizaci. Vzorek může exemplifikovat ty vlastnosti, jež má, a k nimž odkazuje, avšak nikoli všechny. Toto upozornění je velmi důležité, protože špatné pochopení tohoto typu symbolizace může vést k mnoha omylům a nedorozuměním.¹⁹² Goodman se proto snaží pojem exemplifikace názorně ozřejmit vděčným příkladem.¹⁹³

¹⁹⁰ Ibid., s. 78.

¹⁹¹ Ibid., s. 56.

¹⁹² Autor tato nedorozumění nepopisuje v knize *Jazyky umění*, ale až ve slavné kapitole knihy *Ways of Worldmaking* „Kdy je umění?“. Uvádí zde historku o dámě a jejích neúspěšných nákupech. Srov. Goodman, N., *Ways of Worldmaking*. Sussex, The Harvester Press Limited, 1978.

¹⁹³ Žena si v obchodě vybírá látku ze vzorníku a objednává s požadavkem, aby látka odpovídala vzorku. Po doručení zásilky spatří stovky útržků látky přesně takových, jako vzorek ve vzorníku. V obchodě si stěžuje, že chtěla látku v jednom kuse. Majitel dotčeně připomíná, že si přála látku přesně takovou, jaký je vzorek a jeho zaměstnanci do noci látku rozstříhávali tak, aby vzorku odpovídala. Žena poté pořádá večírek. V cukrárně vybrala jeden druh zákusku a objednala ho dostatečné množství pro padesát hostů. V den večírků jí nákladní vůz doručil jeden obrovský zákusek. Telefonovala do cukrárny a stěžovala si. Majitelka rozhořčeně vysvětlovala, že dalo práci takový zákusek vytvořit a že její manžel, který vede obchod s textilem, ji důrazně upozornil, že

Ponaučení z historky, kterou uvádí, podle Goodmana netkví v tom, že se nemůžete zavděčit všem, ale že vzorek je vzorkem jen některých svých vlastností a nikoli vlastností všech. Vzorek látky je tak vzorkem například barvy a vzoru, ale nikoli již velikosti. Vzorek nemůže být vzorkem všech svých vlastností, protože pak by byl vzorkem pouze sebe sama. „Souhrnně řečeno, je to tak, že vzorek je vzorkem pouze některých svých vlastností – nebo je *exemplifikuje* – a že vlastnosti, k nimž má vztah exemplifikace, se mění podle okolností a mohou být rozlišeny jako ty vlastnosti, jichž je vzorek vzorkem, pouze za příslušných daných okolností.“¹⁹⁴ Exemplifikovat je podle Goodmana vztahem podobným vztahu přátelství. Skupinu svých přátel nemohu identifikovat pomocí jedné, přesně vymežitelné vlastnosti, ani souborem takových vlastností, ale tím, že já vůči nim a oni vůči mně zaujímají tento vztah, vztah přátelství.

Autorovo shrnutí typů reference zní následovně: „I když se exemplifikace a exprese od zobrazení a popisu liší a mají vzhledem k nim opačný směr, jde o úzce související způsoby symbolizace. Těmito různými způsoby může symbol vybírat ze svého universa, organizovat je a sám být na oplátku utvářen či přetvářen. Zobrazení a popis spojují symbol s věcmi, na něž se vztahuje. Exemplifikace spojuje symbol s označením, které jej denotuje a takto nepřímou s věcmi (včetně symbolu samého) v rozsahu tohoto označení. Exprese spojuje symbol s označením, které jej metaforicky denotuje, a tudíž nepřímou nejen s příslušným metaforickým rozsahem užití tohoto označení, nýbrž i s jeho rozsahem doslovným. A od kteréhokoliv symbolu mohou vycházet různé další řetězce jak základních referenčních vztahů označení k věcem a dalším označením, tak vztahů věcí k označením.“¹⁹⁵ Tyto druhy reference, tedy v symbolických systémech plní různé funkce. Různé typy symbolizace umožňují vysvětlit znakový charakter různých druhů umění. Například pojem exemplifikace podle mého názoru umožňuje pochopení i jinak obtížně definovatelných estetických kategorií a uměleckých počínů.

Posledním typem reference je notace. Tento typ reference má dle autora přesné sémantické a syntaktické podmínky, za nichž je možný. Jsou to jednoznačnost, syntaktická a sémantická oddělenost a rozlišitelnost. Tyto vlastnosti odlišují notační systémy od systémů ostatních. Uvedené podmínky jsou na sobě nezávislé a porušení či nesplnění jedné neimplikuje porušení jiné. Notace umožňuje pohyb oběma směry, a to jak od věci ke znaku, tak od znaku zpět k věci. Konkrétněji například od popisu k realizaci a zpět od realizace

objednávku musí této paní dodat celistvou, v jednom kuse. Srov. Goodman, N., *Ways of Worldmaking*. Sussex, The Harvester Press Limited, 1978, s. 63.

¹⁹⁴ Ibid., s. 64.

¹⁹⁵ Goodman, N., *Jazyky umění*, Praha, Academia, 2007 s. 82.

k popisu. Příkladem znaku v notačním systému je notový záznam. Notový záznam umožňuje realizaci hudebního díla a z této realizace je možno opět zhotovit záznam. Základní funkcí záznamu je tedy možnost identifikovat hudební dílo v jakémkoli provedení, protože i z něj musí být zpětně možno zhotovit záznam. „Primární funkcí notového záznamu, bez ohledu na to, zda podle něj vůbec kdy někdo hrál, je spolehlivá identifikace díla napříč provedeními.“¹⁹⁶ Notační záznam tedy především definuje dílo a umožňuje oddělit ta provedení, která jsou jeho platnými realizacemi od těch, která jimi nejsou. Pojem notace se tak stává zásadní i pro řešení jiného důležitého problému estetiky, kterým je otázka uměleckého falza. Goodman na ní má jednoznačnou odpověď. Umělecká díla, jež nemají notaci, je možné padělat. U těch, která notaci mají, se nejedná o padělky, ale o další platné realizace díla. Zatímco se tedy můžeme setkat se spoustou padělků *Mony Lisy*, jen těžko se setkáme s padělkou Chopinových valčíků.

Umění, u něž je možná notace, Goodman nazývá umění alografické. Umění, jež notaci nemá, umění autografické. Kritérium identity se u tohoto umění musí řídit jinými podmínkami, například plně doloženou historií díla apod. Notace je typ reference, jež umožňuje velmi konkrétní a jasné dělení umění na dva druhy. Toto dělení a jeho důsledky jsou podle autora zásadní i pro další teoretické otázky, jakými je například problém estetického hodnocení. Notace totiž umožňuje rozlišit konstitutivní prvky díla, jež mají vliv na jeho hodnocení, od těch, které konstitutivní nejsou a pro hodnocení díla žádný vliv nemají. Konstitutivní prvky alografických děl určuje notace. U autografických děl mezi prvky konstitutivními, které jsou u děl alografických převeditelné díky notaci, a prvky, jež pro posouzení díla žádný vliv nemají, už dle Goodmana rozlišovat neumíme. Z toho činí Goodman závěr, že konstitutivními prvky autografických děl, jsou jednoduše prvky všechny. Námitka se v tomto bodě sama nabízí. Prohlášení všech prvků autografického díla za konstitutivní jen z toho důvodu, že nevíme, které konkrétně to jsou, není logicky zdůvodnitelné.

Kromě této logické nepřesnosti, můžeme nalézt i řadu příkladů, které ukazují na nepřesnost věcnou či spíše zobecnění, jež opomíjí časté výjimky z pravidla. V jasném rozlišení na díla s notací a bez ní má Goodman na mysli coby díla bez notace především díla výtvarná. Existují ovšem obrazy, které notaci mají. Příkladem mohou být některá díla amerického umělce Sol LeWitta. Své obrazy geometricky rozdělil a do jednotlivých ploch vepsal čísla barev. Do výstavní galerie pak poslal pouze notaci obrazu, kde poté bez účasti autora vytvořili legitimní instanci díla, jež byla vystavena.¹⁹⁷ Příklad je analogický dětským

¹⁹⁶ Ibid., s. 107.

¹⁹⁷ V šedesátých letech, kdy Goodmanova kniha *Jazyky umění* vyšla, byl Sol LeWitt již známým umělcem.

omalovánkám, ve kterých se po vybarvení příslušných políček s čísly objeví obrázek. Praktiky současného umění Goodmanovo rozlišení děl s notací a bez ní komplikují neméně. Do výstavních institucí je mnohdy umělcem zaslán pouze koncept díla a realizační tým zde na jeho základě dílo vytvoří. Uvedené příklady však pouze poukazují na problematičnost jakéhokoli dělení v umění spíše, než aby toto dělení popíraly.

Všechny představené typy reference plní v symbolických systémech, ale také mimo ně, různé funkce. Umění je pouze jedním z mnoha symbolických systémů, kde se tyto funkce uplatňují. Vlastnosti těchto funkcí jsou vlastním klíčem k určení Goodmanova pojetí umění. Některé vlastnosti funkcí totiž Goodman označuje za „symptomy estetična“. „Symptomy“ jsou vlastnosti funkcí různých typů referencí. A právě tyto symptomy mají dle autora umělecký potenciál. Ne všechny typy referencí však mají i všechny symptomy. Symptomy estetična jsou syntaktická hustota, sémantická hustota, relativní, syntaktická plnost, exemplifikace a později ve *Způsobech světatorby* autor přidává také vícenásobnou a komplexní referenci. I když „symptomy estetična“ mají umělecký potenciál, nejsou dle Goodmana nutnou ani postačující podmínkou pro estetický prožitek. Je však možné, že se v něm spolu s dalšími symptomy budou vyskytovat. Tyto symptomy tvoří definici, natož vyčerpávající deskripci či dokonce posvěcení. „Přítomnost nebo nepřítomnost jednoho či více těchto symptomů nevymezuje cokoli jako estetické, ani míra přítomnosti těchto rysů neurčuje míru, v níž je nějaký objekt nebo zážitek estetický“¹⁹⁸

Pojetí estetického prožitku se u Nelsona Goodmana značně liší od jiných, tradičnějších pojetí. V první řadě jde totiž o prožitek kognitivní, jenž má řadu symbolických vlastností. „Stanovili jsme, že estetický prožitek je prožitkem kognitivním, který se vyznačuje převahou určitých symbolických vlastností a je posuzován standardy kognitivní účinnosti.“¹⁹⁹ Estetický prožitek je umožněn symptomy estetična, jež jsou vlastnosti vztahů fungujících v symbolických systémech. Umění je jen jedním z nich. Dalším symbolickým systémem je například věda, k níž běžně přistupujeme jako ke zdroji pravdivých poznatků o světě. Goodman se nesnaží zrušit rozdíl mezi vědou a uměním, pouze poukazuje na to, že rozdíly mezi nimi tkví jinde, než se běžně domníváme. „Žádná z předchozích úvah nestírá rozdíl mezi uměním a vědou. Deklarace nerozlučné jednoty – ať už věd, umění, umění a věd či lidstva – nás stejně jen upozorňuje na rozdíly mezi nimi. Co zdůrazňuji, je, že příbuznosti jsou hlubší a důležité rozdíly jiné, než se obvykle předpokládá. Rozdíl mezi uměním a vědou není rozdílem mezi pocitem a faktem, intuicí a úsudkem, požitkem a přemítáním, syntézou a analýzou,

¹⁹⁸ Goodman, N., *Ways of Worldmaking*. Sussex, The Harvester Press Limited, 1978, s. 63.

¹⁹⁹ Goodman, N., *Jazyky umění*, Praha, Academia, 2007, s. 199.

počítkem a myšlenkou, konkrétním a abstraktním, vášní a jednáním, zprostředkovaností a bezprostředností či mezi pravdou a krásou. Rozdíl mezi vědou a uměním spočívá v převaze určitých specifických rysů symbolů.²⁰⁰ Umění a věda se tedy liší v charakteru symbolů, s nimiž pracují. Vztahy mezi symboly a věcmi jsou však pro tyto systémy stejné.

Důsledky takového pojetí vědy a umění mohou mít dle autora dopad i mimo rámec filosofie. Běžně se totiž domníváme, že věda vyžaduje jiný typ nadání a odborné průpravy, než je tomu v umění. V jeho pojetí je tomu jinak. Věda i umění fungují v rámci symbolických systémů. Referenční vztahy, jak je Goodman popisuje, platí pro symbolické systémy obecně, tedy jak pro vědu, tak pro umění. Vytvářejí adekvátní pojmový aparát, který určuje podobu výsledků jednotlivých symbolických systémů, a tím umožňuje jejich srovnatelnost a mezioborovou „komunikovatelnost“. „Jakmile pochopíme, že umění a vědy pracují se symbolickými systémy – že vytvářejí, používají, čtou, transformují a ovládají – a v jakých ohledech se tyto symbolické systémy shodují a v jakých různí, můžeme se pustit i do pronikavých psychologických úvah o tom, jak se příslušné dovednosti vzájemně posilují či potlačují.“²⁰¹ Výsledky těchto úvah by podle autora mohly zásadním způsobem změnit vzdělávací metody. Ukazuje se podle něj totiž, že některé postupy vědy mají k jiným vědeckým postupům dál než k těm, které jsou vlastní umění.

Goodmanův filosofický systém ukotvený ve filosofii jazyka a představený v *Jazycích umění* byl pro estetiku konkrétním impulsem. Nový způsob myšlení a invence, se kterou autor přišel, nebyly původně určeny umělecké problematice ale oblasti logiky, epistemologie a filosofie vědy. Tento primární zájem o úplně jinou problematiku může vysvětlovat novost a invenci v přístupu k umění. Protože umění chápe jako jeden ze symbolických systémů, pomocí nichž se orientujeme ve světě a pomocí nichž mu rozumíme, Goodman k němu přistupuje v rámci obecné teorie poznání a přizpůsobuje tomu také jazykový aparát, který byl do té doby pro otázky spojené s uměním značně neobvyklý.

Kognitivismus Nelsona Goodmana je tak v jistém smyslu širší než u dříve zmíněných teoretiků. Goodman totiž nejprve zkoumá zákonitosti, povahu a typy lidského poznání a teprve toto zkoumání ho přivádí k umění jakožto platnému zdroji poznání. Jak jsme uvedli na začátku, jeho cesta ke kognitivní funkci umění vedla opačným směrem. Mnoho základních problémů estetiky nahlíží jako problémy obecné teorie poznání. Také zvyk uvažovat o umění v izolaci od ostatních oblastí považuje Goodman za zastaralý a chybný. Neuvažuje proto o hledání odpovědí na již položené otázky, protože jsou dle něj položené na špatných

²⁰⁰ Ibid., s. 201.

²⁰¹ Ibid., s. 201.

základech, ale rovnou reorganizuje a nově promýšlí celé pole estetické disciplíny. Stírá hranice mezi vědou a uměním a snaží se ukázat, že věda nemá monopol na získávání platných poznatků o světě. Podle něj jde jen o zkosnatělý zvyk a zděděná schémata, která epistemologii nedovolují přistupovat k obrazům stejným způsobem jako ke slovům. Všechny poznatky, o nichž uvažovala tradiční epistemologie, musely být formulovatelné do pravdivostních tvrzení a pouze tato tvrzení byla považována za poznatky. Goodman se však pokusil rehabilitovat neverbální symboly, jež byly pro tradiční epistemologii zcela nepodstatné. Dle něj jsou i ony, stejně jako verbální popisy, platným zdrojem poznání. Umělecká díla jako obrazy, sochy a sonáty, tak dle tohoto pohledu mohou do procesu lidského poznání přispívat stejnou měrou jako například vědní poznatky, neboť mají stejný epistemický význam.

V závěru se stručně podíváme na autorovo řešení epistemologické otázky po způsobu našeho poznávání světa a ukažme si, jak se na tvorbě tohoto světa dle autora sami aktivně podílíme. Tvorba a poznání jsou u Goodmana logicky spojeny v přesvědčení, že to, co existuje, spočívá v tom, co děláme. Vysvětleme to podrobněji. Poznání dle autora není v žádném smyslu neutrální a nezávislé na pozorovateli. Již v *Jazycích umění* hovoří o tom, že každá věc může existovat mnoha způsoby. Vybrat ten, kterým věc skutečně jest, však není nijak banální a na pozorovateli nezávislou záležitostí. Objekt, který zkoumáme, je tvořen mnoha způsoby, jak se našemu poznání předkládá. Například člověk, kterého máme před sebou a který krom toho, že je člověkem, může být dle autora také shluk atomů, komplex buněk, šumař, přítel, pijan, a ještě mnohé další. Jaký je pak tedy ten „pravý“ způsob, jakým člověk přede mnou opravdu jest?

Pokud by tím pravým způsobem bylo spojení všech různých způsobů toho, jak se věc vyskytuje, výsledkem by byl pouze další způsob tvořený tímto spojením. Způsob, jakým by věc vsutku byla, by však byl dle Goodmana zcela nevhodný. „Výsledkem jakéhokoli pokusu o spojení všech způsobů by byl jen další ze způsobů, jakým svět jest – a to způsob obzvlášť nestravitelný.“ Další z logických odpovědí na otázku, co věc ve skutečnosti jest, je, že se jedná pouze o jeden možný aspekt, jen jeden ze způsobů, jakým věc jest. Který to však je? Bez objektivního kritéria jeho volby by se svět rozpadl do zcela subjektivních verzí. Podle Goodmana, tak „zřejmě půjde spíš o to, jak se objekt jeví normálnímu oku prostému náklonnosti, odporu a osobních zájmů z vhodné vzdálenosti a příznivého úhlu při dobrém osvětlení, bez pomůcek a nezátížený úvahou ani interpretací.“²⁰² Problém tohoto požadavku je

²⁰² Ibid., s. 24.

nasnadě. Normální oko, prosté všech náklonností a osobních zájmů, oko vsutku nevinné, neexistuje. Ruskinův pojem „nevinného oka“ důkladně zpracovaný Ernstem Gombrichem je Goodmanovy důvěrně známý. „Oko vždy přistupuje k dílu poznamenané, posedlé vlastní minulostí a tím, co mu v době dávné i nedávné podstrčily uši, nos, jazyk, prsty, srdce a mozek. Nefunguje jako samostatný a soběstačný nástroj, nýbrž jako poslušná součást komplexního a rozmarného organismu.“²⁰³

Goodman spatřuje v teorii nezaujatého smyslového vnímání a představě původní skutečnosti nezátížené interpretací mylná přesvědčení, jež nazývá „mýtus nevinného oka“ a „mýtus o absolutně daném“. Oba podle něj vycházejí z představy, že poznání je zpracováním čistého, surového materiálu dodaného smyslovým vnímáním, kterého lze dosáhnout odstraněním nánosů interpretace. „Jenže vnímání a interpretaci nelze od sebe oddělit, jsou to dvě vzájemně zcela provázané operace. Ozývá se nám tu kantovské diktum: nevinné oko je slepé a neposkvřená mysl prázdná. Stejně nikdy nerozeznáme, co z viděného je daností a co naším vkladem. Nedokážeme vydobýt obsah prostým sloupnutím vrstev výkladů.“²⁰⁴ Vnímání a interpretaci od sebe podle Goodmana nelze oddělit. Vždy jsme již ve vleku vlastních předsudků a zkušeností.

Otázka po skutečné podobě věci, jíž poznáváme, je tedy daleko složitější, než se běžně domníváme. Dokonalé poznání, oproštěné od všeho, co do něj člověk vkládá díky své zkušenosti a vlastním zájmům, je nemožné a pokud by možné bylo, bylo by naprosto nesrozumitelné. Aby pro nás věc měla význam, musí být dle Nelsona Goodmana součástí nějakého symbolického systému. Stejně je tomu se zobrazováním. Něco zobrazit, znamená nějakým způsobem to interpretovat. Podle Goodmana tak například obraz nenapodobuje objekt takový, jaký je, ani všechny způsoby jakými je, ani to, jak se jeví nevinnému oku. To, jak obraz zobrazuje skutečnost, je pouhou verzí jeho výkladu. K těmto výkladům či interpretacím při zobrazování teprve dospíváme, nenapodobujeme je. Obraz zobrazované nikdy pouze nenapodobuje, ale vždy ho ukazuje již jako něco. „Obraz nikdy x pouze nezobrazuje, nýbrž zobrazuje x jako muže či zobrazuje x tak, aby vypadalo jako hora, nebo zobrazuje fakt, že x je meloun. Co by mohlo znamenat ‚napodobení faktu‘, by bylo těžké pochopit, i kdyby něco jako fakty existovalo; chtít po mně, abych napodobil x jako to a to, se tak trochu podobá požadavku, abych něco prodal jako dar; a hovořit o napodobování něčeho tak, aby vypadalo jako muž, je čirý nesmysl.“²⁰⁵ Podle Goodmanovy teorie se podílíme na

²⁰³ Ibid.

²⁰⁴ Ibid.

²⁰⁵ Ibid., s. 25.

tvorbě světů, ve kterých žijeme, přemýšlíme a tvoříme tak, že třídíme a kategorizujeme prvky naší zkušenosti tím, jak skutečnost vnímáme. Svět má takovou podobu, jakou má, protože myslíme, jednáme a vnímáme pomocí systémů symbolů, kterými dáváme našim světům tvar. Věda je jen jedním z těchto symbolických systémů, pomocí nichž kategorizujeme naši zkušenost. Umění je dalším takovým systémem a hraje proto nezastupitelnou roli v našem pobývání ve světě a v jeho hlubším poznání, které mu zároveň uděluje jeho podobu.

Pro poznání stejně jako pro zobrazování nějaké věci tedy platí, že se nejedná o prosté nahlížení a zaznamenávání daností a faktů, ale v obou případech jde spíše o aktivní tvorbu systémů, v nichž svět teprve chápeme. V Goodmanově pojetí se aktivně podílíme na tvorbě světů, ve kterých žijeme tím, že prvky naší zkušenosti kategorizujeme a třídíme. Svět, ve kterém žijeme, má takovou podobu, jakou má, díky tomu, že jej myslíme, vnímáme a tvoříme v rámci určitého systému. V pojetí Nelsona Goodmana v rámci určitého systému symbolů. V tomto ohledu můžeme Goodmana považovat za pokračovatele Immanuela Kanta, který z člověka učinil autonomního tvůrce světa díky struktuře formujícího lidského vědomí. U Goodmana toto vědomí nahrazuje symbolický systém. Tradičně bylo naše poznání určeno systémem vědy a jejími poznatky. Ty vtiskly podobu našemu vnímání světa. V pojetí Nelsona Goodmana je umění dalším symbolickým systémem, který naše poznání nejen obohacuje, ale zároveň světu vtiskává podobu, ve které ho poznáváme. Goodman tak přisuzuje umění světátvornou moc, neboť zásadním způsobem tvoří svět, v němž žijeme, a určuje způsob, jakým ho chápeme a umožňuje jeho plné a smysluplné vnímání. Jeho kognitivismus lze z tohoto důvodu považovat za ojedinělý, hodný zkoumání a stručného představení v rámci teorie estetického kognitivismu.

V. 3. Vizuální gramotnost

Srovnává-li Nelson Goodman umění s vědou a zdůrazňuje-li, že umění máme brát stejně vážně jako vědu, tj. jako způsob rozšiřování našeho vědění a porozumění světu, v němž žijeme, nutí nás tím mimo jiné položit si otázku, zda jsme schopni poznatky, jež nám umění přináší, přijímat stejně a rozumět jim tak, jako rozumíme těm, které nám poskytuje věda. Jsme schopni rozumět umění a získávat z něj zmíněné druhy poznání tak, jak to umíme díky zkušenosti a vědním disciplínám? Co tuto schopnost podporuje a jak se nazývá? Která oblast teoretického bádání se jí zabývá a existuje taková disciplína vůbec? V této kapitole se pokusme na tyto otázky odpovědět a rozšířit tak zkoumání estetického kognitivismu o další oblast a vědní disciplínu, která se souvislostí umění a poznání zabývá.

Podívejme se nejprve na to, v čem se mohou poznatky vědy lišit od poznatků umění, s nimiž se pojem „vizuální gramotnost“ pojí. Zmíňme některé rozdíly mezi poznatky vědy a poznatky umění. Poznatky vědy můžeme charakterizovat jako jednoznačné, ověřitelné, spočítatelné a měřitelné. Metody opakovatelné a způsob myšlení přesný, objektivní. Svět představený vědními disciplínami jako svět jistot a exaktních pravidel, algoritmů a přesných hranic. Vědecké myšlení jako myšlení vedené návody, předpisy a postupy, vedeno ke zvyku z nabízených odpovědí vybrat pouze jednu správnou a své výsledky testovat opakováním zavedených metod. Naproti tomu skutečnost představenou uměním můžeme charakterizovat jako nejednoznačnou, nevypočítatelnou a nezměřitelnou. Myšlení vede za hranice doslovného významu, pravidel a vzorců. Odvádí ho od jistot k vlastnímu hledání a vidění skutečnosti. Umění nabízí množství různých odpovědí, více správných možností a nikoli pouze tu jedinou, ověřitelnou testem.

To, jak vnímáme svět a rozumíme mu, je výsledkem souhry mnoha okolností. K určitému typu vidění jsme však kulturně a historicky vedeni. V naší dějinné situaci jsme obecným zaměřením a systémem vzdělávání vedeni spíše k „vědeckému nazírání“ světa. K přijímání výsledků vědy a jejich aplikaci do vlastního uvažování jsme vyučováni od raného dětství a naše myšlení je prostřednictvím výuky směřováno k tomu, aby skutečnost vnímalo předkládaným způsobem. Velký důraz je kladen na faktografické znalosti jednoduše ověřitelné testem. Rozvoji tvůrčího, samostatného přístupu k realitě, podpoře sensibility a kreativity, jež se pojí s oblastí umění, je věnováno méně pozornosti, ve spíše „oddychových časech“. Otázka, zda jsme schopni přijímat poznatky plynoucí z umění stejně jako poznatky vědy, tedy není otázkou banální. Rozvoji schopností získat poznání z umění není věnována stejná pozornost jako schopnostem rozumět výsledkům vědy a uplatnit je a dá se tedy předpokládat, že pokud nejsou systematicky rozvíjeny, jsou spíše zanedbávány a proto (nikoli nutně, ale pravděpodobně) zanedbané. Když Nelson Goodman nabádá k tomu, aby byl ve vzdělávacích systémech na umění kladen daleko větší důraz, upozorňuje tím jednak na to, že umění nám poskytuje nějaké podstatné a nikoli banální poznání a za druhé, že mu není ve vzdělání věnována náležitá pozornost.

Okolnímu světu rozumíme na základě toho, jak jsme se ho naučili vidět a přijímat. Máme-li mu rozumět jako světu, v němž i umění má pro naše poznání nezastupitelnou úlohu a kde dle výše představené teorie Nelsona Goodmana umění hraje stejně důležitou roli jako věda (a obrazy jako jazyk), je zapotřebí, abychom v takovém způsobu nazírání byli podporováni, vychováni a vzděláváni. Díky takovému vzdělání a vedení si můžeme osvojit schopnost orientovat se ve světě a rozumět mu také na základě poznatků z umění. Rozvoji

této schopnosti se v rámci vzdělávání tradičně věnují disciplíny, které můžeme souhrnně nazvat estetickými výchovami (výtvarná, hudební apod.) a nově také vizuální, mediální či intermediální studia. Právě tyto výchovy nám poskytují potřebnou oporu ve schopnosti získávat poznání z umění a umění rozumět. V rámci těchto výchov se poprvé objevuje pro tuto schopnost termín – vizuální gramotnost (*Visual Literacy*). Shodou okolností ve stejném roce, ve kterém vyšly *Jazyky umění*, v roce 1968.²⁰⁶

Dalším důvodem zkoumání současného umění ve vztahu k poznání, je tak zaměření na tzv. „vizuální gramotnost“ a její aktivní zkoumání tradičně v rámci pedagogických disciplín a nově v rámci interdisciplinárních zkoumání, která se zabývají uměním. O živém zájmu o toto téma svědčí řada publikací, které se vizuální gramotností zabývají, ale také hojně užití tohoto pojmu, který již opustil hranice oboru, kterému původně sloužil, a stal se běžnou součástí dalších nově vznikajících mezioborových zkoumání umění.²⁰⁷ Na „vizuální gramotnost“ se soustředí také techniky, jež jsme uvedli v souvislosti s „obratem k divákovi“. Galerijní animace často vede „kurátor pro edukační činnost“, který má pedagogické vzdělání a také znalost pojmu „vizuální gramotnost“. Pedagogické působení původně určené pro vzdělávací procesy v rámci tradičních vzdělávacích zařízení se dnes přesouvá do prostor výstavních institucí a nese s sebou celou svou pojmovou i praktickou základnu. Pronikání pedagogického působení na půdu výstavní instituce můžeme zahrnout také pod „edukativní“ či „edukační“ obrat, jenž je tematizován spíše kurátory a teoretiky umění a budeme mu věnovat pozornost v následující kapitole.

Vztah umění a poznání, jenž stojí v samotném centru zkoumání a zájmu pedagogických oborů a je tematizován výtvarnou výchovou a současnými interdisciplinárními obory jako „vizuální gramotnost“, je těmito obory dnes vnášen i do oblasti aktivního uměleckého dění a provozu v podobě uvedených aktivit zaměřených na diváky.²⁰⁸ Popíšme

²⁰⁶ Poprvé tento pojem užil spisovatel John Debes a použil ho k definování získávání znalostí a zkušeností z vizuálních uměleckých děl a zvýšení vědomé pozornosti vůči těmto dílům. „Vizuální gramotnost“ se od té doby stala klíčovým pojmem oblasti umění a vzdělávání.

²⁰⁷ V českém prostředí se vizuální gramotností zabývá především teoretička výtvarné výchovy Marie Fulková. Srov. například Fulková, M., *Diskurs umění a vzdělávání*, H&H, Praha 2008. Dalším českým teoretikem zabývajícím se vizuální gramotností, který je zároveň průkopníkem galerijní animace a zprostředkování umění u nás, je například Radek Horáček. Viz Horáček, R., *Galerijní animace a zprostředkování umění: Poslání, možnosti a podoby seznamování*

veřejnosti se soudobým výtvarným uměním prostřednictvím aktivizujících programů na výstavách. Brno: CERM, 1998. V zahraniční literatuře to je především Anne Bamford, která se vizuální gramotnosti věnuje a vytvořila také jakýsi „základní“ a hojně citovaný dokument o vizuální gramotnosti, ve kterém tento pojem vysvětluje, odhaluje jeho historii, popisuje strategii výuky apod. Viz. Bamford, A., „The Visual Literacy White Paper“ dostupné na: <http://www.aperture.org/wp-content/uploads/2013/05/visual-literacy-wp.pdf>. Mezi další významné teoretiky se řadí například James Elkins a Susan Shifrin či celá řada dalších.

²⁰⁸ Poprvé se pojem „vizuální gramotnost“ objevuje v roce 1968 a užívá ho spisovatel John Debes, jak na to upozorňuje již zmíněná Anne Bamford ve svém stěžejním dokumentu. Srov. Bamford, A., „The Visual Literacy

stručně, jak tomuto pojmu uvedené obory rozumějí a jak ho užívají i v nových podmínkách.

Důležitost vizuální gramotnosti se ukazuje napříč nejrůznějšími disciplínami, ale také v každodenním životě. Obrazy a vizuální zobrazení jsou dnes všudypřítomné. Tato sdělení nejen pasivně přijímáme, ale neustále aktivně tvoříme a šíříme. „Vizuální symbolické systémy jsou všude. Například tanec, film, móda, účesy, výstavy, sochy, bytový design, osvětlení, počítačové hry, reklamy, fotografie, architektura a umění jsou jen jejich příklady.“ Pokud bychom chtěli naši dobu nějak charakterizovat z hlediska vizuality, pak bychom mohli říci, že žijeme v době přeinformovanosti a přehlcenosti vizuálními sděleními. Na vizuální informace je kladen daleko větší důraz než kdykoli předtím. Vizuální sdělení tvoří dominantní část komunikace napříč učením a výukou. Vizuální gramotnost je tedy něco, bez čeho se v tomto světě jen velmi těžko obejdeme. Patříčnou výbavu k samostatnému a kritickému promýšlení tohoto světa nám totiž poskytuje právě vizuální gramotnost. Není proto divu, že teoretici vzdělání a výchov došli ke stejnému závěru jako Nelson Goodman. Vizuální studia je zapotřebí pevně ukotvit ve vzdělávacím systému. Abychom byli schopni rozumět umění, obrazům a ostatním vizuálním sdělením, která tvoří náš svět, je zapotřebí naše vzdělání rozšířit o nová studia, která budou tuto schopnost podporovat a rozvíjet.

Vizuální gramotnost znamená schopnost reagovat na nové podmínky ve světě, ve kterém dominují prostředky vizuální komunikace.²⁰⁹ K rozumění takovému prostředí je pak nezbytné osvojit si gramotnost, která umožňuje orientaci v obrazovém prostředí a rozumění vizuálním sdělením. Vizuální gramotnost je teoretiky v širokém slova smyslu chápána jako schopnost vlastní a poučené vizuální komunikace. V užším užití má odkazovat ke specifické dovednosti „odborníka na vizuální komunikaci“, například grafického designéra, která je charakterizována jako „speciální dovednost v zacházení s předem daným znakovým systémem“. Vizuální gramotnost je dále definována jako schopnost či možnost poznání světa a sebe samých prostřednictvím obrazů. Vizuálně gramotnému člověku má umožňovat chápat význam znaků, symbolů a obrazů v rychle se měnícím kontextu a díky ní má umět s těmito znaky pracovat, a dokonce je tvořit a přenášet.²¹⁰ Nezbytnou součástí této gramotnosti se má stát schopnost samostatně a kriticky přemýšlet a dovednost včas odhalit potenciálně manipulativní charakter obrazů díky znalosti o postupech tvorby, distribuce i recepce

White Paper“ dostupné na: <http://www.aperture.org/wp-content/uploads/2013/05/visual-literacy-wp.pdf>, s. 1.

²⁰⁹ Srov. Bamford, A., „The Visual Literacy White Paper“ dostupné na: <http://www.aperture.org/wp-content/uploads/2013/05/visual-literacy-wp.pdf>

²¹⁰ Tento na první pohled náročný požadavek může znamenat například pouze schopnost poslat MMS nebo zvolit správný emotikon. V dnešním „rychle se měnícím kontextu“ a době „vizualizačních“ technologií je komunikace obrazem běžnou součástí komunikace a podléhá pravidlům jakékoli komunikace. Je možné komunikovat poučeně či laicky, dobře či hůře.

obrazových sdělení.

Pojem „vizuální gramotnost“ spojuje oblast vizuálního, obrazového a zrkového s oblastí jazykového a textového. Co přesně však takový typ gramotnosti znamená a jak mu máme rozumět? Základní témata týkající se vizuální gramotnosti: historie, definice, význam, důležitost a strategie výuky přehledně shrnuje již zmíněná Anne Bamford v jakémsi „manifestu“ teoretiků výtvarné výchovy.²¹¹ Vizualní gramotnost definuje jako schopnost zkonstruovat smysl z vizuálních obrazů či z vizuálních sdělení (*ability to construct meaning from visual images*). Podle Bamford by měl být vizuálně gramotný člověk schopen interpretovat vizuální umělecká díla, měl by o nich dokázat hovořit, hodnotit jejich kvalitu, vhodnost, platnost a také vliv na diváka. Být vizuálně gramotným tak na jedné straně znamená být schopen rozumět a interpretovat vizuální umění. Konkrétně: analyzovat a interpretovat obrazy a pochopit jejich smysl v kulturním kontextu, ve kterém byly vytvořeny a existují; analyzovat syntax obrazů zahrnující styl a kompozici; analyzovat techniky užitá k tvorbě obrazu; hodnotit estetickou stránku díla; hodnotit dílo z hlediska jeho vlivu na diváky a dosáhnout interakce s obrazem, „pocítit ho“.²¹²

Na straně druhé by však nemělo jít pouze o schopnost nazřít význam vizuálního sdělení a být schopen ho sdělit ostatním, ale také být schopen komunikovat vizuálními prostředky, tj. vizuální sdělení aktivně tvořit.²¹³ Tato gramotnost tak zároveň odkazuje k aktivní dovednosti a schopnosti nazřený smysl dále komunikovat a sdělovat vizuálními prostředky. Tak jako se běžně dorozumíváme pomocí řeči a jazyka, vizuální gramotnost by nám měla umožnit dorozumívat se také pomocí vizuálních sdělení. Tato gramotnost tak dle jejich teoretiků zahrnuje řadu schopností a dovedností, které na jedné straně umožňují individuální rozumění vizuálním sdělením a na straně druhé tato vizuální sdělení samostatně tvořit a sdělovat druhým. Nejedná se tedy jen o činnost rozumění, ale i o aktivní činnost vlastního vizuálního vyjádření.²¹⁴ Vizualně gramotný člověk by měl být schopen číst a psát vizuálním jazykem. To zahrnuje schopnost dekódovat a interpretovat vizuální sdělení a tvořit smysluplnou vizuální komunikaci.

Vizuální gramotnost podle Susan Shifrin získáváme již od ranného dětství a poté v průběhu celého života. K její kultivaci a rozvoji v rámci vzdělávání však slouží hlavně tzv.

²¹¹ Srov. Bamford, A., „The Visual Literacy White Paper“ dostupné na: <http://www.aperture.org/wp-content/uploads/2013/05/visual-literacy-wp.pdf>.

²¹² Srov., *ibid.*

²¹³ Minimální podobou této schopnosti je například schopnost vytvořit z hlediska grafického designu důstojný informační plakát o chystané schůzi představenstva Svazu zahrádkářů a jeho umístění na webové stránky.

²¹⁴ „Visual literacy is about interpreting images of the present and past and producing images that effectively communicate the message to an audience.“ Bamford, A., „The Visual Literacy White Paper“ dostupné na: http://www.adobe.com/uk/education/pdf/adobe_visual_literacy_paper.pdf.

esteticko-výchovné předměty a nově také vizuální, mediální či intermediální studia. „V posledních asi patnácti letech se pozornost značného počtu historiků umění, literárních kritiků a kulturních historiků – i těch, kteří vědomě překračují a spojují takovéto disciplíny v praxi – obrátila k otázkám zkoumajícím povahu, definici (definice) a hranice vizuální kultury a vizuálních studií.“²¹⁵ Tato studia pak směřují přímo k tématu vizuální gramotnosti a způsobu její výuky. „Jak napsal James Elkins, otázky pedagogiky a vizuálních studií vedou přímo k otázkám vizuální gramotnosti.“²¹⁶ Podle Susan Shifrin podobu těchto studií ovlivňují především akademické diskuse o jejich podobě. Akademické debaty o zařazení a místě vizuálních studií ve vzdělávacím systému a východiska těchto debat se dle ní přímo vztahují ke kontextu a východiskům rozpravy o tom, co je to vizuální gramotnost a jak jí může být dosaženo. Výsledky této diskuse pak přímo ovlivňují podobu výuky vizuálních studií na vysokoškolské úrovni a její aspekty jsou dle autorky důležité i pro pedagogické předpoklady a postupy na školách středních a základních, jež tvoří základ a primární zdroj našeho vzdělávání v oblasti vizuální kultury.

Autorka se zabývá zavedením výuky vizuální gramotnosti na středních školách a hovoří o tom, že diskuse o jejím zavedení je otázkou zásadní pro poslední desetiletí. „Následná otázka, zda si koncept vizuální gramotnosti, ať už ho definujeme jakkoli, zaslouží takovou plně kvalifikovanou akademickou a učební akreditaci, již by mu poskytlo zařazení do státních a místních standardů, je zásadní pro rozpravy posledních dvaceti nebo třiceti let týkající se integrace vizuální gramotnosti do učebních cílů a výsledků středoškolského vzdělání ve Spojených státech.“²¹⁷ Tato snaha odráží nutnost zavedení nového konceptu do vzdělávání s ohledem na současnou situaci a roli vizuálních sdělení v naší každodenní skutečnosti. Susan Shifrin detailně popisuje názorové proudy a praxi v jednotlivých státech Severní Ameriky a poskytuje tak cenný přehled autorů, myšlenek a přístupů k tématu vizuální gramotnosti v americké společnosti.

Stejné principy však platí i v českém prostředí, kde akademická debata teoretiků výtvarné výchovy zásadním způsobem ovlivňuje podobu vzdělávání v oblasti vizuální gramotnosti, které se dnes přenáší i mimo školní a akademická zařízení a nalezlo své místo ve výstavních institucích. Akademická diskuse o podobě oboru, jenž by měl poskytovat základní vzdělání v oblasti vizuality, ovlivňuje nejen její reálnou podobu ve vzdělávacích programech

²¹⁵ Shifrin, S., „Vizuální gramotnost v severoamerických středních školách“ s. 1. Dostupné na: <http://clanky.rvp.cz/clanek/c/ZVGB/3020/VIZUALNI-GRAMOTNOST-V-SEVEROAMERICKYCH-STREDNICH-SKOLACH.html>.

²¹⁶ Ibid.

²¹⁷ Ibid.

základního a středního vzdělání ale také podobu výuky vysokoškolské, tzn. výuku těch, kteří ji budou dále vyučovat. Výsledky těchto akademických sporů a debat jsou kodifikovány v tzv. kurikulárních dokumentech, kterými jsou v České republice *Rámcové vzdělávací programy*, ve kterých je vizuální gramotnost prezentována jako jedna z klíčových kompetencí, kterých by mělo být dosaženo.²¹⁸

Vzdělávání v oblasti umění je jednoznačně ukotveno v zásadním dokumentu pro naše vzdělání již na primárním stupni. Toto vzdělání má sloužit rozvoji naší schopnosti orientovat se ve světě vizuálních sdělení, získávat poznání z umění a schopnosti komunikovat uměleckými prostředky. Celá oblast vzdělávání však v současné době prošla reformou, jež souvisí s reformou celého evropského vzdělávacího systému. V novém pojetí by výtvarná výchova neměla být vnímána pouze jako oddychový předmět, ale jako předmět s nezanedbatelným kognitivním potenciálem. Pojetí výtvarné výchovy by se mělo vztahovat nejen na oblast výtvarného umění, ale na všechna znaková vyjádření, která mají vizuální podstatu. Oblast zájmu výtvarné výchovy by se měla rozšířit na vnímání, tvorbu, interpretaci a komunikační užití všech vizuálních sdělení.²¹⁹ Pojem vizuální gramotnosti je zpracováván teoretiky, jež tvoří a ovlivňují samotnou podstatu oboru, který ji v českém prostředí prostředkuje.

Spojení umění a poznání získává v tematizaci vizuální gramotnosti jasnou podobu, která jednak posiluje naše rozumění světa jako místu, v němž se dorozumíváme nejen jazykem, ale i obrazem, a za druhé, ukazuje toto spojení jako důležité, aktuální a potřebné.

V. 4. Přínos estetického kognitivismu pro teorii současného vizuálního umění

Estetický kognitivismus, jak jsme ho zde představili a rozšířili o jeho variantu ve filosofii Nelsona Goodmana a zaměření na souvislost umění a poznání v teorii výtvarné výchovy a nových interdisciplinárních teoriích, je směr, který spatřuje ve spojení umění a poznání možnost zkoumání umění (a jeho hodnotu) především skrz jeho schopnost poskytovat divákům poznání. Zde tkví hlavní přínos tohoto proudu a zároveň hlavní nedostatek pro námi

²¹⁸ Pro současné vzdělávání je důraz na upevnování těchto „klíčových kompetencí“ (key competencies) charakteristický. Dosažení klíčových kompetencí je v kurikulárních dokumentech prezentováno jako vlastní cíl procesu učení a vzdělávání.

²¹⁹ Tímto novým pojetím výtvarné výchovy se u nás zabývá především Jaroslav Vančát. Srov. Vančát, J., *Poznávací a komunikační obsah výtvarné výchovy v kurikulárních dokumentech*, MAC, Praha 2003. Teorie tohoto oboru se však pojí s mnoha dalšími jmény jako např. Jan Slavík, Radek Horáček, Marie Fulková, Igor Zhoř aj. Jan Slavík pojem vizuální gramotnosti například definuje následovně: „Vizuální gramotnost je obecná schopnost dívat se kulturníma očima, zohledňovat a uvědomovat si kulturní prizmata, jejichž prostřednictvím vnímáme svět a která je od prvopočátků civilizace formována uměleckými projevy.“

sledovaný cíl. Estetický kognitivismus i zohledněný pojem vizuální gramotnost se zabývá především poznáním, jež nám poskytuje umělecké dílo. Z diskuse zcela vylučuje poznání, jež se váže k umělci a jeho tvorbě i to, jež se váže k divákovi a jeho vnímání umění. Vztah umění a poznání nahlíží jednoznačně. Umění je zdrojem poznání. Umělecká díla rozšiřují naše poznání o světě. Veškeré úsilí pak zmínění autoři věnují vymezení druhů poznání, jež nám umění poskytuje.

Pokud by se teorie estetického kognitivismu vůbec zabývaly současným uměním (čini to totiž pouze zcela výjimečně), jejich přínos pro teorii současného umění by mohl spočívat v odhalení kognitivního přínosu tohoto umění, ve formulaci typu poznání, jež nám současné umění poskytuje.²²⁰ Pro námi sledovanou souvislost, jež se zaměřuje na vztah umění a poznání, ale na straně poznání se kloní k tomu, jež se váže k divákovi, není přínos estetického kognitivismu dostatečný. Současná diskuse teoretiků, jež se vztahem umění a poznání v rámci estetického kognitivismu zabývají a jež vstupují do probíhajících debat, ustrnula v teoretickém prostoru cizelování vytyčených tras a již daných mantinelů, které současné umění zcela přehlíží. Domnívám se, že jejich překročení, a to jak na straně poznání, tak na straně umění, kterým se estetičtí kognitivisté zabývají, by bylo přínosem jak pro současné umění, tak pro tento teoretický směr. Estetický kognitivismus přesto považuji za důležitý směr, který může být při zkoumání současného umění přínosem. Ukazuje totiž, že teoretické spojení umění a poznání je nejen možné, ale také v rámci teorie umění bohatě zastoupené téma, jehož potenciál však není uvedeným směrem zcela vyčerpán. Jaké jsou možnosti využití tohoto spojení pro teorii současného vizuálního umění mimo pevný rámec předpokladu – umění je zdrojem poznání – totiž zůstává zcela mimo zorný úhel hlavního teoretického směru, jež se souvislostí umění a poznání zabývá.

V úvodu jsme se pokusili odhalit témata, jež jsou v současném světě umění aktuální a být vnímaví k procesům, ke kterým dochází v uměleckém provozu. Zaměřili jsme se na aktuální dění a popsali hned několik zde probíhajících „obratů“. Ve všech jsme pozorovali zřetelné zaměření na diváka a jeho roli ve světě umění a formulací „obrat k divákovi“ jsme se všechny aktuální obraty dokonce pokusili zastřešit. Odhalili jsme, že současný umělecký provoz klade silný důraz na kognitivní dispozice a informovanost diváků a vyvíjí nebyvalou snahu o jejich aktivní zapojení do dění. Z tohoto důvodu, díky této vnímavosti k aktuálnímu

²²⁰ Za velmi zajímavou a cennou lze v tomto ohledu považovat disertační práci Jakuba Stejskala, „Druhá příroda. Příspěvek k sociální filozofii umění.“, kterou sice nelze vřadit do zohledněné oblasti estetického kognitivismu, přesto s tímto směrem sdílí základní předpoklad, že umění je zdrojem poznání. Srov. Jakub Stejskal, „Druhá příroda. Příspěvek k sociální filozofii umění.“, disertační práce. Dostupné na: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/104539/>.

dění, lze poznání, jež se váže k divákovi, považovat za podstatné a v současnosti za stejně důležité jako to, na které se estetický kognitivismus zaměřuje výhradně. Přínos pro teorii současného vizuálního umění plynoucí z tematizace vztahu umění a poznání, lze tedy v současnosti smysluplně hledat také v zaměření na rovinu poznání, jež se váže k divákovi. Jinými slovy, zaměření na rovinu poznání, jež se váže k divákovi, je v současnosti aktuální a přínosné téma pro teorii současného umění.

Zaměříme-li se na druhý člen vztahu umění a poznání, tj. na umění, kterým se estetický kognitivismus zabývá, zjistíme, že v tomto ohledu je tento směr k námi zvolenému umění ještě více nevšimavý, než tomu bylo v případě poznání. Na straně umění se estetický kognitivismus kloní převážně k literárním dílům. Svým zaměřením se tak mnohdy velmi nápadně blíží literární teorii, teorii textu či literární estetice. Více než na vizuální umění se zaměřuje na umění literární, často na starší, klasická díla. Pro potřeby estetického kognitivismu jsou literární díla vhodnými předměty zkoumání, neboť jejich kognitivní přínos není nemožné odhalit. V tomto ohledu se tedy estetický kognitivismus blíží literární teorii, avšak „bohužel“ se již neblíží recepčním literárním teoriím a nezohledňuje roli recipienta při recepci uměleckého díla. Téma zaměření pozornosti na recipienta uměleckého díla, které teoriím estetického kognitivismu uniká, má totiž v literární teorii bohatou historii a není zde tématem novým či neznámým, ba právě naopak. Již v 60. letech 20. století došlo v této teoretické oblasti k významné změně paradigmatu zkoumání. Literární věda se odklonila od „dílo-středního“ přístupu k umění, tj. toho, jenž se soustředí na dílo a zkoumá jeho vlastnosti, jež jsou chápány jako hlavní či dokonce jediný zdroj významu díla, k přístupu, jenž se zaměřuje na roli čtenáře a dílo chápe jako výsledek interakce mezi čtenářem a textem.²²¹

Estetický kognitivismus či obecně teorie vizuálního umění tak významný „obrat k divákovi“ ještě neprodělala, anebo ho právě prodělává. V 90. letech 20. století zde sice dochází k „obratu k obrazům“, jež formuloval W. T. J. Mitchell, ale miní jím spíše obecné zaměření na roli vizuality a vizuálních zkušeností a důraz na potřebu zkoumání vizuální kultury. „Obrat k obrazům“ dle něj znamená odhalení důležitosti tématu sledování, pohledu a dívání, ale neobrací se výslovně pouze k vizuálnímu umění a podmínkám jeho recepce. Zaměřuje se na roli vizuality a nárůst jejího vlivu a významu v životě člověka. Tento obrat však nezohledňuje roli recipientů v takové míře, jako „obrat ke čtenářům“ v literární vědě.

²²¹ Tento „obrat ke čtenáři“ se do popředí zájmu dostal především díky působení tzv. Kostnické školy recepční estetiky. Tato škola, a především její hlavní představitel Wolfgang Iser, vypracoval komplexní teorii vnímání, pro niž také vytvořil nezbytnou pojmovou základnu. Nadále se tedy čtenář stává nejdůležitějším bodem zájmu a čtenářsky orientované teorie spojuje základní předpoklad, že význam díla závisí na interpretačních volbách a aktivitách recipienta.

Reaguje spíše na obecné projevy vizuální kultury a na širší jev všeobecné zahlcenosti obrazy.

V teorii současného vizuálního umění lze pochopitelně nalézt motivy, jež se pokoušíme zdůraznit i my, tj. zaměření na poznání, jež se váže k divákům současného vizuálního umění, a je takřka nemyslitelné, že by zde obsaženy a zkoumány nebyly.²²² Rolí diváka v procesu recepcce vizuálního umění se zabývají i tradiční disciplíny, již zmíněná recepční či pragmatická estetika. Všechny tyto disciplíny však spojuje větší či menší, ale vždy zřetelně patrný, základ v teorii textu, filosofii jazyka a obecně v textualitě. Interpretační metody, jež tyto teorie vypracovávají, mají základ v zaměření na aktivitu čtenáře a jeho interakci s textem.²²³ Nový základ, který by byl tvořen zkoumáním vizuální kultury, je teorií teprve odhalován, „osaháván“ a rozvíjen tak, jak je rozvíjeno i zkoumání vizuální kultury.

Z těchto důvodů nebudeme čerpat pouze z výsledků teorií estetického kognitivismu, jak jsme je výše představili a nezapojíme se do rozkošatělé debaty poznámkou o tom, že v současnosti je možné a dobré zaměřit se na kladení i jiných otázek, což nyní ostatně činíme, ale zaměříme se na výsledky jiné disciplíny, která by pro naše záměry mohla být vhodnějším myšlenkovým prostředkem. Přesto, že by naše práce mohla pokračovat posunutím diskusí v rámci směru, který již prostředky ke zkoumání vztahu umění a poznání pečlivě vypracoval, pokusíme se uplatnit dosažené poznatky o současné situaci ve světě umění na jinou teoretickou disciplínu a stávající diskusi posunout jiným směrem. Jednak z toho důvodu, že i na druhé straně zkoumaného vztahu umění a poznání se estetický kognitivismus míjí s naším zájmem o současné vizuální umění a za druhé proto, že i když se disciplína, na kterou chceme aplikovat všechny dosavadní dosažené výsledky, nesoustředí výhradně na námi zohledněný vztah umění a poznání, k promýšlení současné situace, v níž se svět umění nachází, vypracovala vhodnější prostředky.

²²² Velmi výrazně se tématem poznání ve vztahu k umění zabývají současní teoretici výtvarné výchovy, kde je spojení umění a poznání (ve formě vzdělání) tradičně řešeno a díky současné situaci ve světě umění se tato témata stávají více aktuálními i v širším měřítku. Teorie výtvarné výchovy poskytuje současným badáním v oblasti vizuální kultury a současného umění přínosné podněty a z jejích výsledků mohou těžit i ostatní disciplíny. Zajímavým příspěvkem k tématu umění a poznání, který tento vztah zkoumá z roviny, která nám uniká, tj. poznání, které může získat umělec z procesu a výsledku vlastní tvorby, je v poslední době například text Jana Slavíka „Tvorba jako způsob poznávání ve výtvarné výchově“. Srov. Slavík, J., „Tvorba jako způsob poznávání ve výtvarné výchově“ in *Kultura, umění a výchova*, č. 1, 2013, dostupné na http://www.kuv.upol.cz/index.php?seo_url=aktualni-cislo&casopis=3&clanek=14

²²³ Neuroestetika, jíž lze vřadit pod empirickou estetiku či obecně pod experimentální vědu, a která se pohybuje na pomezí hned několika disciplín teorii textu sice opouští, ale ani jí není základem studium vizuální kultury, nýbrž fyziologické funkce mozku a vlastnosti nervového systému, ze kterých poté odvozuje původ intenzivních prožitků, mezi které řadí i pocit libosti, prožitek krásy a obecně estetické prožitky.

VI. Estetika současného umění

V závěrečné části se pokusíme odhalit, v čem by mohl spočívat přínos tematizování vztahu umění a poznání kromě *pouhého* odhalení, že toto téma je v současnosti tématem velmi aktuálním a že hlavní teoretický směr, který se tímto vztahem zabývá, je nevšimavý k jeho aktuálním proměnám. Zaměření na estetiku, k němuž vzápětí dospějeme, nebude zřejmě nijak překvapivé. Tato tradiční disciplína má jedinečný potenciál být zcela současnou teorií umění. Estetika může současné umění nejen dobře analyzovat a pojmově uchopovat, ale pomocí nových pojmů upozorňovat na změny, k nimž v umění dochází.²²⁴ Mnoho z pojmové základny estetiky se již stalo společným duševním vlastnictvím obyvatel světa umění a osvojení si nových pojmů a jejich šíření i do odlehlejších míst uměleckého dění, by nebylo nic překvapivého. Níže představený návrh na změnu/aktualizaci jednoho ze základních, silných a do jisté míry i kontroverzních pojmů estetiky, pojmu *estetický postoj*, který by mohl na tyto proměny v současném umění upozorňovat, se může zdát téměř kacířský a troufalý. Nejde však o zásah do bohatství a dějin „čisté“ estetiky, o revizi jednotlivých myšlenkových nástrojů či o kritiku pojmového rodinného stříbra tohoto oboru. Jedná se o návrh v rámci toho, co můžeme nazvat „aplikovaná“ estetika – estetika užitá coby nástroj myšlení jedné dílčí oblasti – užitá estetika, estetika současného umění.

Zohlednění tématu poznání ve vztahu k současnému umění a možnost uplatnění nového pojmu (jakkoli by tento pojem byl nedokonalý), který by rovnou a explicitně upozorňoval na nesamozřejmost našeho vnímání, nutnost vlastní aktivity a poučenosti v přístupu k současnému umění a na možnost rozhodnutí se pro zaujetí estetického postoje, by podle mého názoru byl pro teorii umění přínosem založeným na tematizaci zkoumaného vztahu.

VI. 1. Možnosti estetiky

Domnívám se, že vhodným nástrojem k promýšlení současného umění, na něž by šly aplikovat naše předpoklady a dosažené výsledky, je tradiční disciplína, která k promýšlení umění, i celé sféry mimouměleckého estetického, disponuje vhodnými, propracovanými a prověřenými prostředky a pojmovou základnou. Představme nyní stručně tuto disciplínu (či spíše jednu její část) a vysvětleme, proč s ohledem na aktuální dění ve světě umění volíme

²²⁴ „Nové pojmy“ jsou v teorii umění běžné. Teorie jimi reaguje na umělecké dění a proměny umělecké tvorby.

právě „estetický přístup“ k současnému vizuálnímu umění.

Estetika coby filosofická disciplína vyvinula účinné nástroje pro teoretická zkoumání umění i celé sféry mimouměleckých estetických jevů. Vystavěla širokou základnu pojmů, na nichž svá zkoumání staví a jež tvoří základní stavební kameny estetických analýz. Tyto pojmy, mezi něž patří *estetický objekt, estetický postoj, estetická distance, estetická kvalita, estetická hodnota, estetický prožitek, estetická funkce, estetická situace, vnímatel, autor, artefakt, estetický soud* apod. jsou jakýmsi rodinným stříbrem tohoto oboru. Na těchto a dalších pojmech estetika staví své teorie a využívá je při zkoumání oblastí, jimž se věnuje. Coby myšlenkové konstrukty pomáhají tyto pojmy prostředkovat mezi zkoumanou skutečností a tím, kdo ji zkoumá a analyzuje. „Estetika je obdobně jako ostatní vědy též soustavou pojmů. Ty jsou myšlenkovým vyjádřením zkoumané skutečnosti samé, tedy estetických jevů. Pojmy jsou zároveň jednotky, z nichž se budují další útvary: soudy, výroky, formulace problémů, zákonů, teorie a hypotézy. Jejich vztahy a jejich celek jsou pak nástrojem našeho poznání dané oblasti nebo jejich částí.“²²⁵ Všechny pojmy jsou důležité, některé jsou však zásadní a ty je zapotřebí znát a zkoumat důkladněji. Tyto klíčové pojmy tvoří jakousi osu celého oboru. „Důležité, ba přímo základní místo zaujímají v tomto poznání nejobecnější, klíčové či výchozí pojmy, týkající se každého estetického jevu, které proto označujeme jako estetické kategorie nebo základní estetické kategorie. Jsou vlastně jakousi páteří estetické nauky.“²²⁶ Mezi tyto klíčové pojmy, jež tvoří páteř estetické nauky, patří tradičně například pojem „krása“, v současnosti nahrazovaný pojmem „estetično“, či pojem „estetický prožitek“, jež slouží jako jakési zastřešení širšího ranku témat. Patří sem však také všechny výše uvedené pojmy, jež dohromady tvoří velmi širokou oblast estetických zkoumání.

Přestože je předmět estetiky značně široký (a navíc jeho hledání patří mezi úkoly této disciplíny, protože stejně jako filosofie, je estetika disciplínou sebereflekující a zkoumání jejího vlastního předmětu bádání patří mezi její úkoly), je oblast umění tradiční oblastí, jíž se estetika věnuje. I současná česká estetika, která se sice na první pohled více soustřeďuje na analýzy mimouměleckých oblastí a profiluje se částečně jako environmentální estetika, věnuje analýzám umění a specifickým uměleckým problémům jako je například otázka fikce, estetické hodnoty, uměleckého falza a mnoha dalším pečlivou pozornost a tato témata patří do tradice českého estetického přemýšlení.²²⁷

²²⁵ Jůzl, M., Prokop, D., *Úvod do estetiky*, Panorama, Praha 1989, s. 198

²²⁶ Ibid.

²²⁷ Je však také patrné, že soustavnější promýšlení současného vizuálního umění zatím nenašlo v české estetice

Estetika se na rozdíl od filosofie umění neomezuje pouze na analýzy umění a uměleckých děl, ale věnuje se i takzvanému „mimouměleckému estetickému“. Pro analýzu současného vizuálního umění tak má k dispozici účinné nástroje myšlení a bohatou pojmovou výbavu, která se již osvědčila při zkoumání mimouměleckých jevů (tj., jevů, které nejsou uměním a jako umění „nevypadají“). A právě to může být při zkoumání současného vizuálního umění, které, jak jsme si ukázali, může nabývat takřka všech tvarů, forem a podob, přínosem. Považujeme-li současné umění z výše uvedených důvodů za hůře přístupné a méně srozumitelné, pak schopnost estetiky vypořádat se s estetickými jevy i mimo oblast umění, je při zkoumání takového umění nejen přínosná ale i nenahraditelná. Estetika disponuje myšlenkovými prostředky umožňujícími analýzu estetického prožitku jakéhokoli estetického objektu.²²⁸ Domnívám se, že v situaci současného umění se tematizace a hlubší pojmové ukotvení schopnosti estetiky vnímat naprosto cokoli, stává aktuálním a pro teorii současného vizuálního umění zásadním. Podaří-li se k již existujícím a účinným prostředkům estetických analýz připojit výsledky dosavadního bádání a zohlednit téma poznání ve vztahu k recipientům současného vizuálního umění, mohla by se estetika stát velmi aktuální (zohledňující aktuální „pohyby“, „obraty“ světa umění) disciplínou ke zkoumání současného umění.

S ohledem na tyto aktuální „obraty“, jež zdůrazňují téma poznání v současném umění, hledáme tedy takový estetický koncept, který zohlední zaměření na souvislost umění a poznání, konkrétně poznání, jež se váže k divákovi, tj., poznání ve smyslu nabytí jisté „přípravenosti“ a „poučenosti“, a který je možné aplikovat v současné situaci světa umění. V rámci estetiky se tedy pokusíme najít koncept, jehož „aktualizace“ zohlední a explicitně připomene nutnost aktivní divácké účasti, která by v současnosti měla být také „aktivně poučena“, informována a připravena na recepci současného umění, jak nás o tom mimo jiné přesvědčuje tlak vyvíjený uměleckým provozem.

Nutnost aktivní divácké účasti při recepci uměleckého díla nebo estetického jevu estetika formuluje již v rámci své základní a stěžejní rovnice, jež stojí v samotném základu oboru (přínejméně tak, jak je tento obor chápán v českém prostředí): estetický objekt +

své pevné místo. O „estetice současného umění“ se dá uvažovat v rámci spíše ojedinělých příspěvků než jako o systematickém proudu bádání. Přesto se domnívám, že právě estetika má k analýzám současného vizuálního umění jedinečný pojmový aparát a vhodné myšlenkové nástroje.

²²⁸ Téma tvorby estetického objektu ve vědomí diváka je samostatnou kapitolou estetiky, jíž se budeme níže ještě částečně věnovat. Zde můžeme zmínit například upozornění Vlastimila Zusky na to, že estetickým objektem se skutečně může stát cokoli, až na dvě oblasti, jež jsou vyloučeny. Jejich vymezení vychází z výsledků fenomenologie. Estetickým objektem se nemůže stát to, co se nemůže stát předmětem pro vědomí. Takovým „hotovým“, celistvým předmětem vnímání se nemůže stát svět (jako horizont všech horizontů) a já sám (reflektující já se nemůže stát reflektovaným).

vnímatel = estetická situace/estetický prožitek.²²⁹ Jinými slovy nezbytnou součástí každého estetického prožitku je vnímatel a estetický objekt, resp. artefakt, ze kterého svou aktivní činností vnímatel estetický objekt „vytváří“. Estetický objekt tedy „není vidět“ a vzniká až aktivitou diváka, který musí být schopen, zhuštěně a tradičně, například „nezainteresovaného přístupu“ a „distančování“ se od předmětu/obsahu, který vnímá. Schopnost estetické distance není samozřejmou, ale nezbytnou složkou celé rovnice.²³⁰ Podmínky, za nichž k estetické situaci vůbec může dojít, tuto základní rovnici nejen umožňují, ale také rozšiřují oblast estetických zkoumání. Podstatné pro naše účely je, že již v samotném základu, na nejzákladnější rovině, estetika počítá s aktivitou diváka, s jeho schopnostmi a dovednostmi, které jsou základem estetického vnímání. Bez schopnosti distancovat se či zaujmout jiný než praktický přístup ke světu, by k estetickému vnímání vůbec nemohlo dojít. V zaměření na tyto podmínky, jež počítají s aktivní diváckou účastí, s jeho aktivním přístupem, lze spatřit náznaky hledané cesty. Jednou z uvažovaných a zevrubně zkoumaných podmínek estetického prožitku je i tzv. „estetický postoj“, resp. nutnost jeho zaujetí. Domnívám se, že právě tento pojem by mohl být vhodným kandidátem na navrhovaný a troufalý pojmový *upgrade* rodinného stříbra estetiky a mohl by sloužit potřebám současné teorie umění i uměleckého provozu.

Pojem „estetický postoj“ (*aesthetic attitude*) souvisí s celou řadou dalších estetických pojmů, má bohatou historii, množství výkladů a pojetí. Představení a kritické rozebrání *všech* pojetí a související pojmů by bylo jako přelévání oceánu lžičkou. Přesto se do proudu či přímo víru estetických pojmů a jejich výkladů odněkud vrhnout musíme (s vírou, že se opět vynoříme) a vybrat z tohoto proudění to podstatné, aby bylo možné jeden vybraný pojem „aktualizovat“ či na jeho základě navrhnout pojem nový, jiný, aktuálně vhodný.

Nejvýrazněji se s pojmem „estetický postoj“ pojí pojmy „estetická distance“, „estetický objekt“ a „estetický prožitek“. Tento trojlístek však zároveň tvoří základní stavební kameny celé disciplíny, její bohaté historie i současnosti. Jejich rozbor vede přímo do centra jak současné estetiky, tak jejich dějin a vydal by na samostatný a rozsáhlý výkladový slovník. Začneme proto jakýmsi *zastřešujícím* pojmem – „estetický prožitek“, ve kterém se ostatní pojmy skrývají i vyjevují, a všechny je představme jen v omezené a pro naše účely nezbytné míře.

Dějiny estetického myšlení nabízejí množství výkladů, definic i označení pro

²²⁹ Myšlenka aktivního či poučeného přístupu k umění není vlastní pouze estetice. Koncepty zaměřené na aktivní roli vnímatele při vnímání skutečnosti, nalezneme v dalších filosofických disciplínách.

²³⁰ Estetická distance tvoří dynamický rámec nutný pro nástup estetického prožitku. Téma „estetická distance“ je v estetice tématem velmi bohatým. Více k tématu estetické distance níže.

konkrétní a specifický druh prožitku, jenž je *odlišný* od všech ostatních lidských prožitků a má konkrétní, v dějinách myšlení proměnlivé, podmínky. Je jím „estetický prožitek“.

Podmínky nutné k tomu, aby se o tento specifický prožitek jednalo, se proměňují, ale v zásadě lze v dějinách estetického myšlení spatřit dva obecné postuláty těchto podmínek. V různých podobách se linou napříč estetickým myšlením a v současnosti lze dokonce spatřit jakýsi rozštěp této disciplíny, který tyto postuláty působí. Slovníkem současné estetiky lze říci, že pro estetický zážitek je rozhodující, buďto objekt se svými (estetickými) vlastnostmi a žádný zvláštní postoj není zapotřebí, nebo je rozhodující zaujetí právě tohoto specifického postoje, ve kterém lze esteticky recipovat takřka cokoli. Buďto je to tedy objektivní specifická estetická vlastnost objektu (tradičně například krása) nebo specifický estetický postoj (charakteristický například „nezainteresovaností“ a „distancováním“ od objektu), který je nutnou podmínkou navození estetické situace, estetického zážitku, estetického souzení či estetického hodnocení. Obecně estetických prožitků.²³¹

Toto schizma je možným odrazem zásadního rozkolu na rovině hlubších předpokladů a přesvědčení o základním uspořádání světa, o možnostech našeho vnímání a poznávání. Dokladem rozkolu na jakési základní rovině našeho přístupu ke světu. Na rovině předpokladu existence objektivních vlastností předmětu či předpokladu proudu subjektivních výkonů vědomí. Estetická podoba tohoto rozkolu nabývá formy otázek: je estetická vlastnost, stojící v základu estetického prožitku, objektivní vlastností předmětu nebo subjektivním výkonem vědomí? Myslí ji odhalujeme, nebo vytváříme? Jsou vlastnosti, jež mají příčinně vést k estetickému prožitku, vlastnosti artefaktu nebo estetického objektu? (Existují *estetické* vlastnosti artefaktu? A můžeme je jednak vnímat a za druhé, musejí *nutně* vést k estetickému prožitku?) Tyto otázky jsou v rámci estetiky zkoumány, ale nemohou být a nejsou vyřešeny jednoznačně.²³² Otevírají širokou oblast estetických zkoumání a teoretických návrhů. Také obecná forma této otázky a její zodpovídání prozatím působí rozkol, a to nejen ve způsobech estetického uvažování a estetických analýz. Tento rozkol přesahuje hranice estetiky, sahá do dějin filosofického myšlení a má bohatou historii.²³³

²³¹ Tato debata je komplikovanější a variant možností definování estetického objektu existuje celá řada. Monroe C. Beardsley uvádí několik skupin alternativ definování estetického objektu či uměleckého díla, které zohledňují různé definující podmínky nezbytné k rozlišení estetických objektů od objektů neestetických. Uvádí s patřičnými odkazy na texty a autory definice intencionalistické, postojové, afektivní, objektivní či normativní. Srov. Beardsley, M., C., *Aesthetics, Problems in the Philosophy of Criticism*, second edition, Hackett Publishing Company, INC, Indianapolis, Cambridge, 1981., s. 73-74. V dalším uvažování se přikloníme se skupině postojových definic a estetický objekt budeme definovat pomocí estetického postoje.

²³² Ani experimentální estetika a neuroestetika zatím nepřinesly přesvědčivé důkazy o „objektivitě“ krásy.

²³³ Například v etice je tento tradiční rozkol zformulován v tázání po původu mravních zákonů. Odhalujeme je či vytváříme? Odpovědi na tuto otázku tvoří dějiny etiky.

Představme jednu konkrétní možnost nalezení odpovědi, která sice necílí na obecné podmínky našeho poznávání a nenabízí tak zásadní rozřešení na rovině epistemologie, ani nemíří k odhalení podstaty skutečného bytí jsoucna, jež by pomohlo k vyřešení problému z hlediska ontologie, ale v oblasti estetiky nabízí jasnou a přijatelnou odpověď. Přidržíme se rozboru *estetické situace* a prozkoumejme její složky a podmínky, ve kterých se vyjeví jedno z možných rozřešení tohoto rozkolu, které má blízko k postojové definici, jíž se chceme věnovat a k níž poté přikročíme. Toto opakování základů současné estetiky, ke kterému využijeme dílo autora, jenž tyto základy v českém prostředí v současnosti položil, nám snad také umožní proplout estetickými pojmy, vysvětlit je a vynořit se u *estetického postoje*, který chceme zkoumat především.

Každá estetická situace má nutně dva členy. „Nejobecnějším vztahem, tedy vztahem, existujícím v každé estetické situaci, je relace estetický objekt – vnímatel. Pojem, který zastřešuje oba členy tohoto vztahu – estetický prožitek, pak zákonitě tvoří předmět nejobsáhlejší části současné estetiky.“²³⁴ Nutnou součástí každé estetické situace je jednak objekt a zadruhé vnímatel. Objekt (artefakt, nosič, objektový pól) *není* estetickým objektem. „Hmotný substrát estetického objektu je jen základem, bází, na níž probíhá tvorba estetického objektu díky aktivitám vnímatele.“²³⁵ Estetický objekt tedy vzniká až aktivitou vnímatele, který odhaluje, nebo vytváří estetické vlastnosti objektu a vytváří tak estetický objekt. Téměř jakýkoli objekt se podle tohoto předpokladu může stát objektem estetickým, pokud ho bude někdo esteticky vnímat a oceňovat. I obyčejný kámen na cestě. Objekty, jež nazýváme umělecká díla, však pochopitelně mají více vlastností, jež nás vybízejí k tomu, abychom je oceňovali, vnímali je esteticky, vytvářeli z nich estetické objekty a zaujímali k nim estetický postoj. „Třída předmětů, kterým říkáme umělecká díla, však má nezvykle velké (oproti jiným) soustředění kvalit, faktorů a vlastností, které provokují právě k specifickému postoji vůči nim, k postoji estetickému.“²³⁶ Toho schopná mysl tedy dokáže vytvořit estetický objekt takřka ze všeho, ale z uměleckého díla by ho měla být schopna vytvořit vždy, aby dílo dostalo svému účelu a smyslu.

Estetický objekt má dvě zásadní charakteristiky. Z ontologického hlediska je objektem heteronomním (závislým na vnímající a rozumějící mysli) a jeho existence je časově omezena dobou, kdy ho vnímatel *tvoří*. „Výše uvedený ‚nalezený‘ kámen v galerii může snadno nabýt postavení estetického objektu, být vnímán esteticky, ale jako umělecké dílo nezaujme natolik,

²³⁴ Zuska, V., *Estetika, Úvod do současnosti tradiční disciplíny*, Triton, Praha 2001, s. 20.

²³⁵ Ibid., s. 30.

²³⁶ Ibid.

aby si status estetického objektu zachoval dlouho; je významově a hodnotově spíše chudší a jeho trvání, tedy jeho ‚život‘ jako časového estetického objektu, jako recipovaného uměleckého díla, bude ve většině případů (pro většinu vnímatelů) jepičí.²³⁷ Existence estetického objektu je časově omezena. Důležitou analogii k pojetí estetického objektu coby objektu časovému můžeme najít ve filosofii Nelsona Goodmana. Kapitola „Kdy je umění?“ knihy *Způsoby světatorby* mění ontologickou otázku hledající podstatu umění (co je to umění?) na otázku (kdy je umění?) zohledňující právě tuto zmiňovanou vlastnost estetických objektů. „Moje odpověď je, že právě tak, jako nějaký objekt může být symbolem – například vzorkem – v určité době a za určitých okolností a jindy a za jiných okolností nikoli, tak může být určitý objekt někdy, v některých údobích, uměleckým dílem a jindy ne. Je tomu skutečně tak, že čistě díky tomu, že objekt funguje určitým způsobem jako symbol, může se stát, když plní tuto funkci, uměleckým dílem. Kámen, ležící na polní cestě, není normálně uměleckým dílem, ale může se jím stát, když je vystaven v museu umění. Na polní cestě běžně neplní žádnou symbolickou funkci. V museu umění exemplifikuje jisté své vlastnosti – např. tvarové, barevné, texturní.“²³⁸ Pro tento předpoklad by se v současném uměleckém provozu dalo najít množství důkazů. Jedním z nich je i osobní zkušenost autorky práce.²³⁹

Druhá charakteristika estetického objektu, jeho heteronomní existence, závislost na vnímajícím vědomí, ukazuje, že z ontologického hlediska není estetický objekt autonomním předmětem. „Typickým příkladem heteronomního objektu je jakýkoli znak: znak je definován jako něco, co zastupuje (označuje) něco jiného, za určitých okolností a pro někoho. Takže třeba dopravní značka znamená ‚Dej přednost v jízdě‘, zastupuje tedy příslušné zákonné ustanovení, odkazuje k *Vyhlášce o provozu*. A tento svůj apel jakožto znak může uplatnit pouze vzhledem k interpretovi, který je kompetentní, tj. který umí znak ‚přečíst‘, dekódovat.“²⁴⁰ Estetický objekt stejně jako uvedená dopravní značka, nemá své všem přístupné, řekněme ‚objektivní‘ *estetické* vlastnosti. Jinými slovy není vidět. Vzniká až díky aktivitě vnímatele, který estetický objekt vytváří na základě svých znalostí, zkušeností, vědomostí, očekávání, přání, preferencí, tužeb apod. Podle estetických teorií, kterých se zde chceme přidržet a dovolávat, vyžaduje estetický objekt jiný typ vnímání, jakési přepnutí do jiného modu recepce. Estetický objekt vyžaduje jiný způsob recepce. Vnímatel se musí

²³⁷ Ibid.

²³⁸ Goodman, N., *Ways of Worldmaking*, The Harvester Press Limited, Sussex 1978, s. 102. Česky v překladu Vlastimila Zusky: Goodman, N., *Způsoby světatorby*, Archa, Bratislava 1996, s. 67

²³⁹ Touto „proměnou“ denně procházelo mé jízdní kolo opřené o stěnu Galerie Armatorka v době od 13. 4. 2011 do 25. 5. 2011 v rámci výstavy *Za dveřmi*. Mezi 10 a 18 hodinou bylo kolo opatřené popiskou, jež ho mylně přisuzovala Radkovi Janderovi, uměleckým dílem, které bylo takto vnímáno a oceňováno. Před a po této době se opět stalo dopravním prostředkem a bylo užíváno na cestu do galerie a z ní.

²⁴⁰ Zuska, V., *Estetika, Úvod do současnosti tradiční disciplíny*, Triton, Praha 2001, s. 28.

„přepnout“ do jiného (estetického) způsobu vnímání, který zahájí tvorbu estetického objektu.

Na možnost tohoto „přepínání“ vnímání poukazují výsledky tvarové psychologie, která formuluje řadu zákonů lidského vnímání (zákon podobnosti, blízkosti apod.), a která upozorňuje na to, že lidská mysl dokáže vnímat jen jedním způsobem, a to vždy figuru na určitém pozadí. Dokáže mezi nimi „přepínat“, ale nikoli vnímat figuru i pozadí najednou. Toto přepínání se týká jak jednodušších objektů, tak i objektů složitějších, mezi které patří objekty estetické. „Přepínání kachna – králík probíhá na jedné a téže úrovni percepčního zpracování, naproti tomu přechod od stimulujícího objektu k objektu estetickému znamená přechod na jinou, komplexnější úroveň zpracování informace, interpretace a hodnocení.“²⁴¹ Estetický objekt vyžaduje schopného, *kompetentního* vnímatele, který je schopen z hmotného nosiče, artefaktu vytvořit estetický objekt a odhalit/vytvořit jeho estetické vlastnosti. Estetický objekt vzniká až aktivitou vnímatele a vlastnosti estetického objektu jsou vlastnosti objektu, který byl vytvořen toho schopnou myslí. Estetickou vlastnost stojící v základu estetického prožitku (například tradičně – krásu) lze tedy považovat za vlastnost *estetického objektu*, na jehož existenci má nezbytný podíl kompetentní mysl. Na otázku, zda je ona estetická vlastnost stojící v základu estetického prožitku, objektivní vlastností předmětu, nebo subjektivním výkonem vědomí, lze odpovědět, že se jedná o vlastnost *estetického objektu*, a tudíž sice mohla vzniknout na základě „objektivních vlastností artefaktu“, ale zároveň je nutně z logiky věci subjektivním výkonem vědomí, které jedinečný, individuální estetický objekt vytvořilo (či odhalilo).²⁴²

Zaměření na tuto kompetenci, schopnost (a domnívám se, že v současnosti hlavně i *ochotu*) esteticky recipovat, *vytvářet* estetický objekt či zaujímat estetický postoj, je podle mého názoru klíčem k nalezení hledaného přístupu k současnému umění. Domnívám se, že schopnost i ochota zabývat se uměním, zaujímat k němu estetický postoj, vytvářet z něj estetické objekty, jsou současným uměním i kulturním prostředím, ve kterém se diváci pohybují, silně prověřovány a přitahují proto k sobě teoretickou pozornost. Přitahují i tu naši, která je zaujatá konceptem estetického postoje coby předpokladu estetického vnímání současného umění.

²⁴¹ Ibid., s. 32.

²⁴² K tomuto problému se ještě vrátíme a při zodpovídání otázky po podmínkách postojové změny ho zevrubně popíšeme.

VI. 2. Estetický postoj

V rámci následujících kapitol se pokusíme probrat hojným teoretickým materiálem o *estetickém postoji*, jeho historií a definicemi a odpovědět na otázku, kterou pro následující postup považuji za klíčovou. Otázku, zda má postojová změna vnitřní či vnější podmínky? Zda je pro zaujetí tohoto postoje rozhodující vědomé rozhodnutí k jeho zaujetí či zda se nám *přihodí*, v případě, kdy jsme *zasaženi* (estetickou) kvalitou? A po jejím zodpovězení prověřit, zda tento pojem umožňuje zamýšlenou pojmovou inovaci.

Než se však pustíme do dalšího a podrobnějšího definičního určování a historického exkurzu k původu zkoumaného pojmu, pozastavme na okamžik proud tezí o již konkrétním postoji – estetickém postoji – a zastavme se krátce u obecnější „teorie postojů“. Poukažme v krátkosti na dva významné myslitele, které v souvislosti se zkoumáním „postojů“, a konkrétně estetického postoje, nelze opomenout a jejichž vliv na estetiku či v rámci estetiky není zanedbatelný – Edmunda Husserla a Jana Mukařovského.

Ve filosofii je to tedy především Edmund Husserl a fenomenologie, které se pojí s tematizací „postojů“. Husserlova zkoumání se týkají přirozeného světa a tematizování dvou postojů – přirozeného postoje a postoje fenomenologického.²⁴³ Druhý z postojů je umožněn tím, že je vypnut, uzávorkován ten první. Tezí o přirozeném postoji a možnosti jejího vyřazení, vypnutí začíná Husserl druhou část svých *Ideen I*.²⁴⁴ „Své úvahy začneme jako lidé přirozeného života, kteří si představují, soudí, cítí, chtějí v ‚přirozeném postoji‘.“²⁴⁵ Vyřazení přirozeného postoje, uzávorkování generální teze světa, jakési víry ve svět se děje pomocí *epoché* a vede k fenomenologickému postoji. Člověk opouští přirozený postoj a díky *epoché*, uzávorkování, dočasněmu „zapomenutí“ na svět, se ocitá v jiném, fenomenologickém postoji. „Generální tezi, která patří k podstatě přirozeného postoje, vyřazujeme z působnosti; naprosto vše, co v ontickém ohledu zahrnuje, dáme do závorek: tedy celý tento přirozený svět, který je stále ‚pro nás zde‘, ‚zde jsoucí‘ a který zůstává stále jako vědomá ‚skutečnost‘, i když se nám zlíbí, že ji dáme do závorek.“²⁴⁶ Svět zde stále zůstává, jen já se v něm již nenacházím ve stejném postoji jako předtím. Díky tomu, že jsem provedl *epoché*, jsem v něm i nadále, jen

²⁴³ Pojem postoj však pravděpodobně pochází z psychologie, kde je charakterizován jako názor na určitou věc, predispozice k určitému jednání, jako konstituující součást osobnosti či jako připravenost k činu v souvislosti s konkrétním problémem. Současná debata o postoji a možnosti postojové změny nabyla v psychologii velmi výrazných rozměrů a je v tomto ohledu velmi podobná debatě v oblasti estetických zkoumání. Srov. Richard E. Petty, R., E., Wegener, D. T., Fabrigar, L. R., „Attitudes and Attitude Change“ in: *Annual Review of Psychology*, 1997. 48:609–47.

²⁴⁴ Srov. Husserl, E., *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I*, Praha, 2004.

²⁴⁵ *Ibid.*, s. 61.

²⁴⁶ *Ibid.*, s. 68.

v jiném postoji. Směřování od přirozeného postoje k fenomenologickému postoji, k transcendentální subjektivitě, ve kterém se teprve odhaluje problematika předmětné konstituce světa (generální teze světa) vědomím, je orientováno touto *epoché*, která vyřadí, uzávorkuje generální tezi světa. *Epoché* stojící v základu fenomenologické redukce může mít různé podoby a stupně. Tu, jíž Husserl určuje jako základní pro možnost zaujetí transcendentální pozice, fenomenologického postoje, není univerzální pochybnost o všem, univerzální *epoché*, ale fenomenologická *epoché*. „Namísto kartesiánského universálního pokusu o pochybování bychom nyní mohli nechat nastoupit universální *ἐποχή* v našem přesně určeném smyslu. Z dobrého důvodu ale omezíme universalitu této *ἐποχή*.“²⁴⁷ „Jestliže to činím, což je věci mé plné svobody, pak tedy *neneguji* tento ‚svět‘, jako kdybych byl sofista, *nepochybuji o jeho existenci*, jako bych byl skeptik; ale uskutečňuji ‚fenomenologickou‘ *ἐποχή*, která mi zcela zabraňuje v jakémkoli soudu o časoprostorové existenci.“²⁴⁸ Po vědomém provedení této fenomenologické *epoché* se nadále ve světě nenacházím v přirozeném, ale fenomenologickém postoji, který jinak orientuje mé myšlení a nazírání světa. V rámci fenomenologie můžeme spatřit mechanismus, který byl objeven nejen skeptiky, ale i empiriky osmnáctého století v rámci zkoumání vnímání krásy a sehrál významnou úlohu při formulování konceptu estetického postoje.²⁴⁹ Husserl si otázku, jíž bychom v rámci fenomenologie mohli formulovat třeba takto – je možné, že se nám fenomenologická *epoché* sama od sebe přihodí či je nezbytné ji aktivně vědomě zaujmout, výslovně neklade, neboť předpokládá, že *epoché* provádím, tudíž se o ni aktivně snažím, vykonávám ji. Přechod z jednoho postoje do druhého je tedy výsledkem mé snahy. V rámci teorii estetického postoje lze tento přechod z jednoho postoje do druhého, jak se za okamžik přesvědčíme, nazírat dvojím způsobem a takto jednoznačný není. Nejprve však v krátkosti představme teorii postojů Jana Mukařovského, kterého v rámci tematizace postojů v estetice, nelze nezmínit.

Do všech estetikou poznamenaných myslí je zlatým písmem vryt text *Význam estetiky*, ve kterém Mukařovský popisuje čtyři základní postoje, které může člověk ke světu zaujímat.²⁵⁰ Ve strukturalistické estetice se pojem postoj úzce váže na estetické recipování estetických objektů a je chápán jako určitý vztah ke světu. Podle Mukařovského může člověk

²⁴⁷ Husserl, E., *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I*, Praha, 2004, s. 68.

²⁴⁸ *Ibid.*, s. 68-69.

²⁴⁹ Bylo by jistě zajímavé prozkoumat souvislosti dějin skepse a vývoje postojových teorií v estetice, ale pokračujeme v započaté cestě. Níže se k pojmu *epoché* ve starověké skepsi ještě jednou vrátíme a využijeme ji při zodpovídání položené otázky – zda je pro zaujetí estetického postoje rozhodující vědomé rozhodnutí či zda se nám *přihodí*, v případě, kdy jsme *zasaženi* (estetickou) kvalitou.

²⁵⁰ Srov. Mukařovský, J., „Význam estetiky“ in *Studie I*, Brno, Host, 2007 s. 63-74

ke skutečnosti zaujímat různé postoje, které směřují k různým cílům a představují různé celkové zaměření člověka, jeho schopností a pozornosti. Tyto postoje zároveň představují rozdílné vnímání znakovosti a hodnocení vlastností věcí z hlediska cílů zaujímaného postoje.

Mukařovský popisuje čtyři základní postoje: praktický, teoretický, magicko-náboženský a estetický. V rámci těchto základních postojů, je estetický ten, ve kterém se předměty stávají znaky, jež odkazují samy k sobě a neodkazují k ničemu mimo sebe samotné. V praktickém postoji jde především o bezprostřední působení na skutečnost s cílem ji nějak změnit, „a jen vzhledem k tomuto předvídanému výsledku zařizujeme svou činnost a volíme její nástroje. Hodnotou při volbě nástrojů jsou nám jen ty jejich vlastnosti, které se hodí k dosažení očekávaného výsledku činnosti – ostatní vlastnosti těchto nástrojů jsou nám lhostejné, ba pro nás ani neexistují.“²⁵¹ Cílem teoretického, poznávacího postoje je pak zjišťování obecných zákonitostí skutečnosti za účelem jejího ovládnutí a účinnější manipulace s ní. Tento postoj omezuje naše vnímání skutečnosti na tu její stránku, kterou chceme poznat. Estetický a magicko-náboženský postoj Mukařovský odlišuje od prvních dvou důrazem na roli znakovosti. Každá skutečnost, která vstupuje v dosah těchto postojů, se stává znakem zvláštního druhu. Rozdíl mezi nimi spočívá v povaze tohoto znaku. U magického či náboženského znaku, který ztělesňuje nějakou tajemnou sílu či božství, není pozornost upřena na znak samotný, ale právě na zastupované. Při estetickém postoji, oproti tomu spočívá hlavní váha přímo na znaku. Zde vidí Mukařovský specifičnost a jistou protikladnost estetického postoje vůči postojům ostatním. Estetický znak ukazuje „na samu skutečnost, která se stává znakem: vystupuje před oči celé bohatství jejích vlastností, a tím i celé bohatství a celá složitost aktu, kterým ji pozorovatel vnímá. Věc, která se stává estetickým znakem, odhaluje, dává člověku pocítit vztah mezi ním samým a skutečností.“²⁵² Takovým estetickým znakem se může stát jakýkoli jev, děj či produkt lidské činnosti. Estetický postoj umožňuje nahlížet skutečnost ze stále nových stran a tvoří podle Mukařovského žádoucí protiváhu životně nutnému, avšak omezujícímu praktickému postoji. „Jen estetická funkce dovede udržovat člověku vůči univerzu postavení cizince, jenž vždy znovu přichází do krajů neznámých s pozorností neotřelou a nastraženou, jenž vždy nanovo uvědomuje si sebe tím, že se promítá do okolní skutečnosti, a okolní skutečnost tím, že ji měří sebou.“²⁵³ Estetický postoj je tedy hodnotící postoj, ve kterém se člověk zaměřuje na skutečnost a v jakémsi nimbu estetického pobývání se opájí estetickým předmětem a jeho kvalitami a zároveň tím obohacuje i celek své

²⁵¹ Mukařovský, J., „Význam estetiky“ in *Studie I*, Brno, Host, 2007 s. 63-74, s. 64.

²⁵² *Ibid.*, s. 66.

²⁵³ *Ibid.*, s. 68.

osobnosti, mění se a rozvíjí. Mukařovský se soustředí na popis čtyř základních postojů, které můžeme ke světu zaujímat, ale explicitně se nezaměřuje na příčiny změny jednoho postoje ve druhý, kromě formulace předpokladu sledování různých cílů a schopnosti přizpůsobovat těmto cílům postoje, které ke skutečnosti zaujímáme. Zdůraznil však význam a důležitost estetického postoje a estetického vnímání skutečnosti. Mukařovského pojetí estetického postoje lze uvést jako jednu z formulací v rámci postojových teorií, jejichž vývoj, historii a současnost nyní představíme.

Základní, zjednodušující a dostupná definice estetického postoje je následující. „Estetický postoj je nastavení nebo stav mysli, do kterého subjekt vědomě a úmyslně vstupuje. Výsledkem je započítání procesu estetické zkušenosti. Když subjekt zaujímá estetický postoj, jeho záměrem je mít estetickou zkušenost určitého objektu či události. Takovým objektem či událostí může být cokoli. Vstupem subjektu do estetického postoje se jakýkoli objekt mění na estetický objekt (tzn., že estetický postoj proměňuje reálný objekt na estetický, na základě jakéhokoli reálného objektu může vyvstat objekt estetický). Vstup do estetického postoje je subjektem kontrolován, je to vědomý a záměrný akt.“²⁵⁴ Tato definice prostá bližšího ukotvení a zpřesňujícího autorského a jiného zabarvení je dostupná na internetu v nejužívanější internetové interaktivní encyklopedii. Je jakousi trestí rozsáhlé debaty a historického vývoje tohoto pojmu. Ledacos už ale říká. Předně to, že estetický postoj může být chápán jako postoj vědomě ovlivněný, záměrný a kontrolovaný a vyžadující aktivitu vnímatele, který *se rozhodne* estetický postoj zaujmout. Níže uvidíme, že v průběhu vývoje tohoto pojmu se důraz na záměrnost a kontrolovatelnost zaujetí tohoto postoje explicitně neobjevuje. Naopak jsou akcentovány ty situace, které nás k tomuto postoji vybízejí, a v kterých se najednou ocitáme v jiném než praktickém postoji. K počátkům postojových teorií patří snaha tento specifický a od ostatních odlišný postoj popsat a definovat, a proto zaměření na situace, ve kterých ho „přirozeně“ zaujímáme, přichází se nám. Až později po významovém ustavení tohoto pojmu můžeme sledovat poněkud abstraktnější či abstrahovanější zacházení s pojmem estetický postoj, které umožňuje či podněcuje úvahy o možnosti vědomého a aktivního rozhodnutí k jeho zaujetí.

Další z definic ukazuje zmiňované propojení pojmu estetický postoj s ostatními estetickými pojmy a vztahuje estetický postoj k možnosti definování estetického objektu. Jinými slovy definuje estetický objekt jako objekt vnímaný v estetickém postoji. „Je zde ještě třetí možnost definování estetického objektu, která vychází z užití pojmu přístupu či postoje

²⁵⁴ Viz https://cs.wikipedia.org/wiki/Estetick%C3%BD_postoj

k němu. Můžeme ji nazvat ‚postojovou definicí estetického objektu‘. Podle této formulace musíme nejprve rozlišit speciální typ postoje k věcem, estetický postoj, a teprve potom můžeme říci, že jakýkoli smyslově vnímatelný objekt se stane estetickým objektem díky tomu, že k němu přistupujeme nebo s ním zacházíme jako s estetickým objektem díky zaujetí estetického postoje.²⁵⁵ Tato definice obsahuje moment, na který se chceme soustředit, a ukazuje, jak budeme estetický postoj i estetický objekt chápat, že *objekt se stane objektem estetickým, pokud ho vnímáme (rozhodneme se ho jako estetický vnímat) v estetickém postoji*. Beardsley pro tuto možnost definování estetického objektu uvádí příklad – dvě možná vnímání stejného jablka. Můžeme mít o jedno konkrétní jablko buďto „praktický zájem“, ve kterém nám půjde například o ekonomickou hodnotu, zhodnocení úspěchu letošní sklizně a červivosti, nebo můžeme oceňovat jeho (estetické) vlastnosti jako barvu, texturu či chuť. V druhém případě budeme se stejným jablkem zacházet jinak, budeme ho nahlížet jako estetický objekt. Jablko a jeho vlastnosti tedy zůstanou pořád stejné, měnit se bude *jen* náš pohled a postoj k němu. V tomto pojetí tedy estetické vlastnosti objektu odhaluji/vytvářím po zaujetí estetického postoje. „Toto postojové rozlišení je relační, nic není estetické nebo neestetické samo o sobě.“²⁵⁶ Estetický objekt vzniká až aktivitou vnímatele a je možné ho vytvářet z čehokoli, uvádí Beardsley a bezprostředně pokračuje, že pochopitelně existují předměty, ke kterým zaujímáme estetický postoj častěji – umělecká díla – a jiné, ke kterým tento typ postoje spíše nezaujímáme – baseballový míček. Tato definice estetického postoje je jedna z těch, kterých se chceme v následujícím postupu a zdůraznění možnosti aktivního rozhodnutí pro zaujetí estetického postoje přidržet. Představme však nyní historii, vývoj a současnost tohoto pojmu a postojových teorií.

Historický původ pojmu estetický postoj není zcela jasný.²⁵⁷ „Pojem estetický postoj se objevuje v tisku až v pozdním devatenáctém století a můžeme se domnívat, že před začátkem dvacátého století ještě žádné skutečné teorie estetického postoje neexistovaly.“²⁵⁸ Pokusíme-li se však hledat v historii a objevit zdroj tohoto pojmu, dospějeme ke skupině britských myslitelů, kteří se v osmnáctém století zabývali „bezzájmovostí“, krásou a vkusem. Mezi nimi zřetelně vystupuje postava lorda Shaftesbury, který se těmito pojmy zabýval podrobněji a je literaturou vzpomínán častěji než ostatní z členů skupiny podobně

²⁵⁵ Beardsley, M., C., *Aesthetics, Problems in the Philosophy of Criticism*, second edition, Hackett Publishing Company, INC, Indianapolis, Cambridge, 1981., s. 62.

²⁵⁶ Ibid.

²⁵⁷ Kvalitní přehled pojmu estetický postoj, jeho definic, historie a teorií jeho zastánců i odpůrců ve dvacátém století zpracovala pro recenzovanou encyklopedii filosofie Alexandra King. Rozsahem i obsahem její text přesahuje hranice slovníkového hesla a má charakter odborné přehledové studie. Ve snaze o podrobnější představení tohoto pojmu se této studii na několika místech přidržíme. Viz <http://www.iep.utm.edu/aesth-at/>.

²⁵⁸ <http://www.iep.utm.edu/aesth-at/#H2>.

smýšlejících autorů. „Lord Shaftesbury je pravděpodobně prvním, kdo se skutečně zabýval konceptem bezzájmovosti.“²⁵⁹ O lordu Shaftesbury coby prvním teoretikovi toho, co dnes nazýváme estetický postoj, se zmiňuje také Monroe C. Beardsley ve své *Estetice*.²⁶⁰ Beardsley uvádí dvě krátké citace z *Characteristics* I (s. 296) a II (s. 126-27), ve kterých se Lord Shaftesbury soustředí na prožitky krásy a jejich podmínky a zřetelně odlišuje estetickou kontemplaci od praktického zájmu.²⁶¹

V prvním úryvku Lord Shaftesbury odlišuje potěšení z krásy od potěšení, které máme z vlastnění věcí, a zdůrazňuje, že i když někdo pocítuje z konkrétní činnosti potěšení, neznamená to, že tato činnost musí být sobecká a vztahovat se k zájmům člověka.²⁶² Ve druhém již zřetelně odlišuje estetickou kontemplaci, v tomto případě kontemplaci krásy oceánu, od praktického zájmu.²⁶³ V další části uvádí podobně například obdobnou kontemplaci krásy stromu.²⁶⁴

Shaftesbury, který byl ovlivněn podobně jako jiní myslitelé té doby Lockovými zkoumániami a analýzami zkušenosti, zaměřil svou pozornost na proces nazírání či dosahování krásy a estetického nazírání a kontempace. „Shaftesbury se více zaměřil na tento proces a díky tomu formuloval první náznaky teorie, která měla mít později dlouhou a zřetelnou historii. K problému, který je nyní často nazýván ‚estetický postoj‘ se dostal díky zkoumání psychologického egoismu, které se okolo konce století vznášelo ve vzduchu.“²⁶⁵ Otázkou doby bylo, zda všechny lidské činy jsou sobecké a známá Hobbsova odpověď, že ano, podnítila analýzy „psychologického egoismu“ například Davida Huma či Josepha Butlera. Také lord Shaftesbury se touto otázkou zabýval, ale všiml si jednoho důležitého faktu.

²⁵⁹ Ibid.

²⁶⁰ Srov. Beardsley, M. C., *Aesthetics from Classical Greece to the Present a Short History*, The University of Alabama Press, 1966, s. 181.

²⁶¹ Beardsley cituje z vydání Robertson, J., M., (ed.), 2 vols., *Shaftesbury: Characteristics of Men, Manners, opinions, Times, etc.* London, 1900 a uvedené stránkování odkazuje na toto vydání. Dnes je však dílo Lorda Shaftesburyho včetně uvedených citací volně dostupné na <http://oll.libertyfund.org/people/anthony-ashley-cooper-earl-of-shaftesbury>. Zde je zdigitalizováno vydání z roku 1732. V následující části budu citovat z této online dostupné verze a uvádět stránkování vydání z uvedeného roku. Obě dvě citace jsou zde uvedeny v druhém svazku (s. 104 a s. 396), a nikoli v prvním a druhém svazku, jak uvádí Beardsley, ale je možné, že vydání z roku 1900, na něž Beardsley odkazuje, rozřazuje Shaftesburyho *Characteristics* jinak.

²⁶² „And though the reflected joy or pleasure which arises from the notice of this pleasure once perceived, may be interpreted a self-passion or interested regard, yet the original satisfaction can be no other than what results from the love of truth, proportion, order and symmetry in the things without.“ Viz.

<http://oll.libertyfund.org/people/anthony-ashley-cooper-earl-of-shaftesbury>. Vol. I., s. 104

²⁶³ „Imagine then, good Philocles, if being taken with the beauty of the ocean, which you see yonder at a distance, it should come into your head to seek how command it, and, like some mighty admiral, ride master of the sea, would not the fancy be a little absurd? (...) Let who will call it theirs, (...) you will own the enjoyment of this kind to be very different from that which should naturally follow from the contemplation of the ocean's beauty.“ Viz <http://oll.libertyfund.org/people/anthony-ashley-cooper-earl-of-shaftesbury>. (vol. 2., s. 396.)

²⁶⁴ Srov. <http://oll.libertyfund.org/people/anthony-ashley-cooper-earl-of-shaftesbury>. (vol. 2., s. 397.)

²⁶⁵ Srov. Beardsley, M. C., *Aesthetics from Classical Greece to the Present a Short History*, The University of Alabama Press, 1966, s. 181.

„Shaftesbury zřetelně viděl jeden z důležitých bodů: skutečnost, že pociťuje-li někdo uspokojení z konkrétního činu, nemusí nutně znamenat, že tento čin je sobecký. V určité oblasti uspokojení mysli není sebestřednost vůbec zahrnuta, říká Shaftesbury.“²⁶⁶ Beardsley ukazuje, že Shaftesbury zřetelně odlišuje estetické rozjímání od praktického zájmu o věc a na vybraných pasážích Shaftesburyho díla dokazuje, že prožitek krásy chápe jako zcela odlišný od touhy vlastnit. Zmiňuje také jeho prvenství v další oblasti estetiky, ve zkoumání konceptu vznešena. Silným vlivem tohoto myslitele na další estetická témata a moderní estetiku se zabývá i Jerome Stolnitz, který mu dokonce připisuje vůdčí postavení v prvních desetiletích osmnáctého století při ustavování estetiky coby samostatné disciplíny.²⁶⁷ Přisuzuje mu také prvenství v dalších oblastech, které se staly pilíři moderní estetiky. Podle Stolnitze byl Shaftesbury vůbec prvním, kdo začal analyzovat pojem „bezzájmovost“.²⁶⁸ I přes nezáměr a nepochopení u intelektuálních soupeřů ve své vlasti, kteří v jeho myšlení spatřovali „pouhé blouznění“, je podle některých zmíněných současných myslitelů význam lorda Shaftesburyho pro současnou estetiku zcela zásadní. Shaftesbury se, jak již bylo řečeno výše, soustředil především na to, aby popsal či prokázal existenci zvláštního stavu, potěšení, které můžeme pociťovat při vnímání krásy. Pojem estetický postoj zde nachází své první základy, ale nikoli ona důmyslná definiční určení, jak je můžeme sledovat později.

Mezi uvažované britské myslitele patří kromě zmíněného lorda Shaftesburyho také Francis Hutcheson, Joseph Addison, Archibald Alison a David Hume. Podle Davida Fennera je nejvýznačnější postavou v historii zkoumaného pojmu spíše než Lord Shaftesbury Archibald Alison, který svá díla psal zhruba ve stejné době jako Kant. Alison se dnešnímu užití estetického postoje podle Fennera přiblížil nejvíce. Rozhodně více než Shaftesbury, Hutcheson i Addison, uvádí Fenner, protože se více zaměřil na subjekt a na aktivitu vnímatele, která je pro estetickou zkušenost zásadní. Alison se dle Fennera domníval, že estetický zážitek je umožněn schopností imaginace či jisté asociace. Pouhá přítomnost krásy k estetickému prožitku nestačí. K němu je zapotřebí i aktivity vnímatele. Fenner Alisona interpretuje takto. „Divák se stává více aktivním účastníkem. Zapojuje svou mysl, imaginaci a pozorně rozjímá, aby měl plnější zkušenost povahy vnímaného objektu a jen tak ho může zažít plně esteticky. Bez této smysluplné imaginativní aktivity se nejedná o estetickou zkušenost, ale jen o (možné) pouhé potěšení.“²⁶⁹ Fenner ze svého čtení Alisona vyvozuje dva

²⁶⁶ Ibid.

²⁶⁷ Viz Stolnitz, J., „On the Significance of Lord Shaftesbury in Modern Aesthetic Theory“ in: *The Philosophical Quarterly*, Vol. 11, No. 43 (Apr., 1961), pp. 97-113, s. 98.

²⁶⁸ Ibid., s. 100.

²⁶⁹ Srov. Fenner, D., *The Aesthetic Attitude*, Humanities Press, New Jersey, 1996, s. 35.

závěry. Za prvé, že se Alison zaměřuje více na subjekt a že určující pro estetickou zkušenost nejsou jen objektivní vlastnosti objektu, ale především zapojení diváka a jeho imaginace a asociací. Za druhé, že člověk musí zvolit určitý způsob vnímání k tomu, aby mohl vnímat esteticky. Podle Fennera se tak Alison blíží dnešnímu užití pojmu estetický postoj více než kdokoli před ním.²⁷⁰ My z tohoto Fennerova čtení Alisona můžeme obdobně vyvodit závěry důležité pro námi sledovaný motiv. Fenner (1) za podstatné charakteristiky v dnešních pojetích estetického postoje považuje zapojení a aktivitu diváka a zdůrazňuje je proto u Alisona a (2) explicitně uvádí možnost vědomé a aktivní volby určitého způsobu vnímání jako moment zásadní i pro dnešní užití pojmu estetický postoj.

Vliv myslitelů osmnáctého století na moderní estetiku a její pojmovou výbavu však není bezvýhradně přijímán a všemi teoretiky obhajován. „Vztah mezi ‚estetickým postojem‘ a teoriemi vkusu britských myslitelů osmnáctého století je předmětem sporu. Někteří filosofové jako Jerome Stolnitz sice trvají na tom, že je zde zřetelná návaznost a že tito britští myslitelé se v pohledu na věc zcela shodují s dalšími klasickými teoretiky estetického postoje, jako je Kant a Schopenhauer. Jiní, jako George Dickie, však argumentují tím, že mezi těmito dvěma skupinami teorií existuje podstatný rozdíl.“²⁷¹ Alexandra King dodává, že ať už jsou argumenty na obou názorových stranách této pře jakkoli přesvědčivé, můžeme se smysluplně domnívat, že britští empirikové ovlivnili myšlení Immanuela Kanta, a tak, ať už přímo či nepřímo, ovlivnili i moderní estetiku.

Kantův mocný vliv na estetiku naproti tomu zpochybňován není a odráží se i v historii pojmu estetický postoj a v jeho teoriích. *Kritika soudnosti*, v níž Kant formuloval zásady a pravidla estetického posuzování a definoval podmínky, za nichž je možné estetické osvojování světa, není jen významnou kapitolou dějin pojmu „estetický postoj“, ale dějin celé estetiky. Kantovo úsilí ukázat, za jakých podmínek na straně empirické přírody a subjektu samotného jsou vyvolány pocity libosti, vedlo k charakterizaci „čistého estetického soudu“, na jehož definování je Kantova estetická teorie založena. Hned v prvním paragrafu *Kritiky soudnosti* Kant zdůrazňuje, že estetický soud není soudem poznávacím, neslouží tedy k získání poznání a nemíří k objektu, nýbrž k subjektu. „Abychom rozlišili, zda je něco krásné nebo ne, nevztahujeme představu prostřednictvím rozvažování k objektu kvůli poznání, nýbrž prostřednictvím obrazotvornosti (možná také s rozvažováním spojenou) k subjektu a k jeho pocitu libosti nebo nelibosti. Soud vkusu tedy není poznávacím soudem, není tedy logický,

²⁷⁰ Srov., ibid.

²⁷¹ <http://www.iep.utm.edu/aesth-at/#H2>

nýbrž estetický a tím rozumíme takový soud, jehož motiv nemůže být *jiný než subjektivní*.²⁷² Dojem není vztahován jako při procesu poznávání k objektu, ale k pocitům subjektu, k jeho pocitům libosti či nelibosti. „Tento pocit zakládá zcela zvláštní rozlišovací a posuzovací schopnost, jež nepřispívá ničím k poznání, nýbrž jen srovnává danou představu v subjektu s veškerou schopností představ, které si je mysl v pocitu svého stavu vědoma.“²⁷³ Schopnost subjektu posoudit, zda na něj představa působí libě či nelibě, nazývá Kant vkusem. V druhém paragrafu *Kritiky soudnosti* Kant toto zalíbení očištěné od vztaženosti k předmětu charakterizuje jako nezainteresované. „Každý musí přiznat, že takový soud o kráse, ke kterému se druzí sebemenší zájem, je velmi stranný a není čistým soudem vkusu. Člověk nemůže být ani v nejmenším zaujat pro existenci věci, nýbrž musí být v tomto ohledu zcela lhostejný, aby mohl být soudcem ve věcech vkusu.“²⁷⁴ Kant zde staví nezainteresované zalíbení proti zalíbení, jež je spojeno se zájmem. Estetický soud je umožněn nezainteresovanou libostí lišící se od libosti zainteresované. Právě tento aspekt estetického soudu – nezainteresovanost – je pro postojové teorie zásadní a tvoří i v dnešních pojetích jednu ze zásadních charakteristik estetického postoje.

Filosoficky nejpřitažlivější je však na Kantově estetické teorii pravděpodobně problém pravidel pro estetické souzení, k němuž se později v *Kritice soudnosti* vrací a obšírně ho coby problém antinomie vkusu řeší. Kladení a rozřešení dvou protikladných tezí o pravidlech estetického souzení – neexistují objektivní pravidla, ale nemá ani subjektivní pravidla, „nezakládá se na pojmech, zakládá se na pojmech“ – tvoří významnou část Kantovy estetické teorie. „Ukazuje se tedy vzhledem k principu vkusu následující antinomie: 1. *Teze*. Soud vkusu se nezakládá na pojmech; neboť pak by se o něm dalo disputovat (rozhodovat podle důkazů). 2. *Antiteze*. Soud vkusu se zakládá na pojmech; neboť pak by se, nehledě na jeho různost, nedalo o něm ani přít (činit nárok na nutnou shodu druhých s tímto soudem).“²⁷⁵ Řešení této antinomie umírňuje tezi i antitezi a částečně je usmíruje. Zaměřuje se na užití pojmu, na němž se soud vkusu zakládá a upravuje jeho význam. „Bereme totiž pojem, na němž se musí zakládat všeobecnost soudu, v obou si odporujících soudech ve stejném významu, ale přesto o něm vyjadřujeme dva různé predikáty. V tezi by se tedy mělo říkat: soud vkusu se nezakládá na *určitých* pojmech; v antitezi ale: soud vkusu se zakládá přeci jen na, třebaže *neurčitém*, pojmu (totiž o nadmyslovém substrátu jevů), a pak by mezi nimi nebyl

²⁷² Kant, I., *Kritika soudnosti*, Odeon, Praha 1975, s. 51.

²⁷³ Ibid.

²⁷⁴ Ibid., s. 52.

²⁷⁵ Ibid., s. 148.

rozpor.“²⁷⁶

Z pohledu vývoje teorií estetického postoje je zásadní vyvázání estetického soudu z pout, jimž jsou svázány poznávací soudy a důraz na nezainteresovanost estetického zájmu. I když Kantova estetika z dnešního pohledu ještě není považována za skutečnou teorii estetického postoje (budeme-li ji chápat jako teorii, jenž zdůrazňuje nezbytnost zaujetí právě tohoto postoje, v němž lze recipovat prakticky cokoli jako estetický předmět) je její vliv na formování významu pojmu estetický postoj a jeho teorií zjevná.

Dalším významným vlivem na ustavování významu pojmu estetický postoj pak bylo myšlení Arthura Schopenhauera. „Je to sice otázka interpretace, ale zdá se, že se Kant nedomníval, že jakýkoli objekt, ke kterému přistoupíme v tomto rozpoložení myslí, se stane objektem estetickým. Mnozí argumentují, že skutečnou teorii estetického postoje můžeme spatřit až u Schopenhauera, který na nezainteresovanost klade ještě větší důraz.“²⁷⁷

V Schopenhauerově díle *Svět jako představa a vůle* se sice ještě neobjevuje pojem „estetický postoj“, nýbrž „estetická kontemplace“, ale její význam se již velmi podobá významu pojmu estetický postoj či se objevuje jako jedna z charakteristik, definičních podmínek v teoriích estetického postoje. I když „estetickou kontemplací“ nemůžeme vytrhnout z celku Schopenhauerovy filosofie, můžeme poukázat na styčné body, které měly vliv na pozdější formulace „estetického postoje“. Pro stav estetické kontempace je nezbytné *vypnutí* či *vyřazení* zájmu a chtění a rozjímání věci pro ni samu. V tomto stavu člověk podle Schopenhauera dosahuje klidu a mizí nekonečný proud chtění. Poznání se vytrhuje ze služby vůli a pozornost se nezabývá motivy chtění, nýbrž věcí, jíž si všímá bez jiného zájmu.

Dále je podle Schopenhauera k estetickému zážitku v estetické kontemplaci nezbytný buďto vnější podnět, nebo vnitřní naladění. A právě to je z našeho pohledu důležitý moment Schopenhauerovy „estetiky“. Její vliv na formulování otázky, zda je estetický postoj postojem aktivním či pasivním, kterého si všímají i další teoretici. „Jeho pojetí inspirovalo debatu o tom, zda je estetický postoj aktivní či pasivní, zda můžeme sami zaujmout tento postoj a mít estetickou zkušenost či zda se nám tato zkušenost prostě přihodí, když zrovna hvězdy svítí tak, jak mají.“²⁷⁸ Schopenhauer nenabízí jednoznačnou odpověď, která by se přikláněla na jednu či druhou stranu, tj. buďto k nezbytnosti vhodných vnějších podnětů či vnitřního úsilí a naladění. Z jeho filosofie se dá vyčíst pouze to, že jedno či druhé jsou nezbytné k tomu, aby k estetické kontemplaci došlo. Dále uvádí pouze, že někteří v estetické kontemplaci nazrou

²⁷⁶ Ibid., s. 148-9.

²⁷⁷ <http://www.iep.utm.edu/aesth-at/#H2>

²⁷⁸ Ibid.

svět jako vůli a opustí svět představ, vymaní se z utrpení, nazřou Ideje a zažijí pocity blaha. Jiní uvíznou ve světě představ a utrpení a esteticky nekontemplují. V prvním případě k estetické kontemplaci dojde pravděpodobně proto, že jedno či druhé (vnější podnět, vnitřní naladění), je přítomno a v druhém k ní nedojde, protože ani jedno ani druhé přítomno není. Schopenhauova odpověď na naši otázku tedy není jednoznačná, ale je jakousi kombinací obou možností. Schopenhauer se na ni také výslovně nezaměřoval a věnoval úsilí tomu, aby estetickou kontemplaci dostatečně charakterizoval. Nejvýraznější charakteristikou estetické kontemplace je pak její nezajímavost, vypnutí úvah o světě, a v něm obsažených motivů, chtění a přání. Právě tento důraz na nezajímavost nejvýrazněji rezonuje v současných teoriích estetického postoje, ovšem bez toho aniž by adoptovaly i zbytek Schopenhauerovy estetiky.

Ve dvacátém století se vedle nezajímavosti, nezbytné definiční podmínky pojmu estetický postoj, objevuje další, která se i přes radikální kritiku významného teoretika stane duševním bohatstvím současné estetiky. Touto podmínkou se stává koncept estetické distance. Edward Bullough a jeho text „Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip“ se tak rázem stává jedním z nejvýraznějších estetiků a jedním z nejvýznačnějších textů současné estetiky, který má své výsadní postavení i v současných teoriích estetického postoje. Bullough v tomto textu vysvětluje příčinu pohlcení diváka estetickým objektem a jeho odpojení, *distancování* od jiných, praktických zájmů pomocí psychické distance.²⁷⁹ Vytváří tím významnou kapitolu nejen v rámci zkoumání pojmu „estetický postoj“, ale, na základě četnosti referátů o tomto textu, citací, zpracování v rámci kvalifikačních prací apod. lze říci, významnou kapitolu dějin estetiky. Bullough přichází s konceptem psychické distance jako nezbytného faktoru estetického vnímání, a stává se tak zásadní postavou pro formulování obsahu jednoho z klíčových pojmů estetiky „estetické distance“.²⁸⁰ Estetická distance se pak objevuje jako jeden z faktorů nutných pro nástup estetického postoje.

Nejvýznamnějším pokusem o popření konceptu estetické distance a nutnosti estetického postoje, který polemizuje s Bulloughovým textem (či spíše se studií o tomto textu) je text George Dickieho „The Myth of the Aesthetic Attitude“.²⁸¹ Dickie celý proces a komplexnost estetického prožitku po nástupu estetické distance redukuje pouze na pozornější

²⁷⁹ Bullough, E.: „Psychical Distance‘ As a Factor in Art and an Aesthetic Principle“. In: *The British Journal of Psychology* V/2, 1912, str. 87 – 118, česky: Bullough, E.: „Psychická distance‘ jako faktor v umění a estetický princip“. In: *Estetika* XXXII, 1995, č.1, str. 10 – 30.

²⁸⁰ Text Edwarda Bullougha je dnes tak notoricky známý, že považují takřka za nemístné ho zde znovu představovat.

²⁸¹ Dickie, G.: *The Myth of the Aesthetic Attitude*. In: *American Philosophical Quarterly* I, 1964, str. 55 – 65. Přetištěno v: J. Margolis (ed.): *Philosophy Looks At the Art*. 3.vyd. Philadelphia 1987, str. 100 – 116

soustředění na předmět a na zaměření pozornosti na jiné aspekty. Posun (*shift*) z jednoho postoje do druhého podle něj neexistuje. Tvrdí, že sám nikdy žádný proces distancování a nástup estetického postoje nezažil. Fenner uvádí, že závěr, k němuž z řečeného kritici Dickieho útok dospívají, že Dickie tedy nikdy ani žádný estetický zážitek neměl, je přinejmenším podivný. Předpokládat, že člověk, který se tak vážně, a tak dlouho zabývá uměním, nikdy neměl estetický zážitek, považuje Fenner přinejmenším za divné. Druhá možnost, je pak ta, že si Dickie postojovou změnu neuvědomuje, a že se tedy děje, aniž by si ji uvědomil. Tento závěr by však teorii estetického postoje, která stojí na vědomé aktivitě vnímatele, dostal do ještě větších nesnází než Dickieho útok. Řešení, které volí Dewey a na které Fenner upozorňuje, je ukázat, že možnost postojové změny, změna (*shift*) jednoho postoje ve druhý, existuje a že se nejedná jen o soustředěnou pozornost a o věnování pozornosti jiným aspektům. Můžeme poukázat také na kritiku Vlastimila Zusky „Mýtus o mýtičnosti estetické distance“, která přesvědčivě ukazuje plauzibilitu Bulloughova konceptu estetické distance i existenci estetického postoje a představuje jeho obhajobu směrem k fenomenologickému pojetí postoje, ke kterému má dle Zusky Bullough blíže než k pojetí psychologickému, jak soudí Dickie.²⁸² Dickieho kritika existence estetického postoje a estetické distance tak zdá se nebyla pro postojové teorie kritikou zdrcující. Patří však mezi nejradikálnější.

Podobnou radikalitu ovšem na druhé názorové straně můžeme spatřit v teorii estetického postoje Jeroma Stolnitze, kterou nyní představíme jako jednu z výrazných současných formulací estetického postoje. Radikalita Stolnitzovy teorie spočívá v tom, že estetický postoj zde není na straně objektu ničím omezen. Jinými slovy jej lze podle Stolnitze zaujmout ke všemu, k jakémukoli objektu.²⁸³ Stolnitzovu definici estetického postoje můžeme formulovat jako nezainteresované a sympatické zaměření pozornosti a rozjímání jakéhokoli objektu jen pro ně samé.

První nutnou podmínkou Stolnitzovy definice estetického postoje je tedy nezainteresovanost (*disinterest*). Stolnitz je Fennerem i Alexandrou King shodně zdůrazňován právě v souvislosti s jeho důrazem na tuto první podmínku, na nezainteresovanost. Nezainteresovanost je dle Fennera v ustavování významu pojmu estetický postoj nejvytrvalejší kandidát na to, co estetický postoj skutečně charakterizuje. Od britských

²⁸² Srov. Zuska, V., „Mýtus o mýtičnosti estetického postoje“. Dostupné z <http://www.fysis.cz/filosoficz/texty/zuska/mimesis/distance.htm>

²⁸³ Jak jsme již výše uvedli, jistá omezení se plauzibilně formulovat dají. Poukázali jsme na dvě, která vycházejí z výsledků fenomenologie. Ukázali jsme, že estetický objekt nemůžeme vytvořit z horizontu všech horizontů, ze světa a z reflektujícího já.

empiriků osmnáctého století až dodnes je to dle něj nejoblíbenější (*the single most popular*) součástí pojetí estetického postoje a „v posledních pětadvaceti letech byl prapor nezainteresovanosti nejvýrazněji nesen právě Jeromem Stolnitzem, jehož pojetí podpořili svými pracemi Eliseo Vivas a M. W. Rowe.“²⁸⁴ Je to jednak kvůli pokračování ve významné tradici, již je Stolnitz dědicem, proč je postava tohoto autora a jeho teorie estetického postoje považována za významnou, ale také proto, že Stolnitz považuje za cíl estetické zkušenosti tuto zkušenost samu, a tím se dle Fennera z tradice, na níž svá pojetí staví, vymyká. „Pro Kanta má motivace k dosažení cíle epistemickou povahu, pro Schopenhauera je tato motivace ontologická. Pro Stolnitze je motivace estetická, jednoduše dosažení estetické zkušenosti pro ni samu.“²⁸⁵ Ani umělecký kritik nebo sběratel umění či student hudby, pokud nepřistupují k dílu pro ně samo a pro estetický zážitek z něj, ale z jiného důvodu (nutnost naučit se noty, oceňování hodnoty sbírky, psaní kritického článku), se vyřazují z možnosti zaujmout estetický postoj a dosáhnout estetického prožitku. Estetický postoj je dle Stolnitze jednoznačně podmíněn nezainteresovaností, zájmem pouze o estetický zážitek samotný.²⁸⁶

Další nutnou podmínkou estetického postoje je zaměření pouze na dílo a odhlédnutí od osobnostních rysů autora či jak to Stolnitz vyjadřuje sympatické zaměření pozornosti (*sympathetic attention*). Poslední pak estetické rozjímání (*contemplation*), které můžeme spatřit již u Schopenhauera, oproti němuž však Stolnitz klade větší důraz na aktivitu a úsilí diváka. Tato kontemplace v jeho pojetí není pouze jakési „relaxování, příjemné posezení a nechání mysli poletovat si, kam se jí zlíbí“.²⁸⁷ Estetické rozjímání vyžaduje aktivitu a mentální úsilí, samostatné aktivní zapojení, které se může manifestovat například poklepáváním do rytmu či podobně. Stolnitz tedy klade důraz na aktivitu, kterou musí vnímatel vyvinout.

Druhá definiční podmínka estetického postoje – sympatické zaměření pozornosti (*sympathetic attention*) – může být komplikovanější, než se na první pohled zdá a klást na toho, kdo se chystá estetický postoj zaujmout, nečekaně vysoké nároky, a možná daleko vyšší než zbylé dvě podmínky, které již z dějin pojmu estetický postoj v nějaké podobě známe. Alexandra King rozvádí druhou podmínku (*sympathy* či *sympathetic attention*) takto: „Člověk musí ignorovat osobní předsudky a konflikty. Zjištění, že umělec byl lakomec, by

²⁸⁴ Srov. Fenner, David, E. W., *The Aesthetic Attitude*, Humanities Press International, 1996, s. 71.

²⁸⁵ Ibid., s. 72. Na tomto místě bych s Fennerem polemizovala a prověřovala onu epistemickou povahu motivace estetického prožitku u Kanta, ale přesto se jeho čtení Stolnitze přidržím a jeho teorii představím Fennerovou perspektivou. Jde o dílčí argument zanedbatelný v celku sledované tematiky, který je také možné přičíst na vrub špatnému čtení Fennera.

²⁸⁶ Srov. King, A., *The Aesthetic Attitude*, s. 11. Dostupné z <http://www.iep.utm.edu/aesth-at/#H2>

²⁸⁷ Srov., *ibid.*

nemělo změnit estetický postoj k dílu (...).²⁸⁸ Domnívám se, že existují i horší zjištění o autorovi, která mohou ovlivnit náš postoj k uměleckému dílu. Autorova aktivní účast v zavrženém hnutí či spolupráce s ním. Stolnitz pro svůj estetický koncept vyžaduje etické stanovisko, které by se dalo zformulovat následovně. Autorova účast v morálně zavrženém hnutí není důvodem k zavržení jeho díla. Nárok, který klade na diváka, pak takto: divák zaujímající estetický postoj musí být schopen od etických aspektů pojících se s autorem odhlédnout a soustředit se pouze na dílo samo. King poněkud lakonicky dodává, „nikdo netvrdil, že zaujmout estetický postoj, bude snadné“.²⁸⁹

Posun a teoreticky podstatný moment Stolnitzovy teorie můžeme spatřit právě zde, ve formulování tohoto požadavku – odhlédnutí od postavy, charakterových vlastností a osobní historie autora. S touto podmínkou se pokusím v závěrečné kapitole polemizovat a vést hranici mezi esteticky relevantními a esteticky nerelevantními externími, dílu vnějšími, poznatky, fakty či informacemi, jinudy.

Evoluce pojmu nezainteresovanost od britských empiriků osmnáctého století přes Kanta a Schopenhauera a od něj odvíjejícího se pojmu estetický postoj, tak zdá se vyvrcholila ve dvacátém století ve formulacích „teorie estetického postoje“.²⁹⁰ Podle Alexandry King se všichni proponenti této teorie snaží dosáhnout dvou cílů. Zaprvé, poskytnout definici pojmu estetický postoj, který užívají například také k definování pojmu estetický objekt a za druhé, vyjádřit se obecně k místu estetického postoje v celku teorie umění.²⁹¹ Teorie estetického postoje sice stále nabývá různých formulací, ale má dnes své víceméně jasné hranice a obsahová určení.²⁹² Debata o estetickém postoji je přesto v současnosti velmi obsáhlá.²⁹³ Někteří současní autoři vstupují do debaty se snahou kriticky se s bohatým dědictvím vypořádat, přičemž toto vypořádávání má někdy podobu odražení Dickieho útoku na existenci estetického postoje a nalezení slabin Dickieho teorie.²⁹⁴ Jiní si všímají zjevných podobností estetického postoje s postojem nábožné kontemplance a víry a zkoumají jejich vztah.²⁹⁵ Někteří

²⁸⁸ Ibid.

²⁸⁹ Srov., ibid.

²⁹⁰ Za prominentní proponenty této teorie lze považovat například Edwarda Bullougha, Jeroma Stolnitze či Rogera Scrutona.

²⁹¹ Srov., ibid.

²⁹² Jako hlavní proponenti estetického postoje jsou uváděni Edward Bullough, Jerome Stolnitz, Roger Scruton, Vincent Tomas a Virgil Aldrich. Mezi hlavní odpůrce patří George Dickie.

²⁹³ Mezi současné autory, kteří vstupují do debaty o estetickém postoji, patří například Richard P. Kulczak, Sushil Kumar Saxena, Rik Van Nieuwenhove, Gary Kemp, David Cheetham, David Fenner a mnozí další.

²⁹⁴ Jsou to například Gary Kemp či Sushil Saxena. Srov. Kemp, G., „The Aesthetic Attitude“ in *British Journal of Aesthetics*, Vol. 39, No. 4, October 1999. Saxena, S., K., „The Aesthetic Attitude“ in: *Philosophy East and West*, Vol. 28, No. 1, 1978, pp. 81-90.

²⁹⁵ Jsou jimi David Cheetham či Rik Van Nieuwenhove. Srov. Nieuwenhove, Van, R., „The Religious and the Aesthetic Attitude“ in: *Literature & Theology*, Vol. 18., No. 2, June 2004, pp. 174-186. Cheetham, D., The

vytvořili spíše přehledové studie tématu se snahou o přehledné shrnutí velkého množství témat a autorů.²⁹⁶ Z publikací, které se tématem estetického postoje zabývají, pak mezi jinými vystupuje kniha *Estetický postoj* Davida Fennera z roku 1996, na niž mnozí s doporučením odkazují.²⁹⁷

Fenner poskytuje nejen historický přehled vývoje tohoto pojmu, ale sám tento pojem aktivně prověřuje. Nabízí jeho definici a formuluje ji následovně: „Estetický postoj je tradičně postoj, stav mysli, nebo způsob vnímání, který je aktérem (divákem, subjektem, recipientem, posluchačem atd.) dobrovolně a vědomě zaujímán za účelem (1) změnit divákovu vnímání na estetické ve spojení s estetickým objektem nebo událostí a (2) za druhé změnit objekt divákovu vnímání předmětu z běžného každodenního předmětu na předmět estetický.“²⁹⁸ Tato definice i celé pojednané téma však potřebuje dle Fennera vysvětlení následujících předpokladů, o něž se postojové teorie opírají. Na základě zkoumání historie a dnešních pojetí nalézá ve formulacích estetického postoje pět zásadních oblastí: estetická zkušenost, estetický objekt, rozlišení estetických a neestetických vlastností (Fenner tuto problematiku nazývá *Lockean-relationalism*), rozlišení subjekt-objekt a založení v subjektu. Tyto oblasti se dají shrnout do následujících tvrzení: 1) Estetický postoj je zaujímán za účelem dosažení estetického prožitku 2) Estetickým objektem může být jakýkoli objekt nebo událost, za předpokladu, že je divák vnímá esteticky 3) Za ontologickou pohádkou o estetických vlastnostech, které vyvstávají díky zaměření subjektu na vlastnosti objektu, se ve své podstatě ukrývá Lockův koncept relačnosti. 4) Estetický postoj využívá rozlišení mezi subjektem a objektem 5) Estetický postoj má základ v subjektu.²⁹⁹

Tyto složky pak v uvedeném pořadí rozvíjí a teprve poté přikračuje k historii, vývoji a současnosti postojových teorií, jak jsme je již představili. Jeho teoretický postup je tak obdobný jako ten, který jsme zvolili i my. Fenner ukazuje, že pojem estetický postoj je nerozlučně spojen s dalšími estetickými pojmy, které potřebují vysvětlit. Jeho rozplétání klubka teorií estetického postoje pak vede přes náčrt významu pojmů estetická zkušenost, estetický objekt k teorii existence estetických vlastností, rozlišení subjektu a objektu až po význam subjektu v teorii estetického postoje.³⁰⁰

Encounter between Faiths and an Aesthetic Attitude“, in: *HeyJ* XLVIII, pp. 29-47, 2007.

²⁹⁶ Například Alexandra King či Richard P. Kulczak. Srov. Kulczak R., P., „Experience and the Aesthetic Attitude, 2001, dostupné na https://www.academia.edu/5286243/Experience_and_the_Aesthetic_Attitude

²⁹⁷ David Fenner skutečně poskytuje dobré shrnutí tématu včetně historie pojmu, současných teorií a vlastních vhladů a komentářů. Také on začíná historický přehled u britských empiriků 18. století a pokračuje ke Kantovi a Schopenhauerovi.

²⁹⁸ *Ibid.*, s. 3.

²⁹⁹ *Ibid.*, s. 4-5.

³⁰⁰ Nabízená vysvětlení nemají podobu kritických a hlubokých analýz, ale pouze vodítek a stručného přehledu

K některým oblastem, kterých si Fenner všímá, a které jsou podstatné pro závěrečný pojmový návrh, se vzápětí dostaneme. Nejprve však musíme zodpovědět otázku, která nás zkoumáním teorií estetického postoje vede. Představme však v závěru této kapitoly ještě tu, kterou nabízí David Fenner.

Fenner si hned v úvodu své knihy o estetickém postoji položil obdobnou otázku: jsou zvuky kosatek na albu s názvem *Písně a zvuky kosatky* hudbou, nebo pouze zajímavými přírodními zvuky? Odpověď podle Fennera závisí na tom, *jak chceme* zvuky na albu slyšet, na tom, zda je budeme vnímat jako zoolog zabývající se komunikací velryb, nebo jako někdo, kdo se oddává zážitku z hudby a oceňuje ji jako zajímavou. Různé zájmy budou dle Fennera generovat různé způsoby poslechu. A následně si pak pokládá stejnou otázku jako v úvodu my. „Je to tedy ten případ, kdy to, zda naše zkušenost se zvuky bude estetická či nikoli – zda se v širším smyslu jedná o hudbu či nejedná – závisí ve velké míře, nebo dokonce zcela na tom, jak se posluchač rozhodne tyto zvuky slyšet?“³⁰¹ Jeho odpověď je jednoznačná. „Pokud je tato zkušenost estetická, zdá se být zřejmé, že nikoli proto, co dělají velryby (...), ale proto, že posluchač přistupuje k těmto zvukům s konkrétním záměrem, a to dosáhnout estetického prožitku.“³⁰² Způsoby našeho poslechu umožňují slyšet stejné zvuky jednou jako komunikaci velryb a podruhé jako hudbu. Takto názorně se dostává do samotného středu zkoumaného problému a následně si klade otázku, co je to tedy za postoj, který zaujímáme, abychom dosáhly estetických prožitků. Tuto otázku poté v publikaci zevrubně zodpovídá a popisuje vývoj a význam pojmu estetický postoj.

Odpověď, kterou Fenner nabízí je, že postojová změna má vnitřní podmínky, že pro zaujetí estetického postoje je zásadní vědomé rozhodnutí založené na aktuálním zájmu. S touto odpovědí jsme se již v předchozím výčtu teorií estetického postoje setkali a není proto nijak překvapivá. Setkali jsme se ale i s druhou nabízenou alternativou odpovědi, tj. v tomto postoji se najednou ocitáme ve chvíli, kdy hvězdy zrovna svítí tak, jak mají, ve chvíli, kdy jsme zasaženi estetickou kvalitou. V historickém přehledu se ukázalo, že druhá z možností byla formulována zvláště na počátku vývoje postojových teorií a až později, kdy byl již

názorů. V přibližování pojmu estetická zkušenost, tak zběžně přiblíží několik teorií (Cliva Bella, Johna Deweyho a Beardsleyho) a uvádí je tím, že podobně jako rozlišujeme a naučili jsme se označovat něco jako žluté a jiné jako červené, některé zkušenosti označujeme jako estetické a jiné nikoli. Podobně, možná ještě více náznakově vysvětluje možné významy pojmu estetický objekt. O vysvětlení některých základních estetických pojmů jako jsou právě estetický objekt a estetický prožitek jsme se již pokusili a nevydáme se proto znovu stejnou cestou nyní spolu s Fennerem. Zastavíme se však u těch momentů představování teorie estetického postoje, které jsou podstatné pro naši položenou otázku, kolem jejíhož zodpovídání se pohybují i zbylé předpoklady, na nichž dle Fennera postojové teorie spočívají. Problematiky rozlišení esteticky relevantních a irelevantních vlastností se ještě dotkneme v závěrečné kapitole.

³⁰¹ Fenner, David, E. W., *The Aesthetic Attitude*, Humanities Press International, 1996, s. 1-2.

³⁰² *Ibid.*, s. 2.

dostatečně popsán a diferencován onen zvláštní druh prožitků, které se liší od jiných, běžných zkušeností, začala se pozornost přesouvat na subtilnější problémy, které se s nově formulovaným postojem pojí. Jak tedy toto dilema rozřešit. Pro zaujetí estetického postoje se rozhodujeme, nebo se nám přihodí? Je věcí rozhodnutí či zasažení?

VI. 3. Rozhodnutí nebo zasažení?

Může se pozorovatel sám *rozhodnout* k postojové změně, k zaujetí estetického postoje, anebo musí být nějak překvapen, zasažen, dotčen estetickou kvalitou? Zvažujeme tu dva koncepty, které od první chvíle stavíme proti sobě. Zvažujeme dichotomii – vědomé rozhodnutí se pro zaujetí estetického postoje proti existenci (nechtěného) zasažení estetickou kvalitou. Zasažení či překvapení estetickou kvalitou, která způsobí postojovou změnu (štronzo při zaslechnutí oblíbené písně během nakupování) a vědomé rozhodnutí (například vědomá snaha recipovat umění v galerii současného umění). V základu našeho dilematu se ukrývá otázka, co nastalo/existovalo v rámci estetické situace dříve, estetická kvalita nebo estetický postoj? Otázka, která tvoří jednu z významných oblastí zkoumání problematiky estetického postoje.³⁰³

Fenner se na základě svých zkoumání dějin tohoto pojmu a současných variant domnívá, že postojová změna má vnitřní podmínky, a že pro zaujetí estetického postoje je zásadní vědomé rozhodnutí založené na aktuálním zájmu a dokládá to svým příkladem o velrybích písních. S touto odpovědí jsme se setkali v dějinách pojmu estetický postoj a našly její současné podoby, například u Beardsleyho. „Můžeme říci, že jakýkoli smyslově vnímatelný objekt se stane estetickým objektem díky tomu, že k němu přistupujeme nebo s ním zacházíme jako s estetickým objektem díky zaujetí estetického postoje.“³⁰⁴ Objekt se tedy stane objektem estetickým, pokud ho vnímáme (rozhodneme se ho jako estetický vnímat) v estetickém postoji.

Setkali jsme se ale i s druhou nabízenou odpovědí, tj. v tomto postoji se najednou

³⁰³ Tu oblast, kterou Fenner popisuje jako „ontologickou pohádku o estetických vlastnostech“ a uvádí tři možné typy odpovědí. První je, že estetická vlastnost je čistě vnímatelnou vlastností (ačkoli ne všechny vnímatelné vlastnosti jsou vlastnostmi estetickými). Druhá odpověď zvažuje estetickou vlastnost v souvislosti s konkrétním vnímatelem – kritikem, který je schopný ji odhalit a zmínit. Je to tedy jakákoli vlastnost, kterou kritik může na díle odhalit, spatřit či zmínit. Tyto vlastnosti mohou být vnitřní i vnější. A konečně za třetí: „Estetickou vlastností je (i) jakákoli vlastnost, která může přispět či přispívá k obohacení a prohloubení estetické zkušenosti takovým způsobem, že motivuje v pokračování a obnovování pozornosti věnované objektu a (ii) je přístupná všem či většině diváků a naznačuje existenci objektivního základu této vlastnosti.“ Fenner považuje třetí z možností za nejvíce vhodnou a použitelnou v rámci postojových teorií.

³⁰⁴ Beardsley, M., C., *Aesthetics, Problems in the Philosophy of Criticism*, second edition, Hackett Publishing Company, INC, Indianapolis, Cambridge, 1981., s. 62.

ocitáme ve chvíli, kdy hvězdy zrovna svítí tak, jak mají. V historickém přehledu jsme ukázali, že druhá z možností byla formulována na počátku vývoje postojových teorií a až později, kdy byl již onen zvláštní druh prožitků, které se liší od jiných, běžných zkušeností dostatečně popsán a odlišen, začala se pozornost přesouvat i na další problémy, které se s nově formulovaným postojem pojí. Estetický postoj tedy může být v rámci svých dějin i současného výkladu chápán jako postoj vědomě ovlivněný, záměrný a kontrolovaný a vyžadující aktivitu vnímatele, který *se rozhodne* estetický postoj zaujmout, ale i jako náhlé ocitnutí se ve stavu estetického rozjímání, ve chvíli, kdy jsme zasaženi nějakou nečekanou událostí, například během prodlévání pod hvězdnou oblohou užasneme nad svitem hvězd.

Tyto dva koncepty, které od počátku stavíme proti sobě, není podle mého názoru nutné uvažovat jako protichůdné a vzájemně se vylučující.³⁰⁵ Obě možnosti jsou možné a v dějinách uvažované. Zasažení i rozhodnutí. Můžeme být zrovna tak nečekaně ovlivněni situací, jako se můžeme k zaujetí estetického postoje vědomě rozhodnout. Důležité pro následující postup je, že možnost rozhodnout se pro zaujetí estetického postoje, je teoreticky možná a obhajitelná a mnozí současní teoretici estetického postoje ji považují nejen za reálnou, ale i za zásadní. Na této možnosti je založen závěrečný návrh na inovaci pojmu estetický postoj.

VI. 4. „Poučený estetický postoj“

Návrh na změnu pojmu, jehož význam, historii a vývoj jsme právě popsali, uzavírá logickou smyčku, ve které se pohybujeme. V současném uměleckém provozu je možné zaznamenat celou sérii obrátů, které se zaměřují na roli recipientů v procesu tvorby a při vnímání uměleckého díla a vyzdvihují souvislost mezi uměním a poznáním. Tyto obraty jsou důsledkem proměn, k nimž v umění dochází a jsou zapříčiněny konkrétními faktory, jež podobu současného umění ovlivňují. Na tyto proměny reaguje umělecký provoz, který je následně teoreticky zkoumán. V rámci teorie jsou hledány prostředky ke zkoumání a popisu stávající situace a jsou vymyšleny nové. Teorie umění pracuje s celou řadou nových pojmů a hledá a navrhuje nové kategorie, do nichž jsou umělecké projevy rozřazovány. Jedním

³⁰⁵ Jeden z návrhů, jak vnímat zasažení kvalitou je například tento: „Překvapení kvalitou můžeme rovněž pojmut jako narušení plynulosti subjektivního času, vnitřního časového vědomí, podnětem, který naruší dosavadní rytmus, vnitřní členění aktivačního vektoru dosavadního, do doby narušení aktuálního postoje.“ Viz. Zuska, V., *Estetika, Úvod do současnosti tradiční disciplíny*, Triton, Praha 2001, s. 67. Nic nám však podle mého názoru nebrání, abychom obdobně popsali i vědomé rozhodnutí pro zaujetí estetického postoje. Je-li náš mentální život řízen aktivačními vektory a směřováním k dosažení aktuálního cíle, pak změna směřování, aktivace jiného vektoru nemůže mít jen vnější podmínky, ale musí být řízena zevnitř a zároveň může být narušována zvenčí.

z nových pojmů, který by tyto proměny odrážel, by mohl být i pojem „poučený estetický postoj“.

Pro teoretické uchopení současného umění jsou nové pojmy a nové kategorie nezbytné. Teorii dnes například nestačí ani tradiční a po staletí zažitá dělení umění pomocí užitého média. Lev Manovich v této souvislosti upozorňuje na to, že prostory vymezené hranicemi několika (byť mnoha) médií, které donedávna umožňovaly charakterizaci a kategorizaci umění odrážející se mimo jiné i v organizaci jeho vystavování, pojmenování uměleckých ateliérů na uměleckých školách či v zaměření výstavních prodejních přehlídek, dnes pro tyto účely přestávají stačit. Současné umění se vylilo z břehů užívaných médií a rozlévá se do nového světa post-digitální a post-internetové kultury, kde kategorizace a následná charakterizace umění na základě média, začíná být čím dál tím více neadekvátní skutečné povaze a charakteru díla. Svět umění podle Manoviche vkročil do fáze, kdy byla přetržena tradiční silná spojnice mezi uměleckým dílem a užitým médiem. Vznikají sice stále nové kategorie jako například „nové žánry“, „interaktivní instalace“, „interaktivní umění“ či „net art“, jsou to však jen prázdné slupky, které o díle nadále nic zásadního nevypovídají. „Všechno umění na internetu, umění, které užívá technologii internetu, je vřazeno do jedné kategorie ‚net art‘. Ale na základě čeho bychom se měli domnívat, že všechny umělecké objekty, které sdílejí internetovou technologii, mají něco společného kromě předpokládané recepce internetových uživatelů.“³⁰⁶ Znalost zařazení uměleckého díla do konkrétní kategorie tak přestává být vodítkem našich očekávání, která v souvislosti s nadcházející percepcí umění máme, a mohou být spíše matoucí.

Tuto znalost lze navíc považovat nikoli za pouhé vodítko našich očekávání, ale za zásadní předpoklad estetického vnímání. Kendall Walton je například přesvědčen o tom, že pokud nezařadíme umělecké dílo do správné kategorie, nemůžeme správně nahlédnout jeho estetické vlastnosti. Ve své studii „Kategorie umění“ obhajuje nutnost správného zařazení díla do příslušné kategorie, které je nezbytnou podmínkou jeho estetické percepce.³⁰⁷ Kategorie uměleckému dílu volíme s přihlédnutím k historickým faktům, které pomáhají určit jeho estetické vlastnosti, jak ovšem dodává, samy historické údaje nemají na estetické vlastnosti přímý vliv. Walton je přesvědčen o tom, že pro estetickou percepci je více než důležité naučit se rozeznávat příslušné kategorie, čehož můžeme dosáhnout pouze cvikem, nikoliv na základě vlastního přesvědčení o dostatečnosti a správnosti svého odhadu.³⁰⁸ Ať už znalost příslušné

³⁰⁶ Srov. <http://manovich.net/index.php/projects/post-media-aesthetics>

³⁰⁷ Walton, K., „Kategorie umění“ in *Umění, krása, šeredno*, Praha, 2003, s. 49-76.

³⁰⁸ Srov., *ibid.*

kategorie považujeme pouze za vodítka našich očekávání, která vůči umění máme, nebo za nezbytnou podmínku estetické percepce, v současné situaci se na ni nemůžeme bezpečně spolehnout ani v jednom případě. S ohledem i na tuto situaci Manovich navrhuje novou „post-mediální estetiku“ a rozvrhuje jí program, kterým by se mohla řídit. Tato nová estetika potřebuje také nové a významově plné pojmy, na nichž svá zkoumání umění založí.

Rozostření mediálních hranic, na něž upozorňuje Manovich, a rozlité umění do všech myslitelných forem a podob, na něž jsme v kapitole o faktorech, jež současnou podobu umění ovlivňují, upozornili my, dotváří slábnutí důrazu na jednoznačnost interpretace díla, zahrnutí diváků do procesu tvorby a nebývalé zaměření na doprovodné aktivity, jež mají diváka na percepci umění připravit. Současné umělecké dílo počítá s divákem a nechává mu dostatek prostoru, který divák vyplňuje, ať již v rovině interpretační, nebo formou spolutvůrcovství. „Současné umění závisí na subjektu, který je recipientem, adresátem díla, a který je považován za někoho, kdo dílo spoluvytváří, spíše než za opozdilce, který přichází po jeho produkci.“³⁰⁹ Současné umění, které se řečeno s Manovichem, vylévá z břehů tradičních kategorií, staví do popředí estetickou zkušenost explicitně založenou na aktivitě diváka.

I když umění ze své podstaty s divákem počítá vždy a aktivní přístup k dílu vehementně deklarují jak teorie a filosofie percepce obecně, tak konkrétně strukturalismus, fenomenologie, sémiotika či hermeneutika, kategorie „aktivní divák“ v současnosti doznává nových významů a rozměrů, které se taktéž vylévají z dosud definovaných břehů. Pokusíme se tyto proměny popsat a v kategorii současného „aktivního diváctví“ rozlišit dva typy, což nám také umožní bližší definování zamýšleného pojmu „poučený estetický postoj“.

Prvním typem je „participativní diváctví“ čili aktivní účast na tvorbě uměleckého díla. Divák je v tomto případě spolu-tvůrce díla, a tudíž zároveň tvůrce díla a nikoli „jen“ divák. Tato změna v postavení diváka, v jeho posunu směrem ke spoluúčasti na tvorbě umění souvisí s jednou významnou revolucí v dějinách soudobého umění. V dějinách umění dvacátého století bylo podle Radka Horáčka revolucí nečekaně málo a rozhodně to nebyly ty situace, které ve vývoji umění za revoluce běžně považujeme. Proměny v uměleckém vyjadřování v rámci jednotlivých období byly spíše navazováním na předchozí tendence než revoluční proměnou. Horáček ve své knize *Umění bez revolucí? Proměny soudobého výtvarného umění* přesvědčivě uplatňuje metodologie zkoumání proměn v umění, které po důkladném prozkoumání argumentů, jež jsou uváděny na podporu revolučnosti jistých změn, ukazují, že tyto „změny“ vlastně nic tak revolučně novátorského nepřinesly a v podstatě žádnou revoluci

³⁰⁹ Malik, S., „To dá rozum: proč (a jak) zničit současné umění“ in *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, VVP, Praha, č. 21, 2016, s. 118.

nebyly.³¹⁰ Naproti tomu skutečnou revoluční proměnou byla proměna spoluúčasti diváka na výtvarné tvorbě. Akční umění šedesátých let přineslo do umění skutečně nový prvek, kterým je vyžadování spoluúčasti diváka na tvorbě uměleckého díla. „Skutečnost, že akční umělci a jejich novodobí pokračovatelé vyžadují od diváků jinou míru aktivity, ta je v dějinách umění naprosto zásadní inovací. A je to revoluční proměna jednoznačně spjatá s uměním dvacátého století, neboť předcházející formy spoluúčasti diváka na výtvarné tvorbě patří buď do období pravěkých počátků, nebo mají jen výrazně ohraničený ráz. Divák jako spoluvůrce – to je nová skutečnost, která se v různých projektech dnešních umělců stále pevněji potvrzuje a prověřuje.“³¹¹ Divák jako spoluvůrce je tedy forma aktivního diváctví, která se jednoznačně „vylila z břehů tradičních kategorií“ a je úzce spjata se současným uměním. „Z určitého metodologického úhlu pohledu se jedná o nejvýznamnější revoluci ve vývoji umění dvacátého století. Žádná distribuce či propagace nebo prodeje uměleckých děl nepřinesla tak závažnou změnu.“³¹² Důraz na participaci při tvorbě výtvarného díla a „divák jako spolu-tvůrce“ je tedy jedním typem „aktivního diváctví“.

Druhý typ této změny a jeho charakterizace vyžaduje citlivost nikoli k tomu, co dělají umělci, ale k tomu, co dělají kurátoři, galerijní animátoři a prostředkovatelé umění obecně. Vyžaduje citlivost k současnému dění v uměleckém provozu. Toto dění jsme popsali v rámci charakterizace „obratu k divákovi“ a definovali ho buďto jako (1) pečlivé řešení možností participace diváků na uměleckých projektech, (2) nabídku aktivit, které mají diváky do instituce nalákat a konkrétní umělecká díla jim zpřístupnit nebo takových, které mají (3) rozvinout jejich celkovou vizuální gramotnost a kognitivní schopnosti nezbytné k percepci současného umění. „Obrat k divákovi“ tedy znamená celkový a obecný důraz, který je kladen na diváka v současném uměleckém dění a zahrnuje v sobě i předchozí typ revolučního „participativního aktivního diváctví“. Spolu s ním však odhaluje další roviny této proměny role diváků v současném umění. Diváci by měli být na percepci současného umění aktivně a dostatečně „připraveni“, a to nejen zběžně, resp. mimoběžně a mimochodem, tak jako se získává například imunita, tzv. „promořením“. Tak dlouho, a tak často je člověk vystavován určitému podnětu (v případě imunity mikroorganismům) až si na něj zvykne, vytvoří si imunitu, považuje ho za běžný, rozumí mu. Obdobně, osvojení si „běžné“ kulturní encyklopedie přestává pro porozumění současnému umění stačit. Tlak, který umělecký

³¹⁰ Srov. „Revoluce, nebo pokračování příběhu? Čas impresionistů“ in Horáček, R., *Umění bez revolucí? Proměny soudobého výtvarného umění*, Barrister & Principal, 2015, s. 41-45.

³¹¹ Horáček, R., *Umění bez revolucí? Proměny soudobého výtvarného umění*, Barrister & Principal, 2015, s. 68.

³¹² Ibid.

provoz vyvíjí na poučování diváků, to jen dokazuje. Tento důraz se projevuje v podobě široké nabídky galerijních animací, komentovaných prohlídek, tiskových zpráv, workshopů a doprovodných programů. Snaha jisté části iniciační skupiny světa umění, řečeno s Arthurem Dantem, o poučení, informování či vzdělávání diváků v oblasti teorie umění, je dnes skutečně nebývalá a lze ji považovat za podobně revoluční jako snahu o zapojení diváků do procesu tvorby. Divákům jsou dnes v nejrůznějších formách nabízeny informace o vzniku výstavy, tvorbě a životech umělců, o širších souvislostech, do nichž je výstava zasazena, o kurátorských záměrech, o kurátorech samotných a o mnohém dalším. Tento důraz lze ztotožnit se zmíněným pedagogickým úsilím o rozvoj „vizuální gramotnosti“, lze ho chápat jako snahu o informovanost diváků o konkrétním uměleckém projektu a jeho kontextu, či jako snahu o jejich informovanost o existenci světa umění vůbec. Umění je dnes neodmyslitelně doprovázeno tiskovými zprávami, které nabízejí vysvětlující komentář popisující kurátorský záměr a cíl, představují jednotlivé umělce a objasňují jejich díla, motivy tvorby, životní příběhy, případně nabízejí další informace o výstavní instituci. Všechny tyto aktivity směřují k jedinému cíli, poučit diváka, připravit ho na percepci současného umění. „Poučený“ je tedy ten estetický postoj, který těmto aktivitám vychází vstříc a aktivně si vyhledává další zdroje informací, které mu umožní dílu rozumět.

V tomto ohledu vycházíme z předpokladu, že i „vnější“ vlastnosti díla jsou esteticky relevantní, potažmo z možnosti rozlišení esteticky relevantních a esteticky nerelevantních vlastností díla, tj., těch, které jsou pro estetický prožitek přínosné a těch, které tomuto zážitku ničím nepřispívají. Ve svém tvrzení explicitně předpokládáme existenci esteticky relevantních vlastností, které nejsou vlastnostmi díla. Přidržujeme se zde možnosti rozlišení na vlastnosti, které jsou pro estetický zážitek relevantní a na ty, které pro něj esteticky relevantní nejsou. Poměrně přísné rozlišení v tomto ohledu nabízí ve své teorii například Jerome Stolnitz, který jej pak aplikuje na problém estetické relevance dalších, řekněme vnějších faktů o díle. Vymezuje tři podmínky, za nichž i tato fakta a vnější informace o díle esteticky relevantní jsou. „Tato fakta jsou esteticky relevantní pokud (1) neoslabují naši estetickou pozornost (2) týkají se smyslu objektu či toho, co objekt vyjadřuje a (3) zvyšují kvalitu estetické odezvy na dílo.“³¹³ Možnost formulovat esteticky relevantní *externí* fakta a informace, jež mají vliv či významnou úlohu při zaujímání estetického postoje, je pro tematizování pojmu „poučený estetický postoj“ zásadní. Jakákoli vlastnost, která může přispět estetickému prožitku recipienta, by neměla být předem zavržena coby esteticky nerelevantní vlastnost a i znalost

³¹³ Srov., ibid.

externích informací o díle, autorovi, zamýšleném významu, smyslu a účinku sdělení by měla být zohledněna jako vlastnost podstatná pro estetický prožitek současného uměleckého díla.³¹⁴ Zvláště v případě, že toto dílo ovlivňují faktory, jež jeho srozumitelnost „nepoučenému“ divákovi v nebývalé míře ztěžují. Současné umění je mnohdy spíše typem komunikace než hmotný artefakt. „Nezávisle na vnitřní diskusi mezi umělci, teoretiky a kurátory se na současných výstavách stále častěji objevují umělecké projekty, jejichž základem není vytvoření obrazu či sochy nebo jiného obvyklého výtvarného díla, ale spíše navození určitého komunikačního stavu.“³¹⁵

Ve významu pojmu „poučený estetický postoj“ se tedy opíráme o předpoklad, že znalost je relevantní (*knowledge is relevant*) estetickou vlastností a může přispět estetickému prožitku.³¹⁶ Za první či základní znalost v rámci návrhu na aktivní zaujímání „poučeného estetického postoje“ považujeme znalost, která může estetický prožitek současného uměleckého díla vůbec umožnit a na první pohled se může jevit jako banální. Jedná se o totiž o tu výchozí znalost, že to, na co se právě dívám, je umění. Tato znalost však v současném světě umění, není banální vůbec a může tvořit základní předpoklad vnímání současného umění. Umění může dnes totiž nabývat všech myslitelných forem, využívat nejrozmanitější média a díky svému institucionálnímu charakteru, kulturnímu ukotvení ve vizuální kultuře a díky technice postprodukce může vypadat jako naprosto cokoli. V uměleckém provozu dnes navíc panují nové, odlišné kodexy či kódy (*codes*) vnímání (*perception code*), chování (*behavior code*) či oblékání (*dress code*). Nejistota ohledně těchto pravidel oblékání, chování a vhodného vnímání může mít dokonce za následek, že tzv. „běžní lidé“ nenavštěvují vernisáže a následně výstavy současného vizuálního umění prostě z toho důvodu, že jednoduše nevědí, co mají očekávat, jak se mají chovat, co si mají obléci, jaký postoj zaujmout a jaký typ zážitku vlastně mají očekávat. Znejistění diváků, o které se umění může záměrně snažit se dnes děje i nezáměrně a na mnoha rovinách. Zčásti to lze vysvětlit na straně diváků tíhnutím k ověřenému, zažitému, tradičnímu způsobu vnímání uměleckých děl, které je zformováno dlouhou tradicí a ovlivňuje ho po staletí rozvíjená teorie, jež umění chápe jako napodobení zjevné podoby skutečnosti. Tato teorie sice přestává být vhodným nástrojem k vnímání umění už s nástupem nezobrazivých tendencí, je však do západního způsobu uvažování o umění hluboce vryta. Myšlení, jež tato teorie zakládá, klade na umění požadavek

³¹⁴ Toto stanovisko není objevené ani nové a podporu může nalézt například v již citovaném Fennerovi, který ve svém úvodu *Estetického postoje* přesvědčivě popisuje znalost externích faktů coby esteticky relevantní vlastností a své tvrzení ilustruje na několika příkladech. Srov. Fenner, D., *The Aesthetic Attitude*, Humanities Press, New Jersey, 1996, s. 11-12.

³¹⁵ Horáček, R., *Umění bez revolucí? Proměny soudobého výtvarného umění*, Barrister & Principal, 2015, s. 62.

³¹⁶ Srov., *ibid.*

podobnosti toho, co spatřujeme na obraze s tím, co lze poznat ve skutečnosti. Tohoto požadavku není lehké se vzdát, protože je ukotven velmi hluboko v základu našeho uvažování o umění. Umění, které se nápodoby zřiká a napodobivé není, a které se navíc „vylilo z mnoha dalších břehů“, se pro toto myšlení stává takřka nepřístupným.

Navrhovaný pojem „poučený estetický postoj“ je proto založen na aktivitě diváka, která vychází vstříc nabízeným informacím a snahám uměleckého provozu o jeho poučení. Zároveň však v sobě zahrnuje aktivitu i na jiné úrovni. Ve významu tohoto pojmu předpokládáme ještě jinou schopnost, která se váže k výše zmíněné možnosti rozhodnout se pro zaujetí estetického postoje. Pojem „poučený estetický postoj“ tuto schopnost *rozhodnout se* pro zaujetí estetického postoje předpokládá. Výše jsme se přesvědčili o tom, že tato možnost je teoreticky možná a obhajitelná a mnozí současní teoretici estetického postoje ji považují nejen za reálnou, ale i za zásadní. Za zásadní ji považujeme i my pro navrhovaný pojem, jenž by nejen upozorňoval na nesamozřejmost estetické percepce, ale i na možnost, nebo dokonce nutnost se pro tuto percepci rozhodnout. „Poučený estetický postoj“ v sobě zahrnuje rozhodnutí diváka, že k danému objektu zaujme estetický postoj a bude ho recipovat esteticky. Zásadním okamžikem předpokladu této možnosti rozhodnout se pro zaujetí estetického postoje ke konkrétnímu uměleckému dílu je právě ona poučenost. Na první „nepoučený“ pohled může divák dílo zcela minout, anebo ho může „vidět“, ale rozhodnout se, že mu nebude věnovat pozornost. Pokud však zjistí, že toto dílo reaguje na téma, které ho velmi vážně zajímá, že se zabývá problémy, které divák sám řeší, či se jinak dotýká oblastí, která jsou pro diváka důležité, ale předtím je v díle neviděl a nerozpoznal, pak se spíše rozhodne zabývat se jím, odhalovat ho a zaujmout k němu estetický postoj.

Pojem „poučený estetický postoj“ tak v sobě zahrnuje a od diváků vyžaduje dvojí aktivitu. Jednak je to ochota vyjít vstříc aktivitám uměleckého provozu, jež se v mnoha rozličných formách právě na diváky a jejich připravenost zaměřují a za druhé schopnost rozhodnout se pro zaujetí estetického postoje, i když hvězdy právě nesvítlí zrovna tak jak mají, či jak bychom si přáli a jak jsme na to zvyklí. Na oplátku možná zjistíme, že mraky pro které jsme jejich svit dříve neviděli, nehalí je, ale nás. Navrhovaný pojem „poučený estetický postoj“ explicitně upozorňuje na řadu přijatých předpokladů percepce umění a řadí je k sobě. Neobjevuje nic revolučně nového, ale reaguje na revoluční proměny role diváků v soudobém umění. Coby myšlenkový nástroj odráží skutečnost a pokud se v teorii umění uplatní, pak ji bude i vytvářet.

Zaměření na ochotu esteticky recipovat, vytvářet estetický objekt a vědomě se rozhodovat pro zaujímání estetického postoje, který je navíc otevřený a ochotný nechat se

poučit, aktivně se poučovat a využívat další informační zdroje o díle, je podle mého názoru klíčem k nalezení hledaného přístupu k současnému umění a základem navrhovaného pojmu „poučený estetický postoj“. Přínos tematizace vztahu umění a poznání pro teorii současného vizuálního umění tkví podle mého názoru právě zde. V zaměření na aktivitu diváků, na poznání, jímž musí disponovat a na schopnost rozhodnout se pro zaujetí estetického postoje. V teorii současného vizuálního umění otevírá zaměření pozornosti směrem od díla k divákovi možnost přístupu, v němž by se teoretické úsilí zaměřilo na diváky a podmínky jejich divácké účasti na umění a zdůraznilo potřebu jejich připravenosti, poučenosti či informovanosti, a především potřebu aktivního získávání této poučenosti, bez které se současné vizuální umění stává takřka nesrozumitelným a nepřístupným.

VII. Závěr

V předkládané práci jsme se zaměřili na vztah umění a poznání a pokusili se odhalit přínos jeho tematizace pro teorii současného vizuálního umění. Vycházeli jsme z přesvědčení, že tímto vztahem se v rámci teorie umění smysluplně zabývat lze a že jeho tematizace bude pro teorii umění přínosem. Důvodem výběru tohoto tématu byla citlivost k aktuálnímu dění v umění a sledování „obratů“, ke kterým zde došlo. Citlivě jsme si všímali dění v současném světě umění a došli k závěru, že sjednocujícím motivem všech obrátů, které jsme zkoumali, je motiv zaměření pozornosti na diváky. Zavedli jsme pro něj pojem „obrat k divákovi“. Zaměření na diváky (a různé podoby tohoto zaměření jako například jejich informování, lákání do výstavních institucí, vzdělávání či aktivní zapojení do tvorby uměleckého díla) bylo přítomno ve všech uvažovaných „obratech“.

Zkoumali jsme faktory ovlivňující podobu současného umění a vybírali ty, jež ovlivňují jeho vztah k poznání. Vycházeli jsme z předpokladu, že umění je kulturním jevem a pokusili se definovat kulturní ukotvení současného umění. Jako kulturní podloží soudobého umění jsme odhalili takzvanou vizuální kulturu a spolu s jejími nejvýraznějšími teoretiky se ji pokusili popsat. Vycházeli jsme z předpokladů, že současnou kulturu jako kulturu vizuální definovat lze, že téma pohledu, dívání se a sledování se stalo dnes stejně důležitým jako téma řeči, mluvení a interpretace a že schopnost rozumět obrazům se v současnosti stala podobně potřebnou a důležitou jako schopnost číst a psát. Tyto předpoklady jsme v kapitole „Vizuální kultura“ prověřili. Kulturu jsme definovali jako širokou oblast lidských činností, která odkazuje jak k těm, které vyžadují jistou intelektuální vybavenost až po činnosti běžné každodennosti a odmítli tak chápání vizuální kultury jako projev kultury „nižší“ či „upadlé“. Přijatá definice založená na pojetí kultury jako souboru aktivit a odkazující spíše k celkovému způsobu života a k široké škále činností a komunikace ve společnosti nám umožnila pochopit současnou, masovou a populární formu komunikace, vizuálního vyjadřování a současného vizuálního umění jako legitimní aspekty vizuální kultury.

Další faktor, který jsme zkoumali, byla institucionalizace umění, jež v posledních desetiletích podstatným způsobem ovlivnila umělecké dění. Institucionální definice s sebou přinesla možnost rozšiřování a rozvolnění podmínek užití pojmu „umění“ a označit za umění i takové předměty a počiny, které by dříve bylo možné za umění označit jen velmi těžko či vůbec. Uměním se stalo široké spektrum artefaktů, počinů a myšlenek a umělcem téměř kdokoli. Díky této teorii se stalo obecně přijímaným předpokladem, že uměním se může stát cokoli, co instituce jako umění vystaví. Snažili jsme se varovat, že to diváky staví do

nesnadné pozice, kterou komplikuje i poslední uvedený faktor ovlivňující současné umění, kterým je technika postprodukce.

Postprodukce, jak jsme ji představili, sice není v dějinách umění ničím novým, ale tvoří podstatný rys současné tvorby a ovlivňuje umění v námi sledované souvislosti. Technika postprodukce zvyšuje nároky na diváky díky tvorbě uměleckých děl z již existujících produktů, jež disponují vlastními obsahy, významy a smyslem v rámci dějin umění. Postprodukční dílo tyto významy posouvá a vytváří vlastní obsah, který je mnohdy možné smysluplně rozluštit až na základě znalosti původního díla. Všechny uvedené faktory, které jsme popsali, umocňují nároky, které současné umění na diváky klade a staví do popředí námi sledované téma vztahu umění a poznání.

Tezi o smysluplnosti a opodstatnění zkoumání umění ve vztahu k poznání jsme prověřovali v tradičních i současných teoriích, jež se jím zabývají. Zaměřili jsme se na filosofická východiska teorie vztahu umění a poznání a zkoumali jeho základy u Platóna a Aristotela. Nejvíce pozornosti jsme však věnovali teoriím estetického kognitivismu, které tento vztah staví přímo do centra svých zkoumání. Zmínili jsme druhy poznání, které proponenti estetického kognitivismu obhajují a uvedli námitky, které proti nim vznášejí takzvaní anti-kognitivisté. Tuto teorii jsme chtěli využít k analýzám současného vizuálního umění, ve kterém se sledovaný vztah dostal do popředí zájmu teoretiků i umělců. Došli jsme však k závěru, že estetický kognitivismus není pro teorii současného vizuálního umění vhodnou teorií, i přesto, že se výslovně zabývá motivem, který je v současném uměleckém dění dominantní. Hlavním nedostatkem estetického kognitivismu je úzké zaměření pouze na druhy poznání, jež se pojí s uměním, tj. na poznání, jež nám z umění plyne. V úvodu jsme však vymezili další druhy poznání, jež se k umění pojí a jako klíčové v teorii současného umění jsme odhalili to, jež se pojí s diváky. Dalším podstatným nedostatkem estetického kognitivismu je teoretické ukotvení všech argumentů podporujících důležitost vztahu umění a poznání v teorii textu. Všechny uvedené argumenty spojoval větší či menší, ale vždy zřetelně patrný, základ v teorii textu, filosofii jazyka a obecně v textualitě. Interpretační metody, jež teorie estetického kognitivismu vypracovávají, tak mají základ v zaměření na aktivitu čtenáře a jeho interakci s textem. Základ, který by byl tvořen zkoumáním vizuální kultury, je pro estetický kognitivismus neviditelný. Diskuse teoretiků, jež se vztahem umění a poznání v rámci estetického kognitivismu zabývají, ustrnula v teoretickém prostoru udržování vytyčených tras a již daných mantinelů a současné umění a dění v něm zcela přehlíží. Jaké jsou možnosti využití spojení umění a poznání pro teorii současného vizuálního umění mimo pevný rámec předpokladu – umění je zdrojem poznání – tak zůstává zcela mimo zorný úhel

hlavního teoretického směru, jež se souvislostí umění a poznání zabývá.

Z těchto důvodů jsme nečerpali pouze z výsledků teorií estetického kognitivismu a zaměřili jsme se na výsledky jiné disciplíny, která se pro naše záměry ukázala být vhodnějším myšlenkovým prostředkem. Jednak z toho důvodu, že i na druhé straně zkoumaného vztahu umění a poznání se estetický kognitivismus míjí s naším zájmem o současné vizuální umění a za druhé proto, že i když se disciplína, na kterou jsme aplikovali všechny dosavadní dosažené výsledky, nesoústředí výhradně na námi zohledněný vztah umění a poznání, k promýšlení současné situace, v níž se svět umění nachází, vypracovala vhodnější prostředky. V závěru práce jsme dospěli k estetice coby vhodnému nástroji k analýze soudobého umění a odhalili, že tato disciplína disponuje širokou a dobře propracovanou pojmovou základnou vhodnou k teoretickému uchopení současného vizuálního umění s ohledem na obraty, k nimž v umění dochází i na faktory, jež tyto obraty způsobují. Navrhli jsme pojem „poučený estetický postoj“, který reaguje na revoluční proměny role diváků v soudobém umění, a tyto proměny popsali. Zaměření na schopnost a ochotu (které jsou současným uměním i kulturním prostředím silně prověřovány) zabývat se uměním, zaujímat k němu estetický postoj a vytvářet z něj estetické objekty, jsme odhalili jako hledaný teoretický přístup k současnému vizuálnímu umění. Zaměření na ochotu diváka esteticky recipovat, vytvářet estetický objekt a vědomě se rozhodovat pro zaujímání estetického postoje, který je navíc otevřený a ochotný nechat se poučit, aktivně se poučovat a využívat další informační zdroje o díle, je hledaným klíčem k aktuální teorii vizuálního umění, která bude citlivě reagovat na současné dění v umění.

Pokusili jsme se přispět do slovníku současné estetiky či do encyklopedie pojmů současné estetiky a obohatit její slovník o nový pojem, který může sloužit jako klíč či odrazový můstek k dalším pokusům a posunům v teorii umění. Nabízíme tento pojem jako pojem otevřený a přístupný dalšímu rozpracování a obohacení. Zahrnuli jsme téma poznání do zkoumání současného umění a našli cestu možného teoretického spojení umění a poznání, které by mohlo být pro zkoumání umění přínosem. Cílem této práce bylo na možnost takového spojení upozornit a načrtnout cestu, jak ji při zkoumání současného umění využít.

VIII. Literatura

- Anděl, J., *Česká fotografie 1840-1950; Příběh moderního média*, Kant, Praha 2004
- Arendtová, H., *Krise kultury*, Váhy, Mladá Fronta, Praha 1994
- Aristotelés, *Metafyzika*, Rezek, Praha 2003
- Aristotelés, *Poetika*, OIKOYMENH, Praha 1993
- Aumont, J., *Obraz*, Amu, Praha 2005
- Barthes, R., *Světlá komora*, Fra, Praha 2009
- Bauman, Z., *Tekuté časy. Život ve věku nejistoty*, Academia, Praha 2008
- Bauman, Z., *Úvahy o postmoderní době*, Slon, Praha 1995
- Beardsley, M., C., *Aesthetics, Problems in the Philosophy of Criticism*, second edition, Hackett Publishing Company, INC, Indianapolis, Cambridge, 1981., s. 73-74.
- Beardsley, M. C., *Aesthetics from Classical Greece to the Present a Short History*, The University of Alabama Press, 1966
- Bell, D., *Kulturní rozpory kapitalismu*, SOLON, Praha 1999
- Belting, H., *Konec dějin umění*, Mladá fronta, Praha 2000
- Bishop, C., *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London – New-York, 2012
- Bourriaud, N., *Postprodukce*, Tranzit, Praha 2004
- Costello, D., Willsdon, D., (eds.), *The life and death of images. Ethics and Aesthetics*, Tate Publishing, London 2008
- Cohnová, D., *Co dělá fikci fikcí*, Academia, Praha. 2009
- Doležel, L., *Heterocosmica, Fikce a možné světy*, Praha, 2003
- Doležel, L., *Fikce a historie v období postmoderny*, Academia, Praha, 2008
- Fenner, D., *The Aesthetic Attitude*, Humanities Press, New Jersey, 1996
- Filipová, M., Rapley, M., (eds.), *Možnosti vizuálních studií; Obrazy – texty – interpretace*, Barrister&Principal, Praha 2007
- Fořt, B., Hrabal, J. (eds.), *Od struktury k fikčnímu světu. Lubomíru Doleželovi*, Aluze, Olomouc, 2004
- Flusser, V., *Moc obrazu*, Praha 1996
- Forster, H., Kraussová, R., Bois, Y.-A., Buchloh, B., H., D., *Umění po roce 1900, Modernismus, Antimodernismus, Postmodernismus*, Slovart, Praha 2007
- Fulková, M., *Diskurs umění a vzdělávání*, H&H, Praha 2008
- Freedman, K. and F. Hernandez, Eds., *Curriculum, culture and art education: Contemporary*

- perspectives*. New York, State University of New York Press, 1998
- Giboda, M., (ed.), *Mosty mezi vědou a uměním*, Tomáš Halama, České Budějovice 2010
- Gombrich, E. H., *Umění a iluze*, Odeon, Praha, 1985
- Goodman, N., *Jazyky umění, Nástin teorie symbolů*, Academia, Praha 2007
- Goodman, N., *Languages of Art, An Approach to a Theory of Symbols*, Hackett Publishing Company, Inc, Indianapolis/Cambridge, 1976
- Goodman, N., *Ways of Worldmaking*, The Harvester Press Limited, Sussex 1978
- Goodman, N., *Způsoby světatvorby*, Archa, Bratislava 1996.
- Graham, G., *Filosofie umění*, Barrister&Principál, Brno
- Hejdánek, *Úvod do filosofování*, OIKOYMENH, Praha 2012, v tisku
- Horáček, R., *Umění bez revolucí? Proměny soudobého výtvarného umění*, Barrister & Principal, 2015
- Horáček, R., *Galerijní animace a zprostředkování umění. Poslání, možnosti a podoby seznamování veřejnosti se soudobým výtvarným uměním prostřednictvím aktivizujících programů na výstavách*, CERM, Brno, 1998
- Husserl, E., *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I*, Praha, 2004
- Husserl, E., *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie*, Academia, Praha 1972
- Chalupecký, J., *Nové umění v Čechách*, H+H, Praha 1994
- Chalupecký, J., *Úděl umělce*, Torst, Brno, 1998
- Jiráček, J., Křepelová, B., *Média a společnost*, Portál, Praha 2003
- Jůzl, M., Prokop, D., *Úvod do estetiky*, Panorama, Praha 1989
- Kant, I., *Kritika soudnosti*, Odeon, Praha 1975
- Kesner, L., *Muzeum umění v digitální době*, Argo a Národní galerie v Praze, Praha 2000
- Kesner, L., *Vizuální teorie*, H+H, Praha 1997
- Koblížek, T., *Fenomén fikce. Příspěvek k fenomenologii literatury*, Togga, Praha, 2010
- Kolektiv autorů, *Rámcový vzdělávací program, Základní vzdělávání*, VUP, Praha, 2003
- Kolektiv autorů, *Mezi viděním a věděním*, Sborník kolokvia doktorského studia oboru Výtvarná výchova, UJEP, Ústí nad Labem 2009
- Kottová, K., *Instituce a divák. Faktory ovlivňující divácký prožitek umění v kontextu současných institucí*, disertační práce, FF MU Brno, 2015, dostupné na http://is.muni.cz/th/320568/ff_d/Instituce_a_diva_k.pdf.
- Kress, G., & van Leuwen, T., *Reading Images. The grammar of visual literacy*, London: Routledge., 1996
- Kulka, T., *Umění a falzum*, Academia, Praha 2004

- Kunczik, M., *Základy masové komunikace*, Karolinum, Praha 1995
- Láb, F., Lábová, A., *Soumrak fotožurnalistu; Manipulace fotografií v digitální éře*, Karolinum, Praha 2009
- Láb, F., Turek, P., *Fotografie po fotografii*, Karolinum, Praha 2009
- Levinson, J., (ed), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 2003
- Liessemann, K., P., *Teorie nevzdělanosti*, Academia, Praha 2009
- Lipovetsky, G., *Éra prázdnoty, Úvahy o současném individualismu*, Prostor, Praha 2003
- McEwan, I., *Pokání*, Odeon, Praha 2008
- McLuhan, M., *Člověk, média a elektronická kultura*, Jota, Brno 2008
- Margolis, J., (ed.) *Philosophy looks at the Arts*, Philadelphia: Temple University Press, 1978
- Messaris, P., *Visual literacy and visual culture*, Tempe, Arizona, 1995
- Merlau – Ponty, M., *Okno a duch*, Obelisk, 1971
- Merleau – Ponty, M., *Viditelné a neviditelné*, OIKOYMENH, Praha, 2004
- Mirzoeff, N., *Úvod do vizuální kultury*, Academia, Praha 2012
- Mitchell, W., J., *E-topia: život ve městě trochu jinak*, Zlatý řez, Praha 2004
- Nitsche, M., *Kalon Kata Logon* [online], Filozofická fakulta, Univerzita J. E. Purkyně, 2006
Dostupné z: <http://ff.ujep.cz/kalon-kata-logon/>
- Nitsche, M., Sousedík, P., Šimsa, M., (eds.), *Schizma filosofie 20. století*, Filosofia, Praha 2005
- Pachmanová, M., *Věrnost v pohybu; Hovory o feminismu, dějinách a vizualitě*, One Woman Press, Praha 2001
- Patočka, J., *Kacířské eseje o filosofii dějin*, OIKOYMENH, Praha 2007
- Perniola, M., *Estetika 20. století*, Karolinum, 2000
- Petříček, M., *Myšlení obrazem*, Herrmann&synové, Praha 2009
- Place in Heart*, Galerie Emila Filly v Ústí nad Labem, 2009
- Platón, *Ústava*, OIKOYMENH, Praha 2003
- Ponty-Merleau, M., *Okno a Duch*. Obelisk, Praha 1971
- Putnam, H., *Meaning and the moral sciences*, London, 1978
- Rush, M., *New media in Art*, Thames&Hudson, New York 2003
- Sedláček, Z. Valoch, J., *Monochromie*, ČMVU, Praha, 2002
- Sontagová, S., *O fotografii*, Paseka/Barrister&Principal, Praha 2002
- Sontagová, S., *S bolestí druhých před očima*, Paseka, Praha 2011
- Srp, K., *Minimal & Earth & Concept Art*, Jazzpetit. Praha, 1982
- Sturken, M., Cartwright, L., *Studia vizuální kultury*, Portál, Praha 2009

- Šmok, J., *Úvod do teorie fotografie*, Pražská fotografická škola, Praha 1997
- Thompson, D., *The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art*, Macmillan, 2010
- Thompson, D., *Jak prodat vycpaného žraloka (za 12 miliónů dolarů), prapodivné zákony ekonomiky současného umění a aukčních domů*, Kniha Zlín, 2010
- Tondl, L., *Teorie modelů a modelování*, Svoboda, Praha 1967
- Vančát, J., *Poznávací a komunikační obsah výtvarné výchovy v kurikulárních dokumentech*, MAC, Praha 2003
- Vojtěchovský, M., Vostrý, J., *Obraz a příběh; Scéničnost ve výtvarném a dramatickém umění*, Kant, Praha 2008
- Williams, R., *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, New York, Oxford University Press, 1983.
- Zahrádka, P., *Vysoké versus populární umění*, Periplum, 2009
- Zálešák, J., *Umění spolupráce*, AVU, Praha 2011
- Zhoř, I., *Proměny soudobého výtvarného umění*, SPN, Praha, 1992
- Zuska, V., *Estetika, úvod do současnosti tradiční disciplíny*, Triton, Praha 2001
- Zuska, V., *Mimésis – fikce – distance*, Triton, 2002
- Covering the Real*, Kunstmuseum Basel, 2005

odborné články

- Ausburn, L., & Ausburn, F., *Visual literacy: Background, theory and practice*, PLET, 15(4), s. 291-297, 1978
- Beardsmore, R., „Learning from a Novel“ in: Vesey, G., (ed.), *Philosophy and the Arts: Royal Institute of Philosophy Lectures*, vol. VI., Macmillan, London 1973, 23-46
- Bishop, C., „The New Masters of the Liberal Arts: Artists Rewrite the Rules of Pedagogy, Modern Painters, September 2007, s. 86-9
- Bishop, C., „The Social Turn: Collaboration and Its Discontents“ *Artforum*, 2006, s. 178-83. dostupné na <http://www.artforum.com/inprint/id=10274>
- Bullough, E.: „ ‚Psychical Distance‘ As a Factor in Art and an Aesthetic Principle“. In: *The British Journal of Psychology* V/2, 1912, s. 87 – 118
- Bullough, E.: „Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip“. In: *Estetika* XXXII, 1995, č. 1, s. 10-30
- Collinson, D., „Aesthetic Experience“. In: Hanfling, O., (ed.): *Philosophical Aesthetics*. Oxford 1992, str. 111 – 178

- Conolly, O., and Haydar, B., „Narrative Art and Moral Knowledge“, *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 41, No. 2, 2001, s. 109-124
- Costello, D., Willsdon, D., (eds.), „Cloning Terror: The war of images“ in *The life and death of images. Ethics and Aesthetics*, Tate Publishing, London 2008, s. 180-207
- Currie, G., „Realism of Character and the Value of Fiction“ in Levinson, J., (ed.), *Aesthetics and Ethics*, Cambridge University Press, Cambridge 1998
- Danto, A., „The Artworld“, *The Journal of Philosophy* 61, 1964, s. 571-584.
- Danto, A., „The Artworld“, *Philosophy looks at the Arts*, Joseph Margolis (ed.), Philadelphia: Temple University Press, 1978, s. 132-145
- Danto, A., „Svět umění“, Kulka, T., Ciporanov, D., (eds.), *Co je umění, Texty angloamerické estetiky 20. století*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010, s. 95-113.
- Dawson, S.: Distancing as an Aesthetic Principle. In: *Australasian Journal of Philosophy* 39, 1961, str. 155 – 174
- Debes, J., *Some foundations of visual literacy*. Audio Visual Instruction, 13, s. 961-964, 1968
- Dickie, G., „What is Art? An Institutional Analysis, in *Art and Aesthetics: An Institutional Analysis*, Ithaca, NY, and London: Cornell University Press, 1974, s. 19-52
- Dickie, G., „Co je umění? Institucionální analýza“ v Kulka, T., Ciporanov, D., (eds.), *Co je umění, Texty angloamerické estetiky 20. století*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010, s. 113-133
- Dickie, G.: The Myth of the Aesthetic Attitude. In: *American Philosophical Quarterly* I, 1964, str. 55 – 65
- Dziemidok, B., „Spor o estetickou podstatu umění“ v Kulka, T., Ciporanov, D., (eds.), *Co je umění, Texty angloamerické estetiky 20. století*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010, s. 303-324
- Gaut, B., „Art and Knowledge“ in Levinson, J., (ed), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 2003, s. 436-451
- Gerwen, von R., „Ethical Autonomism: The Work of Art as a Moral Agent“, *Contemporary Aesthetics*, Vol. 2, 2004, dostupné z <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=217>
- Goodman, N., „Seven Strictures on Similarity“ in *Problems and Projects*, Indianapolis and New York, Bobbs Merrill, 1972, s. 437-447
- Goodman, N., „Sedm výhrad proti podobnosti“ in *Aluze* 2/2008, dostupné na www.aluze.cz/2008_02/07_studie_goodman.php
- Graham, G., „Learning from Art“, *British Journal of Aesthetics*, vol. 35, s. 26-37

Holland, N., „Freud on Shakespeare“, in: *PMLA*, vol. 75, No. 3, Jun. 1960, dostupné z <http://www.jstor.org/pss/460328>

Kieran, M., „Art and Morality“ in Levinson, J., (ed), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 2003, s. 451-470

Cheetham, D., „The Encounter between Faiths and an Aesthetic Attitude“, in: *HeyJ XLVIII*, pp. 29-47, 2007.

Jiráková, J., „Mediální výchova – inspirace k realizaci“. Dostupné z <http://www.rvp.cz/clanek/282/87>

Kemp, G., „The Aesthetic Attitude“ in *British Journal of Aesthetics*, Vol. 39, No. 4, October 1999

Kieran, M., „Pornographic Art“ in *Philosophy and Literature*, Vol. 25, 2001, s. 31-45

Kieran, M., „On Obscenity: The Thrill and Repulsion of the Morally Prohibited“ in *Philosophy and Phenomenological Research* 64, 2002, s. 31-35

King, A., *The Aesthetic Attitude*, Dostupné z <http://www.iep.utm.edu/aesth-at/#H2>

Kulczak R., P., „Experience and the Aesthetic Attitude, 2001, dostupné na https://www.academia.edu/5286243/Experience_and_the_Aesthetic_Attitude

Lamagque, P. a Olsen, S., „Truth, Fiction and Literature“, A Philosophical Perspective, Clarendon Press, Oxford 1994

Manovich, L., „Post-Media Aesthetics“ dostupné z <http://manovich.net/index.php/projects/post-media-aesthetics>

Malik, S., „To dá rozum: proč (a jak) zničit současné umění“ in *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, VVP, Praha, č. 21, 2016

Mandelbaum, M., „Family Resemblances and Generalizations Concerning the Arts“ in: *American Philosophical Quarterly*, 1965, s. 219-228

Miller, R., „Truth and Beauty“, *American Philosophical Quarterly*, vol. 16, 1979, s. 317-325

Mitchell, W.T.J., „Cloning Terror: The war of images“ in Costello, D., Willsdon, D., (eds.), *The life and death of images. Ethics and Aesthetics*, Tate Publishing, London 2008, s. 180-207

Mitchell, W., T., J., „The Pictorial Turn“ in *Picture theory*, The University of Chicago Press, Chicago 1994, s. 11-34

Morgan, D., „Must art tell the truth?“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 26, no. 1, 1967, s. 17-29

Mukařovský, J., „Význam estetiky“ in *Studie I*, Brno, Host, 2007 s. 63-74

Nieuwenhove, Van, R., „The Religious and the Aesthetic Attitude“ in: *Literature & Theology*, Vol. 18., No. 2, June 2004, pp. 174-186

Novitz, D., „Umění, narativ a lidská povaha“ in *Aluze*, č. 3, Olomouc 2009

O'Neill, P., & Wilson, M., (Eds.), *Curating and the Educational Turn*, Open Editions/de Appel, London 2010. Volně dostupné na <http://betonsalon.net/PDF/essai.pdf>

Oring, S., „A call for visual literacy“, *School Arts*, April, 58-59, 2000

Peterson, R., „Understanding Audience Segmentation: From Elite and Mass to Omnivore and Univore“ in *Poetics*, 1992, roč. 21, č. 4

Petty, R., E., Wegener, D. T., Fabrigar, L. R., „Attitudes and Attitude Change“ in: *Annual Review of Psychology*, 1997. 48:609–47

Pospiszyl, T., „Tancuj, bůh je přece dýdžej – mechanismy současného umění a úvahy Nicolase Bourriauda“ v *Umělec, Divus*, č. 2., 2004; dostupné na www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=1042

Richard E. Petty, R., E., Wegener, D. T., Fabrigar, L. R., „Attitudes and Attitude Change“ in: *Annual Review of Psychology*, 1997. 48:609–47.

Robinson, J., „L'éducation sentimentale“ in: *Australasian Journal of Philosophy*, Vol. 73, No. 2., Jun., 1995

Rogoff, I., „What is a Theorist“, původně publikováno v němčině jako „Was ist ein Künstler“, dostupné na <http://www.kit.ntnu.no/sites/www.kit.ntnu.no/files/What%20is%20a%20Theorist%20by%20Irit%20Rogoff.pdf>.

Saxena, S., K., „The Aesthetic Attitude“ in: *Philosophy East and West*, Vol. 28, No. 1, 1978, pp. 81-90.

Shifrin, S., „Vizuální gramotnost v severoamerických středních školách“ dostupné z <http://clanky.rvp.cz/clanek/c/ZVGB/3020/VIZUALNI-GRAMOTNOST-V-SEVEROAMERICKYCH-STREDNICH-SKOLACH.html>.

Slavík, J., „Tvorba jako způsob poznávání ve výtvarné výchově“ in *Kultura, umění a výchova*, č. 1, 2013, dostupné na http://www.kuv.upol.cz/index.php?seo_url=aktualni-cislo&casopis=3&clanek=14

Stolnitz, J., „On the Cognitive Triviality of Art“, *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 32, No. 3, 1992, s. 191-200

Stolnitz, J., „On the Significance of Lord Shaftesbury in Modern Aesthetic Theory“ in: *The Philosophical Quarterly*, Vol. 11, No. 43 (Apr., 1961), pp. 97-113

Walton, K., „Kategorie umění“ in *Umění, krása, šeredno*, Praha, 2003, s. 49-76

Weitz, M., „The Role of Theory in Aesthetics“ in *The Journal of Aesthetics and Art Criticisms*, vol.15, 1956, s. 27-35

Weitz, M., „Role teorie v estetice“ in Kulka, T., Ciporanov, D., (eds.), *Co je umění, Texty angloamerické estetiky 20. století*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010, s. 51-64

Zuska, V., „Mýtus o mýtičnosti estetického postoje“. Dostupné z <http://www.fysis.cz/filosoficz/texty/zuska/mimesis/distance.htm>

IX. Abstrakty

Mgr. Barbora Řebíková, Katedra estetiky, FF UK, Praha

Umění a poznání. Přínos tematizace vztahu umění a poznání pro teorii současného vizuálního umění

Abstrakt:

Disertační práce se zabývá vztahem umění a poznání a zkoumá, jaký přínos by tato tematizace mohla mít pro teorii současného vizuálního umění. Výběr tématu vychází z citlivosti k aktuálnímu dění ve světě umění, kde se tento vztah dostává do popředí zájmu. Práce toto dění představuje a ukazuje, k jakým obrátům v soudobém světě umění dochází a jakým způsobem je zvýznamněna role diváků. Zabývá se podobou současného umění, která k těmto obrátům vedla a představuje faktory, jež tuto podobu ovlivnily. V práci jsou představeny především ty faktory ovlivňující podobu současného umění, které ovlivnily i nároky kladené na diváky. Pozornost je poté věnována filosofickým východiskům zkoumaného vztahu a v práci jsou představeny základy jeho zkoumání u Platóna a Aristotela. Hlavní teoretické těžiště zkoumaného vztahu však představuje estetický kognitivismus, který je v práci důkladně představen. V rámci této teorie, jež se na vztah umění a poznání výslovně zaměřuje, však není nalezena dostatečná aktuálnost či uplatnitelnost na problémy soudobého umění. V závěrečné části se proto práce zaměřuje na estetiku a navrhuje nový pojem „poučený estetický postoj“, jež by mohl být pro teorii současného vizuálního umění přínosem a naplnit tak cíl práce. Disertační práce je uspořádána do pěti tematických celků, které tvoří logickou osu zvoleného zkoumání. Závěrečná část „estetika současného umění“ je pokusem o naplnění jeho smyslu.

Klíčové pojmy: umění, poznání, současné umění, estetika, estetický postoj

Art and Knowledge. Research of Relationship between Art and Knowledge and its Contribution to Theory of Contemporary Visual Art

Abstract:

The dissertation deals with the relationship between art and knowledge and examines which contribution this thematic might have to the theory of contemporary visual art. The choice of the theme is based on the sensitivity to the current events in the world of art, where this relationship is the main object of interest. This work presents and illustrates the turnovers in the contemporary art world and how the role of the audience is emphasized. It deals with the form of contemporary art that has led to these turnovers and represents factors that have influenced this form. In the work there are presented mainly the factors influencing the form of contemporary art, which influenced the demands on the audience. Attention is then devoted to the philosophical origins of the studied relationship and in the essay there are presented the basics of its exploration at Plato and Aristotle. The main theoretical centre of the studied relationship, however, is aesthetic cognitivism, which is thoroughly presented in the work. However, within this theory, which explicitly focuses on the relationship of art and cognition, is not found any sufficient topicality or applicability to the problems of contemporary art. In

the final part the thesis focuses on aesthetics and proposes a new concept of "informed aesthetic attitude", which could be a benefit for the theory of contemporary visual art and thus fulfil the aim of this work. The dissertation is organized into five thematic units, which form a logical timeline of the chosen study. The final part of the "Aesthetics of Contemporary Art" is an attempt to fulfil its meaning.

Key words: art, knowledge, contemporary art, aesthetics, aesthetic attitude