



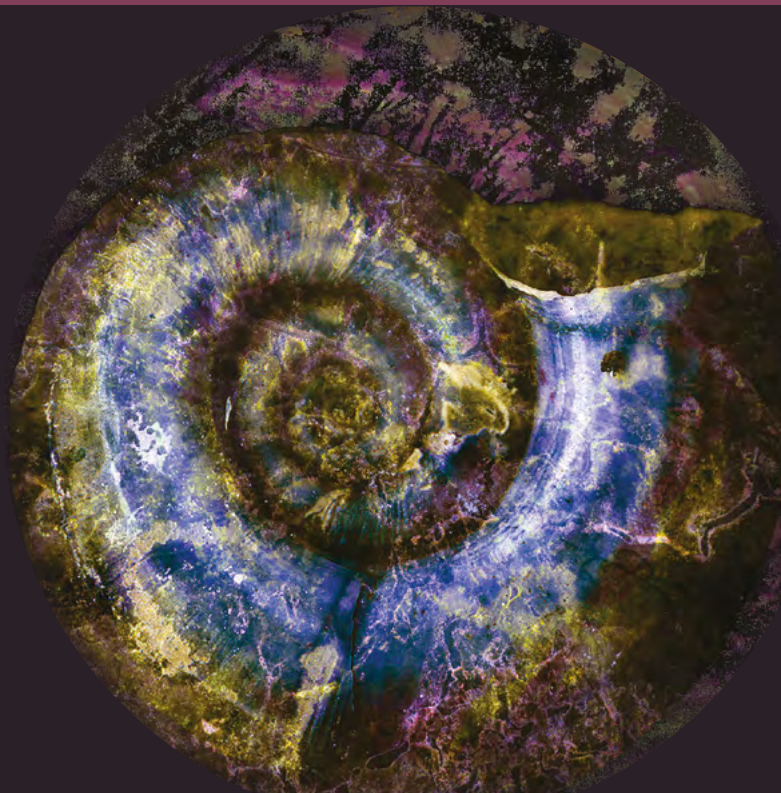
Filozofická
fakulta
Faculty
of Arts

DOKORÁN

Ondřej Dadejík

NA OKRAJÍCH UMĚNÍ

Kapitoly z rozostřené hranice
mezi uměním a životem



Ondřej Dadejík

NA OKRAJÍCH UMĚNÍ

**Kapitoly z rozostřené hranice
mezi uměním a životem**

Ondřej Dadejík

NA OKRAJÍCH UMĚNÍ

Kapitoly z rozostřené hranice mezi uměním a životem

Vydání této publikace bylo podpořeno Grantovou agenturou Filozofické fakulty Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích v rámci projektu 02/GAFF/2021 *Na okrajích umění. Eseje z rozostřené hranice mezi uměním a životem*. Vydání knihy též podpořila Společnost pro estetiku, z. s.

Autor děkuje Ministerstvu školství, mládeže a tělovýchovy za finanční podporu.

Recenzovali:

prof. PhDr. Peter Michalovič, CSc.

prof. Mgr. Miroslav Petříček, Dr.

doc. Mgr. Radim Šíp, Ph.D.

Copyright © Ondřej Dadejík, 2022

Copyright © Dokořán, 2022

Na obálce *Amonit* © Andere Seite Studio

Na začátcích kapitol I. a III.–VIII. použita díla *Letící pták*, *Assterezoid*,

Instrumentalita, *Bee Bit Structure*, *Les Braitava*, *Kap-02-DNNT*, *GSITEMLENTIL*©

Andere Seite Studio

John Dewey © gettyimages, JHU Sheridan Libraries/Gado

Stephen C. Pepper © UC Berkeley, Bancroft Library, Hagemeyer (Johan)

Photograph Collection

Jan Mukařovský © Alamy Stock Photos

Veškerý další obrazový materiál v knize pochází z otevřených, tj. volně přístupných zdrojů.

Všechna práva vyhrazena. Žádná část této publikace nesmí být rozmnožována a rozšiřována jakýmkoli způsobem bez předchozího písemného svolení nakladatele.

Druhé vydání (první elektronické).

Odpovědná redaktorka Klára Soukupová.

Obálka, grafická úprava, sazba a konverze do elektronické verze Michal Puhač.

Recenzovali prof. PhDr. Peter Michalovič, CSc., prof. Mgr. Miroslav Petříček, Dr., doc. Mgr. Radim Šíp, Ph.D.

Vydalo v roce 2022 nakladatelství Dokořán, s. r. o., Holečkova 9, Praha 5, dokoran@dokoran.cz, www.dokoran.cz, jako svou 1 200. publikaci (401. elektronická).

ISBN 978-80-7675-113-2

Obsah

Předmluva	7
I. Spor o <i>Letícího ptáka</i>	16
Brancusi vs. Spojené státy	16
Jak vědí, že je to pták, a jak si mohou být jisti, že je to umění?	19
Pokud byste to viděl v lese, vystřelil byste na to?	23
Velká teorie krásy	29
Umělecká díla, nebo kuchyňské nástroje?	36
II. Problém definice	44
Světové hypotézy a věčný návrat dogmatismu	44
Definice a jejich odpovědnost vůči faktům	46
Definice jako ostenze a rovnost	49
Definice jako umění	54
Kritické poznání a <i>common sense</i>	60
III. Více než dojem	67
Omyly kritiků	67
Záhadná logika vkusu	70
Od Salonu odmítnutých k Armory Show	73
Rehabilitace pocitu	78
Estetika atmosfér	82
IV. Instrumentalita nálad:	
O užitečné neužitečnosti umění	86
Umění pro umění	88
Umění pro život	93
Je svět barev méně skutečný?	96
Zvláštní instrumentalita nálad	99
V. Zkušenost a struktura: Dewey a Mukařovský	104
Cesty k estetické teorii	106
Obhájeci modernismu	108
Mezi izolacionismem a kontextualismem	116
Mezi pozitivismem a idealismem	121
Zkušenost a struktura	126

VI. Dynamika vektorového pole a krása přírody	133
Souhra explicitních a implicitních faktorů	135
Kde začíná estetické vektorové pole?	141
Potoky, hrdličky a skryté světy	149
Odstup i pohlcení	153
Pohyblivé rámy přírody	156
 VII. O umění a zvyku	 163
Umění jako zvyk.....	163
Přišel jsem onehdy potmě do světnice... ..	165
Vynález podivných nástrojů.....	171
Zadrhnuté smyčky umění	177
 VIII. Na pohřebišti uměleckých děl	 188
Anatomie muzeálního účinku	192
Dewey a moderní segregace umění(m).....	200
Kde není dokonalosti člověka (a přírody)?.....	204
Valéryho muzea	207
Proustova nádraží.....	211
 Místo závěru	 214
 Poznámky	 219
Resumé	243
Seznam literatury	245
Jmenný rejstřík.....	253
Věcný rejstřík	257

Předmluva

Tato kniha je psána z náklonnosti k okrajům a periferiím. Na různých typech okrajů či periferií se nacházejí nejen jednotlivá témata, ale i někteří myslitelé, z jejichž díla jednotlivé kapitoly vycházejí. Jsem si však dobře vědom toho, že píšu-li o okrajích, jsou to vždy okraje něčeho, co z tohoto důvodu zůstává podstatným způsobem ve hře, a že zkoumání okrajů, tedy hraničních fenoménů, může přispět k analýze či poznání toho, co se nachází v centru. Jakékoliv okraje jsou hranicí, rozmezím, tedy tím, co rozděluje. Zároveň jsou ale vždy něčím, co spojuje.

Pojednává-li tedy osm kapitol této knihy především o okrajích umění, zabývají se nejen jeho hranicemi, tedy tím, v čem se umění liší od toho, co jím není, ale také tím, jak a za jakých podmínek se mimoumělecké činnosti a procesy a jejich výsledky stávají uměním, jak se umění vynořuje, jak vyrůstá z mimouměleckého podloží.

Umění se nám zdá být v prvé řadě něčím, co se vymyká běžnému životu, co se zdá být jeho antitezí. Umělecká tvorba ani recepce ale nejsou nahodilými činnostmi, nepadají shůry nečekaně a zcela bez účelu. Jsou záměrně vykonávanými činnostmi, jakkoliv je vztah záměrnosti a nezáměrnosti v jejich případě složitý, a plní tak z hlediska běžného života nějaký cíl, nějaký účel. V následujících kapitolách naleznete výsledky skromného pátrání po možnostech, jak nedogmaticky definovat umění a jaký smysl lze vidět ve zvláštní neužitečnosti umění. Pokouším se také v návaznosti na tyto otázky a s pomocí některých filozofů ukázat, že emoce, pocity a nálady nemusíme chápat jen jako privátní, subjektivní stavy, ale naopak jako základ přesných, jasných a zřetelných určení.

Filozoficky tato kniha nečerpá z jednoho zdroje, přesto se dá říci, že všechny filozofy a filozofky, teoretiky a teoretičky, k nimž se zde obracím, cosi důležitého spojuje. Tímto spojujícím momentem je důraz na dynamické, procesuální rysy skutečnosti. Jeden ze současných pokračovatelů filozofie procesu, americký filozof Nicholas Rescher, vymezuje základní rysy tohoto přístupu následujícím způsobem: 1) čas, změna a proces jsou principiálními kategoriemi porozumění světu jako celku; 2) procesy, nikoli stavy, jsou z on-

tologického hlediska primární nebo přinejmenším stejně důležité jako „věci“; a 3) nahodilost, emergence, novost a kreativita se touto cestou stávají výchozími kategoriemi porozumění světu.¹ Filozofická východiska této knihy by se dala stručně charakterizovat právě tímto způsobem.

V následujících kapitolách bude v důležitých rolích vystupovat spoluzakladatel filozofického pragmatismu americký filozof John Dewey a dále Deweym ovlivnění další filozofové z Nového světa Stephen Coburn Pepper a Andrew Paul Ushenko. Jejich myšlenky však budou vykládány, využívány a domýšleny pomocí autorů starého kontinentu, například Jana Mukařovského, Josefa a Karla Čapků, Josého Ortegy y Gassetta nebo Theodora W. Adorna. U všech těchto autorů, stejně jako u dalších, mladších filozofů, se kterými se v této knize čtenář setká, jako jsou například Rosalind E. Kraussová, Gernot Böhme či Alva Noë, vystupuje do popředí důraz na proces, změnu a kreativitu.

První kapitola nazvaná „Spor o *Letícího ptáka*“ začíná popisem historického, teoreticky i prakticky významného soudního procesu, který prostřednictvím svých zástupců vedl rumunsko-francouzský sochař Constantin Brâncuși s vládou Spojených států amerických v letech 1927–1928. Soudní líčení, týkající se sporu, zda je jeho dílo *Letící pták* uměleckým dílem, či technickým výrobkem, plasticky a do detailů odhalilo praktickou potřebu odpovědí na zdánlivě ryze teoretické, s běžným životem nesouvisející otázky. Tato úvodní kapitola, postavená na dobových záznamech soudního přelíčení, otevírá několik základních problémů, k nimž se vztahují kapitoly následující, zejména 1) otázku definice umění a normativního rozměru této definice, 2) otázku logiky vkusových (estetických) soudů, 3) otázku kontinuity, spojení mezi (každodenním) životem a uměním. Další kapitoly této knihy se vracejí k otázkám, které dodnes v souvislosti s tímto soudním procesem vyvstávají a nabízejí některé možné odpovědi. Některé se věnují těmto problémům samostatně, bez odkazu k této zajímavé soudní při.

Druhá kapitola „Problém definice“ plynule navazuje na jeden z hlavních problémů, které se vynořily v kapitole první. Jak definovat (co je) umění se zřetelem k prokazatelnému vlivu, který

mají definice na tu část světa nacházející se mimo samotný „svět umění“? Přesněji řečeno, *jakým způsobem* definovat umění, jak definovat samu definici, aby nepřestávala reflektovat proměnlivou, a tedy otevřenou povahu skutečnosti? Jak se od sebe liší souzení ve věcech právních a věcech estetických, a v čem se naopak tyto dva druhy souzení podobají, či dokonce shodují? V čem vlastně spočívá pocit nepatřícnosti nad sporem *Brancusi vs. Spojené státy*? Za tímto účelem je představen model deskriptivní definice zmíněného Stephena Coburna Peppera. Pepperův pragmatický důraz na hypotetičnost, korigovatelnost a nehotovost každé definice pak přivádí pozornost k jedné ze základních inspirací jeho úvah a tou je filozofie umění Johna Deweyho.

Třetí kapitola nese název „Více než dojem“ a vrací se k slavné Armory Show (1913), výstavě, na které byla převážně konzervativnímu americkému publiku poprvé souhrnně představena evropská umělecká moderna. Tato událost sama i velmi negativní dobové reakce na ni neunikly pozornosti právě Johna Deweyho, který o dvě dekády později ve svých úvahách propojil dobový odpor k novým uměleckým formám s dvousetletým sporem vedeným mezi zastánci tzv. legalistické a „impresionistické“ kritiky umění. Hlavním cílem této kapitoly je ukázat, že celá kontroverze dvou kritických škol mizí, když ji zasadíme do kontextu tvořeného Deweyho pokusem o rekonstrukci dualistického dědictví moderního myšlení. Dewey se snažil o rehabilitaci tzv. kvalitativního myšlení, rehabilitaci pocitů, emocí či nálad jakožto základu a původu nejen uměleckého tvoření a vnímání, ale nakonec i jakéhokoli *poznání*. Tento kognitivní rozměr pocitů a emocí, jenž činí estetickou zkušenost s uměním i mimo něj zkušeností poznání, je následně rozveden prostřednictvím současné a v mnohém těmto vzhledům příbuzné „estetiky atmosfér“ Gernota Böhmeho.

Čtvrtou kapitolu, nazvanou „Instrumentalita nálad: O užitečné neužitečnosti umění“, otevírá problém, který se také vynořil v souvislosti s Brancušiho procesem a který také vzniká na rozhraní běžného života a umění. Jedná se o problém příslovečné „neužitečnosti“ umění. Výchozím momentem kapitoly je analýza asi nejznámější formulace této údajné skutečnosti, teze Oscara Wilda o neužitečnosti veškerého umění. Rozbor širšího kontextu Wildova výroku

ukazuje slavným literátem předpokládanou *užitečnost* umění, která by měla spočívat nejen ve zvláštní sterilitě umění, ale především v záhadném – protože dále nevysvětleném – vytváření *nálad*. Pro hlubší vyjasnění otázky užitečnosti či neužitečnosti umění je využito pro tuto knihu ústřední rozlišení izolacionistického a kontextualistického přístupu v estetice. Na základě tohoto rozlišení je dále přesněji situována perspektiva – prostředkující mezi oněmi dvěma přístupy –, která by měla být schopna poskytnout odpovědi a řešení odpovídající požadavkům definice odpovědné faktům. Následně se kapitola vrací k pojetí umění jakožto záměrné produkce nálad a výklad navazuje na obhajobu „kvalitativního“ charakteru myšlení ve filozofii Johna Deweyho a na estetiku atmosfér Gernota Böhmeho.

V páté kapitole, jak napovídá její název „Zkušenost a struktura: Dewey a Mukařovský“, je důkladněji rozebrána pro tuto knihu v mnoha ohledech důležitá estetická teorie Johna Deweyho. Základní intence Deweyho filozofie umění byla reformní a směřovala k napravení negativních dopadů soudobého myšlení oddělujícího uměleckou tvorbu a její recepci od praktického života. Deweyho „estetická filozofie“ je v této kapitole prezentována v rámci systematického srovnání se strukturalistickou estetikou Jana Mukařovského, která vznikla ve stejné době a s Deweyho myšlením vykazuje několik významných překryvů. Oba autoři předkládají nejen dynamické pojetí struktury. Pro Deweyho i Mukařovského je oblast estetická mnohem širší a zásadním způsobem přesahuje „svět umění“, vztah obou oblastí hraje v obou koncepcích zásadní roli. Oba se též pokusili překonat dualismus subjektu a objektu důrazem na společenské či kolektivní sdílení norem. Dewey i Mukařovský také neopomíjejí kořeny, které má umění v našich tělesných pohybech, respektive biologických rytmech. Srovnání obou koncepcí je provedeno na stručně nastíněném pozadí, tvořeném dvěma střety širších výkladových paradigmat devatenáctého a dvacátého století: na pozadí již uvedeného sporu estetického izolacionismu a estetického kontextualismu na jedné straně a na pozadí tvořeném střetem pozitivismu a idealismu na straně druhé.

Šestá kapitola je opatřena názvem „Dynamika vektorového pole a krása přírody“ a pojednává na jedné straně o polozapomenuté

filozofii umění amerického filozofa ruského původu Andrewa Paula Ushenka, významného představitele procesuální filozofie, pokračovatele Johna Deweyho a Alfreda Northe Whiteheada. Na straně druhé je základním tématem kapitoly krása přírody, konkrétně lesa. V této kapitole je hlavní pozornost zaměřena na Ushenkovo komplexní pojetí „estetického vektorového pole“ rozpracované v knize *Dynamics of Art* (Dynamika umění, 1953). Pokusím se ukázat, že Ushenkovo pojetí „estetického vektorového pole“, vyvinuté svého času zejména pro pochopení výjimečnosti umění, nabízí užitečný nástroj pro zachycení důležitosti přírodního krásna, navzdory tomu, že se nejednalo o autorův záměr. Tuto svou tezi se budu snažit podpořit pomocí popisů lesa Josého Ortegy y Gasset a myšlenek otce environmentální estetiky Ronalda Williama Hepburna.

Název sedmé kapitoly „O umění a zvyku“ říká o jejím obsahu vše podstatné. Na první pohled se nezdá být nic vzdálenějšího umění než zvyk. Zvyky chápeme jakožto ustálené vzorce chování jednotlivce či členů určitého společenství, umění rozumíme jako protikladu monotónností zvyku. V této kapitole se však postupně odhaluje, jak doufám, skutečnost, že umění nejenže předpokládá zvyk, ale ono samo je zvláštní formou zvyku. Vycházím ze dvou pronikavých vhledů do povahy zvyku v díle Karla Čapka a Jorgeho Luise Borgese. Následně sleduji rezonance těchto vhledů v jedné ze současných verzí přístupu, který pojímá vztah mezi uměním a zvykem jakožto zásadní, a to v pojetí uměleckých děl jakožto „divných nástrojů“ Alvy Noëho. Snažím se ukázat, že ačkoliv Noë inspirativním způsobem využil některé důležité vhledy Johna Deweyho, s jeho základní intencí se ke škodě svého pojetí minul.

Osmá, závěrečná kapitola se naposledy, i když z jiného hlediska, zabývá ústřední problematickou hranicí mezi světem umění a běžným, každodenním světem. Jejím hlavním tématem je role a funkce galerií a muzeí. Výchozím momentem je paradox, který je s existencí muzeí a galerií historicky i konceptuálně spojen. Muzea i galerie jsou místy dvojí transformace. Na jedné straně proměňují součásti živého světa v mrtvé pozůstatky. Nicméně touto transformací jsou na straně druhé tyto pozůstatky vystaveny pohledu, získávají nový život povýšením a izolováním těch aspektů, které z nich činí objekty vizuálního

zájmu. Ptám se zde, jestli jsou muzea již jen kvazisakrálními institucemi, které postupně pohlcují veškeré estetické a tvořivost, a vysávají je tak ze stále profánnějšího, fádnějšího mimoumleckého okolí, nebo jsou naopak institucemi, které umožňují tomuto profánnímu okolí pozitivně narušit navyklé, umrtvující způsoby vidění, a přispět tak k jeho záchraně. Jádrem této kapitoly je věnováno opět Johnu Deweymu a dále revizi imaginárního dialogu mezi Paulem Valérym a Marcelem Proustem (respektive mezi jejich názory na roli muzeí a galerií), jak jej popsal v jednom ze svých esejů Theodor Wiesengrund Adorno. Tato kapitola by měla – stejně jako jiným způsobem všechny předchozí – doložit na příkladu muzejní zkušenosti teoretickou využitelnost dvojího pohybu: noření se do skutečnosti více, než jsme zvyklí, pomocí prostředků, které nás z této skutečnosti pozitivně vytrhávají.

Knihu je nejlépe číst od první kapitoly do poslední, pokud ale bude mít čtenář méně trpělivosti a zaměří se pouze na některé kapitoly, měly by dávat, jak doufám, smysl samy o sobě.

Kapitoly této knihy vznikaly v průběhu posledních deseti let. Některé jejich části byly již dříve publikovány v níže uvedených sbornících, kolektivních monografiích, v jednom případě v časopise. Všechny byly důkladně přepracovány, rozvedeny a dotvořeny tak, aby fungovaly jako součást organického, vnitřně provázaného celku knihy.

Úvodní dvě části kapitoly „Spor o *Letícího ptáka*“ byly publikovány ve sborníku *Těxty, obrazy: Žánre, narácie* (2021), editovaném Michaelou Paštěkovou a Martinem Kaňuchem.² Druhá kapitola, „Problém definice“, vznikla přepracováním a rozšířením studie „Deskriptivní definice Stephena C. Peppera a common sense“, která vyšla v časopise *Kuděj. Časopis pro kulturní dějiny* v roce 2011. Třetí kapitola, „Více než dojem“, vznikla na základě kapitoly zveřejněné ve sborníku *Impresionismus v české kultuře 1880–1920* z roku 2019, jehož editorem byl Erik Gilk. Čtvrtá kapitola, „Instrumentalita nálad: O užitečné neužitečnosti umění“, je přepracovanou studií publikovanou v roce 2018 ve sborníku *Pragmatické dimenzie umenia a estetiky*, editovaném Michaelou Paštěkovou a Peterem Brežňanem. Pátá kapitola, „Zkušenost a struktura: Dewey a Mukařovský“, byla původně součástí ko-

lektivní monografie sestavené roku 2016 pod vedením Petra A. Bílka a nazvané *Stopy pragmatismu. Česká literatura a estetika v dotyku s americkým pragmatismem*. Část šesté kapitoly s názvem „Dynamika vektorového pole a krása přírody“ se objevila ve sborníku *Estetika centra a periferie – centrum a periferia estetiky* z roku 2020, jehož editory byli opět Michaela Paštéková a Peter Brežňan. Základ sedmé kapitoly „O umění a zvyku“ byl publikován ve sborníku *Otázky a problémy perspektív umenia, respektíve „koncov umenia“ v estetických, umenovedných a filozofických teóriách* v roce 2019, který byl editován Janou Soškovou a Lukášem Makkym. Výchozí verze první poloviny závěrečné kapitoly nazvané „Na pohřebišti uměleckých děl“ se stala součástí sborníku *Umenie, estetika, politika*, editovaném v roce 2019 znovu Michaelou Paštékovou a Peterem Brežňanem. Všem editorům a editorkám těchto svazků velmi děkuji za možnost tyto texty dopracovat, domyslet a propojit v jedné knize, bez jejich přispění by se tak nestalo.

Jednotlivé kapitoly i celá tato kniha by nevznikly, nebýt dlouholeté inspirativní atmosféry na dvou pracovištích, na nichž působím, tedy na Katedře estetiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze a Ústavu věd o umění a kultuře Filozofické fakulty Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích. Za cenné diskuse nad tématy této knihy, za připomínky a inspiraci děkuji všem svým současným i bývalým učitelům, přátelům, kolegům a kolegyním, zejména Vlastimilu Zuskovi, Martinu Kaplickému, Tomáši Kulkovi, Miloši Ševčíkovi, Štěpánu Kubalíkovi, Tomáši Hlobilovi, Romanu Dykastovi, Jakubu Stejskalovi, Tereze Hadravové, Peteru Chvojkovi, Janu Staňkovi, Věře Kaplické Yakimové, Petru A. Bílkovi a Davidu Skalickému. Nejen za zvážení rukopisu a podněty významné pro tuto knihu děkuji recenzentům Peteru Michalovičovi a Miroslavu Petříčkovi, obdobně důležitá byla pro mě též zpětná vazba, poznámky a připomínky, za které vděčím Radimu Šípovi. Mé díky za inspirativní rozhovory patří také Felixi Boreckému, Denisi Ciporanovi, Karlu Stibralovi za konzultace týkající se právní problematiky v souvislosti s Brâncușiho kauzou velmi děkuji Emilu Rufferovi. Za důležité rozhovory při setkání na konferencích, sympoziích a seminářích bych rád poděkoval všem svým přátelům – kolegům a kolegyním – z Brna, Plzně, Olomouce, Ústí nad Labem, Bratislavy, Nitry a Prešova.

Andere Seite Studiu, tedy Radku a Zdenku Květoňovým, jsem vděčen nejen za vizuální doprovod této knihy, ale také za možnost podílet se s nimi v minulých desetiletích na vícero projektech, bez nichž by mě mnohé věci v této knize nenapadly.

Rád bych též poděkoval celému nakladatelství Dokořán za důvěru a za skvělou, vstřícnou spolupráci. Můj vděk směřuje také ke Grantové agentuře Filozofické fakulty v Českých Budějovicích, jejíž příspěvek zásadním způsobem umožnil vydání této knihy. Za velkou pomoc s organizací projektu děkuji Ivě Hondlíkové, stejně jako dalším kolegyním z Filozofické fakulty Jihočeské univerzity, Daniele Grubhofferové, Ivaně Vejskrabové a Blance Marešové. Za podporu při tvorbě a vydání této knihy patří dík též Společnosti pro estetiku při Radě vědeckých společností Akademie věd České republiky. Míše Sukdolákové a Luboši Duškovi děkujeme s rodinou za náš pražský domov, bez něhož by byl vznik této knihy mnohem složitější.

Nakonec děkuji za podporu celé své rodině, rodičům Janě a Františkovi Dadejčkovým a bratru Mojžírovi. Avšak nejvíce děkuji Vandě Vicherkové za každodenní trpělivost, a také za pozorné pročtení celého textu a mnoho vynikajících rad a doporučení. A za nekonečnou inspiraci, rozhovory, mnohá vysvětlení a půjčování psacího stolu moc děkuji Anežce Mumikovi Dadejčkové.

Ondřej Dadejčák
červen 2022



I.

Spor o *Letícího ptáka*

Je mi nanic z té zprávy, že Tě nějaký parchant v New Yorku přinutil zaplatit clo za tvou sochu. Noviny píší, že „on“, ten parchant, prohlásil, že to je kov, a ne umění.

Z dopisu Ezry Pounda Constantinu Brâncușimu

BRANCUSI VS. SPOJENÉ STÁTY

Když na podzim roku 1926 připravovali Constantin Brâncuși a jeho přátelé retrospektivní výstavu jeho děl v New Yorku a v Chicagu, netušili, co je v souvislosti s touto plánovanou oslavou moderního umění v následujících dvou letech čeká.¹ Skandál, který vyvolala slavná Armory Show (1913),² reprezentativní výstava evropského modernismu, jíž se slavný sochař rovněž účastnil, se zdál být minulostí. Proto byli všichni – Constantin Brâncuși, Marcel Duchamp jako organizátor výstav a o něco později Edward Steichen coby vlastník jednoho z vystavovaných děl – poněkud překvapeni, když při vstupu děl na půdu Spojených států odmítl manhattanský celní úředník Frederick J. H. Kracke zprostit importované objekty dovozního cla.³

Tehdejší federální legislativa totiž osvobozovala dovozce uměleckých děl od povinnosti platit celní poplatek. Avšak objekty v transportních bednách zástupců celního úřadu připomínaly leccos, jen ne sochy směřující na výstavu umění. Díky přímluvě Brâncușiho a Duchampových vlivných přátel byl záhadným objektům podmíněčně povolen vstup na půdu Spojených států.⁴ Nicméně, počáteční nejistota úředníků po delším čase rozehnala Krackem vyžádaná a ve výsledku zamítavá expertiza „několika mužů vysoce postavených ve světě umění“, a objekty byly definitivně překlasifikovány z kategorie uměleckých děl na „průmyslově vyrobené nástroje z bronzy“ a bylo na ně uvaleno clo předepisované podle příslušného odstavce federálního zákona pro „stolní, domácí, kuchyňské a nemocniční nástroje“.⁵ Na ty se ovšem vztahovalo clo



Avšak objekty v transportních bednách zástupcům celního úřadu připomínaly leccos, jen ne sochy směřující na výstavu umění.

Edward Steichen: *Brâncușiho ateliér*. 1920 (jedna z verzí *Letícího ptáka* je umístěna na nejvyšším podstavci).

ve výši 40 procent z prodaného zboží, což v případě díla, o kterém bude řeč, tehdy činilo 229,35 dolaru, dnes by to byl odhadem asi sedmnáctinásobek této částky.⁶

Symbolem celé následně vzniklé kontroverze se stala skulptura *Pták v prostoru* či *Letící pták* (*L'Oiseau dans l'espace*, první verze 1910). Celní úředník Kracke se podle Steichena, tehdy již etablovaného

fotografa, kurátora a v té době i majitele tohoto díla, odvolával na výrok jednoho z jím oslovených expertů, který měl podle záznamu prohlásit, že pokud je toto umění, potom je on zedník.⁷ Dnes by málokdo pochyboval o tom, že *Pták*, jak začal být Brâncușiho výtvor ve zkratce nazýván, je jedním z nejvýznamnějších sochařských děl dvacátého století. Pochyby však nevystaly ohledně toho, zda je výtvor dobrým, či špatným uměleckým dílem. Základní spor se vedl o tom, o co se v případě záhadného předmětu vlastně jedná.

Obě výstavy pořádané Duchampem – první v newyorské The Brummer Gallery v listopadu a prosinci téhož roku a druhá v Arts Club of Chicago roku následujícího – skončily úspěchem a na celou událost by se s největší pravděpodobností zapomnělo. Steichen požadovanou částku zaplatil, podal stížnost, nicméně celou patálii vyprávěl na jednom večírku svým přátelům Harrymu Paynovi Whitneyemu a jeho ženě Gertrudě Vanderbilt Whitneyové (mimochodem zakladatelům Whitney Museum of American Art). Gertrude ihned pochopila, že by se z úředního výnosu mohl stát precedent, a nabídla Steichenovi pomoc právníků jejich rodiny. Steichen byl podle svých vlastních slov návrhem dojat a bez okolků nabídku přijal.⁸

Jacob Epstein, další Brâncușiho přítel, rovněž průkopník moderního sochařství a jeden ze svědků žalující strany, popsal charakter soudního přelíčení se zřejmým nadhledem:

[...] Soud se konal za přítomnosti tří soudců, právníků a narůstajícího zástupu svědků, mezi nimiž jsem byl i já, Frank Crowninshield, Forbes Watson, Henry McBride a Steichen, fotograf, který byl vlastnímkem onoho díla. Soudní síň se nacházela vysoko v mrakodrapu s výhledem na [Hudsonův] záliv a za trojicí soudců visela obrovská americká vlajka. Na stole vepředu trčel Brâncușiho *Pták* z leštěné mosazi jako kopí. Státní zástupce byl při prokazování nároku na zaplacení cla evidentně v koncích. Celým přelíčením byl zmaten a snažil se zastánce *Ptáka* zastrašit. Četlo se vyjádření prominentního člena Americké národní akademie, v němž byl nemilosrdně vynesena verdikt, že podle jeho názoru tohle není ani umělecké dílo, ani socha. [...] ⁹

Tímto prominentním americkým akademikem byl Robert Ingersoll Aitken, jehož nejznámějším sochařským dílem je západ-

ní pediment klasicizující budovy Nejvyššího soudu Spojených států amerických ve Washingtonu. Stejně jako ostatní svědkové žalované strany podle očekávání odmítl na výzvu zástupce obhajoby identifikovat „Exponát 1“ – jak byla v průběhu soudního přelíčení socha označována – jakožto sochu či umělecké dílo. Na druhé straně však seděl Jacob Epstein a další předvolaní svědkové, kteří nejen potvrzovali skutečnost, že se jedná o dílo umělecké, ale byli dokonce pod přísahou ochotni svědčit pro to, že se jedná o vynikající, mistrovské umělecké dílo. Jak ale rozhodnout spor, když se na obou příslovečných miskách vah nachází natolik protikladná evidence srovnatelné váhy a důležitosti?

Co do taktického postupu podobné strategie Brâncușiho zástupců a zástupců Spojených států amerických do sebe bezvýsledně narážely, neschopny jednoznačně rozhodnout nejen to, zda je Exponát 1 mistrovským výtvozem, či nikoliv, ale zda je vůbec uměleckým dílem. Při sledování této nemohoucnosti zástupců žalobců i protistrany poskytnout dostatečné důkazy ve prospěch své strany samovolně vyvstává otázka, co je na uměleckých dílech jakožto specifických objektech tak výjimečného, že se vzpírají jednoznačnému posouzení.

V případě všech ostatních předmětů, činů a situací může být jejich posouzení velmi sofistikovanou záležitostí, sebenáročnější expertiza však vždy přispívá k rozhodnutí s větší či menší pravděpodobností. Co je na posuzování uměleckých děl tak zvláštního, že se kritici umění ohledně nich nezřídka nedokážou shodnout? Očekáváme od nich kompetentní a autoritativní verdikty, Brâncușiho soudní pře však ukázala, že tyto expertizy nemusí být jednoznačné, naopak se mohou radikálně lišit. Přesto bylo třeba nějak rozhodnout, což se také stalo, ale otázka po specifičnosti tohoto posuzování, po standardech a kritériích, kterými se toto posuzování řídí, a zda zde vůbec nějaká jsou, zůstala a zůstává otevřená.

JAK VĚDÍ, ŽE JE TO PTÁK, A JAK SI MOHOU BÝT JISTI, ŽE JE TO UMĚNÍ?

Jak ale mají vypadat umělecká díla? Kam se máme jít podívat, abychom viděli příkladné a následováníhodné vzory uměleckých

děl? Máme vše ostatní, co se těmto exemplárním případům vymyká, považovat za neumění, a pokud ne vše, tak co ano, a co už nikoliv? Kdo je vlastně kompetentní, kdo je povolán k tomu, aby rozhodoval sporné případy v situacích, jako je ta, která například nastala v letech 1927 a 1928 po Brâncușiho výstavách? Nabízí se otázka, kdo má mít v takových sporech příslovečné „poslední slovo“ a zda je vůbec představa nějakého definitivního rozřešení žádoucí či zda je vůbec něco takového možné.

Problémy, na které při snaze vyřešit tyto potíže narážíme, postupně odhalují, že nesnáze federálních právníků při vylučování *Ptáka* ze světa umění, nebyly způsobeny jejich neschopností ani výjimečnými schopnostmi zástupců žalující strany. Celá událost totiž učinila hmatatelně skutečným jeden z původních problémů moderní filozofie, který se s obdivuhodnou plastičností vynořil tam, kde by jej málokdo hledal.

Na popisované události je totiž nejzajímavější onen moment nepatřičnosti, který je se zvětšujícím se časovým odstupem stále patrnější. Jak mohlo dojít až k tomu, že se umělecké dílo dostalo před soud? ptáme se, pobaveni předpokládanou zaostalostí oněch celních úředníků, a zapomínáme, že náš kognitivní náskok není naší zásluhou, nýbrž výhodou těch, kteří sledují dávno vybojované bitvy. Jak mohl někdo nevidět a nechápat to, co je tak zjevné a samozřejmé?

Údiv a zmatení nad podivnými objekty, předměty a nástroji může být impulzem k různým, a nikoli vždy z hlediska recepce uměleckých děl nežádoucím druhům reakce. Pokud je však vaší povinností a odpovědností dát na příslušný formulář správné razítko, jak máte jednoznačně vyloučit podezření, že se v podobě zvláštních, průmyslově vyhlížejících kusů čehosi, vytažených z beden při celní kontrole, nejedná o rafinovaný způsob pašování strategické komodity do Spojených států, provozované jakousi podivnou rumunsko-francouzskou mafii?

Soudní proces přivedl na jedno místo představitele dvou skupin, které se za normálních podmínek obcházejí se velkým obloukem. Na jedné straně stáli ti, jimž se tehdy nové umění jevilo jako „bezvýznamný odpad“, a na druhé straně ti, kteří v něm spatřovali jediné a pravé umění a s obdobným despektem pohlíželi na „prominentní



Pokud je však vaší povinností a odpovědností dát na příslušný formulář správné razítko, jak máte jednoznačně vyloučit podezření, že se v podobě zvláštních, průmyslově vyhlížejících kusů čehosi, vytažených z beden při celní kontrole, nejedná o rafinovaný způsob pašování strategické komodity do Spojených států, provozované jakousi podivnou rumunsko-francouzskou mafií?

Edward Steichen, *Portrait de Constantin Brâncuși*, 1922.

národní akademismus“ těch prvních. Obě strany se nacházely v situaci, v níž se očekávalo, že jedna či druhá předloží důkaz, který donutí – když ne stranu protivnou, tak alespoň dva ze tří přítomných soudců – uznat, že *Pták* je uměleckým dílem, či nikoliv.

Hledání pravidla, „podle kterého mohou být smířeny různé lidské city, nebo alespoň rozhodnutí dovolující potvrdit jeden cit a zavrhnout druhý“, jehož překvapivou absenci – nejen v otázkách krásy a ošklivosti – si uvědomil skotský filozof David Hume již o dvě století dříve,¹⁰ mohlo začít, tak jako do té doby i poté ne-

sčteněkrát, nanovo. Tentokrát však nikoliv jako téma pojednání osvícenců na jedné či druhé straně Lamanšského průlivu, nýbrž jako ryze praktické zadání na hony vzdálené vznešenému poklidu galerií a učených společností.

Stojí za povšimnutí, že tento soudní proces dočasně odstranil dvě bariéry nacházející se ve slepých skvrnách našich zpravidla nereflektovaných předpokladů. Zaprvé, najednou jako by neexistovala bariéra mezi životem a uměním. Umění má přece být, domníváme se často, cosi životu nejen vzdáleného, nýbrž přímo protikladného. Lehkost, s jakou přijal běžný jazyk v posledním půlstoletí filozofický termín „svět umění“ (*the artworld*), ukazuje naše samozřejmé a všeobecně sdílené očekávání, že umělecká díla i umělci jsou tak trochu z *jiného* světa. Ze světa, který se tomu našemu sice zčásti podobá, vládnou v něm však jiná pravidla a motivace, často protikladné těm, jež ovládají náš každodenní život.

Avšak jak vidno, přirozeně nastanou chvíle, kdy umělci potřebují pro obhajobu svého výjimečného statusu právníky a ti zase potřebují pro obhajobu práv tohoto statusu svědectví kompetentních odborníků. Koho ale povolát jakožto „pravého soudce“¹¹ ve věcech krásy a ošklivosti a jak ho poznáme? Můžeme sledovat, že otázky a problémy, které by měly podle našeho prvotního očekávání zaměstnávat výhradně účastníky filozofických seminářů, mohou zničehonic způsobit těžkou hlavu celníkům, právníkům a mnohým dalším, kteří se zdáli být poněkud ezoterických starostí filozofů ušetřeni.

Druhá bariéra, již jsme si osvojili až do podoby občas zábavného a občas škodlivého stereotypu, totiž odděluje právě teorii a praxi. Avšak zábavná představa nepraktických filozofů a teoretiků mizí právě v rozpacích právníků, odvádějících pravděpodobně nejlepší práci, jaké jsou schopni, přesto neschopných uvedený případ jednoznačně rozhodnout. Tváří v tvář jedinému přímému důkazu v podobě Exponátu 1 uprostřed soudní síně nebyla ani jedna strana schopna vytvořit takový logický řetězec důkazů, který by jednu ze zúčastněných stran prokazatelně usvědčil z omylu.

Představa, že by filozofie či estetická teorie mohly a měly být pojímány jako nástroje, které svět nejen popisují, ale tímto popisem i často hluboce proměňují, v mnohých dodnes vyvolává nedů-

věru. Avšak strach Gertrude Whitneyové z vytvoření precedentu dosvědčuje oprávněnou obavu z reálného nastavení závazných, nejen akademických hranic, vymezujících, co může být pojímáno jako umění, a co nikoli. Toto nastavení hranic je ale závislé na tom, jak odpovíme na zdánlivě čistě teoretickou a popisnou otázku: „Co je umění?“ Ta zde nabývá hmatatelné skutečnosti, praktického významu a odpověď na ni nepochybně skutečnost významně ovlivnila a nadále bude ovlivňovat.

Podívejme se tedy, jak celý soudní proces probíhal a jaké další zajímavé otázky se při jeho sledování vynořují. Jak lze z naší historické perspektivy vytušit, modernismus v tomto případě vyhrál, ale na místě to bylo, jak uvádí Thomas L. Hartshorne, spíše omezené vítězství.¹² Nebyl to knokout, spíše výhra na body, vyjádřeno boxerskou terminologií. Pokud někdo jednoznačně vyhrál, respektive pomohl modernismu k jeho limitovanému vítězství, byl to nedogmatický, praktický, či chcete-li zdravý rozum, o němž bude řeč v druhé kapitole této knihy, který prostřednictvím rozhodnutí předsedy soudního senátu Byrona Sylvestera Waitea poskytl dočasnou oporu zničehonic bezradnému, kritickému poznání.

POKUD BYSTE TO VIDĚL V LESE, VYSTŘELIL BYSTE NA TO?

Angloamerický právní systém je významně založen na obyčejném právu (*common law*), kterému se také někdy říká právo soudcovské. Vyznačuje se výraznější rolí precedentů, tedy jednotlivých rozhodnutí soudců a soudních tribunálů z hlediska jejich závaznosti pro další budoucí rozhodnutí. Toto pojetí práva vychází vstříc přirozené intuici, podle níž by nebylo spravedlivé při různých příležitostech posuzovat obdobné případy různým způsobem.

Podmínky, které určují, jaký předmět je uměleckým dílem, a jaký nikoliv, jaký předmět by tedy měl být od celní daně osvobozen a jaký zdaněn podle relevantní kategorie, by měly být nepochybně pro všechny stejné. Neměly by být stanovovány na základě osobního vkusu, na základě individuálního pocitu libosti či nelibosti. Jakým způsobem se však dobrat kritérií závazných pro

všechny zúčastněné? Tato otázka se ukázala v tomto případě být pro právníky obou stran mnohem větším problémem, než na jaké byli zvyklí, pokud šlo o jiný druh zboží.

Obě strany soudního sporu v prvé řadě vycházely z příslušné zákonné normy, kterou byl článek 1704 tarifního zákona z roku 1922 poslance Josepha W. Fordneyho a senátora Portera J. McCumbe-
ra. Ten vymezoval umělecká díla následujícím způsobem:

Originální malby olejovými, minerálními, vodou ředitelnými či jinými barvami, pastely, originální kresby a perokresby, inkoustem, tužkou či vodou ředitelnými barvami, autorem signované nesvázané lepty, rytiny a dřevořezby, originální sochy a skulptury, zahrnující ne více než dvě stejné repliky či reprodukce; termíny „socha“ a „skulptura“, tak jak je jich užíváno v tomto paragrafu, se vztahují pouze na originální výtvary sochařů, ať už prostorové, nebo reliéfní, z bronzu, mramoru, terakoty, slonoviny, dřeva či kovu, nebo ať už jsou vyřezávané, tesané, či jinak opracované lidskou rukou z jedolitých hmot či kvádrů mramoru, kamene, alabastru, nebo kovu nebo jsou odlité z bronzu či jiného kovu nebo látky, nebo z vosku či sádry, a jsou pouze profesionálními výtvary sochařů; a slova „malba“, „skulptura“ a „socha“, tak jak jsou míněna v tomto paragrafu, nezahrnují jakýkoliv aspekt užitekosti, [...].¹³

Ačkoliv se zdá být výčet rysů, materiálů a technik velmi detailní, je obtížné na jeho základě vyvodit, kdy je jejich použití umělecké a vede k vytvoření uměleckého díla, a kdy nikoliv. Zástupci vlády Spojených států proto našli vhodnou upřesňující normu v soudním rozhodnutí *Spojené státy vs. Olivotti & Co.* z roku 1916. Konkrétně se zaměřili na tuto pasáž, využívající citaci z dobového slovníku:

[...] Socha je tím druhem svobodného krásného umění, které vyřezává či vytesává z kamene nebo jiného pevného materiálu nebo modeluje z hlíny či jiné plastické látky a následně rytím či odléváním zpracovává tyto materiály za účelem reprodukce a nápodoby (*imitations*) přírodních forem, zejména lidské postavy, a zobrazuje takové objekty v jejich skutečné výšce, délce a šířce nebo jen výšce a šířce.¹⁴

Tato definice již nabízela využitelné, protože dostatečně obecné vymezení sochařského uměleckého díla. Vzhledem k tomu, že Exponát 1 měl k realistickému zobrazení ptáka či jakéhokoliv jiného zvířete v uvedeném smyslu očividně daleko, byla výchozí strategie právních zástupců vlády, jak diskvalifikovat *Ptáka* coby sochu, založena na snaze prokázat absenci jakékoliv stopy snahy umělce o nápodobu reálné přírodní předlohy.

Svědkové a znalci předvolaní stranou zastupující Constantina Brâncușiho pocházeli z nejrůznějších oblastí a úrovní tehdejšího amerického světa umění. Soud měl možnost vyslechnout svědectví již zmíněných Edwarda Steichena a Jacoba Epsteina, dále Forbese Watsona, editora uměleckého časopisu *The Arts*, Franka Crowninshilda, editora časopisu *Vanity Fair* a dřívějšího uměleckého redaktora dalších na umění zaměřených periodik, Williama Henryho Foxe, dlouholetého ředitele Brooklynského muzea a Henryho McBridea, zkušeného kritika umění s třicetiletou praxí v časopisech *The Sun* a *The Dial*.

Jejich kladný postoj k estetickým a uměleckým kvalitám Exponátu 1, stejně jako jejich dobrozdání ohledně Brâncușiho profesionality a umělecké reputace, byly očekávatelné. Stejně tak byly očekávatelné potíže při prokazování nápodoby jakožto rysu, který zcela v logice soudní praxe uchopili na základě výše zmíněného precedenčního rozhodnutí jako svůj nejsilnější protiargument zástupci vlády. Ačkoliv se zpočátku mohlo zdát, že nebude nic snazšího než doložit, že Exponát 1 nereprezentuje ptáka „v jeho pravdivých proporcích, co se týče výšky, délky a šířky nebo jen výšky a šířky“, začalo úsilí Marcuse Higginbothama, který vedl za vládu křížové výslechy, nabírat za vydatného příspěvní zúčastněných soudců rysy absurdity.¹⁵ Edward Steichen musel jako první předvolaný svědek čelit 21. října 1927 až zarážejícím způsobem naivním otázkám:

Soudce Waite: Jak to nazýváte?

Steichen: Používám stejný název jako sochař: *oiseau*, pták.

Soudce Waite: Proč to nazýváte ptákem, připomíná vám to ptáka?

Steichen: Nevypadá to jako pták, ale cítím, že je to pták, je to charakterizováno jako pták umělcem.

Soudce Waite: Jenom proto, že to nazval ptákem, je to pták i pro vás?

Steichen: Ano, ctihodnosti.

Soudce Waite: Pokud byste to viděl na ulici, nikdy by vás nenapadlo nazvat to ptákem, nebo ano?

Soudce Young: Pokud byste to viděl v lese, vystřelil byste na to?

Steichen: Nikoliv, ctihodnosti.¹⁶

Při čtení záznamu soudního přelíčení se až tají dech nad tím, z jakých hlubin času se najednou v doplňujících otázkách soudců Waitea a Younga vynořil v živé a autentické podobě náhled na smysl a kritéria umělecké tvorby, které byly kanonicky zachyceny v 35. knize *Historia Naturalis* Pliniem Starším, a to již v prvním století našeho letopočtu.

Autor nejvýznamnější encyklopedie starého Říma zde popisuje známý souboj dvou malířů, kdy Parrhasios z Efezu vyzve slavnějšího Zeuxida z Hérakleje, aby poměřili své malířské schopnosti. Zeuxis přinese obraz, na němž jsou namalovány hrozny vína tak dokonale a živě, že se na ně slétnou ptáci z okolí. V očekávání svého vítězství poté vyzve Parrhasia, aby odhalil svůj obraz, skrytý za záclonou. Vzápětí však zjistí, že se nechal oklamat, neboť jeho sok vystavil obraz, na němž byla namalována sama záclona. Oklamal jsem ubohé ptáky, běduje Zeuxis, zatímco Parrhasios oklamal Zeuxida, a uznává svou prohru.¹⁷ Pliniův příběh ještě pokračuje, přesto již v tuto chvíli se zdá jasné, že z pohledu soudců Waitea a Younga se situace za dva tisíce let nezměnila. Brâncuși by v podobné sochařské soutěži uspěl nejlépe, pokud by na jeho *Ptáka* někdo z diváků vystřelil.

Křížově vyslýchání svědkové žalující strany se různými způsoby pokoušeli teorii nápodoby, usazené hluboko v obecně sdílených předpokladech, ze všech sil vyhovět. Právě na ní bylo totiž založeno nejen uvedené precedenční rozhodnutí, ale především otázky soudců a zástupců vlády. Činili tak vesměs podobně jako Steichen, odkazem na „pocit“ letícího ptáka, který předmět „navozuje“ či „vyvolává“. Forbes Watson, Frank Crowninshield i William Henry Fox před soudem také popisovali „pocit letu, stoupání“ či „sugesci vzletání“.

Jacob Epstein rovněž uvedl ve prospěch uměleckého charakteru Exponátu 1 celkový pocit libosti jím vyvolaný, ohledně napodobivých elementů byl však přece jen konkrétnější. Na Higgins-