

**richard
wollheim
umění
a jeho
objekty**

Druhé vydání
Obsahuje šest doplňkových studií



Richard Wolheim

UMĚNÍ A JEHO OBJEKTY

Z anglického originálu *Art and Its Objects*,
vydaného v roce 1980 nakladatelstvím Cambridge University Press,
přeložily Aneta Benešová a Šárka Lojďová.

Odpovědný redaktor Vít Penkala.

Korektury Jiří Podzimek.

Obálka, sazba a grafická úprava Daniela Danielová.

Technický redaktor Milan Dorazil.

Vydalo nakladatelství Argo, Miličova 13, 130 00

Praha 3, www.argo.cz, argo@argo.cz,
roku 2025 jako svou 5742. publikaci.

Vytiskly Tiskárny Havlíčkův Brod.

První vydání.

ISBN 978-80-257-4639-4

Naše knihy distribuuje knižní velkoobchod KOSMAS

sklad: KOSMAS s. r. o., Za Halami 877, 252 62 Horoměřice

tel: 226 519 383; e-mail: odbyt@kosmas.cz, www.firma.kosmas.cz

Knihy je možno pohodlně zakoupit v přátelském internetovém knihkupectví

www.kosmas.cz

Obsah

<i>Předmluva k vydání v rámci Cambridge Philosophy Classics Edition</i>	RICHARD ELDRIDGE	7
<i>Předmluva k druhému vydání</i>		9
<i>Postup argumentace</i>		10
Umění a jeho objekty		15
Doplňkové studie		
Studie 1	Institucionální teorie umění	147
Studie 2	Jsou kritéria identity uměleckých děl esteticky relevantní?	156
Studie 3	Poznámka k hypotéze fyzického objektu	165
Studie 4	Kritika jako rekonstrukce	172
Studie 5	Vidět-jako, vidět-v a obrazová reprezentace	191
Studie 6	Umění a hodnocení	211
<i>Bibliografie</i>		223
<i>Doslov</i>	ŠÁRKA LOJDOVÁ	261



Předmluva

k vydání v rámci
Cambridge Philosophy
Classics Edition



Richard Eldridge

Kniha *Umění a jeho objekty* nenadále končí tvrzením – poněkud překvapivým v době posedlé rozlišováním mezi fakty a hodnotami a plné obav o logický status hodnotových soudů –, že v tomto textu nebylo řečeno zhola nic o hodnocení umění, a to zcela úmyslně. Hlavním cílem Richarda Wollheima je namísto toho porozumět tomu, co vlastně děláme, když umění buď vytváříme, nebo mu věnujeme pozornost – což je záležitostí jakési deskriptivní fenomenologie. Jeho výkladem se vinou dvě vzájemně související ústřední myšlenky. Na jedné straně tvrzení, že od věcí, s nimiž se rozhodneme zacházet jako s uměním, požadujeme jistý druh zkušenosti, a na straně druhé názor, že ti, kdo umění vytvářejí, na tento požadavek obvykle reagují.

Klást si otázku, jaká je povaha takového požadavku a jaké možnosti mají umělci k dispozici k tomu, aby na něj reagovali, se tak jeví jako mnohem komplexnější a zajímavější, než dívat se na celou situaci z pohledu jednorozměrných pojetí umění, která je chápou pouze jako záležitost potěšení, exprese, nebo formy. V první řadě proto, že existují různé druhy uměleckých děl – mezi jinými básně, sochy, opery, malby, stavby, balety –, a ne ve všech případech je třeba, aby bylo umělecké dílo samo fyzickým objektem. A co je důležitější, dokonce i tehdy, kdy fyzickým objektem je, jako v případě sochy či malby, má umělecké dílo různé formální, expresivní a stylistické vlastnosti, které nejsou redukovatelné ani na jeho fyzické rysy, ani na účinek, jež vyvolává v myslích svých vnímatelů. Wollheim tudíž výstižně kritizuje jak teorie smyslově-rezentačně-formalistické, tak teorie fenomenálně-idealistické, přičemž jim všem

vyčítá, že se soustředí pouze na jeden aspekt uměleckých děl. Tvorba uměleckých děl však typicky a zásadním způsobem zahrnuje zpracovávání materiálů na pozadí ustálených praxí a tradic v zájmu komplexních a vzájemně provázaných účinků. Na tom, co Wollheim nazývá „prací s médiem“ (strana 49 originálu) – ať už obrazovým, slovním či zvukovým – zkrátka a dobře záleží.

Jisté je, že pokud chceme specifikovat, jaké materiály a způsoby jejich zpracovávání stojí za úspěšnými díly, bez historicky a kriticky fundované zkušenosti s uměním se neobejdeme. Ačkoli jak „umělecký impulz“ (strana 104 originálu), tak to, co od umění žádáme my, má své kořeny v biologických danostech lidských bytostí, nelze je na ně redukovat. Vztah umění a života spočívá v tom, že umění pracuje s hlubokými city, které „vytvářejí vzorce napříč všemi aspekty našeho života a chování“ (strana 108 originálu). Takové city ovšem umění artikuluje svými vlastními způsoby a rozvíjí je, takže jejich biologické základy nechává daleko za sebou, podobně jako gastronomie dalece přesahuje pouhou lidskou potřebu výživy.

Umění je, jak říká Wollheim za použití terminologie Ludwiga Wittgensteina, „životní formou“ (strana 102 originálu). Spolu s náboženstvím, vědou, gastronomií, stavitelstvím a mnoha dalšími praxemi je umění osobitým a nenahraditelným způsobem realizace, artikulace a rozvíjení všeho, co je lidské. Umění a jeho objekty jsou tedy z Wollheimova pohledu (a to platí stejně tak pro cíle, jež si umění a umělecká díla kladou, jako pro prostředky, kterými toho dosahují) esenciálním modem lidské existence. Tento závěr, k němuž se autor dostává prostřednictvím působivé argumentace, která zůstává nepřekonaná co do nuancovanosti výkladu, má naprosto zásadní význam nejen pro estetiku, nýbrž i pro filozofii myslí, teorii hodnot či sociální filozofii. Je skvělé, že se nyní dostává do rukou další generaci čtenářů.

Předmluva ke druhému vydání



Tato kniha je rozšířenou verzí textu, který vznikal původně pro *Harper Guide to Philosophy*, jehož editorem byl Arthur C. Danto. Pro druhé vydání jsem k původnímu textu připojil šest doplňkových studií a v několika ohledech upravil a doplnil bibliografii. Co se původního textu týče, za mnohé rady a povzbuzení jsem velmi vděčný Arthuru Dantovi, Michaelu Podrovi, Adrianu Stokesovi, Bernardu Williamsovi a Margaret Cohenové. Když jsem připravoval toto druhé vydání, mnoho jsem získal z kritiky, návrhů a asistence Davida Carrera, Richarda Dammanna, Hidé Ishiguro, Jerrolda Levinsona, Charlese Rosena, Davida Wiggina, Bruna Wollheima a Henriho Zenera. Obzvláště závázán jsem Antonii Phillipsové. Dvě z doplňkových studií vznikly na základě symposia, které se konalo během páté Filozofické konference v Bristolu v roce 1976 za účasti Nelsona Goodmana a Davida Wiggina, z jejichž připomínek jsem se toho hodně naučil. Za mnohé také vděčím Katherine Backhouseové, která můj rukopis k oběma vydáním několikrát přepisovala. Rád bych rovněž poděkoval Jeremymu Mynottovi a Johathanu Sinclair-Wilsonovi za mnohé rady a pomoc při redakčních úpravách.

Postup argumentace



- 1–3 Nastoluje se otázka: Co je umění? Ohledně možnosti podat na ni obecnou odpověď převažuje skepse: tento skepticismus je sám podroben skepsi.
- 4 Představena hypotéza fyzického objektu, tj. hypotéza, že umělecká díla jsou fyzickými objekty.
- 5–8 Ukazuje se, že v určitých oblastech umění, např. v literatuře či hudbě, je hypotéza fyzického objektu očividně neudržitelná. Není v nich totiž žádný fyzický objekt, s nímž by bylo *prima facie* možné umělecké dílo identifikovat. Neudržitelnost této hypotézy pro daná umění však pro estetiku nepředstavuje žádný závažnější problém. Slib, že se k těmto uměleckým druhům výklad opět vrátí (a slib splněn v částech 35–37).
- 9–10 Hypotéza fyzického objektu zvažována v těch uměních, kde nějaký fyzický objekt, s nímž by bylo *prima facie* možné umělecké dílo identifikovat, existuje, např. v malbě nebo sochařství. Je třeba vzít v úvahu dva problémy, které v souvislosti s ní vyvstávají.
- 11–14 Problém, který představuje zobrazení a zobrazivé vlastnosti. Diskuse ohledně zobrazení, podobnosti a vidění-jako. Předložen návrh, že podobnosti lze rozumět z hlediska vidění-jako, spíše než naopak; pojem záměru uveden do všech těchto analýz.
- 15–19 Problém, který představuje exprese a expresivní vlastnosti. Jsou odmítnuta dvě surová kauzální pojetí exprese. Přirozená exprese a „korespondence“.

— • —

- 20 Pokus podpořit hypotézu fyzického objektu uvážením alternativních hypotéz co se povahy uměleckých děl týče: konkrétně v těch oblastech umění, v nichž má hypotéza fyzického objektu svou základnu (viz části 9–10).
- 21 Představeny jsou idealistická teorie, tj. teorie, že umělecká díla jsou nehmotné entity, a teorie prezentační, tj. teorie, že umělecká díla mají pouze bezprostředně vnímatelné vlastnosti.
- 22–23 Idealistická teorie. Jsou vzneseny dvě námitky: že teorie činí z umění privátní záležitost a že opomíjí význam média. (Představen rovněž problém *brikoléra* neboli otázka rozmanitosti a arbitrárnosti v umění.)
- 24 Idealistická teorie a prezentační teorie postaveny proti sobě. Námitky proti prezentační teorii rozřazeny do dvou skupin: na ty, jež zpochybňují, že rozlišení na bezprostředně a zprostředkovaně vnímatelné vlastnosti je skutečně vyčerpávající, a ty, které namítají, že kromě vlastností, jež lze vnímat bezprostředně, mají umělecká díla ještě i vlastnosti další.
- 25–31 První soubor námitek proti prezentační teorii. Potíž s představou vyčerpávajícího rozlišení na bezprostředně a zprostředkovaně vnímatelné vlastnosti ilustrována pomocí významových a expresivních vlastností. Zvuk a význam v poezii a tzv. „hudba poezie“; zobrazování pohybu; zobrazování prostoru (tj. „taktilní hodnoty“). Zvažován argument, s nímž v souvislosti s expresí přišel Ernst Hans Gombrich. (Do výkladu je poprvé stručně uveden pojem ikoničnosti.)
- 31–34 Druhá skupina námitek proti prezentační teorii. Obtíže, jež představují ty vlastnosti, které bezpochyby bezprostředně vnímat nelze, jež jsou však umění vlastní. Otázka žánrů a tzv. „princip prezentace“; divákova očekávání

a záměry umělce; pojem umění jako něco, co musí divák do vnímání umění vnést. Diskuse přerušena vsuvkou.

– • –

35–37 Slib dát prostor těm uměním, kde umělecké dílo nelze identifikovat s žádným fyzickým objektem, splněn. Představena dvojice typ a token a spolu s ní tvrzení, že i typy mohou mít fyzické vlastnosti. Z tohoto důvodu jsou umění, pro která hypotéza fyzického objektu očividně neplatí, pro estetiku méně problematická.

38–39 Otázka interpretace. Kritická interpretace a interpretace coby provedení. Předloženo tvrzení, že interpretaci nelze nikdy eliminovat. Kontrast mezi popisem a interpretací je třeba brát s rezervou.

– • –

40 Znovu se promýšlí pojem umění a tvrzení, že se umělecká díla k tomuto pojmu ze své podstaty řadí. Na základě tohoto tvrzení vystává návrh, že možná tím nejlepším způsobem, jak odpovědět na otázku „Co je umění?“, bude vzít v úvahu estetický postoj.

41–44 Estetický postoj a některá jeho zkrslení. Ukazuje se, že umění a příroda byly nesprávně směřovány. Vztah mezi viděním něčeho jako uměleckého díla a skutečností, že daná věc coby umělecké dílo vznikla. „Umění“ jakožto amorfní pojem a cosi, co prostupuje veškeré oblasti života.

– • –

45 Umění jako „životní forma“ a analogie mezi uměním a jazykem.

46–49 Pojem umění jakožto životní formy zvažován z hlediska umělce. Umělcův záměr a záměry, jež připisujeme jednotlivým uměleckým dílům. Adekvátně chápaná analogie mezi uměním a jazykem po nás nežadá, abychom jedno nebo druhé identifikovali nezávisle na umění a jeho objektech. Tzv. „kacířství parafráze“.

50 Umění a fantazie postaveny proti sobě. Ve světle částí 46–49 je přeformulován problém, který byl pro idealistickou teorii označen za naprosto zásadní.

51–53 Pojem umění jako životní formy nyní uvažován z pohledu diváka. Otázka porozumění uměleckým dílům: znovu se objevuje pojem ikoničnosti a opět se zkoumají podmínky expresivity v umění.

54 Umělecké dílo jako soběstačný objekt. Tato koncepce je blíže vymezena. Moment „pozvání v umění“ a „transcendentálního“ v umění.

55 Předložen třetí pohled na pojem umění jako životní formy. Otázka, jak se umění učíme. Zůstává se u pouhého návrhu.

56 Analogie, jež byla prozatím sledována (v částech 45–55), je analogie mezi uměním a jazykem, a nikoli mezi uměním a kódem: tato dvě srovnání srovnávána mezi sebou. Otázka vztahu mezi stylem a redundancí.

57–58 Analogii mezi uměním a jazykem se kladou dvě omezení. Zvažována skutečnost, že některá umělecká díla jsou v (přirozeném) jazyce a že v umění neexistuje žádná paralela k negramatičnosti nebo inkoherenci v jazyce.

— • —

59 Poslední úvaha vybízí k hlubšímu zamyslení nad tradičním požadavkem jednoty v uměleckém díle. Otázka jednoty a tři námitky proti jakémukoli příliš přísnému nebo formálnímu výkladu tohoto pojmu.

60–63 Promýšlení pojmu jednoty dále vede k tomu, chápat umění jako z podstaty historický fenomén. Zkoumána historická povaha umění. Sociální determinace umění. Naposledy se vrací problém *brikoléra*.

64 Jak lze estetiku rozdělit na to, co je zdánlivě podstatné a co zdánlivě banální. Důležitost onoho zdánlivě banálního v estetice pro umění samotné. Umění jako cosi věčně a neoddiskutovatelně sebe-reflexivního.

65 Zaznamenáno jedno opomenutí.

Umění a jeho objekty



1

„Co je umění?“ „Umění je součtem nebo souhrnem veškerých uměleckých děl.“ „Co je umělecké dílo?“ „Umělecké dílo je báseň, malba, hudební skladba, socha, román...“ „Co je báseň, malba, hudební skladba, socha, román...?“ „Báseň je ..., malba je ..., hudební skladba je ..., socha je ..., román je ...“

Bylo by zcela přirozené domnívat se, že pokud bychom jen dokázali vyplnit ony mezery v posledních větách tohoto dialogu, měli bychom odpověď na jeden z těch nejméně uchopitelných tradičních problémů naší kultury: problém podstaty umění. Samozřejmě tím také předpokládáme, že se dialog odvíjí tak, jak byl výše nastíněn, což budu prozatím předpokládat i nadále.

2

Lze ovšem namítnout, že i kdyby se prázdná místa v závěru tohoto dialogu podařilo doplnit, stále bychom odpověď na onu tradiční otázku neměli. Rozhodně ne v tom smyslu, v jakém byla tradičně zamýšlena. Vždy si totiž žádala jednotnou odpověď, tedy takovou odpověď, jež by měla formu „Umění je ...“, zatímco my bychom nyní mohli doufat přinejlepším v takové množství odpovědí, kolik různých uměleckých druhů a médií si zpočátku rozlišíme. A pokud by někdo chtěl namítnout, že z nich nakonec jednotnou odpověď poskládat můžeme, a to tak, že ze všech dílčích odpovědí uděláme jednu velkou disjunkci, nepochopil by jádro problému. Tento tradiční požadavek měl jistě (třebaže ne vždy výslovně) vyloučit veškeré takto složené odpovědi: samo slovo „jednotný“ má poukázat na skutečnost, že nehledáme nic, co má formu „Umění je (tím, čím, je báseň) nebo (tím, čím je malba) nebo ...“.

Pokud o umění uvažujeme takovýmto způsobem a domníváme se, že jej lze z podstaty vysvětlit prostřednictvím různých druhů uměleckých děl, případně různých uměleckých druhů, proč bychom měli předpokládat, že se kvůli tomu

musíme vzdát naděje (jak k tomu, zdá se, směřujeme i nyní), že se dobereme k něčemu jinému, než jen k vysoce komplexnímu pojetí umění? Neopomínáme náhodou možnost, že jakmile ony jednotlivé odpovědi na otázky „Co je báseň, malba?, atd. ...“ získáme, může se ukázat, že mají něco společného, a třeba i něco velmi důležitého, neboť věci, které definují či popisují (tedy různé druhy uměleckých děl), mají mnohé společné vlastnosti? Protože pokud by tomu tak skutečně bylo, nemuseli bychom se uchýlovat k pouhé disjunkci a nezůstávali bychom odkázání pouze na ni. Právě oblast, kde se jednotlivé odpovědi překrývají, by nám totiž mohla posloužit jako základ pro odpověď v tradičním slova smyslu, a to i kdyby následně vyšlo najevo, že se dál než k tomuto základu nedostaneme a že za jeho hranicemi zůstávají jednotlivá umění zarputile specifická. Ukázalo by se tak totiž, že onen tradiční požadavek nelze splnit v jeho úplnosti, nikoli však to, že byla chyba jej vůbec kdy vznášet.

3

Nabízí se nám tedy následující postup: možná bychom měli nejprve stanovit jednotlivé definice či popisy – co je báseň, co je malba apod. –, a jakmile je budeme mít před sebou, prozkoumat, zda mají něco společného, a pokud ano, zjistit, co to je. Ačkoli lze tento postup pro jeho důkladnost v mnohém doporučit (později však možná budeme muset zpochybnit i to), není příliš praktický. Je totiž nepravděpodobné, že by se nám vůbec kdy podařilo zvládnout jenom jeho úvodní či přípravnou část.

Námítkám tradicionalistů dám tedy za pravdu přinejmenším v zájmu výkladu v tom, že začnu tím, co jsem nazval oblastí překryvu. Místo abych si počkal na jednotlivé odpovědi a pak hledal, co je spojuje, pokusím se je jaksi předvídat, a načrtnout tak oblast, kde by se mohly protínat. A kdyby chtěl někdo namítnout, že tím převracím správný postup zkoumání, neboť budeme zvažovat hypotézy a volit mezi nimi předtím, než se vůbec dostaneme ke zkoumání důkazů, na nichž se údajně zakládají, má odpověď by zněla, že potřebné důkazy máme ve skutečnosti všichni již v sobě. Tím myslím důkazy, které

potřebujeme k našemu relativně úzce vymezenému účelu: všichni máme jistou zkušenost s poezií, malbou, hudbou apod., a jestliže na jejím základě nemůžeme (a já jsem si jist, že opravdu nemůžeme) říci, co tyto věci jsou, jsme alespoň schopni poznat, když nám o nich někdo tvrdí, že jsou něčím, čím ve skutečnosti nejsou. Kdosi prohlásil, že lidská zkušenost stačí k tomu, aby nějakou hypotézu falzifikovala, nikoli však aby ji potvrdila. Aniz bych chtěl takový názor přijímat či odmítat jakožto obecnou filozofickou tezi, domnívám se, že je v této oblasti dostatečně platný. A právě asymetrie, která z něj vyplývá, stojí v základech postupu, jež hodlám dále sledovat.

Tímto postupem se místy přiblížíme k některým tradičním teoriím umění. Stojí však za to zopakovat, že mým cílem není ani nějakou takovou teorii formulovat, ani rozebírat teorie již existující. Je zásadní rozdíl mezi tím ptát se, co je umění, a otázkou, co (pokud vůbec něco) mají společného jednotlivé typy uměleckých děl nebo umělecké druhy. A to přesto, že druhá z otázek (ta, která zajímá mne) bývá pokládána zejména jakožto preludium či úvod k té první.

4

Začněme u hypotézy, že umělecká díla jsou fyzickými objekty, kterou budu v zájmu stručnosti nazývat „hypotéza fyzického objektu“. Je přirozené začít právě u ní: už jen z toho důvodu, že se zdá vcelku rozumné předpokládat, že věci jsou fyzickými objekty, pokud jimi očividně nejsou. Některé věci nejsou fyzickými objekty zcela očividně. A ačkoli nemusí být očividné, že umělecká díla jsou fyzické objekty, nezdá se ani, že by patřila mezi ony ostatní věci. Bezprostředně se tedy neřadí k myšlenkám, historickým obdobím, číslicům či preludům. Navíc, a co je důležitější, hypotéza fyzického objektu souzní s mnoha tradičními pojetími umění a jeho objektů, a toho, čím tyto objekty jsou.

5

Hypotézu, že všechna umělecká díla jsou fyzickými objekty, lze ovšem snadno napadnout. Pro nás bude užitečné a poučné rozdělit si takovou námitku na dvě

části, přičemž toto dělení příhodně odpovídá dělení mezi samotnými druhy umění. Argumentuje se totiž, že některá umění nemají žádný fyzický objekt, který by bylo možné alespoň trochu přesvědčivě identifikovat jako umělecké dílo: Žádný takový objekt, který by se rozprostíral v čase a prostoru (což fyzické objekty musejí), jež bychom mohli označit za hudební skladbu nebo román, neexistuje. V případě jiných umění – především pak malby a sochařství – se argumentuje tak, že zde sice existuje vhodný fyzický objekt v běžném slova smyslu, který můžeme, a obvyčejně tak i činíme, identifikovat jako umělecké dílo, ale že je taková identifikace nesprávná.

Uvidíme, že první část námítky je mnohem obtížněji řešitelná. Naštěstí to však není ona, nýbrž její druhá část, která může estetice potenciálně způsobit tolik problémů.

6

Představa, že existuje nějaký fyzický objekt, který lze identifikovat jako *Odyseea* nebo *Růžového kavalíra*, nemůže dlouho obstát, jakmile jsme požádáni, abychom takový objekt označili nebo na něj ukázali. Jistě, je tu výtisk *Odyseea*, který mi právě leží na stole, a představení, na něž se dnes večer chystám. Obě tyto věci lze chápat jako fyzické objekty, byť v případě představení je, pravda, třeba trochu přimhouřit oko. Navíc k těmto objektům běžně odkazujeme větami jako „Mám na stole *Odyseea*“ nebo „večer uvidím *Růžového kavalíra*“, a je tak velmi lákavé (ovšem chybné) z toho usuzovat, že *Odyseus* je právě tímto mým výtiskem a *Růžový kavalír* tímto dnešním představením.

Lákavé, nicméně chybné. A chybnost takového úsudku si můžeme ukázat poměrně snadno a rychle. Vyplyvalo by z něj například, že pokud svůj výtisk *Odyseea* ztratím, pak bude *Odyseus* jako takový ztraceným dílem. Nebo jestliže se kritikům nelíbilo dnešní představení *Růžového kavalíra*, nelíbí se jim samotná opera *Růžový kavalír*. Ani jeden z těchto závěrů samozřejmě není přijatelný.

Máme zde dva způsoby, jak o těchto faktech hovoříme či jak je popisujeme: jednak jako o uměleckých dílech a jednak jako o výtiscích a představeních