

Krása je príslubom šťastia.
Stendhal

Predslov

Je zvláštne, že hoci moja filozofia umenia ašpiruje na druh nadčasovosti, o akú sa filozofia vo všeobecnosti usiluje, je do takej miery produktom konkrétnej historickej chvíle, že sa o nej ľahko možno domnievať, že je relevantná predovšetkým pre umenie, ktoré ju podnietilo. Samo umenie bolo produktom rozličných avantgardných hnutí začiatku 60. rokov, najmä v New Yorku a okolí. Väčšina tohto umenia by navyše sotva mohla vzniknúť oveľa skôr. Vezmite si len slávnu *Škatuľu Brillo* od Andyho Warhola, ktorá tak významne figurovala v mojom myslení a písaní. Vznikla a bola vystavená v roku 1964 a prisvojila si formát úžitkového prepravného kartónu, ktorý jej predchádzal čosi vyše roka. Návrhár kartónu, sám umelec, čerpal stylistické vzory z dobovej abstraktnej maľby. Brillo bol názov pre čerstvo vynájdenú čistiacu hubku, určenú na obzvlášť účinné leštenie hliníkového riadu. Na americký trh bola uvedená len o niekoľko rokov skôr. *Škatuľa Brillo* sotva mohla predchádzať tomu, čo jej dalo význam. Možno si predstaviť, že nejaký celkom podobný predmet mohol byť vyrobený už o storočie skôr, nemohol by však vyvolať príslušné významy, aké zrodili *Škatuľu Brillo* ako umelecké dielo. Nielenže by rovnaký predmet nemohol byť rovnakým



1. Obálka knihy *Za Škatulou Brillo* (Russell Conner)

umeleckým dielom ako v roku 1964, ale je ťažké pochopiť, ako by v roku 1864 mohol byť umeleckým dielom vôbec. Pre mnohých bolo dosť ťažké akceptovať ho ako umenie dokonca aj v roku 1964, potom sa však otvoril priestor pre to, aby ho aspoň istá časť sveta umenia bez váhania akceptovala. A tak otázka, ktorá sa ma týkala ako filozofa, znela, čo umožnilo, aby sa niečo v danej historickej chvíli stalo umeleckým dielom, keď oveľa skôr by takýto

status mať nemohlo. Prinajmenšom to nastolilo otázku na najvšeobecnejšej filozofickej úrovni, ako sa daná historická situácia podieľa na umeleckom statuse nejakého predmetu.

Nadčasovosť, ktorá náleží filozofii, mala akosi sklon inflektovať spôsob, akým sú objekty filozofického záujmu samy ponímané ako nadčasové. Vždy mi však pripadalo filozoficky inštruktívne predstaviť si, ako sú objekty, tesne zviazané s konkrétnymi historickými chvíľami, ako *Škatula Brillo*, transportované späť do oveľa dávnejšej doby; podobne ako si Mark Twain skvele predstavoval connecticutskeho Yankeeho preneseného na dvor kráľa Artuša. Na obálke mojej knihy *Beyond the Brillo Box* (*Za Škatulou Brillo*) prefikovaný maliar Russell Conner nahradil na známej Rembrandtovej *Hodine anatómie* mŕtvolu *Škatulou Brillo* tak, že to vyzeralo, akoby dychtívi poslucháči Dr. Tulpa počúvali v 17. storočí prednášku o avantgardnom umení polovice 20. storočia. V súčasných encyklopedických múzeách je pre nás bežné, že prechádzame z galérie venovanej holandskému umeniu 17. storočia do galérie amerického umenia 20. storočia. Diela z rozličných storočí a kultúr, juxtaponované v jedinej galérii tak, aby mohli navzájom „komunikovať“, ako zvyknú hovoriť kurátori, vnímate ako pokrok. Ale chápanie umenia tými, pre ktorých maľoval Rembrandt, by nijakým spôsobom nemohlo prijať *Škatulu Brillo*. Roku 1917 sa Marcel Duchamp pokúsil ponúknuť „asistovaný ready-made“ – v skutočnosti pisoár – na výstavu, kde ho, napriek tomu, že nemala mať porotu, komisia rozhodujúca o výbere diel odmietla z jednoznačného dôvodu, že to nie je umenie. V roku 1917 existovali oblasti sveta umenia, ktoré boli priaznivo naklonené Duchampovým *ready-mades*, no rozhodcovská komisia Spoločnosti nezávislých umelcov, ktorá sponzorovala výstavu, do nich jasne nepatriła. Podobne aj v roku 1964 pre značnú časť sveta umenia nebola *Škatula Brillo* umením. Ale neexistovali a ani nemohli existovať žiadne časti parížskeho sveta umenia v roku 1864 – alebo amsterdamského v roku 1664 –, do ktorých by sa *Škatula Brillo* hodila. Je samozrejme pravda, že pojem

umenia sa začal dosť uvoľňovať, takže v roku 1864 už mohla byť Manetova maľba *Déjeuner sur l'herbe* akceptovaná ako umenie, hoci pre väčšinu z tých, čo ju na *Salon de refuses* videli, to bola perverzia samej idey umenia. Heinrich Wölfflin napísal, že nie vždy je všetko možné. V tomto zmysle historickej nemožnosti *Škatuľa Brillo*, možná len ako objekt, nebola možná ako umenie oveľa skôr než bola vyrobená. (Netreba zabúdať, že *Škatuľa Brillo* bola vyrobená z priemyselnej preglejky, ktorá v roku 1864, a toľko v roku 1664, možno ani neexistovala, a bola pomalovaná sieťotlačovou farbou, ktorá vtedy neexistovala takmer iste. Filozofi sú krajne kauzálni, keď prevádzajú takéto „myšlienkové experimenty“. Objekt, z ktorého pozostáva *Škatuľa Brillo*, mohol vzbudiť úžas, tak ako kokosové škrupiny, keď vyplávali na pobrežie v stredovekej Európe.)

Tieto úvahy vrhajú isté pochybnosti nielen na nadčasovosť umenia, ale, oveľa priamejšie, kladú aj otázku, ako k umeleckým dielam pristupovať kriticky a esteticky. Predpoklad, že keď sa obraciame na umelecké dielo, všetko, čo je pre to relevantné, musí byť prítomné a prístupné v každom okamihu existencie diela, má skôr charakter formalizmu ako kritického prístupu. Vo filozofii umenia existuje, takpovediac, pozícia, ktorá je analogická internalizmu vo filozofiách mysle a významu. Umelecké diela sa, samozrejme, časom fyzikálne menia, niekedy až radikálnym spôsobom – pigmenty blednú, sochy strácajú vystupujúce časti ako sú ruky a nohy. A informácia dôležitá pre identifikáciu a interpretáciu diela je niekedy jednoducho zabudnutá: nepoznáme už identitu osôb na starých portrétoch; osoby, ktoré poznali kľúče k čítaniu určitých znakov a symbolov, umreli bez toho, aby túto vedomosť odovzdali iným. Jednoducho nevieme, ako čítať tlaču Pietra Breugela, ako ich dokázali čítať jeho súčasníci, alebo aspoň niektorí z nich. Existujú anglické slová, ktoré sa vyskytujú jedine v jednej zo Shakespeareových hier, takže ak by sa jej rukopis stratil, dokonca ani špecialisti by nemohli poznať, aké boli tie chýbajúce slová. Vzťah medzi hrou a rukopisom je metafyzický

chúlostivý, no určite to nie je záležitosť striktnej totožnosti. A tak zmeny, ktoré umelecké diela ako fyzické objekty podstupujú, sú skutočne len vedľajšie. Keď niekto hovorí, že nič vonkajšie nie je relevantné pre pochopenie diela kriticky a esteticky, odkazuje na umelecké dielo do tej miery, že ho možno odlíšiť od fyzického objektu. Internalizmus v umení je pozícia, podľa ktorej všetko relevantné pre ocenenie je ideálne prístupné kritickému oku v každom okamihu a nič okrem toho nie je pre prežívanie umenia ako umenia relevantné.

Predstavujem si, ako je umelecké dielo v tomto zvláštnom zmysle, odlišujúce sa od fyzického objektu, prenesené do nejakej staršej historickej chvíle – *Škatuľa Brillo* ako druh formálneho návrhu. Ale týmto predstavovaným prenosom sa stratí to, o čom som tu hovoril ako o významoch, ktoré dávajú dielu život. Pretože význam je založený na spojení umenia so svetom a vzťahy medzi návrhom a svetom sú historické. Názov „Brillo“, napríklad, označuje výrobok pre domácnosť, vynájdený a patentovaný v určitej dobe. Dovtedy to bol iba nejaký zvuk alebo napísaný znak – alebo prinajlepšom nejaké slovo v lámanej latinčine. Na *Škatuli Brillo* je značka pozostávajúca z písmena U v krúžku. Je to logo, ktoré má znamenať, že daný výrobok je certifikovaný ako kóšer Úniou ortodoxných rabínov v Jeruzaleme, založenej po tom, ako vznikol štát Izrael. Brillo bola kóšer v roku 1964, no dnes už kóšer nie je, a tak kartóny Brillo v supermarketoch už viac nemôžu niesť dané logo. Je to logo súčasťou návrhu alebo nie? Túto otázku nechám na starosť formalistom. Oveľa dôležitejšie je uvažovať o tom, že, ako som už povedal, sama *Škatuľa Brillo* ako dielo stojí vo vzťahu „apropriácie“ ku kartónom, v ktorých bolo Brillo prepravované z továrni k distribútorom a odtiaľ do supermarketov od polovice 60. rokov až do konca 90. rokov, keď sa dizajn kartónov zmenil. No ešte dôležitejšie je to, že záujem a dôležitosť *Škatule Brillo* sú veľmi viazané s postojmi k umeniu, ktoré prevládali v umení prvej polovice 60. rokov, najmä na Manhattane. Čiastočne mohla byť v tom čase umením

vďaka faktu, že dané historické a teoretické ovzdušie určilo, čo je historicky možné. Roku 1964, keď som publikoval v *Journal of Philosophy* Svet umenia – text, v ktorom boli načrtnuté prvé obrysy mojej filozofie umenia – som sa domnieval, že aby niekto chápal *Škatuľu Brillo* ako umenie, musí niečo vedieť z histórie a teórie, ktoré definujú relevantný svet umenia danej chvíle. V tej konkrétnej chvíli existovalo veľa svetov umenia, dokonca v samom New Yorku. Nechcem relativizovať umenie na svety umenia, ale len v tomto bode zdôrazniť, že status *Škatule Brillo* ako umeleckého diela závisel od vonkajších faktorov, ktoré neexistovali na príslušnom mieste pred rokom 1964.

Chcem niečo uviesť o tom, do akej miery tieto historické úvahy patria k pojmu umenia, bude však lepšie, keď predtým poviem niekoľko slov o samom pojme pojmov. Často sa spomína, že Gréci, ktorými začína na Západe filozofia umenia, nemali vo svojom slovníku slovo pre umenie. Celkom iste však mali pojem umenia, ktorý svojím rozsahom zahrňoval veľké množstvo rovnakých druhov objektov, aké by sme dnes pokladali za umelecké diela. Definícia umenia, vylučujúca grécke sochy alebo drámy, by bola ipso facto neprijateľná. Gréci si súčasne uvedomovali, že niektoré vlastnosti, charakteristiky týchto objektov, neboli súčasťou pojmu umenia, dokonca ani keď boli veľmi rozšírené. Hovorím predovšetkým o mimetických vlastnostiach: verilo sa, že grécke sochárstvo spodobuje svoje témy, skoro tak, ako sa verilo, že grécke tragédie spodobujú určité historické epizódy v životoch ich hrdinov. Technika napodobňovania vskutku určila progresívnu históriu v oblasti mimetických umení, ktoré sa nám zachovali – sochárstvo a dráma. Bol to prokrok určený podobnosťou so životom, od archaických postáv Apolóna k postavám natoľko blízkym spôsobu ľudského videnia, že vznikla skutočná možnosť ilúzie. Táto možnosť musela zohrávať dôležitú úlohu v gréckych formách života, najmä v náboženskom kulte, kde boli sochy bohov a bohýň také pôsobivé, až by človek veril v prítomnosť samotných božstiev, najmä v prítomnej zadymenej atmosféry chrámových interiérov.

Podľa Nietzscheho popisu ranej tragédie existoval moment, keď celebranti skutočne verili, že ústredného herca ovláda boh, takže chór mohol mať dojem, že je medzi nimi napríklad Dionýzos. Možno predpokladať, že podobnej dôvere sa tešili aj sochy bohov v chrámoch zasvätených ich kultu. Napokon, „mystická prítomnosť svätca v ikone“ sa veľmi podpísala pod grécku ortodoxiu, kde zohrala hlavnú úlohu v prudkých ikonoklastických sporoch Byzancie 18. storočia. Neexistovalo žiadne hľadisko, podľa ktorého by umelecká vlastnosť bola znamením odlišných mier podobnosti so životom – Aischylos nemohol byť v žiadnom prípade horší než Euripides. Takže Sokrates mohol vo svojej slávnej polemike tvrdiť, že podobnosť so životom nie je súčasťou *pojmu* umenia, hoci sa v jeho časoch značne cenila. Pre pojem Grékov bolo predsa najdôležitejšie, že umenie má reprezentovať veci. No miery podobnosti so životom boli v mimetickej reprezentácii záležitosťou sčasti vkusu, sčasti funkcie. Platónovi bolo jasné, že existujú aj iné spôsoby reprezentácie než akákoľvek miera mimézis. Ich pojem reprezentácie bol značne abstraktný a všeobecný. A taký je, samozrejme, aj ten môj, keď som navrhol, aby bola reprezentácia súčasťou definície umenia. Zdôraznil som reprezentáciu, keď som uvažoval, ako možno odlíšiť niečo, čo je umenie, a pritom sa to veľmi podobá na niečo, čo umením vôbec nie je. Môj záujem bol vyvolaný umením 60. rokov, no myslím ho ako univerzálny a nadčasový.

Tu je ďalší príklad. Od osemnásteho do začiatku dvadsiateho storočia sa predpokladalo, že umenie musí obsahovať krásu. Do značnej miery to bola záležitosť predstavy, že krása by mala patriť k prvým veciam, na ktoré si ľudia pomyslia v súvislosti s *les beaux-arts*. Keď Roger Fry zorganizoval v rokoch 1910 a 1912 skvelé výstavy postimpresionistického umenia v Galérii Grafton v Londýne, publikum bolo pobúrené nielen ignorovaním podobnosti so životom, čo bolo charakteristické pre väčšinu modernistického hnutia, ale aj zrejmou absenciou krásy. Fry vo svojej obrane argumentoval, že ľudia sa budú na nové umenie

pozerat ako na škaredé, až kým sa im nebude vidieť krásne. Ak ho majú vidieť ako krásne, implikoval, musia mať estetickú výchovu a potom v ňom časom krásu uvidia. Nepochybne sa niekedy stáva, že uvidíme krásu, ktorá nám spočiatku unikla – no čo ak nie? Je to preto, že sme voči kráse slepí – alebo snáď preto, že nesprávne berieme ako dané, že umenie *musí* byť krásne? V tejto knihe budem hovoriť aj o tom, ako sa nepoddajná avantgarda zriekla krásy. Mám na mysli v prvom rade dada, ktoré odmietlo vytvárať krásne objekty pre pôžitok tých, čo boli zodpovední za svetovú vojnu. V rozhovoroch s Cabannom Duchamp odmietol celú ideu toho, čo nazval „sietnicovým chvením“, ktoré malo umenie po Courbetovi podľa očakávania vzbudzovať v divákoch. Nadchýnal sa intelektuálnym umením bez akéhokoľvek zmyslového pôžitku. Nepoddajná avantgarda podľa mňa urobila obrovský filozofický krok vpred. Pomohla ukázať, že krása nie je súčasťou pojmu umenia, že niečo môže byť umením bez ohľadu na to, či je v tom prítomná krása alebo nie. Pojem umenia si môže vyžadovať prítomnosť niektorej zo škály vlastností, vrátane krásy, ale obsahuje aj mnohé ďalšie, ako napríklad vznešenosť, o ktorej sa toľko diskutovalo v 18. storočí. Na chvíľu ich označím ako *pragmatické*, aby som ich mohol postaviť do protikladu k *sémantickým*, príkladom ktorých je mimézis, vypožičajúc si slovník z teórie znakov Charlesa Morrisa, ktorá zohrala dôležitú úlohu v rozkvetu logického pozitivizmu. Zámerom pragmatických vlastností je vyvolať v divákoch nejaké pocity voči tomu, čo umelecké dielo reprezentuje. Morris, mimochodom, hovorí, že to, čo nazýva pragmatizmom, sa kedysi nazývalo rétorikou a bola to jedna z určujúcich disciplín klasického veku. Vzbudzovať lásku k tomu, čo umelecké dielo ukazuje, môže byť pragmatická funkcia krásy, vzbudzovať úžas zase funkcia vznešeného. No existujú mnohé ďalšie prípady, ako je odpor na vzbudenie hnusu, alebo smiešnosť na vzbudenie pohrdania. Alebo oplzlosť na vyvolanie erotických pocitov. Pragmatické funkcie svojím spôsobom korešpondujú s tým, o čom Frege vo svojej teórii významu hovorí ako o „farbe“ – *Farbung*.

Škála pragmatických vlastností je oveľa širšia než čokoľvek v skutočnom dosahu kánonu estetických spisov, rovnako ako škála sémantických vlastností zahrňuje oveľa viac než len mimetické reprezentácie. Ale mojím záujmom je tu jednoducho vybrať si niektorú zo zložiek, ktoré figurujú alebo môžu figurovať v konceptuálnej analýze umenia, a objasniť, ako dôkladne bol ten pojem skonštruovaný vo filozofickej a kritickej literatúre o umení. Filozofická definícia umenia musí byť sformovaná v najvšeobecnejších pojmoch, aby mohla zahrnúť všetko, čo kedy bolo alebo mohlo byť umeleckým dielom. Musí byť dostatočne všeobecná, aby bola imúnna voči protipríkladom. A hoci nedokážem predstierať, že som dosiahol formuláciu, ktorá spĺňa túto podmienku, práve to je úloha, ktorá od samého začiatku riadi moju filozofiu umenia. Ale presne to mi umožnilo zaoberať sa umením polovice 60. rokov. Pretože to bolo obdobie, keď sa o mnohom z toho, o čom sa domnievalo, že je súčasťou pojmu umenia, celkom prestalo uvažovať. Nielen krása a mimézis, ale takmer všetko, čo figurovalo v živote umenia, bolo vymazané. Definíciu umenia bolo treba vybudovať na ruinách toho, čo predošlé diskurzy pokladali za pojem umenia. A to ma vracia k môjmu príkladu.

Problém, ktorý ma okamžite zaujal v spojitosti so *Škatulou Brillo* sa netýkal len toho, že čo z nej urobilo umenie, ale prečo, v prípade, že to je umelecké dielo, nie sú ním aj predmety, ktoré sú úplne (alebo takmer úplne) ako ona, konkrétne množstvo kartónov určených na prepravu hubiek Brillo. K interpretácii tejto časti Warholovho diela nepochybne patrí aj to, že pre umelecké zámery využíval logá z komerčného umenia. Ale pravdupovediac, Warhol by mohol robiť umenie z čohokoľvek, pokiaľ by objekty, z ktorých ho robil, neboli umeleckými dielami. Roku 1964, napríklad, použil policajné fotografie „Most Wanted“ kriminálnikov, ako aj novinové fotografie havárie lietadla, samovrážd a automobilových nehôd. Existuje niečo ako Warholov „štýl“, čo determinuje, z ktorých vecí, spomedzi obrovského množstva vecí, z akých by mohol urobiť umenie, umenie urobil.

Od jeho umenia som vlastne požadoval len to, aby existovali príklady vecí, ktoré nie sú umením, hoci sa podobajú na umenie, asi tak, ako sa *Škatuľa Brillo* podobá na obyčajné škatule Brillo. To mi vnuklo myšlienku o nerozlíšiteľných dvojiciach, v rámci ktorých je jedna vec umelecké dielo a druhá ním nie je, takže by som sa potom mohol opýtať, na akom základe môže byť jedna vec z každej dvojice umeleckým dielom a druhá len vecou. Ukázalo sa, že je to mocný nástroj pre konceptuálny výskum, aký som potreboval. Sotva by sa to však stalo nástrojom pred tým, než to existovalo ako skutočná možnosť v umeleckej praxi.

Skutočne by som dokázal nájsť príklady takýchto dvojíc všade vo svete umenia 60. rokov. *Fluxus*, napríklad, používal jedlo ako umenie. Minimalisti používali dielce montovaných budov a iné priemyselné produkty. Umelci pop-artu, ako napríklad Lichtenstein, zväčšovali komiksové obrázky zo žuvačkových obalov a prezentovali ich ako maľby. Konceptualista Dennis Oppenheim vykopal v horách pri Oaklande v Kalifornii jamu a ponúkol ju ako skulptúru, ktorú nemožno prepraviť do múzea. Počnúc rokom 1969 mohli konceptualisti pokladať všetko za umenie a každého za umelca, celkom ako to zanedlho navrhoval Joseph Beuys. Vhodné príklady možno nájsť v tanci, najmä v Judson Group, kde mohol tanec spočívať v sedení na stoličke, i v avantgardnej hudbe, ktorá odmietla rozdiel medzi hudobnými a nehudobnými zvukmi. Avantgarda 60. rokov mala záujem prekonať hranicu medzi životom a umením. Mala záujem vymazať rozdiel medzi krásnym a ľudovým umením. Keď sa však desaťročie skončilo, ostalo len veľmi málo z toho, o čom si predtým takmer každý myslel, že je súčasťou pojmu umenia. Bolo to obdobie veľkolepého filozofického vymazávania. Blaho bolo v tom úsvite žitia!

Niet pochýb, že aj moja filozofia bola do veľkej miery súčasťou danej chvíle, hoci som poznal len časť z toho, čo sa dialo, a navyše, nikto zo sveta umenia – alebo z množiny prekrývajúcich sa svetov umenia tej doby – vôbec nepoznal moju filozofiu. Až nedávno sa môj článok *Svet umenia* z roku 1964 začal objavo-

vať v antológiách dokumentov k dejinám umenia tej doby. Ale štruktúry, s ktorými som pracoval, boli veľmi podobné štruktúram analytickej filozofie. Moja kniha *Analytická filozofia dejín* bola v roku 1964 v tlači a myšlienky z nej ovplyvnili spôsob, ako som uvažoval o všetkom. V tej knihe som napríklad tvrdil, prostredníctvom analýzy typu pravda-predpoklad, že významy historických udalostí sú neviditeľné pre tých, ktorí nimi žijú. Bola to externalistická téza, ktorej som sa pridržiaval, keď som analyzoval pojem umeleckého diela – že to, čo robí z nejakého objektu umelecké dielo, je voči nemu vonkajšie.

Vráťme sa však k filozofickej situácii, ktorá vládla v tej chvíli v umení. Akonáhle začne niekto premýšľať o tom, vďaka čomu bola daná chvíľa taká jedinečná, ukážu sa jasne dve veci. Prvou je to, že keď je zrejmé, že čokoľvek môže byť umelecké dielo, potom otázka, či sú to či ono umelecké diela, nemá veľký význam, pretože odpoveď na ňu bude zakaždým áno. Nemusia to byť umelecké diela, ale môžu. Takže druhá vec spočíva v naliehavosti otázky, aký to musí byť prípad, ak *majú* byť umeleckými dielami. Znamená to, že celá teória umenia sa zrazu ukazuje taká veľmi imperatívna ako nikdy predtým. Je tiež jasné, že žiadna z predošlých teórií umenia nám tu príliš nepomôže, pretože žiadna nebola formulovaná v takej situácii, aká definovala svet umenia 60. rokov, najmä fakt, že čokoľvek, akákoľvek banálna vec, môže byť umeleckým dielom. Možno doceliť len neurčitosť, akú si filozofia vyžaduje proti extrémnej voľnosti, akú zrodili šesťdesiate roky. Bola to teda skvelá doba byť filozofom umenia.

Moje vlastné dielo v tejto úžasnej oblasti bolo inšpirované dvomi Heglovými navzájom súvisiacimi myšlienkami. Prvou je jeho myšlienka, že filozofia vhodná pre formu života sa môže riadne začať, až keď táto forma života zostarla: „Keď filozofia maľuje svoju šedivosť šedivo, potom forma života zostarla,“ píše elegicky vo *Filozofii práva*. Myslím si, že filozofia umenia sa môže naplno začať až vtedy, keď sa skončia dejiny umenia, pretože dovtedy filozofia nemá všetky veci potrebné na to, aby vybuodovala teóriu.

To však súvisí s mojou druhou myšlienkou, ktorá je do určitej miery založená na Heglovom majstrovskom diele *Fenomenológia ducha*. Ako raz americký filozof Josiah Royce pripomenul, táto jeho kniha má štruktúru *Bildungsromanu*. Duch, alebo *Geist*, ako Hegel nazýva svoju tému, podstupuje v priebehu knihy vzdelávací proces, prostredníctvom ktorého objavuje svoju vlastnú identitu. Je to druh *Bildung*, ktorým sa Hegel zaoberal, a ktorým sa zaoberáme všetci, keď sa prostredníctvom skúsenosti učíme, kto vlastne sme. Aj ja by som chcel o dejinách umenia rozmýšľať takýmto spôsobom ako o *Bildungsromane*, v ktorom *Kunst* objavuje kúsok po kúsku svoju vlastnú identitu. Filozofia je meniace sa vedomie týchto dejín v tom zmysle, že na každom stupni sa vynára kúsok skladačky toho, čo je podľa filozofie *Kunst*. Ale, ako v prípade *Fenomenológie*, je to často čiastočné a často nesprávne. Nie je to hladký vývoj. Dobrodružstvá, náhody a nehody *Kunstu* nevytvárajú dejiny umenia, ktoré by boli oblasťou dejín umenia ako disciplíny, ale *filozofické dejiny umenia*, ktoré sú vskutku dejinami filozofie umenia. Tieto dejiny dosiahli novú úroveň v 60. rokoch, keď sa aspoň vyjasnilo, že všetko je možné ako umenie. Koniec umenia, v tom zmysle ako túto frázu používam ja, znamená práve toto. Teraz je možné odpovedať na otázku identity *Kunstu*, ktorú, ako vieme, nemožno zvrhnúť ďalšími dejinami umenia. Práve to musí platiť o každej filozofickej definícii.

V tomto predslove som spomenul dve podmienky, ktoré pomáhajú túto identitu špecifikovať. Jedna z nich je to, že ak má byť niečo umenie, musí niečo reprezentovať, to znamená, že musí mať nejakú sémantickú vlastnosť. Značná časť mojej knihy *Transfigurácia všednosti* sa to usiluje dokázať. Rád by som povedal, že druhou podmienkou je to, čo som nazval pragmatickými vlastnosťami, nie som si však istý, či by to bola pravda. Nie som si totiž istý, akú úlohu, ak vôbec nejakú, hrajú pragmatické vlastnosti, v umení dneška. Hrali však obrovskú úlohu v umení minulosti keď boli súčasťou odpovede na otázku, čo je cieľom umenia, v prípade, že ju niekto položil.

Ak som súčasťou svojej vlastnej historickej chvíle, vysvetľovalo by to, prečo som neodpovedal, alebo sa aspoň nepokúsil odpovedať na túto otázku, a vlastne aj to, prečo som v analýze umenia veľmi zriedka uvažoval o nejakej úlohe krásy a podobne. To by mali čiastočne vysvetliť historické okolnosti, za ktorých moja filozofia umenia vznikla: avantgardné umenie 60. rokov sa obrátilo chrbtom k estetike takmer tak rezolútne, ako sa avantgardná filozofia tej doby obrátila chrbtom osвете. Obidve chceli byť „cool“. Myslím si, že vo filozofii umenia to bol zdravý pohyb. Pomohol oddeliť filozofiu umenia od estetiky, ktorá bola vždy akosi zmätená. Domnievam sa, že si teraz musíme vytvoriť vhodnú imunitu, aby sme opäť mohli uvážiť, vďaka čomu je vlastne umenie také významné v ľudskom živote práve to je mojím súčasným programom. Ochraňovaný tým, čo som sa naučil, znova môžem začať dlhými laboratórnymi kliešťami analytickej filozofie dvíhať také toxické vlastnosti ako sú krásy, vznešenosť a podobne. Pravdepodobne existujú dobré dôvody, prečo bola krásy v dejinách umenia vzorovou pragmatickou vlastnosťou a jej pevné postavenie v diskurze viac než ospravedlňuje dôraz, aký jej pripíšem v tejto knihe.

Keď som začal premýšľať nad projektom ohraničenia definície umenia, vo filozofii umenia dominovali dve hlavné tézy: jedna tvrdila, že žiadna taká definícia nie je možná a druhá, že nie je potrebná. Druhá bola do veľkej miery wittgensteinovskou odpoveďou na prvú. Ale ako to s Wittgensteinom často býva, jeho pozícia predpokladá stabilitu v množine vecí nazvanú daným pojmom – v tomto prípade „umeleckým dielom“ –, takže od ľudí hovoriacich daným jazykom možno všeobecne očakávať, že budú takmer vždy rozoznávať umelecké diela. Prvá pozícia bola medzicasom založená na nesmiernom pluralizme, ktorý začínal v umení prevládať: takto veľa veciam bolo umožnené, aby boli umeleckými dielami, až sa zdalo, že žiadna definícia už viac nie je možná. Konzervativizmus wittgensteinovského názoru bol ohrozený takmer už vo chvíli keď bol sformulovaný. Dnes vieme,

že nejaká definícia bola konečne možná až vtedy, keď bol radikálny pluralizmus zaregistrovaný vo vedomí. Musí spočívať vo vlastnostiach, ktoré musia byť vždy prítomné, nech už sa trieda umeleckých diel ukáže byť akokoľvek rôznorodá – ako napríklad na Whitneyovej bienále v roku 2002. Tento pluralizmus evidentne nebol zrejmy dokonca ešte ani vtedy, keď začali Wittgensteinovi nasledovníci aplikovať jeho filozofiu vo filozofii umenia. Až keď sa nastolí sám pluralizmus, je konečne možné robiť filozofiu umenia transhistorickým spôsobom. Takže o nadčasovú filozofiu umenia sa možno pokúsiť len vo chvíli, ako je tá dnešná, ktorá je napokon v dejinách umenia jedinečná. Až keď som venoval najväčšiu možnú pozornosť umeniu mojej historickej chvíle, bol som schopný nádeje pre filozofiu umenia, platnú pre všetky historické chvíle.

To ma privádza k tretej Heglovej myšlienke. Všetci sme deťmi svojej doby, píše – ale cieľom filozofov je uchopiť ju v myslení. Od 60. a naliehavo od 80. rokov som sa snažil sformovať svoju skúsenosť zo sveta umenia do filozofie. Človek to môže urobiť, len keď žije v danej dobe, a to robí túto knihu osobnejšou a konfesnejšou, než sa od filozofie očakáva, i abstraktnejšou, než vyznania obyčajne bývajú. Vo filozofickej literatúre existuje tradícia meditatívnych vyznaní, čitateľ by si však v prvom rade mal uvedomiť, že táto kniha si nerobí nárok na žiadnu vedeckú autoritu. Jej autorita, ak vôbec nejakú má, spočíva niekde inde. Vzdal som sa v nej poznámok, ktoré takmer vo všetkých vedeckých textoch o umení tvoria *façade* žiadúcej autority. Čítajte ju ako dobrodružný príbeh s niekoľkými filozofickými tvrdeniami a úrovňami ako trofejami, ktoré som získal z mojich stretnutí so životom umenia v našej dobe.

Arthur C. Danto
New York City 2002

Podakovania

Prednášky Paula Carusa, pomenované po vydavateľovi *The Open Court* Open Court Publishing Company a *The Monist*, sponzoruje Nadácia zriadená na jeho pamiatku. Pozvaný prednášajúci má obyčajne predniesť v trojročných intervaloch cyklus troch prednášok na stretnutí jednej z troch divízií Americkej filozofickej asociácie. Cyklus, ktorý najlepšie poznám, je cyklus C. I. Lewisa *Analýza poznania a hodnotenia*. Začal r. 1946, študoval som ho ako postgraduálny študent a, v dobrom i zlom, definoval spôsob, ako som premýšľal a v mnohom dodnes premýšľam nielen o teórii poznania, ale takmer o všetkom. Lewisov cyklus bol siedmym cyklom – prvým bol cyklus Johna Deweya *Skúsenosť a príroda* – a obidva svojím významom ďaleko presahujú zväzky reprezentujúce tri prednášky. Je zvykom, že Open Court vydáva prednášky ako knihu, znamená to však, že rukopis nakoniec obsahuje hojné množstvo materiálu, ktorý nebol v samých prednáškach. A takto je to aj v tomto prípade. Za knihu nemožno pokladať to, čo nemá chrbticu, a zviazané tri hodinové prednášky môžu byť v najlepšom prípade len čosi viac než nejaká brožúrka.

Tri prednášky, čo som pod názvom *Revolta proti kráse* predniesol pri príležitosti, ako sa neskôr ukázalo, stého výročia Ame-