

Univerzita Karlova v Praze  
Filozofická fakulta  
Katedra estetiky

Obor estetika

*Pokus o porovnání estetiky Jana Mukařovského a feministických přístupů v estetice*

*An Attempt at a Comparison of Jan Mukařovský's Aesthetics and Feminist Approaches to Aesthetics*

Jana Jirků

vedoucí práce: PhDr. Helena Jarošová

Praha 2007

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

## Obsah

<b>1. ÚVOD.....</b>	<b>3</b>
<b>2. SOCIOLOGICKÁ ESTETIKA.....</b>	<b>5</b>
<b>3. KRITIKA AUTONOMNÍ TEORIE UMĚNÍ.....</b>	<b>12</b>
<b>3.1. Kantova autonomní teorie umění.....</b>	<b>12</b>
<b>3.2. Feministická kritika autonomie umění.....</b>	<b>14</b>
<b>3.3. Mukařovský a otázka autonomie umění.....</b>	<b>22</b>
<b>4. VNĚJŠÍ MIMOESTETICKÉ HODNOTY.....</b>	<b>24</b>
<b>4.1. Mimoestetické hodnoty ve feministických přístupech..</b>	<b>24</b>
<b>4.2. Mimoestetické hodnoty v Mukařovského teorii umění.</b>	<b>31</b>
<b>4.3. Objektivní estetická hodnota.....</b>	<b>35</b>
<b>5. SPECIFIČNOST UMĚNÍ.....</b>	<b>38</b>
<b>5.1. Specifičnost umění ve feministických přístupech.....</b>	<b>38</b>
<b>5.2. Mukařovského pojetí specifičnosti umění.....</b>	<b>43</b>
<b>5.3. Feministické umění.....</b>	<b>46</b>
<b>6. ŠIRŠÍ SOUVISLOSTI.....</b>	<b>52</b>
<b>7. ZPĚT K SOCIOLOGICKÉ ESTETICE.....</b>	<b>58</b>
<b>8. INSTITUCIONÁLNÍ TEORIE UMĚNÍ.....</b>	<b>62</b>
<b>9. ZHODNOCENÍ FEMINISMU V ESTETICE.....</b>	<b>70</b>
<b>Resumé.....</b>	<b>73</b>
<b>Použitá literatura.....</b>	<b>75</b>
<b>Příloha.....</b>	<b>79</b>

## 1. ÚVOD

Tato práce vychází ze dvou hlavních motivací. Jedním zájmem je snaha o prozkoumání vybraných otázek, které v estetice nastolují výsledky feministického zkoumání. Situace v estetice se například od jednotlivých uměnověd odlišuje v tom, že feministická kritika se zde dostává ke slovu až se značným zpožděním. Zatímco feminismus ovlivňuje uměnovědné zkoumání již v 70. letech, v estetice se tak děje téměř o dvě desetiletí později. Kromě představení a zamyšlení se nad vybranými tématy feministického zkoumání v estetice se v závěru pokusím i o zhodnocení přínosu feministického zkoumání v otázkách estetiky či zamyšlení se nad jeho významem a místem v tomto oboru.

Druhou motivací je zájem o estetiku Jana Mukařovského. Zvolila jsem postup porovnání obou teoretických přístupů, přičemž, jak doufám, se estetika Jana Mukařovského ukáže jako životaschopná, a to v konfrontaci s proudem současné feministické kritiky. Pokusím se vystavit estetiku Jana Mukařovského různým úhlům pohledů, při nichž se snad naskytne příležitost ukázat jak přednosti jeho pojetí, tak i některá problematická místa.

V další řadě se prostřednictvím zvolených představitelů naskytá možnost ke konfrontaci dvou protikladných přístupů k jedné ze základních otázek v estetice - definování pojmu umění. Mukařovského estetika a feministické přístupy budou představeny jako zastánci sociologického proudu v estetice a společně budou postaveni proti přístupu, jenž sociologický aspekt pomíjí a definuje umění jako autonomní. Jako představitel tohoto přístupu bude v práci zmiňován zejména Kant. Jedním z cílů práce by tedy mělo být i vyjádření k otázce definice umění. Ze zaměření na estetiku ovlivněnou sociologií vyplývá, že pozornost při řešení této otázky

se soustředí na institucionální teorii umění. Pokusím se zdůraznit její relevanci a význam v otázce definování umění.

Pro přehlednost se nejprve pokusím stručně nastínit okruhy problémů, jimiž se jednotlivé části práce budou zabývat. Směrování práce nejprve určí stručný úvod do sociologické estetiky, který zároveň předvede Mukařovského i feministické přístupy jako představitele sociologií ovlivněné estetiky.

Konkurenční přístup definující umění jako autonomní, bude zmíněn v úvodu další části. V základních bodech bude zrekapitulována autonomní teorie umění tak, jak ji zformuloval Kant. Poté bude následovat feministická kritika tohoto přístupu. Ta zpochybňuje především nárok autonomní teorie, vyjadřující v podstatě pouze specifické zájmy a nároky na umění, na model obecně platné teorie. V závěru bude prozkoumán vztah teorie Jana Mukařovského jak k autonomní teorii umění, tak k feministické kritice této teorie, přičemž vyvstanou některé shodné body Mukařovského s feministickými přístupy i schopnost Mukařovského teorie řešit některé otázky, které feministky předkládají.

Kritika autonomní teorie bude rozvedena v další části obráčením pozornosti k otázce mimoestetických hodnot v uměleckém díle. Feministická zkoumání v této oblasti se soustředí především na dokazování jejich přítomnosti v díle, zejména na přítomnost politických hodnot. Uvidíme, že Mukařovského koncepcí umění s přítomností těchto hodnot nejen počítá, ale přisuzuje jim navíc zásadní význam, například je na jejich základě definována objektivní estetická hodnota.

V další části ustoupíme od jednoznačné kritiky autonomní teorie a poukážeme i na její výhody: Tato teorie je schopná definovat specifičnost umění. Právě na pozadí tohoto zjištění se objeví problematická místa feministických přístupů. Jako protiklad bude

ukázáno Mukařovského řešení specifičnosti umění, které nakonec povede i k drobné odbočce o feministické umělecké tvorbě.

Následující kapitola začlení oba přístupy do dalších souvislostí. Budou naznačeny souvislosti strategií, které feminismus používá, s postmodernismem, poststrukturalismem i strukturalismem a dále se pokusíme i o nalezení místa Mukařovského koncepce v těchto vztazích.

V jedné z posledních kapitol bude v návaznosti na úvodní část práce upřesněna i pozice obou přístupů v rámci sociologické estetiky. Zásadní rozdílnost obou přístupů se nyní ukáže zejména na jejich odlišných cílech: Na rozdíl od Mukařovského směřuje feminismus k opuštění čistě estetických otázek směrem k sociologii.

Úplný závěr práce je pak věnován otázce definice umění a pokusu zhodnotit význam feministických přístupů pro estetiku.

## **2. SOCIOLOGICKÁ ESTETIKA**

Estetické teorie zmiňované v této práci budou posuzovány především podle toho, jak vymezují umění ve vztahu k jeho kontextu – společenskému, politickému, atd. Budou se pohybovat na pomyslné ose, jejíž jeden krajní bod (který zároveň bude předmětem kritiky) budou představovat teorie, jež umění z tohoto kontextu zcela vyčleňují, teorie předpokládající úplnou autonomii umění. Jejich protiklad pak budou představovat teorie, které umění do tohoto kontextu pevně zasazují, případně ty radikálně sociologické (rovněž budou ukázány jako neudržitelné), které umění nechápou jako specifickou aktivitu a od jiných společenských jevů ho nijak neodlišují. Uvidíme, že je třeba zachovat určité aspekty obou krajních přístupů, ale zároveň si uvědomit a vyhnout se jejich slabým místům.

Hlavním zájmem práce je tedy sociologický proud v estetice. Jinými slovy budou zkoumány různé aspekty vztahu umění a společnosti. Na úvod se snad hodí poznámka, že se tím rozhodně nerozumí zkoumání uměleckého díla jako například dokumentu doby. Sociologicky orientovaná estetika předpokládá, že umění vzniká a je vnímáno v určitém společenském kontextu, což nekonstatuje pouze jako fakt bez vážnějších důsledků, ale věří, že tento kontext v procesu tvorby i vnímání je nezanedbatelným činitelem. Společně s Janet Wolffovou zabývající se vztahem estetiky a sociologie vyjdeme pro začátek z tvrzení, že *není možné separovat nějakou „čistou estetiku“ od sociologického porozumění umění; otázka „co je umění?“ je především otázkou po tom, co je za umění považováno společností případně jejími určitými představiteli* (Wolff: 12).

Otázka po vztahu umění a společnosti se jistě dá uchopit různými způsoby. V tomto úvodu bych se chtěla přidržet rozdělení které učinil Morpurgo-Tagliabue ve svých dějinách estetiky v kapitolách věnovaných sociologii a estetice. Odlišuje zde dva druhy vztahů, kterými je možné vzájemné působení umění a společnosti popsat. Toto rozdělení využiji, protože se mi zdá přínosné právě vzhledem ke dvěma zástupcům, Mukařovského a feministických teorií umění, jimiž se má tato práce zabývat. Dále tuto část doplním o poznatky estetiky 20. století, jak je předkládá Mario Perniola.

Otázka po vztahu umění a společnosti má dlouhou historii zahájenou již Platonem a Aristotelem. Novodobější dějiny se kladou do počátku 19. století. Morpurgo-Tagliabue rozlišuje v teoriích o vztahu umění a společnosti dvě koncepce – tzv. pozitivní a axio-logickou. První z nich se zabývá studiem vzájemného působení společnosti a umění, tedy vlivu společnosti na umění i obráceně

umění na společnost. Tento vliv konstatuje jako daný fakt a uměleckému dílu rozumí jako průsečíku nejrůznějších vlivů. Umělecké dílo chápe jako fakt společenský a složitou sít' vztahů se společností se snaží popsat.

Perniola ukazuje myslitele, kteří umění vidí jako součást celostně chápané lidské zkušenosti. Jako příklad uveďme J. Deweyho (1859-1952) a G. Lukásce (1885-1971). Pro Deweyho není zásadní rozdíl mezi estetickou a běžnou každodenní zkušeností, která se v estetickou zkušenost mění v momentě svého završení, úplností svého vyjádření (Perniola: 99). U Lukásce je umění, chápané jako odraz reality, vždy poznamenáno lidskou subjektivitou. Vyžaduje zaujetí subjektivního stanoviska, které je historické a zachovává vztah k společenské realitě, čímž se odlišuje například od vědy, která směřuje k objektivnímu, od antropomorfizovanému pojmu (Perniola: 106-107).

Axiologická koncepce se samozřejmě zabývá tímto vztahem, ale vzájemné ovlivňování společnosti a umění vnímá jako cíl či povinnost. V tomto pojetí vnucuje například společnost umění normy a zároveň vyžaduje od umění jeho službu, působení zpět na společnost. Hlavní zájem druhého přístupu se tak vlastně již přesouvá za hranice estetiky a postupuje směrem k sociologii. Cílem je zde působení na společnost, její změna či její utopické vize. Vztah společnosti a umění je zde charakterizován nadvládou a službou ve jménu zdokonalení společnosti.

Tento přístup odráží dobu svého vzniku. 19. století bylo dobou, kdy společnost procházela velkými změnami doprovázenými i značnými problémy a umění se mělo stát jejich výrazem případně lékem. Teorie, které chápou umění jako zcela určené charakterem společnosti, její ekonomikou či geografickým charakterem, najdeme například u Saint-Simona (1675-1755), A.Comta (1798-1857),



J.Ruskina (1819-1900), W.Morrise (1834-1896), či v marxistické estetice. V těchto estetikách je umění chápáno jako obraz stavu společnosti nebo případně i jako cesta k její změně ve společnost lepší (Morpurgo-Tagliabue: 263-265). Perniola zdůrazňuje význam L.Tolstého (1828-1910) zejména pro další vývoj sociologicky orientované estetiky 20. století. Tolstoj se snažil narušit pouto mezi krásnem a uměním a naopak kladl důraz na společenskou, morální či náboženskou funkci umění (Perniola: 97-98).

Pokud bychom hledali další souvislosti, velmi podobné požadavky na umění kladla rovněž avantgarda. Avantgardní směry dvacátého století se charakterizují nikoli snahou o umělecký pokrok, ale spíše chtějí stát v čele pokroku společenského. Umělec nechce vytvořit nové umělecké dílo, ale svým dílem působit společenské změny. Ať se jedná o futurismus, dadaismus či surrealismus, všechny tyto směry bojují různými prostředky proti autonomnímu umění (Bürger: 186-188).

Není cílem této práce podrobně zmapovat řešení těchto problémů v dějinách estetiky ani podat vyčerpávající výčet všech představitelů tohoto směru. Chtěla bych však vzhledem k načrtnutému rozlišení naznačit možné souvislosti s představiteli sociologické estetiky, o nichž tato práce bude podrobněji pojednávat.

Strukturalismus je možným modelem, jak složité vztahy mezi uměním a společností vysvětlit a popsat. Sociologické východisko pražského strukturalismu reprezentovaného Mukařovským nejlépe odkrývá Květoslav Chvatík, který se tímto proudem a dílem J. Mukařovského celoživotně zabýval. Mukařovského strukturalistické pojetí chápe umění jako pevně zasazené do společenského kontextu. Mukařovského definice umění prostřednictvím jeho funkce je přímo založena ve společenském kontextu. Chvatík to shrnuje

takto: *Konkrétní studium funkcí uměleckých děl ukazuje, že celá sféra estetická se realizuje a je teoreticky uchopitelná pouze jako společenský fakt, jako součást konkrétní společenské struktury a její vývojové dynamiky. Ani ve specifické sféře estetická nevládne čirá imanence* (Chvatík: 157). Strukturalismus rozlišující tři složky umělecké struktury (producent, dílo, konzument) vyžaduje, aby byly sociologicky analyzovány všechny, jednotlivě i ve své jednotě. Zvláštní místo v této trojici zaujímá dílo samo, jehož sociologickým zkoumáním se rozumí jeho funkční působení ve společnosti (Chvatík: 155-156). Rovněž otázka interpretace smyslu díla jasně ukazuje, že dílo nelze chápat izolovaně od společnosti. K interpretaci je nutné pozadí, na němž se interpretace odehrává. Interpretace navíc není nikdy konečná, dílo se neustále poměřuje novým kontextem, který odhaluje jeho další stránky (Chvatík: 163).

K výše vymezené axiologické koncepci sociologické estetiky se pak bude blížit feminismus, jak naznačuje již původ tohoto proudu. Původním zájmem feminismu je odhalení společenské nerovnosti mezi pohlavími a touha po změně patriarchálního společenského uspořádání, tedy jevy řádu sociálního. Rovněž první feministické práce v oblasti umění se týkají vlastních „vnitřních“ problémů jednotlivých umění spíše až v druhé řadě. Mám zde na mysli především jednu z prvních feministických prací zabývající se problematikou umění *Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?* od Lindy Nochlinové. Tento esej se zabývá zejména rozdílným společenským postavením mužů – umělců a žen – umělkyně, jejich nerovným přístupem ke vzdělání či materiálním výhodám. Hlavním zájmem feministické kritiky umění je právě poukázání na vztah mezi uměním a společností v jeho normativním charakteru. Na příkladu problematiky mocenských vztahů mezi muži a ženami se

ukazuje, že umění je společenským řádem zásadně ovlivňováno a je nositelem ideologie. Tento vztah funguje samozřejmě i obráceně a ve feministickém pojetí není umění jen ilustrací ideologie, ale samo produkuje významy a působí na společnost. Je jedním ze společenských procesů ovlivňujících náš pohled na svět či naši identitu a aktivně tak přispívá k vytváření a uchování patriarchálního řádu (Pollock: 30-31). Hlavní zájem feminismu není v teorii umění, tvrdí například Linda Hutcheonová a ukazuje, že nikoli závěry a důsledky vyplývající pro estetiku z poznatků neoddelitelnosti umění a společnosti, ale změna této společnosti a jejího uspořádání je tím, co stojí v popředí zájmu feministického hnutí (Hutcheon: 152-153). (Na druhou stranu je však nutno poznamenat, že tato charakteristika feministického uměnovědného zkoumání je zatím ponechána ve značně obecné rovině a později bude ukázáno, že i uvnitř feministického hnutí je některými představitelkami vnímána jako slabé místo a předmět kritiky, například Ritou Felski.)

Předchozí otázky rovněž ukazují na problematické místo, ke kterému sociologické přístupy v estetice vedou, a sice nebezpečí, že se estetika v sociologii zcela ztratí. Všechny překonané estetické teorie 19. století jsou toho ilustrací. Umění se v jejich pojetí dostává do podřadného postavení vůči společenským zájmům a jeho snažení se redukuje pouze na splnění společenské objednávky. Umění tak přestává být vnímáno jako svébytná oblast, která kromě reakce na společenský vývoj řeší i své vlastní specifické problémy. Udržitelný sociologický přístup tak musí vzít do úvahy, že nějakým způsobem a v určité míře je nutné autonomii umění zachovat. Estetickou hodnotu nelze redukovat na společenskou, ideologickou či politickou, a umění je třeba identifikovat v jeho specifčnosti, jak upozorňuje i J. Wolffová (Wolff: 11).

Strukturalistická estetika tomuto problému úspěšně čelí. Dokáže se vyhnout redukci estetické hodnoty na společenskou a neztrácí ze zřetele zvláštní – dominantní či organizující - postavení estetické funkce (Chvatík: 156). Tento fakt proto nesvědčí o přítakání strukturalismu ryze autonomní teorii umění (což by podle Chvatíka mohlo naznačovat mylné spojování strukturalismu s ruským formalismem), ale právě o uvědomění si specifických problémů, které musí zůstat čistě v kompetenci umění samotného (Chvatík: 163).

Tento problém pochopitelně zcela odpadá v teoriích, které chápou umění jako zcela autonomní, do něhož vliv společnosti nijak nezasahuje. Na opačném pólu k sociologickým přístupům v estetice je teorie autonomie umění, asi nejznámější a nejsoustavnější formulována v 18. století Kantem. Je to však její kritika z pozice sociologie (například její feministická kritika), která ukazuje, že i tato teorie a takto chápané a tvořené umění je jen určitou formou reakce na společenský a umělecký vývoj, což odhaluje, že předpoklad o úplném odtržení umění od jeho společenského kontextu, je jen iluzí. I tato autonomní teorie v době svého vzniku odrážela společenskou potřebu a požadavky kladené jak na umění, tak na jeho teorii.

V tomto úvodu se již naznačují základní okruhy problémů, kterými se bude práce zabývat. Obě koncepce – Mukařovského i feministická (zastoupená současnou anglo-americkou feministickou teorií umění) – shodně přiznávají důležitost společenského kontextu pro umění a jeho pochopení. Obě zaujímají protikladný postoj vůči kantovské autonomní teorii. V dalších kapitolách budeme sledovat jakým způsobem postupují v argumentaci, jejich shody či odlišnosti i případné problémy, do nichž se dostávají.

### **3. KRITIKA AUTONOMNÍ TEORIE UMĚNÍ**

#### **3.1. Kantova autonomní teorie umění**

Jedním z častých témat feministických přístupů v estetice je kritika tradiční teorie autonomie umění. Než se pokusím zrekapitulovat některé námitky proti této teorii a způsoby jejich kritiky, nastíním, co přesně se touto teorií myslí. Tento přístup vychází z předpokladu, že umění má vlastní život, řízený vlastními pravidly, zcela oddělený od ostatních lidských záležitostí. Základ k autonomní teorii položil na konci 18. století Kant.

Vzhledem k následující kritice tohoto pojetí možná nebude bez zajímavosti na úvod zmínit, že Kant tuto teorii neodvodil například z umělecké praxe, ale tato teorie měla sloužit k uzavření jeho filozofického projektu a nalezení přechodu mezi jeho teoretickou a praktickou filozofií, nastíněných v jeho dvou předchozích Kritikách (Zátka: 12). Tímto přechodem je oblast estetična, Kantem formulovaná jako zcela samostatná, která je zdrojem vlastních hodnot a odlišná od obou předchozích oblastí – teoretického poznávání a praktického jednání.

Tato autonomie estetična je u Kanta formulována různými způsoby. Zaprvé je dána již zvláštní schopností duše, která oblasti posuzování estetických kvalit odpovídá - soudností. (Na rozdíl od ostatních schopností myslí jako je rozvažování pro oblast poznání a rozumu pro oblast praktického jednání) (Zátka: 53). Dále jsou to charakteristiky, kterými se estetický soud vyznačuje. Jako základní krok směrem k autonomii umění označuje Zátka požadavek bezzájmového zalíbení. Zájem je chápán jako to, co spojujeme s představou existence nějakého předmětu. Význam vyloučení zájmu z estetické zkušenosti spočívá v tom, že nyní již nezáleží na existenci předmětu, vzdali jsme se všech teoretických i praktických zájmů a oblast estetična se tak přesunuje ze zájmu o

předmět do oblasti subjektu a jeho pocitů (Zátka: 66). Kant tímto krokem odtrhl estetično od obou základních sfér lidské aktivity - poznání a jednání (Zátka: 32).

Oblast estetická získává dále nezávislé postavení díky zvláštnímu druhu účelnosti, jež se s ní spojuje - „účelnosti bez účelu“. Estetický postoj je Kantem charakterizován jako hra poznávacích schopností mysli. Je to právě onen zvláštní druh účelnosti, který tuto hru probouzí a udržuje v chodu. Nemůže se jednat o skutečný účel, ale pouze o strukturu, která nám účelnost připomíná, má formu účelnosti (Zátka: 72-73). V neposlední řadě charakterizuje estetično jako autonomní oblast otázka týkající se jeho obecné platnosti, respektive opět její zvláštní charakter. Liší se od obecnosti teoretických poznatků i norem praktického jednání. Obecná platnost není dána logickými prostředky, ale požadavkem na souhlas ostatních (Zátka: 68).

Kantova teorie se stává východiskem dalších přístupů, které se snaží zdůraznit význam formálních vlastností díla na úkor jeho jakýchkoli referencí mimo sebe. Takový postup lze nalézt například u Clive Bella (1881-1964), Rogera Frye (1866-1934) nebo Eduarda Hanslicka (1825-1904). Všem těmto přístupům je společné odmítání relevance poznatků sociologické estetiky pro estetiku. Wolffová v tomto postoji vidí společný rys hlavního proudu anglo-americké filozofie umění. Její představitelé jsou sice ochotni připustit, že umění je produktem společnosti a že sociologické zkoumání nám může přinést zajímavé poznatky, ale ovlivnit jádro estetiky, to znamená například otázky estetické zkušenosti nebo estetické hodnoty, ovlivnit nemohou (Wolff: 27-28).

### 3.2. Feministická kritika autonomie umění

Přistoupíme nyní ke kritice přístupu popsaného v předchozí části z pozice feminismu. Jednotlivé aspekty autonomní teorie zde procházejí kritikou z nejrůznějších stran. Již jsme upozornili na to, že i Kant dospěl ke koncepci autonomie celé oblasti estetična na základě vlastních, velmi specifických potřeb. Příspěvek *Refining Feminist Theory : Lessons from Aesthetics* od Hilde Heinové ukazuje omezenou platnost této teorie na základě jejího zasazení do širšího společenského kontextu. Ukazuje její poplatnost době svého vzniku a potřebám, které byly na umění v té době kladeny a jejímž požadavkům je „ušita na míru“. Cílem těchto snah je ukázat, že taková teorie si nemůže činit nároky na nadřazování nad jinými teoriemi ani nemůže být modelem ideálního stavu.

Kantovu teorie vidí Heinová v souvislosti s karteziánským dualismem ducha a těla. Jak vyplývá z tohoto rozdělení, je nejvyšší forma vědění taková, při níž poznávající subjekt zůstává rezervovaný, objektem svého poznání není nijak pohnut. Jen takové poznání pak může být čisté. Je nezaujaté a nesestupuje do oblasti praktických zájmů (Hein 1993a: 10). Přitom estetika, koncipovaná v té době jako věda zabývající se smyslovým poznáním, by musela patřit do sféry tělesného, a proto by jí vyšší sféra vědění byla zapovězena. Ale pokud je estetická libost popisována jako nezaujatá a samoúčelná, přibližuje se tak rozumovému vědění i estetická zkušenost (Hein 1993a: 11).

Heinová pokračuje ve své kritice ještě o stupínek dále a kromě závěru, že za přispění teorie distance a přiblížením uměleckého díla racionálnímu vědění nabývá celá oblast umění na významnosti, vyvozuje, že určitá forma prestiže či duchovní nadřazenosti je tak skrze dílo propůjčena i jeho divákovi případně vlastníkovi takového díla (Hein 1993a: 12). Teorii estetické distance vyja-

dřuje religiózním slovníkem, aby svému argumentu dodala váhy. *Divák je pozvednut zbožím, které je pod jeho vládou a které je posvátně umístěno v chrámech, jež oslavují jak majitele tak dílo samo. Návštěvníci k dílům přistupují zbožně (bezzájmově), starosti běžného života odkládají stranou, aby si ulevili a věnovali se kontemplaci* (Hein 1993a: 11).

Carolyn Korsmeyerová, autorka knihy *Gender and Aesthetics*, podporuje tato zjištění odkrýváním další praktické motivace stojící v pozadí teorie autonomie. Osvícenští myslitelé pojetím autonomie umění a uzavřením umění do oblasti estetických hodnot dosáhli izolace estetických kvalit od jejich sociálních dimenzí a otupili tak společenský dopad a moc umění. Teorie nezaujaté recepce vyzdvihuje formální kvality díla nad obsah a jeho společenský význam (Korsmeyer 2004: 57).

Heinová dál podrobuje nesouhlasné kritice pojem estetické distance tak, jak ji formuloval například E. Bullough. Nesouhlasí s teorií tvrdící, že je možné udržet distanci mezi já a jeho afekty, že prožívající já může zůstat nezúčastněno vně toho, co je prožíváno. Taková teorie předpokládá, že ideálem estetického posuzování je pouhý voyerismus.

Voyerismus jako vnímatelskou strategii definuje na příkladu recepce filmu Laura Mulveyová ve své studii *Vizuální slast a narativní film*, na niž odkazuje značná část feministických zkoumání v oblasti umění. Mulveyová v tomto eseji aplikuje psychoanalýzu na teorii filmu a nalézá zákonitosti v recepci filmového díla, jež mají původ v jevech, které popsal Freud. Voyerismus vychází ze slasti způsobené pohledem na druhého, slasti z nezúčastněného dívání se. Podle Mulveyové je film tomuto způsobu vnímání v mnoha ohledech přizpůsoben. Je vlastně uzavřeným světem, který se odvíjí divákovi před očima, je lhostejný k divákově přítom-



nosti. K tomu se dále přidává tma způsobující anonymitu v hledišti v kontrastu s osvětleným plátnem, na němž se film předvádí (Mulvey: 120-121).

Mulveyová dále ukazuje, že toto není jediný možný způsob vnímání. Opačným procesem ke skopofilii (slasti z dívání se) je identifikace s tím, co je viděno, v tomto případě s objektem na plátně a fascinace plynoucí z poznání nám podobného (Mulvey: 122).

Voyerismus, předpokládaný teorií estetické distance, je tak ukázán pouze jako jeden z možných typů vnímatele či vnímací strategie, kterou nelze privilegovat a o proti ní snižovat jiné. Viděli jsme, že u Mulveyové je to například proces identifikace s viděným, Heinová zmiňuje zase požadavek na začlenění morálního aspektu do vnímání uměleckého díla (Hein 1993a: 10).

Dalším autorčiným argumentem proti teorii distance v umění jsou nežádoucí účinky, které z této teorie pro umění vyplývají. Umění je kvůli tomuto přístupu odříznuto od reality, ze které vyrůstá. Nesmí být jakkoli propojeno s užitečností a jakékoli jiné funkce předmětu než nezaujatá kontemplace jsou esteticky podezřelé. Dále hodnota, kterou předmět označený za umělecké dílo získává, ač není nijak vysvětlena, je nadřazována jakékoli jiné hodnotě (Hein 1993a: 12). Heinová se ironicky vyjadřuje o důsledcích, které má na umění teorie autonomie: Vyzvedává umění do jakýchsi uzavřených duchovních výšin, které ho však činí vzdálené a neuchopitelné. *Hodnota takového předmětu jakým je umělecké dílo, by neměla být měřena stejnou měnou jako jeho ostatní hodnoty, ale dosud se tomuto trhu nepodařilo vyrazit jinou, duchovnějši minci* (Hein 1993a: 12).

Estella Lauterová poukazuje v souvislosti s kritikou autonomní teorie k příkladům typicky ženské umělecké tvorby - výroby různých druhů pokrývek, přehozů či vyšívání. Podle autonomní teorie

umění by si žádný takový výrobek nemohl činit nárok na začlenění do umění, protože se předpokládá, že taková díla se tvoří se záměrem praktického užívání, a proto nesplňují podmínku dostatečného oddělení od „běžného života“ (Lauter: 23).

Autorka věří, že výsledky feministického bádání v této oblasti odkrývají určité nesrovnalosti, ke kterým čistě formalistický přístup vede. Zmíněné artefakty se vyráběly z celé řady důvodů, praktický užitek byl pouze jedním z nich a řada byla tvořena i z důvodů čistě estetických - se záměrem pouhého vystavení. Lauterová zde však především rozbořem argumentace, kterou formalistická teorie používá, bojuje proti ní její vlastní logikou. Hlavním argumentem této teorie je praktický záměr, se kterým je takový předmět tvořen. Lauterová však tvrdí, že podle té samé teorie jsou jakékoli odkazy mimo dílo samo irelevantní. Proč by se tedy v případě ženského umění měly brát do úvahy (Lauter: 23)? Formalistická teorie se zde podle autorky ukazuje jako nekoherentní, v jejích postupech se objevují prvky, které do této teorie nepatří a věří, že formalistický přístup zde slouží spíše jako nástroj k vyloučení určité skupiny děl či tvůrců z oblasti umění (Lauter: 24).

Odmítání autonomní teorie vede u řady jejích kritiček k hledání nové teorie umění. Mary Devereauxová tvrdí, že *feminismus nás žádá, abychom zaměnili koncept uměleckého díla jakožto autonomního objektu a předmětu věčné krásy a libosti komplikovanějším konceptem umění. Umělecké dílo se v tomto novém pohledu přesunuje z autonomní oblasti hodnoty do každodenního světa sociální a politické praxe* (Devereaux 1990: 344). Tento závěr opírá především o výsledky feministických zkoumání, zejména Mulveyové. K podpoře svého stanoviska se však obrací i do vzdálenější minulosti a odkazuje například ke Gombrichovi. Gombrich přináší za-

pojením výsledků psychologie důkazy o tom, že „čisté“ vnímání nelze nijak vydělit a že vnímání probíhá vždy z nějaké perspektivy a je tak vždy již interpretací, tedy viděním něčeho jako něčeho. Feministická zjištění o tom, že reprezentace v umění nejen že není neutrální, ale je uzpůsobena a vyjadřuje mužský pohled, se tak ukazuje v návaznosti na starší teorie. Společný argument, že *žádné vidění, dokonce ani umělecké vidění, není neutrální* tedy, že vidění od jeho interpretace nelze oddělit (Devereaux 1990: 337) stojí v pozadí hledání nové teorie umění.

K doplnění těchto souvislostí by zde bylo možno zmínit ještě například Ortegu Y Gasset. Jeho příklad scény s umírajícím, které se účastní nejrůznější osoby s různou mírou emocionální účasti na ní, koresponduje s Gombrichovým tvrzením. Každý účastník je v podstatě svědkem odlišné události, tvrdí autor, do té míry se jejich interpretace té samé události liší. Lze snad jeden způsob vnímání vybrat a prohlásit za objektivní či nadřazený jiným (Ortega Y Gasset: 16)? Podobný způsob uvažování, tedy že obraz není zachycením reality jako takové, ale je tím, co se pozoruje z určitého hlediska, mu slouží například i k jeho vlastní interpretaci vývoje umění. Dějiny umění probíhají podle něj právě mezi dvěma odlišnými způsoby pohledu na realitu – mezi pohledem na blízko a pohledem na dálku (Ortega Y Gasset: 46-47).

Co přesně znamená ve feministických zkoumáních častý pojem „mužský pohled“ objasní opět odkaz k Mulveyové. Již bylo ukázáno, že Mulveyová rozlišila dva mechanismy, jež přicházejí v úvahu při vnímání filmu - slast z dívání se (skopofilie) a opačný mechanismus identifikace s předmětem pohledu a slast z toho, být viděn. Mulvey dále ukazuje, že tyto mechanismy bývají ve filmech (zejména středního proudu) nerovně rozděleny mezi mužské (v prvním případě) a ženské (v druhém případě) postavy. Z toho se

pak odvozují další charakteristiky filmu jako nerovnoměrné rozložení podívané a příběhu mezi ženské a mužské postavy. *Ve světě uspořádaném nerovností pohlaví je slast z dívání se rozštěpena na aktivní (mužskou) a pasivní (ženskou) pozici* (Mulvey: 123). Tento určující mužský pohled má pak vliv na stylizaci ženských postav, které například důrazem na vnější vzhled jsou tomuto dominujícímu pohledu přizpůsobeny.

Lauterová při hledání nové estetické teorie vypočítává, jaké předpoklady tato nová teorie musí splnit. Bude to teorie, která *identifikuje umění nikoli vylučující definicí, ale uspořádáním jeho mnohých vztahů s jeho kontexty. Jakmile připustíme, že umění je nevyhnutelně spojeno se svým sociálním kontextem ne jen jako prostředek k ukázání umělcova „génia“ či inovací, ale jako způsob konstruování jeho podstaty jakožto umění, pak se snaha formalistů po udržení odloučenosti umění pomocí definice stává nesmyslnou* (Lauter: 27). Prvním požadavkem je tedy souvislost a začlenění umění do jeho společenského kontextu. Dalším požadavkem na novou teorii je to, že identita uměleckého díla nespočívá v absolutní odlišnosti od jiných předmětů, například užitkových, dekorativních, atd. (Lauter: 28). Problém s jakoukoli definicí umění je také v nebezpečí nežádoucího zúžení této kategorie. *Feministická teorie popisuje umění jako neustále rozšiřující se a chce jej identifikovat pomocí příkladů a modelů místo, aby ho definovala* (Lauter: 31). Umělecký vývoj nám ukázal, že umění je značně proměnlivé, je to oblast, která je v neustálém vývoji a nelze ji omezit například jen na hmotné objekty. Umění dosahuje i za hranice společnosti, ve které vzniklo a jeho estetická hodnota vyvstává v těsné blízkosti s hodnotami morálními i kognitivními, shrnuje celou věc autorka (Lauter: 31).

Nástin feministických postojů k autonomní teorii umění ukazuje na velký zájem anglo-amerického feministického myšlení o boj proti dominantním formalistickým přístupům ve filozofii umění. V této souvislosti lze snad lépe chápat jeden z hlavních způsobů, jakým feministky proti formalistickým teoriím bojují. Bylo ukázáno, že autonomní teorie je kritizována zejména pro svůj nárok na obecně platnou teorii umění. Feministická kritika ukazuje, že její nárok na nadřazenost nad jinými teoriemi je velmi sporný. Ukazuje, že je to teorie lokální, její požadavky na umění jsou výrazem určité doby a prostředí, jehož potřeby vyjadřuje.

Elizabeth Groszová hovoří v souvislosti s postupy, které volí feminismus, o krizi rozumu. Následkem této krize je nové pátrání a přezkoumávání zdrojů a cílů vědění. Je to právě strategie, kterou volí feminismus v boji s převládajícími postupy, jež ovládají současné vědění. V humanitních vědách jsou tyto kritizované postupy charakterizovány zejména následujícími body: Mylná bezproblémová důvěra v transparentnost a neutralitu postupů, které nám mají zprostředkovat vědění. Věříme, že tyto postupy jsou pouhými nástroji a objekt svého poznávání nijak neovlivňují, nijak jím nemanipulují. Ačkoli je každé vědění jen produktem specifického místa a času, je předkládáno jako obecně platné, bez ohledu na místo i čas. Předpokládá se, že je bez perspektivy. Otázky spojené se vznikem takového vědění jsou pokládány za nedůležité a irelevantní, protože vědění nijak neovlivňují. Je tedy nutné si připustit, že každé vědění je věděním z nějaké perspektivy, je partikulární (Grosz: 27-28).

Druhou linií argumentů proti autonomní teorii jsou její důsledky pro umění. Umění se díky ní uzavírá do sféry mimo život a zříká se jakýchkoli souvislostí s okolím. Feministická kritika ukazuje jak škodlivost takového postupu pro umění, tak i velký omyl

tohoto přístupu. Ať už umění prohlašuje svou oddělenost od společnosti sebevíce, je naprosto nemožné, aby se těchto odkazů mimo sebe skutečně zbavilo. Jak bylo zatím vidět na příklad na eseji Mulveyové, feminismus odkrývá způsoby, jakými se společenský řád promítá do uměleckého zobrazování. (Této problematice bude věnována podrobnější pozornost v další kapitole.)

Probrané přístupy lze shodně shrnout do konstatování, že Kantovo dědictví v estetice je třeba zrevidovat. Jak ukazuje například Helena Lorenzová ani v minulosti nebyl Kant přijímán s jednohlasným souhlasem. Lorenzová znovuobjevuje estetiku Bernarda Bolzana, jehož odlišný přístup, vyznačující se důrazem na recipienta, vychází právě z kritiky Kanta. Jsou to Kantovy stěžejní pojmy jako bezzájmovost, všeobecné zalíbení či účelnost bez účelu, které Bolzano shledává problematickými (Lorenzová: 125). Na druhou stranu je nutné zdůraznit, že Kantův přístup má své značné výhody (pojedná o tom blíže 5. kapitola) a nelze ani pominout, že jeho teorie byla velmi vlivná a dosud často běžně přijímaná. Zcela ji odmítnout rozhodně nelze, půjde tedy spíše o to, jak ji přeformulovat či upravit.

Kromě výše popsaných požadavků se hledá taková teorie, která by umění nedefinovala na základě jeho specifických vlastností, na jejichž základě by bylo možno takový předmět odlišit od jakýchkoli ostatních předmětů či jevů. Navíc musí být tato definice dostatečně otevřená, aby dovolila do umění pojmout i takové umělecké druhy jako je třeba performance, landart nebo jakýkoli jiný umělecký druh, který se třeba ještě objeví v budoucnosti.

### 3.3. Mukařovský a otázka autonomie umění

Pokusme se zjistit, jak by s těmito zatím obecně formulovanými postuláty mohla korespondovat Mukařovského estetická teorie. Začneme Mukařovského postojem k tomu, zda je možné umělecké dílo definovat na základě jeho význačných vnitřních vlastností či zda lze nalézt takovou vlastnost, kterou se umělecké dílo zásadně odliší od jakéhokoli jiného předmětu. Podle Mukařovského, by to na první pohled mohlo být pravděpodobné. *Zdá se, že umělecké dílo je jednoznačně charakterizováno jistou fakturou (způsobem, jakým je uděláno). Ve skutečnosti však platí toto kritérium, a to ještě nikoli bez omezení, toliko pro sociální kontext, kterému je (nebo bylo) dílo původně adresováno* (Mukařovský 2000: 87). Že to s takovou charakteristikou uměleckého díla není jednoznačné, ukazuje dále Mukařovský na příkladu, kdy se máme k otázce zařazení do oblasti umění vyslovit o předmětu, jehož sociální kontext nebo kultura, která ho vyprodukovala, je nám vzdálená. Zde se jasně ukazuje, že to, co charakterizuje předmět jako umělecké dílo není způsob, jakým je utvořeno, ale zda bylo společností jako umění pojímáno. *Jakmile máme před sebou produkt spjatý svým vznikem se společností vzdálenou nám časově nebo prostorově, nemůžeme jej zařadit podle svého vlastního odhadu; zmínili jsme se již o tom, že mnohdy je třeba zjišťovat složitým vědeckým postupem, zda pro příslušný sociální kontext byl takový produkt uměleckým dílem; nikdy není totiž vyloučena možnost, že funkce díla byly původně zcela jiné, než jak se nám jeví ze stanoviska našeho systému hodnot* (Mukařovský 2000: 87).

Problém identifikace předmětu jako uměleckého díla je u Mukařovského vyřešen jeho zcela odlišným přístupem k chápání a definování umění. Každý předmět je definován svou funkcí. To co charakterizuje předmět jako například umělecké dílo, záleží ne na

jeho vlastnostech, ale na tom, jakou funkci plní. V případě estetické funkce není tato dána vlastnostmi předmětu, ale toto určení přichází zvnějšku. *Aktivní způsobilost k estetické funkci není reální vlastností předmětu, byť záměrně vzhledem k ní stavěného, nýbrž projevuje se jen za jistých okolností, totiž v jistém kontextu společenském* (Mukařovský 2000: 85). Jasně se to ukazuje na již naznačeném příkladu přenosu artefaktu do jiného společenského kontextu: *Týž jev, který byl privilegovaným nositelem estetické funkce v jisté době, zemi atp., může být této funkce neschopným v jiné době, zemi atd.; není v dějinách umění nouze o případy, kdy původní estetická, ba umělecká platnost jistého výtvoru byla znovu odhalena teprve vědeckým zkoumáním* (Mukařovský 2000: 85).

Z tohoto funkčního pojetí plyne i jasná a poměrně jednoduchá definice umění: umělecké dílo poznáme podle toho, že funkce estetická je v něm dominantní. Takto pojatá definice umění má řadu výhod a navíc splňuje i výše zmíněné požadavky. Je dostatečně široká a otevřená pro jakékoli příklady uměleckých děl. Nevyklučuje kategoricky žádný druh předmětů, například předměty spojené s funkcí praktickou, protože definice jasně říká, že estetická funkce je dominantní, nikoli jediná. Navíc Mukařovský jasně počítá i s tím, že nositelem estetické funkce se může stát cokoli (zdaleka ne jen hmotný předmět) (Mukařovský 2000: 84).

Na požadavek charakteristiky umění v souvislosti s jeho společenským kontextem bylo v podstatě v předešlých odstavcích již odpovězeno. Z naznačené funkční charakteristiky umění vyplývá, že u Mukařovského je definování uměleckého díla bez souvislosti a znalosti jeho kontextu nemožné. Znalost společenského kontextu je nutná k určení estetické funkce předmětu a tím pádem k tomu, abychom poznali, co uměním je a co ne. Snad tedy jen pro doplnění ještě jedna pasáž z Mukařovského: *Stabilizace estetické funk-*



*ce je záležitostí kolektiva a estetická funkce je složkou ve vztahu mezi lidským kolektivem a světem. Proto jisté rozložení estetické funkce ve světě je vázáno k určitému společenskému celku. Způsob, jakým se tento společenský celek k estetické funkci staví, předurčuje koneckonců i objektivní utváření věcí za účelem estetického působení i subjektivní estetický poměr k věcem (Mukařovský 2000: 95).*

Jedním z hlavních znaků Mukařovského estetiky je chápání uměleckého díla jako znaku. V této souvislosti se zatím bez podrobnějšího výkladu omezíme na poznámku, že jako znaku, který je prostředníkem mezi umělcem a recipientem, musí oba nejprve rozumět. I tímto způsobem je dílo pevně ukotveno v určitém společenském kontextu. A proto dílo jako znak *není výhradním osobním majetkem ani u osobností nejsilnějších, nýbrž je do značné míry, u osobností méně silných pak téměř docela, předurčen sociálními vztahy, do kterých je individuum vpjato* (Mukařovský 2000: 139).

## **4. VNĚJŠÍ MIMOESTETICKÉ HODNOTY**

### **4.1. Mimoestetické hodnoty ve feministických přístupech**

V další části se pokusím podrobněji rozvést některá témata naznačená v předchozí kapitole. Kritika autonomní teorie umění ukazuje, že oblast umění nelze žádným způsobem zbavit souvislosti s vnějšími hodnotami. Soustředím se nejprve na to, jak je toto téma pojednáno ve vybraných textech feministických teorií a jakým způsobem dokazují, že umělecké dílo nelze charakterizovat pouze na základě jeho vnitřních estetických hodnot. Široká škála přístupů a způsobů argumentace ukazuje, že estetický soud nikdy není oproštěn od dalších ať už politických, erotických či jakýchkoli jiných (Mukařovského slovníkem mimoestetických) vnějších

hodnot. Feministická zjištění se navíc soustřeďují především na takové mimoestetické hodnoty, které jsou v díle obsaženy, ale naší pozornosti často unikají.

Na jeden způsob feministické argumentace ve prospěch přítomnosti mimoestetických hodnot v díle jsme již narazili v předchozí kapitole. Vracíme se zde ke zjištěním týkajících se kritiky možnosti objektivního poznání a vědění. Bylo řečeno, že každé poznání je poznáním z nějaké perspektivy a je ovlivňováno naším zájmem a tím, jak k faktu přistupujeme. Pro doplnění zmiňuji znovu J. Wolffovou, která v knize *Aesthetics and Sociology of Art* formuluje tento postřeh jako nemožnost jednoznačně oddělit hodnoty od faktů. Toto zjištění aplikováno na oblast estetiky ukazuje, že do estetického soudu se vždy promítá situovanost recipienta, a není proto nikdy oproštěný od jiných, například politických hodnot (Wolff: 52). Při recepci uměleckého díla vycházíme na první pohled z neutrálních faktů, vyjmenujeme například jeho vlastnosti jako barevnost atd. *Ale dalším krokem je zjištění, že právě tyto fakty samy vytváří i obsahují hodnoty. Důvody, na základě kterých třeba obdivujeme nějaké dílo, ačkoli založené na empirických informacích o tom díle (jeho barvy, použití jazyka, hudební harmonie), jsou již hodnotově zatížené právě ve výběru těchto empirických kritérií, v jazyce, ve kterém jsou formulovány a v množství vnějších (biologických, sociologických, politických) faktorech, které do těchto úsudků nutně pronikají* (Wolff: 59).

Flo Leibowitzová tvrdí, že přítomnost vnějších hodnot v díle, dokázaly feministické studie, klasickým příkladem je studie od Mulveyové. Ukazuje, že estetický soud a skrze něj význam uměleckých děl, je propojen s názory a tužbami spojenými s běžným životem (Leibowitz: 361). Například podle Mulveyové jsou tímto praktickým zájmem pudy a jejich uspokojení, jež vstupují do re-

cepce filmového díla. Pro tyto vnější (například politické hodnoty díla) zavádí pojem „*Principle of Wordly Attachment*“, který definuje jako zásadu, která říká, že význam zobrazení, ať už uměleckého či jiného zobrazení, záleží na praktických zájmech; proto vysvětlení, jak zobrazení fungují, musí vzít tuto závislost v úvahu. (Leibowitz: 361).

Otázkou fungování zobrazení se zabývá i M. Devereauxová v eseji *Oppressive Texts, Resisting Readers and the Gendered Spectator*. Rozebírá zde složky již zmiňovaného důležitého pojmu feministických zkoumání v oblasti umění – mužský pohled, který odkazuje k zobrazovacím strategiím odrážejícím nerovné rozložení moci ve společnosti mezi mužem a ženou. Rozborem tohoto pojmu a jeho složek ukazuje M. Devereauxová, jakým způsobem do díla pronikají vnější politické hodnoty. Tato zobrazovací strategie kromě „nevinné“ složky, v jejíž kompetenci je pouze učinit něco předmětem pohledu a estetické kontemplace, obsahuje ještě další složku, která vnáší do díla hodnoty odvislé od mocenského uspořádání společnosti. Určitý způsob zobrazení tak získává svůj význam, právě jen pokud je dán do souvislosti s vnějším světem. Důkazem toho je podle Devereauxové fakt, že pokud by pro zobrazení mužského těla byl použit stejný způsob jaký je typický pro zobrazení těla ženského (viz například charakteristika ženských a mužských postav ve filmu popsána Mulveyovou) zobrazení mužského těla by nemělo ten samý význam právě proto, že muži nepostrádají moc a status v reálném světě (Devereaux 1990: 342).

V příspěvku C. Korsmeyerové *Pleasure: Reflections on Aesthetics and Feminism* se opět vracíme k eseji L. Mulveyové. Jak název napovídá, v centru zájmu je zde estetická libost. Oproti tradičnímu pojetí vycházejícího z Kanta, tedy že tato libost nemá mít spojitost s jakýmkoli zájmem praktickým, morálním, atd., tvrdí

autorka, že estetický soud se neobejde bez skutečných nedistancovaných emocí a estetické libosti, na níž se významným způsobem podílejí nevědomé erotické pudy. K těmto závěrům vede feministické zkoumání vycházející z psychoanalýzy. Mulveyová pracuje s freudovským pojmem skopofilie neboli slast z dívání se. Již bylo řečeno, že Mulveyová používá tento pojem k analýze filmové recepce. Freud (jak ho Mulveyová vykládá) popsal skopofilii jako sexuální pud, slast z pohledu na druhého člověka. Tento pohled je charakterizován jako ovládající, pojímá druhého jako objekt a podrobuje jej svému ovládajícímu pohledu (Mulvey: 210).

Podle Korsmeyerové nám využití psychoanalýzy ukazuje, že pohled sám, sám mechanismus dívání se, má nevědomé pozadí a nechává do estetického soudu pronikat mimoestetické hodnoty. Ukazuje, že na estetické libosti se podílí nevědomé sexuální pudy. Taková aplikace psychoanalýzy vede k závěru, že *libost v zážitku vizuální percepce se skládá z erotických nevědomých tužeb; dokonce i když se krása jeví vědomí jako příjemná sama o sobě, ve skutečnosti je náhradní konstrukt nakonec vedoucí k fetišistické skopofilii. Jak vyplývá z této analýzy, pojmy které značí vrchol vnitřní hodnoty, jako krása a další pozitivní estetické kvality, vlastně označují náhradní libosti, které buď zakrývají úzkost nebo signalizují uspokojení vzniklé z infantilních, nyní podvědomých pudů* (Korsmeyer 1993: 204).

Zapojení psychoanalýzy do problematiky přítomnosti mimoestetických hodnot v díle vede ještě k dalšímu závažnému zjištění a zároveň i k dalšímu argumentu proti teoriím autonomie umění. Chyba tradiční estetiky spočívá podle autorky v tom, že tento tradiční model zdůrazňuje zkušenost tak, jak se jeví vědomí. Psychoanalytický model přichází se zjištěním, že naši zkušenost a naše vnímání ovlivňují i procesy, které našemu vědomí nejsou běžně

přístupné. Jak by tedy mohlo být možné zaujmout zcela distancovaný postoj k uměleckému dílu? Jak lze vyloučit z vnímání zájmy, které si plně neuvědomujeme? I bez psychoanalýzy navíc víme (pokračuje autorka), že naše vědomá zkušenost není vždy zdrojem správných informací. To si lze lehce ověřit například na naší paměti, která je známa svými chybami a nespolehlivostí (Korsmeyer 1993: 205).

S tím nakonec souvisí i požadavek, který na estetickou teorii Korsmeyerová v tomto příspěvku klade. Viděli jsme, že nezaujatá libost v případě recepce umění je značně problematická. Je třeba navrátit umění skutečné emoce. Ovšem mluvíme zde o emocionální responzi ne tak, jak by ji chápala tradiční estetika - tedy jako distancované emoce, ale o skutečné emoci, skutečném pohnutí dílem, tvrdí Korsmeyerová. Volá po *ustavení emocionální response jako integrální v zážitku z umění a emotivního soudu jako legitimního kritického hodnocení* (Korsmeyer 1993: 200).

Další typ argumentace se objevuje například v knize *Gender and Aesthetics*. Autorka volí následující strategii: vybírá takový příklad uměleckého díla, na němž je přítomnost vnějších hodnot obzvlášť patrná a jehož plná estetická recepce by v „nezaujatém“ postoji ani nebyla možná. Zde konkrétně jde o obraz (Římský trh s otroky od Jean-Léon Géróma, viz příloha) s explicitním politicko-erotickým obsahem. Pokud chceme hovořit o plné recepci takového obrazu, nelze se vyhnout jeho propojení s mimoestetickými hodnotami. Nutně nějak reagujeme na jeho erotismus a sadismus. *Ačkoli zcela politický nebo morální postoj k tomuto obrazu skutečně může otupit naše ocenění jeho uměleckosti, myšlenka naprosto „nezaujatého“ postoje k tomuto druhu obrazu zní buď tak, že takový postoj lze jen velmi těžko udržet anebo jde spíše o podvod,*

*neboť zájem je přítomen sice v jistém nahrazeném a abstraktním – stále však erotickém – zakoušení krásy (Korsmeyer 2004: 53).*

Podobně argumentuje i Devereauxová: lze nalézt příklady umění, kdy *vyloučení politických nebo jakýchkoli jiných ohledů než formálních, nás zanechává nedostatečně vybavené pro porozumění nebo vysvětlení otázek předložených současným uměním jako například Dinner Party od Judy Chicago (Devereaux 1993: 212).*

V tomtéž příspěvku nabízí autorka ještě jiný pohled. Zajímavý náhled na sledovanou problematiku představuje přemýšlení nad otázkou cenzury v umění. Její zastánci a odpůrci zde reprezentují dva opačné póly pojetí umění. Buď umění má hodnotu samo v sobě, a proto si zaslouží autonomní místo, kam nebude zasahovat například státní moc nebo jakékoli jiné vnější vlivy, a nebo je jeho hodnota neoddelitelně spjata s politikou a společností se všemi důsledky. (Devereaux 1993: 208). Autorka vidí jasně dvě varianty: *Buď přijmeme politický charakter umění a riskujeme tak podřízení umění a umělců politickým vlivům, nebo budeme umění a jeho tvůrce od těchto politických vlivů ochraňovat tím, že budeme trvat na jejich „autonomii“, ale za cenu odmítnutí politického charakteru umění a jeho širšího propojení s životem (Devereaux 1993: 207).*

Pohled na dlouhé dějiny cenzury nám ukazuje, že je přinejmenším přiměřené posuzovat umění podle politických měřítek (Devereaux 1993: 210). A tak není pochyb, na kterou stranu v tomto sporu se sama autorka přiklání. Nevychází zde z teorie, ale naopak z toho, co pro teorii z praxe vyplývá. Umění je veřejná věc (bývá například finančně státem podporováno), má politický charakter a i tradice nám ukazuje, že hodnotit umění z hlediska jeho ideologie, či jeho významu pro společnost je relevantní. (Jako příklad z dějin zde mohou posloužit Platonovy požadavky na umě-

ní.) *Umělci se již nemohou spoléhat na shovívavé přesvědčení publika, že umění a umělecká autonomie stojí za ochranu za každou cenu* (Devereaux 1993: 210). Ze stejného předpokladu relevance politických standardů v posuzování umění vycházejí i požadavky feminismu. Nezpochybňují uměleckou hodnotu díla, ale jeho hodnotu morální (Devereaux 1993: 209).

Devereauxová dále pokračuje, že tento přístup podporuje i vývoj v umění samotném, které se k relevanci politických hodnot v umění hlásí. Umění samo se proměňuje od nepolitického v politické, tvrdí. Vyjmenovává i souhru příčin, jež tuto proměnu umění způsobily. Mezi nimi vidí nespokojenost s omezeností formalistické umělecké kritiky, vzrůstající zájem o širší kulturní přístup k umění, konec dominance analytické filozofie, vliv postmodernismu a zejména důsledky feminismu (Devereaux 1993: 211).

Mohlo by se zdát, že přiznat umění politický aspekt a zpřístupnit tak tuto oblast vnějším vlivům, může mít pro umění samo jen negativní dopad. Autorka však z takto rozšířeného pojmu umění vyvozuje dva hlavní důsledky, které hodnotí veskrze kladně, protože umění přibližují recipientovi. Zaprvé se rozšiřuje naše porozumění umění a zadruhé se podněcuje zájem veřejnosti o umění, protože se tak dostává blíž do jejího života a víc ji oslovuje (Devereaux 1993: 211). *Co potřebujeme a co získáme, jakmile dovolíme politickým zřetelům hrát úlohu v diskusích o umění, je způsob poznání napětí mezi estetickými respozemi a celou škálou komplikovaných lidských reakcí: sexuální či erotické, emocionální, náboženské, morální či politické* (Devereaux 1993: 212).

Zakončíme tuto část společně se shrnutím Rity Felski, která vidí hlavní přínos feminismu v repolitizaci umění a jeho navrácení do každodenního života. Bylo by chybou myslet si, že umění pouze odráží společenskou situaci, ale neznamená to, že je na spo-

lečnosti zcela nezávislé a že estetický soud se odehrává v nějaké nadideologické a nadhistorické říši. *Naopak estetické soudy jsou nutně a neustále zprostředkovávány společenským a ideologickým kontextem, ve kterém vznikají* (Felski: 176). Vztah umění a politiky nelze chápat jako oddělené, charakterizuje je kontinuum, ve kterém estetická funkce může být více nebo méně dominantní, ale vždy se prolíná s ideologickými podmínkami, které určují vlastní historické zařazení textu (Felski: 177).

#### **4.2. Mimoestetické hodnoty v Mukařovského teorii umění**

Pokusme se nyní naznačit jakou roli v umění hrají mimoestetické funkce a hodnoty u Mukařovského. Jak bude ukázáno je to role velmi významná. Mukařovského pojetí umění je postaveno na začlenění a organizaci mimoestetických funkcí a hodnot. Mezi těmito mimoestetickými funkcemi má funkce estetická dominantní postavení (Mukařovský 2000, 88). Vztah estetické a mimoestetických funkcí v uměleckém díle byl Mukařovským několikrát charakterizován. Jednou je nazýván jejich vztah jako nepřátelství a vzájemný boj protikladných sil uvnitř struktury uměleckého díla, kde estetická funkce se okamžitě ujímá pozic uvolněných funkcí praktickou. *Jsou do té míry navzájem protikladné, že ze stanoviska estetické funkce, chceme-li ji postavit v protiklad ke všemu tomu, co je mimo ni, se všechny ostatní funkce, teoretickou v to počítaje, jeví zdánlivě „praktickými“.* A důsledek toho „nepřátelství“? *Je ten, že všude, kde praktická funkce ustoupí jen o krok, vzniká za ní ihned jako její popření funkce estetická a že velmi často tyto funkce vstupují ve vzájemný spor i současně bojující o touž věc nebo týž akt* (Mukařovský 1966: 184). Estetická funkce fungující jako protiváha kterékoli jiné funkce, tak vlastně plní roli jakéhosi



stabilizátoru a zabraňuje tomu, aby jedna z funkcí převládla a strhla tak předmět směrem ke svému cíli (Mukařovský 1966: 127).

Jiným způsobem charakterizuje Mukařovský tento vztah ve studii *Umění*, kde o estetické funkci mluví jako o „průhledné“ nebo jako o organizujícím principu funkcí mimoestetických (Mukařovský 1966: 128).

Podobně je to i s estetickou hodnotou vzhledem k hodnotám mimoestetickým: *Všechny mimoestetické funkce a hodnoty jevu přicházejí k platnosti jako složky estetické hodnoty* (Mukařovský 2000: 123). Dokonce postupuje tak daleko, že předpokládá, že umělecké dílo není ničím víc než „jen“ souborem těchto mimoestetických hodnot. *Umělecké dílo se objevuje koneckonců jako skutečný soubor mimoestetických hodnot a jako nic jiného než právě tento soubor* (Mukařovský 1966: 143).

Mukařovský tak předpokládá, že zaprvé je estetická funkce zvláštního druhu, je protikladná vůči všem ostatním. Z toho vyplývá, že není na tyto hodnoty redukovatelná. Ale zároveň vlastně není ničím jiným než souhrnem všech těchto funkcí. Umělecké dílo v Mukařovského pojetí je „jen“ zvláštním způsobem uspořádaným souborem všeho vnějšího.

Připomeňme zde, že zatímco feministické přístupy soustředí svoje úsilí zejména na dokázání přítomnosti mimoestetických hodnot v díle, Mukařovský s těmito hodnotami nejen bez problémů počítá, ale navíc jim přiděluje přesný význam, který v rámci jeho koncepce mají. Podle Mukařovského není problém se začleněním v podstatě ničeho do struktury uměleckého díla. Součástí feministické argumentace je i poukaz na to, že mimoestetické hodnoty působí, aniž bychom si to uvědomovali. V Mukařovského pojetí toto není nijak významný faktor a jeho pojetí dovoluje začlenit do umění cokoli od obsahů našeho nevědomí až po společenské uspo-

řádání. A co víc všechny tyto hodnoty se podílejí na výsledné estetické hodnotě, respektive tato se z nich skládá. Dokonce, jak bude ještě ukázáno, čím více těchto mimoestetických hodnot v díle bude organizováno, tím lépe.

Na Mukařovského pojetí organizace mimoestetických hodnot v díle poukazuje rovněž například Emil Volek, jako na jeden z vrcholných bodů jeho estetiky. *To „vnější“ čili hodnoty mimoestetické tvoří zde překvapivě vlastní tkáň toho, co je „uvnitř“, tedy samé faktury uměleckého faktu* (Volek: 62). Volek dále zmiňuje, že důsledky tohoto novátorského chápání umění jsou značně široké. Zejména zde Mukařovský představuje jasné protikantovské stanovisko. Obrací naruby proces očišťování umění od toho, co do něj nepatří, aniž by úplně zrušil tradici autonomie umění. A dále je to model, který je možné použít na živou a neustále se proměňující tradici umění a dovoluje vysvětlit prakticky cokoli. (Například moderní umění je charakterizováno jako směřující k dominanci estetické funkce a například středověké jako funkčně méně diferencované) (Volek: 62-63).

I Mukařovský se zajímá o doložení přítomnosti těchto mimoestetických funkcí a hodnot v uměleckém díle. Postupuje několika způsoby. Jednou je veden argument z hlediska antropologického, to když vychází z lidského přirozenosti. Člověk ke světu přistupuje jako k celku a je mu přirozené hledisko mnohofunkčnosti. Takový přístup je samozřejmě blízký i umění. Mukařovský dokládá, že umění, které v minulosti proti mnohofunkčnosti směřovalo, se prokázalo jako slepá ulička. I odtržení umění od života je umění na škodu a nadvláda estetické funkce je příčinou izolace umění (Mukařovský 1966: 206).

Dalším důkazem jsou pro Mukařovského ta umění, v nichž se mimoestetické funkce projevují výrazněji než v jiných – například

sdělovací funkce jazyka v básni či obytná funkce v architektuře. Ve studii *Estetika jazyka* se ukazuje nezbytnost praktické - sdělovací funkce jazyka, která je nutnou složkou básnického - estetického projevu. Básni musíme nejdříve rozumět v rovině běžného rozumění významu slov. *Musí se ovšem přihlížet (...) ke vzájemnému prolínání estetického postoje se sdělovacím; to je leckdy do té míry intimní, že ani terminologicky nelze postoj estetický od mimoestetického (v jazyce: sdělovacího) odlišit* (Mukařovský 1982: 63)

Sdělovací funkce v jazyce již naznačuje, že nutnost mimoestetických funkcí v díle vyplývá z Mukařovského pojetí uměleckého díla jako znaku. (Podrobněji se znakovosti uměleckého díla věnuje další kapitola, zde tedy jen stručně) Tak jako kterýkoli jiný znak musí i umělecké dílo komunikovat, což se může dít jen prostřednictvím mimoestetických funkcí. Estetická funkce (již bylo naznačeno že ji lze chápat jako „průhlednou“) sama o sobě nedokáže dát dílu smysl, to musí obstarat jiné, mimoestetické funkce, které mohou vstupovat ve vztah ke skutečnosti. *Estetická funkce sama o sobě nestačí totiž k tomu, aby znak, který vytvoří, nadala i plným smyslem – v tom je jí na závadu právě nedostatek zaměření na vnější cíl, neboť právě toto zaměření uvádí jiné, mimoestetické funkce ve vztah k určitým oblastem nebo stránkám skutečnosti, jež se do funkcí samých promítají jako jejich „obsah“* (Mukařovský 1966: 127).

Zde lze upozornit na podobnost s pojetím feministickým. Umělecké (i jakékoli jiné zobrazení) má řadu mimoestetických aspektů, jež je třeba vzít do úvahy k odhalení plného významu. Explicitně na to upozornila například Leibowitzová, když tvrdí, že význam jakéhokoli zobrazení nelze dešifrovat bez souvislosti s praktickými zájmy.

Rovněž oba přístupy ukazují, že lze nalézt příklady, kdy se přítomnost mimoestetických funkcí projevuje výrazněji než jinde. Korsmeyerová či Devereauxová ukazují příklady uměleckých děl, ve kterých mimoestetické funkce jasně vystupují na povrch a nelze předstírat, že se na recepci nepodílí. Mukařovský se zajímá hlavně o sdělovací funkci jazyka, feministky o dílo s jasně erotickým či politickým námětem.

### 4.3. Objektivní estetická hodnota

Vraťme se na tomto místě ještě jednou k otázce možnosti objektivního poznání či vnímání, jak o ní pojednala například Wolffová. Tentokrát v podobě pojednání o objektivní estetické hodnotě, neboť i tím se jak Mukařovský, tak feministky zabývají. Feministické texty stojí spíše na straně odpůrců existence objektivní estetické hodnoty. *Základní otázka týkající se estetického hodnocení je ta, zda je toto hodnocení nutně založeno (nebo v extrémním případě redukovatelné) na vnějších faktech* (Wolff: 58). Odpověď autorky na tuto otázku byla již probrána v úvodu této kapitoly: Hodnocení uměleckých děl je sice založeno na vlastnostech díla jako je například jeho barevná kompozice, ale do tohoto pozorování již pronikají vnější hodnoty ovlivňující například výběr určitých kritérií pro hodnocení. Právě z těchto důvodů je objektivní estetická hodnota problematická.

Wolffová dále hovoří přímo o krizi estetické hodnoty či obhájitelnosti její existence. Ukazuje to na příkladu nákupních strategií velkých galerií, které jsou často předmětem kritiky právě například feministické. Tvrdí, že vydávají za oficiální umění to, co se nakonec ukazuje jako skupina více méně náhodně vybraných děl (Wolff: 48).

Skepse týkající se otázky existence objektivní estetické hodnoty pramení v případě její kritiky tedy zejména z toho, jak se předpokládá, že existují taková díla, jež lze tímto způsobem charakterizovat, projevuje v praxi. Například feministická kritika výstavní praxe ukazuje, že díla, která jsou nám v muzeu takto prezentována, se na svém postu ocitají pod vlivem nejrůznějších motivací, zejména mocenských. Například esej Carol Duncanové zabývající se touto problematikou ukazuje, že význam uměleckých děl přisouzeným jim například v muzeu umění není svědectvím jen o jejich nadřazených estetických kvalitách. Výběr konkrétních děl (zejména ženských aktů) a zdůrazňování a nadsazování jejich významu či způsob instalace lze využít k pomužšťování prostoru muzea (Duncan: 119). Proto se zastoupení žen-umělkyně ve velkých galeriích jako je například New Yorkská MoMA udržuje podle Duncanové pod určitým limitem, aby tuto maskulinitu prostředí nenarušovaly (Duncan: 121-122).

Jako argument proti objektivní estetické hodnotě se ve feministickém zkoumání objevuje příběh obrazu malířky Constance-Marie Charpentierové. Její obraz Charlotte du Val d'Ognes byl původně připisován malíři Jacques-Louis Davidovi a velmi ceněn pro své kvality. Ovšem když se ukázalo, že autorem je Charpentierová, rázem klesla jeho hodnota a kritici začali poukazovat na jeho nedostatky (Wolff: 51). Na to, že zpochybňování objektivní estetické hodnoty je typickým přístupem feminismu, poukazuje i Devreauxová a vidí právě v tomto postoji hlavní příčinu nezájmu současné estetiky o feminismus (Devereaux 1990: 339).

Myslím, že do tohoto feministického pojetí zapadá dobře Mukařovského dynamický model umění. Feminismus mimo jiné ukazuje, že každý recipient přistupuje k dílu z jiné perspektivy, vnímá tak vlastně každý něco jiného. Mukařovského pojetí dovoluje i tento

fakt zohlednit. Rozlišuje totiž mezi uměleckým dílem – hmotným artefaktem – a estetickým objektem – který je umístěn ve vědomí vnímatele. Proto *samo umělecké dílo není nikterak veličina stálá: každým přesunem v čase, prostoru nebo sociálním prostředí mění se aktuální umělecké tradice, jejímž prizmatem je dílo vnímáno, a vlivem těchto přesunů se mění i estetický objekt, jenž v povědomí členů daného kolektiva odpovídá materiálnímu artefaktu, výtvoru umělcovu* (Mukařovský 2000: 124). Z toho ovšem nutně vyplývá, že při těchto proměnách se mění i dílu připisovaná estetická hodnota. *Umístění uměleckého díla na jistém stupni estetické hodnoty i setrvání jeho na něm, popřípadě změna zařazení v stupnici nebo dokonce vyřadění díla ze stupnice estetické hodnoty vůbec, jsou závislé na jiných činitelích než jen na vlastnostech samého materiálního výtvoru umělcova, jenž jediný trvá, přechází od doby k době, od místa k místu, od jednoho společenského prostředí k jinému* (Mukařovský 2000: 128).

A co víc, Mukařovský vůbec nevnímá tuto proměnlivost jako nežádoucí stav: *Proměnlivost estetické hodnoty není tedy pouhý druhotný jev, vyplývající z „nedokonalosti“ uměleckého tvoření nebo vnímání, z lidské neschopnosti dosáhnout ideálu, nýbrž patří k samé podstatě estetické hodnoty, jež je procesem, nikoli stavem, energie, nikoli ergon* (Mukařovský 2000: 126).

Ačkoli v proměnlivosti hodnocení se obě koncepce shodují, Mukařovský z tohoto zjištění nevyvozuje neexistenci univerzální estetické hodnoty, právě naopak - nabízí nám její definici. Ta opět vyplývá ze znakové povahy uměleckého díla. Čím lépe bude umělecké dílo fungovat jako znak, tedy čím lépe bude prostředkovat mezi členy kolektiva, tím větší bude i jeho estetická hodnota. Tímto se rovněž vracíme k předchozímu tématu, neboť umělecké dílo může takto komunikovat právě jen prostřednictvím mimoeste-

tických hodnot. *Lze proto usuzovat, že nezávislá hodnota uměleckého artefaktu bude tím vyšší, čím četnější trs mimoestetických hodnot dovede k sobě artefakt upoutat a čím mohutněji dovede dynamizovat jejich vzájemný vztah* (Mukařovský 2000: 145). Mimoestetickým hodnotám je tu opět připsána a potvrzena zásadní důležitost v rámci uměleckého díla, protože právě ony tvoří základ univerzální estetické hodnoty.

## **5. SPECIFIČNOST UMĚNÍ**

### **5.1. Specifičnost umění ve feministických přístupech**

Závěry předchozí kapitoly ukázaly, že kantovský přístup naprosté izolace umění je neudržitelný. Jeho úplné odmítnutí nás však přivádí k problematickému místu sociologických přístupů k umění - jak odlišit umění od ostatních jevů, jak se vyhnout redukci estetické funkce na funkci praktickou (např. politickou)? To si uvědomují i feministky a ač se zprvu mohlo zdát, že feministická kritika je zcela proti autonomii umění, nyní je jasné, že i zde se setkáváme s požadavkem alespoň určitou formu autonomie umění zachovat. Například Rita Felski vyjadřuje tento rozpor na příkladu literatury. Již jsme zmínili, že sice oceňuje přínos feminismu spočívající v úspěšné snaze o repolitizaci umění a zachování sociálně dané povahy textu i responzí na něj. Ale na druhé straně je třeba zachovat umění jeho specifičnost, formální komplexnost takového uměleckého textu. Feminismus by se tak měl podle Felski vyrovnat s napětím mezi pragmatickým stanoviskem, *které se snaží repolitizovat literární texty tak, že je znovu začlení do každodenní komunikační praxe, a zároveň vědomím si možného omezení čistě funkční estetiky, která zdůrazňuje bezprostřední politický efekt a není schopná uchopit specifičnost literatury...* (Felski: 175).

V předchozí kapitole bylo v souvislosti s problematikou cenzury zmíněno dilema, které vidí M. Devereauxová: Buď přiznáme umění politický charakter a vystavíme ho tak například nebezpečí cenzury nebo jej izolujeme do říše zcela mimo náš život. Ač se sama staví proti autonomii umění, zmiňuje i úskalí opačného chápání umění. Úplné zrušení rozdílu mezi uměním a politikou by mělo za následek jednak podcenění řady nepolitických prvků, které činí umění uměním a také vystavení umění různým formám politických vlivů (Devereaux 1993: 212). *A tak estetika čelí dvojitému dilematu. Na úrovni teorie a kritiky se zdá, že jsme nuceni buď přijmout politický charakter umění a obětovat tak jeho specificky umělecký charakter nebo přijmout jeho specificky umělecký charakter a ignorovat politický. Na více praktické úrovni se zdá, že jsme nuceni vybrat si mezi formalistickou koncepcí umění, která chrání umění od nutnosti změn politické módy, ale izoluje umění od života a řadou politických koncepcí umění, které integrují umění do života, ale obětují jeho autonomii* (Devereaux 1993: 213).

Otázka tedy zní, jak tento rozpor vyřešit? Jak se vyrovnat s argumenty zmíněnými v předchozí kapitole a zároveň zachovat pojem umění? Samozřejmě i ve feministických textech lze nalézt návrhy na řešení. Pokusím se však ukázat a později ještě v širších souvislostech doplnit, že z hlediska estetické teorie je tento bod ve feministických zkoumáních často problematickým místem. Č a to i v tom smyslu, že tato problematika se vůbec neřeší.

Příspěvek M. Devereauxové vystihuje myslím dobře fakt, že feminismus je zaměřen spíše na praxi než na teorii. Autorka vyjadřuje potřebu jisté formy autonomie umění, kterou chápe jako „chráněný prostor“ pro umění. Problém, který vychází ze dvou protikladných estetických teorií, řeší v rovině společenské praxe.



Autonomií umění rozumí právo umělce na osobní svobodu, právo na jeho svobodné vyjádření (odkazuje na americkou ústavu, kde je toto právo pro každého zakotveno) a vyslovuje požadavek, že umělcům má být garantováno, že kontrolu nad námětem a prostředky vyjádření mají výhradně oni a že jim má být zajištěn prostor, kde by mohli pracovat bez jakýchkoli vnějších zásahů (Devereaux 1993: 213). Společnost musí zajistit umění speciální ochranu. Tento požadavek legitimizují speciální schopnosti umělce a důležitá společenská úloha umění. Jako zvláštní druh vyjádření plní umění velmi specifickou funkci ve společnosti. Umělci jsou zvláštním způsobem vybaveni (ovládají různé speciální umělecké techniky, vynikají obrazotvorností), a proto vidí věci jinak a upozorňují nás na to, co bychom sami neviděli (Devereaux 1993: 214).

Autorka zde tvrdí, že umění je třeba chránit a v momentě, kdy dojde ke konfliktu umění a společnosti, umění má mít v tomto chráněném prostoru poslední slovo. Je ale otázka, jak poznáme, že konkrétní jev nebo předmět má jakožto umění na tuto ochranu nárok? Jinými slovy v čem spočívá specifická například konkrétního předmětu jako uměleckého díla? Podle autorky je takové dílo zvláštní tím, že je vytvořeno specificky nadaným umělcem. Kromě toho, že tato definice nám o samotném díle mnoho neřekne, ozývá se tu v pozadí jeden z tradičních pojmů estetiky - pojem genia. Je to o to zajímavější, že tento pojem byl rovněž podroben feministické kritice (viz například heslo „Genius and Feminism“ v Encyclopedia of Aesthetics). Pojem genia, jak feminismus úspěšně odkrývá, je další z kulturních konstruktů, který byl v minulosti účinně používán k uzavírání vysokého umění před ženami-umělkyněmi. Preferující určitou kombinaci schopností, mohl sloužit k vyloučení všeho jiného, co tyto podmínky nesplňovalo, a

proto na status vysokého umění nárok nemělo (ať už jde o ženské umění či například umění různých národnostních menšin či rozvojových zemí) (Battersby: 292-297).

V příspěvku F. Leibowitzové se problém specifičnosti umění naznačuje v souvislosti s kritikou Mulveyové. Vytýká jí, že z umění činí jen mechanismus pro uspokojení nevědomých tužeb a odmítá tak, že existují i zvláštní čistě umělecká uspokojení (Leibowitz: 362). Leibowitzová se ptá, zda existuje rozdíl mezi zobrazením v umění a zcela identickým zobrazením umístěným v jiném kontextu. Že je odpověď na tuto otázku kladná lze ukázat například na zobrazení nahého těla. Je jasné, že mezi uměleckým aktem a pornografií nelze, i přes značné podobnosti, udělat jednoduše rovnítko. *Dejme tomu, že pochopení umění záleží, jak se skutečně zdá, na způsobech vidění světa, které jsou užity v jiných druzích kontextu. Vyplývá z toho, že účinky umění jsou limitovány na účinky reprezentace v těchto jiných kontextech* (Devereaux 1993: 362)?

Jak tedy formulovat specifičnost umění? Autorka nabízí řešení, jež vychází z odlišnosti emocí provázejících vnímání uměleckého díla, které se zde chápe jako zobrazení (reprezentace), oproti emocím spojeným s vnímáním skutečnosti. Takové emoce jsou umělé, jejich odlišnost vychází z toho, *co je zobrazeno v kombinaci s formálními prostředky použitými k tomuto zobrazení* (Leibowitz: 363). Rozdíl tedy vyplývá z toho, že zakoušení emoce v umění je něco jiného než zakoušení emoce doopravdy. *Zakoušení emoce ve filmu, je zakoušení emoce v zobrazení nikoli v skutečné události. Proč by naše vnímání nemělo reflektovat tento rozdíl? Rozdíl mezi událostí a jejím uměleckým zobrazením, je možná věcí metafyziky, ale to neznámá, že zde žádný rozdíl není* (Leibowitz: 363-4).

Toto pojetí má (jak bude později vidět) s Mukařovského pojetím mnoho společného a i díky tomu, lze upozornit na jeho problémy. Shodně ukazuje, že umění je reprezentací (znakem) a tím se liší od reality. Jenže oblast reprezentací je širší než oblast reprezentací, jež jsou zároveň uměním. Jak tedy charakterizovat umění jako zvláštní druh reprezentace? Mukařovského koncepcí se s tím vypořádat dovede.

V knize *Gender and Aesthetics* se v určité formě vrací do hry i teorie distancovaného postoje. Tento přístup vychází z přesvědčení, že v uměleckém díle jsou určité hodnoty, které si zaslouží zvláštní ocenění a zvláštní postoj k nim, ve kterém bude možné nadřadit tyto hodnoty nad hodnoty jiné, například morální. *Může zde být množství pohledů na dílo a všechny splňují podmínky bezzájmovosti v tom, že odsouvají praktické zájmy a morální hodnocení ve prospěch ocenění prezentujících se vnitřních kvalit* (Korsmeyer 2004: 56). Neznamená to, že by jiné hodnoty nebyly v díle přítomné, nehrály v něm důležitou úlohu a nebylo by třeba si je uvědomovat. Ale vyžralý a uvážlivý recipient neodmítne dílo jen proto, že je v rozporu s jeho vlastním morálním přesvědčením. Autorka mluví o informovaném a aktivním recipientovi, který si je vědom na co hledí, odhalí zobrazovací strategii obrazu, ale jeho hledisko nutně neakceptuje. Je schopen posoudit dílo z mnoha perspektiv (Korsmeyer 2004: 56).

Uzavřeme tuto část opět s Ritou Felski, která je svým pojetím specifičnosti umění velmi blízko Mukařovského řešení. *Literární texty jsou mnohoznačné symbolické struktury ovládané vysokým stupněm sebe-vztažnosti; literatura funguje jako forma metajazyka, který může význam, k němuž odkazuje, spíše komplikovat, než přenášet* (Felski: 175).

## 5.2. Mukařovského pojetí specifičnosti umění

U Mukařovského je specifičnost umění definována několika různými způsoby. Již v předchozích kapitolách byla zmíněna Mukařovského definice umění spočívající v nadvládě estetické funkce. Estetická funkce může být kdykoli přítomna, ale pouze v umění je dominantní. Ovlivňuje tak i všechny ostatní funkce předmětu, například tím, že je organizuje do jednotného celku nebo zabraňuje jakékoli z nich převládnout.

Jiným způsobem definice specifičnosti umění je příklad zvláštního chování estetických norem. V ostatních oblastech lidské činnosti směřují normy ke svému splnění, v umění je tomu přesně obráceně. V umění je norma neustále a navíc záměrně porušována. *Umělecké dílo je vždy neadekvátní aplikací estetické normy, a to tak, že porušuje její dosavadní stav nikoli z bezděké nutnosti, nýbrž záměrně, a proto zpravidla velmi citelně* (Mukařovský 2000: 105).

V neposlední řadě vychází specifičnost umění z jeho znakového charakteru, respektive umělecké dílo charakterizuje Mukařovský jako je znak zvláštního druhu. Umělecké dílo je znak, *který se skládá ze smyslového symbolu, který je vytvořen umělcem, z „významu“ (=estetický předmět), který je umístěn v kolektivním vědomí, a ze vztahu k označované věci, vztahu směřujícího k celkovému kontextu společenských zjevů* (Mukařovský 1966: 86). Jak již tento citát naznačuje, odlišnost uměleckého díla jako znaku se bude hledat jednak v tom, k čemu odkazuje a jednak v charakteru vztahu k tomuto označovanému.

Umělecké dílo jako znak funguje podle Mukařovského na jednu stranu jako jakýkoli jiný znak. To znamená, že má povahu komunikativního znaku. *Jakožto komunikativní znak míří umění na určitou realitu, například na přesně vytčenou událost, na určitou*

*postavu atd. V tomto ohledu podobá se umění čistě komunikativním znakům; podstatný rozdíl je však v tom, že komunikativní vztah mezi uměleckým dílem a označovanou věcí nemá existenciální význam, a to ani v případě, kdy něco tvrdí a klade (Mukařovský 1966: 87). Například v románu nás nezajímá zda to, co se v něm odehrává, se skutečně stalo, jestli sdělení v románě je pravdivé. Mukařovský říká, že sdělení v kontextu uměleckého díla nabývá zcela jiný charakter a vlastně je popřením sdělení. Je však sdělení obsažené v díle básnickém nebo malířském opravdovým sdělením, nebo se od opravdového sdělení nějak liší? A jak? Tím, že zde estetická funkce, převládnuvši nad funkcí sdělovací, změnila samotnou podstatu sdělení (Mukařovský 2000: 131). Odlišnost uměleckého díla a jakéhokoli jiného znaku v tomto případě tedy spočívá v odlišném charakteru vztahu mezi znakem a označovanou věcí.*

Jinak je specifičnost uměleckého znaku charakterizována jeho autonomií. Charakteristika uměleckého díla jako autonomního znaku souvisí s otázkou, k čemu umělecké dílo jako autonomní znak odkazuje. Jako autonomní znak funguje umělecké dílo tak, že odkazuje bez zřetelné určitosti k *celkovému kontextu společenských zjevů* (Mukařovský 1966: 86). Mukařovský vysvětluje, jak tuto definici chápat. Rozhodně ne v tom smyslu, že umělecké dílo snad podává obraz doby svého vzniku.

Více světla snad vnese do velmi komplikované formulace další vysvětlení. Oním celkovým společenským kontextem, na který umělecký znak míří, je skutečnost, jak ji zprostředkovává subjekt. *Znak estetický nepůsobí totiž na žádnou jednotlivou skutečnost, jak činí znak symbolický, nýbrž obráží v sobě skutečnost jako celek (...). Skutečnost obrážená jako celek je v estetickém znaku sjednocena podle obrazu jednoty subjektu* (Mukařovský 1966: 70). Můžeme tedy říci, že v konečném důsledku tedy umělecké dílo od-

kazuje k vnímání a jeho světu. *V umění není však skutečnost, o které dílo přímo podává zprávu (pokud jde o umění tématická), vlastním nositelem věcného vztahu, nýbrž pouhým jeho prostředníkem. Vlastní věcný vztah je zde mnohonásobný a ukazuje ke skutečnostem známým vnímání, které však nejsou a nemohou být nikterak vysloveny ani naznačeny v díle samém, protože tvoří součást vnímání intimní zkušenosti* (Mukařovský 2000: 138-139). Dílo tak odkazuje ne ke skutečnosti, kterou například román zobrazuje, ale ke skutečnostem, které zná jen čtenář, k tomu co zažil, k jeho citům atd. (Mukařovský 2000: 133-134).

Fungování uměleckého díla jako autonomního znaku tak Mukařovský shrnuje následovně: *Změna, která se udála s věcným vztahem díla-znaku, je tedy současně jeho oslabení i posílení. Oslaben je v tom smyslu, že dílo nepoukazuje ke skutečnosti, kterou přímo zobrazuje, posílen je tak, že umělecké dílo jakožto znak nabývá nepřímého (obrazného) vztahu ke skutečnostem životně důležitým pro vnímání a prostřednictvím jejich pak k celému vnímání univerzu jako souboru hodnot* (Mukařovský 2000: 134).

Nyní je vidět, že například pojetí Rity Felski se velmi shoduje s Mukařovským. Oba chápou umění jako zvláštní druh znaku. Felski zdůrazňuje především jeho dva aspekty. Zaprvé je to sebevztážnost, to že pozornost je soustředěna na znak sám, na jeho vnitřní výstavbu. Tak je charakterizován estetický znak v Mukařovského studii *Umění* (Mukařovský 1966: 127). Zadruhé naopak problematizuje vztah k tomu, co označuje. Již bylo řečeno, že jako znak je popsáno umělecké dílo i v podání Leibowitzové, ale zároveň, bylo upozorněno i na jeho nedostatky.

Na druhou stranu je třeba poznamenat, že ačkoli se Mukařovského pojetí uměleckého díla jako znaku zdá velmi elegantní a umožňuje vyřešit spoustu problémů, v pozdějším bádání byly

v tomto pojetí nalezeny závažné nedostatky. Emil Volek v knize *Znak – funkce – hodnota* ukazuje, že Mukařovského pojetí uměleckého díla jako zvláštního druhu znaku vychází z mylného předpokladu. Problém spočívá v tom, že význam jednotlivého znaku (lexikální jednotky) je daný ve společensky ustaveném kódu jazyka, pro umělecké dílo však žádný takový odpovídající kód neexistuje. Mukařovského problém podle Volka spočívá v tom, že předpokládá bezproblémové splývání mezi mikro a makrorovinami, tedy v tom, že *extrapoluje pojem znaku jakožto jednotky lexikální na celé dílo, které je možná také znakem, ale jiného řádu* (Volek: 44). Mukařovského znakové pojetí tak vede k absurditě neboť *text je složitou znakovou výpovědí, která nemá svůj význam určený v nějakém kódu podobně jako lexikální jednotka* (Volek: 44).

### 5.3. Feministické umění

V této části bych chtěla navázat na předchozí kritiku Mukařovského pojetí uměleckého díla jako znaku. Zároveň se pokusím přesunout pozornost mimo feministických interpretací umění i na feministickou uměleckou praxi. Věřím, že pokus prozkoumat otázku znakovosti i to, jak ji sám Mukařovský zproblematizoval ve své studii *Záměrnost a nezáměrnost v umění* z pohledu, který nabízí feministické umění, povede k zajímavým poznatkům.

Prvním problémem, který se v takto vytčeném tématu ukazuje, je otázka, jak vlastně charakterizovat feministické umění. Jednoduché definice typu, že se jedná o umění vytvořené ženami, je určeno pro ženy či je jeho námětem žena, a které se na první pohled snad mohou zdát oprávněné, by vedly do slepé uličky. Použiji charakteristiku C.Korsmeyerové, která jako společný rys feministického umění vidí napadání všech možných forem tradičního umění. Toho feministky podle autorky dosahují především využitím ne-

standardních materiálů, s čímž souvisí i její druhá charakteristika feministického umění, kterou je časté využití těla jakožto součásti umění (Korsmeyer 2004: 118).

Zastavme se nejprve nad otázkou využití těla v umění. Proč je feministické umění charakterizováno zejména zájmem o tělo (v tomto případě zejména ženské), jeho zkoumáním v rozmanitých souvislostech či přímo využitím skutečného lidského těla v umění? Pokusím se nejprve zamyslet nad možnými zdroji či motivacemi tohoto pojetí, a to za pomoci Elizabeth Groszové.

Groszová nabízí pohled, který ukazuje možnou souvislost mezi tělem a ženskostí. Podle ní se naše západní vědění vyznačuje binárností, dvojicemi pojmů (například duch a tělo, kultura a příroda či muž a žena), z nichž jeden je druhému nadřazován. Klasickým příkladem je právě dualismus rozumu či ducha a těla a nadřazování rozumu nad tělo. Tyto dvojice, jak autorka dále ukazuje, se propojují ve vzájemných vztazích a souvislostech. Například tedy tělo bylo a stále je vnímáno jako spojené s ženami a ženskostí, zatímco rozum je spíše přiřazován na stranu mužskou (Grosz: 32).

I přes to, že tělo se zdá být typickým feministickým oborem zájmu, Groszová upozorňuje, že je naopak třeba zdůraznit, že je to právě oblast těla, na níž se odehrává mocenský souboj. *Ačkoli feministky se často potýkaly s problémy kolem témat týkajících se ženských těl – potrat, antikoncepce, mateřství, reprodukce, sebeobrana, tělesný obraz, sexualita a pornografie, abychom jmenovali jen pár - je zde stále silná neochota konceptualizovat ženské tělo jako hrající hlavní roli v utlačování žen* (Grosz: 31).

Klíčem ke správnému pochopení tohoto postřehu je vyjasnění, jaké tělo je zde v centru zájmu. Chápat toto tělo jako biologické by bylo chybou a vystavovalo by se oprávněné výtce esencialismu. Jde zde o tělo sociokulturní, které je produktem společenského a



kulturního působení. Naše biologické tělo je poddajným neurčitým materiálem sociálního vpisování, které teprve vytváří subjekt jakožto subjekt určitého typu (Grosz: 32). Tělo se tak rázem stává nikoli protikladem ke kultuře, ale objektem jejího zájmu i jejím výtvořem. *Sexuální odlišnosti, stejně jako ty třídní a rasové, jsou odlišnostmi tělesnými, ale abychom uznali jejich zásadně sociální a kulturní „přirozenost“ musí se tělo znovu uchopit nikoli v opozici ke kultuře, ale jako její nejdůležitější objekt* (Grosz: 32).

Vrátíme-li se zpět do oblasti umění, opět se zde z jiného pohledu dostáváme k jednomu z hlavních témat feministické umělecké kritiky. Již byly naznačeny (a rovněž další kapitola se tomu bude věnovat) námitky proti předpokládané nevinnosti či neutrálnosti zobrazování v umění. Feministky ukazují na způsoby, jakými prostřednictvím zobrazování pronikají mimoestetické hodnoty do díla. Jak naznačuje Groszová v případě zobrazení lidského těla stojí již před umělcem produkt nejrůznějších společenských, kulturních či mocenských vlivů, které se společně s ním odrážejí v jeho zobrazení v uměleckém díle. A stejně tak umění působí i opačným směrem. Všechny tyto kulturní a společenské vlivy zůstávají v uměleckém díle zakonzervovány a stávají se aktivním účastníkem v popsaném procesu sociálního vpisování.

Vraťme se však ke Korsmeyerové charakteristice feministického umění. Využití těla v umění je jedním ze způsobů, jak feministické umění napadá tradiční umělecké formy. Využití materiálů, které jsou pro tradiční umění ne zcela běžné, se stává prostředkem, jak přiblížit umění skutečnému životu. Umění se má přiblížit skutečnosti zejména v síle působení. Cílem je vzbudit v divákovi skutečné emoce spojené s dílem a nikoli jeho distancovaný odstup. Příkladem takového nestandardního materiálu je třeba i jídlo, jak

uvádí Korsmeyerová (například performance Jany Sterbakové, ve které umělkyně šije oděv z kusů syrového masa). Zapojení například jídla do uměleckého díla je výzvou tradičnímu oddělení mezi uměním a skutečností, přičemž účinek spočívá v tom, že se *na první pohled odlišení umění od reality zdá skutečně složité, pokud totiž tím uměleckým objektem není reprezentace, ale skutečná věc* (Korsmeyer 2004: 127).

Otázku silného účinu díla zdůrazňuje E.Lauterová při charakteristice performance Suzanne Lacyové *Three Weeks in May*. Umělkyně instalovala na veřejném prostranství mapu města a po dobu tří týdnů na ní zvýrazňovala místa, na kterých během té doby došlo k znásilnění. Lauterová tuto performanci komentuje slovy, že *nikdo nedoufal, že by si publikum nebo ti, kdo se o tom doslechnou, zachovalo estetickou distanci* (Lauter: 29). Autorka zde říká, že tato performance má vyvolávat skutečné emoce a tvrdí, že dokonce přispěla k skutečnému boji proti sexuálnímu násilí (Lauter: 29).

Pokusme se nyní na tyto načrtnuté charakteristiky feministického umění podívat v souvislosti s Mukařovského pojetím. Předchozí kapitola byla zakončena tvrzením, že Mukařovského znakové pojetí uměleckého díla není zcela bez problémů. Sám Mukařovský ve své pozdější studii *Záměrnost a nezáměrnost v umění* své pojetí uměleckého díla jako zvláštního druhu znaku narušil a velmi zkomplikoval. V této studii se sice nejprve ze znakovosti uměleckého díla vychází, ale k jeho charakteristice je přidán nový pojem nezáměrnosti. A právě v tomto novém prvku, který Mukařovský uměleckému dílu přiřkl, bych chtěla vidět paralelu s výše popsanou uměleckou tvorbou.

Vyjdeme nejprve z Mukařovského charakteristiky obou nových pojmů záměrnosti a nezáměrnosti. Nejprve tedy záměrnost, která

odpovídá fungování uměleckého díla jako znaku. *Záměrnost je onou silou, která jednotlivé části a složky díla v jednotu spíná, jež vkládá do díla smysl. Jakmile vnímatel zaujme k jistému předmětu nastrojení, jaké je obvyklé při vnímání díla uměleckého, vznikne v něm ihned snaha najít v ustrojení díla stopy takového uspořádání, které by dovolovalo pojmout dílo jako významový celek* (Mukařovský 1966: 92).

Novinkou v této studii je to, že záměrností se umělecké dílo nevyčerpává a kromě ní, funguje v díle ještě jiný, opačný mechanismus – nezáměrnost. *V každém aktu vnímání jsou nutně přítomny dva momenty: jeden daný směřováním k tomu, co má v díle platnost znakovou, druhý naopak směřující k bezprostřednímu prožívání díla jako skutečnosti. Řekli jsme již také, že záměrnost, viděná ze stanoviska vnímatelova, jeví se znakem. Vše, co se v díle tomuto sjednocení staví na odpor, co významovou jeho jednotu porušuje, je vnímatelem pocíťováno jako nezáměrné* (Mukařovský 1966: 97).

Odcitujme ještě, co z tohoto pojetí pro umělecké dílo vyplývá, neboli jak přesně se ona nezáměrnost v umění a jeho vnímání projevuje. *Z druhé strany pak jakožto věc významově neusměrněná (kterou je dílo vlivem své nezáměrnosti) nabývá schopnosti upoutat k sobě představy i city nejrozmanitější, které nemusí mít nic společného s jeho vlastní významovou náplní; dílo stává se tak schopným vejít v intimní sepejetí se zcela osobními zážitky, představami i city kteréhokoli vnímatele, působit netoliko na jeho duševní život vědomý, ale uvést v pohyb i síly vládnoucí jeho podvědomím* (Mukařovský 1966: 98).

To, na co nás v této studii Mukařovský upozorňuje, je zejména nedostatek v chápání uměleckého díla jako znaku co do jeho působení a síly účinku na vnímatele. Umělecké dílo ve svém nezako-

vém charakteru, chápaném tedy jako věc, zprostředkovává bezprostřední kontakt s recipientem a dokáže na něj mnohem silněji zapůsobit. Mukařovský chce, aby se i takto bezprostřední a nedistancované působení, působení, které je umění jako znaku cizí, stalo součástí uměleckého zážitku. Emoce spojené s uměním jakožto reprezentací jsou přece odlišné od emocí spojených se skutečnou realitou. Na to upozornila například i Leibowitzová a na tomto základě rovněž umění definuje. Viděli jsme, že i Korsmeyerová chce pro umění obnovit skutečné nedistancované emoce.

Abychom však ještě dali slovo Mukařovskému, i ona nezáměrnost je nakonec chápána jen jako součást celkového účinku umění a zásadně se brání interpretaci, že by nezáměrnosti měla být přiřčena větší důležitost než záměrnosti. Opakuje, že umělecké dílo je autonomní znak a tento postoj k němu je základní. A teprve na jeho pozadí lze nezáměrnost vnímat (Mukařovský 1966: 106-107).

Vrátíme-li se k zmiňovaným příkladům z umělecké praxe, zejména k umění využívajícímu jako prostředek vyjádření tělo, dosáhneme zapojením Mukařovského pojmů záměrnosti a nezáměrnosti snad zajímavých závěrů. Zejména v případě lidského těla v umění může vystupovat jeho charakter „věcný“ na povrch tak výrazně, že vnímat jej jako znak (to v tomto případě znamená jako umělecké dílo) může být pro recipienta problematické. Jasněji než v performanci vyvstane snad tento rozdíl na příkladu hereckého projevu. V hereckém projevu lze názorněji popsat oba prolínající se aspekty, tedy konkrétního skutečného člověka, hercovu osobu (věc) a proti ní postavu ve hře či filmu, kterou ztvárňuje (znak). Na tomto příkladě je rovněž jasně vidět, že oba prvky nutně spolupracují. Ve hře či filmu vždy vnímáme herce hrajícího určitou postavu. Oba popsané aspekty, které Mukařovský nazývá záměrnost a nezáměrnost, působí společně.

Na závěr této části zopakujme ještě jednou Mukařovského tvrzení, že záměrnost předchází nezáměrnosti. Myslím, že žádný z výše zmíněných argumentů, charakteristik či požadavků feministického umění nevede k popření specifického charakteru umění a to ani v případě, že jde o zvláštní příklad jako využití těla či jiného materiálu v umění méně běžného. Konkrétní příklady umění, které by snad v tomto světle mohly být interpretovány, lze vnímat jako hraniční, kdy je například estetická a politická funkce v rovnováze či jsou obě nerozlišené (například zmíněná performance Suzanne Lacyové). Umění zdůrazňující přímý účinek, jaký má na nás skutečnost, lze spíše chápat jako reakci na charakter umění, které odpovídá požadavkům autonomní teorie umění. Nakonec umění, které chce zdůrazňovat svoji mimoestetickou funkci, například se vyjadřovat k společenským problémům není v dějinách umění nic nového. Jak rovněž čteme u Mukařovského: *Pokud je dílo spontánně zařadováno do oblasti umění, je důraz kladený na jinou funkci než estetickou hodnocen jako polemika proti bytostnému určení umění, nikoli jako případ normální* (Mukařovský 2000: 88).

## 6. ŠIRŠÍ SOUVISLOSTI

V této části bych chtěla naznačit širší souvislosti či východiska obou sledovaných koncepcí a na další úrovni tak naznačit jejich možné souvislosti či rozpory.

Viděli jsme, že sledované feministické teorie vycházejí především ze zájmu o zobrazovací strategie a odkrývání jejich skrytých významů, ze kterých se snaží vyvozovat důsledky pro teorii umění. V práci bylo často odkazováno na (v tomto ohledu zakladatelskou) esej Mulveyové *Vizuální slast a narativní film*, jež se zabývá zobrazovacími strategiemi ve filmu. Pokusím se v následující

části pojednat podrobněji o této problematice, načrtnou výchozí diskuse a souvislosti feminismu s dalšími proudy.

Tradiční přístup k otázce zobrazování, jehož omezenost se zde kritizuje, neproblematizuje zobrazování samo. Pro podrobnější vysvětlení využijí esej Craiga Owense *Reprezentace, přivlastnění a moc*. Owens ukazuje, že zobrazování v tradičním pojetí si nárokuje určitou formu pravdy. Takové zobrazení je považováno za neutrální a jako takové nám může zprostředkovat skutečnost. Owens ukazuje, že tradičně chápané zobrazování funguje dvěma způsoby - jako substitute (kdy je obraz chápán jako náhražka za něco nepřítomného) nebo jako imitace (kdy se obraz stává replikou vizuální zkušenosti, její iluzí) (Owens: 200-201).

Poststrukturalistická kritika ukazuje, že tento předpoklad je chybný, zobrazení neutrální není a naopak se stává součástí procesů nadvlády a kontroly. Poststrukturalismus volí zcela nový postup. Rozhodně se nejedná o odkrývání implicitních obsahů díla či jeho další interpretace v tomto smyslu, dodává Owens (Owens: 193). V centru zájmu se ocitá zobrazování samo, kritika jeho domnělé neutrality a zpochybnění nároku umění na zprostředkování reality jaká skutečně je. Cílem těchto snah je ukázat na dosud neviděné a opomíjené aspekty. Cílem poststrukturalismu není ukázat co zpodobení odhaluje, ale naopak co skrývá. *Snaží se vyjádřit - vrátit viditelnému - ony implicitní, neviditelné strategie a taktiky, jejichž pomocí zpodobení získává na své předpokládané transparentnosti...* (Owens: 202).

Tato kritika se rozhodně netýká pouze vizuálního zobrazení a jeho nároku na neutrální zachycení skutečnosti. Z oblasti literatury bude zajímavé zmínit studii A. Jedličkové *Mají strukturalismus a poststrukturalismus společný předmět?*, zabývající se, jak již název napovídá, vztahem obou přístupů, respektive jejich od-

lišnostmi. Jedličková charakterizuje poststrukturalismus především prostřednictvím jeho směřování ven z díla směrem k vnějším aspektům, jež se do díla promítají. *V poststrukturalismu se do popředí dostávají ty aspekty kulturní komunikace, které byly dosud opomíjeny, deformovány nebo dokonce potlačovány v důsledku preference kulturních modelů a norem. ... Literární dílo, zkoumané strukturalismem jako specificky ustrojený jazykový komunikát s komplexně založenou estetickou funkcí, se mění v prostor hledání stop procesů ne-jazykových nebo před-jazykových* (Jedličková: 148).

Feminismus sdílí tyto postupy s tím, že z vnějších kontextů díla je zaměřen především na vztahy dominance a podřízenosti mezi muži a ženami. Jak se vyslovuje Linda Hutcheonová hlavní přínos feminizmu je třeba vidět právě v podpoře těchto snah. Tedy v tom, že *reprezentaci již dále nelze považovat za politicky neutrální a teoreticky nevinnou aktivitu* (Hutcheon: 21). Cílem této části bylo ukázat, že v tomto ohledu neznamená feminizmu zcela ojedinělý a originální přístup, ale, jak právě například Hutcheonová tvrdí, je feminizmu součástí mnohem širšího postmoderního směřování. Postmodernismus a feminizmu sdílí společně zájem o reprezentaci, považovanou dříve za neutrální proces, nyní dekonstruovanou ve vztahu k ideologii (Hutcheon: 142-143).

Na druhou stranu nelze feminizmu s postmodernismem zaměnit či jedno pod druhé jednoduše podřadit. Zásadní rozdíl mezi oběma vidí Hutcheonová v jejich zaměření. Již na začátku práce bylo zmíněno, že hlavním cílem feminizmu je změna společenského řádu. *Ta spousta feministických společenských programů vyžaduje teorii činu, ale taková teorie viditelně chybí v postmodernismu, jež je uchycen v určitém negativismu, který může být podstatný pro jakoukoli kritiku kulturních dominant. Nemá žádnou teorii po-*

zitivní akce na společenské úrovni; což všechny feministické pozice mají (Hutcheon: 22). Podle autorky tak feminismus není jedním z proudů postmodernismu a není s ním ani kompatibilní. Sdílejí sice společný zájem o reprezentaci, ale ve feminismu vidí spíše sílu, která postmodernismus mění (Hutcheon: 142).

Tato část si rozhodně neklade za cíl podrobné pojednání a vyčerpávající charakteristiku o zdrojích a všech souvislostech feminismu, vztazích s poststrukturalismem či postmodernismem ani přesné vymezení jejich rozdílů a společných míst. Uzavřeme proto tuto část zopakováním, že všem těmto proudům je společná dekonstrukce všeho, co bylo dosud považováno za přirozené. To se nám nyní ukazuje jako součást naší kultury v tom smyslu, že je námi vytvořené a nikoli dané. Velmi obecně to shrnuje Jedličková: *Lze-li hypoteticky mluvit o poststrukturalismu souhrnně, pak jeho výchozí, různě se projevující vlastností je konfrontace s ostatními nějakým způsobem konvencionalizovanými, kodifikovanými, kanonizovanými a zvláště institucionalizovanými způsoby myšlení* (Jedličková: 145).

Spíše než na vyčerpávající pojednání o postmoderně, chtěla bych se zaměřit na jiné otázky. Pokusím se sledovat, jaký je vztah této poststrukturalistické kritiky k pražskému strukturalismu, neboli pokusím se naznačit, jakým způsobem se dnes píše o Mukařovském právě vzhledem k poststrukturalistické kritice.

Již citovaný příspěvek Jedličkové o vztahu strukturalismu a poststrukturalismu v literatuře naznačuje, že oba proudy mnoho společného nemají a jejich směřování je vlastně zcela opačné. Oblastí jejich nesouhlasu je podle Jedličkové odlišný přístup k reprezentaci. Základní rys poststrukturalismu spočívá v zpochybňování až popírání reprezentační funkce jazyka. Naproti tomu v strukturalistickém pojetí je označující a proces označování



složité, ale uchopitelné (Jedličková: 147). Podrobněji jejich vztah analyzuje takto: *Základní směr zkoumání v literárněvědném strukturalismu a poststrukturalismu jsou v podstatě opačné: strukturalismus byl inovativní v tom, že soustředil pozornost k dílu, směřoval tedy od kontextu dovnitř díla; poststrukturalismus směřuje od díla navenek. Strukturalismus uchopoval dílo v jeho specifčnosti kulturního výtvoru, poststrukturalismus je začleňuje do nejširší textové praxe. Strukturalismus pátral po jevech a postupech, které nebylo možné identifikovat jinde než právě ve slovesném díle, poststrukturalní bádání při zkoumání komplexních kulturních jevů k literatuře spíše „přihlíží“ jako k jedné z uvažovaných domén kulturní komunikace (Jedličková: 149).*

Jedním z cílů této práce bylo pokusit se ukázat, že Mukařovského estetická teorie se v mnoha ohledech dokáže vyrovnat i s pozdějšími zjištěními a kritikou v estetice. Toto tvrzení lze opřít například i o studii L. Doležela *Epistemology of the Prague School*, ve které zmiňuje aspekty Mukařovského koncepce, které do určité míry předvídají další vývoj. Hlavním východiskem tohoto tvrzení je trvání řady českých vědců na odlišnosti pražského strukturalismu od toho francouzského. Proto poststrukturalistická reakce na strukturalismus je reakce na strukturalismus francouzský a jeho kritika se na český strukturalismus vztahovat nemusí. Doležel proto vyslovuje předpoklad, že pražský strukturalismus předchází některým základním poststrukturalistickým výtkám. Mezi pražským a francouzským strukturalismem není žádná teoretická kontinuita a poststrukturalistická kritika strukturalismu se na pražský strukturalismus nevztahuje (Doležel: 16).

Prvky pražského strukturalismu, na které v této souvislosti upozorňuje, jsou zejména jeho syntetizující charakter a preferování dialektiky před redukcionismem. Upozorňuje na jeho chápání

systemu pojmů každého vědního oboru. Ten je viděn jako síť vztahů, kdy jeden pojem determinuje jiné pojmy i je jinými sám determinován, což má za následek otevřenost a interdisciplinární charakter celého systému. V neposlední řadě vyzdvihuje to, že pražský strukturalismus (vycházející z empirie) dokáže překonat rozpor, který Doležel identifikuje jako rozpor mezi přírodními vědami směřujícími k poznání univerzálního zákona a humanitními vědami, které se snaží pochopit jev v jeho jedinečnosti. Pražský strukturalismus spojuje obojí a zkoumá dílo jak vzhledem k univerzálním kategoriím a obecným zákonům a tak i jako jedinečné umělecké dílo (Doležel: 17-20).

Co je však vzhledem k tématu této práce asi nejzajímavější, je důraz právě na co nejširší pojetí jak umění, tak i vědy o něm. Pokud jde o umění, nemá podle pražských strukturalistů historické uměnovědné zkoumání redukovat umělecký vývoj jen na jeden rys. Strukturalismus si uvědomuje, že umělecké dílo navazuje nejrůznější vztahy k jiným jevům kulturního života. A rovněž estetiku jako vědu odmítá pražský strukturalismus udržovat v izolaci, zdůrazňuje její interdisciplinární charakter a chce ji neustále udržovat v kontaktu s nejnovějším vědeckým vývojem (Doležel: 19).

Vrátíme-li se nyní k Jedličkové a jejímu shrnutí rozdílů mezi strukturalismem a poststrukturalismem, je jasné, že Mukařovského estetika se do takto jednoznačného vymezení nevejde. Odpovídala by charakteristice strukturalismu jakožto přístupu směřujícímu zvnějšku k dílu, k tomu co je v něm jakožto uměleckém dílu specifické. O tom bylo pojednáno v předchozí části a ukázáno, že Mukařovský umělecké dílo jako specifické charakterizuje různými způsoby – jako zvláštní druh znaku, jako předmět s dominantní funkcí estetickou, či jako oblast s odlišným fungováním norem. Na druhou stranu však není možné tvrdit, že opačný poststrukturalismus

rální postup, tedy směřování od díla ven a zaměření se na jeho kontext, u Mukařovského nenajdeme. V části o mimoestetických hodnotách bylo ukázáno, jak význačnou roli Mukařovský těmto mimoestetickým hodnotám ve své estetice přisuzuje. Připomeňme znovu Mukařovského pojetí estetické funkce jako organizujícího principu funkcí mimoestetických. V tomto pojetí není umělecké dílo ničím víc než vším tím, co je mu vnější.

## **7. ZPĚT K SOCIOLOGICKÉ ESTETICE**

V jedné ze závěrečných kapitol se vracíme k problematice sociologických přístupů v estetice. Bylo ukázáno, že feminismus i poststrukturalismus jsou přístupy zaměřené na společenský kontext, byly charakterizovány jako směřující od díla směrem ven. Že je tento přístup oprávněný, bylo rovněž ukázáno. I to, co je na první pohled vně uměleckého díla, do něj ve skutečnosti zasahuje (viděli jsme například, jak se patriarchálně uspořádaná společnost promítá a ovlivňuje způsob zobrazování v umění). V úvodu práce bylo naznačeno, že umění je třeba chápat jako komplikovaný jev, ve kterém se protínají nejrůznější vlivy. Na druhou stranu si je však třeba uvědomit, že tento postup směrem od díla k jeho kontextu se musí v určitém místě zastavit. Dostáváme se tak k bodu, na který upozorňuje Wolffová jako na nebezpečí sociologických přístupů v estetice, kdy se estetická hodnota (a tím i pojem umění) nakonec rozplyne v hodnotách jiných, společenských, ideologických, politických. Je jasné, že přístup, který by se tomuto nebezpečí lehce vyhnul – autonomní pojetí umění, řešením není. V této práci byl podroben nejrůznějším způsobům kritiky. V závěrečné části práce bych se proto chtěla podrobněji věnovat této problematice a ukázat, v čem z tohoto hlediska spočívá problém ve feministických přístupech k umění a jak se naopak s tímto

problémem dokáže vyrovnat Mukařovského estetika. Snad z práce vyplynulo, že teorie, která je přijatelná, slučuje výhody obou krajních přístupů (radikálně sociologického i zcela autonomního chápání umění), ale zároveň se vyhýbá jejich úskalím.

Již bylo několikrát naznačeno, že feministické přístupy se jedné z těchto chyb vyhnout většinou nedokázaly. Otázka specifčnosti umění se ve feministických teoriích buď neřeší nebo v ní lze nalézt problematická místa. Přitom některé autorky samy (jako například R.Felski) si uvědomují, že právě toto je jejich slabým místem a že pojem umění je třeba v nějaké podobě zachovat. Feministické argumenty proti autonomní teorii jsou velmi účinné, ale činí tak z pozice, která je sama předmětem kritiky.

Rita Felski ukazuje, v čem je problém feministických teorií a že tento trend je třeba změnit. Zatímco dříve se feministická čtení uměleckých (literárních) děl soustředila především na kritiku sexistických obrazů v umění, postupně se od tohoto postupu ustupuje směrem k vědomí, že literární texty jsou ovládány složitými a komplexními vztahy, které nelze vždy zjednodušit pouze na jednorozměrné zobrazení patriarchální ideologie (Felski: 179). Odkrývá nedostatky feministických teorií v umění, které vyplývají z jednoho velmi konkrétního a úzce vymezeného zájmu, jež feminismus sleduje. Feminismus představuje jen jeden způsob čtení díla. Dílo je však otevřené a zrovna tak lze využít i ke čtení tradičnímu. Upozorňuje, že i feminismus si na díle všímá zejména jeho jednoho aspektu, přitom umělecké dílo je mnohem komplikovanější. *Hodnota textu, jakožto uměleckého díla, pokud se tím myslí samoreflexivní symbolická struktura, jež produkuje mnohočetné významy a není přímo redukovatelná na ideologické zájmy, proto nepředstavuje dostatečnou základnu pro specifické potřeby a zájmy feministické kulturní politiky, jež se také potřebuje situo-*

vat konkrétněji ve vztahu k ideologické dimenzi textu... (Felski: 179).

Hlavní zájem feminismu odkrývá Hutcheonová. Jeho odlišné směřování vyvstává na povrch při srovnání s postmodernismem. Jejich společným zájmem je sice ukázat, že umění či jakákoli reprezentace vyvstává a je ovlivněna svým společenským kontextem. Feminismus se však odlišuje v tom, že toto rozpoznání není jeho hlavním cílem a přes umění míří na realitu, kterou chce měnit. *Oba projekty (postmodernismus a feminismus) směřují k uvědomění sociální povahy kulturní aktivity, ale feminismy se nespokojují s expozicí: umělecké formy se nemohou změnit, dokud se nezmění společenské praktiky. Expozice může být prvním krokem; ale nesmí být posledním. Přesto feministické a postmoderní umělkyně a umělci sdílejí pohled na umění jako na společenský znak nutně a nevyhnutelně zapletený v jiných znacích v systémech významu a hodnoty. Ale chci dokázat, že feminismy chtějí jít dál a pracovat na změně těchto systémů...* (Hutcheon: 152-153).

Feminismus, aby znovu byla naznačena širší souvislost, tak odráží a snad i radikalizuje rys poststrukturalismu. Připomeňme Jedličkovou a její charakteristiku poststrukturalismu, který zaměřuje pozornost zejména na vnější aspekty díla, v důsledku čehož tak všechny mimoestetické funkce a hodnoty strhávají na sebe takovou pozornost, že specifický charakter uměleckého díla ustupuje stranou. *Specifičnost literárního díla ovšem v poststrukturalismu ustupuje do pozadí: literární dílo je vnímáno především jako paměťové médium, v němž lze identifikovat stopy toho, co bylo dosud odsunuto do sféry „neliterárního“ (...) Tím není primárně míněno to, co bylo umlčováno, ale to, s čím se dosud zacházelo tak, jako by to neumělo mluvit, jako by bylo němé či mlčenlivé: „tělo“, „jiné“, „ženskost“* (Jedličková: 148).

Felski tuto otázku shrnuje jasně. Politická korektnost není zdaleka jedinou složkou estetické hodnoty. *Text, který se stal politicky významným pro ženské hnutí se nestává automaticky esteticky významný* (Felski: 180). A tak když se ptá jaké místo má zaujmout feminismus v rámci estetiky, shoduje se její řešení s pohledem, v jakém se tato práce snaží ukázat estetiku Mukařovského. Jako dialektické prostředkování mezi dvěma koncepcemi - dualistickou (kdy literatura a ideologie, obecněji chápáno jako vnitřní estetické a vnější mimoestetické hodnoty, jsou chápány jako zcela oddělené sféry) a monistickou (kdy obojí splývá) (Felski: 179).

Že se Mukařovského estetika nachází v hledaném středu mezi dvěma krajními body dvou odlišných přístupů v estetice se pokusím na závěr ukázat za pomoci studie P.V. Zimy *Jan Mukařovský's Aesthetics Between Autonomy and the Avant-garde*. Zima zde obhájí tvrzení, že Mukařovského estetika je v zásadě kantovská, v tom smyslu, že umění zachovává určitou specifičnost, ale na druhou stranu se od ní významným způsobem odchyluje, právě směrem k zasazení uměleckého díla do širšího kontextu.

Kantovskou pozici zachovává Mukařovského estetika podle Zimy například svým důrazem na nepojmový charakter umění. Nepojmový charakter umění odvozuje Zima například z Mukařovského definice poetického jazyka, který se místo na sdělení samo, tedy na to co je sdělováno, soustředí na znak sám, tedy na to jak se sděluje (Zima: 71). Zde se naráží na již probraňnou Mukařovského charakteristiku uměleckého díla jako zvláštního druhu znaku, který nelze omezit pouze na sdělovací funkci.

V čem se tedy Mukařovský od Kanta odlišuje? V protikladu ke Kantovi nechápe umění jako izolovanou monádu. Zaprvé to s nepojmovým charakterem umění není tak jednoznačné, protože

v určitém smyslu umění pojmový charakter přiznává, a to v případě recipientovy responze. Ze znakové povahy umění vyplývá, že *přisuzování významu se děje kdykoli kolektivní čtenář konstituuje estetický objekt, kdykoli interpretuje smyslový symbol nebo artefakt* (Zima: 71). Fungování uměleckého díla jako zvláštního druhu znaku bylo probráno na stranách 41-44. Umělecké dílo nemůže být vnímáno jako izolovaná entita, neboť jako znak (i když specifický) musí nějakým způsobem komunikovat, mít nějaký význam, což dílu mohou propůjčit pouze mimoestetické funkce, zachovávající si svoje spojení s realitou.

Dalším bodem, kde se Mukařovský odlišuje od Kanta je jasné propojení umění se společností. A to jak v tom smyslu, že umělecké dílo (respektive estetický objekt) i hodnota uměleckého díla se neustále proměňují (právě díky změnám kontextu, se kterým se dílo neustále dostává do styku), tak i obráceně, a sice že umělecké dílo je i aktivním agentem v dějinném procesu a například ovlivňuje a přetváří společenské normy a hodnoty (Zima: 72).

Do třetice lze vidět rozpor s Kantovou koncepcí nezainteresovaného postoje, které umění hluboce zakořeněné a vycházející ze společenské reality nemůže nikdy dostát. *Nemůžeme zaujmout nezainteresovaný postoj k uměleckému dílu a zároveň očekávat od umělecké produkce, že bude narušovat ustavené normy a hodnoty, aby dosáhla nového pohledu na realitu, život* (Zima: 69).

## **8. INSTITUCIONÁLNÍ TEORIE UMĚNÍ**

Obhajoba sociologického přístupu v estetice a přiznání relevance společenskému kontextu nás přivádí ještě k jinému okruhu problémů, kterými se bude zabývat další ze závěrečných kapitol přivádějící nás k otázce způsobu definice umění. Zejména nás bude zajímat institucionální teorie umění. Teorie, která sice nemá

široký okruh příznivců, jejíž zjištění však (jak se snad podaří ukázat) nám o povaze umění přináší významné poznatky.

Podle Kanta a jeho následovníků poznáme umění poměrně jednoduše tak, že se na něj podíváme a na základě jeho specifických vlastností, zvláštního způsobu uspořádání, poznáme, že se jedná právě o umění. Pokud bychom však tuto tezi chtěli aplikovat na umění 20. století, shledáme, že tak jednoduché to s definicí umění rozhodně není. Zcela odlišný přístup k definování umění představuje institucionální teorie umění, kterou se pokusím ukázat nikoli snad jako ideální řešení problému, ale rozhodně jako teorii s důležitými postřehy a navíc jako velmi aktuální teorii právě v souvislosti se sledovanými teoriemi Mukařovského i feministek.

I v této kapitole vyjdeme nejprve ze zjištění J. Wolffové, která tvrdí, že sociologický přístup v estetice má pro umění závažný důsledek v tom, že uměleckým dílem může při jeho přijetí být prakticky cokoli. To, že se nějaký předmět stane uměleckým dílem, je čirá náhoda, tvrdí. Toto zjištění nás nutí znovu přezkoumávat a zamýšlet se nad tradičním pojetím či jeho původem a účelem rozdílů mezi uměním a ne-uměním, neboť svou podstatou není umělecké dílo či aktivita nijak odlišná od jakéhokoli jiného předmětu či aktivity, naopak má s nimi mnoho společného (Wolff: 14).

Tvrzení, že uměleckým dílem se může stát cokoli, se může zdát (zejména v kontrastu například s Kantovou představou o umění) značně problematické. Podle Kanta a dalších navazujících teorií je umělecké dílo výtvar výjimečně nadaného tvůrce, vyznačuje se speciálními vlastnostmi, což je v přímém protikladu s tvrzením, že uměleckým dílem by se mohl stát zcela libovolný předmět. Podle tohoto odlišného přístupu se předmět uměním teprve stává, status umění je mu nějakým způsobem udělen. Jinými slovy podle



tohoto v sociologii založeného přístupu má umění institucionální charakter.

Tímto způsobem charakterizoval umění Arthur Danto v eseji *The Artworld*. Přesvědčivým argumentem ve prospěch jeho institucionální teorie umění jsou příklady z dějin moderního umění jako Duchampova Fontána či Warholovy krabice firmy Brillo. Tato umělecká díla nás staví před paradox, kdy dva předměty mají zcela identické vlastnosti (krabice vytvořená umělcem a ta samá krabice umístěná ve skladu firmy), ale první z nich uměním je a druhý nikoli. Podle teorií, které definují umění na základě jeho specifických vlastností, by uměleckým dílem musely být například všechny stejně vypadající krabice.

Jak tedy na výše zmíněný paradox dvou shodných předmětů, z nichž jeden uměním je a druhý ne, odpovídá Danto? To, co mezi nimi tvoří rozdíl, je určitá teorie umění. Teorie pozdvihuje určitý předmět do světa umění a odlišuje ho tak od reálného předmětu. Jinými slovy je to určitá znalost jak teorie, tak dějin umění, která nám umožní vidět určité dílo jako součást světa umění (Danto: 581). Není cílem zabývat se zde podrobně Dantovou formulací institucionální teorie umění ani jejími dalšími formulacemi u jiných autorů, či kritikou Dantovy argumentace. Shrňme jen její hlavní zjištění, se kterým se pokusíme dál pracovat: Předmět není uměleckým dílem pro své vlastnosti, ale tento status nabývá (případně pozbývá) na základě jeho místa v širším kontextu, dle Danta artworldu, světu umění.

V tomto bodě je již možné navázat souvislost s koncepcemi probíranými v této práci. Mukařovského teorii by nyní bylo možno interpretovat jako variantu či snad předchůdce této institucionální teorie umění. Bylo ukázáno, že jedním způsobem, jak Mukařovský umění definuje, je dominance estetické funkce. Estetická funkce

se může pohybovat na škále od pouhé přítomnosti mezi ostatními funkcemi až po její ovládnutí těchto jiných funkcí právě v případě uměleckého díla. Co je však z námi sledovaného pohledu důležitější, je fakt, že způsobilosti k dominanci estetické funkce v předmětu neodpovídá jeho nějaké zvláštní uspořádání či vlastnosti, ale přítomnost či dominance této funkce přichází zvenčí, je založena v kolektivním vědomí. U Danta je tímto vnějším činitelem svět umění, u Mukařovského je jím celý společenský kontext. Jasně tato situace vyvstává v již probraném příkladu předmětu z nám neznámé kultury, který pouze na základě jeho vlastností nedokážeme jednoznačně jako umělecké dílo určit. Mukařovský poukazuje i na proměnlivost, kterou se pojem umění vykazuje. Ten samý předmět může status umění získat i pozbyt, právě v závislosti na tom, s jakým kontextem se dostane do kontaktu. Stručně řečeno: podle Mukařovského je umění to, co společnost za umění považuje.

Myslím, že velmi zajímavou perspektivu k otázce institucionální teorie umění mohou poskytnout právě feministické postřehy. Feministky ukazují, že institucionální teorie velmi dobře vystihuje fungování umělecké praxe. O tom, co se stane uměním, rozhoduje filtr nejrůznějších institucí. Názorněji než v teoriích, které institucionální charakter předkládají jako fakt, vyvstane tento jeho charakter v teoriích, které institucionální charakter umění kritizují. Zde je právě místo feministických přístupů. Podrobněji o tom v této části pojednám v souvislosti s některými postřehy Jeana Dubuffeta, který má s feministickou perspektivou řadu styčných ploch.

Narozdíl od Dantova světa umění je Dubuffetovým klíčovým pojmem kultura. Ve vztahu k umělecké tvorbě popisuje Dubuffet její fungování jako odpor k mnohosti či rozmanitosti. Naopak kul-

tura funguje tak, že se toto množství snaží omezit, je vylučovací, a proto ochuzující. *Pro kulturu je příznačné, že vrhá ostré světlo na určité výtvary, že hromadí světlo v jejich prospěch bez ohledu na to, že vše ostatní zůstane ve tmě. Tak je v zárodku udušen (neboť tvorba se rozvíjí, když má něco málo světla, a hyne, když nemá žádné) každý chvilkový rozmar, jehož zdrojem nejsou tyto privilegované výtvary* (Dubuffet: 15-16).

Takováto selekce se projevuje i pokud jde například o zprostředkovávání děl minulosti. Dubuffet tento stav popisuje následovně: *Vládne zcela naivní představa, že těch pár ubohých faktů a něco málo ubohých děl, která se nám dochovala z minulosti, jsou nutně to nejlepší a nejvýznamnější z myšlení té které epochy. Až do naší doby přetrvala tato díla jen proto, že byla vybrána a schválena úzkým okruhem znalců, kteří současně zavrhli všechny ostatní. ... Výběr děl, která se nám dochovala, byl vždy a ve všech dobách prováděn kulturními představiteli; a dnešní kulturní představitelé si neuvědomují specifický, předem cenzurovaný charakter takového výběru* (Dubuffet: 19-20).

Dubuffet zde poslouží jako podpora a doplnění feministického uměnovědného bádání. Již v úvodu práce byl zmíněn jeden z prvních uměnovědných feministických esejů, který lze v souvislosti s naznačenými Dubuffetovými postřehy zmínit. Linda Nochlinová v eseji *Proč zde neexistovali žádné velké umělkyně?*, při odpovědi na tuto otázku ukazuje, jak v praxi probíhalo ono „vrhání světla“ na některé výtvary, zatímco jiné byly ponechány ve tmě.

Nochlinové závěry (zaměřující se pochopitelně na genderový aspekt takové selekce) vycházejí z počátečního zjištění, že je neoddiskutovatelným faktem, že v minulosti žádné velké umělkyně nenajdeme (ač se část feministek snažila ukázat opak). Odpověď

na otázku, proč v minulosti nenajdeme žádné velké umělkyně, je třeba hledat právě v kulturních institucích, například v systému vzdělávání. (Autorka ukazuje například na fakt, že významní umělci byli velmi často synové mužů působících v příbuzných profesích nebo ukazuje na zákaz studia nahého modelu pro ženské adeptky malby, čímž jim zůstal zapovězen jeden z hlavních malířských žánrů a tím i vstup do vysokého umění) (Nochlin: 31). *Umělecká tvorba - jak z hlediska vývoje tvůrce, tak z hlediska povahy a hodnot jeho díla – probíhá v určitém společenském kontextu, patří k nedílným prvkům této společenské struktury a zprostředkují ji a určují konkrétní a jasně definovatelné instituce, ať jsou to akademie umění, systémy patronátu nebo mýty o božském tvůrci, umělci jako muži či vyvrheli společnosti* (Nochlin: 41).

Ač Nochlinová upozorňuje na to, že opravdu velké umělkyně v minulosti nenajdeme, je znovuobjevování zapomenutých umělkyň a tím pádem vlastně přehodnocování celých dějin umění, jednou ze strategií feministického uměnovědného zkoumání.

Pro institucionální charakter umění jasně mluví i význam vzdělávání, na který jak Danto, tak feministky i Dubuffet upozorňují. Umění vyžaduje osvojení si řady dovedností, postupů či znalostí. Pro Danta je kritériem pro zařazení jevů do oblasti umění estetická teorie. Umění jsme tak schopni rozeznat pouze za předpokladu znalosti jeho dějin a teorie, tedy určitého souboru znalostí, které si musíme osvojit. Nochlinová rovněž zdůraznila význam vzdělání a přístupu k němu jako významný faktor. Bez osvojení si určitých postupů a dovedností se nelze domáhat vstupu do oblasti umění. Dubuffet pak upozorňuje na význam vzdělání z perspektivy člověka, kterému se právě takového vzdělání nedostane. Kultura je nám naroubována, je to něco umělého, co se naučíme ve škole a tomu, kdo tímto školením neprojde, je cizí. Takovému umění pak

člověk nerozumí, Dubuffet jej charakterizuje jako nesrozumitelný náboženský rituál. *Tvorba promlouvá rituálním jazykem, jazykem církve. Člověk ulice hledí na umělce stejným pohledem jako na kněze. Zdá se mu, že jeden i druhý provádějí jakýsi obřad, který je zcela zbaven praktického významu* (Dubuffet: 28).

Institucionální teorie umění snad dosud byla představena jako bezproblémová teorie odkrývající nám pravou povahu umění. Tak jednoduché to rozhodně nebude. Pokusme se nyní o její kritické zvážení. Rovněž co do obecné obliby nepatří tato teorie k těm, které by byly s nadšením přijímány jako vyřešení složitého problému. Podívejme se v další části na některé argumenty, které se proti této teorii staví. Využijí zde jejich shrnutí, které je obsaženo v hesle „Institutional Theory of Art“ v Encyclopedia of Aesthetics. Jelikož byl v předchozí části učiněn pokus vidět Mukařovského pojetí v souvislosti s tímto přístupem k definování umění, pokusím se tyto argumenty interpretovat v souvislosti s ním.

Prvním argumentem proti institucionální teorii je otázka, kolik toho vlastně víme o instituci, která je zodpovědná za rozhodnutí o tom, že něco se stane uměleckým dílem. Jak můžeme přijmout takovou teorii, když nevíme, jak taková instituce funguje, či jaký je rozsah její moci (Yanal: 510).

U Mukařovského je v této souvislosti klíčovým pojmem pojem kolektivního vědomí. V kolektivním vědomí, nikoli v moci individua, je stabilizovaná estetické funkce. Emil Volek, na jehož kritiku některých aspektů Mukařovského teorie jsme již narazili, zpochybňuje Mukařovského pojem kolektivního vědomí. Mukařovský chápe kolektivní vědomí jako hypotetický konstrukt. Jde o realitu, jejíž existenci nelze smysly vnímat, objasňuje Mukařovský. Její přítomnost však lze pocítit v podobě normující síly, kterou se projevuje, vykonává určitý tlak. Mukařovský demonstruje celou

věc na příkladu jazyka, kdy například odchylku od jazykového systému hodnotíme jako chybu (Mukařovský 2002: 96). Mukařovského pojem kolektivního vědomí je Volkem kritizován zejména pro značnou abstraktnost (Volek: 64). Není tedy pochyb, že ani u Mukařovského není vyřešen problém s tím, že o způsobu fungování či rozsahu působení kolektivního vědomí, se nedovídáme nic. Na druhou stranu je však otázkou, do jaké míry patří tento problém ještě do oblasti estetiky.

Druhým argumentem proti institucionální teorii, který bych ráda zmínila, je to, že představitelé dané instituce, kteří rozhodují o tom, co je umění, musí tak činit na základě nějakých důvodů. Jinak řečeno je taková institucionální teorie možná pouze ve spojení s jinou teorií, která definuje umění na základě vlastností daného předmětu. Protože pokud nemáme takové důvody, proč něco za umění prohlašujeme, je celá teorie iracionální (Yanal: 510).

Myslím, že tento vztah mezi vlastnostmi díla a tím, co umění propůjčuje jeho status, se u Mukařovského řeší. Mukařovský navíc nechápe tento vztah tak jednoduše a jednosměrně, jak druhý argument proti institucionální teorii naznačuje. Již bylo několikrát poznamenáno, že u Mukařovského se umělecké dílo vyznačuje tím, že funkce estetická je v něm dominantní. Tímto způsobem je vlastně definována speciální vlastnost, která umělecké dílo charakterizuje a odlišuje od ostatních předmětů a jevů. Navíc, jak vyplývá z formulace tohoto druhého argumentu proti institucionální teorii, určení takové vlastnosti by nám k definici umění již mělo stačit a celá institucionální teorie se tak vlastně stává nadbytečnou.

U Mukařovského tomu tak však není. Dominance estetické funkce nevychází pouze z vlastností předmětu, ale je založena právě ve společenském kontextu, v kolektivním vědomí. Navíc Muka-

řovský nechápe tento vztah pouze jednostranně, tedy tak, že určité vlastnosti předmětu podněcují dominanci estetické funkce a zařazení předmětu do oblasti umění, ale funguje i obráceně, kdy společenský kontext ovlivňuje a určuje tyto vlastnosti předmětu. *Proto jisté rozložení estetické funkce v světě věcí je vázáno k určitému společenskému celku. Způsob, jakým se tento společenský celek k estetické funkci staví, předurčuje koneckonců i objektivní utváření věcí za účelem estetického působení i subjektivní estetický poměr k věcem* (Mukařovský 2002: 95).

Jedním z cílů bylo tedy ukázat, že institucionální teorie, jejíž rysy lze objevit v estetice Jana Mukařovského (ačkoli pro zpřesnění je nutno zdůraznit, že o institucionalizaci umění Mukařovský ještě nikde nemluví) rozhodně stojí za pozornost. Hlavní protiarargument, že taková teorie nám o předmětu samém mnoho neprozradí, v jeho podání neplatí. Mukařovského pojetí definice předmětu prostřednictvím jeho funkce dovoluje jak charakterizovat předmět prostřednictvím jeho specifické vlastnosti, tak propojení se společenským kontextem, jak to naznačuje institucionální teorie umění. Navíc jak autor zmíněného encyklopedického hesla uvádí: *Pokud „umění“ lze definovat pouze ve vztahu k jeho roli v sociální praxi, může to být pouze krutý fakt o pojmu umění, nikoli námitka proti institucionální teorii* (Yanal: 150).

## **9. ZHODNOCENÍ FEMINISMU V ESTETICE**

Na úplný závěr bych se ráda ještě pokusila zhodnotit přínos feminismu pro estetiku či se zamyslet nad jeho místo v estetice posledních desetiletí. V úvodu práce bylo naznačeno, že jednou z otázek, na kterou se feminismus v estetice snaží najít odpověď je i hledání příčiny, proč estetika tak dlouhou dobu odolává výsledkům feministických zkoumání. Například v americkém The

Journal of Aesthetics and Art Criticism se první článek týkající se feministické problematiky objevu teprve roku 1990. Přitom například esej Laury Mulveyové, ke kterému se značná část uměnovědných feministických textů odvolává, byl publikován již v roce 1975. M. Devereauxová na tuto otázku odpovídá tak, že hlavní problém feminismu tkví v tom, že zpochybňuje a napadá tradiční autonomní model vycházející z Kanta, zpochybňuje univerzální hodnotu umění a představuje tak změnu paradigmatu. Nezáměr estetiky o feminismus tak logicky vyplývá z přirozené rezistence vůči nové teorii. Feminismus představuje podle autorky konceptuální revoluci, vyžaduje přepracování dějin této disciplíny a přemyšlení pojmů. Jako takový nemůže být feminismus prostě jen připojen k dalším estetickým teoriím (Devereaux 1990: 338-339).

Je jistě nesporným faktem, že reakce estetiky na feministické výzvy na sebe dala dlouho čekat. Je však otázkou, zda je v souvislosti s feminismem nezbytné odmítnout celou tradici estetiky, obzvlášť pokud si uvědomíme, že autonomní či formalistická estetika nepředstavuje veškerou tradici v estetice. Jak jsem se rovněž v této práci snažila ukázat, lze feminismus vidět v konvergenci s jinými proudy či konkrétními estetickými koncepcemi. Ve vymezení proti kantovské autonomní estetické teorii, lze tak spíše spatřovat souvislost s určitým prostředím, ze kterého byly jednotlivé příklady feministických přístupů čerpány. Angloamerická estetika se například podle Wolffové vyznačuje odmítáním sociologické kritiky umění a naopak převahou formalismu a analytické estetiky. V této práci jsem se snažila vidět feminismus v rámci sociologických přístupů v estetice. Jak rovněž bylo ukázáno počátky takového přístupu k umění lze nalézt například již v antice a i proto je snad příliš radikální hovořit v souvislosti s feminismem o převratně novém přístupu k umění.



Z hlediska zájmu estetiky o výsledky feministického zkoumání se mi zdá mnohem zajímavější problém ten, že feminismus některé klíčové otázky estetiky pomíjí. Viděli jsme, že se jedná zejména o otázku či pokus definovat specifičnost umění. Feminismus nám účinně ukazuje v čem je umělecké dílo předmět či jev jako každý jiný, jak v něm nalézáme výraz například mocenských vztahů ve společnosti. O hlavním zaměření feminismu na politiku byla rovněž řeč. Neměla by však mít estetika „v popisu práce“ zabývat se uměním jako předmětem či jevem zejména ve své specifičnosti, tedy tím, čím se jako umělecké dílo od všeho ostatního odlišuje? Jak zmiňuje Heinová, *feminismus některé klasické otázky tradiční estetiky ignoruje, a to ne snad že by tyto problémy byly již vyřešeny nebo si jich jeho představitelé nebyli vědomi, ale proto že nejsou problémy zapadajícími do rámce feministického zkoumání. Klasickým příkladem by byl pojem bezzájmovosti, či rozdíl mezi uměním a řemeslem* (Hein 1990b: 286). Nelze tedy problém ve vztahu estetiky k feminismu vidět spíše než v kritice tradičních estetických pojmů naopak odmítnutí se s nimi nějak vypořádat? Jak jsem se snažila v práci ukázat úplné odmítnutí těchto kantovských pojmů vede k otázkám, na které je třeba odpovědět a ne se jim vyhýbat.

## RESUMÉ

V práci lze vysledovat dvě roviny: První obecnější chce být příspěvkem k otázce způsobu definice umění. Probírají se dva protikladné přístupy k definování umění: Na jedné straně autonomní teorie umění, reprezentovaná především Kantem a teorie vycházející ze sociologického pohledu na estetiku, institucionální teorie umění. V práci se sledují argumenty hovořící proti autonomní teorii, upozorňuje se na její problematická místa a na druhou stranu je tato práce i pokusem o obhajobu významu institucionální teorie umění v řešení této otázky.

V druhé konkrétnější rovině se sledují a porovnávají v takto stanoveném rámci dvě vybrané koncepce – estetika Jana Mukařovského a feministické teorie umění. Oblastí zájmu se stává především porovnání jejich stanoviska k autonomní teorii umění, způsob pojetí jejich společného tématu - mimoestetických hodnot a v neposlední řadě způsob, jakým se vyrovnávají s problémy, do kterých úplné odmítnutí autonomní teorie umění vede. Toto porovnání je využito i k upozornění jak na zajímavá, tak na problematická místa či zhodnocení významu obou koncepcí.

## RESUME

There are two levels traceable in the thesis: The first, more general one, aims to be a contribution to the question of definition of art. The thesis deals with two oppositional approaches to this question. One of them is the theory of autonomy of art, especially as it was introduced by Kant, the other is the so called institutional theory of art, based in the sociological aesthetics. The thesis concentrates particularly on the arguments against the Kantian theory of autonomy showing its disadvantages and also tries to defend the relevance of the institutional theory as a possible solution to the question of definition of art.

The second, more particular level, follows and compares two conceptions – Jan Mukařovský's aesthetics and feminist approaches to aesthetics. I focus especially on their attitude to the theory of autonomy, on the way they deal with their common interest – the extra-art values, and on the way they cope with the difficulties we are led to when the theory of autonomy is rejected. This comparison provides an opportunity to show interesting as well as problematic parts of both approaches and their relevance in aesthetics.

## POUŽITÁ LITERATURA

- Battersby, Ch. Genius and Feminism. In: Kelley, M. (ed.) Encyclopedia of Aesthetics. New York : Oxford University Press, 1998.
- Bürger, P. Avant-garde. In: Kelley, M. (ed.) Encyclopedia of Aesthetics. New York : Oxford University Press, 1998.
- Danto, A. The Artworld. The Journal of Philosophy, Vol. 61, No. 19, 1964.
- Devereaux, M. Oppressive Texts, Resisting Readers and the Gendered Spectator : The New Aesthetics. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol.48, No.4 Fall, 1990.
- Devereaux, M. Protected Space : Politics, Censorship, and the Arts. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol.51, No.2 Spring, 1993.
- Doležel, L. Epistemology of the Prague School. In: Macura, V. a Schmidt, H. (eds.) Jan Mukařovský and the Prague School. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1999.
- Dubuffet, J. Dusivá kultura. Praha : Herrmann & synové, 1998.
- Duncan, C. MoMiny maminy. In: Pachmanová, M. (ed.) Neviditelná žena : Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě. Praha : One Woman Press, 2002.
- Felski, R. Beyond Feminist Aesthetics : Feminist literature and Social Change. Cambridge : Harvard University Press, 1989.
- Grosz, E. Space, Time, and Perversion : Essays on the Politics of Bodies. New York : Routledge, 1995.
- Hein, H. Refining Feminist Theory : Lessons from Aesthetics. In: Hein, H. (ed.) Aesthetics in Feminist Perspective. Bloomington : Indiana University Press, 1993a.

- Hein,H. The Role of Feminist Aesthetics in Feminist Theory. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism Vol.51, No.2 Spring, 1993b.
- Hutcheon,L. The Politics of Postmodernism. New York : Routledge, 1989.
- Chvatík,K. Strukturální estetika. Brno : Host, 2001.
- Jedličková,A. Mají strukturalismus a poststrukturalismus společný předmět?. In: Sládek,O. (ed.) Český strukturalismus po poststrukturalismu. Brno : Host, 2006.
- Korsmeyer,C. Pleasure : Reflections on Aesthetics and Feminism. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism Vol.51, No.2 Spring, 1993.
- Korsmeyer,C. Gender and Aesthetics : An Introduction. New York : Routledge, 2004.
- Lauter,E. Re-enfranchising Art : Feminist Interventions in the Theory of Art. In: Hein,H. (ed.) Aesthetics in Feminist Perspective. Bloomington : Indiana University Press, 1993.
- Leibowitz, F. A Note on Feminist Theories of Representation: Question Concerning the Autonomy of Art. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism Vol.48, No.4 Fall, 1990.
- Lorenzová, H. Hra na krásný život. Praha : KLP a Ústav dějin umění AV ČR, 2005.
- Morpurgo-Tagliabue,G. Současná estetika, Praha : Odeon, 1985.
- Mukařovský,J. Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: Studie I. Brno : Host, 2000.
- Mukařovský,J. Místo estetické funkce mezi ostatními. In: Studie z estetiky : Výbor z estetických prací J. Mukařovského z let 1931-1948. Praha : Odeon, 1966.

- Mukařovský, J. Umění. In: Studie z estetiky : Výbor z estetických prací J. Mukařovského z let 1931-1948. Praha : Odeon, 1966.
- Mukařovský, J. Člověk ve světě funkcí. In: Studie z estetiky : Výbor z estetických prací J. Mukařovského z let 1931-1948. Praha : Odeon, 1966.
- Mukařovský, J. Umění jako semiologický fakt. In: Studie z estetiky : Výbor z estetických prací J. Mukařovského z let 1931-1948. Praha : Odeon, 1966.
- Mukařovský, J. Záměrnost a nezáměrnost v umění. In: Studie z estetiky : Výbor z estetických prací J. Mukařovského z let 1931-1948. Praha: Odeon, 1966.
- Mukařovský, J. Estetika jazyka. In: Studie z poetiky. Praha : Odeon, 1982.
- Mulvey, L. Vizuální slast a narativní film. In: Oates-Indruchová, L. (ed.) Dívčí válka s ideologií : klasické texty angloamerického feministického myšlení. Praha : Sociologické nakladatelství, 1998.
- Nochlin, L. Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?. In: Pachmanová, M. (ed.) Neviditelná žena : Antologie současného amerického myšlení o feminizmu, dějinách a vizualitě. Praha : One Woman Press, 2002.
- Ortega Y Gasset, J. O Hřadisku v umění. In: Eseje o umění, Bratislava : Archa, 1994.
- Owens, C. Reprezentace, přivlastnění a moc. In: Kesner, L. (ed.) Vizuální teorie : Současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech. Jinočany : H&H, 2005.
- Perniola, M. Estetika 20. století. Praha : Karolinum, 2000.
- Pollock, G. Vision and Difference : Femininity, Feminism, and Histories of Art. New York : Routledge, 1988.

- Volek, E. Znak – funkce – hodnota. Paseka: Praha, Litomyšl : Paseka, 2004.
- Wolff, J. Aesthetics and Sociology of Art. University of Michigan Press, 1993.
- Yanal, R.J. The Institutional Theory of Art. In: Kelley, M. (ed.) Encyclopedia of Aesthetics. New York : Oxford University Press, 1998.
- Zátka, V. Kantova teorie estetiky. Praha : Filosofia, nakladatelství Filozofického ústavu AV ČR, 1994.
- Zima, P.V. Jan Mukařovský's Aesthetics Between Autonomy and the Avant-garde. In: Macura, V. a Schmidt, H. (eds.) Jan Mukařovský and the Prague School. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1999.

