

## **Posudek na disertační práci Denise Ciporanova Pojem umění a jeho definice (Mezi funkcí a procedurou)**

Podtitul disertační práce naznačuje hlavní rysy jejího konceptu. Po úvodní kapitole, která přináší stručný, leč hutný přehled problematiky, spojené s otázkami pojmu definice umění, jeho významu pro estetiku v souvislosti s proměnami soudobého umění, jakož i jejího konceptuálního a empirického pojetí, se autor práce soustředil především na dva přístupy – proceduralistický a funkcionální. Jejich charakteristice a rozboru jsou věnovány dvě kapitoly, které představují jádro celé práce. Závěrečná, čtvrtá část pak přináší úvahy nad zjištěnými výsledky zkoumání. Z celkového hlediska je třeba především ocenit autorův postup při koncipování práce. Vychází z jasného vymezení pole zkoumání, cíle práce a způsobu uspořádání, takže práce při vší obecnosti problematiky a pojmové složitosti nepůsobí dojmem akademické odtažitosti, nýbrž přináší věcnou a přehlednou analýzu otázek, jaké nabyly na aktuálnosti v druhé polovině minulého století.

Ciporanov v úvodu kapitoly, jež se zabývá proceduralistickými přístupy, vychází s filosofického východiska, z nástupu analytické filosofie, zejména pak z inspirace dílem Ludwiga Wittgensteina. To mělo zásadní význam pro koncepci amerického estetika Moritze Weitze, jenž roku 1956 ve studii Úloha teorie v estetice zpochybnil adekvátnost definice slova (pojmu) „umění“. Analytičtí filosofové, jak na řadě dokladů převážně z prostředí angloamerického myšlení autor dokládá, totiž považovali od počátku estetiku za „slabý článek“ odborné reflexe umění, neboť jí vytýkali nedostatečnou distanci analytických postupů od přístupů hodnotících; podrobili též kritice esencialistický přístup ke konceptu umění. Weitz inspirovaný Wittgensteinem (jehož názory autor práce dokumentoval na výkladu pojmů hry tvořících oblast rodové příbuznosti) ve svém pojednání aplikoval postoj rakouského filosofa na pojem umění a dospěl k názoru, jenž znamenal změnu paradigmatu v dobových estetických názorech – totiž k názoru, že pojem umění nelze vymezit určitou esenciální definicí, neboť je to pojem „otevřený“ (tu se nabízí poznámka, že podobné názory se objevily o něco později například i v teoretickém uvažování o literatuře – U.Eco vydává šest let po Weitzově stati knihu *Opera aperta /Otevřené dílo/* otvírající významovou výstavbu literárního díla různým možným interpretacím). Ciporanov ovšem jako protějšek uvádí kritiku esencialistických názorů demonstrovanou úvahami M. Mandelbauma a dalších autorů, kteří Weitzově tezi vytýkali jednak obtížnost její aplikace na tradiční uměleckou tvorbu, jednak již samotným Wittgensteinem nedořešený zřetel ke genetickým souvislostem, jaké vyžadovalo

jeho pojetí rodinných příbuzností. Názor, že nelze nalézt vlastnosti vystihující podstatné univerzální a distinktivní rysy umění, vyplýval, jak dokládá Ciporanov, z omezení uměnotvorných vlastností na vlastnosti perceptibilní a opomíjení těch, „které běžná smyslová zkušenost neodhalí“.

Praxe současného umění, předznamenaná zásadně již Duchampovými ready-mades, nutila ovšem estetiky k dalším pokusům o specifikaci pojmu umění, která by je neuzavírala do definitivních rámců, nýbrž ponechala prostor pro tvůrčí svobodu. Autor disertační práce se proto obrátil k dalšímu americkému teoretikovi, Arturu Dantovi, který vytvořil pojem „světa umění“ (artworld), jímž označil historický kontext uměleckých pojmů (predikátů) přisuzovaných teoretiky uměleckým dílům, jenž vytváří „atmosféru“ či model toho, co je v dané situaci považováno za umění. Pokračovatel Dantových názorů, je další Američan Georgie Dickie. S jeho jménem je spojena tzv. institucionální teorie, jaká namísto historicko-teoretického pozadí staví sociologicko institucionální základ umožňující uznání artefaktu za umělecké dílo. Jestliže v Dantově pojetí světa umění by bylo možné spatřovat náznak jisté možné souvislosti s Mukařovského koncepcí kolektivního vědomí jako místa, které je sídlem „systému kulturních jevů, které vzhledem ke skutečnosti empirické projevují sílu normující“ (a tedy spatřovat i v proceduralistickém směru možnou spojitost s pojetím normy v strukturalismu Pražské školy), u Dickieho je tomu jinak – tam totiž jsou vlastnosti artefaktu postaveny zcela mimo pozornost, atribuce umělecké hodnoty se odehrává zcela v režii expertů, reprezentantů institucionální struktury. V podstatě jde o sociologicky kontextuální vymezení umění, které uvažuje o artefaktu ve velmi širokém pojetí významu toho slova. Jak říká Marc Jimenez v knize *La querelle de l'art contemporain*: „Artefakt tu nabývá velmi širokého významu odkazujícího k etymologii tohoto slova ‚účinek umění‘, které může být původu umělého i přirozeného... ‚Artefakt‘ neodkazuje pak nutně na materiální předmět stvořený lidskou rukou, nýbrž na způsob zásahu, jenž přiřazuje objektu ‚povahu artefaktu‘.“ Takovým artefaktem se může stát i kámen nebo větev umístěné v zvláštním kontextu; této koncepci vyhovují samozřejmě i ready-mades Duchampovy. Tímto manévrem měla být otevřena cesta k popisnému klasifikačnímu určení umění odhlížejícímu od hlediska hodnotového (které Ciporanov v souladu s citovanou literaturou považuje za neuskutečnitelné).

Autor disertační práce pak věnuje dále pozornost i názorům, které se snažily vnést do teoretického konceptu Dickieho rysy historičnosti umožňující odvodit rysy uměleckosti od umění předchozího období (Levinson). Tady však se ukazuje aporetičnost této koncepce v nemožnosti definičně pokrýt prvotní stadium „praumění“, jemuž žádnou předchůdnou fázi nelze nalézt. Tato a další námítky, které autor práce uvádí z diskuse o Levinsonových

názorech, ho vedou k závěru, že historicky rekurzivní pojetí tohoto teoretika dospívá nakonec ke konceptu uměleckosti nezávislé na historických předpokladech.

Neuspokojivé výsledky proceduralistických teorií nakonec Ciporanova přivedly k tomu, že obrátil pozornost ke koncepcím označovaným jako funkcionalistické. Tady se mu nabízela ojedinělá možnost srovnání dvou teoretických přístupů, které, byť časově vzdáleny, vykazují jisté rysy příbuznosti. Je to teorie Nelsona Goodmana (kterou lze stručně charakterizovat základní otázkou, již pozměnil esencialistický teoretický přístup založený na otázce: Co je umění? – v otázku Kdy je umění?) a strukturálně funkční teorie Jana Mukařovského. Jakkoli autor disertační práce prokázal dobrou orientaci v názorech tohoto estetika, přece jen bylo podle mého názoru obhlédnout jeho dílo poněkud širě, v kontextu jeho ohlasů. Totálně funkcionální přístup tohoto autora založený na antropologickém konceptu funkce jakožto „sebeuplatnění subjektu vůči světu“ a rozlišující funkce znakové a přímé, podrobil totiž u nás koncem sedmdesátých let kritice Robert Kalivoda v práci *Zur Typologie der Funktionen und zum Problem eines totalen Funkcionalismus*.

Ukázal v ní, že Mukařovský pojetím člověka jako zdroje funkcí ho postavil do role administrátora funkcí aniž by bral zřetel na rozlišení funkcí elementárních a odvozených. Kalivoda považoval za elementární funkce praktické směřující k sebezáchově a ovládnutí světa; vedle nich a vedle těch, které uváděl Mukařovský, uváděl ještě funkce magické vyplývající z nemožnosti člověka ovládnout prakticky svět a ze snahy vypomoci si prostředky kouzelnými. Pojetí funkčního přístupu jakožto způsobu sebeuplatnění člověka vůči světu vyvolává ovšem i otázku, zda nejde spíše o „funkční využití světa vzhledem k člověku“, kde člověk je spíše nositelem záměrů změnit svět k svému užitku a účelu, k jejichž realizaci hledá fungující řešení. Pak by měla lidská intence prioritu před funkcí. Ciporanov se tohoto problému letmo dotýká, když funkcionálnímu hledisku v artificiálním světě lidské kultury připisuje nezbytnou přítomnost záměru (intence). Za velmi přínosné považuji v této práci rozlišení sociálního aspektu funkcionálního hlediska (souvisícího s lidskou záměrností) a aspektu teleologického odkazujícího k finalistickým konceptům přesahujícím rozměry lidského dění. Domnívám se však, že u Mukařovského převažovalo hledisko sociální nad finalistickým, což se mimo jiné projevilo i v jeho koncepci kolektivního vědomí. Pokud jde o antropologické chápání estetické funkce, tu je třeba si uvědomit, že otázka funkce je neoddělitelně spojena s hodnotou. Ve své studii *Několik poznámek k Mukařovského pojetí hodnoty* jsem se zamýšlel nad vztahem funkce a hodnoty. U něho je hodnota v podstatě závislá na funkci; vzniká-li estetická hodnota z funkce, pak se stává jednou z forem hodnoty užité, neboť slouží k vyvolání estetického stavu.

Odkud se však estetická funkce bere? Co je zdrojem estetického působení? Intuitivně můžeme stanovit jako zdroj estetické funkce potřebu estetické hodnoty. Tu by pak bylo možno považovat za její zdroj. Estetická funkce nevyvstává mechanickým působením předmětných forem na vnímatele, utváří se na základě jeho vztahu k předmětnému světu motivovaném potřebou estetické hodnoty. Axiologické hledisko má tedy vzhledem k estetické funkci postavení zdrojové. To u Mukařovského nebylo nikde zcela objasněno a propracovávali se k tomu až někteří jeho žáci, například Květoslav Chvatík. Tyto otázky by zasloužily další pozornost. Je ovšem třeba uznat, že autora disertační práce zajím především vztah funkcionální odpovídající jeho záměru porovnat hledisko Mukařovského a Goodmanovo.

Goodmanův přístup, jak ukazuje Ciporanov, vychází se pojetí umění jako tvorby symbolů, jež se v oblasti estetična vyznačují určitými, pojmově postižitelnými symptomy (syntaktická hustota, sémantická hustota, významová plnost, exemplifikační povaha a komplexní reference). Výsledkem přítomnosti těchto příznaků je netransparentnost znaku, která soustřeďuje pozornost na znak sám (tu se Goodmanovo pojetí sblíží spíše s přístupem Jakobsonovým). Symbolická funkce – domnívá se v duchu teorie, která je předmětem výkladu, Ciporanov – není ovšem trvalou vlastností věci a může být různě aktualizována. Symbolická funkce je tedy podmíněna okolnostmi, za nichž je dílo recipováno. Odtud plyne dynamická povaha umělecké symboliky, jako rys, který Goodmana sblíží s Mukařovským. Povaha uměleckého díla jako estetického objektu nevyplývá tudíž ani z institucionální procedury (uznání expertů), ale ani pouze ze samotného ustrojení objektu. Ve hře jsou dvě „role“, respektive dvě entity: dílo jako estetický objekt (umělecký znak) a tento znak konstituující (estetický) subjekt (estetický postoj), jejichž vztah je (historicky) proměnlivý.

Dalo by se říci, že americký sémiotik přesahuje Mukařovského názory formulací principu značení, jež Ciporanov u Mukařovského postrádá. Naproti tomu autor práce vyzdvihuje u Mukařovského propojení znakovosti se sociálně systémovým určením, které v jeho formulaci nabývá poněkud deterministické povahy (podle mého názoru jde spíše o podmíněnost, nikoli o určení funkce sociálním systémem). Jestliže Goodman dochází pomocí pojmu exemplifikace k řešení otázky atematických umění k pojetí netransparentnosti uměleckého znaku (jímž se sblíží s Jakobsonovým konceptem intranzitivního uměleckého znaku, respektive s koncepčně nedořešeným barthesovským pojetím znaku zbaveného složky označovaného) pak Mukařovský nalézá řešení v odlišení komunikativní a autonomní znakové funkce (koncept autonomní funkce je jen jiným vyjádřením „neprůchodnosti“ (intranzitivity) znaku, tj. omezení jeho referenční funkce; pojem „neprůhlednosti“ mi připadá méně vhodný, protože za jistých podmínek se umělecký znak může stát „průhledným“ v tom smyslu, že

v tematických uměleckých znaku usměřuje pozornost vnímatele na fikční svět jakožto jeho kvazidenotát). Autor disertační práce zde volí podle mého názoru výstižný výraz „retardace komunikativní či denotativní funkce“, jenž vystihuje povahu uměleckého znaku obracejícího pozornost k sobě samému, aniž by ho to zbavovalo možnosti vytvářet tematické (kvazidenotativní) reprezentace fikčních světů.

V závěrečné části si autor disertační práce klade nejzávažnější otázku – otázku obsahu funkce uměleckého znaku (zjednodušeně řečeno – K čemu je umělecké dílo jako estetický znak?) Tu dospíváme k závěru, že Goodmanovo pojetí klade jako tento obsah v podstatě radost z poznání pro poznání. Oproti tomu vyzdvihuje Ciporanov polyfunkčnost Mukařovského pojetí funkce uměleckého díla jako v podstatě modelu světa a vztahu člověka k němu. Tu se naskytá otázka, čeho, jakého světa jsou umělecká díla modelem? Je zřejmé – a moderní umění toho je důkazem –, že nejde o model faktického světa, jak si to představovali ještě naturalisté; umělecké dílo předvádí, (re)prezentuje modely toho, co není, ale co může být, jak to naznačoval již Aristoteles. Takový svět můžeme chápat jako svět hodnot v pozitivním i negativním významu, tj. jako svět axiologický. V retardaci komunikativní či denotativní funkce uměleckého díla bychom pak mohli spatřovat způsob, jakým se umění diferencuje od ostatních duchovních aktivit – (vědecky) poznávacích, filosoficky rozvažovacích i nábožensky kontemplativních a jakým nabízí vnímatelům možnost (re)prezentované hodnoty prožít. To už však jsou otázky, které překračují rámec disertační práce, nicméně – a to je třeba ocenit – k nim podněcují. Problematice hodnot je věnován závěr Ciporanovovy práce, v němž si klade otázku možnosti odlišení popisných a hodnotících rysů v definicích umění. Autor tu vyzdvihuje Mukařovského koncepci polyfunkčnosti objektu, v němž estetická funkce nabývá postavení dominantního postavení. Obrací však pozornost i k dalším pokusům o překonání rozporu mezi popisností a hodnocením. Upozorňuje na koncept „minimální míry“ umělecky podstatných vlastností (M. Beardsley), na pojetí dvou os normativity (P. Crowther) i na estetickou a funkcionální teorii P. Andersona, jenž pracuje s klasifikačním konceptem manifestované intencionality a s hodnotovým konceptem funkční dostatečnosti díla. Autor v samotném závěru sympaticky nezastírá, že funkčně hodnotové hledisko v umění může být trvalým zdrojem otázek a problémů.

Disertační práce Denise Ciporanova se vyznačuje – jak řečeno v úvodu – věcným rozvrhem naznačujícím dobré zvládnutí problematiky. Přináší přehledný obraz otázek spojených s definicí umění, jak byly formulovány v estetických diskusích zejména od druhé poloviny minulého století a vykrystalizovaly do dvou protikladných koncepcí, jež autor práce

charakterizuje jako proceduralistické a jako funkcionalistické. Věcně zdůvodňuje přednost funkcionalistického hlediska před proceduralistickým a velmi podnětně poukazuje na spojitost funkcionálně symbolického konceptu Nelsona Goodmana s názory čelného představitele Pražské strukturální školy Jana Mukařovského (pozornost by zde zasloužilo i hledisko proceduralistické a jeho sociologizující normotvorné rysy ve vztahu k Mukařovského pojetí norem). Jako celek působí práce jako promyšlená úvaha přinášející některé podněty pro další rozvíjení zkoumaných otázek. Doporučuji práci jako plně vyhovující podmínkám pro udělení titulu PhD.

V Praze 24.dubna 2009



Prof. PhDr Aleš Haman DrSc