

# Je třeba být v estetice anarchistou?

## Rozhovor s Karlheinzem Lüdekingem

Pavel Zahrádka

**Pane Lüdekingu, mohl byste našim čtenářům stručně popsat svou akademickou dráhu?**

Nejprve jsem absolvoval studium výtvarného umění. Na to jsem navázal studiem dějin umění, filozofie a germanistiky, které jsem ukončil promocí u Ernsta Tugendhata. Habilitoval jsem se pro obor vědy o umění a několik let jsem pak vyučoval na různých univerzitách a uměleckých akademiích. V současnosti jsem profesorem dějin umění na *Univerzitě umění* v Berlíně a zde také pravděpodobně zůstanu až do konce své profesní kariéry.

**Čím se právě zabýváte?**

V létě bych chtěl napsat knížku o formách a funkcích uměleckého podpisu.

**Předpokládám, že máte na mysli umělecké podpisy na obrazech. Jaké funkce mohou takové podpisy kromě identifikace autora ještě mít?**

Podpisy umělců se nacházejí také na sochách a budovách. Obzvláště zajímavé jsou ale, jak jste uvedl, obrazy. V těchto i jiných případech slouží umělecký podpis skutečně v první řadě k potvrzení autorství.

Není to ale tak jednoduché jako v případě podpisu v dopise nebo ve smlouvě. Umělecký podpis takový podpis v nejlepší podobě napodobuje. Je tedy vlastně vždy padělkem. Zvláště výrazně se to projevuje například u Rembrandta. Rembrandt podepisoval obrazy, které nenamaloval, na druhé straně prodával ale také vlastnoručně zhotovené obrazy, které byly podepsány cizí rukou nebo nebyly podepsány vůbec. Odhlédneme-li od těchto neobvyklých zvyklostí, pak můžeme ze způsobu, jakým se umělec podepisuje (anebo také z rozhodnutí, že se nepodepíše), obecně ledacos vyčíst o jeho postoji, který je vyjádřen v díle.

**Mohl byste uvést nějaké zajímavé příklady uměleckých děl, ve kterých umělecký podpis či jeho absence sděluje něco o postoji umělce?**

Vezměme si Dürerův autoportrét z roku 1500, u kterého se stále znovu poukazovalo na to, že mu jako předloha zjevně sloužila ikona Krista. Frontálnosti a úmyslně ne zcela dokonalé symetrii tohoto obrazu lze podle mne rozumět ale také tak, že se v něm jedná o ztělesněný tvar, inkarnaci slavného monogramu. Svě

tvrzení bych nyní musel přesněji zdůvodnit vizuální analýzou, což zde však není bohužel možné. Proto již uvedu jen tři další, vesměs velmi známé příklady z různých století, aniž bych se jimi podrobněji zabýval. Na Caravaggiově malbě „Stětí svatého Jana Křtitele“ v katedrále na Maltě, na jediném obraze, který kdy malíř podepsal, je jméno umělce tvořeno krví, která vytéká z krku setnutého Jana Křtitele. Na Goyově portrétu vévodkyně z Alby je vidět, jak portrétovaná dáma míří ukazovákem, na kterém má nasazený prsten s nápisem „Goya“, na písek u jejích nohou, ve kterém jsou vyryta slova „Solo Goya“, přičemž písmena jsou obrácena směrem kní (a nikoliv k pozorovateli obrazu). Barnett Newman přimaloval do obrazů ze své série „The Stations of the Cross – Lema Sabachthani“, na kterých lze spatřit pouze svislé černé nebo bílé pruhy na režném plátně, zčásti velmi nápadně svůj vodorovný podpis, aby se tak podle mého názoru v těchto obrazech sám symbolickým způsobem zpřítomnil – čímž také zve pozorovatele k tomu, aby se do nich pohroužili.

**Rozumím tomu, že umělecký podpis může fungovat nejen jako doklad autorství, nýbrž také jako součást uměleckého sdělení. Nerozumím ale vašemu rozlišení mezi uměleckým podpisem a běžným podpisem v dopise. Jak může být umělecký podpis napodobeninou nebo dokonce padělkem běžného podpisu? Rembrandtův příklad je přece analogicky myslitelný i v případě obyčejného dopisu: když se podepíšete pod psaní někoho jiného nebo když někdo jiný podepíše váš dopis. Navíc se v tomto případě jedná, jak sám uvádíte, spíše o výjimečný případ. Většina uměleckých obrazů byla ve skutečnosti podepsána svými tvůrci.**

Vlastnoruční podpis v dopise má od jisté doby – vlastně tomu není ani tak dávno – právně závaznou funkci jen proto, že ho lze číst jako indexální znak. Jeho výsledkem jednoduše není pouze jméno na papíře, které by mohl, jak správně tvrdíte, napsat i někdo jiný, a když ho napíše sám nositel jména, nelze ho jak známo často ani přečíst. Tah písmena musí být nenapodobitelné, a je takový proto, že každý z nás vyvine při psaní určitý osobitý styl, který nemůže ovlivnit. Grafologové dokáží tyto osobité styly rozeznat, a proto mohou s po-

měrně vysokou mírou pravděpodobnosti určit, zda je nějaký podpis pravý nebo zfalšovaný anebo – což se dnes také často stává – byl zhotoven automaticky. Podpis umělce na obraze není však výsledkem tahu písma, který je proveden s individuálně typickým střídáním tlaku a rychlosti pohybu. Je namalován. Je tudíž imitací podpisu. Proto jsem řekl, že je v zásadě vždy padělkem. A proto je situace s Rembrandtovými obrazy přece jen trochu jiná než situace s dopisy. Když nalezneme jeho jméno na nějakém obraze, nemůžeme přinejmenším stejnými prostředky zjistit, zda ho tam namaloval sám Rembrandt.

**O tomto tématu bychom mohli bezpochyby hovořit dlouho. Vraťme se ale k vaší dřívější práci. Protože jsme právě hovořili o problémech souvisejících s autorstvím, napadá mne nejprve otázka, které texty byly pro vás při vašem studiu filozofie umění důležité a proč?**

V podstatě to nebyly ani tak texty, ale spíše praktické problémy, které mne přivedly ke studiu filozofie umění. Je třeba si připomenout, že v západních zemích na počátku sedmdesátých let, tedy v době, kdy jsem začal studovat výtvarné umění, byly velmi radikálně zpochybněny funkce umění, a dokonce i jeho principiální oprávněnost. Mnozí lidé tehdy v umění viděli pouze výraz buržoazní ideologie nebo zavrženého luxus vládnoucí třídy. Také v rámci samotného umění existovaly rozličné pokusy o kritické přezkoumání vlastních základů a překonání problematických představ (například představ o svrchovaném autorství). Vzpomeňme si jen na minimalistické a konceptuální umění.

A poněvadž umění již nemohlo jednoduše vycházet z předpokladu, že má své vlastní právo na existenci, nýbrž je muselo neustále dokazovat, vyplynula z věci samotné potřeba reflexe. Kdo tehdy studoval na vysoké umělecké škole, byl již v každodenní praxi konfrontován s obtížným problémem, jak lze vůbec zdůvodnit, že to, co chce vytvořit, je uměleckým dílem. Před podobným problémem jsem se ocitl se stejnou naléhavostí o něco později ještě v jiné souvislosti, když jsem přibližně dva roky působil na gymnáziu jako umělecký vychovatel. Poněvadž většina žáků a žákyň byla vůči modernímu a současnému umění velmi skeptická a často až nepřátelsky naladěná, setkával jsem se jako učitel s enormní potřebou

zdůvodňování. Také v tomto případě vystala opět otázka, jak lze někomu vysvětlit, že určité věci jsou uměleckými díly, a jiné ne.

Ve společnosti, ve které již neexistuje samozřejmá shoda na tom, co je umění a která kritéria jsou určující pro odlišení umění od ne-umění, přicházejí v úvahu pro filozofii umění v podstatě pouze dvě možnosti. Na jedné straně může obsahově zaujmout nějakou pozici a propagovat určitou představu o umění, tedy nějaký ideál. Na druhé straně se může ale také pokusit odhalit formální pravidla hry, podle kterých se rozhoduje o tom, co je a co není umění. Poněvadž jsem nikdy nebyl toho názoru, že někdo může vyžadovat na základě svého vlastního privilegovaného náhledu do „pravé podstaty“ umění, aby všichni, kdo se nechtějí přiklonit k jeho názorům, byli diskvalifikováni jako omezení nebo zlomyslní lidé, pokládal jsem ve filozofii od počátku za přijatelnou pouze tu druhou z obou uvedených možností. Filozofii umění není proto dovoleno, aby formulovala soudy o tom, co je a co není umění, nýbrž aby pouze zkoumala, jak takové soudy vznikají a jakou mají platnost. Z tohoto úhlu pohledu je mezi klasiky samozřejmě nejdůležitějším dílem Kantova *Kritika soudnosti*. A odtud je již jen logický krůček k jeho následovníkům v analytické filozofii.

Zmínil jste se o skepsi vůči umění v sedmdesátých letech. Co si myslíte o tvrzení, že rozlišení mezi uměním a tím, co umění není, slouží jako prostředek k sociální diferenciaci, protože se zakládá na estetických dispozicích, které jsou v rámci estetiky předkládány tak, jako by byly závazné pro všechny lidi, ve skutečnosti je může ovšem získat pouze privilegovaná společenská skupina. Známý francouzský sociolog Pierre Bourdieu napsal: „Kantova analýza vkusového soudu má svůj reálný základ v řadě estetických principů, které představují zobecnění dispozic souvisejících s určitými sociálními a ekonomickými podmínkami.“ (Pierre Bourdieu, *Distinction*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1984, s. 493) Co si myslíte o této historické relativizaci Kantovy filozofie?

Kantova filozofie není v tomto případě v žádném ohledu relativizována. Bourdieu má sice bezpochyby pravdu, když zdů-

razňuje, že společenské rozdíly se projevují také v odlišných estetických a uměleckých hodnotových představách a jsou jimi ještě dodatečně upevňovány. To je ovšem popis faktických poměrů, ze kterého nelze vyvodit nic ohledně obsahu a platnosti estetických soudů. Kant sám na to výslovně upozorňuje. Jde mu právě o to, aby prokázal, že soudy o kráse (a – s klidným svědomím můžeme dodat – také o umění) se nikdy neřídí podle toho, jak soudí druzí lidé. Každý z nás se zde může a musí nejprve spolehnout na svou vlastní soudnost, dříve než si položí otázku, zda může také od ostatních očekávat, že budou s jeho soudem souhlasit. To, co je podle převládajících názorů nebo podle názorů vládnoucí třídy v daném případě pokládáno za krásné (nebo umělecky hodnotné), je přitom zcela nepodstatné. A právě tím je Kantova analýza estetického soudu tak sympatická. Kant byl anarchista.

**Pierre Bourdieu by s vaším heslem „Kant byl anarchista“ pravděpodobně nesouhlasil. Jeho argument se mi zdá být rafinovanější. Bourdieu netvrdí, že vládnoucí třída určuje, co je krásné nebo umělecky hodnotné, nýbrž že určuje podmínky možnosti estetického soudu. Podle Kanta spočívá estetický soud v bezzájmovém zalíbení a pozorování formálních vztahů věci. Bourdieu ovšem ukazuje, že takový soud předpokládá dispozice, které mohou získat pouze ti, kteří dosáhli určitého vzdělání a díky své výhodné společenské pozici si mohou dovolit při posuzování nějaké věci odhlédnout od praktických či morálních ohledů. Co si o tom myslíte?**

Bourdieu by Kanta zajisté neoznačil za anarchistu, poněvadž ho prezentuje jako někoho, kdo – vědomě či nevědomě – legitimizuje hegemonii buržoazie v otázkách vkusu a umění. S tím však nemohu souhlasit. Podle Kantova přesvědčení se estetické soudy v žádném případě nezakládají na zvláštní schopnosti vnímání, která náleží jen několika málo lidem, protože ji mají buď vrozenou anebo protože ji pracně získali. Tyto soudy se zakládají naopak na schopnostech, které můžeme předpokládat u každého myslícího člověka. Kromě toho není posuzování věcí nezávisle na vlastních zájmech žádnou výsadou vyšších vrstev. Určitě znáte příklad s palácem, který Kant uvádí hned na začátku. Samozřejmě si mohu položit otázku, zda by měl být

palác vůbec postaven, a mohu se pohoršovat nad urozenými zadavateli, kteří, jak Kant píše, „užívají potu lidu na tak postradatelné věci“. To však nemá se soudem, zda je daná budova krásná, nic společného. A proč by takový soud nemohli vynést také obyčejní dělníci, možná dokonce ti, kteří se v kapkách potu podíleli na stavbě paláce? Proč by měl být někdo jiný v tomto ohledu kompetentnější?

V Kantově teorii nevidím nic elitářského. V určitém ohledu jsme dokonce nuceni říci, že Kant ve svém základním antielitářském postoji zachází příliš daleko. Při posuzování umění je totiž podobně jako například při hodnocení sportovních výkonů určitá míra znalectví bezesporu předností. S tím si ovšem Kant příliš hlavu nelámá, a to proto, že se o umění příliš nezajímal. Když uvádí nějaký příklad, hovoří o květinách nebo o ptačím zpěvu. Krásu nachází převážně v přírodě. (A ne náhodou pojednává druhý díl *Kritiky soudnosti* ještě o jiném přírodním jevu. Kniha se zabývá nejen krásou, nýbrž také účelností v přírodě.) O umění hovoří Kant vlastně pouze okrajově, především v poznámkách o takzvaných „estetických idejích“. Není se ale čemu divit, poněvadž ti, kdo se zajímají spíše o umění než o přírodu, prokazují podle Kantova názoru již od počátku špatný vkus.

**Když už má být Kant anarchista, pak jste jím bezpochyby také. Ve své knize *Analytická filozofie umění* (Frankfurt am Main, Athenäum Verlag 1988) totiž zastáváte tezi, že není možné stanovit definici umění, která by nám mohla poskytnout kritéria pro identifikaci uměleckých děl. Můžete ještě jednou vysvětlit důvody, které vás k tomuto tvrzení přivedly?**

Domnívám se, že vaše otázka by měla být trochu jinak položena. Zaprvé nemůže přece nikdo – a ani já ne – popřít, že je velmi dobře možné zformulovat definici pojmu umění. K tomu dochází konec konců neustále. Dodnes se mnozí z těch, kdo se zabývají filozofií umění, cítí intuitivně zavázáni k tomu, aby takovou definici předložili. Otázkou pouze je, k čemu je taková definice dobrá.

Ti, kdo se někdy důkladně zabývali problémem, co je vlastně umění, budou potom patrně lépe vědět, co jím rozumí. Potud se jejich úsilí veskrze vyplatilo. Definice má však zpravidla udávat nejen kri-

téria, která užívá určitý jednotlivec k odlišení uměleckých děl od ostatních věcí, nýbrž také kritéria, kterými se řídí *všichni*, když užívají pojem „umění“. Teprve s nárokem na obecnou platnost definice vzniká dilema, anebo ještě lépe řečeno: trilema. Co se stane v případě, když někdo trvá na tom, že dílo, které nemůže být na základě mnou navržených kritérií v žádném případě uznáno za umělecké dílo, je přesto uměleckým dílem? Vytýkat takovému člověku, že neví, jak se správně užívá slovo „umělecké dílo“, je očividný nesmysl. Jemu záleží na tom, aby dotyčné dílo označil právě proto za umělecké dílo, protože přesně ví, co to znamená. Neříká nic nesrozumitelného nebo absurdního jako například někdo, kdo označí jablko za šroubovák.

Jestliže však nelze odlišný soud odvodit z jazykové chyby, jestliže tedy není nikterak nesmyslné označovat za umělecká díla věci, které neodpovídají mým kritériím, pak si má definice již nemůže nárokovat obecnou platnost. Nyní přicházejí v úvahu již jen tři možnosti. Za prvé: nenápadně odvolám svou definici. Za druhé: rozšířím aplikovatelnost svých kritérií tak, aby nakonec dokázala pokrýt každý sporný případ, což má ovšem za následek, že se tato kritéria stanou stále volněji a záhy již nepřipustí žádné jednoznačné rozlišení mezi tím, co je a co není umění. Za třetí: budu tvrdit, že díla, která jsou v rozporu s mými kritérii, nemohou být z principu žádnými uměleckými díly, což ale znamená, že má definice nebude v podstatě vyjadřovat nic jiného než normativní dogma. Jak je vidět, ani jedna z těchto tří možností nás nedovede příliš daleko.

**Pokud vám dobře rozumím, tak tvrdíte, že pojem umění dnes užíváme na základě individuálně a společensky odlišných normativních kritérií, a proto je také nemožné předložit definici umění, která by nám poskytla kritéria pro jasné a obecně závazné rozlišení mezi uměním a tím, co umění není. Proti tomu lze ale namítnout, že tyto odlišné normativní způsoby užití „umění“ jsou stále ještě užitími jednoho a téhož pojmu, pročez musí mít také společný sémantický obsah. Nějakým velmi obecným způsobem lze tedy pojem umění přesto definovat. Prostřednictvím takové definice nemůžeme sice identifikovat**

**jednotlivá umělecká díla, pokud jejich identifikace závisí - jak vy tvrdíte - na individuálně a společensky proměnlivých představách o umělecké hodnotě. Jejím prostřednictvím můžeme ale vysvětlit, co to znamená být uměleckým dílem. Můžeme tím objasnit úlohu, kterou mají umělecká díla v našem životě. Taková definice umění by sice neměla žádnou identifikační funkci, nadále by však měla funkci explikativní. Souhlasíte s tímto názorem?**

Samozřejmě nechci popřít, že my všichni, navzdory našim odlišným hodnotovým představám, máme na mysli určitým způsobem totéž, když říkáme, že něco je uměleckým dílem. Pouze si nemyslím, že je nějak zvlášť přínosné, když budeme usilovat o bližší určení minimálního sémantického obsahu pojmu umění, který přitom obecně užíváme. Všichni, kdo užívají pojem „umění“, se mohou například shodnout na tom, že tím mají na mysli věci, které jsou přechovávány a vystavovány v muzeích. Tento souhlas však zanikne v okamžiku, kdy si položíme nevyhnutelnou otázku, proč mají věci v muzeu tu výhodu, že jsou v něm vystaveny. Co je na nich tak výjimečného, že neskončí stejně jako jiné věci na smetišti? Má schopnost užívat slovo „umění“ správným způsobem mi na tuto otázku nemůže dát odpověď. Pracovníci, kteří očistili objekt Josepha Beuyse, který se skládal především ze staré dětské koupací vany, od nalepených náplastí a mastných zbytků, aby si v něm mohli vychladit lahve piva, rozuměli velmi dobře tomu, když jim bylo řečeno, že poškodili umělecké dílo. Pouze nerozuměli tomu, proč je tak zchátralá věc vůbec označována za umělecké dílo. „Obecnému významu“ slova, o kterém jste hovořil, rozuměli tudíž velmi dobře. Nerozuměli však konkrétním normativním zdůvodněním, že toto slovo by mělo být užíváno i v tomto případě. Pouze na předchozím ohledu ale nakonec záleží. Vámi požadovaná „explikace“ pojmu umění nemůže tudíž, ani ve filozofickém ohledu, vést k nějakému zajímavému výsledku.

**Je nutné z toho vyvodit závěr, že filozofie umění vede do slepé uličky, a je proto zcela zbytečná? Měl Barnett Newman pravdu, když řekl, že estetika je pro umění tím, čím je ornitologie pro ptáky?**

Newman by měl zřejmě pravdu pouze tehdy, kdyby umělkyně a umělci nebyli

ovlivněni žádnými teoriemi o tom, co dělájí. Slavík zpívá svou píseň a nestará se o to, co si o tom nějaký vědec nebo filozof jako Kant myslí a říká. Ptákovi nezbývá nic jiného. Nezpívá proto, aby vyjádřil svůj duševní stav nebo svůj názor na svět. Jeho zpěv je geneticky určený. Tvrzení, že v umění je tomu stejně, by bylo absurdní. Ani sám Newman si to nemyslel, poněvadž svou vlastní malbu neustále teoreticky zdůvodňoval a snažil se ji oddělit od evropské tradice, přičemž se kromě jiného odvoľával na filozofické teorie o kráse a vznešenosti.

Filozofie umění, jak se paradoxně ukazuje právě v případě jejího okázalého opovrhovatele, není tudíž v žádném případě zcela zbytečná. Už jen proto ne, protože myslitelé, když se zabývají uměním, přitom – takřkajíc nevyhnutelně – neustále přicházejí na všelijaké překvapivé názory a vysvětlení. Zbytečná je pouze snaha chtít druhé poučit o tom, co je vůbec umění a co ne. U těch, kteří se k tomu cítí povoláni, působí stále ještě starý sklon k nadřazenosti, který filozofie zdědila po teologii. Někteří filozofové se domnívají, že mohou a musí ve všech otázkách, kterými se lidé zabývají, vystupovat jako ta poslední instance při rozhodování, tak jako se kdysi (a částečně i dnes) cítili kněží oprávněni k tomu, aby do všeho mluvili. Filozofii by právě při zkoumání umění slušelo o něco více skromnosti. Vystupování s gestem sekularizované inkvizice, před jejíž soudcovskou stolicí se musí zodpovídat vše, tudíž také umění, působí každopádně značně směšným dojmem.

**Lze si váš pozdější přechod od filozofie umění k vědě o umění proto vysvětlit určitým zklamáním? Anebo vás k tomuto kroku přiměly jiné důvody?**

Filozofie mne v žádném případě nezklamala. Naopak to byly veskrze filozofické úvahy, které mne přivedly k přesvědčení, že od filozofie nelze očekávat žádnou závaznou informaci o tom, co je a co není umění. Jestliže si položíme otázku, co činí určitý objekt – například olejovou malbu nebo hromadu posbíraných kamenů – uměleckým dílem, pak nalezneme zajímavou odpověď pouze tehdy, když podrobně prozkoumáme specifické vlastnosti konkrétního objektu. Právě to je úlohou vědy o umění, která nehromadí pouze data a fakta, nýbrž usiluje o objasnění významu jednotlivých děl. A

také v tomto ohledu může být určitý výcvik ve filozofickém myšlení jen prospěšný, především proto, že umění, alespoň modernistické umění, podobně jako filozofie neustále zpochybňovalo vše, co bylo nesporně bráno jako samozřejmost.

**Významný umělecký kritik Clement Greenberg, jehož vybrané články jste vydal v německém jazyce, tvrdil, že kritické a sebekritické zpochybnění všech domnělých jistot bylo stěžejní úlohou modernistického umění. Tím měl však na mysli pouze „vysoké umění“, které striktně odlišoval od masové kultury. Jak funguje toto rozlišení? Jedná se o rozlišení mezi uměním a tím, co uměním není? Anebo se jedná o rozlišení mezi dobrým a špatným uměním? Lze toto rozlišení vůbec objasnit na základě odlišné estetické hodnoty obou typů umění?**

Domnívám se, že zde musíme opět odlišit dva ohledy, o kterých jsme hovořili již v souvislosti s Bourdieuho komentářem ke Kantovi. Jednak můžeme empiricky zkoumat, jak fakticky rozlišujeme – v určité době a za zcela konkrétních společenských podmínek – mezi uměním a tím, co uměním není. Jednak si ale také můžeme prostřednictvím filozofické analýzy ujasnit, jaký obsah a platnost mohou přitom příslušné soudy mít. Domnívám se, že každý soud o tom, zda může být daný objekt označen za umělecké dílo, se nakonec zakládá na rozhodnutích o umělecké *hodnotě* tohoto objektu. Výpověď „To je umělecké dílo“ mohu sice stejně dobře užít i v případě, když chci pouze vyjádřit to, že příslušný objekt je fakticky pokládán za umělecké dílo, tak jako to mohu říkat malému dítěti, když jeho pozornost upoutá v galerii výtvar, který pokládám za zcela banální a bezcenný. Skutečnost, že tato věc je vystavena v umělecké galerii, se v tomto případě nicméně zakládá na pozitivních hodnotících soudech jiných lidí. A jestliže budou tyto soudy podrobeny revizi, například proto, že se setkají s nesouhlasem, pak to nakonec povede k tomu, že tento objekt nebude nadále pokládán za umělecké dílo.

To platí obráceně také pro věci, které jsou řazeny k masové kultuře. Přitom není důležité, zda o nich řekneme, že se jedná o špatné umění, nebo je z umění zcela vyloučíme. V obou případech tím totiž dáváme najevo, že postrádají výjimečnou umě-

leckou hodnotu. Také v tomto ohledu se mohou naše soudy změnit. S fotografiemi zpravodajů a policejních fotografů (jakými jsou například Weegee v New Yorku nebo – v dřívější době – také Enrique Metinides v Mexico City a Arnold Odermatt ve Švýcarsku), které byly ještě nedávno z části pokládány pouze za dokumentární snímky, se dnes například zachází jako s uměleckými díly.

**Jestliže má ale rozlišení mezi masovým uměním a vysokým uměním stejnou funkci jako rozlišení mezi špatným a dobrým uměním, k čemu pak potřebujeme dvě funkcionálně identická rozlišení?**

Ani tak bych to neřekl, nýbrž rozlišil bych nejprve mezi uměním a tím, co uměním není, a pak bych posoudil v rámci umění (ale stejně tak i v rámci masové kultury), co je lepší a co horší. Chtěl jsem pouze zdůraznit, že *obě* rozlišení – tedy také to první – se zakládají na hodnotových soudech. Podle mého názoru se ostatně jedná o typický případ represivní tolerance, když výtvar masové kultury uznáme za – i když jen špatné – umění. V tomto případě musíme být upřímní a říci: „Není to žádné umění“. Pouze tak vznikne potřeba jasně pojmenovat a obhájit hodnotící kritéria, o která se tento soud opírá. Mnohem jednodušší je samozřejmě říci, že televizní pořady, ve kterých vystupují mladí lidé jako hvězdy populární hudby, protože si vysnili kariéru zpěváka populárních písní, jsou uměleckým jevem stejně jako uvedení *Mše H-moll* od Johanna Sebastiana Bacha a že Karlem Gottem namalovaná hospodská scéna je uměleckým dílem stejně jako zobrazení podobného námětu Vincentem van Goghem.

**Někteří autoři tvrdí, že hierarchické rozlišení mezi masovým uměním a vysokým uměním vzniklo teprve na konci devatenáctého století a nemělo ani tak estetickou jako spíše sociální funkci. Proto se podle nich rozlišení nevztahuje ke dvěma esteticky odlišným druhům uměleckých děl, nýbrž na jedné straně k uměleckým dílům, která jsou recipována nižšími sociálními třídami, a na druhé straně k dílům, která jsou upřednostňována kulturně a ekonomicky privilegovanými třídami. Rozlišení mezi masovým a vysokým uměním slouží tudíž ve skutečnosti jako ideologický prostředek k upevnění sociálních rozdílů.**

### **lů. Pokládáte toto vysvětlení za přesvědčivé?**

Dříve než odpovím, mělo by být zřejmé, o čem hovoříme. Nyní se již nejedná o filozofické otázky, nýbrž o dějepisné a společenskovední problémy. K tomu jsem již dříve uvedl, že sociální rozdíly se projevují v odlišných estetických preferencích. Nyní bych chtěl k tomu ale – když se mne na to opět ptáte – dodat, že přitom nemusí vždy docházet pouze ke stabilizaci poměrů. Lze přitom rozlišit dva ohledy. Jednak bylo vždy již poukazováno na to, že masová kultura se často orientuje na vysoké umění, aby z něho vytvořila lacinější a snáze přístupnou náhražku. Z toho se za určitých okolností odvíjí dynamika, která směřuje k vyšší úrovni. Fanoušci Beatles, kteří začali s poslechem taneční hudby jako například „Twist and Shout“, již o několik málo let později poslouchali komplikované skladby jako například „Revolution # 9“.

A nezaměstnaní lidé, kteří každé odpoledne sledují v televizi zábavné talkshow, získají možná přitom, aniž by o tom věděli, náhledy, které jim umožňují hlubší pochopení Beckettových a Lonescových děl. Jednak se ale také umění stále znovu orientovalo na masovou kulturu, čehož si můžeme zvláště výrazně všimnout v díle Andyho Warhola. Představa, že masová kultura je vyráběna pro takzvané „nižší“ třídy, zatímco „vyšší“ třídy mají potěšení výlučně z vysokého umění, se mi zdá být celkově beztak příliš zjednodušující a poráženecká. Můj otec byl například obyčejný dělník, přesto ale navštěvoval operu. Podle mne se nejedná o žádný výjimečný případ. Také v oblasti zcela banálních estetických rozhodnutí, jako například při rozhodování, jak se oblékneme, se setkáváme jak známo stále znovu se snahou odpoutat se od etablovaných norem. Vezměte si jen například punkové hnutí.

To mne přivádí k problému, o kterém jsme již hovořili v souvislosti s filozofií Immanuela Kanta a který v posledních letech přitahuje opět velkou pozornost. Mám na mysli oživení teoretického zájmu o krásu. Zatímco tradiční estetikové se zabývali převážně krásou v přírodě a umění, dnes je na pořadu dne lidská krása. V této souvislosti se hovoří o takzvaném „mýtu krásy“, který spočívá v prezentaci nedostižného ideálu ženského těla, který v sobě spojuje ta-

kové neslučitelné vlastnosti jako například erotickou rafinovanost s naivní nevinností, eleganci s atletickou postavou a štíhlé tělo s velkými prsy. Někteří feministicky orientovaní teoretici a teoretičky pokládají mýtus krásy za velmi účinný prostředek k ovlivňování způsobu, jakým ženy samy sebe vnímají. Podle americké feministky Naomi Wolf je mýtus krásy tvořen nedosažitelným ideálem ženskosti, vůči kterému ženy ve snaze o jeho dosažení reagují se stupňující se posedlostí. Energie, která by mohla být smysluplně využita k jiným pozitivním cílům, je podle Wolfové obrácena naopak dovnitř a je rozptýlena do pocitu provinění, studu a nespokojenosti s vlastními tělesnými nedostatky. Může být estetika v tomto případě nějak užitečná?

Myslíte, že filozofové mají ženám vysvětlit, že ženskou krásu je vlastně zapotřebí měřit zcela jinými kritérii?

Ne, poněvadž tím by filozofové jednoznačně překročili svou deskriptivní odbornou kompetenci. Filozofie by mohla být však přesto užitečná ve dvou ohledech. Zaprvé by mohla vyjasnit ontologické předpoklady, ze kterých vycházejí kritici a kritičky mýtu krásy. Ti se totiž domnívají, že lidská krása není ničím jiným než sociální konstrukcí, která nemá žádnou oporu ve skutečnosti. Jsou ovšem naše představy o krásě skutečně výsledkem sociálních a historických podmínek, ve kterých vyrůstáme? Anebo se jedná o biologicky dané a v určité míře kulturně univerzální dispozice? Odpověď na tyto otázky nás odvádí od filozofie k jiným vědním oborům: například k biologii a kulturní antropologii.

Zadruhé by filozofie mohla věnovat pozornost sémantické analýze pojmu krásy. Domnívám se, že pojem krásy užíváme ještě jiným způsobem než tím, o kterém psal Kant. Kant tvrdí, že v soudech o krásě musíme odhlédnout od toho, zda nám na existenci posuzované věci záleží. Tyto soudy musí být podle něj také vyneseny nezávisle na tom, co si o dané věci myslíme: zda ji pokládáme z morálního hlediska za přijatelnou nebo ne, zda je pro nás užitečná atd. Soud o krásě není podle Kanta v žádném ohledu ovlivněn našimi faktickými znalostmi o světě a našimi etickými představami. Tato koncepce krásy se stala v estetice

paradigmatickým modelem. Podle mne existuje ovšem ještě jiný – takříkajíc kontextuální – způsob, jakým hovoříme o kráse, který je ovlivněn nejen smyslově vnímatelnými vlastnostmi posuzované věci, nýbrž také naším věděním o světě a našimi morálními hodnotami. V tomto smyslu říkáme například o Matce Tereze, že je krásným člověkem, zatímco o Adolfu Hitlerovi bychom to jen stěží prohlásili. Vzniká tak otázka, zda v dnešní době, ve které je ohroženo naše fyzické i mentální zdraví orientací na nedosažitelný ideál ženské (a dnes i mužské) krásy, nepotřebujeme odlišnou koncepci krásy, která by brala také ohled na naše hodnoty a přesvědčení, které nejsou čistě estetické povahy. To již není pouze teoretický, filozofický problém, nýbrž zcela praktický problém, se kterým se potýkám já osobně a mnoho dalších lidí.

Tyto úvahy vycházejí, jak jste sám uvedl, v obou případech z filozofie. Na vaši první otázku, v jaké míře jsou naše představy o kráse utvářeny naší současnou kulturou, lze odpovědět pouze prostřednictvím empirického výzkumu. Pokud ale vím, jeho výsledky jsou všechno jen ne jednoznačné. Nedávno se opět začal klást důraz na mezikulturní shodu v soudech o kráse. Téměř symetrické obličejy, jak nám v poslední době často tvrdí odborníci, pokládáme za obzvláště krásné nejen my Evropané, nýbrž také Mongolové a američtí Indiáni, a to lze velmi snadno vysvětlit tím, že tyto obličejy jsou na všech místech a ve všech dobách pokládány za neklamný znak zdraví a dobrých genů. Nevím, zda je toto zjištění a jeho vysvětlení přesvědčivé. Pro jednoduchost však předpokládejme, že platí obojí. Co z toho vyplývá? Pokud trpím tím, že neodpovídám ideálu krásy, se kterým se poměřuji, pak je zcela lhostejné, zda tento ideál za svou existenci vděčí specifickým kulturním podmínkám nebo zda má svůj původ v biologické výbavě člověka. Obojí lze jen sotva změnit.

Vaší druhé otázce, zda potřebujeme rozšířený pojem lidské krásy, který není tak striktně oddělen od všech ostatních kritérií pro posuzování specificky lidských vlastností, jak to požadoval Kant, ne zcela rozumím. Patrně chcete oživit způsob, jakým bylo v antickém Řecku užíváno slovo „to kalon“, které tehdy znamenalo ještě obojí: krásu, ale zároveň také mravní dobro, čest a ctnost. Nemyslím si, že naše

slovo „krásný“, tak jak ho dnes užíváme, ještě stále obojí zahrnuje. Proto – alespoň v německém jazyce – zní celkem podivně, když říkáte, že Matka Tereza je krásný člověk, ale Hitler ne. I kdyby však bylo možné znovu zavést antický pojem, tak bychom tím pravděpodobně mnoho nezískali. Museli bychom pak sice říci, že digitálně replikované bytosti, kterými nás šálí reklama, nejsou „ve skutečnosti krásné“, protože jim – již jen proto, že se vůbec nejedná o reálné bytosti, nýbrž pouze o přeludy – chybí jakákoli lidská ctnost. To by však nemuselo nutně vést k tomu, že by se pak již nikdo o tato simulakra nezajímal. Také dobří lidé za předpokladu, že se nic jiného nezmění, dávají přednost pravděpodobně tomu, aby vypadali atraktivně a ne ošklivě. Obrazy nadlidí, které jste předtím zmínil, neztratí tudíž bezpodmínečně svůj účinek. Ostatně již v antice existovaly představy svalnatých žen, tvrdých jako ocel, ale zároveň dětsky rozkošných, štíhlých jako chrt, avšak s velikými, kulatými, přitažlivosti vzdorujícími prsy. Tyto fantazijní obrazy nejsou sice reálné, vznikly ale sloučením a umocněním jednotlivých ohledů, které se vždy zakládají na zcela reálných preferencích. Skutečný problém spočívá v tom, že tato simulakra jsou dnes vyráběna a šířena s doposud nevídaným úsilím, protože je lze použít jako účinný prostředek ke zvyšování výdělků, a to nejen, když jde o to, nalézt zákazníky pro kosmetiku a oblečení, nýbrž téměř ve všech odvětvích průmyslu. Proti funkčnímu sepětí s takovou mocí toho s reformou našeho způsobu užití jazyka příliš nezmůžete.

**Souhlasím s tím, že pokud se někdo trápí tím, že neodpovídá ideálu krásy, pak na jeho trápení pravděpodobně nebude mít žádný vliv ontologické zjištění, že jím vytoužený ideál krásy je pouhou sociální konstrukcí. Pro něj je ideál krásy něčím velmi reálným, něčím, na co myslí, po čem touží a co mu způsobuje potěšení nebo zármutek. Nesouhlasím ovšem s vaším tvrzením, že závěry ontologické diskuze by neměly téměř žádné praktické důsledky. Pokud mají obhájcí tvrzení, že krása je sociální konstrukcí, pravdu, pak z toho vyplývá, že ve společnosti mohou být prosazena také jiná kritéria pro hodnocení ženské či mužské krásy.**

V této souvislosti bych chtěl učinit kritickou poznámku: Ontologická teze o sociální vykonstruovanosti ideálu ženské krásy má v textech feministických kritiků a kritiček často status neotřesitelného dogmatu. To je ovšem podle mého názoru výsledek unáhlené úvahy. Proč by mělo kritiky mýtu krásy znepokojovat, že lidská krása je biologicky daná, a tudíž že jsou někteří lidé skutečně krásnější než jiní? Ve skutečnosti je přece třeba kritizovat zneužití krásy k ideologickým, politickým a komerčním účelům. S tímto zneužitím se například setkávají ženy, které obdrží výpověď z práce se zdůvodněním, že nejsou dostatečně reprezentativní nebo že jejich nadřazení se chtějí těšit pohledem na mladší a atraktivnější ženy, protože jim to zlepšuje náladu. Obava ze zneužití krásy jako mocenského nástroje svádí kritiky mýtu krásy k dogmatickému popření její reálné existence. To ovšem není nutné. Můžeme přece akceptovat skutečnost, že někdo je krásnější než někdo jiný, a přesto se shodneme na tom, že všichni máme stejná práva a povinnosti.

Předpokládejme ale, že kritici a kritičky mýtu krásy mají pravdu v tom, že krása není skutečně ničím jiným než sociální konstrukcí. Pak vzniká otázka, jakým způsobem lze rekonstruovat naše představy o ženské krásě. V tomto ohledu může být podle mne užitečná právě sémantická analýza pojmu krásy. Fakticky totiž dnes hovoříme o krásě přece jen dvěma odlišnými způsoby. Jednak o nějakém objektu říkáme, že je krásný, pouze na základě toho, jak vypadá. Na druhé straně posuzujeme krásu objektu nejen na základě jeho smyslu vnímatelných vlastností, nýbrž také na základě toho, co o něm víme a jak ho morálně posuzujeme. Tento kontextuální způsob užití pojmu krásy nespočívá, jak se domníváte, v identifikaci krásy s dobrem. Dobro je pouze jedním z mnoha faktorů, které ovlivňují naše estetické soudy. Vezměme si nějaký příklad: Když se ve zlém rozejdete se svým životním partnerem, tak ho pak již většinou nevnímáte jako krásnou osobu, protože tuto osobu nyní posuzujete v negativním světle toho, co se stalo. Jinými slovy řečeno: Naše vědění a naše morální představy ovlivňují také naše estetické hodnocení. Když pak feminističtí kritici a kritičky

stojí před otázkou, jak by mohly být změněny společenské představy o ženské krásě, nabízí se řešení, aby se přiklonili k tomuto kontextuálnímu způsobu užití „krásy“. Je totiž velmi obtížné bojovat s anorexií, jestliže shledáváme pohublou modelku skutečně krásnými. Boj s mýtem krásy se mi zdá být jednodušší z hlediska kontextuální krásy. Toto hledisko podle mne nespočívá pouze v reformě jazyka, nýbrž také v reformě našeho celkového myšlení a prožívání.

Naše myšlení a cítění jen stěží změníme, pokud se také nezmění svět, ve kterém myslíme a cítíme. V tomto světě není ale krása, jak by si býval asi přál Kant, pouze věcí nezaujatého pozorování. Krása je zbraní v boji o vlastní výhody. Ten, kdo usiluje o to, aby prodal sám sebe, tomu záleží také na tom, aby se prezentoval co nejatraktivněji. To zjistili bystří pozorovatelé naší společnosti jako například Bertolt Brecht a Siegfried Kracauer již před osmdesáti lety. Dnes již nelze přehlédnout, že v posledních desetiletích přitom došlo k neustálému „rozšiřování bitevního pole“, jak uvedl v názvu jednoho ze svých depresivních románů Michel Houellebecq, ve kterém se kromě jiného jedná o znevýhodnění a ponižování ošklivého muže. Liberalizace trhů, která zahrnuje také pracovní trh, vede k tomu, že „práva a povinnosti“, kterých jste se předtím chtěl dovolávat, jsou fakticky stále více redukována, takže na konci je každý prostředek dobrý, pokud jen vede k úspěchu. A stejná deregulace začíná převládat v oblasti sexuální směny. Ten, kdo se nedokáže svůdně předvádět, má možná stejná práva a povinnosti, nikoli však stejné šance.

To ale není vůbec krásné: Tak by mohl možná někdo reagovat, přičemž by podle mého mínění pojem „krásný“ užil skutečně tím způsobem, jaký zde prosazujete. A co se týče suchopárných dívek na předváděcích molech, musel byste pravděpodobně rovněž říci: „Nejsou vůbec krásné“. To však nepřiměje ke změně nikoho, kdo v těchto efemérních postavách spatřuje svůj ztělesněný ideál ženské krásy – ačkoliv výraz „ztělesněný“ je v této souvislosti spíše zavádějící, protože tělo je v tomto případě právě popřeno, potíráno a redukováno na minimum. I kdyby se většina lidí přiklápěla k vašemu názoru a hubené modelky nepokládala za nějak zvlášť krásné, jak to údajně empiricky potvrzují ankety, tak z toho samozřejmě neplyne, že bychom

mohli někomu zakázat, aby se upnul k anorektickému vzoru. Nemůžeme dokonce ani nějakému excentrikovi zakázat, aby nepovažoval jednoruké lidi za neobyčejně krásné. Musíme mu ovšem zakázat, aby lidem ruku odřezával.

Jak vidíte, jsem i v tomto případě věrný Kantově anarchistickému přesvědčení, podle kterého musí soudit každý sám za sebe. A v souvislosti s právě probíranými problémy mi připadá vhodné, abych se ještě jednou zmínil o umění. Pokud bychom se zabývali dějinami umění, tak bychom záhy zjistili, že i zde v každé době existovaly ideální představy, které jednotlivé umělkyně a umělci horlivě následovali, přičemž, stejně jako ty nešťastné ženy, o kterých jsme právě hovořili, pravidelně

propadali zoufalství, když nemohli dostat svým vlastním vysoko nastaveným normám. Přesto se však také stále znovu setkáváme s tím, že jednotliví umělci se v určité době vzepřeli vládnoucím normám, aby mohli vyzkoušet něco úplně jiného. Tomu, abychom v sobě dokázali nalézt odvahu zpochybnit právě ty představy o hodnotách, které vládnou našemu myšlení a jednání se zdánlivě neotřesitelnou mocí, se podle mne můžeme také dnes ještě učit od umění.

**To je krásné slovo na závěr. Děkuji vám za rozhovor.**

#### **Karlheinz Lüdeking (1950)**

Absolvoval studium výtvarných umění. Druhé studium dějin umění, filozofie a germanistiky ukončil promócí u Ernsta Tugendhata (1985). Habilitoval se v oboru vědy o umění (1993). Vyučoval na několika univerzitách a uměleckých akademiích. V současnosti je profesorem dějin umění na Univerzitě umění v Berlíně. K jeho hlavním publikacím patří: *Analytische Philosophie der Kunst*, Frankfurt am Main, Athenäum Verlag 1988; *Grenzen des Sichtbaren*, München, Wilhelm Fink Verlag 2006. V německém překladu vydal výbor spisů Clementa Greenberga *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken 1939-1969*, Amsterdam – Dresden, Verlag der Kunst 1997. Česky vyšlo: „Vnímání a zalíbení“, přel. P. Zahrádka, in: Vlastimil Zuska (ed.), *Umění, krása, šeredno: texty z estetiky 20. století*, Praha, Karolinum 2003, s. 205–221.