



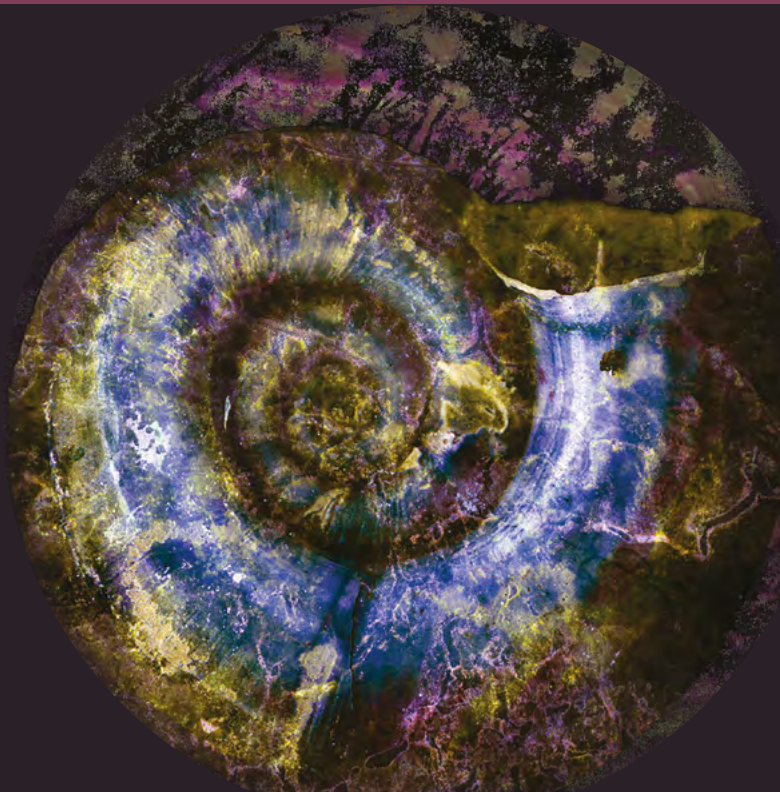
Filozofická  
fakulta  
Faculty  
of Arts

DOKORÁN

Ondřej Dadejík

# NA OKRAJÍCH UMĚNÍ

Kapitoly z rozostřené hranice  
mezi uměním a životem





Ondřej Dadejík

# NA OKRAJÍCH UMĚNÍ

Kapitoly z rozostřené hranice  
mezi uměním a životem

Ondřej Dadejík

## NA OKRAJÍCH UMĚNÍ

### *Kapitoly z rozostřené hranice mezi uměním a životem*

Vydání této publikace bylo podpořeno Grantovou agenturou Filozofické fakulty Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích v rámci projektu 02/GAFF/2021 *Na okrajích umění. Eseje z rozostřené hranice mezi uměním a životem*. Vydání knihy též podpořila Společnost pro estetiku, z. s.  
Autor děkuje Ministerstvu školství, mládeže a tělovýchovy za finanční podporu.

Recenzovali:

prof. PhDr. Peter Michalovič, CSc.

prof. Mgr. Miroslav Petříček, Dr.

doc. Mgr. Radim Šíp, Ph.D.

Copyright © Ondřej Dadejík, 2022

Copyright © Dokořán, 2022

Na obálce *Amonit* © Andere Seite Studio

Na začátcích kapitol I. a III.-VIII. použita díla *Letící pták*, *Assterezoid*,

*Instrumentalita*, *Bee Bit Structure*, *Les Braitava*, *Kap-02-DNNT*, *GSITEMLENTIL*©

Andere Seite Studio

John Dewey © gettyimages, JHU Sheridan Libraries/Gado

Stephen C. Pepper © UC Berkeley, Bancroft Library, Hagemeyer (Johan)

Photograph Collection

Jan Mukařovský © Alamy Stock Photos

Veškerý další obrazový materiál v knize pochází z otevřených, tj. volně přístupných zdrojů.

Všechna práva vyhrazena. Žádná část této publikace nesmí být rozmnožována a rozšiřována jakýmkoli způsobem bez předchozího písemného svolení nakladatele.

Druhé vydání (první elektronické).

Odpovědná redaktorka Klára Soukupová.

Obálka, grafická úprava, sazba a konverze do elektronické verze Michal Puhač.

Recenzovali prof. PhDr. Peter Michalovič, CSc., prof. Mgr. Miroslav Petříček, Dr., doc. Mgr. Radim Šíp, Ph.D.

Vydalo v roce 2022 nakladatelství Dokořán, s. r. o., Holečkova 9, Praha 5, dokoran@dokoran.cz, www.dokoran.cz, jako svou 1 200. publikaci (401. elektronická).

**ISBN 978-80-7675-113-2**

# Obsah

|   |     |
|---|-----|
| <b>Předmluva</b> .....  | 7   |
| <b>I. Spor o <i>Letícího ptáka</i></b> .....                                | 16  |
| Brancusi vs. Spojené státy .....  | 16  |
| Jak vědí, že je to pták, a jak si mohou být jisti,<br>že je to umění? ..... | 19  |
| Pokud byste to viděl v lese, vystřelil byste na to? .....                   | 23  |
| Velká teorie krásy .....  | 29  |
| Umělecká díla, nebo kuchyňské nástroje? .....                               | 36  |
| <b>II. Problém definice</b> .....   | 44  |
| Světové hypotézy a věčný návrat dogmatismu .....                            | 44  |
| Definice a jejich odpovědnost vůči faktům .....                             | 46  |
| Definice jako ostenze a rovnost .....                                       | 49  |
| Definice jako umění .....   | 54  |
| Kritické poznání a <i>common sense</i> .....                                | 60  |
| <b>III. Více než dojem</b> .....  | 67  |
| Omyly kritiků .....   | 67  |
| Záhadná logika vkusu .....  | 70  |
| Od Salonu odmítnutých k Armory Show .....                                   | 73  |
| Rehabilitace pocitu .....   | 78  |
| Estetika atmosfér .....   | 82  |
| <b>IV. Instrumentalita nálad:</b>   |     |
| <b>O užitečné neužitečnosti umění</b> .....                                 | 86  |
| Umění pro umění .....   | 88  |
| Umění pro život .....   | 93  |
| Je svět barev méně skutečný? .....  | 96  |
| Zvláštní instrumentalita nálad .....  | 99  |
| <b>V. Zkušenost a struktura: Dewey a Mukařovský</b> .....                   | 104 |
| Cesty k estetické teorii .....  | 106 |
| Obhájci modernismu .....  | 108 |
| Mezi izolacionismem a kontextualismem .....                                 | 116 |
| Mezi pozitivismem a idealismem .....  | 121 |
| Zkušenost a struktura .....   | 126 |

|  |     |
|--|-----|
| <b>VI. Dynamika vektorového pole a krása přírody</b> ..... | 133 |
| Souhra explicitních a implicitních faktorů .....           | 135 |
| Kde začíná estetické vektorové pole? .....                 | 141 |
| Potoky, hrdličky a skryté světy .....                      | 149 |
| Odstup i pohlcení .....                                    | 153 |
| Pohyblivé rámy přírody .....                               | 156 |
| <br>   |     |
| <b>VII. O umění a zvyku</b> .....                          | 163 |
| Umění jako zvyk.....                                       | 163 |
| Přišel jsem onehdy potmě do světnice... ..                 | 165 |
| Vynález podivných nástrojů.....                            | 171 |
| Zadrhnuté smyčky umění .....                               | 177 |
| <br>   |     |
| <b>VIII. Na pohřebišti uměleckých děl</b> .....            | 188 |
| Anatomie muzeálního účinku .....                           | 192 |
| Dewey a moderní segregace umění(m).....                    | 200 |
| Kde není dokonalosti člověka (a přírody)?.....             | 204 |
| Valéryho muzea .....                                       | 207 |
| Proustova nádraží.....                                     | 211 |
| <br>   |     |
| <b>Místo závěru</b> .....                                  | 214 |
| <br>   |     |
| <b>Poznámky</b> .....                                      | 219 |
| <b>Resumé</b> .....  | 243 |
| <b>Seznam literatury</b> .....                             | 245 |
| <b>Jmenný rejstřík</b> .....                               | 253 |
| <b>Věcný rejstřík</b> .....                                | 257 |

## Předmluva

Tato kniha je psána z náklonnosti k okrajům a periferiím. Na různých typech okrajů či periferií se nacházejí nejen jednotlivá témata, ale i někteří myslitelé, z jejichž díla jednotlivé kapitoly vycházejí. Jsem si však dobře vědom toho, že píšu-li o okrajích, jsou to vždy okraje něčeho, co z tohoto důvodu zůstává podstatným způsobem ve hře, a že zkoumání okrajů, tedy hraničních fenoménů, může přispět k analýze či poznání toho, co se nachází v centru. Jakékoliv okraje jsou hranicí, rozmezím, tedy tím, co rozděljuje. Zároveň jsou ale vždy něčím, co spojuje.

Pojednává-li tedy osm kapitol této knihy především o okrajích umění, zabývají se nejen jeho hranicemi, tedy tím, v čem se umění liší od toho, co jím není, ale také tím, jak a za jakých podmínek se mimoumělecké činnosti a procesy a jejich výsledky stávají uměním, jak se umění vynořuje, jak vyrůstá z mimouměleckého podloží.

Umění se nám zdá být v prvé řadě něčím, co se vymyká běžnému životu, co se zdá být jeho antitezí. Umělecká tvorba ani recepce ale nejsou nahodilými činnostmi, nepadají shůry nečekaně a zcela bez účelu. Jsou záměrně vykonávanými činnostmi, jakkoliv je vztah záměrnosti a nezáměrnosti v jejich případě složitý, a plní tak z hlediska běžného života nějaký cíl, nějaký účel. V následujících kapitolách naleznete výsledky skromného pátrání po možnostech, jak nedogmaticky definovat umění a jaký smysl lze vidět ve zvláštní neužitečnosti umění. Pokouším se také v návaznosti na tyto otázky a s pomocí některých filozofů ukázat, že emoce, pocity a nálady nemusíme chápat jen jako privátní, subjektivní stavy, ale naopak jako základ přesných, jasných a zřetelných určení.

Filozoficky tato kniha nečerpá z jednoho zdroje, přesto se dá říci, že všechny filozofy a filozofky, teoretiky a teoretičky, k nimž se zde obracím, cosi důležitého spojuje. Tímto spojujícím momentem je důraz na dynamické, procesuální rysy skutečnosti. Jeden ze současných pokračovatelů filozofie procesu, americký filozof Nicholas Rescher, vymezuje základní rysy tohoto přístupu následujícím způsobem: 1) čas, změna a proces jsou principiálními kategoriemi porozumění světu jako celku; 2) procesy, nikoli stavy, jsou z on-

tologického hlediska primární nebo přinejmenším stejně důležité jako „věci“; a 3) nahodilost, emergence, novost a kreativita se touto cestou stávají výchozími kategoriemi porozumění světu.<sup>1</sup> Filozofická východiska této knihy by se dala stručně charakterizovat právě tímto způsobem.

V následujících kapitolách bude v důležitých rolích vystupovat spoluzakladatel filozofického pragmatismu americký filozof John Dewey a dále Deweym ovlivnění další filozofové z Nového světa Stephen Coburn Pepper a Andrew Paul Ushenko. Jejich myšlenky však budou vykládány, využívány a domyšleny pomocí autorů starého kontinentu, například Jana Mukařovského, Josefa a Karla Čapků, Josého Ortegy y Gassetta nebo Theodora W. Adorna. U všech těchto autorů, stejně jako u dalších, mladších filozofů, se kterými se v této knize čtenář setká, jako jsou například Rosalind E. Kraussová, Gernot Böhme či Alva Noë, vystupuje do popředí důraz na proces, změnu a kreativitu.

První kapitola nazvaná „Spor o *Letícího ptáka*“ začíná popisem historického, teoreticky i prakticky významného soudního procesu, který prostřednictvím svých zástupců vedl rumunsko-francouzský sochař Constantin Brâncuși s vládou Spojených států amerických v letech 1927–1928. Soudní líčení, týkající se sporu, zda je jeho dílo *Letící pták* uměleckým dílem, či technickým výrobkem, plasticky a do detailů odhalilo praktickou potřebu odpovědí na zdánlivě ryze teoretické, s běžným životem nesouvisející otázky. Tato úvodní kapitola, postavená na dobových záznamech soudního přelíčení, otevírá několik základních problémů, k nimž se vztahují kapitoly následující, zejména 1) otázku definice umění a normativního rozměru této definice, 2) otázku logiky vkusových (estetických) soudů, 3) otázku kontinuity, spojení mezi (každodenním) životem a uměním. Další kapitoly této knihy se vracejí k otázkám, které dodnes v souvislosti s tímto soudním procesem vyvstávají a nabízejí některé možné odpovědi. Některé se věnují těmto problémům samostatně, bez odkazu k této zajímavé soudní pří.

Druhá kapitola „Problém definice“ plynule navazuje na jeden z hlavních problémů, které se vynořily v kapitole první. Jak definovat (co je) umění se zřetelem k prokazatelnému vlivu, který



mají definice na tu část světa nacházející se mimo samotný „svět umění“? Přesněji řečeno, *jakým způsobem* definovat umění, jak definovat samu definici, aby nepřestávala reflektovat proměnlivou, a tedy otevřenou povahu skutečnosti? Jak se od sebe liší souzení ve věcech právních a věcech estetických, a v čem se naopak tyto dva druhy souzení podobají, či dokonce shodují? V čem vlastně spočívá pocit nepatřičnosti nad sporem *Brancusi vs. Spojené státy*? Za tímto účelem je představen model deskriptivní definice zmíněného Stephena Coburna Peppera. Pepperův pragmatický důraz na hypotetičnost, korigovatelnost a nehotovost každé definice pak přivádí pozornost k jedné ze základních inspirací jeho úvah a tou je filozofie umění Johna Deweyho.

Třetí kapitola nese název „Více než dojem“ a vrací se k slavné Armory Show (1913), výstavě, na které byla převážně konzervativnímu americkému publiku poprvé souhrnně představena evropská umělecká moderna. Tato událost sama i velmi negativní dobové reakce na ni neunikly pozornosti právě Johna Deweyho, který o dvě dekády později ve svých úvahách propojil dobový odpor k novým uměleckým formám s dvousetletým sporem vedeným mezi zastánci tzv. legalistické a „impresionistické“ kritiky umění. Hlavním cílem této kapitoly je ukázat, že celá kontroverze dvou kritických škol mizí, když ji zasadíme do kontextu tvořeného Deweyho pokusem o rekonstrukci dualistického dědictví moderního myšlení. Dewey se snažil o rehabilitaci tzv. kvalitativního myšlení, rehabilitaci pocitů, emocí či nálad jakožto základu a původu nejen uměleckého tvoření a vnímání, ale nakonec i jakéhokoli *poznání*. Tento kognitivní rozměr pocitů a emocí, jenž činí estetickou zkušenost s uměním i mimo něj zkušeností poznání, je následně rozveden prostřednictvím současné a v mnohém těmto vzhledům příbuzné „estetiky atmosfér“ Gernota Böhmeho.

Čtvrtou kapitolu, nazvanou „Instrumentalita nálad: O užitečné neužitečnosti umění“, otevírá problém, který se také vynořil v souvislosti s Brancușiho procesem a který také vzniká na rozhraní běžného života a umění. Jedná se o problém příslovečné „neužitečnosti“ umění. Výchozím momentem kapitoly je analýza asi nejznámější formulace této údajné skutečnosti, teze Oscara Wilda o neužitečnosti veškerého umění. Rozbor širšího kontextu Wildova výroku

ukazuje slavným literátem předpokládanou *užitečnost* umění, která by měla spočívat nejen ve zvláštní sterilitě umění, ale především v záhadném – protože dále nevysvětleném – vytváření *nálad*. Pro hlubší vyjasnění otázky užitečnosti či neužitečnosti umění je využito pro tuto knihu ústřední rozlišení izolacionistického a kontextualistického přístupu v estetice. Na základě tohoto rozlišení je dále přesněji situována perspektiva – prostředkující mezi oněmi dvěma přístupy –, která by měla být schopna poskytnout odpovědi a řešení odpovídající požadavkům definice odpovědné faktům. Následně se kapitola vrací k pojetí umění jakožto záměrné produkce nálad a výklad navazuje na obhajobu „kvalitativního“ charakteru myšlení ve filozofii Johna Deweyho a na estetiku atmosféry Gernota Böhmeho.

V páté kapitole, jak napovídá její název „Zkušenost a struktura: Dewey a Mukařovský“, je důkladněji rozebrána pro tuto knihu v mnoha ohledech důležitá estetická teorie Johna Deweyho. Základní intence Deweyho filozofie umění byla reformní a směřovala k napravení negativních dopadů soudobého myšlení oddělujícího uměleckou tvorbu a její recepci od praktického života. Deweyho „estetická filozofie“ je v této kapitole prezentována v rámci systematického srovnání se strukturalistickou estetikou Jana Mukařovského, která vznikla ve stejné době a s Deweyho myšlením vykazuje několik významných překryvů. Oba autoři předkládají nejen dynamické pojetí struktury. Pro Deweyho i Mukařovského je oblast estetická mnohem širší a zásadním způsobem přesahuje „svět umění“, vztah obou oblastí hraje v obou koncepcích zásadní roli. Oba se též pokusili překonat dualismus subjektu a objektu důrazem na společenské či kolektivní sdílení norem. Dewey i Mukařovský také neopomíjejí kořeny, které má umění v našich tělesných pohybech, respektive biologických rytmech. Srovnání obou koncepcí je provedeno na stručně nastíněném pozadí, tvořeném dvěma střety širších výkladových paradigmat devatenáctého a dvacátého století: na pozadí již uvedeného sporu estetického izolacionismu a estetického kontextualismu na jedné straně a na pozadí tvořeném střetem pozitivismu a idealismu na straně druhé.

Šestá kapitola je opatřena názvem „Dynamika vektorového pole a krása přírody“ a pojednává na jedné straně o polozapomenuté

filozofii umění amerického filozofa ruského původu Andrewa Paula Ushenka, významného představitele procesuální filozofie, pokračovatele Johna Deweyho a Alfreda Northe Whiteheada. Na straně druhé je základním tématem kapitoly krása přírody, konkrétně lesa. V této kapitole je hlavní pozornost zaměřena na Ushenkovo komplexní pojetí „estetického vektorového pole“ rozpracované v knize *Dynamics of Art* (Dynamika umění, 1953). Pokusím se ukázat, že Ushenkovo pojetí „estetického vektorového pole“, vyvinuté svého času zejména pro pochopení výjimečnosti umění, nabízí užitečný nástroj pro zachycení důležitosti přírodního krásna, navzdory tomu, že se nejednalo o autorův záměr. Tuto svou tezi se budu snažit podpořit pomocí popisů lesa Josého Ortegy y Gasset a myšlenek otce environmentální estetiky Ronalda Williama Hepburna.

Název sedmé kapitoly „O umění a zvyku“ říká o jejím obsahu vše podstatné. Na první pohled se nezdá být nic vzdálenějšího umění než zvyk. Zvyky chápeme jakožto ustálené vzorce chování jednotlivce či členů určitého společenství, umění rozumíme jako protikladu monotónností zvyku. V této kapitole se však postupně odhaluje, jak doufám, skutečnost, že umění nejenže předpokládá zvyk, ale ono samo je zvláštní formou zvyku. Vycházím ze dvou pronikavých vhledů do povahy zvyku v díle Karla Čapka a Jorgeho Luise Borgese. Následně sleduji rezonance těchto vhledů v jedné ze současných verzí přístupu, který pojímá vztah mezi uměním a zvykem jakožto zásadní, a to v pojetí uměleckých děl jakožto „divných nástrojů“ Alvy Noëho. Snažím se ukázat, že ačkoliv Noë inspirativním způsobem využil některé důležité vhledy Johna Deweyho, s jeho základní intencí se ke škodě svého pojetí minul.

Osmá, závěrečná kapitola se naposledy, i když z jiného hlediska, zabývá ústřední problematickou hranicí mezi světem umění a běžným, každodenním světem. Jejím hlavním tématem je role a funkce galerií a muzeí. Výchozím momentem je paradox, který je s existencí muzeí a galerií historicky i konceptuálně spojen. Muzea i galerie jsou místy dvojí transformace. Na jedné straně proměňují součásti živého světa v mrtvé pozůstatky. Nicméně touto transformací jsou na straně druhé tyto pozůstatky vystaveny pohledu, získávají nový život povýšením a izolováním těch aspektů, které z nich činí objekty vizuálního

zájmu. Ptám se zde, jestli jsou muzea již jen kvazisakrálními institucemi, které postupně pohlcují veškeré estetično a tvořivost, a vysávají je tak ze stále profánnějšího, fádňějšího mimouměleckého okolí, nebo jsou naopak institucemi, které umožňují tomuto profánnímu okolí pozitivně narušit navyklé, umrtvující způsoby vidění, a přispět tak k jeho záchraně. Jádrem této kapitoly je věnováno opět Johnu Deweymu a dále revizi imaginárního dialogu mezi Paulem Valérym a Marcelem Proustem (respektive mezi jejich názory na roli muzeí a galerií), jak jej popsal v jednom ze svých esejů Theodor Wiesengrund Adorno. Tato kapitola by měla – stejně jako jiným způsobem všechny předchozí – doložit na příkladu muzejní zkušenosti teoretickou využitelnost dvojího pohybu: noření se do skutečnosti více, než jsme zvyklí, pomocí prostředků, které nás z této skutečnosti pozitivně vytrhávají.

Knihu je nejlépe číst od první kapitoly do poslední, pokud ale bude mít čtenář méně trpělivosti a zaměří se pouze na některé kapitoly, měly by dávat, jak doufám, smysl samy o sobě.

Kapitoly této knihy vznikaly v průběhu posledních deseti let. Některé jejich části byly již dříve publikovány v níže uvedených sbornících, kolektivních monografiích, v jednom případě v časopise. Všechny byly důkladně přepracovány, rozvedeny a dotvořeny tak, aby fungovaly jako součást organického, vnitřně provázaného celku knihy.

Úvodní dvě části kapitoly „Spor o *Letícího ptáka*“ byly publikovány ve sborníku *Těxy, obrazy: Žánre, narácie* (2021), editovaném Michaelou Paštěkovou a Martinem Kaňuchem.<sup>2</sup> Druhá kapitola, „Problém definice“, vznikla přepracováním a rozšířením studie „Deskriptivní definice Stephena C. Peppera a common sense“, která vyšla v časopise *Kuděj. Časopis pro kulturní dějiny* v roce 2011. Třetí kapitola, „Více než dojem“, vznikla na základě kapitoly zveřejněné ve sborníku *Impresionismus v české kultuře 1880–1920* z roku 2019, jehož editorem byl Erik Gilk. Čtvrtá kapitola, „Instrumentalita nálad: O užitečné neužitečnosti umění“, je přepracovanou studií publikovanou v roce 2018 ve sborníku *Pragmatické dimenzie umenia a estetiky*, editovaném Michaelou Paštěkovou a Peterem Brezňanem. Pátá kapitola, „Zkušenost a struktura: Dewey a Mukařovský“, byla původně součástí ko-

lektivní monografie sestavené roku 2016 pod vedením Petra A. Bílka a nazvané *Stopy pragmatismu. Česká literatura a estetika v dotyku s americkým pragmatismem*. Část šesté kapitoly s názvem „Dynamika vektorového pole a krása přírody“ se objevila ve sborníku *Estetika centra a periferie – centrum a periferia estetiky* z roku 2020, jehož editory byli opět Michaela Paštéková a Peter Brežňan. Základ sedmé kapitoly „O umění a zvyku“ byl publikován ve sborníku *Otázky a problémy perspektív umenia, resp. spektíve, „koncov umenia“ v estetických, umenovedných a filozofických teóriách* v roce 2019, který byl editován Janou Soškovou a Lukášem Makkym. Výchozí verze první poloviny závěrečné kapitoly nazvané „Na pohřebišti uměleckých děl“ se stala součástí sborníku *Umenie, estetika, politika*, editovaném v roce 2019 znovu Michaelou Paštékovou a Peterem Brežňanem. Všem editorům a editorkám těchto svazků velmi děkuji za možnost tyto texty dopracovat, domyslet a propojit v jedné knize, bez jejich přispění by se tak nestalo.

Jednotlivé kapitoly i celá tato kniha by nevznikly, nebýt dlouholeté inspirativní atmosféry na dvou pracovištích, na nichž působím, tedy na Katedře estetiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze a Ústavu věd o umění a kultuře Filozofické fakulty Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích. Za cenné diskuse nad tématy této knihy, za připomínky a inspiraci děkuji všem svým současným i bývalým učitelům, přátelům, kolegům a kolegyním, zejména Vlastimilu Zuskovi, Martinu Kaplickému, Tomáši Kulkovi, Miloši Ševčíkovi, Štěpánu Kubalíkovi, Tomáši Hlobilovi, Romanu Dykastovi, Jakubu Stejskalovi, Tereze Hadravové, Peteru Chvojkovi, Janu Staňkovi, Veře Kaplické Yakimové, Petru A. Bílkovi a Davidu Skalickému. Nejen za zvážení rukopisu a podněty významné pro tuto knihu děkuji recenzentům Peteru Michalovičovi a Miroslavu Petříčkovi, obdobně důležitá byla pro mě též zpětná vazba, poznámky a připomínky, za které vděčím Radimu Šípovi. Mé díky za inspirativní rozhovory patří také Felixi Boreckému, Denisi Ciporanovi, Karlu Stibralovi za konzultace týkající se právní problematiky v souvislosti s Bráncușiho kauzou velmi děkuji Emilu Rufferovi. Za důležité rozhovory při setkání na konferencích, sympoziích a seminářích bych rád poděkoval všem svým přátelům – kolegům a kolegyním – z Brna, Plzně, Olomouce, Ústí nad Labem, Bratislavy, Nitry a Prešova.

Andere Seite Studiu, tedy Radku a Zdeňku Květoňovým, jsem vděčen nejen za vizuální doprovod této knihy, ale také za možnost podílet se s nimi v minulých desetiletích na vícero projektech, bez nichž by mě mnohé věci v této knize nenapadly.

Rád bych též poděkoval celému nakladatelství Dokořán za důvěru a za skvělou, vstřícnou spolupráci. Můj vděk směřuje také ke Grantové agentuře Filozofické fakulty v Českých Budějovicích, jejíž příspěvek zásadním způsobem umožnil vydání této knihy. Za velkou pomoc s organizací projektu děkuji Ivě Hondlíkové, stejně jako dalším kolegyním z Filozofické fakulty Jihočeské univerzity, Daniele Grubhofferové, Ivaně Vejskrabové a Blance Marešové. Za podporu při tvorbě a vydání této knihy patří díky též Společnosti pro estetiku při Radě vědeckých společností Akademie věd České republiky. Míše Sukdolákové a Luboši Duškovi děkujeme s rodinou za náš pražský domov, bez něhož by byl vznik této knihy mnohem složitější.

Nakonec děkuji za podporu celé své rodině, rodičům Janě a Františkovi Dadejčkovým a bratru Mojžírovi. Avšak nejvíce děkuji Vandě Vicherkové za každodenní trpělivost, a také za pozorné přečtení celého textu a mnoho vynikajících rad a doporučení. A za nekonečnou inspiraci, rozhovory, mnohá vysvětlení a půjčování psacího stolu moc děkuji Anežce Mumikovi Dadejčkové.

Ondřej Dadejčk  
červen 2022



# I.

## Spor o *Letícího ptáka*

Je mi nanic z té zprávy, že Tě nějaký parchant v New Yorku přinutil zaplatit clo za tvou sochu. Noviny píší, že „on“, ten parchant, prohlásil, že to je kov, a ne umění.

Z dopisu Ezry Pounda Constantinu Brâncușimu

### BRANCUSI VS. SPOJENÉ STÁTY

Když na podzim roku 1926 připravovali Constantin Brâncuși a jeho přátelé retrospektivní výstavu jeho děl v New Yorku a v Chicagu, netušili, co je v souvislosti s touto plánovanou oslavou moderního umění v následujících dvou letech čeká.<sup>1</sup> Skandál, který vyvolala slavná Armory Show (1913),<sup>2</sup> reprezentativní výstava evropského modernismu, jíž se slavný sochař rovněž účastnil, se zdál být minulostí. Proto byli všichni – Constantin Brâncuși, Marcel Duchamp jako organizátor výstav a o něco později Edward Steichen coby vlastník jednoho z vystavovaných děl – poněkud překvapeni, když při vstupu děl na půdu Spojených států odmítl manhattanský celní úředník Frederick J. H. Kracke zprostit importované objekty dovozního cla.<sup>3</sup>

Tehdejší federální legislativa totiž osvobozovala dovozce uměleckých děl od povinnosti platit celní poplatek. Avšak objekty v transportních bednách zástupcům celního úřadu připomínaly leccos, jen ne sochy směřující na výstavu umění. Díky přímluvě Brâncușiho a Duchampových vlivných přátel byl záhadným objektům podmíněně povolen vstup na půdu Spojených států.<sup>4</sup> Nicméně, počáteční nejistota úředníků po delším čase rozehnala Krackem vyžádaná a ve výsledku zamítavá expertiza „několika mužů vysoce postavených ve světě umění“, a objekty byly definitivně překlasifikovány z kategorie uměleckých děl na „průmyslově vyrobené nástroje z bronzu“ a bylo na ně uvaleno clo předepisované podle příslušného odstavce federálního zákona pro „stolní, domácí, kuchyňské a nemocniční nástroje“.<sup>5</sup> Na ty se ovšem vztahovalo clo





Avšak objekty v transportních bednách zástupcům celního úřadu připomínaly leccos, jen ne sochy směřující na výstavu umění.

Edward Steichen: *Brâncușiho ateliér*. 1920 (jedna z verzí *Letícího ptáka* je umístěna na nejvyšším podstavci).

ve výši 40 procent z prodaného zboží, což v případě díla, o kterém bude řeč, tehdy činilo 229,35 dolaru, dnes by to byl odhadem asi sedmnáctinásobek této částky.<sup>6</sup>

Symbolem celé následně vzniklé kontroverze se stala skulptura *Pták v prostoru* či *Letící pták* (*L'Oiseau dans l'espace*, první verze 1910). Celní úředník Kracke se podle Steichena, tehdy již etablovaného

fotografa, kurátora a v té době i majitele tohoto díla, odvolával na výrok jednoho z jím oslovených expertů, který měl podle záznamu prohlásit, že pokud je toto umění, potom je on zedník.<sup>7</sup> Dnes by málokdo pochyboval o tom, že *Pták*, jak začal být Brâncușiho výtvor ve zkratce nazýván, je jedním z nejvýznamnějších sochařských děl dvacátého století. Pochyby však nevyvstaly ohledně toho, zda je výtvor dobrým, či špatným uměleckým dílem. Základní spor se vedl o tom, o co se v případě záhadného předmětu vlastně jedná.

Obě výstavy pořádané Duchampem – první v newyorské The Brummer Gallery v listopadu a prosinci téhož roku a druhá v Arts Club of Chicago roku následujícího – skončily úspěchem a na celou událost by se s největší pravděpodobností zapomnělo. Steichen požadovanou částku zaplatil, podal stížnost, nicméně celou patálii vyprávěl na jednom večírku svým přátelům Harrymu Paynovi Whitneyemu a jeho ženě Gertrudě Vanderbilt Whitneyové (mimočodem zakladatelům Whitney Museum of American Art). Gertrude ihned pochopila, že by se z úředního výnosu mohl stát precedent, a nabídla Steichenovi pomoc právníků jejich rodiny. Steichen byl podle svých vlastních slov návrhem dojat a bez okolků nabídku přijal.<sup>8</sup>

Jacob Epstein, další Brâncușiho přítel, rovněž průkopník moderního sochařství a jeden ze svědků žalující strany, popsal charakter soudního přelíčení se zřejmým nadhledem:

[...] Soud se konal za přítomnosti tří soudců, právníků a narůstajícího zástupu svědků, mezi nimiž jsem byl i já, Frank Crowninshield, Forbes Watson, Henry McBride a Steichen, fotograf, který byl vlastníkem onoho díla. Soudní síň se nacházela vysoko v mrakodrapu s výhledem na [Hudsonův] záliv a za trojicí soudců visela obrovská americká vlajka. Na stole vepředu trčel Brâncușiho *Pták* z leštěné mosazi jako kopí. Státní zástupce byl při prokazování nároku na zaplacení cla evidentně v koncích. Celým přelíčením byl zmaten a snažil se zastánce *Ptáka* zastrážit. Četlo se vyjádření prominentního člena Americké národní akademie, v němž byl nemilosrdně vynesena verdikt, že podle jeho názoru tohle není ani umělecké dílo, ani socha. [...]<sup>9</sup>

Tímto prominentním americkým akademikem byl Robert Ingersoll Aitken, jehož nejznámějším sochařským dílem je západ-

ní pediment klasicizující budovy Nejvyššího soudu Spojených států amerických ve Washingtonu. Stejně jako ostatní svědkové žalované strany podle očekávání odmítl na výzvu zástupce obhajoby identifikovat „Exponát 1“ – jak byla v průběhu soudního přelíčení socha označována – jakožto sochu či umělecké dílo. Na druhé straně však seděl Jacob Epstein a další předvolaní svědkové, kteří nejen potvrdzovali skutečnost, že se jedná o dílo umělecké, ale byli dokonce pod přísahou ochotni svědčit pro to, že se jedná o vynikající, mistrovské umělecké dílo. Jak ale rozhodnout spor, když se na obou příslovečných miskách vah nachází natolik protikladná evidence srovnatelné váhy a důležitosti?

Co do taktického postupu podobné strategie Brâncușiho zástupců a zástupců Spojených států amerických do sebe bezvýsledně narážely, neschopny jednoznačně rozhodnout nejen to, zda je Exponát 1 mistrovským výtvozem, či nikoliv, ale zda je vůbec uměleckým dílem. Při sledování této nemohoucnosti zástupců žalobců i protistrany poskytnout dostatečné důkazy ve prospěch své strany samovolně vyvstává otázka, co je na uměleckých dílech jakožto specifických objektech tak výjimečného, že se vzpírají jednoznačnému posouzení.

V případě všech ostatních předmětů, činů a situací může být jejich posouzení velmi sofistikovanou záležitostí, sebenáročnější expertiza však vždy přispívá k rozhodnutí s větší či menší pravděpodobností. Co je na posuzování uměleckých děl tak zvláštního, že se kritici umění ohledně nich nezřídka nedokážou shodnout? Očekáváme od nich kompetentní a autoritativní verdikty, Brâncușiho soudní pře však ukázala, že tyto expertizy nemusí být jednoznačné, naopak se mohou radikálně lišit. Přesto bylo třeba nějak rozhodnout, což se také stalo, ale otázka po specifčnosti tohoto posuzování, po standardech a kritériích, kterými se toto posuzování řídí, a zda zde vůbec nějaká jsou, zůstala a zůstává otevřená.

### **JAK VĚDÍ, ŽE JE TO PTÁK, A JAK SI MOHOU BÝT JISTI, ŽE JE TO UMĚNÍ?**

Jak ale mají vypadat umělecká díla? Kam se máme jít podívat, abychom viděli příkladné a následováníhodné vzory uměleckých

děl? Máme vše ostatní, co se těmto exemplárním případům vymyká, považovat za neumění, a pokud ne vše, tak co ano, a co už nikoliv? Kdo je vlastně kompetentní, kdo je povolán k tomu, aby rozhodoval sporné případy v situacích, jako je ta, která například nastala v letech 1927 a 1928 po Brâncușiho výstavách? Nabízí se otázka, kdo má mít v takových sporech příslovečné „poslední slovo“ a zda je vůbec představa nějakého definitivního rozřešení žádoucí či zda je vůbec něco takového možné.

Problémy, na které při snaze vyřešit tyto potíže narážíme, postupně odhalují, že nesnáze federálních právníků při vylučování *Ptáka* ze světa umění, nebyly způsobeny jejich neschopností ani výjimečnými schopnostmi zástupců žalující strany. Celá událost totiž učinila hmatatelně skutečným jeden z původních problémů moderní filozofie, který se s obdivuhodnou plastičností vynořil tam, kde by jej málokdo hledal.

Na popisované události je totiž nejzajímavější onen moment nepatřičnosti, který je se zvětšujícím se časovým odstupem stále patrnější. Jak mohlo dojít až k tomu, že se umělecké dílo dostalo před soud? ptáme se, pobaveni předpokládanou zaostalostí oněch celních úředníků, a zapomínáme, že náš kognitivní náskok není naší zásluhou, nýbrž výhodou těch, kteří sledují dávno vybojované bitvy. Jak mohl někdo nevidět a nechápat to, co je tak zjevné a samozřejmé?

Údiv a zmatení nad podivnými objekty, předměty a nástroji může být impulzem k různým, a nikoli vždy z hlediska recepce uměleckých děl nežádoucím druhům reakce. Pokud je však vaší povinností a odpovědností dát na příslušný formulář správné razítko, jak máte jednoznačně vyloučit podezření, že se v podobě zvláštních, průmyslově vyhlížejících kusů čehosi, vytažených z beden při celní kontrole, nejedná o rafinovaný způsob pašování strategické komodity do Spojených států, provozované jakousi podivnou rumunsko-francouzskou mafii?

Soudní proces přivedl na jedno místo představitele dvou skupin, které se za normálních podmínek obcházejí se velkým obloukem. Na jedné straně stáli ti, jimž se tehdy nové umění jevilo jako „bezvýznamný odpad“, a na druhé straně ti, kteří v něm spatřovali jediné a pravé umění a s obdobným despektem pohlíželi na „prominentní