

Ondřej Dadejčík: Na okrajích umění *Kapitoly z rozostřené hranice mezi uměním a životem*

Praha, Dokořán 2022. 259 s.

Instalace „Motýlů“ Davida Černého na fasádě obchodního domu Máj vyvolala v nedávné době – a stále ještě vyvolává – živou veřejnou debatu. Máj je od roku 2007 národní kulturní památkou reprezentující brutalistní architekturu. Umístění Černého díla mnozí považují za pochybné. Slovy historika umění Jakuba Potůčka: „v případě Davida Černého o žádné umění nejde už dávno. A v případě Máje to platí dvojnásob. Developer potřebuje reklamu.“¹

Z vyjádření Jakuba Potůčka je zřejmé, že v případě „Motýlů“ nejde o povrchní problém, tedy jen o to, že se jejich instalace někomu subjektivně nelíbí. Naopak: problém, který uvedený komentář akcentuje, spočívá v tom, zda v tomto Černého díle jde, či nejde o umění.

Tématu okrajů umění se věnuje i kniha Ondřeje Dadejčíka *Na okrajích umění. Kapitoly z rozostřené hranice mezi uměním a životem*, již je věnována tato recenze. Považuji za velikou přednost, že téma knihy a výsledky práce Ondřeje Dadejčíka lze vztáhnout i k aktuálním tématům. Právě tím překračují úzký rámec akademického pole a nejsou bez zajímavosti ani pro širší kulturní veřejnost. Ondřej Dadejčík působí na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze a na Ústavu věd o umění a kultuře v Českých Budějovicích. Centrem jeho odborného zájmu je především přírodní krásno, environmentální estetika² a procesuální charakter estetické zkušenosti.³ Kniha *Na okrajích umění* je jeho první samostatnou monografií, ve které spojuje své dosavadní poznatky z analýz těchto oblastí; ty ho pak vedou k soustředění pozornosti na nejasnou hranici mezi uměním a životem.

Ptáci a motýli

Jak se autor staví k problematice otázky hranic umění? Ondřej Dadejčík začíná příkladem podobným tomu našemu. Jde o osud Brancusiho díla „Letící pták“, které nebylo při přepravě na výstavu do USA v roce 1926 osvobozeno od cla. Celní úředníci nedokázali v Brancusiho skulptuře rozpoznat umělecké dílo, a zařadili ji tedy mezi průmyslově vyrobené nástroje z bronzu. Následný soudní proces ohled-

1 Dostupné na: https://www.idnes.cz/kultura/vytvarne-umeni/david-cerny-obchodni-dum-mam-motyli-jakub-potucek-komentar.A240424_140154_vytvarne-umeni_aha; [cit. 1. 4. 2025].

2 Stibral, K. – Dadejčík, O. – Zuska, V., *Česká estetika přírody ve středoevropském kontextu*. Praha, Dokořán 2009.

3 Dadejčík, O. – Kaplický, M. – Ševčík, M. – Zuska, V., *Process and Aesthetics: An Outline of Whiteheadian Aesthetics and Beyond*. Prague, Charles University, Karolinum Press 2021.

ně uvalení cla nastolil stejnou otázku, jaká vyvstává i v kontextu Černého „Motýlů“. Jde, či nejde o umělecké dílo a jak je něco takového možné prokázat?

Jednu z hlavních tezí Dadejřkovy knihy lze charakterizovat jako snahu obhájit význam dojmu, nálady či atmosféry při hodnocení uměleckých děl. Autor se vymezuje proti legalistickému posuzování uměleckých děl. To vychází z určitého druhu normy (souladu, proporce, nápodoby přírody, jednoty, komplexity, intenzity) a na jejím základě rozhoduje o tom, co je a co není umění. Legalistická kritika se proto obvykle staví do role ochránce tradice a díla, která – obdobně jako Brancusiho „Letící pták“ – stanovené normě nevyhovují, odsuzuje jako neumělecké, přičemž obvykle tvrdí, že dílo překračuje, co je přípustné, je projevem úchyvky, či dokonce duševní choroby.⁴ Není tomu ovšem tak, jak upozorňuje i autor knihy, že by druhá strana měla vždy jednoznačně pravdu na své straně. Například v případě Brancusiho skulptury se nepodařilo prokázat, že o umělecké dílo jde. Vše nakonec skončilo alibistickým verdiktem, podle něhož bylo prokázáno, že Brancusiho „Letící pták“ není nástrojem, tj. užitným předmětem, a má tedy být od cla osvobozen.

Pomineme-li právní stránku věci, je těžké nevidět za negativním postojem k Černého „Motýlům“ právě takový legalistický přístup k umění. Jde však o poněkud marné hledání principů umění, podle nichž by jednou provždy mohlo být posouzeno, ať už ve prospěch jedné či druhé strany sporu, zda jde o umělecké dílo, či o pouhou reklamu. A jde také o odhodlanou obranu tradice, podle níž „je vcelku nesprávné chtít modifikovat základní architektonickou formu nepřírozenými prvky anebo ozdobnými přídávky“.⁵

Jak rozhodnout spor o to, zda je něco umění a případně dobré umění, pokud legalistický přístup, opírající se o těžko obhajitelné obecně platné principy umění, selhává? Je vůbec možné soudit umění prostřednictvím sady pravidel, když se umění „z principu“ samo vždy pokoušelo normy narušovat, překračovat a měnit?

Ondřej Dadejř se hlásí k *impresionistickému hledisku*, podle něhož umělecká „kritika nedělá více, než že definuje dojem, kterým na nás v určitém okamžiku zapůsobilo umělecké dílo, do něhož umělec zaznamenal dojmy, které v určitou dobu získal“.⁶ Původně poněkud rozostřený a neurčitý základ, kterým je v tomto přístupu k umění dojem, získal své pevné teoretické ukotvení díky estetice Johna Deweyho, k níž se Dadejř explicitně hlásí.

V kontrastu k této koncepci stojí legalistický přístup, který se naopak snaží osobní dojmy a emoce z hodnocení uměleckých děl odstranit. Činí tak z několika

4 Dadejř, O., *Na okrajích umění. Kapitoly z rozostřené hranice mezi uměním a životem*. Praha, Dokořán 2022, s. 73.

5 Osmo Lappa, citován podle: [https://www.idnes.cz/kultura/vytvarne-umeni/david-cerny-obchodni-dum-mam-motyly-jakub-potucek-komentar.A240424_140154_vytvarne-umeni_aha; \[cit. 1. 4. 2025\]](https://www.idnes.cz/kultura/vytvarne-umeni/david-cerny-obchodni-dum-mam-motyly-jakub-potucek-komentar.A240424_140154_vytvarne-umeni_aha; [cit. 1. 4. 2025]).

6 Lemaître, J., *Literary Impression*. London, Daniel O’Conor 1921, s. 3–4. Citováno podle: Dadejř, O., *Na okrajích umění. Kapitoly z rozostřené hranice mezi uměním a životem*, c.d., s. 81.

důvodů. Za prvé, v rámci převážně racionalistické tradice západní filosofie jsou legalisté přesvědčeni, že emoce představují něco v našem duševním životě vedlejšího a navíc jsou přímým protikladem racionality. Za druhé, emoce považují výhradně za subjektivní. Řečeno s Davidem Humem, pokud by hodnocení děl záviselo na dojmech, pak „každý cit je správný, protože cit neodkazuje na nic mimo sebe a je vždycky skutečný, kdekoli si ho je člověk vědom“.⁷

V návaznosti na Deweyho Dadejík naopak tvrdí, že emoce nejsou chybou v jinak racionálním osobním přístupu, ale prvotním rozhraním našeho kontaktu s okolím. Emoce ovlivňují a zaměřují naši pozornost a jsou materiálem, který, pokud je správně analyzován, se později stane obsahem budoucích tvrzení. Pociťují-li jako extravagantní, že někdo tvrdí, že krtina je veliká jako Tenerife, nebo že Ogilby byl stejně dobrý básník jako Milton, jde vždy o nejprve pocit extravagantnosti těchto tvrzení, který však teprve motivuje mou následnou snahu učinit si jasno v tom, proč například taková tvrzení vnímám jako pomýlená.⁸

Význam nálady, při jejíž obhajobě se autor recenzované knihy neopírá jen o Deweyho, ale vychází i z důrazu kladeného na atmosféru v díle Gernota Böhmeho,⁹ nás přivádí k druhému stěžejnímu bodu Dadejíkovy monografie, kterým je *kontinuita mezi uměním a životem*. Na umělecká díla se často díváme jako na něco, co stojí mimo běžný praktický život. To se ozřejmuje zejména v našem vnímání umění jako něčeho neužitečného, odsunutého prostorově či časově z toku praktické každodennosti. Umění má v našich očích charakter něčeho svátečního.

Dadejík nechce nijak rozporovat tezi, že zkušenost s uměním charakterizují rysy vybočení z běžného života. Je ovšem přesvědčen, že jde jen o polovičatý popis. To, co mu na něm chybí, je docenění skutečnosti, že díky narušení rutiny je možný čerstvý a inovativní pohled, reflexe, kterou se jako baron Prášil sami vytahujeme z bahna rutiny. Moment neužitečnosti je proto na umění paradoxně tím nejpraktičtějším.

Přehlížení důležitosti momentu neužitečnosti přitom podle Dadejíka vede k přílišnému zdůraznění izolacionistického charakteru umění. Toto černobílé vidění kategorií umění a neumění a oddělení umění a života pak mnohdy posiluje i galerijní praxe, která umělecká díla vytrhává z kontextu jejich životních souvislostí. Zde je nutno upřesnit, že v Dadejíkově případě nejde o nekritické odmítání působení muzeí a galerií. Spíše o upozornění na fakt, že kromě nesporných výhod mají i své nedostatky. Jak zmiňuje sám autor: „Všeobecně vzato, je podpora muzeí a galerií věcí prospěšnou, stejně jako je prospěšná sama jejich existence. Na druhou stranu těžko popřít, že tato podpora je nadále svůdně vyvažována protihodnotou, kterou

7 Hume, D., O normě vkusu. Přel. I. Panochová. Aluze, 5, 2002, č. 2, s. 82–91.

8 Tamtéž, s. 83. John Ogilby (1600–1676) byl skotský překladatel Homérovy *Iliady* a *Odysseie*.

9 Böhme, G., *The Aesthetics of Atmospheres*. Ed. by J.-P. Thibaud. London, Routledge 2017.

je potvrzení kulturního statusu těch, kteří o něco takového usilují. Skrytou a nepřiznanou daní je však segregace uměleckých objektů od běžného života.¹⁰

Při hledání východiska z této situace se Ondřej Dadejík obrací k výsledkům svého dlouholetého bádání v oblasti mimoumělecké, zejména přírodní estetiky. Poukazuje v této souvislosti – s odkazem na Ronalda W. Hepburna –¹¹ zejména na skutečnost, že existuje nepopíratelná podobnost mezi prožíváním přírodní krásy a umění, tj. mezi životem a uměním, mezi uměním a neuměním.

Estetická zkušenost spojená s přírodou se samozřejmě od té umělecké liší. Za prvé, v případě přírodní krásy je divák sám součástí situace, kterou v horách či na moři zažívá. Za druhé, tato situace je nestálá a proměnlivá. A konečně, přírodní krása chybí rám, ať už v prostorovém nebo v časovém smyslu, rám, který by vyznačoval hranice díla. I přes všechny tyto odlišnosti je však podle Dadejíka i mimoumělecká zkušenost zkušeností estetickou, spojenou s vybočením z každodennosti. V této souvislosti Dadejík propojuje strukturu našeho estetického prožívání přírody se schématem dvojcentrového vektorového pole u Adrewa Paula Ushenka.¹²

A. P. Ushenko, z jehož koncepce zde Dadejík vychází, rozlišuje tři zkušenostní schémata. Prvním je egocentrické vektorové pole, v němž je vztah mezi centrem a okolím neutrální: z okolí k nám proudí celá řada podnětů, z nichž některé prostě ignorujeme, a jiným naopak dopřáváme pozornosti a reagujeme na ně. Jde o popis každodenního postoje, který z vnějších podnětů v našem okolí filtruje ty, o které se může opřít naše praktická činnost. Na druhé straně popisuje Ushenko i strukturu zkušenosti umělecké, při níž jsou tradiční praktické ohledy vyřazeny, a v centru zaměření pozornosti tak již není subjekt, ale ocitá se v něm sám proces jevení věci. Pro Dadejíkův přístup k mimouměleckým jevům je ovšem zásadní Ushenkův popis třetího druhu zkušenosti, která má dvě centra. Ushenko tento druh zkušenosti považuje – na rozdíl od Dadejíka – za pouhou přechodovou fázi, v níž se v rámci praktického postoje začíná vynořovat estetický objekt. Tato fáze má dvě centra: jedno je stále ještě v našem já, druhým centrem, které se teprve postupně vytváří, je vynořující se estetický objekt.

Prožívání blížící se bouřky v horách snad může posloužit jako ilustrace tohoto třetího druhu zkušenosti. Na jedné straně jsem v dané situaci osobně značně zainteresován: bouře je nebezpečná, což vyžaduje z mé strany vyvíjení praktické aktivity. Na druhé straně je zde ale přítomen i prožitek vznešená, síly přírody. Taková zkušenostní situace má dvě centra, mezi kterými dochází k oscilaci: mou reálnou existenční situaci a nazírání vznešeného. Na rozdíl od Ushenka je Ondřej Dadejík přesvědčen, že zdvojení center a: „napjatý vztah mezi figurou a pozadím,

10 Dadejík, O., *Na okrajích umění. Kapitoly z rozostřené hranice mezi uměním a životem*, c.d., s. 203.

11 Hepburn, R. W., *The Reach of the Aesthetics. Collected Essays on Art and Nature*. Aldershot, Ashgate Publishing Ltd. 2001.

12 Ushenko, A. P., *Dynamics of Art*. Bloomington, Indiana University Press 1953.

mezi oběma centry, který sám [Ushenko – J.J.] popisuje, vytváří zvláštní prostor pro reflexi nejrůznějších jevů, zejména pak těch, k nimž se váže jistá existenciální afinita. Skutečnost, že nejsme zcela pohlaceni předmětem našeho vnímání vyvážaným ze sítě praktických transakcí, stejně jako neustálá oslabená, distancovaná přítomnost této sítě otevírají prostor pojmání, které si výsostně zaslouží být nazýváno estetickým.“¹³

To je ovšem případ nejen estetické zkušenosti s přírodou, ale i zkušenosti s celou řadou jiných než uměleckých artefaktů. Estetická zkušenost právě tímto způsobem překračuje institucionální hranice umění a je tím, co obě sféry, uměleckou i neuměleckou, vzájemně propojuje.

Z Dadejčkových vyjádření zřetelně vyplývá, že zastává názor, že to, co je zásadní v případě Brancusi i Černého děl, není to, zda jsou uměleckou kritikou nakonec akceptována jako umělecká, či nikoli. Zásadní je charakter zkušenosti, kterou nám taková díla nabízí: „Mým cílem zde není zpochybnit výjimečnost uměleckých děl (...), je třeba rehabilitovat ty prostředky, ty lidské životní formy (...), které jsou s uměleckou tvorbou ve smyslu vysokého umění co do účínu srovnatelné, které s ní sdílí stejný zdroj a které byly (...) povýšením muzeální koncepce umění k nešťastí umění samotného marginalizovány.“¹⁴

Na základě četby Dadejčkovy knihy tak postupně docházíme k závěru, že otázka, kterou jsme naši recenzi otevřeli, musí být položena zcela jinak. Primárně totiž nejde o definici toho, zda v případě Černého „Motýlů“ jde, či nejde podle zavedených norem o umělecké dílo a jak ho poznáme, ale musíme se ptát: Jaký druh zkušenosti toto dílo motivuje? Motivuje v nás Černého dílo praktický postoj obdobný tomu, jakým je třeba reklama na Coca-Colu, která je pouhým médiem, skrze nějž procházíme přímo k aktu nákupu, k produktu samému, k utrácení peněz v obchodním domě? Nebo nás vede k reflexi kategorií umění a neumění, tedy k problematizaci otázky po funkci umění ve veřejném prostoru, stejně jako k otázce způsobu zacházení s kulturními památkami? Černého „Motýli“, alespoň jak vyplývá z mediální debaty, poutají mnohem více pozornosti k sobě samým a k těmto naznačeným otázkám než k obsahu samotného obchodního domu.

Umění na okraji

Čtenáře mohou napadnout některé kritické výhrady proti takto představené rozvaze o kontinuitě mezi uměním a neuměním. Cožpak zde není rozdíl mezi uměleckou a neuměleckou zkušeností? Vždyť pokud nám i neumělecké artefakty, jako

13 Dadejč, O., *Na okrajích umění. Kapitoly z rozostřené hranice mezi uměním a životem*, c.d., s. 148.

14 Tamtéž, s. 186.

např. příroda, novinové články, či kamna na chalupě, mohou zprostředkovat stejnou zkušenost, čím se pak bude umění odlišovat od všeho ostatního?

Jak jsem již zmínil výše, autorovým cílem není zpochybnit specifičnost uměleckých děl. Důraz je položen především na snahu vyvázat nás z naší tendence považovat umělecké instituce za paradigmatická místa estetické zkušenosti. Prostředkujícím prvkem této snahy je Dadejkovi právě krása přírody, která je uvolněna z institucionální i teoretické praxe. Nehrají zde roli umělečtí kritici, sociální reprodukce symbolického kapitálu a konečně ani znalost teorie. Pro ocenění krásy růže nemusí člověk o růžích nic vědět. Kontrastem s přírodní krásou se Dadejkovi daří očistit estetickou zkušenost od leckdy zkreslujícího balastu spojeného s institucionalizací umění, kvůli níž můžeme často sklouzávat k zjednodušující představě, že pokud něco není umění, nemůže to vyvolávat plnohodnotnou estetickou zkušenost.

Nebudeme-li se ale držet nějakého institucionálního zakotvení, nezvrhne se nám hodnocení uměleckých děl v jakousi dojmologii, kde každý nevzdělanec hodnotí „Motýly“ podle své nálady a preferencí bez jakéhokoli porozumění tomu, co umění je? Dadejik je, jak se domnívám, přesvědčen, že nikoli. Každé individuální vědomí je totiž hluboce prosyceno obsahy vědomí kolektivního. Už sám fakt sdělitelnosti ukazuje, že i naše subjektivní dojmy jsou navázány na společné kulturní a společenské hodnoty a že se ve svých soudech vztahujeme, byť třeba i nevědomě, k takovým velkým společenským celkům, jakými jsou např. politika, filosofie, či umění. Toto společenské vědomí je pak i tím, co propůjčuje subjektivním soudům jejich objektivitu.

V této souvislosti je ale nutné podotknout, že objektivitou je zde míněna možnost sdílení s druhými, tj. doslova „před-mětnost“, to, co můžeme společně mít před sebou, co lze sdílet. Objektivitou tu není míněna nezpochybnitelná pravdivost našich vkusových soudů. Náš společný svět se konstituuje v diskusi o různých názorech, které jako „objekty“ leží před námi všemi a společně se o nich můžeme vyjadřovat. Tím se liší od emocionálních stavů, které, pokud nedospějí například k jazykovému vyjádření, zůstávají v silném slova smyslu subjektivní.

Na recenzované knize lze vyzdvihnout především komplexní představení zásadních problémů estetiky na živých a chytlavých příkladech. Autor se dotýká problémů definice umění, estetických soudů, teorie krásy, užitečnosti a neužitečnosti umění, umění jako řemesla a umění jako kreativní tvorby, a dokonce i problematiky galerijní a muzejní praxe. Co považuji za zvláště inspirativní, je fakt, že dialektičnost představených pozic čtenáře vede ke zjištění, že umění nejsou jen umělecká díla, ale že umění spočívá především v dynamice konstituce a reflexe smyslu, která se odehrává na společenské rovině. Díla muzeální, nakolik lze o muzeích umění říci (samozřejmě ve výše naznačeném limitovaném smyslu), že jsou mautzolei, ve kterých jsou díla, která ztratila svůj životní kontext, pohřbena, na tom proto nejsou jinak než díla, jež jsou výrazem spotřebního vkusu. Obojí sice leží na opačných koncích institucionálního pohledu na umění (svět umění v kontrastu

se světem zábavy), ale obojí charakterizuje neschopnost rozvinout dialektickou hru našeho rozumu vymezenou – alespoň v oblasti estetiky – protikladnými kategoriemi například řemesla a umění, užitečného a neužitečného, uznávaných principů umění a nesvázané kreativity génia. Naopak právě díla vznikající na okraji staticky uchopených kategorií, jako jsou Brancusiho „Letící pták“ či Černého „Motýlí“, která dovedou tuto dynamiku rozpohybovat nejen společensky, ale i v každém z nás, jsou skutečnými nositeli estetických hodnot. Exaktní myšlení a umění charakterizuje proto přinejmenším jeden společný atribut: to, že se nejoriginálněji rozvíjejí právě „na okrajích“.

Jan Josl

Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy, Praha

jan.josl@fhs.cuni.cz