

Když se pokusíme vrátit k otázce východiska umělců a kritiků počátku šedesátých let 20. století, takříkajíc uzávorkujeme dějiny umění, které se samy rozprostřely mezi tehdejší dobou a dneškem, a pokusíme se zrekonstruovat *vergangene Zukunft* – budoucnost, jak se jevila v minulých dobách těm, kdo je prožívali jako přítomnost – muselo se abstraktním expresionistům, stejně tak jako jejich podporovatelům zdát, že budoucnost patří jim. Paradigma vytvořené renesancí trvalo více než šest set let a zdálo se, že existuje dostatečný důvod předpokládat, že newyorské paradigma může trvat přinejmenším stejně tak dlouho. Paradigma renesance bylo samozřejmě vývojové a progresivní, čímž byla idea narativu zachována. Modernismus podle názoru Clementa Greenberga byl sám o sobě vývojový a progresivní, ačkoli je těžké předpokládat, že o relevanci tohoto aspektu Greenbergova myšlení panovala obecná shoda, nebo že se o něm dokonce obecně vědělo. Ale možná by mohl být argument pro dlouhé trvání newyorské školy vyvozen z její diverzity samotné, vzhledem k tomu, že tato škola byla složena z osobností tvořících v tak rozdílných stylech. Každý z umělců, Pollock, de Kooning, Kline, Newman, Rothko, Motherwell, Still, byl charakteristický sám o sobě a dostatečně nepodobný ostatním, že by žádný člověk nebyl prostřednictvím disjunkce dalších stylů, které určovaly newyorskou školu, schopen vyvodit možnosti Rothkova stylu, pokud by tak neučinil sám Rothko. Proto se muselo zdát, že se budou objevovat stále nové a nepředstavitelné styly, jež budou tak odlišné od těch dříve existujících, jako si byly nepodobné tyto styly navzájem, a to se samozřejmostí a bez vnitřního omezení ve smyslu jejich počtu a rozličnosti, jak se součástí školy stávaly neustále nové osobnosti.

Avšak když se abstrakce zmocnila budoucnosti, co si měli počít realisté, kterých v Americe, a dokonce i v New Yorku existovalo stále velké množství? Realisté nebyli připraveni přenechat budoucnost abstraktnímu expresionismu a to znamenalo, že jejich přítomnost znamenala protest a estetickou bitvu. Cítili se přitlačeni ke zdi, a to nejenom dějinami umění, ale také samotnou uměleckou produkcí: abstraktní expresionismus smetl institucionální infrastrukturu světa umění a zdálo se, jako by byla abstrakce nepřitelem, kterého je třeba porazit nebo přinejmenším zapudit a jako by celková budoucnost člověka jakožto umělce – vlastně samotná otázka, jestli bude mít člověk jakožto umělec vůbec budoucnost – závisela na tom, co člověk dělá teď a tady.

Ukázkovým případem je v tomto ohledu Edward Hopper. Je možné rozpoznat přímou linii sestupující od Thomase Eakinse přes Roberta Henriho k Hopperovi, a to tak, že Henri byl Eakinsovým studentem a Hopper žákem Henriho a sám Eakins byl absolventem Akademie krásných umění v Paříži u malíře Gérôma. Abstraktní expresionismus a vlastně také vrcholný modernismus protíná tyto dějiny tak, jako protíná meteor uspořádaný pohyb planet ve sluneční soustavě. Hopper by byl zcela spokojený s rozpracováváním dalších důsledků Eakinsova programu, stejně tak jako s tím byl spokojený Henri. Henri vedl bitvu takzvaných nezávislých umělců proti praxi Národní akademie. V roce 1913 a i dříve ve Stieglitzově galerii o sobě dávali vědět umělci jako Picasso a Matisse jen nepatrně, protože byli příliš divocí na to, aby představovali vážnou hrozbu pro umění Henriho, jeho následovníků i jeho odpůrců. V Hopperově době se však abstraktní expresionismus dal za okrajový považovat jen stěží. Hopper a umělci, kteří mu rozuměli a jimž rozuměl on, ztratili na významu a čelili nebezpečí, že budou společně hozeni přes palubu. A akademie nepředstavovala vůbec žádnou hrozbu nebo překážku, jakou byla ještě pro Henriho a v určitém smyslu i pro Eakina. Eakins ve skutečnosti připravil program, který Henri přeměnil v estetickou ideologii a který Hopper pouze převzal jako samozřejmý.

Jen uvažme, jak se zacházelo s aktem. Když byl ještě studentem Akademie krásných umění v Paříži, bouřil se Eakins proti umělému způsobu, kterým malby Salónu 1868 akty prezentovaly: „Jedná se o obrazy nahých žen, stojících, sedících, ležících, létajících, tančících, nic nedělajících,“ napsal, „které jsou pojmenovány jako Frynéy, Venuše, nymfy, hermafrodité, hurisky nebo nesou různá řecká vlastní jména.“ Víceméně sliboval malovat akt v reálných situacích, a ne jako, „různé usmívající se bohyně mezi lákavými arzenikově zelenými stromy a jemnými voskovými květinami [...] Nesnáším strojenost“.¹³⁵ A tak po svém návratu do Filadelfie namaloval pro *Jubilejní výstavu* roku 1876 skvělé dílo *William Rush tesá svou alegorickou postavu řeky Schuylkill*. Zobrazoval akt jako model v situaci, v níž se žena může přirozeně objevit neoblečená.

135 Citováno v GOODRICH, Lloyd. *Thomas Eakins: His Life and Work*. New York: Whitney Museum of Art, 1933, s. 20.

Henri, který založil takzvanou Ash Can School, nejenže zobrazoval modely jakožto nahé ženy, ale činil tak zcela přirozeným způsobem, to znamená, že ukazoval skutečnou podobu nahé ženy oproti jejímu idealizovanému obrazu. A když maloval akt Hopper, činil tak v erotických situacích, ve kterých se mohla žena přirozeně ocitnout neoděná, jako například na obrazech *Přehlídka pro pány* z roku 1941 nebo *Ranní slunce* z roku 1952, kde má člověk pocit, že žena sní. V těchto Hopperových malbách není nic zvlášť moderního: je to jako kdyby pozdní 19. století pokračovalo jaksi zapouzdřeně ve století dvacátém, jako kdyby modernismus, jak mu rozumíme, nikdy nenastal. Je však samozřejmé, že Eakinsovy obrazy s jejich stíny a zlatými světly musely vypadat jako malby starých mistrů vedle těch Hopperových, jehož obrazy jsou sporé a jasné, bez nevysvětlených, takříkajíc *metafyzických* stínů.

Modernismus jakožto pojem se však sám vyvíjel. Ve skutečnosti byl Hopper zahrnut do druhé výstavy Muzea moderního umění *Paintings by Nineteen Living Americans* (Malby devatenácti žijících Američanů) v roce 1929. Alfred Barr považoval Hoppera za „malíře, který je v Americe ten nejvíce vzrušující“, když mu v tomto muzeu v roce 1933 uspořádal retrospektivu. Výstava byla kritizována Ralphem Pearsonem jako „převrácení toho, co charakterizovalo moderní hnutí“,¹³⁶ a Barr nám poskytuje hluboký vhled do chápání modernismu právě tou institucí, která je s ním v Americe nejvíce spojována a která determinovala, jak byl v roce 1929 chápán celosvětově. Obvinil Pearsona z pokusu „přetvořit populární a dobové implikace pojmu moderní v akademické a relativně stálé označení“,¹³⁷ Modernismus kolem roku 1933 byl velmi odlišný od modernismu okolo roku 1960, kdy Clement Greenberg napsal svou kanonickou esej „Modernistická malba“. Ale touto dobou byl modernismus již skoro u konce a jeho zánik je nutné odlišit od zániku abstraktního expresionismu: Greenberg si do určité míry liboval, když poznamenával smrt abstraktního expresionismu v roce 1962, ale měl pocit, že modernismus bude dál pokračovat, i když se zdálo, že stagnuje, jak jsem jej o tom

136 LEVIN, Gail. *Edward Hopper: An Intimate Biography*. New York: Knopf, 1995, s. 251.
ISBN: 0394546644.

137 Tamtéž, s. 252.

v roce 1992 slyšel hovořit. Ať tomu bylo jakkoli, v roce 1933 pojem „moderní“ zastupoval ohromnou rozmanitost umění: impresionisty a postimpresionisty včetně Rousseaua, surrealisty, fauvisty, kubisty. A samozřejmě zde byli také abstrakcionisté a suprematisté a nonobjektivisté. Ti ale byli považováni pouze za součást modernity, která zahrnovala i Hoppera, a jako takový nebyl modernismus hrozbou pro realismus. Ale v padesátých letech v důsledku obrovského nárůstu úspěchu abstraktního expresionismu u kritiky umění exemplifikované Hopperem čelilo nebezpečí, že bude pohlceno úzce vymezeným modernismem definovaným v pojmech abstrakce. Nyní hrozilo, že se to, co bylo dříve částí, stane celkem. Budoucnost se pro umění, jak je chápali Hopper a jeho vrstevníci, zdála být neútěšná. To určovalo jejich přítomnost jakožto bitevní pole stylových válek 20. století.

Gail Levinová vypráví o zapojení manželů Hopperových do kampaně proti abstrakci neboli „hatmatilce“, jak abstrakci nazývali. Podporovali jednání skupiny realistických malířů proti Muzeu moderního umění, o kterém měli pocit, že straní abstrakci a „nepředmětnému umění“ na úkor realismu. Byli konsternováni tím, že se přehlídka Muzea Whitneyové pro roky 1959–1960 vyznačovala jen sporadickým zastoupením realistických pláten (protest byl zrekonstruován 29. září 1995). Spojili se s dalšími umělci, jak si do svého deníku zapsala Jo Hopperová, „aby zachovali realismus v umění proti hromadnému přisvojování si abstrakce u Muz[ea] mod[erního umění] a Muzea Whitneyové a toto poselství šířili prostřednictvím univerzit a těch, kteří mají odpor k přijetí posledních výkřiků z Evropy“.¹³⁸ Pomáhali vydávat časopis *Reality*, jehož vyšlo několik čísel. Upřímně cítili, že kdyby ve svém úsilí neztvrdli, realistická malba by byla odsouzena k záhubě.

Myslím si, že není možné tlumočit energii vstupující v těchto letech z obou stran do rozporu mezi abstrakcí a realismem. Měla téměř teologickou intenzitu a v jiné fázi civilizace by určitě vedla k upalování na hranici. V této době mladý umělec tvořící figuru tak činil s pocitem ztotožnění se s nebezpečnou a heretickou praxí. „Estetická korektnost“ plnila úlohu, již v dnešní době začala plnit korektnost politická, a jednání Hopperových a jejich přívrženců

138 Tamtéž, s. 469.

vyjadřuje rozhořčení a šok, který v současnosti vyjadřují všechny konzervativní knihy o politické korektnosti, ačkoli se musí mít na paměti, jak byli realisté otevřeně odsouzeni k zapomnění těmi, kdo ideologizovali abstrakci. Realisté měli samozřejmě pocit, že je ohrožena jejich samotná existence, což možná odpovídá tomu, jak byli zastrášováni profesori ztrátou definitivy nebo přinejmenším v nich byl vyvoláván z takové ztráty strach, dokud nebyl řádně upraven jejich syllabus a způsob vyjadřování při výuce.

Ať je význam této analogie jakýkoli, spor byl v podstatě za pět nebo šest let u konce. V tomto světle je zajímavé zkoumat případ Greenberga. V roce 1939 nahlížel na abstrakci jako na historickou nevyhnutelnost: abstrakce byla, jak jsme jej viděli argumentovat v eseji „Towards a Newer Laocoön“, „imperativem, který pochází z dějin“. V textu „The Case for Abstract Art“ (Případ pro abstraktní umění) z roku 1959 naznačil, že je reprezentace irelevantní, že „abstraktní formální jednota Tizianova obrazu je pro jeho kvalitu důležitější než to, co je na obraze“, což je tvrzení, které o několik desítek let dříve zdůraznil Roger Fry. „Faktem je,“ pokračuje Greenberg, „že zobrazivé malby jsou ze své podstaty a nejlépe oceňovány, když je to, co ukazují, přítomné našemu vědomí pouze sekundárně.“ Tuto nepopulární charakteristiku z velké části opakoval ve své kanonické eseji „Modernistická malba“ z roku 1960, kde napsal, že „modernistická malba ani v poslední fázi v zásadě neopustila zobrazování rozpoznatelných předmětů. To, co opustila, je zobrazování takového druhu prostoru, ve kterém je možné předměty zabydlet“. Malba to učinila proto, aby se logicky oddělila od sochy, jak Greenberg argumentoval, a je spravedlivé si povšimnout, že tato distinkce, ačkoli může poskytnout malířům jako Stuart Davis a Miró důvěryhodnost, umísťuje Hoppera a realisty na nižší příčku historického vývoje. Avšak v roce 1961 postoupil na úroveň, z níž mohl tvrdit, že v každém z nás existuje dobré i špatné, a tudíž i abstrakce ztratila svůj význam v historickém osudu: „v abstraktním umění existuje obojí, dobré i špatné“. A během roku 1962 byl abstraktní expresionismus skoro u konce, ačkoli to tehdy nebylo nikomu žádným evidentním způsobem bezprostředně zjevné.

Hopper a realisté předpokládali, že se bude budoucnost odvíjet bez jejich účasti, pokud za ni nebudou bojovat, podobně jako se dle mého předpokladu musely cítit jednotlivé frakce v Bosně ve vztahu ke své zemi. Ale jen pár

let poté byl Greenberg schopen konstatovat, že žádný základní rozdíl mezi abstrakcionisty a realisty vůbec neexistuje, neboť na určité úrovni záleží pouze na kvalitě, nikoli na druhu, což platí i o dnešní situaci. Tak jako *Armory Show* v roce 1913 ukázala, že rozdíly mezi nezávislémi a akademiky byly nepatrné v porovnání s jejich odlišností od kubismu nebo fauvismu. Podobné je to dnes s rozdílem mezi figurativním a abstraktním, neboť se v obou případech jedná o způsoby malby, a tudíž o rozdíl mnohem menšího významu, než je rozdíl mezi malířstvím jakékoli podoby a řekněme videem nebo uměním performance. V roce 1911 budoucnost malířů Ash Can School i akademiků byla budoucností ve smyslu *vergangene Zukunft* a stejně tak tomu bylo v případě realistů a abstrakcionistů v roce 1961. Ztotožňovali budoucnost umění s budoucností malířství. A budoucnost, jak už se tak stává, zničehonic umístila malířství do pozice, kterou zaujímal abstrakce v raných letech modernismu, jak jej definovalo Muzeum moderního umění: jednalo se pouze o jednu z velkého množství uměleckých možností. Celkový tvar dějin umění podstoupil změnu, jakkoli bylo obtížné ji na počátku šedesátých let, kdy bylo umění prakticky synonymní s malířstvím, vnímat. A je pozoruhodné, že ani obhájci abstraktního expresionismu, jako Greenberg, ani jeho odpůrci, nebyli schopni vnímat dějinnou přítomnost, v níž žili, jelikož všichni nahlíželi budoucnost způsobem, který se ve srovnání se skutečným vývojem ukázal být irelevantní.

Tato změna byla podle mého názoru zapříčiněna vynořením se pop artu, poněkud nešťastně pojmenovaného, jenž byl dle mého soudu nejzásadnějším uměleckým hnutím 20. století. Začal v raných šedesátých letech poněkud záludně v tom smyslu, že jeho podněty byly zamaskované kapkami a cákanci barvy po způsobu abstraktního expresionismu, symbolu umělecké legitimacy dané doby. Ale v roce 1964 odhodil své převleky a vystoupil ve své ryzosti jako to, čím opravdu byl. Je s podivem, že se Muzeum Whitneyové rozhodlo právě v roce 1964 uspořádat Hopperovu retrospektivu. Tohle mělo určitě jen málo co dělat s úsilím realistů nebo s jejich časopisem *Reality* nebo s jejich stávkami před muzei nebo s jejich dopisy na obranu útoku Johna Canadaye na abstraktní expresionismus v *New York Times*. „Rozhodnutí uspořádat retrospektivu přišlo v době, kdy se mladí umělci pop artu a fotorealismu začali znovu zajímat o realismus a o jednoho z jeho předních

představitelů.“¹³⁹ Formulace „v době, kdy se mladí umělci [...] začali znovu zajímat“, nechává otevřené, zda se jednalo o příčinu nebo pouze o shodu okolností. Dokonce i abstraktní expresionisté „se zajímali“ o Hoppera, alespoň de Kooning ano, ačkoli ten může být považován za zkompromitovaného člena hnutí vzhledem ke svému užití figury. „Děláš figuru,“ obviňoval ho Pollock. „Pořád děláš tu stejnou zatracenou věc. Nikdy nepřestaneš být figurativním malířem.“¹⁴⁰ A pozdvižení v řadách kritiky, když de Kooning v roce 1953 vystavil v galerii Sidneyho Janise své *Ženy*, je legendární: zradil nebo přinejmenším ohrozil „naši [abstraktní] revoluci v malířství“. Ale de Kooning v roce 1959 řekl Irvingu Sandlerovi: „Hopper je jediným americkým malířem, kterého znám, který umí namalovat dálnici Merritt Parkway.“¹⁴¹ Jakmile se stala populární grafická obraznost tématem pop artu, badatelé našli v Hopperovi „předchůdce“ majíce na mysli způsob, jakým namaloval slova „Ex Lax“ na svém obraze lékárny nebo logo Mobil Gas na slavném obraze čerpací stanice. Tohle všechno je však jen na povrchu. Neosvětluje to ani Hopperovu malbu, ani pop art. Ve skutečnosti se musíme podle mého názoru pokusit uvažovat o pop artu více filozoficky. Hlásím se k narativu dějin moderního umění, ve kterém hraje pop art filozoficky ústřední roli. V mém narativu značí pop art konec velkého narativu západního umění proto, že umožnil sebeuvědomění filozofické pravdy umění. Uznávám, že se jednalo o toho nejméně pravděpodobného posla filozofické hloubky.

V této části úvahy pojednávám o události, kterou jsem prožil, a tak chci rovněž hovořit o svém vlastním místě v tomto narativu. Když umělci promítají reprodukce a hovoří o svém díle, upozorňují obvykle na zlomové body vývoje své tvorby. Není úplně běžné, aby tak činili historikové či filozofové, ale možná je to odůvodnitelné, neboť moje zkušenost s pop artem představovala soubor filozofických odpovědí, které vyústily v řadu myšlenek, jež zavedly příležitost k mému pozvání proslovit přednášky, na nichž je založena tato kniha. Má vlastní *vergangene Zukunft* v padesátých letech, co se týká

139 Tamtéž., s. 567.

140 PRATHER, Martha, David SYLVESTER a Richard SHIFF. *Willem de Kooning Paintings*. Washington: National Gallery of Art, 1994, s. 131. ISBN: 0300060114.

141 LEVIN, Gail. *Edward Hopper: An Intimate Biography*. Op. cit., s. 549.

malířství, byla skutečnost reprezentovaná gesticky, přesně jako v de Kooningových *Ženách* a jeho pozdějších krajinomalbách, jako je *Merritt Parkway*. A tak do té míry, do níž jsem se účastnil kontroverzí, které byly v každém případě nevyhnutelné, pokud se člověk této době sdružoval s umělci, jsem byl pro realisty příliš abstraktní a pro abstrakcionisty příliš realistický. Sám jsem se v padesátých letech pokoušel o uměleckou kariéru a mé vlastní dílo se domáhalo učinit tuto budoucnost přítomnou. Pokoušel jsem se však i o filozofickou kariéru a mám tu nejživější vzpomínku na jaro 1962, kdy jsem poprvé uviděl popartové dílo. Žil jsem v Paříži a pracoval na knize, která se objevila o pár let později pod poněkud znepokojujícím názvem *Analytical Philosophy of History* (Analytická filozofie dějin). Jednoho dne jsem se zastavil v Americkém centru, abych si přečetl nějaké noviny, a uviděl jsem *Polibek* Roye Lichtensteina (vytištěný na šířku) v *Art News*, klíčovém uměleckém periodiku té doby. O pop artu jsem se dozvěděl prostřednictvím uměleckých časopisů, které byly tehdy, stejně jako jsou dnes, hlavními nositeli uměleckého vlivu, a takto se o něm v Evropě dozvěděl téměř každý. A musím přiznat, že jsem byl ohromený. Věděl jsem, že jde o úžasný a nevyhnutelný okamžik, a v mysli jsem okamžitě pochopil, že jestliže je možné malovat něco, jako je tohle, a jestliže to vezmou přední umělecká periodika natolik vážně, aby to recenzovala, pak je možné všechno. A ačkoli mě to bezprostředně nenapadlo, jestliže bylo možné všechno, pak neexistovala žádná daná budoucnost. Pokud bylo vše možné, nic nebylo nutné nebo nevyhnutelné včetně mé vlastní vize umělecké budoucnosti. Znamenalo to pro mě jako pro umělce, že je zcela v pořádku, když budu tvořit cokoli, co se mi zamane. Rovněž to znamenalo, že jsem o vytváření umění ztratil zájem a téměř úplně jsem s uměleckou tvorbou přestal. Od toho okamžiku jsem byl jednostranně filozofem a tím jsem zůstal až do roku 1984, kdy jsem se stal uměleckým kritikem. Když jsem se vrátil do New Yorku, byl jsem dychtivý vidět novou tvorbu a začal jsem navštěvovat výstavy u Castelliho a v Green Gallery, ačkoli tehdy se popartové malby a další díla objevovaly téměř všude včetně Guggenheimova muzea. A jedna výjimečná výstava byla v Janisově galerii. Mým významným a často popisovaným zážitkem bylo setkání s Warholovými *Krabicemi Brillo* ve Stable Gallery v dubnu roku 1964, v roce Hopperovy retrospektivy v Muzeu Whitneyové. Byl to ten nejúžasnější okamžik, přinejmenším proto, že celková

podoba diskuse určující do toho okamžiku newyorskou uměleckou scénu přestala mít své využití. Byla požadována zcela nová teorie, jiná než teorie realismu, abstrakce a modernismu, které určovaly argumenty Hoppera, jeho spojenců a jeho odpůrců.

Dílem náhody jsem byl v tomto roce pozván, abych na setkání Americké filozofické asociace v Bostonu přednesl příspěvek o estetice. Člověk, který jej měl podle programu původně přednést, svou účast zrušil a programového ředitele napadlo mě pozvat jako náhradníka. Příspěvek nesl název „Svět umění“ a jednalo se o první filozofický pokus vyrovnat se s novým uměním.¹⁴² Pyšním se tím, že jsem o Warholovi, Lichtensteinovi, Rauschenbergovi a Oldenburovi hovořil v *The Journal of Philosophy*, který publikoval příspěvky ze sympozia APA, dlouho před tím, než se jejich jména objevila v tom, čemu se říkalo „exkluzivní časopisy“. Tento příspěvek nebyl, pokud je mi známo, v posledních letech ani jednou citován v četných monografiích pop artu, avšak stal se základem filozofické estetiky druhé poloviny 20. století. Což je dalším znakem toho, jak stále vzdálené si byly světy umění a filozofie, jakkoli úzké spojení mezi uměním a filozofií muselo existovat ve filozofii charakterizované principem, který Hegel nazývá absolutním duchem.

Co mě v této době u pop artu zaujalo především, byl způsob, kterým podkopával Platonovo antické učení, kdy Platon, jak je všeobecně známo, odsunul mimeticky chápané umění na tu nejnižší představitelnou příčku reálných entit. Proslulý příklad je vyložen v desáté knize *Ústavy*, ve které Platon rozlišuje tři mody reality postele:¹⁴³ jakožto idey nebo formy, jakožto něčeho, co může

142 DANTO, Arthur. Svět umění. In: KULKA, Tomáš a Denis CIPORANOV, ed. *Co je umění?* Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 109–101. ISBN: 978-80-87378-46-5. Jednalo se o můj vůbec první filozofický příspěvek o umění, u čehož také, až na drobné výjimky, zůstalo až do doby, kdy vyšla má kniha *The Transfiguration of the Commonplace*. Srovnej: DANTO, Arthur. *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge: Harvard University Press, 1981. ISBN: 0674903463.

143 V českém překladu Platonovy *Ústavy* je příslušný řecký pojem přeložen jako lavice. Vzhledem k tomu, že Danto tuto pasáž *Ústavy* vztahuje k dění ve světě umění a konkrétním uměleckým dílům, které sestávaly z reálných postelí, považuji slovo „postel“ za vhodnější – pozn. překl. Srovnej: PLATON. *Ústava*. Praha: Oikoyemenh, 2003, s. 420 (pozn. 186). ISBN: 80-7298-142-0.

vytvořit truhlář, a pak něčeho, co může vytvořit malíř, který napodobuje truhláře, který předtím napodobil formu postele. Existují řecké vázy, na nichž umělec zobrazuje Achilla na lůžku a na podlaze pod ním na břiše položené tělo Hektora, anebo Penelopu a Odyssea, jak vedle postele, kterou postavil Odysseus pro svou nevěstu, vedou rozhovor. Platon chtěl říct, že vzhledem k tomu, že umělec může napodobovat, aniž by měl znalost, co je na napodobované věci tím nejdůležitějším (jak se snažil učinit zřejmým Sokrates v nesnesitelném dialogu s rapsódem Iónem), postrádá umělec skutečné vědění. Umělci „rozumí“ pouze jevu. A pak zničehonic se člověk začíná ve světě umění raných šedesátých let setkávat se skutečnými postelemi, Rauschenbergovou, Oldenburgovou a nedlouho poté i s tou George Segala. Tvrdil jsem, že to bylo, jako kdyby začali umělci překonávat propast mezi uměním a skutečností. A následná otázka zněla, co činí tyto postele uměním, když se ostatně stále jedná o skutečné postele. Ale v dobové literatuře nebylo nic, co by to vysvětlovalo. Ve „Světě umění“ jsem předeštel určitou teorii, která dala mimo jiné vzniknout institucionální teorii umění George Dickieho. *Krabice Brillo* tuto otázku zobecnily. Proč se jedná o umělecké dílo, když předměty, které se mu zcela podobají, alespoň vzhledem k percepčním kritériím, jsou pouhými věcmi, nebo přinejlepším pouhými artefakty? Ale i kdyby šlo o artefakty, podobnost mezi nimi a tím, co vytvořil Warhol, je naprostá. Platon by mezi nimi nemohl rozlišit tak, jako mohl rozlišit mezi obrazy postelí a postelemi. Ve skutečnosti byly Warholovy krabice poměrně kvalitními truhlářskými kusy. Na základě jejich příkladu bylo zjevné, že člověk nemůže dál chápat rozdíl mezi uměním a skutečností pouze ve vizuálních pojmech nebo se naučit význam pojmu „uměleckého díla“ prostřednictvím příkladů. Filozofové však vždycky předpokládali, že to tak lze. A tak Warhol a umělci pop artu obecně prokázali, že všechno, co filozofové napsali o umění, bylo bezcenné, anebo dané postřehy měly přinejlepším jen lokální význam. Podle mého názoru umění prostřednictvím pop artu demonstrovalo něco, co bylo ve skutečnosti správnou filozofickou otázkou o umění. Ta zněla takto: co určuje rozdíl mezi uměleckým dílem a něčím, co uměleckým dílem není, jestliže ve skutečnosti vypadají úplně stejně? Takováto otázka nikdy nemohla vyvstat, pokud se člověk *mohl* učit význam pojmu „umění“ prostřednictvím příkladů, nebo pokud se rozdíl mezi uměním a realitou jevil coby percepční, jako rozdíl mezi postelí zobrazenou na váze a skutečnou postelí.