

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

KONCEPTUALIZACE UMĚNÍ JAKO NEGACE FORMY.  
PROBLÉM PODSTATY KONCEPTUÁLNÍHO UMĚNÍ.

Vedoucí práce: Mgr. Denis Ciporanov, Ph.D.

Autor práce: Monika Říhová

Studijní obor: Estetika

Ročník: čtvrtý

2011

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 29. července 2011

Monika Říhová

### **Poděkování:**

Touto cestou bych ráda poděkovala panu Mgr. Denisu Ciporanovi, Ph.D., a to nejen za odborné vedení mé práce, ochotu a trpělivost, ale také za podporu v průběhu celého mého studia, čehož si velice vážím.

## **Anotace:**

### **Konceptualizace umění jako negace formy. Problém podstaty konceptuálního umění.**

Bakalářská práce se zabývá problematickými aspekty avantgardy zesílenými a rozvinutými v poválečném hnutí tzv. nové avantgardy ve vizuálním umění, především pak jeho konceptuálními tendencemi, které představují pro současnou estetiku stálou výzvu. Nejprve se pokusí nastínit východiska estetické teorie umění, aby posléze poukázala, jakým směrem se kritika estetiky ze strany konceptuálních umělců ubírá. Představí možnosti a meze vybraných definičních strategií, povahu vztahu konceptuálního umění k jiným typům umění a mimouměleckým činnostem, především jeho přibližování k filosofii a vědě. Klíčovými otázkami jsou: Čím je konceptualismus? Co činí neo-avantgardní díla uměním? Lze na konceptualismus vztahovat estetické kategorie? Jakým způsobem funguje konceptuální dílo jako znak?

**Annotation:**

**Conceptualization of Art: Negation of Form and the Problem of Nature of Conceptual Art.**

The bachelor thesis deals with the problematic aspects of avant-garde, which were amplified and developed in the postwar movement known as neo-avant-garde in visual art, and especially with its conceptual tendencies which represent constant challenge for current aesthetics. Firstly the basis of aesthetic theory of art will be outlined in order to explain and show where the critique of aesthetics by conceptual artists is leading to. Then it introduces possibilities and limits of selected definition strategies, character of the relationship of conceptual art to other types of art and non-artistic activities, especially its approach to the philosophy and science. The key points of this thesis are: What is conceptualism? What transforms the neo-avant-garde pieces of works into art? Can we apply aesthetic categories at conceptualism? In which way does the conceptual piece work as a symbol?

*Ke konci života Buddha pozval své učedníky k tichému rybníku. Tak jako tolikrát předtím se Buddhovy následovníci sesedli do malého kruhu okolo něho a čekali na výuku. Ale tentokrát Buddha neměl slov. Sáhl do bláta a vytáhl lotosový květ. Jak ho tiše před nimi držel, odkapávalo z jeho kořenů bláto a voda. Učedníci byli zmatení. Buddha ukázal tiše lotos každému z nich. Učedníci dělali, co mohli, aby co nejlépe vyložili význam květu: co symbolizuje a jak zapadá do Buddhova učení. Když nakonec Buddha přistoupil ke svému následníkovi Mahákášjapovi, učedník najednou pochopil. Usmíval se a pak se začal smát. Buddha předal lotos Mahákášjapovi a promluvil. „Co jsem mohl říci, jsem ti řekl,“ usmál se Buddha, „a co nemůže být řečeno, dal jsem Mahákášjapovi.“*

*Mahákášjapa se stal od toho dne Buddhovým nástupcem.*

*/apokryfní sůtra o vzniku Zenu z 3.-4. století/*

## **Obsah:**

1. Úvod .....	1
1.1. Kontroverze konceptuálního umění .....	1
1.2. Koncept a cíle práce .....	5
2. Umění a estetika .....	7
2.1. Mimesis, zobrazení a kreativita.....	7
2.2. Kantovská estetika.....	13
2.2.1. Estetická teorie Immanuela Kanta.....	13
2.2.2. Immanuel Kant v podání Clementa Greenberga .....	16
2.3. Hegeliánská estetika.....	17
3.3.1. Estetická teorie Georga Wilhelma Friedricha Hegela .....	17
3.3.2. G. W. F. Hegel v podání Arthura C. Danta.....	18
3. Konceptuální umění .....	20
3.1. Vznik konceptuálního umění.....	21
3.2. Dadaismus – Marcel Duchamp .....	21
3.3. Analytický konceptualismus Josepha Kosutha.....	24
3.4. Ostatní konceptuální přístupy .....	26
3.5. Zobrazení v konceptuálním umění .....	27
3.6. Kritické zhodnocení analytického konceptualismu.....	30
3.7. Konceptuální přístup.....	33
4. Immanuel Kant v podání Diarmuida Costella.....	34
5. Funkcionalismus.....	38
5.1. Estetická teorie Jana Mukařovského .....	39
5.2. Umění .....	41
5.3. Kognitivismus .....	43
6. Závěr .....	44

## 1. Úvod

### 1.1. Kontroverze konceptuálního umění

Pojem *konceptuální umění* neoznačuje jen jeden umělecký směr mezi ostatními, které se vynořovaly a zase mizely v proudu bouřlivého vývoje modernismu; hnutí působící v USA na přelomu 60. a 70. let. Tímto názvem se častokrát nálepkují i díla z řad nejnovější umělecké produkce. Přihlédneme-li k působení prestižních mezinárodních přehlídek současného umění jako je italské *Biennale di Venezia* a německá *Documenta*, soutěží jako *Turner Prize* či *Cena Jindřicha Chalupeckého* - soutěží prestižní v rámci České republiky - můžeme nabýt přesvědčení, že nejen že konceptualismus v umění není marginálním jevem, ale dokonce že reprezentuje umění „*par excellence*“. Zároveň se však s konceptuálním uměním pojí silná kontroverze – zatímco od uměleckých kritiků se mu dostává ocenění, značná část veřejnosti nad konceptuální díly vynáší jednoznačný verdikt: „*toto není umění*“. Oceňování těchto děl *jakožto umění* budí leckdy silné emoce, od rozpaků až po burčující pohoršení.<sup>1</sup>

Z faktu, že něco si vydobylo *prestiž*, ovšem nutně nevyplývá, že ji získalo *oprávněně*, nebo že *prestiž* dané věci přímo úměrně odpovídá její *skutečné* kvalitě. Na *prestiži* se mohou spolupodílet vnější okolnosti. Umělecké dílo může sloužit jako komodita, která nabyla nadhodnocena díky burzovním spekulacím. Umělec mohl vejít ve známost na základě dobrých vztahů s ostatními umělci a zprostředkovateli umění. Zvlášť v menších společnostech je znát určitá souhra mezi umělci a kurátory, či jiný propletenec vztahů mezi různými účastníky *světa umění*.<sup>2</sup> Již v biologických teoriích se objevuje myšlenka, že za úspěchem živočišného druhu často nestojí jen jeho schopnost zvítězit nad nepřáteli v konkurenčním boji o existenci (větší svaly a drápy, rychlost, zdraví apod.), nýbrž stejně často i schopnost souhry a kolektivní spolupráce.<sup>3</sup> Podle určité logiky uvažování, to, že je konceptuální umění označováno za umění, nemusí mít žádné opodstatnění, neboť existuje na způsob „*císařových nových šatů*“. Podobné *konspirační* teorie se také objevují v souvislosti celého umění moderního. Označit velkou část moderního umění za podvod nebo vtip (a např. Pabla Picassa za recesistu)

---

<sup>1</sup> Dokladem můžou být demonstrace před *Tate Gallery* při udělování *Turner Prize* nebo již obsahy diskuzí pod články o umění na internetových zpravodajských serverech.

<sup>2</sup> Vizi světa umění jako rafinované hry zpodobnil umělec Pablo Helguera v satirické knize *Manual of Contemporary Art Style*. Jorge Pinto Books, 2007. Úryvek dostupný z: [http://www.divus.cz/umelec/article\\_page.php?item=1451](http://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=1451).

<sup>3</sup> Srv. např. Lorenz, Konrad: *Odumírání lidskosti*. Praha: Mladá fronta, 1997.



se neobává ku příkladu humorista Ephraim Kishon.<sup>4</sup> Zároveň však má mezi modernisty své oblíbence, které by zase jiní kritikové dali do jedné hromady s ostatními „*neuměteli*“. Pokud by tedy bylo podle *selského rozumu* jasně rozeznatelné, co je umění a co pseudoumění, nemělo by být mezi kritiky současného stavu umění rozporu.

Pojem umění by mohl být analogický s pojmem práva. Etika rozlišuje pojem práva pozitivního a přirozeného. Dva typy užití zákonů se objevují již v Sofoklově Antigoně nebo Platónově Gorgiovi:

„Kalliklés: Avšak podle mého mínění zákony dávají lidé slabí a množství. K sobě samým tedy hledí a k svému prospěchu, když dávají zákony i když udělují pochvaly a vyslovují hany; zastrašující silnější lidi a schopné mítí více než oni sami – že mítí více je ošklivé a nespravedlivé a právě v tom, že záleží bezpráví, ve snaze mítí více než ostatní; (...) ale podle mého mínění sama příroda ukazuje, že je spravedlivé, aby lepší měl více než horší a mocnější než méně mocný.“ (Gorgias 483b-d; přel. František Novotný).

Můžeme si představit situaci, kdy náš stát ovládne autorita, která má tu moc svévolně stanovit takové zákony a práva, která se přičí našemu morálnímu uvažování. Tehdy říkáme, že ti, kdo vzdorují takovým zákonům, jednají *oprávněně*, přestože podle zákoníku právo protestovat nemají. Právo pozitivní, které stanovují především zákonodárci, se nemusí krýt s právem přirozeným, které je vyznáváno podle *zdravého rozumu*. Analogicky k tomu, to, co umělecké instituce prezentují jakožto umění, se nemusí shodovat s tím, co chápeme jako *pravé* umění. Problémem ovšem je, co zakládá právo *přirozené*, nebo umění v *pravém* slova smyslu. Podle Sofoklovy Antigony je přirozené právo božským přidělem lidem, podle Platónova Kallikla nám přirozené právo ukazuje sama příroda. I dnes se běžně rozlišuje to, co je *přirozené* a co *proti přírodě*. Ovšem provedeme-li komparaci hodnotových systémů odlišných lidských kultur, zjistíme, že pojetí toho, co je přirozené, se v různých kulturách liší.<sup>5</sup> Filosof Roland Barthes ve svých *Mytologiích* například tvrdí, že pojem *Přirozenosti* - „toho, co je samozřejmé“, zneužívá buržoazní ideologie jakožto nový mýtus, který plodí falešné evidence.<sup>6</sup> Sociolog a filosof Pierre Bourdieu pak ukazuje historickou podmíněnost estetického vnímání vůbec.<sup>7</sup> Je proto otázkou, zdali vůbec lze umění jako *ahistorický* a *transkulturální* pojem postulovat.

---

<sup>4</sup> Kishon, Ephraim: *Picassova sladká pomsta: výpravy do moderního umění*. Praha: EPOCHA, 2003.

<sup>5</sup> Různé příklady uvádí např. Murphy, Robert F.: *Úvod do kulturní a sociální antropologie*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2004.

<sup>6</sup> Barthes, Roland: *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004 (přel. Josef Fulka)

<sup>7</sup> Bourdieu, Pierre (1987): Historický původ čistého estetického. In: Kulka, Tomáš. & Ciporanov, Denis (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 325–350.

Nyní vezněme v úvahu naopak to, že odmítání současného umění jako umění ze strany veřejnosti není vinou samotných objektů, ale chybou jejich vnímatelů. Obyčejný divák může být pouze zvyklý, že na dílech zobrazivých bez větší námahy rozpozná, co je jejich tématem. Potěšení mu přináší jak akt identifikace, tak potěcha smyslů, ke které dochází při vnímání takřka ihned. Naopak není naučený, že nad dílem, které přichází z okruhu výtvarného umění, musí rozumově uvažovat a věnovat mu více času, aby mu porozuměl. Vezněme si rozlišení ku příkladu konzumenta kýče televizní produkce a diváka náročnější kinematografie. Konzument je divákem líným, který nad filmem nechce příliš přemýšlet. Vybírá rychlý, jednoduchý a neproblematický zdroj zábavy. Od filmu vyžaduje zažité schéma a silné téma, které potvrzuje, co již zná. Líbí se mu emotivní příběhy, které přispívají ke konejšivému stvrzení života a nenutí ho přehodnocovat jeho vlastní názory.<sup>8</sup> Radikální konceptualismus, jak se může zdát, má opačné vlastnosti než kýč: snaží se absentovat vypjatou emocionalitu, svou formou nepřichází vstříc našim pocitům libosti a identifikace tématu vyžaduje pokročilé kognitivní schopnosti. Deklaruje, že chce diváka náročného, který je ochoten se aktivně zapojovat do procesu umění. Takto ovšem problém stavět nelze. Zaprvé: (také) tradiční malířství vyžaduje aktivní spoluúčast divákovu a čas ke svému porozumění. Jeho účinkem je více než pouhý příjemný pocit. Tím, jak posouvá estetické normy, mění i naši vlastní osobnostní strukturu.<sup>9</sup> Zadruhé: mezi kritiky konceptuálního umění nepatří jen konzumenti kýče a jednoduchých děl, ale naopak milovníci náročného umění a odborníci, které nelze v žádném případě podezřívát z neznalosti nebo nedostatku senzitivních schopností. Za třetí: mnohá konceptuální díla mají rysy kýče, jsou v podstatě jednoduchá a staví na okamžitém účinku: *provokaci*. Jindy mohou pouze *parazitovat* na složitém tématu a potom je lze označit za *kýč snobský*.<sup>10</sup>

Platí však, že příčinou toho, proč jsou díla konceptuálního umění odmítána, je jejich srovnávání s díly minulými. Bez výhrad jsou přijímána jako umění díla do nástupu impresionismu, hodnocení moderního umění se posléze u veřejnosti liší. Skutečný problém však nastává s prací Marcela Duchampa. Jako signifikantní případ vezměme jeho dílo pojmenované *Fontána*, pisoár, který byl zakoupen, podepsán a vystaven. Coby hlavní reprezentant umění obecně bývá uváděn obraz *Mony Lisy*. Ptáme-li se, proč je *Fontána* uměním, je logické se ptát, co *Fontánu* a *Monu Lisu*

---

<sup>8</sup> O vlastnostech kýče a vztahu k umění pojednává: Kulka, Tomáš: *Umění a kýč*. Praha: Torst, 2000.

<sup>9</sup> Srv. Zuska, Vlastimil: *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton, 2001.

<sup>10</sup> O *snobském kýči* se také zmiňuje Tomáš Kulka (*Umění a kýč*. Praha: Torst, 2000.)

spojuje. Tak zjistíme, že najít vlastnost či vlastnosti společné pro díla tradiční a konceptuální je úkolem vsutku nelehkým. Navíc, pokud mluvíme skutečně o umění a nejen o umění výtvarném, měly by tyto vlastnosti sdílet i díla hudební, literární, divadelní či architektonická. Dobrá definice umění by měla zahrnout co nejvíce případů toho, co je za umění považováno a navíc se nevztahovat na projevy mimoumělecké. Teorie, kritika a dějiny umění se bez definice umění mohou obejít, neboť si v práci vystačí se dílčími zobecněními. Existenci umění porůznu vysvětlují sociologické, psychologické, kulturologické či sociobiologické teorie, které každá po svém umění podřazují pod takový zorný pohled, který koresponduje s předmětem a zájmem jejich oboru, čímž jim může unikat to, co je na celém problému specifické, a tedy podstatné. Ovšem „estetika zkoumá „podloží“, které umožňuje samu existenci umění, přičemž bez osvětlení této báze zůstávají filosofie umění i teorie jednotlivých druhů „ve vzduchu“.“<sup>11</sup>

Což nám může dát odpověď na otázku, která se v dnešní době tolik vyslovuje: „*K čemu jsou nám vůbec humanitní vědy (filosofie, estetika)?*“ Umění je s námi od počátku lidských věků, doprovází nás na naší cestě životem a utváří náš svět, v němž žijeme. I ten, kdo galerie nenavštěvuje, je s uměním nějakým způsobem konfrontován – třeba i skrze titulky v bulvárním tisku typu Blesku: „Ruská umělkyně: Na co štětce, vždyť mám prsa!“, „Skandál: Umělci vykupují urny s popelem za 500!“ (akce skupiny Pode Bal). Bez schopnosti kritického myšlení, rozlišování a interpretace, jemuž právě humanitní vědy učí, si mezi sebe a svět stavíme zeď z vyprázdňených promluv, jednouchých pravd a snadných vysvětlení, které se však ve skutečnosti o nic neopírají, nebo jsou podstrčenými manipulacemi. Vystoupíme-li za ní, musíme často čelit nepříjemné skutečnosti, že věci mají vícero rozměrů, než se nám jevílo zpočátku. Chceme-li se něčemu kriticky postavit, musíme tomu nejprve vyjít naproti tak, že se snažíme o jeho plné pochopení - abychom poznali, čemu vzdorujeme. Leckdy se pak stává, že nakonec zjistíme, že to, proti čemu jsme bojovali, je vlastně něčím jiným. Nebo naopak to, co nám bylo milé, může při sebekritickém pohledu přijít o spektakulární háv, jenž byl ve skutečnosti závojem májiným, a ukázat se ve své nahotě. V humanitních vědách se stává, že výsledkem dobrodružné výpravy za poznáním je poznatek, že vše je jinak nebo složitější než se zdálo, a zasluhuje uskutečnění výprav dalších. Přestože nebyl *ukořistěn* nějaký pevný fakt, smysl každá výprava měla -

---

<sup>11</sup> Zuska, Vlastimil: *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton, 2001. (Zadní strana.)

minimálně se zjistilo, kudy cesta nevede. Pokud rezignujeme na snahu o porozumění těm zvláštním zjevům, které obývají náš společný prostor, ale jsou kvůli své jinakosti těžko uchopitelné; zjevů mezi něž patří (mimo jiné) i umělecká díla, rezignujeme i na poznání sebe sama.

## **1.2. Koncept a cíle práce**

Ambicí této bakalářské práce není postulovat definici umění, a již vůbec ne stavět se do funkce jakéhosi arbitra dobrého vkusu. Bude se držet spíše zásady amerického filosofa Nelson Goodmana, kterou vyjádřil takto:

„Konkrétní určení toho, která umělecká díla jsou dobrá a která špatná, již není odpovědností filosofa, stejně jako jím není odpovědnost o věci každodenní. (...) Filosof jistě není expertem ve všech oborech, respektive není expertem v žádném oboru. Jeho rolí je jednak studium konkrétních vytvořených soudů a hlavních principů navrhovaných na základě jejich podstaty, pak výzkum rozporů mezi konkrétními soudy a již prozkoumanými hlavními principy, a to někdy buď úpravou principu, nebo změnou soudu.“<sup>12</sup>

V podobném duchu píše o úloze estetiky i český filosof Jan Mukařovský:

„Právě proto, že estetično se projevuje tak široce (...) potřebuje opory v teorii. (...) Estetika není věda normativní, která by chtěla rozhodovat, co je krásné a co ošklivé, co vkusné, co nevkusné, co esteticky vhodné a co nikoli. (...) Historicky poučena, uvědomuje si, že hranice mezi vkusem a nevkusem jsou leckdy diktovány jen dobovou konvencí. (...) [Estetika je] věda zjišťující, vykládající a odhalující zákonitost estetického dění.“<sup>13</sup>

Jsme si zároveň vědomi, že vedle deskriptivního přístupu k umění se stále více prosazuje přístup normativní. Anglický filosof Paul Crowther se například snaží dokázat, že deklarativně deskriptivní teorie umění, jako jsou formalismus, expresivismus a institucionalismus, jsou implicitně exkluzivistické, tedy vylučují z umění velkou oblast projevů, které jsou z kánonu západního umění vyvázány (například primitivní umění) a sám se snaží postupovat neexkluzivistickou, ale zároveň normativní definici umění.<sup>14</sup> Tímto přístupem se zde zabývat nebudeme, neboť nás zavádí k dalšímu neméně závažnému tématu – problému perspektivy západního pozorovatele.

Úkolem tohoto textu je prozkoumat terén, na kterém se diskuze ohledně podstaty konceptuálního umění odehrávají. Skrze zvláštní případ konceptuálních děl se otevírá široká škála dalších problémů spojených s uměním, estetikou a jejich vzájemného vztahu, jdoucí až k fundamentům estetického uvažování. V možnostech této práce není úplné rozprostření tak široké palety problémů a jejich konečné vyřešení. Cílem práce je

---

<sup>12</sup> Goodman, Nelson: *How Buildings Mean*. In: *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*. Indianapolis/Cambridge: Hackett, 1988, s. 46.

<sup>13</sup> Mukařovský, Jan: „Význam estetiky (1942).“ In *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 59.

<sup>14</sup> Crowther, Paul: Kulturní vyloučení, normativita a definice umění. In: Kulka, Tomáš & Ciporanov, Denis (eds.): *Co je to umění*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 403–423.

především rozlišení základních postojů ke společnému problému a zmapování způsobů jejich argumentace. Daní za šíři tématu je určitá míra generalizací a selektivnosti (čehož se dopouští i tento úvodník) a možná i vágnosti v argumentaci, to však necht' posoudí čtenář. Na druhou stranu se práce snaží (pokud možno) o nepředpojatost a otevřenost vůči různým stanoviskům. Z toho důvodu prostor věnuje jak názorům zástupců praxe, tak teoriím tuto praxi vysvětlujícím, postojům smířlivým i kritickým.

Nejprve je nutné v hrubých nárysech představit způsob estetického uvažování o umění, což je učiněno exkurzem do historie základních estetických pojmů, jako je nápodoba, zobrazení a kreativita. Exkurze ukazuje, že i pojmy, které se nám nyní zdají samozřejmé, také procházejí dlouhou historickou proměnou. Historické tápání nám může v mnohém připomenout i dnešní situaci. Následuje hrubé představení dvou velkých estetických systémů, které představují němečtí filosofové Immanuel Kant a F. W. F. Hegel a jejich moderní interpretace v podání Clement Greeberga a Arthur Colemana Danta.

Třetí část je věnována konceptualismu jako umělecké praxi. Přehodnocuje dědictví Marcela Duchampa jakožto duchovního otce konceptuálního umění. Poté se blížeji podívá na stanoviska umělců zaznamenaných v jejich manifestech. Soustředí se zvláště na jeho radikální formu analytického konceptualismu v podání Josepha Kosutha. Na to navazuje snaha postihnout podstatu zobrazení v konceptuálním umění pomocí příkladu díla *Jedna a tři židle*. V dalším segmentu se nachází kritické zhodnocení analytického konceptualismu. Na konci je předveden souhrn významných aspektů konceptualismu.

Čtvrtá část nahlíží Kantovu estetickou teorii z jiného úhlu pohledu než doposud. Představuje argumenty Diarmuida Costella pro rehabilitaci kantovské estetiky a obhajobu estetické podstaty konceptuálního umění.

Ve páté části je rozvržen funkcionální přístup jako další možná cesta vysvětlení problematických děl. Sleduje dvě estetické koncepce spočívající na funkci a sémiotice: první náleží Janu Mukařovskému a druhá Nelsonu Goodmanovi.

Závěr je pokusem nastavit podmínky, za kterých je konceptuální umění úspěšné jako umění, čímž naznačuje další směřování úvah, pro které již ve formátu bakalářské práce není místo.

## 2. Umění a estetika

### 2.1. Mimesis, zobrazení a kreativita

V této části uskutečníme historickou exkurzi do starších teorií, které se snažily různými způsoby objasnit existenci umění a činnosti tvůrců obecně a ukážeme transformaci základních konceptů jako je mimesis, zobrazení a kreativita v teoriích novějších. Naším „průvodcem“ antickou filosofií budou skripta *Kapitoly z estetiky* Jaroslava Volka<sup>15</sup>.

V starověku měl pojem umění – řecky „*techné*“ – větší extenzi než má dnes: sdružoval různé obory lidské činnosti vyžadující zvláštní dovednost. Vycházel ze slovesa „*tiktein*“ – „*plodit*“, „*rodit*“.<sup>16</sup> Proces oddělování umění od jiných oborů – řemesel, ale i vědy a filosofie – trval velice dlouho. K vymezení specifčnosti umění a estetiky jako vědecké disciplíny došlo až v 2. polovině 18. století. První moderní systém umění, který by sjednocoval různé druhy umění pod jeden společný prvek, představil v roce 1746 **Charles Bautteux** ve své studii „*Krásná umění převedená na společný princip*“.<sup>17</sup> Podstatou (krásných) umění je podle něj **imitace** krásné přírody, přičemž umělecké dílo je dokonalejším celkem, než příroda sama. Bautteux se také zabývá otázkou, kdo jsou umělci a proč umění vůbec tvoří. Říká, že umělci jsou „lidé, kteří tvoří umění a tvoří jej *sami pro sebe*.“ Umělci, znudění příliš uniformovaným požitkem z objektů přírody, který se jim sám nabízí a z běžných zobrazení přírody, „pocitují potěšení, pokud mají využít svého génia k nalezení **nového řádu myšlenek a emocí**, které **probudí jejich mysl a stimuluje jejich vkus**.“<sup>18</sup> Čtyři roky na to, roku 1750, **Alexander Baumgarten** založil estetiku jako „filosofickou disciplínu, která měla zkoumat logiku různých druhů **smyslového** [senzitivního] **poznání** a možnosti jeho zdokonalování, včetně poznání krásných, vznešených či obdivuhodných jevů a jejich

---

<sup>15</sup> Volkova skripta jsou zdrojovým textem následujícím poznámek o pythagorejské škole, Demokritovi, Sokratovi, Plotínovi a částečně Platónovi. Srv. Volek, Jaroslav: *Kapitoly z dějin estetiky: od antiky k počátku 20. stol.* Praha: Panton, 1969.

<sup>16</sup> Filosof a historik Milan Mráz na základě etymologie vyvozuje důležité souvislosti: „Při zrodu pojmu *techné* působila představa o určité analogii mezi biologickými ději vedoucími ke vzniku nové živé bytosti a pracovními postupy vedoucími ke vzniku nového díla. Jinými slovy: mezi tvůrcem (výrobce) a jeho dílem je obdobný vztah jako mezi rodičem a jeho potomkem. Latentně je v této představě obsažena myšlenka, že lidská tvůrčí aktivita je něčím přirozeným, protože má svou předlohu, a tím i původ v přírodě.“ (Mráz, Milan: Předmluva k Poetice. In: Aristotelés: *Poetika*. Praha: Svoboda 1996, s. 30.)

<sup>17</sup> Srv. Kristeller, Paul Oskar: The Modern System of The Arts. A Study in the History of Aesthetics Part 2. In: *Journal of the History of Ideas*, Vol. 13, No. 1, January 1952, s. 20-21.

<sup>18</sup> Srv. Batteux, Abbé: The Fine arts Reduced to a Single Principle. In: *Aesthetics*. Susan Feagin and Patrick Maynard (Eds.), Oxford: Oxford University Press, 1997, s. 104.

produkce ve volných uměních.“<sup>19</sup> Úvahy o estetice (z řec. *aisthetikos* – **vnímání**) lze ovšem rozeznat již od počátku filosofického myšlení.

Jaroslav Volek podotýká, že teorie byla často dosti vzdálena praxi. Umělecká praxe předcházela teorii, tedy nemohla být jen záležitostí pravidel. Dále si všímá, že řecká filosofie má s řeckou mytologií společnou „snahu dospět od prvotního chaosu, od nerovnováhy, ke kosmu – tzn. k řádu, synthesi, harmonii.“<sup>20</sup> Kosmologie s počátkem v chaosu nám pomáhá pochopit řecký hodnotový systém: tedy to, proč si Řekové tolik vážili *rozumnosti, harmonie a objektivitu* v různých oblastech lidského života. První skutečnou estetickou teorií naší kultury představovala **pythagorejská škola**. Pythagorejci nacházeli podstatu umění v kráse, kterou ztotožnili s harmonií číselných poměrů. V číselném vyjádření zákonitostí světa spatřovali objektivní pravdu a řád jsoucna, proto jejich základní učení bylo metafyzicky idealistické. Výsadní postavení měla v této koncepci hudba, protože byla zachytitelná číselnými poměry. Pokusy o stanovení univerzálních harmonických poměrů a o aplikaci číselných kánonů na ostatní druhy umění ale selhávaly.<sup>21</sup> Otázkou původu umění se ovšem poprvé zabýval až materialistický filosof Demokritos. Navrhl dvě možné odpovědi. Podle první je schopnost tvořit darem múz, výsledkem božského opojení. Zde se vyjevuje spojení *umělec – médium* vyšších sfér. Podle druhé odpovědi umění vzniká nápodobou činnosti zvířat - například hudbě a stavitelství jsme se naučili od ptáků.

**Sokrates**, byť byl jeho otec sochař, umění a krásno redukoval na pouhou užitečnost. Proto pro něj byl například košík na smetí krásnější než zlaté kopí, které není k ničemu. **Platón** prokázal smysl pro humor, když ve svém spise *Hippias Větší* vkládá do úst svého učitele Sokrata následující slova: „Zdá se tedy, tedy že teorie, která nám ještě před chvílí připadala nejkrásnější ze všech, že krása je to, co je výhodné, užitečné a schopné působit, není tak dobrá, ba naopak, je-li to možné, je ještě směšnější nežli ty první.“<sup>22</sup> Platón zde postupně demontuje různá pojetí krásna jako: 1) souhrnu krásných věcí, 2) bohatství, zdraví a pocty, 4) užitečnosti, a 5) libosti vznikající skrze distanční smysly. K definici krásna jako ideji, která je zdrojem krás dílčích, dospívá až v dalších spisech.

---

<sup>19</sup> Srv. Henckmann, Wolfhart, Lotter, Konrad: *Estetický slovník*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1995, s. 38.

<sup>20</sup> Srv. Volek, Jaroslav: *Kapitoly z dějin estetiky: od antiky k počátku 20. stol.* Praha: Panton, 1969, s. 9 – 10.

<sup>21</sup> V renesanci se užívalo pravidlo zlatého řezu - tedy poměr o hodnotě přibližně 1:1,618, který se nápadně často objevuje v přírodě. Ačkoliv se často užívá do dnešních dnů, neplatí, že by každé dílo, které tohoto poměru využije, bylo nutně lepším.

<sup>22</sup> Platón: *Hippias Větší*. In: *Dialogy o kráse* (ed. J.Šonka). Praha: Odeon, 1979.

Je třeba mít na paměti, že Platónovy spisy nejsou myšlenkově homogenní, protože se Platónovy názory postupně vyvíjely. Dialog *Faidón* zřejmě nejnázorněji prezentuje to, co na platónské nauce pokládáme za typické.<sup>23</sup> Ukažme si proto na něm základní Platónovy myšlenky. Platón předkládá, že naše smysly jsou nepřesné a klamavé, tělesné strasti a žádosti nás svazují a svádí z cesty k pravdě. Člověk je ale do jisté míry svobodný, protože je obdařen rozumem, díky němuž je schopen se držet v distanci od smyslovosti. Ten, kdo nejvíce následuje logos a oprošťuje tak duši ze sevření těla, je filosof. Učení je chápáno jakožto rozpomínání: když jsme něčemu porozuměli, nenabylí jsme nového poznatku, ale rozpomněli se na jeho příčinu, kterou poznala duše na onom světě před narozením a později zapomněla. Abychom mohli dvě věci porovnávat, tak potřebujeme nějakou společnou bázi, na jejímž základě pojímům rozumíme. Tuto bázi tvoří pravzory všech věcí, ideje, které nemohou pocházet ze světa smyslů, ale pouze sami ze sebe. Duše a ideje jsou si příbuzné a vztah těla a duše je analogický vztahu světa smyslů a světa idejí. Důkazem podobnosti duše a idejí a jejich neměnnosti je neviditelnost. Ideje, jakožto jediné opravdové jsoucnosti, jsou příčinou svých jevových manifestací ve smyslově vnímatelném světě. Jednotlivina má vlastnosti ideje, na které má účast. Například příčinou krásy květiny je idea krásna. „Jestliže jest něco jiného krásného mimo samo krásno, není krásné pro nic jiného než proto, že má účast v onom krásnu.“ (100c) Ideje jsou v různých vztazích účasti: například trojka má účast v lichosti a obě v ideji čísla. Některé ideje mají opačné protějšky, které nemohou přijmout – lichost nepřijme sudost a krása nepřijme ošklivost.

Nutno podotknout, že Platón zásadně odděluje krásu a umění – zatímco krásno je jednou z nejvyšších a nejlepších jsoucen, krásná umění jsou něčím nižším nežli i obyčejné věci denní potřeby – tedy z tohoto hlediska se Sokratem shodnou. U obou je také krása a estetika podřízena etice a mravnosti. V *Ústavě* Platón umění obviňuje, že šíří nepravdy a zesměšňuje, či usiluje o rozkoš a tak kazí mládež. Akceptuje jen takový typ básnictví, který by opěvoval bohy nebo ctnostné vlastnosti – tedy modlitby, hymny a ódy. Umělecká činnost pak musí být striktně řízena státem.<sup>24</sup>

Platón je ale především představitel **mimetické teorie umění**. Tato teorie byla vážněji zpochybněna až do nástupem fotografie a postimpresionismu. V základu stojí

---

<sup>23</sup> Platón: *Faidón*. Praha: Oikoyomenh, 1994. (přel. František Novotný).

<sup>24</sup> Nemusíme se ohlížet daleko do minulosti, abychom věděli, kam může uplatňování tohoto pravidla vést – dosud živým příkladem jsou státní zakázky za dob komunistického režimu. Avšak etická funkce umění provází od počátku až do konce historie umění. Silný etický apel má například Goyova *Poprava povstalců v Madridu 8. května 1808*, Picassova *Guernica*, *Pomník obětem komunismu* Olbrama Zoubka či dokonce činy *Mediální realita* Ztohoven.



ztotožnění uměleckosti s mimesis – napodobení, to se ale dalo vykládat mnoha různými způsoby. Platón zastával její negativní výklad: umělci pasivně kopírují smyslové jevy, které jsou opět jenom nápodobami skutečných jsoucn. Nejenže zobrazují věci jen zdánlivé, ne skutečné, ale tvoří bezúčelně, na základě iracionálních popudů. „Malířství a napodobovací umění vůbec koná své dílo daleko vzdáleno od pravdy a v druhém přátelství se stýká s tím činitelem v nás, který jest daleko vzdálen od rozumu, beze všeho zdravého nebo pravdivého účelu. Špatné tedy jest, se špatným se sblíží a špatné věci tvoří.“<sup>25</sup> Jaroslav Volek tento názor připisuje faktu, že řecká filosofie byla až do Platóna, s výjimkou sofistů a pythagorejců, materialistická. Platón sice nastoluje objektivní idealismus ve filosofii, ale jeho estetika přejímá materialistické řešení.<sup>26</sup> Estetiku ze sevření materialismu osvobozuje podle Volka až Plotinos. Umělec již nezobrazuje „stín stínu“, ale tvoří nové věci přímo na základě zření idejí, jež může dosáhnout ponořením se do vlastního nitra. Filosof **Zdeněk Kratochvíl** se na Platónův odpor k obrazům dívá poněkud jinak než Jaroslav Volek. Domnívá se, že zdrojem Platónova obrazoborectví je důslednost filosofického myšlení pochopeného jako nazírání myslí. Malířské zobrazení totiž tím, jak zmnožuje jevy, přispívá k tomu, že člověk může zabydlet ve iluzorní, smyslové sféře světa a prohozovat pak obraz a skutečnost. „K péči o duši, tj. k filosofii, náleží obrácení životní orientace: pryč od obrazů, směrem k věcem samým, směrem k jejich zdroji a bohatství smyslu.“<sup>27</sup> Kratochvíl zároveň ukazuje, že Platón připouští existenci takových obrazů, které přispívají k poznání. Nejsou to však ty, které se zdají být skutečné.

„Naopak ty, které názorně ukazují, že jsou jen obrazy něčeho, a tím ukazují. Ukazují pak nejen to, čeho jsou obrazy, nýbrž i povahu zobrazování, odvozenosti. Pouhým otočením povahy zobrazování naruby se však ke skutečnosti ještě nedostaneme. Je to jen směr, avšak vztahy mezi skutečností a obrazem nejsou oboustranně symetrické: cokoliv relativně skutečného může mít velmi mnoho různých obrazů (a navíc obrazů v různém smyslu slova), ale každý z těch obrazů je vůči onomu skutečnějšímu nedostačivý, nelze z něj zpětně odvodit plnost vzoru.“<sup>28</sup>

V dalších částech této práce, kde bude pojednáno o konceptuálním umění, se motiv bude objevovat znovu, ovšem v jiném kontextu. Prozatím naznačme, že „obrazy, které názorně ukazují, že jsou jen obrazy něčeho, a tím ukazují“ jsou signifikantní právě pro modernismus obecně a mohly by být i spojnicí mezi tak odlišnými celky jako jsou

---

<sup>25</sup> Platón: *Ústava*. Praha: Svoboda-Libertas, 1993, s. 315.

<sup>26</sup> Srv.: Volek, Jaroslav. *Kapitoly z dějin estetiky: od antiky k počátku 20. stol.* Praha: Panton, 1969, s. 15

<sup>27</sup> Kratochvíl, Zdeněk (1997): Platón a umění jeho doby. Rozluka filosofie a umění. s. 33.

- Dostupné z: <http://www.fysis.cz/Texty/Texty.htm>

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 33.

Velasquezovými *Las Meninas*, Magrittovou *Zradou obrazu*<sup>29</sup> a Kosuthovými *Jednou a třemi židlemi*. Později bude řečeno jak, to souvisí se „sebereflexivností umění“. Ještě se jednou vraťme k výkladu Zdeňka Kratochvíla. Ten také srovnává některé aspekty Platónova myšlení s dobovými tendencemi. Jsou to: 1) „Odpor k povrchní estetizaci (v analogii zkrašlovací role umění a zbytnělé intelektuality sofistů). 2) Důsledné vyvození závěrů s představy o umění jako verismu. 3) Odpor k „barokizujícímu“ vkusu, který zachycuje pathos, vnější obraz napětí stavů duše. 4) Útěk od nadbytku obrazů zhmotnělého polyteismu.“<sup>30</sup>

**Aristoteles** představuje ve své *Poetice* **pozitivní výklad mimesis**. Umění nemá pasivně *zrcadlit* konkrétní jevy. Umělec provádí očistný a rozumový výběr jevů, na jejichž základě vytváří spíše reprezentace jevů, rozumové abstrakce: modely a typy. Tím, že umění zobecňuje (idealizuje nebo karikuje), stojí výše než předměty smyslového světa. Mimesis není cílem sama o sobě, je prostředkem poznání hlubších stránek skutečnosti.<sup>31</sup> Navíc, jak se dovídáme z 9. kapitoly: „(..) úkolem básníka není líčit to, co se skutečně stalo, nýbrž to, co by se stát mohlo a co je možné podle pravděpodobnosti a nutnosti.“<sup>32</sup> Kromě **noetické funkce umění**, Aristoteles nachází první **psychologické vysvětlení** účelu umění. Tímto účelem je tzv. *katharsis* jakožto očista duše v oblasti citů a vášní a nastolení její rovnováhy. Katarze mohla být předlohou pro některé koncepce estetického prožitku. Ale aby umělecké dílo mohlo katarzi vyvolat, musí být – podle Aristotela - přísně logicky strukturováno podle stanoveného vzorce (v dramatu je to: expozice, kolize, krize, peripetie, katastrofa a jednota místa, času a prostoru). Lze však namítnout, že věčným opakováním a automatizací vyprchá jeho účín. Podle ruských formalistů (Viktora Šklovského) estetická funkce tkví v „*ozvláštnění*“ chladné zautomatizované struktury. Zatímco například Godardovy filmy spočívají na ozvlášťujících efektech, žánrové hollywoodské filmy na zautomatizovaných konvencích.<sup>33</sup>

---

<sup>29</sup> Francouzský filosof Michel Foucault interpretuje Velasquezovy *Las Meninas* jakožto „reprezentaci klasického módu reprezentace“ (Foucault, Michel: *Slova a věci*. Computer Press: 2007) a Magrittovou *Zradou obrazu* jako reprezentaci vztahu mezi reprezentační funkcí slova a obrazu (Foucault, Michel: *Toto nie je fajka*. Kalligram, 2010).

<sup>30</sup> Kratochvíl, Zdeněk (1997): Platón a umění jeho doby. Rozluka filosofie a umění. s. 53.

- Dostupné z: <http://www.fysis.cz/Texty/Texty.htm>

<sup>31</sup> Srv. Mráz, Milan: Předmluva k *Poetice*. In: Aristotelés: *Poetika*. Praha: Svoboda, 1996.

<sup>32</sup> Aristoteles: *Poetika*. Praha: Svoboda, 1996, s. 75.

<sup>33</sup> Srv: Thompsonová, K., „Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod“, *Iluminace*, č. 1 (29), 1998, s. 5-36.

Nedostatky vysvětlení umění (zúženou mimetickou teorií) jako realistické nápodoby přírody byly odhalovány ještě daleko před vynálezem fotografie, který způsobil osudový otřes. Stačilo málo k tomu – dívat se. Starořecké sochy jsou neoddiskutovatelně *stylizované*, s naturalismem nemají mnoho společného. Německý historik umění Gotthold Ephraim Lessing ve svém spise *Laokoön*<sup>34</sup> z roku 1766 dokazuje, že konečným a nejvyšším zákonem řeckého výtvarného umění byla krása *ideální*. Chválu reálného zobrazení bere on a prý i staří Řekové za „drzé vychloubání trapnou *zručností*, která není zušlechtěna hodnotou.“<sup>35</sup> Francouzský filosof Hippolyte Taine ve spise *O povaze uměleckého díla*<sup>36</sup> demontuje další starší zažitě představy ohledně cíle umění: 1) že cílem umění není absolutně přesná imitace smyslového zdání, protože hodnota umění není závislá na *zrakových klamech* (argumentace proti představě hmotné imitace), 2) cílem umění není imitace vztahů a vzájemné závislosti částí, protože i velcí umělci jako Michelangelo poměry záměrně nedodržovali, aby zvýšili estetický účín. Sám dospívá k tomu, že cílem umění je projevit *základní povahovou vlastnost věci*, ze které všechny ostatní, anebo alespoň mnohé z nich, vyplývají podle pevných souvislostí. Může se tudíž jednat i nějakou významnou *myšlenku*, a to jasněji a úplněji, než činí reálné předměty.

Na základě představy postupného *osvobození* od mimetického principu vznikly teorie umění, které by se daly nazvat „*evolučními*“. Americký teoretik Clement Greenberg usuzoval, že konečným cílem umění je dosažení sebereflexe, která spočívá v přiznání jeho prostředků. Jiný americký filosof, Arthur Danto, sleduje proces odmaterializování umění prostřednictvím vlastní sebe-teoretizace, směřující ke konci umění. Obě koncepce budou v dalších částech podrobněji vysvětleny, neboť jejich porozumění je pro náš problém jsou velice důležité.

Pojem *mimesis* v estetických teoriích vyskytuje dále, a s ním i spojení „*umělec – imitátor*“ a „*umělec – médium*“. Již ne v tom smyslu, že by umělec měl pouze realisticky napodobovat krásnou přírodu, či zprostředkovával božskou krásu. Například u Jana Mukařovského je umělec mediátorem obsahů kolektivního vědomí, u Rolanda Barthesa imitátorem předešlých gest (a nikdy původních). Mukařovský tvrdí, že spojení „*umělec – génius*“ je mýtem romantismu, po němž jí přebírá estetika psychologická,

---

<sup>34</sup> Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoön čili o hranicích malířství a poezie*. In: *Hamburská dramaturgie, Laokoön, stati*. Praha: Odeon, 1980.

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 286.

<sup>36</sup> Taine, Hippolyte Adolphe: *O povaze uměleckého díla*. In: *Filosofie umění*. Praha: Nákladem Josefa Pelcla, 1913, s. 149 – 163.

kteřá staví rovnítko mezi dílo a osobnost. Tento mýtus je přesvědčen, že „génius, toť tvořivá bezděčnost, spontaneita. Je podobně spontánní jako přírodní síly, jejichž je bratrem. (...) Dílo se pojednou jeví jako skutečný výraz umělcovy osobnosti, jako „hmotná“ replika jeho duševního ustrojení.“ Mukařovský následně protiargumentuje: „vztah autorův k dílu není podstatně odlišný od vztahu divákova, že jsou zde prostě jen dvě strany, mezi kterými prostředkuje dílo, jež pro tuto svou schopnost prostředkovat je *znakem*, nikoliv *výrazem*.“<sup>37</sup> Radikálněji vyznívají slova Rolanda Barthese: „Text není tvořen řadou slov vyjevujících jedinečný smysl, svým způsobem teologický smysl (jež by byl „zprávou“ Autora-Boha), ale je prostorem mnohým dimenzí, kde se snoubí a popírají různá psaní, z nichž žádné není originálem: text je tkanivem citací, pocházejících z tisíce kulturních zdrojů.“<sup>38</sup> Autor se tak stává funkcí, která drží pohromadě všechny stopy, z nichž je umělecké dílo vytvořeno. Michel Foucault tuto myšlenku rozvádí dál ve své přednášce „Co je to autor?“ z roku 1969 následovně:

„Funkce autora je vázána na právní a institucionální systém, který zavírá, určuje, člení svět diskurzu: nepůsobí jednolitě a stejně ve všech diskurzích, za všech dob a ve všech formách civilizace: není definována spontánním přiřknutím diskurzu jeho tvůrci, ale sérií specifických a komplexních operací, neodkazuje čistě a jednoduše k nějakému skutečnému jedinci, může simultánně vyvolávat vícero ego, vícero postavení subjektu, jež mohou být zaujata různými třídami jedinců.“<sup>39</sup>

Francouzský teoretik Nicolas Bourriaud v knize *Postprodukce*<sup>40</sup> se domnívá, že kreativita současného umění je docela jiná u umění moderního. Zatímco moderní umění usilovalo o vyvážení nového umění a nových hodnot, současné umění vytváří nové kompozice tak, že využije cizích děl, textů, zvuků a zasadí je do nového kontextu. Autor tak funguje jako dýdžej nebo programátor. Podobně „tvůrčí“ činnost provádí každý, když brouzdá internetem z jednoho odkazu na druhý, čímž si vytváří vlastní cestu a síť souvislostí. Rozdíl mezi umělcem a neumělcem se tak výrazně stírá.

## **2.2. Kantovská estetika**

### **2.2.1. Estetická teorie Immanuela Kanta**

*Kritika soudnosti* (1790) Immanuela Kanta<sup>41</sup> dala základy moderní estetické teorii. Kantovská estetika podle mnohých konstituuje to, čemu se dnes říká „*estetické paradigma umění*.“ Kant přinesl totiž predikáty o povaze umění a estetická s velkou

---

<sup>37</sup> Mukařovský, Jan: *Osobnost v umění*. In: *Studie z estetiky*. Praha, 1966.

<sup>38</sup> Barthes, Roland (1968): *Smrt autora*. *Aluze*. No. 3, 2006, s. 75-77.

<sup>39</sup> Foucault, Michel (1969): *Co je to autor?* In: *Diskurs, autor, genealogie*. Praha: Svoboda, 1994, s. 55.

<sup>40</sup> Bourriaud, Nicolas: *Postprodukce*. Praha: Tranzit, 2004. (Přeložil Petr Turek)

<sup>41</sup> Kant, Immanuel: *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975.

explanační silou, jež ustály i rozpad mimetického modelu umění po příchodu postimpresionistů, protože je bylo možné vztáhnout i na případy abstraktního malířství. Kant postuloval autonomii umění a estetického souzení tím, že je odlišil od ostatních lidských činností a zájmů. Estetický soud vkusu specifikoval jako: apriorní, nepojmový, nezainteresovaný, účelový bez účelu, subjektivně nutný, s všeobecností zalíbení. Estetické (reflektující) souzení je věcí pozorování a kontemplace, zatímco praktické (určující) souzení se týká jednání a teoretické souzení poznání. V praktickém a teoretickém soudu je přední rozum (který operuje s pojmy) a rozvažování, v estetickém cit (který je bezprostřední, tedy nepojmový) a obrazotvornost.

Kant říká, že objektivní pravidlo vkusu, které by prostřednictvím pojmu určovalo, co je krásné, neexistuje. „Abychom rozlišili, zda je něco krásné nebo ne, nevztahujeme představu prostřednictvím rozvažování k objektu, nýbrž prostřednictvím obrazotvornosti (možná také s rozvažováním) k subjektu a k jeho pocitu libosti nebo nelibosti. Soud vkusu není poznávacím soudem, není tedy logický, nýbrž estetický, a tím rozumíme takový soud, jehož motiv nemůže být jiný než subjektivní.“<sup>42</sup> Podstatný je obrat pohledu od objektu k hledisku subjektu – krása je vztažena k recipientově představě. Na to navazují teorie, které operují s existencí „*estetického objektu*“, jehož podstata je intencionální, a který se konstituje až během recepcce.<sup>43</sup> Nebo funkcionální pojetí umění, jež míní, že to čím objekt jest, je dáno způsobem sebeuplatnění subjektu vůči skutečnosti.<sup>44</sup> Důležitým pojmem je „*nezainteresovanost zalíbení*“. Řečeno v terminologii sémiotiky, máme zájem primárně o znak a ne o jeho hmotný substrát a ani o to, k čemu referuje. Umělecké dílo je předně autonomním - netransparentním znakem.<sup>45</sup>

Kant opakovaně zdůrazňuje, že „estetický soud nedá vůbec žádné poznání (ani nejasné) o objektu; poznání se odehrává pouze prostřednictvím logického soudu; oproti tomu estetický soud vztahuje představu, kterou je dán objekt, pouze k subjektu a neukazuje žádnou vlastnost předmětu.“<sup>46</sup> Polský fenomenolog Roman Ingarden to ilustruje na rozdílu estetického a badatelského hlediska. Zatímco v badatelském postoji je „proces poznávání veden snahou přizpůsobit výsledky poznání předmětu a vyloučit

---

<sup>42</sup> *tamtéž*, s. 51.

<sup>43</sup> Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1964.

<sup>44</sup> Mukařovský, Jan: Místo estetické funkce mezi ostatními (1942). In: *Studie I*. Brno: Host, 2007, s. 169 – 184.

<sup>45</sup> Goodman, Nelson: Kdy je umění. In: *Jazyky umění*. Praha: Academia, 2007, s. 70-83. a Mukařovský, Jan: Umění jako sémiologický fakt (1934). In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 85 – 88.

<sup>46</sup> Kant, Immanuel: *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975, s. 69.

z nich všechny prvky, které mohou vyplynout z činitelů cizích poznávanému předmětu“, v estetickém si „ve specifické percepční obrazotvornosti dotváříme takové detaily předmětu, které mu dávají takovou formu, který v sobě obsahuje nejdůležitější estetické hodnoty, jaké se mohou v daných podmínkách uplatnit in concreto.“<sup>47</sup>

Další tvrzení předkládá, že krása je forma účelnosti předmětu, „účelnost bez účelu“. Krása by se dala připodobnit intencionální struktuře objektu. „Tato účelnost snad ukazuje jistou účelnost stavu představ v subjektu a jakéhosi jeho uspokojení v tomto stavu tím, že daná forma je pojmána v obrazotvornosti, ale neukazuje dokonalost nějakého objektu.“<sup>48</sup> Jedná se o strukturovaný celek, který je dynamicky rozlišen, přesto má jednotný tvar. Podobným způsobem Roman Ingarden postuluje estetický prožitek, který je organickým celkem tvarových kvalit nižšího a vyššího řádu, jež jsou sjednoceny finální syntézou. Formalisté Clive Bell a Roger Fry na základě Kantovy teze definovali podstatu umění skrze „*signifikantní formu*“, tj. vzájemný vztah tvarových prvků. Organicisté zase ztotožnily umění s „třídou organických celků skládajících se z rozlišitelných, třebaže neoddělitelných prvků v jejich kauzálně účinných vztazích, jež jsou prezentovány v určitém smyslově vnímatelném médiu.“<sup>49</sup>

Kantova teorie byla nejrůzněji doplňována, upravována nebo napadána. Apriornost estetického soudu zpochybňována poukazem na determinovanost předchozí vědění (H. G. Gadamer<sup>50</sup>), nebo bylo dokazováno, že bezprostřední estetický soud libosti se může kumulací percepčí vyvíjet směrem k estetickému soudu s objektivní platností (S. C. Pepper – soud bezprostřednosti, soud objektivity, soud vkusu<sup>51</sup>). Jiní tvrdili, že estetické vnímání má kognitivní charakter (N. Goodman<sup>52</sup>), nebo že se k objektu lze vztahovat zároveň více způsoby najednou (J. Mukařovský<sup>53</sup>). Podle sociologů vnímání estetična je sociálně a kulturně podmíněno. Nakonec Morris Weitz popřel, že je umění vůbec možné zobecnit v definici.<sup>54</sup>

---

<sup>47</sup> Ingarden, Roman (1967): Estetický prožitek a estetický předmět, par. 24. In: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1964, s. 136 – 137.

<sup>48</sup> Kant, Immanuel: *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975, s. 69.

<sup>49</sup> Weitz, Morris: Role teorie v estetice. In: Vlastimil Zuska [ed.]: *Umění, krása, šeredno*. Praha: Karolinum, 2003, s. 77-88.

<sup>50</sup> Gadamer, Hans-Georg: *Aktualita krásného. Umění jako hra, symbol a slavnost*. Praha: Triáda, 2003.

<sup>51</sup> Pepper, Stephen Coburn: Supplementary Essay: The Aesthetic Work of Art. In: *The Basis of Criticism in the Arts*. Harvard: Harvard University Press, 1965 (pův. 1945), s. 142–171.

<sup>52</sup> Goodman, Nelson: *Jazyky umění, nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007, Goodman, Nelson: *Způsoby světatvorby*. Bratislava: Archa, 1996.

<sup>53</sup> Mukařovský, Jan: *Studie I*. Brno: Host, 2007.

<sup>54</sup> Weitz, Morris: Role teorie v estetice. In: Vlastimil Zuska [ed.]: *Umění, krása, šeredno*. Praha: Karolinum, 2003, s. 77-88.

Kantova teorie se ale těžko zařadit pod jeden myšlenkový směr. Obsahuje větší množství různých podmětů, které se dají rozvinout. Našli v ní inspiraci, nebo na ní navazovaly na ní mnohé estetické teorie, které si ovšem ve výsledku vzájemně protičejí: formalistická, funkcionalistická, expresivistická a formalistická. V angloamerickém prostředí zastával silnou pozici její formalistický výklad v pojetí Cliva Bella, Rogera Frye a Clementa Greenberga. Zvláště Clement Greenberg měl velký vliv na tom, že v očích mnoha lidí, často též umělců, jde o téměř totožné teorie, a tedy platí: estetika = Kantova teorie estetického souzení = formalismus. Někteří současní filosofové – například Diarmuid Costello, Jay Bernstein, Jacques Ranciere a Jason Gaiger - se proto domnívají, že důvodem toho, proč je v posledních desetiletích existence estetiky tak radikálně kritizovaná, je přehnaná reakce na greenbergovský formalismus.<sup>55</sup> Pojdme se podívat na to, o co se jedná.

### **2.2.2. Immanuel Kant v podání Clementa Greenberga**

Koncepce umění Clementa Greenberga je shrnuta v jeho studii *Modernistická malba*.<sup>56</sup> Ta začíná odkazem k osobě Immanuela Kanta:

„Ztotožňuji modernismus s mohutnou, téměř rozjitřenou sebekritickou tendencí, která začíná u filozofa Kanta. Byl to on, kdo poprvé kritizoval prostředky kritiky, a proto vnímám Kanta jako prvního skutečného modernistu. Základ modernismu tkví, alespoň jak to já chápu, v užití charakteristických metod dané disciplíny samotné. A to nikoli s cílem ji rozvrátit, ale naopak ji ještě více upevnit v oblasti její kompetence.“<sup>57</sup>

Greenberg popisuje nepřerušovaný vývoj umění jako proces *sebeurčení* a *sebekritiku* uměleckých disciplín – jednotlivá umění postupně *odhalovala* svou vlastní podstatu, která už byla obsažena v dílech staršího umění, ale skryta pod prvky, které mu nebyly vlastní. Sebekritická tendence umění je ale většinou podvědomá a spontánní.

Greenberg vychází – ovšem velmi volně - z Kantových konceptů estetické *autonomie*, *nezainteresovanosti* estetického soudu vkusu a krásné *formy* jako „účelnosti bez účelu“. Podle formalismu je právě forma hlavním prostředkem umění. Malířské umění by se mělo zaměřit na takové formální vlastnosti díla jako plošnost plátna, tvar podložky, pigment barvy, tvary skvrn, kompozice, například umění sochařské oproti tomu má zdůraznit svou prostorovost a vícehledovost. Greenberg zastává názor, že každý umělecký druh se musí vymezit vůči ostatním, odstranit prvky jemu *nevlastní*.

---

<sup>55</sup> Stejskal, Jakub: Estetika je živá disciplína. Rozhovor s Jasonem Gaigerem. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 6-7/2009. Praha: Akademie výtvarných umění, 2009, s. 68-85.

<sup>56</sup> Greenberg, Clement: *Modernistická malba*. In: Tomáš Pospiszyl (ed.): *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*. Praha: OSVU, 1998, s. 35–47.

<sup>57</sup> Tamtéž, s. 37.

Modernistická malba by měla poskytovat *čistě vizuální zážitek*, proto se snaží oslovovat zrak jako jediný podstatný smysl. Měla by být „pročištěna“ od výrazových prostředků jiných disciplín: od narativnosti, divadelnosti, iluzivnosti, prostorovosti apod.. Malíř toho docílí tak, že namalované objekty nestíní a neužívá perspektivní pravidla. Mimetická malba skrývá *specifické prostředky* malířství a díky tomu i skrývá to, co je umění *vlastní*. Umělecké dílo má být esteticky autonomní a auto-referenční, prezentovat samo sobě a naopak nereprezentovat ani nekonotovat vnější realitu.

Jak je znát, takové podmínky naplňuje jen úzký segment umělecké produkce. Clement Greenberg preferoval umělecké směry jako *abstraktní expresionismus*, *color field painting*, *lyrickou abstrakci* a *hard-edge painting*, a tvorbu Kennetha Nolanda, Helen Frankenthaler, Anthony Caroa, Franka Stellu, Ellswortha Kellyho, Morrisa Luise a Julese Olitskiho.<sup>58</sup> V současnosti by si Greenberg asi těžko vybíral. Dnes často taková díla, která se na první pohled vypadají jako greenbergovsky formalistická, mají sociálně kritický podtext, nebo fungují v prostoru jako architektura či k své existenci vyžadují další realitu, jinak jsou neúplná, tedy neautonomní. Místo aby došlo k očištění uměleckých druhů, můžeme pozorovat od 70. let naopak pozorovat vzestup „*hybridizace*“ a „*konceptualizace*“ modernistických forem.

Pod palbou kritiky se dostal především Greenbergův pojem „*mediální specifity*“ a „*optičnosti*“ jako toho, co by mělo být podstatou umění. - a to jak ze strany umělců, tak teoretiků. Sám Kant jí v Kritice soudnosti takto neformuluje, neboť se vyjadřuje o autonomii umění obecně, ne o autonomii uměleckých disciplín. *Sebekritická tendence umění a snaha o anti-iluzivnost* je zřetelná stále, ovšem bývá pojatá jiným způsobem (jak, se ukáže v dalších částech).

### **3.3. Hegeliánská estetika**

#### **3.3.1. Estetická teorie Georga Wilhelma Friedricha Hegela**

Hegelova teorie se v estetice nezabydlela takovým způsobem jako Kantova, přesto má mnoho silných momentů. Stejně jako Kant se domnívá, že nemohou existovat žádné všeobecné zákony krásy a vkusu. Navíc odlišuje umění služební, které se užívá „jako zběžné hry, sloužící potěšení a zábavě, ozdobě našeho okolí, tomu aby se jiné předměty jím byly vyzdobeny“ od umění v pravém slova smyslu, tj. „umění volného jak

---

<sup>58</sup> Srv. [http://en.wikipedia.org/wiki/Clement\\_Greenberg](http://en.wikipedia.org/wiki/Clement_Greenberg)



po stránce svého účelu, tak stránce prostředků.“<sup>59</sup> Umění tedy musí být svobodné a sebevědomé. Jeho obsahem je obecná idea, forma je konkrétní smyslové obrazové utvářením ideje.

Svůj triadický vývojový model teze-antiteze-syntéze aplikuje právě na vztah ideje k její formě. Rozděluje tři stupně a formy umění: v první symbolické „idea ještě nenašla formu v sobě samé a zůstává následkem toho pouze zápolením a snažením o formu,“<sup>60</sup> druhou - klasickou klasické umělecké formě považuje za ideální, neb idea je harmonickém vztahu se svou formou (artefakt má důležitost a zároveň odkazuje k ideji) a nakonec třetí „moderní“ romantická forma je postižená niterností tak, že artefakt ztrácí důležitost oproti ideji. Uvádí, že umění ve své volnosti může svou nevyšší úlohu, když se postaví do společné řady s náboženstvím a filosofií a je jedním ze způsobů, jak přivést k uvědomění ducha. Konce historie nastane tehdy, když vědění bude absolutní, a tak se ztratí se distance mezi věděním a jeho objektem - „vědění bude svým vlastním objektem.“<sup>61</sup> Zároveň cítí, že pro nás umění zůstává „čímsi minulým.“ „Moderní“ umění, říká Hegel prorocky, „pro nás ztratilo ryzí pravdivost a životnost a přesunulo se spíše do naší představy, než aby udržovalo svou někdejší nezbytnost ve skutečnosti a zaujímal v ní své nejvyšší místo. Umělecká díla podněcují v nás kromě bezprostředního prožitku zároveň náš soud, jelikož podrobujeme svému myšlenkovému uvažování obsah, prostředky uměleckého podání v díle a přiměřenost a nepřiměřenost obojího. Věda o umění je proto ještě mnohem více potřebou naší doby než v časech, kdy umění poskytovalo plné uspokojení již pro sebe jakožto umění. Umění nás vyzývá k myšlenkové úvaze a to ne za tím účelem, aby opět vyvolala umění, nýbrž aby se vědecky poznalo, co umění je.“<sup>62</sup> Takové prohlášení vyznívá, jako by bylo konstatováním současného stavu výtvarného umění a ne výrokem dvě stě let starým.

### **3.2.2. G. W. F. Hegel v podání Arthura Colemana Danta**

Reinterpretace Hegelovy myšlenky se chopil americký umělecký kritik a filosof Arthur C. Danto. V kapitole *Konec umění* knihy *Smrt umění*<sup>63</sup> zvažuje, jestli umění skončilo tak, že rezignovalo na vyvíjení „stále rafinovanějších technik percepční

---

<sup>59</sup> Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Estetika*. Praha: Odeon, 1966, s. 58-127.

<sup>60</sup> *Tamtéž*, s. 103.

<sup>61</sup> Danto, Arthur Coleman: *Konec umění*. *Estetika*, Vol. 35, No. 1, 1998, s. 1-18.

<sup>62</sup> Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Estetika*. Praha: Odeon, 1966, s. 58-127. s. 65.

<sup>63</sup> Danto, Arthur Coleman: *Konec umění*. *Estetika*, Vol. 35, No. 1, 1998, s. 1-18.

ekvivalence“ a „transmutovalo ve filosofii“. Danto vysvětluje, jakým k tomuto stavu došlo.

Umělci ve svých dílech postupně negovali mimetický, figurativní, pak materiální princip až dospěli k velice jednoduchým objektům. Vznik každého nového uměleckého směru doprovázelo narušení některé stávající umělecké konvence a zároveň nutnost obnovit zpřetřhanou kontinuitu s uměním starším. Přijetí redukovaných objektů mezi umění vyžadovalo vytvoření nánosu stále komplikovanějších teorií, které by zdůvodnily, co je podstatou umění. Postupující negací normy uměleckého díla se zvyšovala sebe-teoretizace umění až do doby, kdy vysvětlení smyslu umění začalo být odmítáno jako nedostatečně obecné a zadrželo se, že hlavním smyslem moderního umění bylo samotné kladení otázky po jeho vlastní identitě.

„Abych parafrázoval slavnou Kantovu formuli, bylo to, jako by umění bylo čímsi pojmově uchopitelným, aniž by mu odpovídal jakýkoliv určitý pojem. (...) Nabízí se výklad, že podle Hegela filosofické dějiny umění záleží v tom, že umění je v posledku svou vlastní filosofií, což dokazuje, že sebe-teoretizace představuje skutečnou možnost a záruku, že existuje něco, čehož identita spočívá v sebeporozumění. (...) Umění se konečně vypařilo v záblesku čisté myšlenky o sobě samém a zbylo pouze jakožto objekt svého vlastního teoretického vědomí.“<sup>64</sup>

Podle Danta s koncem umělcova hledání sebe sama a sebe-nahlédnutím podstaty umění, které tvořilo konzistentní a lineární příběh dějin umění, „zemřelo“ umění. Tápavé hledání po tom, co je umění, už se vyčerpalo, nyní jde jen recyklovat staré náměty. Smrt umění je však také jeho osvobozením, protože v post-historické době každý může tvořit, co chce a jak chce, ale jeho tvorba bude vždy již postrádat onu dějinnou osudovost.

Arthur Danto v tomto článku představil hned několik kontroverzních tezí. Zprvė identifikoval, že jediné, co spojuje odlišná umělecká umění a je tudíž podstatou umění, je teoretická interpretace. Umění splývá s teorií umění, přestože umění jí odjakživa předcházelo. Opravdu však interpretace plní stejnou funkci a má stejný účinek jako umělecké dílo, s kterým má sdílet „jedno tělo“? Zadruhé: Danto ztotožňuje celý příběh umění s proměnou jedné linie vizuálního umění, přestože druhů umění a linií existuje mnoho. Zatřetí: opravdu hledání umělců skončilo? A jak si jinak vysvětlit současné formální a myšlenkové posuny modernismu?

### **3. Konceptuální umění**

---

<sup>64</sup> *tamtéž*, s. 14–17.

Jak již bylo naznačeno v úvodu, pojem *konceptuální umění* ve dvou významech, který je třeba rozlišovat: první označuje omezenou uměleckou školu, která má své přesné lokace a čas existence. Vystřídaly jej již jiné přístupy: neo-konceptuální, post-konceptuální, brit art a jiné. Jedná se o konceptuální umění v původním slova smyslu, *tradiční konceptualismus*, jež spočívá na užším okruhu svých zakladatelů, a lze proto rekonstruovat motivy jeho vzniku. I přesto se definování jeho specifík mohou lišit, neboť konceptuální umění rozhodně není uměleckým stylem, který by se dal snadno rozlišit na výčet výrazových vlastností. Navíc i mezi jeho čelními představiteli jsou názorové neshody.

Ještě složitějším se jeví definice *konceptuálního umění* v druhém významu slova, který označuje jakýsi *globální konceptualismus*, který není určen místně ani časově. Ten se na různých místech a v různých časech mísí s odlišnými uměleckými přístupy, které by pro konceptualismus tradiční byly nepřijatelné. Též mnohdy vyrůstá odlišného světonázorového podhoubí dané kultury. V britském tisku se dokonce užívá synonymně pro označení současného umění. V takovém případě již označení postrádá jakoukoliv informační hodnotu. Lze tedy pochybovat, zdali je dobré vytrhávat pojem z časoprostorového kontextu, v kterém vznikl a v kterém měl svůj smysl. Na druhou stranu, že přehnaná orientace na významovou čistotu nás může obrátit o jiné podstatné náhledy, které by nám mohly pomoci pochopit důležité souvislosti.

Nakonec stanovisko pro významovou čistotu je poněkud etnocentrické, neb z jeho úhlu pohledu je „*správná*“ jen původní forma a všechny ostatní variance jen nižším vývojovým stupněm jí samé. To můžeme pozorovat na hodnocení východoevropského umění vzniklého optikou Západního umění. Byla snad česká avantgarda horší jen proto, že reagovala na jiné podmínky a problémy, než americký? Český teoretik Tomáš Pospiszyl ve studii *Zlatá šedesátá*<sup>65</sup> si všímá, že ona homogenizace náhledů je důsledkem neproblematizovaného přejímání umělecko-historických kategorií vytvořených speciálně pro americké nebo západoevropské umění. S oním „nálepkováním“ je tedy třeba se mít na pozoru.

### **3.1. Vznik konceptuálního umění**

---

<sup>65</sup> Pospiszyl, Tomáš: *Zlatá šedesátá*. In: *(A)symetrické historie – zamlčené rámce a vytěsněné problémy*. Praha: Vědecko-výzkumné pracoviště AVU, 2008, s. 134-145.

Průvodcem touto částí je kniha H. Foster, R. Krauss, Y-A. Bois, B. Buchloha *Umění po roce 1900*<sup>66</sup>.

Tradiční konceptuální umění je spojováno se skupinou umělců, která byla předvedena roku 1968 na prvních konceptuálních výstavách v New Yorku kritikem a obchodníkem s uměním Sethem Siegelaubem. Jeho přelom šedesátých a sedmdesátých let. První generace konceptuálních umělců tvořili: Lawrence Wiener, Joseph Kosuth, Robert Barry a Douglas Huegler. Neméně slavnými konceptuálními umělci byli i Henry Flynt, Sol LeWitt, Dan Graham, Robert Morris a John Baldessari.

Konceptuální ideologie vzešla ze setkání dvou různých modernistických okruhů: avantgardního hnutí dada (1916 – 1923) a jeho děl „*readymades*“ s geometrickou abstrakcí. Zprostředkovateli jejich myšlenkového odkazu se stalo nejprve hnutí Fluxus a pop-art, později minimalistická tvorba umělců Franka Stelly, Ada Reinharda a Donalda Judda. Před „oficiálním“ počátkem konceptuálního vznikala dvě díla, který předznamenala budoucí konceptuální přístupy:

- 1) Robert Morris vytvořil *Kartotéku*, která ukázala „zaměření se na revidovanou lingvistickou definici modernistické sebereflexe – neboli umění prosazující svou vlastní autonomii pomocí strategií sebereference – kterou Morris posunul na samý okraj podrytí estetické autonomie“.<sup>67</sup>
- 2) Ed Ruscha vytvořil *Dvacet šest benzínových pump*, které předznamenali konceptuální užití fotografie a distribuci konceptuálních děl skrze knihy.

### **3.2. Dadaismus - Marcel Duchamp**

V době, kdy Marcel Duchamp vytvořil svá nejslavnější díla, byla jeho činnost známa jen malé skupině zasvěcenců a pro mnoho let představovala pro umění jen bizarní problematiku odchylku. Mezi prvními teoretiky, kteří si uvědomili Duchampův potenciál, byl i český historik a kritik umění Jindřich Chaloupecký, který Duchampovi uspořádal v Praze roku 1969 výstavu a sepsal o něm knihu *Úděl umělce - Duchampovské meditace*<sup>68</sup>, jež u nás vyšla samizdatově. Dílo Marcela Duchampa označil za dějinný mezník. Na své přednášce roku 1977 řekl: „Všecko to, co se v umění těchto let tak výrazně liší od všeho, co tu bylo, se dá nazvat uměním

---

<sup>66</sup> Foster, Hal & Krauss, Rosalind & Bois, Yve-Alain & Buchloh, Benjamin: 1968. In: *Umění po roce 1900: Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha: Slovart, 2007, s. 527-533.

<sup>67</sup> Foster, Hal & Krauss, Rosalind & Bois, Yve-Alain & Buchloh, Benjamin: 1968. In: *Umění po roce 1900: Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha: Slovart, 2007, s. 527.

<sup>68</sup> Chaloupecký, Jindřich: *Úděl umělce, Duchampovské meditace*. Praha: Torst, 1998.

poduchampovským. Duchamp o několik desítek roků předešel všechny, kdo dnes cítí, že je potřeba už doopravdy skoncovat s tradičním pojetím umění.<sup>69</sup> V podobné duchu mluví Joseph Kosuth: „Veškeré umění po Duchampovi je svou povahou konceptuální, neboť existuje pouze konceptuálně.“<sup>70</sup> Když roku 2004 mělo při příležitosti udílení Turner Prize mělo na pět set předních kritiků, teoretiků, umělců a jiných odborníků rozhodnout, které umělecké dílo se ve 20. století nejvlivnějším, vyhrála Duchampova *Fontána nad Picassovými Avignonskými slečnami*.

Přitom dadaismus, v jehož rámci Duchamp tvořil, je přijímán rozporuplně. Estetik Guido Morpurgo-Tagliabue píše, že technikou hnutí dada je „exhumace formy středověkých žonglérů“ pod sociální rouškou. „Tito žongléři pod ochranou panovníka a dvorských konvencí, připuštěných na dvoře, mohli říkat veřejně nejnepříjemnější pravdy, mohli svými hrubými vtipy a svými paradoxy útočit jak na jednotlivce, tak i na instituce.“ Morpurgo-Tagliabue jejich činnost hodnotí kriticky:

„[...] víc než literaturu měli rádi zábavné slovní hříčky, kontroverze, mimické a verbální projevy, mítinky, kongresy, provokace, dobře propracované skandály, skvělé, ale beztrestné urážky. A smích nebo úsměv posluchačů, nyní už ne šlechticů, nýbrž měšťáků, se nezměnil. Tím nevylučujeme, že někdejší žongléři nebyli často poučenými pozorovateli, ale a odvážnými duchy, stejnými, jako byli autoři satir a pamfletů. Ale srovnání s těmito řemeslnými blázny vysvětluje dobrovolný antiliterární a obvykle antiúmělecký postoj, kteří adepti těchto směrů zaujali; tento postoj je přibližuje spíše k žonglérům než k pamfletistům, spíše k autorům frašek než satir.“<sup>71</sup>

Dadaismus opravdu neměl umělecké aspirace, proto se mu také přezdívá *anti-art*. Vztah k zábavě je v dada i v konceptuálním umění dvojznačný. Jistě vznikají taková díla, jenž svojí at' už humornou, nebo provokativní formou, slouží k pouhému pobavení a rozptýlení. Zároveň snad není žádné jiné umění, které by se tak jako konceptualismus, stavělo do opozice k zábavnímu průmyslu, kýči a kultuře „spektáklů“. Proto mnohdy konceptualisté volí záměrně nezajímavou a nudnou formu vyjádření. Ovšem protože umění je i komplexním celkem, tedy i mnohvrstevnatým významovým útvarem, může spojovat roviny oboje – rovinu vtipu a vážného tématu, či formu provokace a filosofické sdělení. Také ony hrubé vtipy směřované vůči institucím získají nový rozměr, zasadí-li se do kontextu boje proti totalitarismu. V českém prostředí tak vznikala subverzivní díla, která samostatně působí jako vtipky k pobavení, ale jako autentická forma vzdoru proti socialistické diktatuře dostává existenciální

---

<sup>69</sup> Chaloupecký, Jindřich (1977): Umění a transcendence. *Revolver Revue* č. 45/2001.

- Dostupné: <http://www.revolverrevue.cz/umeni-a-transcendence-prednaska>

<sup>70</sup> Kosuth, Joseph (1969): Umění následuje filozofii I – III. In: Srp, Karel (ed.): *Minimal & earth & concept art*. Praha: Jazzová sekce Svazu hudebníků, 1982, s. 279.

<sup>71</sup> Morpurgo-Tagliabue, Guido: *Současná estetika*. Praha: Odeon, 1985, s. 401.

aureolu, zvláště uvědomíme-li si, že tehdy vznikala „na vlastní pěst“ a aktéři nemohli počítat s ním, že se časem zařadí do dějin českého umění. Pokud však připustíme, že také kapitalistický systém má totalistické rysy, protože podřizuje vidění světa logice směnitelnosti, díky níž se hodnoty věcí i lidí redukuje na ekonomické parametry, pak můžeme vidět aktivity západních avantgardních umělců (například hnutí Fluxus) analogickým způsobem. Umělecký postoj se tak stává postojem morálním.

Provokace Marcela Duchampa také nebyly samoučelné - byly kritikou uměleckých institucí. Duchamp vzdoroval vůči tehdejšímu pojmání umění jako něčeho, co by sloužilo jako fetiš nebo k pouhé dekoraci. Kontroverze vyvolávání především jeho „ready-mades“. Tento termín vymyslel sám Duchamp v roce 1915 pro díla, která nevytvořil, ani si je nenechal zhotovit na zakázku, ale jednoduše je koupil a naložil s nimi jako s uměním. Nejznámější je případem je *Fontána* z roku, podepsaná pisoárová mušle, kterou Duchamp poslal pod falešným jménem Richard Mutt na výstavu společnosti Nezávislých umělců. Přestože bylo anoncováno, že výstavy se smí zúčastnit každý umělec, který zaplatí 6 dolarů, byla zprvu komisí odmítnuta, protože ji někteří považovali buďto za nemorální, či vulgární, nebo za plagiát instalatérského díla.<sup>72</sup> Nakonec však vystavena byla a stala se součástí moderního umění.

Pokud bychom se s pisoárem setkali v například v uměleckoprůmyslovém muzeu, nebylo by pro nás zřejmě větším problémem na ní reagovat esteticky tak, že bychom vnímali její „krásku“ jejího designu. Moderní člověk je zvyklý takto estetizovat věci denní potřeby. V odkrývání krásy běžných věcí smysl readymades nespočívá. Duchamp píše: „To, co chci především ujasnit je, že výběr těchto „readymades“ nikdy nebyl ovlivněn estetickým potěšením. Jejich výběr byl založen na reakci vizuální indiference a zároveň absolutní absenci dobrého nebo špatného vkusu ... ve skutečnosti na kompletní anestezii.“<sup>73</sup> Duchamp (pod falešnou identitou) roku 1917 obhajoval v textu v časopise *The Blind* svoji *Fontánu* následovně: „Zda pan Mutt tuto Fontánu udělal vlastníma rukama, či ne, není důležité. Zvolil jí. Vzal obyčejný předmět ze života, umístil ho tak, že zmizel jeho užitkový význam pod novým názvem a novým hlediskem – vytvořil pro tento předmět novou myšlenku.“<sup>74</sup> Fontána je tedy konceptuálním dílem. Joseph Kosuth význam Marcela Duchampa pro konceptuální

---

<sup>72</sup> Duchamp, Marcel (1917): The Richard Mutt Case. In: Kristine Stiles and Peter Selz (eds.): *Theories and Documents of Contemporary Art*. California: University of California Press, 1996, s. 817.

<sup>73</sup> Duchamp, Marcel (1961): Apropos of „Readymades“. In: Kristine Stiles and Peter Selz (eds.): *Theories and Documents of Contemporary Art*. California: University of California Press, 1996, s. 817, s. 819.

<sup>74</sup> Duchamp, Marcel (1917): The Richard Mutt Case. In: Kristine Stiles and Peter Selz (eds.): *Theories and Documents of Contemporary Art*. California: University of California Press, 1996, s. 817.

umění shrnuje takto: „Událostí, která umožnila pochopit, že je možné „hovořit jiným jazykem“ byly první readymades Marcela Duchampa. Prostřednictvím ready-made přešlo umění svým zaměřením od formy vyjadřování k obsahu. To znamená, že přesunulo povahu umění otázky morfologie na otázku funkce. Tento přechod od „zevnějšíku“ ke „konceptu“ byl počátkem „moderního“ umění a zároveň i počátkem konceptuálního umění.“<sup>75</sup>

### **3.3. Analytický konceptualismus Josepha Kosutha**

Joseph Kosuth byl spjat s konceptuálním uměním již od jeho počátku. Známý je také díky svým textům, v nichž vysvětluje nejen svou tvorbu, ale snaží se také vyprávět o umění jako celku. Soubor jeho textů vyšel pod názvem *Art After Philosophy and After*<sup>76</sup>. Stejnomená studie<sup>77</sup>, která působí jako manifest konceptuálního umění svého druhu, bude materiálem následující analýzy. Kosuth v něm argumentuje v prospěch radikální verze kognitivisticko-analytického a lingvistického přístupu k umění, která se však dá jen těžko v této celku vztáhnout na díla jiných umělců. Zastává svou extrémní opozici vůči estetice. Svoje filosofické zázemí představuje hned ze počátku studie: je jím ranně analytická filosofie Ludwiga Wittgensteina a logický pozitivismus Alfreda Julese Ayera. Řídí se Wittgensteinovským krédem „o čem nelze mluvit, o tom se musí mlčet,“ proto odmítá snahy o vyjádření „onoho nevyslovitelného“ a to jak ve filosofii, tak v umění. „Kontinentální filosofii“, existencialismus a fenomenologii, naopak odvrhává na smetiště dějin. 20. století tak nazývá „koncem filosofie a počátkem umění“.

Konceptuální umění Joseph Kosuth definuje jako „průzkum základů ideje umění“ a říká, že ho lze považovat za tendenci. Artefakty jsou konceptuálně pro postavení umění nepodstatné, ale neznamená to, že se umělec nemůže využít předměty za určitým účelem. Většina konceptuálních děl se sice projevuje „nematerialitou“ „antiobjektovostí“, ale jsou výsledkem konceptuálního uvažování, ne jeho podstatou. Konceptuální umění je na řeči neméně závislé než filosofie a věda. Transformaci tradičního umění na nové umění chápe jako přesun od perceptualismu ke

---

<sup>75</sup> Kosuth, Joseph (1969): Umění následuje filozofii I – III. In: Srp, Karel (ed.): *Minimal & earth & concept art*. Praha: Jazzová sekce Svazu hudebníků, 1982, s. 279.

<sup>76</sup> Kosuth, Joseph: *Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990*, Guercio, Gabriele (ed.), Cambridge: The MIT Press, 1991.

<sup>77</sup> Kosuth, Joseph (1969): Umění následuje filozofii I – III. In: Srp, Karel (ed.): *Minimal & earth & concept art*. Praha: Jazzová sekce Svazu hudebníků, 1982, s. 270 - 301.

konceptualismu, který má být přesunem od fyzického k mentálnímu. Zatímco starší umění bylo podle Kosutha svou podstatou formalistické a vyžadovalo od diváka fyzický zájem o objekt a jeho přímé čítí (estetický - vizuální zážitek), nové umění vyžaduje od diváka zájem intelektuální a fyzické setkání s objektem pro něj není podstatné. Kosuth proto svá umělecká díla zbavuje čehokoliv, co by mohlo navodit zážitek nebo zábavu, což by to pak umožňovalo zdůvodnit jeho existenci esteticky.

Dále Kosuth tvrdí, že je nutné oddělit estetiku od umění, protože předmětem jejího studia jsou názory na vnímání v obecné rovině. U tradičního (formalistického) umění bylo spojení estetiky s uměním logické, protože plnilo dekorativní funkci, a proto ustálilo mylné přesvědčení, že existuje konceptuální vazba mezi uměním a estetikou. Vztah estetiky k umění přirovnává k vztahu estetiky k architektuře, protože architektura má svoji specifickou funkci a její kvalita spočívá primárně v tom, jak tuto funkci plní. Estetické úvahy jsou však podle Kosutha funkcí nebo smyslu věci vždy (pokud není dekorací) nevlastní. Čistě estetický objekt je objektem dekorativním, protože jeho funkcí je, že (zde Kosuth cituje ze slovníku amerického jazyka) „něco přidává, aby věc byla přitažlivější, zdobila, byla tedy ornamentem“. Estetický objekt je záležitostí vkusu, umělecké dílo záležitostí intelektu. Estetické umění v dnešní době postrádá smysl, protože lidstvo se naučilo estetizovat celý okolní svět. Citlivý lidé prožívají estetické zážitky i nad neuměleckými částmi svého smyslového světa, je zbytečné je proto vkládat do umění. Umění je podle Kosutha analogické analytickému tvrzení a existuje jako tautologie, což mu umožňuje zůstat stranou filosofických a estetických úvah. Je schopné existovat jen jako „ryzí uvědomělé usilování“ a tím být analogické filosofii.

„Umělecká díla jsou analytické propozice, t. j. neposkytují z hlediska jejich vazby na umění žádnou informaci o kterémkoliv faktu. Umělecké dílo je tautologií v tom, že prezentuje autorův záměr, t. j. vypovídá, že určitý umělecký výtvar je uměním, to znamená, že jde o definici tohoto umění. Pravdivost tohoto umění je tedy apriorní, což má na mysli Judd při svém tvrzení, že „nazve-li někdo něco uměním, pak je to skutečně umění.“<sup>78</sup>

Uměleckost díla tedy zakládá autorova intence. Ready-mades jsou uměním, protože byla zasazena do uměleckého kontextu. Není-li umělecké dílo podobného charakteru vystaveno, ale umístěno kdekoli jinde, dílo nemusíme od neumění rozeznat. Abychom ho jako umění chápali a ocenili, musíme vědět předem o autorově intenci. Předběžné znalosti jsou však nutné i k tomu, abychom porozuměli vůbec současnému umění, protože jeho fyzické vlastnosti jsou vůči uměleckému konceptu nepodstatné. Uvažovat o nich znamená uvažovat o pouhých aspektech konceptu, který ale musí být

---

<sup>78</sup> Kosuth, Joseph (1969): Umění následuje filozofii I – III. In: Srp, Karel (ed.): *Minimal & earth & concept art*. Praha: Jazzová sekce Svazu hudebníků, 1982, s. 281.



uchopován jako celek. Hodnotit současné umění bychom měli podle toho, nakolik umělci zkoumali povahu umění a přispěli ke koncepci umění tím, že o ní předložili nové propozice. „Tvůrčí schopnost“ umělce je měřitelná „intelektuální hloubkou“ a „schopností konceptuálního rozvoje“ jeho děl. Existence uměleckých má smysl jen skrze svůj vliv na jiné umění, ne jako fyzická skořápka po umělcových idejích. Pokud vizuální informace přinesená novým dílem byla již všeobecně vstřebána, přestává dílo fungovat jako umění. Jeho hodnota má pak taková, jako hodnota historických artefaktů a dokumentů shromažďovaných v muzeích či původních rukopisů literárních děl.

Joseph Kosuth odmítá pracovat v tradičních uměleckých disciplínách jako je malířství a sochařství, protože „být umělcem nyní znamená uvažovat o povaze umění. Jestliže někdo zkoumá povahu malířství, pak nemůže zkoumat povahu umění; jestliže umělec akceptuje malířství /či sochařství/, přijímá i s ním spojenou tradici. To proto, že výraz umění je obecný a výraz malířství specifický.“ Když malujete, přijímáte povahu umění. Ale to už znamená, že o ní už neuvažujete.“<sup>79</sup> Kosuthova díla se tedy nadržují jednoho média nebo materiálu. Od roku 1965 například vystavoval fotokopie slovníkových definic. Fotokopie považoval za formu prezentace díla či za médium, ne za umělecká díla samotná. Své tvorbě dal podtitul „umění jako idea jako idea“, čímž chtěl vyjádřit, že mu nejde o „abstrakci jednotlivostí“ (abstrakci v něčem určitém), ale o „abstrakci abstrakcí“, prezenci ideje nevázané na materiál („význam, prázdný, univerzální, nic, čas“). Vycházel z pocitu, že mezi materiálem a myšlenkami užitými v uměleckém díle je nepřekonatelná mezera, proto materiálnost díla divákovi „překáží“ v poznání původní intence děl. Znění slovníkových definic na fotokopiích poskytovalo o idejích „umělecké informace“ podobně, jak tak činily tvar a barva v materiálových dílech. Kosuthova umělecká díla mají být „výzkumy“ mnohostranných aspektů ideje, „pojednáními“ o abstrakci.

### **3.4. Ostatní konceptuální přístupy**

Názory konceptuálních umělců na uměleckou činnost se často s Kosuthovým vysvětlením rozcházejí. Vezněme si pro porovnání to, jak vysvětlil uměleckou činnost Marcel Duchamp na své přednášce *Kreativní akt*.<sup>80</sup> Zatímco Kosuth prosazuje puristicky racionální přístup, podle Duchampa je umění intuitivní procesem. Umělci

---

<sup>79</sup> Rose, Arthur: Čtyři rozhovory. In: Srp, Karel (ed.): *Minimal & earth & concept art*. Praha: Jazzová sekce Svazu hudebníků, 1982, s. 266-269.

<sup>80</sup> Duchamp, Marcel (1957): *The Creative Act*. In: Kristine Stiles and Peter Selz (eds.): *Theories and Documents of Contemporary Art*. California: University of California Press, 1996, s. 817, s. 818-820.

přisuzuje vlastnosti média. Umělec jako médium si během estetického plánování plně neuvědomuje, co dělá a proč to dělá. Všechny jeho rozhodnutí o podobě realizace uměleckého díla se řídí čistě intuitivně a nejdou racionalizovat. Během tvůrčího aktu umělec postupuje od intence k realizaci skrz řetězec naprosto subjektivních reakcí. Také objekty pro readymades vybíral intuitivně, neboť neměl předem jasně daný plán. „Kreativní akt není předváděn jen samotným umělcem – divák dává dílo do kontaktu s vnějším světem tím, že dešifruje a interpretuje vnitřní schopnosti díla, a tak navíc sám přispívá ke kreativnímu aktu.“<sup>81</sup>

Také konceptuální umělec Sol LeWitt zdůrazňuje roli intuici. Navíc konceptuální umění jasněji než Kosuth odděluje od mimouměleckých činností: „Myšlenka se stane strojem, který dělá umění. Tento druh [konceptuální umění] není teoretický, ani ilustrací teorií, je intuitivní, zahrnuje všechny typy myšlenkových procesů a je bezúčelný. [...] Konceptuální umění skutečně nemá mnoho společného s matematikou, filosofií nebo jinou duchovní disciplínou.“<sup>82</sup> Racionálním umění je podle LeWitta umění formalistické, která jen opakuje předešlé názory. Naopak iracionální názory přinášejí nové zkušenosti, musí však být následovány rozhodně a logicky. Jeho teorie se také úspěšně vyhýbá nebezpečí „intencionálního bludu“: „Umělec nemusí nutně rozumět svému vlastnímu umění. Jeho vnímání není ani lepší, ani horší než ostatní.“<sup>83</sup>

Docela jiný přístup ke konceptuálnímu umění představuje Henry Flynt v eseji *Concept Art* (1961).<sup>84</sup> Flynt si klade otázku, proč je konceptuální umění vlastně chápáno jako umění a co je na něm estetického, když mu nejde o vzhled díla, ale o koncept. Odpověď nachází v kráse čistě formálních idejí. Všimá si totiž, že čistě matematické teorémy jsou hodnoceny ani ne tak měřítky kognitivními, jako estetickými.

### **3.5. Zobrazení v konceptuálním umění**

V roce 1965 Joseph Kosuth vystavil svoje nejslavnější dílo: „*Jedna a tři židle*“, které se sestávalo z tří hmotných součástí: židle, fotografie židle a fotokopie slovníkové

---

<sup>81</sup> Tamtéž, s. 819

<sup>82</sup> LeWitt, Sol: Odstavce o konceptuálním umění. In: Srp, Karel (ed.): *Minimal & earth & concept art*. Praha: Jazzová sekce Svazu hudebníků, 1982, s. 322.

<sup>83</sup> LeWitt, Sol: Věty o konceptuálním umění. In: Srp, Karel (ed.): *Minimal & earth & concept art*. Praha: Jazzová sekce Svazu hudebníků, 1982, s. 329-331.

<sup>84</sup> Flynt, Henry (1961): *Concept Art*. In: Kristine Stiles and Peter Selz (eds.): *Theories and Documents of Contemporary Art*. California: University of California Press, 1996, s. 820-822.

definice židle. Ptáme-li se, co jím autor chtěl říci, stačí odkázat na předchozí oddíl věnovaný Kosuthově teorii a zároveň na druhou část této bakalářské práce „*Mimesis, zobrazení a kreativita*“, kde jsme pojednali o Platónově filosofickém systému. Dílo demonstruje tři jevové manifestace jedné podstaty – ideje židle. Tyto tři odlišné formy, jsou pro Kosutha jen nástroji, které nás mají k tomu nejvyššímu, k ideji, jež je na rozdíl od nich vyvázána z empirického světa. Tak, jak Platón tvrdí, že naše smysly jsou nepřesné a klamavé, tělesné žádosti nás svazují a svádí z cesty k pravdě, tak Kosuth analogicky říká, že morfologie uměleckých objektů a smyslový zážitek z ní nás svádí z cesty k rozumového nazření ideje. Forma, která je k ideji nejbližší, je slovníková definice, protože abstrahuje to podstatné ze světa jednotlivostí. Idea je tak abstrakcí abstrakce a umění idejí ideje. Připomeňme si platónskou zásadu, jak ji vyjádřil Zdeněk Kratochvíl: „Pryč od obrazů, směrem k věcem samým, směrem k jejich zdroji a bohatství smyslu!“<sup>85</sup> Kosuth se snaží konceptem dostat k čistému a nezprostředkovanému nazírání myslí. Vše v zájmu pojmové jasnosti a přesnosti aneb „nic mimo jazyk.“ S Platónem ho spojuje odpor k zbytnělé obraznosti, povrchní estetizaci věcí a hédonistickému a senzualistickému přístupu k umění. Jinak se samozřejmě liší ve všech ohledech, jakými se liší platónská metafyzika od novopozitivismu.

Konceptuální umělci o svém umění mluví ve vědeckých termínech: neříkají, že tvoří umělecká díla, ale že pracují na projektu, nebo dělají výzkum. Tvrdí, že je irelevantní to, jak dílo vytvořili a je podstatné to, co jí říkají: myšlenka, idea. Tato myšlenka pak nemá být hodnocena estetickými kritérii, ale kognitivistickými. O *Jedné a třech židlich* lze podle předešlé interpretace říci, že zkoumá povahu zobrazení a ukazuje hierarchii jednotlivých jevových manifestací s vrcholem v ideji. Ale je tomu opravdu tak? To, jak byla interpretována, bylo na základě argumentace užitě v Kosuthově textu *Umění po filosofii*. Ovšem pokud zapomeneme na existenci textu, v díle nenajdeme žádný argument pro to, například, že definice věci je lepší než její zobrazení. Vědecký text dokazuje tezi argumentací, obraz nemůže argumentovat, jen ukazovat. *Jedna a tři židle* neargumentuje v prospěch ideje, ale prostě ukazuje židli, zobrazení a definici a je jen na divácích jak jejich vzájemný vztah interpretují. Pokud by interpretace nebyla na jejich uvážení a smysl díla by byl redukován na Kosuthův text,

---

<sup>85</sup> Kratochvíl, Zdeněk (1997): Platón a umění jeho doby. Rozluka filosofie a umění. s. 33.  
Dostupné z: <http://www.fysis.cz/Texty/Texty.htm>

pak bychom se dostali do tzv. „intencionálního bludu“.<sup>86</sup> Pokud totiž řekneme, že to, jak umělecké dílo vypadá, je naprosto nepodstatné a že existuje jen jako autorova myšlenka, která lze zcela (bez informační ztráty) verbalizovat, pak je tvoření umění nadbytečné. Proč tvořit takové umění, jehož smysl se dá vyjádřit v podobě obyčejného textu?<sup>87</sup>

*Jedna a tři židle* ovšem mají smyslově přístupnou podobu, z které lze vycházet. Nebudeme-li podléhat představě, že jediný správný význam díla existuje v autorově mysli a že naším úkolem je ho pouze vypátrat, můžeme brát dílo jako výzvu směřovanou recipientovi. Aktivním zapojením diváka do tvorby významu se do umění vkrádá subjektivita, což je v rozporu Kosuthovým objektivistickým modelem. Objektivistický model umělecké signifikace ale vyžaduje diváka pasivního. Zdá se proto rozumné problém pojmut hegelovsky: umění překračuje oblast objektivit i subjektivit, je totiž syntézou obojího. Ne bezdůvodně estetik Edward Bullough definuje estetický přístup jako sice distancovaný, ale i osobní.<sup>88</sup>

Budiž tedy *Jedna a tři židle* zatěžkávací zkouškou našeho poznávacího aparátu. Nahlédnuto z opačné strany (kontinentální filosofie), můžeme platónskou hierarchii obrátit. Ze souboru {ideje, definice, zobrazení, věc} je to věc (židle), která je nejhodnotnější, protože sdružuje nejvíce „uměleckých informací“. Můžeme se na ní dívat nekonečně dlouho a nacházet na ní nové a nové aspekty její materiálové formy. Věc sama ve své neabstrahované přítomnosti je zřídlem bohatství smyslů. Teprve ve styku s věcmi se setkáme se skutečnou jedinečností, singularitou, protože žádná věc nemá ve světě identický protějšek.<sup>89</sup> Také umělecká díla chtěla být donedávna jedinečnými entitami se specifickými kvalitami. Fotografie z věci abstrahuje jen některé její aspekty, jiné ztrácí – je tedy méně informačně nabytá než věc. Definice redukuje bohatství aspektů na minimum a idea sama je již vyprázdněnou formou.

Definice, zobrazení a věc sice odkazují k jednomu významu, ale nejsou vzájemně převoditelné, protože představují tři různé typy médií, které nejsou

---

<sup>86</sup> Beardsley, Monroe C. & Wimsatt, William. K. (1946): The Intentional Fallacy. *Sewanee Review*, Vol. LIV, s. 468-488.

<sup>87</sup> Na totéž se ptají i Tomáš Kulka a Rostislav Niederle (Kulka, Tomáš: *Umění a kýč*. Praha: Torst, 2000., Niederle, Rostislav: *Konceptuální umění*. In: *Pojmy estetiky: analytický přístup*. Brno: Masarykova univerzita, 2010, s. 98-110.)

<sup>88</sup> Bullough, Edward: 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*, Vol. 32. No. 1, 1995, s. 10-30.

<sup>89</sup> Našeho setkávání s věcmi jako jednotlivinami je však narušeno, protože už během percepce aspekty objektivizujeme. (Whitehead, Alfred North: *Symbolismus, jeho význam a účín*. Praha: Panglos, 1998.)

neutrálními prostředky ideje. Filozof Marshall McLuhan říká: „*medium is message*“ a Miroslav Petříček na něj navazuje:

„Text stejně jako obraz je médium. (...) Rozumíme textům, rozumíme obrazům; je zřejmé, že mezi obojím je rozdíl. V obou případech jde sice o rozumění, avšak hra, wittgensteinovsky řečeno, je zjevně jiná. Je důležité trvat na tomto rozdílu, to jest na neredukovatelnosti či nepřevoditelnosti jednoho na druhé, protože jen tak se lze vyhnout pasti nejrůznějších předsudků. Například když se za každou cenu snažíme obrazy podřítit tomu, co říkají.“<sup>90</sup>

Například si představme, že chceme v novinách informovat o výsledcích parlamentních voleb: můžeme je vyjádřit v číslech a procentech nebo v podobě grafického koláče. Čtenáři obvykle preferují koláče, protože jim poměr názorně ukážou. Obě formy vyjadřují totéž, ale mají vlastní kvality a proto také zkušenosti s nimi jsou odlišné. Převodem z obrazové do textové podoby se určitá kvalitativní rovina ztrácí. Jako jiná ukázka nám může posloužit obraz René Magritta *Zrada obrazu*. Zde se názorně rozehrává konflikt mezi obrazovou reprezentací fajky a obrazem písma, kde čteme: „*Toto není fajfka*“. Skrz obraz lze pocítit rozmezeření mezi jazykových a obrazových prvků. Michel Foucault ukazuje, že jako spolehlivější vnímáme slovesný význam a „malovat neznamená tvrdit“.<sup>91</sup>

Pokud bychom totiž vzali vážně vyjádření představitelů analytického konceptualismu, pak by jejich vizualizace idejí byly beze informační ztráty převoditelné na jazykový popis. Pak je ovšem otázkou, proč svoje nápady již jen nezapisují. Domníváme se však, že přestože takový popis může být stejně kognitivně přínosný, dává jinou kvalitu než vizuální zkušenost s reálným nosičem.

### **3.6. Kritické zhodnocení analytického konceptualismu**

Joseph Kosuth zbrojí proti estetické koncepci umění a zároveň obhajuje uměleckou autonomii, kterou zakládá na své tezi o tautologičnosti umění („umění je umění“). Jeho představa, že umění v současnosti sebereflexivně odkrývá svou podstatu (definici umění) a očišťuje se od nánosů, které mu nejsou vlastní (od morfologie a perceptualismu) připomíná univerzalistické ambice modernismu a logiku formalisty Clementa Greenberga. Zatímco však Greenberg seburčení umění nachází ve formálních vlastnostech daného média, podle Kosutha je umění určeno svým sémantickým obsahem, který je výzkumem vlastní identity. Greenbeerg tvrdí, že umělecká díla mají poskytovat specifický vizuální zážitek, Kosuth se snaží ve svých

---

<sup>90</sup> Petříček, Miroslav, jr.: *Myšlení obrazem*. Praha: Herrmann & synové, 2009, s. 6-7.

<sup>91</sup> Foucault, Michel: *Toto nie je fajka*. Bratislava: Archa, 1994, s. 71.

dílech smyslový zážitek eliminovat, protože umění podle něj má dávat jen poznání (co je umění). Základ moderního umění tkví, jak píše Greenberg, v užití specifických vlastností média dané umělecké disciplíny. U konceptuálního umění však myšlenka teprve hledá své médium. Proti mediální specifičnosti modernismu se tak staví intermedialita konceptualismu. Konceptualismus chce být uměním přesahující konvence jednotlivých uměleckých disciplín a uměním nezávislým na svých médiích, které užívá jen jako pouhé zprostředkovatele idejí. Užívá-li často médium fotografie je to proto, že fotografie je médiem transparentním, neboť je otiskem fotografované věci.

Ve světle dějin estetiky se jeví Kosuthův i Greenbergův pohled na estetiku velice reduktivní. Již totiž v době svého ustanovení jako samostatné disciplíny v 18. století se estetika charakterizovala jako „věda o senzitivním poznání“, přičemž ono senzitivní neznamená jen smyslové, ale také emotivní a imaginativní.<sup>92</sup> Jak říká historik umění a estetik Jason Gaiger: „pro autory osmnáctého století estetika označuje místo protnutí našich racionálních schopností, na půl cesty mezi rozumem a citem, cosi, co vyžaduje jak smyslové, tak rozumové reakce. Nelze ji pohodně zahrnout ani pod jeden z hlavních směrů 18. století, totiž ani pod empirismus, ani pod racionalismus. Ve skutečnosti estetika odkazuje k soutoku obou tradic.“<sup>93</sup> Také český estetik Vlastimil Zuska upozorňuje: „V estetických jevech se ukazuje, možná přesvědčivěji než kdykoliv jinde, vzájemné propojení vnímání, představivosti, paměti a dalších činností vědomí – a zkoumání těchto propojení tvoří podstatnou část předmětu estetiky. Právě estetická zkoumání přispěla značnou měrou k opuštění představy o oddělené sféře smyslů a smyslového na jedné straně a sféře interpretace, vědomého zpracování, rozumu a jazyka na straně druhé.“<sup>94</sup> Tvrzení, že estetiku nelze redukovat na pouhou smyslovou zkušenost – tedy perceptualismus, dokazuje například na případu hudby:

„Posloucháme-li nějakou melodii, slyšíme ji celou v přísném slova smyslu? Rozhodně nikoliv, doslova slyšíme pouze tóny, které melodii tvoří, slyšíme pouze to, co je aktuálně přítomné našemu smyslovému vnímání (neboli smyslové percepci neboli sensorické percepci). Melodie se však rozprostírá i v naší zkušenostní minulosti, je syntézou toho, co jsme již slyšeli od začátku hudební skladby, a posluchač také čeká rozvoj a pokračování melodie [...] Vnímání melodie proto nelze redukovat na pouhou smyslovou percepci, stejně tak nemůžeme redukovat estetiku [...] na pouhou smyslovou zkušenost.“<sup>95</sup>

Stejně zjednodušující je i Kosuthovo ztotožnění estetické funkce s dekorativní, která „něco přidává, aby věc byla přitažlivější, zdobila, byla tedy ornamentem“. Na to by zase

---

<sup>92</sup> Zuska, Vlastimil: *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton, 2001, s. 17.

<sup>93</sup> Stejskal, Jakub: *Estetika je živá disciplína. Rozhovor s Jasonem Gaigerem. Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny 6-7/2009*. Praha: Akademie výtvarných umění, 2009, s. 68-85.

<sup>94</sup> *Tamtéž*, s. 19.

<sup>95</sup> *Tamtéž*, s. 18.

mohl odpovědět Jan Mukařovský: „Estetično není tedy pouhou pěnou, pouhou ozdobou života, ale důležitou složkou celkového životního dění.“<sup>96</sup> Podle Mukařovského a i mnohých jiných estetická funkce neustále prostupuje život. „Není lidského úkonu a není věci, na kterých by nenašla místa funkce estetická i tehdy, slouží-li tyto úkony a věci funkcím jiným. Z oblasti funkce praktické jmenujme jen – jako názorné příklady – činnosti řemeslné a jejich výrobky [...] kdykoliv dojde v některém z řemesel zdůraznění stránka estetická, má toto zdůraznění za následek i zdokonalení stránky technické.“<sup>97</sup> Podle Mukařovského se totiž rozdílné funkce v jenom objektu nemusí navzájem „tlouci“, ale naopak navzájem podpořit. Ale především estetická funkce neztělesňuje to, co si Kosuth představuje jako povrchnou dekoraci. Ba naopak, estetická funkce napomáhá i ve vědě. „[...] i výsledek vědecké práce, vědecké řešení, jevívá leckdy stopy funkce estetické: jednoduché a úměrné řešení matematického problému může působit (vedle své poznávací hodnoty) i dojmem esteticky uspokojivým.“<sup>98</sup> Můžeme proto vzít v úvahu, že konceptuální díla sice mají primárně funkci teoretickou, ale estetická funkce jim dodává jejich sdělením na pronikavosti. Joseph Kosuth, Sol LeWitt a jiní sice záměrně upravují vzhled objektů tak, aby byl vizuálně nezajímavý a nudný, ovšem zároveň chtějí, aby jejich koncepty byly naléhavé, aby vzbuzovaly divákův intelektuální zájem. Toho nemusí docílit jen skrze povrchy věcí, ale i přes důmyslnou strategii prezentace.

Také se domníváme, že propozice typu „nazve-li někdo něco uměním, pak je to skutečně umění“ (Donald Judd), „umělcem může být každým“, či „každá myšlenka týkající se konvencí umění je umění“ (Sol LeWitt) nemají žádnou informační hodnotu. Většinou, když je něco oceněno jako umění, je to z nějakých *dobrych důvodů*. Jelikož však umělecká díla bývají jedinečnými entitami, tyto důvody jsou u různých děl různé. Důvody vynáší divák. Umění vyžaduje recipienta ke své existenci, musí tedy být nějakým způsobem sdělitelné. A sdělitelné dílo z podstaty musí mít perceptibilní formu. Pak se zdá rozumné ptát se, zdá se tato forma úměrná tomu, čeho je formou. Otázka Co? (je vyjádřeno) není odlučitelná od otázky Jak? Jestliže umělecké dílo nemá být nadbytečné, mělo by mít důvod pro existenci v umělecké, a ne jiné, formě.

Raný konceptualismus jakožto průzkum konceptu-umění tak, jak ho přinesl Marcel Duchamp a rozvíjel Sol LeWitt, Donald Judd a Joseph Kosuth určitě měl své

---

<sup>96</sup> Mukařovský, Jan: Význam estetiky (1942). In: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 71.

<sup>97</sup> Tamtéž, s. 68.

<sup>98</sup> Tamtéž, s. 69.

historické opodstatnění. Lze však otázku stejným způsobem opakovat donekonečna, aniž by vyprchal její „kognitivní přínos“?. Nejsou potomky takové snahy právě ty díla, která se senzacechtivě a „bezduše“ honí za „tím, co tu ještě nebylo“?

### **3.7. Konceptuální přístup k umění**

Konceptualismus je novým přístupem k (vizuálnímu) umění. Uskutečníme malý experiment tím, že se pokusíme tento přístup demonstrovat na příkladu, v němž ho odlišíme od ostatních přístupů (podobně jako rozlišoval Immanuel Kant typy soudnosti a Jan Mukařovský typy funkcí). Vezněme si, že jeden stejný předmět v různých prostředích - například sekyrku:

- 1) V obchodě: Když vybíráme sekyrku v obchodě a náš zájem je praktický, zajímáme se o to, jak jako *věc* bude sloužit svému *účelu* – zdali se bude dobře držet, ostří dobře sekat apod. Takové vlastnosti jako je barva a lesk nás nezajímají. Sekyrka nic *nesymbolizuje*.
- 2) V etnografickém muzeu: Jsme-li vědci, máme o předmět zájem teoretický: zajímáme se, k čemu všemu sekyrka sloužila, jaké kultuře patřila, případně co symbolizovala.
- 3) V muzeu designu: Máme-li estetický zájem o danou věc, nemusíme nutně rozpoznat, že jde o sekyrku a vědět, k čemu sekyrky slouží. Můžeme se oddat estetické kontemplaci, ve které nahlížíme barevné a tvarové kvality. Kontemplujeme *bezprostředně* kvality „oné *konkrétní* sekyrky“; setkáváme se s ní jako s *jedinečnou* věcí.
- 4) V galerii současného umění: Pokud k sekyrce přistupujeme jako ke konceptuálnímu umění, musíme vědět, že se jedná o sekyrku a k čemu slouží sekyrky (zapojujeme poznávací aparát). Konkrétní sekyrka s jejími specifickými kvalitami nás nemusí zajímat, věc zastupuje pojem „sekyrku“ (jako *obecninu*, ne *jednotlivinu*), podobně jako vytištěné slovo „sekyrka“ zastupuje pojem „sekyrka“. Ptáme se, *proč byla věc vystavena* a hledáme způsob interpretace. Jedná-li se o duchampovské dílo, pojem „sekyrka“ zastupuje „věc denní potřeby“, jenž na svém „pozadí“ – tj. v „galerii“, která zastupuje třeba „tradicí“, „instituci“, „váženost“, vytváří napětí a jejich propojení nás ponouká k myšlenkové úvaze. Jindy když vycházíme od „sekyrkovitosti“ sekyrky, spouští se jiný řetězec asociací (sekání – ostrost - agrese – práce ... )

K podobné reakci by došlo, pokud by jsme například našli sekyrku ve vlastní posteli. Vyvstal by před námi problém a my bychom se ptali, proč tam sekyrka je a kdo jí tam dal. Podobně jako u konceptuálního umění by před námi vyvstala nutnost interpretace. Tak jako byla Duchampova *Fontána* v době svého vystavení „*nemístná*“



v galerii, je i sekyrka *nemístná* v posteli. Moli bychom se dojít k tomu, že ten, kdo sekyrku do postele umístil, tím chtěl např. sdělit, abychom šli pracovat, nebo bychom to mohli brát jako žert, či výhružku. Jenže zatímco u sekyrky hledáme intenci toho, kdo ji tam umístil, abychom věděli, jak máme jednat, u konceptuálního umění nás dílo nutně nemotivuje k jednání, máme o něj zájem z vlastního svobodného rozhodnutí.

\*\*\*

Nyní shrňme bodově aspekty a ambice konceptualismu, ať už byly uskutečňeny, nebo ne. Konceptuální umění:

- 1) je negativní reakcí na modernismus a jeho formalistický výklad – „*antiformalismus*“
- 2) oddělilo umění od estetiky, odmítlo koncept „estetické podstaty umění“
- 3) negovalo nebo neutralizovalo morfologické a perceptibilní vlastnosti hmotného nosiče - „*dematerializace*“
- 4) fyzické médium má jen instrumentální roli, je zprostředkovatelem ideje „*instrumentarita média*“
- 5) podstatnější než hmotná realizace je koncept / idea / myšlenka - „*ideovost*“
- 6) využívá více různých médií, nenaznává mediální specificitu - „*intermedialita*“
- 7) je institucionální kritikou a kritikou institucionalizace umění - „*subverzivnost*“
- 8) neguje naše očekávání bezprostředního čítí - „*negace perceptibilního předpokladu*“
- 9) nechce vyvolávat estetický zážitek, ale poznání - „*anestezující forma*“
- 10) pracuje s jazykem a pojmy - lingvistická povaha
- 11) kognitivní hodnota umění (namísto estetické)
- 12) vyžaduje badatelský přístup, namísto estetického
- 13) závisí na kontextu, předporozumění, nebo na teoretické interpretaci
- 14) práce se zobecněním, abstrahováním, desubjektivizace
- 15) vystavují se scénáře, protokoly, dokumentace
- 16) zdůraznění autorské intence
- 17) hledání hranic umění

#### **4. Immanuel Kant v podání Diarmuida Costella**

Nyní se vraťme zpět ke estetické teorii Immanuela Kanta. Již jsme načrtli, že ztotožnění kantovské estetiky s formalismem, který reprezentují Roger Fry, Clive Bell a Clement Greenberg, je značně zkreslující, protože Kantova *Kritika soudnosti* sdružuje více podmětných myšlenek. Neukázali jsme si ovšem konkrétně, které to jsou.

V souvislosti se změnou paradigmatu v umění se zdá obzvláště důležité se ohlédnout zpět do minulosti, kde se termíny teprve konstitovaly, a zeptat se, zdali víme, o čem mluvíme, když těchto termínů užíváme. O rehabilitaci estetiky skrze autentický výklad její minulosti se snaží (mimojiné) filosof Diarmuid Costello. V českém překladu vyšla jeho studie *Kant podle Greenberga aneb osud estetiky v současné teorii umění*.<sup>99</sup>

Zde Costello tvrdí, že za „bezútěšný stav současných sporů o estetické, ať je už jejich motivem jeho ztracení nebo záchrana, může jeho vymezení, jež je stále poplatní základní myšlence modernistické estetiky Clementa Greenberga, totiž ztotožnění specifčnosti média s estetickou hodnotou.“<sup>100</sup> Greenberg se podle Costella k odkazu Immanuela Kanta hlásí neoprávněně a jeho zkreslený výklad kantovské estetiky ovlivňuje, jak Kanta vnímáme dnes. Jako hlavní problém Greenberova výkladu Costello identifikuje vyzdvižení Kantovy teorie vkusu a ignorování Kantovy teorie umění. To mělo za následek ztotožnění umění s vkusem a estetickým prožitkem – hodnota umění jako umění proto stojí a padá na estetickém soudu vkusu. Modernismus pro Greenberga představoval snahu o dosažení *estetické hodnoty* v umění, která spočívala v dosažení *specifčnosti média*.

Greenberg ale se dopustil podle Costella několika omylů. Prvním byl ten, že nerozlišil Kantův rozdíl mezi „volnou krásou“ a „vázanou krásou“:

„Jsou dva druhy krásy: volná krása (pulchritudo vaga) nebo pouze fundovaná krása (pulchritudo adhaerens). První nepředpokládá pojem o tom, čím má předmět být; druhá předpokládá takový pojem a dokonalost předmětu podle tohoto pojmu. První znamená (nezávisle existující) krásu té nebo oné věci; druhá, jakožto závislá na pojmu (podmínečná krása), je připisována objektům, které jsou podřízeny pojmu zvláštního účelu.“<sup>101</sup>

Greenbergova teorie umění vychází z Kantova formalistického výkladu čistých soudů vkusu, které jsou především soudy o estetickém pocitu z „volné krásy“, jež je doménou přírody a dekorativních předmětů. Soudy o umělecké hodnotě ztotožňuje s čistými estetickými soudy chybně. Umělecká díla Kant chápe jako výrazy estetických idejí, které jsou nositelé specifické kognitivní funkce:

„Duch v estetickém významu znamená oživující princip v mysli.<sup>102</sup> To ale, čím tento princip duši oživuje, látka, kterou k tomu používá, je to, co uvádí duševní síly účelně do pohybu, tj. do takové hry, která se udržuje sama sebou a zvětšuje k tomu i síly. Nyní

<sup>99</sup> Costello, Diarmuid: *Kant podle Greenberga. Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny 6-7/2009*. Praha: Akademie výtvarných umění, 2010, s. 44-67.

<sup>100</sup> *Tamtéž*, s. 45.

<sup>101</sup> Kant, Immanuel: *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975, s. 69.

<sup>102</sup> Jan Mukařovský u estetické fince vyzdvihuje podobný princip: „Jen estetická funkce dovede udržovat člověku vůči univerzu postavení cizince, jenž vždy znovu přichází do krajů neznámých s pozorností neotřelou a nastraženou, jenž vždy nanovo uvědomuje si sebe tím, že se promítá do okolní skutečnosti, a okolní skutečnost tím, že ji měří sebou.“ (Mukařovský, Jan: *Význam estetiky*. In: *Studie I*. Brno: Host, 2007, s. 68.)

tvrdím, že tento princip není nic jiného než schopnost znázornění estetických idejí; estetickou ideou ale rozumím tu představu obrazotvornosti, která dává podnět k četným úvahám, aniž jí může být adekvátní nějaká určitá myšlenka, tj. pojem, kterou tudíž žádný jazyk úplně nevystihne a nemůže učinit srozumitelnou. Je lehce vidět, že je protikladem (pendantem) rozumové ideje, která je naopak pojmem, kterému nemůže být adekvátní žádný názor (představa obrazotvornosti).<sup>103</sup>

Další Greenbergův omyl spočívá podle Costella v „psychologizaci“ Kantova kritéria „bezzájmovosti“, kterou následkem toho převádí na psychologické pojetí „estetické distance“. „Následkem toho Greenberg zaměňuje transcendentální teorii epistemologických podmínek estetického soudu s psychologickým popisem určitého empirického stavu mysli.“<sup>104</sup> Psychologický výklad se pojí s názorem, že objekt určujícím způsobem neformuje estetický soud, neboť stačí zaujmout k jakémukoliv objektu distancující postoj. Takže nás opět dostává k představě, že objekt nezadává žádnou příčinu, proč by mohl (ne)být umělecký, a „uměleckost“ je jen vší stavu mysli.

Pak Greenberg směšuje soudy vkusu s tím, co by podle Costella Kant považoval za smyslové nereflektující estetické soudy:

„Příjemné je to, co se líbí smyslům v počítku. [...] Proto se o tom co je příjemné, neříká jenom, že se líbí, ale že způsobuje potěšení. Není to pouhý souhlas, který mu věnuji, ale vytváří se tím náklonnost; a k tomu, co je nejživěji příjemné, nepatří žádný soud o povaze objektu natolik, že ti, kteří vždy myslí jen požitek (neboť to je slovo, kterým se označuje jádro potěšení), se rádi vzdají všeho souzení. [...] Zalíbení v krásnu musí záviset na reflexi o předmětu, která vede k nějakému pojmu (neurčito jakému), a liší se tím také od toho, co je příjemné, které spočívá zcela na počítku.“<sup>105</sup>

Costello si všímá, že smyslové estetické soudy i reflektující soudy vkusu jsou založeny v citu, jenže zatímco smyslový soud spočívá na citu (počítku), který byl vyvolán kauzálním působením objektu na smysly, soud vkusu spočívá v reflexi předmětu (subjektivní účelnosti percepční konfigurace nebo její finalitou pro poznání obecně).<sup>106</sup> Toto rozlišení podle Costella usvědčuje mylnost Greenbergovy konceptu „specifičnosti média“. Costello píše, že se tento koncept zakládá na „pokusu spojit esenciálně empiristické pojetí kognitivně nevinných počítků, jenž je více poplatné Humovi než Kantovi, se specifičností uměleckých médií, jako kdyby snad smyslový počitek vytvořený uměleckým dílem byl korelátém vnitřních materiálních vlastností jeho média, ze kterého by jej tím

---

<sup>103</sup> Kant, Immanuel: *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975, s. 129 – 130.

<sup>104</sup> Costello, Diarmuid: Kant podle Greeberga. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny 6-7/2009*. Praha: Akademie výtvarných umění, 2010, s. 54.

<sup>105</sup> Kant, Immanuel: *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975, s. 53 -54.

<sup>106</sup> Costello, Diarmuid: Kant podle Greeberga. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny 6-7/2009*. Praha: Akademie výtvarných umění, 2010, s. 55.

pádem bylo možné vyčíst.“<sup>107</sup> V Kantově *Kritice soudnosti* nelze vyčíst zdůvodnění, proč by dělení jednotlivých uměleckých disciplín na základě různých typů smyslů mělo určovat kvalitu nebo identitu uměleckého díla.

Diarmuid Costello se domnívá, že Kantova estetika má co říci i současnému umění. Kantova aktualizovaná teorie by pak mohla vnést trochu pořádku do příliš široké – a proto neinformativní - extenze pojmu umění, který byl rozšířen na základě konceptuálních děl („umění jako myšlenka, týkající se umění“ apod.). Pomohl by totiž rozlišit konceptuální díla, která jsou úspěšná jakožto umění, a která ne. V případě konceptuálního umění je zvláště důležitý koncept „estetických idejí“, který Kant rozpracovává v oddílu Kritiky soudnosti „*O schopnostech mysli, které tvoří génia*“.<sup>108</sup>

„Takové představy obrazotvornosti můžeme nazvat idejemi; jednak proto že alespoň usilují o něco, co leží za hranicí zkušenosti, a tak se snaží přiblížit se znázornění rozumových pojmů (intelektuálních idejí), což jim dává zdání objektivní reality; na druhé straně, a to hlavně, protože jim jakožto vnitřním názorům nemůže být zcela adekvátní žádný pojem. [...] Jestliže nyní nějakému pojmu podřizujeme představu obrazotvornosti, která patří k jeho znázornění, ale pro sebe samotnou dává podmět k tolikerému myšlení, že se v určitém pojmu nikdy nedá shromáždit, tedy esteticky rozšiřuje pojem sám neomezeným způsobem; pak je při tom obrazotvornost tvořivá a uvádí do pohybu schopnost intelektuálních idejí (rozum), myslet totiž při podmětu nějaké představy více (což sice k pojmu předmětu patří), než v ní může být pochopeno a učiněno zřetelným. [...] Jedním slovem, estetická idea je danému pojmu přidružená představa obrazotvornosti, která je spojena ve svém svobodném užití s takovou rozmanitostí částečných představ, že pro ni nemůže být nalezen žádný výraz, který označuje pojem, která tedy dovoluje přemýšlet k pojmu mnoho nepojmenovatelného, jehož pocit oživuje poznávací schopnost, a s jazykem je pouhou literou, spojuje ducha.“<sup>109</sup>

Diarmuid Costello Kanta shrnuje tak, že *estetická idea* je příznakem umění, co do (1) *obsahu* umění, tak co do (2) *způsobu*, jímž svůj obsah znázorňují.

1) *Obsah* se vyznačuje buď tím, že:

a) „představuje pojmy, se kterými se sice lze setkat i ve zkušenosti, avšak v umění se vykytují v takové *plnosti*, jíž ve zkušenosti nemohou dosáhnout“

b) „vyjadřuje takové pojmy, které jsou ve zkušenosti z principu *nevyjádřitelné*“

2) *Způsob* znázornění obsahu se vyznačuje „tvořivým „rozpínáním“ představovaných idejí pomocí nepřímých prostředků, kterými jsou díla nucena ideje ztělesňovat“, přičemž „estetická idea znázorňuje „estetické atributy“ svého

---

<sup>107</sup> Tamtéž, s. 56.

<sup>108</sup> Kant, Immanuel: *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975, s. 129 – 131.

<sup>109</sup> Tamtéž, s. 130-131.

objektu, jimiž vyjadřuje s ideou spojené „následky“ a „příbuznost s jinými pojmy“<sup>110</sup>

Umělecké dílo může metaforicky vyjadřovat „logické“ atributy předmětu, a tak dávat podnět obrazotvornosti a k „tolikerému myšlení“, jež má za následek rozšíření ideje, jíž dílo ztělesňuje. Účinkem umění je pak to, že „ožívuje mysl“ tím, že osvobozuje obrazotvornost, zbavuje ji mechanického úkolu schematizování pojmů rozvažování. Nesvázány povinností znázorňovat pojmy rozvažování ve smyslové formě, jak je tomu v případě určujícího soudu, ideje osvobozují obrazotvornost a umožňují jí, aby se rozprostřela na celé pole příbuzných myšlenek. Tím estetické ideje podněcují mysl, třebaže způsobem méně strukturovaným než určující poznání, a navádějí ji k tomu, aby myslela skrze ideje znázorněné v novém světle.<sup>111</sup> Kantův koncept „svobodné hry obrazotvornosti a rozvažování“ podněcenou „estetickými idejemi“ tak představuje svobodnou hru asociací. Soudíme-li umění esteticky, hodnotíme především „způsob, jakým umělecké dílo nepřímou vyjadřují ideje ve smyslové formě, tím, že vtiskují jejich „estetickým atributům“ sjednocenou formu.“<sup>112</sup>

Costellovo pojetí kantovské estetiky umožňuje zahrnout konceptuální umění do estetického pole, neboť udává důvod, jakým esteticky specifickým způsobem mohou konceptuální díla působit na mysl. Ale opravdu tak účinkují všechny konceptuální díla? Joseph Kosuth by nesouhlasil ani s touto aktualizovanou verzí kantovské estetiky. Kosuthovi nevadil v umění jen formalismus a tzv. perceptualismus, ale také metaforičnost, nepřímé vyjadřování, nebo „vyjadřování nevyslovitelného“. Umění v jeho podání je analogické spíše logice nebo matematice. Jeho umělecká díla měla přímo zprostředkovat ideu. Subjektivismus chtěl vyloučit. Když vystavil fotokopii definice vody, neobohatit naše asociace spojené s idejí vody, ovšem rozšířil pojem umění o představu „umění jako ideje jako ideje“.

## **5. Funkcionalismus**

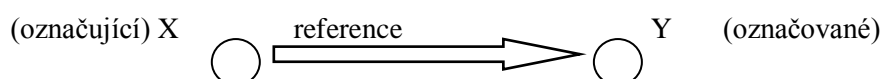
---

<sup>110</sup> Costello, Diarmuid: Kant podle Greeberga. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny 6-7/2009*. Praha: Akademie výtvarných umění, 2010, s. 63.

<sup>111</sup> *Tamtéž*, s. 64.

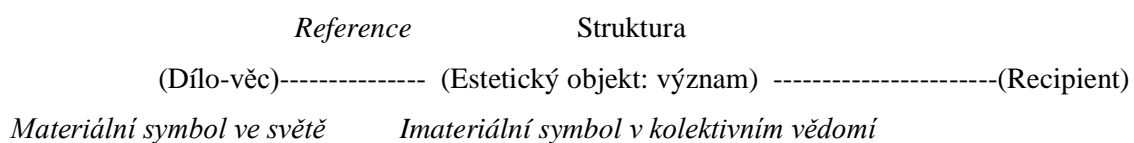
<sup>112</sup> *Tamtéž*, s. 65.

V této části představíme funkcionalismus Nelsona Goodmana a Jana Mukařovského. Ve funkcionalismu nejsou důležité materiální vlastnosti uměleckého díla, ale aby dílo fungovalo jako umění. Nelson Goodman viděl hlavní potíže estetiky v tom, že si doposud kladla špatné otázky. Ve *Způsobech světatvorby*<sup>113</sup> nahradil tradiční estetickou otázku „Co je umění“ za otázku „Kdy je určitý objekt uměleckým dílem?“ - neboli „Kdy je umění?“ Nelsona Goodmana předně zajímá to, jak umělecká díla jako taková mohou znamenat; jak určujeme, co znamenají; jak fungují a proč mají význam. Vychází ze základní sémantické rovnice:



Ukazuje, že vztahy mezi X a Y – mezi označovaným a označujícím - se řadí buď mezi referenční, nebo nerenferenční. Nerenferenční vztahem je evokace, která bývá chybně směřována s aluzí nebo expresí, jež jsou referenčními způsoby znamenání. To, co nějaké dílo znamená, „nemůže být ztotožněno ani s myšlenkami, jež vzbuzuje nebo vyvolává, ani s okolnostmi zodpovědnými za jeho existenci nebo vzhled.“ Tedy dílo může zastupovat účinky nebo příčiny bez účasti reference.<sup>114</sup> Reference má pak trojí módy: 1) denotativní (representace), 2) nendenotativní (exemplifikace a exprese), 3) zprostředkovaná (aluze).

Sémiologická koncepce Jana Mukařovského je nejlépe rozpracovaná ve studii *Umění jako sémiologický fakt*.<sup>115</sup> Základní model znamenání uměleckého díla by se dal vyjádřit takto:



Vztah díla jako znaku je k označované věci nepřímý a vyvěrá z celého kontextu sociálních fenoménů (filosofie, politiky, hospodářství atd.). Vlastní strukturu díla obsahuje významová složka díla. Umělecké dílo slouží jako zprostředkovatel subjektivního vědomí autora. Avšak protože „každý subjektivní stav vědomí má něco individuálního a okamžitého, co jej činí nezachytitelným a nesdělitelným v jeho celku“, <sup>116</sup> musí být podroben objektivizaci v struktuře vědomí kolektiva a tak se k recipientovi dostává jen nepůvodní odraz autorovy intence.

<sup>113</sup> Goodman, Nelson: *Způsoby světatvorby*. Bratislava: Archa, 1996.

<sup>114</sup> Goodman, Nelson: "How Buildings Mean." In: *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*. Indianapolis/Cambridge: Hackett, 1988, s. 43

<sup>115</sup> Mukařovský, Jan: *Umění jako sémiologický fakt*. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 86.

<sup>116</sup> Tamtéž, s. 85.

## **5.1. Estetická teorie Jana Mukařovského**

Funkce znamená to, že je nám běžné užívat věci, která je jejím nositelem, k určitému účelu. Podmiňujícími předpoklady funkce je její opakované užívání a obecná shoda mínění o jejím účelu, k jehož dosažení se užívá věci jako nástroje, mezi příslušníky určitého kolektivu. Kolektivní vědomí uvádí jednotlivé funkce ve složité vzájemné vztahy, skrze jejichž zákonitosti společnost kategorizuje realitu. Tedy konvenční mínění o účelu funkce určuje, jak je nositel funkce vnímán, chápán, vydělován ze svého prostoru či začleňován mezi ostatní objekty. Funkce je proto také strukturou sil, řídicích celkový postoj člověka vůči skutečnosti.<sup>117</sup>

Dílo může být nositelem celého souboru funkcí, jehož složení a hierarchizace se proměňuje v čase a prostoru, a může sloužit mnohým účelům, a to i těm, ke kterým není primárně určeno výrobcem nebo konsensem. O proměně funkce rozhoduje jak kolektiv, tak i individuum, které se řídí podle osobní potřeby. V každém aktu člověka jsou potenciálně přítomny všechny základní funkce, ovšem jen pokud s věcí nebo aktem mohou být spojovány.<sup>118</sup>

Mukařovský rozlišuje tři složky, které se nutně vzájemně nepředurčují a jejichž vztahy jsou dynamické: a) skutečnost, na které se funkce uplatňují, b) soubor funkcí uložený v podvědomí kolektiva a spjatý vnitřními vztahy ve strukturu, c) individuum, které do funkčního procesu vnáší neustále obnovovanou nahodilost a uvádí tak strukturu funkcí v pohyb<sup>119</sup>

Vysoká komplexita pavučiny kolektivního vědomí, jež je upředena ze vzájemných vztahů různorodých činitelů, má tendenci zakrývat fakt, že zatímco některé funkce jsou primární, tedy na jiné funkce neredukovatelné a historicky nepodmíněné, jiné vznikají až jejich odvozením či diferenciací. Jakkoli proměnlivé jsou postoje, které člověk v různých dobách, místech a za odlišných sociálních předpokladů zaujímá, tyto základní funkce tvoří sjednocující a stabilní způsob, jak se člověk uplatňuje ve svém existenčním zápase se světem. Všechny jsou totiž potenciálně přítomny v psychofyzickém ustrojení člověka, které je v základu konstantní, za podmínky, že mohou být spojeny s jejich věcným nositelem nebo aktem.<sup>120</sup>

---

<sup>117</sup> Mukařovský, Nelson: K problému funkcí v architektuře (1937). In *Stavba*, Vol. XIX (Praha: 1937-1938), s. 196

<sup>118</sup> Tamtéž, s. 197.

<sup>119</sup> Tamtéž, s. 196.

<sup>120</sup> Tamtéž, 197.

Vymezení podílu jednotlivých funkcí je věcí velice nesnadnou. Automatizace funkcí je až výsledkem dlouhého vývoje a tak v některých folklórních kulturách je sepetí funkcí tak těsné, že se uplatňují jako celé trsy, kde se jednotlivé funkce zatají být pouhými zabarvujícími aspekty. Leckdy se i stává, že dokonce autor špatně interpretuje funkci vlastního výtvaru. Mukařovský pokouší o charakterizaci základních funkcí ve *Významu estetiky*, kde definuje čtyři primární funkce: 1) praktickou, 2) teoretickou, 3) magicko-náboženskou, 4) estetickou.<sup>121</sup>

## **5.2. Umění**

Nyní se podívejme, jak Nelson Goodman a Jan Mukařovský řeší problematiku umění. Oba definují umění funkcionálně: Goodman skrze funkci symbolickou a Mukařovský skrz funkci estetickou. Ovšem Goodman se na (ne)umělecká díla dívá spíše z hlediska možných způsobů reference a Mukařovský se řídí podle (ne)přítomnosti estetické funkce. Mukařovský píše, že umělecká díla jsou „produkty vytvořené se záměrem, aby estetická působnost byla hlavním jejich úkolem.“ Nejde o „jevy, které funkci estetickou získávají jen jako průvodnou vedle funkce hlavní, a někdy ji získají i náhodně.“<sup>122</sup> V *K problému funkcí v architektuře* definici upřesňuje: umění je podle něj tou oblastí jevů, kde má estetická funkce převahu nad ostatními, nebo aspoň k ní směřuje. Dále však píše: „směřování k nadvládě estetické funkce nad ostatními nepřestává v žádném umění být právě směřováním, které i v nejkrajnějších případech zůstává zcela neuskutečněno.“<sup>123</sup> Estetickou funkci Mukařovský znázorňuje pomocí tzv. „metafory cizince“:

„Jen estetická funkce dovede udržovat člověku vůči univerzu postavení cizince, jenž vždy znovu přichází do krajů neznámých s pozorností neotřelou a nastraženou, jenž vždy nanovo uvědomuje si sebe tím, že se promítá do okolní skutečnosti, a okolní skutečnost tím, že ji měří sebou.“<sup>124</sup>

Goodman záměrně žádnou jasnou a hotovou definici neservíruje. Ani když nahradil otázku *Co je umění?* za *Kdy je umění?*, nedefinuje, kdy a jak přesně objekt funguje jako umělecký, neboť „řici, jak umění funguje, neznamena, že říkáme, co umění je, ale právě funkce umění je věcí primárního a zvláštního zájmu.“<sup>125</sup> Goodman tedy alespoň podává částečné vymezení umění takto: „Věci fungují jako umělecká díla,

---

<sup>121</sup> Mukařovský, Jan *Význam estetiky* (1942). In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 55 - 61

<sup>122</sup> *Tamtéž*, s. 58.

<sup>123</sup> Mukařovský, Jan: *K problému funkcí v architektuře* (1937). In: *Stavba*, Vol. XIX (Praha: 1937-1938), s. 201.

<sup>124</sup> Mukařovský, Jan: *Význam estetiky*. In: *Studie I*. Brno: Host, 2007, s. 68.

<sup>125</sup> Srv.: Goodman, Nelson: *Kdy je umění*. In: *Způsoby světatvorby* Praha: Academia, 2007, s. 82



pouze když má jejich symbolické fungování jisté charakteristické rysy. (...) Tyto rysy mají sklon zaměřovat pozornost spíše na symbol nežli na to, k čemu referuje, nebo alespoň současně na obojí.<sup>126</sup> Pak podává několik symptomů, jež by naznačovaly přítomnost estetična, ale jejichž přítomnost nutně neurčuje estetickou míru. Je to syntaktická hustota, sémantická hustota, relativní plnost, exemplifikace (s expresí) a vícenásobná a komplexní reference.

Goodman i Mukařovský upozorňují, že status umění neurčuje skutečnost, jestli je umělecké dílo dobré nebo ne. Oba nacházejí postatu uměleckosti v určité míře autonomnosti nebo netransparentnosti díla jako *znaku-symbolu*: autonomnost je tu chápána jakožto nezávislost tématu díla na designátu; objektu nebo události, kterou znak označuje a která je vůči jemu vnější. Není to tedy přímý, transparentní vztah znaku-symbolu k označované věci, jaký je u například u textů s *funkcí teoretickou-nazírací* a *funkcí komunikativní*: u vědeckých statí a novinových článků. Vlastnosti těchto útvarů zaměřují pozornost na to, co znamenají, ale pouze v umění jde o primárnost díla vůči tomu, k čemu referuje.<sup>127</sup> Mukařovský přidává, že některá umělecká díla obsahují *rozptýlený komunikativní prvek*, a ten je proto nečiní horšími než díla ryze formalistická: „Jsou to umění, kde existuje „syžet“ a v kterých tento syžet zdá se na první pohled fungovat jako *sdělovací význam díla*. Ve skutečnosti obsahuje každá komponenta uměleckého díla, počínaje v to i ty „nejformálnější“, vlastní sdělovací hodnotu, nezávislou na syžetu. Tak například barvy a linie obrazu „něco“ znamenají, i když chybí veškerý syžet. (...) Právě v tomto sémiologickém rázu „formálních“ složek spočívá sdělovací síla umění bez syžetu, kterou my nazýváme rozptýlenou.“<sup>128</sup> I Goodman píše v podobném duchu: „Zdůrazňuji roli exemplifikace, neboť je často přehlížena či dokonce popírána autory, kteří trvají na tom, že největší předností ryze abstraktní malby nebo ryze formálního architektonického díla spočívá v jejich nezávislosti na jakékoli referenci čemkoli mimo ně. Ale takové dílo není netečným, nic neoznačujícím objektem a ani nerefereje výhradně (pokud vůbec) samo sebe. Stejně jako vzorek látky, dílo vybírá, ukazuje či referuje některé z jeho vlastností, ale ne cizích. A mnoho z těchto exemplifikovaných vlastností jsou také vlastnostmi jiných věcí, které jsou s nimi spojovány a mohou být tak nepřímým dílem referovány.“<sup>129</sup>

---

<sup>126</sup> *Tamtéž*, s. 80 – 81.

<sup>127</sup> *Tamtéž*, s. 82.

<sup>128</sup> Mukařovský, Jan: Umění jako sémiologický fakt. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 87.

<sup>129</sup> Goodman Nelson: How Buildings Mean. In: *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*. Indianapolis/Cambridge: Hackett, 1988, s. 41

Goodman píše, že i kámen ležící na cestě se může najednou stát uměleckým dílem, dostane-li se do galerie. Nejde ale o to, že se začlenil do uměleckého prostředí, ale spíš o to, že v galerii začne fungovat jako symbol a exemplifikuje určité vlastnosti. Galerie není nutnou podmínkou – nakonec i ve vlastním prostředí by za nějakých podmínek mohl nabýt uměleckosti, pokud by vzbudil naši pozornost jako symbol. Na druhou stranu ale píše, že „kámen z polní cesty se nemusí, striktně vzato, stát uměním tím, že funguje jako umění“ – tedy pokud funguje takovým způsobem, že se v určité chvíli zdá být uměním, nebo že jej někdo za umění prohlásí.<sup>130</sup>

### **5.3. Kognitivismus**

Nelson Goodman je představitelem kognitivistického přístupu k umění. Goodman nesouhlasí s tvrzením, že obrazy slouží k vyvolání vizuální prožitku, nebo nějaké specifické libosti, naopak se domnívá, že číst musíme nejen báseň, ale i obraz. Estetická prožitek pro něj není statický, ale dynamický a není striktně odříznutý od prožitků jiného typu, naopak má vliv na naše chápání světa. „Zahrnuje jemné rozlišování a rozeznávání subtilních souvztažností, identifikování symbolických systémů s znaků těchto systémů i toho, co tyto znaky denotují a exemplifikují. Zahrnuje také interpretování díla a přetváření světa prostřednictvím díla a díla prostřednictvím světa. Do tohoto střetávání přinášíme mnohé zážitky a mnohé dovednosti, které se jím mohou dále také přetvářet. Estetický postoj nezná klidu, neustále hledá, zkouší, je více činností než postojem. Tvoří a přetváří.“<sup>131</sup>

Umění, ale i věda se vyznačují tím, že existují nad rámec bezprostřední potřeby. „Co všem třem pojetím uniká, je, že hnací silou je zvědavost a cílem poučení. Ne kvůli procvičování, ale kvůli porozumění používáme symboly nad rámec bezprostřední potřeby, To, co nás žene, je potřeba vědět, to, co nás těší, jsou nové objevy a komunikace je druhotná vzhledem k pochopení a formulování toho, co má být sděleno. Hlavním cílem je poznání pro poznání – poznání pro sebe samo. Praktičnost, libost, nutkání a potřeba komunikace, to vše se od toho odvíjí.“

Přestože se Goodman zastává deskriptivní přístup k umění, v kapitole Problém hodnoty z Jazyků umění učiní výjimku a navrhuje obecnou teorii souzení uměleckých děl, jež by se dala vztáhnout i na díla konceptuální.

---

<sup>130</sup> Goodman, Nelson: Kdy je umění. In: *Způsoby světatvorby*. Praha: Academia, 2007, s. 61.

<sup>131</sup> Goodman, Nelson: Činnost a postoj. In: *Způsoby světatvorby*. Bratislava: Archa, 1996, s. 185-6.

„Symbolizaci je proto třeba soudit především podle toho, jak slouží kognitivnímu účelu: podle jemnosti rozlišování a trefnosti aluzí, podle způsobů, které používá při uchopování, objevování a transformování světa; podle toho, jak analyzuje, třídí, řadí a uspořádává a jak se podílí na tvorbě, zpracování, uchovávání a přetváření poznatků. Jednoduchost a propracovanost, síla a přesnost, rozsah a výběr, zavedenost a novost – to vše jsou relevantní, často navzájem soupeřící aspekty a jejich zvážení závisí na našich zájmech, poznatcích a cílech našeho zkoumání.“<sup>132</sup>

## **6. Závěr**

Část vizuálního umění prošla na přelomu 60. a 70. let minulého století proměnou takové míry, jež nemá v dějinách umění obdoby. Zatímco klasická avantgarda postupovala v narušování a posouvání estetických norem, neo-avantgarda inspirovaná Duchampovou subverzí zpochybnila estetickou podstatu umění vůbec. Někteří jí považují za doklad „konce umění“, dovršení procesu dematerializace, sebereflexe a sebe-teoretizace umění. Konceptuální tendence, jakožto důsledek „obratu od formy k významu“, ovlivňuje podobu umění dodnes. V souvislosti s přijetím limitních konceptuálních děl do světa umění vyznívá zvláště palčivě otázka možnosti či nemožnosti definice pojmu umění, jež by propojila tradiční umění s „uměním významu.“ Neméně důležitým a komplikovaným problémem je rozlišení rozostřených hranic mezi uměleckou a mimouměleckou oblastí a mezi jednotlivými uměleckými druhy.

Konceptualizace přinesla negaci relevance morfologické formy předmětu, nemusí však být negací estetické formy uměleckého díla. Umělecká díla se nedá redukovat na materiální vlastnosti vystaveného artefaktu, ani na stav naší mysli. Literární dílo se nedá redukovat na text, hudební na partituru, vizuální na kompozici barev a tvarů. Na vzniku uměleckého díla se spolupodílí více složek (každé umělecké dílo upravuje, co jsou pro něj relevantní vlastnosti a co nikoliv), z kterých vyplývá celistvý smysl díla. U radikálně konceptuálního díla se podoba díla-věci se dá redukovat na jazykový popis (ale ne absolutně, neboť *medium is message*), ovšem pokud je zároveň dílem estetickým, význam díla (estetický objekt), který se vytváří až při recepci formy (v širším slova smyslu), se na jazykovou výpověď bez ztráty převést nedá. Objektový pól – ta část, která nevychází z naší subjektivity – by měl poskytovat vodítka k správnému skloubení kvalit díla. Podmínkou je možnost zaujetí sice distancovaného, ale osobního přístupu. Tak je možné více dopět k vícero správným interpretacím, ale i rozlišit ty špatné. Umění není ani tak „skladištěm významů“, jako spíše „katalyzátorem významů nových“.

---

<sup>132</sup> Goodman, Nelson: Problém hodnoty. In: *Způsoby světatvorby*. Bratislava: Archa, 1996, s. 196.

Interpretace není zcela libovolná. Umělecké dílo vzniká až dialogem dvou horizontů – osobního (do nějž vkládáme celou naši předchozí zkušenost) a objektového (celek přístupných relevantních vlastností díla). To, co je esteticky posuzováno, není obecná myšlenka jakožto téma díla (např. otázka po podstatě umění), ale zároveň to, jakým způsobem je tato myšlenka formulovaná (podoba komunikační strategie, jenž byla zvolena) (např. vyjádřit se své pochybnosti o smyslu umění tím, že vystavím vizuálně nezajímavý, prefabrikovaný předmět v prostředí galerie). Forma a obsah by spolu měl korelovat. Nesrozumitelná forma uzavírá jejího recipienta do vlastní subjektivity („egobariéry“), kterýžto dílo kreativně nad-interpretuje, a vytváří vlastní estetický objekt. V jiném případě recipient pasivně přijímá interpretace druhých (nebo autorovu) a s uměleckým dílem se ve skutečnosti neseťkává. Umění a též estetické dílo konceptuální nás staví ve vlastním světě do role cizince, kdy s odstupem a nově nahlížíme věci, významy a jejich vazby, které se pro nás byly samozřejmostí. Zapojují se jak naše poznávací, tak imaginativní schopnosti. (Ani estetická recepce přírodního krásna není docela „bez pojmu“.) Ovšem zatímco u výtvarného umění zakoušíme „ono jiné“ skrze (v souladu se) smyslovou percepci, u konceptuálního umění se od perceptivní roviny abstrahujeme (ale ne absolutně) a nahlížíme náš pojmový aparát zevnitř – jakoby jsme byli sami sobě cizinci, ztraceni ve světě nekonečné semiózy – už ne jakožto obyvatelé světa věcí a lidí, ale pouhých obrazů.

## Seznam použité literatury:

- Aristoteles: *Poetika*. Praha: Svoboda, 1996.
- Barthes, Roland (1968): Smrt autora. *Aluze*. No. 3, 2006.
- Barthes, Roland: *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004 (přel. Josef Fulka)
- Batteux, Abbé: The Fine arts Reduced to a Single Principle. In: *Aesthetics*. Susan Feagin and Patrick Maynard (Eds.), Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Beardsley, Monroe C. & Wimsatt, William. K. (1946): The Intentional Fallacy. *Sewanee Review*, Vol. LIV.
- Bourriaud, Nicolas: *Postprodukce*. Praha: Tranzit, 2004. (Přeložil Petr Turek)
- Bullough, Edward: 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*, Vol. 32. No. 1, 1995.
- Costello, Diarmuid: Kant podle Greeberga. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny 6-7/2009*. Praha: Akademie výtvarných umění, 2010.
- Danto, Arthur Coleman: Konec umění. *Estetika*, Vol. 35, No. 1, 1998.
- Duchamp, Marcel (1917): The Richard Mutt Case. In: Kristine Stiles and Peter Selz (eds.): *Theories and Documents of Contemporary Art*. California: University of California Press, 1996
- Duchamp, Marcel (1957): The Creative Act. In: Kristine Stiles and Peter Selz (eds.): *Theories and Documents of Contemporary Art*. California: University of California Press, 1996.
- Duchamp, Marcel (1961): Apropos of „Readymades“. In: Kristine Stiles and Peter Selz (eds.): *Theories and Documents of Contemporary Art*. California: University of California Press, 1996.
- Flynt, Henry (1961): Concept Art. In: Kristine Stiles and Peter Selz (eds.): *Theories and Documents of Contemporary Art*. California: University of California Press, 1996.
- Foster, Hal & Krauss, Rosalind & Bois, Yve-Alain & Buchloh, Benjamin: *Umění po roce 1900: Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha: Sloart, 2007.
- Foucault, Michel (1969): Co je to autor? In: *Diskurs, autor, genealogie*. Praha: Svoboda, 1994.
- Foucault, Michel: *Toto nie je fajka*. Kalligram, 2010.
- Gadamer, Hans-Georg: *Aktualita krásného. Umění jako hra, symbol a slavnost*. Praha: Triáda, 2003.
- Goodman, Nelson: How Buildings Mean. In: *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*. Indianapolis/Cambridge: Hackett, 1988.
- Goodman, Nelson: *Jazyky umění*. Bratislava: Archa, 1996.
- Goodman, Nelson: *Způsoby světatvorby*. Bratislava: Archa, 1996.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Estetika*. Praha: Odeon, 1966.
- Henckmann, Wolfhart, Lotter, Konrad: *Estetický slovník*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1995.
- Chalupecký, Jindřich (1977): Umění a transcendence. *Revolver Revue* č. 45/2001.
- Dostupné: <http://www.revolverrevue.cz/umeni-a-transcendence-prednaska>
- Chalupecký, Jindřich: *Úděl umělce, Duchampovské meditace*. Praha: Torst, 1998.
- Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1964.
- Kant, Immanuel: *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975.
- Kishon, Ephraim: *Picassova sladká pomsta: výpravy do moderního umění*. Praha: Epocha, 2003.

- Kosuth, Joseph: *Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990*, Guercio, Gabriele (ed.), Cambridge: The MIT Press, 1991.
- Kratochvíl, Zdeněk (1997): Platón a umění jeho doby. Rozluka filosofie a umění.  
- Dostupné z: <http://www.fysis.cz/Texty/Texty.htm>
- Kristeller, Paul Oskar: The Modern System of The Arts. A Study in the History of Aesthetics Part 2. In: *Journal of the History of Ideas*, Vol. 13, No. 1, January 1952.
- Kulka, Tomáš. & Ciporanov, Denis (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.*
- Kulka, Tomáš: *Umění a kýč*. Praha: Torst, 2000.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoón čili o hranicích malířství a poezie. In: *Hamburská dramaturgie, Laokoón, stati*. Praha: Odeon, 1980.
- Praha: Jazzová sekce Svazu hudebníků, 1982.
- Lorenz, Konrad: *Odumírání lidskosti*. Praha: Mladá fronta, 1997.
- Morpurgo-Tagliabue, Guido: *Současná estetika*. Praha: Odeon, 1985.
- Mráz, Milan: Předmluva k Poetice. In: Aristotelés: *Poetika*. Praha: Svoboda, 1996.
- Mukařovský, Jan: *Studie I*. Brno: Host, 2007.
- Murphy, Robert F.: *Úvod do kulturní a sociální antropologie*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2004.
- Niederle, Rostislav: *Pojmy estetiky: analytický přístup*. Brno: Masarykova univerzita, 2010.
- Pepper, Stephen Coburn: Supplementary Essay: The Aesthetic Work of Art. In: *The Basis of Criticism in the Arts*. Harvard: Harvard University Press, 1965 (pův. 1945).
- Petříček, Miroslav, jr.: *Myšlení obrazem*. Praha: Herrmann & synové, 2009,
- Plátón: *Faidón*. Praha: Oikoymenh, 1994. (přel. František Novotný).
- Plátón: Hippias Větší. In: *Dialogy o kráse* (ed. J.Šonka). Praha: Odeon, 1979.
- Plátón: *Ústava*. Praha: Svoboda-Libertas, 1993.
- Pospiszyl, Tomáš (ed.): *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*. Praha: OSVU, 1998.
- Pospiszyl, Tomáš: Zlatá šedesátá. In: *(A)symetrické historie – zamlčené rámce a vytěsňené problémy*. Praha: Vědecko-výzkumné pracoviště AVU, 2008.
- Srp, Karel (ed.): *Minimal & earth & concept art*. Praha: Jazzová sekce Svazu hudebníků, 1982.
- Stejskal, Jakub: Estetika je živá disciplína. Rozhovor s Jasonem Gaigerem. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 6-7/2009. Praha: Akademie výtvarných umění, 2009.
- Taine, Hippolyte Adolphe: O povaze uměleckého díla. In: *Filosofie umění*. Praha: Nákladem Josefa Pelcla, 1913.
- Thompsonová, K., Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod, *Iluminace*, č. 1 (29), 1998.
- Volek, Jaroslav: *Kapitoly z dějin estetiky: od antiky k počátku 20. stol.* Praha: Panton, 1969.
- Weitz, Morris: Role teorie v estetice. In: Vlastimil Zuska [ed.]: *Umění, krása, šeredno*. Praha: Karolinum, 2003.
- Zuska, Vlastimil: *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton, 2001.

### Internetové zdroje:

Magazín Umělec: <http://www.divus.cz/umelec/>