

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze

obor: estetika (jednooborové studium)

Rok zahájení studia: 2003/4

Jméno studenta: Michaela Švábová

Diplomová práce

**Nová avantgarda a spor o estetickou podstatu umění**

**(září 2007)**

vypracovala: Michaela Švábová

vedoucí práce: doc. Tomáš Kulka, PhD.

## **Obsah**

**I. Úvod ... str. 1**

### **II. Spor o estetickou podstatu umění**

**A) Pro estetiku a proti umění**

A.1) Úvod ... str. 4

A.2) Monroe C. Beardsley ... str. 4

A.3) Bertram Jessup, Hirta Pauly, Jerome Stolnitz ... str.7

A.4) Harold Osborne ... str.9

A.5) Terry Diffey, Paul N. Humble, William Tolhurst ... str. 11

A.6) Michael H. Mitias ... str. 16

A.7) Roger Scruton ... str.17

A.8) Oswald Hanfling ... str. 19 ...

A.9) Tomáš Kulka ... str. 20

**B) Proti estetice a pro umění**

B.1) Arthur Danto ... str. 23

B.2) George Dickie ... str. 25

B.3) Arthur Danto a George Dickie versus Anita Silvers ... str. 28

B.4) Timothy Binkley versus Richard J. Sclafani ... str. 29

B.5) Timothy Binkley ... str. 30

**C) Pro umění i pro estetiku**

C.1) Richard Lind ... str. 33

C.2) Nelson Goodman ... str. 36

C.3) Roger Seamon ... str. 39

**D) Bohdan Dziemidok versus David Novitz ... str. 41**

### **II. Vývoj amerických nových avantgard ve druhé polovině dvacátého století**

E.1) Abstraktní expresionismus ... str. 45

E.2) Hard-Edge Painting, anti-kompozice ... str. 47

E.3) Minimalismus; kontextuální, lineární a seriální kompozice ... str. 50

- a) *Kontextuální kompozice ... str. 53*
- b) *Lineární kompozice ... str. 54*
- c) *Mřížková, síťová a seriální struktura ... str. 56*
- d) *Princip seriálního řazení ... str. 57*
- e) *Seriální kompozice ... str. 60*
- E.4) *Land-art, op-art, pop-art ... str. 61*
- E.5) *Happeniny ... str. 63*
- E.6) *Performance, Fluxus, intermédiá ... str. 65*
- E.7) *Konceptuální umění ... str. 68*
  - a) *Vizuální konceptuální umění ... str. 71*
  - b) *Textuální konceptuální umění ... str. 73*
  - c) *Konceptuální seriální systémy ... str. 75*

### **III. Závěr ... str.79**

- *seznam použité literatury*
- *obrazová příloha*

## I. Úvod

V souvislosti s uměleckými aktivitami, které se odehrávaly nejen ve druhé polovině dvacátého století, ale se kterými se můžeme setkat i dnes, se často mluví o tom, že jsme nebo jsme byli svědky „estetické revoluce“. V minulém roce si pražská umělecká skupina Rafani zapůjčila od Národní galerie obraz Magdaleny Cubrové s názvem *Na okraji jámy* a jako protest proti jejímu vedení jej zakonzervovaný v nepropustném obalu vhodila do Orlické přehrady. I když byl obraz posléze vyloven, můžeme se ptát: je to umění? Americký umělec Claes Oldenburg nechal v roce 1967 vykopat a zasypat jámu v Central Parku jako sochařský monument určený Metropolitnímu muzeu s tím, že je to „dar městu New York“. Stejná otázka se nabízí znovu: je to umění? Konceptuální umělci prohlašovali a někteří, jako třeba Ján Mančuška, stále prohlašují, že umění nemá vůbec nic společného s estetikou. Můžeme se ptát: co tím myslí a mají vůbec pravdu? Když Sol LeWitt prohlásil, že uměleckým dílem může být i myšlenka bez materiální realizace, rádi bychom se dopídili toho, jak to vlastně myslel. Průkopnickým počinem tohoto druhu uměleckého vyjadřování je slavná Duchampova Fontána vystavená nebo spíše plánovaná k vystavení v roce 1917 (*obr. 1*). Byl Duchamp skutečně umělcem, nebo nám jen zbytečně popletl hlavu a zmátl některé estetiky natolik, že se snažili v jeho dílech najít nějakou logiku, i když ve skutečnosti žádnou nemají? Na tyto otázky bych se ráda pokusila v této práci najít odpověď. Chtěla bych se zde zaměřit na spor v rámci estetické teorie, který na základě těchto a jim podobných uměleckých aktivit ve druhé polovině dvacátého století vzniknul.

Estetická teorie zaujala k těmto tendencím v umění různá stanoviska. V první části této práce bych nejprve chtěla stručně nastínit stanoviska těch, kteří se k soudobému umění staví dosti nebo alespoň zčásti odmítavě. Tito esteticí budou těmto uměleckým směrům čili *novým avantgardám* umělecký status upírat a to z těch důvodů, že soudobé umělecké aktivity podle nich postrádají tradiční estetické hodnoty, které jsme byli zvyklí v umění až doposud nacházet. V této souvislosti se setkáme se s těmito jmény: Monroe C. Beardsley, Bertram Jessup, Herta Pauly, Jerome Stolnitz, Harold Osborne, Terry Diffey, Paul N. Humble, William Tolhurst, Michael Mitias, Roger Scruton a Tomáš Kulka. Dále se zaměřím na ty estetiky, kteří sice umění nových avantgard přijímají, ale kteří naopak zpochybňují samotnou estetickou teorii. Setkáme se s kognitivistickými teoriemi Arthura Danta a Timothy Binkleyho a se sociologickou definicí umění, již nabídl George Dickie. Budeme hovořit také o těch teoreticích, kteří nové avantgardy akceptují, ale kteří estetickou teorii oproti těm předchozím nezavrhují, nýbrž se jí snaží rozšířit. Mezi tyto estetiky patří: Anita Silvers, Richard Lind, Nelson Goodman, Roger Seamon a David

Novitz. Ve druhé části práce bych chtěla stručně nastínit samotný vývoj amerického umění druhé poloviny dvacátého století, který v pozadí tohoto sporu stojí, a který jej vyvolal. Pokusím se poukázat na některé tvůrčí principy, kterými se toto umění velice často řídí, jimiž jsou: anti-kompozice, kontextualita, serialita, linearita, konceptualita a intermedialita. Nakonec se přikloním ke stanovisku, které někteří z uvedených teoretiků rovněž reprezentují, že „nic není tak horké, jako když se to uvaří“, a že se vůbec o žádnou „estetickou revoluci“ jednat nemusí.

V roce 1988 polský estetik Bohdan Dziemidok ve stati *The Controversy about the Aesthetic Nature of Art*<sup>1</sup> tento spor mapuje. Nazývá ho „sporem o estetickou podstatu umění“. Na jednu stranu tohoto sporu staví estetiky, kteří prosazují tradiční estetické kategorie, jež shrnuje pod hlavičku *estetické koncepce umění*, a na stranu druhou ty, kteří se soudobými uměleckými tendencemi více či méně sympatizují, nebo kteří zpochybňují tradiční estetiku či některé její koncepty či kategorie. Teorie těchto estetiků dělí do několika skupin. Jako první zmiňuje *anti-esencialistické teorie* a dále *teorie kognitivistické a kulturologické*. Hovoří také o těch, kteří univerzalitu estetického pojetí umění zpochybňují jen částečně, zavedením pojmu *umělecká hodnota*, která má společně s *hodnotou estetickou* spoluvytvářet výslednou hodnotu uměleckého díla.

Dziemidok také upozorňuje na to, že problematika celého sporu je velmi komplexní, a že zahrnuje v podstatě veškeré partikulární problémy, které se v analytické estetice ve druhé polovině dvacátého století objevily. Spor o estetickou podstatu umění se tak dotkl problematiky definice umění, definice estetických pojmů a vlastností, definice estetického zážitku i jiných problémů. Do hry tak vstupují nejen teoretici, kteří k soudobému dění v uměleckém světě vyjadřují nějaké přímé stanovisko, ale i ti, kteří se o něm třeba vůbec nezmiňují. Hlavně v padesátých letech panovala mezi umělci a estetiky atmosféra spíše vzájemného ignorování. Takže vlastně i takový estetik, který soudobé umělecké dění vůbec nekomentuje, se stává součástí sporu, protože jeho postoj implicitně zahrnuje stanovisko, podle kterého se má umění řídit stejnými normami a konvencemi jako doposud. Pro takového estetika bude rovněž příznačné, že bude s uměním ztotožňovat pouze ty umělecké druhy, které lze charakterizovat jako „krásná umění“, mezi něž se řadí malířství, literatura, hudba, tanec, divadlo a architektura. Otázka uměleckého statusu fotografie a filmu, která se ve druhé polovině dvacátého století rovněž řeší, by vystačila na zcela samostatnou práci, takže se zde omezíme pouze na sporné vizuální směry nových avantgard.

---

<sup>1</sup> Bohdan Dziemidok: „The Controversy about the Aesthetic Nature of Art“; *BJA*, Vol. 28, No. 1 (Winter 1988); str. 1-17

Díky rozsáhlosti tématu jsem nucena svojí práci nějakým způsobem úžeji vymežit, takže se budu zabývat většinou jen těmi texty, které umění nových avantgard explicitně reflektují. Pro další zúžení problematiky budeme sledovat celý spor převážně na stránkách dvou nejvýznamnějších estetických časopisů – *British Journal of Aesthetics* a *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Dziemidok ve svém přehledu sporu uvádí jména řady estetiků, kteří se k tématu nějakým způsobem vztahují. Pro svojí práci jsem si díky značné obsáhlosti tématu vybrala pouze některé z nich a na druhou stranu uvedu i několik jmen, o kterých Dziemidok nehovoří. Pokusím se také stručně ukázat další vývoj debaty od roku 1988, kde Dziemidok svůj přehled celého sporu ukončuje. Dále ze své práce vypouštím anti-esencialistický proud v estetice, protože i když se jeho ústřední motiv k problematice sporu vztahuje, anti-esencialisté soudobou uměleckou praxi více méně nereflektují. Místo jmen, která jsem nucena v této práci vynechat, nabídnu v její druhé části stručnou charakteristiku sporných uměleckých směrů a pokusím se charakterizovat některé principy, jimiž se tato tvorba řídí. Pro pochopení celé problematiky považuji poukázání na tyto principy za důležité, protože jedině tak můžeme porozumět motivům, které umělce k jejich sporné tvorbě vedly. Dokonce si myslím, že jelikož se Dziemidok soustředí spíše na uměleckou teorii, nikoliv praxi, některé skutečnosti mu unikají a jeho závěry týkající se toho, čím tato tvorba skutečně je, jsou poněkud zjednodušující.

Než se pustíme do rozboru některých estetických textů, dodávám, že sporné umělecké směry, o které v celém sporu jde, jsou tyto: happeningy, performance, environmentální umění, body-art, land-art, ekologické umění, minimalismus a konceptuální umění.

## ***II. Spor o estetickou podstatu umění***

### *A) Pro estetiku a proti umění*

#### *A.1) Úvod*

O umělcích a uměleckých směrech, které jsem uvedla výše, a o kterých budeme hovořit podrobněji v následující části práce, jsou zmínky na stránkách estetických časopisů alespoň zhruba do poloviny šedesátých let spíše řídké. Překvapivé je, že do hledáčku estetiků se až na několik výjimek nedostává ani americký abstraktní expresionismus. Podívejme se nejprve na ty, kteří o soudobém uměleckém dění příliš nemluví, nebo jej nechtějí akceptovat. Dziemidok shrnuje jejich strategii takto:

- 1) Hlavní funkcí umění je estetická funkce, která ve své podstatě spočívá v poskytování specifických prožitků (rozdílných od kognitivních, metafyzických, morálních, náboženských či erotických prožitků), které jsou kvalifikovaným (tj. kompetentním) vnímatelem prožívány ve vztahu k uměleckým dílům.
- 2) Základními rysy uměleckého díla jsou estetické vlastnosti a hodnoty, které byly vytvořeny jako výsledek tvůrčí schopnosti a zručnosti umělců, kteří vědí, jak zacházet s médii typickými pro jednotlivé druhy umění. Tyto hodnoty se vyjevují a jsou aktualizovány (někteří teoretici dokonce tvrdí, že to je jediné tehdy, kdy se skutečně objevují) pouze při estetickém prožitku vnímatele. Estetické hodnoty tvořící podstatu umění jsou tak přímo propojeny s estetickými zážitky.<sup>2</sup>

Teoretici, o kterých budeme hovořit v této části práce, z tohoto stanoviska více méně vycházejí. Společným znakem všech jejich teorií je zásadní rozpor mezi novými avantgardami na straně jedné a tím, jak definují estetično na straně druhé. Jinými slovy – pro tyto teoretiky nové avantgardy nesplňují podmínky toho, aby je bylo možné zařadit pod rámec estetična a považovat za druhy či styly skutečně *umělecké*.

#### A.2) Monroe C. Beardsley

V roce 1958 publikuje jeden z nejvýznamnějších amerických estetiků Monroe C. Beardsley rozsáhlou knihu *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*<sup>3</sup>, v níž představuje svojí verzi systematické estetiky chápané jako základ pro uměleckou kritiku. Beardsley se v této knize věnuje detailní analýze výrazových prostředků jednotlivých druhů umění, věnuje se hlavně malířství, literatuře a hudbě a najdeme zde také pár letných zmínek o fotografii a filmu. Ze soudobé umělecké praxe však Beardsley neuvádí jediný příklad. V roce 1961 se Beardsley v textu *The Definitions of Arts*<sup>4</sup> k soudobému umění vyjadřuje dosti skepticky. Franze Klina, Roberta Motherwella a Marka Rothka mimo jiné doprovází

---

<sup>2</sup> *tamtéž*; str. 1

<sup>3</sup> Monroe C. Beardsley: *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Art Criticism*; New York: Harcourt, Brace&Co. (1958)

<sup>4</sup> Monroe C. Beardsley: „The Definitions of Art“; v: *JAAC*; Vol. 2, No. 2 (Winter, 1961); str. 175-187

komentářem jistého kritika, podle kterého „moderní malíři již vymřeli“. Ovšem daleko ostřejší je k dílům tzv. „kolážistů“, jmenovitě Roberta Rauschenberga a Richarda Stankiewicze:

Situace je ještě komplikovanější, protože se musíme vyrovnávat nejen s módou abstraktního expresionismu, ale i s určitým návratem dadaismu, přinejmenším v jeho pročištěné formě. Pro sochaře a kolážisty je dnešek dobou *objet trouvé*, které jsou jako skládky a půdy plné starých kusů z automobilu, kusů plechu, pér a trubek.<sup>5</sup>

Beardsleyho kritice se nevyhýbá ani Jackson Pollock. Na příkladě jeho obrazu ukazuje, že věc, která má nějakou strukturu ještě nemusí být koherentní, z čehož plyne, že si vůbec nezaslouží nálepku „vizuální design“. Ve studii *Aesthetic Experience Regained*<sup>6</sup> z roku 1969 Beardsley s politováním konstatuje současný nezájem o koncepty tradiční estetiky, s tím, že by chtěl ukázat „...pokus rehabilitovat nebo dokonce omladit pojem, který hrál ústřední roli v estetice 20. století, ale nyní ztratil respekt a je v ohrožení života<sup>7</sup>“. Půjde o pojem „estetického prožitku“, jehož základem je podle Beardsleyho hédonisticky pojatá estetická libost. V této souvislosti se Beardsley zmiňuje o „současné avantgardě“, která má podle něj s estetickým prožitkem málo společného:

"Nová estetika" současného umění uniká z mezí pouhého hédonismu...Avantgardní kritici vychvalují co nejnekonvenčnější sochy a dramatické události, protože jsou překvapivé, ohromující, iritující, odporné a šokující - ba co víc - jsou ohromně nudné...První krabice špíny přinesená do Metropolitního muzea jako přírodní umění je překvapením; druhá znamená pouze více špíny; pro záchranu tohoto minoritního umělecké hnutí před vyčerpáním bychom museli zaplnit špínou celou galerii nebo jí hodit po divácích...Skutečností je, že být znuděn je zcela jiným typem zážitku než četba Wallace Stevense nebo vystoupení Pennsylvania Ballet Company<sup>8</sup>.

Beardsley patří k těm, kteří soudobým uměleckým tendencím nevěnují příliš pozornost. Při definici výrazových prostředků jednotlivých uměleckých druhů vychází ze zavedených klasických děl a kánonů, o jejichž uměleckém statusu neexistují žádné pochybnosti. Soudobá avantgarda mu slouží maximálně jako protipříklad toho, čím by umění mělo být. Na jednu stranu staví estetické vlastnosti, objekt či prožitek a na stranu druhou nové avantgardy, které tyto charakteristiky nemají a tudíž se nejedná o umělecké směry. Jinými slovy – nová

---

<sup>5</sup> v: *tamtéž*; str. 177

<sup>6</sup> Monroe C. Beardsley: „Aesthetic Experience Regained“; v: *JAAC*; vol. 28, No. 1 (1969); str. 3-11

<sup>7</sup> v: *tamtéž*; str. 3

<sup>8</sup> v: *tamtéž*; str. 10



avantgarda stojí v protikladu k estetice. Potíž však dle mého názoru není v tom, že by estetické jako takové nebylo schopné pojmout i umělecké druhy, které těm klasickým neodpovídají, ale spíše v tom že Beardsley z *nějakých důvodů* uděluje umělecký status pouze těm druhům umění, které sám uznává. Problém tak není v tom, že by Beardsleyho estetické koncepty byly s novými tendencemi a priority neslučitelné, ale spíše v tom, že Beardsley je, dle mého názoru, prostě sloučit nechce. Můžeme dokonce získat podezření, že pro odmítnutí například Jacksona Pollocka mohly Beardsleyho vést i důvody, které nemají s estetikou vůbec nic společného, a které jsou spíše otázkou osobních preferencí, jež mohou být dány i Beardsleyho společensko-politickou orientací. Beardsleyho teorie získává svým přehlížením určité části uměleckého spektra *implicitně* normativní charakter, protože i když Beardsley možná otevřeně neříká, že některé druhy umění uměním vysloveně nejsou, svým důrazem na uznaná „krásná umění“ říká, jak by mělo něco vypadat tak, aby to uměním bylo.

V kapitole nazvané *The Categories of Critical Analysis* své estetiky Beardsley uvádí:

Ne každá část našeho zorného pole vytváří vizuální design. Vizuální design musí být nejdříve nějakým způsobem ohraničen nebo zarámován, musí tedy být pro percepci vydělen ze svého pozadí, aby to, co je uvnitř mohlo vytvořit ohraničený plán obrazu.<sup>9</sup>

Abychom byl nějaký objekt schopný vyvolat estetický prožitek, musí být estetickým objektem. Aby mohl být estetickým objektem, musí mít vizuální design. Vizuální design musí dále splňovat celou řadu podmínek, aby skutečně vizuálním designem byl. Základními kategoriemi jsou jeho jednota, komplexita a intenzita a dále musí mít řadu strukturálních vlastností – musí být koherentní, úplný atd... Nevidím jediný důvod, proč by například obrazy Jacksona Pollocka nebo některé obrazové asambláže neměly tyto podmínky splňovat. Beardsley je z rámce estetická či umění, podle mého názoru, vyřazuje pouze proto, že je nemá rád. Ovšem existují i komplikovanější případy, například Beardsleyem uvedený land-art, který jím vymezené podmínky vizuálního designu skutečně nesplňuje. Sem můžeme zařadit i minimalismus a konceptuální umění. Znamená to tedy, že nejsou uměním? Myslím si, že ne. To, že má být vizuální umělecké dílo dvojrozměrnou zarámovanou plochou, je záležitostí konvencí zobrazování, které měly pro své zavedení zcela jistě dobré důvody, ale nejsou pro umění nutné, což se pokusím vysvětlit v další části této práce, když budeme hovořit o minimalismu a uměleckých instalacích. V případě konceptuálního umění je situace o něco složitější. Konceptuální umění (o kterém však Beardsley nehovoří) nepracuje výlučně s vizuálními

---

<sup>9</sup> Monroe C. Beardsley: *Aesthetics...* ; str. 88

prostředky, ale i s písmem, nebo s významem vizuálních symbolů. U vizuálního konceptuálního umění by Beardsley nemusel mít problém, protože denotaci z umění nevyklučuje. Ovšem u textuální větve konceptuálního umění, která spojuje vizuální a textuální elementy dohromady, problémy vyvstávají, protože Beardsley požaduje „čisté“ umělecké druhy s výlučnými výrazovými prostředky. Ovšem tak jako nemusí vizuální umělecké dílo nutně splňovat podmínku dvojrozměrné zarámované plochy (nebo sochy na podstavci), tak nemusí splňovat ani podmínku toho, aby bylo čisté, tzn. výlučně literární nebo výlučně vizuální. Umění i estetika se, dle mého názoru, mohou zkrátka týkat i uměleckých forem, které nepatří mezi „krásná umění“ definovaná v osmnáctém století, a která jejich tvůrčí principy navzájem propojují.

### A.3) Bertram Jessup, Herta Pauly, Jerome Stolnitz

Jiný estetik, Bertram Jessup se v textu *Crisis in the Fine Arts Today*<sup>10</sup> z roku 1970 zamýšlí nad tím, proč verš Johna Keatse „krásná věc je věčné štěstí“ v dnešní době už neplatí. Jako příklad uvádí happeningy Allana Kaprowa, které mají být jen prchavými zážitky, které jsou odhozeny jen chvíli poté, co byly prožity. Zdůrazňuje konzumní charakter soudobé produkce, jejímž cílem není ani radost, ani trvalá krása. Jelikož umělec prožívá umění pouze v procesu tvorby, umělecké dílo je pro něj jakýmsi „odpadkem“, který nemá žádnou estetickou hodnotu. Mluví rovněž o „estetickém nihilismu“. Dílo Donalda Judda považuje na druhou stranu za ztělesnění nudy, která nemá žádný smysl ani význam. Nakonec Jessup uzavírá, že se vlastně není čemu divit – umění je ošklivé, protože i svět je v krizi, avšak úkolem umělce by nemělo být zobrazovat svět takový jaký je, ale snažit se spíše hledat krásu tam, kde ji normálně nevidíme.

Herta Pauly v textu z roku 1973 nazvaném *Aesthetics Decadence Today in Terms of Schiller's Three Impulses*<sup>11</sup> se pomocí konceptů Fridricha Schillera pokouší definovat tři estetické impulsy, které jsou nutné proto, abychom mohli něco esteticky prožívat. Jsou to: hra, materiální impuls (senzitivní) a formální impuls (tvůrčí schopnost člověka). Formální impuls přetváří nediferencovanou materii a obě složky jsou pak propojeny do uměleckého díla prostřednictvím hry. Pauly se pokouší tyto impulsy aplikovat na environmentální umění a happeningy. Umění si podle ní nezaslouží takové objekty jako jsou například hromady Kaprowových pneumatik. Happeningy a environmenty nerespektují hranice mezi materiálním a

<sup>10</sup> Bertram Jessup: „Crisis in the Fine Arts Today“; v : *JAAC*, Vol. 29, No. 1 (Autumn, 1970); str. 3-10

<sup>11</sup> Herta Pauly: „Aesthetics Decadence Today in Terms of Schiller's Three Impulses“; v: *JAAC*, Vol. 31, No. 3 (Spring, 1973)

formálním impulsem, který je ještě ke všemu příliš pasivní, takže nemohou být uměleckými díly. Rozebírá také fragmentární (seriální?) umění, ve kterém převládá formální impuls nad materiálním, který ale není materiálem estetickým, ale vědeckým. Nakonec však uzavírá, že dekadence dnešního umění je pořád lepší, než to, aby umění začaly tvořit stroje nebo počítače.

O soudobé umělecké praxi se nevyjadřuje příliš pochvalně ani novokantovec Jerome Stolnitz v textu nazvaném *The Artistic and the Aesthetic „in Interesting Times“*<sup>12</sup> z roku 1979. Hlavní linií Stolnitzovy kritiky je snaha soudobých avantgard o absolutní rozchod s tradicí a snahu o věci stále nové, které nerespektují zavedené hodnoty společnosti. Svoji kritiku shrnuje do třech bodů. Nová avantgarda: 1) napadá tradiční pojetí umělcovy zručnosti; zručnost soudobých umělců již nemá nic společného s řeckým *techné*, 2) snaží se rozejít s minulostí, ale nenabízí žádné trvalé hodnoty – například Duchampova L.H.O.O.Q. ztrácí smysl ve chvíli, kdy její vtíp pochopíme a za 3) popírá tradiční pojetí estetického objektu, který není „oddělen“ od svého autora, čímž jako diváci ztrácíme schopnost pochopit, čím je vlastně konkrétní umělecké dílo tvořeno. Pro adekvátní estetické vnímání je podle Stolnitze nutný stav „estetické nezainteresovanosti“, který však u většiny soudobých děl, hlavně performancí a happeningů nemůže být z uvedených důvodů navozen. Ovšem u asambláží tuto možnost Stolnitz nepopírá, protože objekty jsou v nich vyřazeny ze svých běžných souvislostí, takže je vnímat nezainteresovaně lze. Stolnitz se dále ostře vymezuje proti možnosti estetického vnímání populárního umění, protože jeho objekty jsou vizuálně natolik chudé, že se nezainteresovanému vnímání vzpírají.

Stejně jako v případě Beardsleyho můžeme získat dojem, že jsou tyto kritiky postaveny více na normativním či hodnotícím základě, nežli na základě deskriptivním. Jejich cílem není analyzovat některé jevy, které se v umění objevily a snažit se hledat tvůrčí principy, které tyto tendence propojují, ale spíše dokázat, proč prostě nemohou být umělecké či estetické. Navíc to, proč je něco estetické či umělecké, není v těchto textech příliš dobře vysvětleno. Například v Jessupově textu se objevilo slovo krása. Uměním má být tedy to, co je krásné a co vyvolává pozitivní pocity. Co ale ošklivost? Co pocity negativní jako hrůza, děs či zhnusení? Jsou tyto pocity estetické? O tom se v jeho textu nedočteme. Výtkou, která se objevuje ve všech třech kritikách je efemérnost soudobé produkce. Je ale pro umění skutečně nutné, aby bylo trvalé? Nemyslím si, že by tomu tak bylo. Například ani jazzová improvizace či klasický balet požadovaný trvalý charakter nemají a totéž by bylo možné v jistém smyslu říct i o klasickém divadelním představení či filmu. Pokud je pozornost soustředěna na aktuální prožívání

---

<sup>12</sup> Jerome Stolnitz: „The Artistic and the Aesthetic „in Interesting Times““; v: *JAAC*, vol. 37, No. 4 (Summer, 1974); str. 401-413

vlastností uměleckého díla, je pochopitelně to, jestli bude mít toto dílo tyto vlastnosti i poté, co jsme jej prožili, zcela irelevantní. Dalším bodem kritiky soudobých tendencí v umění je často to, že umělci nepotřebují klasickou rukodělnou zručnost, *techné*. Jestliže však například máme vnímat umělecké dílo nezainteresovaně, pozbývá určování toho, jakými prostředky bylo uděláno, smysl (což Stolnitz nakonec připouští, když říká že asambláže nezainteresovaně vnímat lze).

#### A.4) Harold Osborne

Kritika soudobých uměleckých tendencí se nevyhýbá ani kontinentálním estetikům. Britský estetik Harold Osborne se v textu *Aesthetic Implications of Conceptual Art, Happenings, Etc.*<sup>13</sup> chce zaměřit na „estetické implikace a výzvu, které (tyto směry) nastolily tomu, čemu zde říkám Tradiční estetika<sup>14</sup>“. Nové avantgardy podle něj napadají Tradiční estetiku ve dvou směrech – *desintegrací uměleckého objektu a diváckou participací*. Při analýze prvního bodu si Osborne všímá, že jedním z hlavních východisek nových avantgard je snaha chápat umění jako *proces* nikoliv *produkt*. V této souvislosti uvádí řadu příkladů, mezi nimi Hermana Nitscheho, Allana Kaprowa nebo Jacksona Pollocka. U Kaprowa zdůrazňuje, podobně jako výše uvedení autoři, absenci rukodělné zručnosti. Při kritice konceptuálního umění se Osborne soustředí naopak na snahu dematerializovat umělecké dílo a chápat ho jako ideu za dílem, nikoliv jako materiální produkt. Cituje některé konceptuální umělce a říká, že když například nemáme konceptuální díla podle jejich slov chápat jako souhrn jejich dokumentace, ale jako to, co tato dokumentace reprezentuje, nemůžeme vlastně vědět, co umělecké dílo je. Dále však říká, že by jistě bylo možné v případě konceptuálního umění uvažovat o „estetizaci myšlenky“, nicméně dodává, že cílem umění není stimulace zvědavosti, intelektuální analýzy ani diskurzivního myšlení, ale přímé porozumění a vnímání nad úrovní běžné zkušenosti, které zvyšuje naše diskriminační schopnosti. Co se týče *divácké participace* vyvstává obdobný problém, protože je v něm porušeno klasické rozlišení autor-dílo-věc. Osborne říká:

Organizované happenings, performance a environmenty mohou být prospěšné, ale až na výjimky nejsou uměleckými díly, protože zážitky, které zprostředkovávají nejsou v pravém slova smyslu estetické...o co se autoři participačních děl snaží je, vcelku vzato, inspirováno

---

<sup>13</sup> Harold Osborne: „Aesthetic Implications of Conceptual Art, Happenings, Etc.“; v: *BJA*, Vol. 21, No. 1 (1981); str. 6-22

<sup>14</sup> v: *tamtéž*; str. 6

společensky prospěšnými motivy. Co je ale špatné – a nebezpečné – je něco takového spojovat s uměním, estetikou a kreativitou.<sup>15</sup>

Myslím si, že Osborne je chycen do pasti vlastní rétoriky. Snaží se určité umělecké druhy vyloučit z oblasti umění a estetická tak, že argumentuje prostřednictvím výroků, které někteří umělci pronesli. Například říká, že umělecké dílo nemůžeme chápat jako proces, jak to požadují umělci, ale že to je produkt s estetickými vlastnostmi. Ovšem jestli má být podle Osborna při estetickém prožívání irelevantní všechno mimo estetických vlastností díla, mělo by být logicky irelevantní i to, co o jeho recepci prohlásil autor tohoto díla. Zkrátka podkládat svůj argument tím, co o něm kdosi řekl a zároveň požadovat, aby umělecké dílo bylo vnímáno na základě svého fyzikálního materiálu jako estetický objekt bez vnějších referencí, nedává příliš smysl. Osborne také vyřazuje z umění „zvídavost, intelektuální analýzu i diskurzivní myšlení“ Ovšem co s literaturou? Alespoň v tomto textu o ní autor nehovoří. Podobně jako Beardsley Osborne vlastně dokazuje, že určité umělecké druhy nelze považovat za umění, protože jejich morfologické rysy neodpovídají těm uměleckým druhům, které již byly za umění uznány. Kde však Osborne bere garanci toho, že umělecké druhy nemohou podléhat proměnám, a že by se oblast estetická nemohla rozlít i mimo „krásná umění“? Stejně jako tomu bylo u předchozích autorů můžeme nabýt podezření, že Osborne nepovažuje určité aktivity za umění spíše na základě osobních preferencí, nikoliv na základě zkoumání toho, skrz které umělecké druhy by mohlo esteticky fungovat.

Stejně jako není, dle mého názoru, nutné, aby umění mělo morfologické rysy „krásných umění“, tak není nutné, aby v něm například nemohl figurovat sám umělec (popřením této možnosti také vlastně tvrdíme, že například herec není umělec), nebo do něj nemohl být zapojen divák do větší míry, než je zvykem u klasických divadelních představení. Může vyvstat otázka, zda-li bychom poté neměli uvažovat například i o počítačových hrách či jakýchkoliv jiných hrách jako o umění. I když nejsou hranice mezi interaktivním uměním a hrami zcela ostré, lze je dle mého názoru odlišit funkčně – ve hrách převládá funkce „kompetitivní“, zatímco v umění funkce estetická. Jinými slovy – pokud hraji hru, mým cílem je zvítězit nebo alespoň soutěžit, zatímco v interaktivním umění není žádný cíl přesně stanoven a důraz je kladen spíše na samotný prožitek. Například americký estetik Thomas Munro, který prosazuje značně liberální pojetí estetická, hry za umění považuje, pokud je v nich kromě

---

<sup>15</sup> v: *tamtéž*; str. 22

utilitární funkce zastoupena i funkce estetická, stejně jako například v architektuře<sup>16</sup>. Pokud je tedy v happeningu vyžadována přímá divácká participace, nemusí to znamenat, že se nejedná o umění, ale že je to specifický druh umění, který se nazývá *uměním interaktivním*. Je paradoxem, že kritici nových avantgard si za svůj terč velice často vybírají happenings Allana Kaprowa, který se jako jeden z mála amerických umělců ve druhé polovině dvacátého století nesnaží ze své tvorby estetický faktor vyloučit, ale který naopak vědomě navazuje na pojetí estetického prožitku pragmatického filozofa a estetika Johna Deweyho.

#### A.5) Terry Diffey, Paul N. Humble, William Tolhurst

Zajímavé reakce vyvolal v rámci estetických časopisů článek Terry Diffeyho s názvem *On Defining Art*<sup>17</sup> z roku 1979. Diffey v něm dokazuje, že i přesto, že extenze pojmu umění podléhá historickým změnám, je smysluplné nastavit nějaká kritéria rozlišování a ptát se, zda-li to, co je prezentováno jako umění skutečně uměním je. Diffey kritizuje institucionální teorii umění (o které budeme hovořit dále). Zavádí termín „republika umění“ a říká, že to, co zástupci této „republiky“ prohlásili za umění, jím ještě být nemusí. Dále se zabývá Duchampovými ready-mades:

Když někteří lidé tvrdí, že ready-mades, jako například Duchampova Fontána, jsou uměleckými díly, nevědí vždy co říkají a vlastně ani nevědí, proč by tomu tak mělo být...

Je zajímavé pozorovat, jak filozofové ztrácejí nervy a cítí se pod tlakem, když mají skutečně vysvětlit, proč je Fontána uměleckým dílem.<sup>18</sup>

Diffey argumentuje pomocí vysvětlování záměrů samotného Duchampa, který se zcela vědomě snažil najít esteticky co nejméně zajímavý předmět, který pro něj představoval právě obyčejný pisoár. Ready-mades by neměly být nekriticky absorbovány do kategorie umění, protože nejsou v pravém slova smyslu uměním, ale *výzvou umění*. Když tak učiníme, popíráme záměry samotného Duchampa, který se nesnažil o vytvoření uměleckého díla, ale chtěl vyzvat či vyprovokovat umělecké instituce. Prostřednictvím gesta, které bylo mnohonásobně výmluvnější než stohy filozofických spisů, Duchamp ukázal, říká Diffey, co je to estetický postoj. Ukázal to tak, že jej zkarikoval. Ovšem i když má podle Diffeyho Fontána nesporný význam pro dějiny umění, není uměleckým dílem, protože objevy významné pro rozvoj určité

---

<sup>16</sup> viz: Thomas Munro: „Four Hundred Arts and Types of Art: A Classified List“, v: *JAAC*; Vol . 16, No. 1 (September 1957); str. 44-65

<sup>17</sup> Terry Diffey: „On Defining Art“; v: *BJA*; Vol. 19, No. 1 (Winter 1979); str. 17-23

<sup>18</sup> v: *tamtéž*; str. 21

disciplíny – jako například vynález knihtisku – ještě nemusejí být přímým objektem jejích dějiny.

Na Diffeyho pojetí ready-mades jako „výzvy umění“ reaguje Paul N. Humble v textu *Duchamp's Ready-Mades: Art and Anti-Art*<sup>19</sup> z roku 1982. Podle Humbla má Diffey zcela jistě pravdu v tom, že ready-mades, které útočí proti samotné instituci umění, nelze považovat za umělecká díla. Ovšem dodává, že tato charakteristika se nevztahuje na *všechny* ready-mades, ale pouze na některé z nich. Humble podává velice detailní a zajímavou analýzu Duchampových ready-mades. Rozděluje je do třech kategorií:

1) *asistované ready-mades* - např. Kolo bicyklu (*obr. 2*) či Why Not Sneeze Rose Sélavy? (*obr. 3*)

2) *neasistované ready-mades* - např. Sušák na lahve

3) *piktoriální řečové akty*:

a) *anti-umění* - např. Fontána (*obr. 1*), Hřeben, L.H.O.O.Q (*obr. 4*)

b) *vtipy* – např. Fresh Widow (*obr. 5*) nebo Past

Pro to, aby měl objekt status uměleckého díla Humble stanovuje několik podmínek. Umělec musí především prezentovat nebo vytvořit nějaký objekt *vědomě se záměrem*, aby byl tento objekt hodnocen na základě svých *estetických vlastností*. Humble také hovoří o dvou protikladných tendencích, které doprovázely Duchampovy tvorbu. Všimá si, že v jeho tvorbě lze najít jednak aspekt  *kreativní*, což bylo umělcovo úsilí o nalezení nového způsobu vizuální tvorby *nezávislého primárně na materiálních vlastnostech díla* a za druhé aspekt  *nihilistický*, což byla Duchampova snaha zesměšnit umělecké instituce a umění vůbec. Nakonec Humble zjišťuje, že status uměleckých děl mají *pouze asistované ready-mades*, to znamená ty, které jsou vizuálně „příjemné“ jako je například Kolo bicyklu nebo „Why Not Sneeze Rose Sélavy“, a ve kterých zcela chybí nihilistický faktor. Tyto asistované objekty se liší od neasistovaných tím, že je v nich kombinováno více nalezených objektů dohromady, zatímco neasistované tvoří pouze jediný izolovaný objekt, u kterého vlastně ani není jasné, co bychom na něm měli hodnotit. Anti-umělecké tedy nihilistické ready-mades dle Humbla uměním nejsou, protože to, co je namířeno proti konvencím umění je pouze anti-uměním a takovým by mělo i zůstat. Poslední kategorie – vtipy, využívají sice podobný mechanismus jako anti-umění a jsou shodně

---

<sup>19</sup> Paul N. Humble: „Duchamp's Ready-Mades: Art and Anti-Art“; v: *BJA*; Vol. 22, No. 1 (Winter 1982); str. 52-63

s nimi tzv. „piktoriálními řečovými akty“, které kladou důraz na významové složky obrazu, nicméně „vtipy“ nemíří Duchamp proti umění, ale proti čemukoliv. V tento okamžik Humble sice poněkud váhá, protože podobný princip nachází v dílech třeba i René Magritta, která za umění považuje, ale nakonec přesto uzavírá, že kategorie vtípů není kategorií uměleckou.

Na Humbla navazuje v roce 1984 William Tolhurst článkem *Toward an Aesthetic Account of the Nature of Art*<sup>20</sup>. Tolhurst opouští klasický model definice pomocí manifestních („morfologických“) vlastností, který jsme mohli vidět u některých výše zmíněných autorů. Říká: „Zastávám stanovisko, že status uměleckého díla je závislý na non-exhibitní funkční vlastnosti, kterou lze popsat pomocí pojmu estetického zážitku<sup>21</sup>“. Tolhurst nabízí vlastní definici umění, přičemž však upozorňuje, že se nejedná o vyčerpávající definici na základě pevně stanovených nutných a postačujících podmínek, ale spíše o hrubý náznak takové definice. Tolhurstova definice vypadá takto:

Objekt *x* je uměleckým dílem tehdy a pouze tehdy, když existuje osoba *y*, která: 1) věří, že objekt *x* může sloužit jako nosič (pozitivních) estetických prožitků, 2) chce, aby *x* sloužilo jako objekt pozitivních estetických prožitků a za 3) chtění a touha osoby *y* zapříčinila (v určitém charakteristickém směru) vytvoření, vyprodukování nebo umístění objektu *x* tam, kde je, atd.<sup>22</sup>

Tolhurst se také zabývá uměleckým statusem sporných Duchampových ready-mades. Podobně jako Diffey nepovažuje za dostatečné vysvětlení jejich uměleckého statusu to, že prostě byly uměleckými institucemi uznány za umělecká díla a jsou vedle klasického umění prezentovány v galeriích. Na podporu svého argumentu kritizuje Timothy Binkleyho (budeme o něm hovořit dále), který skutečně tvrdí, že proto, aby něco bylo uměleckým dílem stačí, aby to bylo uvedeno v uměleckém katalogu. Tolhurst však narozdíl od Binkleyho nezastává názor, že může existovat umění, které nemá s estetikou nic společného. Jinými slovy – pro Tolhursta, jak vyplývá již z jeho definice, lze za umělecká považovat pouze ta díla, která poskytují estetický zážitek, a která byla za účelem vyvolání tohoto zážitku umělcem záměrně vytvořena. Anti-umění, zde Tolhurst naráží na Humbla, prostě nemůže uměním být, protože nefunguje esteticky a když ano, tak bez umělceva záměru.

Za slabé místo Diffeyho a Tolhurstovy teorie považuji skutečnost, že ani v jedné z nich nebylo bližším způsobem vysvětleno co je to estetický postoj (Diffey) nebo estetická funkce

---

<sup>20</sup> William Tolhurst: „Toward an Aesthetic Account of the Nature of Art“; v: *JAAC*; Vol. 42, No. 3 (Spring 1984); str. 261-269

<sup>21</sup> v: *tamtéž*; str. 61

<sup>22</sup> v: *tamtéž*; str. 265



(Tolhurst). I když jsou podle Diffeyho Duchampovy ready-mades antitezí estetického postoje, bohužel se nedovídáme, proč je tento postoj vlastně postojem *estetickým* a tudíž ani nevíme, co vlastně mají Duchampovy ready-mades popírat. Tolhurst se sice podrobně věnuje tomu, co je to funkce a proč musí být estetická funkce v díle primární, nicméně o estetické funkci jako takové nám toho říká velmi málo. Tvrdí, že umělecké dílo má estetickou funkci, protože jeho autor jej *záměrně* vytvořil za účelem evokace estetického prožitku. Ale o tom, proč je estetická funkce funkcí zrovna *estetickou* a proč je estetický prožitek prožitkem právě *estetickým* Tolhurst neříká vůbec nic. Jeho definice je tedy definicí kruhem. A dále - jestliže nevíme, proč nějaký objekt estetický prožitek vyvolává, pochopitelně ani nemůžeme tušit, proč jej Duchampovy ready-mades nevyvolávají. Z uvedených autorů je to jedině Humble, který není do stejné míry „na slovo skoupý“. Vizualní estetické vlastnosti jsou podle něj těmi vlastnostmi, které jsou běžné v malířství před Duchampem; Humble je souhrnně nazývá vlastnostmi pro „potěšením oka“. Žádný výčet takových vlastností sice v jeho textu nenajdeme, ale narozdíl od Diffeyho a Tolhursta dává Humble alespoň nějaké vodítko, o jaké vlastnosti se nejspíš jedná. Když Humble rozebírá piktorální řečové akty a zaměřuje se na René Magritta, vyjmenovává určité vlastnosti, které v tomto druhu umění považuje za relevantní. Jsou to: vtip, kulantnost, vulgarita, originalita, banalita, opravdovost, výmluvnost, okázalost či apatie<sup>23</sup>. Je sice poněkud překvapivé, že v díle Magritta tyto vlastnosti nachází, zatímco v díle Duchampa nikoliv, ale v textu který Humble publikuje o dva roky později, v roce 1984<sup>24</sup>, své stanovisko reviduje:

Ve stručnosti – umělci mohou využívat vizuální prostředky k tomu, aby jimi vyjadřovali takové skutečnosti, ke kterým normálně používáme jazyk. Nevidím jediný důvod, proč by se využívání vizuálních prostředků nemohlo rozšířit na již existující objekty, ať již přírodní či umělé, prostřednictvím kterých by se daly dělat nějaké komentáře, které nazývám piktorálními řečovými akty. Tyto piktorální řečové akty také zahrnují hodnotové vlastnosti. Ať již jsou tyto vlastnosti jakékoliv, lze je vztáhnout k jejich tvůrci, tj. k umělci. V tomto smyslu mohou i přírodní objekty v nezměněném stavu...vděčit za své hodnotové vlastnosti umělci.<sup>25</sup>

Humble sice i v tomto textu stále upírá umělecký status neasistovaným ready-mades (např. Stojan na lahve), nicméně jeho přijetí piktorálních řečových aktů pod hlavičku umění je oproti výše citovanému textu z roku 1982 značným posunem. Osobně nevidím důvod, proč by umění nemohlo zahrnovat i neasistované ready-mades, protože již i samotné přesunutí byť i

---

<sup>23</sup> Paul N. Humble: „Art and...“; str. 61

<sup>24</sup> viz: Paul N. Humble: „The Philosophical Challenge of Avant-Garde Art“; v: *BJA*; Vol. 24, No. 2 (Spring 1984); str. 119 - 128

<sup>25</sup> v: *taméž*; str. 125

izolovaného objektu z jeho původních souvislostí do kontextu galerie je vlastně aktem asistovaným, i přesto, že estetické vlastnosti takového objektu nevstupují do žádných dalších vztahů s jinými elementy, které mají tvořit výsledné dílo. Jinými slovy – v neasistovaných ready-mades umělec sice *nekombinuje více objektů*, což je pro Humbla minimální podmínkou uměleckého díla, nicméně dle mého názoru umělec kombinuje vždy alespoň objekt a kontext, do kterého své dílo uvádí. Humblovo pojetí piktorálních řečových aktů považuji za velmi plodné. Humble vlastně definuje to, co v další části této práce nazveme „vizuálním konceptuálním uměním“. Uvidíme také, že neasistované ready-mades lze zahrnout pod hlavičku *kontextuální kompozice*.

#### A.6) Michael H. Mitias

Z jiného stanoviska kritizuje Duchampovy ready-mades Michael H. Mitias v textu *The Institutional Theory of Artistic Creativity*<sup>26</sup> z roku 1978. Oproti všem výše zmíněným autorům na ně nepohlíží ani z hlediska vnímatele (estetický zážitek) či z objektové hlediska (estetické vlastnosti), ale prizmatem kreativity tvůrce. Proto, aby mohl být objekt uměleckým dílem, Mitias stanovuje jednu základní podmínku – musí být výsledkem kreativního aktu umělce. Umělec dle Mitiasa umělecké dílo skutečně *vytváří* pouze tehdy, když skrz nějaké médium nabízí *novou realitu*, unikátní jednotku, která je nezávislá na vnějším světě. Duchampovy ready-mades však podle něj tuto podmínku bohužel nespĺňují. Zde si Mitias vypomáhá jedním ze základních pojmů Dickieho institucionální teorie, jímž je „udělování statusu“. Pokud se má objekt stát uměleckým dílem pouze na základě toho, že mu někdo udělí status uměleckého díla, je jeho kreativní přínos velmi malý nebo téměř žádný. Tvůrce ready-mades tak „světu nepřináší novou realitu, nový výtvar<sup>27</sup>“. Ready-mades nás sice vybízejí k recepci estetických vlastností, ale jelikož tyto vlastnosti nejsou důsledkem kreativní schopnosti tvůrce, nemohou být ready-mades uměleckými díly. Mitias uzavírá:

...když je Duchampův Stojan na lahve vystavený v galerii uznán jako umělecké dílo, nepřináší světu žádnou novou formu. Jsme vybídnuti pouze k vnímání a prožívání již existujícího objektu, tj. k vnímání již existující formy novým způsobem (nanejvýš!). V tomto smyslu sice Duchamp přispěl k obohacení našeho vkusu a pokřtil běžný objekt jako umělecké dílo, nicméně neuspěl ve vytvoření nové, jedinečné reality.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Michael H. Mitias: „The Institutional Theory of Artistic Creativity“; *BJA*, Vol. 18, No. 4 (Autumn 1978); str. 330-341

<sup>27</sup> v: *tamtéž*; str. 340

<sup>28</sup> v: *tamtéž*; str. 340

Poučení Humblovou podrobnou analýzou Duchampových ready-mades i umělcových tvůrčích postupů, nemůžeme Mitiasovy argumenty uznat. Mitias je jednak podkládá pouze jedním Duchampovým dílem (Stojanem na lahve), z nějž poněkud neadekvátně generalizuje na celou jeho tvorbu a za druhé se zdá, že většinu Duchampových děl vůbec nepochopil. U děl jako je Fontána (kterou Mitias také zmiňuje) či L.H.O.O.Q nespočívá estetická hodnota ve formálních vlastnostech. Duchamp říká, že pro objekty vytvořil novou myšlenku a pracuje s nimi tedy nikoliv na základě jejich formálních vlastností, ale jako se *slovy*, které uvádí buď do vztahu ke kontextu nebo/í do vztahů mezi sebou. To znamená, že posuzovat ready-mades na stejném základě jako klasické obrazy, je ve valné většině zcela irelevantní. Většina Duchampových děl jsou - jak je nazval Humble - „piktoriálními řečovými akty“, které se prostě řídí jinými kritérii hodnocení a vznikají na základě jiného druhu tvorby či kreativity. Hodnota neasistovaných ready-mades, na které by se možná dala Mitiasova kritika vztáhnout, však dle mého názoru rovněž nespočívá v pouhém „udělování statusu“, ale ve vytvoření jednoduché kontextuální kompozice, o níž budeme hovořit dále.

#### A.7) Roger Scruton

Přibližně od druhé poloviny osmdesátých let jsou pochybnosti o uměleckém statusu nových avantgard, alespoň v rámci estetických časopisů, ze kterých v této práci vycházím, spíše na ústupu. Tato skutečnost může být způsobena mimo jiné i tím, že konceptuální umění, poslední směr amerických nových avantgard již není žádnou novinkou a stává se běžnou součástí uměleckého slovníku. Koncem sedmdesátých a v průběhu osmdesátých let umělecký svět také prožívá, prostřednictvím německých „nových expresionistů“ **obrázek**, masivní návrat k závěsnému obrazu, jako reakci na odtažitost minimálního a konceptuálního umění. Bohdan Dziemidok skončil se svým přehledem celého sporu v roce 1988. Podívejme se nyní ještě v krátkosti na několik textů, v nichž esteticci zpochybňují umělecký status sporných avantgard, které vyšly po tomto datu.

V eseji *Dnešní snahy o estetično*<sup>29</sup> britského konzervativního filozofa Rogera Scrutona z roku 1996 se o soudobém potažmo téměř veškerém moderním umění dozvídáme snad ty nejhorší věci, které byly kdy napsány. I když se Scruton vztahuje spíše k populárnímu umění, nechybí zmínky ani o performancích a minimalismu a o části konceptuálního umění. Scruton sice neupírá určitým druhům umění jejich umělecký či estetický status, nicméně o samotné

---

<sup>29</sup> Roger Scruton: „Dnešní snahy o estetično“; v: *Estetické porozumění – eseje o umění, filozofii a kultuře*; Barrister & Principal – studio (2005); překlad: Jiří Orgocký. První verze této stati byla uvedena jako přednáška v Tate Gallery v roce 1995. V tištěné podobě byl text poprvé vydán v časopise *Philosophy* pod názvem „The Aesthetic Endeavour Today“ v roce 1996, Vol. 71, No. 277.

jejich kvalitě hovoří velmi nevybíravým způsobem, nechybí ani útoky na konkrétní umělce. Po přečtení Scrutona textu nabýváme dojem, že žijeme v naprosto zkažené době, která rezignovala na veškeré estetické i duchovní hodnoty. Lépe řečeno – umění rezignovalo na nutné propojení estetické hodnoty s hodnotou duchovní. Osvobozená estetická hodnota je ovšem dle Scrutona hodnotu zcela prázdnou. Žijeme obklopeni pravým nebo „uzávorkovaným“ kýčem a současná honba za senzacemi nemá s pravým uměním vůbec nic společného. Umění je prázdné, ošklivé, pornografické a šokující. Jako jedinou cestu z této apokalyptické vize nabízí Scruton víru, která by v tom nejlepším případě měla být vírou křesťanskou. Jedině když se budeme hlásit k odkazu našich předků, dokážeme nalézt ty pravé hodnoty, které nám dokázala zprostředkovat maximálně předválečná avantgarda, ale umění po druhé světové válce v žádném případě. Vývoj umění podle Scrutona nespočívá ve formálních inovacích, ale ve zprostředkovávání nezvyklého a duchovně hlubokého obsahu. Zajímavé je, že Scruton na jednu stranu odsuzuje moderní umění za to, že se stalo elitním, a že se odtrhlo od nevzdělaného publika, ale na druhou stranu to, co se lidem líbí – populární umění – odsuzuje s opravdu pozoruhodnou dávkou nepřátelského opovržení. O minimalismu se Scruton vyjadřuje takto:

Stejně ničivá je tendence umění – a abstraktního umění především – okupovat veškerý prostor, zabírat každý dostupný centimetr podlahy, stěny či stropu, aby se z našeho zorného pole vyhnalo všechno, co není umění, všechno, co je pouze příjemné, ozdobné a nenáročné. Zvlášť příznačné je opuštění rámu. Když si své publikum hledala první impresionistická díla, byla izolována v barokních a renesančních rámech, jejichž živá provedení a nepřehlédnutelné symetrie omezovaly malbu na jejich vlastní prostor a uchovávaly jejich simultánní identitu – na jedné straně byly součástí interiérů, na straně druhé výhledem do imaginárních světů. Byl v tom takt, skromnost a bezelstnost, které v publiku vzbuzovaly důvěru a dávaly umělcovu záměru formu. Obraz v rámu nemá hranici: je rámem *odříznut*, čímž vzniká iluze světa, na který jakoby hledíme z okna. Projdeme-li rámem, vstoupíme do obrazu; každodenní realita a umělecké dílo se navzájem nesměšují. Moderní abstrakce mají rám zřídka; často jsou vlastně nezarámovatelné, protože se vzpouzejí zákonům symetrie, které by nám je umožnily prostorově omezit. Imperiálně se roztahují a neuznávají žádnou mez své svrchované vlády nad plochou stěny – jsou zkrátka a dobře navrženy pro galerie, nikoliv pro obývací pokoje. Vyžívají se ve své schopnosti ničit náš svět, a místo aby tvořily pozadí lidského života a čekaly, až si jich všimneme, dožadují se, aby se lidský život odsunul do pozadí jejich nabubřelých gest.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> v: *tamtéž*; str. 142

Jestliže jsme mohli nabýt podezření, že například Beardsleyho či Osbornovo odmítnutí soudobé produkce mohlo být motivováno i osobními preferencemi, v případě Rogera Scrutona se podobné podezření rovná téměř jistotě. V odstavci, který následuje po tomto úryvku, Scruton dovedně transformuje minimalismus do kýče, který pak tvrdě kritizuje. Je jistě pravdou, že minimální umění je uměním určeným spíše galeriím, nicméně si nemyslím, že by proto bylo uměním méně nebo uměním horším. Minimalismus se dle Scrutona vzpírá zákonům symetrie v rámu. Ale proč by umění mělo nutně takovým být? Nejspíš proto, že klasické umění reprezentuje pro Scrutona jeho světonázor, zatímco to soudobé nikoliv.

#### A.8) Oswald Hanfling

K Duchampovým ready-mades se v roce 2000 vrací původem německý filozof Oswald Hanfling ve stati *Five Kinds of Distance*<sup>31</sup>. Hanfling se v tomto textu pokouší revidovat jeden ze základních pojmů psychologické estetiky – psychickou distanci, s níž poprvé přišel Edward Bullough v roce 1912. Shodně s Bulloughem Hanfling tvrdí, že psychická distance je základním faktorem při vnímání uměleckých děl. Podle Hanflinga je ovšem Bulloughovo pojetí psychické distance příliš obecné. Při vnímání uměleckých děl totiž podle něj nepotřebujeme zaujímat nějaký speciální psychologický postoj, protože již samotné umělecké dílo je vytvořeno „distančovaně“ a na základě jistých konvencí, tudíž již například to, že vstupujeme do galerie či divadla nám dává dostatečný signál k tomu, abychom si dílo nespletli s realitou. I když je podle Hanflinga speciální psychická distance nutná, abychom vnímali například přírodní jevy esteticky a mohli se distancovat od praktických zřetelů, u umění tato nutnost ve stejné míře nenastává. První druh distance – *distančování se od praktického aspektu věcí* – se tedy týká spíše přírody a běžných objektů. Při recepci uměleckých děl je dle Hanflinga nutný druhý typ distance – *od pocitů fiktivních osob*, ale i v tomto případě považuje Hanfling absolutní identifikaci diváka např. s hercem spíše za raritu. Další tři druhy distance – *mezi uměním a realitou, mezi uměním a diváky a mezi uměním a umělcem* – se týkají toho, jak umělec přetváří realitu tak, abychom jí mohli vnímat na základě patřičné distance. O Duchampových ready-mades Hanfling hovoří, když se zabývá distancí mezi uměním a realitou. Říká, že „kvůli nedostatku distance ready-mades nemohou poskytnout uspokojení...které očekáváme od uměleckých děl<sup>32</sup>“.

Bohužel nelze přijmout Hanflingův názor, že ready-mades nedokáží poskytnout estetické uspokojení. Za prvé – pokud můžeme zaujmout psychickou distanci, v níž vstupují do

<sup>31</sup> Oswald Hanfling: „Five Kinds of Distance“; v: *BJA*, Vol. 40, No. 1 (January 2000); str. 89-103

<sup>32</sup> v: *tamtéž*; str. 95

popředí estetické vlastnosti, u jakýchkoliv přírodních jevů, není žádný důvod domnívat se, že bychom ji nemohli zaujmout i při recepci ready-mades. A za druhé – již samotný fakt, že ready-mades vnímáme v galerii nás nasměrovává k tomu, jak bychom je měli vnímat a jejich záměna s realitou je eliminována tím, že je nevnímáme v jejich běžném kontextu.

#### A.9) Tomáš Kulka

Bohdan Dziemidok se ve svém shrnutí sporu o estetickou podstatu umění zmiňuje i o kategorii teoretiků, kteří popírají striktní závislost umění výhradně na estetických vlastnostech či hodnotách, ale kteří zároveň požadují alespoň minimální zastoupení estetické hodnoty proto, abychom mohli nějaký objekt považovat za umělecké dílo. Jsou to ti teoretici, kteří rozlišují mezi *estetickými a uměleckými hodnotami* umění. Dílo má být podle nich posuzováno nikoliv pouze na základě klasických estetických vlastností, ale i na základě jistých nemanifestních vlastností, jako je třeba postavení díla v rámci uměleckého světa nebo jeho praktický potenciál pro další rozvoj umění, tedy to, jestli je dílo normotvorné. Mezi tyto teoretiky se řadí i Tomáš Kulka, který definuje estetickou a uměleckou hodnotu v knize *Umění a kýč*<sup>33</sup> z roku 1994. Estetická hodnota uměleckého díla se podle Kulky odvíjí od třech základních uměnotvorných vlastností, jimiž jsou *jednota, komplexita a intenzita*. Tyto pojmy Kulka přebírá od Beardselyho, nicméně je vysvětluje poněkud jiným způsobem a detailně je analyzuje. Uměleckou hodnotu Kulka definuje jako „obecný přínos inovace daného díla pro „svět umění“ a její potenciál pro další esteticko-umělecké využití<sup>34</sup>“. Kýč nemá podle něj ani hodnotu uměleckou, ani hodnotu estetickou, lépe řečeno estetickou hodnotu pouze předstírá a nahrazuje jí hodnotou sentimentální. Duchampovými ready-mades a konceptuálním uměním se Kulka zabývá v dodatku své knihy z roku 2000<sup>35</sup>. Jestliže se kýč podle Kulky vyznačuje tím, že nemá hodnotu uměleckou a předstírá hodnotu estetickou, pak konceptuální umění i ready-mades naopak předstírají hodnotu uměleckou, aniž by disponovaly hodnotou estetickou. Kýč ani konceptuální umění podle Kulky uměním vlastně vůbec nejsou, ale vytvářejí kategorie *sui generis*. K umělecké hodnotě konceptuálního umění Kulka říká:

Narozdíl od Picassových slečen z Avignonu, ze kterých se postupně vyvinul kubismus, spočívá Duchampova inovace v tom, že autor prezentoval esteticky nezajímavý objekt coby umělecké dílo. Lze však toto gesto dále esteticko-umělecky rozvinout? Mám za to, že hlavní příčinou současné krize vizuálního umění je to, že většina umělců, které soudobý *Zeitgeist*

<sup>33</sup> viz: Tomáš Kulka: *Umění a kýč*; Torst, Praha (2000) – druhé, rozšířené vydání. Kniha byla poprvé vydána v roce 1994 u téhož vydavatelství.

<sup>34</sup> v: *tamtéž*; str. 77

<sup>35</sup> viz: Tomáš Kulka: *Umění a kýč...*(2000); str. 163-180

upřednostňuje, se snaží o pokračování Duchampa, aniž by si uvědomovala, že Duchamp žádné pokračování nemá. Takže ho prostě jen v různých obměnách opakují.<sup>36</sup>

Kulka také cituje konceptualistu Josepha Kosutha a mluví o jeho snaze vyloučit z umění jakékoliv estetické ve prospěch kognitivních hodnot. Kdybychom však měli, říká Kulka, posuzovat konceptuální umění podle filozofických kritérií, jeho hodnota by nebyla žádná, protože „umělecké dílo (ani konceptuální) prostě *není* filozofickým argumentem“<sup>37</sup>.

Myslím si, že Kulka považuje konceptuální umění mnohem složitější, než ve skutečnosti je. Nezastávám názor, že by například Kosuth chtěl svými díly sdělit tvrzení, že „pojem umění nelze definovat“<sup>38</sup>. I v tom nejradikálnějším pojetí konceptuálního umění, které se snaží eliminovat umělecký objekt, jde spíše o hru s významy a vizuální reprezentací určitých slov, nikoliv o prezentaci filozofických tvrzení. Totéž samozřejmě platí i pro vizuální konceptuální umění čili „piktoriální řečové akty“. Kosuth sice opravdu tvrdí, že umění by se mělo přeměnit na filozofii, nicméně jeho slova nelze brát jako filozofický argument, ale pouze jako prohlášení uměleckého manifestu, které se (samozřejmě dosti utopisticky) snaží nasměrovat umělce k určitému druhu tvorby. I když lze souhlasit s tím, že konceptuální dílo není filozofickým argumentem, je nutné k tomu dodat, že ani Kosuthův text *Umění* následuje filozofii není filozofickým textem, ale pouze uměleckým manifestem. Kulka bere tento text příliš vážně a přikládá mu význam, který ve skutečnosti nemá, i když k tomu nabubřelý název Kosuthova textu velice snadno svádí. Dále to, že Kulka nevidí v Duchampovi pokračování, ale pouhé opakování, považuji za velmi polemické tvrzení. V roce 2004 vyhlásilo pět set britských uměleckých kritiků Duchampovu Fontánu nejvýznamnějším dílem dvacátého století. Toto samozřejmě není filozofický argument, nicméně pokud se pohybujeme na poli Kulkovy *umělecké* hodnoty, pohybujeme se v praxi, nikoliv v teorii. Zkrátka, tvrdit, že Duchamp nemá pokračování lze dokázat jen velice stěží a i samotná umělecká či kritická praxe podobné názory spíše vyvracejí. Od vystavení Duchampovy Fontány uplynulo již devadesát let a nezdá se, že by její vliv uhasínal. Závažnějším problémem je absence estetických hodnot, kterou konceptuální umělci proklamují. Avšak myslím si, že Duchampovi ani konceptuálním umělcům nešlo o to, aby ze svých děl odstranili estetické vlastnosti jako takové, ale spíše estetické vlastnosti, které jsme zvyklí nacházet ve vizuálním umění. Konceptuální umění bychom tak měli, dle mého názoru, hodnotit spíše jako určitý literární či přesněji řečeno literárně-vizuální žánr. Konceptuální umění je tedy kognitivní, ale pouze v tom smyslu, v jakém je kognitivní například

---

<sup>36</sup> v: *tamtéž*; str. 174

<sup>37</sup> v: *tamtéž*; str. 173

<sup>38</sup> v: *tamtéž*; str. 172

i báseň. Ovšem klasická báseň je vhodnější spíše k vyjadřování emocí, zatímco konceptuální umění vyjadřuje spíše názory, vtipy, krátká tvrzení atd. a mohli bychom jej hodnotit třeba podle vlastností, které nabídl Humble. Kulkovo pojetí estetických vlastností a pojmů je, dle mého názoru, příliš úzké. Kulka hovoří jednak o *pozitivních estetických pojmech* jako je krása, vyváženost, sladěnost, harmonie apod. a dále o *negativních estetických pojmech* jako je ošklivost, nesladěnost, nefunkční deformace apod. Nejsem ovšem přesvědčená o tom, jestli pozitivní estetický pojem dokáže zaručit estetickou hodnotu a naopak, jestli nemůžeme mít esteticky hodnotné dílo, aniž by bylo krásné. Myslím si, že při hodnocení uměleckého díla vstupuje do hry ještě řada jiných faktorů, než pouze krása a ošklivost a jejich deriváty. Například obraz Milana Kunce *Jedna ze čtyř dusseldorfských dívek „punk“* (obr. 44) jistě nespĺňuje Kulkovy podmínky pozitivního estetického soudu, nicméně třeba mně připadá výborný, protože je vtipný. I když tedy souhlasím s tím, že umělecké dílo by mělo být hodnoceno podle svých estetických vlastností, myslím si, že Kulka nám takových vlastností nabízí velice málo. Zároveň si také myslím, že konceptuální umění estetické vlastnosti nepostrádá, i když zcela jistě nemá stejný druh estetických vlastností, jako klasické malířství, ani jako poezie.

V této části práce jsem se pokusila ukázat několik způsobů kritiky, již umění amerických nových avantgard ve druhé polovině dvacátého století prošlo. Tento přehled samozřejmě není vyčerpávající, protože, jak říká i Dziemidok, problematika celého sporu je velmi komplexní, takže jsem se většinou soustředila pouze na takové texty, které umění nových avantgard otevřeně kritizují. Kritiky to byly různé. Nejčastější námitkou bylo, že umělecká díla nových avantgard – především happeningy, performance, ready-mades a konceptuální díla – nemají adekvátní estetické vlastnosti k tomu, aby dokázala poskytovat estetické prožitky. Zjistili jsme, že nová avantgarda stojí v protikladu i k dalším konceptům jako je estetický postoj, estetické uspokojení nebo kreativní schopnosti umělce. Narazili jsme také na to, že definice umění, která se řídí pouze výčtem určitých společných „morfologických“ či estetických vlastností se stává nedostatečnou ve chvíli, kdy dochází v umění k takovým změnám, které těmto vlastnostem neodpovídají. Čas od času jsme také mohli získat dojem, že celý spor není ani tak záležitostí dobré nebo špatné teorie, ale spíše otázkou osobních preferencí. Všichni esteti, o kterých jsme mluvili (snad s výjimkou Humbla) a pochopitelně i většina těch, o kterých jsme nemluvili, se shodovali také v tom, že budovali své estetické teorie nezávisle na soudobé umělecké praxi, a jejich estetika se tudíž týkala pouze zavedených uměleckých druhů, jež lze zahrnout pod hlavičku „krásných umění“. Nyní se podívejme na



celou problematiku sporu o z druhé strany, ze strany těch teoretiků, kteří jsou k soudobým tendencím shovívavější, a kteří jim umělecký status neupírají.

## B) Proti estetice a pro umění

### B.1) Arthur Danto

Arthur Danto se ve studii *The Artworld*<sup>39</sup> z roku 1964 snaží zjistit, proč je umělecké dílo Andy Warhola *Brillo Box* (obr. 6) (poprvé vystavený v témže roce) uměleckým dílem, zatímco jeho spotřební předloha nikoliv. Všimá si toho, že za jakýmkoliv uměleckým dílem se skrývá nějaká teorie, pouze v rámci níž jej lze identifikovat. *Imitační teorie* dokázala vysvětlit umělecká díla zhruba do konce devatenáctého století. Od dob post-impresionismu jí začala nahrazovat *teorie reality*, podle níž nemá umění realitu pouze napodobovat, ale vytvářet. Podle Danta si však tato teorie nedokáže s Warholovou krabicí poradit, protože *Brillo Box* je od reálné spotřební předlohy naprosto nerozeznatelný. To, co tyto dva objekty dle Danta rozlišuje, je nějaká *umělecká teorie*:

Vidět objekt umělecky vyžaduje něco, co se nedá rozlišit pouhým okem – atmosféru umělecké teorie, znalost dějin umění: umělecký svět.<sup>40</sup>

To, co nakonec vytváří rozdíl mezi reálným *Brillo Boxem* a uměleckým dílem je určitá umělecká teorie. Je to teorie, která ho bere do uměleckého světa a zabraňuje jeho záměně s reálným objektem.<sup>41</sup>

Danto sice žádnou takovou teorii nenabízí, ale popisuje, jakým způsobem na sebe umělecká díla navazují a vytvářejí jakýsi umělecký dialog, v němž každé umělecké dílo vyjadřuje určité tvrzení, které se nějakým způsobem vztahuje k jiným dílům.

V jiném textu, *The Transfiguration of the Commonplace*<sup>42</sup> z roku 1974 Danto výše načrtnuté myšlenky rozvádí. Status uměleckého díla, které je naprosto nerozeznatelné od reálného objektu, je podle něj vždy držen alespoň tím, že dílo nějakým způsobem odkazuje k pojmu umění, má nějaký význam a něco říká. Umění je tedy závislé na jazyku, protože objekt, který v běžném kontextu neříká nic, se v kontextu umění může stát uměleckým dílem, protože je nějakým *tvrzením, je o něčem*:

<sup>39</sup> Arthur C. Danto: „The Artworld“; v: *Philosophy Looks at the Arts*, ed. Joseph Margolis, Temple University Press (1978); str. 132-144

<sup>40</sup> v: *tamtéž*; str. 140

<sup>41</sup> v: *tamtéž*; str. 14+

<sup>42</sup> Arthur C. Danto: „The Transfiguration of the Commonplace“; v: *JAAC*, Vol. 33, No. 2 (Winter 1974); str. 139-148

Jelikož má jazyk schopnost něco reprezentovat a má proto nějaké sémantické určení, existuje rozdíl mezi jazykem a realitou, protože na realitu se toto sémantické určení nevztahuje, jelikož nic nereprezentuje...umělecká díla mohou být jazykem do té míry, že jim přiznáme nějaké sémantické určení, které je odlišuje od reality.<sup>43</sup>

O čem taková umělecká díla jsou, Danto říká:

Co se týče zdánlivě bezobsažných děl, o nichž pojednával tento text, tvrdím: to, o čem jsou je jejich „bytí o něčem“ (aboutness) a jejich obsahem je pojem umění.<sup>44</sup>

Je sice chvályhodné, že Danto v době, kdy je soudobá umělecká produkce více méně přehlížena, věnuje pozornost takovým dílům, jako je třeba Warholův Brillo Box, nicméně jeho teorie není příliš uspokojivá. Dantův text z roku 1964 je významný více tím, že se snaží otevřít cestu části zavrhané či ignorované produkce do estetické teorie, než tím, co ve skutečnosti říká. Je jistě pravda, že umění nějakým způsobem koresponduje s nějakou teorií, nebo že jej spíše nějaká teorie dokáže vysvětlit. Nicméně si myslím, že umění je daleko více závislé na uměleckých normách či konvencích, nikoliv primárně na teorii, i když teorie může samozřejmě tyto konvence verbalizovat, nebo se je i snažit regulovat, jak tomu bylo například v období klasicismu. V podstatě ale nevidím důvod, proč by nemohlo existovat umění bez teorie, i když samozřejmě proto, abychom jej mohli pochopit je nějaká teorie dosti žádoucí. Není to tedy teorie, ale určité zavedené tvůrčí principy, které dělají umělecké dílo dílem uměleckým. Problém samozřejmě nastává ve chvíli, kdy nedokážeme pomocí zavedených norem, které určují co je umělecké dílo, popsat ani pochopit to, co nám je jako umění prezentováno. Ale ani teď nám bohužel Dantův postřeh, že umění je tvrzením vztahujícím se k jinému umění, a že umění drží nějaká teorie, příliš nepomůže. Proto, abychom pochopili proč je něco uměním prostě potřebujeme nějaké detailnější charakteristiky, jaké jsme viděli třeba u Humbla v minulé kapitole, nikoliv pouze zcela obecné tvrzení, že umění má teorii. Stejně tak ve druhé stati z roku 1974, kde Danto říká, že umělecké dílo má nějaké sémantické určení, nám chybí popis toho, jaké by toto určení mělo být. Každé umělecké dílo je jistě o něčem a něco tvrdí, ale rozhodně si nemyslím, že jediným tématem od reality nerozlišitelných děl, je koncept umění. To neplatí ani pro řadu Duchampových ready-mades, jako je třeba *Fresh Widow* (obr. 5), ani pro Kosutha, jehož *Five Words in Red Neon* (obr. 32) prostě není o konceptu umění, ale o pěti

---

<sup>43</sup> v: *tamtéž*; str. 141, 142

<sup>44</sup> v: *tamtéž*; str. 148

sloveh v červené. Důležitým posunem je v Dantově teorii to, že přiznává kognitivní povahu i vizuálnímu umění. Například Beardsley ve své *Aesthetics* trval na tom, že kognitivní povahu má pouze literatura a o obrazech prohlašoval, že nic netvrdí. Hudbu a výtvarné umění považoval spíše za jakousi senzuační, nekognitivní entitu. Tradice výsadního postavení literatury, co se týče její kognitivní povahy má dosti dlouhou historii, jež má své kořeny v osmnáctém století, kdy filozofové třídili umění podle toho, které je lepší a horší. Malířství považovali (většinou) za nižší typ umění proto, že podle nich nemělo arbitrární povahu a používalo pouze přirozené znaky. Duchamp i umělci nových avantgard se snažili mimo jiné i to, aby dokázali, že i vizuální umění dokáže zprostředkovávat významy a chtěli ho dostat na úroveň srovnatelnou z literaturou. Pro detailnější rozbor tohoto tématu však bohužel není v rámci této práce prostor.

## B.2) George Dickie

Dalším, kdo se pokouší uchopit a definovat umění nových avantgard na jiném základě než estetickém je George Dickie v textu *Defining Art*<sup>45</sup> z roku 1965. Autoři z předchozí kapitoly (s výjimkou Tolhursta a částečně Kulky) určovali to, co je a co není uměleckým dílem většinou prostřednictvím určitých viditelných (morfologických) vlastností, které byly základem pro vlastnosti estetické. Někteří z nich také definovali umění pomocí psychologických procesů, které prožíváme při jeho recepci. Dickie oba dva tyto směry odmítá a umění chce definovat 1) nepsychologicky a 2) na základě nemanifestních vlastností. Zároveň chce vymyslet takovou definici, která by dokázala uspokojivě vysvětlit umělecký status sporného umění. Nabízí sociologickou definici, podle níž je status umění určován na základě jednání určité sociální skupiny – uměleckého světa. V uvedeném textu přichází s první verzí své notoricky známé *institucionální teorie*:

Umělecké dílo v deskriptivním smyslu je: (1) artefakt (2) kterému určitá společnost nebo společenská skupina udělila status kandidáta na ocenění.<sup>46</sup>

Dickie nabízí celkem čtyři verze institucionální teorie (1969, 1971, 1974, 1984). Nejvíce citovaná je ta z roku 1974:

---

<sup>45</sup> George Dickie: „Defining Art“; v: *American Philosophical Quarterly*, Vol. 6, No. 3 (1969); str. 253-256

<sup>46</sup> v: *tamtéž*; str. 254

Umělecké dílo v klasifikačním smyslu je (1) artefakt (2) soubor aspektů, na jejichž základě nějaká osoba či osoby, jednající ve jménu jisté sociální instituce (světa umění), udělila artefaktu status kandidáta na hodnocení.<sup>47</sup>

Proto, aby se objekt stal uměleckým dílem požaduje Dickie dvě podmínky. První z nich je *arteficialita*, druhou je podmínka *sociální*. Artefaktem je pro Dickieho nejen každý lidský výtvar, ale i jakýkoliv přírodní objekt v okamžiku jeho vědomého použití jako uměleckého díla. Objekt se stává uměleckým dílem ve chvíli, kdy je umělcem či zástupcem uměleckého světa vybrán a následně prezentován jakožto kandidát na hodnocení v nějaké umělecké instituci. Dickie vlastně říká, že to, co vidíme v galerii *prostě uměním je*, protože to muselo projít procedurou udělování statusu. O statusu uměleckého díla rozhodují umělci, galeristé, kurátoři atd. a my jako diváci musíme tento fakt přijmout jako holou skutečnost, protože jestliže nejsme součástí uměleckého světa, nemůžeme vědět, co jeho zástupce ke zvolení určitého objektu vedlo. Tímto způsobem se mohou velice snadno uměním stát i Duchampovy ready-mades, protože Duchamp jim prostě a jednoduše přiřknul status uměleckého díla či „kandidáta na hodnocení“.

V textu *What is Anti-Art*<sup>48</sup> z roku 1975, který je zasvěcen převážně Duchampovým ready-mades, Dickie říká:

Objekt není uměleckým dílem z toho důvodu, že by měl nějakou viditelnou vlastnost nebo vlastnosti, ale proto, že získal svůj status v rámci uměleckého světa.<sup>49</sup>

Říkám, že Duchampovy ready-mades získaly status uměleckých děl proto, že jim ho Duchamp přidělil.<sup>50</sup>

Dickieho teorie sice zdánlivě vysvětluje všechno, ale ve skutečnosti neříká vůbec nic. Jestliže měl Danto problém s tím, ukázat nějaký jemnější mechanismus toho, proč je umělecké dílo tvrzením, v případě Dickieho institucionální teorie jsme takovému vysvětlení ještě mnohem vzdálenější. Podle Dickieho nemá status uměleckého díla nic společného s tím, jak toto dílo vypadá. Uměním se může stát cokoliv pouze na základě toho, že mu zástupce uměleckého světa udělí status kandidáta na hodnocení. Jak je to ale s klasickým uměním? Zdá se, že Dickie vysvětluje pouze status sporných uměleckých děl jako jsou ready-mades a je jistě pozitivní, že

---

<sup>47</sup> George Dickie: „The Institutional Theory of Art“; v: Noël Carroll (ed.): *Theories of Art Today*, Madison: The University of Wisconsin Press (2000); 93-108. Text byl původně publikován v: G. Dickie: „Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis“; Cornell University Press, Ithaca (1974)

<sup>48</sup> George Dickie: „What is Anti-Art“; v: *JAAC*; Vol. 33, no. 4 (Summer 1975); str. 419-421

<sup>49</sup> v: *tamtéž*; str. 419

<sup>50</sup> v: *tamtéž*; str. 420

se o to snaží. Ale nemyslím si, že by umění nebo cokoliv jiného šlo vysvětlit pouze sociologicky a ještě ke všemu na základě takto pochybných kritérií. Umění je vždy závislé na nějakých tvůrčích normách a konvencích, v souladu s nimiž umělec tvoří. Jestliže má být touto konvencí jediné to, že si ho někdo vybere a udělí mu status kandidáta na hodnocení, říká toho Dickie velice málo. Institucionální teorie byla v rámci analytické estetiky tvrdě kritizována za to že je kruhová, neinformativní či naprosto iracionální<sup>51</sup>. Naopak v uměleckém světě se stala velmi populární, nejspíš díky své jednoduchosti a svobodě, kterou Dickie uměleckým institucím přiznává a dodnes je jednou z mála estetických teorií druhé poloviny dvacátého století, která je vyučována na uměleckých školách (u nás). Jedním z jejích nejhlasitějších kritiků byl Richard Wollheim, který ve stati *The Institutional Theory of Art*<sup>52</sup> staví Dickieho institucionální teorii před následující dilema: buď mají zástupci světa umění nějaké důvody k tomu, že udělí status kandidáta na ocenění a nebo k tomu žádné důvody nemají a udělují tento status tomu, co jim libovolně přijde pod ruku. Jestliže je mají, pak by je měl Dickie vysvětlit a jestliže je nemají, pak je jeho teorie prostě nesmyslná. I když můžeme ocenit Dickieho sympatie k soudobé umělecké produkci, jeho teorie je naprosto nedostačující, protože je prázdná.

### B.3) Arthur Danto a George Dickie versus Anita Silvers

Danto i Dickie budují své teorie na jiném než estetickém základě. Jejich teorie nejsou *estetickými* teoriemi umění - oba dva se shodně vyhýbají jakékoliv zmínce o estetických vlastnostech, estetickém prožitku, estetickém postoji či o estetickém hodnocení uměleckého díla. Dantova teorie je teorií kognitivistickou – objekt nezískává status uměleckého díky svým estetickým vlastnostem, ale díky tomu, že je *o něčem*, a protože se vztahuje k umělecké teorii. Dickie vytváří definici sociologickou, v níž jsou estetické vlastnosti či hodnoty irelevantní, protože umění je uměním díky svému kontextuálnímu postavení či lépe řečeno díky statusu, který mu někdo udělil. Anita Silvers v textu *The Artworld Discarded*<sup>53</sup> z roku 1976 Dantovo i Dickieho pojetí uměleckého světa kritizuje. Danto i Dickie podle ní selhali v tom, že si

---

<sup>51</sup> viz. např: Timothy Binkley: „Deciding about Art“; v: Lars Aagaard Mogensen (ed.), *Culture and Art* (Nyborg 1976); str. 90-109 nebo Noël Carroll: „The Institutional Theory of Art“; v: *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, Routledge, London (1999); str. 224-240

<sup>52</sup> Richard Wollheim: „The Institutional Theory of Art“; v: *Art and its Objects*, doplňková esej ke 2. vydání, Cambridge (1980); str. 157-166

<sup>53</sup> v: Anita Silvers: „The Artworld Discarded“; *JAAC*, Vol. 34, No. 4 (Summer 1976); str 441-45

nevšimli, co ve skutečnosti například Duchampovu Fontánu konstituuje jako umělecké dílo. Danto považuje za odlišující vlastnost Fontány a obyčejného pisoáru nějakou uměleckou teorii, která by měla dokázat vysvětlit její uměleckou povahu. Analogicky pro Dickieho se pisoár přeměňuje na Fontánu aktem konferování statusu. Podle Silvers však ani jeden z nich nezaznamenal, že uměleckým dílem není jen pisoár, ale pisoár + jeho název + jeho uvedení do kontextu umění. Uměleckým dílem není neutrální entita „pisoár“, ale určité *konceptuální napětí*, které se vytváří mezi ním, jeho názvem a kontextem. Vytváření konceptuálního napětí Silvers definuje jako jednu z možných uměleckých technik, která se nijak nevzpírá estetickému hodnocení:

Určitě se najdou tací, kteří nebudou schvalovat zavedení intelektuálních a konceptuálních složek do estetického hodnocení, protože se budou bát, že se tak umění stane chladným, suchým, bez emocí, zkrátka něčím, co nemůže zaujmout naší pozornost tak dynamicky, jak očekáváme od estetického hodnocení...Povrchní rozlišení mezi myšlením a pocity, nám někdy dává zapomenout, že dokonce i pocity jsou zprostředkovány konceptuálně...Když se však budeme soustředit na určité konceptuální napětí a uvědomíme si jeho konflikt, bude náš prožitek mít spíše dynamickou, nežli chladnou a pasivní pocitovou dimenzi.<sup>54</sup>

Silvers dodává Duchampovým ready-mades přesně to, co nám u Danta i Dickieho chybělo. Definuje konceptuální umění jako určitou *uměleckou techniku* a zároveň ukazuje (stejně jako Humble), že ready-mades či konceptuální umění je možné definovat i v rámci tradičních estetických kategorií. Silvers sice neříká, jaké vlastnosti vstupují v hodnocení konceptuálního díla do popředí a nesouhlasím s ní v tom, že tématem ready-mades je pojem umění (lépe řečeno myslím si, že ne vždy), avšak plně schvaluji to, že konceptuální umění není nijak zásadně odlišné od jiných druhů umění co se týče možnosti jeho estetického vnímání.

### B.3) Timothy Binkley versus Richard J. Sclafani

Naprosté odloučení umění od estetiky deklaruje Timothy Binkley v roce 1974 v recenzi ke třem knihám o konceptuálním umění uveřejněné v *Journal of Aesthetics and Criticism*<sup>55</sup>. Podle Binkleyho se estetika zabývá specifickým druhem estetického vnímání, do nějž vstupuje výhradně jediný aspekt vnímané skutečnosti – to, jak vnímaná věc *vypadá*. Umění však dle

---

<sup>54</sup> v: *tamtéž*; str. 452-3

<sup>55</sup> Timothy Binkley: *Review (Lucy Lippard: „SixYears: The Dematerialization of Art Object from 1966 to 1972“, Gregory Battcock: „Idea Art“, Terry Atkinson: Art & Language)*; v: *JAAC*; Vol. 33, no. 1 (Autumn 1974); str. 109-111

Binkleyho nemusí být estetické – konceptuální umění nemá s estetikou nic společného, protože se zabývá sdělováním informací, nikoliv vzhledy. Binkley píše:

Duchampovy ready-mades radikálně napadají umění a filozofii umění, protože se stávají uměním, aniž by se změnil jejich původní vzhled. Až dosud vycházela filozofie umění z estetiky, tj. z toho, jak věci vypadají. Estetika se proto od dob Duchampa nedokáže s velkou částí umělecké produkce vyrovnat.<sup>56</sup>

Binkley vychází z Kosuthova textu *Umění následuje filozofii*, ve kterém Kosuth dochází k podobným závěrům, co se týče odloučení umění od estetiky. Avšak východisko obou dvou textů, je mylné, jak uvidíme dále.

Na Binkleyho teze velmi odmítavě reaguje Richard J. Sclafani v článku *What Kind of Nonsense is This?*<sup>57</sup> z roku 1975. I když Sclafani odmítá to, že by se estetika zabývala výhradně vzhledy, ohledně uměleckého statusu konceptuálního umění je velmi skeptický. Říká, že Duchampova Fontána sice je uměleckým dílem, ale je silně závislá na kontextu svého vzniku, takže má jako umělecké dílo pouze dočasný, kontextově závislý charakter a jakákoliv snaha o opakování Duchampova gesta pozbývá smysl:

Považovat Duchampovu Fontánu, narozdíl třeba od impresionismu nebo abstraktního expresionismu, za něco, co vytváří nové médium či žánr, který může být rozšířen, je extrémně pochybné, ne-li absurdní.<sup>58</sup>

Sclafani sice velmi úzké skupině konceptuálních děl (kterou v příští části práce nazveme konceptuálními seriálními systémy) umělecký status přiznává, ale trvá na tom, že veškeré ostatní konceptuální umění uměním není, a že konceptualistické manifesty jsou naprosto nekoherentní.

Podle Sclafaniho je snaha o navázání na Duchampa pouhým prázdným opakováním gesta, které mělo smysl pouze v určité době. Nemyslím si však, že tomu tak skutečně je. Doba, kdy se v šedesátých letech umělci bouřili proti zavedeným uměleckým normám a institucím, je ve také dobou velkých společenských nepokojů a změn a útoky mířené proti kapitalistickému establishmentu nejsou žádným izolovaným jevem příznačným pouze pro umělecký svět, ale celospolečenským problémem. Jinými slovy – narozdíl od Sclafaniho si myslím, že útoky proti uměleckým institucím a vůbec celé tradici nejsou jen snahou šokovat a být za každou cenu

---

<sup>56</sup> v: *tamtéž*; str. 109

<sup>57</sup> Richard J. Sclafani: „What Kind of Nonsense is This?“, v: *JAAC*, Vol. 33, No. 4; str. 455-458

<sup>58</sup> v: *tamtéž*; str. 457

originální, ale že to někteří umělci mysleli naprosto vážně. To znamená, že pokud Sclafani považuje za umělecké dílo Duchampovu Fontánu, protože je upřímnou reakcí a vyjádřením postoje k určité skutečnosti, neměl by mít problém ani s tím, když například Claes Oldenburg místo sochy, kterou měl vystavit v Metropolitním muzeu, raději nechal před tímto muzeem jako „dar městu New York“ vykopat jámu a následně jí zasypat. Je dost možné, že Oldenburg vyjadřoval svůj postoj k establishmentu stejně upřímně, jako Duchamp.

#### B.4) Timothy Binkley

Timothy Binkley v textu *Deciding about Art*<sup>59</sup> z roku 1976 ve svém útoku proti estetice pokračuje. Zdůrazňuje, že ready-mades ani konceptuální umění nemají nic společného s estetickým vnímáním. Estetickým vnímáním má Binkley na mysli recepci takových vlastností, jako je krása, harmonie, výraz, jednota nebo živost. Estetické vnímání je podle něj příznačné pro klasické umění a pro krásu přírody. Konceptuální umění těmito vlastnostmi nedisponuje. Jako příklad uvádí toto dílo konceptuálního umělce Roberta Barryho:

*„All the things I know but of which I'm not thinking at the moment – 1:36 P.M; 15 June 1969, New York“*

Pro „estetické umění“ má být podle něj kromě estetického vnímání centrální i pojem estetického prožitku. Binkley říká:

Jelikož je estetika zaměřena především na vnímání, předpokládá, že určitý typ prožitku je podstatou umění. Ale jak můžeme *prožít* myšlenku, která vytváří Barryho dílo? Jak můžeme prožít co ví, ale na co v určitý moment nemyslí? Musí být umělecká díla, která jsou protipříklady estetickým teoriím, nutně prožívána? Myslím si, že ne. Nějaký prožitek je samozřejmě nutný, abychom zjistili, čím dílo je, ale pro velkou část současného umění není prožitek ničím víc, než druhem přístupu k umění, stejně jako je prožitek matematické knihy způsobem přístupu k matematice. S tímto neprožitkovým uměním poprvé přišel Duchamp. Jestli je prožitek umění nepříjemný nebo libý má pouze druhořadý význam, jako v matematice.<sup>60</sup>

O rok později Binkley své názory ještě přiosťruje v provokativním článku *Piece: Contra Aesthetics*<sup>61</sup>. Svoji argumentaci zakládá na Duchampově L.H.O.O.Q. (obr. 4), kterou srovnává

---

<sup>59</sup> Timothy Binkley: „Deciding about Art“; v: Lars Aagaard Mogensen (ed.), *Culture and Art* (Nyborg 1976); str. 90-109

<sup>60</sup> v: *tamtéž*; str. 101

<sup>61</sup> Timothy Binkley: „Piece: Contra Aesthetics“; *JAAC*, Vol. 35, No. 3 (Spring 1977); str. 265-277



s originální daVinciho Mona Lisou. Binkley klade ostrou dělící čáru mezi vnímáním, prožitkem, vzhledem a estetickými vlastnostmi na jedné straně a popisem, informacemi a myšlením na straně druhé. Monu Lisu, stejně jako veškeré „estetické umění“, jak ho Binkley nazývá, lze poznat pouze přímým prožitkem jejího vzhledu, musíme ji vidět. Oproti tomu L.H.O.O.Q. vidět nemusíme, ale můžeme se s ní seznámit i prostřednictvím popisu, protože v ní nejsou důležité její senzuální estetické vlastnosti, ale informace, které toto dílo zprostředkovává. Binkley dokonce říká, že většinu děl konceptuálního umění poznáme lépe popisem, než přímým prožitkem. Umění nemusí mít podle něj s estetikou (vnímáním, prožitkem a estetickými vlastnostmi) vůbec nic společného:

Estetika se zabývá uměním i jinými věcmi v rámci estetického prožitku. Avšak ne všechno umění je estetické. Umění rozpoznalo spojení umění a estetiky jako manželství z donucení a za povrchem svého vzhledu nachází významy. „Indexeři“ pracují s myšlenkami. Nástrojem označování je jazyk idejí, dokonce i když jsou tyto ideje estetické.<sup>62</sup>

Oproti klasickému malířství staví Binkley konceptuální praxi *označování*. Malíř maluje objekt či povrch s estetickými vlastnostmi, „indexer“ pouze označuje objekty nějakými názvy a tím se stávají uměleckými díly. Důvodem toho, proč bychom měli i konceptuální umění považovat za umění, je to, že umělecká praxe ho prostě jako umění uznala a je vedle klasických děl prezentováno na uměleckých výstavách, v katalogích apod.

Binkleyho ostré rozlišování estetického vnímání, prožitku a vzhledu na straně jedné a myšlení, informací a popisů na straně druhé není dle mého názoru správné. Z tohoto mylného předpokladu Binkley usuzuje, rovněž nesprávně, že konceptuální umění nemá s estetikou nic společného. O tom, že i estetické vlastnosti jsou konceptualizovány se zmínila již Anita Silvers a jak uvidíme na teorii Nelsona Goodmana, veškeré vlastnosti, estetické i expresivní jsou nebo mohou být konceptualizovány prostřednictvím symbolického modu exemplifikace. Koncept vnímání, ze kterého Binkley vychází, předpokládá, že můžeme senzuálně vnímat nějaký povrch a jeho estetické vlastnosti, aniž bychom u toho mysleli a že můžeme naopak získat nějakou informaci, aniž bychom jí vnímali. To však samozřejmě není možné. I matematická rovnice je objektem vnímání a zároveň i to nejabstraktnější dílo je objektem myšlení. Pokud by bylo možné získat z popisu L.H.O.O.Q. ekvivalentní prožitek jako z jejího přímého vnímání, Duchamp by si jistě nedával práci s tím, aby jí vytvořil, ale prostě a jednoduše by svojí myšlenku napsal nebo někomu řekl. Konceptuální umění dle mého názoru není suchým

---

<sup>62</sup> v: *taméž*; str. 277

popisem informací, ale specifickým způsobem uměleckého vyjádření, které vyvolává specifické efekty, jež nikdy nemůžeme z pouhého popisu získat. Dokazovat to, že konceptuální umění není estetické, protože ho lze popsat, není příliš silný argument a neznamena to vůbec nic. Krátkou povídku mohu jistě lépe popsat nežli Monu Lisu, nicméně ještě to neznamena, že by se proto nevztahovala k estetickému vnímání. Při analýze uvedeného díla Roberta Barryho Binkley říká, že toto dílo se nevztahuje k vnímání, a že to důležité je informace, kterou zprostředkovává, stejně jako v matematice. Pokud bychom však k Barryho větě přistupovali tímto způsobem, vůbec nerozumím tomu, jaká informace by to asi měla být, ještě ke všemu srovnatelná s exaktností matematických rovnic. Barryho větu chápu spíše jako určitý typ minimální básně, jako minimalistickou metaforu, která však nemá exaktní význam srovnatelný s rovnicí. Dále – Binkley uvádí jako estetické vlastnosti krásu, expresivnost, živost, harmonii, výraz nebo jednotu. Tento výčet je příliš úzký. Bohdan Dziemidok ve své stati říká, že pojem krásy byl nahrazen širším pojetím estetických vlastností a to právě proto, že krása jako ideál umění je už prostě od dob neo-klasicismu neuspokojující. Rovněž například Lessing již koncem osmnáctého století zavádí do estetiky pojem ošklivosti, který se pak v umění odráží od dob romantismu (Lessing ovšem připouštěl ošklivost pouze v literárních žánrech). Můžeme získat dojem, že Binkley vychází z neo-klasicistního pojetí krásy, která skutečně nepovoluje zobrazovat nic jiného, než předměty evokující libost. Binkley také z estetiky vylučuje jakýkoliv humor. O komediích však hovořil už Aristoteles a jsou obvykle považovány za umělecký žánr, i když poněkud nižší než vážné umění jako třeba tragédie. Zkrátka - Binkleyho chápání toho, co je to estetika, je velmi omezené a vede k nesprávným závěrům.

### C.1) Richard Lind

Na Binkleyho i Danta odkazuje v roce 1992 Richard Lind v článku *The Aesthetic Essence of Art*<sup>63</sup>. Lind si vypůjčuje Dantův koncept uměleckého díla jako *tvrzení*. Ovšem dodává, že abychom mohli rozlišit tvrzení specifická pro umělecká díla, musíme k nim přidat ještě něco dalšího:

Bez této další specifikace, nelze rozlišit to, co umělec říká od dalších mnoha druhů ne-umělecké komunikace. Proto, aby se jednalo o umělecké dílo, musí být význam podřazen estetické funkci tohoto díla způsobem, který nazývám *signifikantním*. Moje teze tedy zní, že pojem „umění“ a „umělecké dílo“ musejí být definovány jakožto *vytváření signifikantních estetických objektů*.<sup>64</sup>

<sup>63</sup> Richard Lind: „The Aesthetic Essence of Art“; v: *JAAC*, Vol. 50, No. 2 (Spring 1992); str. 117-129

<sup>64</sup> v: *tamtéž*; str. 117

Umění je podle Linda komunikací *intersubjektivních významů*, které nám zprostředkovává umělecké dílo skrz svojí estetickou funkci. Jak však poznáme, že má objekt estetickou funkci, že je objektem estetickým? Být estetickým znamená poutat a udržovat pozornost určitým způsobem. Lind však upozorňuje, že estetično se nevztahuje pouze ke kráse, ale i k něčemu co je např. poutavé, fascinující či oslnivé. I ošklivá věc může být estetická, jestliže dokáže upoutat naši pozornost tím, že je *zajímavá* a nutí nás, abychom si ji prohlíželi a kontemplovali. Ovšem ne každá věc, která je zajímavá je zároveň estetická. Lind rozlišuje mezi *perceptuálním a teoretickým zájmem*. Perceptuální zájem je zájmem o vnitřní organizaci věcí, teoretický o jejich organizaci vnější. Ale i perceptuální zájem má podle Linda kognitivní povahu. Umění je nejen objektem perceptuálního zájmu, ale musí být ještě k tomu objektem *praktického zájmu*, jímž má Lind na mysli to, že umění provokuje a uspokojuje naši *zvídavost*. Konečně se dostáváme k definici estetického objektu (uměleckého díla):

Estetický objekt je jakýkoliv jev, jehož formální vlastnosti jsou dostačující k tomu, aby vyvolaly perceptuální zájem, který motivuje a uspokojuje náš praktický zájem, jenž se postupně stává srozumitelným.<sup>65</sup>

Lind kritizuje Binkleyho za nepochopení skutečnosti, že i koncepty či ideje mohou být objektem estetického zájmu. Dvojnáčnost L.H.O.O.Q. dokáže dostatečně vyvolat a udržet naši zvídavost a estetický zájem. Zkrátka – to, že je naše pozornost spíše zaměřena na ideu za dílem ještě neznámá, že L.H.O.O.Q. nemůže být objektem estetického vnímání. Umělecké dílo má tedy dva primární aspekty – je tvrzením a zároveň estetickým objektem. Lind rovněž uvádí, že jeho definice je natolik široká, že dokáže zahrnout díla všech sporných směrů a zároveň dostatečně úzká, aby do ní nespádala například rétorika, propaganda či konceptuální dílo, které nikdy neopustilo mysl autora.

Lindova argumentace je velmi složitá. Tak složitá, že se v ní člověk poněkud ztrácí. Nemyslím si, že by jeho definice estetického objektu měla všeobecnou platnost. To, jestli objekt dokáže vzbudit náš perceptuální zájem a zvídavost je dosti individuální. Jestli tedy jeho definice skutečně pokrývá veškeré umělecké druhy a objekty, je diskutabilní. Dále nevidím důvod k tomu, proč by propaganda nemohla vzbudit náš perceptuální zájem a zvídavost, jestliže Lind připouští, že do estetického objektu vstupují i konceptuální faktory. Pokud chceme mít opravdu liberální pojetí estetična, musíme, chtě nechtě, připustit, že třeba i skinhaedská hudba je uměním, i když valná většina z nás jí nebude považovat za umění příliš dobré. Rovněž

---

<sup>65</sup> v: *tamtéž*; str. 121

rozlišení mezi vnitřními a vnějšími perceptuálními vlastnostmi mi připadá poněkud nesrozumitelné. Souhlasím s tím, že konceptuální umění je záležitostí percepce, stejně jako myšlení, ovšem nedokáží vidět, v čem se podle Linda nakonec konceptuální dílo liší od filozofické definice, když oba dva typy děl jistě mají nějakou vnitřní formu, která by ovšem podle Linda měla být příznačná pouze pro umění. Nevidím také důvod, proč Lind nazývá zvědavost praktickým zájmem. Touha po tom, něco vědět nebo se něco dozvědět je určitě svým způsobem záležitostí nějakého praktického uspokojování potřeb, nicméně definovat tuto touhu jako praktickou je poněkud nadbytečné.

Až doposud jsme hovořili, zhruba řečeno, dvou typech přístupu k umění a dvou typech estetických teorií, které se objevují napříč oběma kapitolami této části práce. Toto rozlišení je velmi obecné a nepřihlížím v něm k jemnějším nuancím uvedených teorií. První typ můžeme nazvat typem *psychologickým*. Ústřední otázkou v tomto druhu teorií je psychologické prožívání určitých jevů, které lze shrnout pod hlavičku estetického prožitku či estetického vnímání: objekt vnímáme esteticky, pokud má určité estetické vlastnosti, které dokáží vyvolat estetický prožitek. S tímto typem teorie jsme se setkali u Beardsleyho, Jessupa, Pauly, Osborna, Diffeého, a Hanflinga. Ve skupině obhájců nových avantgard se s tímto přístupem setkáváme u Silvers a částečně Linda. Druhý proud, teorie *analytické* se snažily umění definovat nep psychologicky, na základě analýzy jeho pojmu, případně analýzy i jiných pojmů a vlastností. Sem patří: Humble, Kulka, Danto, Dickie a Binkley. Společným rysem těchto definic byla snaha získat více méně definitivní, neměnnou a esenciální definici umění nebo jemu podřazených či nadřazených kategorií. Humble a částečně Kulka (estetická hodnota) se soustředili spíše na analýzu viditelných vlastností uměleckého díla. Danto, Dickie a Binkley naopak odvíjeli své definice na základě nemanifestních vlastností. *Psychologický* typ estetiky by měl být, co se týče toho co je a co není uměním, dynamičtější, protože estetický zážitek či postoj není výsadní pouze pro umění, ale můžeme je prožívat při recepci čehokoliv. Ovšem tato teze se nám bohužel u výše uvedených teorií, převážně těch z první části práce, nepotvrdila. Jestliže je totiž podle některých teoretiků estetický prožitek pevně vázán *výhradně* na určitý typ vlastností, nemůžeme jej prožívat, pokud vnímaný objekt tyto vlastnosti nemá. Ovšem logicky neexistuje důvod, proč by například i konceptuální umění nemohlo vyvolávat estetický prožitek *specifického druhu*, pokud bychom výčet esteticky relevantních vlastností rozšířili či znovu objevili takové vlastnosti, které byly v dějinách estetiky čas od času platné (např. komično, humor, symbolismus atd...). Psychologické teorie pak nakonec mají úplně stejný problém, jako teorie analytické, které se soustředí na výčet relevantních vlastností a s nimi propojených pojmů zcela explicitně, i když nekladou důraz na samotný proces prožívání. U analytických teorií

můžeme samozřejmě také výčet esteticky relevantních vlastností rozšířit. Ovšem můžeme nabýt podezření, například na základě dění v umělecké praxi ve druhé polovině dvacátého století, že umění má natolik dynamickou povahu, že prostě jakýkoliv výčet vlastností nedokáže předvídat budoucí vývoj umění, a že se zkrátka vždy může objevit něco, co do námi vybraného výčtu nebude zapadat. Osobně si nemyslím, že by umění bylo až do takové míry dynamické, že by bylo nutné hranice teorie stále posouvat a zároveň zastávám názor, že výčet esteticky relevantních vlastností je pro každý určitý druh umění nutný, abychom jej dokázali pochopit případně hodnotit, ale jestliže máme mít nějakou teorii, která se nezhroutí při jakékoliv větší změně v praxi, esenciální definice na základě výčtu nestačí, i když může být partikulárně relevantní. Potřebujeme tedy nějakou meta-teorii, která dokáže pohltnout umění všech druhů či žánrů a zároveň předvídat změnu. Jelikož jsme však poučení, že žádná pevná klasifikační či deskriptivní teorie těmto požadavkům nedokáže dostát, musíme se smířit s tím, že co se může a co se nemůže stát uměleckým dílem nebo jeho součástí, nelze s definitivní platností určit. Zároveň si však nemyslím, že co již status uměleckého díla má, jej může jen tak lehce pozbyť. Tím chci říct, že hranice umění se spíše rozšiřují, nežli by se zužovaly.

### C.2) Nelson Goodman

To, že status umění nelze s definitivní platností vymežit, reflektuje Nelson Goodman v kapitole své knihy *Způsoby světatvorby* nazvané *Kdy je umění?*<sup>66</sup> z roku 1978. Jestliže se estetika snažila definovat umění na základě výčtu vlastností, ať již vnitřních či vnějších, nemohla nikdy dojít k uspokojivým výsledkům, protože samotné vymezení vnitřních a vnějších vlastností je dle Goodmana velmi problematické. Goodman nejprve vysvětluje, jakým způsobem fungují veškerá umělecká díla jako symboly. Dochází k závěru, že i ta nejabstraktnější malba symbolizuje, prostřednictvím symbolického modu *exemplifikace* či *metaforické exemplifikace (expres)*, což například znamená, že i ta nejpurističtější malba je konceptualizována a nějakým způsobem funguje skrz jazyk, jako symbol. Exemplifikace znamená, že objekt symbolizuje prostřednictvím obrácené denotace, tzn. nedenotuje konkrétní objekt ve světě, ale slouží jako příklad určitého pojmu, kterým nazýváme vlastnost, jež se skrz objekt manifestuje. Ovšem objekt neexemplifikuje veškeré své vlastnosti, ale jen ty, které jsou relevantní v rámci symbolického systému, v souladu s nímž je objekt vytvořen, nebo do nějž je vsazen. To znamená, že jedna věc může v různých kontextech symbolizovat jiné skutečnosti.

---

<sup>66</sup> Nelson Goodman: „Kdy je umění?“, v: *Způsoby světatvorby*; Bratislava, Archa (1996); přeložil Vlastimil Zuska; str. 70-83. Kniha byla původně vydána pod názvem *Ways of Worldmaking*; Indianapolis: Hackett Publishing Company (1978).

Z toho Goodman usuzuje, že například kámen zdvižený z polní cesty či jakýkoliv jiný ready-made se může stát uměleckým dílem, pokud začne fungovat jako symbol a exemplifikuje například svoji strukturu. Otázku co je umění tedy nemůžeme, dle Goodmana, zodpovědět na základě pevně určených kritérií či vlastností, protože symbolický status uměleckého díla může i zcela obyčejný předmět nabýt (a exemplifikovat určité své vlastnosti) a zase pozbýt. Otázku *Co je umění?* Goodman transformuje do otázky *Kdy je umění?* a odpovídá, že umění máme pouze tehdy, když plní nějakou *symbolickou funkci*:

Moje odpověď je, že právě tak, jako nějaký objekt může být symbolem – například vzorkem - v určité době a za určitých okolností a jindy a za jiných okolností nikoli, tak může být určitý objekt někdy, v některých údobích, uměleckým dílem a jindy ne. Je tomu skutečně tak, že čistě díky tomu, že objekt funguje určitým způsobem jako symbol, může se stát, když plní tuto funkci, uměleckým dílem. Kámen, ležící na polní cestě, není normálně uměleckým dílem, ale může se jím stát, když je vystaven v muzeu umění. Na polní cestě neplní žádnou funkci.<sup>67</sup>

Ovšem symbolicky nefunguje jenom umění, ale jakékoliv artefakty či texty. Pro rozpoznání toho, jestli nějaký objekt funguje jako estetický či umělecký symbol, Goodman postuluje pět symptomů estetična. Jsou to: 1) syntaktická densita, 2) sémantická densita, 3) relativní syntaktická plnost, 4) exemplifikace a 5) vícenásobná a komplexní referenci. Výraznou charakteristikou estetických symbolů je to, že jsou *netransparentní*, tzn. že zaměřují naši pozornost spíše na symbol, než na to, k čemu tento symbol odkazuje, nebo alespoň na obojí. Symptomy nejsou nutnými či postačujícími podmínkami, které by s definitivní platností dokázaly zaručit status uměleckého díla, ale Goodman říká, že umělecké dílo bude mít s největší pravděpodobností alespoň jeden z nich. Nebudu zde rozvádět jednotlivé symptomy estetična. Pro naše účely postačí vědět, že podle Goodmana je nějaký objekt uměleckým dílem, když 1) funguje jako symbol a 2) má specifické syntaktické či sémantické charakteristiky, které jej odlišují od jiných objektů, v některých případech však nikoliv s definitivní platností.

Goodmanovo pojetí estetična je velmi demokratické, možná by se dalo namítnout, že až příliš, když pro status umělecká díla může sloužit i pouhá exemplifikace. Goodman, se stejně jako třeba Danto nebo Dickie snaží o definici umění, která nemá nic společného s otázkou hodnoty, tzn. která automaticky nevyklučuje i špatná díla. Zároveň také chce, aby jeho definice nebyla esenciální, tzn. aby nebyla přesně ohraničená, a aby dokázala předpokládat vývoj. Proto je pouze symptomatická a funkční, nikoliv deskriptivní či normativní. Je však jasné, že

---

<sup>67</sup> v: *tamtéž*; str. 80

estetická funkce si pro své zhmotnění hledá určité formy vyjádření a vytváří nějaké tvůrčí konvence, skrz které se manifestuje. Goodman o těchto konvencích ve *Způsobech světatorby* nemluví. Popis některých z nich můžeme, alespoň pro klasická „krásná umění“ lze najít v jeho *Jazycích umění*<sup>68</sup> z roku 1968. Goodman v nich sice nehovoří o konkrétních uměleckých normách, jako je třeba to, jak dosáhnou jednoty či harmonie apod., ale rozlišuje jednotlivá média podle způsobu jejich syntaktického a sémantického fungování. Jinými slovy – Goodman nerozebírá konkrétní umělecké normy, ale normy mediální či druhové, které mají například rozlišit popisy a zobrazení. Myslím si, že v konceptuálním umění jde velice často právě o to, že tato hranice je porušena (Goodman ji však nedefinuje jako pevnou a nutnou, narozdíl třeba od Beardsleyho). I když nám může Goodmanova definice posloužit jako dobrá meta-teorie, která je dostatečně volná pro přijetí nejrůznějších uměleckých druhů, Goodman nám bohužel o specifickém symbolickém fungování ready-mades či konceptuálního umění říká velmi málo. Chybí zde jakékoliv jemnější rozlišení, které nám nabídl například Humble. Kámen zdvižený z polní cesty se určitě může stát díky exemplifikaci uměleckým dílem či jeho součástí, avšak o tom, co přesně takový kámen může exemplifikovat, Goodman nemluví. Myslím si, že ready-mades i částečně konceptuální umění se do značné míry co se týče jejich symbolické funkce, od klasických uměleckých druhů liší. V *Jazycích umění* Goodman uvádí, že to, co je v jednom symbolickém systému zobrazením, může být v jiném popisem. To je přesně to, oč v ready-mades či vizuálním konceptuálním umění, jde. Například Duchampova Fontána je, co se týče jejích syntaktických a sémantických rysů, s klasickým zobrazením nesrovnatelná, protože funguje více jako popis. To znamená že u ní nezáleží tolik na tom, jak je například velká, jakou má barvu a změna jejích fyzikálních vlastností nezmění její estetický dopad. Fontána je tak, stejně jako popis, reprodukovatelná, což potvrzuje i skutečnost, že jelikož se originál Fontány ztratil, mohl Duchamp udělat v padesátých letech několik (8) Fontán nových, které neztratili nic z estetického dopadu původního díla. Chci tím říct, že vizuální konceptuální umění není jen o exemplifikaci, ale také o změně média, které exemplifikuje poněkud jiné vlastnosti, než třeba klasický obraz. Zkrátka – abychom mohli konceptuální umění pochopit, musíme vědět, že se jedná o naprosto specifický způsob umělecké tvorby či specifický symbolický systém, který nemá s klasickými syntakticko-hustými zobrazovacími systémy nic společného. Pokud se nám podaří dokázat, o což se pokoušel již Humble, Silvers i Lind, že konceptuální umění je nejen symbolické, ale že zároveň funguje i esteticky, neměli bychom s jeho zařazením mezi umění mít žádný problém.

---

<sup>68</sup> Nelson Goodman: *Jazyky umění – nástin teorie symbolů* ; Praha, Academia (2007); překlad Tomáš Kulka & kol. Kniha vyšla původně pod názvem *Languages of Art*, Indianapolis (1968).

### C.3) Roger Seamon

O stejnou věc se pokouší i Roger Seamon ve stati *The Conceptual Dimension in Art and the Modern Theory of Aesthetic Value*<sup>69</sup> z roku 2001. Říká:

Zastávám názor, že díky konceptuálnímu umění nejsme nuceni zcela opustit tradiční pojetí podstaty umění. Konceptuální umění nám může naopak pomoci nalézt konceptuální dimenzi i v tradičních uměleckých dílech, dimenzi, kterou některé nejvýznamnější směry současného vizuálního umění výrazně a inovativně kultivují, a která nás následně nutí přemýšlet o veškerém umění jinak.<sup>70</sup>

Podle Seamona se nejdůležitější estetické tradice jako jsou umění jako *nápodoba*, umění jako *exprese* a umění jako čistá *forma*, proměnily do určitých dimenzí v umění, které nás každá po svém informují o nějakém specifickém aspektu uměleckého díla. Stejně jako nás *imitační dimenze* upozorňuje na vztah obrazu k realitě, *expresivní dimenze* na kvalitu vyjadřovaných emocí a *formální dimenze* na formální kvality určitého díla, tak nás *konceptuální dimenze* upozorňuje na konceptuální obsah či význam, které nějaké dílo má. Tyto čtyři složky nemusejí být v uměleckém díle zastoupeny všechny, říká Seamon, a většinou je tomu také tak, že pouze jedna z nich je dominantní. Konceptuální umění pracuje, se *symbolickými významy*. Seamon rozlišuje mezi nimi a významy *přirozenými*. Přirozeným významem je například klasický imitativní či expresivní význam uměleckého díla, díky němuž dokážeme rozlišit zobrazené objekty, nebo kvalitu vyjádřených pocitů. Tyto významy jsou primární. Sekundárním čili symbolickým významem má Seamon na mysli něco, co stojí nad rovinou přirozených významů jako třeba v křesťanské symbolice, kdy Dantova vlčice z Božské komedie symbolizuje moc papeže nebo v Orwellově 1984, kdy si musíme dovodit, že se jedná o alegorii totalitní společnosti. Sekundární symbol zastupuje nějaký význam, koncept, či ideu a je vůči ní do značné míry arbitrární. Podle Seamona ovšem skutečnost, že obraz zastupuje význam, ještě pro definování uměleckého díla nestačí, stejně jako samotná nápodoba, exprese či forma. Krucifix symbolizuje určitý význam, ale ještě díky tomu není uměleckým dílem (tento paradox by například vyplýval z Dantovy teorie). Umělecké dílo nás musí ještě zaměstnat jiným způsobem, který Seamon nazývá *vedená rychlá nevědomá rekonfigurace*. Umělecké dílo je prostředkem komunikace mezi autorem a vnímateli. Autor

---

<sup>69</sup> Roger Seamon: „The Conceptual Dimension in Art and the Modern Theory of Aesthetic Value“; *JAAC*, Vol. 59, no. 2 (Spring 2001); str. 139-151

<sup>70</sup> v: *tamtéž*; str. 140



dává dílu určitá vodítka, která nutí diváka k tomu, aby si *imaginativně vyvodil* jeho význam. Úkolem vnímatele je to, aby si rekonfiguroval význam díla, ke kterému ho autor *vede* prostřednictvím určitých, „přirozených“<sup>71</sup> i symbolických znaků. Rozdíl mezi filozofickým argumentem a uměleckým dílem Seamon spatřuje v tom, že úkolem filozofického argumentu je krok od kroku dojít od premis k závěru, zatímco umělecké dílo nám dává pouze vodítka a jeho závěr čili celkový smysl, si už musíme dovodit sami. Konceptuální či alegorické dílo se od přirozeného liší tím, že jeho obsah není na první pohled patrný a naše hledání a vyvozování významů není automatické, jako třeba u krajinomalby:

Tvrdím, že konceptuální umění je často čímsi jako mini-alegorií či metaforou, ačkoliv významy konceptuálních děl jsou, ve srovnání s tradičním symbolismem velice často neurčitě.<sup>72</sup>

Seamon přesvědčivě dokazuje, že konceptuální dimenze není v umění ničím zcela novým, a proto by nás neměla nutit k přebudování celé estetické teorie, jak se o to pokusili třeba Danto a Dickie. Vedle imitativní, expresivní či formální dimenze vytváří konceptuální dimenze jednu z důležitých hodnot uměleckého díla:

Rozpoznání toho, že konceptuální dimenze je aspektem velké části uměleckých děl, nám pomáhá porozumět tomu, co je umění. Přidáním konceptuální dimenze k naší původní triádě si 1) uvědomujeme něco, co bylo dlouhou dobu v uměleckém hodnocení přehlíženo, 2) zdůrazňujeme nutnost imaginativního odvozování (interpretace) a 3) vyhýbáme se pomstě jednou odvrženého konceptuálního sourozence a bereme ho zpátky do rodiny. Teoretické implikace konceptuálního umění nepodřívají ani neničí teorii umělecké hodnoty, ale naopak nám pomáhají doplnit celek.<sup>73</sup>

Seamonův text je velice zajímavý a jeho přirovnání konceptuálního umění například s křesťanskou symbolikou je velmi trefné. Stejným způsobem jako žížala nebo ryba symbolizovala Ježíše Krista, symbolizuje např. Duchampův pisoár opovržení uměleckými institucemi či „vážným“ uměním. Nemyslím si však, že by symboly používané konceptuálním uměním byly více nahodilé, nežli v křesťanské symbolice. Myslím si naopak, že aby

---

<sup>71</sup> Seamon nemá na mysli přirozeným znakem to, že by byl nějak více spjat se skutečností či byl méně arbitrární (jako. např. Lessing), ale to, že v něm jde o primární význam, který dokážeme pochopit rychleji a nemusíme zapojovat stejnou míru odvozování, jako u symbolických znaků.

<sup>72</sup> v: *tamtéž*; str. 143

<sup>73</sup> v: *tamtéž*; str. 145

konceptuální umění bylo srozumitelné, mělo by používat symboly, které jsou víceméně zavedené a ustálené. A většinou tomu tak skutečně je.

#### *D) Bohdan Dziemidok versus David Novitz*

V této první části této kapitoly jsem se pokusila shrnout některá stanoviska stoupenců estetické podstaty umění. Viděli jsme, že pro některé estetiky umění nových avantgard uměním z různých důvodů vůbec nebylo. Setkali jsme se s kritikou především ready-mades a konceptuálního umění, ovšem kritice se nevyhnuly ani performance, happeningy, pop-art, instalace či minimální umění. I když argumentace těchto estetiků byly rozdílné, shodovaly se v tom, že nové avantgardy nemohou být uměním, protože nespádají do oblasti estetická. V druhé části této kapitoly jsme se setkali s těmi, kteří naopak umělecký status sporného umění obhajovali. Tato obhajoba se nesla ve dvou směrech – první skupina (Dickie, Danto, Binkley) se snažila se obhájit umělecký status sporných směrů tím, že ukázala jiné možnosti definice mimo estetické kategorie. Setkali jsme se sociologickou definicí George Dickieho a kognitivistickými obhajobami Danta a Binkleyho. Další skupina (Silvers, Lind, Seamon a Goodman) naopak deklarovala možnost zařazení těchto směrů pod rámec estetiky, jejíž hranice však musely být poněkud rozvolněny (Goodman), rozšířeny (Silvers, Lind) nebo musely být některé tradiční estetické kategorie znovu vzkříšeny (Seamon). Bohdan Dziemidok uzavírá celý spor takto:

Domnívám se, že se v tomto okamžiku musíme smířit pouze se dvěma možnostmi: buď rozšíříme naše chápání "estetických jevů" (hodnot, objektů, zážitků) natolik, že ztratí svůj původní význam a specifičnost nebo přijmeme skutečnost, že uměnotvornými vlastnostmi nejsou výlučně vlastnosti estetické. A to v tom významu, že estetické hodnoty (v omezeném smyslu) nejsou jedinými esenciálními a specifickými hodnotami umění. Současná umělecká tvorba dokazuje, že lze vytvářet umělecká díla, jež zcela (nebo téměř zcela) postrádají estetické hodnoty jakéhokoli druhu. Avšak ne vždy tomu tak bylo a ne vždy tomu tak být musí. Umění je kulturním jevem a kulturní kontext má v určování toho, co je a co není uměním, poslední slovo. Umění je již velmi dlouhou dobu jedním z hlavních zdrojů estetického prožitku a z toho důvodu jej hodnotíme z estetického úhlu pohledu. Navzdory významným změnám, jež proběhly ve dvacátém století, umění jako celek nepřestalo svým vnímatelům poskytovat estetické uspokojení. Avšak zůstává pravdou, že některá uznávaná díla současného umění ve skutečnosti neumožňují žádné estetické uspokojení nebo ho poskytují jen velmi málo vnímatelům, aniž by ztratila status uměleckých děl.<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> v: Bohdan Dziemidok: „Controversy about...“; str. 15

Podobně jako Seamon, bych celou situaci neviděla tak dramaticky. Prostě si nemyslím, že by nové avantgardy byly až zas tak odlišné, co se týče podstaty, abychom byli nuceni přebudovat celou estetiku. Jistě, že když si srovnáme například Barryho konceptuální větu uvedenou výše s básní Jiřího Ortena, seznáme dosti závažné rozdíly. Nicméně jejich rozdíl nespočívá ani tak v podstatě, jako spíše ve formě a v obsahu. Umění nemusí být hlubokomyslné či expresivní a nemusí mít, dle mého názoru, ani morfologické znaky klasických uměleckých druhů a nemusí se řídit normami „krásných umění“. Dziemidok má sice pravdu v tom, že pro hodnocení a pochopení sporných uměleckých děl nám nestačí pouze estetické vlastnosti, které vycházejí z krásy, a že bychom tudíž měli jejich škálu rozšířit, nicméně takové vlastnosti jako humor, ironie, břitkost, ekonomičnost a kvalita provedení, trefnost, síla, symboličnost či závažnost a v neposlední řadě i ošklivost a jiné negativní vlastnosti měly v estetice, alespoň v některých obdobích, své místo dávno předtím, než přišla nová avantgarda. Umění nových avantgard, především ready-mades, performance a konceptuální umění jistě nelze posuzovat podle kritérií, jaká jsme zvyklí aplikovat například na většinu děl avantgardy předválečné. Jak jsem již řekla, podobají se spíše literatuře, používají symboly a metafory a velice často pracují s významem. Nicméně toto nejsou charakteristiky, které by byly s klasickou estetikou v nějakém zásadním rozporu, jen si prostě musíme zvyknout na to, že pro vyjádření nějaké myšlenky či postoje může umělec využívat i jiných prostředků, než pouze psát. Jestliže tedy přijmeme výše navržené vlastnosti jako vlastnosti estetické, můžeme si všimnout, že potom umění nových avantgard funguje esteticky do stejné míry (i když jiným způsobem) jako klasická díla – máme zde objekty vytržené z jejich běžných souvislostí, prezentované různými způsoby k jejich izolovanému vnímání, které mají nějaký estetický efekt. Umění nových avantgard také není možné chápat pouze jako izolovaný jev, ale musíme na něj pohlížet i v dobovém kontextu. I v tomto smyslu se pak nové avantgardy od těch předválečných příliš neliší. Jestliže je druhá polovina dvacátého století ve Spojených státech charakterizována jako doba, kdy je na vzestupu masové umění, kýč, reklama a od šedesátých let i populární umění, snaží se umělci těmito vnějším tlakům snažili čelit a vyvést naše vnímání a myšlenkovou činnost ze všudypřítomnosti vizuálního braku, čímž navazují na zcela klasický modernistický model Šklovského „ozvláštnění“.

Sporný status nových avantgard nelze také posuzovat pouze filozoficky (jako Dziemidok), ale měli bychom na něj pohlížet i sociologicky. Tímto způsobem jej komentuje i David Novitz v textu *Disputes about Art*<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> David Novitz: „Disputes about Art“; Vol. 54, No. 2, (Spring 1996); str. 153-163

z roku 1996. Novitz si všímá nového fenoménu „rolových her“ či „her na hrdiny“ (*Role Playing Games*; u nás je nejznámější Dračí doupe), které jejich aktéři, převážně chlapci ve věku 15-20 let shodně považují za umění. Dochází k závěru, že veškeré spory o umělecký status nějakých vyjadřovacích forem mají máloco společného s filozofickými otázkami podstaty umění:

Diskuze s mým synem mě přesvědčily o tom, že mnoho pokusů o to, tyto spory vyřešit snahou najít nebo vymyslet novou definici, prozrazují hluboké neporozumění podstatě problému...Zastávám názor, že to, co potřebujeme k vyřešení klasifikačních sporů o umění, není žádná uspokojivá definice umění, ale pochopení toho, proč a jak klasifikujeme určité objekty a aktivity jako umělecká díla. Jedině zdůrazněním této skutečnosti může dojít k usmíření mezi našimi rozdílnými společenskými hodnotami a zájmy, které do značné míry stojí za klasifikačními debatami o umění.<sup>76</sup>

Novitz neklade důraz na to, jak určitá umělecká forma vypadá, ale na to, jakou roli hraje v našem životě. Podobně jako Goodman, který namísto manifestních či nemanifestních vlastností umění zdůrazňuje jeho symbolicko-kognitivní funkci v rámci světatvorby, se Novitz soustředí na *funkci*, kterou plní umění v našem životě. Tuto funkci nazývá *funkcí eudaimonistickou*, která má nejen poznávací roli, ale také nějakým způsobem obohacuje a zpříjemňuje náš život na zemi a přináší nám potěšení, pochopení, hodnoty a emocionální porozumění. Právě jiné názory na to, které druhy umění tuto funkci skutečně plní, jsou dle Novitzova názoru základem sporů o podstatu umění. Novitz pochopitelně nepodává žádnou konečnou definici, ale říká, že tyto faktory by se při rozhodování o tom, co je a co není uměním, měly vždy zvážit:

Funkce, kterou artefakt naplňuje se pochopitelně odvíjí od jeho charakteru (formy a obsahu, chcete-li) a jestli je alespoň pro nějaké lidi tato funkce eudaimonistická, pak jí budeme muset, při posuzování toho, jestli se jedná o umění, nebo ne, vzít do úvahy, i když tato funkce se stane zřejmou teprve postupem času.<sup>77</sup>

Ačkoliv se klasifikační debaty někdy tváří jako debaty o opravdové povaze a podstatě umění, velice často se jedná spíše o spory týkající se normativních záležitostí, jako je třeba to, jestli má být určitý předmět zahrnut do kulturně preferované skupiny...<sup>78</sup>

---

<sup>76</sup> v: *tamtéž*; str. 153

<sup>77</sup> v: *tamtéž*; str. 155

<sup>78</sup> v: *tamtéž*; str. 156

Normativní otázky však dle Novitze nikdy nelze vyřešit tak, že bychom deskriptivně definovali podstatu umění. Novitz zdůrazňuje, že jeho eudaimonistická funkce *není* nutnou podmínkou umění, ani jeho definicí. Chce pouze upozornit na skutečnost, že klasifikační spory nelze *nikdy* uspokojivě vysvětlit sebelepší deskriptivní definicí. Podle Novitze by prostě cokoliv, co pro nějakou skupinu lidí plní eudaimonistická funkci, mělo být zváženo jako „kandidát na umění“. Jedinou podmínkou toho, aby se nějaká entita mohla stát uměním je to, že se musí o tento status ucházet a ti kdo její eudaimonistickou funkci „vyznávají“ musejí přesvědčit ostatní, že tuto funkci skutečně má. Hranice umění se nedají podle Novitze pevně stanovit a to, jestli něco uznáme či neuznáme za umění, nezáleží na tom, jestli nějaká věc má či nemá estetickou podstatu, ale na tom, jestli jsme ochotni určitý umělecký druh považovat za reprezentanta našich společenských hodnot a norem.

Rozdíl mezi Dziemidokovým a Novitzovým pohledem na ústřední problém celého sporu spočívá v tom, že Dziemidok více méně implicitně doufá, že by jej bylo možné vyřešit výhradně na poli filozofie, třeba nějakou rozšířenou definicí. Jinými slovy – pro Dziemidoka je tento spor sporem filozofickým. Novitz naproti tomu v žádné definitivní řešení nevěří. Spory o umění tu byly vždy a vždy také budou a musíme si prostě uvědomit, že za údajnými spory o podstatu umění se často skrývají i daleko hlubší příčiny, týkající se našich hodnotových a světonázorových aspektů, které nemají s kvalitou té či oné definice téměř nic společného. Pro Novitze je tento spor sporem sociálním a hodnotovým. Zkrátka toho, kdo z jakýchkoliv důvodů nechce nějaký umělecký směr přijmout, s největší pravděpodobností ani ty nejlepší argumenty nepřesvědčí.

## ***II. Vývoj amerických nových avantgard ve druhé polovině dvacátého století***

### *E.1) Abstraktní expresionismus*

Pro lepší pochopení podstaty celého „sporu o podstatu“ bych se ráda pokusila stručně shrnout, o co umělcům ve druhé polovině dvacátého století šlo a jakých cílů se snažili dosáhnout. Chtěla bych také ukázat některé principy, jimž se tvorba nových avantgard řídí. Principy, které uvidíme, se rovněž pokusím aplikovat na některé estetické kategorie za účelem ukázání toho, že nová avantgarda není s tradiční estetikou v tak zásadním rozporu, který proklamovali někteří estetiци z první části této práce. Hovořit budeme převážně o uměleckém

vývoji ve Spojených státech, protože i když v Evropě vznikají rovněž nejrůznější „problematické“ směry, v USA dovedlo umění svoji vzpouru proti tradici do nejradiálnějších důsledků. Tradičním uměním je zde rozuměno evropské moderní umění - předválečná avantgarda, surrealismus a také abstraktní expresionismus<sup>79</sup>, který z pohledu amerických umělců evropskou tradici reprezentuje. Záměrům nové avantgardy nelze porozumět bez pochopení estetiky abstraktního expresionismu, směru, vůči němuž se tato avantgarda vymezuje.

Snad veškeré publikace o dějinách umění dvacátého století datují první závažnější zmínku o americkém umění do konce čtyřicátých let v souvislosti s abstraktním expresionismem. New York se s nástupem tohoto směru stává centrem světového uměleckého dění a vytlačuje tradiční baštu umění – Paříž. Pro teorii abstraktního expresionismu jsou nejdůležitější jména dvou prominentních kritiků a teoretiků umění – Harold Rosenberg a Clement Greenberg. Oba dva nové americké umění vášnivě obdivují a propagují, ale každý z poněkud jiného úhlu. Rosenberg v průkopnické esejí z roku 1952 nazvané *The American Action Painters*<sup>80</sup> vykládá akční malbu jako existenciální gesto a klade důraz na subjektivitu, emotivitu a tvůrčí proces. Poprvé zde také zavádí pojem „akční malba“. „Malba je činem, který nelze oddělit od biografie umělce...Cokoliv je v ní relevantní. Cokoliv, co má něco společného se samotnou akcí – psychologie, filozofie, historie, mytologie, rituál.<sup>81</sup>“ „Akční malba má stejnou metafyzickou substanci jako umělcova existence.<sup>82</sup>“, říká Rosenberg. Greenberg vychází v kritice abstraktního expresionismu z druhé strany, z hlediska formálního, který definuje v pojmech „modernistické sebekritiky“. Každý umělecký druh chápe jako uzavřenou autonomní strukturu, jejímž hlavním cílem má být průzkum vlastních výrazových prostředků. „Sebekritikou“ Greenberg míní právě tento obrat každého uměleckého média i díla k sobě samému. Každý druh umění podle něj disponuje zcela specifickými uměleckými možnostmi. Pro malířství je nejdůležitější plochý povrch, tvar podložky a barevné vlastnosti pigmentu. Jednotlivé umělecké druhy útočí na odlišné lidské smysly, malířství působí podle Greenberga výhradně na zrak a vyvolává čistě vizuální zážitky<sup>83</sup>. Ačkoliv jsou stanoviska obou kritiků k abstraktnímu expresionismu rozdílné a panuje mezi nimi vzájemné

---

<sup>79</sup> Abstraktní expresionismus se dělí na dva základní druhy. Prvním je tzv. akční malba (*obr. 7*) - *action painting* (např. Jackson Pollock, Willem deKooning, Franz Kline nebo Robert Motherwell), druhým tzv. lyrická abstrakce (*obr.8*) - *color field-painting* (např. Mark Rothko, Clifford Still, Morris Louis, Kenneth Noland).

<sup>80</sup> Harold Rosenberg: „The American Action Painters“; v: [www.pooter.net/intermedia/readings/06.html](http://www.pooter.net/intermedia/readings/06.html). Text byl poprvé publikován v *Art News*, Vol. 51, no. 8 (1952).

<sup>81</sup> v: *tamtéž*; str. 2

<sup>82</sup> v: *tamtéž*; str. 4

<sup>83</sup> viz: Clement Greenberg: „Modernistická malba“; *Před obrazem – antologie americké výtvarné teorie a kritiky*, OSVU (1998); sestavil a přeložil: Tomáš Pospiszył; str. 35-47

nepřátelství, oba jsou součástí tehdejší newyorské intelektuální elity a přispívají do silně levicového časopisu *Partisan Review*<sup>84</sup>.

I přesto, že o pravdivosti uvedených interpretací abstraktního expresionismu je určitě možné polemizovat, nelze jim upřít jejich významný vliv na chápání a recepci amerického abstraktního expresionismu v průběhu následujících dekád.<sup>85</sup> Rukopis expresionistické malby nebude nadále chápán jak pouhý soubor určitých estetických vlastností, ale také jako nositel určité ideologie, proti které budou umělci různými způsoby svojí tvorbu směřovat. Gestické linie, barevná harmonie a netematicnost expresionistické estetiky bude chápána ideologicky, jako ztělesnění či exemplifikace určitého světového názoru, se kterým budou umělci vyjadřovat svůj nesouhlas. Ostré linie, nová kompoziční řešení, neonová barevnost či konkrétnost témat děl nové avantgardy tak není možné, alespoň zpočátku, chápat pouze jako esteticky neutrální skutečnosti, ale jako sémanticky nabitá sdělení určitého uměleckého názoru. Alespoň zpočátku, protože ve chvíli, kdy bude možné nové typy uspořádání a témat chápat automaticky, ztratí svoji sémantickou výbojnost a stanou se běžnou součástí určitého vizuálního slovníku. Rozchod s tradiční estetikou není skokový. Jedná se spíše o postupné hledání nových výrazových prostředků a témat, které až koncem šedesátých let prostřednictvím lingvistické větve konceptuálního umění nebude mít s estetikou abstraktního expresionismu vůbec nic společného

## E.2) *Hard-Edge Painting, anti-kompozice*

Počátky kritiky tradičního umění souvisejí s malbou ve stylu hard-edge. Vznik tohoto směru lze dobře ilustrovat na díle Barnetta Newmana. Koncem čtyřicátých a počátkem padesátých let Newman navazuje na abstraktní expresionismus, konkrétně na lyrickou abstrakci. I když i Newmanovy ranné malby vykazují charakteristické rysy celé jeho další tvorby (masivní barevné hmoty oddělené nebo lemované zipy, tj. tenkými barevnými proužky), stále jsou zde přítomné odkazy k abstraktnímu expresionismu jako gesticko-strukturální pojetí ploch a soft-edge linie. Newman se však již v počátcích své tvorby zabývá hledáním neotřelých kompozičních řešení. Přinejmenším od dob renesance malířství přes své nejrozmanitější variace využívalo převážně jediného kompozičního<sup>86</sup> principu – asymetrie,

---

<sup>84</sup> O newyorské intelektuální elitě čtyřicátých a padesátých let viz: Neil Jumonville: *The New York Intellectuals in Postwar America*; University of California Press (1990)

<sup>85</sup> viz: Paul Mattick, Jr. v textu „Aesthetics and Anti-Aesthetics in the Visual Arts; *JAAC*, Vol. 52, No. 2 (1993); str. 253-9

<sup>86</sup> Termínem „kompozice“ nebo „kompoziční princip“ budu v tomto textu označovat kompozici vizuálně-prostorovou. „Kompozice“ tak odkazuje ke způsobu vizuálního uspořádání elementů. Pokud budu o kompozici hovořit v jejím širším slova smyslu, tedy jako o způsobu či typu distribuce elementů, bude to vždy zdůrazněno.

kteřá se odvíjí od dominantní figury. Asymetricko-centrál ní uspořá dání stojí rovněž za konceptem „zlatého řezu“, který experimentál ní estetika devatenáctého století považovala za kompoziční normu s největším možným estetickým dopadem<sup>87</sup>. V gestické malbě i v některých jiných modernistických směrech se sice objevuje i možnost sladění obrazu pouze prostřednictvím barevně-strukturálních nebo čistě strukturálních kvalit, ale pokud se v obraze doposud objevovaly objekty s ostře ohraničenými tvary, téměř vždy se pro kompozici využíval tento asymetricko-centrál ní typ.<sup>88</sup> Newman zkoumá hranice nového způsobu vizuálního uspořá dání. Barevné plochy nekomponuje centrál ně, ale vertikál ně, a to jak vertikál ně-symetricky (*obr. 9*), tak vertikál ně-asymetricky (*obr. 10*). V pozdějších etapách své tvorby nahrazuje gestický rukopis ostrými (hard-edge) konturami a strukturální vlastnosti barevných ploch potlačuje používáním hutné a jednolité barevnosti. Nezvyklost a nejednotné působení kompozice umocňují obří rozměry plátěn. Příznačné je rovněž postupné nahrazení olejomalby akrylovými barvami, které zdůrazňují plošnost, barevnou jednolitost a ostré kontury.

Do slovníku umělecké teorie vstupuje pojem „anti-kompozice“<sup>89</sup>, avšak Newmanova díla nejsou pouhou negací, ale nabízí i nová řešení. Newman se sice explicitně proti abstraktnímu expresionismu nevyjadřuje, ale právě v návaznosti na jeho tvorbu se hovoří o tzv. „vzpouře proti abstraktnímu expresionismu“.

Jedním z prvních umělců, který proti tradiční estetice i estetice abstraktního expresionismu vystupuje již zcela otevřeně, je Frank Stella. Stella není, podobně jako Newman spokojen s klasickým asymetricko-centrál ním uspořá dáním. Pro kompozici ale

---

<sup>87</sup> Princip zlatého řezu anticipoval v roce 1509 renesanční teoretik Lula Pacioli ve spisu *De divina proportione*. V devatenáctém století ho znovuobjevil herbartovec Adolf Zeising. Jako esteticky nejpůsobivější poměr 34:21 ho na přelomu devatenáctého a dvacátého století experimentál ně dokázal Gustav Fechner. Pro svůj pokus si Fechner vybral vzdělané osoby bez výtvarného školení, kterým předložil několik dvojrozměrných kompozičních návrhů, z nichž právě kompozice přibližující se zlatému řezu byly vybrány jako esteticky nejhodnotnější. Toto pravidlo je samozřejmě dosti vágní a na Fechnerovu adresu byla také vznesena řada pochybností. Je však možné, že pokusným osobám tato kompozice připadala neadekvátnější právě proto, že se s ní ve svém okolí mohli setkat nejčastěji. (viz. K. E. Gilbertová a H. Kuhn: *Dějiny estetiky*, Praha (1965); str. 151, 416-7

<sup>88</sup> Lze namítnout, že v malířství se využíval typ asymetricko-centrál ní kompozice hlavně díky omezením, které určovalo samotné malířské médium. Jelikož se totiž až do konce 19. století malířství více-méně zabývalo pouze napodobováním reality, nebo alespoň využívalo realistický způsob malby, nebylo možné dosáhnout např. dokonalé symetrie, protože již samotný předmět obrazu je v realitě asymetrický. Například některé renesanční portréty se (vertikální) symetrii do značné míry přibližují, ale nikdy nemohou být dokonalé symetrické, protože i člověk je ve skutečnosti symetrický pouze podle vertikální osy, nikoliv podle osy horizontální. Asymetrie je v realistické nebo historické malbě dána rovněž estetickým diktátem complexity, který do jisté míry znemožňuje opakování totožných kvalit, které symetrie (především centrál ní symetrie) vyžaduje. Dlužno dodat, že i když symetrie nebyla využívána ve vizuálním UMĚNÍ, je často zastoupena v řemeslných dekoracích i v architektuře.

<sup>89</sup> viz: Yve-Alain Bois: „Ellsworth Kelly in France: Anti-Composition in its many Guises“; v: *Ellsworth Kelly in France: The Years in France, 1948-1954*, Washington, D.C.: National Gallery of Art (1992); str. 9-36; nebo: Yve-Alain Bois: „On two Paintings by Barnett Newman“; v: *October 108*, Spring (2004); str. 3-27



nabízí i jiná řešení než vertikálu: experimentuje se symetrií i s diagonálou<sup>90</sup> (obr. 11). Jeho cílem je ale rozbít jakoukoliv kompozici jako takovou. Vnitřní kvality díla bychom ideálně neměli vnímat v jejich vzájemných vztazích a na druhou stranu, samotný objekt bychom neměli vnímat v kontextu vztahů vnějších. Stella klade důraz na objekty jako takové, čehož dosahuje zdůrazňováním tvarů, často na úkor barevnosti (viz. jeho černobílé období). Se stejným záměrem příležitostně maluje plátna, která postrádají klasický čtvercový nebo obdélníkový tvar a kopírují tvar samotného objektu. Tvar tak nelze vztáhnout k pozadí, které tvoří plátno (žádné tu není), máme ho vnímat jako takový. Dlužno ovšem dodat, že Stellovy záměry jsou poněkud utopistické, protože prostě žádný předmět ani tvar nelze stoprocentně vnímat pro něj samotný. Za prvé – ani čistě monochromní plocha nemůže zcela postrádat vnitřní vztahy, protože by tak nemohla plochou vůbec být. A za druhé – tvar nelze vnímat ani bez vztahů vnějších, protože je vždy vymezen alespoň vůči prostředí či kontextu, v němž je vnímán. Funkci plátna jako pozadí tak přejímá samotný kontext, v němž je objekt prezentován. Jelikož Stella prezentuje své obrazy klasicky zavěšené na zdi, bude pro něj tímto kontextem samotná zeď. Jinými slovy – Stella se nikdy nemůže vyhnout tomu, abychom věc nevnímali v kontextu jejího bezprostředního okolí, čímž ale opět dostáváme kompozici. Jeho snaha negovat jakoukoliv kompozici je spíše jakýmsi ideálem, kterého nikdy nelze dosáhnout. Totální negací kompozice by mohlo být pouze to, že nemáme kompozici žádnou, tzn. nemáme ani objekt, ani pozadí a komponujeme nic s ničím v kontextu ničeho. Jinými slovy – kompozici dvojrozměrné plochy nelze absolutně zrušit, protože vždy získáme nějakou kompozici novou. V roce 1966 v rozhovoru pro *Art News* říká:

Evropští geometričtí malíři skutečně usilují o to, čemu já říkám vztahové malířství. Základem jejich myšlenky je rovnováha. Uděláte něco v jednom rohu a vyvážíte to něčím v rohu druhém. Avšak „nová malba“ je symetrická. Ken Noland umístil věci do středu, já jsem užil jiného vzorce – ovšem jinak než v Evropě – nevztahově. V novém širším americkém malířství se snažíme dostat věc do středu a symetricky, ale jen proto, abychom dostali určitou sílu, abychom

---

<sup>90</sup> Diagonální kompozice není sice žádnou novinkou, ale v moderním umění se na ni jaksi pozapomnělo. Není neobvyklá například u strašidelných krajinomalby, nebo u malby historické. Její základní ideou je to, že obraz nemá pouze jednu dominantu, ale minimálně dominanty dvě. Tyto dominanty obvykle nejsou řazeny pod sebe (vertikálně) ani vedle sebe (horizontálně), ale právě podle nějaké diagonály. Toto řešení je dáno dvěma hlavními důvody. Za prvé jsou to zákony perspektivy, která se na dvojrozměrné ploše zobrazuje diagonálně a za druhé samotnou normou „realističnosti“, protože například na nebe, které tvoří horní část plochy není možné umístit vyvažující element, protože ani ve skutečnosti, kterou se realistický obraz snaží kopírovat, nic takového není. Plocha takového obrazu je „pod“ diagonálou přehuštěná, a tomu, co je „nad“ ní, nevěnujeme příliš pozornost. Obraz tak může působit poněkud nevyváženě a vnímáme ho spíš jako vztah dvou objemů, než v rámci plochy. Moderní malířství tento problém neřeší, protože nekopíruje (trojrozměrnou) realitu, ale soustředí se na vztahy v rámci dvou dimenzí na ploše. Moderní malíř tak může vyvážit obraz podle potřeby, protože není vázán ani perspektivou, ani „realistickou“ barevností. V rámci abstraktního malířství používají s diagonálou experimentují již ruští konstruktivisté.

dostali věc na plátno. Faktor rovnováhy není důležitý, nepokoušíme se věci kolem nás předstihnout<sup>91</sup>.

Na otázku, proč se chce vyhnout účinkům kompozice, Stella odpovídá:

Protože kompozice do díla obvykle vnáší všechny struktury, hodnoty a city celé evropské tradice. Já sám jsem rád, když tu nic z toho není...<sup>92</sup>

Stella verbalizuje to, co bylo naznačeno již v díle Barnetta Newmana. Symetrická kompozice, není pouze pro umění nezvyklou dispozicí formálních kvalit či neotřelým vizuálním řešením. Stella symetrií vyjadřuje svůj odpor k určité umělecké normě. Popírá nejen klasickou kompozici, ale celou ideologii, která je s touto kompozicí spojována, protože „kompozice“<sup>93</sup> do díla obvykle vnáší všechny struktury, hodnoty a city celé evropské tradice“. Takže kromě svých syntaktických kvalit vyjadřují jeho díla i určitou ideologickou či konceptuální hodnotu nebo názor. Tento názor není nutně pouze umělecký, ale odkazuje i k širšímu pojetí skutečnosti, které daný umělec zastává. V rosenbergovském pojetí vyvolává rukopis expresionistické malby konotace s existencialismem a nesourodým mixem „psychologie, filozofie, historie, mytologie a rituálů“, které vyjadřují subjektivní pocity umělce. Stella chce být v kontrastu s touto estetikou zcela konkrétní, neřeší otázky bytí a nebytí ani subjektivní pocity, není psychologický, ale věcný. Řeší konkrétní formy a konkrétní kompoziční problémy. V souvislosti s jeho tvorbou vyvstává ještě zřetelněji otázka, zda-li je možné oddělit formu od obsahu, tedy to, *jak* je věc udělána od toho *co* zobrazuje nebo vyjadřuje. Jestliže má totiž určitý styl kromě svých formálních vlastností i určitý ideologický (sémantický) náboj, jeho obsahem se stává samotná umělecká ideologie, kterou tento styl reprezentuje. Umělecká ideologie či estetika jsou však také vždy součástí širšího společenského kontextu, takže nový styl nebo žánr v sobě odráží i pojetí skutečnosti platné v té které době. Například gotická katedrála tak vyjadřuje jinou ideologii než renesanční kostel. A analogicky – symetrická kompozice obrazu vyjadřuje jiný postoj ke skutečnosti, než abstraktně expresionistická malba. Na tento princip „exemplifikace“ vizuality navazuje v šedesátých letech konceptuální umění, a je to právě tento princip, se kterým pracoval již Marcel Duchamp.

---

<sup>91</sup> v: „Bruce Glaser: otázky Stellovi a Juddovi“; *Minimal & Earth & Concept Art (II. část)* – sborník, uspořádal Karel Srp, překlad: Karel Miler, JazzPetit – samizdat (1982); str. 540

<sup>92</sup> v: *tamtéž*; str. 541

<sup>93</sup> Stella má dle mého na mysli to, co v tomto textu nazývám asymetricko-centrální kompozicí.

### E.3) Minimalismus; kontextuální, lineární a seriální kompozice

Ze Stelly vycházejí minimalisté<sup>94</sup>. Novinkou je, že přenášejí jeho kompoziční experimenty do třetího rozměru. Kontext díla, který se Stella snažil eliminovat, považují za konstitutivní prvek a vědomě s ním pracují. Zcela novými tvůrčími principy se v jejich tvorbě stávají lineární, síťová, případně mřížková kompozice. Z ideologického hlediska navazuje většina minimalistů na malbu ve stylu hard-edge<sup>95</sup>. Proti-subjektivní ladění je zdůrazněno častým používáním prefabrikátů, které má eliminovat pojetí umělce jako jedinečného tvůrce (umělec nemusí tvořit vlastníma rukama). Proti subjektivitě směřuje i tvorba v rámci seriálních systémů, které do jisté míry omezují možnosti umělcova vlivu na výsledný vzhled produktu. Proti chaotičnosti expresionistických forem minimalisté stavějí (stejně jako Stella i Newman) formy zcela konkrétní, nejčastěji krychle a obdélníky. Tato konceptuální kritika je však v samotných dílech pouze implikována ve smyslu, jak se vyjádřil minimalista Donald Judd, že: „Nové dílo v sobě vždy zahrnuje námitku proti starému. Tvoří jeho součást“<sup>96</sup>. Minimalisté pokračují v greenbergovské tradici umění jako „vizuálního výzkumu“, který je však nesen v souladu s jinými kompozičními pravidly, než na jaké jsme byli zvyklí doposud.

Minimalisté problematizují klasické rozlišení mezi malířstvím a sochařstvím. Médium malířství bylo tradičně limitováno normou plošnosti, zatímco sochaři vždy tvořili v prostoru, ve třech rozměrech. Malířství bylo chápáno jako umění určené především zraku, zatímco sochařství mělo působit na zrak + hmat. V malířství se kladl mnohem větší důraz na barvu, sochařství zase zdůrazňovalo objem a hmotu. Oba druhy byly shodně omezeny normou „klasického“ asymetricky-centrálního uspořádání a oba byly v rámci dělení umění na časová a prostorová definovány jako umění prostorová. Kompozice klasické malby strukturuje dvojrozměrnou plochu, jejíž limity jsou dány rámem obrazu. Protože u klasické sochy neinformuje o jejím uměleckém statusu rám, ale podstavec, nezabývá se taková socha vztahem ke svému okolí, ale klade důraz své vnitřní vztahy. Toto rozlišení samozřejmě neplatí absolutně, protože i u klasických soch je adekvátní vnímání do jisté míry závislé na kvalitě prezentace či instalace a u některých soch může také platit, že vypadají lépe třeba v parku, nežli v galerii. Klasická socha však přesunutím z parku do galerie nezmění svojí

---

<sup>94</sup> Stella samotný je rovněž často pokládán za minimalistu, i když nevyužívá třetí rozměr, který je pro minimalismus charakteristický.

<sup>95</sup> Toto tvrzení neplatí stoprocentně. Umělci, kteří vycházejí z land-artu většinou zdůrazňují i strukturální vlastnosti materiálů, i když využívají kompozičních principů minimalismu. Strukturální rukopis land-artu evokuje rukopis expresivní, což jde však proti stellovské snaze o čisté plochy a linie (viz. Carl André (*obr. 15*).

<sup>96</sup> v: Donald Judd: „Specifické objekty“; *Minimal & Earth & Concept Art (I. část) ...*; str. 288

identitu a neztratíme nic ani z její esteticke hodnoty, protože její vlastnosti zůstanou při jakékoli manipulaci totožné. Jestliže tedy socha není vymezena vůči svému okolí rámem, ale podstavcem, její časo-prostorové umístění je téměř nepodstatné a za různých okolností zůstává tou samou sochou. Lze namítnout, že ne všechny klasické sochy mají podstavec. U soch použitých v architektuře by bylo možné tuto námitku přejít tím, že funkci podstavce zde přejímá samotná stavba, ale je jasné, že u takto použité sochy budou do hry vstupovat i jiné faktory (například její poměr k celkové kompozici stavby), než u sochy samostatné. Socha použitá v architektuře se do určité míry přibližuje principům minimalistické kompozice, protože nezávisí pouze na svých vnitřních vztazích, ale i na postavení vůči něčemu vnějššímu. Co je však odlišuje je to, že vztahovým rámcem je pro sochu v architektuře stavba, zatímco pro minimální sochu je tímto rámcem samotný prostor. Nejsm si rovněž jista tím, jestli bychom při důkladném hledání nenašli i staré sochy bez podstavce, které například stojí v parku na zemi a nejsou nijak vyčleněny ze svého okolí. Jisté je však to, že prostě pokud socha nemá podstavec, budeme se víc soustředit na její vztahy k okolí, než kdyby byla izolována a zdůrazněna podstavcem. Jinak řečeno – pokud chce umělec soustředit naši pozornost na kvality samotné sochy, postaví ji na podstavec, ale pokud považuje za konstitutivní její vztah k okolí a socha disponuje přiměřenou velikostí, položí ji přímo na zem (nebo jí připevní na zeď).

Minimalisté reflektují, že klasické dělení jednotlivých druhů umění (které se odvíjí především od klasicistní kategorizace „krásných umění“ mající své kořeny v osmnáctém století), není pouze deskriptivní, ale i normativní. I tak jednoduchá definice malby jako plochy pokryté barvami je svým způsobem normativní, protože věta typu „malba je dvojrozměrná zarámovaná plocha, na níž jsou naneseny barvy“ se dá chápat i jako implicitní příkaz, který říká, že proto, aby nějaká entita byla malbou potažmo uměleckým dílem, musí tyto vlastnosti mít. Malíř je svázán i zcela prostým pravidlem, že proto, aby vytvářel umění, musí tvořit ve dvou rozměrech na zarámované ploše. Norma „tvořit na dvojrozměrné zarámované ploše“ dále limituje další pod-normy, které budou určovat kompoziční možnosti, které umělec má a budou do jisté míry determinovat i téma<sup>97</sup>. Avšak logicky neexistuje žádný důvod, proč by obrazy nemohly být malovány třeba na povrch koule, nebo proč by rám

---

<sup>97</sup> Např. G. E. Lessing v knize *Laokoón aneb o hranicích malířství a poezie* vidí základní dělící čáru mezi jednotlivými druhy umění v jejich schopnosti zobrazovat čas a prostor. Malířství podle něj zobrazuje prostor, poezie děj v čase. Malířství tak dokáže zobrazit děj pouze v jediném okamžiku, zatímco poezie ho ukazuje v celé jeho šíři. Lessing implicitně vychází z malířské normy „zarámované plochy“ protože kdyby jednotlivé dílo nemusel tvořit pouze jeden obraz v rámu, mohlo by se i malířství zabývat dějem v celé jeho úplnosti jako ve filmu, v komiksu. Moment času, jak uvidíme dále, vstupuje do vizuálního umění i prostřednictvím konceptuálního umění. (viz. G. E. Lessing: *Laokoón alebo o hraniciach maliarstva a poezie*; Slovenský spisovateľ (1961); překlad: Jan Rozner

nemohl mít tvar trojúhelníku. Přijetí dvojrozměrné zarámované plochy jako limitu malířství má spíš pragmatické důvody, které vycházejí z možností samotného lidského vnímání a také z dalších norem, které určují, čím by se malířství mělo zabývat, nebo čím se zabývá a k čemu slouží. Stella se pokoušel probourat klasické malířské normy tím, že se chtěl vytvořit anti-kompozici. Viděli jsme však, že výsledkem jeho snah nemohla být ne-kompozice, ale kompozice nová. Minimalisté cítí, že v oblasti „vizuálního výzkumu“ nám klasicky normované umělecké druhy malířství a sochařství nemají nadále co nabídnout. Neznamená to však, že by úplně přestali tvořit, nebo že by se raději vrhli do zcela jiného etablovaného uměleckého žánru a začali třeba psát básně. Tvůrčí potenciál vizuality jako takové totiž podle nich ještě vyčerpán není. Podobně jako Stella na dvojrozměrné ploše, se minimalisté oprostují od kompozičních kliše, přinášejí nová řešení a začínají etablovat nové normy. Vzniká nový vizuální styl či spíše žánr, který není ani malířstvím, ani sochařstvím, ale má něco z obojího. Mizí rám i podstavec. Uceleným objektem vnímání není celek vydělený ze svého kontextu. Vnímáme tvar ve vztahu k jeho okolí, případně k okolí a jiným tvarům. Barva může být relevantní. Postupně mizí i centrální uspořádání, objevují se nové typy kompozice.

#### a) Kontextuální kompozice

Prvním kompozičním principem, se kterou minimalisté přicházejí, je *kompozice kontextuální*. Pro lepší pochopení toho, o co v ní jde, nechme promluvit samotné umělce. Minimalista Donald Judd říká:

Malířství a sochařství jako forma ustrnulo. Značná část jeho významu je nevěrohodná. Použití tří rozměrů není použitím dané formy. Nebylo ještě dost času a nebylo vytvořeno dost děl k tomu, abychom viděli nějaké meze. Zatím jsou tři rozměry - v nejširším smyslu slova - vstupním prostorem...Osvobození se od problému iluzionismu a od doslovného prostoru v a okolo textury a barev, je vítaným zbavením se jednoho z pozoruhodných a problematických přebytků evropského umění. Četné limity obrazu už neexistují. Tvorba může být tak silná, jak jen je myslitelné. Skutečný prostor vypovídá opravdu silněji a určitěji než barva na ploché rovině. Zcela jistě na sebe může ve třech rozměrech brát cokoliv jakoukoliv myslitelnou formu - pravidelnou nebo nepravidelnou - a mít jakýkoliv myslitelný vztah ke stěně, podlaze, stropu, prostoru, místnostem nebo k vnějšímu světu, k ničemu a ke všemu. Je možné použít jakýkoliv materiál tak, jak je, nebo pomalovaný.<sup>98</sup>

V podobném duchu se nese historka land-artisty Carla Andreho:

---

<sup>98</sup> Donald Judd: „Specifické objekty“; *Minimal & Earth & Concept Art (I. část)*... str. 247

Jako případ tohoto dilema – zda venku či uvnitř – vezmi hliníkový kvádr, který byl na obálce Artfora: původně byl udělán pro Dwan Gallery v Kalifornii a potom ho koupil sběratel z Holandska. Práce nikdy v domě nepůsobila. Bylo s ní něco v nepořádku., nebyla ani velká, ani malá. Když jsem byl letos v Holandsku, konala se ve sběratelově domě párty a ten kvádr tam byl na podlaze. Sběratel měl docela hezký moderní dům, zasklený s trávníkem. Během party jsem si všiml, že kvádr, uvnitř zcela neuspokojivý pro svou nesprávnou velikost, by měl být vnesen ven na trávník. Tak když party skončila, vynesl jsem ho a dílo konečně zapadlo do místa.<sup>99</sup>

Nebo jinak: "Je tu vždy vztah mezi objektem jako místem v sobě samém, a místem, kde objekt je<sup>100,101</sup>. Tak, jako se malířství zabývá strukturací dvojrozměrné plochy, strukturují minimalisté prostor, který se stává součástí díla. Při změně prostoru se pochopitelně bude i toto dílo měnit. Není bez zajímavosti, že minimální umění se často nazývá uměním „post-ateliérovým“, v němž nejde o to, aby malíř namaloval svébytný objekt, který následně vystaví v galerii, a který tímto přesunem neztratí nic ze svých vlastností. Jelikož je totiž minimální tvorba vizuálně závislá na místě své prezentace, ztrácí předpříprava objektu mimo svůj cílový kontext smysl. Dostáváme se tak k umění „instalace“, v němž umělecké dílo nemá trvalou ani neměnnou povahu, a jehož kvalita do značné míry závisí na tom, jak jsou objekty přizpůsobeny místu, v němž jsou prezentovány.

#### b) *Lineární kompozice*

Přibližně od roku 1964 začínají minimalisté uplatňovat také *lineární kompozici*. Klasický obraz je vymezen zarámovanou plochou a z kompozičního hlediska poskytuje řadu možností, jiné naopak nedovoluje. Elementy můžeme na ploše řadit centrálně (podle určitého bodu nebo dominantní figury), horizontálně (písmo), vertikálně, diagonálně nebo strukturálně (podle vlastností struktury) i jinak. Nemůžeme je však řadit lineárně, protože i když je obraz rozdělen třeba tenkou čarou, budeme takovou kompozici vnímat jako vztah dvou ploch, nikoliv lineárně. I při složitějších liniích vnímáme obraz jako plochu a nemáme tendenci linie recipovat absolutně, nýbrž plošně, ve vztahu k objemům ploch, k rámu a v neposlední řadě k sobě navzájem (*obr. 12*)<sup>102</sup>. K lineární kompozici se nejvíce přibližuje kompozice

<sup>99</sup> Carl Andre: výňatek z rozhovoru v r. 1970 v *Avalanche*; v: *Minimal & Earth & Concept Art (I. část)*.; str. 77

<sup>100</sup> v: *tamtéž*; str. 77

<sup>101</sup> Zajímavě o tomto tématu hovoří minimalista Robert Morris v sérii článků nazvaných „Poznámky o sochařství I-IV“ otištěných v Artforu v letech 1966-1969. Text je souborně publikován ve sborníku *Minimal & Earth & Concept Art (II. část)*, str. 354-387.

<sup>102</sup> Na druhou stranu spirálu, která řadí jednotlivé body lineárně, nevnímáme ani na zarámovaném obraze plošně, ale lineárně. Nebo přesněji řečeno, taková spirála bude spíše vytvářet napětí mezi plošným a lineárním vnímáním, čímž dostaneme neobvyklý optický efekt.

horizontální, což je způsobeno tím, jak jsme navyklí vnímat písmo. Písmo, které řadíme horizontálně, nevnímáme plošně (tedy ve vztahu k jiným písmenům téže stránky), ale v rámci jedné řádky lineárně. Text na stránce tedy není lineární kompozicí, protože řádky řadíme na stránku, tedy plošně (horizontálně). Naproti tomu jeden izolovaný řádek nebo třeba vývěsní tabule s nápísem nebo samotný nápis jsou komponovány lineárně. Lineární kompozice, alespoň tak, jak ji chápu já, nemůže být určena plochou, určuje ji samotná linie. Linie samozřejmě nemůže být bez vztahu k ničemu, nelze jí vnímat absolutně (podobně jako u Stellových obrazů nemůžeme vnímat tvar jen „pro něj samotný“). Avšak pokud linie postrádá rám, budeme se na kvality a elementy této linie soustředit víc, než kdyby v rámu byla (*obr. 14*).

V lineární kompozici řadíme elementy za sebe (vedle sebe), podle principu linie, nikoliv ve více směrech, které nabízí plocha. Rozdíl mezi oběma typy by nebyl natolik podstatný, kdyby každý z nich nevyžadoval značně odlišný typ vnímání. Abychom mohli klasický obraz vnímat jako sjednocený celek, měli bychom si ho ideálně prohlížet z jednoho místa v určité vzdálenosti, tak, aby naše hlava (oči) byly přibližně ve středu obrazu. Po ploše obrazu se pak naše oči budou pohybovat v nejrůznějších směrech, když budeme vzájemně srovnávat, co je nahoře, a co je dole, a jak například černý puntík vpravo souvisí s velkou černou plochou vlevo. Pokud bude takový obraz mít dominantu, budeme s ní jednotlivé kvality obrazu srovnávat a k dominantě se budeme neustále vracet. Na základě tohoto „výzkumu“ pak budeme schopni říct, jestli je obraz jako celek sjednocený či harmonický. Vnímání lineární kompozice je ale jiné. Na dílo nehledíme od středu, ale nejčastěji zleva doprava, tedy způsobem, jakým jsme zvyklí číst písmo. U vertikálně-lineární kompozice budeme nejspíš postupovat odshora dolů. V klasické malbě sice také není pohyb oka vyloučen, důležitá změna je však to, že v případě lineární kompozice je tento pohyb *determinován* a pomáhá odhalit nejen vlastnosti samotné linie (její „tvar“) nebo elementů, které jí tvoří, ale často také vlastnosti pozadí, vůči němuž linii čteme (*obr. 13, 14*). Dobrým příkladem tohoto principu je dílo minimalisty a konceptualisty Mela Bochnera nazvané „To Count: Intransitive“ instalovaného v roce 1972 v Bruselu. Bochner v něm nanáší tenký transparentní mýdlový film na 12 oken galerie, do nichž vpisuje čísla. Okna galerie nabízejí výhled do galerijní zahrady, v nichž jsou vystaveny sochy. V každém okně Bochner počítá 0,1,2,3,4... Linie je určena číselně. Když necháme nasměrovat svůj pohled pomocí čísel, prohlížíme si zároveň sochu, která je za oknem vystavena. Recepce lineárně kompozice se vlecčems více podobá čtení, než vnímání klasického dvojrozměrného plátna. Lineární kompozice se narozdíl od klasické, nezbíhá do jednoho místa nebo plochy, nelze ji vnímat

jako kompozici statickou, je vždy v pohybu vpřed. Všimněme si, že specifický charakter v souvislosti se čtením lineární kompozice získává i čas. Linie vytváří celek až ve chvíli „kdy je přečtena“. Lineární kompozici nelze také vždy vnímat z jednoho místa tak, že se pohybují pouze oči. Díla větších rozměrů, tzn. když je linie delší, si vynucují i fyzický pohyb (obr.20).

### c) Mřížková, síťová a seriální struktura

Dalšími kompozičními principy, které se v minimálním umění uplatňují, jsou kompozice mřížková a síťová. S mřížkovou kompozicí vstoupil do uměleckého světa Andy Warhol v roce 1962<sup>103</sup>. Od kompozice centrální se liší v tom, že nemá dominantu. Plocha je zcela pravidelně rozdělena na určitý počet čtverců či obdélníků, je horizontální i vertikální zároveň. Mřížková kompozice je kompozicí plošnou. Minimalisté se však nezabývají plochou, ale třemi rozměry. Mřížková kompozice tak u nich není příliš obvyklá (obr. 15). Síťová kompozice je přenesením mřížky do třetího rozměru, experimentuje s ní například Sol LeWitt (obr. 16).

Principem, který spojuje mřížkovou, síťovou i lineární kompozici dohromady, je *princip seriality*. Základní myšlenkou seriality je pravidelné opakování. Kompozice může být seriální ve dvou směrech. Za prvé může mít *seriální strukturu* a za druhé se může řídit *principem seriálního řazení*. Objekt je strukturován seriálně neboli má seriální strukturu, pokud je jeho plocha nebo objem rozdělen do pravidelně opakujících se a ostře ohraničených jednotek. Například realistický obraz nebo většina klasických abstraktních obrazů seriálně strukturovány nejsou. Naproti tomu většina obrazů Franka Stelly (obr. 11) i některé op-artové abstrakce (obr. 19) seriální formu mají, protože jejich plochu strukturují pravidelné a ostře ohraničené části. Typickými příklady seriální struktury jsou právě mřížkové a síťové kompozice, které v poslední instanci sestávají z opakování totožných ploch nebo objemů. Lineární kompozice je seriální v případě, že je rozdělena do určitých pravidelně se opakujících sekvencí (obr. 20). Čistou linii za seriální považovat nelze, protože je nedělitelná (obr. 14). Jinak tomu bude u psaného textu, jehož kompozice na stránce i v rámci jediné řádky seriální je, protože řádky na stránce i písmena v řádce jsou rozděleny pravidelně. Základní charakteristikou seriální struktury je to, že nemá dominantní figuru, všem částem přikládá naprosto stejný význam a části jsou řazeny zcela pravidelně. Seriální struktura se nejvíce přibližuje typ necentrální nebo tzv. strukturální abstrakce (obr. 7), který sice rovněž postrádá dominantní figuru, avšak její části nejsou pravidelně a ostře rozdělené. Tento typ kompozice

---

<sup>103</sup> viz. *Campbell Soup Cans* (1962) a *Coca-Cola Bottles* (1962) (obr. 17, 18)



nazývám *strukturální*, nikoliv *seriální*. Objekt má tedy *seriální* strukturu tehdy, pokud je jeho plocha nebo objem rozdělen do pravidelných a ostře ohraničených částí.

#### d) *Princip seriálního řazení*

Ne každá *seriální* struktura však podléhá *principu seriálního řazení*. *Seriální* struktura tvoří základní percepční Gestalt nějaké plochy nebo objemu. V přísném slova smyslu je tedy sice *řazena seriálně*, avšak principem *seriálního řazení* mám na mysli samotnou „výplň“ *seriální* struktury, tedy až její druhotné zpracování. Například jakákoliv knížka má *seriální* strukturu v několika směrech – je rozdělena na stránky stejné velikosti, stránky jsou pravidelně děleny do řádků a řádky rozdělují pravidelně strukturované plochy určené pro písmena. Kompozice textu na stránce stránky nebo písmen na řádce však povětšinou není kvalitou, které bychom věnovali zvláštní pozornost. I přesto, že má knížka *seriální* strukturu, neřídí se principem *seriálního řazení*, protože její děj nebo obsah je strukturován podle principů jiných, které určují zdali se jedná např. o beletrii nebo filozofický text. Děj románu se klasicky řídí například principem úvodu, vyvrcholení a závěru děje, jeho věrohodného vylíčení, psychologického prokreslení postav, u filozofických knížek se obsah řídí např. principem logické konzistence. Zobrazující mozaika má sice také *seriální* strukturu, ale jednotlivé elementy se v ní řídí např. principem zlatého řezu. Taková mozaika má tak opět *seriální* strukturu, avšak nepodléhá *principu seriálního řazení*. Oproti tomu ornamentální mozaika se tímto principem často řídí, pokud jsou v ní jednotlivé komponenty distribuovány zcela pravidelně, nikoliv centrálně nebo podle principu náhody či jakéhokoliv jiného principu.. Principem *seriálního řazení* myslím to, když jsou jednotlivé části (*seriální*) struktury řazeny zcela pravidelně, lépe řečeno podléhají nějakému pravidlu, které se dá velice často, u minimálního umění téměř vždy, vyjádřit matematicky<sup>104</sup>. Mel Bochner v textu nazvaném *Seriální umění, systémy, solipsismus*<sup>105</sup> (1967) říká:

Serialismus vychází z myšlenky, že sled určitých členů (úseků) je u každého díla založen na číselné či jinak předurčené derivaci (progresi, permutaci, rotaci, obratu) jednoho nebo několika předcházejících období v témže díle.<sup>106 107</sup>

<sup>104</sup> Pravidlo nebo řád *seriální* tvorby ovšem nemusí být nutně matematické. Konceptuální umění užívá princip *seriálního řazení* v závislosti na čase či tématu, což se pokusím vyložit dále.

<sup>105</sup> Mel Bochner: „*Seriální umění, systémy, solipsismus*“; v: *Minimal & Earth & Concept Art (I. část)*...; str. 111-118

<sup>106</sup> *tamtéž*; str. 116

<sup>107</sup> Jako příklad Bochner uvádí instalaci minimalisty Dana Flavina nazvanou *The Nominal Three: To William of Ockham* z roku 1963, k níž připojuje následující vzorec:  $1 + (1+1) + (1+1+1)$ . Tento vzorec sice není zcela přesný, protože nevyjadřuje prostorový interval mezi použitými neony (správně by to mělo být něco jako:

Matematický princip seriálního řazení předpokládá určitý jednoduchý systém, který (před)určuje pravidelný *rytmus* seriální struktury. Rytmus, který v klasické malbě nemá přesně specifikovaná pravidla, vytváří v seriální kompozici specifickou kvalitu, kterou se podobá spíše hudbě nežli malbě<sup>108</sup>. Není bez zajímavosti, že princip seriality, má skutečně svůj původ a je hojně využíván právě v hudbě. Již ve dvacátých letech s ním experimentoval Schoenberg. Hudebního aspektu minimálního umění se dotkl i Bochner v níže uvedeném citátu. V podobném smyslu se vyjádřil i Sol LeWitt, když řekl, že: „Narativní struktura seriálního umění funguje spíše jako hudba, nežli jako literatura<sup>109</sup>“. Minimalisté velice často hovoří o tom, že serialismus vylučuje faktor umělcovy vkusové volby (tzn. umělec neurčuje kam co umístí a jakou barvu tomu udělí), a že veškerá rozhodnutí předurčuje samotný systém, nikoliv umělec. Mel Bochner uvádí:

Systematické myšlení se běžně považuje za antitezi myšlení uměleckého. Systémy jsou charakterizovány svou pravidelností, důkladností a opakovaným provedením. Důslednost a kontinuita jejich aplikace je pro ně typická. Jednotlivé části systému nejsou významné samy o sobě, jediné směrodatné jsou svým uplatněním v rámci logiky celku...

...žádné stylistické nebo materiální úpravy umělce s podobným přístupem nesjednocují, neboť forma díla je zde nepodstatná (někteří z nich totiž přestali tvořit věci). Jedinou uměleckou paralelu tohoto přístupu najdeme u hudby. Umění fugy J. S. Bacha nebo Schönbergovy, Stockhausenovy a Boulezovy skladby vyjadřují podobné ideje, jak lze uměleckou tvorbu zakládat spíše na aplikaci přísné řadící logiky než na individuálním rozhodování jednotlivce.<sup>110</sup>

---

$x+y+2x+y+3x$ ), nicméně je pravdou, že minimální umění většinou postupuje podle podobných jednoduchých vzorců. Nejčastěji je to:  $x+x+x+x...$  nebo  $x+y+x+y...$  (obr. 22), kdy  $x$  vyjadřuje objekt a  $y$  prostorový interval mezi jednotlivými objekty, nebo  $x+y+z+x+y+z+x...$  (obr. 20) apod.

<sup>108</sup> Rozdíl mezi seriální a klasickou kompozicí, popisuje Jiří Raclavský v textu *Modalizace, serializace a intervalizace*. Jeho krátký text je věnován stanovení rozdílu mezi modální a seriální hudbou. Raclavský píše: „*Modalizace je převod hudební struktury na strukturu založenou na výběrovosti prvků.*“ a jinde: „*Obecně vzato jde tedy o výběr prvků z jakékoliv množiny – např. z množiny tónů, množiny intervalů, množiny tónových dělek, atd. Výběr prvků je závazný, neboť právě výběrem dochází ke stmelení, spojování hmoty díla (pojivosti výběrem prvků). Skládání prvků do různých složených objektů je pak věc sekundární...Obecně vzato modální princip tedy znamená výběr prvků. Spoléhá na pojivost danou výběrem prvků.*“ O seriální kompozici Raclavský říká: „*Serializace je převod hudební struktury na strukturu průkazně založenou na posloupnostech (výběru posloupností prvků)*“. A dále: „*Seriální princip tedy znamená výběr posloupností prvků. Spoléhá se na pojivost danou výběrem posloupností.*“ Raclavský činí rozdíl mezi modální a seriální hudbou, který se dle mého názoru shoduje s rozdílem mezi klasickou a seriální kompozicí ve vizuálním umění. V klasické kompozici si můžeme vybrat (lépe řečeno umělec si může vybrat) jakékoliv barvy, objekty, tvary atd..., které pak skládá do „složeného objektu“ tzn. uměleckého díla, podle nějakých kompozičních norem (třeba zlatý řez). Naproti tomu v seriální kompozici volíme určitou *rytmizovanou posloupnost* (např.  $x+y$ ) případně posloupnosti, které předurčují řád a pravidelnost výsledného díla. viz: Jiří Raclavský: „*Modalizace, serializace a intervalizace*“; viz: [www.phil.muni.cz](http://www.phil.muni.cz) (1997/8)

<sup>109</sup> Sol LeWitt; převzato z: [www.brainyquote.com](http://www.brainyquote.com); heslo: Sol LeWitt

<sup>110</sup> Mel Bochner: „*Seriální umění, systémy, solipsismus*“; v: *Minimal & Earth & Concept Art (I. část)*...; str. 114, 116

Sol LeWitt vyjadřuje podobnou myšlenku takto:

Používá-li umělec konceptuální formu<sup>111</sup> umění, znamená to, že všechny plány a rozhodování se činí předem a realizace je čistě mechanickou záležitostí. Myšlenka se stává strojem, který dělá umění...

...Protože funkce percepce a koncepce jsou vzájemně v protikladu (jedno prae- a druhé post-factum) oslabil by umělec svojí myšlenku, kdyby vložil do díla svůj soud. Chce-li umělec svojí myšlenku důkladně prozkoumat, musí omezit na minimum náhodné nebo svévolné změny a úplně vyloučit náladu, vkus a jiné rozmary.<sup>112</sup>

I když si narozdíl od Bochnera nemyslím, že „forma díla“ je v seriální tvorbě nepodstatná, a že umělci přestali tvořit věci a narozdíl LeWitta nezastávám názor, že umělec je schopen „úplně vyloučit náladu, vkus a jiné rozmary“, a že percepce a koncepce jsou v naprostém protikladu, nemohu s oběma nesouhlasit v tom, řečeno mými slovy, že princip seriálního řazení do značné míry subjektivní faktory omezuje. Klasický malíř má oproti serialistovi v lecčems daleko volnější ruku. To, co ho omezuje, je jednak rám plátna a za druhé kompoziční normy, v souladu s nimiž tvoří. Kompoziční normy jsou různé a do značné míry volné a nabízejí celou řadu možností. Jakákoliv jejich aplikace vytváří neopakovatelný originál. „Serialista“ sice není limitován rámem, ale ve chvíli, kdy zvolí základní percepční strukturu a řadící systém, nemůže již výsledný vzhled produktu ovlivnit. Ovšem samotný princip řazení a volba struktury stále zůstávají věcí jeho volby, takže o tom, jakou mají jednotlivé komponenty velikost, barvu, tvar, postavení nebo rytmus nerozhoduje nikdo jiný, než umělec sám. Princip seriálního řazení (hlavně ten, který zároveň využívá lineární strukturu) je ze své podstaty infinitní, tzn. jednoduchý řadící vzorec např.  $x+y+x+y+x+y...$  může pokračovat donekonečna<sup>113</sup>. To, kde bude série ukončena, lze určit dvěma způsoby. Buď jí limitují fyzické vlastnosti místa prezentace (např. zeď), (*obr. 21*) nebo o tom rozhodne umělec (*obr. 22*). „Serialista“ je tedy ve své tvorbě do značné míry limitován normou pravidelnosti a opakování, nicméně *co a jak* se bude v jeho kompozici řadit a kdy svojí kompozici ukončí, nedeterminuje samotný systém, ale on sám.

#### e) *Seriální kompozice*

---

<sup>111</sup> Principem seriálního řazení mám na mysli to, co LeWitt nazývá „konceptuální formou“.

<sup>112</sup> Sol LeWitt: „Odstavce o konceptuálním umění“; v: *Minimal & Earth & Concept Art (I. část)...*; str. 322, 323

<sup>113</sup> Konceptuální umělci také později experimentují s „nekonečnými“ generativními uměleckými díly, jejichž povaha se neustále mění v závislosti na čase nebo na kontextu.

Doposud jsme hovořili o *seriální struktuře a principu seriálního řazení*. Viděli jsme, že může existovat seriální struktura, která nepodléhá druhotnému principu seriálního řazení (např. text, mozaika). To, co nazývám *seriální kompozicí* je tvůrčí princip, který oba faktory spojuje. Objekt má seriální *kompozici* tehdy, když má seriální strukturu a zároveň je i seriálně řazen, tzn. pokud výplň této struktury podléhá nějakému řádu. Minimalisté využívají seriální kompozici velice často, ale ne vždy. V předchozí části této práce jsem se pokusila ukázat, jakým způsobem může být minimální dílo závislé na kontextu své prezentace. Dílem tak není samotný objekt (třeba kvádr) ale jeho instalace, ve které vnímáme objekt ve vztahu k jeho okolí. Tento způsob kompozice jsme nazvali *kompozicí kontextuální*. Kontextuální kompozice samozřejmě nemusí být omezena na jeden izolovaný objekt. Objekty ve složitější kontextuální kompozici vstupují nejen do vztahů ke svému okolí, ale i do vztahů mezi sebou. Bylo by jistě možné vytvořit kontextuální kompozici, která se řídí například pravidly asymetricko-centrálního uspořádání. Jelikož se však minimalisté snaží postavit do centra pozornosti každý jednotlivý objekt, tento typ klasické kompozice nevyužívají. Zvláštní typ kontextuální kompozice je také kompozice *čistě lineární*, v níž do vzájemného vztahu vstupuje linie a její bezprostřední okolí. V seriální kompozici rovněž není kontext vyloučen, ale díky svébytné a silně působící syntaxi je poněkud eliminován. Minimalisté překračují některé konvence klasického malířství a sochařství. Jejich „polem působnosti“ se stává prostor, který nabývá estetické funkce a stává se součástí díla. Minimalisté opouštějí malířský rám i sochařský podstavec. Opouštějí i klasické asymetricko-centrální uspořádání ve prospěch kontextuální, lineární nebo seriální kompozice, které vytvářejí nové kompoziční normy.

#### *E.4) Land-art, op-art, pop-art*

Souběžně s minimalismem se v šedesátých letech objevují tři další umělecké směry, jsou to land-art, pop-art a op-art. Land-artisté využívají stejných kompozičních principů jako minimalisté. Objevuje se u nich kompozice jak kontextuální (*obr. 23*), tak lineární (*obr. 14*) i seriální (*obr. 15*). U děl, která jsou vytvořena ve venkovním prostoru je posílen kontext, který však nemá přesně ohraničený rámec (*obr. 23*). Tímto rámcem se stává samotné zorné pole. Jindy jsou naopak díla vytvořena pouze jako referenční rámec (např. Morrisova *Observatoř* z roku 1971, nebo Turrelův nikdy nedokončený *Roden Crater* započatý v roce 1975), ve kterém má divák prožít nezvyklé vizuální zážitky závislé na světelných jevech a na počasí. Prožitek chce zprostředkovat i Walter de Maria v díle *Lightning Field*, ve kterém vytváří vizuální efekt blesk (*obr. 24*). Hlavní rozdíl mezi galerijním land-artem a minimalismem

spočívá v materiálech, které používají a v důrazu, který materiální složce přikládají. Hranice mezi těmito uměleckými druhy však nejsou ostré a občas i jeden umělec tvoří oběma způsoby (např. Carl André nebo Bruce Nauman). Minimalisté pokračují v tradici hard-edge a používají solidní materiály s jednolitou strukturou a ostrými okraji jako jsou nejrůznější kovy nebo průmyslové materiály, eliminují dojem jakékoliv atmosféry. Potlačují expresivní a emocionální vlastnosti materiálů, jejich díla působí věcně a chladně. Na proti tomu land-artisté používají materiály jako jsou dřevo, kameny, hlína, cihly, korozní plech apod. Jejich díla jsou tak vizuálně zajímavější a expresivnější a zdůrazňují strukturální vlastnosti samotných materiálů (*obr. 15*).

Op-art je uměleckým směrem, který má své kořeny v Evropě, ale rozvíjí se i v USA. V šedesátých a sedmdesátých letech tvoří společně s pop-artem jeden z protipólů intelektuálního a uzavřeného uměleckého světa a narozdíl od minimalismu či konceptuálního umění je op-art „uměním lidu“, které nevyžaduje žádné zvláštní interpretační či perceptuální schopnosti. Bývá také často spojován s hnutím hippies a „psychadelickou kulturou“ šedesátých let. Z hlediska sporu o estetickou podstatu umění není příliš zajímavý. Op-artisté se nevzdávají základní normy klasického malířství a tvoří svá díla většinou na dvojdimenzionální ploše. Proti abstraktnímu expresionismu, vůči němuž svou tvorbu vymezují, nezobrazují subjektivní pocity umělce, které jsou evokovány expresivním rukopisem, ale shodně s malbou ve stylu hard-edge i minimalismem používají ostré kontury. V op-artových abstrakcích je rovněž častý moment opakování. Avšak narozdíl od minimalistů, kteří zkoumají řád a objektivní vlastnosti kompozice, je jejich hlavním cílem vyvolání optické iluze a speciálních vizuálních efektů. Nesoustředí se na vztahy samotné, ale na prožitek diváka. Op-art je zajímavý v tom, že se, stejně jako pop-art nebrání masové produkci. Na rozdíl od abstraktního expresionismu, minimalismu i konceptuálního umění nemá být exkluzivní, ale přístupný a otevřený všem. Nevytváří jedinečná díla a nebrání se reprodukcím a komerčnímu využití. Byl to právě op-artový umělec maďarského původu Victor Vasarely (*obr. 18*) žijící v Paříži, který jako první v padesátých letech experimentuje s reprodukční metodou sítotisku, a který si na vytváření svých děl najímá asistenty. Reprodukovatelností umění ztrácí „auru jedinečnosti“, a neopakovatelného umělecké dílo nahrazuje standardizovaný vzor či pravidlo, které může aplikovat kdokoliv. Do širšího povědomí se op-artové abstrakce dostávají nejen prostřednictvím samotných uměleckých děl, ale také díky nejrůznějším neautorizovaným plakátům, potiskům a stávají se součástí módních doplňků i designu.

Podobný postoj k umění zaujímá i pop-art, směr pocházející z Velké Británie, který se v USA rozšířil v šedesátých letech. Pop-art je nejmasivnější kritikou estetiky abstraktního expresionismu jak v greenbergovské, tak v rosenbergovském smyslu. Andy Warhol (*obr. 17, 18*) na otázku, proč začal tvořit v popovém stylu, odpověděl: „Protože nesnáším abstraktní expresionismus.“<sup>114</sup> Clement Greenberg se v eseji nazvané *Avant-Garde and Kitsch* z roku 1939 zabývá sociologickou analýzou umění, ve které připisuje moderní umění intelektuální elitě, zatímco na nevzdělanou masu nezbyvá nic jiného, než kýč. Kýčem má Greenberg na mysli „populární, komerční umění s jeho reklamami, časopisy, ilustracemi, brakovými povídkami a romány, hudbou z vydavatelství Tin Pan Alley, stepovým tancem, hollywoodskými filmy, atd., atd.“<sup>115</sup>. Avantgardní umělec se oproti tomu „pokouší napodobit Boha a tvoří něco hodnotného pro sebe sama, způsobem jak je i příroda hodnotná v sobě.“<sup>116</sup> a obrací pozornost od běžné zkušenosti k samotnému médiu. Zkoumá prostor, plochu, tvary a barvy. Masa oproti tomu zůstává omezena na vnímání všeho jednoduchého, co nevyžaduje žádné percepční úsilí. Harold Rosenberg vidí věc podobně, i když narozdíl od Greenberga nevnímá jako komerční a tudíž škodlivý pouze kýč, ale veškeré umění, které není „novým akčním malířstvím“. Jedině v něm totiž malířské plátno nepředstavuje prostor, ve kterém se „má reprodukovat, designovat, analyzovat nebo „vyjadřovat“ objekt“<sup>117</sup>, ale arénu pro existenciální, mystickou *událost (event)*, ve které malíř zapomíná na veškerý svět kolem sebe a může *malovat..pouze malovat (to paint...just to PAINT)*. Rosenberg se však více než kritikou masy zabývá kritikou buržoazie, právě které připisuje oblouznění klasickou modernou, a která „nové umění události“ nikdy nemůže pochopit, protože jeho hlavním cílem není vytvářet objekty vkusu, ale prožít „apokalypsu na plátně“, *událost*. Primárním cílem pop-artu není formální experiment, ani vyjádření metafyzického obsahu. Narozdíl od avantgardního umění se má pop-art líbit, má být kupován a reprodukován, čím víc, tím líp. Jeho hlavním cílem je srozumitelnost a jednoduchost. Pop-artisté však nejsou kýčáři, ale uznávanými umělci, kteří nestojí nepovšimnutí na okraji uměleckého světa, pořádají výstavy, otevírají obchody a jsou součástí soudobého společenského života. Na druhou stranu se nevyhýbají ani experimentu, např. Oldenburg (*obr. 27*) je mimo jiné i performerem, Warhol zase od šedesátých let točí experimentální filmy. Do umění pop-artisté přinášejí nové techniky a nová témata, v roce 1962 přichází Warhol, ve výtvarném umění jako první, se

---

<sup>114</sup> v: *Jeho vlastními slovy - Andy Warhol* (ed. Mike Wrenn), Champagne Avantgarde, Bratislava; překlad: Tomáš Míka (1993); str. 15

<sup>115</sup> Clement Greenberg: „Avant-Garde and Kitsch“; článek byl původně napsán pro *Partisan Revue* v roce 1939; zdroj: [www.sharecom.ca/greenberg/kitsch.html](http://www.sharecom.ca/greenberg/kitsch.html); str. 4

<sup>116</sup> v: *tamtéž*; str. 3

<sup>117</sup> Harold Rosenberg: „The American Action Painters“...; str. 3

seriální kompozicí. O rok dříve otevírá sochař Claes Oldenburg ve svém ateliéru obchod *The Store*, Warhol na něj v roce 1963 navazuje svým newyorským studiem *The Factory*, ve kterém nejen tvoří, ale svá díla i prodává a pracuje na nejrůznějších zakázkách, se kterými mu pomáhají asistenti. Prototyp umělce génia, outsidera, mystika nebo experimentátora nahrazuje nový druh umělce-podnikatele, který se nesnaží prostřednictvím své tvorby z okolního světa či kapitalistické mašinérie uniknout, ale stává se jeho součástí. O tom, jestli je populární umění ironickou kritikou nebo adorací konzumní společnosti by jistě bylo možné vést dlouhé polemiky. Jisté je však to, že pop-art, především Warhol výrazně přispěl k demystifikaci umění a otevřel uzavřené hranice uměleckého světa širšímu obecenstvu. Ukázal také, alespoň dle mého názoru, že to, co se prodává, nemusí být nutně nekvalitní.

### E.5) Happeningy

Na zcela opačném pólu uměleckého světa stojí conceptualisté i performeři, kteří pokračují v tradici avantgardního, experimentálního umění. Průkopníka uměleckých performancí na půdě Spojených států představuje umělec Allan Kaprow, na jehož tvorbě lze dobře vidět přechod od abstraktního expresionismu k jiným formám uměleckého vyjádření. Narozdíl od většiny tendencí progresivního poválečného amerického umění se Kaprow vůči abstraktnímu expresionismu nevynezuje, ale do značné míry jej uznává. Zcela ve shodě s rosenbergovými uměleckými názory nechápe umění jako materiální produkt či objekt, ale jako událost nebo prožitek. Umění tak není něco, co si máme doma pověsit na zeď, ale něco mnohem křehčího a duchovnějšiho, co musíme prožít. Kaprow byl původně kunsthistorik a jeho kritici často hovoří o vlivu, který na něj měla filozofie a estetika Johna Deweyho, se kterou se měl seznámit během vysokoškolských studií<sup>118</sup>. Podle Deweyho je schopnost estetického prožívání jednou ze základních komponent lidské existence. „Estetický prožitek není vetřelcem odnikud, ať už pochází z jalového luxusu nebo transcendentních idejí. Je naopak pročištěnou a zintenzívněnou schopností, která je součástí každého normálního uceleného prožitku.<sup>119</sup>“ Umění je pro Deweyho zesílením estetického, hlavním cílem umění je vyvolání estetického prožitku: „Aby bylo dílo dílem skutečně uměleckým, musí být také estetickým, což znamená, že je vyděleno ze svého pozadí za účelem libého vnímání.<sup>120</sup>“ Zážitky poskytované specifickými druhy umění jsou podle Deweyho sice odlišné povahy, ale

---

<sup>118</sup> viz: Robert C. Morgan: „Allan Kaprow the Happener“; v: *The Brooklyn Rail* (May 2006); zdroj: [www.brooklynrail.org](http://www.brooklynrail.org). Kurátor a kritik Robert Morgan byl dlouholetým Kaprowovým přítelem a spolupracovníkem.

<sup>119</sup> John Dewey: *Art as Experience* (1934); New York: the Berkeley Publishin Group (2005); str. 48

<sup>120</sup> v: *tamtéž*; str. 49

všechny se shodují v tom, že jsou estetické, tj. kultivují naše percepční schopnosti. Úkolem umělce je to, aby prostřednictvím určitého média (malířství, sochařství, literatura, atd..) vybral a zdůraznil *určitý výsek* běžné, smyslově nedefinované zkušenosti (vizuální, verbální, auditivní atd..). „Umělec se drží své výlučné schopnosti a materiálu, se kterým tato schopnost koresponduje, a proto je idea, kterou jedinečně a koncentrovaně cítíme skrz médium, pročištěná a jasná.<sup>121</sup>“. Shodně s filozofií Deweyho i s pojetím Rosenbergovy „akční malby“ klade Kaprow důraz na subjektivní estetický či existenciální prožitek, i když koncem padesátých a začátkem let šedesátých začíná tento prožitek zprostředkovávat nikoliv skrz jedno výlučné médium (jak požaduje Dewey), ale prostřednictvím více klasických médií dohromady (divadlo, malířství, koláž, hudba). Zpočátku maluje obrazy ve stylu abstraktního expresionismu. Postupně však začíná opouštět dvojrozměrné plátno a vytváří tzv. *environmenty* („akční koláže“ či „asambláže“), do kterých zahrnuje nejrůznější objekty každodenního života. Jeho tvorba se od abstraktního expresionismu začíná postupně lišit také v tom, že přestává být čistě subjektivní a Kaprow se snaží svůj osobní umělecký prožitek přímo předat i divákům, které do svých děl čím dál tím víc zahrnuje a prokopává tak cestu tzv. interaktivnímu umění. Umění získává intersubjektivní charakter. I když Kaprowovy akce nejsou explicitně angažované ani politicky motivované, mají jisté sociální působení, protože umělec se snaží propojit diváky prostřednictvím kolektivně vnímaného estetického prožitku. Pro Kaprowa se dá esteticky prožívat cokoli, třeba i výstup na ojeté pneumatiky (*obr. 25*), nebo přestavování nábytku. K populárnímu umění, které je v šedesátých letech na vzestupu, má Kaprow ambivalentní vztah. Na straně jedné má podobné záměry jako populární umělci a chce otevřít brány uzavřeného uměleckého světa širšímu obecenstvu. S některými pop-artisty ho také pojí osobní přátelství. Na druhou stranu se ale postupem času od uměleckých asambláží i performancí odpoutává a uchyluje se k tzv. „aktivitám“ jako je třeba čištění zubů, které jsou většinou přístupné pouze hrstce jeho přátel, s vyloučením veřejnosti, fotografií a médií. Podle Kaprowa mediální publicita a komercializace ničí myšlenku díla<sup>122</sup>. V pozdější tvorbě tak získává Kaprowovo dílo namísto sociálního charakteru charakter spíše komunitní. Jako alternativu ke komerčnímu umění Kaprow nakonec nabízí umění intimního, obyčejného, nemateriálního prožitku. Jeho happeningy, asambláže ani „aktivity“ nelze chápat pouze „pro ně samotné“. Lze jim porozumět pouze na základě širšího uměleckého kontextu, jako odpověď na soudobou komercializaci umění. Jestliže se tedy strategie populárního umění a

---

<sup>121</sup> v: *tamtéž*; str. 208

<sup>122</sup> viz: Robert C. Morgan: „Allan Kaprow the Happener“...



uměleckých happeningů ve svých počátcích v lecčems podobají, v průběhu šedesátých let se jejich cesty začínají čím dál tím víc rozcházet.

#### *E.6) Performance, Fluxus, intermédiá*

Dick Higgins, jeden za zakladatelů legendárního mezinárodního uměleckého hnutí Fluxus, je k populárnímu umění shovívavější daleko méně:

Pop-art? Jakou roli může hrát v umění budoucnosti? Je nudný. Je čistý. Používá objekty běžného života bez komentáře a přijímá ubohost a vyprázdněnost tohoto života tak, že je omlouvá. Pop i op jsou mrtvé směry, protože se díky médiím, které používají, omezují na starší funkce umění jako je zdobení stěn a zdůrazňování majitelova statusu...<sup>123</sup>

Za východisko z kapitalistických tlaků Higgins považuje tvorbu, která překračuje konvence klasických uměleckých žánrů. Záchrana skutečného umění podle něj spočívá v mediálních fúzích, které nazývá *intermédií*. Za tradiční separací jednotlivých uměleckých druhů a žánrů Higgins vidí určitý model sociálního rozvrstvení společnosti:

Myšlenka, že obraz je barva na plátně, nebo že socha by naopak měla barvu postrádat, má svůj původ v určitém druhu sociálního smýšlení, ve kterém je společnost rozdělena na šlechtu, panstvo, řemeslníky, rolníky a nádeníky.<sup>124</sup>

Proměnou umění se má změnit i společenské rozvrstvení a umění nemá být pouze výsadou určité elity (ať již sociální nebo intelektuální), ale přístupné všem. „Jsme svědky zrodu beztřídní společnosti, v níž nemá určování rigidních kategorií vůbec žádný smysl.“ Co jsou to obrazy? - ptá se Higgins: „Drahé, řemeslné objekty, které mají zdobit stěny bohatých“, odpovídá. Fluxus a veškerou intermédiální tvorbu vnímá jako uměleckou anarchii, která stojí v přímém protikladu ke kapitalistickému diktátu trhu a ke konzumní společnosti. I když je Higginsova vize silně utopistická a zavání marxismem, nelze jí upřít reflexi toho, že rozlišení jednotlivých uměleckých druhů je pouze konvenční záležitostí, a že proto, aby něco bylo uměním, můžeme mít i konvence, které těm klasickým neodpovídají. Higgins má rovněž, stejně jako velká část avantgardních umělců v šedesátých letech, silný odpor ke společenským i uměleckým institucím, které pro něj ztělesňují diktát všeobjímajícího kapitalistického trhu. Alternativní umění si tak pro kontakt s veřejností i jinými umělci často

---

<sup>123</sup> Dick Higgins: „Intermedia“; v: *Horizons*; UbuEditions (2007); zdroj [www.ubu.com](http://www.ubu.com); str. 22.

<sup>124</sup> v: *tamtéž*; str. 21

hledá alternativní cesty (lofty, byty, kavárny, venkovní prostory, časopisy, pošta (tzv. mail art)...) Fluxus rozvíjí filozofii „do it yourself“, což znamená, že pro prezentaci svých děl hledá cesty mimo oficiální instituce, stává se subkulturou. V roce 1964 zakládá Higgins nakladatelství *Something Else Press*, které se bude nadále zabývat vydáváním textů „nových umělců“. Narozdíl od ranných Kaprowových happeningů, které jsou spíše humanistické, mají aktivity Fluxusu společensky-angažovaný náboj, časté jsou například nejrůznější provokace na veřejnosti. Přesto se však většinou nejedná o akce přímého politického charakteru (jako by byly například karikatury politiků, nebo pálení vlajek), ale spíše o překračování uměleckých norem prostřednictvím používání zcela nových forem uměleckého vyjádření. Nejde tedy o to – jak vyplývá již z Higginsova textu – aby se politika stala *obsahem* umění, ale spíše o to, aby se společnost obrodila prostřednictvím „*neburžoazního*“ umění, které nerespektuje rigidní umělecké normy. V aktivitách souvisejících s Fluxusem je jeden zásadní rozpor, který reflektuje i samotný Higgins v revizi svého textu z roku 1981<sup>125</sup>, v němž si všímá toho, že hnutí Fluxus bývá často nazýváno „avantgarda: pouze pro zasvěcené“. Jestliže se totiž performeři snaží o to, být společensky angažovaní a promlouvat k lidem prostřednictvím nekonvenčních uměleckých kódů, jejich publikum není pochopitelně schopné nové způsoby uměleckého vyjádření ani vstřebat, ani pochopit. Podobně jako Kaprow, který se snažil propojit diváky prostřednictvím kolektivního estetického prožitku, končí performeři uzavření v rámci umělecké komunity či subkultury.

Koncept „čistého“ média (malířství, hudby, atd.) ztělesňuje pro Higginse přijetí hodnot vysoké kultury, která jej zavedla. Podobně jako se Stella snažil na rovině kompozice proti těmto hodnotám bojovat anti-kompozicí, snaží se performeři tyto hodnoty popřít anti-uměním. Avšak Stejně jako se Stella nevyhnul kompozici nové, nevyhýbají se ani performeři tomu, že vytvářejí nové umělecké druhy či žánry. Fluxus nesdružuje pouze vizuální umělce, ale i umělce slova a zvuku<sup>126</sup>. Vznikají nové žánry jako např. konkrétní poezie, zdůrazňující vizuální aspekty básnické kompozice s využitím principu seriality nebo experimentální hudba, která pracuje nikoliv s tóny „buržoazních“ hudebních nástrojů jako jsou třeba housle, ale např. s průmyslovými zvuky jako je třeba zvuk pily nebo úder kladiva na kov. V některých případech (např. Henry Flynt) komponují umělci zvuky z již existující hudby, která tradičně není považována za „vysokou“, např. z hudby lidové. Performance vycházející z hnutí Fluxus se v průběhu šedesátých let od Kaprowových happeningů začínají poněkud

---

<sup>125</sup> Dick Higgins: „Intermedia II.“; v *Horizons...*; str. 26-31

<sup>126</sup> Záměrně se vyhýbám označení malíř, básník a hudebník, protože v v intermediální tvorbě umělci překračují konvence toho, co je to malba, báseň nebo hudební skladba.

lišit. Místo pojmu „happening“ performeři upřednostňují termín „akce“. Výstupy performerů jsou kratší a méně komplikované než klasické happenings, vystupují v nich výlučně samotní umělci *bez participace publika*. Higgins je definuje jako „dosud nezmapované pole, které se nachází mezi koláží, hudbou a divadlem<sup>127</sup>“. Duchampovy ready-mades považuje za intermédiu mezi sochařstvím a životem. Zdůrazňuje, že v intermédiích se nejedná o tzv. „smíšená média“, v nichž se jednotlivé složky skládají na sebe, ale o žánry, v nichž jsou jednotlivé složky „konceptuálně propojené“, vytvářejí nedělitelné říze. Například operu je možné poslouchat bez vizuálního doprovodu, její text lze číst jako divadelní hru a hudbu poslouchat jako např. symfonii. Performanci takto rozlišit nejde, protože vše v ní má naprosto stejný význam<sup>128</sup>. Intermediální dílo přirovnává Higgins ke kaligrafii, v níž nelze oddělit vizuální a významovou složku. Avšak dodává, že:

Žádné dílo nemůže být nikdy dobré jenom proto, že je intermediální. Hodnotové soudy leží úplně někde jinde. Nikdy také není trefné pouze proto, že je intermediální. Intermedialita určuje pouze to, čím by dílo mohlo být. Když jí rozpoznáme, dílo je lépe klasifikovatelné a můžeme proto porozumět jeho významu.<sup>129</sup>

I když se Higgins vztahuje pouze k uměním souvisejícím s hnutím Fluxus, považují jeho pojetí intermédií za velmi plodné a vztažitelné na celou tvorbu uměleckých avantgard ve druhé polovině dvacátého století. Minimalismus je intermédiem mezi malířstvím a sochařstvím, avšak není ani jedním z nich. Pro land-art platí totéž, plus k němu musíme přičíst, že je i intermédiem „životním“, tzn. že využívá objekty, které v normálním „životním“ kontextu uměním nejsou. Konceptuální umění bude, jak uvidíme dále, vytvářet intermédiu mezi vizualitou a jazykem.

### E.7) Konceptuální umění

Konceptuální umění se může k jazyku vztahovat dvěma způsoby. Buď skrz vizuální objekt, nebo skrz slovo. Vymezit však to, co je a co není konceptuálním uměním, je velmi těžké, protože za konceptuální umění se často považuje něco, co jím dle mého názoru není. „Konceptuální umění je takové umění, ve kterém je koncept(y) nebo idea (ideje) díla důležitější než jeho estetické či materiální vlastnosti<sup>130</sup>“, dočítáme se v běžné slovníkové definici. Pod rámec konceptuálního umění pak bývají zařazována díla Duchampa, Sol

<sup>127</sup> Dick Higgins: „Intermedia II“...; str. 25

<sup>128</sup> v: *tamtéž*; str. 28

<sup>129</sup> v: *tamtéž*; str. 29

<sup>130</sup> viz: [www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com), heslo: Conceptual Art

LeWitta, happeningy, performance, instalace, environmenty, land-art, až po díla Kosuthova či díla pop-artu nebo dokonce tvorbu umělců ze skupiny Young British Artists (např. Damien Hirst). Je jistě pravda, že díla všech uvedených směrů jsou do značné míry konceptualizována - nelze porozumět pouze „z nich samých“, ale musíme je chápat také jako součást určitého uměleckého dialogu, v němž každý směr zastává nějaké ideové stanovisko, od něž se odvíjí i jeho podoba. V tomto smyslu by však konceptuální umění nebylo vůbec ničím novým, protože konceptualizované je veškeré umění, a každý byť i historický umělecký směr sebou nese stopy doby či „ideového kontextu“, z něž vzešel. Za skutečně „konceptuální“ tak považuji v poslední instanci pouze dva druhy uměleckých děl. První druh nazvěme *konceptuálně-vizuálním uměním* a druhý *konceptuálně-textuálním uměním*.

Notoricky známý konceptualista Joseph Kosuth píše:

Přesun od perceptualismu ke konceptualismu je přesunem od fyzického k mentálnímu. A tam, kde divák nemá intelektuální zájem, potřebuje fyzický pohled nebo dotyk. Neumělci často trvají na spojení umění ještě s něčím dalším, protože je umění nevzrušuje. Potřebují fyzický vzruch, aby umění vůbec vzbudilo jejich zájem.<sup>131</sup>

Ve často citovaném textu *Umění následuje filozofii I-III* z roku 1969, Kosuth píše:

Umění „žije“ svým vlivem na ostatní umění a nikoliv svou existencí jako fyzický pozůstatek umělcových idejí. Příčina opětovného „oživení“ různých umělců z minulosti spočívá v „upotřebitelnosti“ některých aspektů jejich díla u žijících umělců.<sup>132</sup>

Viděli jsme, jak se Stella snažil rozbít kompozici a viděli jsme také, jak chtěli performeři obrodit lidstvo otevřením hranic mezi jednotlivými uměleckými druhy. Kosuthovi však jde o mnohem víc. Snaží se rozbít formu nebo materiální podstatu uměleckého díla jako takovou. Umění má pro něj existovat pouze jako jakási říše idejí, které se vyvíjejí nezávisle na tom, v čem jsou vtěleny. Avšak stejně jako nemůže existovat pomalovaná plocha bez *jakékoliv* kompozice nebo umění bez jakéhokoliv řádu, nemůže existovat ani myšlenka, která by nebyla sdělena, napsána či nijak formulována. Říct, že umění nemá působit „svou existencí jako pozůstatek umělcových idejí“ a zároveň tvrdit, že oživujeme díla umělců minulosti prostřednictvím „některých aspektů jejich díla“, nedává vůbec žádný smysl. Buď se Kosuth

---

<sup>131</sup> Arthur Rose: „Čtyři rozhovory – rozhovor s Josephem Kosuthem“; v: *Minimal & Earth & Concept Art...*; str. 268

<sup>132</sup> Joseph Kosuth: „Umění následuje filozofii I-III“; v: *Minimal & Earth & Concept Art...*; str. 280

umí přenášet do minulosti, nebo evidentně poznává díla svých kolegů skrz fyzický materiál. Myšlenka nemůže působit, aniž by byla vyřčena a umění nemůžeme vnímat, aniž by bylo uděláno. Jak prohlásil teoretik umění Jack Burnham: „Ideálním médiem konceptuálního umění by byla telepatie<sup>133,134</sup>. Optimističtější pohled na věc nabízí Mel Bochner:

Z různých důvodů nemám rád pojem „konceptuální umění“. Jeho zřejmé, avšak neadekvátní konotace ho stavějí do protikladu k percepci. Nešťastné implikace této dichotomie vytvářejí dojem magického/mystického překročení z jednoho modu existence do modu jiného. Problém je v tom, že se zde zaměňuje „idealismus“ se záměrem...Kromě mluveného slova nemůže žádná myšlenka existovat bez materiální podpory.<sup>135</sup>

K podobnému závěru docházejí i konceptualisté Ian Burn a Mel Ramdsen v textu *Excerpts from the Grammarian*<sup>136</sup> z roku 1970:

Nejpodstatnější je to, že záměr sice nemusí být propojen s nějakým materiálem a může se zdánlivě nacházet v „říši idejí“, avšak funkce se vždy odehrává skrz aplikaci, a je tudíž s materiálem ekvivalentní, protože je na nepropozicionální podpoře závislá.<sup>137</sup>

Pojem „dematerializace umění“, kterým v roce 1968 Lucy Lippardová a John Chandler<sup>138</sup> definují soudobé konceptuální tendence, a na něž navazuje Kosuth svým pojetím umění jako ideje, tedy není, ani v rámci uměleckého světa přijímán jednomyslně. I když nelze souhlasit se vším, co říkají Bochner i Burn a Ramdsen, mají pravdu v tom, že nic jako nematerializovaná idea prostě nemůže existovat. Koncept „myšlenky bez realizace“ je čistou utopií. Otázkou

---

<sup>133</sup> převzato z: Thomas Dreher: „Conceptual Art and Software Art: Notations, Algorithms and Codes“; v: IASLonline NetArt: Theorie ([www.iasl.uni-munchen.de](http://www.iasl.uni-munchen.de)); str. 24

<sup>134</sup> Kosuthův text obsahuje i mnohé další absurdity. Umělecké dílo definuje nejen jako výlučnou myšlenkovou činnost (či v jeho terminologii „filozofii“), ale také jako „analytickou propozici“, která nemá být ověřitelná žádnou empirickou zkušeností a měla by naopak být self-evidentní, tautologická. Nedokáží si ovšem představit umělecké dílo, které bych si mohla „ověřit“ jinak, než tím, že bych ho viděla, slyšela nebo četla. Ani samotný Kosuth pochopitelně neprodukuje myšlenky *nijak*, ale prostřednictvím něčeho. Pro Kosutha má být dílo self-evidentní, ale zároveň se ostře vymezuje vůči formalismu (který ztotožňuje s uměním dekorace a nazývá ho „estetikou“). Self-evidence je však jedním ze základních východisek právě formalismu. Nebudme však ke Kosuthovi zcela nespravedliví. Pokud se skutečně podíváme na jeho díla, uvidíme, o co mu asi šlo. Ze svých děl se, dle mého názoru, snaží - v kontrastu s minimalisty - vyloučit kontextuální závislost. Jeho díla tedy svým způsobem tautologické jsou, i když ne v běžném slova smyslu. Jeho silná tvrzení je rovněž nutné chápat v kontextu, jako protiklad k pop-artu a „dekorativnímu“ umění, které považuje za kýč. Texty umělců o umění nebývají často příliš smysluplné, ale přesto nejsou nezajímavé. A nesmíme také zapomínat, jak jsem uvedla již v první části práce, že jsou to pouze umělecké manifesty, nikoliv filozofické texty, takže jejich primární určení nepatří filozofům, ale umělcům jako určitý umělecký program.

<sup>135</sup> Mel Bochner: „Excerpts from the Speculation (1967 – 1970)“; v: [www.ubu.com](http://www.ubu.com); str. 1

<sup>136</sup> Ian Burn, Mel Ramdsen: „Excerpts from the Grammarian“ (1970); v: [www.ubu.com](http://www.ubu.com)

<sup>137</sup> v: *tamtéž*; str. 1

<sup>138</sup> Lucy Lippard, John Chandler: „The Dematerialization of Art“; v: *Art International*; Vol. 12, No. 2 (1968)

zůstává, jak tedy konceptuální umělci svá díla realizují, abychom mohli jejich tvorbu nazvat svébytným hnutím, či spíše směrem.

Kosuth se v *Art after Philosophy* odvolává na Duchampa, jehož Fontánu považuje za první konceptuální dílo (*obr. 1*). Když se Duchamp pokusil pod pseudonymem Robert Mutt v roce 1917 svojí Fontánu prezentovat na výstavě Nezávislých umělců v New Yorku, nebyla přijata. Nedlouho na to, publikovali někteří umělci a kritici v nezávislém časopise *The Blind Man* několik textů na Duchampovu obhajobu. V časopise je otištěna i část textu, který Duchamp zaslal radě Nezávislých, krátce po nepřijetí svého díla. Stojí v něm:

Jestli pan Mutt vytvořil Fontánu svými vlastníma rukama není vůbec důležité. VYBRAL si ji. Umístil běžný předmět tak, že díky novému titulu a prostředí ztratil svojí užitnou hodnotu. Pro objekt vytvořil novou myšlenku.<sup>139</sup>

Na Duchampa se neodvolává pouze Kosuth, ale i pop-artisté a performeři. Kosuth i Higgins jí považují za důležitější dílo než jsou obrazy Picassa. Každý si však z ní bere něco jiného. Pro Higginse je ve Fontáně zahrnuta implicitní kritika uměleckých institucí, kritika buržoazní společnosti. Kosuth na ní naopak navazuje jako na nový způsob umělecké tvorby, který chápe umění jako manipulaci idejí, myšlenek či konceptů. Duchampův pisoár v tomto smyslu nefunguje jako malba nebo socha prostřednictvím svých syntaktických vlastností, ale sémanticky, jako hra významů. V tomto případě to bude cosi hanlivého – z Duchampova pisoáru nelze necítit určitý výsměch, což však Kosuth narozdíl od Higginse nepovažuje za důležité. Netřeba zdůrazňovat, že Duchampova idea je se svým materiálním nosičem nerozlučně spjata a není tedy „čistou“ myšlenkou, nýbrž myšlenkou převedenou skrz objekt, čímž se dostáváme k prvnímu typu konceptuálního umění, který nazývám *vizuálním*.

#### a) Vizuelní konceptuální umění

Ve vizuelním typu konceptuálního umění se nejčastěji používají vizuelní symboly, které mají do značné míry ustálený a jednoznačný význam. Duchamp si vybírá pisoár právě proto, že označuje či – goodmanovsky řečeno – metaforicky exemplifikuje cosi hanlivého, co stojí velice nízko na žebříčku společenských hodnot. Bylo by dokonce možné říct, že pisoár je metaforou hanlivosti. Duchampovo gesto chápeme jako výsměch, protože s pisoárem vstupuje do kontextu „vysokého“ umění, čímž de facto vizuelně formuluje tvrzení, že o si o něm nemyslí nic valného. Stejným způsobem jsou například lahve Coca-Coly nebo žluté kopečky

---

<sup>139</sup> viz: *The Blind Man*; Vol. 2 (1917); str. 5 (zdroj: <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/blindman/index.html>)

McDonalds symbolem konzumu, exkrementy symbolem opovržení, červená barva symbolizuje krev a násilí, srp a kladivo komunistickou éru SSSR, knírek na Duchampově L.H.O.O.Q opět výsměch (nebo žert), atd. Abychom byli o něco optimističtější, srdce nebo květina symbolizují lásku a sympatii, neonové barvy vtip, hravost a dobrou náladu. Krucifix symbolizuje křesťanství, vlajka jakéhokoliv státu symbolizuje tento stát, případně jeho politiku. Svůj postoj ke křesťanství symbolicky vyjadřuje například americký umělec Andrea Serrano v díle *Piss Christ*, což je fotografie krucifixu ponořeného do umělcovy moči. Rukopis malby abstraktního expresionismu ve stejném smyslu symbolizuje či přesněji řečeno exemplifikuje určité pocity nebo třeba existenciální filozofii. Rozdíl je v tom, že v konceptuálním umění je manipulace těchto symbolů pojímána zcela prvoplánově, a že tyto symboly mají narozdíl od abstraktního expresionismu konotace velmi jasné, zřejmé a dosti konkrétní (*obr. 26*). Vizualní konceptuální objekt může být komponován v podstatě jakkoliv, tzn. může být namalován, přemalován, může jít o sochu, instalaci, performanci apod. Ovšem ne každá socha je nutně v užším slova smyslu konceptuální, i když v širším slova smyslu je jakékoliv dílo konceptuální. Záleží prostě na tom, jaký druh symbolů či vizuálních elementů dané dílo používá. Výrazným společným prvkem veškerého konceptuálního umění je snaha o minimální formu. Jedná se tedy o břitká, krátká často vtipná tvrzení. Do hry někdy vstupuje, stejně jako v minimální umění, i kontext, tentokrát nikoliv pouze jako fyzický prostor, ale spíše kontext ideový či hodnotový. Duchampova Fontána je bez prezentace v kontextu umění bezvýznamná, stejně jako mělo srdce Jiřího Davida nad Pražským hradem svůj význam pouze tehdy, když z něj odcházel Václav Havel. Růžový tank Davida Černého, který symbolizoval pokoření nadvlády sovětského impéria, měl rovněž význam pouze ve chvíli, když padla železná opona. Na druhou stranu existují i díla, která mají charakter trvalý. Značně konceptuální povahu má v tomto smyslu i pop-art. Například v obřích sochách spotřebních předmětů Claese Oldenburga je cítit nádech humoru i lehké ironie (*obr. 27*), jejich konceptuální náboj se mi zdá jasný. Totéž platí pro Hamiltona (*obr. 28*), nebo Jeffa Koonse (*obr. 29*). Naproti tomu u Warhola ani Lichtensteina si jejich konceptuálním postavením zdaleka tak jistá nejsem. Například Damien Hirst, autor kontroverzních rozřezaných ovcí naložených do formaldehydu, dle mého názoru, konceptuálním umělcem není, i když je za něj velice často považován. On sám se také spatřuje spíše jako umělec vizuální, nikoliv konceptuální. Pro jeho tvorbu by byl příhodný spíše název „estetika ošklivé instalace“, nežli konceptuální umění. Žádnou hru s významem v jeho tvorbě nevidím. Dalším případem vizuálně-konceptuálního umění jsou díla, která citují a interpretují jiná díla (i když tento princip je záležitostí spíše až sedmdesátých či osmdesátých let, nebo např. Duchampova L.H.O.O.Q či Rauschenbergův De Konning).

## b) Textuální konceptuální umění

Druhým typem konceptuálního umění je větev *textuální*, která si spíše než s významovým aspektem vizuality pohrává s vizuálním aspektem psaného slova nebo/a jeho významu. Hranice mezi oběma typy nejsou, v některých případech, ostré. Například u vizuálních děl, ve kterých je textový aspekt čili název s jím označovanou položkou ve vzájemné souhře (např. Serrano, Duchamp), není možné určit, zda-li se jedná o čistě vizuální nebo textový druh konceptuálního umění. Na druhou stranu ani Kosuth nepoužívá ve svých dílech výhradně text (*obr. 30*), ale třeba i fotografie nebo objekty samotné. Přesto se přikláním k tomu, nazývat první uvedený druh vizuálním a druhý textuálním. V textuálním umění je tedy text neboli psané slovo *dominantní*. Roli v něm hraje *význam* textu i jeho vizuální vlastnosti nebo uspořádání. Často bývá velice důležitým název díla. Dadaistické koláže sice také používají psané texty, ale většinou pouze jako dekorativní prvek (*obr. 31*), takže nebývají konceptuální.

Pokusila

jsem se ukázat, že žádné umění ani neumění nemůže existovat bez formy. „Čistá myšlenka“ je stejnou utopií jako „čistá forma“. Kosuthovský konceptualismus je vlastně převrácením formalismu naruby. Nic není čistě perceptuální ani čistě konceptuální. Podívejme se na Kosuthovo dílo *One and Three Chairs* (*obr. 30*). Je to hra s významem a s jeho prezentací. Název je v tomto díle velice důležitý. Vidíme jednu židli (jeden význam slova židle) nebo židle tři (objekt, fotografii a slovníkovou definici)? Podobně například v jeho díle *Five Words in Red Neon* (*obr. 32*) si Kosuth pohrává s tím, co slovo znamená a jak je uděláno, jak vypadá. Když Kosuth mluví o tom, že umělecké dílo je *analytická propozice* či *tautologie*, samozřejmě se mýlí v tom, že dílo nelze ověřit zkušeností – abych ho mohla poznat, musím ho jednak vidět, a také již musím vědět něco z předchozích zkušeností: umět anglicky, číst a vědět jako vypadá červená. V další rovině však jeho dílo skutečně *self-evidentní je*, protože vytvoření „pěti slov v červeném neonu“ v červeném neonu, lze považovat za druh sebe-potvrzující tautologie. Podobným způsobem pracoval již francouzský surrealista René Magritte, který ve svém díle *Ceci n'est pas une pipe*, vytváří vizuální analogii logické kontradikce. Dílo (nejen) konceptuálního umělce Johna Baldessariho *I will not make any more boring art* (*obr. 33*) je také kontradikcí, protože napsat pod sebe několikrát tu samou větu není nic než právě nudné. Konceptuální umění využívající text však není omezeno pouze na vytváření analogií logických či filozofických konceptů. Stejně tak dobře můžeme mít konceptuální „báseň“, která však není klasickou básní, neboť není napsána v knize na papíře (např. Lawrence Weiner), ale například na zdi galerie, na skle atd... Její forma bude také většinou jiná, než jsme byli zvyklí doposud.



Existují také díla, která nejsou ani básní ani „filozofickým tvrzením“, ale textově-vizuálním zpracováním jakékoliv myšlenky, nápadu či situace (např. Bruce Nauman (*obr. 34*), Ján Mančuška). Textuální konceptuální umění se často podobá konkrétní poezii, která zkoumá hlavně typografické uspořádání slov v souvislosti s jejich významem, rytmem a rýmem (*obr. 35*). Hranice mezi nimi nejsou ostré, ale lze říct, že konkrétní poezie je textem v knize nebo na papíře, zatímco konceptuální umění je textem zpracovaným na čemkoliv, takže má jiné možnosti co se týče například velikosti, barevnosti, materiálu, může být trojdimenzionální atd...

Pro umění nových avantgard je charakteristické, že překračují konvence, které definují klasické umělecké druhy (malířství, sochařství, poezie, prózy, literatury, hudby, divadla a tance). V případě minimalismu jsme viděli, že se pohybuje mezi médiem sochařství a malířství. Happeningy a performance stojí někde mezi divadlem, hudbou a malířstvím. Je nutné ještě jednou zdůraznit, že se nejedná o tzv. složená média, ale *intermédia*, protože jednotlivé složky nelze v těchto druzích oddělit. V případě minimalismu například nemůžeme říct, co je na něm „to malířské“ a co „to sochařské“. Stejně tak performeři pojmají svá vystoupení jako „nedělitelné kusy“, v nichž se jednotlivé složky navzájem prolínají. Zároveň zde často chybí to, co v klasické divadelní kompozici nazýváme *dějmem*, který má svůj začátek, vyvrcholení a závěr. Uvedla jsem, že konceptuální umění vytváří intermédiem mezi vizualitou a jazykem. Konceptuální umění také navazuje na minimalismus, z nějž si bere některé strukturální a kompoziční principy. Objevují se v něm jak kompozice kontextuální, tak lineární (např. text exponovaný v linii, jako u českého konceptuálního umělce Jána Mančušky) i seriální (např. Kosuthovy hodiny (*obr. 36*)). Konceptuální dílo je, stejně jako jiná intermediální díla, nedělitelným celkem, v němž je význam propojen se svým zpracováním.

V již citované knize *Umění následuje filozofii* se Kosuth snaží definovat umění jako výlučnou myšlenkovou činnost. Umělecká „forma“ je pro něj pouhou služebnou funkcí umění neboli „dekorací“. Umění se podle Kosutha pohybuje v říší významů, nikoliv matérie. Umělecké dílo má být také analytickou propozicí, která funguje nikoliv skrz formu, ale díky významu, který má pro další vývoj umění. Paradoxně se tak znovu dostáváme k myšlence „čistého umění“, které je tak čisté a neslužebné, že dokonce ani nepotřebuje formu ke své realizaci, a které nehovoří k ničemu jinému, než k dalšímu umění. Jestliže je jednou z hlavních myšlenek formalismu chápání umění jako „autonomní oblasti“, která je nezávislá na společenském kontextu, pak je Kosuthova představa umění formalistická *par excellence*. Kosuth nazývá umění „filozofií“ podle mého názoru nikoliv proto, že má umění řešit problémy filozofie, ale proto, že má být pouze myšlenkovou či konceptuální činností, *přemýšlením*. Již jsem se pokusila ukázat, že takto čisté umění nemůže existovat, konec konců i filozofové musí

své myšlenky nějak zformovat, napsat nebo alespoň říct. Mezi percepcí a koncepcí není takový rozdíl, v jaký Kosuth doufá. Kosuthovy myšlenky je však nutné chápat v kontextu soudobého uměleckého dění. Koncem šedesátých let, kdy Kosuth svůj text píše, se umění začíná čím dál tím víc komercializovat. Stává se součástí tržních mechanismů. V této souvislosti se Kosuthův text jeví jako upozornění na to, že umění nemá být prostředkem konzumu, ale je stále ještě něčím jiným. Oklikou se tak dostáváme zpět ke Greenbergovi, který se rovněž snažil zachránit umění jako cosi výlučného, co nemá nic společného se všeobecnou oblíbeností, a s tím, co se prodává. Znovu se vraťme ke Stellovi. Stella začal vyvíjet anti-kompozici, protože klasická kompozice by pro něj znamenala přijetí určitých hodnot, se kterými se neztotožňoval. Higgins se podobným způsobem vymezoval vůči „buržoazním“ médiím, takže jeho intermédium pro něj znamenalo popření „buržoazních“ hodnot. Umění mělo být anarchií vedoucí k revoluci. Pro Kaprowa se mělo umění sloučit se životem, v čemž však byl úspěšnější pop-art, kterému se skutečně povedlo probourat uzavřené hranice elitního umění. Oproti tomu vyvíjí Kosuth koncept takového umění, které má zachránit umění jako duchovní hodnotu a umění nemá být pouhou dekorací či komoditou. Kosuth je tak vlastně daleko tradičnější a konzervativnější, než by se mohlo na první pohled zdát.

### c) *Konceptuální seriální systémy*

V souvislosti s uměním nových avantgard se musíme krátce zmínit ještě o tzv. „systémovém umění“ neboli o „seriálních systémech“. Toto umění bývá, podle mého názoru poněkud nepřesně, nazýváno konceptuálním uměním. Viděli jsem, že jedním z principů, kterými se řídilo minimální umění byla *seriální kompozice*, ve které se propojuje *seriální struktura* a *princip seriálního řazení*. Minimalisté vytvářeli seriální obrazce, které byly vymezeny nějakým matematickým vzorcem, který určoval rytmus struktury. Tato seriální díla můžeme nazvat *matematickými seriálními systémy*. Minimalistické kompozice jsou většinou velmi jednoduché (např.  $x+x+x+x\dots$ ). Pro minimalistu Sol LeWitta je příznačná tvorba systémů složitějších. Například v díle *Variations of Incomplete Open Cubes* (obr. 37, 38, 39) LeWitt vytváří všechny možné variace „otevřené krychle“ podle určitého geometrického vzorce. Seriální kompozice ovšem nemusí být definována pouze matematickým pravidlem. Může být vymezena i pravidlem *konceptuálním*, nebo přesněji řečeno jakýmkoliv pravidlem. Kromě matematických tedy existují i *konceptuální seriální systémy*. Tyto systémy se velice často objevují ve fotografii. Své kořeny mají v tvorbě Edwarda Muybridge, který se ve druhé polovině devatenáctého století pokoušel fotograficky zachytit pohyb (obr. 40). Pravidlo, které v konceptuálním serialismu určuje výplň seriální struktury je v podstatě libovolné. Například

umělecký pár Ernst a Hilla Becherovi pocházející z Německa, si jako tento koncept stanovují fotografie průmyslových budov (obr. 41). Pod rámeček jednoho obrazu se v rámci mřížkové struktury dostávají fotografie různých průmyslových továren na území Německa. Umělec John Baldessari zase fotografuje balónky vypuštěné do vzduchu tak, aby vytvořili čtverec. Jeho konceptem je samotný název díla: *Throwing Four Balls into the Air to Get a Square* (obr. 42). Podobnou sérii s názvem *Duration Piece #14* tvoří Douglas Huebler, který vhadzuje čtyři polystyrénové kvádry do moře, a v rámci dvanácti snímků je vždy po jedné minutě fotografuje. Seriální fotografie jsou zajímavé ve dvou směrech: 1) ukazují nový nebo spíše opomenutý potenciál fotografie a otevírají možnosti, kterých například klasické malířství dosáhne jen velice stěží. 2) nabourávají některé konvenční principy, které vymezují klasický obraz nebo malbu, jako jsou například jednota času a místa. Mají syntax druhého řádu, takže mohou do jednoho obrazu propojit více obrazů, které pocházejí z různých míst (Becherovi) nebo z různých časů (Baldessari, Huebler).

Tvorbou seriálních konceptuálních systémů se zabývá i japonský umělec On Kawara. Od poloviny šedesátých let maluje dosud nedokončené dílo *Today Series* (obr. 42), které v současné době sestává z více než dvou tisíc kusů. Jeho koncept spočívá v tom, že musí v určitých dnech do půlnoci namalovat obraz sestávající z data dne, kdy byl tento obraz vytvořen. Obraz musí také být napsán v řeči používané v zemi, kde právě umělec pobývá. Pokud není obraz pře půlnoci dodělán, umělec jej ničí. Každý obraz má svojí vlastní krabici, v níž je vlepena stránka novin z města, kde ho umělec tvoří (v současnosti umělec projel cca 112 měst). Obrazy mají vždy stejnou kompozici a mohou mít osm velikostí a několik barev pozadí (datum je vždy bílé). Při prezentaci svého díla volí umělec lineární kompozici. Různé velikosti, barvy i data mu dodávají specifický rytmus. Kawara zobrazuje čas, ale nikoliv filozoficky (jako např. sv. Augustin) nebo fyzikálně ( $t=v/s$ ), ale vizuálně a to opět nikoliv nějakým vizuálním symbolem, ale tak abychom ho skutečně procítili. V jiné sérii *I Got Up At* z roku 1977 posílá Kawara po dobu tří měsíců každý den na různé adresy pohlednici z místa, kde se právě vyskytuje. Tvorbou složitějších systémů se zabývá i již zmíněný Douglas Huebler. Například jeho publikace s názvem *Secrets* z roku 1969 sestává z 1800 posbíraných největších tajemství, které návštěvníci jeho výstavy napsali na papírek a vhodili do krabice v galerii<sup>140</sup>.

Konceptuální systémy však dle mého názoru v užším slova smyslu „konceptuální“ nejsou. Jsou konceptuální pouze v tom smyslu, v jakém je konceptuální veškeré umění. Jak jsme viděli v citátu ze str. 59, klade Sol LeWitt ostrou dělící čáru mezi percepcí a myšlením.

---

<sup>140</sup>viz: Douglas Huebler: *Secrets* (1974); v: [www.ubu.com](http://www.ubu.com)

Systémové umění považuje za konceptuální proto, že je za ním určitá myšlenka či struktura, kterou nelze vidět „pouhým okem“. Ovšem za jakýmkoliv uměleckým dílem je nějaká neviditelná struktura norem, v souladu s níž je dílo vytvořeno.

V této části práce jsem se pokusila nastínit některé tendence amerických nových avantgard druhé poloviny dvacátého století. Tento přehled samozřejmě není vyčerpávající. Musela jsem například zcela vynechat problém tzv. konceptuální notace. Konkrétní poezie by si jistě zasloužila více pozornosti. Téměř zcela jsem se vyhnula také hudbě, u které bychom ve vztahu k vizuálnímu umění určitě našli zajímavé paralely. Jelikož se v umění zhroutily některé letité konvenční bariéry, rozlilo se do nepřeborných druhů, poddruhů, či žánrů. Určit přesné hranice mezi nimi by však bylo úkolem, který by byl zdaleka nad rozsah této práce. Nové avantgardy nejsou pouze destruktivní, ale i konstruktivní. Ve vizuálním umění se objevují nebo znovu-objevují nové principy – *anti-kompozice*, *kontextualita*, *serialita*, *linearita*, *konceptualita* či *intermedialita*. Vycházeli jsme z estetiky abstraktního expresionismu. Pak jsem se vydali ve dvou směrech. Jeden směr se snažil prolomit hranice mezi uměním a životem a probourat nepropustné bariéry autonomního a uzavřeného uměleckého světa. Objevily se happeningy, performance, op-art a pop-art. Pop-art byl nakonec ve svém tažení nejúspěšnější, lahve od Coca-Coly se ukázaly jako globálně srozumitelnější než nekonvenční happeningy a performance, které skončily uzavřené v rámci umělecké komunity. Druhý proud, který jde přes hard-edge painting, minimalismus a konceptualismus se snažil zachránit umění jako výlučnou duchovní hodnotu, která má rozvíjet vizuální vnímání (minimalismus) nebo nutit k přemýšlení (konceptualismus). Z tohoto pohledu se umění ukázalo nikoliv jako komodita (op a pop-art), sdílený prožitek (happeningy), nebo prostředek k revoluci (performance), ale jako určitý druh velmi abstraktního výzkumu či dokonce filozofie. Umění ztratilo svou „dekorativní funkci“ a stalo se něčím, co si domů na zeď pověsíme jen stěží.

Po odbočce do umělecké praxe si znovu vzpomeňme na první kapitolu této práce. Abychom dokázali, že nové avantgardy jsou skutečně *uměleckými* směry, které nevybočují z hranic estetična, je nutné se zamyslet nad tím, jestli skutečně mohou mít estetický charakter. Myslím si že ano, což jsem se pokusila naznačit již v první části práce. Tvůrčí konvence - anti-kompozice, kontextualita, serialita, linearita, konceptualita a intermedialita – nejsou s estetickými kategoriemi v žádném zásadním rozporu. Objekty vnímáme mimo jejich běžné souvislosti na bázi určitých konvencí, které nikterak neohrožují jejich záměnu s realitou a umělecké díla nejsou transparentními znaky, ale mají svou vnitřní strukturu, na kterou

soustřeďují naši pozornost. Možná, že pro jejich hodnocení je nutné hledat jinde, než v rámci estetických vlastností, které jsou příznačné pro umělecká díla avantgard předválečných. Jak však přesvědčivě ukázal Roger Seamon, například konceptualita tu byla vždy, v křesťanské symbolice či alegorii, takže není ničím zcela novým. Anti-kompozice, kontextualita, serialita či linearita jsou možná ve vizuálním umění novinkami, nicméně u nich si musíme prostě jen zvyknout na to, že centrální kompozice není jediným možným kompozičním řešením, a že mohou existovat i jiné způsoby, jak lze organizovat vizuální i jiný materiál. Intermedialita by také neměla mít se zařazením pod rámeček estetiky problém – umělecké dílo prostě nemusí být jen malbou či sochou nebo obrazem či básní, ale může být klidně i něčím mezi tím. Nová avantgarda nás tedy nenutí ani k přebudování celé estetické teorie, jak se o to pokusil například Danto a Dickie, ani k zavržení estetiky, které reprezentoval Binkley, ale spíše ukazuje, že klasické umělecké druhy – krásná umění – jako definitivní vymezení estetického zkrátka nestačí. Umění může vytvářet a používat i jiné normy, než jsou ty, které zakládají krásná umění, přesto však se tyto normy s estetickým či estetickou funkcí nikterak nepopírají. Nové avantgardy probouraly nejen partikulární umělecké konvence jednotlivých druhů krásných umění, ale i některé nejzákladnější normy, které tyto druhy navzájem rozlišují. Ovšem logicky neexistuje žádný důvod, proč by se umění muselo těmito konvencemi či normami řídit. Socha nemusí mít podstavec, obraz nemusí mít rám a objekt nemusí být ani výlučně sochou ani výlučně malbou, ale něčím mezi tím. A analogicky – objekt nemusí být ani výlučně vizuální, ani výlučně lingvistický, ale může mít něco z obojího, aniž by nutně vyklouzl z hranic estetického. Umělecké dílo může také zobrazovat naprosto ošklivou věc nebo určitou skutečnost, se kterou se názorově neztotožňujeme, přesto však, dle mého názoru, díky tomu nepřestává být dílem uměleckým. Podle stanoviska obhájců estetické podstaty umění prostě umění není tam, kde nejsou krásná umění definovaná v osmnáctém století. Ať jsou důvody těchto estetiků filozofické či normativní, nedokáží se s tímto stanoviskem ztotožnit. Mnohem schůdnější mi připadá liberální pojetí estetického, které v této práci reprezentovali Nelson Goodman a David Novitz, a který již ve třicátých letech prosazoval Jan Mukařovský nebo pozdní formalista Jurij Tynjanov.

### ***III. Závěr***

V této práci jsem se pokusila nastítnit spor o estetickou podstatu umění, který se v anglo-americké estetice odehrával ve druhé polovině dvacátého století. Nejprve jsme se setkali s těmi, kteří estetickou podstatu umění obhajovali. Umění nových avantgard, jelikož postrádalo

vlastnosti typické pro klasická umění, nepovažovali tito estetiци za umění a z různých důvodů a různými způsoby se snažili dokázat, že nové avantgardy do rodiny umění nepatří. Dále jsme viděli ty, kteří se snažili nové avantgardy do této rodiny zahrnout. První možnou strategií tohoto přijetí bylo znegovat estetický status umění a de facto popřít celou estetiku a definovat umění na jiném základě tak, aby nové avantgardy byly jeho součástí. Setkali jsme se s kognitivistickými přístupy a s přístupem sociologickým. Tyto definice se však neukázaly jako uspokojivé a především celý spor díky nim neuhasl, spíše naopak. Jiní estetiци se začali bránit tím, že se pokusili nové avantgardy pod rámec umění i estetická přijmout a estetiku rozšířit. Estetika se sice poněkud rozvolnila, nicméně její smysluplnost se tito estetiци snažili zachránit tím, že zavedli pojem estetické funkce (nebo ho spíše znovu-objevili), která dokáže pod hlavičku umění shrnout nejrozličnější umělecké druhy i směry, a která se dokáže lépe vyrovnat se změnou partikulárních uměleckých norem. V druhé části této práce jsem se pokusila některé tyto normy ukázat a objevili jsme tvůrčí principy jako jsou anti-kompozice, kontextualita, serialita, linearita, konceptualita a intermedialita. Bohdan Dziemidok říká, že pokud hranice estetická příliš rozšíříme, ztratí estetika svojí původní výlučnost a dále, že panestetismus nedovoluje ani rozlišení estetických jevů, ani jejich interpretaci a kritiku. Myslím si však, že pokud dokážeme určit a rozpoznat estetické normy či konvence, jimiž se nové avantgardy řídí, dokážeme se nebezpečí nerozlišitelnosti umění od ne-umění vyhnout. Dziemidok rovněž parafrázuje Harolda Osborna a tvrdí, že pokud bude pojem umění pokrývat příliš mnoho nesouvisejících věcí, stane se prázdným. Na tuto námitku, která se dá velice těžko vyvrátit, však můžeme oponovat, že pokud hranice estetiky nerozšíříme, stane se estetická teorie normativní či zastaralou.

Seznam použité literatury:

**Andre, Carl:** rozhovor v *Avalanche* (1970); v: *Minimal & Earth & Concept Art (I. část)*; překlad: Jiří Kovanda

**Beardsley, Monroe C.:** „Aesthetic Experience Regained“; v: *JAAC*; vol. 28, No. 1 (1969); str. 3-11

**Beardsley, Monroe C.:** „The Definitions of Art“; v: *JAAC*; Vol. 2, No. 2 (Winter, 1961)

**Beardsley, Monroe C.:** *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Art Criticism*; New York: Harcourt, Brace&Co. (1958)

**Binkley, Timothy:** „Deciding about Art“; v: Lars Aagaard Mogensen (ed.), *Culture and Art*, Nyborg (1976)

**Binkley, Timothy:** „Piece: Contra Aesthetics“; *JAAC*, Vol. 35, No. 3 (Spring 1977)

**Binkley, Timothy:** *Review (Lucy Lippard: „SixYears: The Dematerialization of Art Object from 1966 to 1972“, Gregory Battcock: „Idea Art“, Terry Atkinson: Art & Language)*; v: *JAAC*; Vol. 33, no. 1

**Bochner, Mel:** „Excerpts from the Speculation (1967 – 1970)“; v: [www.ubu.com](http://www.ubu.com); str. 1

**Bochner, Mel:** „Seriální umění, systémy, solipsismus“; v: *Minimal & Earth & Concept Art (I. část)*; překlad: Jindřich Prokop

**Bois, Yve-Alain:** „Ellsworth Kelly in France: Anti-Composition in its many Guises“; v: *Ellsworth Kelly in France: The Years in France, 1948-1954*, Washington, D.C.: National Gallery of Art (1992)

**Bois, Yve-Alain:** „On two Paintings by Barnett Newman“; v: *October 108*, Spring (2004)

**Burn, Ian + Ramdsen. Mel:** „Excerpts from the Grammarian“ (1970); v: [www.ubu.com](http://www.ubu.com)

**Carroll, Noël:** „The Institutional Theory of Art“; v: *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, Routledge, London (1999)

**Danto, Arthur C.:** „The Artworld“; v: *Philosophy Looks at the Arts*, ed. Joseph Margolis, Temple University Press (1978)

**Danto, Arthur C.:** „The Transfiguration of the Commonplace“; v: *JAAC*, Vol. 33, No. 2 (Winter 1974)

**Dewey, John:** *Art as Experience* (1934); New York: the Berkeley Publishin Group (2005)

**Dickie, George:** „Defining Art“; v: *American Philosophical Quarterly*, Vol. 6, No. 3 (1969)

**Dickie, George:** „The Institutional Theory of Art“; v: Noël Carroll (ed.): *Theories of Art Today*, Madison: The University of Wiscinsin Press (2000)

**Dickie, George:** „What is Anti-Art“; v: *JAAC*; Vol. 33, no. 4 (Summer 1975)

**Diffey, Terry:** „On Defining Art“; v: *BJA*; Vol. 19, No. 1 (Winter 1979)

**Dreher, Thomas:** „Conceptual Art and Software Art: Notations, Algorithms and Codes“; v: IASLonline NetArt: Theorie ([www.iasl.uni-munchen.de](http://www.iasl.uni-munchen.de))

**Dziemidok, Bohdan:** „The Controversy about the Aesthetic Nature of Art“; *BJA*, Vol. 28, No. 1 (Winter 1988)

**Gilbertová, K. E. a H. Kuhn:** *Dějiny estetiky*, Praha (1965); str. 151, 416-7

**Glaser, Bruce:** „Otázky Stellovi a Juddovi“; v: *Minimal & Earth & Concept Art (II. část)*; překlad: Karel Miler

**Goodman, Nelson:** *Jazyky umění – nástin teorie symbolů*; Praha, Academia (2007); překlad Tomáš Kulka & kol.

**Goodman, Nelson:** *Způsoby světatvorby*; Bratislava, Archa (1996); přeložil Vlastimil Zuska

**Greenberg, Clement:** „Avant-Garde and Kitsch“; článek byl původně napsán pro *Partisan Revue* v roce 1939; zdroj: [www.sharecom.ca/greenberg/kitsch.html](http://www.sharecom.ca/greenberg/kitsch.html)

**Greenberg, Clement:** „Modernistická malba“; *Před obrazem – antologie americké výtvarné teorie a kritiky*, OSVU (1998); překlad: Tomáš Pospiszyl

**Hanfling, Oswald:** „Five Kinds of Distance“; v: *BJA*, Vol. 40, No. 1 (January 2000)

**Higgins, Dick:** *Horizons*; UbuEditions (2007); zdroj [www.ubu.com](http://www.ubu.com)

**Huebler, Douglas:** *Secrets* (1974); v: [www.ubu.com](http://www.ubu.com)

**Humble, Paul N.:** „Duchamp’s Ready-Mades: Art and Anti-Art“; v: *BJA*; Vol. 22, No. 1 (Winter 1982)

**Humlbe, Paul N.:** „The Philosophical Challenge of Avant-Garde Art“; v: *BJA*; Vol. 24, No. 2 (Spring 1984)

**Jessup, Bertram:** „Crisis in the Fine Arts Today“; v: *JAAC*, Vol. 29, No. 1 (Autumn, 1970)

**Judd, Donald:** „Specifické objekty“; v: *Minimal & Earth & Concept Art (I. část) ...*; překlad: Matylida Bílková

**Jumonville, Neil:** *The New York Intellcetulals in Postwar America*; University of California Press (1990)

**Kosuth, Joseph:** „Umění následuje filozofii I-III“; v: *Minimal & Earth & Concept Art...;* překlad: Jindřich Prokop

**Kulka, Tomáš:** *Umění a kýč*; Torst, Praha (2000)

**Lessing, G.E.:** *Laokoón alebo o hraniciach maliarstva a poézie*; Slovenský spisovateľ (1961); překlad: Jan Rozner

**LeWitt, Sol:** „Odstavce o konceptuálním umění“; v: *Minimal & Earth & Concept Art (I. část)*; překlad: Matylida Bílková



- Lind, Richard:** „The Aesthetic Essence of Art“; v: *JAAC*, Vol. 50, No. 2 (Spring 1992)
- Lippard, Lucy + Chandler, John:** „The Dematerialization of Art“; v: *Art International*; Vol. 12, No. 2 (1968)
- Mattick Jr., Paul:** „Aesthetics and Anti-Aesthetics in the Visual Arts“; *JAAC*, Vol. 52, No. 2 (1993)
- Mitias, Michael H.:** „The Institutional Theory of Artistic Creativity“; *BJA*, Vol. 18, No. 4 (Autumn 1978); str. 330-341
- Morgan, Robert C.:** „Allan Kaprow the Happener“; v: *The Brooklyn Rail* (May 2006); zdroj: [www.brooklynrail.org](http://www.brooklynrail.org)
- Morris, Robert:** „Poznámky o sochařství I-IV“; v: *Minimal & Earth & Concept Art (II. část)*, překlad: Matylda Bílková
- Munro, Thomas:** „Four Hundred Arts and Types of Art: A Classified List“; v: *JAAC*; Vol. 16, No. 1 (September 1957); str. 44-65
- Novitz, David:** „Disputes about Art“; Vol. 54, No. 2, (Spring 1996)
- Osborne, Harold:** „Aesthetic Implications of Conceptual Art, Happenings, Etc.“; v: *BJA*, Vol. 21, No. 1 (1981)
- Pauly, Herta:** „Aesthetics Decadence Today in Terms of Schiller's Three Impulses“; v: *JAAC*, Vol. 31, No. 3 (Spring, 1973)
- Pospiszyl, Tomáš:** *Před obrazem – antologie americké výtvarné teorie a kritiky (sborník)*, OSVU (1998); překlad: Tomáš Pospiszyl
- Raclavský, Jiří:** „Modalizace, serializace a intervalizace“; viz: [www.phil.muni.cz](http://www.phil.muni.cz) (1997/8)
- Rose, Arthur:** „Čtyři rozhovory – rozhovor s Josephem Kosuthem“; v: *Minimal & Earth & Concept Art (I. část)*; překlad: Jinřich Prokop
- Rosenberg, Harold:** „The American Action Painters“; v: [www.pooter.net](http://www.pooter.net)
- Sclafani, Richard J.:** „What Kind of Nonsense is This?“; v: *JAAC*, Vol. 33, No. 4
- Scruton, Roger:** *Estetické porozumění – eseje o umění, filozofii a kultuře*; Barrister & Principal – studio (2005); překlad: Jiří Orgocký.
- Seamon, Roger:** „The Conceptual Dimension in Art and the Modern Theory of Aesthetic Value“; *JAAC*, Vol. 59, no. 2 (Spring 2001)
- Silvers, Anita:** „The Artworld Discarded“; *JAAC*, Vol. 34, No. 4 (Summer 1976)
- Srp, Karel:** *Minimal & Earth & Concept Art (I. a II část)* – sborník, uspořádal, JazzPetit – samizdat (1982)

**Stolnitz, Jerome:** „The Artistic and the Aesthetic „in Interesting Times““; v: *JAAC*, vol. 37, No. 4 (Summer, 1974)

**The Blind Man:** Vol. 2 (1917)

**Tolhurst, William:** „Toward an Aesthetic Account of the Nature of Art“; v: *JAAC*; Vol. 42, No. 3 (Spring 1984)

**Wollheim, Richard:** „The Institutional Theory of Art“; v: *Art and its Objects*, doplňková eseje ke 2. vydání, Cambridge (1980)

**Wrenn, Mike (ed):** *Jeho vlastními slovy - Andy Warhol Champagne Avantgarde*, Bratislava; překlad: Tomáš Míka (1993)

