

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA ESTETIKY

## DIPLOMOVÁ PRÁCE

BcA. Tereza Esopová

**Konceptuální umění a environmentální estetika**

Conceptual art and environmental aesthetic

**Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu, a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 24. 7. 2022

Tereza Esopová

**Poděkování:**

Na tomto místě bych ráda poděkovala především vedoucímu své práce Mgr. Ondřej Dadejíkovi, Ph.D. za jeho čas a cenné rady při konzultacích.

Klíčová slova (česky)

Environmentální estetika, Konceptuální umění, Environmentální umění, Estetická zkušenost, Peter Goldie, Elisabeth Schellekens, Allen Carlson, Arnold Berleant Ronald W. Hepburn

Klíčová slova (anglicky)

Environmental Aesthetic, Conceptual art, Environmental art, Aesthetic experience, Peter Goldie, Elisabeth Schellekens, Allen Carlson, Arnold Berleant Ronald W. Hepburn

#### Abstrakt (česky)

Diplomová práce *Konceptuální umění a environmentální estetika* si klade za cíl poodhalit blízkost těchto zdánlivě zcela odlišných oblastí. Celé zkoumání provází dvě dominantní problematiky. Z hlediska konceptuálního umění jde předně o otázku materiálna, která bude rozebrána s ohledem na dosavadní zkoumání Petera Goldie a Elisabeth Schellekens. Druhou problematikou, a tedy problematikou z hlediska environmentální estetiky, je snaha odlišit oblast uměleckého od oblasti mimouměleckého. Tato práce je proto rozdělena do dvou částí. První z nich přibližuje konceptuální umění a základní otázky týkající se jeho podstaty. Převažující dualistický přístup k pojetí konceptuálního umění u zkoumaných autorů je zde kriticky vyvrácen a nahrazen jiným pojetím, které znovuotevřít otázku po tom, co je součástí konceptuálního díla. Do ohniska pozornosti se tak dostává aspekt výběru média a následně též aspekt výběru environmentu jakožto součástí konceptuálního díla.

Téma plynule přechází k environmentální estetice, kde je představen zásadní problém dosavadních distinkcí zabývajících se odlišením uměleckého a mimouměleckého, kterým je příliš úzké pojetí těchto distinkcí. Jejich pozornost je koncentrována výhradně na odlišení tradičního umění od přírody, některá dokonce volí ještě výraznější zúžení distinkce na odlišení krajiny a krajinomalby. V této části je konceptuální umění, v podobě jakou přiblížila první část tohoto zkoumání, dosazeno na místo uměleckého zástupce ve zkoumaných distinkcích. Cílem je zjistit, jaké distinkční rysy jsou při této konfrontaci zcela neudržitelné a zároveň, zda jsou zde takové rysy, které mají potenciál být skutečným distinkčním rysem i v případě daleko obecnější distinkce umění a environmentu.

#### Abstrakt (in english)

The thesis *Conceptual Art and Environmental Aesthetics* aims to reveal the closeness of these seemingly completely different fields. Two dominant themes run through the whole investigation. From the point of view of conceptual art, it is primarily the question of the material, which will be discussed in the light of the previous research of Peter Goldie and Elisabeth Schellekens. The second issue, and therefore an issue from the point of view of environmental aesthetics, is the attempt to distinguish the realm of the artistic from the realm of the non-artistic. This thesis is therefore divided into two parts. The first one introduces conceptual art and the basic questions concerning its nature. The prevailing dualistic approach to the concept of conceptual art in the authors under review is here critically refuted and replaced by another concept that reopens the question of what is included in a conceptual work. Thus, the aspect of the choice of the medium and, consequently, the aspect of the choice of the environment as part of the conceptual work comes into focus.

The topic moves seamlessly into environmental aesthetics, where the fundamental problem of the existing distinctions between the artistic and the non-artistic is introduced, which is that these distinctions are too narrow. Their attention is concentrated exclusively on the distinction between traditional art and nature, and some even choose to narrow the distinction even further to the distinction between landscape and landscape painting. In this section, conceptual art, as approached in the first part of this examination, is placed in the place of an artistic representative in the distinctions under scrutiny. The aim is to find out what distinctual features are completely untenable in this confrontation and, at the same time, whether there are features that have the potential to be a real distinctual feature even in the case of the much more general distinctualisation of art and environment.

ÚVOD .....	7
1. VYMEZENÍ KONCEPTUÁLNÍHO UMĚNÍ .....	9
1.1. KONCEPTUÁLNÍ UMĚNÍ Z POHLEDU PETERA GOLDIE A ELISABETH SCHELLEKENS .....	11
1.1.1. IRONICKÁ SEBEREFLEXIVNOST .....	12
1.1.2. UMĚLCI PROTI MÉDIU A ZÁMĚRNÁ DEMATERIALIZACE .....	14
1.1.3. PROTI ESTETICKÉMU .....	18
1.2. KRITICKÝ POHLED NA ZKOUMÁNÍ GOLDIEHO A SCHELLEKENS .....	21
1.3. VLASTNÍ PŘÍSTUP K MÉDIU .....	24
1.4. KOLIK VÝZNAMŮ TOLIKRÁT OBJEKTEM? .....	29
1.5. JE ZÁMĚR AUTORA NEPRŮSTŘELNÝM ŠTÍTEM? .....	30
2. ENVIRONMENTÁLNÍ ESTETIKA A KONCEPTUÁLNÍ UMĚNÍ .....	33
2.1. DÍLA UVNITŘ A VNĚ, DĚLENÍ, KTERÉ VYTVÁŘÍ SÁM ENVIRONMENT .....	34
2.2. BERLEANT PROTI ÚSTŘEDNÍM PŘÍSTUPŮM K DISTINKCI .....	36
2.3. PŘÍSTUP K DISTINKCI RONALDA HEPBURNA .....	40
2.3.1. JISTOTY V UMĚNÍ, NEJISTOTY V PŘÍRODĚ? .....	41
2.3.2. PARALELY HEPBURNOVÝCH SPECIFIK PŘÍRODY S KONCEPTUÁLNÍM UMĚNÍM .....	43
2.3.3. STATICKÉ A DYNAMICKÉ VNÍMÁNÍ ENVIRONMENTU .....	44
2.3.4. HEPBURNOVO POJETÍ RÁMU .....	49
2.3.5. ORÁMOVANÝ ENVIRONMENT JAMESE TURRELLA .....	53
2.4. DISTINKCE UMĚNÍ A PŘÍRODY ALLENA CARLSONA .....	56
2.4.1. KOLIK VÝKLADŮ TOLIK DĚL? .....	58
2.4.2. VAZBA DÍLA A JEHO UMÍSTĚNÍ .....	59
2.4.3. SHRNUÍ REAKCE NA POPLATNOST DUALISMU .....	62
2.5. VLIV KONCEPTUÁLNÍHO UMĚNÍ A NÁVRAT KE ZPRACOVÁNÍ FORMY .....	63

## ÚVOD

Nacházíme se tváří v tvář konceptuálnímu dílu, přesto se nacházíme uprostřed krajiny a nic nežli tuto krajinu nevidíme. Kde se nachází ono dílo? V čem spočívá jeho krása, když bychom jednoduše mohli říci, že jde o krásu krajiny samé a žádný umělec nemá právo si ji nárokovat, ježto ji nevytvořil. Poskytuje současná estetika dostatek odpovědí, které by nám umožnili porozumět konceptuálnímu dílu a zároveň odlišit ocenění konceptuálního umění od ocenění environmentu? Existuje celá řada pojednání věnovaných problematice konceptuálního umění, stejně tak existuje řada pojednání zabývajících se environmentální estetikou, přesto jen málokterá postihují jejich střet. V této práci si kladu za cíl tato teoretická protnutí obou témat nalézt. Na jedné straně se pokusím ukázat, proč se zkoumání zabývajících se konceptuálním uměním směřuje takřka vždy k dualismu formy a obsahu, na straně druhé se zaměřím na to, proč většina výkladů environmentální estetiky i přes veškerou snahu poskytnout distinkci mezi uměním a přírodou nedokáže se stejnou salvou argumentů odlišit umění konceptuální od environmentu.

Na začátek jakéhokoli zkoumání je ovšem třeba uchopit zkoumané, což v případě konceptuálního umění je samo o sobě značně komplikované. Snahy jej definovat či alespoň přiblížit na základě jeho specifických rysů se velice často upínají k jeho radikálním počátkům, což je značně zužující. Mým záměrem ale je, pojmout toto umění v jeho různorodosti a naznačit i jeho postupný vývoj.

Pro začátek jsem zvolila pojednání Elisabeth Schellekens a Petera Goldie. Důvodem je jejich precizní pojetí a také snaha alespoň částečně se vymanit z radikálního nahlížení tohoto umění tím, že poukazují na jeho estetickou hodnotu. I přes dualistické základy jejich zkoumání se domnívám, že lze využít řadu poznatků, které ohledně tohoto umění učinili, proto věnuji pozornost jednotlivým vytyčeným specifickým konceptuálního umění, kriticky se k nim vyjadřuji a následně na tomto základě navrhuji vlastní změny a pojetí konceptuálního umění, která jsou obsáhlá jen do té míry, kterou vyžaduje další zkoumání. Poté, co se konceptuální dílo osvobodí od jeho nahlížení, jakožto obsahu bez formy, bude možné detailněji vysvětlit pojetí média a následně toto médium společně s konceptem vsadit do krajiny a vydat se ve zkoumání vstříc druhé části věnované environmentální estetice z hlediska konceptuálního umění.

V této druhé části nepůjde pouze o sledování distinkcí jednotlivých autorů, jakými jsou Ronald Hepburn, Allen Carlson či Arnold Berleant, ale o pojetí problematiky z různých hledisek. Zásadním tématem bude vztah konceptuálního díla s vlastním médiem a environmentem, do kterého bylo toto médium umístěno, ve kterém se odehrál nějaký akt či které jakkoli souvisí s ideou díla. Jejich vzájemné působení, a tedy komplex díla, společně s výsledky kritického přezkoumání distinkcí, jejichž hlavním problémem je zúžení na distinkci tradičního umění a přírody, ve výsledku poskytne regulovaný pohled na dosavadní znalosti v této oblasti. Ukáže nosné poznatky platné pro umění obecně, pro umění konceptuální a předně pak pro distinkci konceptuálního umění a environmentu.



## 1. VYMEZENÍ KONCEPTUÁLNÍHO UMĚNÍ

Z hlediska historického kontextu se nacházíme v období od poloviny 60. let do poloviny 70. let, přičemž počátek a samotné zavedení názvu konceptuálního umění je spojováno s postavou Josepha Kosutha. Tento významný umělec tvořil nejen umělecká díla jako taková, ale snažil se také toto hnutí teoreticky uchopit a přiblížit jeho revoluční myšlenky. Toto vymezení sleduje velice radikální počáteční podobu konceptuálního umění, při níž se teprve formovala řada změn ve vnímání umění podnícených konceptuálním hnutím, které se v různých podobách dále vyvíjelo. Pro toto zkoumání je tedy nedostačující, neboť neumožňuje uchopit konceptuální umění v jeho skutečné diverzitě. Není snadné vymezit něco tak houževnatého, pokud se snažíme na základě jistých pravidel určit, jaké umění je a jaké umění již není konceptuálním dílem. Tato práce si neklade za cíl toto umění ohraničit v jakkoli statické kategorii. Pro samotné zkoumání jsem proto zvolila takový postup, který se zaměřuje na povahu konceptuálního díla, při níž je pozornost směřována k ideji díla, zatímco se hmotná stránka dostává do pozadí.

Zpochybňování tradiční autority formy vnímáme již u Marcela Duchampa, který je, předně díky svým ready-mades, považován za otce konceptuálního umění. Z hlediska podstaty se jeho ready-mades již dají zařadit mezi konceptuální díla, přinejmenším jako rané projevy tohoto umění, jelikož v nich Duchamp otevřel otázku funkce umění a odklonil tak pozornost od formy směrem k obsahu. Přesto nesmíme vnímat vývoj umění vytržený z kontextu společnosti, ve které k němu docházelo. Jedním z výrazných problémů, na které tito umělci reagovali, byla stále rostoucí komodifikace uměleckých děl, a s ohledem na jejich rostoucí tržní hodnotu se také objevila obava o důvěryhodnost současných děl. Joseph Kosuth také přímo reagoval na nahodilost výkladu uměleckých děl, který odůvodnil tendencí oddělovat dílo od autora, což znamená oddělení díla od záměru a celého procesu tvorby.

Tím mířím k velice důležitému rysu konceptuálního umění, kterým jsou úvahy samotných autorů nad povahou umění a které se mnohdy stávají nedílnou součástí jejich děl. Na základě této potřeby sebereflexivity vyvstala nutnost vypořádat se s formou, která byla nově vnímána jako přítěž uměleckého díla. V následné kapitole se tomuto rozkolu budu věnovat z hlediska textů Elisabeth

Schellekens a Petera Goldieho, kteří se této problematice věnují. Téma formy, na kterou se upíná pozornost nového pojetí umění, bude stěžejním bodem zkoumání ve věci konceptuálního umění, ať už se bude hovořit o médiu, prostředku, smyslově uchopitelném, percepčním či jiných zastřešujících termínech. Pokusím se vysvětlit, proč Goldie a Schellekens pod jednotlivými pojmy vidí něco jiného. Paralelně se pokusím zpochybnit celý dualistický přístup, který odděluje formu od obsahu, jelikož jak se ukáže, konceptuální umění není obsahem bez formy a tradiční umění není formou bez obsahu. U konceptuálního umění tomu napovídá i postupný vývoj, jelikož novější projevy, ať už nesou přízviska post či neokonceptuální, čím dál tím více začleňují materialitu a pracují s ní ve prospěch ideje, jinými slovy, odstupují od prvotní snahy ji oddělit a naopak ji využívají tak, že nedochází k obávanému zastiňování ideje, ale naopak k jejímu snazšímu uchopení.

Vraťme se ovšem k samotnému přístupu k uchopení konceptuálního umění pro toto zkoumání. Prozatím bylo naznačeno, že můj zájem bude zaměřen na zachycení jeho povahy, která bude základem pro jeho široké uchopení. Co je možné vnímat jako povahu konceptuálního díla zkoumají v knize „Kdo se bojí konceptuálního umění?“<sup>1</sup> Peter Goldie a Elisabeth Schellekens. Docházejí k obdobnému závěru jakési nedefinovatelnosti konceptuálního umění. Doslova zmiňují, že se konceptuální umění vzpírá jakékoli snaze jej definovat, což dále utvrzují tím, že odkazují na celou řadu rozličných definic, z nichž ani jedna není brána s definitivní, či alespoň převahující platností. Není to jen zásluhou nesmírné diversity projevů a pojetí tohoto umění, ale také tím, že tradiční snahy charakterizovat umělecký směr se zaměřují na smyslově uchopitelné v díle. Pokud se ovšem samotný umělecký směr od formy distancuje, pokud se dokonce vzdá jakýchkoli zásahů do hmoty a spokojí se s pouhým propůjčením materiálu nerozeznatelného od jakéhokoli jiného mimouměleckého předmětu, pak jakákoli snaha takové umění charakterizovat tradičním způsobem nutně selhává. Projevy tohoto uměleckého hnutí tedy vyžadují jiný přístup.

---

<sup>1</sup> GOLDIE, Peter – SCHELLEKENS, Elisabeth. *Who's Afraid of Conceptual Art?* London and New York: Routledge, 2010, s. 152.

## 1.1. KONCEPTUÁLNÍ UMĚNÍ Z POHLEDU PETERA GOLDIE A ELISABETH SCHELLEKENS

Nyní bych ráda rozebrala postup, který volí Goldie a Schellekens při uchopení konceptuálního umění.

Předně nahrazují definici konceptuálních děl pouhým uchopením jejich povahy, což je postup, který zde budu následovat. Goldie a Schellekens v knize „Kdo se bojí konceptuálního umění?“ postupně určují a rozebírají jednotlivé specifické rysy, které konceptuální umění vykazuje. Jejich zkoumání poskytuje řadu zásadních poznatků, přesto budu paralelně kriticky poukazovat na jednotlivé sporné části. Tímto postupem nemám v úmyslu opomenout problematiku celého dualistického postoje, na kterém své zkoumání staví. Nutno poznamenat, že sami konceptuální umělci vytváří jakousi převrácenou podobu tohoto paradigmatu, kdy místo formy dosazují obsah a místo estetických hodnot hodnoty kognitivní. Reagují tak na dualistické teorie oddělující formu a obsah, které vidíme například u Clementa Greenberga, zastávajícího stanovisko, které spojuje *estetické* v umění s ryze formálními, *percepčními* vlastnostmi. Goldie a Schellekens sice obhajují spojitost estetiky s konceptuálním uměním, čímž tento koncept narušují, ale v samé podstatě svého zkoumání se drží teorie Timothy Binkleyho, a tedy, zaujímají dualistický postoj, který, jak se domnívám, by neměl být brán jako samozřejmý, ale naopak jako postoj hodný přezkoumání. Tohoto nelehkého úkolu se již zhostila Miechaela Brejcha ve své disertační práci „Proti dualismu: Konceptuální umění ve světle funkcionálně-normativní teorie.“ Přestože využiji poznatků pramenících z této práce, vlastní přístup ke zkoumání Goldieho a Schellekens nebude ústít z problematického dualistického postoje. Naopak přistoupím k přezkoumání závěrů jejich zkoumání, abych zohlednila, které mohou být, i přes dualistický základ, pro uchopení konceptuálního umění přínosné.

V následných podkapitolách se tedy budu věnovat nejzásadnějším specifikům, která zde Goldie a Schellekens vyzdvihují ve spojitosti s konceptuálním uměním a zhodnotím, zda je možné je převzít pro potřeby tohoto zkoumání. Konkrétně se jedná o ironickou sebereflexivnost, odpor vůči médiu a s tím související dematerializace, a v poslední řadě i postoj proti estetickému.

### 1.1.1. IRONICKÁ SEBEREFLEXIVNOST

Již první sledovaný rys ukazuje na příliš zúženou oblast zkoumaného, která nezahrnuje skutečnou diversitu konceptuálního umění. Přestože se tento rys objevuje hojně, nemůže být brán jako charakteristický rys konceptuálního umění obecně. Pro potřeby tohoto zkoumání je nutné zvolit takové specifické rysy, které postihují samotnou povahu konceptuálního díla. Místo přívlastku *ironická* je vhodnější zaměřit se na samotnou sebereflexivitu, kterou Goldie a Schellekens vysvětlují jako něco víc, než jen pouhé uvědomování si vlastních myšlenek a pocitů.<sup>2</sup> Otázkou zůstává, zda je toto vysvětlení dostačující. Takto pojatá sebereflexivita odkazuje na samotného umělce, který je v tomto případě sebereflexivní, jinými slovy na sebereflexivitu v rámci lidského individua, oproti tomu v případě teorií konceptuálního umění se v souvislosti se sebereflexivitou píše o přehodnocování tradičních idejí o umění a tedy, sebereflexivita míří na umění obecně, nikoli na člověka samotného.

Pokud má být pro toto zkoumání pojato konceptuální umění zešíroka, není možné jej zúžit na umění, jehož předmětem je umělecká sebereflexivita, jelikož se řada děl zabývá zcela jinými předměty reflexe. Obzvláště pak díla novější často upouští od tohoto druhu sebereflexivity a začínají hledat předměty reflexe například v soudobém dění a nikoli už v otázce umění. Goldie a Schellekens v nejednom ze svých pojednání mimo jiné zmiňují dělení konceptuálního umění na základě tématu na *sebereflexivní, filozofické, sociálně-politické a autobiografické*.<sup>3</sup> To znamená, že i jejich vlastní zkoumání vyvrací tento specifický rys konceptuálního umění, který zde určili, jelikož se ukazuje, že sebereflexivita je jen jednou z možných reflexí. Je potřeba zdůraznit, že předmětem reflexe uměleckého díla nemusí být nutně umění.

Jedním z možných řešení je zaměření se na to, co mají tyto různé reflexe společné. Jednak jsou součástí uměleckého díla, což znamená, že tyto reflexe vnímáme z hlediska uměleckého rámce. To ale není výhradní vlastností reflexe, ale obecně čehokoli, co se stane předmětem nahlížení v tomto rámci. Jednak se stávají předmětem transformace prvotní myšlenky, a tedy součástí procesu tvorby

---

<sup>2</sup> GOLDIE, Peter – SCHELLEKENS, Elisabeth. *Who's Afraid of Conceptual Art?* London and New York: Routledge, 2010, s. 12.

<sup>3</sup> GOLDIE, Peter. „Conceptual Art and Knowledge“. In *Philosophy & Conceptual Art*, s. 71 – 91.

díla. Právě vědomý proces tvoření v kontextu reflexivity by mohl být charakteristickým rysem konceptuálního umění. Pozornost by se tak obrátila na umělce. Je dobré zde také připomenout, že i sami umělci v průběhu svého působení značně měnili či stále mění svůj výklad konceptuálního umění a umělce. Příkladem zde poslouží již zmíněný Joseph Kosuth, který sice představil ideálního konceptuálního umělce, jako *analytika*<sup>4</sup>, ale zhruba okolo roku 1975 se od tohoto pojetí distancuje a nově představuje postavu konceptuálního umělce jako *antropologa*<sup>5</sup>. Přechází tak od prvotní podoby, která inklinovala k uzavřenému dílu, představujícímu hotovou filozofickou myšlenku připravenou k jejímu nahlédnutí a porozumění, k podobě diametrálně odlišné, kde má umělec nepřehlédnutelné vazby se společností a vysvětlení tvorby díla, které je v závislosti na tom utvářeno i dotvářeno, působí dynamicky.

Dalším možným řešením je návrat k samotné sebereflexivitě a upřesnění jejího výkladu. Z hlediska povahy konceptuálního díla můžeme říci, že je umělecká sebereflexivita u konceptuálního umění všudypřítomná. Je to dáno samotnou změnou, kterou toto umění přináší. Vzhledem k tomu, že si nárokuje nový přístup k umění a smyslově uchopitelnému odebírá jakoukoli potřebu originality či jedinečnosti, není možné toto umění od umělecké sebereflexivity oddělit. Přesto ale tato sebereflexivita nemusí být a v mnohých případech ani není hlavním předmětem reflexe. Stává se nedílnou součástí, do jisté míry samozřejmostí, která nemusí být dominantní myšlenkou díla, ale podvědomě se s ní počítá, jelikož se zde hovoří o posouvání dosavadních „hranic“ umění. Jinými slovy řečeno, i když se samotný umělec tématem sebereflexivity nezabývá, kontroverze díla, které je například ve své materiální podobě nerozeznatelné od předmětu každodenní potřeby, nás nutí ptát se na otázku „Co je umělecké dílo?“. Přestože právě konceptuální umění přináší razantní změnu v otázce umění, vyvstává otázka, zda sebereflexivita nevyplývá ze změn, které přináší jakékoli nové umělecké hnutí, tedy nikoli výhradně konceptuální umění. V tomto případě se tedy sebereflexivita může stát charakteristickým rysem konceptuálního umění,

---

<sup>4</sup> KOSUTH, Joseph – GUERCIO, Gabriele – LYOTARD, Jean-François. *Art after philosophy and after: collected writings, 1996-1990*. 4th printing. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.

<sup>5</sup> Tamtéž.

jen pokud připustíme, že stejně tak může být charakteristickým rysem zcela jiného umění, které přináší něco nového.

Závěrem můžeme shrnout, že předmět reflexe nelze limitovat či omezit na sebereflexivitu a sebereflexivní se může stát jakékoli dílo, které se staví vůči soudobě tradičním tendencím v umění. Konceptuální dílo nemusí být vědomě sebereflexivní, ale je vědomě reflexivní a to v různých předmětech zájmu.

### 1.1.2. UMĚLCI PROTI MÉDIU A ZÁMĚRNÁ DEMATERIALIZACE

Tyto dva velice úzce související specifické rysy nejprve uvedu do kontextu a obecné problematiky, než přistoupím k samotnému zkoumání, které zde volí Goldie a Schellekens.

Konkrétním problémem, na který reagují konceptuální umělci, je mediální specifita, na které bylo vystavěno tradiční hodnocení uměleckých děl. Jak už bylo řečeno, vyplývá z toho i estetická hodnota vázaná na vlastnosti uměleckých děl dané kategorie. Předně kvůli stanoviskům Clementa Greenberga a jeho propagování kategorizace a souladu umělecké tvorby s ustanovenou normou vedlo k přímé reakci a vyhranění se vůči tomuto konkrétnímu bodu ze strany konceptuálních umělců, stejně tak jako k celkovému Greenbergovskému pojetí umění. Obecně je ale možné brát mediální specifitu jako součást celkové potřeby nového přístupu k umění a přezkoumání otázky umění.

Zásadním problémem, který v této souvislosti uvádí Goldie a Schellekens je tradiční přístup k umění skrze fyzické médium, náležící konkrétnímu uměleckému projevu, jako je například malířství nebo sochařství. Tyto zavedené kategorie, ve kterých se umění tradičně vnímalo, byly konceptuálním uměním porušeny a řada nových forem a materiálů se dostává do popředí, tím bylo také znemožněno hodnotit taková díla tradičním způsobem. Přesto nejzásadnější změnou je samotné pojetí média, nebo ještě přesněji, znovunastolená otázka: Co je z tohoto hlediska uměleckým dílem? Přičemž reakce konceptuálního umění je značně radikální.<sup>6</sup> Ty nejextrémnější myšlenky se kumulovaly předně

---

<sup>6</sup> Domnívám se, že právě radikalita disponuje zvláštní přitažlivostí a strhává pozornost tak potřebnou k větším změnám, a takovou změnou obrat od tradičního vnímání umění jistě je. Přesto možná není tak radikální z pohledu, který nám umožňuje současný dobový

v počátečním období tohoto hnutí, ale s jejich postupnou realizací je patrné, že zde stále zůstává mnohé z umění předešlého, a tím je jistá potřeba komunikace díla či naplnění jeho potenciálu působit a být uchopen. Je to ale možné v případě, kdy dílo neposkytuje nic smyslově uchopitelného? Jak je možné sdělit myšlenku, aniž bychom ji vyřkli? V tom vidím zásadní problém v tvrzení, které zastávají Goldie a Schellekens, když přejímají od konceptuálních umělců pojetí konceptuálního umění jakožto dematerializovaného. Vyřazují proto termín médium ze spojitosti s fyzickým objektem u konceptuálního umění. Přestože velice přesvědčivě vysvětlují, jak chápat dematerializaci, není možné opomenout, že upozaděné materiálně je stále materiálním.

Konceptuální umělci si dobře uvědomovali, že na sebe forma strhává pozornost, jednoduše proto, že je člověk zvyklý artikulovat svět skrze smyslově uchopitelné, spíše, nežli skrze abstraktní. Z hlediska komunikace to vyžaduje přirozeně daleko méně námahy. Koncept, ke kterému konceptuální umění vzhlíží, má abstraktní, myšlenkovou povahu, kterou je nutné představit v takové podobě, která by umožňovala její sdělení, ale zároveň by nevyvolávala tendenci zaměňovat ji za samotné sdělení. Pro konceptuální umělce je tedy podstatné, aby nešlo o tradiční podobu formy, logicky tak přistupují k takovým podobám a materiálům, které zřetelně nemají bez významu díla žádnou jinou vlastní uměleckou hodnotu. Tento požadavek je v mnohých případech spekulativní a ještě se k němu v průběhu zkoumání blíže vrátím.

Aby Goldie a Schellekens dostatečně zdůraznili specifitu konceptuálního umění, přistupují ke komparaci s tradičním uměním. Na základě toho předkládají dvě podoby média. Jedno tradiční, fyzické, a druhé konceptuální, ideové. Přičemž jejich charakteristika je, že fyzické médium opracovává materiál, zatímco ideové médium opracovává ideu. Následně pojem média a díla jako takového splývá a zdá se, že pokud je u tradičního umění dílem médium, tedy fyzická podoba, pak u konceptuálního díla je jím také médium, ovšem to ideové, a tedy idea. Takový závěr odpovídá snaze konceptuálních umělců přiblížit toto hnutí jako umění ideje,

---

odstup od počátků konceptuálního umění. Z pohledu Goldieho a Schellekens se zdá, že konceptuální umění přináší výrazně radikálnější změny v umění, je ale vůbec možné hovořit o více a méně radikálních změnách? Musíme si uvědomit, že je radikalita nutně spojená s obdobím jejího vzniku, jde o společenskou reakci na něco, co se v konkrétní době výrazně vymyká konvencím, a proto není adekvátní jakkoli vyzdvihovat jednu radikální změnu nad druhou, jelikož hodnotící subjekt může brát v potaz vždy jen omezené historické údobí.

konceptu. Vystává zde ovšem řada nejasností v tom, jak chápat pojem médium. Pokud bychom jej brali jako prostředek komunikace, pak jím nemůže být idea, jelikož sama o sobě nic nezprostředkovává, ale naopak chce být zprostředkována. Druhou možností, jak pojem média v tomto případě vnímat, je skutečně jeho zaměnitelnost se samotným dílem. Přestože se na řadě míst svého zkoumání snaží Goldie a Schellekens udržet jistou distinkci mezi dílem a médiem, ve většině částí tuto distinkci nejsou schopni udržet a ani dostatečně vysvětlit, čím se od sebe liší.

Pokud přistoupíme na to, že médiem konceptuálního díla je idea a tato idea je zároveň dílem, co tuto ideu zprostředkovává? Nastíněné nejasnosti se Goldie a Schellekens snaží vyřešit odlišením média a prostředků. Proto také docházejí k tvrzení u konceptuálního umění, že *médium je idea*<sup>7</sup>. „Konceptuální umění se od tradičního umění liší ve dvou směrech. Zaprvé čerpá ze široké škály prostředků k vytváření uměleckých děl. A zadruhé, tyto prostředky k vytváření jsou pouze prostředky.“ Příliš ostrá distinkce, kterou volí mezi konceptuálním a tradičním uměním, je problematická a neudržitelná, jak dále uvidíme. Pestrost volených prostředků u konceptuálního umění dalece přesahuje prostředky tradičního umění, ale znamená to také, že není možné nalézt paralelu *pouhých prostředků* i v tradičním umění? Opět je třeba zdůraznit, že konceptuální umění není tak radikální, jak se zdá. Například u sochaře, pokud opracovává kámen, tak výběr konkrétního kamene závisí na tom, jak má finální dílo působit s čímž souvisí i úspěšnost komunikace. Oproti tomu zde máme konceptuální dílo, jako příklad poslouží „Město duší“<sup>8</sup>, které vytvořil Roelof Louw. Toto dílo je známé také jako pyramida složená z 6 000 pomerančů, přesně tak totiž vypadalo na začátku svého vystavení. Jelikož se ale jedná o konceptuální dílo, které si žádá participaci návštěvníka galerie, jednotlivé pomeranče byly postupně přemísťovány, snědeny, odneseny apod.<sup>9</sup> Z hlediska výše rozebraného zde pomeranče představují pouhý prostředek, který bez významu díla postrádá smysl. Je ale vhodné užití termínu „pouhý prostředek“? Co zde chci namítnout, je nedostatek pozornosti vůči důležitosti výběru prostředků a jejich zdánlivé oddělení od díla. Stejně, jako si

---

<sup>7</sup> GOLDIE, Peter – SCHELLEKENS, Elisabeth. *Who's Afraid of Conceptual Art?* London and New York: Routledge, 2010, s. 24.

<sup>8</sup> Dostupné z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/louw-soul-city-pyramid-of-oranges-t13881>

<sup>9</sup> Požadavek, aby se návštěvník stal integrální součástí díla a také procesu tvorby, je důležitou součástí konceptu tohoto díla.



sochař vybírá, zda chce promlouvat například skrze mramor nebo žulu, ani u konceptuálního umělce není tento výběr nahodilý. Obzvláště s neomezenými možnostmi může být proces výběru vhodného materiálu o to náročnější. V obou případech je ale zvažena schopnost materiálu vhodně komunikovat. Roelofova výstava s názvem „Některé dimenze mého oběda“ dobře demonstruje, že právě výběr pomerančů, jakožto prostředku díla má zásadní význam. Termín pouhý prostředek by mohl být ponechán jen za předpokladu, že bude dostatečně vysvětleno, jakým způsobem se s dílem pojí, místo aby byl od díla bezvýhradně distancován. Nesnažím se zde povyšovat samotnou materiálnost, snažím se ukázat, že výběr vhodného prostředku je součástí díla, a přesto, že nezáleží na originalitě či jedinečnosti a prostředek lze snadno nahradit, je nepostradatelnou složkou díla. Prostředek se stává součástí díla skrze jeho zapojení do kontextu, znamená to tedy, že samotná fyzická podoba prostředku zůstává i nadále stranou, byť se stává tím, co u takového umění bezprostředně vnímáme. To, co se zde liší je absence záměrných estetických vlastností této fyzické podoby a požadavek k nasměrování pozornosti k samotné ideji. To je také důvod, proč zde záleží na konkrétním výběru tohoto prostředku, jelikož už samotným dotázáním se, proč byl zvolen, se již ocitáme u konceptu díla a zapojujeme tak své úsilí do porozumění dílu.

K tématu příliš ostré distinkce mezi konceptuálním a tradičním uměním, o které jsem hovořila, se vyjadřuje i Michaela Brejcha, která v něm vidí problém samotného dualistického přístupu oddělujícího formu a obsah. Ve své práci se dobírá tvrzení, že „konceptuální a percepční složky díla od sebe nelze oddělit.“<sup>10</sup> K tomuto postoji směřuje i má snaha poukázat na to, že není možné přijmout tak vyhraněný pohled na to, co je tradiční a co je konceptuální dílo. Goldie a Schellekens sice dobře poznamenávají, že umělecké dílo není pouze hmotný artefakt, ale zároveň se tak dopouští obdobné chyby, pokud přistupují k dílu tradičního umění jako k pouhému hmotnému artefaktu. Rozdíl je v tom, na co tyto dvě zmíněné umělecké oblasti kladou důraz. Vidět to můžeme například na tomto tvrzení Josepha Kosutha.: „Základní princip konceptuálního umění, jednoduše řečeno, spočívá v uvědomění si, že umělec pracuje s významem, nikoli barvami,

---

<sup>10</sup> BREJCHA, Michaela. *Proti dualismu - konceptuální umění ve světle funkcionálně-normativní teorie*. Dizertační práce (Ph.D.)--Univerzita Karlova. Filozofická fakulta, 2019, s. 133, s. 47.

tvary či materiály.“<sup>11</sup> Stejně tak si ale musíme uvědomit, že u tradičního umění umělec také nepracuje čistě s barvami, tvary a materiály, ale s jejich pomocí vytváří celkový význam díla. K tomu se přiklání i Brejcha z pohledu vnímatele, když tvrdí, že při percepci díla se „...nevztahujeme k barvám a tvarům na ploše, ale prostřednictvím nejrůznějších funkcionálně-normativních rámců identifikujeme určité jednoduché i komplexnější hodnoty, které dohromady vytvářejí ideu díla, jež je vtělena do jeho viditelné báze.“<sup>12</sup>

Závěrem lze shrnout, že umělecké dílo nemůže existovat bez smyslově uchopitelného zprostředkování a výběr prostředku je součástí procesu tvorby a tedy samotného díla do té míry, do jaké byla zohledněna jeho role usnadňující pochopení a zprostředkování ideje díla.

### 1.1.3. PROTI ESTETICKÉMU

Posledním vyzdviženým specifickým rysem je deestetizace konceptuálního umění. Na příkladu tradičního umění Goldie a Schellekens ukazují, že právě činnost porozumění skrze percepci je součástí toho, čemu říkáme estetické.<sup>13</sup> Tradiční médium je oceňováno pro své estetické vlastnosti, které jsou nám dány bezprostředně, zatímco u konceptuálního umění k jakýmkoli estetickým hodnotám musíme teprve dojít skrze naše úsilí porozumět dílu. To ovšem dle Goldieho a Schellekens nebrání tomu, aby bylo konceptuální dílo estetické. Vyhraňují se tedy vůči tvrzení, že estetické hodnoty může mít v souvislosti s uměním jen hmotný artefakt. To vede Goldieho a Schellekens k propojení konceptuálního umění s nezbytnou znalostí jeho kontextuálního diskurzu. Z hlediska povahy konceptuálních děl poukazují na to, že tato znalost není vždy přístupná, tj. že ji nemusíme vyčíst ze samotného fyzického objektu nebo názvu díla. Oproti tomu opět uvádí rozdíl u tradičního umění, kde je znalost kontextuálního diskurzu zbytečná, neboť mnohdy vyžaduje jen základní znalost,

---

<sup>11</sup> KOSUTH, Joseph. Intention(s). *The Art bulletin* New York: College Art Association, 1996, 78(3), s. 407-412

<sup>12</sup> BREJCHA, Michaela. *Proti dualismu - konceptuální umění ve světle funkcionálně-normativní teorie*. Dizertační práce (Ph.D.)--Univerzita Karlova. Filozofická fakulta, 2019, s. 133, s. 34.

<sup>13</sup> GOLDIE, Peter – SCHELLEKENS, Elisabeth. *Who's Afraid of Conceptual Art?* London and New York: Routledge, 2010, s. 25.

kteřou běžný recipient dané společnosti disponuje. Uvádí například znalost lidského těla.

Goldie a Schellekens zde tedy zastávají stanovisko, že konceptuální umění nepostrádá estetický aspekt a není s estetikou v rozporu, přestože dále zohledňuje jeho dematerializovaný charakter. U hledání estetického v konceptuálním umění vychází z již zmíněného rozdělení fyzického a ideového média. Pokud u tradičního umění má fyzické médium estetické vlastnosti, pak tyto vlastnosti Goldie a Schellekens připisují také ideovému médiu v případě konceptuálního umění. Pozornost tedy odvádí od percepčního k samotnému zážitku. Charakteristickým rysem idejí je pak metaforičnost, která má schopnost vytvořit z pouhé ideje zážitek. Přímo hovoří o ocenění vynalézavosti a způsobu realizace ideje. Od estetické hodnoty následně přistupují k výkladu kognitivní hodnoty. U tradičního umění rozliší kognitivní hodnotu jako takovou hodnotu, která má zájem na zobrazeném, na faktech, zatímco estetická hodnota má zájem na způsobu zobrazení, konkrétně tedy kompozici a emocionální intenzitě zobrazeného. Domnívají se, že v případě tradičního umění tyto hodnoty stojí proti sobě, zatímco u konceptuálního umění nikoli. Nadto je u konceptuálního umění kognitivní hodnota nejen možná, ale předně nutná, protože je podstatou konceptuálního díla. Na rozdíl od tradičního umění se ale v tomto případě kognitivní hodnota neváže na fakta, ale na samotný prožitek, kde se tato hodnota mísí společně s estetickou hodnotou. V tom je dle Goldieho a Schellekens specifikum konceptuálního umění, že tyto hodnoty nestojí proti sobě, ale vzájemně se mísí v prožitku ideje. To znamená, že na jednu stranu hodnotíme, jak je opracována idea a paralelně s tím oceňujeme samotné sdělení.

Podívejme se teď blíže na samotný základ problému vyhranění se vůči estetickému. Je patrné, že tento požadavek deestetizace vyplývá z příliš úzkého pojetí estetiky, jelikož to, vůči čemu se konkrétně vyhraňují, je ve skutečnosti pouze jedna z možných podob estetického, nikoli však jediná podoba estetického. Dokladem může být srovnání přístupu konceptuálních umělců a přístupu Allana Kaprowa. Přestože je tento známý autor performancí současníkem konceptuálních umělců, je u něj patrný vliv studia estetiky a povědomí o jejích možnostech a rozsahu. Proto s nimi nesdílí stejný odpor vůči estetickému. Přestože by se na první pohled mohlo zdát, že obdobně využívá předmětů každodenní potřeby, které

vtahuje do jiných kontextů, činí tak značně odlišným přístupem. Místo, aby vyvyšoval koncept jeho performancí, zaměřuje se na předměty a akt performance jako takové. Snaží se ukázat jejich potenciál, kterým je estetická hodnota obyčejných, všedních předmětů. Místo, aby jim ubíral nárok na to být součástí díla, činí z nich to, co je na díle podstatné. Přesto se zde myšlenkově střetává s konceptuálním tvrzením, že umění může být cokoli, pokud je to nazíráno z hlediska uměleckého rámce. Zásadním rozdílem zůstává, že Kaprow klade důraz na estetický potenciál jakýchkoli předmětů a aktů, zatímco pro konceptuální umělce je vztah těchto předmětů či aktů k samotnému dílu zcela bezvýznamný a pokud náhodou vykazují estetické hodnoty, jsou pro samotné dílo zcela irelevantní a naopak jsou vnímány jako rušivé. To je také důvodem, proč konceptuální umělci využívají takové předměty a materiály, které neevokují přítomnost estetických vlastností.

I přes značnou odlišnost v přístupu Kaprowa můžeme vidět, že konceptuální umělce značně ovlivnil a to konkrétně v zapojování vnímatelů do samotného díla a jeho procesu utváření, ať už jde o přímý nebo nepřímý kontakt s určitým materiálem. Je ale důležité dodat, že v případě konceptuálního umění naše účast na konstituci díla může být i nevědomá a nikterak nezaručuje porozumění dílu. Stále zde zůstává zásadní záměrnost a promyšlenost konceptu, i kdyby součástí tohoto konceptu měl být zahrnut nekontrolovatelný vývoj díla v závislosti na reakci vnímatelů, kteří se stávají jeho součástí.

Příliš úzké pojetí estetického působí problémy i z hlediska teoretiků, kritiků a samotných vnímatelů, kteří ke konceptuálním dílům přistupují z hlediska tradičně pojatého umění a konvencionalizovaného přístupu jeho vnímání a hodnocení. Proto je potřeba přezkoumání otázky umění tak důležitá a to nejen z hlediska obhajoby konceptuálního umění, ale umění obecně, jak si dále ukážeme. Opět si připomeňme přístup Clementa Greenberga, který spojoval estetické výhradně s percepčním a předmětem jeho zájmu tak bylo výhradně tradiční umění. Samotné téma estetického v konceptuálním umění je značně obsáhlé a vzhledem k rozsahu práce jej mohu pojednat jen ve značně zúžené podobě. Proto bych zde ráda využila podrobnějšího zkoumání na toto téma, které na rozdíl od Goldieho a Schellekens odmítá dematerializaci v konceptuálním umění. Michaela Brejcha již v úvodním vhledu do problematiky poznamenává

toto.: „Percepční rovná se hmotné a estetické na jedné straně, a nepercepční rovná se myšlenkové a konceptuální na straně druhé, tak by šlo charakterizovat první a možná nejzásadnější omyl konceptualismu vycházející z dualistického paradigmatu.“<sup>14</sup>

## 1.2. KRITICKÝ POHLED NA ZKOUMÁNÍ GOLDIEHO A SCHELLEKENS

Goldie a Schellekens vnímají tradiční i konceptuální umění, jako umění, přesto k těmto dvěma uměleckým projevům přistupují z hlediska odlišností a nikoli souvislostí. Takový přístup je vhodný pro zachycení nuancí a specifikace zkoumaného, ale dopouští se díky tomu zastínění komplexnosti umění obecně. Jinými slovy, přistupují k tradičnímu umění, jakoby se jednalo pouze o něco fyzického a ke konceptuálnímu umění, jakoby se jednalo pouze o něco ideového, což není reálné. V obou případech jde pouze o část, na kterou daný umělecký projev klade důraz, ale neznamená to, že by měl odděleně pouze tuto část. Je to obdobné, jako když se podíváme na rozdíl mezi sochařstvím a malířstvím, nebo mezi jednotlivými styly té které kategorie, jako je například rozdíl mezi realismem a impresionismem v malířství. I v těchto případech vidíme, že každý umělecký projev pouze klade důraz na něco jiného a s tím vnáší do vnímání umění i řadu změn.

To, jakým způsobem samotní Goldie a Schellekens nepřímou rozostřují vlastní distinkci mezi tradičním a konceptuálním uměním, je dobře patrné u problematiky estetického. Zde zastávají stanovisko, že estetické můžeme uvažovat jak u fyzického média tradičního umění, tak u ideového média konceptuálního umění. Vystává tedy otázka, zda je skutečně ono percepční a konceptuální oddělitelné. Jinými slovy, je možné oddělit formu a obsah? Jestli totiž estetické může být vázáno na obojí, pak z hlediska estetického nevzniká potřeba je oddělovat. Pokud bychom přistoupili na sjednocení formy a obsahu, na tom, kde se estetické projeví, se nic nezmění.

Další nejasnosti vyplývají z pojetí kontextuálního diskurzu. Žádné dílo není možné vnímat bez vazby na společnost. Tento bod si uvědomuje i Joseph

---

<sup>14</sup> BREJCHA, Michaela. *Proti dualismu - konceptuální umění ve světle funkcionálně-normativní teorie*. Dizertační práce (Ph.D.)--Univerzita Karlova. Filozofická fakulta, 2019, s. 133, s. 5 – 6.

Kosuth ve svém pojednání „Umělec jako antropolog“, kde ukazuje, že umělec antropolog, na rozdíl od antropologa jako takového, se nalézá uvnitř společnosti a působí ve stejném sociokulturním kontextu, ze kterého se vyvinul. Pro umělce to znamená, že:

„...získání kulturní plynulosti je dialektickým procesem, který zjednodušeně řečeno spočívá v tom, že se snaží ovlivnit kulturu a zároveň se učí od téže kultury, která ho ovlivňuje, a snaží se ji přijmout.“

Dílo, které vytvoří, je založené na předpokladu znalosti společenského kontextu, jinými slovy určitém souboru znalostí, umožňujícím dílo pochopit. Kontextuální znalost je tedy přítomná v umění obecně a předpoklad hlubší znalosti určitého kontextu, se kterým dílo pracuje, není výhradou konceptuálního umění, ale stejně tak se může týkat jakéhokoli jiného umění. Je pravda, že mnohá konceptuální díla se zabývají tématy mimo základní společenské znalosti, v takových případech jsou ale mnohdy doplněna výkladem. I kdybychom přijali tvrzení, že se některá konceptuální díla zaměřují na značně omezené pole recipientů, od nichž vyžadují určité znalosti, například filozofie, pak také můžeme říci, že totéž se odehrává v případě jednotlivých literárních žánrů zaměřených na úzký okruh čtenářů, a tedy, že tento předpoklad není pro konceptuální umění nikterak výhradní. V opačném případě tradičního umění, u něhož dle Goldieho a Schellekens není dílo na kontextuálním diskurzu závislé, musím opět nesouhlasit. Domnívám se, že ani tradiční umění nemůže spoléhat bezezbytku pouze na svou fyzickou část. U tématu kognitivní hodnoty je patrné, že si toho jsou Goldie a Schellekens vědomi, přesto ale tuto skutečnost potlačují dualistickým přístupem. Pokud bychom měli vnímat tradiční umění pouze jako fyzický objekt, odpírali bychom mu obsah, který není bezprostředně vyjádřen. Pro představu můžeme zmínit Malevičův „Černý čtverec na bílém pozadí“. Přestože bychom jej nezařadili jako jednoznačný příklad tradičního umění, jedná se o dílo, které spočívá na své fyzické reprezentaci. Tento bezpředmětný výjev svou velikostí neumožňuje pohltit vnímatele tak, jak toho dosahují například díla Rothka, která spoléhají na silný emotivní ráz působení velké barevné plochy. Malevič se v tomto případě drží menšího formátu a místo emotivního pohlcení volí zcela odlišně důmyslný náznak obsahu, když toto dílo na první výstavě „0,10“ pověsil do horní rohové části místnosti. „Černý čtverec na bílém pozadí“ najednou přestává být tím, co vidíme a začíná být tím, čemu rozumíme, pokud si toto gesto

způsobu vystavení spojíme s tradičním umístěním ikon v jeho rodném Rusku, kterému se říkalo „krásný roh“, ve kterém se zdi dotýkají stropu. V tomto momentě už jsme schopni vyložit silný symbolický význam díla spojený se spiritualitou.

Konceptuální umělci si dobře uvědomují přítomnost těchto skrytých významů, stejně tak, jako náročného procesu tvorby děl a celkově obsahu i v případě tradičního umění. To, vůči čemu se vyhraňují, není prázdnota tradičních děl, ale teorie, které je takto oddělené od obsahu vidí, a s tím se také kriticky pojí i reakce vnímatele, který pro samo fyzické nevidí nic za tím a místo úsilí jen povrchně sálá emotivní prožitky z percepčních vlastností díla.

Mým záměrem je ukázat, že konceptuální díla nespočívají výhradně na obsahu, paralelně s tím také vyplývá, že ani tradiční díla nezakládají pouze na formě. To, čím se liší, je nutné vnímat jako odlišnou část komplexního celku, na kterou se klade důraz. Přistupuji tedy k takovému postoji, který velice pečlivým způsobem rozvádí Michaela Brejcha ve své disertační práci, kde se věnuje protidualistické teorii. V této souvislosti zde zmíním následnou citaci: „...dualistické paradigma neumožňuje vidět propojenost mezi zjevnými a nezjevnými aspekty umění a nedokáže vysvětlit, jakým způsobem se idea díla odráží v jeho formě, což mimo jiné také znamená, že žádné umělecké dílo nemůže existovat mimo svůj viditelný nosič, ať se již jedná o tradiční či konceptuální umění.“<sup>15</sup> Z jejího zkoumání vyplývá, že nezávisle na tom, zda jde o tradiční, či konceptuální dílo, to, co hodnotíme, je idea, jejíž porozumění se konstituuje skrze médium, ve smyslu zprostředkovatele komunikace díla.

V další části se budu podrobněji zabývat tématem média. Nejprve nastíním, čemu bych se chtěla ve svém přístupu vyhnout vzhledem k nalezeným nedostatkům zkoumání Goldieho a Schellekens a poté již přistoupím k vlastnímu řešení problematiky média v konceptuálním umění, které budu postupně demonstrovat na řadě konkrétních příkladů. Tuto část bych chtěla uzavřít shrnutím mé snahy uchopit konceptuální umění. Lze o něm hovořit následovně.: Jedná se o takové umělecké projevy, které jsou založeny na uvědomělém,

---

<sup>15</sup> BREJCHA, Michaela. *Proti dualismu - konceptuální umění ve světle funkcionálně-normativní teorie*. Dizertační práce (Ph.D.)--Univerzita Karlova. Filozofická fakulta, 2019, s. 133.

sebereflexivním procesu tvorby a zpracování ideje. Jde o kreativní transformaci myšlenky, při níž není kladen jakýkoli důraz na originalitu či jedinečnost smyslově uchopitelného prostředku komunikace díla.

Jak je patrné, toto upřesnění zkoumaného zcela nevyvrací příliš zužující a radikální myšlenky konceptuálních umělců, jako například Sol LeWitta, který konceptuální umění ztotožnil se souborem strategií. Přesto se ale domnívám, že toto upřesnění umožní pojmut konceptuální umění dostatečně široce, aniž by zde došlo k rozporuplnostem.

### 1.3. VLASTNÍ PŘÍSTUP K MÉDIU

Z mnohých předchozích zkoumání již víme, že moderní umění a s ním i umění konceptuální vykazuje řadu odlišností z hlediska média. Například nezávislost procesu vytváření média na autorovi. Velice okázalý průlom v otázce autorství hmotné stránky díla předvedl již Laszló Moholy-Nagy, který si v roce 1923 objednal zhotovení svého díla z telefonní budky. Dále zde máme také ztrátu jedinečnosti a originality, jelikož na scénu vstupuje kvantitativní průmyslová výroba či signifikantní využívání a přivlastňování již hotových objektů, jako například v případě variací děl Josepha Kosutha „Jedna a tři židle“, „Jedno a tři kladiva“, „Jedna a tři lampy“ apod. To ovšem nebude objektem zájmu této kapitoly, zde chci věnovat pozornost vazbě mezi dílem a jeho médiem, jakožto sprostředkovatelem ideje díla. Pro začátek je důležitým krokem učinit čáru za přístupem Goldieho a Schellekens, abych mohla představit vlastní přístup k pojmu médium.

Jak již bylo řečeno v předchozích kapitolách, Goldie a Schellekens pro konceptuální umění vyhradili termín ideového média, přičemž to, co je nám bezprostředně dáno, je pouhý prostředek díla. Ve svém zkoumání se zaměřují předně a takřka výhradně na toto ideové médium, jelikož pouhý prostředek distancují od samotného díla, což je důvodem zanedbatelné pozornosti, které mu věnují. Jinými slovy řečeno, pouhý prostředek rozebírají jen do té míry, aby ukázali, že není součástí díla, což mimo jiné pokládají za charakteristický rys konceptuálního umění, jak již bylo probráno u tématu dematerializace. Tento přístup jim také umožňuje dostatečně důrazně odlišit fyzično tradičního umění od fyzična konceptuálního umění. Pro konkrétnost pouze shrnu základní myšlenku.



Goldie a Schellekens dochází k tvrzení, že v případě umění je vždy nutně přítomné i něco fyzického. Tímto fyzickým je míněn jak napsaný text na zdi galerie od Lawrence Weinera, tak i fotografie happeningu atp. Jak již bylo řečeno, snaží se odlišit fyzické v konceptuálním umění a v umění tradičním. Proto docházejí k rozlišení fyzického prostředku a fyzického média. Jako příklad, ke kterému se chci vyjádřit, zde uvádí písmo. V jednom případě pouze zprostředkovává poezii, přičemž samotné zpracování je irelevantní, v druhém případě jde o kaligrafii, kde se naopak samo písmo stává předmětem ocenění. Pokud písmo pouze zprostředkovávájící poezii má být průměrem ke konceptuálnímu umění, pak musím namítnout, že je zde opomenuta vazba mezi prostředkem a dílem, kterou skutečně písmo v případě poezie postrádá. Nejde zde o něco obdobně odděleného. Při tvorbě poezie umělec vědomě nezvažuje, jaký způsob zprostředkování básně bude nejvhodnější k jejímu sdělení, protože je to svým způsobem dopředu dané, písmo je ustáleným sdělovacím prostředkem literatury obecně. To, co zde umělec vědomě zahrnuje ve svém procesu tvorby, jsou slova, jejich význam apod. Oproti tomu konceptuální umělec si je vědom, že umění ideje vyžaduje úvahu o jejím zprostředkování. Důvodem k tomu je široké pole možností pro volbu prostředku, ale předně také to, že samotný výběr prostředku je součástí díla. Příklad písma, který zde Goldie a Schellekens uvádí, by mohl být správný pouze z čistě fyzického hlediska, což je nedostačující. Dalším příkladem, kde se již jedná o konkrétní konceptuální dílo, je uvedena Duchampova „Mona Lisa L.H.O.O.Q Shaved“, která je k nerozeznání od té skutečné. Na Duchampově díle je zásadní, že mu předcházela tatáž Mona Lisa, které navíc přimaloval knírek. Ta je nezbytným kontextem pro docenění nové "oholené" Mony Lisy, která je již skutečně nerozeznatelná od originálu Leonarda Da Vinci. Jak zde poznávají Goldie a Schellekens, rozdíl tkví v jiném narativu obou děl. Tím poukazují na irelevantnost oceňování prostředku v případě konceptuálního umění. „Nejde o dílo, ale o médium v pravém slova smyslu.“ Zde opět zavádí distinkci díla a média, která jim v případě tradičního umění tak splývala a naopak místo termínu prostředek opět volí termín médium. Přestože souhlasím s tvrzením, že samotný prostředek, pokud jej vnímáme v čistě fyzické podobě, není nositelem hodnoty díla, zastávám názor, že jeho volba je důležitou součástí díla a z takového hlediska zde máme nezanedbatelnou vazbu mezi

fyzickým a ideovým. Na následných příkladech se pokusím přiblížit předložená tvrzení.

Umělci Christo a Jeanne-Claude jsou známý svým zakrýváním významných budov. Příkladem může být budova Říšského sněmu v Berlíně, kterou zabalili do látky. Nejen, že se jedná o monumentální stavbu, ale výběr byl značně ovlivněn také významem, který se s ní pojí. To byl také důvod, proč byl projekt třikrát odmítnut, než došlo k jeho uskutečnění. Pro představu, první žádost byla podána v roce 1971 během studené války a uskutečnění proběhlo až v roce 1995. Kritikou byl kladně přijat a odezvy byly i takové, že celé dílo je předzvěstí nového Německa, což vzhledem k původně plánovanému datu uskutečnění ukazuje na potřebu vlastního výkladu díla, kterou konceptuální umění vzbuzuje. Celý akt by se dal zařadit pod umění site-specific, přičemž temporalita a zvolený materiál, stejně tak, jako sama budova, která byla vnímána jako symbol demokracie, mají svůj význam pro celkové dílo. Použití látky dokonce odkazuje na klasickou tradici umění, povšimněme si například její užití v případě antických soch, a využívá její vlastnosti nestálosti a neustálého pohybu, který ovšem díky použitým lanům pod sebou vždy dával tušit výrazné rysy stavby.<sup>16</sup> Důvodem, proč toto dílo uvádím pod konceptuálními díly je ten, že jeho podstata tkví předně v konceptu, v celkové ideji, při níž je plánování, které celý projekt obklopuje, skutečnou tvorbou díla, nikoli instalace látky a provazů na budovu. Právě látka, provazy a budova i s jejím vlastním významem spoluutváří dílo, samotná idea, byť například prezentovaná pomocí skic, by byla nehotovým dílem. Na tomto příkladu dobře vidíme, že nelze oddělit obsah od formy a že to, co bylo nazváno pouhým médiem, je ve skutečnosti nepostradatelnou součástí díla, přestože se změnila jeho povaha, tj. nezávislost na autorově fyzickém přičinění, originalitě či jedinečnosti.

Dalším příkladem, na kterém je dobře patrná důležitost volby prostředku, je dílo nazvané „Vložení do ideologického oběhu: Projekt Coca Cola“, které vytvořil Cildo Miereles. Smyslem díla bylo prozkoumat představu oběhu a výměny zboží, bohatství a informací, jako projevů dominantní ideologie.<sup>17</sup> Prostředkem díla zde Miereles zvolil láhve Coca Cola, s nimiž využil i

---

<sup>16</sup> Dostupné z: <https://christojeanneclaude.net/artworks/wrapped-reichstag/>

<sup>17</sup> Dostupné z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/meireles-insertions-into-ideological-circuits-coca-cola-project-t12328>

distribučního oběhu těchto lahví. Odstranil z nich původní nápis složení výrobku a totožným písmem jej vyměnil za kritická politická prohlášení nebo pokyny k přeměně láhve na Molotovův koktejl, před jeho navrácením do redistribučního oběhu. Pod takovým textem byl mj. přidán i název díla a autorovo prohlášení o účelu. K úspěchu projektu tato změna nebyla samotnou korporací zaznamenána a na jejich náklady se do světa dostávali znovunaplňené lahve se značně pobuřujícími texty. Výběr prostředku byl cíleně zaměřen na takto běžný předmět masové cirkulace, který nadto představoval v roce 1970 symbol imperialismu Spojených států. Podařilo se mu tak vytvořit komunikační tok, který nepodléhal typicky usměrňující kontrole, jaké podléhala například média. Z hlediska konceptuálního umění je důležité zmínit spoluúčast lidí, kteří se stávali součástí díla a celkového umožnění jeho existence. Dále je s tímto projektem spojováno téma anonymity a vlastnictví, v tom smyslu, že se takové dílo stává nekontrolovatelným a nemožným vlastnit, což poukazuje na společenskou i uměleckou sebereflexivitu.

U dalšího příkladu bych chtěla otevřít otázku různých podob prostředků. Představované dílo nese název „Inertní plyn: Helium“ od Roberta Barryho. Tento příklad využívají i Goldie a Schellekens, kteří na něm demonstrují, jak se konceptuální umění zabývá otázkou dematerializace. V tomto případě šlo o vypuštění malého množství hélia v Kalifornské poušti. Barry zde poukázal na neustálou přítomnost a proměny vypuštěného inertního plynu, který není možné vidět. Z hlediska prostředku je zajímavá fotografie plynové bomby umístěné v poušti a samotná plynová bomba umístěná v poušti. Na jednu stranu zde tedy máme akt, který se odehrál na určitém místě a v určitou dobu, a to značně nepřístupném širší veřejnosti, pokud vůbec můžeme hovořit o přítomnosti někoho jiného, nežli autora samotného, na stranu druhou zde máme dokumentující fotografii, která sama o sobě nedokumentuje akt, jelikož jde o vypuštění plynu, který není vidět. Dokumentuje pouze myšlenku. V každém případě se zdá, že zde máme dvě podoby prostředku, skrze jeden je vykonáván akt a skrze druhý je dokumentována idea. Ani jeden z nich není samotným dílem, ale oba mají logickou vazbu na proces tvorby díla. Otázkou zůstává, zda je zde nějaký rozdíl či vzájemná podmíněnost. Fotografie je závislá na nějakém výjevu, který zachycuje a naopak plynová bomba v poušti by nemohla dílo komunikovat širšímu počtu vnímatelů z důvodu svého umístění a temporálnosti. Máme zde tedy temporální

prostředek komunikace díla a prostředek, který naopak dílo časově uchovává, ať už se jedná o fotografii nebo popis, je snadno distribuovatelný a dostupný.

Smyslově uchopitelný prostředek může mít mnoho podob, může jít o objekt, akt či událost, zvukový či světelný záznam, popis, fotografii atp. Není podmínkou, aby každé dílo mělo jen jediný prostředek. Mnohá díla využívají celý soubor prostředků, které svými specifickými možnostmi umožňují dílu komunikovat. Může jít o značně komplexní způsob, jakým je nám dílo dáno, ale zároveň to není podmínkou konceptuálních děl. Ta jsou různorodá, od využití jediného prostředku, přes časté propojení fotodokumentace a popisu až po případy, kdy je dílo obklopeno celým komplexem prostředků, extrémním případem pak mohou být tzv. multisenzorická díla, nutno poznamenat, že konkrétně tento druh děl již ve většině případů dalece přesahuje konceptuální umění, byť je stále dobře patrný jeho vliv.

Důležitou otázkou je vyjasnění rozdílu mezi pojmy médium a prostředek. Doposud jsem ukázala spornost distinkce zvolené Goldiem a Schellekens, kteří tyto dva pojmy rozlišují. Chtěla bych zde navrhnout vlastní úpravu jejich pojetí. Médium je vše, co nám umožňuje zprostředkování díla a zároveň je součástí konceptu díla a tedy procesu jeho vytváření. Na druhou stranu pouhým prostředkem by pak byly takové zprostředkující podoby, které jsou nám dány buďto zcela nezávisle na autorovi a jeho díle nebo jsou autorem užity nezávisle na samotném vývoji díla. To znamená, že zde máme médium, které zprostředkovává ideu (například nějaký akt nebo objekt) a prostředek, který dokumentuje toto zprostředkování ideje. Znamenalo by to také, že zde nerozlišuji důležitost jednotlivých médií, ale již rozlišuji, pokud byly součástí intence díla, nebo pouhým záznamem této intence. Fotodokumentace je často využívanou formou zprostředkování a možná i proto je značně komplikované její zařazení pod médium nebo prostředek. Určujícím zůstává, zda ji autor bere v potaz v rámci transformace myšlenky díla, a je tedy součástí díla, nebo ji využívá jen dodatečně, a jde o pouhý záznam bez účasti na této transformaci myšlenky díla. Také je nutno poznamenat, že mají konceptuální díla značně dynamický charakter, různou podobu a mnohdy se dotváří až následnou interakcí s recipienty. To znamená, že média mohou být temporální a v průběhu svého zprostředkování ideje se mohou měnit, vznikat i zanikat. Například vezmeme-li v potaz dílo, které se projevilo v nějakém aktu, během tohoto aktu byl samotný akt zprostředkováním ideje díla,

ale po jeho skončení jakkoli smyslově uchopitelné zprostředkování končí, pokud jej nenahradí například fotografie či popis daného aktu. Tolik k tématu média. V následné kapitole již bude pozornost zaměřena k samotnému dílu.

#### 1.4. KOLIK VÝZNAMŮ TOLIKRÁT OBJEKTEM?

Kdy se jedná o dílo a co musí být splněno, abychom jej tak vnímali? Konceptuální umělci si uvědomují, že je vše možné nahlížet z různých rámců a pro využívání této skutečnosti jsou také dobře známý. Výběr prostředků i témat a myšlenek není nijak limitováno, jelikož to, jak daný předmět pojmem, závisí na tom, jaký přístup k němu zaujmeme. To znamená, že tentýž předmět můžeme vnímat jako praktický, využitelný například pro nějaký fyzický úkon, nebo jej můžeme vnímat jako prostředek nějakého sdělení, kdy jej vytrháváme z konvencionalizovaného vnímání a prostřednictvím díla jej uvádíme do nového kontextu vlastním úsilím. Tuto myšlenku můžeme nalézt v tvrzení, že se jedná o dílo, pokud to umělec jako dílo představil. „Jestliže někdo říká, že je jeho dílo umění, pak je uměním.“<sup>18</sup> Jedná se o kontext, který umělec poskytl. Proto se také zdá odůvodněné tvrzení Sol Le Witta, že „konceptuální umění nemá ve skutečnosti co dočinění s matematikou, filozofií nebo jinou mentální disciplínou. Matematika používaná většinou umělců je jednoduchou aritmetikou nebo jednoduchými číselnými soustavami. Filozofie díla je v díle implicitně obsažena a neilustruje žádný filozofický systém.“<sup>19</sup> Zde bych ráda zmínila přístup, který volí Michaela Brejcha, která hovoří o závislosti vnímání předmětu na jeho identifikaci skrze konkrétní rámce, jako je například praktický či estetický, funkcionálně-normativní rámec. Je patrné, že autor představuje svůj koncept v rámci umění a vyžaduje vůči tomu také náležitou reakci. Pokud bychom jej vnímali v jiném rámci, nemůžeme dojít k pochopení a zažití díla. Jde tedy o to, přistoupit na nabídku umělce, na jeho vybídnutí k tomu, vnímat umělecké dílo, jako umělecké dílo. Pouze v takovém případě můžeme přistoupit na to, že uměním může být cokoli. Proto se dále zaměřím na roli samotného autora a jeho možnosti co do ovlivnění našeho vnímání díla, jakožto umění.

---

<sup>18</sup> JUDD, Don IN.: KOSUTH, Joseph – GUERCIO, Gabriele – LYOTARD, Jean-François. *Art after philosophy and after: collected writings, 1996-1990*. 4th printing. Cambridge, MA: MIT Press, 1991, S. 65.

<sup>19</sup> LEWITT, Sol. IN.: Tamtéž, s. 71.

### 1.5. JE ZÁMĚR AUTORA NEPRŮSTŘELNÝM ŠTÍTEM?

Pokud je u konceptuálního umění kladen takový důraz na proces tvorby díla, znamená to i zvýšenou pozornost vůči autorovi z hlediska jeho záměru a díla samotného. Jak již bylo řečeno, umělec se snaží docílit nějakého sdělení skrze umění, jinými slovy necílí na sdělení samotné, ale i na jeho transformaci do sdělitelného. Úspěch tohoto sdělení závisí na několika faktorech, přičemž mezi nejzásadnější z nich, které řídí samotný autor, jsou zohlednění média, recipienta a prostředí, přičemž každý z těchto faktorů ovlivňuje různou měrou.

K tématu média bylo v předchozí kapitole řečeno mnoho, proto se zde uchýlím ke stručnému shrnutí. Autor nemusí mít přímý vliv na formování materiálu a materiál nemusí projít žádnou hmotnou transformací. Jak tedy autor ovlivňuje médium? To, k čemu zde dochází, je změna kontextu média, slovy Brejchy jde o změnu funkcionálně-normativního rámce, ve kterém daný objekt vnímáme, pokud jej vnímáme jako umění. Převážně jde o vědomé využití konvencionalizovaného pojetí nějakého objektu. Autor se nezaměřuje tolik na fyzickou podobu objektu, jako spíše na asociace jím vyvolané a jeho roli v mimouměleckém rámci. To, co zde ovlivňuje, je úspěšnost komunikace ideje díla skrze toto médium, ale také možné dimenze samotné ideje ve formě rozšíření potencionálního významu díla. Nesmíme totiž zapomínat, že mnohá díla záměrně nepřinášejí pouze jedinou možnou myšlenku, ale naopak vybízí k bezmezným alternacím ze strany recipienta.

Druhý ze zmíněných faktorů, kterým je ovlivnění recipienta, příhodně vystihuje následná citace jednoho z konceptuálních umělců Roberta Barryho.: „Jako v každém umění, zaujatý člověk reaguje individuálním způsobem, který zakládá na vlastní zkušenosti a imaginaci. To očividně nemohu mít pod kontrolou.“<sup>20</sup> Mnoho dalších autorů recipienta vybízí k účasti na díle a nechávají ho dílo nejen dokončit, ale stát se jeho součástí. Vybízení k dotvoření díla znamená, že nutně dopředu zahrnují tuto účast do celého konceptu díla. S opačným přístupem se naopak setkáváme u raného přístupu Josepha Kosutha, z jehož děl můžeme vnímat jistou finalitu, předložení hotové filozofické myšlenky

---

<sup>20</sup> BERRY, Roger, IN.: KOSUTH, Joseph – GUERCIO, Gabriele – LYOTARD, Jean-François. *Art after philosophy and after: collected writings, 1996-1990*. 4th printing. Cambridge, MA: MIT Press, 1991. s. 64

adekvátnímu publiku. Konkretizaci se bránil nahodilosti výkladu a recipient se tak stával pouze někým, kdo má pochopit význam díla, který mu byl udělen autorem. Takové tendence představuje ještě ve svých teoretických pojednáních s umělcem jakožto *analytikem*.

I s vědomím takto různorodých přístupů lze říci, že samotná úspěšnost předvídání určité reakce není nikterak pevně daná. Obecněji se vliv na recipienta dá shrnout jako snaha vyvolávat v recipientovi potřebu vlastního myšlenkového úsilí a reflexe, popřípadě sebereflexe, nemůžeme však hovořit o nějaké konkrétní míře.

Třetí faktor, kterým je ovlivnění prostředí autorem díla, již otevírá druhou část této práce, kde se pozornost obrací k environmentální estetice. K tomuto ovlivnění dochází ve dvojím směru. V prvním jde o ovlivnění našeho vnímání prostředí, zatímco ve druhém dochází k ovlivnění vnímání samotného díla skrze toto prostředí. Je to do jisté míry obdobné, jako v případě média. Konceptuální umělci se snažili distancovat od materiality a stejně tak i od samotných galerijních prostor. Znamená to tedy distanci nejen od tradičního užití média, ale i tradičního užití prostoru. Pokud je v případě média zásadní volba tohoto média, je možné k otázce prostředí přistoupit obdobně? Znamenalo by to, že výběr prostředí je stejně tak důležitý, jako výběr média? Nalezení odpovědi vyžaduje jiný přístup k otázce. Pokud se ptáme, zda může výběr prostředí, ve kterém bude konceptuální dílo prezentováno umožnit lepší komunikaci, pak musí být odpověď kladná. Pokud se opět uchýlíme ke komparaci s tradičním uměním, je patrné, že v rámci tradičního umění tento výběr nehraje zásadní roli a to i v případě, kdy se tradiční umění dostává do prostředí mimo galerijní prostory. Názorným příkladem může být běžné umístění sochy do vnějšího prostoru, tradičně zde máme podstavec a nějaký význam či symboliku, která se pojí se samotnou sochou, ale umístění samo o sobě neubírá ani nepřidává na významu sochy natolik, že by sochu samu o sobě nebylo možné ocenit. V tomto případě pojetí *samo o sobě* neznamena sochu izolovanou od společenského či historického kontextu apod., tj. ocenění pouze percepčních kvalit. V případě konceptuálního umění se ale výběr umístění stává součástí díla tím způsobem, že konstituuje ideu díla. Pokud se zrovna nejedná přímo o site-specific díla<sup>21</sup>, pak prostředí, na které je dílo nějakým způsobem

---

<sup>21</sup> Zde je dílo zhotoveno přímo pro konkrétní místo a na daném konkrétním místě.

vázáno, vykazuje alespoň obecné charakteristické rysy, které hrají zásadní roli pro funkčnost sdělení ideje díla. Například, má-li místo pro akt či vystavení média splňovat požadavek liduprázdnoty nebo přelidněnosti, zda má jít o přírodní krajinu nebo o rušné náměstí a podobně, přičemž míra takovéto specifikace prostoru závisí na vazbách s dílem, které jim určí autor v procesu tvorby. Jinými slovy, do jaké míry na těchto specifikách stojí samotné sdělení ideje. To je také hlavním důvodem, proč bude následné zkoumání rozděleno do dvou kategorií, které se způsobem využití a zahrnutí prostoru do svého konceptu výrazně liší. Předznamenám, že jde o kategorie konceptuální díla *v galeriích* a konceptuální díla *mimo galerie*. V každé z těchto kategorií se pokusím podrobněji objasnit, co myslím výběrem prostoru a vazbou konceptuálního díla na environment.

Před dalším zkoumáním je nezbytné ještě zdůraznit některé body, které z tvrzení o usnadnění komunikace díla výběrem prostředí mohou vyvstat. Přestože možnost díla komunikovat s co největším počtem vnímatelů je povětšinou kladným faktorem, v případě konceptuálního umění je nutno mít stále na paměti, že to, o čem hovoříme v případě umístění díla v prostoru, je umístění média v prostoru. Hájím zde tvrzení, že má konceptuální dílo pevné vazby se svým médiem i vybraným prostorem, to ale neznamena, že by se konceptuální dílo stalo hmotným artefaktem. Konceptuální dílo je stále předně ideou i přesto, že bez svého média, a jak se pokusím ukázat ani bez svého prostoru, není reálné. Na příkladu R. Barryho „Inertního plynu“ bylo vidět, že se akt může odehrávat i v poušti bez přítomnosti jakéhokoli pozorovatele vyjma tvůrce. Prostředí podílející se v tomto případě na úspěšnosti komunikace je ideové. Znamená to, že právě osamocenosť a nedostupnosť takového prostoru může hrát signifikantní roli v konstituci celkové ideje díla a tedy, usnadnit naše pochopení díla. Uvědomění si, že volba prostředí může hrát stejně tak signifikantní roli jako volba média je zásadní. Nebudu se zde zabývat konfrontací jejich důležitosti vůči dílu, neboť je v obecném měřítku irelevantní, jelikož, jak už bylo řečeno, podoby konceptuálních děl jsou různé a tato otázka by mohla být zkoumána pouze individuálně v rámci každého jednotlivého díla. Z hlediska autora tedy lze shrnout, že může výběrem prostředí ovlivnit celkové vyznění i úspěšnosť komunikace díla. V dalších kapitolách se tématu environmentu budu věnovat podrobněji, proto v této části ponechávám tento výběr prostředí autorem pouze nastíněn.



## 2. ENVIRONMENTÁLNÍ ESTETIKA A KONCEPTUÁLNÍ UMĚNÍ

Stejně tak, jako pojem umění zahrnuje více, nežli pouze tradiční umění, také environment zahrnuje daleko více, nežli pouze přírodu. Je ovšem zajímavé si povšimnout těchto zužujících tendencí, které se velice často objevují v případech, že se některý ze zmíněných pojmů zkoumá. Možná je to proto, že pro nás tradiční umění i příroda představují něco, co můžeme do jisté míry vnímat jako ustálené, samozřejmé a předně již mnoha teoriemi a pojednáními rozebrané. Na tuto tendenci, brát environment předně jako přírodu, poukazují i Carlson a Berleant v textu *Environmentální estetika*.<sup>22</sup> Hlavní zkoumaná problematika bude vycházet z dosavadní snahy o distinkci mezi uměním a environmentem. Jak již bylo řečeno, většina těchto distinkcí uvažuje spíše o odlišení tradičního umění a přírody. Z toho nutně vyplývá, že se zde nemůže jednat o distinkci umění a environmentu, ale jen jeho vybraných částí. Pro následné zkoumání je nutno poznamenat, že se nesnažím vyvrátit odlišnosti v ocenění a vnímání tradičního umění a přírody, ani se o toto vyvrácení nebudu snažit v případě distinkce umění a environmentu, kterou bych zde chtěla nastínit. Mým cílem zde je zjistit, zda lze dosavadní distinkce aplikovat na případ konceptuálního umění v kontrastu s environmentem nebo nikoli a zda, pokud se tyto distinkce ukážou nefunkční, je možné z nich alespoň některé dílčí části využít pro přezkoumání hranic mezi uměním a environmentem?

Dalším bohatým zdrojem zkoumané distinkce jsou pojednání zkoumající témata, která se svým předmětem nebo postoji přibližují konceptuálnímu umění. Je tomu tak například v Berleantově věnovanému architektuře a scénickému umění, jakožto uměleckých projevu, které se vymykají. Patří sem také Carlsonova pozornost věnovaná ready-mades. Řada estetiků zabývajících se environmentem mají také potřebu vyjádřit se ke stejnojmennému environmentálnímu umění, které jsou tématu konceptuálního umění velice blízko a v některých případech se s ním i překrývají. Následné kapitoly budu věnovat jednotlivým představitelům environmentální estetiky, jmenovitě Hepburnovi, Carlsonovi a Berleantovi. Před samotným rozebráním jejich přístupů bych ráda vyzdvihla první a klíčový distinkční rys, který sjednocuje umění. Jen málo tradičních charakteristik umění

---

<sup>22</sup> BERLEANT, Arnold - CARLSON, Allen. *Environment aesthetics. The Journal of aesthetics and art criticism* [online]. Malden: Blackwell, 1998.

prošlo konceptuálním uměním bez kritické reakce, co však stále zůstává, je samotný výtvar umění. Ať už tvoří cokoli, ať už se to jakkoli liší od dosavadního umění, stále je to nazýváno uměním a s touto intencí tato díla také vznikají. Distinkčním rysem je tedy záměrné vytvoření díla autorem. Tento rys je uváděn v mnohých pojednáních, přesto jej zmíním ve spojitosti s textem Stephanie Ross „Zahrady, earthworks a environmentální umění“<sup>23</sup>, kde komparuje vysoké umění zahrad 17. a 18. století s environmentálním uměním.<sup>24</sup> Ross v textu odkazuje na Dantovo přesvědčení, že je pro umělecké objekty charakteristické, že něco sdělují, toto sdělení se pak týká světa a vyžaduje interpretaci. Zde bychom mohli namítnout, že i v případě environmentu nalézáme určitá sdělení. Onen distinkční rys ovšem dodává Dantově tvrzení potřebné detaily k odlišení, neboť vysvětluje vztah tvůrce, díla a recipienta. Umělecké objekty něco sdělují, protože jimi autor chce něco sdělit a jsou záměrně vytvářeny jako díla umělecká. Interpretaci si vyžadují, protože se jedná o paralelu konverzace člověka s člověkem s tím rozdílem, že zde musí být nějaké dílo nebo médium, skrze které je sdělení řečeno autorem a pochopeno recipientem. Situace samozřejmě není ani zdaleka tak jednoduchá a mnohá umění toto sdělení například jen naznačí, využívají nedořečenosti nebo přímo zahrnují recipienta jako spolutvůrce. Důvodem, proč vyzdvihuji na začátku zkoumání právě tento distinkční rys, je ten, že jej lze aplikovat na umění i environment obecně a jen těžko bychom jej mohli vyvrátit.

Dalším nezbytným krokem před přistoupením ke zkoumání samotných představitelů environmentální estetiky je rozlišení dvojího konceptuálního umění z hlediska umístění.

## 2.1. DÍLA UVNITŘ A VNĚ, DĚLENÍ, KTERÉ VYTVÁŘÍ SÁM ENVIRONMENT

Proč je podstatné rozlišit, zda se konceptuální umění nachází uvnitř galerie nebo mimo ni? Vzhledem k povaze konceptuálních děl zde dochází k zásadním rozdílům v typologii. Pokud se dílo nalézá uvnitř galerijních prostor, pak si

---

<sup>23</sup> ROSS, Stephanie. Gardens, earthworks, and environmental art. *Landscape, Natural Beauty and the Arts* [online]. Cambridge University Press, 1993, 158-182

<sup>24</sup> Jejím závěrem zde je obdobná funkce obou zkoumaných umění, kterou je zaplňování prostoru světa umění. Takový závěr sám o sobě je užitečný co do snahy ujednotit umění, ale pro zkoumání distinkce mezi konceptuálním uměním a environmentem je důležitá jiná zmínka z této studie.

s sebou nese tradiční přístup k objektům uvnitř tohoto prostoru, kterým je konvencionalizované očekávání estetického zažívání, či zjednodušeně kontaktu s uměleckými díly. Konceptuální umělci si dobře uvědomují vlivu galerijních prostor na návštěvníky a také s ním pracují. Velice častým podnětem těchto děl je právě reflexe umění, což potvrdil již Duchamp se svou „Fontánou“. Vnesením objektů každodenního života do takto uměleckého prostředí je přímým zpochybnění jistot v tom, co je umění a jak jej vnímat. V jiném prostoru by postrádali smysluplnost, což dokazuje jejich pevnou vazbu s umístěním. Dochází zde k jisté izolaci něčeho všedního, toto všední médium pak asimiluje kontext galerie a společně s dalšími aspekty se mění rámeček, ve kterém jej vnímáme.<sup>25</sup> Je daleko snazší změnit rámeček, ve kterém vnímáme nějaký objekt, pokud je tento objekt vystaven v galerii. Předměty každodenní potřeby by neměly tentýž účinek, pokud by se stále nalézaly v prostředí jejich běžného výskytu. Jinými slovy řečeno, pokud by Kosuth vystavil své dílo „Jedna a tři sekery“ do dílny plné nářadí, mělo by to zcela jinou odezvu, nežli totéž dílo vystavené v galerii.

V případě umístění díla mimo galerijní prostory musí autor vynakládat zcela jiné, nové úsilí k zohlednění a využití prostoru. Jedná se o specifický environment s vlastním kontextem, který je společností nějak konkrétně pojímán. Umělci tak v rámci svého díla zahrnují i úvahy nad využitím potenciálu tohoto environmentu. To naznačuje, že výběr umístění a výběr média jsou si ze své podstaty velice blízko.

Změna přístupu k prostředí a celkově zahrnutí úvah nad environmentem do umění je dobře patrná při komparaci s tradičním uměním. Tradiční umění bere umístění děl jako jistou samozřejmost, konvencionalizované prostředí galerií se nestává předmětem reflexe. V rámci tradičního umění je spíše zohledňován galerijní prostor z hlediska ideálního místa pro vystavení konkrétních děl, ať už

---

<sup>25</sup> Takové pojetí vystavování má samozřejmě i své slabé stránky. Podíváme-li se na současné umělecké dění, v němž jsou pokořeny veškeré hranice toho, co může a co nemůže být vystaveno v galerijních prostorech, dostáváme se až k absurdním momentům, ve kterých je i předmět nezamýšlený jako umělecké dílo nahlížen jako umělecké dílo. Jako například snaha ocenit součást běžné požární ochrany anebo odložené předměty nějakého návštěvníka, které se znenadání těší pozornosti. Otázkou zůstává, zda jsou takové případy důkazem zvýšené pozornosti vůči dílům vyžadujícím větší myšlenkové úsilí, nebo naopak jakési zmatenosti a bezradnosti v porozumění novému uměleckému směřování.

pro jejich ocenění, jako jsou světelné dispozice, nebo jeho uchování, jako je tepelná a vlhkostní regulace. Oproti tomu konceptuální umění je zaměřeno na ideu díla, což znamená, že zohlednění a využití vnímání daného environmentu konvencionalizovaným pohledem společnosti má diametrálně odlišnou důležitost v rámci celkového díla. A to dokonce i takovou, že mnohá díla nelze nezávisle na jejich umístění pochopit a ocenit, jiná ovšem pouze využívají konkrétní environment pro umocnění celkové, již dostatečně samostatně stojící ideji. Na konstituci díla a úspěšnosti jeho sdělení se výběr prostředí podílí do té míry, do jaké byl zahrnut autorem v procesu tvorby. Je důležité také podotknout, že nemusí jít nutně o konkrétní umístění, jako o konkrétní charakteristiku umístění, jak již bylo zmíněno u příkladu umělecké dvojice Christo a Jeanne-Claude.

## 2.2. BERLEANT PROTI ÚSTŘEDNÍM PŘÍSTUPŮM K DISTINKCI

Arnold Berleant ve své eseji „Estetika umění a přírody“<sup>26</sup> shrnuje různé pohledy na distinkci mezi estetickým oceněním umění a estetickým oceněním přírody. Otevírá tím otázku, zda jsou dvě estetiky nebo pouze jedna. Pro toto zkoumání jsou důležité předně dva přístupy k této distinkci, které zde zmiňuje.

Pro první přístup je základním distinkčním rysem distancovanost a s tím spojený kontemplativní a nezaujatý postoj vůči objektu našeho zájmu. Berleant zde poukazuje na to, že jde o formu izolace nějakého objektu, což je přístup, který selhává již při snaze jej aplikovat na jednu z tradičních uměleckých kategorií, kterou je architektura. Nejen, že zde nelze prakticky aplikovat podmínku distancování, ale selhává zde i další z nároků tohoto přístupu, kterým je oddělení krásy od užitečnosti. Mimo oblast architektury se Berleant krátce zmiňuje i o dalším problematickém uměleckém odvětví, když říká následující:

„Ani scénická umění si nemohou zachovat svou čistotu jako kontemplativní objekty tím, že se fyzicky oddělí od svého okolí. Navzdory taktice umístit hudební a taneční představení do odděleného prostoru nad rovinou, kterou zaujímají diváci, mají tato umění zvláštní schopnost vniknout do našich těl,

---

<sup>26</sup> BERLEANT, Arnold. The aesthetics of art and nature. *Landscape, Natural Beauty and the Arts* [online]. Cambridge University Press, 1993, 228-243

vyvolat somatické a afektivní reakce a zapojit nás způsobem, který je těžko slučitelný s kontemplativním ideálem.<sup>27</sup>

Berleant kritizuje výstavbu distinkce na vizuálním umění jako je malířství a sochařství. Taková distinkce, dle jeho slov, nebere v potaz odlišné umělecké projevy, na které je vztažena i přesto, k jakým kontroverzím v takových případech dochází. Zmiňuje zde také literaturu, jako další příklad, který se zcela vymyká pouhé kontemplaci a distancování se.

Berleant bere kontemplaci jako obdobu pasivního přístupu a v následném vztažení problematiky na ocenění přírody ukazuje, že tento postoj k estetickému ocenění se zdá v případě ocenění přírody nepoužitelný. Dovolává se aktivního a nedistancovaného přístupu. Stěžejním důvodem je stav vnímatele obklopeného objektem, který nadto tímto objektem prochází. Stejně se pak jeví i případ zmiňovaných zahrad a earth art. Z tohoto pohledu se zdá, že je tedy distinkce ještě užšího charakteru, nežli se zdálo a není tedy distinkcí mezi tradičním uměním a přírodou, ale takřka mezi krajinomalbou a krajinou, jako takovou, což je velice častý demonstrativní příklad, který se snaží postihnout onu nezaújatou kontemplaci před obrazem oproti stavu, kdy se nacházíme v krajině a jsme rozptylováni okolím. Konkrétně tedy mezi vizuálním uměním a přírodou, což je Berleantem také zpochybněno, když hovoří o existenci příkladů vymykajících se z takto charakterizované distinkce i v rámci vizuálních děl malířských a sochařských.

Druhý přístup, který zde rozebírá, má jako své charakteristické distanční rysy obdiv dovednosti, originality a kreativity. Paralelou v přírodě má být obdiv uspořádání. Což by znamenalo dvě estetiky z hlediska odlišného objektu zájmu a toho, co na tomto objektu oceňujeme. Berleant přistupuje ke kritice obou těchto přístupů skrze jejich objektivizační základ. V tom vidí jejich problematiku, jelikož je dle Berleanta přístup skrze objekt volen proto, že je snazší a uchopitelnější, nikoli pro jeho správnost. Místo objektu navrhuje *vnímání* a objasňuje, že nemůžeme počítat s pouhým vizuálním, ale i se somatickým zapojením se apod.

Pro zkoumání konceptuálního umění je tato kritika užitečná i přesto, že ji směřuje předně k přírodě. Podíváme-li se na směřování moderního umění, zdá se,

---

<sup>27</sup>CARLSON, Allen – BERLEANT, Arnold. *The aesthetics of natural environments* Peterborough: Broadview Press, 2004, s. 78

že se úmyslně vzdaluje těmto zmíněným pojetím vnímání umění. Umělci se zbavují soklů soch, obrazy začínají překračovat vlastní rámy a jejich umístění se snaží překonat pocit vzdálenosti, divadelní představení překonávají odlišení jeviště a hlediště, přesto nejde jen o záležitost distancování, nově se porušuje i zdánlivá pasivita vnímatele, který je tak čím dál tím více pobízen k nějaké akci nebo účasti. Období avantgard, období ready-mades a předně pak konceptuální umění pokládá velkou výzvu i požadavkům k demonstrování dovedností autora. Pokud chceme stále vnímat kreativitu a originalitu, už se nemůžeme spoléhat na objekt. Pokud tedy problém skutečně tkví v objektivizaci, pak je spolu s nástupem konceptuálního umění potřeba tento přístup zcela opustit a nalézt jiný. Z hlediska konceptuálního umění nevyplyvá ani jeden aspekt ze zmiňovaných přístupů jako něco, co by bylo možné na konceptuální umění aplikovat a co by zároveň poukázalo na odlišnost konceptuálního umění od environmentu.

V této části je nutné podotknout, že se zaměřuji na předmět kritiky, na objektivizaci a jednotlivé vyzdvihované body obou přístupů. Pokud bych se zde soustředila na Berleanta samotného, bylo by nezbytné zmínit některé pádné výhrady vůči jeho tezi, jaké nalézáme například ve výměně názorů mezi Hepburnem a Berleantem v textu „Výměna nezaujatosti“<sup>28</sup>. Obdobně jako Hepburn nemohu souhlasit s pojetím kontemplace jako „transformace v intelektuální hádanku ztrácející bezprostřednost vnímání“, jakoby nám zde unikalo bezprostřední prožívání a účast. Jak vidíme na řadě konceptuálních děl, je zde spíše použitelný Hepburnův poukaz na různé úrovně zažívání. Nyní ale již zpět k Berleantovu tématu.

Předtím, než se zmíním o dalším zajímavém Berleantovu příspěvku, mohu zde shrnout, že kritizovaná objektivizace, stejně jako v předešlých kapitolách kritizovaný dualismus, nejsou přístupy, které by byly udržitelné, což je prozatím závěr, který samotné zkoumání příliš neposouvá. Proto se obracím na další Berleantův předmět zájmu, kterým je snaha odlišit umělecký objekt a artefakt od přírody. Dochází zde k závěru, že sama příroda je svým způsobem již kulturním artefaktem. Zprvu ji není možné brát jako nezávislou na člověku, divokou a neporušenou, protože taková příroda již takřka vymizela. A zadruhé to, jakým způsobem ji vnímáme, se mění v závislosti na společnosti a historickém období,

---

<sup>28</sup> BERLEANT, Arnold – HEPBURN, Ronald W. *An exchange on disinterestedness*, Ann Arbor, MI: Michigan Publishing, University of Michigan Library, 2003.

ve kterém se nacházíme, což znamená, že její výklad není statický a univerzální, ale prochází změnami stejně tak, jako společnost sama. Přesto zpočátku pro umělecký objekt vyhraňuje nezaujatou kontemplaci a hledá pro přírodu její vlastní estetický přístup. Následně, jak dále ukážu, nalézá i možnost *jednotné estetiky* podpořené uměleckými projevy překračujícími tradiční objektivizační tendence nalézající se u malířství a sochařství.

Příroda nás nejen obklopuje, ale i asimiluje, nehledíme na ni, ale nacházíme se v ní, to je ale možné říct i v případě konceptuálního umění, stejně tak jako v řadě dalších uměleckých projevů, čehož si všímá i Berleant v případě environmentů, earthworks, site-specific ale i nového směřování architektury. Všechny tyto příklady uměleckých projevů pojí s přírodou jednak jejich vazba na prostředí, ale také vazba na vnímatele skrze významy a asociace, které evokují. To jsou vazby, které jsou součástí umění stejně tak, jako přírody.<sup>29</sup> Souvislostmi mezi přírodou a uměním jsou vazby a odezvy, percepční zažívání a potencialita estetického ocenění. To znamená, že hlavním sjednocujícím prvkem obou kulturních konstruktů, přírody i umění, je dle Berleanta estetické zapojení se. Přestože je to Berleantův způsob, jak se vypořádat s estetikou nezaujatosti, pro toho zkoumání je důležité, jakým způsobem zde představil přírodu a také sjednocující prvek v podobě vazeb ze strany prostředí i vnímatele.

Konceptuální umění má oproti jiným uměleckým projevům velice důležitou charakterovou odlišnost. Pokud hovoříme o tom, že tato díla obklopují vnímatele a asimilují jej stejně tak, jako je tomu v případě environmentu, pak máme na mysli médium díla. Dá se totéž říci v případě díla, pokud bychom jej teoreticky izolovali od jeho vazeb na prostředí a médium? Je možné, že nás i v takovém případě obdobně obklopuje a že nás do sebe zahrnuje? Konceptuální díla se zabývají určitými podobami reflexe a každá z těchto reflexí má potenciál se nás přímo týkat. Pokud se konceptuální umění zabývá světem okolo nás, proč by naše zapojení se do tohoto díla neznamenal, že se nacházíme uprostřed ideje? Že jsme obklopeni myšlenkami týkajícími se tohoto díla a tím, že se jimi zabýváme, se nalézáme uvnitř díla stejně, jako kdybychom se nalézali například uprostřed lesa? Lze vytvořit paralelu mezi „být fyzicky obklopen prostředím“ a

---

<sup>29</sup> CARLSON, Allen – BERLEANT, Arnold. *The aesthetics of natural environments* Peterborough: Broadview Press, 2004, s. 84

„být mentálně obklopen konkrétními myšlenkami“? Stejně, jako environment, ve kterém se nacházíme, mají i myšlenky vyvolané dílem určitý sjednocující charakter prostředí, rozdílem ovšem je, že toto prostředí je abstraktní a probíhá v jiné rovině. Další možný náhled na tentýž problém nabízí i Joseph Kosuth, když tvrdí, že konceptuální umění situuje vnímatele „dovnitř díla, ze kterého pohlíží ven, a stává se tak aktivním participantem procesu vyvážení významu.“<sup>30</sup> V souvislosti s prostředím se velice často hovoří o tom, že se člověk ocitá uvnitř tohoto prostředí, jako jeho součást, což je velice důležitý rys v distinkci Ronalda Hepburna, kterému se budu záhy věnovat. Z tohoto pohledu se některá konceptuální díla zaměřená právě na vtažení diváka i prostoru jakožto participativních součástí celku díla, zdají být blíže definici environmentu, nežli tradiční definici umění. Cílem zde ovšem není přiřadit konceptuální umění k té či oné definici.

### 2.3. PŘÍSTUP K DISTINKCI RONALDA HEPBURNA.

Hepburn se snaží a to do značné míry úspěšně opustit nahlížení přírodní krásy z hlediska umění. Distancuje se tak od hluboce zažitého výkladu estetiky jako filozofie umění a nabízí vlastní řešení, která následně přebírají další estetikové. Přestože se mu daří zachytit vnímání přírody v novém světle, to, jak se staví k ocenění umění je zde zásadním problémem. Hepburn totiž přejímá dosavadní pojetí umění a pouze jej konfrontuje s jeho novým pojetím estetiky, která je v souladu s potřebami ocenění přírody. Staví tak proti sobě dva objekty.:

„Je to nezarámovaný obyčejný objekt v porovnání se zarámovaným ezoterickým, iluzorním či virtuálním charakterem uměleckého objektu.“<sup>31</sup> Pokud s tímto výrokem konfrontuji konceptuální umění, zdá se, že z percepčního hlediska se blíží více k Hepburnově charakteristice přírodního objektu, nežli k objektu uměleckému. Na vyvození jakéhokoli závěru je třeba podívat se blíže na jednotlivá tvrzení, která mají dle Hepburna postihnout tuto distinkci z různých hledisek.

---

<sup>30</sup>KOSUTH, Joseph – GUERCIO, Gabriele – LYOTARD, Jean-François. *Art after philosophy and after: collected writings, 1996-1990*. 4th printing. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.

<sup>31</sup>CARLSON, Allen – BERLEANT, Arnold. *The aesthetics of natural environments* Peterborough: Broadview Press, 2004, s. 44



Pro své zkoumání jsem vybrala řadu esejí Ronalda W. Hepburna, které jsou samostatně představeny například v knize „Dosah estetiky“<sup>32</sup>, nebo také ve sdruženém kolektivu autorů v knize „Estetika přírodního prostředí“<sup>33</sup>. Hepburn se zkoumanému tématu nejvíce přibližuje svou snahou o komparaci přírody a umění. Přestože se nejedná o environment v celé jeho bohatosti, poskytuje nám značně široké pojetí přírody od krajiny, přes přírodní objekty až po pohyby viděné pod mikroskopem. Následný výběr nejdůležitějších částí jeho práce by měl poskytnout hodnotné podklady pro zkoumané téma. Předně se však zaměřím na ta místa, kde se přímo vyjadřuje ke komparaci umění a přírody, abych zde mohla aplikovat problematiku konceptuálního umění a postihnout tak potenciální distinkci.

### 2.3.1. JISTOTY V UMĚNÍ, NEJISTOTY V PŘÍRODĚ?

Výrazným distinkčním rysem u Hepburna je určitá schopnost umění svého vnímatele provázet v identifikaci, ocenění apod. Můžeme si to představit jako průvodce, kterého oblast přírody postrádá. Hepburn toto téma široce uchopuje z různých hledisek, dvě nejvýraznější je možné rozlišit jako vnitřního a vnějšího průvodce. Zatímco vnější průvodce pramení ze sociokulturního základu a tedy obecně přijímaného postoje k umění, který má zajišťovat snazší uchopení umění. Vnitřní průvodce pramení ze samotného díla, které je určitým zažitým způsobem izolováno od okolního světa, ať už jde o rám, podstavec či vyvýšené pódium, a má určité uspořádání, vlastní kompozici, která promyšleně směřuje naši pozornost k výslednému estetickému zážitku z díla.

Příkladem vnějšího průvodce je u Hepburna zkoumání triviálního a vážného vnímání. Přestože tyto dva typy vnímání nachází u přírody i v umění, zdůrazňuje zde rozdíl zakládající na tom, že nám umění poskytuje daleko větší možnosti relevantních kritérií, podle kterých toto triviální a vážné odlišujeme. Disponuje totiž zažitou a stále trvající praxí, řadou kritik a filozofických pojednání, které nás, jakožto vnímatele, provází celkovým oceněním umění. Na druhou stranu v případě přírody takovou jistotu nemáme.

---

<sup>32</sup> HEPBURN, Ronald W. *The reach of the aesthetic: collected essays on art and nature*. Aldershot: Ashgate, 2001.

<sup>33</sup> CARLSON, Allen – BERLEANT, Arnold. *The aesthetics of natural environments*. Peterborough: Broadview Press, 2004.

Jak se ale toto tvrzení jeví z pohledu konceptuálního umění? Je totiž nutné zohlednit nejen odlišnosti těchto dvou uměleckých projevů, ale také změny, které nástup konceptuálního umění vnáší do tradičního vnímání umění, do těchto kritik a filozofických pojednání. Hepburn velice často hovoří o jistotě, kterou máme v případě oceňování a celkově vnímání umění. V případě konceptuálního umění tuto jistotu pozbýváme a spíše se zdá, že je třeba jít více do hloubky a vytvořit nová pojednání, která by nám tuto jistotu znovu dodala tak, jako se o to snaží Hepburn v případě přírody.

Příklad vnitřního průvodce můžeme nalézt v textu „Současná estetika a opomenutí přírodní krásy“, kde nalézáme tvrzení, že krajina neřídí odezvu vnímatele tak, jak to dělá umění. Z dalšího směřování textu lze vyčíst, že toto řízení odezvy vnímatele vychází předně z orámování uměleckého objektu, což znamená, že je naše pozornost směřována ke konkrétnímu bodu. Vzhledem k pozornosti, kterou věnuje rámu, jsem se rozhodla v závěru části věnované Hepburnovu přístupu vyčlenit celou kapitolu samostatně věnovanou této problematice, v níž zahrnu i další autory.

Hepburn se následně zaměřuje i na přírodu, aby vysvětlil, proč v ní k takovému korigování pozorovatele nedochází vyjma toho, že ji považuje za neorámovanou. Dle jeho slov „...přírodu nepoužíváme, nemanipulujeme s ní ani nepřemýšlíme nad takovou manipulací. Jsem zároveň autor i divák, jako aktivní součást přírody, která si hraje se mnou i s mým vlastním smyslem.“<sup>34</sup> Oproti tomu v umění „Nalézáme zabudované průvodce interpretací a kontextuálních kontrol našich responzí. Jsme si vědomi těchto vlastností jasně vložených do díla samotným autorem.“<sup>35</sup> Zde je patrné, že rozlišení vnitřního a vnějšího průvodce je značně vrtkavé, přesto jej ponechávám pro usnadnění představy, s jakou komplexností a z jakých hledisek se tématu Hepburn věnuje.

---

<sup>34</sup> CARLSON, Allen – BERLEANT, Arnold. *The aesthetics of natural environments* Peterborough: Broadview Press, 2004, s. 46

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 47

### 2.3.2. PARALELY HEPBURNOVÝCH SPECIFIK PŘÍRODY S KONCEPTUÁLNÍM UMĚNÍM

I mimo přímou komparaci je možné z Hepburnových zkoumání čerpat důležité podněty pro konceptuální umění a potřebu redefinování odlišností mezi vnímáním umění a vnímáním environmentu. Jedním takovým aspektem přírody je například sebereflexivnost o které Hepburn hovoří. Jedná se o určitou míru sebezkoumání v případě citlivého ocenění přírody, kdy si uvědomujeme, že jsme její součástí ale i to, že nás převyšuje. Přestože výslovně nezmiňuje tento aspekt v souvislosti s distinkcí přírody od umění, z jeho přístupu je patrné, že se jedná o aspekt připisovaný předně přírodě. Z tohoto pohledu je zajímavé, že jedním z rysů konceptuálního umění se uvádí sebereflexivita. I přes řadu odlišností, které bychom v této oblasti mohli najít, nemůžeme přehlédnout skutečnost, že je lze uvažovat i v souvislosti s uměním.

Včetně našeho uvědomění si sounáležitosti s přírodou Hepburn dále hovoří také o uvědomění si tvořivého a současně destruktivního charakteru přírody. V případě tradičního umění takovéto úvahy nejsou brány v potaz, protože otázka destruktivního charakteru a s tím i temporality přichází až později. Naopak s konceptuálním uměním využívajícím řady různých materiálů pro svá média se zdá otázka tvořivého a zároveň destruktivního na místě. Je to dáno tím, že se umění snaží více přiblížit reálnému životu a zahrnuje tak více temporality a rozkladu do své tvorby. Reflexivita některých konceptuálních děl se zdá být zrcadlením tohoto dvojakého aspektu přírody a tím pádem asimiluje stejnou tendenci, jaké Hepburn připisuje pouze přírodě. Je možné namítnout, že je tento pocit přirozeného vzniku a rozkladu v umění příliš vykonstruován v porovnání s přirozeným vývojem přírody, ale pro postižení blízkosti konceptuálního umění a Hepburnova výkladu o přírodě a jejím ocenění je toto porovnání výmluvné. Obzvláště pak v případě jeho snahy ukázat přírodu v komplexnějším měřítku. Potvrzuje to hned další tvrzení, které je velice aktuální i v tématech týkajících se konceptuálního umění, jde o tvrzení, podle kterého estetické vnímání není možné omezit na smyslový požitek, jelikož zahrnuje i kognitivní, reflexivní prvek. V rámci této reflexe, obdobně jako je tomu v případě témat konceptuálních děl, jsou někdy zahrnuty vědecké poznatky jako například ekologické či geologické nebo se tato reflexe může projevit i jako *metafyzická představivost*, kdy v přírodě

vidíme odhalení světa, jaký je. Od Levinsona si tedy propůjčuje myšlenku, podle které nevnímáme jen smyslové složky, ale také formální vztahy a dále rozvádí tuto konceptualizaci přírody.

Ani u tohoto bodu nelze přehlédnout tutéž snahu objevující se v případě konceptuálního umění, přičemž zde tomu napovídá i jeho samotný název. Konceptualizaci umění je možné nahlédnout jen za předpokladu, že nepřistoupíme na obrácený dualistický přístup konceptuálních umělců, kteří se zaměřují jen na obsah. Musíme si uvědomit bohatost a důležitost vazeb v díle jakožto celku. Hepburn v případě přírody rozvádí, co vše můžeme dále vnímat a že máme k dispozici hned několik vrstev, jako jsou „expresivní vlastnosti, myšlenku proměn v čase a pocit výpovědi o transcendentním zdroji, pro který nemáme slov ani pojmů.“ To dále rozvádí pod termínem *metafyzická imaginace*<sup>36</sup>, kterou pojímá jako mnohaúrovňovou strukturu estetické zkušenosti.

Vyjma odlišností, jako je aspekt autorství v umění, nám zohlednění těchto tvrzení může být zdrojem snazšího pochopení konceptuálního umění. I v jeho případě můžeme hovořit o několika možných vrstvách vnímání. Znamená to tedy, že Hepburnův výklad přírody, který byl primárně směřován k distinkci, nakonec umožňuje lépe porozumět moderním podobám umění.

### 2.3.3. STATICKÉ A DYNAMICKÉ VNÍMÁNÍ ENVIRONMENTU

Kromě jednotlivých distinkčních charakteristik je možné z Hepburnova zkoumání věnovaného přírodě čerpat podnětné informace i pro zkoumání umění, předně pak umění konceptuální. Hepburn například hovoří o tom, že přírodu můžeme vnímat staticky i dynamicky. Přestože je možné vnímat přírodu jako statickou, je daleko častější „zapojení se do přírodní estetické situace“<sup>37</sup>. Dynamické vnímání značí, že pocítujeme stav obklopení přírodou a vnímání pohybu, který se v ní odehrává. Tento pohyb může vycházet jak ze samotné přírody, tak z pohybu pozorovatele a může být nejen relevantní, ale též důležitou součástí estetické zkušenosti.

---

<sup>36</sup> Metafyzické imaginaci můžeme rovněž porozumět jako „vidění jako“ nebo „interpretace jako“

<sup>37</sup> CARLSON, Allen – BERLEANT, Arnold. *The aesthetics of natural environments* Peterborough: Broadview Press, 2004, s. 45

Tento distinkční aspekt lze využít pro pochopení navrženého rozlišení konceptuálního umění na umění v galeriích a mimo ně. Kromě toho, jak jsou galerie všeobecně vnímány a jaký vliv mají na naše střetnutí s uměleckými díly, pro odlišení od vnějšího prostředí je příznačná limitovanost podnětů. Přestože můžeme narazit na konceptuální díla, která i ve vnitřních prostorech galerií využívají jistého stupně dynamického vnímání, většinou se ani nepřiblíží možnostem, které získávají díla neohrazená stěnami ani stropem. Záměrně zde neužívám tvrzení, že by se tomuto efektu nikdy nepřiblížili, jsou zde totiž díla, která vytváří vlastní svět uvnitř galerie, do kterého pozorovatel vejde a je jím zcela obklopen, pohybuje se v něm a nevnímá tak ohraničení dané galerií, ale ohraničení dané dílem. To se týká velice často umění instalací, které se dostalo do takové fáze, kdy instalace okupují celkový prostor galerie a vnímatel se tak pohybuje uvnitř těchto instalací, jako to můžeme vnímat u příkladu instalací „Nekonečně zrcadlený pokoj“ od Yayoi Kusama, která prostor zaplnila zrcadly a neonovými balonky tak, že se utvořil dojem jakéhosi jedinečného universa, kde lze jen sotva vnímat hranice vytyčené galerií. Jak by ale mohl namítnout Hepburn, stále se jedná o ohraničené dílo, ve kterém autor koriguje, co bude a co nebude zahrnuto a tedy, co může pozorovatel potenciálně vnímat, čeho si všimnout a dokonce i kam upřít pozornost. Hlavním důvodem, proč v této souvislosti zmiňuji dělení konceptuálního umění dle umístění je ten, že konceptuální díla mimo galerie vnímáme daleko častěji jako dynamické. Stejně, jako v případě Hepburnova výkladu přírody, pozorovatel se v díle může pohybovat, ale může mít také pocit, že je dílem obklopen. V počátečním stádiu střetu s konceptuálním uměleckým dílem to může být čistě z hlediska toho, že jej obklopuje médium nebo že nedokáže odlišit hranice média a environmentu, v pozdějším procesu porozumění dílu však může tento pocit obklopení být na zcela jiné úrovni.

Je možné to přirovnat k rozlišení Barbary Hepworth, kterou zde Hepburn cituje. Setkání s dílem v galerii by se dalo v jistém ohledu připodobnit ke sledování krajiny z okna, zatímco setkání s dílem mimo galerii by se dalo připodobnit k bytí v této krajině.

Hepburn si dobře uvědomuje, že příroda není výhradním prostředím, ve kterém se můžeme pohybovat a být jím obklopeni. Stejně jako již zmíněný Berleant se proto vyjadřuje k umění architektury. Poskytuje výčet odlišností, které mají udržet distinkci umění a přírody. Jednou z nich je jím podrobně rozebraný

aspekt pocitu sounáležitosti s přírodou, který u architektury chybí. Dalším poukazuje opět na určité hranice, když tvrdí, že před samotnou budovou můžeme stát, před přírodou nikoli.<sup>38</sup> To vše vede Hepburna k tvrzení, že v případě přírody jde o něco „intenzivněji uvědomovaného a všudypřítomného“<sup>39</sup>. Oproti tomu umění sdílí charakter oddělenosti od svého environmentu. Umělecká díla bez rámců či podstavců zde nejsou výjimkou.

Nyní bych ráda přistoupila ke dvěma připomínkám týkajícím se Hepburnova postoje vůči sounáležitosti, na základě čehož se následně pokusím nastínit, jak se změnil náhled na tuto problematiku z hlediska konceptuálního umění. Domnívám se, že samotná sounáležitost může stát na různých základech. Příroda jakožto naše součást je pouze jedním z nich, byť je možné ji pojmout jako zastřešující. Mířím tím k pocitu sounáležitosti člověka s člověkem, ať už ve smyslu lidstva obecně, nebo ve smyslu konkrétní společnosti.

Druhá připomínka míří na tvrzení, že si sounáležitost s přírodou uvědomujeme intenzivněji a že je všudypřítomná. Pohlédneme-li na současnou moderní společnost, pohlédneme-li do ulic velkoměst, je příroda stále tak všudypřítomná? Může si člověk vyrůstající a žijící v takovém prostředí intenzivně uvědomovat sebe jako součást přírody? Hepburn samozřejmě hovoří o ocenění přírody v případě, kdy se v ní nacházíme, tedy například při procházce lesem či loukou, co se zde ale snažím naznačit, je změna prostředí, ve kterém žijeme. V environmentu moderní společnosti se mnohem častěji setkáváme s uměním v různých formách, nežli s přírodou v různých formách. Jsme uměním doslova obklopeni, pokud jej nezužujeme pouze na tzv. vysoké umění. Pokud se tedy zaměříme na městský environment, je zde větší pravděpodobnost kontaktu se společností a pokud bychom hovořili o pocítění sounáležitosti, pak tato sounáležitost bude souviset pravděpodobně se společností. Ve spojitosti s městským environmentem se naopak začíná čím dál tím více hovořit o pocitu odtržení od přírody, či lépe řečeno, odcizení a vzdalování se. Pokud tedy pocit sounáležitosti není výhradní pro přírodní environment, jak může nastíněná sounáležitost souviset s uměním a v konkrétním případě s uměním

---

<sup>38</sup> Tato odlišnost se zdá být v souvislosti s architekturou jednoznačná, ale z pohledu umění obecně již nikoli. Téma nekonečna ve vztahu k vnímání krajiny se postupem Hepburnova zkoumání zdá být poplatné i pro některé druhy umění, jako například poesii.

<sup>39</sup> CARLSON, Allen – BERLEANT, Arnold. *The aesthetics of natural environments* Peterborough: Broadview Press, 2004, s. 45

konceptuálním? Umění je pokládáno za intenzivní projev, který nemusí být omezen například jazykovým aparátem, či jiným usnadněním mezilidské komunikace. Dalo by se tedy říci, že sdělení v rámci umění nám může poodhalit hlubší podstatu našeho bytí, ale také toho, co zde nazývám sounáležitostí. U konceptuálního umění může jít například o sjednocení na základě společenské situace, tématu, které spojuje určitou skupinu lidí a tím pádem máme možnost vzdálit se představám o vlastním nezávislém individuu a prožít pocit, v němž jsme součástí většího celku. Hepburnova distinkce je tedy použitelná pouze do určité míry. Být zajedno s přírodou není totéž, jako být zajedno s uměním. Umění je spíše prostředník jakési paralely být zajedno se společností. Touto společností není míněna společnost v nutně velkém celku, ale může jít i o menší komunity. Příroda na druhou stranu se v tomto ohledu zdá být více bezprostřední.

Pokud pomineme výše rozebraný pocit sounáležitosti mimo přírodu a zaměříme se plně na konceptuální umění se všemi jeho bohatými variacemi, je možné se ptát, zda lze docílit pocitu sounáležitosti s přírodou skrze umění? Konceptuální umění se nezaměřuje pouze na městský environment a otázky spojené se společností jako takovou. Dosah jeho konceptů se objevuje i v oblasti přírody a již zmíněného pocitu odcizení se přírodě. Tato problematika do značné míry zahrnuje médium konceptuálního díla, které problematiku značně komplikuje. Vzhledem k možné asimilaci přírodních částí do uměleckého díla se Hepburnova distinkce zdá o to nejistější. Podívejme se na následný výrok.:

„Tato konkrétní jednotka by mohla být těžko prezentovaná v umělecké zkušenosti, protože to vyžaduje, aby byl estetický objekt zároveň přírodním prostředím nebo jeho částí.“<sup>40</sup>

V této fázi zkoumání je namístě namítnout, že pokud zde máme estetický objekt v případě konceptuálního umění, pak jím není médium, i přesto se nelze ubránit pocitu, že konceptuální umění narušuje Hepburnovy distinkční jistoty. To, co můžeme esteticky vnímat v případě konceptuálního díla, není přírodní objekt jako takový. Konceptuální dílo s ním však může být tak pevně spjato, že jej není možné ocenit bez souvislosti s tímto přírodním prostředím či objektem. Jde o vazbu, která vytváří z části environmentu součást konceptuálního díla.

---

<sup>40</sup> CARLSON, Allen – BERLEANT, Arnold. *The aesthetics of natural environments* Peterborough: Broadview Press, 2004, s. 51

Stále je přitom nutné si uvědomit, že Hepburn zde přistupuje k umění jako k umění formy a tedy i estetického ocenění formálních vlastností, což zde znemožňuje plnou konfrontaci tohoto postoje s konceptuálním uměním. Přesto je patrné, že se konceptuální umění velice přibližuje podmínce této zmíněné jednoty.

Ještě lépe proniknout k tématu umožňuje následující postoj. Hepburn si zde uvědomuje, že pocit sounáležitosti s přírodou není v každém případě naší kontemplace. Naše pozornost může směřovat k jedinému přírodnímu objektu a ocenit ho pro něj samotný bez vazby na přírodu nebo nás samé. Dle Hepburna tato skutečnost neznamena, že by zde byl nějaký špatný a nějaký dobrý přístup k oceňování přírody. Jsou to spíše dva existující póly, mezi nimiž se nachází řada variací ocenění přírody. Máme zde tedy různé úrovně vnímání, přičemž se můžeme spokojit i s čistě percepčním vnímáním. Představíme-li si tuto pomyslnou osu, pak lze říci, že konceptuální umění disponuje obdobným rozpětím s tím rozdílem, že nutně nepřekrývá stejné mezní body, jako příroda, ale vytváří si své vlastní v závislosti na své nesporné odlišnosti. Rozdíl nastává tehdy, když se zaměříme na adekvátnost ocenění. Jelikož je konceptuální umění vytvořeno nějakým autorem a probíhá zde konverzace, pak můžeme do jisté míry hovořit o adekvátním ocenění. Samozřejmě můžeme, stejně jako v přírodě, ocenit samotnou jednotlivost, ale v tomto umění to bude, obzvláště pokud jde o jednotlivost z hlediska percepce, neadekvátní ocenění díla. Teprve ocenění komplexu vazeb a pochopení díla jako celku dává relevantní přístup k ocenění.

Co dále přispívá k přiblížení konceptuálního umění environmentu, je další Hepburnovo tvrzení. Tentokrát se jedná o hlavní aktivitu přírody, kterou je realizování, nebo také pochopení. Připodobňuje to k momentu, kdy si uvědomíme, že Země není placatá, aniž by zde došlo k nějaké zkušenosti a percepční změně dosavadního bytí Země. Důležité zde je, že *nevidíme* ani *necítíme* změnu. Změna je tedy smyslově neuchopitelná, ale jde o specifický druh uvědomění zahrnující odkaz na pravdu, přičemž pravda může být pro některé zásadnějším estetickým objevem než estetické vlastnosti.<sup>41</sup> Konceptuální umění je v tomto případě až nápadnou paralelou. I zde je důležitý moment realizování či pochopení nezávisle na jakékoli percepčně uchopitelné změně. Tuto aktivitu zde zastává vnímatel a

---

<sup>41</sup> CARLSON, Allen – BERLEANT, Arnold. *The aesthetics of natural environments* Peterborough: Broadview Press, 2004, s. 56



dostává se tak k zpřístupněné myšlence, která je zde podstatou. I zde se potvrzuje, že nelze stavět distinkci přírody a umění na dualistickém pojetí. Konfrontace takových tvrzení s konceptuálním uměním nutně selhává, zůstávají jen jakési distinkční ruiny bez jasného výkladu.

#### 2.3.4. HEPBURNNOVO POJETÍ RÁMU

Jedním z nejvýraznějších distinkčních aspektů mezi oceněním přírody a oceněním umění je u Hepburna rám. Pro zachycení jeho pojetí rámu je zde následující citace.:

„Můžeme využít slovo rám či orámování v širším slova smyslu pro pokrytí nejen fyzické hranice obrazu, ale i rozmanitých prostředků různých druhů umění, abychom předešli záměně uměleckého objektu s objektem přírodním nebo s artefaktem bez estetického zájmu. V tomto širším smyslu by rám pojímal také rozlišení mezi jevištěm a hledištěm, mezi esteticky relevantním zvukem hudebního díla tvořeného interprety a ruchem z okolí, mezi básní a pouhým rozvržením stránky, kde typografie a mezery oddělují báseň od názvu, čísla stránky, kritického aparátu či poznámky. Tyto prostředky lze nejlépe chápat jako pomůcky k rozpoznání formální úplnosti samotných uměleckých předmětů, jejich schopnosti udržet estetický zájem, který není rozhodujícím způsobem závislý na vztahu mezi předmětem a jeho okolím.“<sup>42</sup>

Znamená to tedy, že umělecké dílo má nějakou vlastní interní strukturu, tvoří celek složený z různých částí a rám znamená, že jsme schopni rozpoznat, co je ještě součástí díla a je tedy nezbytné pro estetické ocenění a co již součástí není. Pro tento výklad by tedy rozlišení rámu vystavěné na percepčních dispozicích nebylo dostačující. V některých případech nestačí vidět, ale musíme si uvědomit, kde se rám díla nachází a v čem spočívá. Z tohoto pohledu je charakteristickým rysem umění to, že „umělecká díla jsou předně ohraničená, že jejich estetické charakteristiky jsou determinovány jejich interní strukturou, souhrou jejich součástí“.<sup>43</sup> Z tohoto hlediska se zdá umění sjednoceno, jelikož konceptuální umění také disponuje svým vnitřním uspořádáním a toto uspořádání dané

---

<sup>42</sup> CARLSON, Allen – BERLEANT, Arnold. *The aesthetics of natural environments* Peterborough: Broadview Press, 2004, s. 46

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 46

vytvářením díla je značně zdůrazňováno i samotnými konceptuálními umělci. Nikterak to nerozporuje tradiční ani konceptuální umění a to ani z pohledu dualistického postoje.

Přesto je právě orámování velkým tématem nových uměleckých projevů v období okolo počátků konceptuálního umění, které se vůči orámování tradičního umění vyhraňují. Přestože je toto orámování pojato jinak, nežli u Hepburna, v mnohém vnáší do tématu nejistotu v ujednacení umění pod tento charakteristický rys. Ať už jde o již zmíněného tvůrce Allana Kaprowa nebo jiné autory oscilující mezi divadlem, performancí a happeningem, vidíme zde snahu vymanit se z jasně vymezených hranic uměleckého díla. Umění se dává do pohybu, mísí se s diváky, stírá rozdíl mezi uměleckým a neuměleckým předmětem, stejně jako uměleckým a neuměleckým prostorem. Charakter umění se mění natolik, že je otázkou, zda stále můžeme hovořit o jeho orámování. Tato charakteristika umění se zdá být stále hůře uchopitelná a prokazatelná v případech, kdy se můžeme ocitát uprostřed uměleckého dění, být jím obklopeni stejně tak, jak to dle Hepburna dokáže pouze příroda. Nezáleží na tom, zda jde o objekt, který nás obklopuje nebo akt, který se okolo nás odehrává, ve většině případů již nemáme jeviště a hlediště, odstup od díla a podobně. V případě konceptuálního díla se tato situace zdá ještě o něco komplikovanější, pokud odlišíme čistě fyzickou podobu média a dílo samotné.

Problém zde vyvstává u Hepburna tím, že ani snaha umění se z tohoto orámování vymanit nemění nic na tom, že veškeré umění sdílí charakter odstupů, jak již bylo zmíněno v předešlé podkapitole věnované distanci a jednotě. U Berleanta si můžeme povšimnout námitky, že rám představuje jistou formu oddělení díla a recipienta, přičemž na úrovni kontemplace již samotné zapojení se do díla znamená narušení jeho rámu. Hepburn ale na tento postoj reaguje tvrzením, že dílo a recipient nejsou nikdy odděleni vzhledem k aspektu vnímání a zažívání, přesto ani interakce díla s recipientem neznámá narušení jeho pojetí rámu.

Co je problematické v případě orámování z hlediska konceptuálního umění, je skutečnost, že orámování nelze brát s úplností. Pokud přijmeme, že se nám autor snaží předat nějakou myšlenku a tato myšlenka může mít hranice, pak některá díla konceptuálního umění skutečně vykazují tento charakteristický rys. Problém nastává s diverzitou tohoto umění. Je zde řada děl, která nemají

determinováno, co je relevantní pro jejich ocenění a co je jejich součástí. Dosud jsem poukazovala na konceptuální umění jako umění, které něco sděluje a pokud je toto sdělení úspěšné, pak je dosaženo záměru umění. Vzhledem k silné tendenci umělecké sebereflexivity byl i tento aspekt umění zpochybněn a vznikla řada děl, která se tradičnímu sdělení úspěšně vyhýbají. Je možné, že výklad není podmíněn sdělením vloženým do díla. Jak by bylo jinak možné vysvětlit úspěch konceptuálních děl, která nám nic neříkají ani nám nedávají důvod na nich ocenit něco smyslového. Vše, co zde oceňujeme je na úrovni kognice, a výklad vyvstává z naší schopnosti vztahovat vše, co vidíme, vůči nám samým. Pokud naše vnímání uměleckého díla může často vypovídat více o nás samých nežli o díle samém, je existence a úspěch děl, která ponechávají výklad čistě na nás, legitimní. Jedná se například o sérii "bezvýznamných děl" Waltera De Marii, jako je například dílo „Earth room“. Toto dílo představuje místnost zaplněnou do určité výšky hlínou, ve které je plexisklem, jen o něco málo přesahujícím výšku hlíny, oddělen prostor pro recipienta od prostoru se zemí. Protože záměrem autora bylo ponechat dílo bez významu, neposkytl k němu žádný výklad, a přesto je možné nalézt výkladů nespočet, což opět potvrzuje naši bájevou schopnost doplnit nejen nedorečené, ale i zcela nevyřčené, když je nám dát byt' jen malý podnět. Tím, že se tento podnět nachází v uměleckém rámci, naší přirozenou reakcí je hledat výklad, chceme vědět, co nám dílo sděluje, neboť toto sdělení očekáváme.

Někteří autoři, jako Joseph Kosuth se neřízenému a ledabylému výkladu brání a odsuzují ho, jiní v této dynamice vidí podstatu umění. Samozřejmě lze namítnout, že umění kde není idea ani sdělení již není uměním konceptuálním. Zde ale musím namítnout, že se stále jedná o určitou podobu reflexivity a přestože zde nedochází k řízené responzi vnímatele, zde máme stále vazbu mezi autorem, dílem a vnímatelem. Je zde dán podnět a je zde prostor pro jeho výklad. Stále se zde odehrává zážitek a porozumění. Přestože nutně přebíráme roli autora tohoto sdělení, nestáváme se autorem díla. Dílem by zde byl pouhý podnět ke kontemplaci, a pokud je tato kontemplace realizovaná, může dojít i k estetickému ocenění díla. Zdá se, že v tomto oceňování oceňujeme obdobně, jakoby dílo mělo dotvořenou vnitřní strukturu s tím rozdílem, že je do značné míry dotvořena námi samými. Jak by ale něco takového mohlo být orámováno nebo jak by se zde docílilo odstupu? Když se nesoustředíme na obsah nějakého rámu a každý další podnět může změnit náš výklad a porozumění dílu, pak se v tomto pojetí umění

dostáváme na stejnou úroveň, na jaké se nachází Hepburnovo zažívání v přírodě, které rám nemá. Můžeme stejným způsobem vnímat vazby s okolím, ať už tímto okolím je míněn okolní environment nebo okolní události, například politická či ekonomická situace apod. Máme tendenci vztahovat do našeho výkladu díla stále nové podněty a dimenze, stává se tak komplikovanější, ale také komplexnější co do jeho vazeb. Je také možné se ptát, zda vnímáme přírodu samotnou nebo naše promítnutí porozumění vnitřnímu uspořádání přírody.

V umění tedy nemusí být kontextuální kontrola, jak se Hepburn domnívá, a tvrzení, že jakákoli estetická kvalita v přírodě je vždy provizorní, může být pravdivé i v takovýchto případech umění. Stejně jako v přírodě můžeme vnímat neustále nové vazby. Čím méně je dílo determinováno a čím méně je řízená responze recipienta, tím více volnosti nastává v našem vztahování širšího kontextu vůči dílu a tím pádem zde nastává obdoba přírodního oceňování nacházejícího se v neustále změně a absorpci nových podnětů. Pokud se snažíme vyložit nějaké dílo, které nám nedává směr ani indicie k jeho pochopení, máme před sebou potenciálně stejně široké pole možností zahrnutí, jako v přírodě, které se nadto neustále mění, jelikož nevíme, která je ta správná a s každou novou můžeme nabývat pocit, že všechno souvisí se vším. Hepburn udává příklad, kdy stojíme v idylické krajině a náhle si všimneme mraku v povzdálí z čehož vyvstává předzvěst bouřky a tím se mění kontext krajiny, kterou už nevnímáme jako idylickou. Pokud vidíme „Earth room“ Waltra De Marii, můžeme si jej vyložit tak, že jde o úrodnou půdu, ve které nic neroste, to vede k myšlence úbytku zeleně ve velkoměstech atd. Pak si ale uvědomíme například realitní situaci trhu na daném místě a změní se nám tak kontext, v jakém si dílo vykládáme. Najednou to není jen nevyužitá úrodná půda, ale je to také zabraný prostor v obytné zóně, kde si většina lidí nemůže dovolit bydlet. Zajímavé na takových dílech je, že za nimi tušíme nějaký hluboký potenciál prozření. Takový pocit by mohl říct mnohé k odlišení dobrého a špatného konceptuálního díla.

V této fázi je třeba podotknout, že brát v potaz takto extrémní příklady konceptuálního umění vytváří do značné míry nejasnost výkladu a žene jej do těžko uchopitelného rozsahu, proto se v následující části opět vrátím k umění, která poskytují užší okruh možného výkladu. Konkrétně představím jednoho autora, který se velice specifickým způsobem zabývá rámem.

### 2.3.5. ORÁMOVANÝ ENVIRONMENT JAMESE TURRELLA

Téma orámování se zajímavě promítá do uměleckých děl Jamese Turrella. Tento autor je spojován s uměleckým hnutím „Světlo a prostor“. To již samo o sobě napovídá o směřování jeho práce. Pro rozvinutí tématu rámu jsem vybrala jeho sérii a názvem „Obloha“, nebo lépe „Nebeské prostory“. Tato umělecká díla jsou co do vizualizace poměrně malými místnostmi s průhledem ve stropě. Celkový tvar místnosti pak tvar tohoto průhledu kopíruje, buďto je kulatý nebo hranatý, v každém případě zde vládne jednota. Toto dílo autor zařazuje do umělecké kategorie earthwork, jelikož využívá přírodu jako materiál pro své dílo. Orámovaný úsek nebe má nejčastěji podobu kruhu nápadně připomínajícího oko, tak jako to můžeme vidět již u starověkého Pantheonu v Římě. Turrell se ale soustředí nejen na samotný průřez, ale i jeho orámování. Osvětlení uvnitř místnosti se mění v interakci na aktuální stav oblohy, aby zde v každém okamžiku vládl dostatečný kontrast mezi uvnitř a vně. Přičemž pocitově se právě toto uvnitř a vně neustále mění. Nejen temporalita, ale také neustálá, bezprostředně zaznamatelná změna je předmětem zájmu řady děl počínaje 60. lety. Lze samozřejmě říci, že i tradiční umění podléhá změnám a do jisté míry je temporální, ale zásadním rozdílem je, v jakém kontaktu se s takovými změnami nacházíme. Změny nastalé u tradičního díla si můžeme uvědomovat jakožto přirozenou degradaci a případné konzervátorské či restaurátorské zásahy, zatímco změnu u děl, jako je Turrellova „Obloha“ přímo vidíme. V jeho případě můžeme hovořit o zažívání změn, bezprostředním pocíťování temporálnosti média. Pokud chtěla tradiční díla komunikovat nějakou formu neměnné pravdy, pak díla Jamese Turrella chtějí naopak komunikovat pravdu týkající se nejen neustálé změny, ale také odlišného jevení se v závislosti na tom kterém jedinci, který dílo vnímá. Dostává se nám zde orámovaného úseku neustálých změn. Co je ale ještě podstatnější ideou této série je dynamický vztah interakce s přírodou, intervencí autora a vlastní zkušeností pozorovatele. I přes celkový promyšlený koncept a nastavení světelných změn v závislosti na environmentu jsme stále konfrontováni s náhodou, jelikož dílo ve finální fázi neovládá autor, ani divák, nýbrž příroda. To, co autor ovládá a zprostředkovává, je izolace člověka od okolního světa, aby mohl ocenit úsek nebe, který se nadto udržovaným maximálním barevným kontrastem v místnosti zdá být dominantní a velmi výrazný. Pokud bychom zde zmínili

aspekt vnitřního průvodce, pak nás autor přesně navádí k tomu, abychom si uvědomili, co tento neustále se měnící kus oblohy vyjadřuje sám o sobě.

Na moment je potřeba vrátit se k tématu zpracování média na hranici konceptuálního umění. Jak již bylo řečeno, médium bývá zřídka výrazně zpracováno samotným autorem, percepční vlastnosti média nejsou formovány tak, aby poutali pozornost sami na sebe, ani aby zastávali jakkoli esteticky relevantní předmět zájmu z hlediska své fyzické podoby. Zcela se vyvarovat jakékoli potenciality objektu působit estetickým dojmem může být značně komplikované a mnohdy se tohoto efektu nedocílí. Mnohá díla dokonce nezapřou očividnou potřebu formovat médium, byť je dílo vystavěno předně na určitém konceptu. Ať už jde o tendenci umělce zasahovat do média nebo tendenci vnímajícího využít své imaginace k povýšení percepční stránky média na úroveň díla, v obou případech by se dalo říci, že tyto dvě tendence jsou neustále více či méně přítomny. To je také důvodem, proč je možné tolik konceptuálních děl rozporovat co do jejich zařazení pod konceptuální díla. Můžeme sice říci, že je estetické ocenění smyslově uchopitelných vlastností díla principiálně v rozporu se záměrem konceptuálního díla, ale hranice mezi médii, které nemají vyvolávat žádnou zásadní percepční reakci a mezi těmi médii, kdy už je obdobná reakce brána jako žádoucí, je velice křehká. Tato nuance velice znesnadňuje kategorizaci konceptuálního umění, neboť máme i v současné době řadu děl, která si zakládají na svém kontextu, ale přesto do smyslově uchopitelného vkládají něco z tradiční umělecké poetiky projevu, kdy není možné médium a jeho provedení opomenout. Můžeme se tedy ptát, zda je „Obloha“ sérií konceptuálních děl nebo nikoli. Je jisté, že v tomto případě máme co dočinění se silným konceptem, ale vytvořené médium, pokud je pouze médiem, zde svádí k ocenění jeho provedení. Obzvláště pak architektonické prvky oblých místností, detaily zakřivených a sbíhajících se dveří, které korespondují s kopulovitým tvarem a další detaily, které je možné ocenit i sami o sobě. Můžeme vůbec eliminovat tendenci oceňovat fyzické provedení? Zásadním aspektem těchto místností je návrh a podřízení celkového provedení ideji díla, v tomto případě ale vidím jako relevantní ocenění provedení vizuální stránky média. Toto ocenění je možné charakterizovat jako něco navíc, pochopení konceptu díla bez ocenění provedení média nestrádá, neubírá mu to na významu. Ocenění média v tomto případě je obohacením našeho zážitku, ale není nezbytnou podmínkou ocenění díla. Obdobně jako u mnohých jiných děl dochází

k ocenění percepčních vlastností média. Přestože se takové ocenění nevztahuje k samotnému dílu, není možné jej vyloučit. Je to svým způsobem privilegium vnímatele, moci nalézt estetický potenciál čehokoli. V takovém případě již nedochází k vnímání konceptuálního díla, ale k vnímání objektu vytvořeného člověkem nebo přírodou, který i bez autorova záměru vzbuzuje estetický zájem.

Na příkladu „Oblohy“ je patrné, že se přírodní environment může stát součástí konceptuálního díla. Existují díla, která svým způsobem vzdávají hold přírodě. V tomto případě autor udělal vše proto, abychom části přírodního environmentu věnovali plnou pozornost, čehož docílil, jak už bylo řečeno, ovlivněním světelných dispozic prostoru a izolací pozorovatele. Přístup k izolaci nahrává Hepburnovu tvrzení, že je umělecké dílo nutně orámováno a vedeno ke konkrétnímu ocenění, což by v tomto případě bylo tvrzení do značné míry adekvátní. Podíváme-li se na to, co je zde orámováno, musíme se nutně ptát, zda to, že fyzicky vidíme rám, znamená, že se dá obloha zarámovat. Přestože již nevidíme její nekonečné ubíhání do ztracena, Turrell nikterak neomezuje její podstatu neustálé změny. Nadto jsme svědky využití prostředí jakožto média, skrze které vnímáme ideu.

Na jednu stranu zde máme ideu, o jejímž orámování lze jen těžko hovořit a na straně druhé máme prostředí vztažené jakožto součást díla, které je samo o sobě rovněž neohraničitelné. Nehledě na to, že pokud máme v případě díla zahrnuté médium i prostor, jsou velice těžko rozlišitelné a nepopírám, že by mohli být zaměnitelné. Naše přirozená inklinace k upínání pozornosti směrem k médiu, spíše nežli k prostoru, je pouze pozůstatkem tradičního přístupu vnímání umění. Pokud vnímatel poodhalí záměr a celý proces transformace myšlenky a jejího následného prezentování, měl by být schopen ocenit výběr média stejně tak, jako výběr prostoru a pocítit neoddělitelnost a komplexnost jednotlivých částí ideje díla.

V této souvislosti je možné zmínit Carlsona, který hovoří o schopnosti umění vytrhnout a izolovat nějaký předmět či úsek scénérie a následně jej vsadit do uměleckého rámce. V případě konceptuálního umění vyvstává otázka, zda je tento předmět či úsek scénérie skutečně odtržen a izolován ze svého původního kontextu, nebo je naopak v rámci konceptuálního umění jeho původní kontext využit a rozšířen o ideu díla, která je skrz něj zároveň zprostředkována. K takovému závěru se přiklání právě příklad „Oblohy“, ve kterém můžeme

dokonce hovořit o ocenění přírody skrze umění, byť vyvstává otázka, zda se to ještě přibližuje přírodě, které Hepburn připisuje pocit jednoty. Domnívám se, že nedochází ke změně kontextu, jako spíše k rozšíření a vztažení daného kontextu do širšího měřítka našeho vnímání vůči jinému rámci.

#### 2.4. DISTINKCE UMĚNÍ A PŘÍRODY ALLENA CARLSONA

Zásadním odlišením umění od přírody je dle Carlsona skutečnost, že v případě umění víme *co* a *jak* esteticky ocenit. V případě toho, *co* máme ocenit, se jedná jednak o schopnost odlišit, co je součástí umění a co již není jeho součástí a jednak o schopnost rozpoznat jeho esteticky relevantní vlastnosti. Příkladem uvádí schopnost odlišit zvuk piana, jako součást hudebního díla, od pouhého hluku. Ještě důležitější je však příklad, kdy uvádí, že si jsme vědomi relevantnosti ocenění například vznešenosti obrazu, zatímco jeho umístění v Louvru již nehraje pro naše estetické ocenění roli. Tyto myšlenky jsou do značné míry obdobou Hepburnova pojetí orámování. Podobně jako Hepburn, odkazuje na základy těchto zmíněných znalostí, ale místo jisté ustálenosti umění ukazuje spíše na to, že je umělecké dílo výtvozem člověka a z tohoto hlediska je mu blízké. Dále také zastává názor, že účelem tvorby umění je jeho estetické ocenění. Z toho dále vyvozuje, že musíme mít přístup ke znalosti *jak* a *co* máme esteticky ocenit, aby byl tento účel naplněn. Je zřejmé, že zde Carlson odkazuje právě na tradiční umění a také na jeho tradiční kategorie, protože tyto znalosti, znalost, která je více popsána, váže právě k tradičním kategoriím a jejich konkrétním specifikům, jako je malířství, sochařství a další. Právě znalost těchto klasifikací nás má navést ke správnému ocenění.<sup>44</sup>

V případě, že zde dosadíme konceptuální umění, celá distinkce, na které zde Carlson staví svoji teorii, opět podléhá nefunkčnosti. Předně ještě stále můžeme říct, že není zcela vyřešeno, *co* a *jak* v případě konceptuálního umění ocenit, natož aby mohlo jít o nosný bod odlišení vnímání umění od vnímání přírody. Zdá se, že tradice tohoto umění ještě není tak dlouhá a zažitá, abychom mohli s jistotou počítat s touto znalostí, obzvláště pak u širší veřejnosti. Dalším důvodem, proč není jednoznačné určit *co* a *jak* esteticky ocenit v případě

---

<sup>44</sup> CARLSON, Allen – BERLEANT, Arnold. *The aesthetics of natural environments* Peterborough: Broadview Press, 2004, s. 63



konceptuálních děl je ten, že postrádají tyto zavedené kategorie a svou variabilitou materiálů a podob narušují jakkoli vybudované hranice jak mezi jednotlivými kategoriemi uměleckých projevů, tak mezi tím, co je relevantní pro ocenění díla a co nikoli. Narážím zde na příklad vystavení díla v Louvru, které v případě tradičního umění nemá vliv na estetické ocenění, zatímco v případě konceptuálního umění je umístění média nedílnou součástí díla a jeho výběr se stává esteticky relevantním pro jeho ocenění. K druhému příkladu, kdy Carlson odlišuje hudbu od hluku, je možné říci, že mnohá konceptuální díla asimilují hluk jako svou součást, pohrávají si s náhodou a dynamickou přeměnou svých děl, tudíž není možné jednoznačně určit, co je a co není jeho součástí. Posledním, již méně přímým rozporem, který je třeba k této části uvést, je zpochybnění jediného správného ocenění. Není totiž možné opomenout postoj některých konceptuálních umělců, kteří přímo počítají s různým výkladem svých děl.

Znamená to tedy, že z výkladu Carlsona při pozornosti směřované vůči tradičnímu umění nelze čerpat v případě osvětlení umění konceptuálního. Daleko více lze čerpat z Carlsonových pojednání věnovaných například rozdílu mezi vnímáním přírody a objektu z přírody vzatého pro potřeby umění. Konkrétně hovoří o Duchampovi a ready-mades. Dle jeho slov na přírodu nepohlížíme jako na objekt, zatímco na ready-made už ano. To by ovšem odporovalo Hepburnovu pojetí různých dimenzí vnímání, ve kterých můžeme naši pozornost věnovat i čistě jedinému přírodnímu objektu nevztaženému k přírodnímu celku, ve kterém se nachází. Přesto ale ponechává myšlenku různých možných pohledů na tentýž objekt, takže může prohlásit, že přírodní objekt propůjčený umění zůstává objektem přírody, jelikož se nemění samotný objekt, ale kontext, ve kterém jej vnímáme. To utvrzuje i charakteristická vlastnost konceptuálního umění využít běžného vnímání těchto objektů pro potřebu vyjádření vlastní ideje díla, která dosavadní kontext vztahuje vůči jiné kontextuální oblasti, čímž zároveň poskytuje nový pohled na tentýž objekt. Například, když v galerii umělec Roeloff vystavil svou pyramidu z pomerančů, nepřestaly být pomeranči, podrželi si svou podstatu jídla a mohli být stejně tak snědeny, jako kdyby byly jen součástí našich konzumačních zásob. S tvrzením, že se daný objekt nestává uměním, souhlasím. Rozporuplné toto tvrzení začíná být tehdy, kdy tomuto vytržení z původního prostředí připisuje nejen naše estetické vnímání daného objektu, ale i limitaci našeho ocenění tohoto objektu jakožto přírodního. To by naznačovalo, že zde

dochází spíše k výměně kontextu nežli rozšíření vnímání daného objektu, které zde u konceptuálního umění neustále obhájí. Znamenalo by to, že odebíráme naši pozornost od vazeb objektu na přírodu a nově si všímáme vazeb, které nám předkládá umělec, což není milné směřování úvah za předpokladu, že bude tato limitace brána jako platná pouze u některých děl. Řada pojednání zkoumajících environmentální umění ukazuje, že naše ocenění objektu jakožto přírodního se všemi vazbami k původnímu prostředí může být právě díky uměleckému obohacení vyzdvížena a posílena, v takovém případě o limitaci nemůžeme hovořit.

#### 2.4.1. KOLIK VÝKLADŮ TOLIK DĚL?

„Ocenění přírody je ztraceno v chaosu.“<sup>45</sup> Vyznění této citace je velice typické pro různé přístupy k distinkci přírody od umění. Příroda postrádá řízenost vůči pozorovateli, naše pozornost je distribuovaná k celé řadě neustále se měnících podnětů, které jsou součástí nekonečné, neohraničené přírody. Umělecké dílo je nepopíratelně svým vznikem zakořeněno u umělce, který se snaží něčeho docílit. Vnímání umění jako objekt by ale bylo značně omezené. V případě konceptuálního umění se sice dostáváme do přímého kontaktu s nějakou událostí nebo objektem, něčím, co můžeme smyslově uchopit, ale poté, co je upoutána naše pozornost k médiu se teprve dostáváme do další fáze našeho vnímání, do fáze porozumění, kdy přestáváme vnímat objekt či akt a začínáme vnímat podstatu média a vazbu na dílo, které zprostředkovává. Tato fáze, obzvláště u konceptuálního díla, může být daleko blíže chaosu nežli nějakému jasnému vedení naší mysli po stezce, kterou nám umělec vyznačil. Jak jsem již naznačila dříve, umělec se může zcela distancovat od jakéhokoli vedení k jedinému výkladu. Umělecké dílo pak nabývá podobu podnětu bez předem specifikované responze. Tím se nehroubí koncept umění jakožto komunikace, pouze tato komunikace dostává dynamický charakter, ve kterém není výklad nutně svázaný v jednoznačnosti. Pokud bychom dílo pojali jako určitý typ komunikace, sdělení, pak se stává autorem i recipient. Tím se dostávám zpět k myšlence spoluúčasti a to nejen u konceptuálních děl.

---

<sup>45</sup> CARLSON, Allen. *Aesthetics and the environment: the appreciation of nature, art and architecture*. London, 2002, s. 43

V této podkapitole je třeba ukázat, že vnímání umění na rovině konceptu, ideje, není možné pojímat z hlediska objektu. Jasnost a jednoznačnost, kterou nabízí Hepburnův rám, se zde vytrácí. Jednak z důvodu nedostatečného vymezení, co je a co není součástí konceptuálního díla a jednak dynamickou a nejednoznačnou povahou výkladu. Pohled na umění jako na objekt se zdá jako přístup, který nám má usnadnit jeho uchopení. Něco obdobného můžeme vidět pod pojmem *muzejní mentalita*, kterou Berleant vysvětluje jako tendenci fyzicky izolovat objekt, abychom ho mohli izolovat i percepčně.

#### 2.4.2. VAZBA DÍLA A JEHO UMÍSTĚNÍ

Vztah díla a jeho umístění je nejlépe rozebrán v tématech zaměřených na architekturu a site-specific. Carlson v souvislosti s tímto tématem poukazuje na rozdíl mezi tím, když se dílo pouze někde nachází a když je někde umístěno s vazbou k tomuto danému místu. Toto téma rozebírá v kapitole příhodně nazvané „Zde stojím“. U architektury dále poukazuje na to, že některá díla spadají do první kategorie, zatímco jiná do té druhé, což znamená, že se pod zastřešující kategorií architektury nachází značná diverzita. Velice typickým příkladem v případě architektury vázané na konkrétní environment je stavba nesoucí název „Padající voda“ od Fransise Loyda Wrighta. Carlson na něm ukazuje, o jak pevné vazbě zde hovoříme, jelikož v tomto případě umístění stavby v konkrétním environmentu spolukonstituuje celkové dílo. Wrightovi se zde daří skloubit přírodu s architekturou, což dává dílu nejen půvab ale i smysl. Dále se zde Carlson dostává k tématu předmětu našeho ocenění v případě, kdy hraje lokace tak signifikantní roli pro celkové dílo. Zastává zde názor, že ocenění umístění je relevantní pro celkové náležité ocenění díla. Je možné z tohoto tvrzení vyvodit i takový závěr, že není možné dílo plně ocenit bez ocenění jeho umístění? Pro odpověď se zaměřím na oblast site-specific, které zde také věnuje značnou pozornost. Vybraným dílem je „Nakloněný oblouk“, jehož autorem je Richard Serra. V souvislosti s tímto příkladem využívá přirovnání lokace k plátnu, když říká, že takové umístění není srovnatelné s pouhým zavěšením obrazu v galerii, ale spíše odpovídá plátnu, na kterém se dílo odehrává. Jinými slovy, v tomto případě konkrétně slovy Elisabeth C. Barker, „podoba místa se stává součástí

obsahu díla“.<sup>46</sup> Dodává, že „nejdou jen neoddelitelná od své lokace, jsou bez nich ve skutečnosti nedefinovatelná.“<sup>47</sup> To znamená, že je dílo součástí prostoru a prostor součástí díla.

K vysvětlení vztahu díla a environmentu jsme se tímto krokem dostali velice blízko, stále se ale nedomnívám, že jde o dostatečné postižení tohoto vztahu. Pokud by měl být tento vztah obdobně vyjádřen i v případě konceptuálního umění, je třeba větší specifikace. Proto jsem se opět zaměřila na Carlsonovo zkoumání architektury, kde se tentokrát zabývá způsobem jakým adekvátnost a příznačnost výběru umístění následuje funkci. Z těchto poznatků lze vytěžit návrh přístupu k ocenění lokace v případě konceptuálního umění. Z hlediska funkce lze říci, že v případě konceptuálního umění jsou médium a umístění vybrány za účelem plnění určité funkce a tou je zprostředkování díla, byť by tímto dílem měl být pouhý podnět ke kontemplaci. O ocenění funkce architektury hovoří Carlson následovně: „Není to funkce, která působí přímo na oceňovatele, a není tedy realizovatelná prostým statickým rozjímáním nad dílem. Je to spíše druh funkce, kterou si musí oceňovatel uvědomit zažitím samotné funkce.“<sup>48</sup> Znamená to tedy, že musí dojít k porozumění této funkci, nestačí nám obecné znalosti o funkčnosti. Aspekt zažívání je to, v čem zde vidím paralelu s oceňováním umístění v případě konceptuálního umění. V případě architektury se vybízí pochopit *zažívání* jako náš pohyb v rámci stavby, naše užívání této stavby a tedy i skutečné využívání její funkční stránky. Není to ale jediný přístup k porozumění funkci, lze odkázat na řadu odborníků v oblasti architektury, kteří jsou schopni ocenit funkčnost stavby, aniž by tuto funkčnost přímo reálně zažívali. To, k čemu zde chci odkázat, je jistá forma zažívání v abstraktní rovině, kdy je porozumění ideové. Přestože je zde přítomno něco smyslového, jako jsou plány budovy nebo střet s budovou samotnou, to, na čem staví naše zažívání, je porozumění komplexního fungování konkrétní stavby a smyslu jejích jednotlivých částí, volby materiálů a podobně.

Tím se dostávám k případu ocenění výběru umístění konceptuálního díla. Zde je potřeba obdobného zažívání v podobě aktivního porozumění, jelikož

---

<sup>46</sup> CARLSON, Allen. *Aesthetics and the environment: the appreciation of nature, art and architecture*. London, 2002, s. 202

<sup>47</sup> Tamtéž, s. 202

<sup>48</sup> CARLSON, Allen. *Aesthetics and the environment: the appreciation of nature, art and architecture*. London, 2002, s. 212

samotný výběr umístění je nám dán ideově a stejně tak k němu musíme přistoupit. Vidět, kde se dílo nachází, neznamena rozumět vazbě díla na environment. Je potřeba zjistit, zda dané umístění hraje roli v porozumění celkovému dílu, zda má nějaký smysl vázaný k dílu a tedy, zda je jeho součástí a vyžaduje tak zohlednění při oceňování díla. To se zdá být stejné, jako v případě architektury, která je vázaná na environment, jako tomu bylo u příkladu Wrightovi „Padající vody“. Nesmí zde ovšem vyvstat pocit, že by bylo možné vnímat architekturu obdobně jako konceptuální umění. I přes možné využití výkladu náležitěmu architektuře se architektura od konceptuálního umění zásadně liší v procesu vytváření díla. Rozdíl u architektury vyvstává v tom, že projekt stavby bývá v procesu plánování podřízen nejen výsledné funkci, ale ve většině případů i konkrétnímu, předem vybranému místu. U konceptuálního umění má ústřední roli idea a té se podřizuje výběr média stejně tak jako výběr místa. Funkce zprostředkování je sice nezbytná, ale v procesu tvorby se podřizuje ideji, nikoli naopak. Pokud se konceptuální dílo jeví jako podřízené prostoru, to, co je ve skutečně podřízené je pouze médium, to může být různě deformováno a měněno, zatímco idea zůstává neporušená. Rozdílem je tedy to, čeho se architektura a konceptuální umění snaží dosáhnout a co je jejich hlavním smyslem. Úkolem zde ovšem není vytvořit distinkci mezi architekturou a konceptuálním uměním, ale skrze výklady věnované architektuře a environmentu vysvětlit či alespoň přiblížit vztah konceptuálního umění a environmentu z hlediska umístění.

U konceptuálního umění je velice důležité umístění média, ať už se nachází v galerii nebo mimo ni. Důležitá otázka, které zde věnuji pozornost je odlišení díla a environmentu. Dosud jsem hovořila pouze o případě, kdy je environment asimilován jakožto součást díla. Co ale nastává v případě, že neznáme kontext, jinými slovy, kdy nevíme, že předmět našeho ocenění není objektem environmentu, ale objektem uměleckým? Znalost rámce, ve kterém máme daný objekt nahlížet je zásadní pro jakékoli odlišení díla a environmentu. To řeší situaci, kdy je z percepčního hlediska médium od environmentu zcela nerozeznatelné. Znamená to tedy, že rámec či kontext, ve kterém vnímáme, určuje, *co a jak* oceňujeme a tedy, že jediný předmět či prostředí může mít různé podoby, aniž by se co do své fyzické podoby jakkoli změnil. A pokud závisí na rámci, pak v obou případech můžeme procházet multisenzorickou zkušeností a diverzním rozuměním této zkušenosti.

#### 2.4.3. SHRNUÍ REAKCE NA POPLATNOST DUALISMU

U tohoto tématu Carlson vychází z přístupu k umění, který, jak bylo popsáno již v první části tohoto zkoumání, je poplatný dualismu. To je také důvodem, proč je aplikace tohoto estetického přístupu k ocenění přírody a následné zhodnocení jeho nefunkčnosti v takovém případě značně problematické. Dle jeho zkoumání se ukazuje, že tento tradiční model spojovaný s estetickým oceněním umění není použitelný v případě přírody, jelikož se jím na přírodu nahlíží jako na umění a nikoli jako na přírodu. Zmiňuje například model objektový a model krajinný. Přičemž v obou případech je ocenění přírody tlačeno do pozice obdobné ocenění umění, v prvním případě konkrétně sochy a ve druhém krajinomalby. Problém v takovém případě připisuje tomu, že pokud vnímáme či oceňujeme přírodu jako umění, pak to, co zde oceňujeme, jsou dle Carlsona formální kvality oddělené od celkového kontextu přírody. A právě v tomto bodě je dobře patrný přejatý dualistický přístup k ocenění umění, kdy se dílo jeví jako pouhá forma bez obdobných kontextuálních vazeb a obsahu, jaké připisuje přírodě. Přitom zde v obou případech máme společenský rámec, ve kterém vnímáme a který je dynamický jak pro přírodu, tak pro umění. Ani v případě tradičního umění nemáme dílo odděleno od širšího kontextu, který k němu náleží. Pokud odmítneme pojímat umění jako pouhou formu a estetické ocenění díla vázané na percepční kvality, pak je potřeba nová distinkce mezi estetickým oceněním umění a přírody.

V první části tohoto zkoumání jsem se snažila ukázat, že distinkce mezi tradičním a konceptuálním uměním není tak ostrá. V druhé části ukazují obdobné zjištění v případě distinkce mezi oceněním konceptuálního umění a oceněním environmentu. Tato propast, která se mezi zmíněnými oblastmi prohlubovala s každou další teorií, není tak hluboká. Důvodem je více úrovní, ve kterých můžeme vnímat. Stejně jako v případě environmentu můžeme ocenit nějaký izolovaný objekt sám o sobě, tak můžeme ocenit i celý komplex environmentu s jeho vazbami a kontexty. V případě umění jde do značné míry o totéž. Můžeme ocenit čistě percepční stránku díla, ale také komplexní vazby a kontexty, které utváří se svým okolím i společností. Příkladem variability přístupů zde může opět posloužit Kosuthova „Jedna a tři židle“. Jejím vsazením do prostoru galerie může naše pozornost směřovat k jejímu významu a funkci, nad kterými bychom se jinak

nezamysleli, pokud bychom na této židli seděli v kuchyni, kde je běžnou praxí tento objekt využívat a nikoli kontemplovat. Z Carlsonova pohledu by naopak pozornost směřovala k percepčně uchopitelným vlastnostem díla, jako je její provedení, což je méně pravděpodobný přístup, který bychom v takovém případě vůči židli vystavené v galerii zaujali. Další variantou je poté zaměření pozornosti k nalezení filozofické myšlenky, kterou Kosuth skrze toto médium sděluje.

## 2.5. VLIV KONCEPTUÁLNÍHO UMĚNÍ A NÁVRAT KE ZPRACOVÁNÍ FORMY

Závěr této práce věnuji konkrétnímu příkladu vlivu konceptuálního umění ze současnosti, který odkryje také ozvěnu některých probraných témat, jako je například pocit sounáležitosti. Vybraným autorem je David Shrigley, umělec, jehož práce vystihuje návrat ke zpracování formy, i přes výraznou pokračující tradici konceptuálního umění. Označení tradice užívám proto, že pro řadu moderních směrů jsou změny a nové myšlenky prosazené konceptuálním uměním již tradicí, ze které čerpají. Aby tato inspirace nezůstala pouze v teoretické rovině, chtěla bych na ni poukázat u Davida Shrigleyho, který je brán jako vizuální umělec. Právě toto zařazení pod kategorii vizuálního umění by totiž mohlo zastínit jakékoli souvislosti. Na první pohled jeho díla vypadají jako satirické komentáře života doprovázené jednoduchými až dětsky vyhlížejícími kresbami. I přesto, že můžeme ocenit jeho kresebný a případně i kaligrafický styl, je nesporné, že návštěvníci jeho výstav hovoří o zcela jiném druhu zážitku, než který by plynul z pouhého ocenění zpracování formy. Jde o hloubku a výstižnost s jakou nám předkládá určité sdělení skloubené s lehkostí jeho kreseb. Neskrytě předkládá člověku myšlenky, které jsou nám až nepříjemně blízké. Necítíme zde negativní konotace z kresby, ale až z našeho pochopení významu sdělované myšlenky, pocítění, že se v těch satirických dílech hovoří o nás samých. David Shrigley se tedy snaží maximálně jednoduše postihnout své sdělení a jakkoli tomu dodává umělecké zpracování, je to právě idea, která nakonec návštěvníky zasáhne. Dalším důvodem, proč jsem zvolila právě tohoto autora, je ten, jak blízko mají zážitky spojené s jeho díly k myšlence jednoty v environmentální estetice. Předně v pojednáních věnovaných přírodě se hovoří o pocítění jednoty člověka

s přírodou, který se tak ukazuje jako její součást a nalézá se zde vztah spoluutváření a celku. Zde chci demonstrovat existenci pocitu jednoty společnosti, člověka s člověkem, jakožto pocitu sounáležitosti s větším celkem, který dokazuje, že pocit jednoty není výhradní pro ocenění přírody. Shrigley ve svých dílech ukazuje vše, co mu přijde na mysl, ať už jsou to kladné, úsměvné nebo ostudné a špatné vlastnosti a návyky člověka, který tvoří společnost. Cítíme zde všeobecnou výstižnost, ale i velice osobní zásah do našeho svědomí, reakcí tedy je nejen sebereflexivita, ale také procitnutí, že mnohá témata, která se buďto přehlíží nebo jsou úmyslně skrytá za zdmi našeho domova, jsou ve skutečnosti témata dotýkající se širší společnosti. Pociť, že jsme součástí společnosti, není tak samozřejmý, jak by se mohlo zdát a domnívám se, že silné odezvy na tohoto umělce tuto myšlenku silně podporují. Opět se tak ukazuje, že ocenění přírody a ocenění umění není tak vzdálené, jak by mohlo z mnohých teoretických pojednání vyplynout. Tento příklad měl dát také prostor k představě o směřování konceptuálního umění a změnách, které ve světě umění zanechal.



## ZÁVĚR

Mezi zásadní poznatky první části, která měla za cíl uchopit zkoumané konceptuální umění, je vypořádání se s tématem média. Není náročné zamítnout existenci obsahu bez formy, náročné je představit formu v případě konceptuálního umění, aniž by se zcela zhroutil celý jeho koncept. Nárok na odmítnutí formy není zcela nereálný, pokud jej podložíme smysluplným výkladem. Návrh řešení tohoto problému je v dosazení pevných vazeb mezi dílem a médiem, tyto vazby jsou zde nazvány jako *výběr média*. Je to akt probíhající na úrovni ideje, ale zároveň do díla vtahuje onu formu a dává smysl konkrétním aspektům této formy vůči celku díla. Aby bylo umělecké dílo zprostředkováno, musí mít nějaké médium, toto médium však není zcela oddělené od díla, jak naznačují Goldie a Schellekens. Pozornost pouze musí přejít z percepční na významovou úroveň vnímání, kde lze nalézt i případné hodnocení relevantnosti pro ocenění díla. Tímto přístupem se ovšem otevřela celá nová oblast zkoumání, která zahrnuje otázky týkající se environmentu v souvislosti s uměním. Ukázalo se, že obdobně zásadní je u konceptuálního umění také *volba umístění*. Důležitost těchto vazeb odráží rozpad smyslu díla v případě jejich zpřetrhání. Lze tedy konstruovat následnou tezi směřující k určité podobě definice. Konceptuální umění má vazbu na vnímatele a na médium skrze významy a asociace, které toto médium evokuje a stejně tak je v tomto případě využito významů a asociací jeho umístění. Konceptuální umění je tedy možné pojmout jako vědomou transformaci a zprostředkování myšlenky za využití vnímatele a jeho vnímání významů a asociací okolního světa.

Tím je zároveň vyvrácen dualistický přístup k umění, jelikož tato teze poukazuje na nemožnost existence ideje a tedy samotného obsahu bez dalších vazeb na smyslově uchopitelné a zároveň vyzdvihuje signifikantní význam takového výběru, jakožto součásti většího celku díla. Celkové pojetí konceptuálního umění se tak značně otevřelo tématu environmentální estetiky, neboť se skrze médium a umístění s environmentem překrývá.

Druhá část této práce pak ukázala, že umění a environment ve své skutečně komplexní podobě mají řadu podobností, které jsou díky úzce zaměřeným distinkcím přehlíženy. Je to dáno také tím, že jsou tyto distinkce víceméně přejímány bez zásadnějšího přezkoumání. Jednou z nejzásadnějších z nich je distinkce Ronalda Hepburna. Je patrné, že pro současné potřeby odlišit

nové formy umění od environmentu obecně již není dostačující a po dosazení konceptuálního umění na místo umění tradičního ve větší míře selhává. Přesto se ale podařilo nalézt takové aspekty, které toto dosazení nevyvrátilo. Skrze Hepburnovu základní problematiku distinkce se ukázal jako nosný aspekt vzniku uměleckého díla, s autorem na jedné straně a se záměrem vytvořit umělecké dílo na straně druhé. To, jak se zdá, sdílají veškerá díla tradičního i konceptuálního umění nehledě na to, zda jde o vytvoření hmotné objekty nebo transformaci myšlenky. Naopak je to také něco, co v environmentu postrádáme, ať už jde o přírodu, nebo objekt, který má svého autora, není zde stejný záměr ani proces tvorby. Dalším aspektem je komunikace nebo také sdělení. S Hepburnem lze souhlasit, že estetická zkušenost z přírody nezprostředkovává komunikaci člověka s člověkem. Umění na druhou stranu, díky tomu že je tvořeno jedním člověkem a následně vnímáno člověkem jiným, tento charakter má.

Zkoumání distinkcí environmentálních estetiků navíc odkrylo řadu specifik, která umožňují lépe porozumět konceptuálnímu umění. Jak již bylo mnohokrát naznačeno, výklad věnovaný přírodě či environmentu se v mnohém přibližuje konceptuálnímu umění více, nežli výklad tradičního umění. Arnold Berleant a předně Allen Carlson díky své pozornosti věnované problematice architektury, site-specific či ready-mades v těchto pasážích nepřímou poskytují konceptuálnímu umění nezbytná specifika a potvrzují také tvrzení vyplývající již z první části, že se umístění média konceptuálního díla stává součástí jeho obsahu stejně, jako médium samo.

Nyní se nacházíme tváří v tvář konceptuálnímu dílu, přestože se nacházíme uprostřed krajiny, víme, že to, zda uvidíme krajinu nebo konceptuální dílo závisí do značné míry na postoji, který zaujmeme vůči viděnému. Pokud je v tomto prostoru dílo vložené konceptuálním umělcem, pak je třeba našeho úsilí, abychom se s pomocí jeho výběru média a umístění dobrali až k samotné ideji díla a zpětně tak mohli ocenit celkovou transformaci myšlenky. Nebo můžeme zůstat u zcela jiného úsilí, věnovat pozornost *tady* a *ted'*, která bude patřit ocenění přírody.

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- BERLEANT, Arnold. *Re-thinking aesthetics: rogue essays on aesthetics and the arts*. London: Routledge, 2016 – 2005.
- BERLEANT, Arnold. The aesthetics of art and nature. *Landscape, Natural Beauty and the Arts* [online]. Cambridge University Press, 1993, 228-243
- BERLEANT, Arnold – HEPBURN, Ronald W. *An exchange on disinterestedness*. Ann Arbor, MI: Michigan Publishing, University of Michigan Library, 2003.
- BERLEANT, Arnold – CARLSON, Allen. Environment aesthetics. *The Journal of aesthetics and art criticism* [online]. Malden: Blackwell, 1998.
- BREJCHA, Michaela. *Proti dualismu - konceptuální umění ve světle funkcionálně-normativní teorie*. Dizertační práce (Ph.D.)--Univerzita Karlova. Filozofická fakulta, 2019.
- CARLSON, Allen. *Aesthetics and the environment: the appreciation of nature, art and architecture*. London, 2002.
- CARLSON, Allen – BERLEANT, Arnold. *The aesthetics of natural environments*. Peterborough: Broadview Press, 2004.
- DUCHAMP, Marcel. „Apropos of ‚Readymades‘“. Dostupné online: [http://courses.ischool.utexas.edu/kimsmith/2009/fall/INF385H/Duchamp\\_Readymades.pdf](http://courses.ischool.utexas.edu/kimsmith/2009/fall/INF385H/Duchamp_Readymades.pdf).
- HEPBURN, Ronald W. *The reach of the aesthetic: collected essays on art and nature*. Aldershot: Ashgate, 2001.
- GOLDIE, Peter – SCHELLEKENS, Elisabeth (eds.). *Philosophy & Conceptual Art*. Oxford: Clarendon Press, 2009.
- GOLDIE, Peter – SCHELLEKENS, Elisabeth. *Who's Afraid of Conceptual Art?* London and New York: Routledge, 2010.
- GOLDIE, Peter. „Conceptual Art and Knowledge“. In *Philosophy & Conceptual Art*, s. 157–170.
- GRYGAR, Štěpán. *Konceptuální umění a fotografie*. Praha: Akademie múzických umění 2004.
- KAPROW, Allan. „Performing Life“. In Jeff KELLEY (ed.), *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 1993, s. 195–198.

KOSUTH, Joseph – GUERCIO, Gabriele – LYOTARD, Jean-François. *Art after philosophy and after: collected writings, 1996-1990*. 4th printing. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.

KOSUTH, Joseph. Intention(s). *The Art bulletin* New York: College Art Association, 1996, 78(3), s. 407-412

LeWITT, Sol. „Odstavce o konceptuálním umění“. In *Minimal & Earth & Concept Art*, s. 322–328.

LeWITT, Sol. „Věty o konceptuálním umění“, In *Minimal & Earth & Concept Art*, s. 329–333.

ROSS, Stephanie. Gardens, earthworks, and environmental art. *Landscape, Natural Beauty and the Arts* [online]. Cambridge University Press, 1993, s. 158-182

SCHELLEKENS, Elisabeth. „The Aesthetic Value of Ideas“. In *Philosophy & Conceptual Art*, s. 71–91.