

## Oponentský posudek diplomové práce

**Tereza Esopová: *Konceptuální umění a environmentální estetika***

Stěžejním tématem diplomové práce Terezy Esopové *Konceptuální umění a environmentální estetika* je dnes již tradiční otázka filozofie umění, a to specifičnost konceptuálního umění. Toto téma, jak autorka v práci zřetelně artikuluje, není pouze „jednosměrné“, netýká se jen konceptuálního umění jako takového, ale nevyhnutelně staví do otázky náš vztah k umění vůbec. Jestliže se konceptuální umění etablovalo v opozici vůči umění tradičnímu, je podstatné ujasnit si, jaké základní vazby si takový krajní či deklarovaně transgresivní (z pohledu předcházející tradice) umělecký projev zachovává s dosavadní uměleckou tvorbou. Jinými slovy řečeno, zkoumání hraničních případů jistého fenoménu je vždy zkoumání podstaty daného fenoménu vůbec, tj. stejnou míru pozornosti jako výrazné a samotnými umělci a umělkyněmi zdůrazňované rozdíly mezi konceptuálním uměním a předcházející uměleckou tradicí si zaslouží i otázka, v jakém ohledu tvoří tyto dvě skupiny stále ještě jednu a tutéž kategorii. Odpověď na tuto otázku bude pochopitelně vypovídat jak o konceptuálním umění, tak o tom tradičním.

Ze systematického či argumentačního hlediska je práce rozčleněna do dvou hlavních částí. V první se autorka kriticky vyrovnává s jednou současnou teorií konceptuálního umění (Peter Goldie a Elisabeth Schellekens) a v polemice s ní odhaluje v současné estetice a filozofii umění rozšířené skryté předpoklady, které mají za důsledek přílišné zdůrazňování rozdílů mezi konceptuálním uměním a uměním tradičním na úkor vysledování jejich souvislostí. Výsledkem je pak nepřiměřené pojetí obojího, které se nejcitelněji projevuje velmi problematickými vysvětleními povahy estetického oceňování a estetické hodnoty na obou stranách: u tradičního umění se má tato tendence podobu různých formalismů, u konceptuálního umění naopak vyvstává otázka, jak tato díla odlišit od čistě teoretických či praktických výroků (míněno sdělení v širokém slova smyslu, tedy nikoli pouze jazykových), jak vykázat jejich uměleckost. Druhá část je pak věnována úvahám o estetickém oceňování přírody, kdy se autorka snaží nalézt styčné body mezi zkušeností s konceptuálními díly a estetickou zkušeností s environmentem. Obě části práce pak míří stejným směrem: odmítnout ostré hranice mezi jednotlivými oblastmi estetické zkušenosti (zkušenost s tradičními uměleckými formami oproti zkušenosti, kterou nabízí konceptuální umění, či zkušenost s uměním a zkušenost s přírodou) a poukázat na hlubší a často opomíjené souvislosti mezi nimi, bez jejichž zohlednění jsme odsouzeni k neustálému upadání do neřešitelných dilemat.

Jedním z nejzřetelnějších rysů práce je autentický zájem její autorky o zvolené téma. To se projevuje již tím, že výklad doprovází mnoho příkladů konceptuálních děl spolu s polemikami o jejich často nejednoznačné interpretaci. Zároveň práce není vystavěna jako přehledný „příběh“ jedné polemiky, kdy by autorka dávala postupně prostor různým argumentům a nakonec dospěla k jasnému závěru. Zvolených odborných zdrojů se chápe jako příležitosti postihnout jistý rys sledovaného fenoménu, přičemž snaha o systematické budování argumentace není nadřazena této snaze zachytit (byť dílčí) charakteristiku tématu. Tento přístup má pochopitelně jak pozitivní, tak odvrácenou stránku: tou pozitivní jsou jednoznačně mnohé zajímavé vhledy či návrhy, jaké osvětlující paralely lze vést (viz již samotný nápad na promyšlení tématu konceptuálního umění v souvislosti s environmentální estetikou); do jisté míry negativním důsledkem je, že v některých momentech práce nejsou dílčí úvahy zcela zřetelně zacílené a není úplně jasné, jaké dílčí téma má ta která polemika sledovat. Pozitivní

výsledky ovšem převažují: práce opakovaně a přesvědčivě odhaluje dualistické uvažování jako kořen přetrvávajících paradoxů v promýšlení nejen samotného konceptuálního umění, ale i pokud jde o teorii zkušenosti s uměním vůbec a nakonec i s pojetí estetické zkušenosti jako takové (vztah mezi zkušeností s uměním a s přírodou). Ještě jednou bych chtěl zdůraznit, že celou práci provází zcela zřetelný zájem o téma, jeho původní promýšlení a mnohdy originální návrhy, jak dále vést zkoumání zvolené problematiky.

Práce je psána kultivovaným jazykem bez závažnějších stylistických chyb (snad jen několika hrubším gramatickým chybám, např. na s. 26 a 29 „umělci jsou známý (sic)“ nebo na s. 16 a 56 „z hlediska více (sic!) rozebraného“, či nestandardním slovním spojením, např. na s. 8 „poskytne regulovaný pohled na dosavadní znalosti“ či použití výrazu „distinkční“ namísto „distinktivní“, by bylo žádoucí se vyvarovat).

Z formálního hlediska pak práce obsahuje odkazy ke zdrojovým textům podle citační normy, pouze bych doporučil důslednější distribuci těchto odkazů: např. ne vždy, když je pramen v hlavním textu zmíněn poprvé, je tato pasáž doprovázena odkazem a v některých případech odkaz chybí (např. na s. 44 se hovoří o Levinsonově textu bez reference, obdobně na s. 11 o Clementu Greenbergovi bez odpovídajícího odkazu).

Jak jsem již uvedl, zvolený přístup k tématu měl za důsledek dílčí nejasnosti ve výkladu. Ty, které považuji za nejpodstatnější, uvedu coby otázky k diskuzi během obhajoby:

Jak přesně chápat autorkou navrhované nové pojetí média? V práci je velmi zajímavě revidován přístup Goldieho a Schellekensově poukazem, že úvaha tvůrce o zvolených prostředcích je integrální součástí díla. Mění to nicméně něco zásadního na myšlence ideje coby média v případě konceptuálního umění?

Nerozšiřujeme význam charakteristiky „ironická sebereflexivita“ příliš, když uvažujeme o sebereflexivitě jinak, než ve vztahu k dosavadnímu/tradičnímu pojetí toho, co má být uznáno za umělecké dílo? A jak uplatnit v onom rozšířeném pojetí ironičnost?

V práci lze vysledovat dva hlavní směry, jakými lze vést paralelu mezi konceptuálním uměním a estetickou zkušeností s přírodou: jednak konceptuální umělecká díla pracují s prostředím, ve kterém jsou realizována (výběr prostředí je integrální součástí těchto děl, nelze jej variovat), zároveň se zdůrazňuje skutečnost, že jak zkušenost s konceptuálními díly, tak s environmentem je zkušeností participativní – zapojuje naši celou bytost. Která z těchto linií je podstatnější a jaký je mezi nimi vztah?

Na s. 62 v rámci interpretace Carlsonových názorů autorka tvrdí, že v případě estetického oceňování umění Carlson nepočítá se zohledněním uměleckohistorického kontextu. Pokud by tomu tak bylo, odkud by se vzala motivace pro Carlsonův kognitivismus, tedy pojetí estetické zkušenosti s přírodou založené na zohlednění přírodovědeckých informací o oceňovaném objektu? Proč v případě zkušenosti s přírodou požadovat informace doplňující kontext, zatímco v případě umění nikoli?

S ohledem na uvedené poznámky navrhuji diplomovou práci Terezy Esopové *Konceptuální umění a environmentální estetika* k obhajobě a navrhuji ji klasifikovat jako **velmi dobrou**.