

Katedra estetiky

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Kristýna Koupilová

Teorie modernismu a výtvarné umění
Theories of Modernism and Visual Arts

Praha, 2015

Vedoucí práce: Mgr. Jakub Stejskal, Ph.D.

Ráda bych poděkovala Mgr. Jakobovi Stejskalovi, Ph.D. za odborné vedení a cenné rady při zpracování mé bakalářské práce.

Obsah

Obsah.....	3
1. Úvod.....	1
1.2. Modernismus.....	2
2. Greenbergova teorie modernismu	4
2.1. Politické a sociální příčiny vzniku modernismu	4
2.2. Příčiny vzniku modernismu uvnitř umění.....	8
2.3. Sebereflexe a modernismus.....	11
2.4. Výrazové prostředky	12
2.5. Fenomén kýče	15
3. Timothy J. Clark a Michael M. Fried.....	17
3.1. Timothy J. Clark – „Clement Greenberg’s Theory of Art“.....	17
3.2. Michael M. Fried – „How Modernism Works: A Response to T. J. Clark“	20
3.3. Timothy J. Clark – „Arguments about Modernism: A Reply to Michael Fried“	24
4. Shrnutí.....	24
5. Závěr	30
6. Seznam literatury	32

1. Úvod

Tato bakalářská práce si klade za cíl představit teorii modernismu z pohledu tří autorů: amerického teoretika Clementa Greenberga (*1909 – †1994), historika umění Timothy J. Clarka (*1943) a kritika a historika umění Michaela M. Frieda (*1939).

V první části práce bude představen pojem modernismu obecně a následně teorie C. Greenberga. Greenbergova teorie bude představena především pomocí tří textů, ve kterých se Greenberg modernismem (jeho vznikem a charakteristikou) zabývá. Jedná se o texty: „Avantgarda a kýč“,¹ „Towards a Newer Laocoon“² a „Modernistická malba“.³ Ač je „Avantgarda a kýč“ (1939) nejstarší ze zmíněných Greenbergových textů, po kterém následuje „Towards a Newer Laocoon“ (1940) a „Modernistická malba“ (1960) je poté článkem nejmladším, práce nepředstaví tyto texty chronologicky, jelikož se pokusí podat Greenbergův náhled na modernismus uceleně, vzhledem ke skutečnosti, že témata všech tří textů jsou provázaná. Na přechody mezi jednotlivými texty však bude v práci průběžně upozorňováno (zejména z důvodu, že vzhledem k rozdílům v časových úsecích, ve kterých texty vznikaly, je zjevné, že se vyvíjí také Greenbergova vlastní teorie – přestože pilíře jeho zájmu zůstávají stejné). Představeny budou dvě varianty toho, jak podle Greenberga modernismus vznikal – první varianta se týká politických a sociálních aspektů, které hrály při vzniku modernismu roli, zatímco druhá varianta poukazuje k příčinám, které se odehrávaly uvnitř samotného umění.

Druhá část práce představí debatu, která na základě této Greenbergovy teorie modernismu vznikla – poukázáno bude ke článku T. Clarka „Clement Greenberg's Theory of Art“,⁴ který stojí na počátku debaty, kterou si práce klade za cíl zmapovat, a ve kterém se Clark vyjadřuje k určitým rozporuplným momentům v Greenbergově teorii – sám si zde klade dotazy, které by mohly být proti Greenbergově teorii vzneseny a pokouší se na ně adekvátně odpovědět, případně zde více rozvádí určitá Greenbergova

¹ GREENBERG, Clement. *Avantgarda a kýč*. In: Revue Labyrinth, číslo 7 - 8, Praha 2000.

² HARRISON, Charles, ed. a WOOD, Paul, ed. *Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*. Malden: Blackwell, 2003.

³ POSPISZYL, Tomáš, ed. *Před obrazem: antologie americké výtvarné teorie a kritiky*. 1. vyd. Praha: OSVU, 1998.

⁴ Text „Clement Greenberg's Theory of Art“ byl poprvé publikován v roce 1982, v *Critical Inquiry*, září 1982, roč. 9, č. 1, s. 139–156.

tvrzení. Na tento Clarkův článek následně zareagoval M. Fried svým textem „How Modernism Works: A Response to T. J. Clark“,⁵ ve kterém zpochybňuje určité body Clarkovy (i Greenbergovy) teorie. Tento článek Clark nenechal bez odezvy a Friedovi odpověděl prostřednictvím své krátké reakce „Arguments about Modernism: A Reply to Michael Fried“,⁶ ve které upozorňuje především na nedorozumění, které se týká Friedovy interpretace Clarkovy teorie. Tato debata mezi Clarkem a Friedem bude tedy v další části práce blíže představena a poté shrnuta, teze obou autorů budou také komparovány – poukázáno bude k názorům, které si tyto autoři sdílí, ale především bude upozorněno na momenty, ve kterých se rozcházejí. Práce se zabývá výše zmíněnými autory, protože je zajímavé sledovat konfrontaci, která vznikla na základě názorů ohledně historického mapování vzniku modernismu z několika různých pozic (přičemž na počátku této diskuze stojí nepochybně Greenbergova teorie modernismu, jak bude přiblíženo níže), a každý z autorů, které práce představí, zastupuje odlišný pól náhledu na historické zkoumání vzniku modernistického umění – pojetím všech tří autorů, kterými se práce zabývá, je však víra v propojenost umělecké kritiky, teorie a historie.

1.2. Modernismus

Zásadním vlivem, kterým se vysvětluje vznik modernismu (a který bude v této práci blíže přiblížen prostřednictvím teorie Clementa Greenberga), je sociální či politická situace v období, ve kterém modernistická díla začala vznikat a ve kterém se dále vyvíjela, a situace, která nastala přímo uvnitř umění a která vedla ke vzniku modernismu. J. Harris ve svém textu „Writing Back to Modern Art“⁷ uvádí dvě tendence, na základě kterých můžeme termín modernismu (především co se týče jeho vzniku a trvání) chápat buď ve smyslu „od Maneta k Pollockovi“, přičemž kořeny této tendence můžeme datovat kolem roku 1950 a přímý vývoj mezi těmito dvěma autory máme doložen historiky umění i kritiky; nebo termín modernismu označuje teoretickou tradici C. Greenberga a M. Frieda – tedy tradici dvou ze tří autorů, kterými se zabývá tato bakalářská práce. Vznik této tendence Harris datuje kolem roku 1940, kdy byla

⁵ FRASCINA, Francis, ed. *Pollock and after: the critical debate*. 2. vyd. New York: Routledge 2000., s. 65-79.

⁶ In týž, s. 81-88.

⁷ HARRIS Jonathan, GREENBERG Clement, FRIED Michael a CLARK Timothy. *Writing back to modern art: after Greenberg, Fried and Clark*. New York: Routledge, 2005.

vydána první Greenbergova esej.⁸ Tato datace má svůj původ v tom, že vydání první Greenbergovy eseje je zároveň spouštědlem následující teoretické tradice M. Frieda a T. J. Clarka.

Greenberg ve svém textu „Abstract, representational, and so forth“⁹ (1954) poukazuje k tendenci, v rámci které je realistické umění chápáno jako lepší než umění (více či méně) abstraktní – jedná se o situaci, kdy dílo, které vykazuje určitý znatelný obraz, je chápáno jako lepší než díla, které tuto vlastnost nemají. Na tomto místě Greenberg poukazuje k tezím, podle kterých je abstraktní umění považováno za symptom kulturního i morálního úpadku – což je tvrzením i některých z obhájců abstraktního umění, kteří na obranu tohoto umění uvádí, že doba rozpadu nemůže jinak než produkovat také umění rozpadu. Greenberg upozorňuje na ještě jeden argument obhájců¹⁰ abstraktního umění, kteří tvrdí, že abstraktní umění není nikdy zcela abstraktním. Nicméně podle Greenberga na těchto argumentech nezáleží, neboť podstatnou vlastností umění je jeho kvalita – poukazuje k tomu, že podle něj nikdo nebyl zatím schopen prokázat, zda realističnost tuto vlastnost dílu přidává, nebo naopak ubírá. Podle Greenberga je samozřejmé, že rozeznatelný objekt přidá obrazu pojmový výraz, nicméně toto ale nemá podle něj vliv na kvalitu tohoto díla – neboť podle Greenberga žádná z částí díla nemá vliv na jeho celkovou kvalitu.¹¹ Greenberg zmiňuje možnost, že odpor k abstraktnímu umění může mít svůj zárodek v tom, že není možno objektivně pohlédnout na umění naší doby, a tím může být zdrojem odmítání abstraktního umění to, že dobové obecnstvo nechápe „jazyk“, který toto umění používá.¹²

⁸ HARRIS Jonathan, GREENBERG Clement, FRIED Michael a CLARK Timothy. *Writing back to modern art: after Greenberg, Fried and Clark*. New York: Routledge, 2005., s. 7.

⁹ GREENBERG, Clement. *Art and culture: critical essays*. Boston: Beacon Press, 1984.

¹⁰ Konkrétní jména zde Greenberg neuvádí.

¹¹ GREENBERG, Clement. *Art and culture: critical essays*. Boston: Beacon Press, 1984, s. 133-134.

¹² Tamtéž, 1984, s. 136.

2. Greenbergova teorie modernismu

2.1. Politické a sociální příčiny vzniku modernismu

Práce nejdříve krátce představí pojem modernismu tak, jak jej chápe C. Greenberg. Clement Greenberg ve svém eseji „Modernistická malba“¹³ poukazuje k tomu, že pojem modernismu neobsahuje pouze výtvarné umění a literaturu, ale všechna odvětví kultury.¹⁴ Text „Modernistické malby“ Greenberg v průběhu let upravil – prvně byl vydán v roce 1960-61, jeho druhá verze byla následně vydána roku 1965. Jak uvádí F. Frascina ve svém článku „Institutions, Culture, and America's 'Cold War Years': The Making of Greenberg's 'Modernist Painting'“¹⁵, Greenberg svůj text přepracovával z několika důvodů – jednak se jedná o opravy chyb v datech, jednak také o důvody ideologické. Změny proběhly také v oblasti terminologie – Greenberg například zaměnil ve druhém vydání užívání termínu „realismus“ či „naturalismus“ za „iluzionismus“ – nicméně Greenbergovo chápání a jeho definice tohoto umění, ač s rozdílným názvem, zůstává v obou verzích textu stejná.¹⁶ Frascina upozorňuje také na značně rozsáhlou diskuzi, kterou Greenbergova „Modernistická malba“ vyvolala u jednotlivých teoretiků – jak obhájců Greenbergovy teorie, tak i jejích kritiků. Nicméně touto diskuzí ani konkrétními jmény se Frascina ve svém článku blíže nezabývá – jeho záměrem je spíše bližší poukázání k historickým a ideologickým souvislostem, ve kterých „Modernistická malba“ vznikala.¹⁷ Frascina v tomto textu poukazuje k okolnostem z Greenbergova života, které mohly mít za následek vliv na změny v Greenbergově teorii a v jeho tezí. Jedná se zejména o Greenbergovy životní události, jako například oddělení se od žurnalistické intelektuální skupiny (následkem ukončení jeho editorské práce v r. 1957), která na Greenberga měla stěžejní vliv. Následně se Greenberg dostává k pozici kritika a kurátora (v období mezi 1958 – 1960), přičemž v té době pracuje na třech knižních

¹³ POSPISZYL, Tomáš, ed. *Před obrazem: antologie americké výtvarné teorie a kritiky*. 1. vyd. Praha: OSVU, 1998.

¹⁴ Tamtéž, s. 35.

¹⁵ FRASCINA, Francis. *Institutions, Culture, and America's 'Cold War Years': The Making of Greenberg's 'Modernist Painting'*. Oxford Art Journal. Roč. 26, č. 1, s. 71-97.

¹⁶ FRASCINA, Francis. *Institutions, Culture, and America's 'Cold War Years': The Making of Greenberg's 'Modernist Painting'*. Oxford Art Journal. Roč. 26, č. 1, s. 71.

¹⁷ Tamtéž, s. 71.

projektech (konkrétně se zde jedná o „Art and Culture“¹⁸ a „Hans Hofmann“¹⁹ – třetí Greenbergův projekt, který se měl týkat Jacksona Pollocka, Greenberg zanechal).²⁰ Během této doby se Greenberg, jak popisuje Frascina, seznamuje s umělci a s generací mladých kritiků (jedním z nich je také například právě M. Fried – tedy jeden ze tří autorů, kterými se tato práce zabývá a jeden z kritiků, kteří později reagují na Greenbergovu teorii modernismu).²¹

Zatímco se v „Avantgardě a kýči“ (1939), tedy mladším textu, než je „Modernistická malba“, Greenberg zabývá kulturou jako celkem (především tedy kulturou masovou), v „Modernistické malbě“ se specializuje spíše na umění (a jeho povahu) jako takové. Tento posun může mít svůj původ v přesvědčení, že by se měl profesionální umělecký kritik soustředit spíše na umění než na celkovou a masovou kulturu (toto Greenbergovo přesvědčení může mít svůj původ právě v jeho čerstvě nabyté kurátorské dráze).²² Greenberg ve své teorii, kterou předkládá v „Modernistické malbě“, představuje několik aspektů, které hrály při vzniku modernismu důležitou roli – tyto aspekty budou samozřejmě níže v práci blíže popsány.

V „Avantgardě a kýči“ Greenberg především upozorňuje na skutečnost, že v rámci jedné kultury vznikají zároveň jak kvalitní umělecká díla, tak i kýče; a vznáší dotaz, zda je tato rozdílnost něčím absolutně přirozeným, nebo jestli je to pro dobu něco úplně nového – což je také tím, co ve své eseji blíže zkoumá. Podrobněji ve svém textu však popisuje zejména příčiny vzniku modernismu a avantgardy (potažmo zmíněného kýče) a vyjadřuje se k jejím charakteristikám, zároveň ale také upozorňuje na určité rozporuplné momenty a paradoxy.

Greenberg poukazuje k tomu, že základní pravdy, které nacházíme v náboženství, autoritách, tradici a stylu (což nazývá Clark jakýmsi ideologickým

¹⁸ GREENBERG, Clement. *Art and culture: critical essays*. Boston: Beacon Press, 1984.

¹⁹ GOODMAN, Cynthia, Hans HOFMANN, Irving SANDLER a Clement GREENBERG. *Hans Hofmann*. Munich: In association with Prestel-Verlag, 1990.

²⁰ FRASCINA, Francis. *Institutions, Culture, and America's 'Cold War Years': The Making of Greenberg's 'Modernist Painting'*. Oxford Art Journal. Roč. 26, č. 1, s. 73.

²¹ Tamtéž, s. 74.

²² WOOD, Paul et al. *Modernism in Dispute: Art since the Forties*. New Haven: Yale Univ. Pr., 1993, s. 55.

pojítkem společnosti)²³ začaly být najednou zpochybňovány a spisovatel ani umělec nebyl schopen odhadnout dopředu reakci svého publika na symboly a odkazy, se kterými pracuje. Jako následek této situace vzniká stav, kdy podstatné otázky zůstávají nedotčeny a místo toho jsou rozebírána stále stejná témata. Takový nehybný stav kultury nazývá Greenberg „alexandrinismem“.²⁴ Hledání cesty, která by za tento alexandrinismus vedla, je podle Greenberga příčinou vzniku avantgardní kultury – jedná se totiž o umění, které je v neustálém pohybu.²⁵

Avantgarda se, jak Greenberg popisuje, musela odtrhnout od buržoazie a jejího statického umění, aby mohla hledat nové kulturní formy pro vyjádření této společnosti a tím udržet kulturu v pohybu – aby nedocházelo k již zmíněnému nehybnému stavu kultury. Na tomto místě Greenberg přiznává paradox, že přestože odtržena, zůstává avantgarda stále, z finančních důvodů, s buržoazií spojena. Greenberg upozorňuje na to, že jedinou a nejdůležitější funkcí avantgardy bylo snažit se udržet kulturu v pohybu (nikoliv experimentovat). Vzniká „umění pro umění“ a „čistá poezie“, kdy námět a obsah díla neexistuje.²⁶

Tímto hledáním absolutna se avantgarda postupně dostává k abstraktnímu a nezobrazivému umění, podobně jako poezie: „Avantgardní básník se ve svém počínání pokouší napodobit Boha tím, že tvoří něco, co platí jen ve svých vlastních pojmech podobně jako platnost přírody. Podobně je esteticky účinná krajina, nikoliv však její obraz; je něčím daným, stvořeným, nezávislým na významech, podobnostech nebo originálech.“²⁷ Obsah se naprosto rozpustil ve formu.²⁸ Z takového důvodu, jak Greenberg poukazuje, umělecká tvorba již neznamená napodobování, užívání námětů běžného života, ale jedná se spíše o médium – tím je myšlen především umělecký zájem, co se týče uspořádání prostoru, ploch, barev a tvarů na hmotném nosiči.

²³ FRASCINA, Francis, ed. *Pollock and after: the critical debate*. 2. vyd. New York: Routledge 2000, s. 51.

²⁴ GREENBERG, Clement. *Avantgarda a kýč*. In: *Revue Labyrint*, číslo 7 - 8, Praha 2000, s. 69.

²⁵ In týž.

²⁶ GREENBERG, Clement. *Avantgarda a kýč*. In: *Revue Labyrint*, číslo 7 - 8, Praha 2000, s. 70.

²⁷ In týž.

²⁸ In týž.

Podstatné je také zvýšené řešení postupů, jež umělci ke své tvorbě využívají. Následkem těchto faktorů poté vzniká abstrakce.²⁹

Avantgardní kultura se podle Greenberga snaží zaměřit spíše na proces tvorby, kdy na uměleckém vyjádření samotném záleží spíše než na tom, co je vyjadřováno – jde zde tedy spíše o umělecké postupy, než o objekt, který má být zobrazen. Z toho důvodu by se mohlo zdát, že dochází právě k témuž alexandrinismu, který se snaží překonat. Nicméně Greenberg upozorňuje na to, že zatímco alexandrinismus je nehybný, je avantgardní kultura stále v pohybu.³⁰

Tím, že se avantgarda soustřeďuje sama na sebe a její umělci jsou umělci pro umělce, se odcizila těm, kteří si před jejím nástupem dokázali vychutnávat náročné umění – nejsou schopni najednou proniknout do uměleckého řemesla a k jeho postupům, což je však smyslem avantgardní tvorby. Nicméně dochází i k tomu, že je avantgarda opouštěna také vládnoucí třídou, které patří, přestože tato vládnoucí třída avantgardu financuje. Tak dochází k tomu, že jakkoli se avantgarda pokusila odtrhnout od elity vládnoucí třídy, stále s ní zůstala spojena „zlatou pupeční šňůrou“ – avantgarda stále potřebuje být buržoazní společností financována. Zřejmý je zde rozporuplný vztah avantgardy a buržoazie, kdy je kultura opuštěna těmi, komu doopravdy patří (vládnoucí třídou).³¹

V zásadě se dá v souvislosti s Greenbergovou tezí ohledně sociálních a politických příčin vzniku modernismu zmínit marxistická teorie základny a nadstavby, která je formulována v Marxově textu „O produkci vědomí“³². Základnou je zde myšlena ekonomická struktura společnosti, která ovlivňuje duchovní kulturu – nadstavbu. Tato duchovní kultura, nadstavba, vzniká prostřednictvím základny, zároveň ale také tuto základnu upevňuje. Každá dějinná etapa se ocitá na určitém stupni, na základě kterého disponuje příslušnými materiálními a výrobními silami, přičemž souhrn těchto výrobních vztahů přijímá každá generace jako něco daného a tento souhrn tvoří

²⁹ GREENBERG, Clement. *Avantgarda a kýč*. In: Revue Labyrinth, číslo 7 - 8, Praha 2000, s. 70.

³⁰ In týž.

³¹ In týž, s. 70.

³² MARX, Karl a ENGELS, Bedřich. *Spisy 3*. Praha 1962, s. 50-63.

také ekonomickou strukturu společnosti.³³ Je zřejmé, že Greenberg vychází ve svých teoriích právě z této teze o základně a nadstavbě – je to patrné například v tvrzení ohledně krize buržoazní společnosti, přičemž tato krize se odráží také právě v umění.

Výjimku v tomto Greenbergově tvrzení ohledně sociálních a politických příčin vzniku modernismu se dá nalézt v jeho eseji „‘Primitive‘ painting“ (1958).³⁴ Greenberg zde hovoří o vzniku primitivního umění³⁵ v rámci modernismu a tvrdí, že za vznikem tohoto směru nestojí jak politický, tak ani sociální vliv, ale faktor psychický. Greenberg přímo uvádí příklady primitivních umělců, které označuje jako „podivíny“ a upozorňuje na jejich psychickou poruchu. Upozorňuje také, že mezi primitivní často patří také umělci, kteří trpěli, z důvodu jejich vysokého věku, například senilitou.³⁶

2.2. Příčiny vzniku modernismu uvnitř umění

Greenbergova teorie, která bude dále přiblížena, je založena na jeho domněnce o existenci něčeho, co nazývá dominantní uměleckou formou - tuto teorii popsal ve svém textu „Towards a Newer Laocoon“³⁷ (1940). Jako příklad zde uvádí literaturu v Evropě 17. století, kdy buržoazie nejvíce financuje literaturu z důvodu lacinosti a mobility jejího fyzického média po vynálezu knihtisku (nicméně toto tvrzení Greenberg ničím nedokládá).³⁸ Takovým způsobem se následně může podle Greenberga stát, že jeden druh umění je dominantní vůči ostatním. Ostatní druhy se poté snaží napodobit jeho účinky a dominantní druh se zase snaží absorbovat funkce ostatních. Výsledkem je, že tato podřízená umění jsou zkreslená, popírající svou vlastní povahu, ve snaze dosáhnout

³³ MARX, Karl a ENGELS, Bedřich. *Spisy 3*. Praha 1962, s. 50-52.

³⁴ GREENBERG, Clement. *Art and culture: critical essays*. Boston: Beacon Press, 1984, s. 129-132.

³⁵ Primitivní – naivní umění je umělecký druh, vyznačující se jednoduchými motivy, snadnou technikou, případně inspirací tvorbou primitivních národů.

³⁶ GREENBERG, Clement. *Art and culture: critical essays*. Boston: Beacon Press, 1984, s. 131.

³⁷ HARRISON, Charles, ed. a WOOD, Paul, ed. *Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*. Malden: Blackwell, 2003.

³⁸ In týž, s. 563.

účinků dominantního druhu umění. Umělec v takovém případě musí získat takovou moc nad materiálem, aby jej dokázal dokonale ovládnout – malířství a sochařství tímto způsobem dosáhly toho, že byly schopny napodobovat účinky jiných umění. Nejen, že malířství mohlo napodobit sochařství a sochařství zase malířství, ale obojí se mohlo pokusit napodobit účinek literatury. Tím je zajištěn ještě vyšší úpadek, který má za následek to, že o velkých umělcích přemýšlíme jako o velkých jaksi "navzdory". V důsledku všeho byl evidentní nedostatek významných malých uměleckých talentů ve srovnání s minulostí a hodně také, podle Greenberga, klesla úroveň umělecké tvorby.³⁹

Obecně se malířství a sochařství v rukou těch, kdo nemají příliš talent, stává ničím víc, než tím, co Greenberg označuje jako „duchy a loutky“ literatury. Veškerý důraz je z média odveden a převeden do předmětu.⁴⁰

Romantismus byl posledním velkým stylem, jehož původcem byla buržoazní společnost, která byla schopna inspirovat a podněcovat umělce - malíře, vědomého si určitých závazků vůči normám svého řemesla. Nicméně r. 1848⁴¹ se romantismus vyčerpal. Následně avantgarda stojí v opozici vůči buržoazní společnosti, hledá nové kulturní formy pro vyjádření této společnosti, aniž by zároveň podlehla jejím ideologickým rozporům. Avantgarda, potomek negace romantismu, se stává ztělesněním sebezáchovy umění a cítí se zodpovědná pouze za umělecké hodnoty.⁴²

Jako první a nejdůležitější bod viděla avantgarda nutnost útěku z takového druhu myšlení, které zahlcuje umění ideologickými boji společnosti. Výsledkem byl nový a větší důraz na formu, na chápání umění jako něčeho nezávislého a zcela autonomního – nikoli pouze jako nástroje komunikace. To bylo signálem pro vzpouru umělců ostatních

³⁹ HARRISON, Charles, ed. a WOOD, Paul, ed. *Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*. Malden: Blackwell, 2003, s. 563.

⁴⁰ In týž.

⁴¹ V tomto roce proběhla řada revolucí, které zasáhly celou Evropu. Mezi jejich hlavní příčiny se řadí mimo jiné snaha odstranit faktory, které brání vývoji v rámci kapitalismu (např. robota), nebo sociální neklid z důvodu nezaměstnanosti či vysokých cen na trhu.

⁴² HARRISON, Charles, ed. a WOOD, Paul, ed. *Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*. Malden: Blackwell, 2003, s. 564.

uměleckých druhů proti dominanci literatury, která byla právě těmito popsanými nežádoucími aspekty.⁴³

Greenbergova druhá varianta toho (prezentována v jeho textu „Towards a Newer Laocoon“, ve kterém se Greenberg zabývá vznikem a popisem toho, co nazývá „zmatek v umění“ a ve kterém je k nalezení popis příčin vzniku modernismu uvnitř umění, který bude v práci dále podrobněji přiblížen), jak se avantgarda vyvíjela, je časově souběžná s první – souběžná z důvodu, že první probíhá vně umění, zatímco můžeme říct, že tato druhá varianta uvnitř, ve stejném časovém úseku. Její součástí je například společné úsilí v každém umění rozšířit výrazové prostředky média – nikoliv pro vyjádření myšlenek a představ, ale pro předání bezprostředních pocitů a určitých neredukovatelných prvků zkušenosti žádným jiným způsobem. Zde se, podle Greenberga, mohlo zdát, jako by avantgarda ve své snaze uniknout z literatury, zvýšila zmatek v umění tím, že se snažila napodobit vše – kromě literatury. Každý umělecký druh měl prokazovat svou sílu tím, že dokázal zachytit účinky ostatních umění, nebo tím, že z těchto umění učinil svůj předmět.⁴⁴

Hudba se v Greenbergově teorii ukazuje jako umění, jehož účinky se ostatní avantgardní umění snažilo nejvíce napodobit. Výhoda hudby byla chápána především v tom, že se jednalo o "abstraktní" umění, umění "čisté formy", kdy není schopna sdělovat cokoliv jiného než pocit. Následný zmatek v umění byl výsledkem chybného pojetí hudby jako jediného okamžitého smyslového umění. Ale i ostatní umění mohou být, jak Greenberg poukazuje, smyslová, ne v případě napodobování účinků hudby, ale mohou si půjčit její zásady jako "čistého" umění – umění, které je abstraktní, protože není v podstatě ničím jiným.⁴⁵

Z výše popsaného plyne, že avantgardní umění bylo poháněno především představou své čistoty (na příkladu hudby – jakožto abstraktního, tedy čistě formálního umění), a snažilo se proto dosáhnout čistoty a radikálního vymezení oblasti své činnosti – v dějinách kultury, jak Greenberg poukazuje, dříve nic takového zřejmé nebylo. Aby například malíři dokázali, že jejich pojetí čistoty je něco víc, poukazují často na

⁴³ HARRISON, Charles, ed. a WOOD, Paul, ed. *Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*. Malden: Blackwell, 2003, s. 564.

⁴⁴ In týž.

⁴⁵ In týž, s. 565.

orientální, primitivní či dětskou tvorbu jako instanci univerzálnosti, přirozenosti a objektivitu jejich ideálu čistoty. Podle Greenberga se výtvarné umění setkalo s největším odporem, protože je nejvíce spojeno s imitací – a tato imitace pochopitelně s následováním ideálu čistého a abstraktního umění nejde dohromady.⁴⁶

2.3. Sebereflexe a modernismus

Pro modernismus (a jeho vznik) je podle Greenberga podstatná především vlastnost sebereflexe – tuto teorii prezentuje Greenberg v „Modernistické malbě“. Právě z nutnosti této sebereflexe označuje jako prvního modernistu Kanta, z důvodu jeho kritizování samotných prostředků kritiky – to je také pro Greenberga základem modernismu, tedy užití metod, které daná disciplína užívá, k její vlastní kritice. Typickým pro modernismus je tedy kritizovat se zevnitř, kritizovat sám sebe – v tomto případě Greenberg do protipólu staví kriticismus osvícenství, který oplývá typickými znaky kritiky jako takové – tedy kritizovat něco zvenčí, bez přítomnosti vlastní sebereflexe. Na základě tohoto osvícenského kriticismu modernismus vznikl, nicméně vydal se opačným směrem.⁴⁸

Tuto sebekritiku nazývá Greenberg jako „kantovskou“, přičemž jako prvního modernistu označuje Kanta. Tím je Greenbergem naznačeno, že fenomén modernismu, ač se zdá být novinkou, má své kořeny již v 18. století.⁴⁹ Tato sebekritika se kromě filozofie začala šířit také do jiných odvětví. Nicméně Greenberg upozorňuje na existenci odvětví, která tuto sebereflexi použít nemohou – jedná se zde konkrétně o náboženství. Greenberg upozorňuje na cestu, kterou musely projít jednotlivé umělecké druhy, aby, stejně jako náboženství, nebyly v důsledku osvícenství připraveny o důvěryhodnost a legitimitu: „Jednotlivé druhy umění se od poklesu své úrovně zachránily, když byly schopny dokázat, že zážitky, které poskytují, jsou hodnotné samy o sobě a není možné

⁴⁶ HARRISON, Charles, ed. a WOOD, Paul, ed. *Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*. Malden: Blackwell, 2003, s. 566.

⁴⁸ POSPISZYL, Tomáš, ed. *Před obrazem: antologie americké výtvarné teorie a kritiky*. 1. vyd. Praha: OSVU, 1998, s. 35.

⁴⁹ FOSTER, Hal. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha: Slovart, 2007, s. 440.

je získat z jiných druhů aktivit.⁵⁰ Nicméně toto prokázání své vlastní hodnoty nemohlo proběhnout jaksi globálně, nýbrž každý jednotlivý umělecký druh tak musel učinit sám za sebe – každá umělecká disciplína musela prokázat působení na vnímatele, které má jen a pouze ona a které je nemožné vytvořit jiným uměleckým druhem. Tím se umění vyhnulo pouhému puncu zábavy a podpořilo svou vlastní legitimitu.⁵¹

Prostřednictvím sebereflexe se jednotlivé umělecké druhy očistily od elementů, které pocházejí z jiného druhu a tím získaly „čistotu“. Tuto „čistotu“ označuje Greenberg jako podstatnou část ve vlastním sebeurčení a tím sebekritika v umění znamená také proces zpětného sebeurčování.

Greenberg upozorňuje na to, že sebereflexe byla přítomna většinou v pouze podvědomé formě.⁵² Cíle modernismu nebyly totiž globální, nijak programové. Byly vždy otázkou jednotlivého umělce v jeho vlastních dílech, velmi osobní. Žádný umělec by si sebe-reflexivitu nebyl schopen uvědomit a s jejím vědomím by ani nebyl schopen pracovat. Osobní cíle jednotlivých umělců a jejich malířské výsledky bylo třeba nashromáždit – a na tomto základě bylo možné přesvědčit se o obecně sebekritické tendenci modernistické malby.⁵³

2.4. Výrazové prostředky

Greenberg se také zabývá modernistickými uměleckými výrazovými prostředky. Upozorňuje na to, že například realismus či naturalismus celkově umělecké výrazové prostředky zakrývá, jelikož zde jsou chápány negativně. Oproti tomu modernismus však chápe zřetelnost výrazových prostředků jako pozitivní faktor. Z toho důvodu impresionismus přiznává tubový původ barev či vlastnosti pigmentu, nebo svou

⁵⁰ POSPISZYL, Tomáš, ed. *Před obrazem: antologie americké výtvarné teorie a kritiky*. 1. vyd. Praha: OSVU, 1998, s. 35.

⁵¹ Tamtéž.

⁵² Tamtéž, s. 40.

⁵³ Tamtéž, s. 41.

kompozici podřizuje tvaru plátna – obojí by pochopitelně v rámci realismu bylo naopak nemyslitelné.⁵⁴

Greenberg upozorňuje na důležitou vlastnost, která náleží pouze výtvarnému umění – totiž na jeho plošnost. Modernisté si uvědomili, že to je jediná a velmi specifická záležitost, odlišující výtvarné umění od ostatních uměleckých druhů, a proto se začali soustředit především na ni. Na rozdíl od klasického umění, kde se nejdříve vyjeví předmět a až poté obraz, je tomu u modernistické malby přesně naopak – vidíme nejprve obraz a až poté to, co je na něm zobrazeno. Právě tento postup vnímá Greenberg také jako nejlepší.⁵⁵ Nicméně ale také připouští, že plošnost, kterou se modernistická malba tolik zabývá, však nikdy nemůže být absolutní. Již první skvrna na plátně totiž této naprosté plošnosti odporuje.⁵⁶

Greenberg také podotýká, že modernistická malba dokonce i ve své poslední fázi stále zobrazuje předměty, které jsou rozpoznatelné. Avšak nezasazuje tyto rozpoznatelné předměty do prostoru. Greenberg odmítá tvrzení, že abstrakce nebo nefigurativní malířství je poslední a nevyhnutelná fáze výtvarného umění: „Zobrazování nebo ilustrace jako takové nedosahují vlastní jedinečnosti výtvarného umění. To, co dělají, je vzbuzování asociací zobrazených věcí.“⁵⁷ Greenberg upozorňuje na to, že si k poznatelné entitě na obraze domýšlíme také asociaci určitého prostoru, ve kterém se tato entita může vyskytovat.⁵⁸ Tím, že si tento prostor jsme schopni sami domyslet, se mohlo výtvarné umění zbavit toho, co jej spojuje se sochařstvím (totiž oblast trojrozměrnosti), a tím je také schopno stát se nezávislým uměleckým oborem. To je také dle Greenberga důvod pro to, proč modernistická malba vznikla – příčinou není zavržení zobrazování jako takového, nýbrž touha po samostatnosti.⁵⁹

⁵⁴ POSPISZYL, Tomáš, ed. *Před obrazem: antologie americké výtvarné teorie a kritiky*. 1. vyd. Praha: OSVU, 1998, s. 36.

⁵⁵ Tamtéž, s. 37.

⁵⁶ Tamtéž, s. 40.

⁵⁷ Tamtéž, s. 37.

⁵⁸ Tamtéž.

⁵⁹ POSPISZYL, Tomáš, ed. *Před obrazem: antologie americké výtvarné teorie a kritiky*. 1. vyd. Praha: OSVU, 1998, s. 38.

Greenberg poukazuje k odporu modernistického výtvarného umění vůči sochařství – naznačuje, že tato snaha malby distancovat se od sochařství poukazuje k tomu, že je modernistická malba stále ještě v začátcích – neboť zapomíná, že sochařství stálo na samém počátku výtvarného umění, především naturalistického: „Západní malířství, pokud je naturalistické, dluží velice mnoho sochařství, které malířství v jeho počátcích naučilo stínovat a modelovat tak, aby vytvořilo iluzi reliéfu, a dokonce i to, jak tuto iluzi uspořádat tak, aby vytvářela doplňující iluzi hlubokého prostoru.“⁶⁰ Na tomto místě však Greenberg také upozorňuje na rozpor, kdy snaha umění, oprostít se od všeho, co náleží sochařství, vyústila ve výborná díla západního malířství. Greenberg také upozorňuje na to, že ač malířské směry do 1. pol. 19. stol. byly různé, s různými tendencemi, spojuje je směřování proti sochařství.⁶¹

Nicméně i po první polovině 19. stol. modernismus v tomto oddělování se od sochařství pokračoval a stále urputněji. Problémem se stal především rozpor čistě optické zkušenosti proti zkušenosti, která vychází z taktilních vjemů. Z toho důvodu impresionisté začali zavrhnout stínování, modelování barvou – tedy vše, co v obraze mohlo připomínat sochařskou zkušenost. Tuto tendenci dále rozvíjeli a ještě více umocňovali kubisté, kdy jejich tvorba vyústila v naprosto plošné malířství. Zde již jsou zobrazovány jen velmi těžko poznatelné prvky.⁶²

Také například linie, jako jeden z nejméně abstraktních prvků v obraze (neboť v přírodě ji nelze najít jako obrys), se vrací do olejomalby jako třetí barva mezi dvěma barevnými oblastmi. Pod vlivem čtvercového tvaru plátna, se formy stávají geometrickými a zjednodušenými.⁶³

Spolu s tím, jak vznikal modernismus, měnila se také hlavní pravidla umění. Především z důvodu, aby jejich změnou bylo poukázáno na jeho zákonitosti – změní-li se, procházejí tím testem nepostradatelnosti. Greenberg upozorňuje na to, že toto

⁶⁰ POSPISZYL, Tomáš, ed. *Před obrazem: antologie americké výtvarné teorie a kritiky*. 1. vyd. Praha: OSVU, 1998, s. 38.

⁶¹ Tamtéž.

⁶² Tamtéž.

⁶³ Tamtéž.

testování ještě není u konce, nýbrž stále pokračuje. Toto pokračování se projevuje stále znatelnějším zjednodušováním, které je v abstraktním malířství tak zřejmé.⁶⁴

2.5. Fenomén kýče

V „Avantgardě a kýči“ upozorňuje Greenberg na skutečnost, kdy se s nástupem avantgardy se objevuje také kulturní fenomén kýče, přičemž se jedná o populární, komerční umění a literaturu. Do průmyslové revoluce byla formální kultura dostupná pouze vzdělaným a kultivovaným lidem – což je automaticky spojeno s gramotností. Po revoluci ale dochází k situacím, kdy například zemědělci, kteří se přestěhovali do města, se naučili číst a psát. Nedisponují ale volným časem, nutným k vychutnání tradiční městské kultury, zároveň ztrácí vztah k lidové kultuře, spojené s venkovem. Začínají navíc objevovat nudu.⁶⁵ Tyto nové městské masy poté podle Greenberga vyvíjejí nátlak, jehož následkem má být poskytnutí kultury pro jejich vlastní potřebu. Na základě tohoto nátlaku musela být vyvinuta „náhražková kultura“ – kýč. Kýč vznikl za účelem kultury pro ty, jež neměli cit pro skutečné hodnoty, obsažené ve vysokém umění. „Kýč je mechanický a používá hotové formule. Kýč poskytuje zástupné zážitky a falešné pocity. Kýč se mění podle stylů, ale zůstává stále stejný. Kýč je výtahem všeho, co je ve světě naší doby falešné. Kýč předstírá, že po svých zákaznících nepožaduje kromě jejich peněz nic – dokonce ani jejich čas ne.“⁶⁶

Greenberg nicméně také přiznává, že ne každý kýč je naprosto bezcenný – dá se nalézt také kýč s úrovní a autentickým lidovým nádechem. Nicméně tento kýč může, jak Greenberg upozorňuje, zmást mnoho z těch, kdo hledají opravdové umění.⁶⁷

Zisky z kýče byly poté, jak poukazuje Greenberg, nebezpečné pro samotnou avantgardu, kdy spisovatelé a umělci byli pod tlakem kýče nuceni upravovat (či zcela

⁶⁴ POSPISZYL, Tomáš, ed. *Před obrazem: antologie americké výtvarné teorie a kritiky*. 1. vyd. Praha: OSVU, 1998, s. 39.

⁶⁵ Tento moment (a vše, co z něj následně pramení) nalézám v Greenbergově teorii sporným. V souvislosti s náročnou dělnickou pracovní dobou není zcela samozřejmé, že by dělníci mohli disponovat takovým množstvím volného času, jehož následkem vzniká nuda.

⁶⁶ GREENBERG, Clement. *Avantgarda a kýč*. In: *Revue Labyrint*, číslo 7 - 8, Praha 2000, s. 71.

⁶⁷ In týž.

měnit) své dílo – následkem je poté to, že mohou vlivu kýče podlehnout úplně, což se podle Greenberga také stalo.

Greenberg upozorňuje také na to, že kýč zničil také opravdovou lidovou kulturu na venkově – z toho plyne, že pro kýč nehrají roli například geografické či národně-kulturní hranice. Proráží také do světa a Greenberg zvěstuje nikterak vzdálené nebezpečí, kdy se může kýč stát univerzální kulturou. K takovému rozmachu kýče napomáhají, dle Greenberga, zejména nízké náklady na výrobu kýče, kdy strojně vyrobený kýč je levnější, než původní rukodělný výrobek.⁶⁸

Pro svou existenci potřebuje kýč plně vyžralou kulturu – její objevy poté může využít. Z toho důvodu by jakékoli nově založené umění mohlo být zařazeno pod kýč a proto je také následně úkolem avantgardy, aby si udržovala stálý náskok, prostřednictvím své spontaneity (tedy prostřednictvím něčeho, co je avantgardě zcela vlastní, vzhledem k tomu, že vznikla jako reakce na „alexandrinismus“), před takovou situací – tím se toto umění vyvaruje tomu, aby bylo chápáno jako kýč.⁶⁹

Greenberg upozorňuje také na rozdělení „menšiny mocných a vzdělaných“ a „většiny chudých a nevzdělaných“, přičemž formální kultura náleží mocným a pro zbytek je určena kultura kýče.

Greenberg poukazuje k tomu, že umění se stává pro masy neuchopitelné tehdy, ztratí-li spojení s realitou. Nicméně kritika této kultury nastane až tehdy, je-li obyčejný člověk nespokojen se sociálním zázemím (které je v područí mocných, kteří také toto umění zadávají).⁷⁰

⁶⁸ GREENBERG, Clement. *Avantgarda a kýč*. In: Revue Labyrinth, číslo 7 - 8, Praha 2000, s. 71.

⁶⁹ JACHEC, Nancy. *Modernism, Enlightenment Values, and Clement Greenberg*. *Oxford Art Journal*. Roč. 21, č. 2 (1998), s. 127.

⁷⁰ GREENBERG, Clement. *Avantgarda a kýč*. In: Revue Labyrinth, číslo 7 - 8, Praha 2000, s. 73.

3. Timothy J. Clark a Michael M. Fried

3.1. Timothy J. Clark – „Clement Greenberg’s Theory of Art“⁷¹

Historik a kritik umění, T. J. Clark, napsal svůj text jako reakci na Greenbergovu teorii modernistického umění.⁷² Jelikož stejně jako Greenberg se také Clark zabývá dějinami umění ze sociálního hlediska, vnímá Greenbergovy texty „Avantgarda a kýč“⁷³ a „Towards a Newer Laocoon“⁷⁴ jako stěžejní, co se týče stanovení směrů teorie a historie umění – jak Clark uvádí, konkrétně v období počínaje G. Courbetem a Ch. Baudelairem; přičemž se Clark ve svém textu vyjadřuje především k „Avantgardě a kýči“ – vztahování se k tomuto textu pramení nepochybně z důvodu, že právě v něm jsou Greenbergem popsány sociální vlivy, které měly za následek vznik modernistického umění (jedná se tedy rovněž o Clarkovo pole působnosti). Clark nejdříve krátce shrnuje kontext, ve kterém Greenberg tyto texty napsal (politický, sociální), vyjadřuje se obecně ke Greenbergově teorii a následně krátce představuje obsah „Avantgardy a kýče“, včetně upozornění na paradoxy, kterých si, dle Clarka, je vědom také Greenberg. (V několika pasážích zmiňuje také text „Towards a Newer Laocoon“, rozhodně ale nikoliv v takovém rozsahu, jako „Avantgardu a kýč“ – jedná se pouze o pár letných zmínek, které dává do souvislosti s určitými Greenbergovými tvrzeními, které se nachází právě v „Avantgardě a kýči“). Poté Clark poukazuje k vlastním výhradám, týkajících se Greenbergovy teorie modernismu – sám zde klade dotazy, které

⁷¹ FRASCINA, Francis, ed. *Pollock and after: the critical debate*. 2. vyd. New York: Routledge 2000, s. 47-63.

⁷² Text „Clement Greenberg’s Theory of Art“ byl poprvé publikován v roce 1982, v *Critical Inquiry*, září 1982, roč. 9, č. 1, s. 139–156.

⁷³ GREENBERG, Clement. *Avantgarda a kýč*. In: *Revue Labyrinth*, číslo 7 - 8, Praha 2000.

⁷⁴ HARRISON, Charles, ed. a WOOD, Paul, ed. *Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*. Malden: Blackwell, 2003.

by mohly být vzneseny v reakci na tuto Greenbergovu teorii, a následně se na tyto problémy pokouší adekvátně odpovědět.

Clark, v reakci na tento Greenbergův článek, tvrdí, že se mu jeví jako Greenbergovou nevyřčenou myšlenkou to, že existovala doba (ještě před avantgardou), kdy buržoazie, jako každá vládnoucí třída, vlastnila umění a kulturu. Zde poté nezáleží na jistých stupních odlišnosti v závislosti na jednotlivých třídách (např. Chardin, jako malíř, pracující pro aristokracii; a Defoe, jakožto spisovatel střední třídy), neboť umění celkově bylo v područí buržoazie – skrze umění ovládala vzhled a hodnoty jednotlivých tříd – a stejně tak reagovala, prostřednictvím umění, na jejich požadavky.⁷⁹

Clark poukazuje k tomu, že Greenberg si je evidentně vědom paradoxů, které jsou součástí jeho teorie modernismu. Podle Clarka se v „Avantgardě a kýči“ zdá, jako kdyby byl modernismus navržen jako buržoazní umění v nepřítomnosti buržoazie. Umění následně bude aristokracii držet naživu tím, že bude držet naživu samo sebe – to bude činit zachováním svých vlastních prostředků a médií – tím, že prohlásí tyto prostředky a média jako hodnoty s významem v sobě samém.⁸⁰

Upozorněno je Clarkem také na to, že Greenberg označuje kýč jako známku buržoazie, která ztrácí svoji identitu a jako reakce na tento stav následně vzniká modernismus.⁸¹ Tím, jak buržoazie sama postavila formy masové společnosti, čímž etablovala svou moc, vytváří „umění“ a „kulturu“, jenž je určena pro masu – tím ale také následně ničí svoji vlastní kulturu.⁸²

Clark nesouhlasí s Greenbergem v několika bodech, které následně více rozvádí. Poukazuje především na obtíže, které vznikají při samotném pojmu umění, které se samo sobě stává nezávislým zdrojem hodnoty. Dále nesouhlasí s Greenbergovým popisem této hodnoty a s jeho chápáním média v souvislosti s avantgardním uměním. Clark se pokouší také poukázat na aspekty praktické avantgardy, které jsou Greenebergem přehlíženy – ty ale Clark považuje za úzce spojené s těmi, jež Greenberg chápe jako nejdůležitější.

⁷⁹ FRASCINA, Francis, ed. *Pollock and after: the critical debate*. 2. vyd. New York: Routledge 2000, s. 53.

⁸⁰ Tamtéž.

⁸¹ Tamtéž, s. 54.

⁸² Tamtéž, s. 53.

Clark se tedy snaží blíže osvětlit Greenbergovo tvrzení, že umění má své vlastní hodnoty – konkrétně se zde jedná o otázku, zda stačí mít a používat určité množství efektů a postupů, které se v umění minulosti osvědčily, nebo zda je nutné normativně stanovit, které z těchto efektů a postupů budou považovány za hodnoty.⁸³

Clark nesouhlasí s Greenbergem v tom, že má umění hodnoty, které jsou vlastní jen a pouze jemu. Nezpochybňuje to, že by neexistoval rozdíl mezi hodnotami, které je možné nalézt v běžném životě a mezi těmi, které jsou typické pro umění – nicméně uvádí, že v avantgardním umění jsou k nalezení rovněž tytéž hodnoty, které existují v běžném životě – obojí je však potřeba dávat do vzájemných spojitostí.⁸⁴ Podle Greenberga se různé skutečnosti, vlastnosti v umění – jako například oddělenost umění od praktického života – následně zároveň stávají jeho hodnotou. Clark pro ilustraci na tomto místě uvádí konkrétně Greenbergův pojem „plošnosti“, která je charakteristická pro zavržení zobrazování v malbě (po tom, co se malba snaží oddělit od sochařství), na základě toho se také stává malba abstraktní. Clark se táže, jak je možné, že se tato vlastnost díla stala tolik zajímavou pro umění, a především, jak se může stát zároveň jeho hodnotou. Podle Clarka se má záležitost s plošností tak, že sama plošnost je závislá na hodnotách, které jsou odvozené z jiných odvětví než z umění. Plošnost tak může být, podle Clarka, chápána jako analogie k „populárnímu“ – má zastupovat lidovost. Nebo by plošnost, podle Clarka, mohla znamenat „modernost“ – skutečnost, kde je plošnost závislá na uvědomění si pouhé dvojdimenziality plakátů, etiket, fotografií. Stejně tak naše chápání plošnosti u některých uměleckých děl závisí na naší kognitivní znalosti skutečné podoby zobrazených skutečností.⁸⁵ Clark následně tvrdí, že plošnost byla v podstatě všemi těmito významy. Zároveň také upozorňuje na to, že právě tato plošnost stála jako překážka k přání buržoazie, vcítit se do obrazu a pouze snít.⁸⁶

Další Clarkova otázka ohledně Greenbergovy teorie zní, jak se důraz na médium nejčastěji projevuje v modernistickém umění. Přijmeme-li to, že avantgardní malba, poezie a hudba jsou charakterizovány jako vyznačující se důrazem na médium, čím se

⁸³ FRASCINA, Francis, ed. *Pollock and after: the critical debate*. 2. vyd. New York: Routledge 2000, s. 55.

⁸⁴ Tamtéž, s. 56.

⁸⁵ Tamtéž, s. 57.

⁸⁶ Tamtéž, s. 58.

tento důraz obvykle vyznačoval? Clarkovou odpovědí je, že médium se objevovalo nejvíce charakteristicky jako místo negace a odcizení – toto tvrzení následně blíže objasňuje.⁸⁷ Touto negací má Clark na mysli určitou formu přesvědčivé inovace, která se promítá v materiálu či metodě, přičemž dovednosti či postupy, které byly doposud přijaty jako zcela zásadní pro uměleckou tvorbu, budou záměrně opominuty.⁸⁸ Způsobem, jakým modernistické umění trvalo na svém médiu, bylo negováním obvyčejné konzistence tohoto média – následkem je vyprázdnění díla.⁸⁹ Clark tento pojem negace označuje jako velmi podstatný v postupech avantgardní tvorby a velmi kritizuje to, že Greenberg neuznává žádnou závažnější roli tohoto pojmu v případě modernistického umění.⁹⁰

3.2. Michael M. Fried – „How Modernism Works: A Response to T. J. Clark“⁹¹

M. Fried, historik umění a Clarkův přítel (ač na jeho teze útočí, neboť každý uznává jiná stanoviska),⁹² chce vznést námitky proti Clarkově eseji, zároveň ale není jeho cílem bránit Greenberga (přestože Greenberga vnímá jako předního kritika). V jeho textu jde zejména o vyjádření nesouhlasu se způsobem, jakým je moderní umění mapováno jak Greenbergem, tak ze strany Clarka. Fried poukazuje k tomu, že ač v opozici, sdílí Clark s Greenbergem určitá tvrzení (která jsou však podle Frieda chybná). Na těchto tvrzeních následně Clark svou vlastní teorii zakládá – k těmto tvrzením Fried proto hodlá poukázat. Následně se pokusí představit své vlastní pojetí modernismu.⁹³

Fried především kritizuje Clarkovu tezi (která je v Clarkově textu stěžejní), že modernismus operuje především s negací. Toto tvrzení Fried shledává jako nepravdivé,

⁸⁷ FRASCINA, Francis, ed. *Pollock and after: the critical debate*. 2. vyd. New York: Routledge 2000, s. 58.

⁸⁸ Tamtéž, s. 55.

⁸⁹ Tamtéž, s. 58.

⁹⁰ Tamtéž.

⁹¹ Tamtéž, s. 65-79.

⁹² HARRIS Jonathan, GREENBERG Clement, FRIED Michael a CLARK Timothy. *Writing back to modern art: after Greenberg, Fried and Clark*. New York: Routledge, 2005, s. 26.

⁹³ FRASCINA, Francis, ed. *Pollock and after: the critical debate*. 2. vyd. New York: Routledge 2000, s. 65.

přesto pojmu negace ale určitou roli přiznává – označuje jako negativní například moment, kdy formální a výrazové možnosti byly zapuzeny ve prospěch dalších (například impresionistické zamítnutí dramatické dějové linie v obraze ve prospěch hry s celkovým dojmem z barev a tvarů na plátně). Clark ale tvrdí, že negace je fakt, který je patrný již v samotné modernistické praxi (nikoliv pouze v dílčích případech), přičemž je součástí jeho kritiky směrem ke Greenbergovi, že epizody v dějinách moderního umění, ve kterých podle Clarka hrála silnou roli právě negativní motivace, Greenberg pouze letmo přejde. V tomto bodě (přiznávání tak veliké důležitosti pojmu negace) s ním ale již Fried nesouhlasí.⁹⁵

Další z Friedových výtek na Clarkův účet je to, že neuvádí žádné příklady a problém negace představuje příliš všeobecně. Chápe jako Clarkovu povinnost sestavit analýzu alespoň jednoho díla moderny, kde je, dle Clarkova tvrzení, negace tak radikálně zřejmá, což Clark nečiní. Co se stále týče pojmu negace, Fried dále také kritizuje Clarkovo tvrzení, že je modernistická negace nekontrolovatelná – v tom smyslu, že dochází k postupnému zjednodušování tvarů, zvuků atd. Jak Fried poukazuje, neexistuje žádná předem určená cesta, která by končila v daných cílech.⁹⁶ To znamená, že neexistují žádné teoretické důvody pro domněnku, že vývoj modernistického malířství či sochařství (nebo jakékoliv jiné techniky) bude probíhat z větších složitostí do menších.⁹⁷ Fried však zároveň tvrdí, že je možné předpokládat takový vývoj – což ale není v rozporu s jeho tvrzením o nepředurčenosti vývoje.⁹⁸ Fried také upírá roli negace v momentu, kdy jsou modernistická díla srovnávána s kvalitními pracemi pre-modernistickými. Zároveň také modernismus nikdy nesvrhl nebo nenahradil díla pre-modernismu, ale spíše se jim pokusil vyrovnat v nových a obtížných podmínkách.⁹⁹

Fried také upozorňuje na to, že ač se Clarkův článek prezentuje jako opozice vůči Greenbergově teorii modernismu, tak přesto je podstata Clarkova argumentování

⁹⁵ FRASCINA, Francis, ed. *Pollock and after: the critical debate*. 2. vyd. New York: Routledge 2000, s. 66.

⁹⁶ Tamtéž, s. 69.

⁹⁷ Tamtéž, s. 70.

⁹⁸ Tamtéž.

⁹⁹ Tamtéž.

(co se týče role negace v modernismu) založena na Greenbergově představě toho, jak modernismus funguje – zde se jedná konkrétně o Greenbergovu tezi ohledně dominujícího druhu umění, které si své místo může udržet pouze prokázáním, že druh jím poskytované zkušenosti je natolik jedinečný, že není možné získat jej z jakéhokoli jiného druhu činnosti. Následně se umění účastní testování široké škály norem a konvencí – toto testování probíhá za účelem zjištění, které normy jsou nepodstatné a musí být vyřazeny, a které naopak představují nadčasovou a neměnnou podstatu malby. Na tomto místě Fried podotýká, že lze vysledovat podobnost Clarkovy teorie negace s Greenbergovou představou testování norem a konvencí, za účelem vyřazení těch, které nejsou podstatné. Fried tedy upozorňuje na to, že ač je Clarkův postoj opakem Greenbergova, jeho teze vycházejí z Greenbergova schématu, přičemž oba předpoklady jsou mylné.¹⁰⁰

Fried problém, který nazývá esencialistickým pojetím modernismu, dále blíže objasňuje. Esencialistickou koncepcí modernistické malby chápe jako druh kognitivního počínu, v jehož rámci je hledána podstata malby tím, že se hledá naprosté minimum (co se týče určité kvality či souboru norem), které zcela postačuje pro to, abychom modernistické dílo chápali tak, jak máme.¹⁰¹ Nicméně tento postup shledává Fried chybným – neboť, jak poukazuje, to, co modernistický malíř objeví ve své tvorbě, není neredukovatelnou esencí veškeré malby, ale pouze současné doby v celé historii. Pouze tehdy a na tomto základě mohou být, jak Fried poukazuje, následně porovnávána díla jak modernismu, tak umění před ním.¹⁰² Zároveň Fried upozorňuje na skutečnost, že má-li dané dílo být chápáno nikoli jako pouze triviální obrázek, musí modernistický malíř objevit konvence, které zajistí, že jeho dílu bude přiznáván status malby.¹⁰³

Podle Greenberga modernismus částečně začal jako reakce na sociální a politický vývoj, ale následně je jeho vývoj autonomní a v dlouhodobém horizontu i předem určený. Podle Clarka musí být umělecký modernismus chápán jako něco, co odráží nesoulad moderní kapitalistické společnosti, kdy je negace známkou umění, které

¹⁰⁰ FRASCINA, Francis, ed. *Pollock and after: the critical debate*. 2. vyd. New York: Routledge 2000, s. 67.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 68.

¹⁰² Tamtéž, s. 69.

¹⁰³ Tamtéž.

se pokouší zachytit nedostatky v kultuře a výsledek vyjádřit prostřednictvím formy.¹⁰⁴ Friedův vlastní postoj je poté o něco blíže Greenbergovi (jak sám Fried uvádí) – Fried i Greenberg přiznávají umění větší autonomii, než Clark – v zásadě je ale vůči Greenbergovi i vůči Clarkovi v opozici.¹⁰⁵ Fried upozorňuje na to, že se modernistický malíř nepokouší objevit neredukovatelnou podstatu malby, ale spíše poznat a uchopit přesvědčení, které v určitých momentech v historii umění jsou schopny ustavit netriviální identitu jeho práce – s tím, že nové významné dílo bude transformovat také naše chápání uměleckých prací dřívějších.¹⁰⁶

Fried kritizuje také Clarkovu představu umění, které potřebuje někoho oslovit, které testuje vlastní vhodnost a riskuje vlastní zánik, za cenu nalezení své vlastní identity. Fried označuje jako velmi absurdní představu, že by umění „chtělo“ dělat určité věci, které se nyní nedějí. Friedovi se zdá také nejasné Clarkovo tvrzení, že by moderní umění potřebovalo svoji vhodnost testovat, neboť to se podle Frieda dá pochopit tak, že Clark považuje za moderní umění cokoli – což by znamenalo, že Clark odmítá rozlišovat mezi velkým množstvím na jedné straně zdánlivě kvalitními moderními, ale ve skutečnosti kýčovými pracemi a na straně druhé mezi mnohem menším množstvím děl, na kterých skutečně záleží a které mohou přežít ve srovnání s tím, co je nyní chápáno jako významné umění minulosti.¹⁰⁷

Na závěr eseje kritizuje Fried to, že Clark nedokáže rozpoznat velikost umělců, které on sám uznává a na základě snahy o vyvrácení Clarkova tvrzení, že moderní umění vykazuje vlastnosti jako rozklad či prázdnotu (které, dle Frieda, implikují určitou marnost modernismu) udává Fried příklad s interpretací děl A. Cara,¹⁰⁸ které podle něj žádnou z Clarkem popsaných vlastností nevykazují. Naopak poskytují druhy zkušenosti, které jsou nám běžně uzavřeny – jedná se zde například o ukotvení sochařských děl na místech, kde se v běžném životě nevyskytují a vykazují vlastnosti, které v reálné existenci mít nemohou. Funkce, které v předmětu běžně nacházíme, jsou zde zastíněny

¹⁰⁴ FRASCINA, Francis, ed. *Pollock and after: the critical debate*. 2. vyd. New York: Routledge 2000, s. 70.

¹⁰⁵ Tamtéž.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 71.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 73.

¹⁰⁸ Modernistický abstraktní sochař.

funkcí abstraktní a z toho důvodu chápeme toto dílo nikoli jako fyzický objekt, ale jako umělecké dílo.¹⁰⁹

3.3. Timothy J. Clark – „Arguments about Modernism: A Reply to Michael Fried“¹¹⁰

Clark nesouhlasí s Friedovým tvrzením, že by stejně jako Greenberg, zastával tezi o umění, které se snaží nalézt a využívat pouze vlastnosti, které tvoří neměnnou a nadčasovou podstatu malby. Clark poukazuje k tomu, že jeho hlavním cílem bylo ukázat na historické příčiny vzniku modernismu podle Greenberga, a jejich následnou interpretaci.¹¹¹

Clark také vyvrací to, že by byl zastáncem tvrzení o zbytečnosti či marnosti modernismu a poukazuje na nedorozumění, ke kterému podle něj ve Friedově interpretaci došlo. Upozorňuje na to, že měl na mysli proces, kdy se díla zbavují popisných norem, které do té doby tvořily jejich podstatu. Nicméně následkem tohoto procesu není, že by najednou toto dílo, ve kterém do té doby nepostradatelné normy chybí, bylo zbytečné – z důvodu, že podstatným je zde právě tento proces zbavování se, který se stává v modernistickém umění novým účelem. Problémem podle Clarka však zůstává otázka, zda má umění kromě zážitku z tohoto „rozkladu“, ještě co nabídnout.¹¹³

4. Shrnutí

Nyní práce uceleně shrne Greenbergovu teorii vzniku modernistického umění a následnou interpretaci této teorie T. J. Clarkem. Sumarizována bude také debata, která po zmíněné Clarkově interpretaci nastala mezi Clarkem a M. Friedem. Čerpat zde budu

¹⁰⁹ FRASCINA, Francis, ed. *Pollock and after: the critical debate*. 2. vyd. New York: Routledge 2000, s. 74-75.

¹¹⁰ FRASCINA, Francis, ed. *Pollock and after: the critical debate*. 2. vyd. New York: Routledge 2000, s. 81-88.

¹¹¹ Tamtéž, s. 81.

¹¹³ Tamtéž, s. 83.

také částečně z textu J. Harrise „Writing Back to Modern Art“¹¹⁴, ve kterém (mimo jiné) Harris Greenbergovy, Clarkovy a Friedovy postoje mapuje, blíže je osvětluje a sám vzhledem k nim také vyjadřuje své vlastní postoje.

Harris upozorňuje na to, že Greenberg (v návaznosti na Kanta) zastává teorii, na základě které označuje uměleckou tvorbu jako velice speciální druh činnosti, poskytující zážitek, který vyžaduje stejně speciální druh ocenění a hodnocení.¹¹⁵ Modernistická kritika podle Harrise také metaforizuje své objekty tak, že je převádí do fiktivní osoby (ve smyslu tvrzení, kdy „umění něco chce“) – na základě tohoto metaforizování lze poté soubory cílů a postupů identifikovat a hodnotit.¹¹⁶ Tento způsob převodu do fiktivní osoby je zřetelný u všech tří autorů, kterými se tato práce i Harris zabývá (Greenberga, Clarka i Frieda) a je podstatný zejména z důvodu, že význam moderního umění nemůže fungovat bez kritiky a jejího jazyku (tím je myšlena zejména její přítomnost a především její vliv).¹¹⁷ Je tedy nutné tento jazyk užívat tak, jak je výše popsáno, aby bylo modernistické umění adekvátně chápáno. Celkově jsou, jak Harris poukazuje, subjekt (kterým je myšlen kritik) a objekt (malba) velmi silně propojeni.¹¹⁸ Harris v souvislosti s tím upozorňuje také na to, že Fried zároveň chápe umělce i kritika jako určitou jednotu, neoddělitelně svázanou dohromady.¹¹⁹

Greenberg rozlišuje dvě varianty vývoje avantgardy, přičemž obě tyto varianty probíhají ve stejném časovém úseku – jedna varianta je závislá na politických a sociálních příčinách vzniku modernistického umění a druhá varianta vysvětluje příčiny vzniku tohoto umění prostřednictvím změn, které probíhaly uvnitř umění jako takového. První příčinu charakterizuje Greenberg jako krizi buržoazní společnosti, přičemž tato krize se odráží následně také v umělecké oblasti. Jako reakce na tuto krizi vzniká poté

¹¹⁴ HARRIS Jonathan, GREENBERG Clement, FRIED Michael a CLARK Timothy. *Writing back to modern art: after Greenberg, Fried and Clark*. New York: Routledge, 2005.

¹¹⁵ HARRIS Jonathan, GREENBERG Clement, FRIED Michael a CLARK Timothy. *Writing back to modern art: after Greenberg, Fried and Clark*. New York: Routledge, 2005, s. 15.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 46.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 43.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 16.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 27.

modernismus, avantgarda. Letmo však Greenberg zmiňuje také primitivní umění jako druh moderního umění, které následkem těchto politických a sociálních vlivů není. Příčinou jeho vzniku je psychická choroba umělce, který v rámci primitivního umění tvoří. Druhá varianta je založena na tvrzení o snaze každého druhu umění vymezit se vůči druhům ostatním. Toto vymezení se probíhá prostřednictvím sebereflexe (jíž Greenberg přikládá značný význam), kdy toto umění objeví své specifické vlastnosti, přičemž se následně pokouší očistit od vlastností ostatních, které nejsou pro jeho médium zásadní – v takovém případě přestává tolerovat ty vlastnosti, které by mohly být převzaty z jiného uměleckého druhu. Na tomto místě Greenberg upozorňuje na výhodu hudby – jedná se o umění, které není schopno sdělovat nic jiného, než pouhý pocit. Tím, že jej ostatní umělecké druhy budou napodobovat, budou schopny uniknout z literatury – tedy z umění, které je zcela konkrétní a zobrazivé.

Greenberg se ve své teorii vyjadřuje také k modernistickým výrazovým prostředkům. Modernismus tyto výrazové prostředky chápe pozitivním způsobem a nijak je nezakrývá – naopak, využívá je jako svoji přednost (například v kontrastu s realistickým či naturalistickým uměním, kde jsou výrazové prostředky chápány negativně a tudíž jsou také zakrývány). Podle Greenberga také konečný zdroj umělecké hodnoty není z větší části tolik o dovednosti, jako o koncepci – tento Greenbergův náhled je totožný s Clarkovým, který také klade důraz především na umělcovy duševní a technické znalosti, přičemž jistá míra dekorativnosti smí přijít na řadu až teprve po těchto umělcových duševních a technických předpokladech.¹²⁰

Harris upozorňuje také na zřetelný aspekt jakési pochybnosti – skepse modernismu, který je k nalezení v Greenbergově teorii. Obrazy a jejich následná kritická hodnocení na sobě, podle Greenberga, zrcadlí tuto skepsi. Tato teze je opět společným bodem v teorii Greenberga a Clarka – Clark tuto skepsi, jak Harris poukazuje, nazývá „dvořením se“ nejednoznačnosti a ambivalenci v případě modernismu.¹²¹ Zatímco Clark tedy zdůrazňuje tuto skepsi jako nedílnou součást modernismu (jak umělecké tvorby, tak její kritiky) a jeho hlavní produkt, Fried naopak klade důraz na víru v hodnotovost daných modernistických uměleckých děl.¹²²

¹²⁰ HARRIS Jonathan, GREENBERG Clement, FRIED Michael a CLARK Timothy. *Writing back to modern art: after Greenberg, Fried and Clark*. New York: Routledge, 2005, s. 42.

¹²¹ Tamtéž, s. 50.

¹²² Tamtéž, s. 53.

Společně se vznikem avantgardy se, jak Greenberg podotýká, rodí také fenomén kýče, který se snaží napodobovat efekty avantgardy. Kýč se, podle Greenberga, zrodil jako náhražková kultura pro ty, kteří si nemohou dovolit vychutnávat tzv. „vysoké umění“, které je určené pro bohatou a vzdělanou část obyvatelstva. Greenberg tedy dělí umění na „vysoké“ a „nízké“, přičemž „nízké“ umění je pro publikum, které sice touží po kulturních zážitcích, ale nedokáže ocenit umění „vysoké“. V případě „nízkého“ umění se tedy jedná o kulturu kýče. Nicméně Greenberg neoznačuje veškerý kýč jako zcela bezcenný – upozorňuje na existenci kýče na úrovni, především díky jeho autentickému lidovému nádechu. V podstatě s Greenbergovým tvrzením, že modernismus vzniká jako opozice vůči zrodu náhražkové kultury, která hrozí zničením té skutečné, souhlasí také Clark i Fried.¹²³

Clark nesouhlasí s tvrzením Greenberga, které se týká umění, jež se stává samo sobě nezávislým zdrojem hodnoty, s Greenbergovým popisem této hodnoty a s jeho chápáním modernistického média. Clark upozorňuje na to, že v avantgardním umění jsou k nalezení také právě tytéž hodnoty, které existují v běžném životě, nebo jsou tyto umělecké hodnoty závislé na znalosti hodnot, které jsou odvozené z jiných odvětví.

Značným bodem rozporu mezi Clarkem a Friedem je termín negace. Clark kritizuje to, že Greenberg této vlastnosti modernistického umění nevěnuje dostatečnou pozornost a sám se proto pokouší pojem negace blíže osvětlit a poukázat k významnosti negace v modernistickém umění. Podle Clarka je to právě negace, prostřednictvím které modernističtí umělci pracují s důrazem na médium – jedná se o inovaci v materiálu či v metodě, kterou se dílo realizuje prostřednictvím média, zatímco do té doby běžné a zásadní postupy jsou záměrně opomenuty. Toto opomíjení probíhá takovým způsobem, že se například popisná díla zbavují norem, které do té doby tvořily jejich podstatu. Tím, jak Clark poukazuje, vznikají „mezery“ – jinými slovy, dochází k negování konzistence díla, jenž do té doby byla obvyklá. Celý tento proces je poté podle Clarka samotným účelem modernismu. Tyto Clarkovy teze si nicméně Fried vyložil jako vyjádření jakési marnosti modernistického umění a poukaz k jeho rozkladu či prázdnotě – proto se snaží toto Clarkovo tvrzení vyvrátit na základě příkladů, na kterých dokládá takové vlastnosti modernistických děl, prostřednictvím kterých tato díla poskytují

¹²³ HARRIS Jonathan, GREENBERG Clement, FRIED Michael a CLARK Timothy. *Writing back to modern art: after Greenberg, Fried and Clark*. New York: Routledge, 2005, s. 118.

recipientovi druh zkušenosti, které se mu v běžném životě nedostává. Fried také vyvrací Clarkovu tezi ohledně nekontrolovatelnosti negace (s ohledem na postupné zjednodušování tvarů atd.) – podle Frieda neexistuje žádná předem určená cesta pro modernistické umění, která by vedla nevyhnutelně ke zjednodušování. Zároveň Fried ale nevyvrací možnost, že právě tímto způsobem nebude modernistický vývoj pokračovat – což si ale zároveň s nahodilostí tohoto vývoje nijak neprotiřečí. Fried kritizuje také to, že Clark celkově přiznává roli negace větší význam, než podle Frieda ve skutečnosti má – podle něj je sice negace v modernismu patrná, nicméně nehraje tak podstatnou roli.

Fried poukazuje také ke skutečnosti, že Clark, ač v opozici vůči Greenbergovi, podstatu svých argumentů zakládá právě na Greenbergově představě toho, jakým způsobem modernismus funguje (zde má Fried na mysli teze o dominantním druhu umění, které si své postavení upevňuje dokázáním toho, že nabízí specifické zážitky, které jiné umělecké druhy nejsou schopny nabídnout; nebo tezi o testování škály uměleckých norem, jenž má za následek zjištění, které z těchto norem mohou být vyřazeny a které naopak tvoří samotnou esenci malby), přičemž tento Greenbergův princip redukce jen převede do své teze o negaci. Fried tvrdí, že tento postup hledání podstaty malby je chybný, neboť malíř neobjeví esenci veškeré malby v historii, nýbrž pouze malby současné doby.

Další z Clarkových tvrzení, se kterým Fried nesouhlasí, je teze ohledně umění, které testuje vlastní vhodnost i přes risk vlastního zániku. Fried zde kritizuje představu, že by umění samo něco „chtělo“ – konkrétně ale toto tvrzení nijak nevysvětluje. To, co podle něj navíc tato Clarkova teze implikuje, je, že Clark nerozlišuje mezi vysokým a nízkým uměním, musí-li podle něj veškeré umění testovat vlastní vhodnost. Nicméně je zřejmé, že Fried sám svému tvrzení o Clarkově neschopnosti tohoto rozlišení nevěří – jedná se zde zřejmě pouze o provokaci.

J. Harris poukazuje na to, že Greenberg i Fried se shodnou v tom, že v případě spojení modernistického umění s kritikou (jedno v této teorii nemůže existovat bez druhého), se jedná o „zvláštní druh kognitivního počínu“ – což následně představuje také zvláštní druh hodnoty, která je vlastní těmto modernistickým dílům – toto

přesvědčení je tedy neoddelitelné od toho, že modernistické umění musí proto být také určitým zvláštním způsobem hodnotné.¹²⁴

Harris také upozorňuje na svůj předpoklad, že všichni tři autoři (Greenberg, Clark i Fried) věří, že mají schopnost rozpoznání hodnotného umění – toto rozpoznávání se, dle Harrise, odehrává v jakési intuitivní rovině – jedná se o v jistém smyslu bezprostřední, okamžitý soud. Ač intuitivně, jsou přesvědčeni o správnosti svého soudu. Z toho důvodu se podle Harrise může zdát, jako kdyby byl Greenberg formalistou (přiznávání dílu hodnoty bez jakékoli kognitivity), především poukazuje k tomu, že tak vnímá Greenberga M. Fried¹²⁵ – nicméně Harris zároveň upozorňuje na to, Greenberg zdůrazňuje nutnost znalosti toho, jak pohlížet na díla relevantním způsobem a stejně tak je i následně hodnotit – jediné tímto způsobem poté může kritický soud také relevantně vypovídat o hodnotě díla.¹²⁶ Podle Greenberga je pro tento soud vždy také podstatná částečná retrospekce – je tedy důležité hodnotit dané dílo na základě jeho zkušeností s reflektováním a posuzováním. Určitý kognitivní základ je tedy žádoucí a pouze na takovém základě je možné dílo relevantně posoudit.¹²⁷ Harris však dále upozorňuje také na to, že ač Greenberg a Fried tedy přiznávají značnou úlohu intuici a bezprostřednosti v hodnocení uměleckého díla, nejde přesto o cosi zcela odděleného od ostatních zkušeností, hodnot a zájmů, které jsou s těmito bezprostředními soudy svázány.¹²⁸

Nyní práce tedy shrnula hlavní postoje a teze třech autorů, kterými se zabývá – C. Greenberga, M. Frieda a T. J. Clarka. Jedná se zejména o stěžejní momenty, jakými jsou například Greenbergova teorie ohledně důležitosti sebereflexe, jakožto aspektu vlastním modernistického umění (zejména ve spojitosti se vznikem modernismu při vymezování se jednotlivých uměleckých druhů vůči ostatním, kde moment sebereflexe hraje podstatnou roli). Stručněji byly přiblíženy dvě varianty vývoje avantgardy

¹²⁴ HARRIS Jonathan, GREENBERG Clement, FRIED Michael a CLARK Timothy. *Writing back to modern art: after Greenberg, Fried and Clark*. New York: Routledge, 2005, s. 70.

¹²⁵ Tamtéž, s. 66.

¹²⁶ Tamtéž, s. 31.

¹²⁷ Tamtéž, s. 41.

¹²⁸ Tamtéž.

v Greenbergově teorii. Shrnuta byla také Greenbergova teorie modernistických výrazových prostředků, které modernistické umění přiznává jako svoji přednost. Poukázáno bylo k momentům rozporu v teoriích Clarka a Frieda – zde se jedná zejména o termín *negace*, který Clark vyzdvihuje jako stěžejní součást modernistického umění s upozorněním na to, že je tato součást Greenbergem opomíjena.

5. Závěr

Bakalářská práce představila teorii Clementa Greenberga, pomocí které se Greenberg snaží podpořit legitimitu moderního umění, přičemž se zabývá také jeho vznikem a vývojem (z hlediska příčin jak v oblasti mimo něj, tak i uvnitř umění samotného). Práce poukázala také k debatě mezi teoretiky Michaelem Friedem a Timothy J. Clarkem, která na základě této Greenbergovy teorie modernismu vznikla.

Práce se opírala především o tři Greenbergovy texty „Avantgarda a kýč“,¹²⁹ „Towards a Newer Laocoon“¹³⁰ a „Modernistická malba“.¹³¹ Greenberg v těchto textech poukazuje k příčinám vzniku modernismu, přičemž je dělí na vnitřní a vnější. Obě příčiny vzniku a vývoje modernismu (potažmo avantgardy) – jak v případě v mimoumělecké oblasti, tak i v oblasti uvnitř umění – probíhají, podle Greenberga, současně. První příčinou je odraz krize buržoazní společnosti v umění, druhou příčinou je snaha každého uměleckého druhu vymezit se vůči druhům ostatním prostřednictvím sebereflexe. Práce představila také Greenbergovo chápání a popis vývoje fenoménu kýče, „náhražkové kultury“ jako něčeho, co vzniká a existuje společně s avantgardou.

Druhá část práce představila debatu mezi M. Friedem a T. J. Clarkem, která vznikla po zveřejnění textu T. J. Clarka, s názvem „Clement Greenberg's Theory of

¹²⁹ GREENBERG, Clement. *Avantgarda a kýč*. In: *Revue Labyrint*, číslo 7 - 8, Praha 2000.

¹³⁰ HARRISON, Charles, ed. a WOOD, Paul, ed. *Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*. Malden: Blackwell, 2003.

¹³¹ POSPISZYL, Tomáš, ed. *Před obrazem: antologie americké výtvarné teorie a kritiky*. 1. vyd. Praha: OSVU, 1998.

Art“,¹³² prvně publikovaného v roce 1982. Tento text obsahuje Clarkovo shrnutí a jeho vlastní náhled na Greenbergovu teorii – přičemž se Clark převážně opírá a nejvíce reaguje na Greenbergův text „Avantgarda a kýč“ (právě zde jsou totiž Greenbergem popisovány sociální vlivy vzniku modernismu – jedná se tedy o téma, vzhledem ke kterému je Clark, vzhledem ke svému poli působnosti, taktéž kompetentní). Clark v tomto textu především shrnuje hlavní Greenbergovy teze a náhledy a sám se k nim následně vyjadřuje. Na tento Clarkův článek zareagoval M. Fried prostřednictvím svého textu „How Modernism Works: A Response to T. J. Clark“,¹³³ ve kterém se Fried staví do opozice především vůči způsobu, kterým je moderní umění mapováno (jak ze strany Greenberga, tak i ze strany Clarka). Fried zde upozorňuje především na skutečnost, že ač je Clark vůči Greenbergovi ve své teorii v opozici, přesto tuto teorii zakládá na chybných tvrzeních, které si Clark s Greenbergem sdílí. Fried v tomto textu také předkládá svoji vlastní teorii modernismu. Na tento Friedův text Clark odpověděl prostřednictvím své krátké reakce s názvem „Arguments about Modernism: A Reply to Michael Fried“¹³⁴ – v tomto textu Clark zejména vyvrací, dle něj, Friedova chybná obvinění, která vznikla na základě Friedovy chybné interpretace Clarkových tvrzení.

Bakalářská práce tedy ve své druhé části představila debatu mezi dvěma autory, M. Friedem a T. J. Clarkem. Poukázala k příčinám, které k této debatě vedly a k teoretickým základům, na kterých stojí – zde se jedná o teorii modernismu C. Greenberga, která byla blíže přiblížena v první části práce.

¹³² FRASCINA, Francis, ed. *Pollock and after: the critical debate*. 2. vyd. New York: Routledge 2000, s. 47-63.

¹³³ FRASCINA, Francis, ed. *Pollock and after: the critical debate*. 2. vyd. New York: Routledge 2000, s. 65-79.

¹³⁴ Tamtéž, s. 81-88.

6. Seznam literatury

FRASCINA, Francis, ed. *Pollock and after: the critical debate*. New York: Routledge, 2000.

HARRISON, Charles, ed. a WOOD, Paul, ed. *Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*. Malden: Blackwell, 2003.

GREENBERG, Clement. *Art and culture: critical essays*. Boston: Beacon Press, 1984.

GREENBERG, Clement. *Avantgarda a kýč*. In: *Revue Labyrint*, číslo 7 - 8, Praha 2000.

POSPISZYL, Tomáš, ed. *Před obrazem: antologie americké výtvarné teorie a kritiky*. Praha: OSVU, 1998.

Sekundární literatura:

FOSTER, Hal. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha: Sloart, 2007.

FRASCINA, Francis. Institutions, Culture, and America's 'Cold War Years': The Making of Greenberg's 'Modernist Painting'. *Oxford Art Journal*. Roč. 26, č. 1, s. 71-97.

HARRIS Jonathan, GREENBERG Clement, FRIED Michael a CLARK Timothy. *Writing back to modern art: after Greenberg, Fried and Clark*. New York: Routledge, 2005.

JACHEC, Nancy. Modernism, Enlightenment Values, and Clement Greenberg. *Oxford Art Journal*. Roč. 21, č. 2 (1998), s. 123-132.

MARX, Karl a ENGELS, Bedřich. *Spisy 3*. Praha, 1962.

WOOD, Paul et al. *Modernism in Dispute: Art since the Forties*. New Haven: Yale Univ. Pr., 1993.