

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta

DISERTAČNÍ PRÁCE

Proti dualismu – konceptuální umění ve světle funkcionálně-normativní teorie

Against Dualism – Conceptual Art in the Context of
Functional-Normative Theory

Michaela Brejcha

Katedra estetiky

Vedoucí disertační práce: **Mgr. Ondřej Dadejík, Ph.D.**

Studijní program: **Obecná teorie a dějiny umění a kultury**

Studijní obor: **Estetika**

Praha 2019

Prohlašuji, že jsem tuto práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 30. 3. 2019

Podpis autorky

V první řadě bych chtěla poděkovat vedoucímu této práce Mgr. Ondřeji Dadejíkovi, Ph.D. za trpělivé vedení a cenné postřehy a rady, které mi byly oporou při jejím psaní. Za pomoc a podnětné diskuse patří rovněž poděkování konzultantovi práce doc. Tomáši Kulkovi, Ph.D. a Mgr. Štěpánu Kubalíkovi, Ph.D. Za revizi částí textu dlužím poděkování Mgr. Kristině Arsenjukové a Mgr. Janě Švábové. Za inspirativní podněty děkuji také všem zaměstnancům Národního muzea, kteří mi umožnili pracovat s uměleckými částmi Sbírkou Muzea dělnického hnutí, zejména Mgr. Jolaně Tothové a Mgr. Tomáši Kavkovi, Ph.D., i sběrateli umění Marcellovi de Vivo. Nedocenitelnou inspirací mi bylo rovněž učení velkých učitelů jógy a meditace Bikrama Choudhuryho, Pattabhi Joise a Osha a děkuji i všem těm, kteří mi jej zprostředkovali.

Práce by nevznikla bez vytrvalé podpory a obrovské dávky trpělivosti ze strany mé rodiny, děkuji Jonášovi, Eliášovi, Janě, Honzovi a Hance.

Název práce: Proti dualismu – konceptuální umění ve světle funkcionálně-normativní teorie

Autorka: Michaela Brejcha

Katedra: Katedra estetiky

Vedoucí disertační práce: Mgr. Ondřej Dadejík, Ph.D.

Abstrakt:

Disertační práce se zaměřuje na problematiku teoretické reflexe konceptuálního umění v anglo-americkém estetickém diskurzu druhé poloviny 20. a počátku 21. století. Vychází z přesvědčení řady konceptuálních umělců i některých teoretiků, které se začalo objevovat v padesátých letech minulého století, a sice že konceptuální umění či tendence nemají s estetikou či estetickou teorií nic společného. Práce ukazuje, že tento domnělý rozkol je založen na zúženém chápání toho, co to estetika je, přičemž toto chápání samotné vychází z dualistického paradigmatu, jež představuje jeden z fundamentálních rámců možného přístupu ke skutečnosti. V souvislosti s analýzou vybraných textů anglo-americké estetiky bude definováno celkem osm dílčích distinkcí dualismu, které do značné míry přispěly k odmítnutí estetiky ze strany konceptuálních umělců a na druhé straně i k neuznání konceptuálního umění estetickou teorií. Jako alternativa k dualistickému přístupu bude pro definici konceptuálního umění nabídnuto fluidní a dynamické pojetí estetična vycházející z Mukařovského koncepcie estetické funkce, normy a hodnoty, která je rozvinuta prostřednictvím funkcionálně-normativní teorie, jež je vlastním přínosem práce. Funkcionálně-normativní teorie definuje skutečnost jako spojité silově-energetické pole, v němž se uměleckého dílo, ať již tradiční či konceptuální, konstituuje jako soubor hodnot prostřednictvím funkcionálně-normativních rámců.

Klíčová slova: konceptuální umění – anglo-americká estetika – dualistické paradigma – dualistická distinkce – percepční – konceptuální – smyslové vnímání – esencialismus – deskriptivní – normativní – estetická hodnota – funkcionalismus – funkcionálně-normativní rámce – silově-energetické pole

Title: Against Dualism – Conceptual Art in the Context of Functional-Normative Theory

Author: Michaela Brejcha

Department: Department of Aesthetics

Supervisor: Mgr. Ondřej Dadejík, Ph.D.

Abstract:

The present dissertation thesis focuses on the problem of theoretical reflection of conceptual art in Anglo American aesthetic discourse in the second half of 20th and the beginning of 21st centuries. It is based on the claim of many conceptual artists and also some theoreticians, which emerged in the nineteen-fifties, that the conceptual art or tendencies have nothing in common with aesthetics or aesthetic theory. This work shows that this presumed discord draws on reduced understanding of what is the aesthetics and, at the same time, this understanding itself is based on the dualistic paradigm, which presents one of the most fundamental frames for our approach to reality. In the context of analysis of selected texts of Anglo American aesthetics, eight particular distinctions of dualism will be defined, which to a great extent contributed to the rejection of aesthetics by conceptual artists, and on the other hand to bad recognition of conceptual art by the aesthetic theory. As an alternative to the dualistic approach in the context of definition of conceptual art, the fluid and dynamic conception of aesthetics will be offered, based on Mukařovský's theory of an aesthetic function, norm and value. This theory is elaborated later in the work by the functional-normative theory, which is the particular contribution of the thesis. According to this theory, the reality is defined as a continuous power-energetic field, in which the work of art – either traditional or conceptual – is constituted as a set of values by means of functional-normative frames.

Keywords: conceptual art – Anglo American aesthetics – dualistic paradigm – dualism – dualistic distinction – perceptual – conceptual – sensory perception – essentialism – descriptive – normative – aesthetic value – functional-normative frame – power-energetic field

V práci jsou použity pasáže či upravené části z těchto již publikovaných textů:

V částech 1.2 „Dvě větve konceptuálního umění“ a 8.5 „Konceptuální umění ve světle funkcionálně-normativní teorie“

ŠVÁBOVÁ, Michaela. Nová avantgarda a spor o estetickou podstatu umění. Praha, 2007. Diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy.

V částech 2.1 „Princip překročení mediální specifcity“, 3.1 „Percepční versus konceptuální – Clement Greenberg“ a 6.2 „Kantovská interpretace konceptuálního umění – Diarmuid Costello“

BREJCHA, Michaela. „Ke konceptu mediální specifcity a kantovské interpretaci konceptuálního umění“. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2015, čís. 19, s. 28–45.

Obsah

Úvod ... 1

1. *Co je konceptuální umění?* ... 27
 - 1.1 *Dělení konceptuálního umění* ... 27
 - 1.2 *Dvě větve konceptuálního umění* ... 32
 - 1.2.1 *Konceptuální umění namířené proti estetice* ... 32
 - 1.2.2 *Konceptuální umění a estetická zkušenost* ... 37
2. *Teoretická východiska konceptuálního umění* ... 40
 - 2.1 *Princip překročení mediální specifity* ... 40
 - 2.2 *Dematerializace objektu* ... 45
 - 2.3 *Deestetizace umění* ... 47
 - 2.4 *Shrnutí* ... 51
3. *Formalisticko-esencialistické teorie* ... 53
 - 3.1 *Percepční versus konceptuální – Clement Greenberg* ... 54
 - 3.2 *Skutečnost oddělená od významu a subjektu – Monroe C. Beardsley* ... 56
 - 3.3 *Shrnutí* ... 67
4. *Konceptuální umění a definice umění – antiesencialismus* ... 70
 - 4.1 *Lze umění definovat a má estetická teorie nějaký smysl? Morris Weitz, William E. Kennick, Paul O. Kristeller* ... 70
 - 4.2 *Přesun k nezjevným vlastnostem umění – Maurice Mandelbaum* ... 81
5. *Konceptuální umění a definice umění – teorie založené na nezjevných vlastnostech* ... 86
 - 5.1 *Institucionální teorie umění* ... 88
 - 5.1.1 *Kritika esencialisticko-formalistické koncepce* ... 88
 - 5.1.2 *Identifikace uměleckého díla v kontextu teorie – Arthur Danto* ... 90
 - 5.1.3 *Umění jako institucionální praxe – George Dickie* ... 94
 - 5.2 *Umělecké dílo jako produkt kultury a praxe* ... 102
 - 5.2.1 *Příběh jako identifikátor uměleckého díla – Noël Carroll* ... 102

5.2.2	<i>Konceptuální dílo jako nosič informace – Timothy Binkley ...</i>	110
5.3	<i>Shrnutí ...</i>	118
6.	<i>Estetické teorie konceptuálního umění ...</i>	124
6.1	<i>Konceptuální dílo jako idea idea – Peter Goldie a Elisabeth Schellekens ...</i>	126
6.2	<i>Kantovská interpretace konceptuálního umění – Diarmuid Costello ...</i>	143
6.3	<i>Shrnutí ...</i>	163
7.	<i>Funkcionální pojetí umění ...</i>	167
7.1	<i>Dva druhy funkcionalismu ...</i>	167
7.2	<i>Umělecké dílo jako referenční symbol – Nelson Goodman ...</i>	171
7.3	<i>Teorie estetické funkce, normy a hodnoty – Jan Mukařovský ...</i>	196
8.	<i>Funkcionálně-normativní pojetí skutečnosti ...</i>	221
8.1	<i>Skutečnost jako silově-energetické pole ...</i>	222
8.2	<i>Funkční korespondence, potřeby, touhy a ideje; objekt jako síla ...</i>	223
8.3	<i>Funkcionálně-normativní rámce ...</i>	226
8.3.1	<i>Antropologické funkcionálně-normativní rámce a antropologické hodnoty ...</i>	227
8.3.2	<i>Identifikační funkcionálně-normativní rámce a identifikační hodnoty ...</i>	229
8.3.3	<i>Kulturně-společenské funkcionálně-normativní rámce a hodnoty ...</i>	233
8.4	<i>Skutečnost jako tok hodnot ...</i>	244
8.5	<i>Konceptuální umění ve světle funkcionálně-normativní teorie ...</i>	246
8.5.1	<i>Kontextuální kompozice ...</i>	249
8.5.2	<i>Seriální kompozice ...</i>	252
8.5.3	<i>Procesuální kompozice ...</i>	254
	<i>Apendix: Funkcionálně-normativní pojetí skutečnosti a kvantová teorie ...</i>	261
	<i>Závěr ...</i>	266
	<i>Seznam citované literatury ...</i>	277

Úvod

Když nechal Marcel Duchamp v roce 1917 po neúspěšném pokusu o vystavení své slavné *Fontány* (obr. 1) na přehlídce Společnosti nezávislých umělců v New Yorku toto dílo alespoň vyfotografovat pro časopis *Slepy muž*, aby nějakým způsobem zachoval jeho odkaz, prohlásil: „Rád bych zdůraznil, že výběr mých readymades nikdy nebyl diktován estetickým hlediskem. Byl založen na vizuální indiferenci s totální absencí dobrého či špatného vkusu... De facto naprostá anestezie.“¹ Aniž by to Duchamp tušil, položil touto provokací – spolu s dalšími readymades – základní kámen uměleckého směru, který byl o několik desítek let později na území Spojených států nazván konceptuálním uměním.²

V roce 1963 jeden z průkopníků tohoto směru, americký umělec Robert Morris, obdobnou úvahu symbolicky vyjádřil v díle *Dokument (vyhlášení konce estetiky)*, (obr. 2). Poté, co neobdržel včas platbu od objednatele díla *Litanie*, „odstranil“ jeho estetické vlastnosti, a to, co po této exekuci zbylo, vystavil spolu s následujícím textem: „Níže podepsaný Robert Morris, autor kovové konstrukce nazvané *Litanie*, zobrazené v části Příloha A, odstraňuje z této konstrukce veškeré estetické vlastnosti a obsah a od uvedeného data deklaruje, že tato konstrukce nemá žádné takové vlastnosti ani obsah. Datováno 15. listopadu 1963, Robert Morris.“

Jiný konceptuální umělec, Joseph Kosuth, v jednom ze základních manifestů konceptuálního umění nazvaném *Umění následuje filozofii I–III*,³ již zcela otevřeně popíral jakoukoliv

¹ Marcel DUCHAMP, „Apropos of ‚Readymades““, dostupné online:

http://courses.ischool.utexas.edu/kimsmith/2009/fall/INF385H/Duchamp_Readymades.pdf (cit. 10. 6. 2017).

² Viz např. Yair GUTTMAN, „Conceptual Art: Conceptual Art and Philosophy“: „Spouštěčím momentem konceptualistů byla jejich interpretace Duchampových readymades. Podle konceptualistů bylo Duchampovým cílem zkoumání samotných podmínek umění.“ In *Encyclopedia of Aesthetics 3*, New York: Oxford University Press 1998, s. 422.

³ Joseph KOSUTH, „Umění následuje filozofii I–III“, in Karel SRP (ed.), *Minimal & Earth & Concept Art*, JazzPetit 1982, s. 270–298.

„konceptuální vazbu mezi uměním a estetikou“⁴ a obdobné úvahy se začaly objevovat i v soudobé estetické teorii, jak uvidíme dále v této práci.

Co z výše uvedeného vyplývá? Zdá se, že pokud měl Duchamp i ti, co jej následovali, pravdu, pak je konceptuální umění v zásadním rozporu s estetickou teorií či jakýmkoliv estetickými úvahami, protože tvoří zcela mimo estetická kritéria. Potvrdilo by se tak to, co již v roce 1952 prohlásil umělec Barnett Newman, a sice že „Estetika je pro umělce tím, čím je ornitologie pro ptáky“.⁵ Jaký je tedy vztah mezi konceptuálním uměním a estetikou či estetickou teorií? Co tvoří rozdíl mezi tradičním a konceptuálním uměním a proč nás konceptuální umění tolik znepokojuje? Proč mnozí z nás nepovažují konceptuální umění vůbec za umění a jak mu vlastně máme rozumět? Na tyto a další související otázky budeme hledat odpovědi v této disertační práci. Jejím hlavním cílem bude analýza vztahu mezi konceptuálním uměním a soudobou estetickou teorií, přesněji řečeno se zaměříme na to, jakým způsobem byl tento progresivní druh umělecké tvorby, jenž zažil svou největší slávu koncem šedesátých a v sedmdesátých letech 20. století, reflektován prostřednictvím vybraných estetických textů v rámci anglo-amerického estetického diskurzu.

Následující analýza ovšem nebude analýzou nestrannou, spíše naopak. Bude analýzou vysoce kritickou, s cílem ukázat, proč nejsou teorie, jež zde uvidíme, teoriemi uspokojivými. Na druhou stranu ale, abychom téma práce zase trochu zúžili, bude tato kritika v podstatě sledovat jedinou linii, a to postavení těchto teorií vůči dualistickému paradigmatu. Z jakého důvodu? Jednoduše řečeno – dualistické paradigma, jehož základním postulátem je ostrá distinkce mezi hmotnou substancí a myšlením, budeme sledovat právě proto, že je příčinou toho, proč uvedené teorie reflektující konceptuální umění nelze považovat za přesvědčivé. V práci budeme definovat celkem osm dílčích distinkcí dualismu, které, dle mého názoru,

⁴ Ibid., s. 275.

⁵ Citováno z *Art Quotes*, dostupné online: http://www.art-quotes.com/auth_search.php?authid=892#.XDFllHqwXtE (cit. 6. 6. 2017).

do různé míry přispěly k přesvědčení o tom, že konceptuální umění je neslučitelné s estetickou teorií. Tato práce ovšem nebude zaměřena pouze negativně. Pokusíme se ukázat nejen to, na základě jakých distinkcí a proč nelze konceptuální umění definovat prizmatem dualistického paradigmatu, ale dovolíme si také navrhnout jiné, uspokojivější hledisko, které tyto nesnáze překračuje. Jak již vyplývá z názvu této práce, tímto hlediskem bude funkcionálně-normativní teorie.

Začneme ovšem popořádku. Tato práce je rozdělena na osm částí. První dvě se zaměří na definici a teoretická východiska konceptuálního umění, ve třetí až sedmé části pak budeme procházet jednotlivé estetické teorie, budeme je komparovat s východisky konceptuálního umění a na závěr každé z nich je budeme analyzovat z hlediska dualistického paradigmatu a nabídneme interpretaci řešených problémů prostřednictvím funkcionálně-normativní teorie, kterou nakonec shrneme v závěrečné osmé části. Z teorií, kterými se budeme v této práci věnovat, se budeme nejprve zabývat teoriemi reprezentujícími formalistické hledisko, dále nabídneme antiesencialistická východiska, institucionální teorii, teorie definující umění jako produkt kultury a praxe, estetické definice konceptuálního umění a funkcionalistické hledisko. Tyto teorie představují nejtypičtější směry anglo-americké estetiky druhé poloviny 20. a počátku 21. století, a to nejen ve vztahu ke konceptuálnímu umění. Jako poslední z analyzovaných teorií bude prezentována teorie estetické funkce, normy a hodnoty Jana Mukařovského, která ač nespadá do historicko-geografického kontextu předchozích teorií, nabízí z pohledu této práce nejspokojivější teoretický rámec pro překonání dualistického paradigmatu, a to proto, že definuje pojem estetické normy. Samotná funkcionálně-normativní teorie, která bude práci uzavírat, bude určitým prohloubením a modifikací Mukařovského teorie a pokusí se očistit její východiska od pozůstatků dualismu. Na jejím základě budeme v úplném závěru redefinovat samotné konceptuální umění.

Pojďme se na základní cíle této práce podívat podrobněji. V první části začneme stručným nástinem vývoje konceptuálního umění jako historického směru a uvidíme, že vlastně nepanuje úplná shoda nad tím, co je a co není konceptuálním uměním. Načrtne dvě hlavní větve umělecké tvorby ve Spojených státech 2. poloviny 20. století, jež bývá označována za tvorbu konceptuální, a ukážeme, že již zde se ve vztahu k estetické teorii vyskytuje určitý rozpor. Najdeme zde totiž jak směr, který se vůči estetice staví negativně, jak jsme popsali výše, tak ovšem i proud, který se k estetické tradici zcela explicitně hlásí. Ačkoliv se dále v této práci zaměříme výhradně na první tendenci a budeme se snažit vystopovat příčinu rozkolu mezi estetikou a uměním, na úplný závěr této práce se vrátíme i k proudu druhému a učiníme některá jemnější rozlišení v rámci samotného konceptuálního umění.

Samotná argumentace proti dualistickému paradigmatu se bude odvíjet od kritiky teoretických východisek konceptuálního umění, které budou formulovány ve druhé části práce a které domnělý rozkol mezi uměním a estetickou teorií, naznačený v předchozích odstavcích, způsobily. Těmito základními konceptualistickými principy jsou princip překročení mediální specifity a dále principy dematerializace a deestetizace uměleckého objektu. Postupně si budeme všimnout, že v samotných těchto východiscích, na nichž je ostrá díkce konceptuálních umělců namířená proti estetice postavena, se nachází zásadní rozpor, protože jejich chápání toho, co to vlastně estetika je, je chápáním velmi zúženým. Zjednodušeně řečeno, budeme tvrdit, že kdyby konceptuální umělci věděli, jaké možnosti estetická teorie nabízí, nemohli by si myslet, že je s ní konceptuální umění v zásadním protikladu. A něco obdobného bude platit i pro teoretiky odmítající konceptuální umění, kteří kdyby zaujali k umění potažmo realitě vůbec dynamičtější stanovisko a opustili rigidní omezení daná dualistickým uvažováním založeným na určitých distinkcích, všimli by si možná, že konceptuální umění není pouze povrchní provokací, nebo takovou alespoň nebylo ve svých počátcích, ale daleko spíše je sofistickým prostředkem jak otrástit našimi zaběhlými percepčními vzorci a ukázat, že to,

co se tváří jako zcela neměnné a co získalo autoritu objektivní nutnosti, není ničím jiným než sociální konstrukcí, jejíž skutečný status jsme ztratili schopnost vnímat.

Na to, na jaká východiska konceptuální umělci při svém „útoku“ vůči estetice reagovali, se zaměříme ve třetí části při prezentaci esencialisticko-formalistických teorií, jež vidí esenciální vlastnosti umění ve viditelných vlastnostech uměleckých děl a jež podporují „estetickou koncepci umění“,⁶ čili právě tu myšlenku, vůči níž se konceptuální umělci staví negativně. Nejprve budeme prezentovat implicitní estetickou teorii Clementa Greenberga. Tento vlivný umělecký kritik vehementně propagoval estetické hledisko, které ztotožňoval s tradičními uměleckými druhy, čímž z jeho teorie zcela pochopitelně vypadlo konceptuální umění, které díky své odlišné morfologii nemohlo být uznáno jako umělecký druh. Greenberg vyžadoval čistotu či specifitu média a za umělecká, a tudíž estetická, uznával pouze taková díla, která spadala do přesně vymezených kategorií umění – obraz lze z tohoto hlediska považovat za umělecké dílo vysoké estetické hodnoty, pouze pokud se jedná o dvojrozměrnou kompozici barev a tvarů na ploše a pokud se tento objekt nezabývá zobrazováním vnější reality, což je předmětem jiného uměleckého žánru, jmenovitě literatury. Vizuální umělecké druhy jsou dle Greenberga percepční, protože barvy a tvary jsou percepční, a vizuální umělecká díla jsou estetická, pouze pokud jsou percepční. Jestliže konceptuální umění kombinuje výrazové prostředky malířství a literatury a zcela vědomě není ani mediálně specifické, ani percepční, nemůže se jednat o aktivitu spadající do sféry estetična – tak můžeme stručně shrnout východiska konceptuálního umění namířená proti estetické teorii, které staví percepční do ostrého protikladu vůči konceptuálnímu. Pokusíme se ale ukázat, že již zde se v podobných úvahách nachází chyba vycházející z velmi redukováného chápání toho, co je to estetika, přičemž toto chápání samotné je důsledkem dualistického přístupu ke skutečnosti

⁶ Termín „estetická koncepce umění“ zavedl v textu „Spor o estetickou podstatu umění“ polský estetik Bohdan Dziemidok. Vrátime se k němu ve druhé části této práce při definici principu deestetizace umění. Viz Bohdan DZIEMIDOK, „Spor o estetickou podstatu umění“, in Tomáš KULKA – Denis CIPORANOV (eds.), *Co je umění? Texty anglo-americké estetiky*. Filozofická fakulta UK v Praze, Pavel Mervart 2010, s. 303–324.

založeného na ostré distinkci mezi hmotnou substancí a myšlením. 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.

Pojďme ale dále. Ve třetí části této práce představíme další teorii, která má s konceptuálním uměním problém a která bývá podobně jako Greenbergova teorie považována za teorii formalistickou. Jedná se o vlivnou koncepci amerického estetika Monroe C. Beardsleyho, která ač překračuje greenbergovskou distinkci mezi percepčním a konceptuálním, stále zůstává svázána omezeními vycházejícími z dualistického paradigmatu. V kontextu Beardsleyho teorie zpochybníme další tři distinkce dualismu – v první řadě půjde o distinkci mezi fyzikálním a percepčním objektem a dále o distinkci mezi uměleckým dílem a skutečností, již dílo napodobuje, a nakonec o distinkci mezi dílem a subjektem, který ho vnímá. Pokusíme se ukázat, že dualistické paradigma, jež nás nutí ke skutečnosti přistupovat jako k neutrální hmotě oddělené jak od nás, tak od významu, který zprostředkovává, vnáší do estetické teorie neřešitelné obtíže, které nelze obejít jinak než tím, že tento náš celkový přístup ke skutečnosti změníme, což v konečném důsledku promění i náš pohled na konceptuální umění, jehož původním cílem bylo, dle mého názoru, právě tuto změnu percepce iniciovat.

V souvislosti s Beardsleyho distinkcí mezi fyzikálním a esteticko-percepčním uvidíme, že ačkoliv Beardsley na rozdíl od Greenberga ve vizuálním uměleckém díle připouští význam, který tak není výlučným hájemstvím literatury, samotná jeho definice percepčního objektu, jež má tento význam zprostředkovat, nemůže obstát, protože vůbec není jasné, jak od sebe percepční a fyzikální objekt navzájem odlišit. Další problém vyvstane také v souvislosti s Beardsleyho snahou stanovit estetickou hodnotu – prostřednictvím kánonu jednoty, komplexity a intenzity – objektivně. Ráda bych ukázala, že z více důvodů není něco takového možné – jakékoliv vlastnosti lze definovat přinejlepším intersubjektivně, i kdybychom

zohlednili pouze to, že jsou vytvořeny lidmi a určeny pro lidi. Pokud jsou ale estetické vlastnosti intersubjektivní, budeme se dále ptát, jakým způsobem se mohou promítat do fyzikálního objektu, který má jakožto neutrální báze zaručovat jejich objektivitu? Nakonec dojdeme k závěru, že o žádném fyzikálním či jinak neutrálním objektu vlastně vůbec nelze hovořit – umělecké dílo je pouze percepčním objektem v Beardsleyho smyslu, který nemá žádné fyzikální vlastnosti a nenapodobuje ani žádnou objektivní skutečnost, ale je intersubjektivní entitou, která v naší mysli dělá určité věci.

Náš návrh toho, jaké věci přesně dělá, si sice v detailech ponecháme až na další části práce, v souvislosti s Beardsleym již ovšem naznačíme, že umělecké dílo je hodnotou bez neutrální hmotné báze, která vzniká dvoustranným střetem mezi funkcionálně-normativními rámci, a to na nejrůznějších úrovních, počínaje samotným smyslovým vnímáním. Distinkce mezi dílem a skutečností, kterou napodobuje, i dílem a subjektem, jenž toto dílo vnímá, bude seznána jakožto poplatná dualistickému paradigmatu, jehož základními charakteristikami jsou státnost a oddělenost. Toto paradigma navrhujeme nahradit pojetím reality jakožto spojitého a proměnlivého silově-energetického pole, ve kterém se skutečnost konstituuje jako soubor hodnot, jejichž konkrétní manifestace závisí na tom, prostřednictvím jakých funkcionálně-normativních rámců jsou tyto hodnoty identifikovány. Uvidíme, že tím, že dualistické paradigma pojímá skutečnost jako neutrální hmotu a naši mysl jako něco, co je od ní oddělené a co k ní přistupuje zvnějšku, neumožňuje vysvětlit, jakým způsobem je v díle vtělen význam, ani to, jak se tento význam konstituuje v naší mysli.

V souvislosti s konceptuálním uměním vyjde v kontextu Beardsleyho teorie najevo, že i když Beardsley na rozdíl od Greenberga explicitně nevyžaduje dodržování principu mediální specificity, jeho statické pojetí estetična, jež pojímá estetické vlastnosti a hodnoty jako něco neměnného a objektivního, si nedokáže poradit s vývojem umění, který přináší takové formy uměleckých děl, které se morfologicky liší od těch, jež již byly v minulosti jako umění uznány.

Ve čtvrté části práce se přesuneme k otázce definice umění, která byla v rámci anglo-amerického analytického diskurzu 2. poloviny 20. století jednou z nejožehavějších, a zaměříme se na myšlenkový proud antiesencialismu, který se v anglo-americkém myšlení objevil v průběhu padesátých let a který si začal všimnout toho, že na formalisticko-esencialistickém přístupu k estetickým či uměleckým jevům, reprezentovaným právě například Greenbergovou či Beardsleyho koncepcí, něco není v pořádku. Antiesencialistické teorie, z nichž zmíníme teorie Morrise Weitze, Williama E. Kennicka či Paula O. Kristellera, jsou charakteristické svým přesunem pozornosti na analýzu jazyka a jazykových pojmů, namísto dosavadního fenomenologického či psychologizujícího přístupu, a jejich základním východiskem je přesvědčení, že pro pojem umění nelze najít soubor nutných a postačujících podmínek aplikace, jak je to možné například u matematických pojmů, protože natolik nesourodá množina jako je umění, postrádá jakoukoliv vlastnost či soubor vlastností, jež by byly společné pro všechny umělecké druhy a tvořily podstatu umění. Definice umění, jež je podle antiesencialistů základem estetické teorie, je z těchto důvodů logicky nemožná, i když může mít určitý praktický dopad. Umění je pojmem s otevřenou strukturou, protože se vždy mohou objevit nové případy, na něž není možné díky morfologickým odlišnostem dosavadní pojem umění vycházející z esenciálních vlastností aplikovat. Příslušnost k umění lze rozhodnout pouze na základě podobnosti s uměleckými díly, jež již byly jako umění uznány v minulosti.

I když se základním antiesencialistickým východiskem, a sice že esencialistické teorie není kvůli jejich neschopnosti vyrovnat se s vývojem umělecké praxe možné uznat, budeme souhlasit, samotný antiesencialistický návrh definice umění na základě podobnosti shledáme jako poplatný dualistickému paradigmatu. Všimneme si jednak toho, že i když se antiesencialisté prostřednictvím pojmu podobnosti snaží vyhnout statickosti a chtějí nějakým způsobem popsat změnu, samotný tento pojem stále nějakou společnou esenciální vlastnost

skrytě předpokládá, a dále budeme kritizovat antiesencialistickou snahu o definici umění prostřednictvím deskriptivních pojmů, čímž narazíme na v pořadí pátou distinkci dualistického paradigmatu tematizovanou v této práci, a sice distinkci mezi deskriptivním a normativním. Pokusíme se ukázat, že distinkce mezi deskriptivními a normativními pojmy je distinkcí falešnou, protože nic takového jako deskriptivní, neutrální či objektivní fakt, ke kterému by se deskriptivní pojmy měly vztahovat, neexistuje, podobně jako neexistuje hmotná skutečnost složená z fyzikálních objektů. V souladu s funkcionálně-normativním hlediskem navrhovaným v této práci se jakákoliv skutečnost konstituuje normativně jakožto hodnota, a to prostřednictvím funkcionálně-normativních rámců, čili podle určitých pravidel a s přihlédnutím k účelu, který tato hodnota v daný okamžik plní.

Na závěr části věnované antiesencialismu se krátce pozastavíme u kritiky antiesencialismu, se kterou přišel Maurice Mandelbaum, který se domnívá, že i přesto, že měli antiesencialisté pravdu v tom, že objekty, jež nazýváme uměleckými díly, postrádají nějaký společný viditelný rys, neznamená to, že by esenciální definice umění nebyla možná – jde ovšem o to, že tuto společnou charakteristiku je nutné hledat na správném místě. Onen hledaný rys totiž dle Mandelbauma není něčím, co lze v uměleckém díle vidět, ale veškeré umění podle něj drží pohromadě něco, co v jednotlivých dílech není zjevné, čili nějaká skrytá charakteristika či princip. I když samotný Mandelbaum žádný takový mechanismus nenabízí, předjímá přesun pozornosti k nezjevným vlastnostem umění, jehož jsme následně svědky například prostřednictvím institucionální teorie či jiných teorií odkazujících ke kulturní praxi, které často na Mandelbaumův text přímo odkazují. Mandelbaumovo přesvědčení také koresponduje s východisky konceptuálních umělců, jmenovitě s principy dematerializace a deestetizace uměleckého objektu. Je ovšem nutné si všimnout, že podobně jako tato východiska zůstává i Mandelbaumovo hledisko poplatné dualistickému paradigmatu – esenci umění již sice nadále nebudeme hledat ve viditelných vlastnostech, ale ve vlastnostech neviditelných, jež jsou ovšem

opět pojaty esenciálně, jako by byly oddělené od svého viditelného nosiče, který bude v přímém protikladu k formalistickým teoriím seznán jakožto naprosto nepodstatný. Uvidíme ovšem, že tak, jako nelze za uměnotvorné považovat výlučně zjevné či percepční vlastnosti, tak za ně nelze prohlásit ani vlastnosti výlučně nezjevné či konceptuální. Náš úkol naopak spočívá ve vysvětlení jejich vzájemné provázanosti, k čemuž bude nutné opustit dualistické paradigma, jehož základním postulátem není provázanost, ale oddělenost.

V návaznosti na výše uvedené se v páté části práce budeme zabývat teoriemi, které při snaze o definici umění hledají uměnotvorné vlastnosti uměleckých děl v jejich nezjevných rysech, a při kritických analýzách následujících jednotlivé kapitoly se v souladu s funkcionálně-normativní teorií budeme snažit vysvětlit, jakým způsobem jsou zjevné a nezjevné vlastnosti v uměleckých dílech navzájem propojeny. Nejprve ukáží, že než hlavní proponent institucionální teorie George Dickie přišel koncem šedesátých let 20. století s vlastním návrhem institucionální teorie, zabýval se analýzou některých dílčích estetických pojmů, jako je například estetická distance, estetický postoj či estetický zážitek či estetické vědomí. Jeho závěry byly v tomto ohledu vesměs velmi kritické – tradiční estetické pojmy podle něj postrádají jakékoliv opodstatnění, a to především díky jejich psychologizujícímu zaměření. Jestli má mít dle Dickieho estetická teorie nějaký smysl a má být vědecky relevantní, je nutné ji zcela odpsychologizovat a zbavit roviny subjektivního prožívání, a zaměřit se místo toho výhradně na analýzu pojmů jazyka tak, jak již učinili antiesencialisté.

Samotnou expozici institucionální teorie začneme teorií Arthura C. Danta, která přišla s jejím ústředním pojmem, jímž je pojem „svět umění“ či „umělecký svět“. V článku „Svět umění“⁷ Danto řeší problém toho, jak od sebe odlišit umělecké dílo od reálného objektu, pokud jsou od sebe vizuálně nerozlišitelné. Jako příklad si bere umělecké dílo *Krabice Brillo* Andy

⁷ Arthur DANTO, „Svět umění“, *Aluze*, 2009, čís. 1, s. 66–74.

Warhola (obr. 3). Při hledání odpovědi na tuto otázku si všímá, že za uměleckým dílem jakéhokoliv typu vždy stojí nějaká teorie, jedině v jejímž rámci lze dané dílo identifikovat jako dílo umělecké. Vizuálně neodlišitelné objekty, z nichž jeden je uměleckým dílem a druhý nikoliv, se tedy liší tím, že umělecké dílo se vztahuje k nějakému teoretickému vysvětlení v pozadí, zatímco reálný objekt takový výklad postrádá. Warhollova *Krabice Brillo* je tak jako reakce na abstraktní expresionismus vtažena do kontextu uměleckého světa, ze kterého toto vysvětlení pochází, tj. k předchozímu umění či současné situaci v umění.

Již v souvislosti s Dantovou teorií si ovšem začneme všimnout toho, že jakákoliv definice umění založená výlučně na nevztahových vlastnostech naprosto neodpovídá zcela běžné praxi, a to jak v případě tradičního umění, tak v případě umění konceptuálního. Nejprve se budeme ptát, jakým způsobem probíhá identifikace běžných objektů kolem nás, a dojdeme k závěru, že objekty jako třeba dům, židle nebo zubní kartáček, vždy identifikujeme na základě toho, jaký je jejich viditelný tvar. Dále si položíme otázku, čím je tento tvar determinován, a zjistíme, že je to jeho funkce. Dům má tvar domu, protože jeho funkcí je poskytnout přístřeší, a obdobně je tomu i u židle a zubního kartáčku – tvar objektu vždy manifestuje účel, který pro nás jako lidí daný objekt plní. A nejinak tomu bude i u uměleckého díla – tradiční umělecké dílo jako zarámovaný objekt určitého tvaru, který visí na zdi ve výšce očí, je, zjednodušeně řečeno, takto tvarován a umístěn proto, že jeho účelem je být objektem k prohlížení, přesněji řečeno k estetické reflexi. Jakýkoliv obraz již samotným svým ustrojením manifestuje estetickou funkci, a když jej vidíme, většinou zcela automaticky víme, jak se k němu postavit, a začneme více či méně úspěšně kontempletovat jeho obsah. K jeho identifikaci jako objektu určitého typu nepotřebujeme žádnou teorii, i když bez určitého teoretického vysvětlení konkrétního obsahu díla se obvykle neobejdeme. Totéž platí i pro umělecká díla jiných druhů a žánrů – vždy je to jejich tvar či grafická forma, jež nám bez většího přemýšlení řekne, o jaký typ entity se jedná, a automaticky spustí příslušnou estetickou reakci. I když příznaky toho, že před sebou máme

dílo konceptuálního umění, prozatím zcela nevyzradíme, budeme tvrdit, že i konceptuální umělecká díla disponují specifickými morfologickými či kompozičními rysy, které na pozadí estetické funkce manifestují jejich ideu.

Na Dantův pojem svět umění navážeme samotnou institucionální teorií, jejíž čtyři verze v letech 1969–1984 vypracoval George Dickie. I když Dickie jednotlivé verze své teorie pod palbou kritiky i sebekritiky měnil, zůstaly v ní zachovány některé principy a východiska, jež ji provázely po celou dobu. Jedná se zejména o dvě nutné a postačující podmínky, jež Dickie ve své definici umění stanovil. Jsou to jednak podmínka arteficiality a za druhé sociální podmínka toho, že umělecké dílo musí být nějakým způsobem vtaženo do kontextu *světa umění*, který je sociální institucí tvořenou umělci, kritiky, kurátory apod. V návaznosti na antiesencialisty se také Dickie ve všech verzích své teorie snažil o deskriptivní či „klasifikační“ definici, jež má umění kategorizovat neutrálně, bez přihlídnutí k hledisku jeho (estetické) hodnoty.

Při kritice Dickieho teorie v této souvislosti dojdeme k závěru, že sociálně determinovaný status uměleckého díla není možné definovat esenciálně. I když oceníme samotnou Dickieho snahu o to, vnést do definice umění aspekt praxe, není možné si nevšimnout, že v Dickieho podmínkách umění se nachází zásadní rozpor, který vychází z dualistického paradigmatu, jež pojímá vztahové a nevztahové vlastnosti odděleně a nedokáže adekvátně vysvětlit jejich vzájemný vztah. Znovu se potvrdí, že proto, abychom se tohoto problému zbavili, bude nutné změnit náš celkový přístup. Navrhujeme, že principem, který dokáže poskytnout hledané přemostění mezi nezjevnými a zjevnými aspekty umění, je princip estetické normy, která převádí estetickou funkci do viditelného tvaru díla, na základě kterého jej dokážeme identifikovat jako objekt určený k reflexi, což platí jak pro tradiční umělecká díla, tak pro konceptuální umění.

Tuto úvahu dále rozvedeme při analýze teorie Noëla Carrola ve druhém oddílu páté části práce, ve kterém přejdeme k teoriím definujícím umění jako produkt kultury a praxe a v němž budeme definovat jeden ze základních pojmů funkcionalně-normativní teorie, jímž je pojem identifikační normy. Na rozdíl od institucionální teorie se Carroll nesnaží nabídnout reálnou definici umění, jež by na základě nutných a postačujících podmínek určovala jeho esenci, ale definuje pouze určitou praktickou pomůcku, která nám v běžné praxi pro odlišení uměleckých děl, především těch sporných, postačí. Uvedenou pomůckou je podle něj nějaké vysvětlení či příběh vycházející z umělecké praxe, který nazývá historickým či identifikačním narativem, jenž určitým způsobem reaguje na již uznaná díla a vtahuje tak daný objekt do sféry umění.

Při kritice Carrollovy teorie navážeme na předchozí poznatky a znovu se na pozadí funkcionalně-normativní teorie podíváme na to, jakým způsobem probíhá identifikace objektů v jejich běžném kontextu. Zjistíme, že funkce, která se odráží v jejich morfologii, tak činí podle určitých pravidel či norem, které tento účel přizpůsobují samotným psychofyzickým podmínkám člověka. Například tvar židle jako objektu určeného k sezení je přizpůsoben ustrojení našeho těla, z nějž vychází i naše potřeba sedět, přičemž právě prostřednictvím jejího tvaru, který fixuje její funkci, jí dokážeme identifikovat jako židli. A podobně tomu je i u uměleckého díla, jehož tvar i způsob prezentace jsou signálem k tomu, že se jedná o estetický objekt. V této souvislosti zavedeme pojem identifikačních funkcionalně-normativních rámců, které odrážejí funkci v identifikačních rysech objektů, na základě kterých je dokážeme rozpoznat jako objekty určitého typu, a dotkneme se také antropologických funkcionalně-normativních rámců, které determinují samotné naše smyslové vnímání, na jehož základě rozpoznáváme identitu objektů jako objektů vůbec, aniž bychom museli nutně vědět, o jaký typ objektu se jedná. Naznačíme také, že rozpoznání objektů, jež jsme na základě jejich morfologických rysů identifikovali prostřednictvím antropologických i identifikačních funkcionalně-normativních rámců, není něčím, co by zcela záviselo na našem rozhodnutí, ale

okamžikem identifikace jsme doslova nuceni určitým způsobem změnit naše chování, protože objekty nejsou pasivní hmotou, ale mají povahu síly, jež nás při její aktivaci k něčemu nutí, na antropologické úrovni například k tomu procházet prázdnými místy v prostoru a vyhnout se všemu, co nám v tom překáží, či ve své jemnější formě k zaujetí reflexivního modu vnímání, který je navozován právě estetickým identifikačním funkcionálně-normativním rámcem.

Pátou část práce uzavřeme expozicí a analýzou teorie Timothy Binkleyho. Ukáží, že v jeho textu „*Piece: proti estetice*“⁸ se nacházejí dvě implicitní estetické teorie, z nichž v té první Binkley potvrzuje veškeré omyly vycházející ze zúženého pojetí estetična založeného na dualistickém paradigmatu, zatímco jeho druhá teorie do jisté míry předjímá daleko dynamičtější hledisko, v souladu s nímž je umění pojato jako konvenční a proměnlivá umělecká praxe. Uvidíme také, že i když je první Binkleyho teorie založena na chybných východiscích, měla v následujícím diskurzu zaměřeném na konceptuální umění značný vliv, a lze dokonce říci, že podobný způsob uvažování ovlivňuje postoj ke konceptuálnímu umění až do dnešních dnů. Dvěma teoriemi tohoto typu se budeme zabývat v šesté části této práce.

Byl to právě Binkleyho text, který v rámci estetického diskurzu nejvýraznějším způsobem postavil konceptuální umění proti umění tradičnímu, čímž potvrdil mezi oběma druhy umění kategorickou distinkci, již lze ve vztahu ke konceptuálnímu umění nazvat další, v pořadí šestou distinkcí vycházející z dualistického paradigmatu. Oproti tomu budeme zastávat názor, že hranice mezi tradičním uměním, údajně založeným na estetických východiscích, a konceptuálním uměním, jež má tato východiska svojí tvorbou radikálně popírat, zdaleka není tak ostrá, jak by se na základě proklamací samotných konceptuálních umělců i některých teoretiků, počínaje Binkleym, mohlo zdát.

Uvidíme, že Binkley, podobně jako samotní konceptuální umělci, reverzním způsobem odkazoval k redukovanému pojetí estetična založenému na estetické teorii Clementa

⁸ Timothy BINKLEY, „*Piece: proti estetice*“, in KULKA – CIPORANOV, *Co je umění?*, s. 277–302.

Greenberga, ovšem zatímco Greenberg nahlížel na aplikaci (redukovaného) estetického hlediska na umění pozitivně, a proto nemohl přijmout konceptuální umění, které nedodrží princip mediální specificity a nemůže být proto estetické, Binkley vztah mezi uměním a estetikou vnímal negativně, což determinovalo i jeho ostrou distinkci mezi tradičním a konceptuálním uměním, které tak s estetikou nemůže mít nic společného. I když jsou tyto dva přístupy ve svých závěrech zcela odlišné, oba dva jsou mezními vyjádřeními dualistického paradigmatu, které ostře rozlišuje mezi neutrální hmotnou substancí a myšlením. Jedním z cílů této práce je ukázat právě to, že obě tato hlediska jsou chybná, protože vycházejí z přesvědčení o oddělenosti mezi hmotou a významem či vzhledem a informací, a že je nutné je nahradit takovým metafyzickým rámcem, který akcentuje jejich provázanost. V této souvislosti vyjde najevo, že Binkleyho přesvědčení, že tradiční umění tvoří ve fyzikálních médiích a vytváří estetické vzhledy, zatímco konceptuální umění tvoří mimo média a poskytuje informace, nemůže být správné, protože pokud přistupujeme k uměleckým dílům jako k hodnotám, jež vyvstávají střetem mezi funkcionálně-normativními rámci, již okamžikem identifikace uměleckého díla prostřednictvím estetického identifikačního funkcionálně-normativního rámce, který determinuje jeho morfologické rysy, vnímáme veškeré hodnoty, jež jsme na základě tohoto rámce rozpoznali, esteticky, tj. v rámci reflexivního modu vnímání, ať již se jedná o vzhledy či informace.

Na Binkleyho první implicitní estetickou teorii navážeme v šesté části této práce, která se zaměří na dvě estetické teorie konceptuálního umění, které představují směřování úvah o konceptuálním umění po přelomu milénia. Obě dvě tyto teorie budou vycházet z Binkleyho ostrého rozlišení mezi tradičním a konceptuálním uměním, kdy tradiční umění je vázáno na percepční formu, zatímco konceptuální umění je zcela dematerializováno. Budeme si ovšem všimnout toho, že jelikož jsou tyto teorie z uvedeného důvodu, byť velice skrytým a sofistickým způsobem, poplatné dualistickému hledisku, snaží se konceptuální umění

substancializovat, což je dle mého názoru přístup, který je v příkrém rozporu s původním cílem samotných konceptuálních umělců. Tímto cílem je změna percepce směrem k nedualistickému pojetí skutečnosti přístupujícímu k realitě jako k souhrnu sociálních konstrukcí, namísto intuitivního a zautomatizovaného objektivistického přístupu, který zaměňuje sociálně daná pravidla a zákony, i „materiální“ realitu jako takovou, jež z nich vychází, za něco, co má objektivní a tudíž nepřekročitelnou platnost.

Nejprve budeme analyzovat teorii Petera Goldieho a Elisabeth Schellekens, jež je prezentována v jejich knize *Kdo se bojí konceptuálního umění*.⁹ Zaměříme se především na jejich pojem *idea idea* a dále na definici percepčního versus konceptuálního a analogickou distinkci mezi estetickým versus kognitivním. Ústředním motivem pojmu „*idea idea*“, který Goldie a Schellekens definují, je přesvědčení o tom, že konceptuální umění netvoří v žádném médiu, respektive že jeho médiem je samotná *idea*, čímž autoři navazují na Binkleyho, podle kterého je konceptuální umění zcela dematerializováno.

I když se ovšem Goldie a Schellekens k Binkleymu otevřeně hlásí, nesouhlasí s ním v tom, že by konceptuální umění navzdory svému dematerializovanému charakteru nemohlo být estetické. Konceptuální umění sice na rozdíl od tradičního umění, které disponuje estetickými hodnotami vycházejícími z fyzikálně-percepční formy a je zdrojem estetického zážitku, přináší hodnoty kognitivní a slouží poznání, je ovšem důležité si všimnout, že kognitivní hodnota a poznání zprostředkované konceptuálním uměním mají, dle Goldieho a Schellekens, speciální estetický charakter. Tento druh poznání je charakteristický tím, že nás přímo staví do situace zážitku ideje, čímž se podstatně liší jak od poznání zprostředkovaného zobrazivými díly, tak od poznání získaného na základě logické argumentace.

⁹ Peter GOLDIE – Elisabeth SCHELLEKENS, *Who's Afraid of Conceptual Art?*, London and New York: Routledge 2010, 152 s.

Podobně jako v případě Beardsleyho i Binkleyho teorií si ale i v souvislosti s teorií Goldieho a Schellekens budeme všimnout toho, že tradiční umělecká díla nelze ztotožňovat s fyzikálními objekty či fyzikálními médii, protože žádné neutrální objekty založené na fyzikálních médiích neexistují – veškeré významy se v díle prostřednictvím funkcionálně-normativních rámců manifestují jakožto hodnoty bez jakékoliv neutrální pevné báze. Podobně nelze ani považovat konceptuální umělecké dílo za dematerializovaný objekt, jenž není zprostředkován žádným médiem. Jak v případě tradičního percepčního umění, tak v případě dematerializovaného konceptuálního umění půjde shodně o manifestaci určité ideje vyvstávající jako soubor hodnot střetem mezi funkcionálně-normativními rámci, jež spíná rámec estetický proměňující jakékoliv hodnoty identifikované jeho prizmatem na hodnoty určené k estetické reflexi. V tomto smyslu je veškeré umění „konceptuální“ – jakékoliv umělecké dílo se prostřednictvím funkcionálně-normativních rámců konstituuje jako specifický hodnotově-významový celek bez neutrální báze, který nečiní rozdíl mezi svými „percepčními“ a „konceptuálními“ vlastnostmi. Kritizovat budeme také distinkci mezi estetickou a kognitivní hodnotou, již Goldie a Schellekens předkládají, a analogickými druhy poznání – jelikož rozdíl mezi tradičním a konceptuálním uměním nespočívá v tom, že to první je založeno na své percepční formě, zatímco to druhé se konstituuje jako *idea idea*, ani rozdíl mezi hodnotami, které tyto dva druhy umění přinášejí, se nemůže odvíjet od toho, že jedny jsou estetické a ty druhé konceptuální, a totéž platí i pro poznání, jež z těchto hodnot vychází.

Ukáže se, že ačkoliv se Goldie a Schellekens zcela správně pokoušejí zařadit konceptuální umění do estetického diskurzu, činí tak na základě chybných východisek navazujících na redukováné pojetí estetična, jež vychází z mezních vyjádření dualistického paradigmatu, jak je formulovali Clement Greenberg a reverzním způsobem i samotní konceptuální umělci či Timothy Binkley, na kterého autoři přímo odkazují. I když jsou tedy některé závěry Goldieho

a Schellekens totožné s těmi, které sledujeme prizmatem funkcionálně-normativní teorie, doprovází je veškerá úskalí vycházející z dualistického paradigmatu.

Snahu zahrnout konceptuální umění do estetického diskurzu budeme sledovat i v souvislosti s teorií Diarmuida Costella ve druhé kapitole sedmé části práce. Podobně jako Goldie a Schellekens je i Costello přesvědčen o tom, že konceptuální umění disponuje specifickými estetickými hodnotami a dokáže zprostředkovat estetický zážitek, a shodně s nimi rovněž vychází také z binkleyovské kategorické distinkce mezi tradičním a konceptuálním uměním. Jeho strategie, jak ke svým přesvědčením dochází, se ovšem od způsobu argumentace Goldieho a Schellekens značně liší – Costello se zaměřuje přímo na samotný zdroj domnělého rozkolu mezi uměním a estetikou, jímž je podle něj Greenbergův koncept mediální specificity.

Tento koncept, kterým Greenberg odkazuje na Immanuela Kanta, Costello podrobuje důkladné kritice a tvrdí, že Greenbergova interpretace Kanta se zakládá na chybě, kvůli níž konceptuální umělci odmítli estetickou teorii zcela neprávem. Kdyby dle Costella Greenberg mylně neztotožnil estetickou hodnotu s principem specificity média a za estetická tudíž nepovažoval pouze mediálně specifická percepční díla, ukázalo by se, že estetická teorie, tak, jak ji původně definoval Kant, ve skutečnosti s konceptuálním uměním, jež princip mediální specificity vědomě narušuje, v žádném protikladu nestojí. Pokud se nám podaří dokázat estetický charakter ideových vlastností konceptuálního umění, budeme moci toto umění uznat jako plnohodnotnou součást estetického diskurzu, tvrdí Costello. V této souvislosti analyzuje Kantovy pojmy vázané versus volné krásy, smyslových a reflektujících soudů či estetických idejí a jejich rozpínavosti a snaží se jejich prostřednictvím konceptuální umění reinterpretovat.

I přesto, že budeme moci bez výhrad přijmout Costellovu tezi, že umění proto, aby bylo estetické, nemusí být mediálně specifické, jako problematický shledáme Costellov předpoklad, že konceptuální umění lze považovat za slučitelné s estetickou teorií pouze důkazem toho, že estetické jsou jeho dematerializované vlastnosti. Samotné prokázání toho, že estetickými

nemusejí být pouze percepční vlastnosti, ale i vlastnosti konceptuální, totiž k definici estetického nestačí – jakékoliv vlastnosti jsou „konceptuální“ a mohou být jakožto specifické estetické hodnoty identifikovány prostřednictvím estetického identifikačního funkcionálně-normativního rámce, kdy nezáleží na jejich charakteru, ale na tom, na základě jakého typu vnímání byly s ohledem na své morfologické rysy tyto hodnoty rozpoznány. I když tedy Costello zcela správně postřehнул, že estetická funkce nemusí být vyjádřena pouze prostředky tradičních uměleckých druhů a že tyto prostředky lze kombinovat, nezbavil se představy, že konceptuální umění je dematerializováno a nevtěluje se tudíž do jakékoliv viditelné báze, čímž zůstal svázán dualistickým paradigmatem.

V souvislosti s Costellovou teorií se také pokusíme hlouběji prozkoumat samotné identifikační rysy konceptuálního umění, abychom ukázali, na základě jakých morfologických příznaků se v jeho případě spouští estetická funkce. Klíčovým se v této souvislosti ukáže vysvětlení toho, jakým způsobem se idea díla, jež má být prostřednictvím estetických identifikačních norem v díle libovolného druhu či typu rozpoznána, vtěluje do jeho nosiče, přičemž je ovšem nutné mít na paměti, že tento nosič není něčím fyzikálním či neutrálním, ale ve všech případech tvoří pouze specifickou hodnotu, již lze identifikovat na pozadí některého z antropologických funkcionálně-normativních rámců tvořících naše smysly. V této souvislosti budeme nejprve analyzovat vztah mezi nosičem a ideou tradičního obrazu i literárního textu a následně se zaměříme na samotné konceptuální umění, kde se ukáže, že identifikačním rámcem konceptuálního díla je v mnoha případech samotný prostor galerie, jakožto budovy bez praktického účelu, či nějaký signál toho, že se jedná o záměr umělce, většinou štítek s jeho jménem a názvem díla, který odliší umělecká díla od jiných objektů, jež jsou v galerii umístěny a jež při absenci tohoto signálu uměleckými díly nejsou.

Uvidíme, že ačkoliv se Costello svou kritikou principu mediální specifity dostal v překonání dualistického paradigmatu doposud nejdále, svým lpěním na distinkci mezi percepčním

a konceptuálním a z ní vycházející kategorické dualitě mezi tradičním a konceptuálním uměním zůstal věrný substančnímu hledisku, jež vnímá skutečnost jako souhrn neutrální hmoty a jednotlivé typy objektů dělí do druhů rozlišených podle jejich podstaty, odděleně od myšlení, které k nim přistupuje zvnějšku. Dynamičtější pohled na skutečnost nabídneme v sedmé části této práce, v níž se budeme zabývat funkcionalistickými teoriemi umění a kde budeme analyzovat nejprve teorii symbolických systémů Nelsona Goodmana a v druhé kapitole pak Mukařovského teorii estetické funkce, normy a hodnoty.

Než však k těmto teoriím přistoupíme, krátce se zaměříme na samotné vymezení funkcionalistických teorií, protože například i Beardsley či Goldie a Schellekens označují své teorie jako funkcionalistické, i když tak činí v poněkud jiném smyslu. V této souvislosti budeme definovat dva druhy funkcionalismu, funkcionalismus statický a funkcionalismus dynamický, kdy se ukáže, že jak Goodmanova, tak Mukařovského teorie, jsou teoriemi dynamického funkcionalismu, který ve srovnání s prvním typem připouští větší proměnlivost prostředků, které jsou nositeli estetické funkce. Z hlediska dynamického funkcionalismu se estetická funkce neváže k jedné provždy daným morfologickým charakteristikám tvořícím substanci nějakého druhu, ale umožňuje daleko širší míru morfologického vývoje. V tomto smyslu teorie dynamického funkcionalismu představují určitý metafyzický obrat směrem k nesubstančnímu pojetí reality, jež překračuje distinkce dané dualistickým paradigmatem.

Teorie symbolů Nelsona Goodmana, již Goodman koncem šedesátých let 20. století představil především v knize *Jazyky umění*,¹⁰ vychází ze snahy definovat umění jako specifický symbolický systém, který je do stejné míry epistemologicky platný jako věda; umění i věda mají v tomto smyslu své nezastupitelné místo v rámci poznání. Jakýkoliv náš přístup ke skutečnosti je podle Goodmana zprostředkován symbolickými systémy – je nutné připustit

¹⁰ Nelson GOODMAN, *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*, Praha: Academia 2007, 213 s.

pluralitu možných symbolických hledisek, kdy žádné z nich nestojí v nějakém privilegovaném postavení. Neexistují žádná neinterpretovaná fakta či svět o sobě, ale v našem chápání skutečnosti vždy záleží na hledisku vycházejícímu ze způsobu symbolizace, který se mění napříč společenským i kulturním kontextem.

Jakékoliv umělecké dílo je dle Goodmana symbolem vycházejícím z nějakého symbolického systému, symbolické systémy také tvoří jednotlivé druhy umění. Ústředním pojmem jakéhokoliv symbolického fungování je pojem reference – symboly nepůsobí kauzálně, ale jejich význam se vždy vytváří až v souvislosti se symbolickým systémem, ke kterému odkazují, což platí jak pro systémy vizuální, tak pro systémy verbální. Základními mody symbolizace jsou denotace, exemplifikace a exprese, přičemž jednotlivé umělecké druhy se navzájem liší právě mírou jejich zastoupení. Funkcí umění je funkce estetická, již ovšem nelze definovat substanciálně, ale pouze symptomaticky – Goodman v této souvislosti postuluje pět symptomů estetická, jež odvisí od jednotlivých symbolických modů a jež zvyšují pravděpodobnost přítomnosti uměleckého díla, ale nezaručují ji. Jejich charakteristickým znakem je to, že zaměřují pozornost na samotné dílo, které je v tomto smyslu jako specifický estetický objekt netransparentním symbolem s esteticko-kognitivní funkcí.

V souvislosti s Goodmanovým pojetím reference si postupně budeme všimnout, že ačkoliv se Goodman snaží přesunout pozornost k symbolickým systémům jakožto určitým významovým strukturám, na základě kterých vnímáme veškerou skutečnost, a zbavit se tak objektivní reality o sobě, není ve svém úsilí zcela úspěšný. I přesto, že jeho ústřední přesvědčení o nestálém charakteru reality, jež se konstituuje na základě proměnlivých symbolických systémů, shledáme správným, budeme argumentovat, že jeho pojem denotace stále předpokládá neutrální skutečnost, na kterou symbol odkazuje, i když této skutečnosti Goodman přikládá naprosto minimální význam. Znovu budeme tvrdit, že žádný symbol nemůže odkazovat k vnější realitě, protože není jasné, co tuto realitu tvoří. Řekneme spíše, že aktualizuje určité

intersubjektivní hodnoty uložené v naší paměti získané prostřednictvím nejrůznějších funkcionálně-normativních rámců, a dojdeme k závěru, že i denotace je vlastně exemplifikací svého druhu, protože jakékoliv dílo exemplifikuje právě ty hodnoty, jež jsou v něm prostřednictvím těchto rámců identifikovány, včetně informací o tom, co dílo denotuje.

Při analýze symbolického modu exemplifikace dojdeme k obdobnému závěru – i když bude možné souhlasit s tím, že vlastnosti, které objekt, například umělecké dílo, exemplifikuje, jsou v nějakém vztahu k symbolickému systému, v jehož rámci se exemplifikují, budeme kritizovat Goodmanův výchozí předpoklad, že objekt nějaké vlastnosti skutečně vlastní, protože i toto přesvědčení stále implikuje existenci neutrálních objektů s určitými pevně danými vlastnostmi, a totéž platí i pro vlastnosti, jež se exemplifikují na základě exprese.

Goodmanův koncept exemplifikace a související pojem exprese tedy uznáme pouze zčásti a uvedenými zjištěními se pokusíme rozkrýt jejich implicitní poplatnost dualistickému paradigmatu. V souvislosti s exemplifikací i s ní související expresí si nakonec povšimneme i toho, že v Goodmanově pojetí není zcela jasné, jaké vlastnosti objekt vlastní a jaké z těchto vlastností jsou v referenční vztahu k symbolickému systému, prostřednictvím kterého se exemplifikují, a tento nedostatek se pokusíme vyřešit pomocí funkcionálně-normativní teorie. V této souvislosti řekneme, že umělecké dílo exemplifikuje právě ty vlastnosti, jež byly jako specifické hodnoty rozpoznány prostřednictvím příslušného identifikačního funkcionálně-normativního rámce, který jako jemná síla zaměřuje naši pozornost právě na ně, a to reflexivním způsobem.

V kontextu Goodmanovy teorie budeme tematizovat i poslední z distinkcí dualistického paradigmatu, jimiž se v souvislosti s konceptuálním uměním zabývá tato práce. Jde o distinkci mezi skutečností a jazykem, od níž se odvíjí i samotná anglo-americká analytická tradice počínaje antiesencialismem. Jestliže tvrdíme, že neexistuje skutečnost o sobě, ale že můžeme hovořit pouze o hodnotách, jež se v jakémkoliv okamžiku aktualizují střetem mezi

funkcionálně-normativními rámci, samotná distinkce mezi skutečností a jazykem, který k ní přistupuje zvnějšku a je od ní oddělený, ztrácí své opodstatnění. Jazyk budeme chápat jako specifický funkcionálně-normativní systém, který slouží k orientaci ve významových hodnotách uložených v naší paměti, získaných prostřednictvím nejrůznějších funkcionálně-normativních rámců, a k jejich komunikaci, přičemž tyto hodnoty jazyku předcházejí a jazyk tedy v tomto smyslu netvoří nějakou privilegovanou strukturu, která se zvnějšku vztahuje k objektivní skutečnosti, ale je spíše velice sofistikovanou pomůckou, která nám umožňuje tyto hodnoty podle určitých pravidel lépe či hůře zformulovat a sdělovat.

V další teorii dynamického funkcionalismu, na kterou se zaměříme v této práci, budeme blíže specifikovat pojem estetické normy, který představuje určitý silově-energetický princip, jehož absence bude v rámci sledovaného anglo-amerického estetického diskurzu při snaze o uspokojivou definici konceptuálního umění shledána naprosto kritickou. Je to totiž právě princip estetické normy, který tvoří určité přemostění mezi zjevnými a nezjevnými či konceptuálními a percepčními vlastnostmi umění, jejichž rozlišení vychází z distinkčního pojetí reality, na němž stojí i samotná východiska konceptuálního umění. Tento princip definoval již ve třicátých letech 20. století Jan Mukařovský, a to v rámci své teorie estetické funkce, normy a hodnoty. Ačkoliv jeho teorie pochází z naprosto odlišného geograficko-historického kontextu, než ostatní teorie tematizované v této práci, a z pochopitelných důvodů se ani nezabývá konceptuálním uměním, svými východisky i pojmovým rámcem do sledovaného anglo-amerického diskurzu velmi dobře zapadá a dodává mu něco, co při jistých modifikacích dokáže odstranit obtíže, na které narazíme v kontextu této práce. I když i Mukařovské teorie v jistých ohledech implikuje dualistické hledisko, jehož základní charakteristikou je oddělenost, právě svým bytostně dynamickým pojetím estetična, které je společensky determinováno, a především svou definicí materiálových, technických a druhových norem i antropologických principů, Mukařovský stojí již pouze krůček

od takového pojetí reality, v němž nejsou jako sociálně podmíněné a tudíž proměnlivé shledány pouze nevztahové aspekty vycházející ze substance myšlení odděleného od hmoty, ale také samotná materiální skutečnost tak, jak ji vnímáme v její celistvosti.

Jelikož ovšem nad rámec Mukařovského teorie shledáme, že funkce nikdy nevystupuje izolovaně, ale vždy se pojí ke způsobu, jakým se manifestuje, spíše než o funkci a normě zvlášť budeme hovořit o funkcionálně-normativních rámcích a budeme také mít na paměti, že je s nimi nerozlučně spjata i hodnota. V kontextu funkcionálně-normativní teorie z Mukařovského materiálových, technických a druhových norem odvodíme identifikační funkcionálně-normativní rámce, a jeho definici antropologických principů rozšíříme až na úroveň samotného smyslového vnímání, kdy budeme hovořit o antropologických funkcionálně-normativních rámcích. Mukařovského estetické normy v užším slova smyslu, které podle něj představují samotnou oblast hodnocení uměleckého díla na základě libosti či nelibosti, kterou vyvolává, shrneme pod hlavičku kulturně-společenských funkcionálně-normativních rámců a příslušných hodnot.

V návaznosti na expozici a analýzu Mukařovského teorie shrneme v osmé části této disertační práce samotnou funkcionálně-normativní teorii. Začneme definicí reality jako spojitého silově-energetického pole, jež implikuje Mukařovský svými definicemi estetické funkce, normy a hodnoty jako silových či energetických principů, a v němž se realita konstituuje jako soubor hodnot bez neutrální pevné báze, jejichž aktuální povaha závisí na funkcionálně-normativních rámcích, prostřednictvím kterých jsou tyto hodnoty s přihlédnutím k jejich konkrétnímu účelu identifikovány.

Při snaze o vysvětlení toho, jakým způsobem se funkcionálně-normativní rámce konstituuji, si povšimneme, že existenci všech člověkem vytvořených objektů předchází nějaká potřeba, touha, či idea, již tyto objekty manifestují. Například židle odpovídá na naši potřebu sedět, umělecké dílo potom na potřebu reflexe. Veškeré objekty v tomto smyslu na nejrůznějších

úrovních manifestují svůj účel, který pro nás jako pro lidi plní; tento vztah mezi námi a objekty nazveme funkční korespondencí. Jakýkoliv objekt je vytvořen tak, že koresponduje s nějakou naší potřebou, touhou či ideou, jež mu předchází, kdy samotné tyto potřeby, touhy a ideje se nechovají pasivně, ale lze je pojímat jako síly, které po zpětné identifikaci objektu prostřednictvím identifikačních norem působí tak, aby účel, který libovolný objekt manifestuje, byl naplněn.

Samotné funkcionálně-normativní rámce rozdělíme na rámce antropologické, identifikační a kulturně-společenské. Zopakujeme, že antropologické rámce determinují naše smyslové vnímání nás primárně informují o neprostupnosti objektů, identifikační rámce vysílají signály o typu těchto objektů a mění naše chování požadovaným způsobem vzhledem ke specifickým účelům, a prostřednictvím kulturně-společenských rámců identifikujeme samotnou povahu hodnot, jež se prizmatem antropologických a identifikačních rámců manifestují. Kulturně-společenské rámce rozdělíme na rámce informační a emocionální, jež dohromady tvoří rámce stylové, a budeme rovněž hovořit o rámcích sekundárních.

Na úplný závěr této práce se vrátíme zpět k problematice, jíž jsme zahájili tento úvod, a pokusíme se zformulovat odpověď na výchozí otázku, jaký je vztah mezi konceptuálním uměním a estetickou teorií. Vymežíme v této souvislosti tři typy konceptuální kompozice, jmenovitě kontextuální, seriální a procesuální kompozici, a pokusíme se ukázat, na základě jakých identifikačních rysů se při vnímání děl konceptuálního umění spouští estetická funkce. Řekneme, že zpochybnění slučitelnosti konceptuálního umění s estetickými principy je přesvědčením vycházejícím z dualistického pojetí estetična, kdy je konceptuální dílo pokládáno za dematerializovaný objekt, jehož cílem je zprostředkování konceptuální ideje a jehož percepční báze tvořící jeho morfologické rysy není podstatná (na rozdíl od děl tradičních uměleckých druhů).

Narazíme zde také na poslední distinkci dualistického paradigmatu, jež bude v této práci naznačena, která ovšem nesouvisí pouze s konceptuálním uměním, ale s pojmem umění vůbec. Touto distinkcí je dualita mezi uměním a životem. Všimneme si toho, že i v samotném konceptu umění jako takovém je stopa dualismu, která determinuje spojení estetické funkce jako dominantní síly právě s objekty určitých morfologických rysů, jež nazýváme uměleckými díly. Protože je totiž estetická funkce coby latentní síla potenciálně všudypřítomná, i samotné spojování této funkce právě s uměním v sobě nese určité znaky oddělenosti. Tato oddělenost potom do jisté míry brání tomu, abychom se naučili reflexivním způsobem přistupovat k životu jako takovému a postřehli tak sociální i antropologickou determinovanost nejen umění, ale veškeré reality v její totalitě.

Práci uzavřeme s tím, že ačkoliv pravděpodobným cílem konceptuálního umění bylo zpochybnit dualistické pojetí skutečnosti, které zakrývá její výsostně intersubjektivní charakter determinovaný nejrůznějšími společenskými normami, a realitu, včetně nejrůznějších sociálních institucí, nahlíží substančně a objektivisticky, popření estetiky jako takové nebylo z tohoto pohledu nutné, protože vždy záleží na tom, jakým způsobem je estetická teorie vymezena.

1. Co je konceptuální umění?

I přesto, že pokud se řekne „konceptuální umění“, většina z nás si dokáže představit nějaké konkrétní dílo, například již zmíněnou Duchampovu *Fontánu*, či nějakou uměleckou provokaci ze současné doby, hranice tohoto směru nejsou zdaleka tak jasné, jako je tomu u většiny ostatních uměleckých směrů. Říká se v této souvislosti, že existuje tolik definic konceptuálního umění, kolik je konceptuálních umělců.¹¹ V nejzazším případě jsou jako „konceptuální“ prostě označovány veškeré umělecké aktivity či díla, které jsou kontroverzní a využívají ke svému vyjádření nějaké netradiční médium. Je tomu ale tak? Co je konceptuální umění a kde jsou jeho hranice? Hledání odpovědí na tyto otázky bude předmětem následujících dvou částí této práce. V jejich průběhu budeme docházet k některým jemnějším rozlišením, které potom rozvineme na úplný závěr práce, kde budeme hovořit o seriální, kontextuální a procesuální kompozici, což nám poskytne určitá vodítka k tomu, jakým způsobem mezi nejrůznějšími uměleckými aktivitami 2. poloviny 20. století rozlišovat.

1.1 Dělení konceptuálního umění

Z obecného hlediska lze pojem konceptuální umění používat buď jako označení pro umělecká díla určitého historického období, kdy toto umění prožívalo svůj největší rozkvět (což je přibližně období od poloviny šedesátých do začátku sedmdesátých let),¹² či jako označení pro

¹¹ GOLDIE – SCHELLEKENS, *Who's Afraid of Conceptual Art?*, s. 9.

¹² Například Lucy R. Lippard hovoří o letech 1966–1972. Viz Lucy LIPPARD, „Escape Attempts“, in Lucy LIPPARD (ed.), *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, New York: Praeger 1973, s. vii–xxii. Benjamin Buchloh považuje za počátek „protokonceptuálního“ umění přibližně rok 1962, kulminačním rokem je podle něj rok 1969. Konceptuální umění v pravém slova smyslu se z jeho pohledu objevuje v roce 1965 a jeho první vlna končí rokem 1975. Viz Benjamin BUCHLOH, „Conceptual art 1962–1969: from the aesthetic of administration to the critique of institutions“, in Alexander ALBERRO – Blake STIMSON (eds.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press 1999, s. 516–521.

soubor určitých uměleckých postojů a tvůrčích principů, které se sice rozvinuly v tomto období, ale dají se využít kdykoliv.

Vedle toho lze konceptuální umění dělit také na základě jeho výrazových prostředků. Nejčastěji se hovoří se o *vizuálním konceptuálním umění* a *nepercepčním konceptuálním umění*.¹³ Do kategorie vizuálního konceptuálního umění jsou zařazována díla, která nepoužívají slovní symboly (nebo jsou v nich tyto symboly marginální), tzn. taková, v nichž je sice podobně jako u druhého typu nejdůležitější nepercepční ideová složka, ale nějaký obraz či objekt je v nich stále přítomen (patří sem například Duchampova *Fontána*, objekty Sol LeWitta (obr. 4) či *Dub* Michaela Craig-Martina (obr. 5)), oproti čemuž stojí čistě nepercepční díla, kde je obraz či objekt zcela nepřítomen, a která většinou sestávají pouze z nějakého slovního vyjádření (sem patří např. *Všechny věci, které znám* Roberta Barryho (obr. 6) nebo fotografické dokumentace, v níž jsou konkrétní vizuální složky nedůležité (např. Barryho *Inertní plyn* (obr. 7)). Podle tohoto dělení existují ještě *díla smíšená*, která sice sestávají ze slovních vyjádření, ale vizuální složky v nich rovněž nějakým způsobem hrají roli (např. *Stokrát žít a umřít* Bruce Naumana (obr. 8)).

V této práci bych mimo jiné ráda ukázala, že obdobné dělení na základě percepčního versus nepercepčního charakteru je položeno na chybném předpokladu, a sice že může existovat konceptuální tvorba, která není percepční či která tvoří mimo fyzikální média. Toto zavádějící přesvědčení v další části této práce shrneme pod hlavičku principu dematerializace uměleckého objektu, který budeme dále v této práci kritizovat pro jeho poplatnost dualistickému paradigmatu. Ukážeme, že jakékoliv dílo konceptuálního umění, ať již vizuální, nepercepční či smíšené, je normativním vyjádřením idey umělce, jež se manifestuje jako specifická estetická

¹³ Viz např. Gregory CURRIE, „Visual Conceptual Art“, in Peter GOLDIE – Elisabeth SCHELLEKENS (eds.), *Philosophy & Conceptual Art*, Oxford: Clarendon Press 2009, s. 33–50. Diarmuid COSTELLO, „Kant and the Problem of Strong Non-Perceptual Art“, *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 53, No. 3, s. 277–298.

hodnota ve svém viditelném nosiči, a že tudíž nelze hovořit o jakékoliv tvorbě, jež by postrádala své smyslové vyjádření.

Konceptuální umění lze odlišit také na základě tématu. Lze tak mluvit o *sebereflektujícím, filozofickém, sociálně-politickém a autobiografickém* konceptuálním umění.¹⁴ Sebereflektující konceptuální umění se vztahuje k samotnému pojmu umění či nějakým způsobem komentuje dosavadní vývoj umění nebo zpochybňuje tradiční umělecké konvence a instituce či představy o tom, kdo je umělec či umělecké dílo (patří sem například opět Duchampova *Fontána* či dílo Pierra Manzoniho *Podepsaná a datovaná paže ženy* (obr. 9) i jeho *Umělcovo hovno* (obr. 10)). Se sebereflektující konceptuálními díly úzce souvisí díla se sociálně-politickým zaměřením, která sice neútočí na umělecké instituce, ale nějakým způsobem komentují širší společenské dění mimo umění, eventuálně se snaží upozornit na nějaký společenský problém (viz např. *Pochcáný Kristus* Andrese Serrana (obr. 11) či *Prostor uzavřený vlnitým plechem* Santiaga Sierry (obr. 12) – práce, která upozorňovala na frustraci prožívanou při „nemožnosti se někam dostat z ekonomických nebo politických důvodů“¹⁵).

V souvislosti s tímto druhem konceptuální tvorby se v průběhu tohoto textu ukáže, že otázka jeho umělecké statusu, který bývá často zpochybňován, bude otázkou dominance estetické funkce – budeme tvrdit, že proto, aby bylo možné v nějakém okamžiku považovat dané dílo za dílo umělecké, je nutné zaručit dominanci jeho estetické funkce, což bude u řady tzv. aktivistických děl konceptuálního umění faktorem možná sporným, nikoliv však principálně nedosažitelným. Jestliže je úkolem estetické funkce na základě určitých společensky etablovaných kompozičních pravidel navodit reflexivní modus vnímání, který se může vztahovat ke skutečnostem jakéhokoliv typu, není důvod předpokládat, že by se například

¹⁴ Viz GOLDIE – SCHELLEKENS, *Who's Afraid of Conceptual Art?*, nebo také Elisabeth SCHELLEKENS, „The Aesthetic Value of Ideas“, in GOLDIE – SCHELLEKENS, *Philosophy & Conceptual Art*, s. 71–91.

¹⁵ Citováno z Peter GOLDIE, „Conceptual Art and Knowledge“, in GOLDIE – SCHELLEKENS, *Who's Afraid of Conceptual Art?*, s. 163.

nějaký implicitní komentář k soudobému dění nemohl stát předmětem reflexe v rámci uměleckého díla. Nevyplývá z toho ovšem, jak tvrdí samotní konceptuální umělci, že konceptuální umění nemá nic společného s estetickou teorií – pokusím se ukázat, že pokud budeme estetickou teorii modifikovat v souladu s nedualistickým pojetím skutečnosti, nebude mít s konceptuálním uměním žádný problém.

Další typ, filozofická konceptuální díla, se nějakým způsobem vztahuje k filozofickým teoriím či teoriím významu, patří se především většina děl Josepha Kosutha, o kterém ještě bude řeč, či např. *Cogito Ergo Sum* umělkyně Rosemarie Trockel (obr. 13). Ráda bych ukázala, že i v tomto případě bude pro umělecký status platit podmínka dominance estetické funkce, již, jak uvidíme, zaručují nejen určité kompoziční rysy díla, ale i kontext, který se v případě konceptuálního umění v mnoha případech stává přímo součástí kompozice. Budu argumentovat, že rozdíl mezi uměním a teorií či filozofií nespočívá v předmětu, kterým se tyto disciplíny zabývají či který zobrazují, ale právě v kompozičních prostředcích, které jsou užity k jeho vyjádření. Cokoliv, včetně filozofických tezí se v tomto smyslu může stát předmětem reflexe.

Kromě výše zmíněných třech skupin hovoří lze ještě hovořit o autobiografickém konceptuálním umění, kam patří například díla současné britské umělkyně Tracey Emin (obr. 14). V kontextu této práce lze podobně jako v předchozích případech říci, že neexistuje důvod, proč by prostředky vyjadřující či ilustrující osobní prožitky či zážitky jakéhokoliv typu nemohly být reflektovány v rámci estetického vnímání, pokud se drží určitých kompozičních principů, jež jsou společensky uznány.

K výše uvedeným způsobům dělení je nutné dodat, že hranice mezi jednotlivými skupinami a podskupinami samozřejmě nejsou ostré a že některá díla také mohou spadat do více kategorií. Tak, jako neexistuje jasná hranice mezi vizuálními a nepercepčními díly, nelze přesně odlišit ani například filozofická díla od sebereflektujících, protože např. díla Josepha Kosutha vedle

svého filozofického zaměření svými výrazovými prostředky rovněž zpochybňují umělecké konvence potažmo instituci umění, či není možné jasně oddělit díla sociálně-politická a sebereflektující, protože jakékoliv dílo komentující umělecké instituce je zároveň také dílem sociálně-kritickým.

Jak již bylo řečeno, za konceptuální bývají často považovány veškeré umělecké praktiky, které využívají netradiční média. Nejasný je z tohoto pohledu například přechod mezi konceptuálním uměním a minimalismem a oba směry bývají někdy ztotožňovány (např. v případě díla Sol LeWitta), a podobným způsobem nejisté je i postavení děl skupiny Young British Artists, například umělce Damiena Hirsta (obr. 15), jehož dílo ač bývá často zařazováno pod hlavičku konceptuálního umění, vykazuje spíše rysy vizuálního umění s kontroverzním obsahem. O ambivalentním postavení původních happeningů padesátých let budeme hovořit ještě za chvíli.

Do těchto nejasností bych ráda vnesla trochu světla na závěr této práce, kde na základě poznatků, k nimž dojdeme v jejím průběhu, nabídneme ještě další způsob kategorizace uměleckých aktivit 2. poloviny 20. století, a to na základě jejich kompozice, kdy budeme hovořit o seriální, kontextuální a procesuální kompozici. Uvidíme v této souvislosti, že lze definovat jak konceptuální umění v užším slova smyslu, které využívá spíše první dva typy kompozice, tak i konceptuální umění pojaté o dost širěji, které využívá kompozici procesuální, přičemž samotná kategorie konceptuálního umění může z tohoto hlediska skutečně zahrnovat daleko větší část uměleckých aktivit daného období, které jsou většinou považovány za kontroverzní. Abychom ovšem toto rozlišení mohli provést, bude nutné se nejprve zbavit jistých konceptuálních omezení daných dualistickým paradigmatem, která neumožňují adekvátně vysvětlit vztah mezi ideou díla a jejím smyslovým vyjádřením. Ukáží, že hlavním problémem uspokojivé definice konceptuálního umění v rámci anglo-amerického diskurzu 2. poloviny 20. století je ostré rozlišení mezi percepčními a konceptuálními vlastnostmi umění i další distinkce,

jež vycházejí ze základní duality mezi hmotnou substancí a myšlením. Po jistých revizích základních metafyzických východisek bude zřejmé, že konceptuální umění ve skutečnosti není s estetickými východisky v tak zásadním protikladu, jak by se na první pohled mohlo zdát.

1.2 Dvě větve konceptuálního umění

1.2.1 Konceptuální umění namířené proti estetice

Jak již bylo zmíněno úvodem této práce, v rámci samotné umělecké tvorby počátků 2. poloviny 20. století, která bývá označována za konceptuální, lze definovat dvě tendence, z nichž jedna je namířena proti estetickým východiskům, zatímco ta druhá nikoliv, přičemž původní intence konceptuálního umění, které navazují na odkaz Marcela Duchampa (1887–1968), se kloní spíše k první variantě. V souvislosti s tvorbou namířenou proti estetice jsme jako zásadní dílo zmínili Duchampovu *Fontánu* (viz str. 1), jež bývá považována za první konceptuální dílo vůbec a jež byla současným uměleckým světem prohlášena za nejvýznamnější umělecké dílo 20. století.¹⁶ Připomeňme, že tento provokativní ready-made, obyčejný, obrácený pisoár, opatřený podpisem R. Mutt, měl být v roce 1917 prezentován na výstavě Společnosti nezávislých umělců v New Yorku, na výstavu ale nebyl přijat, a to i přesto, že podle pravidel měla být na exhibici akceptována díla všech umělců, kteří zaplatí vstupní poplatek. Po nepřijetí nechal Duchamp *Fontánu* alespoň vyfotografovat Alfredem Stieglitzem a její fotografie byla téhož roku zveřejněna v časopise *Slepý muž*. Právě na tento provokativní akt se často odvolávali samotní konceptuální umělci v šedesátých letech 20. století.

I když *Fontána* nebyla ani jediným ani prvním Duchampovým ready-made, až zde Duchamp začal používat hotové objekty konceptuálním způsobem, tj. nikoliv jako objekty ceněné pro jejich vizuální vlastnosti, ale jako předměty využití v sémantickém smyslu, kdy se objekt stává

¹⁶ Petr FISCHER, „Duchampův Pisoár nejvlivnějším dílem 20. století“ (BBC 2. 12. 2004), dostupné online: http://www.bbc.co.uk/czech/worldnews/story/2004/12/041202_uk_art_pckg.shtml (cit. 3. 6. 2017).

nositelem určitého sdělení nezávislého, či jen zčásti závislého, na své vizuální podobě.¹⁷ K dalším Duchampovým dílům, které spadají do této kategorie, patří například jeho *L. H. O. O. Q.* z roku 1919 (obr. 16), což je obyčejná levná pohlednicová reprodukce Mony Lisys, na níž je ikona klasického umění opatřena knírkem a bradkou a titulkem L. H. O. O. Q., což při čtení ve francouzštině hovorově znamená „má horko v zadku“, čili „je to děvka“, variací je potom *L. H. O. O. Q. oholená* z roku 1965, v níž byly knírek i bradka odstraněny a jedná se tudíž o zmenšeninu Mony Lisys v původní podobě pouze s uvedeným nápisem (obr. 17).¹⁸

Kolébkou hlavního proudu konceptuálního umění, jenž byl od svých počátků namířen proti estetice, se v šedesátých letech 20. století stal New York, jeho ideje se ale brzy začaly šířit po celých Spojených státech. Mezi nejznámější postavy spojované s tímto druhem tvorby patřili umělci, jako jsou Sol LeWitt, Robert Morris, Joseph Kosuth, Bruce Nauman, Lawrence Weiner, Robert Barry, Mel Bochner, Dan Graham, Douglas Huebler, Vito Acconci či On Kawara. Mimo USA je známá původně britská skupina Art & Language, která vznikla v roce 1967 a která v sedmdesátých letech získala mezinárodní přesah. Patřili do ní například Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell a později také Mel Ramsdell, Ian Burn či již zmíněný Joseph Kosuth.

Samotný pojem „konceptuální umění“ poprvé použil v roce 1961 americký hudebník a teoretik Henry Flynt v eseji „Konceptové umění“.¹⁹ Konceptuální umění je podle něj „[...] v první řadě uměním, jehož materiálem jsou ‚koncepty‘, tak, jako je například materiálem hudby zvuk.“²⁰

¹⁷ Více o dělení Duchampových readymades viz např. Paul N. HUMBLE, „Duchamp’s Ready-Mades: Art and Anti-Art“, *British Journal of Aesthetics*, Winter 1982, Vol. 22, No. 1, s. 52–63. Humble dělí readymades na: 1) asistované readymades, 2) neasistované readymades a na 3) pektorální řečové akty, kam patří za a) anti-umění a za b) vtípy. Fontána a další readymades, jež inspirovaly vznik konceptuálního umění, patří mezi piktorální řečové akty a anti-umění, u kterých dle Humbla převládá nihilistický aspekt primárně namířený proti konvencím umění, z čehož plyne, že nemají status uměleckých děl.

¹⁸ Více o *L. H. O. O. Q.* a *L. H. O. O. Q. oholená* a jejich důsledcích pro estetickou teorii viz BINKLEY, *Piece: proti estetice*, s. 277–302. Tomuto textu se budeme podrobněji věnovat v páté části této práce.

¹⁹ Henry FLYNT, „Concept Art“, dostupné online: <http://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html> (cit. 3. 3. 2016).

²⁰ Ibid.

I když název původně použil v souvislosti s hudbou, již koncem šedesátých let se termín začal používat především pro tvorbu vycházející z tradice vizuálního umění.

Vedle východisek samotného Duchampa konceptuální umělci navazovali rovněž na neodadaistické tendence, které od padesátých let na americkém kontinentě prosazoval umělec Robert Rauschenberg. Již v roce 1953 Rauschenberg svým dílem *Vygumovaná de Kooningova kresba* (obr. 18) vyjádřil svůj odpor vůči abstraktnímu expresionismu, který zde byl prominentním uměleckým směrem ztělesňujícím tradici založenou na estetických východiscích. Tento směr masivně prosazoval vlivný umělecký kritik Clement Greenberg, o němž ještě bude řeč, vůči němuž, i vůči jím prosazovaným uměleckým směrům, především právě abstraktnímu expresionismu, se konceptuální umělci stavěli negativně.

Důležitým byl pro konceptuální umění také minimalismus, ze kterého konceptuální umělci přejali některé kompoziční principy (např. seriální kompozici), využívání prefabrikátů (readymades) a také důraz na nemateriální ideu „za“ dílem. Lze říci, že prvními konceptuálními umělci na území USA byli minimalisté, hovoří se v této souvislosti o tzv. protokonceptuálním umění, jehož nejvýznamnějšími představiteli byli umělci Sol LeWitt (obr. 4) a Robert Morris (obr. 2) a také fotograf Edward Ruscha (obr. 19),²¹ který byl jedním z hlavních proponentů seriální kompozice.

Obdobně jako Rauschenberg či již zmíněný Barnett Newman, i Morris a LeWitt vystupovali proti estetickým východiskům. Morris své protiestetické naladění vyjádřil v již zmíněném díle *Dokument (vyhlášení konce estetiky)*, (viz str. 1), kde ztotožnil estetické vlastnosti s vlastnostmi percepčními, LeWitt zformuloval své úvahy o konceptuálním umění v zásadních manifestech „Odstavce o konceptuálním umění“ (1967)²² a „Věty o konceptuálním umění“ (1969),²³ v nichž

²¹ BUCHLOH, *Conceptual art 1962–1969*, s. 516–521.

²² Sol LeWITT, „Odstavce o konceptuálním umění“, in SRP, *Minimal & Earth & Concept Art*, s. 322–328.

²³ Sol LeWITT, „Věty o konceptuálním umění“, in SRP, *Minimal & Earth & Concept Art*, s. 329–333.

hovořil zejména o dematerializované povaze konceptuální tvorby, u níž není důležité to, jak dílo vypadá, ale jeho idea. Paradoxně sám svou tvorbu považoval pouze za konceptuální s malým „k“, kde byla sice idea ústřední, ale jeho díla byla stále vytvořena v konvenčních materiálních formách, na rozdíl od konceptuálního umění s velkým „K“, jež se soustředilo výhradně na neviditelnou myšlenku za dílem.²⁴ LeWitt vytvářel soubory monochromních, vizuálně nepříliš zajímavých krychlí, které řadil do geometrických útvarů podle předem přesně stanoveného plánu, aniž by ve chvíli samotné tvorby díla jeho kompozici jakkoliv svévolně upravoval: „Umělcova vůle je podřízena jím samým vyvolanému procesu směřujícího od myšlenky k završení práce.“²⁵

Ve svých textech tedy LeWitt definoval základní distinkci mezi percepčními a konceptuálními složkami díla, přičemž pouze ty druhé považoval v umění za důležité. Percepční či materiální aspekty díla podle něj hovoří pouze k citu, zatímco konceptuální složky k rozumu:

Konceptuální umění by mělo hovořit spíše k rozumu pozorovatele a zaměstnat ho, než k jeho oku nebo citu. Fyzičnost trojrozměrného předmětu se tím dostává do rozporu s jeho neemotivními intencemi. Barva, povrch, textura a forma jen zdůrazňují fyzické aspekty díla. Všechno, co obrací pozornost k fyzičnosti, nás odvádí od porozumění myšlence, a je použito jako expresivní prostředek [...]. Myšlenku lze vyjádřit také čísly, fotografiemi, slovy nebo libovolným způsobem, který umělec zvolí, přičemž forma není důležitá.²⁶

Tvrdil také, že „myšlenka sama, i když neprovedena vizuálně, je také uměleckým dílem, jako jiný hotový produkt.“²⁷

Médiem, které sehrálo při vzniku konceptuálního umění zásadní roli, byla fotografie. Jelikož byla konceptuální díla či akce často vytvářeny v exteriéru či bez účasti publika, jediným

²⁴ LIPPARD, *Escape Attempts*, s. vii.

²⁵ LeWITT, *Věty o konceptuálním umění*, s. 329.

²⁶ LeWITT, *Odstavce o konceptuálním umění*, s. 327.

²⁷ *Ibid.*, s. 325.

způsobem jak bylo možné jejich myšlenku prezentovat, se stala fotografická dokumentace.²⁸ Konceptuální fotografie je typická seriální kompozicí, kdy dílo sestává z více snímků pořízených podle předem určeného algoritmu, u nichž příliš nezáleží na jejich vizuální stránce, ale právě na tom, že se tohoto předem určeného plánu přesně drží. Tyto snímky jsou potom typicky řazeny vedle sebe, pod sebou, či za sebou (například v rámci knihy). K průkopníkům konceptuální fotografie patřil americký fotograf Edward Ruscha. Jeho dílo *Dvacet šest benzínových stanic* (obr. 19) z roku 1963 vyšlo jako kniha, která sestávala z 26 fotografií benzínových stanic pořízených podél dálnice vedoucí z jeho domova v Los Angeles do domu jeho rodičů v Oklahomě, opatřených stručnými popisky s názvem konkrétní benzínky a její lokací. „Jednou z klíčových strategií budoucího umění, kterou Ruscha inicioval v roce 1963, bylo, že jako referent použil běžné objekty (tj. architekturu), jako médium reprezentace zvolil fotografii a vyvinul novou formu distribuce (tj. komerčně produkovanou knihu jako protiklad klasickým *livre d'artiste*).“²⁹

Možná nejvýznamnější postavou amerického konceptuálního umění se stal Joseph Kosuth a nejznámějším dílem amerického konceptualismu jeho *Jedna a tři židle* (obr. 20). Kosuth do dějin umění i estetiky vstoupil nejen svou lingvisticky zaměřenou tvorbou, ale také hojně citovaným textem *Umění následuje filozofii I–III*,³⁰ který vyšel v roce 1969. V tomto textu Kosuth navázal na všechny dosavadní úvahy o povaze konceptuálního umění a pokračoval v úvahách o dematerializaci objektu či ideové povaze umění. Byl také ortodoxním zastáncem myšlenky o neslučitelnosti konceptuálního umění s estetikou:

Je tedy třeba oddělit estetiku od umění, protože estetika se zabývá názory na vnímání světa v obecné rovině. V minulosti patřila mezi dva výrazné body funkce umění jeho dekorativní hodnota, takže kterékoliv filozofické odvětví, pojednávající o ‚krásnu‘ a tím i o vkusu, muselo se nevyhnutelně zabývat i uměním. Z této ‚zvyklosti‘ se vyvinula představa, že existuje konceptuální vazba mezi uměním a estetikou, což není pravda.³¹

²⁸ Více o vztahu mezi konceptuálním uměním a fotografií viz Štěpán GRYGAR, *Konceptuální umění a fotografie*, Praha: Akademie múzických umění 2004, 119 s.

²⁹ BUCHLOH, *Conceptual art 1962–1969*, s. 520.

³⁰ KOSUTH, *Umění následuje filozofii I–III*, s. 270–298.

³¹ *Ibid.*, s. 275.

Umělecké dílo podle Kosutha není hmotným artefaktem, ale je „analogické analytickému tvrzení“,³² které je zcela nezávislé na vnější skutečnosti, „tj. neposkytuje z hlediska vazby na umění žádnou informaci o kterémkoliv faktu.“³³ Funkcí umění podle Kosutha není potěšení oka, ale umění cílí na rozum a v tomto smyslu „následuje filozofii“. Význam umění spočívá v umělcových idejích, které „mohou být hodnoceny jako umění bez ověřování mimo jeho rámec.“³⁴

1.2.2 Konceptuální umění a estetická zkušenost

Až doposud jsme se zabývali uměleckou tvorbou vycházející z duchampovské tradice a tradice minimalismu, jejíž zařazení pod hlavičku konceptuálního umění je více méně neproblematické a v rámci dějin umění nad ním panuje shoda. Poněkud sporný je z tohoto hlediska status happeningů, performancí, environmentálního umění, land artu, bodu artu, intervenčního umění či postavení mezinárodní umělecké skupiny Fluxus.³⁵ Ačkoliv tyto směry či tendence sdílely s původním konceptuálním uměním popsaným v minulé podkapitole některá shodná východiska, zejména překračování hranic mezi zavedenými uměleckými druhy či médii, liší se od něj absencí protiestetických východisek, na nichž je výše zmíněné konceptuální umění vystavěno. Někdy se v této souvislosti používá pojem *intermédia*, který pro uměleckou tvorbu typickou zejména pro mezinárodní hnutí *Fluxus* v roce 1965 použil člen této skupiny Dick Higgins.³⁶ Ačkoliv se intermediální tvorba nedrží pravidel tradičních uměleckých druhů, není na rozdíl od konceptuálního umění vycházejícího z duchampovské tradice namířena proti estetice. Artikulaci vazby mezi uměním a estetikou buď ignoruje, jako například zmíněný

³² Ibid, s. 275.

³³ Ibid, s. 281.

³⁴ Ibid, s. 283.

³⁵ Do skupiny Fluxus patřili například umělci Dick Higgins, Yoko Ono, Joseph Beuys, Charlotte Moorman, Emmett Williams, Wolf Vostell, Nam June Paik či český umělec Milan Knížák.

³⁶ Dick HIGGINS, „Synesthesia and Intersenses: Intermedia“, *Leonardo*, Vol. 34, No. 1, s. 49–54.

Higginsův text, nebo se v některých případech snaží estetickou zkušenost přímo zprostředkovat.

Například americký umělec Allan Kaprow, průkopník happeningů v padesátých a šedesátých letech 20. století, který podobně jako konceptuální umělci neuznával tradiční umělecká média a instituce a vzpíral se komercializaci umění, vědomě navazoval na pragmatickou filozofii a estetiku Johna Deweyho a jeho koncept estetického prožitku, se kterým se Kaprow seznámil během vysokoškolských studií (vystudoval dějiny umění).³⁷ Prostřednictvím svých happeningů se snažil o estetickou zkušenost těch nejobyčejnějších věcí, jako je například výstup na ojeté pneumatiky (obr. 21) či čištění zubů. Do svých happeningů se také snažil zapojovat diváky s cílem přenést schopnost estetického prožívání na širší obecnost. Jako alternativu ke komodifikovanému komerčnímu umění nabídl Kaprow umění každodenního, nemateriálního prožitku, který boří hranice mezi uměním a životem. V jeho umělecké tvorbě byl akcentován moment přímého kontaktu s určitým materiálem, což je aspekt, který v lingvisticky laděné konceptuální tvorbě zmíněné výše zcela chybí.

Estetických konotací v díle dalšího umělce, Josepha Beyuse, který také bývá často označován jako konceptuální umělec, si všímá například Thierry De Duve. Vlivný německý umělec a jedna z nejvýraznějších postav hnutí Fluxus podle De Duva svými výroky „každý může být umělec“ a „každý člověk je kreativní bytost“ vědomě navazoval na romantické myšlenky osvobození ducha a představivosti, které prezentoval např. Fridrich Schiller v *Listech o estetické výchově* či básni „Umělec“ z konce 18. století.³⁸

O nejednoznačném postavení skupiny Fluxus svědčí také skutečnost, že i samotní američtí průkopníci konceptuálního umění, jmenovitě Barry, Kosuth a Wiener, vehementně odmítali

³⁷ Robert C. MORGAN – Wolf KAHN – Irving SANDLER, „Allan Kaprow the Happener“, *The Brooklyn Rail*, May 2006, <http://brooklynrail.org/2006/05/art/allan-kaprow-19272006> (cit. 2. 3. 2016).

³⁸ Thierry DE DUVE, *Kant after Duchamp*, Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press 1996, s. 290.

jakoukoliv souvislost s hnutím Fluxus, které podle vlastních slov na počátku šedesátých let ani neznali (a to i přesto, že člen a jeden z jeho teoretiků Henry Flynt pojem konceptuální umění zavedl, jak již bylo řečeno).³⁹ To ovšem nic nemění na skutečnosti, že někteří teoretici happeningy i Fluxus pod hlavičku konceptuálního umění zařazují.

Otázkou tedy je, zdali jako konceptuální označíme pouze lingvistiky zaměřené umění explicitně namířené proti estetickým východiskům, nebo kategorii rozšíříme na veškerou uměleckou tvorbu mimo tradiční média. K jisté odpovědi by nás mohlo přivést právě rozlišení zmíněných uměleckých aktivit na základě jejich kompozice, které nabídneme na úplný závěr této práce. V jejím průběhu se také ukáže, že je to právě dualistické pojetí skutečnosti a z něj vycházející distinkce mezi percepčním a konceptuálním, která brání úplnému pochopení tendencí uvnitř samotného konceptuálního umění, jež jsou z tohoto pohledu mylně rozlišovány na základě povahy jejich nosiče namísto hledání rysů charakteristických pro určitý druh kompozice. Protidualistický přístup ke konceptuálnímu umění nám také ukáže, že odmítnutí estetických konotací, ke kterému přistoupila řada konceptuálních umělců a se kterým se setkáváme až dodnes, ať již z hlediska umělců či teoretiků, je odmítnutím neoprávněným a zbytečným, a to z toho důvodu, že vychází z velmi redukováného chápání estetična.

³⁹ BUCHLOH, *Conceptual art 1962–1969*, s. 533.

2. Teoretická východiska konceptuálního umění

Teoretická východiska prvního typu konceptuálního umění, jež vychází z duchampovské tradice i tradice pozdního minimalismu, lze shrnout do třech základních teoretických principů, z nichž při své tvorbě konceptuální umělci vycházeli, na které se zaměříme v této části práce. Těmito principy jsou princip překročení mediální specifity a dále principy dematerializace a deestetizace uměleckého objektu. Po jejich stručné expozici budeme tyto principy v dalších částech této práce komparovat s jednotlivými estetickými teoriemi a budeme zkoumat, do jaké míry s nimi korespondují či nekorespondují, na základě čehož budeme vyvozovat nejrůznější závěry.

2.1 Princip překročení mediální specifity

„Přesvědčení o mediálně specifitě předurčuje, že každá umělecká forma má svoji vlastní doménu vyjádření a zkoumání. Tato doména je charakterizována povahou média, jež utváří objekty té které umělecké formy.“⁴⁰ Myšlenka, že každý umělecký druh má nějakou specifickou vlastnost či soubor vlastností, jež jsou podmínkou jeho identity, byla jedním z hlavních teoretických východisek, vůči němuž se konceptuální umělci vymezovali negativně.

Princip mediální specifity, podle kterého jsou určité výrazové prostředky vlastní výhradně jedinému uměleckému médiu (druhu), má kořeny sahající až do 18. století, do doby, kdy vznikl koncept krásných umění. Jednu z jeho nejznámějších formulací představil Gotthold Ephraim Lessing ve spise *Laokoón aneb o hranicích malířství a poezie*,⁴¹ v němž je na základě výrazových prostředků položena ostrá dělicí čára mezi malířstvím a poezií. Malířství je podle

⁴⁰ Noël CARROLL, „The Specificity of Media in the Arts“, *The Journal of Aesthetic Education*, University of Illinois Press, Winter 1985, Vol. 19, No. 4, s. 6.

⁴¹ Gotthold Ephraim LESSING, „Laokoón alebo o hraniciach maliarstva a poézie“, in *Laokoón a iné estetické štúdie*, Bratislava: Slovenský spisovateľ 1961, 495 s.

Lessinga podřadnějším druhem umění, protože na rozdíl od poezie neumí zachytit čas a nedokáže tudíž představit zobrazovaný děj v celé jeho šíři. Je omezeno pouze na zobrazování prostoru:

Usuzuji takto: jestli je pravda, že malířství na svoje napodobování skutečnosti používá zcela jiné prostředky, tj. znaky, než poezie – totiž malířství tělesa a barvy rozmístěné v prostoru, zatímco básnictví artikulované zvuky vnímané v čase, a pokud je nesporné, že vyjadřovací prostředky musí být v úzké souvislosti s vyjadřovaným, potom znaky přiřazené vedle sebe mohou vyjadřovat pouze předměty nebo jejich části, jež jsou i ve skutečnosti vedle sebe, zatímco znaky následující za sebou mohou také vyjadřovat pouze předměty nebo jejich části následující za sebou i ve skutečnosti.⁴²

Malířské znaky jsou dle Lessinga znaky pevně spojenými se skutečností, čili znaky materiálními, zatímco jazykové znaky jsou arbitrární a na skutečnosti nezávislé.⁴³

I když ne všichni esteticí 18. století s Lessingem přesvědčení o omezeném postavení malířství pro jeho zúženou schopnost zobrazit čas sdíleli a o možnostech a schopnostech obou uměleckých druhů se vedly spory, je jisté, že myšlenka mediální specifity nebyla pouze ojedinělým výstřelkem, ale stala se nezpochybnitelným východiskem, ať již bylo konkrétní přesvědčení o povaze malířství i poezie jakékoliv.⁴⁴ Toto východisko se vtělilo do samotné podoby malířských i básnických konvencí a zůstalo v podstatě nepřekročitelné až do nástupu amerických avantgard po 2. světové válce. Konvence tohoto dělení určovaly například to, že obraz je vymezen určitým tvarem, případně rámem a má určitou nefragmentovanou kompozici umožňující zachytit právě jedinou chvíli, zatímco báseň je specifickou skladbou slov zapsanou na papír, jež umožňuje průnik prostorem i časem.⁴⁵

⁴² Ibid., s. 72.

⁴³ Ibid., s. 82.

⁴⁴ Více o vztahu mezi malířstvím a poezií viz Tomáš HLOBIL, *Jazyk, poezie a teorie nápodoby (Příspěvek k dějinám britské a německé estetiky 18. století)*, Univerzita Palackého v Olomouci 2001, 167 s.

⁴⁵ Ve 20. století byly Lessingovy teze o neslučitelnosti jednotlivých uměleckých druhů rozvedeny například v textu Irvinga Babbitta *The new Laocoon; an essay on the confusion of the arts*, či eseji „Towards a Newer Laocoön“ Clementa Greenberga, o němž ještě budeme hovořit za chvíli. Viz Irving BABBITT, *The new Laocoon; an essay on the confusion of the arts*, Boston Houghton Mifflin company 1924, 258 s. Clement GREENBERG, „Towards a Newer Laocoön“, *west.slcschools.org*, <http://west.slcschools.org/academics/visual-arts/documents/Laocoon.pdf> (cit. 10. 3. 2016).

I přesto, že již v rámci předválečných avantgard začaly být konvence tradičního malířství masivně narušovány, například kubisté a futuristé porušili dogma jediného okamžiku (začali zobrazovat jeden objekt ve více časových sekvencích) a padlo samotné dogma realistického zobrazení, až v rámci nových avantgard⁴⁶ začalo být samotné přesvědčení o mediální specifitě napadáno zcela otevřeně a systematicky. Například minimalismus, který konceptuálnímu umění předcházela, explicitně narušoval hranici mezi malířstvím a sochařstvím,⁴⁷ performance a happeningy hranici mezi divadlem, vizuálním uměním i dalšími žánry, a nakonec konceptuální umění samotné dělení umění na vizuální a jazyková i prostorová a časová.

Princip mediální specifity se tedy stal jakousi normou, podle níž všichni tvořili, ale jejíž normativní charakter nebyl vědomě reflektován – obraz měl být zářámovanou plochou s určitou kompozicí a předmět, který toto dogma nedodržel a nespadal přitom do žádné jiné přesně vymezené umělecké kategorie, nebyl obrazem a tudíž ani uměním. „Počínaje Greenbergem začali obháječi mediální specifity prosazovat názor, že rozdíly mezi médii tvoří měřítko toho, jak by umění mělo či nemělo být uděláno. A když je specifita média překročena, mediálně specifický kritik se domnívá, že má důvod k tomu, hodnotit dané dílo negativně.“⁴⁸

Z tohoto pohledu se princip mediální specifity proměnil z deskriptivního nástroje v nástroj normativní, který ve formě skrytého příkazu umělcům říkal, co a jak mají či nemají dělat. Tento koncept také svými díly znovu a znovu nevědomě potvrzovali umělci až do druhé poloviny 20. století, protože byl vtělen do samotné morfologie děl jednotlivých uměleckých druhů – apriory skutečně neexistuje důvod, proč by například obraz musel být singulární zářámovanou

⁴⁶ Termínem „nová avantgarda“ jsou označovány umělecké směry či aktivity, jež vznikly přibližně v 50. až 70. letech 20. století ve Spojených státech. Řadí se sem například happeningy, performance či umělecké instalace, nebo umělecké směry jako hard edge painting, color field painting, land art, minimalismus, konceptuální umění aj.

⁴⁷ O vztahu malířství, sochařství a minimalismu viz např. Robert MORRIS, „Poznámky o sochařství“, in SRP, *Minimal & Earth & Concept Art*, s. 354–389. Minimalismus pro jeho údajné mísení různých druhů umění (malířství a divadla) kritizuje také formalistický umělecký kritik Michael Fried, který vycházel z Greenberga, viz Michael FRIED „Umění a objektovost“, in Tomáš POSPISZYL (ed.), *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*, Praha: OSVU 1998, s. 47–71.

⁴⁸ CARROLL, *The Specificity of Media in the Arts*, s. 6.

entitou a musel zobrazovat jediný okamžik, nebo proč by oproti Greenbergovým přesvědčením nemohl být realistický, jak uvidíme v následujících odstavcích. Přesně to měl na mysli Kosuth, když prohlásil: „Jestliže malujete, akceptujete tím již povahu umění (a to bez pochybností).“⁴⁹

Tím, kdo princip mediální specifity nově zformuloval a začal přibližně od čtyřicátých let 20. století nekompromisně obhajovat, byl již zmíněný umělecký kritik Clement Greenberg. Podobně jako Lessing rozlišující mezi malířstvím a poezií na základě jejich schopnosti zobrazit čas, Greenberg trval na tom, že pro status uměleckého díla je nutné splňovat určité podmínky a patřit do nějaké přesně vymezené kategorie. Jeho kritérium sice nebylo časové, ve svých úvahách ale zašel ještě dále – z malířství podle něj mají být vyloučeny veškeré zobrazivé složky a malířství se má soustředit pouze na materiální formu, která představuje to, co je malířskému médiu skutečně vlastní.

V textu „K novějšímu Láokoóntovi“ (1940),⁵⁰ který se již svým názvem na Lessinga odvolává, Greenberg říká, že realistická či imitativní malba je pouhým napodobením konvencí literatury či snahou vyrovnat se literárnímu žánru a že malířství má být zcela „čisté“ a oproštěné od zobrazování veškeré vnější skutečnosti. Jakákoliv služebnost malířství je dle Greenberga nepřijatelná a každý žánr se má vyjadřovat výhradně prostřednictvím specifického média. Malířství dle Greenberga dospělo ke své pravé až prostřednictvím abstraktního umění, všechny předchozí žánry byly stále v područí jiných druhů umění:

Svůj první a nejdůležitější úkol spatřovala avantgarda v nutnosti úniku od idejí, jež do umění vnášely ideologické konflikty společnosti. Ideje ovšem znamenají jakýkoliv vnější předmět obecně. [...] Znamenalo to nový a větší důraz na formu a také přesvědčení o nezávislém poslání různých oborů, disciplín a řemesel, absolutně autonomních, které si nárokovaly platnost pro ně samotné, a ne pouze jako prostředků komunikace. Bylo to signálem revolty proti dominanci literatury, která se svrchovaně zabývala vnějšími předměty.⁵¹

⁴⁹ KOSUTH, *Umění následuje filozofii I–III*, s. 278.

⁵⁰ GREENBERG, *Towards a Newer Laocoön*.

⁵¹ *Ibid.*, s. 4.

V textu „Modernistická malba“⁵² z roku 1960, který je v souvislosti s konceptem mediální specifity asi nejznámější, Greenberg jakožto vlastnost konstitutivní pro malířství definoval plošnost: „Je to právě plošnost, která je výlučná jen v malířském umění [...] Protože plošnost byla jedinou podmínkou, o kterou se malba nedělila s žádným jiným uměním, modernistická malba se na nic nesoustředila tak, jako právě na ni.“⁵³ Greenberg se v této souvislosti odvolával na Kanta a princip mediální specifity připodobnil k jeho údajnému konceptu „sebekritiky“ disciplíny: „Ztotožňuji modernismus s mohutnou, téměř rozjitřenou sebekritickou tendencí, která začíná u filozofa Kanta. [...] Základ modernismu, alespoň jak to já chápu, spočívá v užití charakteristických metod dané disciplíny ke kritice disciplíny samotné.“⁵⁴

Greenbergem definovaný princip mediální specifity tedy *de facto* určité umělecké aktivity vykazoval za hranice umění a naopak do popředí stavěl vybrané umělecké směry, které sám Greenberg prostřednictvím své kritické praxe veřejně prosazoval, což mělo samozřejmě vliv na konkrétní atmosféru ve světě umění, kdy byly proti sobě postaveny Greenbergem propagované směry, především abstraktní expresionismus, ale i hard edge painting či color field painting na jedné straně, a právě konceptuální tendence v umění na straně druhé.

Na principech dematerializace a deestetizace uměleckého objektu bych v následujících dvou kapitolách ráda ukázala, jakým způsobem konceptuální umělci v převráceném slova smyslu na Greenbergem vymezený koncept mediální specifity reagovali, a v dalších částech práce uvidíme, že pokud k celému problému přistoupíme z hlediska funkcionálně-normativní teorie, distinkce mezi tradičním a konceptuálním uměním nebude zdaleka tak ožehavá, jak by se mohlo na první pohled zdát.

⁵² Clement GREENBERG, „Modernistická malba“, in Tomáš POSPISZYL (ed.), *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*, Praha: OSVU 1998, s. 35–46.

⁵³ *Ibid.*, s. 37.

⁵⁴ *Ibid.*, s. 35.

2.2 Dematerializace objektu

S principem mediální specificity úzce souvisí myšlenka dematerializace objektu, přesněji řečeno je tato myšlenka pokusem o jeho radikální překonání. Ve studii „Dematerializace umění“ z roku 1967 Lucy Lippard a John Chandler píše: „V šedesátých letech začal antiintelektuální, emocionálně/intuitivní proces umělecké tvorby ustupovat ultrakonceptuálnímu umění, které se téměř výlučně zaměřovalo na myšlenkový proces. [...] Tento trend vyprovokoval hlubokou dematerializaci umění, a pokud bude pokračovat, může skončit tím, že se objekt stane zcela zastaralým.“⁵⁵

Vizuální objekt měl být nahrazen čistou ideou či informací, která ani nemusí být materiálně ztvárněna. Vyhraněným způsobem řečeno: „Myšlenky samy mohou být uměleckými díly. [...] Ne všechny myšlenky musejí být provedeny fyzicky“.⁵⁶ Nebo: „Umělecké dílo není něčím, na čem se musí nutně pracovat; je to ve své podstatě nějaký *nápad*“.⁵⁷

Konceptuální umělci se tedy snažili překonat konvence dané principem mediální specificity, jenž se proměnil na nepsanou normu, která měla být dodržována, jak jsme viděli výše. Konceptuální tvorba se pro ně stala jakousi „myšlenkovou“ tvorbou mimo fyzikální média, čili tvorbou mimo zastaralé konvence ztělesňující zkosnatělou instituci umění, ať již měly jejich intence otevřeně angažovaný obsah či nikoliv.

Představa, že je konceptuální tvorba dematerializovanou tvorbou mimo fyzikální média se, alespoň implicitně, v šedesátých a sedmdesátých letech 20. století objevuje v textech mnoha umělců i teoretiků. Zmínění Lippard a Chandler například již tím, že považují úkol konceptuálních umělců spočívající v dematerializaci objektu za úspěšně splněný a nijak „myšlenkový proces“ blíže nespecifikují, implicitně předpokládají, že omezení daná povahou

⁵⁵ Lucy LIPPARD – John CHANDLER, „The Dematerialization of Art“, in ALBERRO – STIMSON, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, s. 46–50.

⁵⁶ LeWITT, *Věty o konceptuálním umění*, s. 329.

⁵⁷ BINKLEY, *Piece: proti estetice*, s. 296.

„zastaralých“ médií skutečně byla překonána a že konceptuální umění v tomto smyslu představuje kategoriálně odlišnou tvorbu nezávislou na jakýchkoliv materiálních vlastnostech. Také Peter Goldie a Elisabeth Schellekens, kteří ztotožňují pojem média s fyzickým médiem, se domnívají, že konceptuální umění svojí ideovou povahou tvoří „proti médiím“⁵⁸ a Timothy Binkley explicitně říká: „Umění je ve dvacátém století čím dál tím víc ne-estetické. Jeho konvence se rozvolňují natolik, že se hranice mezi jednotlivými díly stírají. Některá díla jsou vytvořena v multimédiích, jiná (podobně jako díla Duchampova) nelze zařadit pod rámeček vůbec žádného média.“⁵⁹

S myšlenkou dematerializace umění, i když nepřímo, operují také umělci či teoretici, kteří rozlišují mezi percepčními a konceptuálními vlastnostmi díla. Například Diarmuid Costello rozlišuje mezi *silným* a *slabým* konceptuálním uměním, přičemž silné konceptuální umění je od jakýchkoliv spojitosti se svým materiálním nosičem zcela oproštěno, zatímco slabé konceptuální umění, kam podle něj patří například Duchampova *Fontána*, je do jisté míry na svém vzhledu závislé, ale nikoliv do té míry, jako tradiční umění. Kategorie silného konceptuálního umění zahrnuje „jakékoliv dílo, které ačkoliv je zachyceno v něčem, co je přístupné smyslům, nelze skrze smyslový objekt identifikovat jakožto *umělecké dílo*.“⁶⁰

Binkley v obdobném smyslu klade ostrou dělicí čáru mezi vzhledem a myšlenkou (informací). Konceptuální umění má být podle něj na vzhledu zcela nezávislé a relevantně hodnotit jej lze pouze na základě informace, kterou přináší:

Umění (hlavně to, které považujeme za tradiční umění) pracuje zejména se vzhledem. Znat umění je v tomto případě totéž jako vědět, jak vypadá. A vědět, jak umění vypadá, znamená *prožít* vzhled, vnímat, jak se obraz jeví. Na druhou stranu existuje i umění, které v prvé řadě operuje s idejemi. Poznat umělecké dílo tohoto typu znamená pochopit jeho myšlenku a pro pochopení myšlenky není nutné prožít smyslový vjem, nebo dokonce mít vůbec nějaký prožitek.⁶¹

⁵⁸ GOLDIE – SCHELLEKENS, *Who's Afraid of Conceptual Art?*, s. 18.

⁵⁹ BINKLEY, *Piece: proti estetice*, s. 291.

⁶⁰ COSTELLO, *Kant and the Problem of Strong Non-Perceptual Art*, s. 277.

⁶¹ BINKLEY, *Piece: proti estetice*, s. 280.

Konceptuální do protikladu k percepčnímu staví i LeWitt: „Umění, které je primárně určeno k podráždění oka, by se spíše dalo nazvat perceptuálním než konceptuálním. Sem patří většina optického, kinetického, světelného a barevného umění.“⁶²

V souladu s principem dematerializace estetického objektu je tedy konceptuální dílo nezávislé na materiálních vlastnostech a neváže se k žádnému materiálnímu médiu či fyzikálnímu objektu. V krajní formulaci je čistě myšlenkovým objektem, který útočí na rozum a jehož percepční vlastnosti jsou zcela nedůležité. V této práci bych mimo jiné chtěla ukázat, že tato představa je chybná, protože v jakémkoliv uměleckém díle, ať již tradičním či konceptuálním, je materiál prostřednictvím estetické normy propojen do specifické formy a konceptuální a percepční složky díla tudíž od sebe nelze oddělit. Jinými slovy, rozdíl mezi tradičním a konceptuálním uměním nespočívá v jejich odlišné podstatě, kdy je tradiční umění materiální, zatímco konceptuální umění myšlenkové, ale dlí v něčem jiném. Klíčové budou v této souvislosti pojmy estetické funkce a estetické normy – ráda bych ukázala, že jakékoliv umělecké dílo se konstituuje prostřednictvím estetického funkcionálně-normativního rámce jako estetická hodnota a je manifestací své ideje promítnuté do specifických identifikačních rysů, na základě kterých je rozpoznáno právě jako hodnota se specifickou estetickou funkcí.

2.3 Deestetizace umění

Za jisté vyústění předchozích dvou principů, i když nikoliv nutné, lze považovat princip deestetizace umění, který také stojí za základními otázkami, jež si klade tato práce. Jak již bylo zmíněno, v samotné oblasti umění jej jako první v roce 1917 vyjádřil Marcel Duchamp prostřednictvím své *Fontány*, v roce 1953 pak Robert Rauschenberg v díle *Vygamovaná de Kooningova kresba* či v roce 1963 Robert Morris v díle *Dokument (vyhlášení konce estetiky)*.

⁶² LeWITT, *Odstavce o konceptuálním umění*, s. 323.

Zcela explicitně popíral „konceptuální vazbu mezi uměním a estetikou“ i Kosuth v zásadním manifestu konceptuálního umění *Umění následuje filozofii I–III*.⁶³ Jádrem tohoto principu je představa, že konceptuální umění či dokonce umění jako takové nemá nic společného s estetikou.

Konceptuální umění z tohoto pohledu ostře vystupuje proti tomu, co jsme slovy polského estetika Bohdana Dziemidoka nazvali „estetickou koncepcí umění“,⁶⁴ která je základem moderního pojetí umění. Tato koncepce se nejzřetelněji ukazuje na tradičních pojmech, jako jsou například estetická funkce, zážitek, vlastnost či hodnota – umělecké dílo z tohoto pohledu disponuje převážně estetickými hodnotami, je předmětem vkusu či vkusového soudu a jeho cílem je poskytnutí estetického zážitku, tj. zážitku vyvstávajícího na základě jeho estetických vlastností či hodnot. Jelikož konceptuální umění podle konceptuálních umělců i některých teoretiků, ať již v negativním či pozitivním slova smyslu, estetickými kvalitami nedisponuje a estetické zážitky neposkytuje, nepatří do sféry estetična.

Tím, kdo estetickou koncepcí umění v rámci uměleckého diskurzu propagoval, nebyl nikdo jiný než konceptuálními umělci neoblíbený kritik Clement Greenberg, který prosazoval nejen myšlenku, že umění má být mediálně specifické, ale tvrdil rovněž to, že umění musí být mediálně specifické, aby mohlo být esteticky hodnotné.⁶⁵ To mimo jiné znamená, že mediálně specifické umělecké dílo má vysokou míru estetické hodnoty, zatímco takové dílo, které

⁶³ KOSUTH, *Umění následuje filozofii I–III*.

⁶⁴ Viz pozn. 6. Dziemidok shrnuje *estetickou koncepcí umění* takto:

„1. Hlavní funkcí umění je estetická funkce, která ve své podstatě spočívá v poskytování specifických zážitků (rozdílných od kognitivních, metafyzických, morálních, náboženských či erotických zážitků), jež jsou kvalifikovaným (tedy kompetentním) vnímatelem prožívány ve vztahu s uměleckým dílem (ve zkratce – estetických zážitků).

2. Základními rysy uměleckého díla jsou estetické vlastnosti a hodnoty, které byly vytvořeny jako výsledek tvůrčí schopnosti a zručnosti umělců, kteří vědí, jak zacházet s médii typickými pro jednotlivé druhy umění. Tyto hodnoty se vyjevují a jsou aktualizovány (někteří teoretici tvrdí, že to je jedině tehdy, kdy se skutečně ukazují) pouze při estetickém zážitku vnímatele. Estetické hodnoty tvořící základ umění jsou tak přímo propojeny s estetickými zážitky.“ DZIEMIDOK, *Spor o estetickou podstatu umění*, s. 304.

⁶⁵ Viz Clement GREENBERG, „The Necessity of Formalism“, *New Literary History*, 1971, Vol. 3, No. 1, s. 171–175. Více viz také Diarmuid COSTELLO, „Kant podle Greenberga aneb osud estetiky v současné teorii umění“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2009, č. 6–7, s. 44–66.

kombinuje výrazové prostředky příznačné pro více uměleckých druhů, má estetickou hodnotu nízkou nebo vůbec žádnou. Estetická hodnota se z tohoto pohledu váže pouze k takovým vlastnostem uměleckých děl, které definují jejich mediální specifitu, což v případě malířství znamená, že estetická hodnota vychází z materiálních vlastností barev a tvarů na ploše, zatímco estetická hodnota literatury vychází z idejí zprostředkovaných literárním dílem. Dematerializovaná konceptuální díla, která princip mediální specifity nerespektují, tedy, zjednodušeně řečeno, estetickou hodnotou nedisponují, nebo jen do velmi omezené míry, a nemají ani estetickou podstatu.⁶⁶ V samotném anglo-americkém estetickém diskurzu byl hlavním propagátorem estetické koncepce umění Monroe C. Beardsley, který tvrdil, že „Umělecké dílo je něčím, co je vytvářeno za účelem, aby bylo obdařeno schopností uspokojit estetický zájem“,⁶⁷ a právě z důvodu jeho neestetické povahy podle něj není možné uznat konceptuální umění za umění.

Obráceným způsobem v textu „Deestetizace“ další vlivný umělecký kritik, Harold Rosenberg, popisuje proces vyprazdňování od estetického obsahu v rámci raného minimalismu a konceptuálního umění. Říká: „Odmítnutí estetického nakonec vyvrcholilo eliminací uměleckého objektu, který byl v rámci konceptuálního umění nahrazen ideou díla nebo zvěstí o tom, že nějaká idea byla dovršena.“⁶⁸

Ze samotných estetiků myšlenku deestetizace umění velmi výrazně prosazoval již několikrát zmíněný Binkley. V textu příznačně nazvaném „Piece: proti estetice“, píše, že „Umění se ve 20. století [...] osvobodilo od estetických měřítek a často pracuje přímo s myšlenkami, které nejsou zprostředkovány pomocí estetických vlastností.“^{69, 70} I když bez jednoznačného závěru,

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Monroe C. BEARDSLEY, „Estetická definice umění“, in KULKA – CIPORANOV, *Co je umění?*, s. 244.

⁶⁸ Harold ROSENBERG, „De-aestheticization“, in ALBERRO – STIMSON, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, s. 221.

⁶⁹ BINKLEY, *Piece: proti estetice*, s. 278.

⁷⁰ Zajímavé je, že Lippard a Chandler, kteří pojem dematerializace zavedli, sice identifikují estetické s vizuálním, spojitost konceptuálního umění s estetikou ale nepopírají zcela: „Dematerializované umění je post-

o spojení mezi uměním a estetikou polemizuje také Dziemidok, který označuje konceptuální umění i další směry nových avantgard za radikální popření tradičních estetických východisek. Nové avantgardy, z nichž nejvýraznější je právě konceptuální umění, podle něj postavily estetickou teorii před dilema, kdy je nutné buď uznat, že uměnotvornými vlastnostmi nejsou pouze vlastnosti estetické nebo rozšířit chápání estetických jevů nad jejich původní význam a specifičnost.^{71, 72}

I když novější teorie zabývající se danou problematikou se většinou přiklánějí k druhé variantě a hledají nejrůznější způsoby, jak konceptuální umění a estetickou teorii propojit (na některé z nich se zaměříme v šesté části této práce), přesvědčení, že konceptuální umění nemá estetický charakter, nejenže stále přetrvává v běžném vědomí, ale podporují jej i někteří současní myslitelé.⁷³ Jedním z cílů této práce bude ukázat, že celá představa neslučitelnosti konceptuálního umění s estetickou teorií vychází z příliš úzkého pojetí estetična založeného na dualistickém paradigmatu,⁷⁴ které v padesátých a šedesátých letech 20. století v anglo-americkém uměleckém kontextu masivně prosazoval právě Clementem Greenberg.

estetické pouze ve svém důrazu na ne-vizuální. Estetika principu je stále estetika, jak dokazují časté výroky matematiků a vědců o *kráse* rovnice, vzorce či řešení.“ IN LIPPARD – CHANDLER, *The Dematerialization of Art*, s. 48.

⁷¹ DZIEMIDOK, *Spor o estetickou podstatu umění*, s. 303–324.

⁷² *Ibid.*, s. 324.

⁷³ Tento postoj zastává například přední britský filozof Roger SCRUTON v dokumentárním snímku *Why Beauty Matters*. Louise LOCKWOOD, *Why Beauty Matters* [dokumentární film], Velká Británie, BBC Two, 2009, dostupné online: <http://www.bbc.co.uk/programmes/b00p6tsd> (cit. 21. 3. 2018). Viz také Tomáš KULKA, *Umění a kým*, Praha: Torst 2000, s. 163–180.

⁷⁴ Dualistickým paradigmatem v této práci nazýváme soubor přesvědčení, které vycházejí z fundamentálního dělení skutečnosti na základě její hmotné podstaty versus myšlení, jež jsou pojímány neprostupně a odděleně. Vnější skutečnost je z tohoto hlediska souborem hodnotově neutrálních, materiálních či fyzikálních objektů s jejich objektivně danými vlastnostmi, které podléhají objektivním zákonům a jevům a existují nezávisle na vůli člověka. Myšlení, které se projevuje ve formě jazyka, je vůči této skutečnosti něčím vnějším, co jako specificky lidský přístup ke světu tuto skutečnost popisuje, ale nikterak se do ní přímo nepromítá.

Tvrdíme, že dualistické paradigma tvoří základní strukturu našeho přístupu ke skutečnosti a na zcela nevědomé úrovni ovlivňuje naše chování i jednání ve všech směrech. Tento přístup ovšem zakrývá bytostně sociálně determinovanou povahu reality, kdy k nejrůznějším sociálním institucím či zákonům přistupujeme jako k daným a objektivním faktům, aniž bychom si většinou uvědomovali, že jde o pouhé sociální konstrukce, které nemají žádnou absolutní platnost. V rámci estetické teorie ústí dualistické paradigma, založené na fundamentální dualitě mezi neutrálně pojatou hmotnou substancí a myšlením i dalších dualistických distinkcích, do řady dílčích závěrů a tezí, na které se kriticky zaměříme v této práci.

Z hlediska dualistického paradigmatu lze také skutečnost na základě jejich materiálních rysů dělit do skupin či kategorií, jež spojuje jejich totožná podstata daná právě těmito rysy. Ve sféře umění tyto kategorie tvoří

Uvidíme ale, že z tohoto paradigmatu se nevymanili ani Greenbergovi kritici, kteří se snažili k umění přistupovat přesně z opačných východisek. Jinými slovy – jak v principu mediální specificity, tak v protichůdných principech dematerializace a deestetizace uměleckého objektu se nachází řada vnitřních rozporů, které mají společného jmenovatele, jímž je právě dualistické paradigma založené na ostré distinkci mezi materiální podstatou a myšlením. Pokud toto paradigma opustíme, ukáže se, i přes ostrou rétoriku odpůrců a obhájců konceptuálního umění, že konceptuální umění s estetikou v žádném skutečném rozporu není. Představíme v této souvislosti funkcionálně-normativní pojetí umění, které vychází z Mukařovského teorie estetické funkce, normy a hodnoty, a které definuje konceptuální umění v estetických pojmech, čímž mezi tradičním a konceptuálním uměním zachovává kontinuitu.

2.4 Shrnutí

V prvních dvou částech této disertační práce jsme se nejprve zabývali historickým vývojem a kontextem vzniku konceptuálního umění v šedesátých letech 20. století, naznačili jsme možné

jednotlivé druhy umění – tuto výsostně dualistickou představu jsme v minulé kapitole definovali jakožto princip mediální specificity a dále v této práci toto přesvědčení uvedeme do souvislosti s esencialismem, jež se právě z uvedených důvodů jeví jako bytostně dualistická koncepce.

Ačkoliv se dualistický přístup ke skutečnosti většinou dává do souvislosti s novověkým racionalismem, jmenovitě bývá v tomto kontextu zmiňována distinkce mezi *res extensa* (věc rozprostraněná) a *res cogitans* (věc myslící), kterou v *Principech filozofie* zavedl René Descartes, přesvědčení, jež považuje vnější svět za nezávislý na člověku a od člověka oddělený, má svůj původ již v řeckém myšlení, konkrétně v myšlení řeckých atomistů, ale jedna z jeho variant doprovází i křesťanství, které ostře rozlišuje mezi tělem a duchem. Více viz René DESCARTES, *Principy filozofie*, Praha: Filosofia 1998, 179 s. K vývoji a kritice dualistického paradigmatu viz také David BOHM, „Fragmentation and Wholeness“, in *Wholeness and the Implicate Order*, Routledge, London and New York 1980, s. 1–26.

V této práci se tedy nebudeme zabývat nejběžnějším pojetím dualismu, který se zaměřuje na souvislost mezi tělem a myslí a řeší dualitu tělo-duše, ale budeme zkoumat pojetí zaměřené na vztah mezi vnějším světem a jeho chápáním prostřednictvím naší mysli. V jádru tohoto dualistického pojetí je přesvědčení o oddělenosti mezi fyzikálními a mentálními entitami, v kontextu této práce se jedná zejména o dualitu mezi vnější skutečností pojímanou jako souhrn pevných neutrálních objektů na straně jedné, a jazykem, myšlením či jinými významovými strukturami na straně druhé. Ve filozofii lze toto pojetí dát do souvislosti s několika typy přístupu ke skutečnosti – zejména s *predikátovým dualismem*, *dualismem vlastností*, *substančním dualismem* či určitými druhy *materialismu* i *idealismu*. I když se tyto přístupy liší v důrazech, kdy je za základní považováno buď myšlení, nebo hmota, společné je jim základní přesvědčení o jejich vzájemné neprostupnosti. Více viz Howard ROBINSON, "Dualism", in Edward N. ZALTA (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Fall 2017 Edition, dostupné online: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/dualism/> (cit. 12. 1. 2019).

způsoby jeho dělení a uvedli jsme dva hlavní proudy umělecké tvorby 2. poloviny 20. století, z nichž ten první je explicitně namířen proti estetickým východiskům, zatímco ten druhý estetické hledisko buď ignoruje, nebo se zcela otevřeně snaží zprostředkovat estetickou zkušenost, například v návaznosti na estetickou teorii Johna Deweyho. Viděli jsme, že konceptuální umění vzniklo jako vědomá reakce vůči tradičnímu umění, z čehož se odvíjely i jeho morfologické rysy – obraz ztratil podobu specifické kompozice na dvojrozměrném plátně, začaly se uplatňovat readymades, seriální kompozice či písmo jakožto prvek vizuálního umění.

V této souvislosti jsme dále analyzovali principy překročení mediální specifity i pojmy dematerializace a deestetizace uměleckého objektu, kdy byly v náznaku zmíněny i některé teorie z oblasti analytické estetiky, kterými se budeme podrobněji zabývat v následujících částech této práce. Viděli jsme, že konceptuální dílo je dílem, které vědomě překračuje dogma mediální specifity, jež v rámci uměleckého diskurzu s odkazem na Kantovu estetickou teorii i koncepci G. E. Lessinga prosazoval Clement Greenberg. Řekli jsme také, že v souvislosti s konceptuálním uměním se velmi často hovoří o dematerializaci uměleckého objektu – konceptuální dílo je v tomto smyslu považováno za entitu, jež postrádá neutrální hmotnou bázi a je pouze ničím nezprostředkovanou myšlenkou či ideou. Na princip dematerializace také nezřídka, i když nikoliv nutně, navazuje myšlenka deestetizace umění, což je představa, podle které nemá mít konceptuální umění nic společného s estetickými východisky. Na závěr úvodní části práce byla nabídnuta teze, že za potížemi s definicí konceptuálního umění stojí dualistické paradigma postavené na ostré distinkci mezi hmotnou substancí a myšlením.

3. Formalisticko-esencialistické teorie

V předchozí části této práce jsme několikrát zmínili jméno Clementa Greenberga a jeho teorii jsme uvedli do souvislosti s takovým estetickým přístupem, který lze nazvat estetickým formalismem. Na tomto místě bych ráda jeho estetická východiska shrnula do několika základních tezí, a to za tím účelem, abychom je následně srovnali s podobným teoretickým hlediskem, s teorií amerického estetika Monroe C. Beardsleyho, která v rámci anglo-amerického diskurzu představuje jednu z nejvlivnějších a velmi diskutovaných formalistických teorií. Cílem bude ukázat, že i když překonáme Greenbergovo striktně dualistické stanovisko ostře rozlišující mezi materiální a myšlenkovou podstatou, či teoretická východiska konceptuálních umělců, kteří na Greenberga v převráceném smyslu slova navázali, a připustíme v malířství referenci, neznamená to ještě, že jsme se tím dokázali dualismu zcela zbavit. Pro adekvátní vysvětlení vztahu mezi percepčními a konceptuálními vlastnostmi bude totiž nutné překonat ještě další distinkce, z nichž některé budeme tematizovat právě v souvislosti s Beardsleym. Zaměříme se v této souvislosti na Beardsleyho definici fyzikálního versus percepčního objektu, budeme se zabývat jeho koncepcí nápodoby, kdy má umělecké dílo imitovat vnější skutečnosti, a nakonec se zaměříme i na jeho pojetí estetického zážitku, který se při recepci uměleckého díla odehrává v mysli diváka.

Při kritice Beardsleyho teorie prozatím v náznaku uvedeme funkcionálně-normativní pojetí skutečnosti založené na principu intersubjektivit, kdy je umělecké dílo pojímáno jako manifestace specifických intersubjektivních hodnot bez neutrální báze, které nenapodobuje nic vnějšího, ani k ničemu vnějšímu neodkazuje a v mysli diváka se konstituuje jako hodnota dvoustranným střetem mezi funkcionálně-normativními rámci.⁷⁵ Uvidíme, že bude nutné

⁷⁵ Funkcionálně-normativními rámci jsou v tomto textu míněny základní struktury lidského vědomí, které mají povahu silově-energetických principů, které na nejrůznějších úrovních pořadají vstupní smyslová data podle určitých pravidel determinovaných účelem, za kterým byla tato data identifikována. Jako určité síly funkcionálně-normativní rámce propojují vnímanou skutečnost s naší myslí, v níž se identifikovaná data konstituují jako hodnoty právě dvoustranným střetem mezi těmito rámci. Funkcionálně-normativní rámce tvoří

opustit představu reality jako souboru pevných, neutrálních objektů, která je vůči nám vnější, a představíme pojetí skutečnosti jakožto silově-energetického pole, kde jsou hmota i myšlení určitými projevy energie, která se manifestuje jako soubor hodnot, jejichž povaha se mění v závislosti na aktuálním účelu. Umělecké dílo bude v této souvislosti představeno jako specifická funkcionálně-normativní hodnota a umění jako aktivita, pro níž je ústřední estetická funkce, jejímž základním cílem je navození reflexe. Konceptuální umělecké dílo pak bude z tohoto hlediska specifickou aktualizací této funkce, podobně jako je tomu u uměleckých děl jiných uměleckých druhů či žánrů.

3.1 Percepční versus konceptuální – Clement Greenberg

Pojďme tedy nejprve stručně shrnout základní Greenbergovy teze, z nichž některé jsme naznačili v předchozí části tohoto textu v souvislosti s definicemi principů mediální specificity, dematerializace estetického objektu a deestetizace umění:

1) Greenberg s odvoláním na Kanta tvrdil, že v rámci modernismu je úkolem každého uměleckého druhu vlastní sebekritika, která spočívá v užití charakteristických metod dané disciplíny ke kritice disciplíny samotné a která vede k hledání takových výrazových prostředků, jež jsou každému uměleckému druhu výlučně vlastní. Umělecké druhy v tomto smyslu musejí

určité referenční silově-energetické pole, které v tom nejširším slova smyslu vymezuje skutečnost, kterou dokážeme prostřednictvím našich smyslů identifikovat. Identifikovaná data jsou potom určitými intersubjektivními hodnotami, přičemž funkcionálně-normativní rámce determinují jejich specifickou povahu. Naše mysl je prostřednictvím funkcionálně-normativních rámců strukturována od té nezákladnější vrstvy, kdy hovoříme o antropologických funkcionálně-normativních rámcích tvořících naše smysly a příslušných hodnotách (vizuálních, auditivních atd.), přes identifikační rámce určující povahu těchto hodnot s přihlédnutím k nějakému účelu (kdy rozpoznáváme například židle jako objekty-hodnoty určené k sezení či umělecká díla jako objekty-hodnoty určené k reflexi), až po rámce kulturně-společenské, které určují jemnější nuance hodnot vyvstávajících na pozadí příslušných identifikačních rámců (v případě uměleckého díla se bude jednat o jeho obsah). Základním funkcionálně-normativním rámcem je také naše paměť, jež je fundamentálním silově-energetickým principem, který tvoří podloží výše zmíněných rámců a usouvzážňuje a strukturuje opakovanou zkušenost s naším okolím získanou právě těmito rámcí. Koncept funkcionálně-normativních rámců budeme průběžně rozvíjet v kritických analýzách navazujících na expozice jednotlivých teorií, jimiž se zabývá tato práce, a nakonec získané poznatky shrneme v její osmé části v samostatné kapitole věnované právě funkcionálně-normativním rámcům (viz str. 226–244).

být mediálně specifické. 2) V malířství je výlučným prostředkem plošnost, která je rozvíjena především v rámci abstraktního umění. Relevantními vlastnostmi se tak stávají barvy a tvary na ploše. 3) Výrazovým prostředkem literárních žánrů je jazyk, jehož úkolem je zprostředkování idejí. 6) V případě, že malířství zobrazuje externí ideje pomocí reprezentace, zasahuje do sféry, která mu nepřísluší. 7) Estetická hodnota se váže pouze k těm výrazovým prostředkům, které jsou charakteristické pro ten který umělecký druh. 8) V malířství se estetická hodnota váže k materiální formě, čili ke vztahům barev a tvarů na ploše.

Z výše uvedených tezí jsme vyvodili několik závěrů. Především jsme si všimli, že Greenberg ostře odlišuje percepční a konceptuální kvality a v rámci principu mediální specifity v malířství nepřipouští referenci, což jsme identifikovali jako specifické vyjádření dualistického paradigmatu. Základním úskalím tohoto východiska je neschopnost rozpoznat a vysvětlit, že percepční a konceptuální vlastnosti jsou nejen v uměleckých dílech natolik prostoupeny, že je nelze navzájem odlišit. Rozdíl mezi tradičním a konceptuálním uměním tudíž nespočívá v jejich odlišné esenci, ale v něčem jiném, jak uvidíme dále.

Řekli jsme také, že pokud Greenberg připustil estetickou hodnotu pouze u mediálně specifických uměleckých druhů, čímž de facto ztotožnil estetické hledisko pouze s určitými druhy umění, radikálně tím okleštil možnosti estetické teorie, a uvedli jsme rovněž, že zmíněná úskalí se nevztahují pouze ke Greenbergově teorii, ale ovlivňují i samotná východiska konceptuálního umění, jmenovitě principy dematerializace a deestetizace estetického objektu, které tudíž reverzním způsobem vycházejí z redukováného a od základu chybného pojetí estetická, se kterým přišel Greenberg.

V další kapitole této práce bych ráda uvedla jinou formalistickou teorii, která sice možná není tak radikální jako ta Greenbergova, protože nemá problém s obrazovou referencí, přesto ale uvidíme, že je omezena dualistickým paradigmatem, jež nejenže chybným způsobem nahlíží na vztah mezi percepčními a konceptuálními aspekty umění, ale také na relaci mezi objektem

a tím co ten tento objekt zobrazuje, i relaci mezi dílem a tím, jak je vnímáno. Nabídneme v této souvislosti teorii Monroe C. Beardsleyho, která ač představuje mnohem sofistikovanější verzi formalismu, než je formalismus Greenberga, stále má díky uvedeným dualistickým distinkcím potíže s konceptuálním uměním.

3.2 Skutečnost oddělená od významu a subjektu – Monroe C. Beardsley

V rámci anglo-americké analytické estetiky byl jedním z nejvýznamnějších zastánců formalistického přístupu k umění Monroe C. Beardsley. Hlavním znakem tohoto teoretického postoje byla snaha soustředit se na umělecké dílo jako takové a vyloučit z jeho recepce i hodnocení veškeré externí faktory, především jakékoliv informace týkající se historického či sociálního kontextu díla či jeho autora, i subjektivního dopadu díla na vnímatele. Toto východisko mělo svůj původ v literární kritice, konkrétně v neformálním hnutí tzv. „nové kritiky“, jež byla v anglo-americké oblasti dominantním přístupem k literatuře ve čtyřicátých a padesátých letech 20. století. Formalistický přístup k literatuře byl reakcí na biograficko-historickou kritiku pozdního 19. a počátku 20. století, která kladla důraz na biografii autora a snahu vysvětlit dílo v souvislosti se sociálními okolnostmi jeho vzniku. Beardsley byl v rámci anglo-americké estetiky jedním z prvních, kteří se snažili přístup namířený proti biografické kritice uplatnit i v souvislosti s vizuálním uměním.⁷⁶ Svá východiska shrnul nejuceleněji v roce 1958 v knize *Estetika: problémy ve filozofii kritiky*,⁷⁷ jejímž cílem bylo stanovit objektivní kritéria estetického hodnocení platná pro veškeré druhy umění.

⁷⁶ Více viz Jeannine JOHNSON, „New Criticism“, in *Encyclopedia of Aesthetics 3*, New York: Oxford University Press, 1998, s. 349–353.

⁷⁷ Monroe C. BEARDSLEY, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, New York: Harcourt, Brace&Co 1958, 614 s.

I.

Ústřední otázkou, kterou se Beardsley ve zmíněné knize zabývá, je problematika estetické hodnoty odrážející se v kritických soudech pronášených při konfrontaci s uměleckými díly. Jeho cílem je nalézt univerzální kritéria estetické hodnoty platná jak napříč jednotlivými druhy umění, tak historicky. Základní bází estetické hodnoty je pro Beardsleyho ve všech případech *estetický objekt*, který se jakožto specifický *percepční objekt* vytváří na základě svého hmotného nosiče, tj. na základě *fyzikálního objektu*, se kterým jej ale nelze ztotožnit.

Na rozdíl od fyzikálního objektu, který je hodnotově neutrální, vnímáme estetický objekt prostřednictvím přímého zážitku, ze kterého jsou ovšem vyloučeny veškeré externí informace, ať již se jedná o výroky vztahující se k fyzikálním vlastnostem díla, jako je například vyjádření jeho váhy či rozměru, ale také informace odkazující k okolnostem jeho vzniku, tj. nejrůznější širší historické či sociální souvislosti, či intence autora,⁷⁸ a k estetickému objektu nepatří ani subjektivní vklady ze strany vnímatele.

Fyzikální báze hudby se skládá z jevů popsatečných slovníkem fyziky. Pojem ‚fyzikální‘ sice může být zavádějící, ale těžko se bez něj objedeme. Židli nazýváme fyzikálním objektem, ale pokud na ní nahlédneme jako na něco hnědého, tvrdého či hladkého apod., jedná se o percepční objekt, protože jde o něco, co lze vnímat. Kromě percepční židle ale existuje i fyzikální židle, tj. taková židle, jejíž vlastnosti nejsou přístupné přímému vnímání, ale zjistíme je prostřednictvím vážení, měření, řezání, hoření apod.⁷⁹

Nebo:

Když kritik řekne, že Tizianovy pozdní malby mají silnou atmosféru a živé barvy, mluví o estetických objektech. Pokud ale řekne, že Tizian celé plátno natřel načervenalou podmalbou, a poté, co jej nanesl barvami, jej přetřel průhlednou glazurou, hovoří o fyzikálním objektu. Tento rozdíl je velice významný, protože při popisu percepčního objektu neříkáme vůbec nic o tom, jak byl vytvořen jeho fyzikální základ, tj. jestli byl obraz namalován, pocákán, posprejován, vytvořen foukáním, rozprskáváním, fotografováním, vyrytím nebo jestli byl nakreslen či se jedná o pouhou skvrnu. Důležitý je pouze viditelný výsledek.⁸⁰

⁷⁸ Více viz také William K. WIMSETT – Monroe C. BEARDSLEY, „The Intentional Fallacy“, *The Sewanee Review*, Jul. – Sep. 1946, Vol. 54, No. 3, s. 468–488.

⁷⁹ BEARDSLEY, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, s. 32.

⁸⁰ *Ibid.*, s. 34.

Čím je ovšem dle Beardsleyho tvořena samotná estetická hodnota? Důležitými charakteristikami, které hrají při estetickém hodnocení napříč uměleckými druhy rolí, jsou podle něj například *úplnost* či *koherence*,⁸¹ ale i další související vlastnosti, které se v tom nejobecnějším smyslu dají shrnout pod tři základní estetická kritéria, jež Beardsley nazývá „kánony estetického hodnocení“. Těmito základními kánony jsou míra *jednoty*, *komplexity* a *intenzity*,⁸² kterými konkrétní estetický objekt či umělecké dílo disponuje a na které lze redukovat veškeré soudy pronášené při konfrontaci s uměleckými díly:

Klasifikace objektivních zdůvodnění, kterou jsme prováděli až doposud, ukazuje, že přinejmenším valná většina z nich může být podřazena třem obecným kánonům: Kánonu jednoty, Kánonu komplexity a Kánonu intenzity. Jinými slovy, objektivní rysy alespoň většiny her, básní, obrazů či hudebních kompozic, které jsme zařadili pod Speciální kánony, mohou být podmíněně ospravedlněny jakožto standardy, protože, jak říkáme, sjednocují, zkomplexňují a zintenzivňují rysy příslušných uměleckých děl, a to buď samy o sobě, nebo ve spojení s dalšími rysy.⁸³

Výlučně k těmto vlastnostem se také vztahují tzv. „objektivní zdůvodnění“, tj. příslušné hodnotící výroky tvořené *afektivními pojmy*. „Zdůvodnění nazývám Objektivním, pokud odkazuje k nějakému rysu, tj. kvalitě nebo interní relaci či souboru kvalit a relací, uvnitř samotného díla, nebo k nějakému významovému vztahu mezi dílem a vnějším světem.“⁸⁴ Estetická hodnota vycházející z určitých rysů estetických objektů i příslušné hodnotící soudy jsou tudíž striktně objektivními veličinami nezávislými na jakýchkoliv informacích vztahujících se k okolnostem vzniku díla, jeho psychologických, sociologických či historických interpretacích, či subjektivních vkladech ze strany vnímatele. Je důležité si všimnout, že ačkoliv jsou pro Beardsleyho jakékoliv externí informace v rámci estetického hodnocení irelevantní, reference není vyloučena zcela, protože součástí estetické hodnoty jsou i referenční vazby odkazující k významovým složkám díla.

⁸¹ Ibid., s. 192.

⁸² Ibid., s. 165–209; 454–489.

⁸³ Ibid., s. 466.

⁸⁴ Ibid., s. 462.

Tento problém je aktuální obzvláště v případě literatury, u které není zcela jasné, jak od sebe navzájem odlišit percepční a fyzikální vlastnosti literárního textu, protože ve striktním slova smyslu je zde percepční objekt tvořen tiskařskou černí na papíře. Podle Beardsleyho se ovšem estetický objekt v případě literárního textu vytváří až nad úroveň toho, co slova textu označují, čímž jsou zobrazované děje přímo předvedeny vědomí.

Jak je to ale s referencí v případě malířství? Ani zde Beardsley nehovoří jednoznačně ve prospěch syntaktických vztahů na úkor vztahů sémantických, na rozdíl od Greenberga, a jak bychom možná mohli čekat – v obraze hrají roli jak relace barev a tvarů na plátně a jejich emocionální vazby, tak předmět, který obraz zobrazuje, pokud je reprezentativní. V reprezentativním obraze tak přicházejí ke slovu tři dimenze formy: za prvé se jedná o vztahy elementů samotného designu a jeho lokální kvality, za druhé jde o předmět, který obraz reprezentuje – ptáme se například na to, jestli je zobrazený charakter konzistentní apod., a za třetí půjde o vztahy mezi designem a předmětem, tj. o to, zdali je předmět adekvátně zobrazen.⁸⁵

V nerepresentativní malbě bude relevantní pouze bod číslo jedna.

Z obecného hlediska Beardsley charakterizuje svoji definici umění jako definici funkcionální či instrumentální, jež se vyznačuje vymezením určité schopnosti, jíž jsou schopny naplnit všechny umělecké druhy. „Jelikož moje definice vymezuje ‚estetickou hodnotu‘ jako následek účelu či instrumentálního zaměření objektu směrem k určitému typu zážitku, nazývám ji instrumentální definicí ‚estetické hodnoty‘.“⁸⁶

Úkolem či funkcí umění je v tomto smyslu navození specifického estetického zážitku, který je z hlediska diváka charakterizován pocíťovanými kvalitami vyvolanými estetickými vlastnostmi díla. Estetická hodnota spočívá právě ve schopnosti poskytnout estetický zážitek, jehož síla je odvislá od tří základních komponent estetické hodnoty, tj. od míry jednoty,

⁸⁵ Ibid., s. 466.

⁸⁶ Ibid.

komplexity a intenzity díla: „Výrok ‚X má větší estetickou hodnotu než Y‘ znamená, že ‚X má schopnost poskytnout estetický zážitek většího rozsahu (větší hodnoty) než zážitek poskytnutý Y. “⁸⁷ Prostřednictvím estetického zážitku se tak kvality objektu odrážejí v kvalitě zážitku subjektu, i když je třeba si uvědomit, že stejně tak, jako jsou estetické vlastnosti díla oproštěné od externích informací o díle, je stejným způsobem objektivizován i subjektivní estetický zážitek.⁸⁸

I když se Beardsley ve sledované knize nezabývá problematikou konceptuálního umění či dalších kontroverzních uměleckých směrů a ani nepřímo se nezabývá třemi východisky konceptuálního umění, za něž jsme označili principy překročení mediální specifity a koncepty dematerializace a deestetizace uměleckého objektu, je patrné, že konceptuální umění díky své odlišné morfologii nezapadá do Beardsleyho estetické teorie, a to i přesto, že Beardsley není ve svých tezích, především v otázce reference, zdaleka tak radikální jako Greenberg.

Z jeho teorie totiž jednoznačně vyplývá, že cokoliv, co vybočuje z morfologie, kterou Beardsley implicitně předpokládá pro ten který umělecký druh, a co nezapadá do žádné z možných podmnožin umění, není uměním. Tuto domněnku potvrzuje v textu „Estetická definice umění“,⁸⁹ v němž tvrdí, že pro absenci estetického záměru i pro jeho neschopnost uspokojit estetický zájem není konceptuální umění uměním: „Není-li například pravděpodobné, že by určitý malíř mohl být přesvědčen o tom, že uzavřením galerie a umístěním vzkazu na její dveře by mohl vytvořit něco schopného uspokojit estetický zájem, nemáme důvod předpokládat, že by uvedenými aktivitami vytvářel umělecké dílo“.⁹⁰

⁸⁷ Ibid., s. 531.

⁸⁸ Ke kritice Beardsleyho teorie jakožto funkcionální definice umění se ještě vrátíme v sedmé části této práce a nebude tudíž předmětem následující kritické analýzy.

⁸⁹ Monroe C. BEARDSLEY, „Estetická definice umění“, in KULKA – CIPORANOV, *Co je umění?*, s. 237–254.

⁹⁰ Ibid., s. 245.

II.

Zkusme se nyní na Beardsleyho teorii podívat více do hloubky a při té příležitosti ji srovnat s Greenbergovými východisky. Viděli jsme, že Greenberg striktně vyžadoval čistotu média – pro každý umělecký druh byla podle něj esenciální určitá definující kvalita, díky čemuž byla z malířství vyloučena reference a obraz byl redukován na hmotný objekt, jakýsi substrát barev a tvarů, bez sémantických souvislostí. Toto východisko jsme označili jako dualistické, a to proto, že předpokládá existenci neutrální hmoty a percepční a ideové aspekty díla pojímá odděleně. Oproti tomu bylo ukázáno, že ačkoliv Beardsley vyloučil z estetické hodnoty externí informace, intenci autora či historický a sociologický kontext díla, základní reference, tj. to, k čemu slova odkazují, zůstala zachována. V některých textech Beardsley dokonce hovoří o nedělitelnosti formy a obsahu⁹¹ a i sémantické aspekty jsou podle něj důležitým aspektem estetické formy, a to u všech druhů umění. Beardsley také na rozdíl od Greenberga trvá na tom, že percepční objekt není totožný s objektem fyzikálním, i když se vytváří na jeho základě – estetické vlastnosti díla, které spoluvytvářejí estetickou hodnotu díla, a které jsou vnímány v rámci estetického zážitku, se vždy vytvářejí až nad úrovní hmotného nosiče díla. I když ale nelze percepční a fyzikální objekt ztotožnit, vlastnosti, které na základě obou vyvstávají, mají objektivní povahu, tj. jsou neměnné a platí za jakýchkoliv podmínek. Je ale něco takového možné?

Všimněme si nejprve, že již samotné Beardsleyho rozlišení mezi fyzikálním a percepčním objektem není zcela přesvědčivé – jestliže má fyzikální objekt zahrnovat jevy „popsatelné slovníkem fyziky“, zatímco na percepční objekt nahlížíme jako na něco, „co lze vnímat“, můžeme se ptát, jak je tomu například s vnímáním barev? Jestliže je barevnost předmětů, již dokážeme zachytit při konfrontaci našeho zraku s okolím, dána vlnovými délkami světla, jež

⁹¹ Viz např. BEARDSLEY, „Aesthetic Experience Regained“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Autumn 1969, Vol. 28, No. 1, s. 3–11.

odrážejí okolní předměty, pak jí lze popsat jak prostřednictvím měření, jehož hodnoty závisejí na vlnové délce odraženého světla, tak jako něco, co vnímáme prostřednictvím našeho zraku. Jedná se tedy o fyzikální nebo percepční veličinu? A dále – pokud uznáme barevnost, díky níž dokážeme prostřednictvím zraku odlišovat jednotlivé předměty od sebe, za percepční veličinu, jediné, co by mohlo tvořit fyzikální objekt, by byla jeho materiální báze bez barvy a tvaru, jakási neidentifikovatelná hmota, která ovšem nesmí být přístupná percepci, což ale není dost dobře možné – jakýkoliv předmět vždy vnímáme minimálně prostřednictvím hmatu, který je základem percepce. Jakoukoliv fyzikální veličinu, dříve než jí začneme měřit, musíme nejprve smyslově vnímat, z čehož lze usuzovat, že mezi fyzikálním a percepčním objektem v Beardsleyho smyslu lze rozlišit pouze velice těžko. Ačkoliv tedy Beardsley nad rámec Greenbergovy implicitní estetické teorie definuje percepční objekt jako entitu, která se jakožto určitý esteticko-významový celek vytváří až nad materiální základnou díla s jeho fyzikálními vlastnostmi, ve skutečnosti se neposouvá o mnoho dál než Greenberg, protože nelze přesně určit, co je percepční a co je fyzikální. Podobně jako Greenberg předpokládá i Beardsley existenci významově neutrální hmoty, z níž jsou tvořeny fyzikální objekty, což není ničím jiným než specifickým vyjádřením dualistického paradigmatu, jehož prizmatem pojmáme hmotu a význam odděleně.

Máme tu však ještě další potíž, a sice, že jak vlastnosti fyzikálního objektu, tak vlastnosti objektu esteticko-percepčního, jsou dle Beardsleyho dány objektivně. Pokud bychom barvy a tvary považovali za vlastnosti fyzikálního objektu, nemusel by to být až zas takový problém – i když se konkrétní kombinace barev a tvarů v každém díle mění, lze je z tohoto hlediska považovat za určité neutrální esence, které získávají svůj význam až díky referenci, již dané dílo zprostředkovává. Viděli jsme sice, že barvy a tvary dost dobře jako fyzikální pojímat nelze, ale i kdyby to šlo, stále tu zůstává otázka, jestli lze objektivně pojímat samotnou referenci? Všimněme si, že Beardsley v tomto kontextu rozlišuje mezi objektivním významem díla, který

je součástí estetického objektu, a významem vycházejícím ze subjektivních, sociálních či historických faktorů. Lze ovšem jednotlivé významy takto rozlišovat?

Beardsley tvrdí, že objektivní význam díla, pokud je zobrazivé, se v něm vytváří na základě podobnosti se skutečností – význam díla je objektivní do té míry, do jaké koresponduje se skutečností, již dílo napodobuje, a jakékoliv další významy jsou vůči dílu externí. Můžeme se ale ptát, co vlastně dílo napodobuje? Pokud je zobrazivé, napodobuje určitý výsek vizuální skutečnosti v určitém čase a na určitém místě, určitý děj, přírodu, lidi, nebo nějaké kulturní objekty, případně jejich kombinaci. Všimněme si ale, že v mnoha případech se jedná o entity, jejichž identita je rozpoznatelná pouze s odvoláním na sociální či historický kontext, bez jehož znalosti může být pochopení toho, co dílo napodobuje, neúplné, jako třeba v případě zobrazení nějakého přístroje. Jak tedy rozlišit význam, který je objektivně dán, od toho, který je vůči dílu externí, pokud v mnoha případech nelze významový obsah díla zjistit jinak než důkladným prozkoumáním externího kontextu díla? A můžeme se také ptát, jestli můžeme vůbec mluvit o něčem pevném a statickém, co by šlo s objektivní platností napodobovat, pokud je samotná skutečnost v neustálém vývoji, proměňuje se a vytváří nové a nové formy? A lze vůbec hovořit o objektivním významu, pokud se estetické objekty vztahují pouze k lidskému vědomí, nikoliv například k vědomí včel, slonů či ryb? Zdá se totiž, že o významu můžeme maximálně říci, že je intersubjektivní, nikoliv objektivní. Jak se ale může intersubjektivní význam promítat do fyzikálního objektu, jež má být jakožto neutrální entita jakéhokoliv významu prost, a jak se může promítat do percepčního objektu, který se podle Beardsleyho na fyzikální objekt váže?

Vypadá to spíše, že to, s čím jsme v případě uměleckých děl konfrontováni, vůbec není žádný fyzikální objekt, na jehož základně by se vytvářelo něco percepčního, ale že je zde pouze esteticko-percepční objekt bez neutrálního základu, který již v sobě nese určitý význam, jež vychází ze souvislostí vycházejících z externích informací majících svůj původ mimo dílo. Jinými slovy – umělecké dílo nemůže vycházet nebo být založeno na nějakém neutrálním

fyzikálním objektu, protože zde není žádná neměnná báze bez chuti a zápachu, jež by jako neutrální základ nesla nějaké významy, ale je určitou mnohaúrovňovou významovou intersubjektivní entitou, v níž jsou významy jakožto specifické hodnoty vycházející z naší paměti nedělitelně propojeny s tím, co vidíme.⁹²

Umělecké dílo, pokud je zobrazivé, ani nemůže napodobovat neutrální vnější skutečnost, jež by zaručovala objektivitu zprostředkovaných významů, protože vůbec není jasné, co by tuto kontextuálně nekontaminovanou objektivní skutečnost mělo tvořit. Spíše se zdá, že je-li umělecké dílo zobrazivé, prostřednictvím své ideje simuluje to, co umělec viděl, což jsou určité intersubjektivní hodnoty získané mimo jiné prostřednictvím jeho zraku, které neodkazují nikam ven mimo dílo, ale pouze k tomu, co se v umělcově hlavě na základě zraku konstituuje, přičemž pomocí určitých normativních prostředků jsou analogické hodnoty aktivovány v naší mysli. A pokud dílo zobrazivé není, simuluje pouze takovou ideu, jež se jako specifická významová hodnota váže k samotným barvám a tvarům díla. Tyto hodnoty jsou v díle vtěleny, ovšem nikoliv jako ve fyzikálním objektu, protože i samotný objekt tak, jak ho vidíme, i vůbec to, že ho vidíme, lze také považovat za intersubjektivní hodnotu.⁹³ Jde tedy o dvoustranný vztah mezi divákem a dílem, nikoliv o trojčlennou relaci, kdy by vedle toho dílo odkazovalo ještě někam ven.

⁹² Pojem hodnoty je jedním ze základních pojmů funkcionálně-normativní teorie. Jakékoliv vlastnosti či soubory vlastností, jež jsou obvykle považovány za objektivní, jako by patřily danému materiálnímu objektu, považujeme za hodnoty, čímž je implikováno, že realita nemá žádnou pevnou neutrální bázi, ale konkrétní kvalita hodnot, které vnímáme, se může měnit. Hodnoty, které se mění člověk od člověka, kulturu od kultury i napříč živočišnými druhy, vyvstávají střetem mezi funkcionálně-normativními rámci, které determinují povahu jednotlivých přístupů k realitě, která je primárně určena funkcí či účelem, za kterým jsou dané hodnoty identifikovány, a to prostřednictvím norem, díky nimž jsou jakožto specifické typy hodnot pro ten který typ vnímání rozpoznány. Postupně se v této práci seznámíme s antropologickými, identifikačními a kulturně-společenskými funkcionálně-normativními rámci a hodnotami, jež z nich vycházejí (více viz pozn. 75).

⁹³ Dále v této práci budeme v této souvislosti hovořit o antropologických, identifikačních a kulturně-společenských funkcionálně-normativních rámcích a z nich vycházejících hodnotách, kdy antropologické rámce tvoří naše smysly, identifikační rámce konkretizují účel dané entity a kulturně-společenské rámce upřesňují její konkrétní význam.

Podívejme se ale v této souvislosti ještě na jednu věc. Beardsley tvrdí, že základní funkcí umění je zprostředkování estetického zážitku, který je vyvolán estetickými vlastnostmi díla, přičemž estetická hodnota díla odvisí právě od hodnoty zprostředkované tímto zážitkem. Objektivní estetická hodnota díla, tj. míra jeho jednoty, komplexity i intenzity, determinuje kvalitu či sílu toho, co v rámci percepčního objektu prožíváme jako jednotné, komplexní, či intenzivní. I když má Beardsley pravdu v tom, že kvalita díla nějakým způsobem ovlivňuje kvalitu toho, co při jeho vnímání pocítujeme, jeho vysvětlení, že se tak děje v rámci esteticko-percepčního objektu není dostatečné, protože jednak samotné vymezení percepčního objektu není udržitelné, jak jsme viděli, a Beardsley za druhé nijak nevysvětluje, jak se může něco vnějšího, co je velmi úzce svázáno s fyzikálním objektem, dostat do naší mysli. Jinými slovy se můžeme ptát, kde je mezi Beardsleyho fyzikálně-percepčním objektem nějaký most či mechanismus, který by proměňoval vnější vlastnosti objektu na vlastnosti psychologické? Jak se z vnější entity stane entita psychologická?

Jestliže jsme se v předchozích odstavcích pokusili definovat, jakým způsobem se význam vtěluje do objektu, jenž je pojatý jako hodnota bez pevného neutrálního základu, i v tomto případě lze říci, že umělecké dílo se v naší mysli konstituuje jako mnohaúrovňová intersubjektivní hodnota, a psychologický subjekt, který dílo vnímá, v tomto smyslu není ničím jiným, než unikátní kombinací intersubjektivních funkcionálně-normativních rámců, na jejichž základě jednotlivé hodnoty díla vystávají. Dále v této práci budeme argumentovat, že klíčovým je v tomto smyslu pojem estetické normy, která specifickým způsobem převádí vnější významy do naší mysli, a to na třech základních úrovních – antropologické, identifikační a kulturně-společenské.

Prozatím můžeme uzavřít, že umělecké dílo není ani v žádném separovaném vztahu vůči tomu, co napodobuje, ani v nějakém externím postavení vůči vnímajícímu subjektu. Lze jej považovat za intersubjektivní hodnotu, jež na třech základních úrovních vzniká střetem mezi

intersubjektivními funkcionálně-normativními rámci. Jak distinkci mezi uměleckým dílem a vnější skutečností, tak distinkci mezi uměleckým dílem a vnímajícím subjektem, se dále budeme snažit překlenout pomocí funkcionálně-normativní teorie, podle níž se veškerá skutečnost v naší mysli konstituuje intersubjektivně jako soubor hodnot bez neutrální báze, jež vyvstávají střetem mezi funkcionálně-normativními rámci. Realita z tohoto hlediska není něčím neutrálním a neměnným, ale je energií, která se neustále přeskupuje a mění v závislosti na funkcionálně-normativních rámci, prostřednictvím kterých se konstituuje a je vnímána jako soubor relevantních hodnot, přičemž tu samou věc lze vnímat naprosto odlišným způsobem, což nám mimo jiné ukazuje právě konceptuální umění – židle je jednou objektem k sezení a jindy objektem estetické reflexe, v závislosti na tom, zdali je identifikována prostřednictvím praktického či estetického funkcionálně-normativního rámce.

Z obecného hlediska lze říci, že Beardsleyho teorie si nedokáže poradit s takovými druhy umění, které morfologicky neodpovídají tomu, co jsme za umění zvyklí považovat. I když Beardsley explicitně nepostuluje žádný požadavek mediální specificity, tak, jak jsme viděli u Greenberga, dualistické pojetí skutečnosti, které jeho úvahy determinuje, tento požadavek skrytě předpokládá. Jestliže je totiž estetická hodnota objektivně dána na základě určité konfigurace percepčních vlastností díla, jež vyvstávají na základě vlastností fyzikálních, a má nadčasový charakter, který nepodléhá módě či vývoji, znamená to, že tato objektivní percepční forma se nemění nebo se mění pouze v určitém rozsahu, který nepřekračuje esenci konkrétního uměleckého druhu. Jestliže z tohoto hlediska před sebou vidíme něco, co neodpovídá žádnému ze zaběhnutých způsobů, jak objektivní percepční forma obvykle vypadá, nemůžeme tuto věc zcela pochopitelně zařadit do nějaké smysluplné kategorie, v tomto případě kategorie umění.

Vyplývá z toho, že abychom se dokázali vyrovnat s nějakou morfologickou změnou ve vývoji umění, což je obzvláště aktuální právě v případě konceptuálního umění, je nutné opustit

představu, že se proměnlivé významové či konceptuální složky uměleckého díla vtělují do nějakých neměnných esenciálních forem, a nabídnout nějaké dynamičtější hledisko, v němž nejsou hmota a význam pojímány substančně a tudíž odděleně. Na druhou stranu ale, abychom zachovali smysluplnost kategorie umění, která proměnlivost jeho forem zastřešuje, budeme tvrdit, že všechny formy umění, aby je bylo možné uzнат jako formy umělecké, mají společný úběžník, jímž je estetická funkce s cílem navození reflexivního modu vnímání, která se do jednotlivých forem umění specifickým způsobem promítá. Ráda bych ukázala, že estetická funkce se v tomto smyslu odráží nejen ve formách tradičních uměleckých druhů, ale stejně tak i v morfologických rysech konceptuálního umění, jehož cílem je, podobně jako v předchozích případech, navození reflexe. Z tohoto hlediska je jak tradiční, tak konceptuální umělecké dílo specifickým převedením ideje umělce, která se jakožto viditelná hodnota konstituuje na základě určitých pravidel daných relevantními funkcionálně-normativními rámci a která nečiní rozdíl mezi percepčními a konceptuálními vlastnostmi umění, protože veškeré vlastnosti jsou pojímány jako hodnoty, bez neutrálního základu, které aktualizují nějaký význam.

3.3 Shrnutí

Implicitní estetickou teorii Clementa Greenberga i estetickou teorii Monroe C. Beardsleyho lze nazvat teoriemi formalisticko-esencialistickými, protože předpokládají, že esteticko-percepční forma, na jejímž základě se konstituuji estetické vlastnosti či estetická hodnota, je dána objektivně a promítá se do viditelných morfologických rysů vizuálních uměleckých druhů, nebo alespoň do způsobu, jakým se zobrazované děje předvádějí našemu vědomí, v případě Beardsleyho definice literatury. Estetická forma tedy z tohoto pohledu tvoří esenci umění či konkrétního uměleckého druhu.

Viděli jsme, že Greenberg vyžadoval od jednotlivých uměleckých druhů striktní dodržování principu mediální specifity, což mu neumožnilo přijmout konceptuální umění jako svébytný umělecký druh, protože prostředky esenciální pro jednotlivé druhy umění kombinuje. Podle Greenberga pouze mediálně specifická umělecká díla disponují estetickou hodnotou, což bylo konceptuálními umělci v případě vizuálních umění vykládáno tak, že do sféry estetična spadají pouze takové umělecké druhy, jež svojí morfologií odpovídají buď malířství, nebo sochařství, takže konceptuální umění nemůže mít s estetikou nic společného. Svým požadavkem mediální specifity Greenberg založil ostrou distinkci mezi percepčním a konceptuálním, kdy z percepčních složek vyloučil veškerou referenci, což jsme identifikovali jako zásadní chybu, která vytvořila bázi pro velmi zúžené pojetí estetična vycházející z mezního vyjádření dualistického paradigmatu. Na tato greenbergovská východiska reverzním způsobem navázali konceptuální umělci svými deklaracemi o tom, že konceptuální umělecké dílo, které princip mediální specifity vědomě nedodrжуje, je zcela dematerializovaným objektem, který nemá nic společného s estetikou.

Další formalistickou teorií, již jsme v této části práce prezentovali, byla teorie Monroe C. Beardsleyho. I když tato teorie představovala značně sofistikovanější verzi formalismu, protože překonala Greenbergovo fyzikalistické pojetí estetických vlastností a hodnot, i ona zůstala svázána omezeními danými dualistickým paradigmatem, což jí v konečném důsledku neumožnilo přijmout konceptuální umění s jeho odlišnou morfologií jako svébytný druh umění, jenž se od tradičních uměleckých druhů ve svých fundamentálních předpokladech nijak výrazně neliší. Nejprve jsme si všimli, že samotné Beardsleyho rozlišení mezi fyzikálním a percepčním objektem není uspokojivé, protože nelze přesně určit, které vlastnosti uměleckého díla jsou vlastnostmi přístupnými k vnímání a které k měření, na základě čehož jsme dále zpochybnili samotné pojetí reality jakožto souboru pevných neutrálních objektů a začali jsme si všimnout,

že základní úskalí Beardsleyho teorie vychází z toho, že nedokáže vysvětlit, jakým způsobem se význam vtěluje do fyzikálního objektu, ani to, jak se tento význam konstituuje v naší mysli.

Dospěli jsme k prozatím pracovní tezi, již budeme dále rozvíjet, že jelikož realitu nelze pojímat jako něco neutrálního a objektivního, co je od nás oddělené, ani umělecké dílo se v naší mysli nekonstituuje s odkazem na jeho fyzikální vlastnosti, ale vyvstává jako soubor hodnot prostřednictvím proměnlivých funkcionálně-normativních rámců, a to na třech základních úrovních – antropologické, identifikační a kulturně-společenské. V souvislosti se záměrem překonat dualistické rozlišení mezi hmotnou substancí a myšlením se také dále pokusíme navrhnout pojetí reality jakožto spojitého silově-energetického pole, v němž hraje ústřední roli pojem energie, jejíž povaha se mění v závislosti na tom, prostřednictvím jakých funkcionálně-normativních je identifikována, a to právě jako soubor hodnot.

V další části této práce bych se ráda zaměřila na myšlenkový proud antiesencialismu, který se v anglo-americké estetice začal objevovat zhruba od poloviny 20. století. I když se antiesencialisté explicitně nevztahovali k textům, na které jsme zaměřili pozornost v této části práce, jejich kritika je relevantní i vzhledem k nim. Antiesencialisté primárně kritizovali veškeré estetické teorie, které se pokoušejí definovat umění pomocí souboru nutných a postačujících podmínek aplikace pojmu umění určujících esenci umění, tj. takovou vlastnost nebo soubor vlastností, jež jsou charakteristické pouze pro umění a na jejichž základě se umělecká díla odlišují do jiných druhů objektů.

4. Konceptuální umění a definice umění – antiesencialismus

4.1 Lze umění definovat a má estetická teorie nějaký smysl? Morris Weitz, William E. Kennick, Paul O. Kristeller

Ačkoliv se konceptuální umění ukázalo jako neslučitelné s estetickou teorií snad ve všech dílčích otázkách, které se v rámci anglo-americké estetiky ve 2. polovině 20. století řešily, od debaty týkající se estetických vlastností a pojmů až po otázku estetické hodnoty, možná nejvýraznějším způsobem konceptuální umění a příbuzné směry ovlivnily debatu týkající se definice pojmu umění, která stála při zrodu samotné analytické estetiky v padesátých letech minulého století, přičemž právě analytická estetika představovala dominantní směr anglo-amerického estetického diskurzu daného období. I když konceptuální tendence byly v té době ještě ve stadiu zrodu, svébytnost umělecké praxe neunikla ani těm teoretikům, kteří se začali zabývat definicí pojmu umění, i když jejich závěry byly v tomto ohledu spíše negativní. Antiesencialistický proud v estetice hlásal nemožnost definice pojmu umění často právě z důvodu různorodé a proměnlivé povahy umělecké praxe.

Neoavantgarda otevírá dveře experimentální, vesměs silně konceptualizované a protiestetické, s tradičním uměním těžko slučitelné tvorbě, která poskytuje významnou empirickou oporu protidefiničním argumentům antiesencialistů i důležitou výzvu pro pozdější teoretiky, usilující formulovat novou univerzální definici umění.⁹⁴

Nebo: „Když se zaměříme na kanonické dějiny filozofie umění v anglicky mluvícím světě – tak, jak jsou zachovány v mnoha knihách a antologiích – je těžké se ubránit domněnce, že tyto dějiny byly formovány avantgardou.“⁹⁵ A nakonec z pozic samotného antiesencialismu: „[...] samotný expanzivní, dobrodružný charakter umění, jeho neustálé proměny a nové kreace činí logicky nemožným stanovit jakýkoliv soubor vlastností, jež by ho definovaly.“⁹⁶

⁹⁴ Denis CIPORANOV, „Definice pojmu umění a analytická estetika“, in KULKA – CIPORANOV, *Co je umění?*, s. 41.

⁹⁵ Noël CARROLL, „Historical Narratives and the Philosophy of Art“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1993, Vol. 51, No. 3, s. 313.

⁹⁶ Morris WEITZ, „Role teorie v estetice“, in KULKA – CIPORANOV, *Co je umění?*, s. 84.

V návaznosti na učení Ludwiga Wittgensteina ranní analytičtí filozofové a esteticí přesunuli pozornost od psychologizujících či fenomenologicky laděných estetických teorií k analýze jazyka a toho, jak se určité pojmy užívají, a došli k závěru, že ne všechny objekty, které nazýváme stejným jménem, ve skutečnosti sdílejí nějakou společnou vlastnost. Pro pojem umění podle nich nelze najít soubor nutných a postačujících podmínek aplikace, protože natolik nesourodá množina jako je umění, postrádá vlastnost nebo soubor vlastností, které by byly společné pro všechny umělecké druhy a tvořily podstatu umění. Tradiční estetické teorie, které se o něco takového pokoušejí, se dle antiesencialistů snaží o věc, která je z podstaty věci odsouzena k nezdaru – definice umění je logicky nemožná a jakákoliv teorie, která o ni usiluje, může mít sice určitý praktický vliv v tom, že poukazuje na nějaké dosud opomíjené rysy umění, ale z logického hlediska nemá valný smysl.

Cílem této části práce bude vedle expozice samotných antiesencialistických východisek a jejich zařazení do kontextu sledované problematiky potvrdit i to, že teorie z předchozí částí práce jsou teoriemi bytostně esencialistickými, a znovu se také ukáže, že jedním ze základních úskalí takových teorií je právě skutečnost, že se nedokáží vyrovnat s proměnami umělecké praxe, a to především proto, že se snaží umělecké jevy definovat na základě neměnných substancí, což vychází z objektivistického pojetí skutečnosti založeného na dualistickém paradigmatu. I když ovšem lze s antiesencialistickou kritikou v tomto ohledu souhlasit, uvidíme, že ani antiesencialisté sami nedokázali dualistické paradigma zcela překonat – kritizovat budeme v této souvislosti jejich pojem podobnosti a distinkci mezi deskriptivními a normativními pojmy.

I.

Za průkopníka antiesencialistických tendencí bývá považován Paul Oskar Kristeller, na jehož text „Moderní systém umění: studie z dějin estetiky“ se pozdější antiesencialisté často odvolávali. Kristeller jako jeden z prvních tematizuje určitý nesoulad mezi uměleckou praxí a estetickou teorií, když tvrdí:

Zvýšené uvědomění si rozdílných technik pro různé druhy umění vedlo mezi umělci a kritiky k nespokojenosti s konvencemi estetického systému, který vycházel ze situace, jež dávno přestala existovat, tj. z estetiky, jež se marně snaží skrýt skutečnost, že systém krásných umění, na kterém je založena, není ničím víc než hypotézou a že většina jejích teorií je převzata z jednotlivých uměleckých druhů – obvykle z poezie – které nejsou přenosné na zbývající druhy.⁹⁷

Další známý antiesencialista, Morris Weitz, ve svém hojně citovaném textu „Role teorie v estetice“⁹⁸ v této souvislosti hovoří o pojmech s „otevřenou strukturou“, jejichž význam se mění v závislosti na proměnlivé praxi a tvrdí „že estetická teorie je z logického hlediska marným pokusem definovat to, co definovat nelze, stanovit nutné a postačující vlastnosti toho, co žádné nutné a postačující vlastnosti nemá, chápat pojem umění jako uzavřený, zatímco jeho skutečné užívání odhaluje a vyžaduje otevřenost.“⁹⁹

Antiesencialisté vycházeli z Wittgensteinovy analýzy pojmu hra a došli k závěru, že otevřené pojmy, jež pro svou aplikaci jako svůj protějšek v realitě postrádají objekty s totožnou esencí, jsou aplikovány na základě rodových podobností.¹⁰⁰ Podle Weitze umělecká díla

⁹⁷ Paul Oskar KRISTELLER, „The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II)“, *Journal of the History of Ideas*, University of Pennsylvania, Jan. 1952, Vol. 13, No. 1, s. 46.

⁹⁸ WEITZ, *Role teorie v estetice*, s. 51–64.

⁹⁹ *Ibid.*, s. 59.

¹⁰⁰ Ve svých *Filosofických zkoumáních* se Wittgenstein ptá, co mají společného jevy, jež nazýváme stejným pojmem. Všimá si, že například u takového pojmu, jako je „hra“, nelze vymezit soubor společných vlastností které by byly společné všem typům her. Tím, co je podle něj spojuje, je pouze určitá síť podobností: „Míním deskové hry, karetní hry, míčové hry, bojové hry atd. Co ty všechno mají společného? – Neříkej ‚Něco společného mít musejí, jinak by se jim neříkalo ‚hry‘ – nýbrž podívej se, jestli je tu něco, co je společné jim všem. – Neboť když se na ně podíváš neuvidíš sice něco, co by bylo všem společné, ale uvidíš všelijaké podobnosti, příbuznosti, a sice řadu takových podobností a příbuzností.“ Viz Ludwig WITTGENSTEIN, *Filosofická zkoumání*, Praha: Filosofia 1998, § 66.

nerozpoznáváme na základě logické nutnosti, ale pouze s odvoláním na praxi a již uznaná paradigmatická díla, tzn. status uměleckých děl závisí na podobnosti k dílům minulosti:

Sám pojem ‚umění‘ je pojmem otevřeným. Stále se objevují nové podmínky (či případy) a bezpochyby se dál objevovat budou. Vynoří se nové umělecké formy a nová hnutí, jež budou na zainteresovaných osobách (obvykle profesionálních kritiků) vyžadovat rozhodnutí, zda se má tento pojem rozšířit či ne. Pro jeho správné používání mohou estetikové stanovit podmínky podobnosti, nikdy však podmínky nutné a postačující.¹⁰¹

William E. Kennick, který rovněž hovoří o pojmech s „otevřenou texturou“¹⁰² a „rodových podobnostech“,¹⁰³ tvrdí, že pro identifikaci či hodnocení uměleckých děl neexistují žádná univerzální pravidla a že používání pojmu umění či umělecké dílo je zcela nezávislé na společných vlastnostech. „Oddělit objekty, které jsou uměleckými díly od těch, které jimi nejsou, dokážeme proto, že umíme anglicky. To znamená, že víme, jak se správně užívá pojem ‚umění‘ a aplikuje sousloví ‚umělecké dílo‘“.¹⁰⁴

I přes uvedená omezení ale dle Weitze i Kennicka estetická teorie založená na definici esenciálních vlastností není zcela bezcenná, jen si je třeba uvědomit její pravé místo a hodnotu. Podle Weitze, i když není estetická teorie reálnou definicí esenciálních vlastností umění, má svou hodnotu spočívající „v pokusu zavést a obhájit kritéria, která předchozí teorie zanedbaly nebo dezinterpretovaly“,¹⁰⁵ Kennick obdobným způsobem hovoří o tom, že i přes svou omezenost estetická teorie zdůrazňováním určitých podobností pomáhá vidět umělecká díla v novém světle. Tímto způsobem nás například „signifikantní forma“ Clive Bella učí vidět určité vlastnosti nejen v moderních dílech, na které je primárně zaměřena, ale i v dílech starších.¹⁰⁶

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² William E. KENNICK, „Does Traditional Rest on a Mistake?“, *Mind*, Oxford Journals, Jul. 1958, Vol 67, No. 267, s. 322.

¹⁰³ Ibid., s. 323.

¹⁰⁴ Ibid., s. 321.

¹⁰⁵ WEITZ, *Role teorie v estetice*, s. 63.

¹⁰⁶ KENNICK, *Does Traditional Rest on a Mistake?*, s. 324–325.

I když je antiesencialistická kritika zaměřena především na teorii umění obecně, bez reflexe nezůstávají ani jednotlivé umělecké druhy a rozdíly mezi nimi. Kristeller ukazuje historickou genezi pojmu „krásných umění“, který se ustavil v 18. století prostřednictvím francouzských, britských i německých myslitelů, a tvrdí, že spojení mezi krásou, kterou později nahradila estetická hodnota či estetické vnímání obecně, a uměním má historický charakter.¹⁰⁷ Nejedná se tedy o nutné spojení dané nějakou společnou esencí, ale o společensko-historický produkt. Až do 18. století se krása považovala za metafyzickou hodnotu a nebyla většinou spojována s úvahami o umění či jednotlivých uměleckých druzích.

Obdobným způsobem arbitrární je podle něj i status jednotlivých uměleckých druhů – malířství, sochařství, architektury, hudby a poezie – které byly v 18. století zahrnuty pod společnou hlavičku „krásných umění“. Za umění ve smyslu nějakého druhu činnosti byly v různých dobách považovány různé obory, tvrdí Kristeller, z nichž některé dávno pozbyly své někdejší postavení, jiné naopak v původním seznamu uměleckých druhů zcela chyběly.¹⁰⁸

Jednotlivé druhy umění jsou bezesporu tak staré jako lidská civilizace. Ovšem způsob, jakým jsme zvyklí je dávat dohromady, a to, jaké místo jim připisujeme v rámci schématu našeho života a kultury, je poměrně nedávného data. [...] V průběhu dějin se mění nejen obsah a styl jednotlivých uměleckých druhů, ale také jejich vzájemné vztahy a jejich místo v obecném systému kultury, stejně jako je tomu u náboženství, filozofie nebo vědy.¹⁰⁹

Stručně řečeno se Kristeller snaží dokázat, že samotný obsah pojmu umění, jež je tvořeno jednotlivými uměleckými druhy, je z historického hlediska proměnlivý, a rovněž to, že spojení mezi uměním a krásou, estetickou hodnotou či vnímáním, není nutné, ale historicky podmíněné. Vymezením jednotlivých kategorií v rámci umění se zabývá také Weitz, podle kterého nejenže

¹⁰⁷ Paul Oskar KRISTELLER, „The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (I)“, *Journal of the History of Ideas*, University of Pennsylvania, Jan. 1952, Vol. 13, No. 1, s. 496–527 a KRISTELLER, *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II)*, s. 17–46.

¹⁰⁸ Například původní seznam sedmi volných umění pocházející z 5. století zahrnoval obory, jako jsou gramatika, rétorika, dialektika, aritmetika, geometrie, astronomie a hudba, zcela chybělo například malířství, které se do sféry volných umění propracovalo v podstatě až v renesanci a poezie byla zahrnuta pouze pomocí příbuzných oborů gramatiky a rétoriky. KRISTELLER, *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (I)*, s. 505.

¹⁰⁹ KRISTELLER, *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II)*, s. 45.

není možné uzavřít pojem „umění“ jako takový, ale otevřené jsou i jednotlivé umělecké podkategorie, druhy či žánry, jako jsou například pojmy „román“, „tragédie“, „komedie“, „malba“, „opera“. „Otázka ‚Je tato koláž malba, nebo ne?‘ se neodvolává na žádný soubor nutných a postačujících vlastností malby, ale na to, zda se rozhodneme – jak se skutečně stalo – rozšířit pojem ‚malba‘ tak, aby zahrnul i tento případ.“¹¹⁰

Dalším podstatným momentem antiesencialistické kritiky je její o snaha o podání deskriptivní definice umění, která se nevztahuje k hodnotě uměleckých děl. Například podle Weitze lze výrok „X je umělecké dílo“ použít jak v deskriptivním, tak v hodnotícím smyslu. Deskriptivní užití se vztahuje k vlastnostem daným na základě vzájemných (rodových) podobností (nikoliv k vlastnostem definovatelným na základě nutných a postačujících podmínek, jak by tomu bylo v případě jiných domén než je umění).

Tyto vlastnosti, podle nichž jsme schopni umělecké dílo rozpoznat, Weitz nazývá *kritérii rozpoznání*:

Položme si nejprve otázku, jaká je logika výroku ‚X je umělecké dílo‘, užíváme-li jej deskriptivně. Za jakých podmínek bychom tento výrok použili správně? Neexistují zde žádné nutné a postačující podmínky, jsou tu však podmínky podobnosti, tedy trsy vlastností, z nichž při popisování uměleckých děl žádná nemusí být nutně přítomna, avšak většinou přítomna je. Nazvu je ‚kritérii rozpoznání‘ uměleckých děl.¹¹¹

Hodnotící užití výroku „X je umělecké dílo“ oproti tomu nevychází z vlastností daných na základě podobnosti s paradigmatickými díly, ale spíše připisuje status uměleckého díla těm objektům, které mají určité předem definované vlastnosti dané teorií, v jejímž rámci je výrok pronášen. Pronést výrok „X je uměleckého dílo“ potom může například znamenat to samé jako říci „X je úspěšným sladěním“, pokud úspěšné sladění v rámci dané teorie představuje specifickou hodnotu. Hodnotící užití potom může velice snadno tvářit jako užití deskriptivní, i když jeho hodnotící podstata nám zůstává skryta.

¹¹⁰ WEITZ, *Role teorie v estetice*, s. 59.

¹¹¹ *Ibid.*, s. 61.

II.

Kdybychom měli antiesencialistickou teorii stručně shrnout, lze říci, že jí lze v základě rozdělit na dvě části – na část negativní a část pozitivní. Z negativního hlediska antiesencialisté kritizovali dosavadní estetické teorie za jejich pojetí substance a chtěli ukázat nemožnost esenciální definice pojmu umění. Z pozitivního hlediska potom pro definici umění navrhli původně Wittgensteinův pojem rodových podobností, který měl kritizovanou substanci nahradit. Umění v tomto smyslu nelze definovat pomocí výčtu nutných a postačujících podmínek, ale pouze na základě podobnosti s již uznanými paradigmatickými díly.

Podívejme se nejprve na negativní část antiesencialistické kritiky a uvedme ji do souvislosti s tematikou sledovanou v této práci. Jak již bylo řečeno, antiesencialisté vycházeli z toho, že umění nelze definovat na základě pevně daného výčtu nutných a postačujících podmínek, a to především proto, že umělecká praxe je ze své podstaty proměnlivá, a tudíž na ní nelze aplikovat objektivně určené podmínky, jež by korespondovaly s její nestálou povahou.

Připomeňme při této příležitosti koncept mediální specificity a greenbergovský formalismus, proti kterému se konceptuální umělci tak ostře vymezovali. Greenberg hledal nějakou vlastnost nebo soubor vlastností, které by byly konstitutivní pro ten který umělecký druh a pro malířství jako takovou vlastnost definoval plošnost. V souladu s výše řečeným je patrné, že jeho snaha vycházela z esencialistických pozic, i když Greenberg nevztahoval své závěry na umění jako takové, ale pouze na jednotlivé umělecké druhy. Lze říci, že optikou antiesencialistů Greenberg „uzavřel“ dílčí pojmy umění esenciální pro jednotlivé umělecké druhy, což mu díky specifickým morfologickým předpokladům znemožnilo přijmout konceptuální umění, protože toto umění postrádalo nějakou rozpoznatelnou esenci, podle které by jej bylo možné zařadit pod rámeček nějakého uznaného uměleckého druhu.

Ještě zjevnějším způsobem z esencialistických pozic vycházel i Monroe C. Beardsley – jeho úsilí najít univerzální kritéria estetické hodnoty, která se nemění napříč společenským či historickým kontextem, za které identifikoval kánon jednoty, komplexity a intenzity, je úsilím čistě esencialistickým, a není divu, že ani Beardsley se díky teoretickým omezením daným vlastní teorií nedokázal vyrovnat s výzvou konceptuálního umění. I když v otázce jednotlivých uměleckých druhů nebyl tak explicitní jako Greenberg, lze říci, že jeho teorie implikuje danost určitých morfologických předpokladů, které jsou pro příslušnost k některé z podtříd umění nutné. Z uvedeného lze také učinit obecný závěr, že veškeré teorie, jež hledají nějakou formu, která má univerzální platnost a nemění se, jsou teoriemi esencialistickými. Abychom se esencialismu vyhnuli, museli bychom vysvětlit, jakým způsobem se společenský kontext do této formy promítá, což se ale ani Greenbergovi, ani Beardsleymu vzhledem k proklamované existenci neměnných kritérií nepodařilo. Později v této práci bude v této souvislosti představen pojem estetických norem, jejichž úkolem je právě převod určitých hodnot vyvstávajících na pozadí společenského kontextu do konkrétní podoby díla, z čehož bude vyplývat i bytostná proměnlivost estetické hodnoty.

Greenberg nepřijal konceptuální umění, a to z toho důvodu, že morfologicky nesplňovalo podmínky, které určil pro malířství či další druhy umění; jeho substanciální definice mu neumožnila přijmout nový umělecký druh. Podobné závěry jsme učinili také u Beardsleyho teorie. Ačkoliv si tyto definice explicitně nenárokovaly autoritu nějakého zákona či pravidla, jež by se mělo dodržovat, ve skutečnosti měly implicitně normativní rozměr, což je právě to, co esencialistickým definicím vytýkal Weitz a co jsme viděli již v souvislosti s konceptem mediální specifity, kdy prostá deskripce nějakého uměleckého druhu na základě nutných a postačujících podmínek skrytě vykazovala morfologicky neodpovídající objekty za hranice umění. Z uvedeného vyplývá, že esencialistické teorie skutečně narážejí na vývoj a morfologické proměny umění a střet nějaké implicitní esencialistické normy – která se tváří

jako objektivní popis – s konkrétním uměleckým dílem může vést k jeho odmítnutí. I když možná nelze říci, jak tvrdí Weitz, že by nějaké teorie přímo znemožňovaly vývoj umělecké praxe, protože tyto dvě oblasti jsou do značné míry nezávislé, určitě lze souhlasit s tím, že esencialistické teorie, které, ať již explicitně či pouze implicitně, kladou morfologické podmínky, nemohou ze své podstaty do sféry umění zahrnovat i díla, která této morfologii neodpovídají, a v tomto smyslu skutečně mohou na uměleckou praxi narazit.

Všimněme si také, že v souvislosti s výše uvedeným se potvrzuje implicitní závěr z minulé části této práce, a to sice to, že esencialistické teorie, které hledají nějakou neměnnou vlastnost či soubor vlastností společných dané třídě objektů, vycházejí z dualistického paradigmatu, jež pojímá vnější svět jako něco neměnného a odděleného, k čemu přistupujeme zvenčí prostřednictvím naší mysli. Viděli jsme ovšem, že je to právě tento model, který konceptuální umění zpochybňuje, díky čemuž jsme nuceni hledat dynamičtější hledisko, které dokáže nějakým způsobem absorbovat změnu, aniž bychom ztratili smysluplnost jednotlivých kategorií umění. Můžeme také říci, že antiesencialistický proud v anglo-americké estetice představuje první krok k teoretickému překonání dualismu, i když nelze tvrdit, že by v tomto ohledu antiesencialisté byli zcela úspěšní.

Podívejme se ještě na pozitivní části antiesencialistické kritiky, která souvisí s konceptem rodových podobností. Připomeňme, že jedním z antiesencialistických východisek bylo přesvědčení o existenci deskriptivních versus normativních pojmů.¹¹² Weitz tvrdil,

¹¹² V rámci anglo-amerického estetického diskurzu inicioval zajímavou debatu na toto téma Frank Sibley článkem „Estetické pojmy“, který v původní anglické verzi pod názvem „Aesthetic Concepts“ vyšel v roce 1959. Sibley zde normativní (hodnotící) pojmy, které nějakým způsobem zapojují náš vkus, nazývá pojmy *estetickými*, a staví proti nim pojmy *mimoestetické*, které se vztahují k fyzikálním vlastnostem uměleckého díla (sem řadí například predikáty vztahující se k barvám, tvarům, velikosti apod.). Specifikum estetických pojmů podle něj spočívá v tom, že se neřídí žádnými pravidly a nelze žádným způsobem určit jakoukoliv spojitost mezi nimi a pojmy mimoestetickými, jinými slovy nelze říci, na základě jakých mimoestetických vlastností se nám umělecké dílo jeví například jako krásné, protože aplikaci pojmu „krásný“ vždy odpovídá jiná konfigurace mimoestetických vlastností a jakékoliv umělecké dílo je v tomto smyslu *jedinečné*.

že prostřednictvím deskriptivních pojmů přistupujeme ke skutečnosti z neutrálního hlediska, oproti tomu hodnotící hledisko zprostředkované normativními pojmy v sobě nese prvek subjektivního hodnocení či přístupu, i když se tak může dít skrytě či nevědomě. Navrhl v této souvislosti koncept rodových podobností, od nichž se má požadovaný deskriptivní popis odvíjet. Viděli jsme ale, že když se Greenberg či Beardsley pokoušeli o deskriptivní definici, čili popis nějakých neměnných esencí umění, jejich snaha byla odsouzena k nezdaru, protože se snažili aplikovat neměnná kritéria na něco, co se mění a jakékoliv objektivní a neměnné definici tudíž vzpírá. Antiesencialisté sice nestanovili požadovaná deskriptivní kritéria do stejné míry pevně, ale uvedenou obtíž se snažili obejít pojmem podobnosti, čili pojmem, který ač má jakožto deskriptivní pojem popisovat stálost, umožňuje změnu. Zdá se ovšem, že samotná tato snaha není zcela konzistentní, protože popsat změnu prostřednictvím pojmů, které mají svým deskriptivním charakterem implikovat neměnnost, prostě nejde – od pojmů jazyka není možné chtít, aby měly „objektivní“ platnost.¹¹³

Na základě výše uvedeného se zdá, že antiesencialisté, aniž by si toho byli vědomi, se sami z esencialismu, a tudíž i dualistického paradigmatu, nevymanili, protože i když jako esenciální

Aniž by byl v rámci této práci prostor na polemiku se Sibleyho východisky, lze říci, že funkcionálně-normativní teorie, kterou zde rozvíjíme, je v zásadním protikladu k Sibleyho tezi – analogicky k zjištění ohledně povahy fyzikálního versus percepčního objektu, jež jsme rozvíjeli v souvislosti s Beardsleym (viz str. 61–63), říkáme nejen to, že estetické a mimoestetické pojmy od sebe nelze dost dobře rozlišit, ale budeme tvrdit také to, že pokud umělecké dílo definujeme jako soubor hodnot, které vyvstávají střetem mezi funkcionálně-normativními rámci, veškeré relevantní mimoestetické skutečnosti budeme vnímat esteticky jako specifické estetické hodnoty určené k reflexi, a ostatní mimoestetické vlastnosti budou z estetického vnímání zcela automaticky odfiltrovány. Mimoestetické pojmy potom nebudou ničím jiným, než hodnotami identifikovanými na základě jiného než estetického funkcionálně-normativního rámce, které mají vzhledem ke skutečnosti naprosto stejné postavení jako hodnoty estetické a neodkazují tak k žádnému pevnému neutrálnímu objektu, ze kterého by vycházely. Vše jsou pouze hodnoty identifikované na pozadí specifických funkcionálně-normativních rámců a estetické a mimoestetické pojmy jsou proto do stejné míry normativní. K této problematice se budeme v této práci z různých úhlů opakovaně vracet. Viz Frank SIBLEY, „Estetické pojmy“, in Vlastimil ZUSKA (ed.), *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Univerzita Karlova v Praze, Nakladatelství Karolinum 2003, s. 23–48.

¹¹³ Analogicky k předchozí poznámce naopak tvrdíme, že jakákoliv definice je nutně normativní – pojmy zde pojímáme jako hodnoty vycházející z nějakého širšího funkcionálně-normativního rámce a jakýkoliv slovní popis tak reprezentuje určitý širší systém hodnot, nikoliv objektivní pravdu či nějakou esenci jako takovou. I taková definice jako „vše je změna“ nereprezentuje nic jiného, než specifické pojetí reality s důrazy na určité hodnoty (identifikované prostřednictvím rozličných funkcionálně-normativních rámců). V tomto smyslu jsou veškeré pojmy, i ty nejjednoznačnější, normativní, a jakákoliv definice či širší teorie slouží jako lepší či horší metafora nějakého přístupu ke skutečnosti. Jazyk je z tohoto pohledu nástrojem dosti nedokonalým a vždy mu „něco uniká“.

neoznačili nějakou konkrétní vlastnost, která by měla tvořit estetickou podstatu veškerého umění, jejich koncept rodových podobností jednak nějakou takovou vlastnost nebo soubor vlastností skrytě přepokládá, a za druhé, již samotná snaha o hodnotově neutrální popis, čili deskriptivní definici, je něčím, co vychází z esencialistických pozic, protože cílem takové definice nemůže být nic jiného, než hledání skutečnosti, která je hodnotově neutrální, čímž jsme zpět u dualistického paradigmatu. Tak, jako nelze hovořit o objektivní a neutrální realitě, nemůžeme mluvit ani o jejím nestranném popisu či deskriptivní definici. Oproti tomu tvrdíme, že jakákoliv definice je normativní v tom smyslu, že reprezentuje určitý pohled na svět, který je determinován – jak jsme již naznačili a uvidíme i dále – antropologickými, identifikačními a kulturně-společenskými funkcionálně-normativními rámci a příslušnými hodnotami, které na jejich základě identifikujeme.¹¹⁴

Vztaženo přímo ke konceptuálnímu umění, svým tvrzením o logické nemožnosti estetických teorií jakožto adekvátních popisů estetických či uměleckých jevů antiesencialisté anticipovali myšlenku deestetizace uměleckého objektu a zpochybňovali také relevanci estetické teorie jako takové, i když jí ponechali určitou praktickou platnost. Stáli tak blízko konceptuálním umělcům i příbuzným teoretikům a byli také v rámci anglo-amerického estetického diskurzu prvními, kdo explicitně tematizoval diskrepanci mezi estetickou teorií a uměleckou praxí. Podobně jak jsme ale uvedli v souvislosti s myšlenkou deestetizace uměleckého objektu, jejich negativní závěry vzhledem k estetické teorii se odvíjejí od příliš úzkého pojetí estetična, které vychází z dualistického paradigmatu, jež neumožňuje vysvětlit vývoj umělecké praxe a morfologické proměny umění, aniž by jednotlivé kategorie umění i umění obecně ztratily morfologickou

¹¹⁴ Všimněme si také, že zvláštní důležitost z tohoto pohledu zaujímají antropologické rámce tvořící naše smysly – žádná definice nemůže být „deskriptivní“ či „objektivní“ již jen z toho důvodu, že má jako tvrzení jazyka antropologický základ a je srozumitelná pouze lidem, a to ještě pouze v určitém jazykově-geografickém okruhu, nikoliv například včelám, rybám či slonům.

souvztažnost a vnitřní logiku, i když pouze relativní. Abychom se dokázali této obtíže zbavit, bude nutné vystoupit z dualistického přístupu ke skutečnosti založeného na nejrůznějších distinkcích a vysvětlit, jakým způsobem se sociální charakter umění odráží přímo ve viditelné formě díla, k čemuž použijeme Mukařovského pojem estetické normy a následně nastíníme samotnou funkcionálně-normativní teorii, jež vychází z pojetí reality jakožto spojitého silově-energetického pole, v němž se skutečnost konstituuje jako soubor hodnot, jež mění svou kvalitu v závislosti na tom, prostřednictvím jakých funkcionálně-normativních rámců jsou tyto hodnoty identifikovány.

4.2 Přesun k nezjevným vlastnostem umění – Maurice Mandelbaum

Podívejme se ještě ve stručnosti na článek Maurice Mandelbauma „Rodové podobnosti a zobecňování v umění“,¹¹⁵ který podrobuje kritice Weitzovo použití pojmu rodových podobností. Článek to není rozsáhlý, ale je významný tím, že anticipuje teorie, které budeme sledovat v další části této práce. Mandelbaum zde ukazuje na možnost hledání podobnosti mimo oblast viditelné morfologie, čímž otevírá cestu vztahovým definicím založeným na nezjevných vlastnostech, budeme hovořit o institucionální teorii a o definicích, jež vymezují umělecké dílo jakožto produkt kultury a praxe. Svými závěry se Mandelbaum přibližuje východiskům konceptuálního umění, jmenovitě konceptům dematerializace a deestetizace uměleckého objektu, jelikož přesouvá pozornost od percepčních vlastností k vlastnostem konceptuálním.

Mandelbaum tvrdí, že Weitz špatně pochopil Wittgensteinovo vymezení rodových podobností, protože podobnost mezi členy jedné třídy lze hledat pouze v nějaké charakteristice, která není na první pohled zjevná. Ani všechny hry ve Wittgensteinově smyslu nemají podle

¹¹⁵ Maurice MANDELBAUM, „Rodové podobnosti a zobecňování v umění“, in KULKA – CIPORANOV, *Co je umění?*, s. 65–85.

Mandelbauma nějaký společný viditelný rys – tak se například nepodobá tenis a karetní hra – ale pojí je dohromady něco, co nelze vidět pouhým okem. Ačkoliv tedy entity propojené společným názvem skutečně mohou postrádat shodnou vlastnost zjevného charakteru, minimálně jednu společnou vlastnost tyto entity vždy mají, alespoň metaforicky.

Tímto rysem je dle Mandelbauma skutečnost, že všichni členové jednoho rodu mají totožný rodokmen, čili stejný genetický základ. Ačkoliv se nejedná o nic, co bychom mohli vidět na první pohled, a Mandelbaum v tomto překračuje původní Wittgensteinovu definici, společný genetický základ je skutečně tím, co propojuje všechny entity jednoho druhu a co je spolehlivě odlišuje od entit druhu jiného. Tím, co tedy musíme u entit z jedné rodiny, jako je například umění, hledat, není nějaká vlastnost nebo soubor zjevných vlastností, jak požadovali antiesencialisté, ale nějaký neviditelný vztahový rys, který všechny tyto entity spojuje:

Myšlenka, že by se esenciální povaha umění měla hledat v takovýchto vztahových atributech, se jeví nadějnou, připomeneme-li si některé z mnoha tradičních teorií umění. Umění bylo například charakterizováno jako určitá zvláštní forma komunikace či exprese, specifický prostředek uspokojení potřeb nebo jako zpřítomnění pravdy ve smyslové formě. Takové teorie nepředpokládají, že je v každé básni, malbě, hře nebo sonátě obsažena specifická ingredience, která je činí uměleckým dílem, nýbrž za jednotící prvek těchto jinak velmi rozličných objektů považují spíše předpokládaný nebo existující vztah mezi jejich určitými vlastnostmi a činnostmi nebo záměry jejich autorů.¹¹⁶

Mandelbaum sice nenabízí konkrétní řešení, anticipuje ale nejružnější sociologické či kulturologické definice umění založené na nezjevných vztahových vlastnostech, které vznikají v následujících dekadách. Zajímavé je, jakým způsobem tento text stvrzuje dualistické paradigma – i když podobně jako konceptuální umělci Mandelbaum opouští hledisko viditelných vlastností coby esenciálních pro estetické či umělecké jevy, koncept vztahových vlastností zcela explicitně vymezuje opět esenciálně, akorát z druhé strany, čili ze strany nezjevných rysů, namísto toho, aby vysvětlil jejich vzájemnou souvislost s rysy zjevnými. V následujících částech této práce se opakovaně potvrdí, že je to právě dualistické paradigma, které znemožňuje vysvětlit status jednotlivých uměleckých druhů včetně konceptuálního umění

¹¹⁶ Ibid., s. 72–73.

takovým způsobem, aby byla zohledněna jejich vnitřní vztahová provázanost bez ztráty morfologické soudržnosti. Uvidíme, že ačkoliv je umění propojeno totožnou funkční charakteristikou, viditelná forma se specifickými morfologickými rysy je pro jeho správnou identifikaci nutná.¹¹⁷

V této části práce jsem nastínila základní rysy antiesencialistického myšlenkového proudu, který ovládal anglo-americké estetické myšlení v padesátých letech 20. století. Vycházeli jsme z textů Paula O. Kristellera, Morrise Weitze a Williama E. Kennicka. Antiesencialismus, který navazoval na dílo pozdního Wittgensteina, přišel s tvrzením, že dosavadní estetické teorie, které se snaží definovat společnou esenci umění na základě nutných a postačujících podmínek aplikace pojmu umění, se pokoušejí o něco, co je logicky nemožné. Umění podle antiesencialistů žádnou společnou esenci nemá a charakter pojmu umění závisí na něčem, co lze nazvat „rodovými podobnostmi“. Pojem umění je pojmem s otevřenou strukturou, protože umělecká praxe neustále vytváří nová umělecká díla, jež se od těch předchozích mohou morfologicky lišit.

¹¹⁷ Je ovšem nutné zdůraznit, že uvedenou funkční charakteristiku, již je estetická funkce spočívající v navození reflexivního modu vnímání, nelze chápat esenciálně ve smyslu, že by esence umění jednak byla neměnná, objektivní či transhistorická, a za druhé je také nutné říci, že tato funkční charakteristika není v žádném případě oddělená od své viditelné báze, jak předpokládá Mandelbaum. Umělecká díla sice mají společnou funkční charakteristiku, ta se ale manifestuje v jejich smyslové bázi, bez níž není možná ani identifikace uměleckého díla jako objektu určeného k reflexi, ani následné navození této reflexe.

Je také důležité si uvědomit, že estetická funkce je potenciálně všudypřítomná (cokoliv lze podřídít reflexivnímu modu vnímání) a že je pouze záležitostí konvenčního úzu našeho kulturního okruhu, že jsme zvyklí jí propojovat právě s určitými identifikačními rysy, které jí zaručují dominanci v rámci objektu, který nazýváme uměleckým dílem. Jinými slovy, ačkoliv má schopnost reflexe antropologický základ, to, na základě jakých identifikačních rysů je aktivována, je dáno společenskou dohodou. Například ve východní tradici je reflexe intencionálně vyvolávána v souvislosti s nejrůznějšími meditačními technikami, čili zcela mimo oblast umění, a na druhou stranu objekty, jež jsme u nás zvyklí považovat za umělecká díla, jsou v rámci té samé tradice považovány za náboženské předměty, jejichž funkce není primárně estetická, tj. reflexivní. V tomto smyslu neexistuje žádná zjevná ani nezjevná esence umění, protože naše schopnost reflexe se může principiálně pojit naprosto s čímkoliv, a skutečnost, že my jí propojujeme právě s uměleckými díly daných morfologických rysů, má pouze relativní a kulturně podmíněnou platnost.

Z uvedeného vyplývá, že pojem „estetická funkce“, tak, jak jej budeme definovat v tomto textu, si nečiní nárok na deskriptivní popis esence umění, ale je pouze normativní charakteristikou, která ukazuje, jakým způsobem je možné na umělecké či estetické jevy nahlížet (viz pozn. 113). Obdobný způsob chápání skutečnosti se také, mimo jiné a dle mého názoru, snaží navodit konceptuální umění.

Dále jsem se pokusila promítnout antiesencialistické závěry na doposud analyzované teorie. Viděli jsme, že jak teorie Clementa Greenberga, tak teorie Monroe C. Beardsleyho, jsou teoriemi esencialistickými a antiesencialistická kritika se tedy do jisté míry vztahuje i na ně. Zaměřili jsme se především na morfologická omezení, která oba autoři svými teoriemi na umění uvalili a která jim neumožnila přijmout konceptuální umění jakožto svébytný typ umění, což jsme opět uvedli do souvislosti s dualistickým paradigmatem. Všimli jsme si také, že učiněné závěry lze vztáhnout na morfologický typ esencialistických teorií obecně – pokud nějaká teorie, ať již explicitně či implicitně, pevně definuje morfologii jednotlivých uměleckých druhů, bude mít problém vyrovnat s vývojem umělecké praxe, pokud je tato morfologie porušena.

Zabývali jsme se také antiesencialistickým rozlišením mezi deskriptivními a normativními definicemi a příslušnými pojmy, kdy deskriptivní definice mají být hodnotově neutrální a mají se tudíž analogicky vztahovat k neutrálním, objektivně daným skutečnostem. Všimli jsme si, že samotný požadavek deskriptivní definice pojmu umění, která by „objektivním“ způsobem vymezovala jeho proměnlivé rysy vycházející z rodové podobnosti, je požadavkem paradoxním – nelze na jednu stranu od pojmů vyžadovat fixní význam a na stranu druhou chtít, aby tyto pojmy bylo možné aplikovat na skutečnosti, které se neustále vyvíjí a mění. Jazyk, jakkoliv jednoznačný či přesný, v tomto smyslu nedokáže z podstaty své povahy pojmout realitu v její totalitě. Učinili jsme v této souvislosti závěr, že veškeré definice a pojmy jsou normativní, protože představují pouze určité hodnoty identifikované na pozadí širších hodnotových struktur (funkcionálně-normativních rámců) reprezentujících nějaké pojetí skutečnosti.

Na závěr jsme ve stručnosti uvedli teorii Maurice Mandelbauma, který se na problém pokoušel nahlédnout z druhé strany a otevřel tak cestu takovým definicím umění, které se zaměřují nikoliv na morfologii, ale na vlastnosti, které nejsou v uměleckém díle vidět. Tento záměr nás ale bohužel neposunul o mnoho dále, protože ačkoliv je důraz kladen na vztahové vlastnosti umění za dílem, toto hledisko je opět esencialistické, protože opomíjí vzájemnou propojenost

vztahových a zjevných rysů umění, a tudíž se nevymanilo z dualistického paradigmatu. Na tuto úvahu masivně navážeme v následující části této práce

5. Konceptuální umění a definice umění – teorie založené na nezjevných vlastnostech

Pojďme se tedy nyní zaměřit na takové teorie, které za definující považují vztahové vlastnosti umění, jež se neváží k viditelné morfologii díla. Za nejznámější a nejpropracovanější z těchto teorií, která byla v anglo-americkém estetickém diskurzu ve druhé polovině šedesátých a v sedmdesátých letech velmi vlivná, lze považovat institucionální teorii, kterou prosazoval především americký estetik a filozof George Dickie. Tato teorie je postavena na pojmu *svět umění*, který do estetického diskurzu zavedl jiný teoretik, Arthur Danto. Institucionální teorii bude věnována první oddíl této části práce. Ve stručnosti ukážeme také Dickieho kritiku estetických kategorií, jíž se Dickie zabýval v první polovině šedesátých let, na níž jeho institucionální teorie navazuje.

Další oddíl se bude zabývat historickou teorií umění, kterou od konce sedmdesátých let prosazoval Jerold Levinson a o něco později i Noël Carroll. Pro Levinsona je „umělecké dílo předmětem, jehož intencí je být-nahlížen-jako-umělecké-dílo, a to některým ze způsobů, jakým je nějaké již uznané dílo vnímáno jakožto umělecké“.¹¹⁸ Mezi způsoby, jimiž může být dílo nahlíženo, dále dle Levinsona patří například schopnost být vnímáno s plnou pozorností, kontemplativně, se speciálním zřetelem ke vzhledu či s emocionální otevřeností.¹¹⁹ Je patrné, že historická definice umění navazuje na antiesencialistický koncept rodových podobností a odráží také přesun pozornosti ke vztahovým vlastnostem anticipovaný Mandelbaumem.

Na Levinsonova východiska navazuje Noël Carroll, na jehož teorii se v této práci zaměříme podrobněji. Tato teorie byla vybrána proto, že i když se Levinsonově definici v lecčems podobá, je oproti ní novějšího data a prosazovaným pojmem „identifikační narativ“ lépe zapadá do dílčích konceptů sledovaných v tomto textu, konkrétně je tento pojem srovnatelný s pojmy „identifikační norma“ či „identifikační funkcionálně-normativní rámec“, které jsme již stručně

¹¹⁸ Jerrold LEVINSON, „Defining Art Historically“, *British Journal of Aesthetics*, 1979, No. 19, s. 234.

¹¹⁹ *Ibid.*, s. 237.

načrtli v souvislosti s kritikou Beardsleyho teorie. Uvidíme, že základním úskalím Carrollova způsobu identifikace umění je fakt, že jeho pojem *identifikační narativ* ignoruje hledisko morfologických vlastností, když za identifikační rys umění, především toho sporného, považuje nějaký příběh či vysvětlení, které vtahuje konkrétní dílo do uměleckého kontextu. Tímto pojetím Carroll za uměnotvorné deklaruje nezjevné rysy umění, což značí, jak již bylo naznačeno, poplatnost dualistickému paradigmatu.

Ráda bych zde také představila teorii amerického filozofa a umělce Timothy Binkleyho. Ačkoliv se nejedná o teorii umění v pravém slova smyslu, protože nenabízí explicitní definici umění, na jeho deklamativní text „*Piece: proti estetice*“ bych se chtěla zaměřit detailněji, protože v rámci další debaty ohledně statusu konceptuálního umění, kterou budeme sledovat v následující části práce, měl tento text značný vliv.

Svým charakterem by do této části práce také nepochybně spadala i teorie známého logika, filozofa a estetika Nelsona Goodmana. Jeho zásadní knihu *Jazyky umění*,¹²⁰ která vyšla v roce 1969, lze považovat za určité vyvrcholení anglo-amerického myšlení ve výše naznačeném směru – svým důrazem na příslušnost uměleckých děl k určitým symbolickým systémům se Goodman staví do jedné řady s teoretiky, kteří jako konstitutivní pro umění začali hledat vztahové vlastnosti a odkazovali k nějakému sociologickému či kulturologickému kontextu za dílem. Expozici této teorii si ale dovolím ponechat až na sedmou část této práce, a to ze dvou důvodů. Jednak proto, že svým komplexním charakterem a důrazem na funkcionální charakter umění Goodmanova teorie do značné míry přesahuje řadu teorií, které ji časově až následovaly, a za druhé proto, že se tato teorie v mnoha ohledech podobá Mukařovského teorii estetické funkce, normy a hodnoty, která bude v této práci představena až na závěr jako nejspokojivější východisko pro vysvětlení konceptuálního umění – Goodmanovu teorii bych proto ráda prezentovala v její těsné blízkosti.

¹²⁰ Nelson GOODMAN, *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*, Praha: Academia 2007, 213 s.

5.1 Institucionální teorie umění

5.1.1 Kritika esencialisticko-formalistické koncepce

Jak již bylo řečeno, přesun pozornosti ke vztahovým vlastnostem, který v polovině šedesátých let předjímal Maurice Mandelbaum, vycházel z kritiky antiesencialismu, který hledal definiční rysy umění v říši viditelné morfologie, například způsobem, jaký jsme demonstrovali na teoriích Clementa Greenberga a Monroe C. Beardsleyho. Mandelbaum upozornil na to, že je nutné se dívat jinam a obrátit pozornost k nezjevným charakteristikám umění. Definice postavené na tomto přesunu se ale – podobně jako antiesencialismus – dostaly do opozice k dosavadním estetickým teoriím, což rovněž korespondovalo s myšlenkou deestetizace umění, čili s představou některých soudobých umělců i teoretiků, že umění nemá nic společného s estetikou. Lze říci, že určitá nedůvěra k tradičním estetickým teoriím, která v mnoha ohledech přetrvává až dodnes, ovládala od padesátých až zhruba do osmdesátých let 20. století anglo-americkou filozofii umění a byla také podstatným hybatelem dění v samotném umění, což se ukázalo nejvýrazněji právě v případě konceptuálního umění. Antiesencialisté, jejichž kritiku estetických teorií jsme viděli v minulé části práce, se ale vymezovali spíše vůči určitým fundamentálním předpokladům dosavadních estetických teorií, nikoliv vůči konkrétním dílčím konceptům estetiky.

Postavou, která se naopak zaměřila na kritiku detailnějších estetických kategorií, byl americký filozof George Dickie, který než přišel se samotnou institucionální teorií, podrobil kritice tradiční estetické pojmy, jako jsou estetická distance, estetický postoj či estetický zážitek, a estetickou teorii se také snažil oprostit od psychologizujících tendencí – zpochybňoval jakoukoliv existenci estetického vědomí jako takového.¹²¹ Ve své institucionální teorii ale na

¹²¹ Viz George DICKIE, „Bullough and the Concept of Psychological Distance“, *Philosophy and Phenomenological Research*, 1961, Vol. 22, No. 2, s. 233–238; George DICKIE, „Is Psychology Relevant to Aesthetics?“, *The Philosophical Review*, 1962, Vol. 71, No. 3, s. 285–302; George DICKIE, „The Myth of Aesthetic Attitude“, in Joseph MARGOLIS (ed.), *Philosophy Looks at the Arts*, Philadelphia: Temple University Press 1987, s. 100–116 (původně: *American Philosophical Quarterly*, 1964, Vol. 1, No. 1, s. 56–65); George DICKIE, „Beardsley's Phantom Aesthetic Experience“, *The Journal of Philosophy*, 1965, Vol. 62, No. 5, s. 129–136.

druhou stranu na rozdíl od antiesencialistů netvrdil, že esenciální definice umění není možná – naopak, pokud je zbavena neužitečných pojmů a zaměření na zjevné vlastnosti, umění esenciálně definovat lze, a to na základě souboru nutných a postačujících podmínek.

I když Dickie zůstal věrný názvu „estetika“, snažil se z ní odstranit veškeré tradiční obsahy, zcela ji odpsychologizovat a zbavit roviny subjektivního prožívání:

Neexistují žádná mystéria týkající se určitých aspektů umění, se kterými by estetiци a kritici museli čekat na vysvětlení psychologů, aby mohli svoji práci dělat lépe. To, co musejí estetiци a kritici odpracovat, totiž vyžaduje čisté myšlení a tvrdou analýzu, ale nečeká na žádné vědecké vysvětlení. [...] Někteří filozofové, jako například Bullough,¹²² hovořili o *estetickém vědomí* či o estetickém zážitku a úkol estetiky viděli v introspektivním a experimentálním zkoumáním vědomí [což je špatně].¹²³

To, proti čemu se Dickie obracel, byly tedy jednak určité estetické pojmy a kategorie, jako například estetický postoj, distance, zážitek či estetické vědomí a za druhé experimentální zkoumání na poli estetiky a introspekce. Estetická distance a z ní vycházející estetický postoj byly pro Dickieho nepřitelem číslo jedna. Tyto jevy podle něj nekorespondují s žádným psychologickým mechanismem, v jehož rámci divák prožívá nějaké estetické obsahy, ale pokud se při recepci umění distancuje od objektu, pouze „následuje pravidla hry umění; přesněji řečeno: ‚Dívej se, poslouvej a tak dále, ale nesmíš do uměleckého díla vstoupit.‘“¹²⁴ Jinde Dickie tvrdí, že daleko spíše než o nějaký speciální psychologický jev se případě estetického postoje či estetické distance jedná o běžnou pozornost a míru jejího zaměření, která si nezaslouží vlastní označení.¹²⁵

Ve stručnosti lze říci, že Dickie na jednu stranu postavil tradiční estetické kategorie, psychologické aspekty umění a zjevné vlastnosti uměleckých děl, a na stranu druhou „objektivní“ lingvistickou analýzu a vlastnosti nezjevné, a i když se jednoznačně postavil na

¹²² Zde má Dickie na mysli známý článek Edwarda Bullougha „Psychická distance‘ jako faktor v umění a estetický princip“. Viz Edward BULLOUGH, „Psychická distance‘ jako faktor v umění a estetický princip.“, *Estetika*, 1995, Vol. 32, No. 1. (původně: Edward BULLOUGH, „Psychical Distance‘ as A Factor in Art and An Aesthetic Principle“, *British Journal of Psychology*, 1912, Vol. 5 Part. 2.).

¹²³ DICKIE, *Is Psychology Relevant to Aesthetics?*, s. 297.

¹²⁴ *Ibid.*, s. 298.

¹²⁵ DICKIE, *The Myth of Aesthetic Attitude*, s. 114.

stranu nezjevných vztahových rysů, de facto podobně jako Mandelbaum převráceným způsobem znovu stvrdil dualistické paradigma, které stojí v základu sporu o konceptuální umění. Připomeňme, že stejným způsobem se v rámci pojmu deestetizace umění k problému postavili i konceptuální umělci, kteří podobně jako Dickie negativně přistupovali i k psychologickým aspektům umění.¹²⁶ Již ale bylo řečeno, že tímto způsobem je do teorie umění či estetické teorie implicitně zavedeno velmi redukované pojetí estetična, které brání pohlížet na estetické a umělecké jevy nezávisle na dichotomii mezi zjevnými a nezjevnými vlastnostmi umění i nezávisle na dalších dichotomiích vycházejících ze základní dualistické distinkce mezi hmotnou substancí a myšlením. Dickie tedy, ačkoliv se snažil zbavit tradičních estetických pojmů a kategorií a na těchto pročištěných základech vystavět vlastní teorii umění, stále zůstal s formalisticko-esencialistickým pojetím svázán – jeho negace tradičních estetických kategorií totiž v sobě skrytě, i když negativním způsobem, nese základní formalisticko-esencialistická východiska vycházející z dualistického paradmatu.

5.1.2 Identifikace uměleckého díla v kontextu teorie – Arthur Danto

I.

Podívejme se nyní na samotnou institucionální teorii. Ústředním pojmem této teorie je pojem „svět umění“, jehož autorství, jak již bylo řečeno, nepatří Georgi Dickiemu, ale Arthuru Dantovi, který jej představil v článku „Svět umění“ v roce 1964.¹²⁷ Článek se primárně

¹²⁶ Vzpomeňme si v této souvislosti na umělecké performance a happeningy (viz str. 37–39), u nichž nebylo zcela jednoznačné, zdali se řadí pod hlavičku konceptuálního umění či nikoliv. Řekli jsme, že Allan Kaprow zcela vědomě v návaznosti na estetickou teorii Johna Deweyho postavil svou tvorbu na konceptu niterného estetického prožitku a nabádal diváky k subjektivnímu estetickému zakoušení i těch nejobyčejnějších věcí, jako je například čištění zubů. Svými východisky Kaprow navazoval také na tvorbu abstraktních expresionistů (obr. 22), kteří stejně jako on kladli důraz na prožitek procesu umělecké tvorby, který měl divák při recepci uměleckého díla rekonstruovat, čili jej znova prožít. Není žádným tajemstvím, že právě odpor vůči abstraktnímu expresionismu byl vedle již zmíněných východisek jedním z hlavních motorů konceptuálního umění. Již jsme také řekli, že ačkoliv bývají performance a happeningy často považovány za součást konceptuálního umění, sami konceptuální umělci s k těmto směrům příliš nehlásili a z výše uvedeného je patrné, proč tomu tak je – konceptuální umělci se analogicky s důrazem filozofie umění na jazyk snažili odpsychologizovat uměleckou tvorbu a postavit ji na „objektivních“ východiscích, jež negují subjektivní psychologický prožitek.

¹²⁷ Arthur DANTO, „Svět umění“, *Aluze*, 2009, čís. 1, s. 66–74.

zaměřuje na výtvarníky soudobého umění a ptá se, jakým způsobem lze odlišit umělecké dílo, například postel Claese Oldenburger (obr. 23) či *Krabice Brillo* (obr. 3) Andy Warhola od reálných objektů, z jejichž věrných napodobenin tato díla sestávají. Jinými slovy se Danto ptá, jak rozlišit umění od reality, pokud jsou od sebe vizuálně neodlišitelné. Všimá si, že za uměleckými díly, jejich vnímáním i hodnocením, na rozdíl od reálných objektů, vždy stojí nějaká teorie, která je dokáže adekvátně vysvětlit.

Za realistickými obrazy stála teorie imitace, která v rámci avantgardního umění přestala platit a byla nahrazena teorií reality, jejímž cílem již není realitu imitovat, ale vytvářet novou. Takto vznikají například abstraktní či monochromní obrazy i konceptuální díla, která je možné identifikovat pouze na jejím základě, jinak jim zůstane status reálných objektů. V tomto smyslu Danto rozlišuje mezi prostým identifikátorem „je“ či *je identifikace a je umělecké identifikace*, kdy pouze druhý identifikátor vztahuje objekt k umělecké teorii, zatímco ten první určuje jeho identitu jakožto reálného objektu, který se nemusí od uměleckého díla vizuálně nijak lišit. „[...] v dnešní době si člověk vůbec nemusí všimnout, že se pohybuje na půdě umění bez toho, že by mu to teorie sdělila. A částečný důvod, proč tomu tak je, spočívá v tom, že se tento prostor stává uměleckým právě díky teoriím umění, neboť jedním z úkolů teorie, krom toho, že nám pomáhá rozlišit umění od ostatních věcí, spočívá v tom, že umění umožňuje.“¹²⁸, říká Danto, nebo také: “Vidět něco jako umění vyžaduje cosi, co nemůže oko odhalit – atmosféru umělecké teorie, znalost dějin umění: svět umění.“¹²⁹

Za veškerými změnami v uměleckém dění také dle Danta stojí nějaké konkrétní teoretické vysvětlení – Warholova *Krabice Brillo* je v tomto smyslu uměleckým dílem, protože se nějakým způsobem vztahuje k předchozímu umění či současné situaci v umění (např. k abstraktnímu expresionismu):

¹²⁸ Ibid., s. 67.

¹²⁹ Ibid., s. 71.

To, co nakonec činí rozdíl mezi krabicí Brillo a uměleckým dílem sestávajícím z krabice Brillo, je určitá teorie umění. Je to tato teorie, která krabici povýší do světa umění a která zabrání, aby zase sklouzla na úroveň reálného objektu, kterým ve skutečnosti je (ve smyslu *je* odlišném od *je* umělecké identifikace). Bez této teorie samozřejmě krabici považovat za umění nebudeme. K tomu abychom ji viděli jako součást světa umění, si musíme osvojit hodně z teorie umění, stejně jako notnou část nedávné historie newyorské malby.¹³⁰

Každé umělecké dílo je dle Danta v tomto smyslu nějakým tvrzením, které jej vtahuje do kontextu umění a vztahuje k jiným uměleckým dílům. Tuto myšlenku Danto rozvádí i v textu „Transfigurace všedního“,¹³¹ kde říká, že každé umělecké dílo je nutně o něčem a má nějaké sémantické určení.¹³²

II.

Odpovídají ovšem Dantova tvrzení naší praxi? Je tomu skutečně tak, že obrazy rozpoznáváme pouze díky svým znalostem teorie a dějin umění? A je možné, aby teorie umění nejen vysvětlovaly, ale dokonce umožňovaly? Podívejme se nejprve podrobněji na druhou otázku, jejíž zodpovězení zároveň poskytne vodítka k odpovědím na otázky zbývající. Potřebujeme tedy k identifikaci uměleckého díla znát teorii umění?

Zkusme si představit, že na zdi visí obraz, který jsme právě úspěšně rozpoznali jako obraz. Stalo se tak díky tomu, že jsme znalí nějaké teorie a dějin umění nebo z jiných důvodů? Je možné, že pokud bychom nevěděli, jak obraz vypadá, nebo že to, co visí na zdi, je obraz, asi bychom nebyli schopní jej identifikovat a považovali bychom jej za flek na zdi, a je také možné, že naše znalost toho, co je to obraz, je ovlivněna, i když nevědomě, nějakou teorií či vychází z našich znalostí dějin umění.

Na druhou stranu ale, pokud Dantovu teorii trochu rozšíříme a budeme tvrdit, že veškeré objekty, nikoliv pouze umění, lze identifikovat výhradně v rámci relevantních teoretických

¹³⁰ Ibid., s. 72.

¹³¹ Arthur C. DANTO, „The Transfiguration of the Commonplace“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1974, Vol. 33, No. 2, s. 139–148.

¹³² Ibid., s. 141–142.

kontextů – s čímž by Danto patrně souhlasil – a zaměříme se na jiný typ objektů, například na domy, můžeme se ptát, zdali jsme dům rozpoznali jako dům na základě znalosti určité teorie v pozadí. Odpověď bude záporná – i když dům rozpoznáme jako dům pravděpodobně okamžitě a bez přemýšlení, může se stát, že kdybychom si náhodou nebyli jistí, o jaký druh objektu se jedná, zjistíme to nikoliv teorií, ale spíše jistou praxí – na základě zkušenosti přijdeme na to, že když vstoupíme dovnitř, nezmokneme a že je uvnitř teplo. Identita domu tedy není dána teorií, ale jeho funkcí, respektive tím, jak je prostřednictvím určitých stavebně-architektonických principů přizpůsoben svému účelu, což zjistíme prostřednictvím praxe – musíme zjistit, co a jak funguje, k čemuž žádné teorie není třeba. Stačí k tomu lidské tělo vybavené standardními orgány a smysly a nemusíme k tomu ani umět číst. Tvrdíme tedy, že je to právě tvar objektu, který prostřednictvím nejrůznějších norem materializuje jeho specifické funkční určení, proto vypadá dům jinak než zubní kartáček a zubní kartáček jinak než židle.

I když obraz není ani dům, ani židle, ani zubní kartáček, a jeho funkce je od nich odlišná, lze říci, že i jeho podoba včetně okolností toho, jak je prezentován, je specifickým způsobem prostřednictvím určitých kompozičních principů přizpůsobena svému účelu. Obraz rozpoznáme nikoliv s odvoláním na nějakou teorii v pozadí, ale právě na základě určitých morfologických vodítek, která převádějí jeho účel do viditelné reality či přesněji řečeno – obraz identifikujeme prostřednictvím manifestace pravidel, které transformovaly estetickou funkci do konkrétní formy. Pokud nebudeme funkci obrazu znát, nebudeme jej nespíš schopni identifikovat, i když lze říci, že výsledná podoba obrazu, jeho tvar, způsob jeho umístění na zdi i fakt, že je zarámován, jsou natolik propojené s jeho funkcí, že nám samotná prezentace obrazu poskytne dostatečná vodítka k tomu, abychom jeho účel i bez předchozí znalosti určili správně, a začneme se na něj bezúčelně dívat, prohlížet si ho a kontempletovat jeho obsah, nikoliv si s ním čistit zuby nebo se na něm pokoušet sedět. Lze říci, že i pro konceptuální umění platí to samé, i když v tomto případě může být identifikace méně snadná. V tuto chvíli postačí říci, že

jakékoliv umělecké dílo lze identifikovat na základě určitých morfologických rysů, v nichž je prostřednictvím specifických tvůrčích pravidel fixován základní účel díla, ať se již jedná o díla výtvarných či slovesných umění či konceptuálního umění, jak uvidíme dále. Jinými slovy – nezjevná funkce uměleckého díla se přímo odráží v jeho morfologii a je s ní neoddělitelně propojena. Na tomto místě můžeme také připomenout Kosuthův výrok, že prostřednictvím *readymades* se „povaha umění přesunula z otázky morfologie na otázku funkce“,¹³³ i když Kosuth v zásadě zůstává, podobně jako Danto, v zajetí dualistického paradigmatu, protože o morfologii a funkci uvažuje odděleně.

I když má tedy Danto pravdu v tom, že rozdíl mezi dvěma vizuálně nerozlišitelnými objekty, z nichž jeden je uměleckým dílem a druhý nikoliv, spočívá v něčem vůči těmto objektům vnějším, nejedná se o nějaký vágně vymezený teoretický princip, ale o zcela konkrétní kompoziční techniku, např. kontextuální kompozici, kdy se objekt s původně praktickým účelem stává součástí širšího estetického funkcionálně-normativního rámce, který tuto kompozici determinuje, jako v případě Kosuthovy židle.

Můžeme uzavřít, že role, již Danto připsal teorii, nemůže spočívat v poskytnutí identifikačního rámce a teorie v tomto smyslu není podmínkou umění (teorie umění *neumožňuje*, jak tvrdí Danto), ale dokáže jej lépe či hůře vysvětlit a může také determinovat obsah díla, nikoliv však jeho identitu jako objektu určeného k reflexi.

¹³³ KOSUTH, *Umění následuje filozofii I–III*, s. 279.

5.1.3 Umění jako institucionální praxe – George Dickie

I.

V této kapitole bych ráda ukázala, jakým způsobem na Dantův pojem „svět umění“ navázal George Dickie. Již bylo řečeno, že ačkoliv Dickie stále používal označení „estetika“, snažil se ze své teorie umění odstranit veškeré pojmy a koncepty, které by estetickou teorii spojovaly s nějakým speciálním psychologickým mechanismem či subjektivním stavem vědomí, ať se již jedná o estetickou distanci, estetický postoj či estetický zážitek. V letech 1969, 1971, 1974 a 1984 Dickie nabídl celkem čtyři verze své institucionální teorie, kdy každá následující nějakým způsobem reagovala na kritiku té předchozí. Všechny navazovaly na jeho předešlé úvahy o umění a estetice a vycházely také z Dantova pojmu „svět umění“. Obdobně jako Mandelbaum či Danto se i Dickie při definici umění zaměřil na jeho nezjevné vlastnosti.

Dickieho institucionální teorie vychází z polemiky s Weitzovým pojetím otevřených pojmů. Na rozdíl od Weitze však Dickie tvrdí, že umění lze definovat esenciálně, a to na základě jeho nezjevných charakteristik, a proto není možné, že by pojem uměním byl pojmem otevřeným, i když otevřené jsou jeho jednotlivé podkategorie, jako například román, tragédie, socha nebo malba. „Pokud všechny nebo alespoň některé podkategorie umění nemohou být definovány, jak si myslím, a ‚umění‘ definovat lze, pak má Weitz částečně pravdu.“¹³⁴

Co je ale onou hledanou nezjevnou podmínkou či souborem podmínek umění, na jejímž základě lze umění definovat, ptá se Dickie a odpovídá, že jednou z nich zcela jistě bude arteficialita. Jakékoliv umělecké dílo je artefaktem, který byl umělcem buď přímo vytvořen, nebo je alespoň součástí nějakého jeho záměru. Druhou podmínkou je pak podmínka sociální – zde se Dickie odvolává na Danta, od nějž přebírá pojem svět umění. Umělecký svět podle něj poukazuje na

¹³⁴ George DICKIE, „Defining Art“, *American Philosophical Quarterly*, 1969, Vol. 6, No. 3, s. 253.

„bohatou strukturu, do níž jsou umělecká díla vetkána: poukazuje na *institucionální povahu umění*.“¹³⁵

Umělecké díla jsou tedy jednak artefakty a za druhé sdílejí určitý společný institucionální rámec, který sestává z umělců, diváků, kritiků či kurátorů, z nichž každý má svoji přesně danou roli, již determinuje praxe. Každý umělecký druh či žánr vytváří specifický institucionální systém či podsystém, který je nutným podložím pro identifikaci uměleckého díla daného žánru: „Svět umění se skládá z celé řady systémů: divadla, malířství, sochařství, literatury, hudby atd., přičemž každý z nich poskytuje institucionální rámec pro udělování statusu umění objektům v rámci své domény.“¹³⁶

Na základě svých úvah o povaze umění a estetiky Dickie předkládá jednotlivé verze institucionální teorie, jejichž společnou charakteristikou je jejich esenciální charakter.

První verze zní:

Umělecké dílo v deskriptivním smyslu je: (1) artefakt (2) kterému určitá společnost nebo společenská skupina udělila status kandidáta na ocenění.¹³⁷

Druhá verze:

Umělecké dílo v klasifikačním smyslu je (1) artefakt, (2) kterému nějaká osoba nebo osoby jednající ve jménu určité společenské instituce (světa umění) udělila status kandidáta na ocenění.¹³⁸

¹³⁵ George DICKIE, „Co je umění? Institucionální analýza“, *Aluze*, 2008, č. 2, s. 83. (původně: George DICKIE, „What is Art?: An Institutional Analysis“, in *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca – New York: Cornell University Press 1974, s. 19–52).

¹³⁶ *Ibid.*, s. 84.

¹³⁷ DICKIE, *Defining Art*, s. 254.

¹³⁸ George DICKIE, *Aesthetics: An Introduction*, Indianapolis: Pegasus 1971, s. 101.

Třetí (nejcitovanější) verze:

Umělecké dílo v klasifikačním smyslu je (1) artefakt, (2) jehož souboru aspektů byl udělen status kandidáta na ocenění osobou (či osobami) jednající jménem určité společenské instituce (světa umění).¹³⁹

Čtvrtá verze:

- (1) Umělec je člověk, který se s porozuměním podílí na vytváření uměleckého díla.
- (2) Umělecké dílo je artefaktem určeným k prezentaci pro publikum uměleckého světa.
- (3) Umělecký svět je souhrnem systémů uměleckého světa.
- (4) Umělecký systém je rámcem pro prezentaci uměleckého díla umělcem publiku uměleckého světa.¹⁴⁰

Vedle samotných podmínek arteficiality a sociální podmínky příslušnosti umění k uměleckému světu se Dickie ve všech verzích snaží rovněž o deskriptivní definici umění – v návaznosti na Weitze se při definici uměleckého díla vyhýbá hledisku hodnoty vycházející z našich preferencí.

Jak již bylo řečeno, jednotlivé verze Dickieho institucionální teorie procházely četnou kritikou i sebekritikou a každá následující měla být vylepšením předchozí. Například u první definice samotný Dickie reflektuje, že když hovoří o „společnosti či společenské skupině“, mohlo by to být vykládáno tak, že umělecké dílo nemůže tvořit individuální umělec, ale pouze nějaká skupina lidí.¹⁴¹ Tento nedostatek řeší v následujících verzích své teorie, ovšem aby se vyhnul absurdnímu závěru, že umělecké dílo může vytvořit jakákoliv „osoba či osoby“, nikoliv pouze osoba či osoby k tomu nějakým způsobem kvalifikované, je nucen do své definice inkorporovat

¹³⁹ DICKIE, *Co je umění?*, s. 84–85.

¹⁴⁰ George DICKIE, „The Institutional Theory of Art“, in Noël CARROLL (ed.), *Theories of Art Today*, Madison: The University of Wisconsin Press 2000, s. 96.

¹⁴¹ *Ibid.*, s. 93.

pojem „svět umění“, čímž se ale tato definice stává kruhovou (protože k definici určitého pojmu (umění) je použit samotný tento pojem), což je také jednou z nejčastějších výtek vůči ní.¹⁴² Aby se této námitce Dickie v poslední instanci vyhnul, otevřeně se ke kruhovosti přiznává a v knize s příznačným názvem *Kruh umění*¹⁴³ v rámci poslední verze dokonce z kruhovosti dělá samotný základ definice a slovo „umění“ či „umělecký“ využívá v každé z jejích podmínek. Celou záležitost následně ospravedlňuje takto:

Z mého pohledu nelze nutné a postačující podmínky specifikované institucionální teorií pochopit nezávisle na instituci umění – instituci, v níž se pohybujeme od raného dětství. Nikdy nebylo mým záměrem podat reálnou (nekruhovou) definici [...]. To, co nám institucionální teorie říká o umění jakožto o umění, je něco, co víme a již jsme věděli od dětství, ačkoliv zformulovat tuto znalost není snadné.¹⁴⁴

Zajímavou kritiku institucionální teorie provádí Richard Wollheim,¹⁴⁵ který staví Dickieho institucionální teorii před následující dilema: buď mají zástupci světa umění nějaké důvody k tomu, aby určitému objektu udělili status kandidáta na ocenění, nebo to dělají zcela bezdůvodně. Jestliže nějaké důvody mají, pak by je měl Dickie uvést, a pokud je nemají, pak prostě jeho teorie nedává smysl.

Vedle zmíněné kruhovosti a logické nesoudržnosti bývá také kritizováno samotné institucionální ukotvení Dickieho teorie. Například Noël Carroll zkoumá Dickieho pojem instituce a ptá se, zdali je vůbec možné pro oblast umění definovat něco takového, čemu obvykle jako instituci rozumíme. Dickieho „svět umění“ srovnává s běžnými institucionálními systémy, jaké známe například z oblasti práva či náboženství, ve kterých jsou jasně definované a oficiálně stvrzené role jednotlivých aktérů, a uzavírá, že můžeme maximálně říci, že role

¹⁴² Viz např. Timothy BINKLEY, „Deciding about Art“; in Lars Aagaard MOGENSEN (ed.), *Culture and Art*, Nyborg: 1976, s. 90–109 nebo Noël CARROLL, „The Institutional Theory of Art“, in *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, London: Routledge 1999, s. 224–240.

¹⁴³ George DICKIE, *The Art Circle: A Theory of Art*, Chicago: Spectrum Press 1997, 116 s.

¹⁴⁴ *Ibid.*, s. 103.

¹⁴⁵ Richard WOLLHEIM, „The Institutional Theory of Art“, in *Art and its Objects*, Cambridge: 1980, s. 157–166.

zástupců uměleckého světa jsou určeny neformálně, což je ale přesný opak toho, co očekáváme od *institucionálního* rámce.¹⁴⁶

II.

Podívejme se ale ještě na jeden způsob kritiky institucionální teorie, který souvisí s Dickieho rozlišováním mezi deskriptivním a normativním použitím pojmu umění a který také stojí v pozadí všech výše zmíněných kritických argumentů, od kruhovosti až po institucionální zakotvení, podobnou argumentaci jsme naznačili již v souvislosti s antiesencialismem i formalisticko-esencialistickými teoriemi, když jsme poukazovali na problematičnost snahy vymezit nějaké neutrální esence umění či definovat deskriptivní pojmy, jež tuto neutralitu implikují. „Ve všech verzích své teorie, jsem chtěl formulovat to, co jsem zpočátku nazýval ‚deskriptivním‘ a později ‚klasifikačním‘ smyslem pojmu ‚umělecké dílo‘. Z toho plyne, že jsem vždy snažil definovat hodnotově neutrální význam umění.“¹⁴⁷ tvrdí Dickie.

Soubor nutných a postačujících podmínek aplikace pojmu umění, který dále ve své definici předkládá, má tento neutrální význam umění specifikovat, jinými slovy lze říci, že neutrální pojem umění se má vztahovat k jeho neutrální esenci, protože esence je z hlediska esencialisty esencí právě proto, že je dána neutrálně, objektivně, nezávisle na lidské vůli, bez zásahu jakéhokoliv subjektivního či intersubjektivního faktoru, a analogicky objektivní je i její popis, pokud k ní přistupujeme prostřednictvím správné sady pojmů, čili prostřednictvím deskriptivních pojmů.

Jak již ale bylo řečeno, pro Dickieho je součástí esence umění i samotná instituce světa umění a objekt je uměleckým dílem, protože mu byl jeho status zástupcem uměleckého světa jednou provždy přidělen – umělecké dílo má tedy podle Dickieho svůj sociální status objektivně:

¹⁴⁶ Noël CARROLL, „Art, Practice and Narrative“, *The Monist*, Vol. 71, No. 2, s. 142.

¹⁴⁷ *Ibid.*, s. 97.

„Skutečnost, že artefakt visí v galerii či že probíhá vystoupení v divadle a podobně, je dostatečným signálem toho, že status *byl konferován*.“¹⁴⁸

Je ale možné, z hlediska samotného esencialismu, aby esence byla vymezena sociálně? Nemá být esencí právě proto, že je dána ve věcech nezávisle na zásahu člověka či nějaké sociální instituci? Zdá se, že v samotném základu Dickieho teorie je něco špatně, což lze ale říci i o jakékoliv jiné esencialistické definici umění, protože, jak jsme již viděli, umělecké dílo jakožto lidský produkt prostě nemůže být v tomto smyslu neutrální. Znovu se tedy vracíme ke stejnému problému, na který jsme narazili již v souvislosti s Beardsleyho pojmem fyzikálního objektu, kdy jsme řekli, že nelze uvažovat o objektivní a hodnotově neutrální realitě bez ohledu na intersubjektivně sdílené hodnoty, které se na všech úrovních vnímání aktivizují například při konfrontaci s uměleckými díly. A k obdobnému závěru jsme dospěli i při kritice antiesencialismu, kde bylo řečeno, že snaha o deskriptivní definici umění je snahou předem odsouzenou k nezdaru, protože nelze od pojmů na jednu stranu vyžadovat fixní význam a na stranu druhou tyto pojmy aplikovat na skutečnosti, které se neustále vyvíjejí a mění. Veškeré pojmy jsou v tomto smyslu normativní, protože odkazují k nějaké širšímu systému hodnot, v rámci kterého jsou aktualizovány.

Připomeňme, že Dickie stanovil pro status umění dvě podmínky – arteficialitu a sociální podmínku, přičemž oba aspekty se snažil vymežit objektivně. Sociální status díla považoval za něco odděleného od jeho arteficiální báze, aniž by si uvědomil, že identita díla vycházející z širšího normativního kontextu je právě prostřednictvím estetických norem již v tomto objektu pevně zakotvena. Sociální a arteficiální aspekty díla od sebe v žádném případě nelze oddělit, protože nedává smysl hovořit o něčem, jako je artefakt či fyzikální objekt bez sociálních vazeb a na druhou stranu ani sociální charakter umění nelze vymežit objektivně, ale pouze intersubjektivně a normativně.

¹⁴⁸ DICKIE, *Defining Art*, s. 254.

Ačkoliv se tedy Dickie snažil rozšířit dosavadní estetické teorie tak, aby mohly demokraticky zahrnovat i sporné případy umění, při své snaze byl úspěšný pouze zčásti, protože poplatnost dualistickému hledisku mu nedovolila estetické a umělecké jevy nahlédnout spojitě, kdy jsou zjevné a nezjevné, či morfologické a sociální vlastnosti uměleckých děl nerozlučně propojeny. I když se Dickiemu zcela správně podařilo do definice umění vnést aspekt praxe a rozšířit tak rozsah dosavadních estetických teorií nad rámec zjevné morfologie uměleckých děl, nedokázal se vzdát objektivistického, neutrálního pojetí skutečnosti vycházejícího z dualistického paradigmatu. K uměleckému dílu stále přistupoval jako k hmotnému artefaktu, což mu neumožnilo uspokojivým způsobem vysvětlit jeho sociálně determinovaný status. Můžeme také znovu zopakovat, že oním hledaným principem, který umožňuje vysvětlit vzájemnou propojenost mezi nezjevnými a zjevnými aspekty umění, bude princip estetické normy jakožto energetického principu, který jako formativní síla na pozadí specifické estetické funkce převádí nezjevné ideje díla do viditelné formy, kterou zpětně identifikujeme na základě morfologie díla prostřednictvím našich smyslů jako estetickou hodnotu.

Na závěr analýzy institucionální teorie se ještě podívejme na to, jak si tato teorie stojí ve srovnání se třemi východisky konceptuálního umění, jež jsme definovali ve druhé části této práce. Mnohé již bylo implikováno. Z hlediska konceptu mediální specifity, který se konceptuální umělci snažili diskvalifikovat, lze říci, že v rámci institucionální teorie se uměním může stát cokoli (za tímto účelem také byla stvořena), a tudíž jde snaha konceptuálních umělců i zastánců institucionální teorie ruku v ruce. Danto vysvětluje příslušnost k umění prostřednictvím konceptu teorie, Dickie klade důraz na hledisko praxe a ani u jednoho z nich nemusí objekt pro příslušnost k nějaké třídě umění splňovat jakákoliv morfologická kritéria. Umění tedy z tohoto pohledu nezávisí na svém vzhledu a nemusí být mediálně specifické.

Co se týče dematerializace objektu, odpověď jsme již naznačili – jak Danto, tak Dickie definují umění z hlediska jeho skrytých vlastností a o konceptuálních dílech tedy uvažují jako o zcela dematerializovaných entitách bez specifické morfologie. Pokud se zaměříme poslední sledované východisko konceptuálního umění, jímž je deestetizace umění, lze říci, že oba autoři, především ale Dickie, se podobně jako antiesencialisté vůči estetickým teoriím vymezují negativně, stejně jako oni ovšem vycházejí ze zúženého pojetí estetična, které je omezeno dualistickým paradigmatem, což s sebou obnáší všechna úskalí a problémy, o nichž jsme již hovořili.

V další části této práce bych chtěla ukázat dvě teorie, které na přesun pozornosti k praxi umění naznačený institucionální teorií do značné míry navazují. Nejprve ukáži teorii Noëla Carrola, která již zcela otevřeně definuje umění jako kulturní praxi a poté se podíváme na teorii Timothy Binkleyho, jež měla značný vliv na další diskurz zaměřený na konceptuální umění, který představíme v šesté části této práce.

5.2 Umělecké dílo jako produkt kultury a praxe

5.2.1 Příběh jako identifikátor uměleckého díla – Noël Carroll

I.

Podobně jako v předchozích případech jsme analýzu Dickieho institucionální teorie zakončili poukázáním na dualistické paradigma, z něhož vycházela, aniž by si toho Dickie byl vědom. Tematizovali jsme v této souvislosti Dickieho snahu vybudovat esenciální teorii s odkazem na institucionální praxi a viděli jsme, že Dickie se pokoušel o něco, co je z podstaty věci nemožné, protože nelze vybudovat hodnotově neutrální definici, jež v sobě zahrnuje sociálně determinovanou podmínku. Řekli jsme také, že totožnou kritiku lze vztáhnout na jakoukoliv esenciální, potažmo deskriptivní definici umění vůbec, protože žádný lidský produkt nelze definovat bez odkazu na hodnoty vycházející z praxe. Totožný problém reflektuje také Noël

Carroll a překládá jej do snahy filozofie umění definovat umění ahistoricky, na základě „reálných definic“ bez odkazu k vyvíjející se praxi:

Znamená to, že stále se vracějící otázkou filozofie umění vlastně ve skutečnosti je poskytnout nějaké prostředky k identifikaci nového a nově vznikajícího umění jako umění, a to obzvláště toho revolučního. Rezistence vůči splnění tohoto úkolu může pramenit z toho, že z filozofických pozic jsme zvyklí přistupovat k problémům z pozice věčnosti, situované někde v Zemi nikoho.¹⁴⁹

Zdá se tedy, že pokud chceme umění definovat s ohledem na to, co se v něm skutečně děje, bude nutné rigidní objektivistické hledisko opustit a uvědomit si, že umění se neskládá z žádných neutrálních, sociálně a historicky neposkvřených esencí, ale je nutné k němu přistupovat jinak.

Připomeňme, že jinými slovy to samé tvrdili i antiesencialisté – na nemožnost definice na základě nutných a postačujících podmínek poukazovali s odvoláním na proměnlivost umělecké praxe. Nabídli v této souvislosti koncept morfologické podobnosti s již uznanými díly (rodové podobnosti), který se ale ukázal jako neuspokojivý, a byl nahrazen teoriemi, které akcentují nezjevné vlastnosti umění. V předchozí části jsme uvedli institucionální teorii, která se sice snažila zbavit hlediska morfologie a odvolávala se k umělecké praxi, ale došli jsme k závěru, že ani ona se nedokázala zbavit dualistického paradigmatu v pozadí, které znemožňuje vysvětlit, jakým způsobem se v uměleckém díle promítá jeho sociálně determinovaný status i obsahy a významy mající svůj původ mimo něj.

Carroll si všechna tato úskalí dobře uvědomuje, a proto od začátku tvrdí, že jeho teorie založená na pojmech *historický* či *identifikační* narativ, si nenárokují status reálné definice na základě nutných a postačujících podmínek a nesnaží se umění definovat z nějakého neutrálního hlediska. „Pokud uznáme, že hlavním cílem filozofie umění je najít metodu pro identifikaci uměleckých děl, je nutné si ujasnit, že neexistuje žádný apriorní důvod, proč by tento úkol musel být splněn prostřednictvím teorie zformulované do nějaké definice.“¹⁵⁰ I když se Carroll

¹⁴⁹ CARROLL, *Historical Narratives*, s. 314.

¹⁵⁰ *Ibid.*

zbavuje jednoho ze základních východisek institucionální teorie, souhlasí se zaměřením této teorie na nezjevné vlastnosti. Navazuje také na antiesencialismus, ze kterého přebírá samotný koncept rodových podobností a v určitých ohledech je jeho „teorie“ podobná také definici, již podává Danto, i když tato podobnost není otevřeně reflektována.

Viděli jsme, že pro Danta byla identifikačním rámcem umění nějaká podpůrná teorie a že každé umělecké dílo pro něj představovalo nějaké tvrzení, což jej vtahovalo do kontextu umění. Analogicky je pro Carrola alternativou k reálné definici nějaké vysvětlení či zdůvodnění, které vztahuje dílo k historickému kontextu, tj. dává jej do souvislosti k uměleckým dílům či východiskům, jejichž umělecký status již byl uznán:

Navrhuji, že přesvědčivým alternativním hlediskem, na základě kterého identifikujeme dílo jakožto dílo umělecké – pokud je otázka jeho uměleckého statusu aktuální – je historický narativ, který vtáhne zkoumaného kandidáta do souvislosti s dějinami umění takovým způsobem, který ukáže, že jeho sporné vlastnosti jsou součástí vývoje daného uměleckého druhu. Tyto příběhy nazývám ‚identifikačními narativy‘ [...].¹⁵¹

Identifikační narativ ale nefunguje tak přímočaře, jako tomu bylo v případě rodových podobností – vztah inkriminovaného uměleckého díla k dílům minulým se nemusí zakládat na morfologické podobnosti, ale především v případě sporných děl rovněž na existenci nějakého racionálního zdůvodnění, které nemusí mít s tímto kritériem nic společného. Celkově se identifikace může odehrávat na základě třech základních strategií, i když mohou existovat i strategie jiného typu. Jsou jimi *opakování*, *zesílení* a *odmítnutí*.¹⁵² Strategie opakování odkazuje k formálním, figurálním či tematickým podobnostem, „kdy základní narativní techniky a žánrové konvence vyprávění zůstávají beze změn.“¹⁵³ Zesílení je strategií, která rozšiřuje již existující prostředky k dosažení cílů dané umělecké formy, a naposledy strategie odmítnutí se snaží popřít prostředky a hodnoty tradice, jež dílu těsně předchází.

¹⁵¹ Ibid., s. 315.

¹⁵² CARROLL, *Art, Practice and Narrative*, s. 146–147.

¹⁵³ Ibid., s. 146.

Není tomu ale tak, jako v případě institucionální teorie, že by se uměním mohlo stát naprosto cokoli – v rámci strategie odmítnutí je nejen nutné, aby se objekt „lišil od toho, co mu předcházelo, ale musí být také interpretovatelný v nějakém smyslu v opozici nebo úplně popírat předcházející umělecké směřování“.¹⁵⁴ Konkrétně příběh konceptuálního umění dle Carrolla vznikl například na základě „odmítnutí uměleckého objektu jako komoditního fetišu i odmítnutím trhu s uměním, protože na něm nebylo co prodat.“¹⁵⁵

Je patrné, že Carrollova teorie v různých směrech navazuje jak na antiesencialismus, tak na institucionální teorii, i když původní východiska těchto teorií modifikuje. S antiesencialisty Carroll souhlasí v tom, že umění nelze definovat na základě nutných a postačujících podmínek, a přichází proto s o dost měkčím identifikačním kritériem – pro identifikaci uměleckého díla stačí racionálně zdůvodněný příběh, který nějakým způsobem komunikuje s již uznanými díly či žánry. Tímto Carroll navazuje na antiesencialistický koncept rodových podobností, který ale podle něj funguje nikoliv pouze na základě morfologické souvztažnosti, ale s odvoláním i na jiné strategie. Z institucionální teorie Carroll přebírá důraz na skryté relace umění a uměleckou praxi, i když odmítá samotné institucionální zakotvení umění.

II.

Na první pohled není úplně jednoduché s Carrollovými závěry nesouhlasit. Jakákoliv kritika je ještě ztížena tím, že nemá jít o „reálnou definici“ umění a Carroll nemá v úmyslu nebo nepředstírá, že by chtěl podat nějaké úplné a vyčerpávající vysvětlení pevně vzdorující logickým argumentům. Jeho teorie je v tomto smyslu velmi lidská. Ano, pro každé umělecké dílo jistě existuje nějaký příběh, který dokáže v kritických případech objasnit jeho tvůrčí východiska a tím osvětlit nějakou souvislost, kterou jsme předtím neviděli. Lze sice namítnout (čehož si je Carroll vědom), že tím neříkáme, co uměním je a co dělá umění uměním (protože

¹⁵⁴ Ibid., s. 147.

¹⁵⁵ CARROLL, *Historical Narratives*, s. 325.

to, proč je uměním předchůdce našeho případu, či jeho předchůdce atd., zůstane nevysvětleno), a že definice je de facto kruhová, Carroll ale vždy může oponovat, že se nejedná o reálnou definici, ale pouze o popis toho, jak identifikace ve skutečnosti probíhá – za normálních okolností nepátráme po esenciální povaze umění, ale v kritických případech nám nějaké smysluplné vysvětlení a odkaz na již uznaná díla postačí.

Pokud tedy nelze Carrollovu teorii napadnout logickými argumenty, zkusme to udělat v jejím stylu – podívejme se na to, jak identifikace uměleckých děl probíhá ve skutečnosti, bez nároku na esenciální definici, mnohé již bylo řečeno. Při podobné úvaze si okamžitě musíme všimnout, že v devadesáti devíti procentech případů umělecká díla neidentifikujeme na základě nějakých příběhů, ale okamžitě, na první pohled. Ať již obraz visí na zdi, je opřen o zeď nebo pohozen v kufru auta, okamžitě víme, aniž bychom dokonce museli vidět jeho přední stranu, že jde s největší pravděpodobností o obraz, čili umělecké dílo. A podobně je tomu například i u básně – většinou nám stačí jediný pohled a víme, že se jedná o básně a nikoliv třeba o román, učebnici či vědecké pojednání. Obraz poznáme, protože jde o (většinou) zarámovaný objekt určitého tvaru a básně proto, že její text má určitou grafickou formu, která ji odlišuje od ostatních druhů textů. Samozřejmě, můžeme se splést a považovat například reklamní slogan za básně, ale z takového omylu nás vyvede detailnější studium dané entity – básně má většinou nějaký název a nějakého autora, na rozdíl od sloganu, a má také jiné kompoziční charakteristiky, bývá delší a většinou je také prezentována v určitém kontextu – obvykle v básnické sbírce, kde bychom slogan těžko našli. Zkrátka a dobře, byť po podrobnějším ohledání, ve většině případů se nestane, že bychom nevěděli, co je básně a co slogan, co je obraz a co například fotoportrét prezidenta, a nepotřebujeme a neznáme k tomu žádný příběh či vysvětlení, prostě to vidíme.

Jak je tomu ale u kritických případů? Tímto způsobem poznáme obraz, sochu, fotografii, film, básně, román, zkrátka díla tradičních druhů a žánrů, co ale například Duchampova *Fontána*, která postrádá nějaké známé, rozpoznatelné charakteristiky? Dále v této práci uvidíme, že ani

v kritických případech se identifikace umění od zavedených žánrů a druhů výrazně neliší. Jak jsme již řekli, i konceptuální umění má jisté morfologické charakteristiky dané specifickou kompozicí, které jej konstituují coby svébytný umělecký druh, a podle nichž lze konceptuální dílo identifikovat jakožto objekt s dominantní estetickou funkcí čili umělecké dílo.

Tvrdíme tedy, že umělecká díla identifikujeme na základě jejich morfologie, jež je determinována jejich estetickou funkcí, a že se tak ve většině případů děje téměř okamžitě, aniž bychom museli znát příběh, který stojí za daným uměleckým dílem. Lze také říci, že do samotného účelu objektu, a tedy i do jeho tvaru, se promítají specifické požadavky podmíněné nějakou naší potřebou určující, jakým způsobem objekt zpětně identifikujeme, případně použijeme. Výsledná identita objektu je tak přizpůsobena specificky lidským podmínkám, a to jak podmínkám psychologickým, tak podmínkám vycházejícím z fyzických předpokladů člověka. Židle je zkonstruována tím způsobem, aby si na ní člověk specifických fyziologických rysů pro naplnění jejího účelu mohl sednout, zubní kartáček má tvar přizpůsobený úchopu ruky a tvaru úst a obraz je vytvořen a prezentován tak, aby co možná nejlépe umožnil nezaujatou kontemplaci a eliminoval případnou záměnu s jiným typem objektů. Byl udělán tak, aby jej bylo možné zachytit lidským zrakem, a visí v určité výšce, protože je přizpůsoben průměrnému vzrůstu člověka. Vybízí k prohlížení, nikoliv k posezení, a je určen výhradně pro člověka, nikoliv pro slona.

Jakým způsobem tedy samotná identifikace probíhá? 1) Na nejhlubší úrovni lze říci, že samotná identifikace nějakého objektu jakožto objektu vůbec, prostřednictvím zraku, pro nás představuje základní hodnotu, která nám umožňuje orientovat se v prostoru, abychom věděli, kam jít a kterým místům se vyhnout; později v této práci zavedeme v této souvislosti pojem antropologických funkcionálně-normativních rámců. 2) Identifikovat druh konkrétního objektu dále znamená na základě určitých morfologických rysů rozpoznat jeho účel, který je prostřednictvím specifických norem převeden do tvaru objektu, případně rozpoznat, že objekt

žádný specifický účel nemá, hovoříme v této souvislosti o identifikačních funkcionálně-normativních rámcích. Dále v této práci také uvidíme, že to, zdali rozpoznáme funkci nějakého objektu, zdaleka nezávisí na naší libovůli, protože funkce není něčím pasivním, ale představuje určitou sílu, která s námi okamžikem svého rozpoznání něco dělá, ať si to přejeme či nikoliv.

3) A naposledy – identifikovat obraz jakožto obraz znamená pochopit jeho estetickou funkci, což se děje na základě estetického identifikačního funkcionálně-normativního rámce. Funkcí obrazu je být objektem k reflexivnímu prohlížení, takže naším úkolem při střetu s estetickou funkcí je kontemplovat nabídnuté obsahy, respektive samotná estetická funkce nás jakožto síla nutí k estetické reflexi.¹⁵⁶

Identifikace objektů, včetně uměleckých děl, tak neprobíhá s odvoláním na nějaký příběh či vysvětlení, ale na základě pochopení jejich funkce, která je prostřednictvím určitých norem převedena do jejich morfologie. Jelikož je funkce nerozlučně spjata se způsobem a pravidly, prostřednictvím kterých je manifestována, spíše než o normách a funkcích separovaně

¹⁵⁶ V kontextu výše řečeného se zcela přirozeně nabízí otázka, jakým způsobem je estetická funkce identifikována v mimoumělecké oblasti, například v případě přírodního estetična. Na úvod našeho vysvětlení připomeňme poznámku 117 (viz pozn. 117), kde jsme řekli, že estetická funkce je potenciálně všudypřítomná – naprosto cokoliv se může stát předmětem reflexe. Tato funkce jako síla, jež je aktivována např. v našem zorném poli, je potenciálně přítomná ve veškeré viditelné skutečnosti, i když pouze v objektech, které nazýváme uměleckými díly, je dominantní, přičemž tato dominance se projevuje právě přítomností estetického identifikačního funkcionálně-normativního rámce, který je manifestován např. zarámováním obrazu, jež signalizuje, že daná entita je intencionálně reflexivní (zásadní roli při určování identity objektů ovšem může hrát i kontext (viz str. 158–159)). V této souvislosti lze říci, že tvar objektu, např. obrazu či židle, je determinován právě tou funkcí, jež je v daném případě dominantní – například i u židle je estetická funkce potenciálně přítomná, ale jelikož židle nemá tvar obrazu, není zde dominantní. Je ovšem nutné zdůraznit, že dominance estetické funkce fixovaná identifikačními rysy nějakého objektu je pouze relativní – i židle se může stát součástí např. konceptuální kompozice, kde ztrácí svou primární funkci objektu k sezení, a dokonce i obraz může být identifikován prostřednictvím jiné funkce, než estetické, např. funkce náboženské. Dominance estetické funkce tedy v žádném případě není něčím absolutním – estetická funkce je síla různé intenzity, která bojuje o naši pozornost, přičemž to, jestli svůj boj vyhraje, se může lišit jak na kulturní, tak i individuální úrovni, a může být dokonce rozdílné i v rámci singulární recepce v čase. U uměleckých děl má estetická funkce v našem kulturním okruhu relativně vysokou šanci na vítězství, a to dokonce do té míry, že zde vykonává svojí práci většinou zcela neuvědoměle.

V případě nějaké přírodní scenérie to znamená, že estetická funkce je zde potenciálně přítomná, i když není ani intencionální, ani dominantní – přírodní výjev není zarámovaný obraz. To, jestli je identifikována, závisí na funkcionálně-normativních rámcích, prostřednictvím kterých ji rozpoznává subjekt, což je dáno širším kulturním kontextem, individuálními dispozicemi (které nejsou ničím jiným než unikátní kombinací funkcionálně-normativních rámců) i přítomností určité morfologické konfigurace, se kterou si estetickou funkci obvykle spojujeme. V tomto smyslu spíše uspěje zapadající slunce nad mořem, než pohled do kontejneru napaného odpadky. Principiálně lze ale esteticky reflektovat naprosto cokoliv, i když v některých případech to může být extrémně náročné, například v případě nějaké vědecké teorie.

hovoříme o funkcionálně-normativních rámcích. Tyto rámce vycházejí ze samotného fyziologicko-psychologického ustrojení člověka a odrážejí se v identifikačních rysech objektů, na základě kterých je dokážeme rozpoznat. Identifikace nějaké entity jakožto objektu vůbec pro nás představuje primitivní hodnotu, která nám coby lidem umožňuje orientaci v prostoru a identifikace objektu, například uměleckého díla, jakožto objektu svého druhu, která probíhá na základě jeho morfologických rysů, je pro nás hodnotná především proto, abychom si uvědomili, co s daným objektem dělat, zdali si ho prohlížet nebo si na něj sednout. Jinými slovy lze říci, že objekty, včetně uměleckých děl, identifikujeme na základě funkcionálně-normativních identifikačních rámců, které se manifestují v jejich identifikačních rysech a které třídí tyto objekty s ohledem na jejich relevanci pro interakci člověka se světem, jež vychází z jeho intersubjektivně sdílených, psychologických i fyziologických předpokladů. Je ovšem nutné mít na paměti, že funkcionálně-normativní rámce odrážející se v identifikačních rysech objektů nás ve skutečnosti nestaví před rozhodnutí, co z daným objektem dělat, ale okamžikem jejich identifikace nás jakožto síla přímo nutí ke změně chování či vnímání, přičemž tato síla, která na úrovni jemné energie usměrňuje naši pozornost, není aktivována ničím jiným než společenskou dohodou.

Pokud tuto úvahu přesuneme zpět na pole umění, lze říci, že pokud prostřednictvím určité grafické formy případně i dalších signálů rozpoznáme báseň nebo román, identifikovali jsme jejich funkci a začneme je nezaujatě číst. Zcela automaticky budeme nabídnuté obsahy reflexivně prožívat, aniž bychom byli nuceni k nějakému praktickému jednání, a analogicky, pokud pomocí určitých identifikačních rysů rozpoznáme obraz, stane se předmětem reflexivního prožitku, nikoliv spouštěčem nějakého jednání. Z uvedeného vyplývá, že identifikace uměleckého díla, či jakéhokoliv jiného objektu, musí mít normativní charakter – identifikační rysy nám totiž neříkají, čím je daný objekt ve skutečnosti, ale to, jakou hodnotu pro nás jakožto lidi tento objekt má, což determinuje náš přístup k němu. Ačkoliv se tedy ke

každému uměleckému dílu zcela jistě pojí nějaký narativ, který vysvětluje jeho existenci v kontextu umění, tento narativ může být možná narativem historickým, nikoliv však identifikačním, protože to, podle čeho umělecké dílo rozpoznáme, není vysvětlení okolností jeho vzniku, jakkoliv zajímavé, ale jeho morfologické rysy, jež jsou determinovány jeho funkcí. V souvislosti s konceptuálním uměním můžeme také prozatím uzavřít, že to, co budeme nadále hledat, je nějaký viditelný signál, analogický rámu či tvaru díla, podstavci či grafické formě básně, který by nás upozornil na to, že estetická funkce je přítomná.

5.2.2 Konceptuální dílo jako nosič informace – Timothy Binkley

I.

Až doposud jsme se v této části práce zabývali institucionální teorií a teorií Noëla Carrolla a viděli jsme, jak byla posunuta antiesencialistická východiska a jakým způsobem lze specifikovat identifikační rámec uměleckých děl založený na nevztahových vlastnostech. Nyní bych ráda přistoupila k textu Timothy Binkleyho „*Piece: proti estetice*“, ¹⁵⁷ který ač nepředkládá definici umění v pravém slova smyslu, měl v následné debatě týkající se konceptuálního umění značný vliv. Jeho jedinečnost spočívá v tom, že na jednu stranu dosti explicitním způsobem stvrzuje všechny základní omyly konceptuálního umění vycházející z dualistického paradigmatu, ale na stranu druhou také přichází se zajímavými postřehy týkajícími se normativního charakteru umění (proto je také Binkleyho studie rozdělena na dva oddíly a zařazena do této části práce). Ačkoliv jako celek není Binkleyho text z uvedených důvodů zcela konzistentní, nelze mu upřít jistou údernost a rétorickou přesvědčivost, která nejspíš také zapříčinila jeho následný vliv.

¹⁵⁷ BINKLEY, *Piece: proti estetice*, s. 277–302.

I. I

Hned v úvodu, při snaze definovat, co je to estetika, Binkley ztotožňuje estetické hledisko se schopností estetického hodnocení, čili s vkusem:

[Pojem estetika] má však ještě další, konkrétnější a důležitější význam, který se týká určitého druhu teoretických úvah, jež mají své kořeny v osmnáctém století, tedy v době, kdy byla vynalezena kategorie ‚vkusu‘. V tomto druhém významu je ‚estetika‘ zkoumáním specifické lidské činnosti zahrnující vnímání estetických vlastností jako jsou krása, harmonie, exprese, jednota nebo živost.¹⁵⁸

Estetika je zaměřena na zkoumání vzhledu s jeho estetickými vlastnostmi a nezabývá se jakýmkoliv konceptuálními či sémantickými aspekty umění. Bývá mylně zaměňována s filozofií umění jako takovou, ale ve skutečnosti se netýká pouze umění, nýbrž specifického druhu estetického vnímání a zabývá se studiem vnímaných věcí či estetickým prožitkem, který lze zakoušet při konfrontaci s čímkoliv. Být předmětem estetiky tedy není ani nutnou ani postačující podmínkou umění, tvrdí Binkley.¹⁵⁹

Svým zaměřením na vkus, estetické vnímání a vzhled estetika stojí v příkrém protikladu ke konceptuálnímu umění – cílem konceptuálního umění je sdělit informaci, nikoliv nabídnout vzhled s jeho estetickými vlastnostmi k estetickému prožitku. Na příkladu Duchampovy *L. H. O. O. Q.* (obr. 16) Binkley ukazuje, že v případě konceptuálního umění je jakýkoliv prožitek vzhledu zcela nepodstatný, na rozdíl od originální *Mony Lisy* – abychom pochopili *Monu Lisu*, musíme ji skutečně vidět a esteticky prožít, zatímco u Duchampova díla nám postačí pouze popis. Totéž platí pro dílo *L. H. O. O. Q. oholená* (obr. 17). Ačkoliv toto dílo sdílí analogické vlastnosti s *Monou Lisou* (či totožné vlastnosti s její možnou reprodukcí), nelze jej na rozdíl od *Mony Lisy* pochopit přímým prožitkem vzhledu, ale pouze popisem.

Estetika se tedy neslučuje s konceptuálním uměním především proto, že konceptuální umění nedisponuje žádnými estetickými či materiálními vlastnostmi, ale sděluje určité informace. Z hlediska estetiky lze umělecké díla identifikovat na základě jejich fyzikálních vlastností,

¹⁵⁸ Ibid., s. 277.

¹⁵⁹ Ibid., s. 278.

na nichž se konstituují samotné vlastnosti estetické, tedy ty, které jsou předmětem vkusu. Z hlediska estetiky tedy identifikujeme umělecké dílo extenzionálně,¹⁶⁰ ale konceptuální umění tímto způsobem identifikovat nelze, protože totožný fyzikální objekt může v závislosti na kontextu vyjadřovat rozdílné myšlenky či informace, čili být dvěma uměleckými díly zároveň (viz *L. H. O. O. Q. oholená a Mona Lisa*, pokud je pro účely argumentu považujeme za totožný objekt). Přesněji řečeno, *L. H. O. O. Q. oholená a Mona Lisa* jsou „klasifikovány jako dvě různá díla [pieces] v rámci umělecké praxe“,¹⁶¹ a konceptuální dílo lze tudíž klasifikovat pouze intencionálně, s ohledem na konkrétní kontext a obsah. Místo tradiční rukodělné zručnosti v rámci konceptuálního umění nastupuje právě klasifikace – umělec již objekt nevytváří, ale klasifikuje, tj. přeskupuje různé významy a nepracuje se vzhledem, ale s významy.

V souvislosti s východisky „estetiky“ Binkley také hovoří o konceptu média – médium je pro něj virtuálním souborem možných fyzikálních vlastností, které determinují identitu uměleckých děl. Každý umělecký druh operuje na poli specifických fyzikálních vlastností, které zaručují identifikaci objektů v jeho rámci. Jelikož je u konceptuálního umění určující informace, nikoliv vzhled, na základě kterého by bylo možné rozpoznat nějaké médium, konceptuální umění netvoří v žádném médiu, pohybuje se mimo média:

Velká část umění nachází prostředky svého vyjádření v estetickém prostoru, ale neexistuje žádný *apriorní* důvod, proč by se umění mělo omezovat pouze na vytváření estetických objektů. Namísto estetického prostoru může být vyjádřeno v prostoru sémantickém, takže jeho umělecký význam nebude vtělen do fyzikálního objektu či události v souladu se specifickými konvencemi média.¹⁶²

Konceptuální umění je tedy čímsi efemérním bez možnosti k tomu přistoupit smysly, co nelze nijak rozpoznat ani vnímat, protože to postrádá fyzikální rysy, ale pouze sděluje významy a informace. Je ovšem něco takového možné?

¹⁶⁰ Ibid., s. 297.

¹⁶¹ Ibid., s. 298.

¹⁶² Ibid., s. 293.

I. II

Srovnáme-li Binkleyho teze s východisky samotných konceptuálních umělců, které jsme zkoumali ve druhé části této práce, na první pohled je zde zjevná řada shod, od pojetí tradičního uměleckého díla jakožto materiálního objektu, přes distinkci mezi percepčními a konceptuálními vlastnostmi, až po ztotožnění estetického hlediska s vkusem či estetickým hodnocením krásy. Lze říci, že Binkley bez výhrady přijímá a stvrzuje všechna tři východiska konceptuálních umělců, která zde sledujeme. Binkleyho teorie ovšem také v převráceném slova smyslu koresponduje s východisky Greenberga, s tím rozdílem, že zatímco Greenberg považoval výhradní aplikaci estetického hlediska na umění za fakt pozitivní, Binkley tu samou věc vidí negativně. Zatímco Greenberg vykazoval za hranice umění veškerá díla, která morfologicky nesplňovala podmínku mediální specificity, Binkley tvrdí, že i když se umění tímto pravidlem neřídí, neznamená to, že se nejedná o umění, ale spíše to, že umění nemusí nic společného s estetikou, která jej zbytečně omezuje.

Z uvedeného vyplývá, že ačkoliv Binkley a konceptuální umělci stojí k formalisticko-esencialistickým východiskům v protikladu, základní premisy těchto přístupů jsou shodné. Nepřekvapí nás, že tyto premisy tvoří základ toho, co jsme identifikovali jako dualistické paradigma, jehož jsou Greenbergova i Binkleyho teorie mezními vyjádřeními. Greenberg požadoval absolutní ztotožnění malířství s plochou obrazu, veškeré referenční aspekty vykázal mimo jeho oblast a estetickou hodnotou redukoval na mediálně specifické druhy umění, Binkley naopak upřel konceptuální vlastnostem jakoukoliv materiální existenci vůbec a umění se snažil odloučit od estetické teorie. Ačkoliv obě tato hlediska činí zcela protichůdné závěry, ani jedno z nich nedokáže díky omezením daným dualistickým paradigmatem, které ostře rozlišuje mezi percepční hmotou a myšlením, vysvětlit, jakým způsobem se percepční a konceptuální aspekty v uměleckém díle navzájem propojují.

Binkley zůstal dualistickému východisku věrný i tím, že postuloval existenci fyzikálních objektů, na jejichž základě se konstituují objekty estetické. Jak jsme ale viděli již v souvislosti s Beardsleym, samotné přesvědčení o existenci fyzikálních objektů stojí na dualistickém základě, protože předpokládá existenci objektivního světa sestávajícího z neutrálních hmotných objektů, jež se skládají z neměnných esencí, u nichž nelze vysvětlit jejich sociálně determinovaný status. Z předchozí analýzy pojmu identifikačních norem představené v souvislosti s teorií Noëla Carrola také vyplývá, že není možné přijmout Binkleyho závěr podle kterého „estetika“ identifikuje umělecká díla na základě fyzikálních vlastností, od kterých se odvíjejí vlastnosti estetické, protože veškeré „fyzikální“ vlastnosti v sobě v rámci uměleckého díla již nesou svůj sociálně a antropologicky vymezený estetický účel, jinými slovy – estetická funkce prostřednictvím estetické normy přetváří všechny relevantní vlastnosti na vlastnosti, jež v rámci uměleckého díla již fungují esteticky, tj. sociálně, a nemohou tudíž být objektivní ani hodnotově neutrální. Identifikace uměleckého díla se tak odehrává se stálým ohledem na identifikační pravidla, kdy již okamžikem jeho rozpoznání jakožto objektu s estetickou funkcí jsou všechny jeho relevantní vlastnosti vnímány jako estetické, což znamená mimo jiné i to, že samotná identifikace díla konstituuje primitivní estetickou hodnotu, která je kladná, protože identifikační pravidla byla dodržena.

V kontextu sledovaného to jednak znamená, že Binkleyho distinkce mezi fyzikálními a estetickými vlastnostmi či extenzionální a intencionálně určenými identitami neplatí, a především pak to, že jak konceptuální, tak klasická díla identifikujeme stejným způsobem, tj. s ohledem na jejich funkci a pravidla, na jejichž základě byla vytvořena, a která se promítají do jejich morfologických rysů.

Již bylo řečeno, že vzhledem k naznačeným potížím vycházejícím z dualistického pojetí reality se jako přijatelnější jeví přistupovat ke skutečnosti nikoliv na základě distinkce mezi hmotnou neutrální esencí a myšlením, ale spíše jako k určitému silově-energetickému poli, kde konkrétní

povaha identifikovaných hodnot závisí funkcionálně-normativních rámcích, prostřednictvím kterých jsou tyto hodnoty rozpoznány, přičemž samotné smyslové vnímání tvoří rovněž primitivní funkcionálně-normativní rámce, které determinují základní povahu toho, jak vnímáme skutečnost v její celistvosti, včetně faktu, že objekty jsou pro nás neprostopupné. V rámci tohoto pojetí identita objektů či příslušných kategorií není trvalá, ale pouze relativně stálá – jakékoliv entity se mohou prostřednictvím funkcionálně-normativních rámců vyšších řádů stát součástí dalších normativních celků, což je mimo jiné jedním z principů konceptuálního umění.

II.

Je patrné ve všech směrech, že Binkley radikálním způsobem zúžil estetiku dle dualistických východisek, a proto z jeho pohledu nebylo možné přijmout konceptuální umění pod rámeček estetické teorie. Zajímavé je, že se v Binkleyho textu, opět implicitně, nachází teorie ještě jedna, která tento rámeček překračuje, a na umění pohlíží podobným způsobem, který prosazujeme v tomto textu (proto byla také Binkleyho studie zařazena právě do této části práce). Binkley si této duplicity není vědom, což činí jeho text poněkud nejednoznačným, i když normativní pojetí, ke kterému v jistých ohledech směřuje, je zde spíše okrajovou záležitostí zmíněnou na závěr textu v několika letmých poznámkách.

Binkley například píše: „Estetika používá konvence médií ke klasifikaci a identifikaci uměleckých děl, ale díky svému pojetí podstaty umění nedokáže adekvátně rozpoznat plně konvenční strukturu, kterou je umění prostoupeno. Je to tím, že estetika nevnímá médium jako síť konvencí, ale spíše jako určitý druh substance (malba, dřevo, kámen, zvuk,...).“¹⁶³ Nebo: „Duchamp zavedl novou konvenci klasifikace, která umožňuje tvořit ne-estetické umění. Je však přesnější říct, že Duchamp tuto konvenci *odhalil*, protože se vlastně skrývá i za

¹⁶³ Ibid., s. 290.

používáním těch médií, která různými způsoby označují estetické vlastnosti.“¹⁶⁴ Jinde také Binkley namísto formalisticko-esencialistického pojetí umění, které v předchozích úvahách shrnul pod hlavičku estetiky, umění definuje jako kulturně podmíněnou praxi a aby se zbavil konotací s esencialismem, nehovoří o *uměleckých dílech*, ale objekt umění nazývá pouze „*dílem*“ [*piece*] (z čehož také vyplývá název celé studie): „Umělecké dílo“ evokuje objekt. ‚Dílo‘ [*piece*] evokuje věc klasifikovanou v rámci praxe. [...] Umělecké dílo je pouze ‚dílem‘ [*piece*] (umění), objektem specifikovaným v rámci praxe.“

Z uvedeného vyplývá, že žádné umělecké dílo nelze identifikovat na základě fyzikálních esencí (malba, dřevo, kámen, zvuk,...), ale pouze s odvoláním na konvence ustavené praxí. Tyto konvence dle Binkleyho zahrnují jak tradiční, tak konceptuální umění, z čehož je patrné Binkleyho směřování k univerzálnímu pojetí umění založenému na konvenční struktuře, která zaručuje dílům napříč druhy a žánry identitu. Toto pojetí, ač definované spíše v náznacích, než jako konzistentní teorie, se ze všech teorií doposud nabídnutých v této práci, jeví jako nejvíce vyhovující, protože naznačuje pojetí umění jakožto funkcionálně-normativní praxe, které sledujeme v této práci. I když Binkley nespecifikuje žádný mechanismus, kterými se konvence umění řídí, ani neříká, jakým způsobem se konvenční faktor promítá do morfologie díla, a už vůbec nemluví o funkcích a účelech, lze říci, že jeho postřeh o plně konvenčním charakteru umění je krokem správným směrem.

V této části práce jsme se zaměřili na dvě teorie, které definují umění jako produkt kultury a praxe. Nejprve jsem představila teorii Noëla Carrola, pro kterého byl klíčový pojem „identifikační narativ“, a viděli jsme, jak se identifikace uměleckého díla jeho prostřednictvím vztahuje k nějakému historickému kontextu či kulturní praxi. Dále jsme analyzovali text Timothy Binkleyho „*Piece: proti estetice*“, v němž se nacházejí dvě implicitní definice umění,

¹⁶⁴ Ibid., s. 300.

kteře jsou ve vzájemném protikladu. První definice nahlížela na umění prizmatem dualistického paradigmatu a identifikovali jsme v ní veškeré průběžně definované omyly, které z něho vycházejí. Druhá definice, i když velmi opatrným způsobem, anticipovala pojetí umění jakožto normativní praxe.

Pojďme na tomto místě ještě ve stručnosti shrnout, jakým způsobem se uvedené teorie stavějí ke třem východiskům konceptuálního umění, které zde sledujeme. Je patrné, že závěry vycházející z těchto teorií se v tomto ohledu nebudou nijak podstatně lišit od závěrů, ke kterým jsme dospěli na konci kapitoly zaměřené na institucionální teorii.

Podívejme se nejprve na princip specifity média, jenž se konceptuální umělci snažili svou tvorbou překročit. Carroll nekladl na morfologickou specifitnost žádné nároky – jedinou podmínkou, kterou pro identifikaci prostřednictvím narativu stanovil, bylo to, že tento narativ musí vztahovat zkoumaný umělecký jev k umělecko-historickému kontextu nějakým racionálním způsobem, či že tento příběh musí být nějakým způsobem doložitelný. Vyplývá z toho, že podle Carrolla umělecké dílo nemusí být mediálně specifické, protože záleží na kvalitě příběhu, nikoliv na morfologii. Binkley, v souladu se svojí první teorií, naopak definoval mediální specifitu jako nutnou podmínku identifikace uměleckého díla, ale pouze pro zavedená umělecká média. Tvrdil, že fyzikální vlastnosti, na základě kterých se konstituují morfologické rysy specifické pro tradiční druhy vizuálního umění, jsou nezbytné k tomu, abychom tradiční dílo rozpoznali jakožto umělecké dílo daného druhu. Oproti tomu konceptuální umění mediálně specifické být nemusí, protože nemá hmotnou podstatu a není zde tudíž nic, na základě čeho by identifikace byla možná. V rámci své druhé teorie se Binkley tímto problémem nezabýval, jelikož ale nenabídnul žádný mechanismus, který by převáděl konvence díla do dané formy, lze předpokládat, že podmínka mediální specifity, oproti předchozímu případu, naplněna být nemusí.

Z hlediska konceptu dematerializace objektu budou závěry analogické. Jelikož pro Carrola ani pro Binkleyho v rámci jeho druhé teorie nejsou kladeny žádné nároky na morfologii, je možné dematerializované objekt uznat jakožto objekty umělecké. V případě Binkleyho první teorie to bude pochopitelně platit pouze pro konceptuální umění, které nemá hmotnou podstatu, nikoliv pro umění zavedených uměleckých druhů, kde jsou naopak fyzikální vlastnosti nutnou podmínkou příslušnosti k nějaké třídě umění.

Výše uvedené také implikuje, jak si sledované teorie stojí v konfrontaci s principem deestetizace. Připomeňme, že základním východiskem tohoto konceptu je teze, že umění nemusí mít estetický charakter a nemusí spadat do kategorií vymezených tradiční estetikou. Carroll se tímto tématem otevřeně nezabýval, jeho teorie je ale postavena na pojmech, které mají s tradičními estetickými kategoriemi máloco společného, a je tudíž jasné, že umění a estetika se z jeho pohledu navzájem nutně nepřekrývají. Binkley byl v tomto smyslu zcela explicitní – konceptuální umění podle něj nemá s estetikou nic společného, na rozdíl od tradičního umění, které je naopak estetické ve všech směrech.

5.3 Shrnutí

Pátá část této disertační práce zkoumala dva typy definic umění druhé poloviny 20. století, které se zaměřovaly na jeho nezjevné vlastnosti. Nejprve byla uvedena institucionální teorie, zabývali jsme se teorií Arthura C. Danta, kterou vše začalo, a především texty hlavního proponenta institucionální teorie, George Dickieho. Poté jsme se zaměřili na teorie Noëla Carrola a Timothy Binkleyho, kteří se snažili umění definovat jako kulturně závislou praxi. Před samotnou analýzou institucionální teorie jsme se také krátce zabývali Dickieho kritikou estetických kategorií, ze které jeho teorie vychází, a viděli jsme, jak Dickie kritizoval pojmy, jako jsou estetická distance, estetický postoj, estetický zážitek či estetické vědomí a snažil se

jakékoliv estetické zkoumání odpsychologizovat. V návaznosti na antiesencialisty Dickie také zdůrazňoval nutnost zaměření estetiky na jazykovou analýzu pojmů.

Po krátké expozici Dickieho počátečních úvah jsme představili Dantův pojem „svět umění“, který se později stal základem Dickieho institucionální teorie. Nezjevnou strukturou, která zajišťuje identifikaci uměleckých děl, se pro Danta stala nějaká podpůrná teorie. V souvislosti s tímto poznatkem jsme ovšem zjistili, že i když teorie zcela jistě dokáže umění vysvětlit, netvoří jeho podmínku, protože umění lze daleko spíše než s přihlédnutím k nějaké teorii identifikovat na základě praxe, a to většinou na první pohled. To nás dovedlo k pojmu účelu a zjistili jsme, že umělecké dílo je nerozlučně spjato se svojí funkcí, která se promítá do jeho morfologie. Na základě uvedeného jsme učinili závěr, že jakékoliv teorie, které za identifikační považují výlučně nezjevné vlastnosti, se nutně mýlí, protože při identifikaci uměleckého díla hrají roli jak jeho viditelné morfologické rysy, bez nichž není adekvátní rozpoznání jakéhokoliv objektu jako objektu určitého typu možné, tak nezjevný účel, který tyto rysy spíná a přizpůsobuje je psychofyzickým podmínkám člověka.

Na Dantův pojem „svět umění“ navázal George Dickie, viděli jsme celkem čtyři verze jeho institucionální teorie, v nichž shodně hrál nejdůležitější roli soubor dvou nutných a postačujících podmínek – arteficialita a sociální status uměleckého díla udělený v kontextu uměleckého světa. Pokračovali jsme ve směru kritiky, který jsme naznačili již v souvislosti s Dantem. Nejprve jsme se zaměřili na některé známé kritické připomínky k ní a poté jsme provedli analýzu Dickieho rozlišení mezi deskriptivními a normativními pojmy, kterou jsme započali již v souvislosti s antiesencialismem i formalisticko-esencialistickými teoriemi. V tomto kontextu jsme učinili závěr, že prostřednictvím deskriptivních pojmů, které mají z podstaty vlastní definice implikovat stálost, není možné definovat něco, co se mění a vyvíjí. Veškeré pojmy jsou v tomto smyslu normativní, protože pouze aktualizují hodnoty

identifikované prostřednictvím nějakého širšího funkcionálně-normativního rámce a neexistuje zde jakákoliv privilegovaná sada pojmů, která by dokázala popsat nějakou esenci či svět o sobě. Tento poznatek jsme rozšířili a zjistili jsme, že zásadní chybou, kterou udělal Dickie, byla snaha neutrálně definovat objekt, který má sociálně determinovaný charakter. Vyplynulo z toho, že svým pokusem přesunout definiční vlastnosti k vlastnostem nezjevným, Dickie esencialismus nezachránil, protože samotná představa neměnné esence definující nějaký kulturní statek, ať již je tato esence jakéhokoliv druhu, není udržitelná. Zopakovali jsme také, že stejná obtíž se týká i formalisticko-esencialistických definic, včetně té Greenbergovi a Beardsleyho, a znovu se potvrdilo, že jakákoliv esenciální definice umění není z výše uvedeného důvodu metodologicky možná.

Zaměřili jsme se na hlubší příčiny celého problému a vyšlo najevo, že za sledovanými potížemi je dualistické pojetí skutečnosti, které nedokáže vysvětlit, jakým způsobem se zjevné morfologické a nezjevné sociální vlastnosti uměleckého díla navzájem propojují. Namísto něj jsme nabídli pojetí reality jakožto proměnlivého silově-energetického pole, v němž se nezjevné vlastnosti promítají do výsledné podoby uměleckého díla prostřednictvím účelu, a kde se pomocí nejrůznějších funkcionálně-normativních rámců identita objektů může měnit.

Po kritice institucionální teorie jsme přistoupili k teorii Noëla Carrola. Nejprve jsme viděli, jak se Carroll vzdal nároku na vytvoření reálné definice postavené na základě nutných a postačujících podmínek – analogicky k našim zjištěním si všimnul nemožnosti reflektovat vyvíjející se praxi prostřednictvím nějakého neměnného hlediska – a nabídnul tezi, že identifikačním rámcem umění je historický či identifikační narativ, který slouží jako praktická pomůcka při určování identity uměleckých děl. V této souvislosti jsme zkoumali, jestli praxe skutečně uvedeným způsobem funguje, a v návaznosti na poznatky zjištěné při analýze institucionální teorie se potvrdil závěr, že objekty lze identifikovat výhradně s odvoláním na jejich morfologii. Carroll tudíž udělal stejnou chybu jako Dickie – zůstal svázan

dualistickým pojetím skutečnosti a neuvědomil si provázanost mezi zjevnými a nezjevnými vlastnostmi umění. Jako alternativu ke Carrollovu pojetí identifikace jsme představili pojmy identifikačních norem či identifikačních funkcionálně-normativních rámců, které na základě specifických morfologických rysů kategorizují objekty jakožto objekty svého druhu, či dokonce objekty jako objekty vůbec, a naznačili jsme, že tyto rámce stvrzující přítomnost estetické funkce přicházejí ke slovu i v případě konceptuálního umění.

Na závěr páté části práce jsme se věnovali textu „Piece: proti estetice“ Timothy Binkleyho. Řekli jsme, že v tomto textu se nacházejí dvě implicitní teorie umění a estetická, které stojí ve vzájemném protikladu. Začali jsme definicí, která navazovala na východiska samotných konceptuálních umělců, jež jsme v první části této práce shrnuli pod pojmy překročení mediální specifity a dematerializace a deestetizace uměleckého objektu. Podobně jako konceptuální umělci Binkley ztotožnil estetiku s vkusem, malířskou esenci pojímal neutrálně, deklaroval její závislost na vzhledu, a ostře odděloval materiální (fyzikální) a konceptuální (ideové) vlastnosti umění. Jeho teze vyústily v přesvědčení o neslučitelnosti čehokoliv estetického s možností sdělovat informace, přičemž právě schopnost sdělování informací dle Binkleyho zůstává doménou konceptuálního umění, které tudíž nemůže mít estetickou podstatu. Binkleyho implicitní teorii jsme také komparovali s teorií Clementa Greenberga a zjistili jsme, že obě dvě představují mezní, i když opačná vyjádření dualistického paradigmatu.

Nakonec jsme ukázali Binkleyho druhou definici umění, která byla sice nabídnuta spíše v náznaku, ale doposud se nejvíce přibližovala funkcionálně-normativnímu pojetí estetická, které sledujeme v této práci. V souladu s touto teorií Binkley tradiční i konceptuální umění definoval s odvoláním na umělecké konvence a kulturní praxi umění, která se odehrává mimo esenciálně vymezené vlastnosti a která tudíž určitým způsobem překračuje dualistické pojetí skutečnosti.

Při zkoumání jednotlivých teorií jsme se také vždy krátce věnovali jejich srovnávání s východisky konceptuálního umění, které jsme definovali v první části práce, jmenovitě šlo o principy překročení mediální specifity a dematerializace a deestetizace uměleckého objektu. U všech zkoumaných teorií této části práce zaměřených na nezjevné vlastnosti umění jsme viděli, že s konceptuálním uměním nemají problém, protože se při hledání identifikačních vlastností odklonily od morfologie díla. Není se ani čemu divit – všechny tyto teorie byly vytvořeny právě se záměrem, aby konceptuální umění mohlo být zahrnuto do sféry umění.

To samé lze říci i tak, že jsme byli svědky toho, jak konceptuální umění přinutilo estetickou teorii k určitým revizím, i když hlediska, která jsme doposud zkoumali, se neukázala jako uspokojivá. Při zkoumání jednotlivých teorií jsme několikrát narazili na možné příčiny tohoto stavu – dualistické pojetí skutečnosti, které vězí v jádru teorie konceptuálního umění i všech dalších doposud zkoumaných teorií, nedovolilo přistupovat ke skutečnosti s přihlédnutím k provázanosti mezi zjevnými a nezjevnými vlastnostmi umění, které jsou v rámci uměleckého díla nerozlučně spjaty, a to prostřednictvím estetického funkcionálně-normativního rámce, který determinuje jejich viditelnou podobu.

Teorie, které jsme doposud v celé této práci zkoumali, byly vytvořeny zhruba od padesátých do osmdesátých let minulého století (s výjimkou Carrollovy teorie, která je novější). Tyto teorie tvořily v rámci anglo-americké analytické estetiky určitou ucelenou debatu, jednotlivé texty na sebe velice často kriticky navazovaly, případně se snažily vylepšovat to, co bylo v předchozích teoriích opomenuto. I přesto, že debata ohledně statusu konceptuálního umění přestala být zhruba od osmdesátých let 20. století na pořadu dne, a konceptuální umění bylo přijato jakožto standardní umělecká technika, která se vyučuje na vysokých uměleckých školách, adekvátní teorie konceptuálního umění, která by jej zasazovala do širšího filozofického či metafyzického kontextu i do běžného povědomí, stále chybí. Lze se domnívat, že důvodem,

proč tomu tak je, by mohla být právě poplatnost dualistickému paradigmatu, které dodnes nepřestalo našemu přístupu ke skutečnosti dominovat.

V další části této práce bych se ráda zaměřila na dvě teorie konceptuálního umění novějšího data, které na rozdíl od teorií představených doposud přímo nesouvisejí se snahou o definici umění. Sledují spíše otázky vztahující k samotným specifickým konceptuálního umění a především se snaží konceptuální umění zařadit zpět do estetického diskurzu. Uvidíme ale, že ani ony se nedokázaly vyprostit z omezení daných dualismem, protože, podobně jako Binkley, vzaly příliš vážně samotná teoretická východiska konceptuálního umění, která negativně navázala na Greenbergovu redukovanou estetickou teorii, což vedlo k naprostému rozklížení mezi percepčními a konceptuálními vlastnostmi umění i mezi tradičním a konceptuálním uměním vůbec.

6. Estetické teorie konceptuálního umění

Již několikrát bylo v této práci zmíněno, že základní chybou úvah zaměřujících se na konceptuální umění je ostré rozlišení mezi percepčním a konceptuálním i rozlišení mezi zjevnými a nezjevnými vlastnostmi umění, jež vycházejí z dualistického paradigmatu, které má na jednu stranu za následek ztotožnění vizuálního umění s fyzikálním médiem a na stranu druhou pojetí konceptuálního díla jakožto dematerializované ideje. Uvedli jsme, že v anglo-americkém uměleckém diskurzu tento přístup prosazoval Clement Greenberg a převráceným způsobem na něj navázali i samotní konceptuální umělci prostřednictvím svých manifestů a těmito manifesty se dále inspiroval například Timothy Binkley. Můžeme říci, že greenbergovská východiska s dualistickým základem se stala integrální součástí úvah o konceptuálním umění, aniž by je kdokoliv zpochybňoval, a lze se také domnívat, že jejich prizmatem často nahlížíme na umění dodnes.

V této části práce bych se ráda zaměřila na dvě teorie konceptuálního umění novějšího data, které sice shodně přijímají princip dematerializace objektu, v dalších dvou konceptualistických východiscích definovaných ve druhé části této práce se ale od přesvědčení konceptualistů do větší či menší míry odchylují. Oběma těmito teoriím jde o zahrnutí konceptuálního umění do sféry estetična, tj. snaží se rozšířit či interpretovat estetické jevy tak, aby mohly zahrnovat i dematerializované entity a nikoliv pouze entity percepční, o jejichž estetickém charakteru nemají pochybnosti.

Nejprve představím teorii Petera Goldieho a Elisabeth Schellekens, jejichž estetická interpretace konceptuálního umění je postavena na tezi, že konceptuální umění dokáže zprostředkovat speciální druh zkušenostního poznání *jaké-to-je*,¹⁶⁵ pro nějž je charakteristické spojení kognitivní a estetické hodnoty, a dále teorii Diarmuida Costella, který se pokouší se

¹⁶⁵ Peter GOLDIE – Elisabeth SCHELLEKENS, *Who's Afraid of Conceptual Art?*, London and New York: Routledge 2010, 101–104 s.

rehabilitovat kantovský přístup k estetice a konceptuální umění vysvětluje prostřednictvím vybraných Kantových pojmů.¹⁶⁶

Na příkladu těchto teorií také uvidíme, jaké otázky a problémy se v současné estetice v souvislosti s konceptuálním uměním řeší – debata již není zaměřena na snahu definovat pojem umění s cílem zahrnout i sporné případy na základě jejich nezjevných vlastností, ale spíše na konkrétnější otázky, které v souvislosti s konceptuálním uměním vyvstávají, a principy, kterými se řídí. Konceptuální umění je již uznáno jakožto svébytný typ umění či umělecký druh, jemuž se estetická teorie musí nějakým způsobem přizpůsobit, má-li být teorií umění, která drží krok s uměleckou praxí. Svými závěry jsou tyto teorie značným posunem od samotných východisek konceptuálních umělců i teorií sledovaných v minulé části této práce, které sice akceptovaly konceptuální umění jakožto druh umění, neuznávaly ale jeho estetickou povahu. Uvidíme ovšem, že sledované teorie i přes jejich chvályhodnou snahu nedokáží adekvátně vysvětlit, jaký je vztah mezi ideou a jejím viditelným nosičem, za čímž stojí jejich poplatnost principu dematerializace objektu vycházející z dualistického paradigmatu. Obě dvě také považují vysvětlení estetického charakteru dematerializovaných entit za dostatečné pro přijetí konceptuálního umění do estetického diskurzu, aniž by si uvědomily, že otázku konceptuálního umění nevyřeší propojení referenčních vlastností s estetickým, protože veškeré umění je referenční a nic není estetickým ani díky, ani navzdory svému referenčnímu charakteru.

Základním problémem teorie konceptuálního umění je totiž vyřešení otázky funkce a záměru konceptuálního díla v souvislosti s jejich viditelnou manifestací, k čemuž je ovšem nutná změna dualistického paradigmatu na paradigma, které neklade ontologickou distinkci mezi percepčními a konceptuálními vlastnostmi umění. Opět v této souvislosti nabídneme funkcionálně-normativní teorii umění a příslušné pojetí reality jakožto silově-energetického

¹⁶⁶ Viz zejména COSTELLO, *Kant podle Greenberga, aneb Osud estetiky v současné teorii umění*.

pole. Umělecké dílo je v tomto smyslu viditelnou manifestací své ideje, jež se konstituuje prostřednictvím nejrůznějších funkcionálně-normativních rámců, které spíná estetický rámeček determinující identifikační vlastnosti díla, což platí pro veškeré druhy umění včetně umění konceptuálního.

6.1 Konceptuální dílo jako idea idea – Peter Goldie a Elisabeth Schellekens

I.

V minulých dvou částech této práce jsme se zabývali teoriemi umění, které pocházejí z padesátých až osmdesátých let minulého století, a zaznamenali jsme příklon ke snaze definovat umění s odvoláním na jeho nezjevné rysy. Všimli jsme si také, že všechny tyto teorie byly do větší či menší míry skeptické vůči konceptům tradiční estetiky, což jsme ovšem kritizovali jakožto poplatnost příliš úzkému pojetí estetična, které vychází z dualistického paradigmatu. V této kapitole bych ráda nabídla novější teorii, která se na rozdíl od předchozích teorií s estetickou teorií nerozchází a naopak se snaží tuto teorii přizpůsobit tak, aby zahrnovala i sporné případy konceptuálního umění. Cílem ovšem bude ukázat, že ani tato teorie se nedokázala dualismu zbavit a některé její závěry jsou tudíž chybné. Zaměříme se na knihu *Kdo se bojí konceptuálního umění?*¹⁶⁷ autorů Petera Goldieho a Elisabeth Schellekens, která představuje ucelený a čtivý přehled o současném přístupu ke konceptuálnímu umění a zároveň nabízí vlastní teorii, příležitostně se také obrátím k článkům „Estetická hodnota idejí“¹⁶⁸ a „Konceptuální umění a poznání“.¹⁶⁹

¹⁶⁷ GOLDIE – SCHELLEKENS, *Who's Afraid of Conceptual Art?*

¹⁶⁸ Elisabeth SCHELLEKENS, *The Aesthetic Value of Ideas*, s. 71–91.

¹⁶⁹ Peter GOLDIE, *Conceptual Art and Knowledge*, s. 157–170.

Jak napovídá již název knihy, Goldie a Schellekens považují konceptuální umění za něco, co představuje určitou výzvu umění, čili takový druh tvorby, který je v příkrém rozporu s naším běžným chápáním umění:

Není to samozřejmě poprvé, kdy je inovativní umění shledáno silně provokativním. Surrealismus, futurismus a dokonce i impresionismus byly ve své době považovány za hluboce pobuřující [...]. Navzdory šoku vyvolanému takovými směry, jako byl například impresionismus, je ale většina umění nakonec absorbována do kategorie, o které nyní smýšlíme jako o tradičním umění. Pokud se naučíme porozumět tomu, co tato nová díla vyjadřují a pochopíme jejich metody, většinou je akceptujeme a dokonce se nám začnou líbit, jako v případě impresionismu. Pokud se ovšem konceptuální umění v tomto ohledu od ostatních uměleckých směrů liší, bude nutné zjistit, v čem je výzva vyvolaná tímto uměním tak radikální, že stále odolává asimilaci do dějin (více či méně) tradičního umění.¹⁷⁰

Negativní chápání a hodnocení konceptuálního umění není něčím ojedinělým či překonaným, ale podle autorů představuje ten nejběžnější přístup, který je v nás hluboce zakořeněn a na základě předsudků vycházejících z hodnocení tradičního umění nás ovlivňuje na zcela nevědomé úrovni. V čem tedy specifikum konceptuálního umění spočívá? Goldie a Schellekens shrnují základní charakteristiky konceptuálního umění do několika bodů, jsou jimi:

- 1) *sebereflexivita a ironie* – konceptuální umění má velice často podobu ironického komentáře k dějinám samotného umění; 2) *protidefiniční charakter* – konceptuální umění se staví proti běžné definici umění a zpochybňuje tradiční chápání umění a umělecké tvořivosti; 3) *zaměření proti médiím* – tradiční umělecké druhy používají jako své výrazové prostředky fyzikální média specifická pro ten který druh umění, tzn. všechny typy umění využívají specifická média, která jsou jim vlastní, zatímco konceptuální umění tvoří mimo média;
- 4) *dematerializace uměleckého díla* – konceptuální dílo není považováno za materiální objekt, na který si můžeme sáhnout, vidět ho nebo cítit. Zatímco tradiční umělecké dílo je zprostředkováno *fyzikálním médiem* (např. olejem na plátně), v konceptuálním díle hrají fyzikální vlastnosti zcela odlišnou úlohu, protože slouží jako pouhý *prostředek* přístupu k samotnému dílu, které má dematerializovaný charakter; 5) *zaměření proti estetice* – zatímco

¹⁷⁰ GOLDIE – SCHELLEKENS, *Who's Afraid of Conceptual Art?*, s. 6.

v tradičním díle estetická hodnota vychází z percepčních vlastností díla zprostředkovaných fyzikálním médiem, což zakládá jeho souvislost s estetikou, konceptuální umění s estetikou nic společného nemá, protože zde nejsou estetické vlastnosti, ke kterým by bylo možné směřovat estetické hodnocení;¹⁷¹ 6) *umění jako idea idea* – u tradičního umění je idea umělce zprostředkovaná fyzikálními vlastnostmi díla, ale jelikož v konceptuálním umění je médiem samotná idea, která sekundárně převádí specifický záměr či ideu umělce, umělecké dílo lze nazvat *idea idea*.¹⁷²

Z uvedených důvodů se konceptuální umění radikálně odlišuje od tradičního umění:

S kořeny sahajícím až k Duchampovi, které stále ovlivňují dnešní produkci, je patrné, že konceptuální umění má určité rysy, které jsou pro něj typické – protidefiniční zaměření, tvorbu mimo média, dematerializovaný a antiestetický charakter, lingvistickou, esoterickou a ironickou povahu a je sebereflexivní. Máme ovšem za to, že tím, co stojí v srdci konceptuálního umění, a k čemu mnohé z těchto charakteristik směřují, je *idea idea*. V tradičním umění, jako je malba, je médiem pro vyjádření umělcovy vize, tj. jeho záměru, fyzikální médium – barvy na plátně, které na něj byly naneseny speciálním způsobem. V konceptuálním umění *neexistuje fyzikální médium, médiem je idea*.¹⁷³

Po definici hlavních charakteristických rysů konceptuálního umění jej Goldie a Schellekens konfrontují s antiesencialistickými teoriemi a institucionalismem a snaží se ukázat, proč tyto teorie nejsou uspokojivé. Antiesencialismus kritizují ve dvou základních směrech: 1) problematický je jednak pojem rodových podobností založený na viditelných vlastnostech, protože konceptuální umění zcela zjevně postrádá požadované percepční charakteristiky, a 2) za rozporuplné lze podle autorů rovněž považovat tvrzení, že umění nelze definovat esenciálně na základě výčtu nutných a postačujících podmínek, protože taková definice se neslučuje s inovativním charakterem umění – pokud si vezmeme například tezi umělce Donalda Judda „když někdo něco prohlásí za umění, je to uměním“, lze říci, že samotná proklamace

¹⁷¹ Na rozdíl o ostatních bodů s touto tezí Goldie a Schellekens nesouhlasí – i když má oproti tradičnímu umění konceptuální umění naprosto odlišný charakter, lze jej definovat v estetických pojmech, jak uvidíme dále.

¹⁷² Ibid., s. 12–33.

¹⁷³ Ibid., s. 33.

o uměleckém statusu nějakého objektu tvoří nutnou i postačující podmínku umění, a tudíž podle Goldieho a Schellekens antiesencialisté nemohli mít pravdu.¹⁷⁴

V souvislosti s kritikou institucionální teorie se autoři zaměřují na údajnou hodnotovou neutralitu institucionální definice – není podle nich možné, aby umělecké dílo bylo vytvořeno bez jakéhokoliv nároku na jeho kvalitu a tudíž i hodnotu, protože uměleckým dílem se nestává jakýkoliv objekt, který za něj byl kýmkoliv prohlášen, ale pouze objekt deklarovaný kvalifikovaným umělcem, a tudíž nějaký aspekt hodnoty vždy musí být při tvorbě přítomný, jinak by totiž umělcem mohl být naprosto kdokoliv.¹⁷⁵

Goldie a Schellekens také zkoumají funkcionální charakter umění a zaměřují se na takové definice, jež se snaží „umění definovat na základě toho, k jakému účelu je míněno či zamýšleno“.¹⁷⁶ Všímají si, že v klasickém vymezení je umění charakterizováno svou schopností vyvolávat estetickou libost či určité pocity a emoce, které vycházejí z fyzikálních vlastností díla, což lze shrnout pod hlavičku estetického prožitku. Podmínkou estetického prožitku je z tohoto pohledu pouze přímý střet s percepčními vlastnostmi, či alespoň přímá konfrontace se zobrazovanými obsahy v případě literatury, což ovšem není v případě konceptuálního umění možné, protože toto umění nezprostředkovává fyzikální médium, ale idea, a tudíž zde neexistuje požadovaná báze, na základě které by estetický zážitek mohl být navozen.

V podobné souvislosti autoři citují Binkleyho, souhlasí s ním ale pouze částečně:

Centrální myšlenkou Binkleyho článku (který se příznačně jmenuje *Piece: proti estetice*) je teze, že pojem *estetického* není vyčerpán pojmem *uměleckého*. *L. H. O. O. Q.* není v žádném případě estetickým dílem (jak samotný Duchamp prohlašoval), ale neznamená to, že se nejedná o umění a že toto dílo nemá uměleckou podstatu. [...] Na pojem *estetična* se budeme muset podívat podrobněji a pokusíme se zjistit, jestli tento pojem nakonec nemůže zahrnovat možnost, jestli *ideje* (například Duchampovy), nemohou být estetické.¹⁷⁷

¹⁷⁴ Ibid., s. 46.

¹⁷⁵ Ibid., s. 48.

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Ibid., s. 74.

Podle Goldieho a Schellekens totiž není rozkol mezi konceptuálním uměním a estetikou či estetickým prožitkem nutný – vždy záleží na tom, jakým způsobem tyto pojmy definujeme.¹⁷⁸

V kontrastu s Binkleyho teorií podle Goldieho a Schellekens neexistuje žádný důvod, proč by estetický prožitek nemohl vyvstat v souvislosti i s jinými než percepčními vlastnostmi díla či mimo rámec přímého vnímání (jako v případě literatury): „Ústřední myšlenkou je skutečnost, že *ideje* díla mohou disponovat určitým druhem estetické hodnoty, která je odlišná od hodnoty, na kterou se zaměřuje tradiční estetika. Přesněji řečeno, zdrojem estetického potěšení není v případě těchto [konceptuálních] uměleckých děl *percepční zážitek*.“¹⁷⁹ I když tedy konceptuální umění tvoří mimo média (není mediálně specifické) a má dematerializovanou povahu, neznamená to, že proto musí být anti-estetické.

V čem ale podle Goldieho a Schellekens specifická estetická hodnota konceptuálního umění, či příslušného estetického zážitku, spočívá? „Nemohou být estetické vlastnosti idejí spíše otázkou trefnosti, tj. vycházející ze *zážitku* nežli percepční?“, ¹⁸⁰ ptají se autoři a všimají si, že estetické vlastnosti idejí získávají svůj status *metaforicky* – rozdíl mezi tradičně pojatými estetickými vlastnostmi a estetickými vlastnostmi konceptuálního umění (prožitkovými) se tedy odvíjí od míry jejich doslovnosti versus metaforičnosti. Metafora doslova *obarvuje* naše vnímání idejí a staví je do roviny zážitku:

Přijmeme tvrzení, že ideje mohou mít estetické vlastnosti, které nejsou přístupné přímému vnímání. Pokud je pravdivé, ideje mohou být *esteticky* hodnotné díky specifickému druhu *estetického* prožitku, který zprostředkovávají. Když se například díváme na Duchampovu *Fontánu*, libost, kterou pocítujeme, nevychází (nebo by alespoň neměla vycházet) z percepčních vlastností pisoáru, lesku porcelánu apod., ale vyvolává ji značná *vynalézavost* (a nejspíš také *nestoudnost*) Duchampovy ideje a také způsob její realizace.¹⁸¹

Zážitková hodnota idejí, která v rámci konceptuálního díla tvoří jeho estetickou hodnotu, před nás také staví otázku rozdílu mezi touto hodnotou a hodnotou kognitivní, která je z běžného

¹⁷⁸ Ibid., s. 49.

¹⁷⁹ Ibid., s. 98.

¹⁸⁰ Ibid., s. 101.

¹⁸¹ Ibid., s. 104.

pohledu pro ideje specifická. „Většina filozofů se shodne na tom, že jedním z důležitých druhů umělecké hodnoty je *kognitivní hodnota*. Kognitivní hodnota je taková hodnota uměleckého díla, která nějakým způsobem těm, kteří přijdou s dílem do kontaktu, sděluje či přináší poznání.“¹⁸² Kognitivní hodnota umění je podle Goldieho a Schellekens obsažena nejen v dílech konceptuálního umění, ale týká se i tradičních zobrazivých děl, což je demonstrováno na příkladu obrazu *Piják absintu* Edgara Degase (obr. 24), který specifickým způsobem ukazuje osamělost života. Schellekens definuje kognitivní hodnotu tradičního umění jakožto hodnotu vycházející z toho, co dílo zobrazuje, tedy z faktů, která jsou obsažena například ve vyobrazení určité historické události, jako v díle *Poprava císaře Maxmiliána* (obr. 25). Kognitivní hodnota v zobrazivých dílech podle ní stojí v ostrém protikladu k jejich estetické hodnotě, která je aktualizována harmonií kompozice či emocionální intenzitou zobrazené scény.¹⁸³

Co se týče konceptuálního umění, kognitivní hodnota zde není něčím nahodilým, co vedle estetické hodnoty může, ale nemusí být přítomno, jako je tomu u tradičního umění, ale tvoří samotnou jeho podstatu. Otázka této hodnoty je obzvláště aktuální pro filozofická díla jako jsou Kosuthova *Jedna a tři židle* (obr. 20) nebo *Cogito Ergo Sum* (obr. 13) umělkyně Rosemarie Trockel, která vyžadují určité předchozí filozofické znalosti a zvláštní intelektuální uchopení. Přítomná je ale i u ostatních konceptuálních děl – například dílo *Prostor uzavřený vlnitým plechem* Santiaga Sierry (obr. 12), kdy se diváci namísto avizované vernisáže výstavy v londýnské Lisson Gallery dočkali galerie uzavřené vlnitým plechem, podle Goldieho a Schellekens nabízí k prožitku frustraci z nemožnosti se někam dostat, což lze také považovat za určitý druh poznání.¹⁸⁴ „*Uzavřený prostor* nás staví do speciální pozice reflexe zkušenosti

¹⁸² Ibid., s. 124.

¹⁸³ SCHELLEKENS, *The Aesthetic Value of Ideas*, s. 73.

¹⁸⁴ Ibid., s. 124. Zmíněnému dílu Goldie také věnuje samostatný článek, viz GOLDIE, *Conceptual Art and Knowledge*, s. 157–170.

toho, jaké to musí být, když se někam nelze dostat z ekonomických či politických důvodů; můžeme reflektovat to, kolik lidí na světě se nachází v takto zoufalé situaci.“¹⁸⁵

S kognitivní hodnotou konceptuálního umění tedy souvisí i určitý způsob poznání, tj. estetické poznání. Jeho specifikum spočívá v tom, že se jedná o poznání nikoliv prostřednictvím argumentace, ale *poznání jaké-to-je*, které se neváže se k faktům, ale k určitému prožitku, v němž se kognitivní hodnota mísí s hodnotou estetickou. Oproti kognitivní hodnotě zprostředkované idejemi, jež jsou součástí nějaké propozice ilustrující realitu a odkazující k ní, je v případě konceptuálního umění nutný přímý prožitek idejí, do nějž vstupující i estetické faktory, tj. faktory hodnotící způsob jejich utvoření. Umění v tomto smyslu konfrontujeme v rámci zvláštního přístupu, kdy *reflektujeme* určité ideje či pocity, například zmíněný pocit frustrace a vzteku.¹⁸⁶ V případě filozofických děl potom specifická kognitivní hodnota spočívá ve způsobu, jakým tato díla kladou důležité filozofické otázky.¹⁸⁷ Konceptuální umění je tedy specifické jak svojí estetickou hodnotou, která má zvláštní zkušenostní charakter, tak svojí hodnotou kognitivní, která zprostředkovává jedinečné poznání *jaké-to-je* nebo nám předkládá zásadní filozofické otázky. Specifická kognitivní hodnota je také dle autorů jedním z hlavních cílů konceptuálního umění – pomáhá nám prožít naše společné lidství a sdílet jak pozitivní, tak negativní hodnoty nenahraditelným způsobem.¹⁸⁸ Je ovšem možné estetickou a kognitivní hodnotu i z nich vycházející poznání takto definovat a obstojí vůbec samotné vymezení konceptuálního díla jakožto *ideje ideje*?

¹⁸⁵ Ibid., s. 126.

¹⁸⁶ Ibid., s. 126.

¹⁸⁷ Ibid., s. 129.

¹⁸⁸ Ibid., s. 132.

II.

Při analýze úvah předložených Goldiem a Schellekens je nejprve důležité si všimnout, že autoři, s výjimkou teze o estetickém charakteru konceptuálního umění, zcela explicitně přejímají východiska Timothy Binkleyho, kterým jsme se věnovali v minulé části této práce. Lze tudíž říci, že kritika, která byla uplatněna v souvislosti s „první“ teorií Binkleyho se z velké části vztahuje i k nim – zásadní chybou, kterou jsme v tomto kontextu definovali, bylo ostré odlišení mezi tradičním a konceptuálním uměním na základě jeho dematerializované povahy, což bylo identifikováno jakožto poplatnost dualistickému paradigmatu. Připomeňme, že Binkley v souladu s myšlenkami konceptuálních umělců vycházel z příliš úzkého pojetí estetična, které převrátilo východiska Clementa Greenberga, na základě čehož přiřknul médiu tradičního malířství percepčně-materiální povahu a proti malířství postavil konceptuální umění, které pouze přenáší informace bez závislosti na jakémkoliv fyzikálním médiu.

Vyplývá z toho, že základní rys konceptuálního umění, za který Goldie a Schellekens prohlásili princip umění jakožto dematerializované *ideje ideje* (viz str. 128), má dualistické konotace a z hlediska funkcionálně-normativní teorie tudíž nemůže být správně vymezen. Již několikrát jsme v této souvislosti zmínili, že 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. Jestliže mají tedy dle Goldieho a Schellekens oněmi rozlišujícími vlastnostmi mezi tradičním a konceptuálním uměním být na jedné straně fyzikální médium a na straně druhé dematerializovaná *idea idea*, plynou z toho veškerá úskalí související s dualistickým paradigmatem.

Na uvedený problém se podívejme ještě jednou, z poněkud jiné úhlu. Podle Goldieho a Schellekens je konceptuální dílo *idea idea*, která není zprostředkována žádným fyzikálním médiem, ale idejemi samotnými, na druhou stranu u klasického obrazu jsou jeho estetické

vlastnosti ztotožněny s jeho materiální formou. Lze ale vůbec jakékoliv umělecké dílo zaměřovat s jeho hmotnou bází? Připomeňme v této souvislosti, že dokonce Beardsley pro všechny umělecké druhy nad úrovní fyzikálního objektu definoval percepční objekt (viz str. 57), který s ním sice určitým způsobem souvisí, ale nelze jej s ním ztotožnit. Aniž bychom museli přijmout Beardsleyho vymezení fyzikálního objektu, lze souhlasit s tím, že to, co u obrazu ve skutečnosti hodnotíme, nejsou jeho materiální vlastnosti, jak vyplývá z mezního vyjádření dualistického paradigmatu, ale idea díla, které se konstituuje až na úrovni asociací a pocitů, které tento nosič aktivuje. Nutné je ovšem dodat, že ani samotný nosič není ničím objektivním či fyzikálním, ale je pouze souborem specifických hodnot vyvstávajících prostřednictvím zraku jakožto základního antropologického funkcionálně-normativního rámce, který determinuje jejich viditelnost, tj. jejich identifikaci jakožto viditelných objektů určitého typu.¹⁸⁹ To samé lze říci i tak, že při recepci uměleckého 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. Barvy a tvary tak nehodnotíme jako materiální kvality, ale vztahujeme se k určitým intersubjektivně sdíleným konotacím, které tyto kvality představují – nehodnotíme například barvu jako takovou, ale pocity a asociace, které daná barva aktivuje a které jsou součástí idey díla.

Jak je ale tato idea konstituována? Zopakujme, že identifikační normy, o kterých jsme mluvili v minulé části práce (viz str. 107–110), slouží k rozpoznání specifické funkce díla, již je funkce estetická, a aktivují ji, další širší kulturně-společenské normy pak prostřednictvím reference slouží k zpředmětnění a následné identifikaci ideje umělce, která se v naší mysli konstituuje

¹⁸⁹ Samotný zrak a dokonce i hmat jsou tedy v tomto smyslu základními funkcionálně-normativními rámci, prostřednictvím kterých identifikujeme pevné viditelné objekty jako objekty vůbec. Jak již bylo řečeno, jejich primární funkcí je sloužit orientaci v prostoru a identifikovat místa, kterým je nutné se vyhnout, abychom nezakopli či nenarazili. Celá věc je velice prostá – když zavřeme oči, skutečně nebudeme schopni objekty identifikovat a orientaci ztratíme. Identifikace objektu jakožto neprostupného objektu je tedy specifickou hodnotou sloužící prostorové orientaci.

jako soubor hodnot vycházejících z širšího společenského kontextu. Rozdíl mezi tradičním a konceptuálním uměním tak nespočívá v jeho percepčních versus konceptuálních kvalitách, ale ve specifičnosti funkcionálně-normativních rámců, které převádějí umělcovu představu do viditelného celku, se společným jmenovatelem estetické funkce. Tento celek ovšem není v žádném případě celkem fyzikálním či objektivním – je pouze intersubjektivní hodnotou vytvořenou člověkem pro člověka, jejíž hodnotové znaménko se, i přes relativně stálý antropologicko-identifikační rámec, bude měnit v závislosti na tom, prostřednictvím jakých funkcionálně-normativních rámců k dílu přistupuje subjekt. V tomto smyslu je tedy jakékoliv umělecké dílo „konceptuální“ – je převedením určitých představ či idejí prostřednictvím základního identifikačního funkcionálně-normativního určení, které je estetické s cílem navození reflexe, do viditelného celku, a více či méně úspěšná identifikace těchto představ jakožto specifických hodnot závisí na individuální, byť intersubjektivně založené, zkušenosti subjektu, jež je dána funkcionálně-normativními rámci. Konceptuální kvality tedy nemohou být oním znakem, který odlišuje konceptuální umění od tradičního – přítomnost reference je totiž základem jakéhokoliv umění vůbec, ba lze dokonce říci, že stojí v pozadí veškeré naší konfrontace se skutečností, která se odehrává na základě nejrůznějších funkcionálně-normativních rámců, jež předurčují identitu objektů kolem nás a determinují náš přístup k nim.

V souvislosti s výše uvedeným se ještě podívejme na definici estetické a kognitivní hodnoty, kterou Goldie a Schellekens předkládají, a na z ní vycházející závěry ohledně estetického versus teoretického poznání. Podle autorů estetická hodnota tradičního umění vychází z materiálních vlastností díla nebo alespoň z obsahů díla předvedených přímému vnímání, v případě literatury. Vyjadřují ji nejrůznější vkusová adjektiva, která se vztahují k barevným a tvarovým kvalitám na ploše. Kognitivní hodnota tradičního umění, kterou podle Goldieho

a Schellekens disponují pouze zobrazivá díla, vedle toho vychází ze skutečností, ke kterým dílo odkazuje, například z vyhodnocení nějaké historické události.

Estetická hodnota konceptuálního umění, kterou Goldie a Schellekens definují v kontrastu s totožnou hodnotou umění tradičního, oproti tomu vyvstává při konfrontaci se samotnou ideou, jakožto důsledek speciálního přístupu k ní. Při estetickém hodnocení konceptuálního umění je nutný zážitek ideje, kdy hodnotíme nikoliv tradiční estetické vlastnosti vycházející z materiálních vlastností, ale kvality, jako jsou například vtip, trefnost apod. Estetická hodnota je v konceptuálním umění úzce svázána s hodnotou kognitivní a představuje speciální hodnotu *jaké-to-je*, jež se odlišuje od kognitivních hodnot vycházejících z diskurzivního myšlení tím, že namísto argumentace nabízí ideu k reflexi.

Podle Goldieho a Schellekens tedy kognitivní hodnota vychází z idejí a je základem poznání, a v případě konceptuálního umění se k ní váže ještě prožitková hodnota estetická, zatímco tradiční umění založené na percepční formě, které nepracuje s idejemi, poskytuje výlučně estetickou hodnotu a žádné poznání nepřináší, pokud se nejedná o zobrazivé umění. Je tomu ale tak? Odpověď na tuto otázku bude analogická předchozím úvahám – tak, jako se ideje nevztahují pouze ke kvalitám, které autoři definovali jakožto konceptuální, ani poznání nelze vztáhnout výlučně k nim. Řekli jsme, že veškeré umění je „konceptuální“, a jestliže souhlasíme s tezí, že kognitivní hodnota umění se specifickým způsobem odlišuje od analogické hodnoty např. teorie a že „kognitivní hodnota je taková hodnota uměleckého díla, která nějakým způsobem těm, kteří přijdou s dílem do kontaktu, sděluje či přináší poznání“,¹⁹⁰ neexistuje žádný důvod, proč by poznání nemohlo přinášet i tradiční umělecké dílo, dokonce i když je nezobrazivé, tj. abstraktní. Můžeme tedy shrnout, že pokud uznáme, že základní

¹⁹⁰ Ibid., s. 124.

charakteristikou kognitivní hodnoty je specifický přínos poznání odlišný od diskurzivního myšlení, nelze z jeho sféry vyloučit ani „percepční“ vlastnosti tradičního umění.

V čem ovšem specifičnost poznání, které umění přináší, spočívá, a v čem se tento druh poznání liší od diskurzivního myšlení, které je charakteristické především pro teorii? Ani v tomto ohledu bohužel není možné uznat většinu závěrů Goldieho a Schellekens, protože se odvíjejí od jejich mylného ztotožnění kognitivní hodnoty s hodnotou idejí definovaných jakožto protiklad k percepčním vlastnostem díla, jež vychází z dualistického pojetí skutečnosti – jak bylo právě řečeno, poznání se vztahuje k veškerým vlastnostem uměleckého díla pojatým jako specifické hodnoty, které jsou ve svém souhrnu vyjádřením idey umělce, ať již jsou tyto hodnoty „percepční“ či „konceptuální“. Co ale naopak přijmout lze, je poznatek, že v estetickém poznání půjde o specifický typ reflexe, i když nebudeme zcela souhlasit s definicí, kterou Goldie a Schellekens v této souvislosti předkládají, vrátíme se k tomu za chvíli.

V souvislosti s analýzou teorií založených na vztahových vlastnostech jsme hovořili o identifikaci uměleckých děl a nabídli jsme úvahu, že identifikace uměleckého díla se odehrává prostřednictvím identifikačních norem, díky kterým dokážeme na základě morfologie díla detekovat jeho estetickou funkci, což nám dává informaci o tom, jak s daným objektem naložit. Bylo také řečeno, že již okamžikem rozpoznání uměleckého díla jakožto objektu svého druhu, tj. objektu s estetickou funkcí, jsou všechny jeho relevantní vlastnosti identifikované na pozadí příslušného identifikačního rámce vnímány jako vlastnosti estetické, a naznačili jsme i to, že estetický identifikační funkcionálně-normativní rámec manifestující se v morfologii díla, právě díky kterému vnímáme vlastnosti rozpoznané v díle jako estetické hodnoty, funguje jako síla, která nás nutí tyto hodnoty vnímat reflexivním způsobem. Vnímání hodnot identifikovaných v díle jako hodnot estetických tak nezávisí na naší libovůli, ale na tom, že estetický identifikační rámec tento způsob vnímání, momentem rozpoznání funkce skrz jeho morfologické identifikační rysy, automaticky navozuje. Jak „percepční“, tak „konceptuální“

vlastnosti, jejichž původní funkce byla jiná než estetická, tedy získávají v rámci estetického funkčního určení svůj estetický status a v okamžiku identifikace díla jsou vnímány jakožto samoučelné hodnoty určené k reflexi, a to bez jakéhokoliv našeho zásahu či snahy.

Hodnota či spíše hodnoty uměleckého díla tedy nejsou něčím objektivním, co je v díle jednou provždy dáno, ale jedná se o určité energetické konstrukce, které vystávají okamžikem jejich identifikace prostřednictvím identifikačních, antropologických i kulturně-sociálních funkcionálně-normativních rámců, jež jsou i přes možné společné aspekty pro různé diváky, sociální skupiny či kultury do různé. Spíše nežli o hodnotách je tedy lepší mluvit o aktu estetického hodnocení, což implikuje nestálost a proměnlivost. Poznání, které dílo na základě tohoto hodnocení přináší, ať již vychází z „percepčních“ (barvy) či „konceptuálních“ (ideje) vlastností, je v obou případech co do svého charakteru identické – jedná se o poznání, které vychází z obsahů díla tvořících jeho ideu, jež se konstituují prostřednictvím estetického identifikačního funkcionálně-normativního rámce, díky němuž všechny relevantní vlastnosti vnímáme esteticky. Estetická hodnota tudíž není něčím, co by se vázalo k nějakým specifickým a jednou provždy definovatelným vlastnostem, či by se dalo vyjádřit vybraným druhem adjektiv, ale je to jakákoliv hodnota aktuálně vystávající na základě estetického identifikačního funkcionálně-normativního rámce, jehož prizmatem je dílo v určitou dobu, na určitém místě a určitým individuem reflektováno.

Co je ale charakteristickým znakem reflexivity estetického vnímání či poznání? Lze říci, že účelem uměleckého díla není nás nějakým způsobem pohnout k nějakému jednání či teoretizovat o nějakém tématu, ale reflektovat jeho obsahy, prostě je pozorovat a pokud možno se jimi nenechat strhnout k reakci či přístupu, které jim připisujeme mimo estetický kontext. Samoučelnost objektu daná jeho morfologickými identifikačními rysy navozuje

reflexivitu, podobně jako nás židle vybízí k posazení.¹⁹¹ Co to znamená? Zde si můžeme vypomoci klasickým schématem estetické distance,¹⁹² podle kterého se při recepci estetického objektu (objektu vnímaného v rámci estetického funkcionálně-normativního určení) naše vědomí rozštěpuje na *reflektované* a *reflektující* – reflektovaná část vědomí se specifickým způsobem vztahuje ke kvalitám objektu a reflektující část k části reflektované, čili k našim vlastním reakcím vůči objektu:

Při vztahování se k estetickému objektu, respektive při nástupu recepce estetického objektu, dochází k právě zmíněnému rozštěpu na vědomí reflektující a reflektované, kdy předmětem reflektujícího vědomí je vztah reflektovaného vědomí k jeho předmětu – nosiči estetického objektu. Pro estetickou recepci je tedy zcela zásadním faktor sebereflexe vnímatele [...].¹⁹³

Lze tedy říci, že v případě poznání zprostředkovaného uměleckým dílem, se jedná o sebepoznání našich reakcí vůči určitým podnětům, kdy v ideálním případě vlastní reakce nezaujatě pozorujeme, tzn. necháváme je odeznít, aniž bychom se v ideálním případě nechali vyprovokovat k reakci, již podnět vyvolává v původním kontextu. I když tedy Goldie a Schellekens měli pravdu, když tvrdili, že při recepci uměleckých děl se jedná o speciální typ reflexe ideje či idejí uměleckého díla, mýlili se jednak v tom, že tento modus vnímání je charakteristický pouze pro konceptuální umění (vynechali tradiční umění, které je podle nich závislé na své percepční formě a tudíž žádné ideje nezprostředkovává, pokud není zobrazivé), a samotný pojem reflexe za druhé nevymezili – kvůli omezením daným dualistickým paradigmatem – zcela přesně, protože reflexe se podle nich vztahuje k vnějším objektům, nikoliv k samotným obsahům naší vlastní mysli, jejichž identifikací prostřednictvím nejružnějších funkcionálně-normativních rámců poznáváme hodnoty širšího intersubjektivního vědomí.

¹⁹¹ Lze rovněž říci, že tak jako je židle ztělesněním naší potřeby sedět, je umělecké dílo manifestací potřeby reflexe. V osmé části této práce v této souvislosti zavedeme pojem *funkční korespondence*.

¹⁹² Viz např. Vlastimil ZUSKA, *Estetika – úvod do současnosti tradiční disciplíny*, TRITON 2001, s. 36–76.

¹⁹³ *Ibid.*, s. 42.

O co ale jde v případě teoretického poznání, například vědeckého? Je evidentní, že rozsah normativních rámců, které zde přicházejí ke slovu, bude mnohem omezenější, nežli v případě estetické reflexe. Ideálem vědeckého poznání je „čisté“ poznání zprostředkované deskriptivními pojmy, především jazyky logiky či matematiky zformulovanými do určitých obecně platných definic a zákonů, jejichž cílem je co nejvyšší možná jednoznačnost vůči pozorovaným jevům a zároveň co nejširší aplikovatelnost na příbuzné skupiny jevů, což vylučuje například zapojení jakýchkoliv emocionálních či kulturně-sociálních funkcionálně-normativních rámců (pokud samy nejsou předmětem vědeckého výzkumu):

V přírodovědě se pokoušíme odvodit speciální z obecného; jednoduchý jev se má pochopit jako důsledek jednoduchých, obecných zákonů. Obecné zákony, jsou-li slovně formulovány, mohou obsahovat jen několik málo pojmů, neboť jinak by zákon nebyl jednoduchý a obecný. [...] V přírodovědě proto musí být základní pojmy v obecných zákonech definovány s nejvyšší přesností a to je možné jen pomocí matematické abstrakce.¹⁹⁴

A obdobně v teoretické fyzice:

[...]se snažíme porozumět skupinám jevů tím, že zavádíme matematické symboly, které lze uvést do vztahu k faktům, totiž k výsledkům měření. Pro symboly používáme pojmenování, která objasňují jejich vztah k měření. Tímto způsobem souvisí symboly s běžnou řečí. Pak však spojuje symboly přísný systém definic a axiómů a konečně přírodní zákony se vyjadřují rovnicemi mezi symboly. [...] Takovým způsobem vyjadřuje matematické schéma uvažovanou skupinu jevů, pokud právě vystačí vztah mezi symboly a měřeními.¹⁹⁵

O vědeckém či teoretickém poznání lze tedy říci: 1) že se nevztahuje k objektivní skutečnosti, ale k tomu, jak se tato skutečnost jeví lidskému vědomí jakožto důsledek měření či pozorování, a 2) že pravdivost vědeckého výroku lze ověřit porovnáváním mezi výsledkem měření či pozorování a jazykem logiky a matematiky, jehož hlavním rysem je jednoznačnost. V kontextu sledované problematiky to znamená, že základní charakteristikou vědeckého či teoretického funkcionálně-normativního rámce je stále porovnávání vybraných vstupních dat získaných antropologicky determinovaným způsobem s určitým typem jednoznačně

¹⁹⁴ Werner HEISENBERG, „Řeč a skutečnost v moderní fyzice“, in *Fyzika a filosofie*, Praha: Aurora 2001, s. 126.

¹⁹⁵ *Ibid.*, s. 126.

definovaných symbolů, které tvoří specifický funkcionálně-normativní rámec, při snaze vyloučit veškeré informace, které jsou vůči tomuto schématu redundantní.

Jestliže je tedy cílem estetického poznání reflexe obsahů získaných prostřednictvím nejrůznějších (i když nikoliv všech) antropologických a kulturně-společenských funkcionálně-normativních rámců, cílem teoretického poznání je stále porovnávání výsledků měření a pozorování s omezeným počtem funkcionálně-normativních rámců, které se řídí daleko přísnějšími pravidly. Všimněme si, že jak v případě estetického, tak v případě teoretického poznání se nevztahujeme k objektivní skutečnosti, ale pouze k tomu, jak se nám tato skutečnost jeví jako soubor intersubjektivních hodnot zprostředkovaných relevantními funkcionálně-normativními rámci.

Když tedy Goldie a Schellekens hovořili o poznání *jaké-to-je*, které je typické pro umění, měli částečně pravdu, protože množství funkcionálně-normativních rámců, které jsou relevantní při recepci uměleckého díla i jeho konstituci v naší mysli, skutečně dokáže simulovat životní realitu a ukázat nám, jaké to je, v daleko širším měřítku nežli v tomto smyslu redukované poznání zprostředkované teorií. Jak již bylo řečeno, nemýlili se ani v tom, že v případě umění se jedná o speciální typ reflexe, i když si neuvědomili, že v uměleckém díle nereflktujeme objektivní skutečnost, ale naše intersubjektivní vnímání této skutečnosti, čili sami sebe či spíše hodnoty identifikované na základě funkcionálně-normativních rámců, které tvoří specificky lidské vědomí.

Stejně, jako nebylo možné přijmout závěry Goldieho a Schellekens ohledně rozdílu mezi tradičním a konceptuálním uměním na základě jejich percepční podstaty versus podstaty jakožto *ideje ideje*, a viděli jsme, že veškeré umění je „konceptuální“, protože jeho vnímání se vztahuje nikoliv k fyzikálnímu objektu (který neexistuje), ale konstituuje se prostřednictvím

různých funkcionálně-normativních rámců jakožto soubor intersubjektivně sdílených hodnot, tak není rovněž možné analogicky uznat rozdíly mezi estetickou a kognitivní hodnotou a příslušnými druhy poznání, jak je autoři definují. Estetická hodnota totiž není něčím trvalým, co by bylo možné vyjádřit určitými adjektivy, či co by se v určitých případech nějakým způsobem vázalo ke kognitivní hodnotě, ale jedná se o jakoukoliv hodnotu vycházející z obsahů, které jsou v daný okamžik identifikovány na základě estetického funkcionálně-normativního rámce.

I když samotnou snahu Goldieho a Schellekens zařadit konceptuální umění do rámce estetického diskurzu je nutné hodnotit jednoznačně pozitivně, většinu jejich závěrů bohužel není možné přijmout, a to – jak jinak – díky poplatnosti dualistickému paradigmatu. Goldie a Schellekens nekriticky přijali většinu tezí Timothy Binkleyho, aniž by si uvědomili, že v jeho teorii se nachází několik zcela zásadních rozporů. I když neuznali jeho vyřazení konceptuálního umění z estetického diskurzu, akceptovali řadu jeho zavádějících dílčích předpokladů, které vyústily v jejich mylné přesvědčení o charakteru konceptuálního umění jakožto *ideje ideje*, a také do chybného rozlišení estetických a kognitivních hodnot uměleckého díla i příslušných druhů poznání. Částečně jsme souhlasili naopak s jejich definicí estetického poznání jakožto poznání *jaké-to-je*, které je charakteristické svou reflexivní povahou, i když jsme upřesnili, že se spíše nežli o reflexi vnější skutečnosti se jedná o reflexi intersubjektivních hodnot, které identifikujeme v naší mysli. Poznání *jaké-to-je* jsme se také pokusili přeformulovat v pojmech funkcionálně-normativní teorie, kterou sledujeme v tomto textu, a na tomto základě rozlišit estetické poznání od poznání teoretického.

6.2 Kantovská interpretace konceptuálního umění – Diarmuid Costello

O možnosti pozitivního propojení mezi konceptuálním uměním a estetickou teorií je vedle Petera Goldieho a Elisabeth Schellekens přesvědčen i Diarmuid Costello. Podobně jako jejich teorie představují i jeho východiska jednu z možností směřování teoretických úvah o konceptuálním umění konce prvního a počátku druhého desetiletí 21. století. Svou teorii Costello předkládá v několika textech, jež spojuje snaha o vysvětlení konceptuálního umění v pojmech *Kritiky soudnosti* Immanuela Kanta,¹⁹⁶ zaměříme se zde na Costellovy texty „Kant po LeWittovi: k estetice konceptuálního umění“,¹⁹⁷ „Kant podle Greenberga aneb osud estetiky v současné teorii umění“¹⁹⁸ a „Kant a problém silného konceptuálního umění“.¹⁹⁹

Jako vždy nejprve Costellovu teorii stručně shrneme. Začneme Costellovou kritikou principu mediální specificity, jež do anglo-amerického diskurzu umění prostřednictvím své teorie i kritické praxe vnesl Clement Greenberg. Stojí za připomenutí, že základem konceptu mediální specificity je Greenbergovo přesvědčení, že esteticky hodnotná a tudíž s estetikou související mohou být pouze mediálně specifická umělecká díla, což znamená, že v malířství se estetická hodnota vytváří v souvislosti s jeho percepčními vlastnostmi, zatímco pro literaturu jsou konstitutivní ideje. Společně s Costellem budeme analyzovat ústřední momenty tohoto principu a představíme Costellovu tezi, že celý greenbergovský koncept je chybně nastaven, protože Greenberg Kanta dezinterpretoval. Pokud se nám dle Costella podaří prokázat, že v souladu s původní Kantovou estetickou teorií umění nemusí být mediálně specifické, bude možné propojit konceptuální umění s estetickým diskurzem. V této souvislosti budeme definovat původní Kantovy pojmy vázané (*pulchritudo adhaerens*) versus volné krásy (*pulchritudo vaga*), smyslových a reflektujících soudů, estetických idejí či jejich rozpínavosti,

¹⁹⁶ Immanuel KANT, *Kritika soudnosti*, Praha: Odeon 1975, 271 s.

¹⁹⁷ Diarmuid COSTELLO, „Kant after LeWitt: Towards an Aesthetics of Conceptual Art“, in *Philosophy & Conceptual Art*, s. 92–115.

¹⁹⁸ COSTELLO, *Kant podle Greenberga*, s. 45–66.

¹⁹⁹ COSTELLO, *Kant and the Problem of Strong Non-Perceptual Art*, s. 287.

keré se Costello snaží aplikovat na konceptuální umění, a budeme se zabývat také Costellovým rozlišením mezi slabým a silným konceptuálním uměním, které se váže na Kantovo dělení umění na umění myšlenek, intuice a počitků. Při kritice Costellovy teorie se jako vždy zaměříme především na její postavení vzhledem k dualistickému paradigmatu a budeme zkoumat jeho definici konceptuálního umění jakožto umění myšlenek či hybridní formy mezi uměním myšlenek a intuice.

I.

Jak již bylo řečeno, právě Greenberg je dle Costella hlavním viníkem toho, že estetická teorie byla v rámci konceptuálního diskurzu zamítnuta – může za to především skutečnost, že v souladu s Greenbergovou teorií konceptuální umělci ztotožnili kantovské paradigma s estetikou jako takovou, a odmítnutím Greenbergova formalismu museli zavrhnout i estetiku:

Za obecně rozšířené přehlížení estetiky v *postmoderní* teorii umění může úspěšná snaha Clementa Greenberga jako uměleckého kritika a teoretika využít diskurz estetiky, zvláště estetiky kantovské, pro *modernistickou* teorii. Tím Greenberg předurčil pozdější vnímání a následné odmítnutí estetiky obecně a Kantovy estetiky konkrétně.²⁰⁰

Potíž ovšem spočívá v tom, tvrdí Costello, že Greenberg Kanta dezinterpretoval – pokud se nám podaří jej uvést na pravou míru, ukáže se, že jeho estetická teorie, potažmo estetika jako taková, vůbec v žádném protikladu ke konceptuálnímu umění nestojí.

Co tedy Greenberg dle Costella přesně způsobil? Především to, říká Costello, že na základě údajného Kantova konceptu sebekritiky disciplíny, vyžadoval specifičnost média, kterou ztotožnil s estetickou hodnotou typickou pro modernistické umění, na rozdíl od postmoderního umění včetně umění konceptuálního. Jinými slovy esteticky hodnotná a s estetikou související jsou pro Greenberga v Costellových očích pouze mediálně specifická díla vycházející

²⁰⁰ COSTELLO, *Kant podle Greenberga*, s. 46.

z modernistické tradice: „Když tedy Greenberg vyhlásil *modernismus* za snahu o dosažení estetické hodnoty v umění, ztotožnil s touto snahou i *specifičnost média* – prostě proto, že umění je modernistické právě tehdy, když se pokouší splynout se specifičností vlastního média.“²⁰¹ Kdyby se nám tedy podařilo prokázat, že toto východisko je chybné, protože dezinterpretuje svůj zdroj, bude možné původní Kantovu teorii s konceptuálním uměním propojit, čímž bude také rehabilitován samotný diskurz estetické teorie pro postmoderní umění, který byl právě díky Greenbergově chybě v interpretaci Kanta zcela zbytečně zahazen:

Ve skutečnosti chci hájit [...] daleko silnější tvrzení, totiž že mnohá, ne-li rovnou všechna umělecká díla, která svět umění, na základě formalistické koncepce estetiky zděděné od Greenberga, prohlašuje za anti-estetická, působí na mysl způsoby, které bychom mohli nazvat estetickými v Kantově smyslu.²⁰²

Je tedy spojení mezi estetickou hodnotou a mediální specifičtostí nutné a nemohla by být esteticky hodnotná i konceptuální díla, která mediálně specifická zcela záměrně nejsou? Je tomu skutečně tak, jak tvrdí Greenberg, že by Kant vyžadoval „čistá“, mediálně specifická umělecká díla? Na čem Kant staví své pojetí estetického soudu a jaká je jeho teorie uměleckých druhů? Při hledání odpovědí na tyto otázky se Costello vrací přímo ke zdroji a všímá si, že Kant definuje dva druhy krásy a příslušných soudů – estetické *soudy smyslové* vycházející z *volné krásy* a *soudy reflektující* vycházející z *krásy vázané*.²⁰³

Jaký je mezi nimi rozdíl? Pokud něco, ať již je to umění či příroda, hodnotíme volně, abstrahujeme od všeho, co o konkrétním objektu či objektech daného druhu víme, tvrdí s odkazem na Kanta Costello. Naopak k závislému či vázanému hodnocení se váže i pojem daného objektu, čili to, jakým způsobem objekt naplňuje svůj účel. „Idea vázané krásy – vázané

²⁰¹ Ibid., s. 47.

²⁰² Ibid., s. 66.

²⁰³ Rozlišení Kantovy volné versus vázané krásy byla již od roku 1790, kdy vyšla Kantova *Kritika soudnosti*, věnována značná pozornost. Interpretace jednotlivých analýz těchto Kantových pojmů je zcela nad rámec tohoto textu, zaměříme se proto pouze na závěry, k nimž v kontextu specifické problematiky konceptuálního umění dochází Diarmuid Costello. K interpretaci Kantových pojmů volné versus vázané krásy v rámci anglo-amerického estetického diskurzu více viz např. Paul GUYER (ed.), *Kant's Critique of the Power of Judgment: Critical Essays*, Rowman & Littlefield Publishers 2003, 280 s.

(či ‚adherentní‘) k pojmu toho, čím má dílo být – spíše omezuje, než neguje, rozsah volné krásy“.²⁰⁴ Například při volném hodnocení krásy růže tuto květinu posuzujeme, aniž bychom brali v potaz jakékoliv externí informace, tedy to, o jaký druh rostliny se jedná či jaká je její funkce, zatímco při závislém hodnocení krásy růže hraje roli jak volné posuzování, tak to, jak krásný je určitý druh růží, růže jako takové, či to, do jakým míry a jakým způsobem růže naplňuje svůj účel jakožto květina určitého druhu.²⁰⁵ Analogickým způsobem posuzujeme i umělecké dílo, které je ze své podstaty omezoáno pojmem „umění“, tj. skutečností, že se jedná o umělý, nikoliv přírodní výtvar. Jinými slovy umělecké dílo vždy posuzujeme jakožto produkt umělce, který je omezen pojmem umělcova *záměru*. „[Estetický] soud se vztahuje k tomu, čeho si myslíme, že se chtěl umělec dosáhnout, a tudíž i k tomu, o čem si myslíme, že dané dílo je.“²⁰⁶ Do estetického hodnocení uměleckého díla v Kantově smyslu se tak prostřednictvím zřetele k účelu díla dostává i posuzování umělcova záměru, tj. faktor estetické ideje díla, tvrdí Costello.

Greenberg ale podle něj tyto nuance Kantovy teorie přehlédl a zcela nesprávně na umění vztáhl závěry týkající se volné krásy, nikoliv krásy vázané, která jediná je pro tento případ relevantní, což mu dále neumožnilo připustit existenci estetických idejí:

Greenberg nedokázal podržet rozdíl mezi ‚volnou‘ a ‚vázanou‘ krásou ve třetí *Kritice*. Kantův výklad čistého estetického soudu, tedy o estetickém pocitu vyvolaném ‚volnou‘ (či pojmem neomezovanou) krásou, se Greenberg snaží vztáhnout na umělecká díla a ignoruje tak, jak se od té doby stalo pravidlem, vše, co Kant říká o géniu a estetických ideách; namísto toho za paradigma umění považuje přírodní krásu a dekorativní motivy [...].²⁰⁷

Právě estetické ideje²⁰⁸ dle Costella představují to, co je příznačné pro umělecká díla, a co se vztahuje k jejich záměru či obsahu. V tom nejjobecnějším smyslu umělecká díla reprezentují

²⁰⁴ Ibid., s. 60.

²⁰⁵ COSTELLO, *Kant and the Problem of Strong Non-Perceptual Art*, s. 287.

²⁰⁶ Ibid., s. 288.

²⁰⁷ Ibid., s. 54.

²⁰⁸ O vymezení pojmu Kantových estetických idejí platí to samé, co bylo řečeno o jeho rozlišení mezi volnou a vázanou krásou v poznámce 203 (viz pozn. 203) – analýza jednotlivých interpretací tohoto pojmu by vydala na samostatnou studii. Zabývat se zde proto budeme výhradně Costellovou interpretací, jež je zaměřena na konceptuální umění. Více k tématu viz GUYER, *Kant's Critique of the Power of Judgment: Critical Essays*.

ideje ve smyslové formě. Reprezentují buď pojmy, se kterými se sice lze potkat i ve zkušenosti, avšak v umění se vyskytují v takové plnosti, jíž ve zkušenosti nemohou dosáhnout, jako je například idea lásky, závisti či smrti, nebo takové pojmy které jsou ve zkušenosti z principu nevyjádřitelné, kupříkladu ideje věčnosti, nesmrtelnosti či Boha.²⁰⁹ „Způsob, kterým umělecká díla takový obsah znázorňují, se vyznačuje tvořivým ‚rozpínáním‘ představovaných idejí pomocí nepřímých prostředků, kterými jsou umělecká díla nucena ideje ztělesňovat.“²¹⁰ Tyto nepřímé prostředky Costello v návaznosti na Kanta nazývá estetickými atributy, které se svou podstatou liší od atributů logických. Estetické ideje tak sice stimulují mysl, ovšem méně strukturovaným způsobem než činí diskurzivní poznání.²¹¹ To, co činí pochopení těchto idejí estetickým, je pocit kognitivního povznesení, které vyvolávají, a které dokáže rozšířit představivost i na takové pojmy, které jsou prostřednictvím diskurzivního myšlení nepřístupné.²¹² „Se žádnou z těchto idejí se nelze *přímo* či *zcela* setkat ve zkušenosti způsobem, jakým se setkáváme s běžnými pojmy. Jejich úspěšnost se poměřuje rozsahem asociací a myšlenek, které jejich materiální nosič vyvolává.“²¹³ Tímto způsobem ideje „urychlují mysl“ a rozšiřují volnost představivosti od pouze mechanické schematizace pojmů diskurzivního myšlení, což má svůj účel pro poznání.²¹⁴

Co se týče konfrontace Kantovy teorie s abstraktním uměním, které je zajímavé pro svůj zcela „nekonceptuální“ charakter, Costello se jí zabývá v okamžiku, když analyzuje Kantovo pojetí krásy vázané k pojmu. Jelikož se pojem či účel v případě uměleckého díla vztahují k pojmu „umění“, čili k záměru umělce, a představují to, o čem dílo je, vyvstává otázka, jaký je v tomto ohledu status abstraktního umění, které nemá žádný předmět. Abstraktní umění si stojí velice podobným způsobem, jako jakékoliv jiné umění, tvrdí Costello. Hodnotit jej volně by

²⁰⁹ COSTELLO, *Kant and the Problem of Strong Non-Perceptual Art*, s. 289.

²¹⁰ COSTELLO, *Kant podle Greenberga*, s. 63.

²¹¹ Ibid.

²¹² COSTELLO, *Kant and the Problem of Strong Non-Perceptual Art*, s. 289.

²¹³ COSTELLO, *Kant after LeWitt*, s. 102.

²¹⁴ Ibid.

znamenal posuzovat jej jako přírodní produkt, naopak vázané hodnocení ještě navíc vyžaduje minimálně vztah k umělcovu záměru, tedy k tomu, čeho se umělec prostřednictvím svého díla snažil dosáhnout a k tomu, což dílo uvádí do souvislosti i s jinými druhy pojmů než je pouze pojem „umění“.

Řekli jsme, že Costello si od Kanta vypůjčil základní tezi, že umělecká díla reprezentují ideje ve smyslové formě, čímž překročil Greenbergovo senzualistické čtení Kanta, které přítomnost idejí ve vizuálním umění vylučuje. Neřekli jsme ale ještě přesně, jak si dle Costella v rámci této nové interpretace konceptuální umění stojí. Podívejme se na to.

Již bylo uvedeno že Costello rozlišuje mezi *slabým* a *silným* konceptuálním uměním (viz str. 46). Slabé je podle něj takové konceptuální umění, které má i přes svůj důraz na ideje určité vazby k percepční formě. Slabým konceptuálním dílem je například Duchampova *Fontána*, jejíž estetická idea se vyjevuje prostřednictvím objektu (pisoáru), z něž sestává. To, co v jejím případě esteticky hodnotíme, není ladnost křivek pisoáru, ale brilantnost určitého gesta či performance, které Duchamp provedl.²¹⁵ Řekli jsme ale, že z hlediska hodnocení vázané krásy, hraje roli jak hodnocení záměru/ideje díla, tak hodnocení jeho percepčních vlastností. Je tomu tak i *Fontány* a děl jí podobných? Costellova odpověď je kladná – i když je primární pozornost při hodnocení *Fontány* zaměřena na ideu, kterou zprostředkovává, určitou roli hrají i její percepční vlastnosti, minimálně proto, abychom ideu se všemi jejími konotacemi dokázali úspěšně identifikovat. „Jsme zde postaveni před falešnou dichotomií: buď hodnotit údernost ideje díla, nebo eleganci jeho tvarů. Tento výběr je ale chybný, protože nepočítá s možností,

²¹⁵ Ibid., s. 281.

že to první je vnitřně propojeno s tím druhým, a to takovým způsobem, že pro správné posouzení díla musíme uchopit oba aspekty i jejich vzájemný vztah.“²¹⁶

Jestliže tedy prostřednictvím konceptu estetických idejí jakožto idejí převedených do smyslové formy nemáme problém s adaptací slabého konceptuálního umění, jak je tomu s konceptuálním uměním silným? Costello nejprve vysvětluje, co tímto pojmem míní a jako příklad tohoto typu umění uvádí již zmíněné dílo Roberta Barryho *Všechny věci, které znám* (obr. 6). Co činí podobnou formulaci formulací estetickou?, ptá se. Určitě to není její vzhled, způsob zápisu nebo typografie, ale spíše ekonomičnost, elegance či bystrost *myšlenky* které zde esteticky působí, což nevyžaduje percepci smyslových vlastností, odpovídá. Silné konceptuální umění srovnává s literaturou, u níž je ve smyslové formě rovněž pouze zachyceno písmo, prostřednictvím kterého je idea zprostředkována k estetickému posouzení, ale které jí samotnou netvoří.²¹⁷ V tomto ohledu se silné konceptuální umění i literatura liší od slabého konceptuálního umění, protože v něm je percepční nosič stále nějakým způsobem důležitý.

Costello v této souvislosti analyzuje, co konstituuje a co je specifické pro estetičnost idejí zprostředkovaných písmem, a všímá si, že Kantův koncept umění jakožto *vyjádření estetických idejí* je v určitém rozporu s Kantovou předchozí tezí, podle které je umělecké dílo manifestací ideje ve *smyslové* formě. V této souvislosti Costello formuluje silnou a slabou verzi Kantovy teze a tvrdí, že není až tak podstatné to, jestli je tato forma smyslová, jako v silné verzi, či zda je definována pouze obecně, jak je tomu u verze slabé, ale spíše to, že obě tyto verze mají společného jmenovatele. Tímto jmenovatelem je podle něj skutečnost, že v obou případech umělecká díla zprostředkovávají stejný typ idejí (např. již zmíněná láska, závist či smrt nebo také věčnost, nesmrtelnost či Bůh), jejichž estetický charakter není konstituován povahou jejich nosiče, ale tím, o jaké ideje se jedná, a také tím, jakým způsobem jejich estetické atributy působí

²¹⁶ Ibid., s. 282.

²¹⁷ Ibid., s. 283–284.

na mysl diváka a rozšiřují jeho poznávací schopnosti. „To, co je určující na *způsobu*, jakým umělecká díla zprostředkovávají ideje, je důsledkem jejich obsahu [...] Jakákoliv estetická prezentace tak ‚imaginativně rozšiřuje‘ prezentované ideje a provokuje ‚více myšlení‘ (*viel zu denken veranlasst*) než by dokázala diskurzivní prezentace.“²¹⁸

Podívejme se ještě ve stručnosti na další Costellovo rozlišení. Costello přebírá Kantovo rozdělení umění na umění myšlenek, intuice a počitků, kdy prvnímu druhu odpovídá literatura (Kant hovoří o poezii), druhému vizuální umění a zahradnictví a třetímu hudba a „umění barvy“. Akceptuje také Kantův závěr, že zatímco vizuální umění zprostředkovává představy intuici ve smyslové formě, umění myšlenek přímým způsobem podněcuje vyšší kognitivní schopnosti.²¹⁹ Konceptuální umění si v rámci tohoto rozlišení stojí podle toho, o jaký jeho typ se jedná. Slabé konceptuální umění Costello považuje za kombinaci umění myšlenek a intuice, zatímco silné konceptuální umění je pro něj uměním myšlenek, ačkoliv vychází z tradice vizuálního umění. Neznamená to ale, že lze silné konceptuální umění považovat za druh literatury? Costello se domnívá, že nikoliv, protože svému smyslu silné konceptuální umění dostojí pouze v konfrontaci s tradicí vizuálního umění, takže i v tomto případě se vlastně jedná o jakýsi hybrid mezi uměním myšlenek a intuice, i když tato souvislost se většinou projevuje pouze tím, že je takové umění prezentováno v galeriích a muzeích, čili na místech, kde se obvykle setkáváme s vizuálním uměním, nikoliv s literaturou.

II.

Na Costellovu kantovskou interpretaci konceptuálního umění by jistě bylo zajímavé navázat a zkoumat originální Kantovy teze, či je srovnávat se samotnou Costellovou teorií, na to ale

²¹⁸ Ibid., s. 288.

²¹⁹ Ibid., s. 297.

bohužel není v rámci této práce prostor. Domnívám se ale, že nebude chybou zaměřit se na Costellovu teorii bez ohledu na to, jakým způsobem samotný Costello Kanta interpretoval, a Costellovy teze budeme brát jako svébytnou teorii konceptuálního umění. Podívejme se ve stručnosti na ní.

Pro srovnání připomeňme nejprve estetickou teorii konceptuálního umění Petera Goldie a Elisabeth Schellekens, s níž jsou Costellova východiska v mnoha ohledech shodná. Viděli jsme, že Goldie a Schellekens přejali řadu tezí Timothy Binkleyho, jehož teorii jsme označili jakožto mezní vyjádření dualistického paradigmatu, i když v jednom zásadním bodě vykročili nad její rámec – připustili propojení mezi konceptuálním uměním a estetickým diskurzem, i když v ostatních dílčích otázkách, jako jsou například dematerializace estetického objektu, ztotožnění vlastností barev a tvarů s vlastnostmi percepčními či protidefiniční charakter konceptuálního umění, zůstali Binkleyho dualistickému hledisku věrni.

Při kritice teorie Goldieho a Schellekens jsme se zaměřovali zejména na distinkci mezi tradičním a konceptuálním uměním, která se podle autorů odvíjí od percepčního versus ideového charakteru umění (pro konceptuální umění byl v této souvislosti byl zaveden pojem *idea idea*), a také na rozdíly mezi estetickou a kognitivní hodnotou a analogickými druhy poznání. I když jsme ocenili zařazení konceptuálního umění do estetického diskurzu, které Goldie a Schellekens provedli, jejich východiska jsme v mnoha ohledech seznali východisky dualistickými, v souladu s nimiž je skutečnost pojímána odděleně.

Jak si ovšem v tomto ohledu stojí Costellova teorie? Je jeho pojetí konceptuálního umění pojetím dualistickým a posune nás kantovská interpretace konceptuálního umění mimo rámec dualismu? Zdá se evidentní, že především Costellova kritika konceptu mediální specificity, který z dualistického paradigmatu vychází, je jeho neoddiskutovatelným překročením, které nenajdeme v teorii Goldieho a Schellekens. Costello si zcela správně všímá, že dodržení Greenbergova požadavku mediální specificity nemůže být podmínkou uměleckého díla.

Uměleckým dílem dle Costella nemusí být pouze objekt již definovaného uměleckého druhu, ale může se jím stát jakákoliv entita, která zprostředkovává estetické ideje a tím specifickým způsobem podněcuje naše poznávací schopnosti. Konceptuální umění, které vyjadřuje ideje a neдрží se percepční sféry, která je mu dle greenbergovského vymezení estetická výlučně příslušná, má tedy dle Costella i přesto estetický charakter, protože estetický diskurz vymezený Greenbergem oblast estetická zbytečně zredukoval, a to s údajným odvoláním na Kantovu estetickou teorii. Ačkoliv nemusíme zcela souhlasit se všemi Costellovými závěry, v tomto ohledu lze jeho východiska jednoznačně přijmout – umělecké dílo skutečně nemusí spadat do tradičních škatulek, protože to, čím se umění především vyznačuje, je jeho účel (který se ovšem v souladu s funkcionálně-normativní teorií podle určitých pravidel promítá do viditelných identifikačních rysů uměleckého díla, které podobu těchto škatulek s relativní stálostí determinují).

I když ale Costello překonal koncept mediální specifity, neznamená to ještě, že se tím dualistického paradigmatu zbavil zcela. Jak jsme řekli již v souvislosti s teorií Goldieho a Schellekens, samotná přípustnost reference pro estetický diskurz nás totiž dualismu nezbaví – stále tu zůstává percepční objekt tradičního umění vycházející z jeho fyzikálního média, který implikuje rozlišení reality na objekty s hmotnou a objekty s myšlenkovou podstatou. Když tedy Costello tvrdí:

Že se o konceptuálním umění tak jednohlasně tvrdí, že je anti-estetické, pouze ukazuje, s jakou rychlostí se estetická dimenze umění ztotožnila s afektivní reakcí na vizuální vlastnosti, *izolované* od idejí, jež tyto vlastnosti mají zprostředkovat. Většina umění, o kterém se mělo za to, že je vůči estetické analýze nepřátelsky naladěno, ukazuje – proti takovému tvrzení – nikoli limity estetické teorie jako takové, ani limity Kantovy estetiky konkrétně, ale omezení greenbergovské formalistické estetiky, neschopné se vyrovnat s kognitivní dimenzí umění.²²⁰

má sice pravdu v tom, že greenbergovský formalismus stojí v pozadí odmítnutí estetické teorie jakožto teorie platné pro konceptuální umění, mýlí se ale tím, že samotné vysvětlení estetického

²²⁰ Ibid., s. 66.

charakteru idejí dokáže estetický diskurz v tomto ohledu zachránit a říci nám něco nového – veškeré umění je totiž konceptuální a kognitivní, včetně umění percepčního, a tudíž Costellovo propojení estetického diskurzu s konceptuálními idejemi nás při hledání toho, co dělá umění uměním, neposouvá dál.

Nemohla by ovšem oním rozlišujícím znakem umění být *vázaná krása*, která je charakteristická tím, že je jednak omezována samotným pojmem „umění“, který determinuje povahu uměleckých děl jakožto umělých výtvorů, a za druhé také záměrem umělce, který tento pojem dále specifikuje? Costello v této souvislosti hovoří jak o konceptuálním umění, tak o umění např. abstraktním, což znamená, že záměr umělce se nějakým způsobem promítá i do percepčních vlastností díla, jako jsou barvy a tvary, a mohl by se tudíž vztahovat k veškerému umění. V kontextu funkcionálně-normativní teorie by to mohlo znamenat, že identifikační normy, tj. Kantův pojem umění, determinují samoučelnost uměleckých děl, zatímco idea či záměr díla se prostřednictvím detailnějších estetických norem promítají do jeho konkrétních formálních rysů. Zdá se, že Costello touto dílčí úvahou míří správným směrem, totiž k pojetí umění, které není rozděleno na umění s percepční versus umění s konceptuální podstatou, bohužel ale vztah mezi záměrem a smyslovou formou nijak dále neupřesňuje, vyjma zcela obecného tvrzení, že se tak děje nepřímou. Ačkoliv lze tedy Costellov koncept umělcova záměru rovněž považovat za určité překročení dualismu, vztah mezi záměrem uměleckého díla a jeho viditelnou manifestací, který je pro pochopení fungování reference v umění nezbytný, není vysvětlen.

Další úvahou, která by nás v tomto smyslu mohla posunout dále, je tvrzení, že umělecké dílo se vyznačuje „tvořivým ‚rozpínáním‘ představovaných idejí pomocí nepřímých prostředků, kterými jsou umělecká díla nucena ideje ztělesňovat.“,²²¹ kde Costello říká, že nezáleží

²²¹ COSTELLO, *Kant podle Greenberga*, s. 63.

na povaze nosiče, ale pouze na účinku vyvolaném dílem, čímž se umění liší od diskurzivní prezentace (viz str. 149). V souvislosti s funkcionalně-normativní teorií by to šlo interpretovat tak, že toto „rozpínání“ se odehrává na základě relevantních kulturně-spoločenských funkcionalně-normativních rámců, prostřednictvím nejrůznějších referenčních vazeb, které jsou v diskurzivním myšlení nepřipustné, tak, jak jsem se pokusila ukázat v souvislosti s teorií Goldieho a Schellekens (viz str. 139–140). Estetické ideje, které jsou pro umění relevantní, zde ovšem Costello podává výčtem – připomeňme např. ideje lásky, závidi, smrti, věčnosti, nesmrtelnosti či Boha, což vzhledem k našim úvahám neobstojí – viděli jsme, že umění může ztělesňovat jakékoliv ideje, záleží pouze na tom, zdali jsou tyto ideje rozpoznány v rámci estetického funkcionalně-normativního rámce a podle kterého konkrétního estetického rámce se tak děje. I když se tedy kantovské rozpínání představ charakterizující umění může odehrávat na základě uměleckého díla libovolného druhu, Costello opět nenabízí žádný mechanismus, který by vysvětlil převod rozpínaných představ do specifické morfologie jednotlivých uměleckých druhů a jejich následnou identifikaci.

Costellovo postavení vzhledem k dualistickému paradigmatu tedy není v mnoha ohledech zcela jednoznačné. Costello sice na jednu stranu připouští, že umění nemusí být mediálně specifické, definuje univerzální pojmy umělcova záměru, estetických idejí či jejich rozpínivosti, na stranu druhou ale konstantně mluví o percepční vlastnostech, smyslové formě, a vizuální umění podle něj zprostředkovává pouze nižší typ intuitivního poznání, jenž je právě na smyslovou formu vázán. I když tedy jeho úvahy na mnoha místech míří správně a Costello se ze všech dosud sledovaných teoretiků na cestě k překonání dualistického paradigmatu dostal zatím nejdále, není v tomto ohledu zcela důsledný. Jelikož jsou totiž barvy a tvary, podobně jako slova, nositeli určitého významu, není možné mluvit o žádných smyslových vlastnostech, které by byly zachyceny pouze některým z našich smyslů a neprošly další úrovní mentálního zpracování, tj. nebyly „kognitivní“.

I přesto, že tedy Costello na mnoha místech anticipuje pojetí reality, které překračuje její dualistické vymezení, a určitě lze souhlasit s jeho závěrem, že Greenberg Kanta dezinterpretoval a především s ohledem na princip mediální specifity byl mnohem radikálnější než samotný Kant, především v textu „Kant a problém silného konceptuálního umění“,²²² který je z analyzovaných textů nejnovějšího data, se Costello k dualismu opět, poněkud překvapivě, vrací. Rozlišuje zde mezi *slabým* a *silným* konceptuálním uměním a zabývá se také příslušnými druhy poznání. Zopakujme, že za slabé lze podle něj považovat takové konceptuální dílo, u nějž stále hraje roli jeho percepční forma, jako je například Duchampova *Fontána*, zatímco u *silného* díla je smyslová forma zcela nepodstatná, jako například u díla *Všechny věci, které znám* Roberta Barryho; silné konceptuální umění se v tomto ohledu podobá literatuře. V případě slabého konceptuálního umění je při konstituci jeho estetické hodnoty důležitá jak percepční forma, tak kvality ideje a jejich vzájemný vztah, u silného umění se estetická hodnota odvíjí pouze od kvalit ideje, hodnotíme zde například její ekonomičnost, eleganci či bystrost.

Costello v návaznosti na Kanta rozlišuje také mezi umění myšlenek, intuice a počitků, kdy prvním druhu odpovídá literatura, druhému vizuální umění a zahradnictví a třetímu hudba a „umění barvy“, a akceptuje také Kantův závěr, že zatímco vizuální umění zprostředkovává představy intuici ve smyslové formě, umění myšlenek přímým způsobem podněcuje vyšší kognitivní schopnosti. V tomto kontextu Costello definuje slabé konceptuální umění jako kombinaci umění myšlenek a intuice, zatímco silné konceptuální umění je podle něj spíše uměním myšlenek, ačkoliv vychází z tradice vizuálního umění.

Již několikrát bylo v této práci řečeno, že relevantní vlastnosti uměleckého díla nelze v žádném případě ztotožnit s fyzikálním objektem a že záměr jakékoliv uměleckého díla se

²²² COSTELLO, *Kant and the Problem of Strong Non-Perceptual Art*.

prostřednictvím funkcionálně-normativních rámců konstituuje až nad úroveň toho, co je v něm viditelné, přičemž ovšem samotná viditelnost představuje také primitivní funkcionálně-normativní rámec, který nás informuje o místech v prostoru, kterým je radno se vyhnout, abychom nenarazili. Dílo tedy není fyzikálním objektem, ale na druhou stranu nemůže být ani dematerializovanou entitou, protože přinejmenším cokoliv, co je v tom nejobecnějším smyslu vidět, má prostorovou existenci. Zakopnout můžeme o obraz, o knihu a dokonce i o dílo konceptuálního umění. V tomto ohledu tedy nelze hovořit o existenci smyslových versus myšlenkových uměleckých děl, protože veškerá díla jsou vtělením jejich „konceptuálního“ záměru do hmatatelného nosiče, díky kterému dokážeme tento záměr identifikovat. V této souvislosti se ovšem nelze vyhnout otázkám, co přesně tvoří u jednotlivých uměleckých druhů či typů konceptuálního umění jejich viditelný nosič a jakým způsobem je do nich idea vtělena? Zkusme na ně najít odpověď.

Obecně se má za to, že zatímco nosičem obrazu je plátno vydělené rámem, případně barvy na něm nanesené, nosičem verbálních žánrů je jazyk, který je v literatuře reprezentován písmem. Costellova definice slabého a silného konceptuálního umění s tímto přesvědčením koresponduje – čím více je dle Costella dílo fyzikálnější a čím větší v něm roli v něm hrají barvy a jejich vzájemný vztah, tím je slabší, a čím více pracuje s významem, tím je silnější a tudíž méně závislé na jakémkoliv fyzikálním nosiči. Všimneme si, že uvedené schéma odpovídá také dualistickému paradigmatu – obraz má materiální nosič, zatímco nosičem významu je pojmový, dematerializovaný jazyk, který nemá fyzikální ukotvení nebo je toto ukotvení nepodstatné. Je tomu ale skutečně tak?

Podívejme se ještě jednou na Costellův příklad silného konceptuálního umění, jímž je Barryho *Všechny věci, které znám*. Dle Costella se jedná o zcela dematerializované umění myšlenek, i když s uměním intuice má toto dílo společné to, že bylo prezentováno na zdi galerijní místnosti, tj. v kontextu, kde jsme zvyklí se setkávat s vizuálním uměním. Je ovšem toto dílo

dematerializované? Řekli jsme, že jakékoliv umělecké dílo je vtělením svého konceptuálního záměru do viditelného nosiče. Co tedy tento nosič tvoří?

Standardní odpověď by byla, že nosič tohoto díla tvoří písmo na zdi, podobně jako je nosičem literárního textu písmo v knize, ale ve skutečnosti je tomu spíše tak, že nosičem je zde, zcela prozaicky řečeno, samotná zeď, a v případě literárního textu to je samotný papír. Nosičem textu je tedy papír, nosičem literárního textu papíry v knize a nosičem konceptuálního textu papír vystavený v galerii nebo samotná zeď galerie. Na několika místech tohoto textu (napsaného na papíře) jsme se také odvolávali ke grafické formě textu jakožto k identifikačnímu znaku toho, o jaký druh textu se jedná. Lze tedy říci, že zatímco identifikačním rámcem textů jsou knihy, identifikačním rámcem specifického literárního žánru je jeho grafická forma a identifikačním rámcem konceptuálního textu je např. zeď galerijní místnosti, jež je součástí jeho kompozice.

Je ovšem nutné zopakovat, že nosič nelze od záměru, který reprezentuje, funkčně oddělit – samotný nosič uměleckého díla je integrální součástí funkcionálně-normativního určení ideje, již manifestuje, a stává se tak estetickým činitelem. Tak jako nemá smysl hovořit o funkci např. automobilu bez jeho viditelné báze, tj. samotného automobilu, tak nejde mluvit ani o textu bez knihy nebo jiné báze, která tento text „nese“, například zdi galerie. Ve všech případech se nosiče funkce stávají součástí příslušného funkcionálně-normativního rámce, prostřednictvím kterého je daná věc vnímána. Estetický identifikační funkcionálně-normativní rámec mění veškeré vlastnosti textu včetně nosiče, který tento text zprostředkovává, na specifické estetické hodnoty, podobně jako funkcionálně-normativní rámec, díky kterému identifikujeme automobil jako objekt k plnění funkce někam se dostat, determinuje všechny jeho identifikační vlastnosti na vlastnosti či spíše hodnoty, které slouží tomuto účelu.

Jak jsme již řekli, Barryho *Všechny věci, které znám* není textem v knize, ale textem prezentovaným na zdi galerie. Analogicky jako v případě literárních žánrů bychom sice mohli říci, že zeď tvoří jeho nejzazší identifikační rámec, ale kdybychom tak učinili, připravili bychom se o důležitou informaci, a to sice, že toto dílo, podobně jako řada dalších konceptuálních děl, si nárokuje hodnocení v rámci tradice vizuálního umění, jak upozornil Costello. Jeho identifikačním rámcem je tudíž i samotná galerie, a to nejen jako “fyzikální” nosič, ale také jako významový kontext.

Hovořili jsme o tom, že jakákoliv myšlenka se může stát uměleckým dílem, pokud jí identifikujeme v rámci estetického funkcionálně-normativního určení, prostřednictvím jistých kompozičních rysů. Ve standardním případě jsou identifikačním rámcem obrazu plátno a rám, které proměňují všechny relevantní vlastnosti vyfiltrované estetickou normou na vlastnosti estetické, tj. nabízejí je k samoučelné kontemplaci. Toto tvrzení ale není zcela přesné – i když rám a plátno ve všech případech zaručují, že estetická funkce je přítomná, ještě to nemusí znamenat, že je dominantní. Například portrét šlechtice vystavený nad krbem jeho venkovského sídla, má sice estetickou funkci (má určitou kompozici, zarámování a nejedná se o objekt k jídlu ani k sezení), ale v tomto případě je jeho dominantní funkcí funkce reprezentační – prezentací na tomto místě nám majitel portréту chce ukázat, že je vlivný a vlastní danou nemovitost. Ovšem ten samý portrét, pokud jej přesuneme do galerie, svojí reprezentační funkci ztratí a stane se součástí estetického funkcionálně-normativního rámce. I tedy na první pohled zcela neutrální záležitost, jako je umístění něčeho v galerii, tvoří součást finální identity obrazu, čili součást jeho funkcionálně-normativního určení. Když jdeme do galerie, víme, proč tam jdeme, s čím se tam s největší pravděpodobností setkáme a co tam máme dělat – budou tam jisté objekty, na které se máme dívat. Jde o budovu bez praktické funkce, ve které se nedá bydlet a nejedná se ani o obchod, hotel či kancelář – i samotná galerie jako určité místo v prostoru tedy determinuje samoučelnost či praktickou bezúčelnost objektů, které se v ní nacházejí,

podobně jako místo nad krbem venkovského sídla šlechtice předurčuje reprezentativní funkci zde umístěných portrétů. A to samé lze říci i o encyklopedii umění – ta samá fotografie portrétu šlechtice má jinou funkci v knize o umění a jinou v knize fotografií, která prezentuje dané sídlo šlechtice, i když to neznámá, že zde fotografie ztratila svojí estetickou funkci zcela – pouze není dominantní. Kontext uměleckého díla tedy v tomto smyslu tvoří *nedílnou* součást jeho identity a hraje zásadní roli při určování funkcionálně-normativního rámce, na základě kterého má být dílo vnímáno a hodnoceno.

Costello se tedy absolutně nemýlil, když tvrdil, že v případě díla *Všechny věci, které znám* je důležitá skutečnost, že dílo bylo vystaveno v galerii, neuvědomil si ale, že tento kontext tvoří důležitou součást identity tohoto díla jakožto díla konceptuálního umění. Myšlenka v díle obsažená, ať již je jakákoliv, se kontextem své prezentace v galerii stává součástí estetického funkcionálně-normativního rámce, čímž získává estetickou funkci a při jejím posuzování se do hry skutečně dostává, jakožto zvláštní významová rovina, celý kontext vizuálního umění, ve kterém toto dílo nabývá svého zamýšleného smyslu.

Jak je tomu ale se slabým konceptuálním uměním? Vraťme se ještě jednou k Duchampově *Fontáně*, které dle Costella tvoří slabé konceptuální dílo, tj. hybridní formou mezi uměním intuice a uměním myšlenek. Máme zde obrácený pisoár umístěný v galerii, který nějakým způsobem provokuje zavedené umělecké instituce a je opatřen podpisem R. Mutt s vročením 1917. Dle Costella není estetické hodnocení tohoto umění vyčerpáno jeho percepčními rysy, neméně důležitá je zde i brilance určitého gesta a jejich vzájemný vztah.

Uvedli jsme, že kontext tvoří důležitou součást funkcionálně-normativního rámce uměleckých děl. V souvislosti s *Všechny věci, které znám* bylo řečeno, že umístění v galerii spolupůsobí jakožto nosič určitého významu při rekonstrukci ideje díla. Nejinak tomu bude i v případě Duchampovy *Fontány* – kontext galerie se prostřednictvím estetického funkcionálně-normativního určení stává plnohodnotnou součástí jejího záměru. Uvedli jsme, že estetický

funkcionálně-normativní rámec mění všechny relevantní vlastnosti díla na vlastnosti, které vnímáme esteticky. Jak pisoár, tak galerijní kontext se tedy stávají estetickými činiteli a tvoří významovou rovinu díla, která se konstituuje nad úrovní jeho viditelného nosiče (připomeňme ale, že i samotný nosič je zprostředkován normativně prostřednictvím zraku jakožto základního funkcionálně-normativního rámce, který slouží k orientaci v prostoru a identifikaci objektů). Všimněme si, že jakožto součást estetického funkcionálně-normativního určení pisoár ztratil svou praktickou funkci, Costello v této souvislosti hovoří o „anulaci účelu“.²²³ Na druhou stranu z něj ale zůstala určitá sémantická rovina, která při konfrontaci s kontextem vizuálního umění reprezentovaným galerií vytváří zamýšlený záměr díla.²²⁴ Ideou díla, kterou lze na základě určitých referenčních vazeb identifikovat díky jejich viditelnému nosiči, je tedy střet mezi významovými konotacemi pisoáru a významovými konotacemi galerie jakožto místa určeného pro prezentaci vizuálního umění. Zopakujme ovšem ještě jednou, že nosič díla není v žádném případě možné oddělit od ideje, kterou manifestuje, protože samotným okamžikem identifikace díla nosič vnímáme jakožto součást estetického funkcionálně-normativního rámce (viz str. 107–109), jenž proměňuje všechny vlastnosti jím vyfiltrované na vlastnosti estetické, tj. vyprázdněné od jejich původního účelu a určené k estetické reflexi.

Neznamená to ale, že jakýkoliv předmět umístěný v galerii automaticky získává estetickou funkci – proto, aby se jednalo o umělecké dílo, je ještě nutný nějaký další identifikační rys, který nás upozorní na to, že před sebou máme entitu určenou k reflexi. Tímto signálem je štítek se jménem autora a s vročením. Je tomu skutečně tak, že aby byl objekt vtažen do příslušného funkcionálně-normativního rámce, v některých případech stačí nějaký signál o tom, že jej vytvořil umělec. Takže nejen galerie jakožto kontext pro prezentaci uměleckých děl, ale i stopa

²²³ Ibid., s. 281.

²²⁴ Anita Silvers v této souvislosti hovoří o určitém *sémantickém* či *konceptuálním napětí* mezi konceptuálním objektem a jeho kontextem, které je podle ní hlavním tvůrčím principem konceptuálního umění. Anita SILVERS, „The Artworld Discarded“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 34, No. 4, Summer 1976, s. 452–453.

umělce může být součástí funkcionálně-normativního určení, jehož cílem je navození reflexe, která anuluje původní funkci obsažených objektů a mění je na nosiče určitého významu, které v určité době a na určitém místě fungují esteticky.²²⁵ Lze říci, že právě uvedená významová rovina, která jakožto součást estetického funkcionálně-normativního rámce zůstává z objektu po anulaci jeho účelu, je charakteristickým rysem konceptuálního umění. Všimněme si ale, že ani v tradičním uměleckém díle situace není výrazně odlišná, i když to není na první pohled tak zjevné, protože i barva vytlačená z tuby na plátno získává svůj estetický status až jakožto součást estetického funkcionálně-normativního rámce, tj. konkrétního obrazu, a idea díla se konstituuje až nad úrovní asociací a pocitů, které daná barva vyvolává. Relevance specifických hodnot, které v jednotlivých druzích umění identifikujeme, je dána normativně.

Pokud tedy Costello tvrdil, že rozdíl mezi silným a slabým konceptuálním uměním se konstituuje na základě jeho dematerializovaného versus fyzikálního charakteru, mýlil se v obou směrech. To samé samozřejmě platí také pro rozdíl mezi tradičním uměním, které je podle něj percepční *par excellence*, a konceptuálním uměním vůbec, a analogicky zavádějící je také Costellovo rozlišení mezi uměním myšlenek a uměním intuice, které přebíral od Kanta. Již v souvislosti s teorií Goldieho a Schellekens jsme ukázali, že dílo nelze zaměňovat s jeho materiálním nosičem, protože jeho význam se prostřednictvím nejrůznějších funkcionálně-normativních rámců u všech druhů umění vytváří až nad úrovní toho, co je v něm prostřednictvím zraku jakožto základního funkcionálně-normativního rámce vidět, a nyní jsem

²²⁵ Domnívám se, že Duchamp umístil na *Fontánu* v roce 1917 právě proto, aby upozornil na její závislost na konkrétním umístění v čase a prostoru. V tomto smyslu, dle mého názoru, není pravdou, jak postuloval Binkley a jak zopakovali i Goldie a Schellekens, že konceptuální umění poskytuje informace nezávisle na fyzikálním médiu, a je tudíž „objektivnější“ než tradiční obraz. Myslím si, že je to právě naopak – přesný smysl *Fontány* je mnohem více závislý na originálním kontextu, jímž byla, respektive měla být výstava Společnosti nezávislých umělců v New Yorku v roce 1917, než obraz fixovaný rámem. Veškeré další reprodukce *Fontány* jsou pouze odvozeninou jejího původní záměru, i když obvykle postačí pro porozumění tomu, jak to Duchamp myslel. Rám obrazu v tomto smyslu představuje daleko pevnější fixaci umělcova záměru než konceptuální dílo, i když i tato fixace je pouze relativní – soubor funkcionálně-normativních rámců, především těch kulturně-sociálních, prostřednictvím kterých je dílo identifikováno, se liší člověk od člověka a je velice pravděpodobné, že jakékoliv dílo již ve chvíli, kdy opustí ruku umělce, je alespoň v jemných detailech vnímáno jinak, než jak bylo autorem zamýšleno.

se pokusila vysvětlit, že dílo na druhou stranu nemůže být ani dematerializováno, pokud správně definujeme to, co tvoří jeho viditelný nosič, kterým u umění zprostředkovaného textem není písmo, jak se má obvykle za to, ale samotný prostředek, který toto písmo nese (papír nebo zeď), případně kontext, ve kterém je tento prostředek prezentován. Jestliže je tedy nosičem obrazu plátno a jeho konceptuální rovinu tvoří barvy a tvary na něm nanesené, které specifikují jeho záměr, nosičem silného konceptuálního díla je papír nebo zeď, nosičem slabého konceptuálního díla např. readymade nebo fotografie a nosičem literárního díla kniha s listy papíru a specifickou grafickou formou, která determinuje jeho žánr. U všech těchto typů může zásadní roli hrát i kontext, který se stává součástí estetického funkcionálně-normativního určení díla. V konceptuálním umění hraje důležitou roli specifická významová rovina jakožto součást ideje díla, která se konstituuje normativně. Ve všech uvedených případech se jedná pouze o specifickými prostředky zachycenou představu, která se prostřednictvím relevantních funkcionálně-normativních rámců, jež spíná rámec estetický, více či méně úspěšně reaktivuje v hlavě diváka či čtenáře. Rozdíl mezi „percepčními“ a „konceptuálními“ vlastnostmi neexistuje, protože veškeré vlastnosti jsou konceptuální a díky estetickému funkcionálně-normativnímu určení v rámci konkrétního díla získávají estetický status. V tomto smyslu lze říci, že jakékoliv umělecké dílo, potažmo libovolný lidský produkt, je manifestací svého účelu či záměru zprostředkovaného funkcionálně-normativními rámci, u něž neexistuje rozdíl mezi jeho percepčními a konceptuálními kvalitami, protože vše je „konceptuální“. Dodejme, že zachycené ideje, které příslušné funkcionálně-normativní rámce aktualizují, jsou u všech druhů umění do stejné míry autonomní – neodkazují ven ke skutečnosti, ale pouze k intersubjektivně sdíleným, na mnoha úrovních normativně zprostředkovaným hodnotám uloženým v naší paměti, přičemž paměť jako primární úběžník reference není ničím jiným, než specifickým funkcionálně-normativním rámcem sloužícím k usouvztažňování a strukturaci

různých druhů hodnot, které jsme získali prostřednictvím našich smyslů, tj. antropologických funkcionálně-normativních rámců (viz pozn. 261).

6.3 Shrnutí

V této části disertační práce jsem prezentovala dvě teorie, jejichž shodným cílem bylo definovat konceptuální umění v estetických kategoriích. Navázali jsme na „první“ teorii Timothy Binkleyho z minulé části práce, jíž jsme seznali teorií striktně dualistickou. Teorie Goldieho a Schellekens, jež zde byla představena v první kapitole, na Binkleyho teze v leccems navázala, i když nesouhlasila s jeho odmítnutím konceptuálního umění jakožto plnohodnotné součásti estetická. I přesto ale, že tato teorie přijala konceptuální umění pod rámeček estetického diskurzu, byla vystavěna na dualistickém základě, protože implicitně akceptovala princip mediální specifity i koncept fyzikálního média a postulovala princip zcela dematerializované *ideje ideje*. Costellova teorie analyzovaná ve druhé části nebyla v tomto ohledu tak rigidní – Costello koncept mediální specifity masivně kritizoval a některými kantovskými pojmy se přiblížil takovému pojetí estetická, které nestojí na dualistických distinkcích. Ani tato teorie ovšem nepostrádala dualistické podloží – ztotožnila estetické vlastnosti s vlastnostmi percepčními a tím, že je postavila do ostrého protikladu k dematerializovaným vlastnostem konceptuálním, implicitně předpokládala jejich fyzikální charakter.

Tak, jako tomu bylo na závěr každé z předchozích částí této práce, zkusme ještě komparovat analyzované teorie se třemi východisky konceptuálního umění, které jsme definovali ve druhé části této práce, závěry jsou nabíledni. Obě teorie mají za cíl propojit konceptuální umění s estetickým diskurzem, takže u obou můžeme rovnou vyřadit bod číslo tři – konceptuální umění nevytváří deestetizované entity a lze jej definovat v rámci estetických kategorií.

Konceptuální umění disponuje specifickým druhem estetické hodnoty, která se pojí s jeho hodnotou kognitivní a která nevychází z jeho percepčních vlastností.

Shodné budou rovněž závěry týkající se principu dematerializace uměleckého objektu – jak pro Goldieho a Schellekens, tak pro Costella je konceptuální dílo dílem dematerializovaným, které je nezávislé na jakémkoliv fyzikálním médiu nebo je role tohoto média nepodstatná. Goldie a Schellekens v této souvislosti hovoří o konceptuálním díle jakožto *ideji ideji*, Costello rozlišuje mezi silným a slabým konceptuálním uměním, kdy u toho prvního je percepční médium nepodstatné, u toho druhého neexistuje žádné. Lze tedy říci, že obě teorie rozlišují mezi percepční a konceptuální podstatou, a jsou tudíž v tomto ohledu poplatné dualistickému paradigmatu.

Rozdíl mezi oběma teoriemi je patrný v jejich přístupu k principu překročení mediální specifity. Goldie a Schellekens tento princip explicitně netematizují, ovšem díky akceptaci principy dematerializace objektu, který ve srovnání s konceptuálním uměním tradičnímu umění připisuje zcela odlišné charakteristiky, lze usuzovat, že implicitně přepokládají příslušnost jednotlivých druhů umění ke specifickým fyzikálním médiím s přesně vymezeným polem působnosti. Costello je s ohledem na toto téma poněkud nejednoznačný – i když princip mediální specifity otevřeně kritizuje a přebírá Kantův koncept estetických idejí, které se uplatňují i v souvislosti s konceptuálním uměním, stále se drží hlediska percepčních vlastností, které jsou relevantní v tradičním umění, jež se v tomto ohledu zásadně odlišuje od konceptuálního umění i literatury. Obdobnou nejasnost lze vysledovat také v Costellově rozlišení mezi silným a slabým konceptuálním uměním.

Na úplný závěr této části práce budiž řečeno, že jestliže uvedené teorie reprezentují současný pohled na konceptuální umění v rámci teoretického diskurzu, lze říci, že teoretický přístup

k uměleckým jevům je dodnes stále silně ovlivněn dualistickým paradigmatem, i když zejména v teorii Diarmuida Costella je patrná snaha toto paradigma překonat a nabídnout univerzální pojetí umění, jež překračuje dualistický princip mediální specificity. Je důležité si všimnout, že ačkoliv se obě uvedené teorie snaží definovat konceptuální umění v rámci estetických kategorií, z pozic dualistického paradigmatu stále vnímají realitu odděleně na základě distinkce mezi její hmotnou podstatou a myšlením, čímž konceptuální umění nutně substancializují jako svébytný umělecký druh vymezený určitými pevně danými vlastnostmi, což je ovšem, dle mého mínění, v příkrém rozporu s původními intencemi samotného konceptuálního umění. Můžeme se totiž domnívat, že svými provokacemi namířenými proti rigidní instituci umění chtěl Duchamp, i ti, co na něj v šedesátých letech 20. století navázali, podnítit změnu percepce s cílem uvědomění si toho, že instituce umění – potažmo další instituce, jimiž jsme obklopeni – není ničím jiným, než sociální konstrukcí, kterou není hříchem zproblematizovat či dokonce zesměšnit. Na druhou stranu je ale nutné mít na paměti, že při snaze o změnu vnímání, již chtěli konceptuální umělci vyvolat, není nutné zavrhnout estetický diskurz jako takový – záleží totiž na tom, jak jej definujeme. Jestliže ovšem konceptuální umění zařadíme pod rámeček estetické teorie tím způsobem, že jej budeme definovat na základě jeho objektivně dané, dematerializované esence, ztratí tím svůj revoluční potenciál a jeho snaha a rozbourání zažitých percepčních vzorců směrem k nesubstančnímu a neduálnímu pojetí skutečnosti se mine účinkem.

V další části této práce přistoupíme k dynamičtějšímu pojetí reality a budeme se zabývat funkcionálními definicemi umění, konkrétně teorií Nelsona Goodmana a dále teorií Jana Mukařovského, které postupují v navrženém úkolu ještě dále. Obě dvě tyto teorie se budou snažit definovat umění nikoliv na základě jeho objektivně dané esence, ať již percepční či dematerializované, ale jako výsostně sociálně podmíněnou aktivitu, a umělecké dílo jako symbol či znak. Uvidíme ovšem, že i v jejich případě nebude díky omezením daným

dualistickým paradigmatem možné tento úkol zcela naplnit, protože ani jedna z těchto teorií se nebude schopná zbavit přesvědčení o tom, že skutečnost kolem nás má materiální podstatu, která je hodnotově neutrální. V kontextu funkcionálně-normativní teorie se ukáže, že veškerá skutečnost včetně toho, že objekty vnímáme neprostupně, není ničím jiným než tokem hodnot bez objektivní báze, a že zde není nic pevného a neutrálního, co by nebylo minimálně hodnotou determinující náš pohyb a mohlo tudíž mít zcela univerzální platnost.

7. Funkcionální pojetí umění

Oproti všem doposud zkoumaným teoriím jsou tedy funkcionalistické teorie, jež nabídneme v této části práce, určitým vykročením nad rámec dualismu, protože se umělecké jevy – potažmo skutečnost jako takovou – pokoušejí vysvětlit sociálně, díky čemuž je možné realitu chápat na základě vzájemné provázanosti mezi proměnlivými významy a jejich nosiči, což namísto objektivistického přístupu ke skutečnosti akcentuje pluralitu přístupů. Z tohoto pohledu realita není něčím jednou provždy daným a neměnným, ale vždy záleží na sociálně či kulturně determinovaném hledisku, prostřednictvím kterého ji interpretujeme.

Jak jsme již ovšem řekli výše, ani jedné ze teorií, jež budou prezentovány v této části práce, se nepodaří dualismu zcela zbavit, protože obě dvě předpokládají, že umělecké dílo odkazuje ven ke skutečnosti, jež je od něj oddělená, což implikuje její neutrální charakter ve smyslu pevné neutrální báze, v opozici k níž se umělecké dílo konstituuje jako specifický významový celek. V kontextu funkcionalně-normativní teorie se ukáže, že veškerá skutečnost včetně toho, že objekty vnímáme neprostupně, není ničím jiným než součástí neutuchajícího toku hodnot bez pevné neutrální báze, které se konstituují prostřednictvím funkcionalně-normativních rámců, a že zde není nic vnějšího, k čemu by umělecké dílo odkazovalo.

7.1 Dva druhy funkcionalismu

Výrazy „funkcionalismus“ či „funkcionální“ jsme v této práci použili mnohokrát a vícekrát jsme také hovořili o funkcích či účelech. Nepočítáme-li zásadní souvislost těchto pojmů s funkcionalně-normativní teorií, kterou zde sledujeme, podrobněji jsme o tomto pojmu mluvili celkem dvakrát. 1) Při analýze Beardsleyho teorie bylo řečeno, že Beardsley označuje svou teorii umění jako funkcionalní či instrumentální, jelikož veškeré druhy umění jsou podle něj charakterizovány společnou schopností vyvolat estetický zážitek (viz str. 59), který je zde

definován jakožto následek specifického funkcionálního zaměření objektu, konstituující se v mysli subjektu coby soubor estetických hodnot vyvolaných estetickými vlastnostmi díla, a 2) jsme pojem funkcionalismus explicitně zmínili v souvislosti s definicí konceptuálního umění Goldieho a Schellekens (viz str. 129), kteří z obecného hlediska vymezili funkcionální teorie umění jako takovou teorie, které se snaží umění definovat na základě toho, k jakému účelu je zamýšleno. Tímto účelem je potom pro ně, podobně jako u Beardsleyho, schopnost vyvolat estetický zážitek, který je určitou emocionální rezpncí subjektu vycházející z percepčně-fyzikálních vlastností díla. Goldie a Schellekens ovšem rozšířili působnost estetického zážitku nad rámec percepčních vlastností – estetický zážitek specifického zkušenostního typu, s přidruženým poznáním *jaké-to-je*, podle nich dokáže vyvolat i konceptuální umění na základě svých dematerializovaných vlastností.

I když se obě zmíněné funkcionální definice v některých detailech značně lišily, jejich společným jmenovatelem je schopnost libovolného uměleckého díla na základě jeho specifických vlastností vyvolat estetický zážitek, Beardsley hovořil o percepčních vlastnostech odvislých od vlastností fyzikálních, podle Goldieho a Schellekens v případě tradičního umění estetický zážitek vyvstává na základě percepčních kvalit díla, jež jsou s fyzikálními vlastnostmi identické, a pro případ konceptuálního umění je vyvolán ideovými vlastnostmi díla nezprostředkovanými jakýmkoliv médiem, například vtipností nebo trefností zamýšleného konceptu. V obou teoriích se estetický zážitek váže k esenciálním vlastnostem díla, ať již jsou percepční, jako v případě Beardsleyho, či konceptuální, jako u Goldieho a Schellekens. V případě Beardsleyho percepčních vlastností estetický zážitek vyvolává specifická morfologie díla, která vychází z kánonu jednoty, komplexity a intenzity modifikovaného pro jednotlivé umělecké druhy, Goldie a Schellekens v případě tradičního umění hovoří o fyzikálních vlastnostech, tedy o barvách a tvarech na ploše, zatímco u konceptuálního umění mají podle nich vlastnosti relevantní pro estetický zážitek dematerializovanou povahu bez specifické

morfologie a jsou podány výčtem. Protože jsou u obou teorií vlastnosti, jež vyvolávají estetický zážitek, pojaty esenciálně a staticky, lze příslušné pojetí funkcionalismu nazvat *statickým funkcionalismem*.

Pohled na to, co je to funkce, který nabídneme v této části práci v souvislosti s teoriemi Nelsona Goodmana a Jana Mukařovského, je ovšem poněkud odlišný.²²⁶ Uvidíme, že funkce zde není pojmána esenciálně, tedy tak, že by byla pevně spjata s nějakými vlastnostmi, ale je do značné míry nezávislá na morfologii. Jinými slovy – objekt spadá do určité kategorie, pokud dokáže naplnit určitý účel, a to bez ohledu na to, jak vypadá. Mohou existovat nejrůznější manifestace totožného účelu, jejichž adekvátnost lze poměřovat pouze tím, nakolik jsou schopny svému cíli dostát. Na rozdíl od statického funkcionalismu se zde připouští jistá dynamika, jejímž úběžníkem je funkce daného objektu, nikoliv specifická morfologie.²²⁷ Neznamená to ovšem, že morfologické rysy jsou irelevantní zcela – u teorie Nelsona Goodmana uvidíme, že morfologie je do jisté míry omezena symptomy estetická, které implicitně determinují podobu uměleckého symbolu, i když Goodman morfologii nijak blíže nespecifikuje, u Mukařovského obdobný morfologický regulativ tvoří estetické normy.

Funkcionalismus, který zde definujeme, tedy na rozdíl od statického funkcionalismu postrádá objektivistické rysy, i když připouští relativní stálost identity objektů určitých tříd. Tento druh funkcionalismu, nazvěme jej *dynamickým funkcionalismem*,²²⁸ se od prvního typu odlišuje

²²⁶ Obdobným způsobem, v souvislosti s typy formalistického uvažování, mluví o dvou druzích funkcionalismu také Peter Steiner v knize *Ruský formalismus. Metaestetika*. Peter STEINER, *Ruský formalismus. Metaestetika*, Host 2011, s. 16–17.

²²⁷ Dalším měřítkem potom bude schopnost daný účel prostřednictvím nějakého zavedeného pravidla identifikovat, což znamená, že objekty není možné vytvářet libovolně, ale pouze s ohledem na nějaká zavedená intersubjektivní pravidla, podle kterých se objekty daného účelu obvykle tvoří.

²²⁸ Toto pojetí vychází z definice funkcionalismu Ernsta Cassirera, který na počátku 20. století do filozofického diskurzu samotný pojem funkce zavedl. V knize *Substance a funkce a Einsteinova teorie relativity* (1914) Cassirer rozlišuje mezi substančními a funkčními pojmy, kdy jako substanční definuje takové pojmy, které vztahují objekty ke kategorii vyššího řádu či obecně na základě nějaké společné vlastnosti. Právě tato vlastnost či soubor pevně daných, generických vlastností, které jsou typické a nezaměnitelné pro ten či onen druh, tvoří podstatu či substanci druhu. Tímto způsobem se například od sebe liší jednotlivé biologické druhy – každý z nich má jiné vlastnosti a jinou podstatu. Funkčními pojmy oproti tomu nazývá takové pojmy, jež mají odpovídat hledisku soudobé teorie relativity. Na rozdíl od substančních pojmů, funkční pojmy nepředpokládají

predevším tím, že se dokáže lépe vyrovnat se změnami, například s vývojem umělecké praxe, který, jak se opakovaně ukazuje v této práci, je jedním z hlavních argumentů proti esencialistickým východiskům. I když samozřejmě i z esencialistického hlediska je možné nové druhy aktivit, které si nárokují umělecký status, po pečlivém zvážení přijmout do rodiny umění aditivním způsobem a definovat nové fyzikální médium, na jehož základě se originálním způsobem vytváří estetický zážitek, právě na příkladě konceptuálního umění je vidět, že esencialistický přístup, z nějž vychází i norma mediální specificity, má značné problémy s takovými druhy aktivit, které se této normy, ať již vědomě či nevědomě, nedrží. Konceptuální umění nás v tomto smyslu nabádá přistupovat k realitě nedualistickým způsobem a namísto statického pojetí skutečnosti nás nutí přijmout rámec, který připouští větší dynamiku umění. Právě pojetí dynamického funkcionalismu je v této souvislosti horkým kandidátem.

V dalších dvou kapitolách této části práce budou prezentovány dvě funkcionalistické teorie dynamického funkcionalismu, které se ovšem i přes své společné východisko v mnoha ohledech navzájem liší. Teorie umění Nelsona Goodmana představuje teorii, pro níž jsou základními strukturami, prostřednictvím kterých přistupujeme ke světu, symbolické systémy. Umění je specifickým způsobem symbolizace, status uměleckého díla ovšem není pevně daný – totožný objekt může status umění nabýt a zase pozbýt, v závislosti na symbolickém systému, ke kterému se vztahuje. Teorie estetické funkce, normy a hodnoty Jana Mukařovského pak bude teorií, která nejenže připouští funkční dynamiku a proměnlivost umění, ale jako jediná z teorií zmíněných v této práci také definuje pojem estetické normy, jež tvoří most mezi percepčními

podstatu pevně danou v objektech nějakého druhu, ale přistupují k objektům prostřednictvím funkce, která je zařazuje do určité skupiny (série) na základě předem daného hlediska. Důležité je, že série se dají vytvářet zcela volně, pouze na základě toho, s jakým kritériem (hlediskem) k realitě přistoupíme; v objektech neexistuje žádný soubor privilegovaných vlastností, na jejichž základě by se určité skupina tvořila. Objekty jsou pak v tomto smyslu na základě jiných přiřazujících funkcí volně vytažitelné do různých sérií, jejich identita není pevně daná „podstatou“. Viz Ernst CASSIRER, *Substance and Function and Einstein's Theory of Relativity*, Dover Publications Inc. 1953. Dostupné z: <https://archive.org/details/substanceandfunc033163mbp> (cit. 5. 8. 2017).

a konceptuálními vlastnostmi umění i některými dalšími protipóly v práci tematizovaných distinkcí.

7.2 Umělecké dílo jako referenční symbol – Nelson Goodman

Ačkoliv z časového hlediska měla být teorie symbolů Nelsona Goodmana, kterou se budeme zabývat v této kapitole, představena ještě před prezentací teorií Noëla Carrolla či Timothy Binkleyho, tedy přibližně ve stejné fázi jako institucionální teorie George Dickieho, činíme tak až nyní. Připomeňme, že Goodmanova teorie poprvé uceleně prezentovaná v knize *Jazyky umění*²²⁹ v roce 1968, se rodí rok před první verzí Dickieho institucionální teorie (1969), tedy do doby, kdy estetickému diskurzu vládl antiesencialismus, jenž již ovšem podléhal kritice. Lze říci, že Goodmanova teorie vzniká v atmosféře silné nedůvěry vůči tradičním estetickým konceptům a kategoriím, v kontextu, kdy nad smysluplností samotné disciplíny vládou značné pochybnosti.

Goodmanova teorie symbolických systémů představovala v tomto kontextu určitý zvrat – svou komplexní teorií umění jakožto symbolického systému, který si co do své epistemologické relevance nezádá se systémy jinými, Goodman navrátil estetice část ztracené reputace a ukázal, že estetická teorie je srovnatelná s jinými filozofickými disciplínami, jako jsou například filozofie jazyka, etika či filozofie vědy. V otázkách estetiky se stal jedním z nejcitovanějších filozofů 20. století.²³⁰ Na druhou stranu si ale nelze nevšimnout, že v debatě, kterou jsme až doposud sledovali v tomto textu, se Goodmanovo uvažování nijak zvlášť neprojevovalo, což je také důvodem pro to, proč jej představujeme až nyní – jestliže je ústředním motivem Goodmanovy teorie dynamický přístup k realitě, který akcentuje různorodost a proměnlivost

²²⁹ Nelson GOODMAN, *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*, Praha: Academia 2007, 213 s.

²³⁰ Viz Tomáš KULKA, „O Goodmanově teorii umění“, in GOODMAN, *Jazyky umění*, s. 5.

jejích interpretací, pak není možné objekty, včetně uměleckých děl, pojímat esenciálně s odvoláním na jejich percepční či dematerializovanou podstatu, ale tuto proměnlivost je nutné nějakým způsobem zohlednit. Jestliže jsme tedy teoriím představeným v minulé části práce vytýkali to, že konceptuální umění substancializují, tento problém by se neměl týkat Goodmanova funkčního hlediska, protože toto hledisko je zcela vědomě namířeno proti jakýmkoliv statickým definicím na základě nutných a postačujících podmínek, a namísto toho nabízí dynamické pojetí, v němž je umělecké dílo chápáno jako proměnlivý symbol. Aby to ovšem nebylo tak jednoduché, ráda bych argumentovala, že dokonce ani Goodman se příznaků dualistického paradigmatu, jež tuto státnost determinuje, nedokázal zcela zbavit.

I když v rámci analytického estetického diskurzu Goodmanova komplexní estetická teorie představovala značný posun, svými filozofickými východisky nebyla v širším kontextu analytické filozofie ničím zcela ojedinělým. Goodman se řadí mezi tzv. postanalytické filozofy „druhé kola obratu k jazyku“, ²³¹ jejichž úvahy jsou v návaznosti na Wittgensteinovo pojetí jazykových her²³² charakteristické odklonem od logického atomismu a příslušné korespondenční teorie jazyka a naopak příklonem k chápání jazyka jakožto významové struktury, která realitu nepopisuje, ale vytváří. I když podobně jako v rámci původní analytické filozofie i estetiky, počínaje antiesencialismem, považují i filozofové druhého kola jazyk za ústřední strukturu, prostřednictvím které vnímáme svět, snaží se překročit omezení daná takovým pojetím jazyka, které jej chápe jako sadu nálepek, jež určitým způsobem odrážejí realitu a korespondují s ní – struktura jazyka má být z tohoto pohledu totožná se strukturou světa. Podle filozofů druhého kola obratu je ovšem jakémukoliv jazykovému výroku nutné

²³¹ Viz Jaroslav PEREGRIN, „Obrat k jazyku a analytická filozofie“, in *Obrat k jazyku: druhé kolo (Jazyk, myšlení a svět v názorech postanalytických filozofů)*, Praha: Filozofia 1998, dostupné online: <http://jarda.peregrin.cz/mybibl/HTMLTxt/467.htm> (staženo 20. 9. 2017). Mezi postanalytické filozofy se vedle Goodmana řadí například i Willard Van Orman Quine či Gottfried Sellars (oba již v padesátých letech 20. století), a dále pak Thomas Kuhn, Hillary Putnam, Richard Rorty či Donald Davidson.

²³² Viz pozn. 100. Viz také Ludwig WITTGENSTEIN, *Filosofická zkoumání*, Praha: Filozofia 1998, 294 s.

rozumět nikoliv porovnáním s vnější skutečností, jejíž existenci mají za problematickou, ale lze jej ověřit pouze s ohledem na jeho postavení v rámci širší jazykové struktury, která je tak z hlediska přístupu ke skutečnosti primární. Jazyk v tomto smyslu zásadním způsobem ovlivňuje naše vnímání reality a promítá se do samotné struktury vnější skutečnosti, nekoresponduje s ní, ale determinuje to, co a jak jsme schopni vnímat. I v tom nejprimitivnějším aktu vnímání je tak přítomný akt interpretace.²³³

Nelson Goodman mezi postanalytickými filozofy zastává významné místo,²³⁴ oproti ostatním filozofům druhého kola obratu však vedle verbálních jazyků za specifické významové struktury, či přesněji řečeno symbolické systémy, považuje i jazyky umění. Umění je pro něj plnohodnotným systémem symbolizace, jednotlivé druhy umění se liší pouze syntaktickými a sémantickými charakteristikami symbolů, které využívají. Na to, do jaké míry se Goodmanovi daří objektivistická východiska skutečně překonat, se zaměříme v kritické analýze, která bude následovat po expozici samotné Goodmanovy teorie. V kontextu celé Goodmanovy teorie se opět potvrdí, že to, co v anglo-americkém diskurzu pro adekvátní definici konceptuálního umění především chybí, je pojem estetické normy, která tvoří určitý most mezi nezjevnými aspekty uměleckých děl a jejich viditelnou manifestací, a s konečnou platností uzavřeme, že právě norma jakožto určitý energeticko-silový princip tvoří základ pro plné překonání dualistického paradigmatu. Na závěr analýzy Goodmanovy teorie budeme také definovat poslední distinkci dualismu tematizovanou v této práci, jíž bude distinkce mezi jazykem a skutečností, která stojí v samotných základech analytické filozofie i estetiky a která také podstatným způsobem zasáhla do úvah o povaze konceptuálního umění.

²³³ Ibid.

²³⁴ Ibid.

I.

Jak již bylo řečeno, svou teorii Goodman představuje v knize *Jazyky umění*,²³⁵ která v anglickém originále pod názvem *Languages of Art*²³⁶ poprvé vyšla v roce 1968. Budeme vycházet nejen z ní, ale také z knihy *Způsoby světatvorby*²³⁷ (anglicky *Ways of Worldmaking*,²³⁸ 1978), v níž Goodman svou teorii symbolických systémů rozvíjí, a odkazovat budeme také na článek *Routes of Reference*²³⁹ vysvětlující fungování reference v jemnějších detailech.

Ústředním motivem Goodmanovy teorie symbolických systémů jsou pojmy symbolu a reference. Jakákoliv skutečnost či umělecké dílo jsou dle Goodmana referenčními symboly se specifickými charakteristikami svého symbolického fungování. V explicitní opozici k estetickému formalismu tedy Goodman nechápe umělecké dílo libovolného druhu jako fyzikální či objektivní entitu o sobě, ale jako symbol, jehož významovou rovinu nelze v žádném případě ztotožnit s jeho fyzikální bází. Rozlišuje celkem tři způsoby symbolizace, *denotaci*, *exemplifikaci* a *expresi*, na jejichž základě se vytvářejí specifické symbolické systémy příslušné pro jednotlivé druhy, styly či žánry umění. Symbolické systémy mohou být verbální, obrazové, zvukové, pohybové apod., kdy každý z nich využívá arbitrárních symbolů rozdílných syntaktických a sémantických charakteristik. Jakýkoliv náš kontakt se skutečností je zprostředkován symbolickými systémy, žádná objektivní neinterpretovaná realita dle Goodmana neexistuje. „Vnímání a interpretaci od sebe nelze oddělit, jsou dvě zcela provázané operace.“²⁴⁰

²³⁵ Nelson GOODMAN, *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*, Praha: Academia 2007, 213 s.

²³⁶ Nelson GOODMAN, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Hackett Publishing 1968, 277 s.

²³⁷ Nelson GOODMAN, *Způsoby světatvorby*, Bratislava: Archa 1996, 152 s.

²³⁸ Nelson GOODMAN, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis: Hackett Publishing 1978, 142 s.

²³⁹ Nelson GOODMAN, „Routes of Reference“, *Critical Inquiry*, 1981 (Autumn), Vol. 8, No. 1, s. 121–132.

²⁴⁰ GOODMAN, *Jazyky umění*, s. 24.

Jak ovšem zmíněné mody symbolizace fungují? Stejně jako Goodman začneme denotací, která je relevantní pro to, čemu běžně rozumíme pod pojmy zobrazení a popis. Obrazy jsou dle Goodmana stejně nezávislé skutečnosti, jako její popisy, čímž Goodman napadá tradiční pojetí umění jako nápodoby skutečnosti:

Má-li obraz nějaký objekt zobrazovat, musí jej označovat, zastupovat, odkazovat k němu, a žádná míra podobnosti nestačí pro ustavení požadovaného vztahu reference. Toto je prostý fakt. Podobnost není pro referenci ani podmínkou *nutnou*. Téměř cokoli může zastupovat téměř cokoli jiného. Obraz, který zobrazuje, stejně jako text, který popisuje – k danému objektu odkazuje, přesněji řečeno jej *denotuje*. Podstatou zobrazení je denotace, a ta na podobnosti nezávisí.²⁴¹

Pokud to ale není podobnost, jak je přesně vztah zobrazivého díla ke skutečnosti ustaven? Zde Goodman nabízí dvě základní možnosti: 1) obraz buď přímo denotuje nějaký objekt, například zobrazuje nějakého muže, přesněji řečeno „zobrazuje *x* jako muže či zobrazuje *x* tak, aby vypadalo jako hora, nebo zobrazuje *fakt*, že *x* je meloun“,²⁴² nebo 2) je alespoň určitým druhem obrazu, pokud žádný konkrétní denotát neexistuje, Goodman v této souvislosti hovoří o *zobrazení toho-či-onoho*. V tomto případě, který se týká mnohonásobné či fiktivní denotace, tak neříkáme, že obraz zobrazuje nějakého muže (mnohonásobná reference) či jednorozce (fiktivní reference), ale použijeme jednomístné predikáty „muže-obraz“ či „jednorozce-obraz“, které neodkazují ke konkrétní skutečnosti, ale třídí obrazy podobným způsobem jako například predikáty „židle“ či „stůl“.²⁴³ „Má-li obraz zobrazovat nějakého muže, musí ho denotovat, může však být muže-zobrazením, aniž by cokoliv denotoval.“²⁴⁴

Kombinací obou možností je dále *zobrazení-jako*, kdy zvažujeme případ, že obraz zobrazuje např. dospělého Winstona Churchilla *jako* dítě nebo *jako* dospělého.²⁴⁵ Nejedná se ani výlučně o denotaci či druhové zařazení, ale o komplexní informaci o obraze, který denotuje, ale zároveň

²⁴¹ Ibid., s. 22.

²⁴² Ibid., s. 25.

²⁴³ Ibid., s. 33–37.

²⁴⁴ Ibid., s. 36.

²⁴⁵ Ibid., s. 36.

je obrazem určitého druhu: „Zatímco se tedy první případ týká jen toho, co obraz denotuje, a druhý pouze toho, o jaký druh obrazu jde, třetí případ se týká jak denotace, tak druhového zařazení.“²⁴⁶

Podobně jako popisy, které třídíme prostřednictvím různých verbálních označení a zařazujeme je pod ně, lze i obrazy třídít pomocí nejrůznějších obrazových charakteristik, a jakákoliv označení, ať už verbální či obrazová, opět zařazujeme pod značky jiné, verbální i neverbální. Zobrazení je tedy podobně jako popis tříděním objektů, nikoliv jejich nápodobou. Jak je tomu ovšem se samotným popisem? Verbální diskurz se dle Goodmana týká takových druhů označování, jako je například pojmenování či deskripce, „kde se slovo nebo řetězec slov vztahují k jedné nebo více věcem, událostem apod.“²⁴⁷ I přesto ale, že slova obvykle vnímáme v rámci vět, Goodman hovoří o denotaci predikátů, nikoliv vět, protože například otázky či příkazy jakožto větné celky ve striktním smyslu nic nedenotují, i když predikáty, ze kterých se skládají, jsou denotativní. „Termíny nebo fráze nebo predikáty často nepotřebují víc než přídavek větné síly, aby se staly větami, a debata o tom, co věta denotuje, někdy není ničím jiným než eliptickým označením pro to, co denotují její části.“²⁴⁸

Denotace, jež je základem pro popis a zobrazení, ovšem není jediným modem symbolizace, který v umění působí, dalšími možnostmi jsou ještě exemplifikace a exprese. „Mám před sebou obraz stromů a útesů u moře, namalovaný v tlumené šedi a vyjadřující bezmezný smutek. Tento popis poskytuje informace trojího druhu: říká něco o tom, (1) jaké věci obraz zobrazuje,

²⁴⁶ Ibid., s. 37–38.

²⁴⁷ Nelson GOODMAN, *Routes of Reference*, s. 122.

²⁴⁸ Ibid.

(2) jaké vlastnosti má a (3) jaké pocity vyjadřuje.“²⁴⁹ Jestliže se první bod vztahuje k již zmíněné denotaci, druhý bod se týká exemplifikace a třetí exprese.

Na rozdíl od denotace, která ustavuje vztah k vnější skutečnosti, exemplifikace určuje, jaké vlastnosti obraz symbolizuje, a zároveň tvoří základ pro expresi, jež není ničím jiným než metaforickou exemplifikací. Souvisí ovšem také s konceptuálním uměním – Goodman jejím prostřednictvím vysvětluje právě status sporných případů umění, stejně jako symbolický charakter veškerého nezobrazivého umění, například abstraktního umění.

Obraz stromů a útesů u moře namalovaný v tlumené šedi tedy jednak denotuje to, co zobrazuje, a za druhé také exemplifikuje predikát „šedý“. Jaké vlastnosti obraz symbolizuje, tedy závisí na tom, jaké predikáty jej denotují. „Říci, že obraz denotuje příslušné vlastnosti nebo predikáty lze pouze převráceně, tedy jako když říkáme, že místní noviny ‚získaly nové vlastníky‘. Obraz *nedenotuje* šedou barvu, nýbrž je *denotován* predikátem ‚šedý‘.“²⁵⁰

Jaké vlastnosti tedy obraz či objekt exemplifikuje? Vezměme si příklad krejčovského vzorku, říká Goodman, který exemplifikuje např. barvu, textilní vazbu, tkanivo a vzor, ale nikoliv svoji velikost, tvar, čistou váhu či cenu.²⁵¹ Exemplifikuje některé ze svých vlastností, ale nikoliv všechny. Lze říci, že exemplifikuje právě ty ze svých vlastností, které jsou v nějakém vztahu reference k systému, v jehož rámci jsou popisovány:

Exemplifikace je vlastnění vlastností plus reference. Mít nějakou vlastnost, ale nesymbolizovat ji znamená ji pouze mít, zatímco symbolizovat, ale vlastnost nemít znamená odkazovat nějakým jiným způsobem než exemplifikací. Vzorek exemplifikuje pouze ty vlastnosti, které má a k nimž zároveň odkazuje. [...] Je-li vlastnění inherentní, o referenci to neplatí: které konkrétní vlastnosti symbolu jsou exemplifikovány, závisí na tom, jaký systém symbolizace užíváme.²⁵²

²⁴⁹ GOODMAN, *Jazyky umění*, s. 54.

²⁵⁰ Ibid., s. 55.

²⁵¹ Ibid., s. 56.

²⁵² Ibid., s. 56–57.

Vyvstává ovšem otázka, zdali jsou denotovány vlastnosti nebo predikáty? Základní je podle Goodmana exemplifikace predikátů a jiných označení, protože jakýkoliv objekt má nepřeborné množství vlastností, ale ne všechny exemplifikuje: „Sokrates diskutující v Athénách o filozofii je rozumným zvířetem, neopeřeným dvounožcem a smějícím se savcem, ale z toho, že exemplifikuje první vlastnost, nevyplývá, že exemplifikuje i další dvě.“²⁵³ V případě nejazykových systémů či vlastností, pro něž neexistuje pojmenování, platí, že exemplifikují určitá označení, která fungují do značné míry jako symboly jazyka, a to především v určování směru reference.

Ačkoliv jsou denotace i exemplifikace v Goodmanově pojetí samostatnými a svébytnými způsoby symbolizace, exemplifikace je ze své podstaty omezenější – jestliže mezi označením a jeho denotátem neexistuje jakýkoliv vztah podobnosti, a cokoliv může v tomto smyslu zastupovat cokoliv jiného v závislosti na symbolickém systému, u exemplifikace podobná volnost není možná. Objekt exemplifikuje určitou vlastnost pouze v případě, že jí skutečně má: „[...] aby mohlo například slovo denotovat červené předměty, nevyžadujeme více, než aby k nim odkazovalo, avšak aby můj zelený svetr exemplifikoval nějaký predikát, nemůže k němu jen odkazovat. Svetr musí být tímto predikátem rovněž denotován, to znamená, že predikát musí zároveň odkazovat ke svetr.“²⁵⁴

Jestliže je exemplifikace vlastněním vlastností v referenčním vztahu k daném symbolickému systému, exprese je metaforickou exemplifikací, kdy jsou analogicky exemplifikovány emoce či příslušné predikáty, obraz tak například exemplifikuje smutek či predikát „smutný“. Jakým způsobem se ovšem metaforická exemplifikace liší od exemplifikace doslovné? Jestliže obraz vyjadřuje nějaké emoce, znamená to v první řadě, podobně jako v případě doslovné

²⁵³ Ibid., s. 57.

²⁵⁴ Ibid., s. 60.

exemplifikace, že tyto emoce patří k obrazu a jsou obrazem vyjádřeny a nejedná se tudíž ani o emoce, jež prožíval autor díla při jeho tvorbě, ani o ty, jež byly dílem vyvolány v divákovi.²⁵⁵

Obraz je tedy doslovně šedý a metaforicky smutný – jak šedost, tak smutek patří ve stejném smyslu k obrazu a jsou obrazem exemplifikovány: „Mít vlastnost v metaforickém smyslu jistě neznamená mít ji *doslovně*, nicméně samotné vlastnění, ať metaforické či doslovné, je skutečné. Metaforické a doslovné je zapotřebí rozlišit v rámci skutečného. Nazvat obraz smutným a nazvat jej šedým jsou prostě různé způsoby klasifikace.“²⁵⁶

Rozdíl mezi doslovným vyjádřením a metaforou podle Goodmana spočívá v novosti versus ustálenosti predikátu, který používáme k popisu dané vlastnosti. Metafora užívá stará či významově ustálená slova neotřelým způsobem, v doslovném vyjádření na základě zvyku aplikujeme na dané vlastnosti slova zcela automaticky, i když je možné, že i doslovné vyjádření je pouze zastaralou metaforou – hranice mezi nimi není ostrá a metafora může zastarat a stát se doslovnou.

Metaforická označení ovšem nefungují izolovaně, ale v rámci určitých kategorií. Znamená to, že novou extenzi nezískává pouze izolovaný pojem, ale celý soubor souvisejících pojmů z daného symbolického schématu – dochází k přenosu celého schématu pojmů na novou oblast, tak máme například teplé či chladné barvy nebo veselé a smutné obrazy.

Jednotlivé umělecké druhy či žánry tedy dle Goodmana vytvářejí specifické symbolické systémy, které se navzájem odlišují způsobem fungování reference, některé jsou více denotativní, jiné více exemplifikační atd. Důležité ovšem je, že u všech je vztah k realitě do stejné míry arbitrární, nezávislý na jakýchkoliv kauzálních souvislostech, např. vztahu

²⁵⁵ Ibid., s. 51–53.

²⁵⁶ Ibid., s. 67.

podobnosti. Samotný fakt, že jsou umělecká díla referenčními symboly, ještě ovšem není oním faktorem, který by dokázal odlišit umělecká díla od ostatních druhů objektů, jež jsou součástí symbolických systémů mimo umění. Za tímto účelem Goodman postuluje *pět symptomů estetična*,²⁵⁷ které ovšem nejsou souborem nutných a postačujících podmínek umění, ale představují pouze určitá vodítka, která přítomnost uměleckého díla indikují, ale nezaručují ji. Symptomy estetična jsou: 1) sémantická hustota (charakteristická pro zobrazení, popis a expresi), 2) syntaktická hustota (typická pro nejazykové systémy), 3) syntaktická plnost (vodítko pro rozlišení schematictějších a méně schematických systémů v rámci syntakticky hustých systémů; odlišuje například diagram od kresby, ve které je relevantní i nejmenší detail zobrazené linie), 4) exemplifikace a 5) vícenásobná a komplexní reference. Jejich charakteristickým rysem je to, že zaměřují pozornost na dílo samotné a jeho vnitřní vztahy, spíše než na to, k čemu dílo odkazuje.²⁵⁸

Konceptuálním uměním se Goodman zabývá v souvislosti se snahou vyřešit otázku „Co je umění?“, na níž má poskytnout odpověď právě jeho teorie symbolů. Tato otázka, která je podle něj obzvlášť naléhavá a tísnivá v konfrontaci s nalezeným, environmentálním či konceptuálním uměním, musí být oddělena od otázky „Co je dobré umění?“ – definici umění je tedy nutné oprostít od jakýchkoliv konotací s estetickou hodnotou. Jsou kámen zdvižený z polní cesty či zprohýbaný blatník jakožto objekty vystavené v galerii, či Oldenburgův výkop jámy v Central Parku uměleckými díly? A čím se tyto objekty odlišují od obdobných objektů či aktivit, které uměleckými díly nejsou?²⁵⁹

Goodman uvádí tyto aktivity do souvislosti se symbolickým modelem exemplifikace – objekt se může stát uměleckým dílem, pokud v určitém kontextu exemplifikuje určité své vlastnosti, jež

²⁵⁷ V *Jazycích umění* Goodman postuluje symptomy pouze čtyři, chybí poslední symptom – vícenásobná a komplexní reference, kterou Goodman mezi symptomy estetična řadí až ve *Způsobech světatvorby*. Viz GOODMAN, *Způsoby světatvorby*, s. 80–83.

²⁵⁸ Ibid., s. 82.

²⁵⁹ Ibid., s. 79.

jsou v jiných souvislostech irelevantní. Otázka tak nezní „Co je umění?“, ale „Kdy je umění?“ – totožný objekt, který normálně neplní žádnou symbolickou funkci, se může stát uměleckým dílem a fungovat jako symbol, pokud je například vystaven v galerii, kde exemplifikuje určité vlastnosti, například tvarové, barevné či texturní, a symbolickou se může stát i určitá aktivita, pokud se na ní zaměřujeme jako na exemplifikující symbol. Objekt zde exemplifikuje takové své vlastnosti, které „předvádí, vybírá, na které soustřeďuje pozornost, které zjevuje a zvýrazňuje v našem vědomí – ty, které ukazuje – zkrátka jde o vlastnosti [...] vůči nimž vystupuje jako jejich vzorek.“²⁶⁰

II.

V předchozích částech této práce jsme mnohokrát zopakovali, že základem dualistického paradigmatu je ostré rozlišení mezi materiální a hodnotově neutrální esencí a myšlením, jež má celou řadu důsledků promítajících se do estetické teorie. Vedle základního rozdělení na percepční a konceptuální vlastnosti uměleckého díla jsme zmínili například pojetí uměleckých děl jako materiálních objektů s fyzikální bází a s ním související chápání reference, podle kterého objekty imitují skutečnost, jež je vůči nim vnější. Tento model jsme sledovali především v souvislosti s Beardsleyho pojetím nápodoby (viz str. 63–64), kdy jsme došli k závěru, že na obdobné koncepci musí být něco špatně – jelikož jsme vždy omezeni specificky lidským vnímáním reality, nelze hovořit o žádných fyzikálních objektech, které by šlo napodobovat, ale maximálně o hodnotách, jež z reality identifikujeme na základě funkcionálně-normativních rámců, a to od základních antropologických tvořících naše smysly, přes identifikační, až po širší kulturně-společenské. Z hlediska funkcionálně-normativní teorie se tedy reference odehrává dvoustranným střetem mezi funkcionálně-normativními rámci, nikoliv

²⁶⁰ GOODMAN, *Způsoby světatvorby*, s. 78.

mezi divákem, uměleckým dílem a vnější skutečností. Jak si ovšem s ohledem na právě řečené stojí Goodmanovo pojetí denotace, jež mám klasický koncept nápodoby nahrazovat? Je skutečně možné ze zobrazení vyloučit nápodobu a může být tudíž denotace nezávislá na realitě? Připomeňme, že podle Goodmana obraz realitu nenapodobuje, ale pouze k ní podobně jako jazyk nekauzálním způsobem odkazuje a symbol tak lze posuzovat pouze v kontextu daného symbolické systému, nikoliv porovnáním se skutečností (viz str. 175).

Podobně jako v případě analýzy některých předchozích teorií se zkusme podívat na to, co se při konfrontaci s denotativním zobrazením skutečně děje. Když před sebou vidíme obraz konkrétní osoby, například portrét Winstona Churchilla, na základě určitých vizuálních rysů rozpoznáme namalovanou tvář a řekneme, o koho se jedná. Je pravděpodobné, že jsme s ním nesetkali osobně a že jeho tvář identifikujeme pouze s odvoláním na jiné obrazy – z podobné úvahy nejspíš pochází Goodmanovo přesvědčení o arbitrární povaze zobrazení. Potíž ale spočívá v tom, že ať již autor obrazu maloval Churchilla podle jiného obrazu či podle skutečnosti, vždy vycházel z toho, co viděl, a svůj vizuální vjem se snažil převést na plátno tak, aby jej evokoval v divákovi. K výslednému dílu také pravděpodobně dodal popisek „Winston Churchill“, aby upřesnil, o jakou osobu se jedná. Zdá se tedy, že to, co spojuje jméno Winston Churchill s určitou změť barev a tvarů, musí vždy mít svůj základ v tom, co prostřednictvím našeho zraku identifikujeme jako Churchilla, a lze rovněž říci, že ten, kdo jej maluje, tak činí prostřednictvím exemplifikace, nikoliv denotace, protože barvy a tvary jsou exemplifikovány, nikoliv denotovány – jak tvrdí samotný Goodman, exemplifikace má na rozdíl od denotace těsný vztah ke skutečnosti a objekt může exemplifikovat pouze ty vlastnosti, které skutečně má (viz str. 178). Portrét Winstona Churchilla tak v souladu s malířskými konvencemi exemplifikuje vybrané vizuální vlastnosti, které exemplifikoval i „skutečný“ Churchill nebo jiný jeho obraz a nemůžeme tudíž říci, že by vlastnosti zobrazivého díla nějakým způsobem nesouvisely s vlastnostmi jeho předlohy, i když to samozřejmě neznamena, že reprezentativní symbol není

konvenční – je konvenční, protože je normativní a jeho arbitrární povaha je s odvoláním na příslušné identifikační normy dána samotnou jeho morfologií.

Jako odpověď na výchozí otázku ohledně srovnání klasického pojmu nápodoby a symbolického modu denotace, můžeme tedy říci, že i když se Goodman pomocí pojmu denotace snaží vyhnout jakýmkoliv odkazům k objektivistickému pojetí skutečnosti, již předpokládá klasické pojetí nápodoby, nelze říci, že je ve své snaze zcela úspěšný, protože popření jakékoliv kauzální vazby mezi reprezentativním obrazem a jeho předlohou, prostě nedává smysl. Všimněme si ovšem také, že Goodmanův pojem denotace objektivní realitu předpokládá i tím, že pokud má dílo denotovat „skutečnost“, tato skutečnost nemůže být ničím jiným než stabilní bází pro významy denotované dílem. Pokud tedy z hlediska Goodmanovy teorie dílo denotuje například stromy a útesy u moře, musí zde existovat něco dílu vnějšího, co zaručuje stabilitu spojení mezi těmito skutečnostmi a jejich označením, což nemůže být nic jiného než stromy a útesy u moře pojaté jako pevné a hodnotově neutrální entity, ke kterým zvnějšku přiřazujeme příslušné nálepky.

Abychom se totiž reality v její objektivistické podobě dokázali skutečně zbavit, museli bychom říci, že dílo realitu nejenže nenapodobuje, ale ani nedenotuje. Jak jsme již uvedli v souvislosti s Beardsleym, vždy jde o dvoustrannou relaci mezi naší myslí a naším okolím v rámci spojitého silově-energetického pole, kde dílo na mnoha úrovních aktivuje určité hodnoty uložené v naší paměti a neodkazuje nikam ven.²⁶¹ Vnější realita tu sice je, ale nikoliv ve smyslu pevné neutrální báze zaštiťující fixnost denotovaných významů, ale pouze jako naše okolí primárně zachycené našimi smysly, které vnímáme jako soubor hodnot, jež se v určitých časech i místech

²⁶¹ Je ovšem nutné zdůraznit, že ani paměť není ničím absolutním a odděleným od vnější skutečnosti, ale je pouze primárním úběžníkem reference či určitým kumulativním místem silově-energetického pole tvořícího skutečnost, s funkcí propojovat a usouvztažňovat významové stopy získané prostřednictvím antropologických, identifikačních a kulturně-společenských funkcionálně-normativních rámců na základě naší konfrontace s okolím. Je tedy určitým silově-energetickým principem, jež strukturuje veškerou naši zkušenost a jež jako primární síla formuje povahu těchto rámců. Bez paměti nejenže bychom prostřednictvím identifikačních rámců nedokázali rozpoznat objekty jako hodnoty určitého typu, ale nedokázali bychom dokonce ani usouvztažnit hodnoty získané na základě antropologických rámců, například veškeré vizuální hodnoty identifikované prostřednictvím našeho zraku bychom bez zapojení paměti neuměli vyhodnotit jako hodnoty právě vizuální.

různými způsoby manifestují v myslích diváků prostřednictvím funkcionálně-normativních rámců, tedy při plném zachování fundamentální proměnlivosti skutečnosti. Dílo tak nenedotuje Winstona Churchilla, ale aktivuje v naší mysli vizuální, identifikační i další hodnoty, které na základě funkcionálně-normativních rámců identifikujeme jako Churchilla – jak Churchill, tak jeho obraz jsou pouze komplexními hodnotami rozpoznány na pozadí antropologických, identifikačních i kulturně-společenských funkcionálně-normativních rámců.

Jestliže se tedy Goodman prostřednictvím symbolického modu denotace, kdy cokoli může denotovat cokoli jiného, snažil překonat objektivismus, uspěl pouze zčásti, protože tím, že denotativní symbol je podle něj oddělen od vnější skutečnosti, k níž odkazuje, Goodman stále předpokládá skutečnost sestávající z pevných neutrálních objektů, které určitá označení denotují, čímž zůstává svázán s jejím objektivistickým pojetím vycházejícím z dualistického paradigmatu. Obraz není oddělen od skutečnosti, kterou denotuje, ale může být součástí našeho okolí, kde k ničemu vnějšímu neodkazuje, ale pouze v určité chvíli a na určitém místě simuluje, aktivuje či normativně exemplifikuje nejrůznější druhy hodnot, od antropologických, přes vizuálně-identifikační až po kulturně-společenské. A to samé bude samozřejmě platit i pro popisy, které neodkazují někam ven ke skutečnosti a predikáty tedy v tomto smyslu neoznačují věci, ale na pozadí funkcionálně-normativních rámců pouze aktivují určité hodnoty uložené v naší paměti, a není zde nic vnějšího, co by mohly denotovat. Pojmy ani obrazy tak neoznačují vnější objekty, ale pouze určité vizuální hodnoty, které prostřednictvím zraku jako tyto objekty identifikujeme, a to na pozadí příslušných účelů.

Podívejme se nyní na exemplifikaci. Připomeňme, že zatímco popis nebo zobrazení podle Goodmana denotují skutečnost směrem od označujícího k označovanému, exemplifikace

zakládá symbolické fungování v opačném směru, kdy jsou určité vlastnosti příslušnými predikáty nebo jinými označeními denotovány. Obraz nenedotuje šedou, ale je denotován predikátem „šedý“ či exemplifikuje šedost.

I když se základním obrysem Goodmanovy teorie exemplifikace lze souhlasit, protože exemplifikace na rozdíl od denotace nepřepokládá, že dílo odkazuje někam ven ke skutečnosti, a zároveň připouští jistou dynamiku v závislosti na symbolickém systému, prostřednictvím kterého se dané vlastnosti exemplifikují, bude nutné se detailněji zaměřit na definici toho, co je vlastně exemplifikováno. Mělo by se jednat o vlastnosti, predikáty či jiná označení z neязыkových systémů. Je ale něco takového možné? Podívejme se nejprve na vlastnosti. V souvislosti s již řečeným se totiž zdá, že žádné neexistují – již v předchozích úvahách jsme debatu namísto vlastností posunuli ke specifickým hodnotám identifikovaným prostřednictvím funkcionálně-normativních rámců, ke kterým patří i samotné smysly. Nějakou barvu, například šedou, z tohoto pohledu nelze považovat za vlastnost, čili něco objektivního, co by objekt skutečně vlastnil, ale je hodnotou identifikovanou střetem našeho zraku se světlem určité vlnové délky, které odráží povrch objektu, což pro nás primárně představuje specifický signál sloužící pohybu našeho těla v prostoru a samotná barva slouží i k diferenciaci našeho vizuálního pole. Nelze tudíž říci, že nějaký objekt je „objektivně“ šedý či exemplifikuje svojí vlastnost šedosti, ale řekneme spíše, že jeho šedost představuje určitou hodnotu, již prostřednictvím našeho zraku identifikujeme na pozadí uvedených účelů.

Jak je to ovšem s predikáty? Nemohou být exemplifikována nějaká jazyková označení? Lze říci, že podobně jako denotativní zobrazení ani jazyk neodkazuje k realitě, ale k určitým hodnotám či významovým stopám uloženým v paměti, jež byly na základě opakování v naší mysli konstituovány prostřednictvím funkcionálně-normativních rámců. Jazykové predikáty z tohoto hlediska nejsou ničím jiným, než specifickými akustickými stopami, jež se k těmto hodnotám pojí. Skutečnost, zdali k nějaké vizuální hodnotě připojíme jazykový predikát, tedy

nehraje z hlediska identifikace hodnot významnou roli – primárně se tyto hodnoty konstituují mimo jazyk, a to pouze tím, že jsou za pomoci paměti rozpoznány na základě příslušného identifikačního funkcionálně-normativního rámce. Z tohoto hlediska tedy nedává příliš smysl hovořit o exemplifikaci jazykových predikátů, protože při vnímání obrazu či jakýchkoliv barev a tvarů obecně, je jazyk v redundantním postavení.

Můžeme tedy shrnout, že zatímco exemplifikace vlastností v sobě nese stopy objektivismu, protože předpokládá objekty, jež tyto vlastnosti skutečně vlastní, exemplifikace predikátů neobstojí rovněž, protože to, jestli při vnímání exemplifikované vlastnosti vůbec použijeme nějaký predikát, není z hlediska identifikace dané vlastnosti či spíše hodnoty podstatné. Opakovaně tvrdíme, že exemplifikovány nejsou ani vlastnosti, ani predikáty, ale hodnoty, a to dvoustranným střetem mezi funkcionálně-normativními rámci.²⁶²

²⁶² O fundamentálně hodnotovém charakteru umění je přesvědčen i Eddy M. Zemach v článku „Neexistuje identifikace bez hodnocení“, v němž tvrdí, že neexistují neutrální kritéria rozpoznání uměleckých děl: „Kritéria identity obecně, a kritéria vztahující se na umělecká díla obzvláště, *předpokládají* hodnocení.“ Eddy M. ZEMACH, „Neexistuje identifikace bez hodnocení“, in KULKA – CIPORANOV, *Co je umění?*, s. 219. I když zde Zemach dochází k některým obdobným závěrům, které sledujeme v této práci, a tvrdí například, že neexistuje nic jako fyzikální objekt prostý hodnoty, jež je vymezena záměrem či účelem daného objektu, samotné identifikační kritérium, které v této souvislosti nabízí, nelze z pohledu této práce uzнат přesvědčivým. Zemach tvrdí, že objekty identifikujeme na základě *sortálních termínů*, které zdůrazňují podobnost objektů jisté třídy s odvoláním na jejich totožný účel: „Sečteno a podtrženo: identifikace spočívá v ignorování určitých rozdílů a chápání některých prvků jako součástí jistých celků. Máme-li na mysli konkrétní účel, některé rozdíly považujeme za důležitější než jiné, důsledkem čehož do našeho jazyka zavedeme určitou síť sortálů. Nesledujeme-li žádný účel, není specifikován žádný sortál, a není tudíž možné rozhodnout, které prvky jsou či nejsou součástí téže věci.“ Ibid., s. 223.

Všimněme si ovšem, že i když se Zemach, obdobně jako Goodman ve svém pojetí denotace (viz str. 182–184), snaží zbavit objektivní reality sestávající s fyzikálních objektů, implicitně jí přepokládá tím, že sortály odkazují ke skutečnosti, která nemůže být ničím jiným než pevnou bází sestávající z objektů hodnotově neutrálních vlastností, které zaštiťují vztah mezi daným sortálem a tou vlastností, jíž sortál s ohledem na daný účel označuje. Jak jsme již ale řekli v souvislosti s Goodmanovým pojmem denotace, pokud se chceme v této souvislosti neutrální reality skutečně zbavit, bude nutné říci, že pojmy neodkazují někam ven k objektům, ale pouze k hodnotám uloženým v paměti, které prostřednictvím zraku jako základního funkcionálně-normativního rámce jako tyto objekty identifikujeme, a to s odvoláním na jejich morfologické rysy, které manifestují konkrétní účel objektu, přičemž tyto identifikační rysy nejsou pevně danými vlastnostmi, ale právě pouze hodnotami identifikovanými na pozadí daného účelu. Hodnoty se tímto způsobem vytvářejí zcela mimo jazyk, a to jenom tím, že nějaký objekt prostřednictvím zraku a na pozadí příslušných identifikačních norem rozpoznáme jako hodnotu určitého typu, k čemuž nepotřebujeme k žádný „sortál“ ani jakýkoliv jiný termín. Lze říci, že základním úskalím Zemachova pojetí hodnoty je předpoklad, že pojmy jazyka jsou odděleny od skutečnosti, jíž označují, přičemž právě tento separovaný vztah mezi jazykem a skutečností shledáme na závěr této kapitoly další z distinkcí dualistického paradigmatu (viz str. 194).

Z Goodmanových návrhů se našemu pojetí nakonec neblíže zdá exemplifikace označení, pro která nemáme predikát. I tato poněkud neuchopitelná označení, například nějaký pohyb nebo bezejmennou barvu, je ovšem nutné chápat jako hodnoty či určité významové stopy uložené v paměti, jež se aktualizují při konfrontaci s příslušnými spouštěcí prostřednictvím relevantního funkcionálně-normativního rámce. Ovšem abychom dokázali určit, které konkrétní hodnoty se v se při jejich aktualizaci manifestují, bude nutné zodpovědět otázku, co tvoří referenční rámec, ke kterému se exemplifikující symbol vztahuje?

Goodman tvrdí, že to, které konkrétní vlastnosti symbolu jsou exemplifikovány, závisí na tom, jaký systém symbolizace užíváme. Uvádí v této souvislosti příklad krejčovského vzorku, který exemplifikuje barvu, textilní vazbu, tkanivo a vzor, ale nikoliv velikost, tvar, váhu či cenu,²⁶³ konkrétně o obrazech v tomto smyslu říká, že exemplifikují takové vlastnosti, které předvádějí, vybírají, na které soustřeďují pozornost či které zjevují a zvýrazňují v našem vědomí.²⁶⁴ Jaké vlastnosti jsou tedy exemplifikovány?

Ponechme stranou to, k čemu jsme dospěli v předchozích odstavcích, a považujme pro tuto chvíli za exemplifikované vlastnosti, nikoliv hodnoty. Můžeme začít krejčovskými vzorky. Za normálních okolností tyto vzorky za účelem příslušného použití exemplifikují vizuální vlastnosti vzoru látky, ze které byly odštířeny. Pokud se ale zeptáme, kolik stojí krejčovské vzorníky, budou vzorky exemplifikovat svou cenu, nikoliv vzor. Všimněme si, že vzorky v obou případech exemplifikují ty vlastnosti, které funkčně korespondují s tím, co potřebujeme vědět, jinak řečeno exemplifikují takové vlastnosti, které plní hledaný účel.

V případě obrazů tomu bude velmi podobně – jestliže obrazy považujeme za samoúčelné entity určené k reflexi s dominantní estetickou funkcí,²⁶⁵ samotné jejich morfologické rysy tento

²⁶³ Ibid., s. 56.

²⁶⁴ GOODMAN, *Způsoby světatvorby*, s. 78.

²⁶⁵ Toto tvrzení je pro účel výkladu poněkud zjednodušující, protože neřeší otázku jiných možných funkcí obrazů, například náboženské, edukativní či reprezentační apod. Této problematiky jsme se již dotkli při analýze

formativní účel manifestují a estetický identifikační funkcionálně-normativní rámec při jejich správném rozpoznání jako síla samovolně provede v naší mysli příslušnou operaci, přičemž veškeré ostatní informace, které nejsou v daný okamžik relevantní, budou zcela automaticky odfiltrovány. Z hlediska funkcionálně-normativní teorie tedy nemá smysl rozlišovat mezi vlastnostmi, které objekt vlastní versus vlastnostmi, které objekt vlastní a které jsou zároveň referenčním vztahu k systému, prostřednictvím kterého jsou exemplifikovány, protože v daný okamžik vždy vnímáme pouze exemplifikované hodnoty, které nejsou nesený žádným pevným neutrálním objektem s určitými vlastnostmi, z něhož by vycházely. Exemplifikovány jsou tedy takové „vlastnosti“, které se okamžikem identifikace díla prostřednictvím estetického funkcionálně-normativního rámce automaticky manifestují v jeho morfologii, a to jako hodnoty. Jak jsme již řekli, podobně jako vnímáme například všechny identifikační vlastnosti automobilu jako hodnoty sloužící jeho funkci někam se dostat, tak vnímáme i všechny identifikační vlastnosti obrazu jako estetické hodnoty navozující reflexi (viz str. 157), a ani v jednom z těchto případů zde není žádný pevný neutrální objekt, na základě kterého by se dané vlastnosti exemplifikovaly. Jde pouze o hodnoty, které identifikujeme prostřednictvím našeho zraku jako hodnoty určitého typu.

Zaměříme se ještě ve stručnosti na expresi, která z exemplifikace vychází. Liší se od ní pouze tím, že vlastnosti či predikáty, jež jsou zde exemplifikovány, jsou metaforické, nikoliv doslovné. Mluvíme tak o smutných obrazech a vysokých tónech, kdy predikáty „smutný“ a „vysoký“ byly jakožto součást širšího souboru predikátů na novou referenční oblast metaforicky přeneseny z jiné sféry. Obdobně jako doslovné vlastnosti jsou i vlastnosti metaforické vlastnostmi skutečnými, které patří k dílu a dílo je skutečně vyjadřuje. Již na tomto

role kontextu při identifikaci díla (viz str. 158–159) a podrobněji se jí budeme věnovat i dále (viz str. 249–251). Lze ovšem říci, že i když morfologie obrazu nezaručuje ve všech případech dominanci estetické funkce, vždy signalizuje fakt, že estetická funkce je přítomná, i když nemusí být dominantní.

místě můžeme zopakovat, že samotná teze o tom, že umělecké dílo „skutečně vlastní“ nějaké vlastnosti, je pozůstatkem dualistického paradigmatu, a stejně jako v případě doslovné exemplifikace je tedy i u exprese vhodnější mluvit o aktualizaci určitých hodnot, která se odehrává na pozadí způsobu, jímž je dílo vnímáno.

Podívejme se ale na tezi, že emoce vyjádřené obrazem nejsou totožné s těmi, jež při tvorbě prožíval umělec, ani s těmi, jež divák zakouší při jeho recepci. Jde o vlastnosti, které jsou dílem skutečně vyjádřeny a jsou tedy vlastnostmi díla, tvrdí Goodman. Lze ovšem vyjádřit a následně pochopit nějakou emoci, aniž bychom ji museli někdy prožít? Abychom mohli na tuto otázku odpovědět, bude nutné se zamyslet nad tím, co to jsou emoce, a následně uvidíme, že Goodman v tomto smyslu neměl tak docela pravdu, protože i když emoce zobrazené uměleckým dílem neprožíváme v běžném slova smyslu, reflektujeme je, což jsou druhy aktivit, které spolu do jisté míry souvisejí, ale nejsou totožné.

Nebude snad nijak kontroverzním začít tvrzením, že na základě zkušenosti jsme si navykli propojovat určitou emoci s jejím spouštěčem, a toto spojení, i když si jej nemusíme plně uvědomovat, se jako určitá emoční stopa uložilo do naší paměti jako kumulativního silového úběžníku veškeré reference (viz pozn. 261). Můžeme také říci, že emoce jsou určitým velmi komplexním vnitřním procesem, který se spouští ve chvíli, kdy se setkáme s podnětem, jenž danou emoci vyvolává a jenž aktivuje příslušnou emoční stopu.

Lze se domnívat, že umělec si je těchto vazeb vědom a prostřednictvím ideje díla se snaží simulovat vybrané emoce v divákovi. Neznamená to samozřejmě, že zobrazené emoce při tvorbě díla prožívá v běžném slova smyslu, ale zcela určitě musí na základě předchozí zkušenosti konkrétní vazbu mezi spouštěčem a emoci znát. Netřeba dodávat, že to co divák následně v díle identifikuje, není spouštěč jako hmotný nosič, ale právě určitá reakce, jež se k němu váže – v tomto smyslu můžeme znovu zopakovat, že jakékoliv umělecké dílo je konceptuální a nelze jej zaměňovat s jeho percepční bází (viz str. 135). Přeloženo

do jazyka funkcionálně-normativní teorie můžeme říci, že estetický funkcionálně-normativní rámec proměňuje v díle zobrazené emoce na hodnoty s estetickým funkcionálně-normativním určením, které divák následně identifikuje v rámci reflexivního modu vnímání, a to jako určitou významovou stopu a současně při reflexi reakce, již emoce vyvolává mimo kontext umění.

Jaký je ovšem rozdíl mezi prožitkem emoce a její reflexí? Připomeňme v souvislosti vymezení reflexivity, které jsme nabídli při analýze teorie Goldieho a Schellekens (viz str. 139). Řekli jsme, že v rámci reflexivního modu vnímání se naše vědomí štěpí na reflektující a reflektované a je jakoby posunuto na vyšší úroveň, ze které jsme v ideálním případě schopni nezaujatě pozorovat naše vlastní reakce vůči určitému podnětu, aniž bychom se nechali strhnout k jednání, které dané emoce aktivují, pokud jsou prožívány v běžném kontextu. Lze říci, že v aktu reflexe dochází k jistému odosobnění emoce, kdy jsme schopni si ji uvědomit a nahlédnout její nadosobní charakter, čímž obrušujeme hrany jejího většinou zcela automatického účinku. Prožíváme ji, ale zároveň ji nezaujatě pozorujeme. Reflexe našich vlastních reakcí vůči určitým podnětům, které v našem kulturním kontextu zprostředkovává právě umění, lze tedy považovat za prostředek k tomu, abychom nahlédli intersubjektivní a tudíž sociálně determinovanou povahu reality včetně emocí, což nám mimo jiné může napomoci k tomu, abychom se naučili nebrat si určité věci tak osobně.

Emoce tedy nejsou ani objektivní, ani subjektivní, ale jedná se o intersubjektivní hodnoty, které umělec na základě vlastní zkušenosti v uměleckém díle pomocí určitých prostředků, jež vyvolávají kýžený efekt, nabízí k identifikaci a reflexivnímu prožitku. Nemají univerzální platnost – konstituují se prostřednictvím funkcionálně-normativních rámců, a jsou tudíž kulturně či alespoň antropologicky determinovány. Některé z nich samozřejmě mohou být spíše subjektivní, v tom smyslu, že jsou ojedinělé, jiné nemusejí být divákem správně pochopeny. Čím snáze budou identifikovatelné, tím budou univerzálnější. Mají ovšem málo společného s predikáty, které používáme k jejich označení, protože jejich identifikace se podobně jako

v případě Goodmanových doslovných vlastností odehrává mimo jazyk. Nelze také říci, že emoce „patří k dílu“ a nesouvisejí tak s emocemi, které prožíval umělec při jeho tvorbě či divák při jeho recepci. Je tomu přesně naopak – stejně jako ostatní hodnoty nás i emoce identifikované v díle prostřednictvím jejich reflexe upozorňují na to, že to, co při recepci díla prožíváme, má nadosobní charakter, a dílo tak na různorodém normativním pozadí více či méně úspěšně propojuje jakékoliv hodnoty, jež jsme v něm rozpoznali, s hodnotami, které do nich prostřednictvím ideje díla vložil umělec.

Podívejme se ještě krátce na otázku identifikace uměleckých děl. Aby se Goodman vyhnul objektivismu a umožnil funkční dynamiku umění, navrhuje tezi, že umění nelze definovat na základě souboru nutných a postačujících podmínek a následně identifikovat s odvoláním na nějaké jednu provždy dané rysy, ale identifikace probíhá pouze symptomaticky na základě určitých syntaktických a sémantických charakteristik – Goodman v této souvislosti postuluje pět symptomů estetična, které sice přítomnost uměleckého díla nezaručují, ale zvyšují jeho pravděpodobnost. Z předchozího výkladu ovšem vyplývá, že i když je umění proměnlivou kategorií a morfologické rysy jednotlivých druhů, stylů či žánrů umění se různí a mohou se vyvíjet a měnit, vše se odehrává na pozadí estetické funkce, která prostřednictvím příslušných funkcionálně-normativních rámců morfologii jednotlivých kategorií umění determinuje, a i když tedy tyto kategorie nejsou tvořeny objektivně, jejich morfologické znaky, jakožto určité viditelné hodnoty sepnuté estetickou funkcí v pozadí, jsou při identifikaci uměleckého díla nutnou podmínkou toho, aby bylo dílo identifikováno adekvátně. To, na základě čeho umělecké dílo rozpoznáme, tedy nejsou ani nějaké objektivní rysy, ani vágně vymezené symptomy, ale intersubjektivní hodnoty, které jsou viditelnou a mnohaúrovňovou manifestací příslušných relativně velmi stálých pravidel.

I když má tedy Goodman pravdu v tom, že identifikační rysy umění nemohou být esenciální či objektivní, bez nějakého poukazu ke zcela konkrétním, intersubjektivně založeným a viditelným znakům se při identifikaci uměleckých děl neobejdeme – v tomto smyslu nám Goodmanova teorie reference založená na třech základních modech symbolizace (denotace, exemplifikace a exprese), nestačí, protože otázku morfologie opomíná. Důvodem, proč tomu tak je, je dle mého názoru dualistické paradigma v pozadí Goodmanovy teorie, které neumožňuje nahlédnout, že to, co je viditelné, nemusí být ani hmotné, ani objektivní, ale je tvořeno hodnotami, které vznikají střetem mezi funkcionálně-normativními rámci, kdy prostřednictvím morfologických rysů identifikujeme vnější objekty jako hodnoty určitého typu.

Co se týče samotného konceptuálního umění, které především sledujeme v této práci, Goodman jej zmínil v souvislosti s exemplifikací a přesunem pozornosti z otázky „Co je umění?“ pátrající po esenci umění na otázku „Kdy je umění?“, jež zdůrazňuje jeho funkční dynamiku. Objekt, například kámen zdvižený z polní cesty, se může stát uměleckým dílem, pokud v určitém kontextu exemplifikuje určité své vlastnosti, čili pokud začne plnit nějakou symbolickou funkci. Za takových okolností prostřednictvím exemplifikace poutá naši pozornost k těm vlastnostem, jež jsou konstitutivní pro relevantní symbolický systém, jímž by v tomto případě měl být systém příslušný konceptuálnímu umění.

Je ovšem takováto definice dostatečná? I když je zcela jistě možné souhlasit s tím, že kámen zdvižený z polní cesty v daném případě nabývá určitou symbolickou funkci, Goodman nevysvětluje, na základě čeho tuto funkci rozpoznáme a na základě čeho budeme schopni určit, které vlastnosti jsou v daném případě exemplifikovány. Příslušné vlastnosti totiž nejsou exemplifikovány proto, že by se samovolně zvýrazňovaly v našem vědomí, ale spíše proto, že příslušné normy, které determinují morfologii díla, nás upozorní na to, že se kámen nachází v kontextu umění, a spustí příslušnou funkci. Tyto normy promění naše vnímání původně

přírodního objektu na vnímání estetické, které anuluje originální kontext kamene, podobně jako je na obraze vymezeném rámem proměněn původní účel barvy vymáčknuté z tuby na činitele s estetickým funkcionálně-normativním určením.

Z příslušných morfologických rysů, které esteticko-identifikační normy v případě konceptuálního umění manifestují a které tak signalizují přítomnost estetické funkce, jsme doposud podrobněji hovořili o prostoru galerie, který v určitých případech determinuje objekty (pokud jsou opatřeny štítkem se jménem autora či názvem) v ní uzavřené jakožto objekty bez praktického, teoretického či jiného původního účelu, či o stopě umělce, která v některých případech postačuje k identifikaci uměleckého díla (viz str. 160–161).

Můžeme shrnout, že i přesto, že Goodmanova koncepce reference pro svojí funkční dynamiku představuje z hlediska definice konceptuálního umění velice slibný směr, je nutné jej doplnit o dimenzi estetické normy, která se 1) v konečném důsledku promítá do morfologických rysů uměleckých děl, na základě kterých je dílo na mnoha úrovních identifikováno jakožto soubor relevantních hodnot, a která 2) aktualizací právě těchto a nikoliv jiných hodnot usměřňuje referenci a naše vnímání. Z obecného hlediska lze říci, že ve srovnání s teoriemi, které jsme představili v minulých částech této práce, se Goodmanova teorie jako jediná ze jmenovaných zcela vědomě snaží překročit distinkci mezi percepčním a konceptuálním, která brání adekvátní definici konceptuálního umění, a to tím, že postuluje symbolický modus exemplifikace, jež má přidělovat nepercepční charakter i takovým vlastnostem uměleckých děl, jako jsou například barvy a tvary, jež jsou v předchozích teoriích chápány jako percepční. Ukázali jsme ovšem, že tato snaha je úspěšná pouze zčásti, a to především proto, že samotný předpoklad vlastnění vlastností, nás dostává zpět k neutrálnímu fyzikálnímu objektu, který tyto vlastnosti vlastní, což je reliktem dualistického paradigmatu.

Dualismus jsme také detekovali v Goodmanově pojetí denotace, kdy má symbol odkazovat k vnější skutečnosti. Řekli jsme, že základním úskalím takto definovaného symbolického modu je skutečnost, že Goodman považuje umělecké dílo za oddělené od reality, již denotuje, čímž implicitně předpokládá skutečnost sestávající z pevných neutrálních objektů, které fixují denotovaný význam. Namísto toho jsme navrhli pojetí reality jako spojitého silově-energetického pole, v němž se denotované vlastnosti konstituují jako hodnoty dvoustranným střetem mezi funkcionálně-normativními rámci a neodkazují nikam ven mimo dílo.

Na závěr lze také říci, že dualistické paradigma je patrné i z Goodmanova pojetí jazyka, respektive z redukce vnímání na aplikaci jazykových predikátů, jež vychází z analytické tradice. I když Goodman vícekrát připouští, že v případě nepojmenovaných vlastností nebo u nejazykových systémů mohou být exemplifikovány i jiné nálepky, než pouze pojmy jazyka, především jeho pojetí exprese jakožto metaforické exemplifikace, kdy je metafora chápána čistě lingvisticky, ukazuje na jazyk jako na něco základního a výchozího, co stojí v popředí naší konfrontace s uměleckými díly či skutečností vůbec. Goodman, podobně jako ostatní analytičtí filozofové a estetici, kteří se snaží k umění i realitě přistupovat prostřednictvím analýzy jazykových pojmů, považuje jazyk za strukturu, která je oddělená od materiální skutečnosti a přistupuje k ní zvnějšku, což není ničím jiným než svébytným vyjádřením dualistického paradigmatu. Analytické východisko redukuje veškeré vnímání na „popis světa“, namísto širšího pojetí vnímání, což neumožňuje jazyk nahlédnout jako pouhou pomůcku k orientaci v hodnotách paměti vycházejících z jejich identifikace na základě nejrůznějších funkcionálně-normativních rámců. Analytičtí filozofové i estetici tak jazyk považují za určitou privilegovanou strukturu, jež nějakým fundamentálním způsobem formuje naši mysl a dokáže popsat skutečné fungování světa, čímž, dle mého názoru, značně přeceňují jeho skutečnou roli. I když Goodman nad rámec základních východisek analytické filozofie postuluje i možnost, že v případě jazyků umění jazyk nemusí být verbální, i v tomto případě tu stále zůstává struktura

jazyka umění, jež se nikterak nepromítá přímo do materiální struktury uměleckého díla, což je opět modifikací dualismu.

K dualistickému paradigmatu odkazuje nakonec i Goodmanova snaha o hodnotově neutrální definici umění, což z hlediska teorie, kterou zde sledujeme, není možné, jak jsme viděli již v předchozích částech této práce. Tvrdíme naopak, že interakce s uměním či světem vůbec se odehrává výhradně na pozadí hodnot zprostředkovaných funkcionálně-normativními rámci a že aktualizace těchto hodnot zdaleka přesahuje jazyk.

Jako naprosto krucióální se v rámci anglo-amerického diskurzu v této souvislosti ukazuje absence pojmu estetické normy, která tvoří právě onen hledaný most mezi účelem a ideou díla na jedné straně a jejich viditelnou manifestací na straně druhé, i mezi vnější skutečností a naší myslí, což v konečném důsledku umožňuje překonat dualismus a skutečnost chápat jako tok hodnot bez pevné báze. Stejně jako v teoriích, kterými jsme se zabývali v předchozích částech této práce, je i Goodman v základních rysech svého uvažování lapen omezeními danými dualistickým paradigmatem, které nenabízí žádný přechod mezi nezjevnými a zjevnými aspekty umění i mezi uměleckým dílem a vnímajícím subjektem a skutečnost pojímá odděleně. Mechanismem, který tento přechod umožňuje, je právě estetická norma jakožto specifický silově-energetický princip, který detailněji představíme v další části této práce při analýze estetické teorie Jana Mukařovského. V rámci expozice funkcionálně-normativního pojetí skutečnosti v osmé části této práce, jež vychází z Mukařovského estetické funkce, normy a hodnoty, potom normativní pojetí estetična v návaznosti na již řečené ještě rozšíříme a doplníme.

7.3 Teorie estetické funkce, normy a hodnoty – Jan Mukařovský

„Význam [traktátu *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*] pro moderní estetiku lze plným právem srovnávat s významem *Tractatus logico-philosophicus* pro vývoj moderní logiky a filozofie.“ *

Až doposud jsme v této disertační práci sledovali vývoj anglo-amerického estetického myšlení, který byl silně ovlivněn soudobou uměleckou praxí, konkrétně vznikem konceptuálního umění, jež podnítilo úvahy o tom, kde se nacházejí hranice umění. Již v počátcích našich úvah jsme si všimli toho, že pokud budeme k umění potažmo realitě jako takové přistupovat na základě distinkcí vycházejících z dualistického paradigmatu, zapadneme do neřešitelných obtíží a konceptuální umění nebude možné definovat při zachování jeho odkazu, jímž je změna vnímání směrem k neduálnímu pojetí skutečnosti a odhalení jejího sociálního charakteru. Tematizovali jsme v této souvislosti především distinkce mez i percepčním a konceptuálním, deskriptivním a normativním i subjektivním a objektivním. Dostali jsme se až k estetické teorii Nelsona Goodmana, která se v překonání dualistického pojetí skutečnosti dostala nejdále, i když i v ní jsme detekovali stopy objektivismu. Mezi řádky jsme také postupně rozvíjeli funkcionálně-normativní teorii, jež distinkce dualistického paradigmatu překračuje, a to pojetím skutečnosti jako proměnlivého silově-energetického pole, v němž se prostřednictvím nejrůznějších funkcionálně-normativních rámců (k jejich základní definici viz pozn. 75, vlastní výklad viz str. 226–244) více či méně dočasně konstituují nejrůznější intersubjektivní hodnoty. Naznačili jsme také, že tato teorii vychází z Mukařovského teorie estetické funkce, normy

* Květoslav CHVATÍK, „Jan Mukařovský, Roman Jakobson a Pražský lingvistický kroužek“, in *Melancholie a vzdor*, Praha: Československý spisovatel 1992, s. 78.

a hodnoty, které budou věnovány následující odstavce a obdobně jako v předchozích kapitolách naváže kritická analýza.

I když estetická teorie Jana Mukařovského vychází ze zcela rozdílného geograficko-historického kontextu než teorie Nelsona Goodmana, obě teorie vykazují řadu společných rysů. Jejich hlavním shodným znakem je dynamické funkcionální pojetí estetična, v němž identita uměleckých děl není ničím jednou provždy daným, ale může se měnit v závislosti na kontextu, Goodman v této souvislosti zdůrazňuje kontext symbolický, zatímco Mukařovský hovoří spíše o společenských faktorech, i když oba aspekty spolu pochopitelně souvisejí. Oba dva autoři také shodně vycházejí z kontextu sémiologie, Goodman se otevřeně hlásí k Ernstu Cassirerovi,²⁶⁶ Mukařovský coby jeden ze zakladatelů Pražského lingvistického kroužku navazuje na průkopnickou práci Ferdinanda de Saussura.²⁶⁷

Existují však zde i podstatné rozdíly – zatímco proud analytické filozofie, k němuž patří i Goodman, navazuje svým zaměřením na logickou analýzu jazykových pojmů na logický pozitivismus, Pražský lingvistický kroužek a spolu s ním i Mukařovský vycházejí z ruského formalismu, který se spíše než na čistě filozofická témata zaměřoval na literární vědu. V této souvislosti vyvstává také jeden z viditelných rozdílů mezi oběma teoriemi. Goodman v návaznosti na již zmíněnou tradici nabízí technicistně zaměřenou teorii s množstvím definic a se snahou o vybroušenou logickou argumentaci, Mukařovského přístup je přístupem méně rigidním, s větším důrazem na konkrétní uměleckou praxi a příklady z ní, i když jeho teorie samozřejmě nepostrádá množství závažných filozofických přesahů. S tím také souvisí jistá ignorace problematiky morfologie ze strany Goodmana, zatímco Mukařovský má v tomto ohledu větší cit pro konkrétní umělecká díla, se snahou tematizovat pravidla, jimiž se řídí jejich tvorba i recepce. Nesmíme ale zapomínat, že Mukařovský má oproti Goodmanovi výhodu toho,

²⁶⁶ GOODMAN, *Způsoby svět tvorby*, s. 5.

²⁶⁷ Viz Ferdinand de SAUSSURE, *Kurz obecné lingvistiky*, Praha: Academia 1996, 466 s.

že jeho úvahy navazují na řadu pojmů a konceptů, které již byly etablovány v rámci ruského formalismu, jako jsou například zásadní pojmy struktura, funkce a znak, zatímco Goodman v je anglo-americkém kontextu se svým pojetím uměleckého díla jakožto symbolu a umění jako symbolického systému spíše inovátorem, nepočítáme-li práci Susanne Langer,²⁶⁸ která podobně jako Goodman navazovala na Cassirera. A naposledy – na rozdíl od Goodmana se Mukařovský nebrání fenomenologickým vlivům, jež se snaží umělecké dílo popsat na základě jeho psychologického působení, a příležitostně se nevyhýbá pojmům jako estetický postoj či prožitek a explicitně využívá i pojem estetický objekt, což jsou momenty, které jsou Goodmanovu zaměření na analýzu jazykových pojmů naprosto cizí, ba co víc, Goodman se vůči těmto vlivům zcela explicitně vymezuje.

Jak Goodman, tak Mukařovský ve svých teoriích pracují s pojmy funkce a znak (symbol), kdy funkce nějakým způsobem souvisí s tím, jak daný symbol za určitých okolností funguje. Mukařovský oproti Goodmanovi nabízí i pojem normy, která jakožto soubor určitých pravidel spoluvytváří konkrétní povahu uměleckých děl, a anticipuje i to, že norma determinuje samotnou identitu objektů jako objektů svého druhu, což je zásadní moment pro překonání dualismu, který v analytickém estetickém diskurzu zcela chybí. S normou úzce souvisí i problematika estetické hodnoty, již se Goodman, poplatný východiskům analytické filozofie snaží ze své teorie eliminovat, zatímco pro Mukařovského tvoří hodnota vyvstávající na základě normy jeden z pilířů jeho teorie, a jak jsme viděli, je to právě pojetí vlastností jakožto specifických intersubjektivních hodnot, které umožňuje zbavit se objektivismu vycházejícího z dualistického paradigmatu a nahradit jej pojetím reality jakožto spojitého silově-energetického pole. I když ale Mukařovský toto pojetí předjímá, některými svými závěry i on zůstává věrný dualistickým východiskům, jak uvidíme dále.

²⁶⁸ Viz Susanne LANGER, *Feeling and Form: A Theory of Art*, New York: Charles Scribner's Sons 1953, 415 s.

I.

Svoji estetickou teorii Mukařovský nejuceleněji představil ve studii „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“²⁶⁹ z roku 1936, z níž budeme vycházet, a dále také v řadě dílčích studií, ve kterých se vyjadřuje ke konkrétním estetickým tématům. Zmíníme například studie „Místo estetické funkce mezi ostatními“,²⁷⁰ „Estetická norma“,²⁷¹ „Může mítí estetická hodnota v umění platnost všeobecnou?“²⁷² „Umění jako sémiologický fakt“²⁷³ „Problémy estetické hodnoty“²⁷⁴ či „Problémy estetické normy“.²⁷⁵

Podobně jako Goodman i Mukařovský vychází z přesvědčení, že identita uměleckých děl není jednou provždy dána na základě pevně určených vlastností, ale závisí na funkci, kterou objekt za daných okolností plní:

Jakýkoli předmět i jakékoli dění (ať děj přírodní, ať činnost lidská) mohou se stát nositeli estetické funkce. [...] Není pevné hranice mezi oblastí estetickou a mimoestetickou; neexistují předměty a děje, které by svou podstatou nebo svým ustrojením byly bez ohledu na dobu, místo i hodnotitele nositeli estetické funkce, a jiné, které by, opět pro své reální uzpůsobení, byly z jejího dosahu nutně vyloučeny.²⁷⁶

Estetická funkce tedy není objektivní vlastností předmětu, ale má povahu energie (je „energetickou složkou lidského jednání“)²⁷⁷ a její přítomnost či nepřítomnost v konkrétním případě závisí společenském či historickém kontextu: „... týž jev, který byl privilegovaným nositelem estetické funkce v jisté době, zemi atp., může být této funkce neschopným v jiné době, zemi atd.“²⁷⁸ I když se může zdát, že umělecké dílo je charakterizováno způsobem, jakým

²⁶⁹ Jan MUKAŘOVSKÝ, „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“, in *Studie z estetiky*, Odeon, 1966, s. 7–65.

²⁷⁰ Jan MUKAŘOVSKÝ, „Místo estetické funkce mezi ostatními“, in *Studie z estetiky*, s. 80–93.

²⁷¹ Jan MUKAŘOVSKÝ, „Estetická norma“, v: *Studie z estetiky*, s. 94–99.

²⁷² Jan MUKAŘOVSKÝ, „Může mítí estetická hodnota v umění platnost všeobecnou?“, in *Studie z estetiky*, s. 100–110.

²⁷³ Jan MUKAŘOVSKÝ, „Umění jako sémiologický fakt“, in *Studie z estetiky*, s. 111–115.

²⁷⁴ Jan MUKAŘOVSKÝ, „Problémy estetické hodnoty“, in *Cestami poetiky a estetiky*, Praha: Československý spisovatel 1971, s. 11–34.

²⁷⁵ Jan MUKAŘOVSKÝ, „Problémy estetické normy“, in *Cestami poetiky a estetiky*, s. 35–48.

²⁷⁶ MUKAŘOVSKÝ, *Estetická funkce, norma a hodnota*, s. 10.

²⁷⁷ *Ibid.*, s. 81.

²⁷⁸ *Ibid.*, s. 11.

je uděláno (tj. svou morfologií), není tomu tak – vždy závisí na systému hodnot, ze kterého dílo vzešlo, a je možné, že původní funkce díla byly zcela jiné, než jak se nám jeví z hlediska našeho systému hodnot.²⁷⁹ Estetická funkce tak není ničím jiným než sociálním faktem a součástí „kolektivního vědomí“.²⁸⁰

V čem ovšem specifičnost estetické funkce spočívá? Hlavním jejím úkolem je dle Mukařovského zaměřit pozornost na realitu, již se chopila a vydělit ji z běžných souvislostí, tj. vytvořit určitou autonomní kvazirealitu, jejíž základní charakteristikou je samoúčelnost, respektive „schopnost *izolace* předmětu estetickou funkcí dotčeného“²⁸¹ a „maximální upoutání pozornosti na daný předmět“.²⁸² Lze také říci, že estetická funkce činí ze skutečností, jichž se dotkla, autonomní znak, který má pouze nepřímý vztah ke skutečnosti. „Zpravidla funguje věc vzhledem k něčemu, co je mimo ni, jakmile se však věci zmocní estetická funkce, dochází k popření tohoto normálního případu: věc funguje vzhledem k sobě samé.“²⁸³ Ostatní funkce ovšem nezmizely, ale obrátily se „dovnitř“ věci – stávají se součástí stavby či ustrojení nositele estetické funkce, tj. estetickými činiteli. Samoúčelná skutečnost dotčená estetickou funkcí tedy na sobě nese stopy původních funkčních souvislostí.²⁸⁴

Estetická funkce ovšem málokdy vystupuje izolovaně, spíše lze říci, že je v dynamickém vztahu s ostatními funkcemi, s nimiž soupeří o nadvládu. Estetická funkce může spolupůsobit především s funkcemi praktickými, či s funkcí sdělovací, teoretickou, náboženskou, magickou, erotickou apod. Například ve filmu a fotografii vystupuje vedle funkce sdělovací, v literatuře vedle funkce sdělovací i teoretické, v kostelní výzdobě doprovází funkci náboženskou či magickou, v architektuře či uměleckém řemesle funkci praktickou a jako součást módy

²⁷⁹ Ibid., s. 12.

²⁸⁰ Ibid., s. 20.

²⁸¹ MUKAŘOVSKÝ, *Estetická funkce, norma a hodnota*, s. 21.

²⁸² Ibid.

²⁸³ Jan MUKAŘOVSKÝ, *Problémy estetické hodnoty*, s. 17.

²⁸⁴ Ibid.

kooperuje s funkcí erotickou. Oblastí, kde estetická funkce převládá nad ostatními funkcemi, je dle Mukařovského umění. „V umění estetická funkce je dominantní, kdežto mimo ně, i je-li přítomna, má postavení druhotné.“²⁸⁵ Nejedná se však o dominanci absolutní, ale spíše o určité směřování k nadvládě, kdy je estetická funkce v určitém napětí s funkcemi ostatními a snaží se je podřídít. Znamená to, mimo jiné, že „Nelze jednou provždy stanovit, co je umění a co nikoli.“²⁸⁶ Stejně jako v případě určování hranice mezi estetickými a mimoestetickými jevy rozhoduje o dominanci estetické funkce společnost v rámci níž je dílo přijímáno a hodnoceno. Jakákoliv funkce, nejen estetická, je dle Mukařovského „způsobem sebeuplatnění subjektu vůči vnějšímu světu“,²⁸⁷ vychází tedy z potřeb člověka, nikoliv z objektu samého. „Funkce nesmějí být jednostranně promítány do objektu, nýbrž musí být počítáno především se subjektem jako s jejich živým zdrojem.“²⁸⁸ Člověk se vůči vnější realitě může uplatňovat buď přímo, nebo prostřednictvím jiné skutečnosti, v tomto smyslu Mukařovský dělí funkce na funkce *bezprostřední* a *znakové*, jež lze dále rozlišit na funkce zdůrazňující subjektivní versus objektivní pól interakce. Bezprostředními jsou především praktická a teoretická funkce, ke znakovým funkcím se řadí funkce symbolická a estetická.²⁸⁹ U funkce praktické, která zdůrazňuje objekt, dle Mukařovského dominuje snaha o přímou manipulaci s ním, zatímco u funkce teoretické zdůrazňující subjekt, jde především o poznání skutečnosti bez snahy na ni působit. Znakové funkce se oproti tomu nevztahují přímo ke skutečnosti, ale odrážejí ji, vytvářejí další realitu. „Znaky symbolické a estetické mají povahu objektu, kdežto znaky ve funkci praktické a teoretické povahu nástrojů.“²⁹⁰ Znaková funkce, která má v popředí objekt, je funkce symbolická – „pozornost je soustředěna na *účinnost* vztahu mezi věcí

²⁸⁵ Ibid., s. 13.

²⁸⁶ Ibid., s. 14.

²⁸⁷ Ibid., s. 81.

²⁸⁸ Ibid., s. 85.

²⁸⁹ MUKAŘOVSKÝ, *Místo estetické funkce*, s. 88.

²⁹⁰ Ibid., s. 91.

symbolizovanou a symbolickým znakem“,²⁹¹ kdy například urážka znaku je urážkou státu. Za znakovou funkci zdůrazňující subjekt Mukařovský označuje právě funkci estetickou, i když subjekt zde není pojímán jakožto individuum, ale jako člověk vůbec, tj. sociální tvor s určitými antropologickými předpoklady. Svoji svébytnost projevuje estetický znak tím, že poukazuje ke skutečnosti jako k celku, nikoliv pouze k nějakému jejímu aspektu, jako je tomu u funkce teoretické. Obecně lze říci, že „praktická funkce vede k přímému působení na skutečnost, estetická k samoúčelnosti aktu nebo věci, kterých se zmocní; teoretická funkce zbavuje znaky, kterých užívá, jakékoli iniciativnosti, činíc z nich co možná nehybné termíny, nebo dokonce značky, symbolický znak je naproti tomu iniciativnost sama, je netoliko objektem, ale dokonce objektem působícím.“²⁹² Estetická funkce je také typická tím, že jí doprovází estetická libost.

Faktorem, který působení estetické funkce reguluje, je podle Mukařovského estetická norma. „Pojem normy je neoddělitelný od pojmu funkce, jejíž realizaci norma uskutečňuje. Ježto taková realizace předpokládá činnost směřující k jistému cíli, je třeba připustit, že omezení, kterým je tato činnost organizována, má samo o sobě také povahu energie.“²⁹³ Normu tedy nelze v žádném případě ztotožňovat s její kodifikací, není pravidlem v pravém slova smyslu, ale jedná se o „regulující energetický princip“,²⁹⁴ který „dává pocítit svou přítomnost jednajícimu individuu jako omezení volnosti jeho akce“²⁹⁵ a determinuje jak tvorbu, tak vnímání uměleckého díla. „Norma sama o sobě není vůbec slovní formule, nýbrž živá síla, jinak řečeno: pocit nutnosti řídící přímo, bez okliky přes logické uvažování (přes subsumpci

²⁹¹ Ibid., s. 88.

²⁹² Ibid., s. 93.

²⁹³ MUKAŘOVSKÝ, *Estetická norma*, s. 94.

²⁹⁴ Ibid.

²⁹⁵ Ibid.

konkrétního případu pod obecné pravidlo) ten který druh hodnocení, popřípadě jednání, které z hodnocení vyplývá.“²⁹⁶

Podobně jako funkci považuje Mukařovský i estetickou normu za společenský fakt, který je součástí kolektivního vědomí. V umění určitého období v jeden okamžik působí různé normativní systémy, které se mohou lišit jak napříč společenským vrstvami, tak v závislosti na věku či pohlaví, či s ohledem na širší kulturní kontext: „Proměnlivost normy a její závaznost nemohou být obě zároveň pochopeny a ospravedlněny ani ze stanoviska člověka jako druhu, ani ze stanoviska člověka jako individua, nýbrž toliko z hlediska člověka jako tvora společenského.“²⁹⁷ Normy se ovšem odlišují nejen ze synchronního hlediska, ale i z hlediska diachronního – v různých dobách jsou na výsluní různé kánony norem, které se časem proměňují a zastarávají a po určité době mohou být modifikovány a znovu aplikovány v rámci aktuálního dění, Mukařovský v této souvislosti hovoří o koloběhu norem. Z hlediska vnímatele lze na stejný případ aplikovat rozdílné normativní systémy s rozdílnou výslednou hodnotou. „Každá společenská vrstva, ale i mnohá prostředí (např. venkov – město) mají svůj vlastní estetický kánon, který je jedním z jejích nejcharakterističtějších znaků.“²⁹⁸

Na rozdíl od jiných druhů norem procházejí dle Mukařovského estetické normy prudkým vývojem a mají velmi dynamickou povahu, kdy jedním z důležitých faktorů jejich pozitivního účinku může být jejich porušení, čímž se normy liší od zákonů, jež jsou jednak kodifikovány a za druhé vyžadují bezvýjimečné dodržování. „Živé umělecké dílo vždy osciluje mezi minulým a budoucím stavem estetické normy: přítomnost, pod jejímž zorným úhlem je vnímáme, je pocíťována jako napětí mezi normou minulou a jejím porušením, určeným k tomu, aby se stalo součástí normy budoucí.“²⁹⁹

²⁹⁶ MUKAŘOVSKÝ, *Problémy estetická normy*, s. 37.

²⁹⁷ MUKAŘOVSKÝ, *Estetická funkce, norma a hodnota*, s. 23.

²⁹⁸ *Ibid.*, s. 36.

²⁹⁹ *Ibid.*, s. 30.

I když výsostným územím estetických norem je umění, v němž dominuje estetická funkce, estetické normy zdaleka nejsou jediným druhem norem, který se v umění uplatňuje, a na druhou stranu se tyto normy projevují i mimo umění, v oblasti mimouměleckého estetického. Estetické normy tak významným způsobem ovlivňují například běžnou řeč, módu, architekturu, design, umělecké řemeslo apod., kde spolupůsobí především s normami praktickými.

Jaké druhy norem se ovšem uplatňují v umění? Vedle samotných estetických norem, tedy takových, které v běžném slova smyslu tvoří vkus, tj. determinují postavení jednotlivých složek díla a míru libosti či nelibosti, kterou v konfrontaci s ním pocítíme, Mukařovský v kontextu umění hovoří ještě o normách materiálových, technických či druhových³⁰⁰ a někdy přidává i normy individuální,³⁰¹ určující individuální styl autora, a normy praktické,³⁰² tj. například etické, politické, náboženské či sociální, a estetické podle něj ovlivňují i tzv. antropologické principy.

O materiálových, technických a druhových normách Mukařovský hovoří jako o původně estetických normách, které jsou natolik zautomatizovány, že si jejich skutečný status ani neuvědomujeme. Za *materiálové normy* Mukařovský považuje takovou soustavu nepsaných pravidel, která reguluje materiál ještě před vstupem do uměleckého díla. Jako příklad uvádí jazyk, který tvoří systém norem, ještě než se uplatní v literárním díle,³⁰³ ovšem i u takových uměleckých druhů, které pracují přímo se surovým materiálem, jako je například sochařství či architektura, kde se uplatňují materiály jako kámen, kov, sádra, vosk, cihly, dřevo apod., je nutné se řídit určitými pravidly danými právě vlastnostmi materiálu.³⁰⁴ *Technickými normami* Mukařovský označuje „... určité návyky, petrifikované zbytky dlouhého vývoje umění, které

³⁰⁰ Ibid., s. 97.

³⁰¹ MUKAŘOVSKÝ, *Problémy estetické normy*, s. 43.

³⁰² MUKAŘOVSKÝ, *Estetická norma*, s. 97.

³⁰³ MUKAŘOVSKÝ, *Problémy estetické normy*, s. 41; *Estetická norma*, s. 97.

³⁰⁴ MUKAŘOVSKÝ, *Problémy estetické normy*, s. 41.

již ztratily bezprostřední účinnost živých estetických norem a jejichž místo je – obrazně řečeno – u vchodu do vnitřku uměleckého díla [...] Nutnost jejich dodržování se zdá zjevná.“³⁰⁵ Zmiňuje určitá metrická schémata v básnictví či tradiční hudební formy. Za poddruh norem technických považuje i *normy druhové*,³⁰⁶ což jsou ještě šířeji pojaté zákonitosti druhů a stylů předurčující např. výběr tématu, verše, apod.

Vedle uvedených druhů norem Mukařovský definuje ještě tzv. „antropologické principy“,³⁰⁷ jež vycházejí ze samotného psychofyzického ustrojení člověka a tvoří jejich podloží: „Estetická potence ovšem není inherentní objektu: aby se objektivní předpoklady mohly uplatnit, musí jim cosi odpovídat v ustrojení subjektu estetické libosti.“³⁰⁸ V časových uměních je tímto principem např. rytmus vycházející z rytmu srdečního tepu či dýchání, v uměních prostorových jsou těmito principy např. „kolmice, horizontála, pravý úhel, symetrie, jež lze vesměs vyvodit z ustrojení a normální polohy lidského těla“,³⁰⁹ v malířství se jedná o „komplementárnost barev a některé jiné úkazy barevného a i intenzivního kontrastu“.³¹⁰ Z těchto základních principů pak vycházejí prastaré normy, „jež dlouhým zvykem nabyly samozřejmosti připouštějící deformaci.“³¹¹

V umění se ovšem uplatňují i normy mimoestetické, z čehož mimo jiné vyplývá, že při estetickém hodnocení uměleckého díla přicházejí ke slovu i mimoestetická kritéria. Lze také říci, že mimoestetické normy v uměleckém díle působí jako součást norem estetických. Stejně jako ostatní oblasti estetična i normy, jež se uplatňují v umění, charakterizuje značná nestálost: „Ve skutečnosti není neprodyšné stěny mezi normou estetickou a normami jinými. Pro jejich

³⁰⁵ Ibid., s. 97.

³⁰⁶ Ibid., s. 97.

³⁰⁷ MUKAŘOVSKÝ, *Estetická funkce, norma a hodnota*, s. 25–26.

³⁰⁸ Ibid., s. 25.

³⁰⁹ Ibid., s. 26.

³¹⁰ Ibid., s. 26.

³¹¹ Ibid., s. 26.

vzájemnou blízkost je např. charakteristické, že norma estetická může přejít v normu jinou a naopak.³¹² Kupříkladu nějaká mravní norma realizovaná v umění se jako součást umělecké struktury stává normou estetickou, a na druhou stranu, například nějaký jazykový jev, který původně vznikl na půdě umění, se může stát součástí sdělovací normy jazyka.³¹³

Na pozadí estetických norem se konstituuje estetická hodnota, která tvoří poslední článek Mukařovského estetické teorie. Nejvlastnější oblastí estetické hodnoty je oblast s dominantní estetickou funkcí, tj. oblast umění. Podobně jako v případech estetické funkce a normy není ani estetická hodnota reálnou vlastností předmětu, ale součástí kolektivního vědomí: „Mezi subjektem a objektem je třeba přepokládat kolektivní vědomí, kde vlastně hodnoty existují.“³¹⁴ Nebo jinými slovy: „Hodnota je vztah mezi subjektem a objektem, regulovaný kolektivním povědomím.“³¹⁵

Tím, co je v rámci nejrůznějších prostředí hodnoceno, není hmotný artefakt, nýbrž estetický objekt či dílo-znak, tj. proměnlivý majetek kolektivního vědomí, jehož hodnota závisí na nejrůznějších společenských, historických i geografických faktorech. Estetická hodnota je tak „...výsledkem vzájemného setkání popudů vycházejících z díla s živou estetickou tradicí, jež jest majetkem kolektiva.“³¹⁶ Má ráz živé energie, která v sobě spojuje hodnoty závislé na normách minulosti s nově se rodícími hodnotami vycházejícími z jejich překročení.³¹⁷ Mimo umění je estetická hodnota podřízena normě, tzn. naplnění normy lze považovat za synonymní s hodnotou, zatímco v umění bývá norma často porušována, což může hrát roli v celkové

³¹² Ibid., s. 39.

³¹³ Ibid.

³¹⁴ MUKAŘOVSKÝ, *Problémy estetické hodnoty*, s. 16.

³¹⁵ Ibid.

³¹⁶ MUKAŘOVSKÝ, *Estetická funkce, norma a hodnota*, s. 104.

³¹⁷ MUKAŘOVSKÝ, *Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou?*, s. 101.

pozitivní hodnotě díla. Splnění normy také doprovází estetická libost, estetická hodnota však v sobě může zahrnovat i silné prvky nelibosti.³¹⁸

I když neexistují neměnná a objektivní kritéria estetické hodnoty, rozsah její intersubjektivní platnosti určitým způsobem posuzovat lze. Měřítky všeobecnosti estetické hodnoty jsou: 1) rozšíření v prostoru, tj. napříč různými společenskými skupinami, 2) rozšíření v čase, tj. napříč historickými epochami a 3) evidence, která jednak řídí umělcův estetický postoj při tvorbě díla a dává mu subjektivní jistotu, že dosáhl objektivně adekvátního řešení, a za druhé poskytuje jistotu v úsudku i hodnotiteli.³¹⁹ Lze také říci, že hodnota díla je tím trvalejší, čím více dílo promlouvá k antropologickým předpokladům člověka, tj. k tomu, co je v člověku obecně lidské – „měnlivost [estetické hodnoty] záleží ve stále obnovovaných návratech k určité konstantě, totiž k obecnému ustrojení“.³²⁰ Ani toto tvrzení však neplatí absolutně, protože výsledky, jichž bylo jednou uměleckým tvořením dosaženo, mohou ztratit na hodnotě opakováním.

Podobně jako estetická funkce spolupůsobí s funkcemi mimoestetickými a estetická norma si podřizuje normy z mimoestetických oblastí, ani estetická hodnota nevystupuje izolovaně, nýbrž ve spojení s jinými druhy hodnot, které se váží jak na obsahové, tak formální složky díla:

Řekli jsme výše, že všechny složky uměleckého díla, jak obsahové, tak i formální, jsou nositeli mimoestetických hodnot, které uvnitř díla vstupují do vzájemných vztahů. Umělecké dílo se objevuje konec konců jako skutečný soubor mimoestetických hodnot a jako nic jiného než právě tento soubor. Materiální složky uměleckého artefaktu i způsob, jakým je jich využito jako tvárných prostředků, vystupují v úloze pouhých vodičů energií představovaných mimoestetickými hodnotami. Zeptáme-li se v této chvíli, kde zůstala estetická hodnota, ukáže se, že se rozplynula v jednotlivé hodnoty mimoestetické a není vlastně ničím jiným než úhrnným pojmenováním pro dynamickou celistvost jejich vzájemných vztahů.³²¹

³¹⁸ MUKAŘOVSKÝ, *Estetická funkce, norma a hodnota*, s. 44.

³¹⁹ MUKAŘOVSKÝ, *Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou?*, s. 105.

³²⁰ *Ibid.*, s. 109.

³²¹ MUKAŘOVSKÝ, *Estetická funkce, norma a hodnota*, s. 60–61.

Lze také říci, že všechny původně mimoestetické složky vstupují do aktivního vztahu se systémem životních hodnot vnímatele, na jehož základě se vytváří estetická hodnota díla. Estetická hodnota vytrhává mimoestetické hodnoty z jejich původních souvislostí a prostřednictvím uměleckého díla je uvádí do aktivního vztahu s hodnotami vnímajícího kolektiva. Nadvláda estetické funkce a hodnoty, jež se podílejí na autonomii uměleckého díla či částečné autonomii skutečnosti estetickou funkcí dotčené, tedy neumrtvují vztah estetického faktu k životní realitě, nýbrž naopak prostřednictvím vztahu k hodnotovému systému společnosti vnímatele tento vztah oživují.³²²

Umělecké dílo Mukařovský chápe především jako znak, který přesahuje sféru subjektivního vědomí: „Je stále jasnější, že osnova individuálního vědomí je až do nejnižších vrstev dána obsahy, které náležejí vědomí kolektivnímu. Následkem toho stávají se problémy znaku a významu stále naléhavějšími, neboť každý duševní obsah, který přesahuje hranice individuálního vědomí, nabývá již faktem své sdělitelnosti rázu znaku.“³²³ Umělecké dílo tedy nelze zaměňovat s duševním stavem jeho autora ani s analogickým stavem diváka, ale je intersubjektivním znakem, který v rámci kolektivního vědomí zprostředkovává určité významy. Dílo-znak se ovšem váže na svůj smyslový nosič, „dílo-věc“, jež funguje jako vnějškový symbol, „kterému odpovídá v kolektivním vědomí určitý význam (jemuž občas říkáme ‚estetický předmět‘) daný tím, co mají společného subjektivní stavy vědomí, vyvolané dílem-věcí u členů určité kolektivity“.³²⁴

Jakožto dílo-věc se umělecké dílo vztahuje k realitě, již má vyvolávat.³²⁵ I když se ovšem ne všechny umělecké znaky se k vnější realitě vztahují přímo, jakýmkoliv znakem je něco míněno,

³²² Ibid., s. 61.

³²³ MUKAŘOVSKÝ, *Umění jako sémiologický fakt*, s. 111–116.

³²⁴ Ibid., s. 111.

³²⁵ Ibid., s. 112.

protože základní definicí znaku je zprostředkování významu mezi jeho vysílatelem a jeho příjemcem. U uměleckých děl jakožto autonomních znaků je realita, ke které odkazují, neurčitého charakteru. Jedná se o „celkový kontext zjevů takzvaných sociálních, například filosofie, politika, náboženství, hospodářství atd.“³²⁶ Umělecké dílo jako znak se tedy skládá jednak ze smyslového symbolu, který je vytvořen umělcem, a dále pak z významu umístěného v kolektivním vědomí a ze vztahu k označované věci, tj. z relace k celkovému kontextu společenských jevů. Umělecké dílo má tudíž dvojí sémiologický význam, autonomní a komunikativní, přičemž komunikativní význam, přítomný především u syžetových umění, se vztahuje k nějakým konkrétním jevům, zatímco autonomní význam vztahuje umělecký znak k neurčité realitě jako celku.³²⁷

Mukařovského teorie estetické funkce, normy a hodnoty tvoří komplexní estetický systém, v jehož jádru stojí pojem estetické funkce, jejímž úkolem je zaměřovat pozornost na vnitřní strukturu skutečností, jichž se chopila. Jednou ze základních charakteristik této funkce je její nestálost – estetická funkce není trvalou vlastností objektu, ani se k žádným pevně daným vlastnostem neváže, ale jedná se o proměnlivý energetický princip, jehož úkolem je specifickým způsobem usměrňovat naše vnímání. Objekt může estetickou funkci nabýt a zase pozbyt, v závislosti na sociálním či historickém kontextu. Výsostným územím, kde má estetická funkce dominantní postavení, je umění, i když ani status uměleckého díla není ničím trvalým, nýbrž závisí na sociálních souvislostech, v jejichž rámci je daná skutečnost vnímána.

Proměnlivý charakter má i estetická norma, která je neviditelnou omezující silou či energetickým regulativním principem, nikoliv psaným pravidlem, ovlivňujícím uměleckou i mimouměleckou tvorbu i naše vnímání a úsudek. Stejně jako estetická funkce je i estetická

³²⁶ Ibid.

³²⁷ Ibid., s. 113–114.

norma společenským faktem, který se mění jak dle synchronního, tak dle diachronního hlediska. V jednu chvíli vedle sebe působí nejrůznější druhy estetických norem i kánonů, které mezi sebou soupeří o nadvládu a jsou v neustálém pohybu, zastarávají a znovu se vynořují, stávají se součástí umělecké tvorby a umění znovu opouští. Nejvýrazněji působí estetická norma právě v umění, kde si podřizuje jiné typy norem, například nejrůznější praktické i morální normy, které tak mohou ovlivnit celkovou estetickou hodnotu díla. Estetické normy ve vlastním slova smyslu ovšem nejsou jediným typem norem, které se v umění uplatňují. Mukařovský mluví také o materiálových, technických či druhových normách i o normách individuálních či praktických a značnou důležitost přikládá i antropologickým principům. Všechny tyto druhy norem spolupůsobí při tvorbě i hodnocení uměleckého díla a s výjimkou praktických norem, jež mají původ mimo umění, se nejedná o nic jiného než původně estetické normy, jež jsou natolik zautomatizovány, že si jejich původ neuvědomujeme.

S oblastí estetických norem úzce souvisí i estetická hodnota, která vyvstává na jejich základě. Na rozdíl od jiných oblastí lidské činnosti, kde splněním normy vzniká kladná hodnota (například v případě morálních norem), může v oblasti estetična pozitivní hodnota vyvstat i v případě, že je norma porušena, což platí především pro oblast umění, jehož dějiny jsou vlastně vývojem narušování a překračování stávajících norem. Vedle prvku estetické libosti, jež se váže k naplnění normy, tak umění často pracuje i s prvkem nelibosti, který v poslední instanci může zvýšit celkovou pozitivní hodnotu díla. Estetická hodnota není stálou vlastností předmětu, ale je stejně jako v předchozích případech součástí kolektivního vědomí, tj. intersubjektivním faktem či energií. Nelze tedy hovořit o objektivní existenci estetické hodnoty, i když existují určité faktory, které všeobecnost estetické hodnoty zvyšují. Lze říci, že čím více umělecké dílo promlouvá k antropologickým předpokladům člověka, tím má jeho estetická hodnota vyšší šanci na všeobecné rozšíření.

Jako součástí kolektivního vědomí vytvářejí estetická funkce, norma a hodnota zvláštní významovou vrstvu, která se konstituuje mezi úrovní hmotných artefaktů na jedné straně a úrovní individuálních subjektů s jejich psychologickým nastavením na straně druhé, i když s oběma do určité míry souvisí. Důležité je, že ani estetická funkce, ani norma či hodnota nejsou reálnými vlastnostmi předmětů, ale určitými silami či energiemi, které se konstitují až nad materiální bází skutečnosti. Umělecké dílo Mukařovský definuje jako znak, jehož základní charakteristikou je zprostředkování významu mezi vysílatelem a příjemcem. Umělecký znak má dle Mukařovského dva základní sémiologické významy. Smyslovou rovinu znaku Mukařovský nazývá dílo-věc; na této rovině dílo plní komunikativní funkci a odkazuje k nějaké konkrétní skutečnosti. Další rovinou uměleckého znaku je estetický objekt či dílo-znak, jehož význam se konstituuje na úrovni kolektivního vědomí. Estetický objekt jakožto autonomní aspekt znaku odkazuje ke skutečnosti jako celku, nikoliv k nějakým konkrétním faktům.

I když se Mukařovský ve své teorii z pochopitelných důvodů nezabývá konceptuálním uměním, lze z ní vyvodit určité závěry, jež vzhledem k této problematice implikuje. Zkusme se podívat na základ Mukařovského teorie, jímž je pojem estetické funkce, a položme si otázku, zdali může nějaký objekt, například kámen zdvižený z polní cesty nebo pisoár, této funkce nabýt a za jakých okolností? Připomeňme, že dle Mukařovského „jakýkoli předmět i jakékoli dění (ať děj přírodní, ať činnost lidská) mohou se stát nositeli estetické funkce“,³²⁸ a závěry jsou nasnadě. Z hlediska Mukařovského pojetí estetické funkce zjevně neexistuje důvod, proč by uvedené objekty či jiné konceptuální aktivity nemohly fungovat esteticky. Mohou však být uměním, tzn. může v nich estetická funkce být dominantní? Bylo uvedeno, že estetická funkce získává svojí dominanci tím, že zbavuje původní funkce objektu jejich působení, přesněji řečeno

³²⁸ MUKAŘOVSKÝ, *Estetická funkce, norma a hodnota*, s. 10.

estetická funkce obrací původní funkce objektu dovnitř a činí z nich estetické činitele. Bez větších potíží tak lze učinit závěr, že přesně to je případ konceptuálního umění – vzpomeňme si v této souvislosti na úvahu uvedenou při analýze Costellovy teorie (viz str. 160–161), kdy jsme řekli, že estetický funkcionálně-normativní rámec anuluje původní funkci např. pisoáru, z nějž za určitých kompozičních podmínek činí hodnotu se samoúčelným funkcionálně-normativním určením, kterou v rámci analogického funkcionálně-normativního rámce vnímáme esteticky, podobným způsobem jako barva vymáčknutá z tuby získává svůj estetický status až jako součást zarámované plochy obrazu. Můžeme se tedy domnívat, že z hlediska estetické funkce by Mukařovský s konceptuálním uměním nejspíš neměl problém.

Jak by tomu ovšem bylo z hlediska estetické normy, jež estetickou funkci reguluje, a také hodnoty, která se na jejím základě konstituuje? Můžeme zrekapitulovat, že v tom nejobecnějším smyslu považuje Mukařovský estetickou normu za určitou omezující sílu, která na jednu stranu nutí umělce naplňovat estetickou funkci v rámci uměleckého díla určitým způsobem a na stranu druhou bez logického zdůvodňování vyvolává v divákovi pocit libosti či nelibosti nad určitými skutečnostmi, které zařazuje do širšího normativního kontextu. Estetická norma tedy předurčuje vzájemné postavení jednotlivých prvků konkrétního díla, tj. jejich kompozici, a determinuje také naše hodnocení díla, které jakožto směsice nejrůznějších libých a nelibých pocitů vzniká střetem mezi normativním pozadím díla a normativním nastavením diváka. Estetická hodnota díla, která se na se na pozadí estetické normy vytváří, podle Mukařovského vychází výlučně z mimoestetických hodnot a není ničím jiným než určitou výslednicí vycházející ze vztahů těchto hodnot v rámci konkrétního díla konstituujících se nad úrovní jeho smyslové báze, tj. v rámci estetického objektu. Řekli jsme také, že Mukařovský nerozlišuje mezi obsahovými a formálními složkami díla, protože veškeré aspekty díla slouží pouze jako vodiče energií, jež estetickou hodnotu v konečném důsledku tvoří.

Mohou se tedy kámen zdvižený z polní cesty nebo pisoár stát součástí estetického objektu, být esteticky normovány a vytvořit tak bázi pro estetickou hodnotu? Stejně jako v případě estetické funkce není, dle mého názoru, žádný důvod, proč by tomu tak nemohlo být. Estetická norma zařazuje uvedené, původně mimoestetické objekty, jež slouží jako vodiče specifických energií (významů), určitým způsobem do vzájemných vztahů, čímž je konstituován estetický objekt, a s ohledem na normy vnímatele následně vzniká kladná či záporná estetická hodnota. Estetická hodnota konceptuálního umění tedy stejně jako u barev vymáčknutých z tuby vychází z normativně determinovaných vztahů mezi původně mimoestetickými skutečnostmi, které v rámci díla díky působení estetické funkce pozbyly svých původních účelů.

II.

Po stručném náčrtu Mukařovského teorie můžeme přistoupit k její analýze, v níž budeme nejprve zkoumat její postavení vzhledem k dualistickému paradigmatu a budeme sledovat posun, který v tomto kontextu učinila ve srovnání s Goodmanovými východisky předestřeny v minulé kapitole. Vyzdvihneme důležitost principu estetické normy, kdy především materiálové, druhové a technické normy a také antropologické principy předjímají takové pojetí estetická, v němž se nezjevné normativní charakteristiky uměleckých děl přímo promítají v jejich smysly zachytitelné bázi, a nakonec se budeme zabývat problematikou estetické hodnoty.

Řekli jsme, že jak Goodmanova, tak Mukařovského teorie jsou teoriemi dynamického funkcionalismu, který je charakteristický tím, že se funkce neváže k nějakým výlučně daným vlastnostem či jejich konfiguraci, ale je pouze jakýmsi úběžníkem zajišťujícím identitu uměleckého díla, která se mění v závislosti na kulturně-společenském kontextu bez ohledu, nebo pouze s částečným ohledem, na specifickou morfologii. Aby se Goodman zbavil

objektivismu, zavedl jednak pojem funkce a za druhé jakožto vodítko pro identifikaci uměleckých objektů navrhl „pět symptomů estetična“, které i když netvoří nutné a postačující podmínky umění, jsou určitými syntaktickými či sémantickými charakteristikami, jejichž přítomnost zvyšuje pravděpodobnost toho, že před sebou máme umělecké dílo. Tyto symptomy jsou založeny na třech základních modech symbolizace – denotaci, exemplifikaci a expresi, a specifickým úkolem umění, který se na ně váže, je schopnost zaměřit pozornost na samotný objekt, nikoliv na to, k čemu prostřednictvím denotace odkazuje.

Při kritice této teorie jsme se zabývali otázkou, zdali se objektivismu vycházejícího z dualistického paradigmatu skutečně dokázala zbavit, a i přes značný posun, který jsme oproti předchozím zkoumaným teoriím v tomto ohledu zaznamenali, byla odpověď v několika ohledech záporná – Goodman zůstal poplatný dualistickým východiskům především svým pojetím denotace, kdy symbol odkazuje k vnější skutečnosti, a také tím, že v jeho pojetí exemplifikace objekt skutečně vlastní ty vlastnosti, které jsou v referenčním vztahu k příslušnému symbolickému systému. Za dualistické jsme označili rovněž jeho pojetí jazyka, který je vůči skutečnosti něčím vnějším, co materiální skutečnost popisuje, to samé platí také pro jazyky umění, jež jsou v rámci Goodmanova pojetí podobně jako verbální jazyk vůči uměleckým dílům v separovaném vnějším postavení, ač nemusejí být pojmové.

Jak si v tomto ohledu stojí Mukařovského teorie? Bylo řečeno, že estetická funkce, norma ani hodnota nejsou reálnými vlastnostmi předmětů, ale určitými silově-energetickými principy, které se sice váží k smyslové základně díla, ale nelze je s ní ztotožnit. Mukařovský opakovaně hovoří o tom, že právě to, že hodnoty vnímané v rámci uměleckého díla mají energetickou povahu, znamená, že je nelze pojímat objektivisticky či materiálně – vlastnosti či spíše hodnoty, které v díle identifikujeme, nejsou ničím jiným než sociálně determinovanými fakty kolektivního vědomí, jež tvoří zvláštní vrstvu nacházející se mezi člověkem a vnějším světem. Řekli jsme také, že Mukařovský rozlišuje mezi dílem-věcí a dílem-znakem, kdy dílo-věc jako

komunikativní část uměleckého symbolu odkazuje k vnější skutečnosti, zatímco dílo-znak funguje jakožto autonomní symbol s nejednoznačným referentem, tj. odkazuje k celému kontextu nejrůznějších společenských jevů.

Z uvedeného vyplývá, že i když Mukařovský popírá objektivní existenci pevně daných estetických vlastností či hodnot a namísto toho pracuje s volnějším pojmem energie, podobně jako Goodman stále přepokládá materiální svět, k němuž se symbol vztahuje prostřednictvím reference, a rovněž samotný symbol má jako dílo-věc materiální povahu. Obdobně jako například Beardsley (viz str. 64–65) tedy i Mukařovský na jedné straně rozlišuje mezi uměleckým dílem a skutečností, k níž dílo odkazuje, a na straně druhé také mezi dílem a vnímajícím subjektem, jež jsou pojaty separovaně, a stejně jako Goodman nedokáže ani Mukařovský vysvětlit, jakým způsobem se specificky lidský přístup ke skutečnosti promítá do samotné struktury vnějších objektů, čímž zůstává věrný dualistickému paradigmatu.

Na druhou stranu ale v této souvislosti připomeňme Mukařovského pojetí materiálových, technických a druhových norem a také antropologických principů, které jsou definovány jako určitá nepsaná pravidla, jejichž materiální vyjádření vnímáme natolik automaticky, že si jejich estetický původ za běžných okolností vůbec neuvědomujeme. Materiálové normy regulují materiál uměleckého díla ještě před tím, než se stane jeho součástí – jejich prostřednictvím je normován například jazyk, ale určitými zákony či pravidly se řídí i materiál ostatních umění. Technické a druhové normy Mukařovský považuje za hluboce vžitá pravidla umění, která determinují existenci samotných druhů, žánrů či stylů umění, a naposledy antropologické principy tvoří určitý intersubjektivní základ veškerých dílčích estetických i mimoestetických norem. Lze říci, že jsou to právě tyto typy norem, které determinují samotnou smyslovou bázi uměleckých děl, a pokud rozšíříme Mukařovského pojetí antropologických principů na samotné smyslové vnímání, které ruku v ruce doprovázejí identifikační normy (analogické Mukařovského materiálovým, technickým a druhovým normám), lze říci, že normy, které se

těsně váží na příslušné funkce, ovlivňují veškerou naši interakci s okolím včetně faktu, že objekty prostřednictvím našich smyslů vnímáme neprostupně. Umělecké dílo je v tomto smyslu manifestací estetické funkce, která se promítá do všech jeho aspektů a díky příslušným normám je ze strany diváka příslušným smyslem identifikováno jako specifická estetická hodnota.

Naše srovnání dvou funkcionalistických teorií tedy můžeme shrnout, že ačkoliv Goodman i Mukařovský svými závěry směřují k nedualistickému pojetí skutečnosti, ani jednomu z nich se to nedaří zcela. Mukařovský se ovšem svým pojetím estetické funkce, normy a hodnoty – definovanými jako specifické silově-energetické principy – dostává o krůček dále nežli Goodman, protože k principu estetické funkce připojuje i normu jako sílu, jež ji reguluje, a také hodnotu, jež na jejím základě vyvstává, přičemž určité typy norem i příslušných hodnot se promítají do samotné identity díla určené jeho morfologií. Mukařovského teorie tedy implikuje takové pojetí reality, kdy to, jak věci včetně uměleckých děl vnímáme je produktem našeho přístupu k nim, který je determinován naší lidskou podstatou. Vnější realita jakožto neutrální materiální báze nás v tomto smyslu nepředchází, ale je vnímána jako soubor specifických hodnot zachycených prostřednictvím fundamentálních antropologických funkcionálně-normativních rámců, a umělecké dílo představuje hodnotu, která na základě své funkce prostřednictvím morfologických rysů jako síla determinuje naše vnímání specifickým způsobem.

I když ovšem Mukařovského estetická teorie předjímá takové pojetí umění, kdy se identita uměleckých děl na pozadí estetických norem odráží v samotném způsobu, jak je na základě jejich morfologie vnímáme, ve většině případů Mukařovský hovoří o estetických normách v jejich běžném slova smyslu, tedy jako o určitých regulativech hodnocení samotného obsahu uměleckých děl. Z tohoto hlediska je estetická hodnota, stejně jako norma, na jejímž pozadí se hodnota konstituuje, výsostně společenským faktem, který vychází jak z hodnot, jež dílo

reprezentuje, tak z hodnotového žebříčku přijímajícího kolektiva. Velice zajímavý je v této souvislosti vztah estetické hodnoty k hodnotám mimoestetickým, kdy Mukařovský považuje estetickou hodnotu za „úhrnné pojmenování“ mimoestetických hodnot díla, ať již formálních či obsahových.

Můžeme zopakovat, že estetická funkce, již norma reguluje a doprovází, činí ze skutečností, jichž se dotkla, autonomní znak, přičemž ostatní funkce z uměleckého díla nezmizely, ale obrátily se dovnitř díla a staly se součástí jeho ustrojení, tj. estetickými činiteli. Umělecké dílo s dominantní estetickou funkcí tedy v sobě nese stopy původních funkčních souvislostí svých částí, i když původní funkce v něm přestaly působit a coby určité vyprázdňené významové hodnoty se staly součástí estetického znaku, tedy určité autonomní kvazireality, jejímž funkčním určením je reflexe. V kontextu funkcionálně-normativní teorie si můžeme všimnout, že tato kvazirealita je vymezena identifikačními funkcionálně-normativními rámci (Mukařovského materiálovými, technickými a druhovými normami), jež se manifestují v morfologických rysech díla, kdy momentem jejich rozpoznání zcela automaticky vnímáme nabídnuté obsahy reflexivně, tedy tak, aniž by původní funkce působily, i když z nich zůstal určitý jejich otisk. Netřeba dodávat, že jakýkoliv obsah či objekt se tímto způsobem může stát předmětem reflexe, ať již jde o emoce, určité děje, postoje, filozofické teze, židle, pisoáry či barvy vymáčknuté z tuby, pokud v rámci společenské dohody existují příslušné normy, jež ve formě síly reflexi navozují. Estetická hodnota je tedy v tomto smyslu jakoukoliv hodnotou aktuálně vyvstávající na základě estetického identifikačního funkcionálně-normativního rámce, která odráží nejrůznější mimoestetické skutečnosti, názory a postoje, jež se stávají předmětem reflexe. Idea díla, jež z těchto mimoestetických skutečností vychází, ale není v rámci uměleckého díla běžně prožívána, nýbrž reflektována (viz str. 139).

Zkusme se ještě krátce zaměřit na další Mukařovského úvahu, jež se v jeho textech opakovaně vrací, a sice na roli libosti či nelibosti při vnímání uměleckého díla. Mukařovský dává libost do souvislosti jak s estetickou funkcí, kdy má libost tuto funkci doprovázet, tak i s estetickou normou a hodnotou – na rozdíl od mimoestetických oblastí nevystává libost jakožto kladná estetická hodnota pouze při naplnění normy, ale může vyvstat také při jejím nedodržení (viz str. 210).

V této souvislosti je důležité si všimnout, že mezi emocemi, které jakožto vyprázdněné významové hodnoty vstupují do estetické situace z mimouměleckých kontextů, do díla vstupuje i takový normativní kontext, který staví dílo do souvislosti s jinými díly, čímž vytváří specifické referenční pole, jež může měnit emocionální náboj v díle identifikovaných hodnot. V další části této práce tento kontext nazveme *stylovým funkcionálně-normativním rámcem* (viz str. 237–240). Tímto způsobem může být nějaká hodnota, jež si ze svého původního normativního kontextu nese záporný emocionální náboj, identifikována jakožto hodnota kladná, protože v rámci nějakého stylového referenčního pole může mít pozitivní znaménko.³²⁹ Spíše než o nedodržení normy vyvolávajícím libost, jak o něm mluví Mukařovský, je tedy lepší hovořit o celém novém normativní kontextu, v němž je porušení normy vnímáno pozitivně, což je také samozřejmě pouze sociálně podmíněný fakt, nikoliv objektivní podmínka estetické hodnoty. Znovu se tak potvrzuje závěr z předchozích odstavců, a sice že estetická hodnota není něčím pevně daným, ani z ničeho pevně daného nevychází, ale vždy závisí na normách, v rámci kterých je dané dílo identifikováno jako soubor hodnot – ten samý fakt může jednou působit kladně a jindy záporně, bez nároku na absolutní platnost.

V této souvislosti je také důležité si uvědomit, že míru libosti pocíťovanou při konfrontaci s dílem nelze v žádném případě s estetickou hodnotou ztotožňovat – jakákoliv hodnota aktuálně

³²⁹ V následující části této práce budeme v této souvislosti hovořit o stylových a sekundárních funkcionálně-normativních rámcích a příslušných hodnotách (viz str. 237–240).

identifikovaná prostřednictvím estetického funkcionálně-normativního rámce je více či méně dočasně estetickou hodnotou, bez ohledu na to, jestli má kladný, záporný nebo neutrální emociální náboj.³³⁰ I když se v uměleckých dílech obvykle zobrazovaly skutečnosti vyvolávající libost, z čehož také nejspíš pramení Mukařovského přesvědčení o tom, že libost doprovází estetickou funkci, principálně to není nutné, jak ukazuje například právě konceptuální umění, jehož některé formy se snažily emocím explicitně vyhnout (viz např. tvorba Sole LeWitta či Josepha Kosutha, obr. 4, 20). V kontextu funkcionálně-normativní teorie to ale v žádném případě neznamena, že estetická hodnota zde není přítomná, nebo že je zde aktualizována v menší míře.

Analýzu Mukařovského teorie můžeme uzavřít malým shrnutím. Jestliže jsme v předchozích částech této práce detekovali nutnost vymezení takové teorie, která by jakožto základ pro definici konceptuálního umění dokázala překonat dualistické paradigma a vytvořit most mezi zjevnými a nezjevnými vlastnostmi umění, Mukařovského teorie estetické funkce, normy a hodnoty, jež byla představena v této kapitole, jako jediná dokázala tento úkol z velké části naplnit, a to díky následujícím zjištěním: 1) Mukařovský svým pojetím funkce definované jako energie a normy jako síly implikuje pojetí reality jakožto spojitého silově-energetického pole, namísto dosavadního substančního přístupu založeného na distinkci mezi hmotnou substancí a myšlením či percepčními a konceptuálními vlastnostmi umění; 2) na rozdíl od doposud analyzovaných teorií vycházejících z anglo-amerického estetického diskurzu je Mukařovského přístup k umění založen na obecnějším pojetí vnímání, jež přesahuje snahu analytických filozofů a estetiků definovat umění výhradně jako záležitost jazyka a estetických pojmů, což je rovněž modifikací dualistického paradigmatu; 3) za základní rys estetična Mukařovský,

³³⁰ K otázce emociálního náboje hodnot se vrátíme při analýze emocionálních funkcionálně-normativních rámců (viz str. 236–237).

podobně jako Goodman, považuje jeho proměnlivost, což souvisí s jeho pojmem estetické funkce, jejímž úkolem je zaměřit pozornost na vnitřní vztahy mezi skutečnostmi, jichž se chopila: jakékoliv objekty či skutečnosti se mohou stát nositeli estetické funkce; 4) na rozdíl od Goodmana však Mukařovský za plnohodnotnou součást estetického považuje i systém estetických norem, které regulují jak funkci, tak hodnotu uměleckého díla, i když samotné promítnutí estetického funkcionálně-normativního určení do jeho konkrétní morfologické manifestace je v Mukařovské teorii spíše implikováno, a to pojmy materiálových, technických a druhových norem a také antropologických principů, jež tvoří základní estetické normy, jejichž estetický status si za běžných okolností neuvědomujeme; 5) estetické normy také nabízejí hledaný úběžník reference, jehož absenci jsme shledali kritickou při analýze Goodmanovy teorie – je to právě mechanismus estetické normy, který na základě identifikace objektu jakožto objektu svého druhu jakožto aktivní síla jednak proměňuje relevantní vlastnosti (či spíše základní smyslové hodnoty identifikované prostřednictvím antropologických rámců) objektu na estetické hodnoty, které odrážejí naše mimoestetické názory a postoje, a za druhé usměrňuje naši pozornost reflexivním způsobem; 6) na základě výše uvedeného lze učinit závěr, že Mukařovské teorie estetické funkce, normy a hodnoty předjímá pojetí vlastností jakožto intersubjektivních hodnot bez materiální (ve smyslu hodnotově neutrální) existence, jež mění svojí identitu na pozadí funkcionálně-normativních rámců, jejichž prostřednictvím byly identifikovány; 7) což vede k pojetí skutečnosti jakožto toku hodnot bez neutrálního hmotného základu, a to jak na straně objektu, tak na straně subjektu, kdy konkrétní povaha identifikovaných hodnot vyvstává dvoustranným střetem mezi funkcionálně-normativními rámci

8. Funkcionálně-normativní pojetí skutečnosti

Z obecného hlediska lze říci, že problémy řešené v rámci této práce se točí kolem dvou základních os. Jejím primárním východiskem je problematika konceptuálního umění, které slovy samotných konceptuálních umělců i spřízněných teoretiků odmítalo jakoukoliv spojitost s estetickou teorií, v návaznosti na což se zabýváme jeho soudobou teoretickou reflexí. V této souvislosti jsme shledali kritickým dualistické paradigma, které do větší či menší míry stojí v pozadí všech doposud představených teorií a činí estetickou definici konceptuálního umění velmi obtížnou, a to díky distinkčnímu pojetí estetična, jež se odvíjí od základní dualistické distinkce mezi neutrálně pojatou hmotnou substancí a myšlením. Definovali jsme v této souvislosti celkem osm dílčích distinkcí, které do větší či menší míry brání definici konceptuálního umění v intencích estetické teorie, jmenovitě se jednalo o distinkce mezi percepčním a konceptuálním, fyzikálním a percepčním objektem, uměleckým dílem a skutečností, uměleckým dílem a vnímajícím subjektem, vztahovými versus nevztahovými vlastnostmi umění, deskriptivními a normativními pojmy, tradičním a konceptuálním uměním a nakonec jsme definovali také distinkci mezi jazykem a skutečností, jež se promítá do samotných základů anglo-amerického analytického přístupu.

Jako hlavní problém sledovaného estetického diskurzu jsme shledali absenci nějakého přemostění mezi jednotlivými póly uvedených distinkcí a definovali jsme v této souvislosti princip normy, která je jakožto formativní síla dokáže na mnoha úrovních propojit. Namísto základní distinkce mezi hmotnou substancí a myšlením jsme ke skutečnosti začali přistupovat jako k fluidní energii, jejíž konkrétní manifestace se mění v závislosti na tom, prostřednictvím jakých funkcionalně-normativních rámců je tato energie identifikována, a to jakožto hodnota s přihlédnutím ke konkrétnímu účelu. Jako nejspokojivější teorii, jenž toto nedistinkční hledisko předjímá, jsme seznali teorii estetické funkce, normy a hodnoty Jana Mukařovského, kterou jsme se v analytických částech jednotlivých kapitol této práce pokusili v kontextu

řešených problémů modifikovat a přizpůsobit sledované problematice, a dospěli jsme tak k dílčím formulacím funkcionálně-normativní teorie. Na tomto místě nám nezbyvá, než všechna postupně rozvíjená východiska této teorie shrnout, případně podrobněji vysvětlit.³³¹

8.1 Skutečnost jako silově-energetické pole

Jako zásadní nedostatek estetických teorií představených v této práci jsme v nejrůznějších souvislostech definovali dualistické paradigma, jehož základním postulátem je rozlišení reality na základě její hmotné versus myšlenkové substance. Namísto toho jsme navrhli pojetí skutečnosti jakožto spojitého silově-energetického pole,³³² jehož konkrétní působení je závislé na nejrůznějších funkcionálně-normativních rámcích, které jsou v neustálém pohybu a v jakýkoliv moment se střetávají jako soubor hodnot (viz str. 65–66).

Je ovšem nutné zdůraznit, že to, že skutečnost lze považovat za silově-energetické pole, v žádném případě neznamena, že se člověku jako objektivní či materiální nejeví – lidské vědomí jako souhrn specifických funkcionálně-normativních rámců nedokáže interpretovat okolní svět jinak, než jako soubor pevných objektů, kterými není možné prostoupit, což ale neznamena, že z hlediska jiného typu vědomí či jiné síly, například nějakého vlnění, se ta samá skutečnost či lépe řečeno energie může jevit naprosto jiným způsobem. Jestliže dualismus předpokládá skutečnost jako soubor pevných objektů a mysl jako něco, co je vůči této skutečnosti vnější, pojetí reality jakožto silově-energetického pole říká, že vše je energie, jejíž

³³¹ Je nutné předeslat, že jednotlivé části funkcionálně-normativní teorie, jež budou následovat v tomto shrnutí, nejsou řazeny na základě stejného pořadí, jak jsme k jednotlivým poznatkům docházeli v rámci předchozích částí této práce.

³³² V této souvislosti se nelze vyhnout otázce, jaký je rozdíl mezi silou a energií. Lze říci, že i když se jedná o téměř identické veličiny, které nás nutí k určité změně chování či navození nějakého postoje, síla je spíše určitým nucením v pohybu, zatímco energie je síla pojatá ze statického hlediska. V tomto smyslu například to, co běžně považujeme za hmotu, prohlásíme spíše za (statickou) energii, i když ve své podstatě se rovněž jedná o výslednici určitých sil, které jsou v neustálém pohybu a které jsou jako hmota aktuálně interpretovány prostřednictvím relevantního funkcionálně-normativního rámce, jímž je v tomto případě zrak, popřípadě hmat.

aktuální manifestace závisí na funkcionálně-normativních rámcích, prostřednictvím kterých je k ní přistoupeno. Hmotná realita nás v tomto smyslu nepředchází, ale je důsledkem našeho přístupu k ní, jenž je na té nejzazší úrovni determinován našimi smysly, které tvoří základní funkcionálně-normativní rámce vyhodnocující fundamentální hodnoty našeho okolí a umožňující pohyb v něm.

V kontextu problematiky sledované v této práci, jíž je teoretická reflexe konceptuálního umění, lze říci, že dualistické paradigma nejenže stálo nejen v pozadí formulace jeho východisek, ale z různých úhlů negativně ovlivnilo i jeho teoretickou reflexi, a v mnoha ohledech ovlivňuje úvahy o umění až dodnes. Hluboce vžitě přesvědčení o tom, že viditelná realita je něčím hmotným a neutrálním, se v rámci estetického diskurzu projevilo na mnoha rovinách, tematizovali jsme v této souvislosti nejrůznější distinkce, jejichž základní charakteristikou je to, že pojmají realitu odděleně. Z hlediska pojetí reality jakožto silově-energetického pole ovšem umělecké dílo není materiálním objektem a nemá ani materiální základ, ale je silově-energetickým úběžníkem, jehož energie je při identifikaci prostřednictvím zraku i dalších estetických identifikačních a kulturně-společenských funkcionálně-normativních rámců proměněna na specifické hodnoty, které vnímáme esteticky, tj. v reflexivním modu vnímání.

8.2 Funkční korespondence, potřeby, touhy a ideje; objekt jako síla

Základními strukturami jakékoliv interakce člověka s okolím jsou funkcionálně-normativní rámce, které ovlivňují naši orientaci ve skutečnosti i naše chování na všech úrovních, a to i od té základní, jíž je vnímání objektů jako pevných těles. Uvedli jsme již ovšem, že i když je jakékoliv vnímání od základu ovlivněno účelem, za kterým se dané hodnoty v našem vědomí konstituují, ne vždy je nám jakožto lidem tento účel znám – je nutné připustit, že chod světa je

do značné míry ovlivněn účely či silami, které přesahují lidské vědomí. Lze tedy říci, že právě důvod toho, proč se nám objekty jeví jako neprostupná tělesa, neznáme.

Na druhou stranu se ale většina životních procesů se děje za nějakým zjevným účelem, který odpovídá na nějakou naši potřebu, i když ani zde nemusíme znát její finální smysl. Řekli jsme (viz str. 107–109), že tvar objektu, který fixuje nějakou funkci, musí primárně odpovídat antropologickým podmínkám, s nimiž koresponduje – židle, jejímž účelem je poskytnout člověku odpočinek prostřednictvím sezení, musí svým tvarem naplnění této funkce umožňovat, a podobně je i obraz vytvarován a prezentován takovým způsobem, abychom si jej mohli pohodlně prohlédnout a nezaměnili jej za životní realitu, která obrazem není. Z uvedeného vyplývá, že existenci jakéhokoliv člověkem vytvořeného objektu předchází nějaká potřeba či touha, která od člověka vychází, a že konkrétní podoba tohoto objektu umožňuje tuto potřebu či touhu naplnit. To samé můžeme říci i tak, že jakémukoliv objektu předchází nějaká neviditelná síla, která tento objekt prostřednictvím základního identifikačního funkcionálně-normativního rámce definujícího jeho tvar drží pohromadě, a to prostřednictvím dalších funkcionálně-normativních rámců, které odpověď na tuto potřebu převádějí do viditelné podoby, na základě které danou věc s odvoláním na její identifikační rysy zpětně rozpoznáváme některým z našich smyslů.

Potřebu či touhu lze tedy definovat jako hybnou sílu, která dělá určité věci, jež zpětně prostřednictvím identifikačního funkcionálně-normativního rámce determinuje naše chování, či nás dokonce nutí k jeho změně, aby konkrétní potřeba či touha byla naplněna. Tímto způsobem obraz, jakožto určitá síla manifestující estetickou funkci, skutečně a doslova *navozuje* reflexivní modus vnímání a židle nám nejenomže umožňuje posezení, ale při aktualizaci dané potřeby, tedy například pokud se cítíme unaveni, nás okamžikem své identifikace láká či dokonce nutí k tomu, abychom si sedli, a to nikoliv pouze metaforicky.

Objekty z tohoto hlediska nejsou pasivními či neutrálními tělesy, ale jsou to síly, jež nás nutí chovat se určitým způsobem.

Mezi našimi latentními i aktuálními potřebami a okolím existují nespočetné silové vztahy tohoto typu – v jakoukoliv chvíli je naše chování determinováno, ať již v pozitivním či negativním smyslu, či neutrálně, nekonečným množstvím obdobných silových impulsů. Namísto dualistické distinkce mezi subjektem a objektem lze tento zvláštní vztah mezi člověkem a jeho okolím nazvat spíše *funkční korespondencí*, kdy nás objekty jakožto určité silově-energetické úběžníky, jež manifestují naše potřeby a touhy, při správné identifikaci aktivně nutí ke změně chování nebo navozují určité stavy, jako v případě uměleckých děl. Vzpomeňme si v této souvislosti na Mukařovského úvahu, že jakákoliv funkce „je způsobem sebeuplatnění subjektu vůči vnějšímu světu“³³³ a že tudíž vychází z potřeb člověka, nikoliv z objektu samotného. Funkce podle Mukařovského „nesmějí být jednostranně promítány do objektu, nýbrž musí být počítáno především se subjektem jako s jejich živým zdrojem.“³³⁴

Morfologie uměleckého díla tedy funkčně koresponduje s naší potřebou reflexivního modu vnímání a konkrétní obsah díla je ztělesněním ideje, již k reflexi nabídnul umělec, a to prostřednictvím intersubjektivních funkcionálně-normativních rámců, které ovlivňují spojení určitých významů s jejich nosiči, přičemž ovšem ani tyto nosiče nejsou ničím hmotným, nýbrž jsou zprostředkovány základními funkcionálně-normativními rámci tvořícími naše smysly (viz str. 156–157). Je ovšem nutné připomenout, že jakýkoliv obsah vymezený estetickým identifikačním funkcionálně-normativním rámcem, který jako dominantní síla determinuje identitu uměleckého díla a proměňuje veškeré vizuální hodnoty zachycené prostřednictvím zraku na hodnoty estetické, je konceptuální, a to v tom smyslu, že se konstituuje právě jako hodnota, tj. nemá materiální podstatu a nečiní rozdíl mezi percepčními (formálními)

³³³ Ibid., s. 81.

³³⁴ Ibid., s. 85.

a konceptuálními (obsahovými) vlastnostmi umělecké díla – jedná se pouze o hodnoty různých typů a úrovní komplexnosti, které spolu neoddělitelně kooperují.

8.3 Funkcionálně-normativní rámce

Jakákoli interakce člověka s jeho okolím je tedy determinována funkcionálně-normativními rámci, jež definují jeho identitu jako lidské bytosti. Můžeme dokonce říci, že člověk není psychologickým subjektem s niternými a nesdělitelnými obsahy své mysli, ale je tvořen unikátní kombinací funkcionálně-normativních rámců, které mají intersubjektivní charakter (viz str. 65). Funkcionálně-normativní rámce mají povahu síly vycházející z potřeb či tužeb člověka jako živočišného druhu, které determinují i potřeby a tužby konkrétního člověka jako subjektu a které se promítají se do interpretace jeho okolí, přičemž střet mezi okolím a určitým funkcionálně-normativním rámcem se konstituuje jako specifická hodnota, která ve formě síly nějakým způsobem determinuje naše chování či nastavení mysli. Jsou určitými silově-energetickými principy, které coby úběžníky reference strukturují veškerou naši zkušenost, a to dvoustrannou konfrontací mezi rámci, které k nám přicházejí zvenčí a rámci, prostřednictvím kterých vnímáme své okolí (viz str. 65–66).

Z nejobecnějšího hlediska lze funkcionálně-normativní rámce přístupné člověku rozdělit na rámce antropologické, tvořící základ smyslového vnímání, identifikační, jež impulsy získané ze smyslů na základě specifických identifikačních rysů kultivují a rozlišují je do dalších tříd a podtříd, a naposledy rámce kulturně-společenské, které jakožto specifické hodnoty konstitují i velice jemné detaily, jež jsou v referenčním vztahu se společensko-historickým kontextem. Je ovšem nutné zdůraznit, že jakákoliv skutečnost, informace či dokonce pocit nebo emoce se na základě relevantních funkcionálně-normativních rámců konstituuje právě jako hodnota a nic jiného, což znamená, že i ten nejuniverzálnější fakt vycházející ze základních antropologických

rámců může být v rámci jiného typu vědomí či energie interpretován naprosto jinak s ohledem na konkrétní účel, který v danou chvíli zastává.

8.3.1 Antropologické funkcionálně-normativní rámce a antropologické hodnoty

V běžném životním kontextu interpretujeme naše okolí jako výsek viditelné skutečnosti, v níž se nacházejí konkrétní objekty s neprostupnou strukturou, což souvisí s naším vnímáním prostřednictvím hmatu – to, čím nemůžeme prostoupit svým tělem, interpretujeme jako vnější povrchy objektů, které lze také pojímat jako sílu, jež nás nutí pohybovat se určitým způsobem a prostupovat prázdným prostorem, nikoliv tam, kde něco je. Naprostý základ naší interakce se světem tudíž tvoří hmat jako primární funkcionálně-normativní rámec, který nás informuje o povaze a aktuálním stavu okolí i přítomnosti objektů, které vnímáme jako neprostupné. I když tedy na té nejhlubší úrovni hmat determinuje, že objekty, a to dokonce včetně nás samých, vnímáme odděleně, má tento smysl dosti úzké pole působnosti – můžeme jím vnímat pouze takové okolí, kterého se bezprostředně dotýkáme. Pro zlepšení naší orientace je na hmat úzce navázán zrak, který dokáže interpretovat i signály z větší dálky,³³⁵ a to dosti přesným způsobem – spolehlivě nám ukazuje místa, kterým se máme vyhnout, i když i zrak má své limity, protože nevidíme například dozadu, ve tmě, či skrz nějaký předmět. Zrak tedy primárně umožňuje bezpečný pohyb a umožňuje nám také snazší identifikaci objektů v našem okolí.

Svébytným kanálem tvořícím další základní funkcionálně-normativní rámec je i sluch, který dokáže zprostředkovat signály z větší vzdálenosti než hmat či zrak, ale nedokáže je přesně

³³⁵ Antropologické hodnoty lze také považovat za určité signály o specifických vlnových délkách, jež jsou zachytitelné prostřednictvím našich smyslových orgánů, které jsou vystavěny právě tak, aby daný typ signálů dokázaly detekovat. Například lidský zrak si můžeme v tomto smyslu představit jako určitý přístroj či brýle, které nejde sundat, a zrak dalších živočišných druhů jako další typy brýlí zprostředkovávající signály, jež se v nejrůznějších ohledech liší (příčemž existují i organismy či síly, které brýlemi nedisponují vůbec a které se vypořádávají s okolím na základě jiných než vizuálních signálů). Důležité je, že skrz nesundatelné brýle nikdo nedokáže vidět realitu tak, jak je o sobě, ale vždy pouze tak, jak ji zprostředkovávají právě brýle daného typu. Podobně můžeme samozřejmě hovořit i o dalších smyslech.

lokalizovat a nedokáže zachytit ani existenci statických objektů. Sluch tedy zpřesňuje naši orientaci v prostoru a primárně nás informuje o pohybu, který nemusí být zachytitelný zrakem, a to i na relativně velké vzdálenosti. Souvisí ovšem i s hmatem – sluch nám dává informace pouze o tom druhu pohybu, který vzniká střetem právě takových objektů, jež jako taktilní hodnoty dokážeme hmatem zachytit – nedokáže identifikovat pohyb například nejružnějšího vlnění či jiných sil zprostředkovaných jinými funkcionálně-normativními rámci. Se sluchem úzce souvisí i schopnost mluvit či vydávat nějaké zvuky prostřednictvím vlastního hlasu, což umožňuje artikulaci jakýchkoliv obsahů vědomí do slyšitelné formy, tj. interpersonální přenos signálů na větší vzdálenost, která může být ještě zvětšena například prostřednictvím telefonu.

Mezi další smysly se řadí ještě chuť a čich, které ač zcela jistě tvoří další antropologické funkcionálně-normativní rámce, na jejichž základě dále dokážeme prostřednictvím paměti identifikovat a usouvztažnit jednotlivé vjemy, tyto smysly obvykle netvoří východisko pro estetický funkcionálně-normativní rámec, či alespoň pro jeho dominanci. Jestliže je hlavním cílem estetického funkcionálně-normativního rámce navození reflexivního modu vnímání, což se odráží v samotném ustrojení objektu a jeho morfologických rysech, lze říci, že pro čichové a chuťové vjemy nebyla praxí ustavena žádná pravidla, která by zde samoúčelnost fixovala, i když z podstaty věci nic takovému počínání nebrání – teoreticky neexistuje důvod, proč by čichový nebo chuťový vjem nemohl být prezentován samoúčelně. Bylo by ovšem příliš příkré odmítnout estetickou funkci u těchto dvou smyslů zcela – může být přítomná například v kosmetice či kulinářství, i když zde obvykle nehovoříme o přítomnosti uměleckých děl, tzn. otázka dominance této funkce je v obou těchto případech přinejmenším diskutabilní.

Prostřednictvím antropologických funkcionálně-normativních rámců jako určitých formativních silových principů, jež se váží přímo na naše fyziologické ustrojení, tedy třídíme vstupní hodnoty na vizuální, auditivní, čichové či chuťové s jejich specifickými cíli, přičemž všem těmto rámcům předchází hmat, jenž coby základní funkcionálně-normativní rámec

determinuje samotnou konstituci hmoty jako souboru taktilních hodnot i existenci člověka vůbec, i když funkcionálně-normativní určení těchto skutečností nám jakožto lidem není známo. Aktivace antropologických hodnot jde také většinou ruku v ruce s hodnotami identifikačními, jež jsou propojeny s pamětí a myšlením a jež rozlišují vstupní hodnoty na další hodnoty se specifictějšími úkoly.

Samotnou paměť lze ovšem také považovat za specifický funkcionálně-normativní rámec, určitý fundamentální antropologický silově-energetický princip či primární úběžník reference, který strukturuje vstupy ze všech ostatních antropologických funkcionálně-normativních rámců, a to tak, že dokáže usouvztažňovat jednotlivé vstupní hodnoty na základě naší předchozí zkušenosti s hodnotami obdobného typu. Bez paměti bychom nejenže nedokázali identifikovat objekty jako objekty určitého druhu, ale nedokázali bychom pravděpodobně ani usouvztažnit vstupní hodnoty získané našimi smysly a považovat tak například veškeré vizuální hodnoty získané prostřednictvím našeho zraku jako hodnoty právě vizuální, taktilní hodnoty za taktilní, či dokonce bychom nedokázali identifikovat nás samé v našem vlastním těle (viz pozn. 261). Je také nutné podotknout, že standardně antropologické rámce nepracují izolovaně a nezávisle jeden na druhém – v každém okamžiku identifikujeme, vědomě či neuvědoměle, nepřeberné množství nejrůznějších hodnot, jež spolu kooperují a skládají se v komplexnější celky.

8.3.2 Identifikační funkcionálně-normativní rámce a identifikační hodnoty

Jak již bylo uvedeno, s antropologickými rámci úzce souvisejí rámce identifikační, které jsou od nich za běžných okolností neodlišitelné (viz str. 107–109). Jestliže nás antropologické rámce za účelem orientace informují o přítomnosti určitých entit, ve většině případů již v okamžiku jejich rozpoznání jako např. viditelných či slyšitelných hodnot také víme, o jaký druh hodnoty se konkrétně jedná. Tak například vidíme obrazy a slyšíme hudbu, i když se samozřejmě

nezřídka stává, že nejprve vidíme nějaký objekt a slyšíme nějaký zvuk a teprve následně rozpoznáváme jejich identitu. Akt identifikace není ničím jiným než aplikací myšlení, které na základě naší předchozí zkušenosti uložené v paměti, jež jako fundamentální silově-energetické princip strukturuje veškerou naši zkušenost, třídí skutečnosti podle jejich funkcionálně-normativního určení, kdy na základě morfologie rozpoznáváme jednotlivé hodnoty jakožto hodnoty určitého typu.

Identita jakékoliv entity je tedy dána jednak její funkcí a odpovídá také morfologickým pravidlům toho, jak se funkce s přihlédnutím k danému účelu obvykle do výsledného objektu převádí, což závisí na našich fyziologických podmínkách i dalších zákonitostech tak, jak se nám jeví prostřednictvím antropologických funkcionálně-normativních rámců. Identita například židle tedy na jednu stranu vychází z její funkce a na stranu druhou také odpovídá pravidlům toho, jak jsou židle obvykle dělány,³³⁶ což primárně vychází z hmatu determinujícího existenci objektů včetně nás samých jako neprostupných entit, a také z našeho fyziologického ustrojení, z něž pochází naše potřeba sedět, již židle svou specifickou morfologií naplňuje.

Následné rozpoznání identity jakéhokoliv objektu vychází z jeho manifestních rysů, které coby soubor hodnot prostřednictvím příslušného funkcionálně-normativního rámce vyjevují daný účel, jenž funkčně koresponduje s nějakou naší touhou či potřebou, ať již je tato potřeba fyzického či mentálního rázu. Je ovšem nutné připomenout, že identifikace se zdaleka ne vždy odehrává prostřednictvím jazyka, tj. tak, že bychom museli identifikovaný objekt explicitně pojmenovat, ale v běžném kontextu probíhá zcela automaticky. Prostě prostupujeme prostorem a vyhýbáme se nejrůznějším objektům, o jejichž identitě sice víme, ale nikoliv na zcela vědomé úrovni. A podobným způsobem je tomu i s dalšími typy hodnot – na základě identifikačních

³³⁶ Tzn. pokud židle sice dokáže naplnit svojí funkci, ale je udělána nějakým neobvyklým způsobem, nemusíme ji, alespoň na první pohled, rozpoznat jakožto objekt či spíše hodnotu určenou k sezení.

rámců jsme schopni rozpoznat nejen nejruznější druhy objektů a rozlišit židle od knih a obrazů, ale jejich pomocí identifikujeme také nejruznější druhy zvuků, textů či událostí probíhajících v čase.

Funkcionálně-normativním identifikačním rámcem, který nás v této práci zajímá nejvíce, je rámec estetický, jehož funkcí je navození reflexivního modu vnímání, a který se coby dominantní síla prostřednictvím estetických norem promítá do výsledné morfologie uměleckého díla tak, aby byla zaručena pohodlná kontempace nabídnutých obsahů, při maximalizaci vyloučení možnosti záměny s objekty v jejich běžném kontextu. Specifikem tohoto rámce je jednak proměna veškerých primárních hodnot na hodnoty s estetickým funkcionalně-normativním určením, přičemž u primárních hodnot je anulován jejich původní účel, i když z něj zůstala určitá významová stopa, a za druhé navození reflexe. Objekty s dominantní estetickou funkcí nazýváme uměleckými díly, estetická funkce ovšem velice často nestojí v izolovaně, ale pojí se i s jinými funkcemi, nejčastěji funkcí praktickou, sdělovací, reprezentační, přesvědčovací, teoretickou apod., s nimiž soupeří o nadvládu.

Důležité je si uvědomit, že i když různé funkce disponují různými manifestními rysy, identifikační podloží některých funkcí může být do jisté míry shodné. Nespleteme si sice obraz se židlí, protože jejich rozdílná morfologie nám to nedovolí, ale mezi obrazem jakožto nosičem estetického obsahu a obrazem jakožto nosičem např. náboženského obsahu panuje na úrovni identifikačních norem morfologická shoda. Jak v tomto případě rozpoznáme, že jde o umělecké dílo? Na první pohled by se sice nabízelo rozlišení na základě tématu a řekneme, že obrazy ve funkci náboženských objektů se vyznačují náboženskou tematikou, zatímco estetické objekty se zaměřují např. na krásu, ale dle jednoho z fundamentálních přesvědčení funkcionalismu, se hodnotou vystávající z estetického funkcionalně-normativního určení může stát cokoliv,

a tudíž i náboženské téma může být předmětem reflexe. Jak tedy, ještě jednou, odlišíme estetický obraz od obrazu náboženského?

Lze říci, že estetické identifikační normy, které se manifestují v zarámovaném objektu se specifickou morfologií, jenž nazýváme obrazem, v obou případech zaručují jeho praktickou či teoretickou bezúčelnost – z obrazu se nestane židle ani teorie, i když za určitých podmínek na něm lze sedět a teorii může velice dobře ilustrovat. Jak např. krajinomalba, tak náboženský obraz jsou objekty určenými ke kontemplaci, a v jistém smyslu je tedy v obou případech přítomný prvek reflexe, i když náboženský obraz má ještě přídatnou funkci, a to sdělit nám a přesvědčit nás o pravdivosti určitých náboženských obsahů. Řekli jsme ale, že typologie obsahu není kritériem estetické funkce, protože ta se může dotknout čehokoliv, čímž se znovu dostáváme ke zjištění, že nejen u konceptuálních děl, ale i v případě běžných obrazů, je nedílnou součástí jejich identity kontext, jak jsme již uvedli na příkladu portrétu šlechtice (viz str. 158–159), který může v určitou chvíli zaručit dominanci estetické funkce, jakkoliv může být přechodná. Obraz s náboženskou tematikou ve svém původním kontextu skutečně vedle svého estetického účelu pro mnoho lidí dodnes zastává náboženskou funkci, pokud nevisí v galerii, jakožto místu estetické kontempace, ale v kostele či příbytku věřícího, kde slouží jako určitá připomínka náboženských pravd. Pro velkou část z nás ovšem takovýto obraz své původní náboženské funkce pozbyl a slouží již pouze jako estetický objekt, přičemž z jeho náboženského obsahu zůstala určitá významová stopa vyprázdněná o sílu svého původního účelu.

Identitu objektu tedy nelze v žádném případě určit zcela jednoznačně a absolutně, protože závisí často na velice jemných hodnotových rozdílech vycházejících z daného kontextu, které se vyznačují značnou proměnlivostí a které determinují, která z funkcí je v daném okamžiku dominantní. Dokonce i taková umělecká díla, o jejichž estetickém statusu málokdo pochybuje, jako jsou například díla amerického abstraktní expresionismu, se mohou stát součástí nějakého

sekundárního funkcionálně-normativního rámce, třeba propagandy, aniž bychom si této souvislosti museli být na první pohled vědomi.³³⁷ Vyplývá z toho, že ačkoliv identita objektu závisí na jeho morfologických rysech, pro upřesnění identifikace většinou potřebujeme ještě nějaké přídavné informace, které se v primární identitě díla nijak neodrážejí a které zasazují dílo do dalšího kontextu, bez jehož rozpoznání bude naše pochopení díla neúplné.

Důležité je si ovšem v této souvislosti uvědomit, že jelikož estetickou funkci považujeme za dominantní sílu, která nás nutí vnímat hodnoty sepnuté identifikačními rysy díla určitým způsobem a podřizuje si mimoestetické skutečnosti, z nichž vyprazdňuje jejich původní účel, ne vždy se jí podaří svou bitvu o dominanci v konkrétním díle konkrétním vnímatelem vyhrát, či dominovat mimoestetickým hodnotám zcela. Je aktivním faktorem, který mění naše vnímání, ale v závislosti na našich mimoestetických postojích nemusíme být vždy schopni dané hodnoty reflektovat nebo reflexi udržet a dané dílo pak budeme mít problém považovat za dílo umělecké. Identita uměleckého díla se tak mění nejen v závislosti na vnějších faktorech, ale také v závislosti na normách, prostřednictvím kterých k dílu přistupuje divák – výše uvedený obraz s náboženskou tematikou bude vnímat jinak ateista a jinak člověk nábožensky založený, protože u každého budou aktualizovány odlišné hodnoty, a pro jednoho bude uměním s dominantní estetickou funkcí a pro druhého nikoliv a není na tom vůbec nic špatného.

8.3.3 Kulturně-společenské funkcionálně-normativní rámce a hodnoty

Umělecké dílo lze chápat jako hodnotu, jež se konstituuje na třech navzájem se prolínajících rovinách. První úroveň je tvořena antropologickými funkcionálně-normativními rámci,

³³⁷ Není tajemstvím, že v padesátých letech byla právě díla amerického abstraktního expresionismu v rámci studené války využívána k propagandistickým účelům. Viz SAUNDERS, Frances S., „Modern Art Was CIA Weapon“, in *Independent*, 22. 10. 1995, dostupné online: <http://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html> (cit 9. 7. 2018).

na jejichž základě vyvstávají takové druhy hodnot, kterým běžně rozumíme jako fyzikálním nosičům uměleckého díla. Na antropologické rámce jsou úzce navázány rámce identifikační pojící se s aktem myšlení, které slouží k identifikaci objektů jakožto specifických hodnot a které tyto objekty třídí do jednotlivých kategorií, a to na základě jejich funkcionálně-normativního určení, jež se odráží v jejich morfologii.

Posledním typem hodnot jsou hodnoty kulturně-společenské, které určují ještě jemnější nuance toho, co a jak v díle vnímáme. Stejně tak ovšem, jako se prolínají hodnoty identifikační s hodnotami antropologickými, tak se s oběma těmito druhy prolínají i hodnoty kulturně-společenské. Jestliže tedy nějaké umělecké dílo na základě určitého normativního podloží považujeme za kubistické a také třeba za krásné, za standardních podmínek jej vnímáme nikoliv nejprve jako viditelnou entitu, poté jako umělecké dílo a následně jako kubistické a krásné umělecké dílo, ale většinou jej okamžitě vnímáme jako krásné kubistické dílo, i když to samozřejmě neplatí absolutně – než dílu porozumíme a pochopíme jej, může nějakou dobu trvat.

Co ovšem kulturně-společenské funkcionálně-normativní rámce a hodnoty tvoří? Z obecného hlediska lze říci, že kulturně-společenské rámce vycházejí z našich postojů a názorů, jež zastáváme mimo sféru umění, ale jak jsme již řekli, do hry vstupují i další faktory, například naše znalost jiných uměleckých děl. V této souvislosti lze kulturně-společenské funkcionálně-normativní rámce rozdělit do dvou základních skupin, které dohromady tvoří skupinu třetí. Můžeme tak hovořit o rámcích a hodnotách *informačních a emocionálních*, jež se skládají v hodnoty *stylové*. Naposledy je umělecké dílo často posuzováno rovněž na základě *sekundárních funkcionálně-normativních rámců*, o nichž jsme částečně hovořili již v souvislosti s identifikačními normami, které zasazují dílo do dalších kontextů nad rámec jeho původní funkce. Nesmíme ovšem zapomínat, že veškeré hodnoty, které z uvedených rámců vycházejí, se v rámci uměleckého díla konstituují na základě estetického identifikačního rámce,

který je proměňuje na hodnoty, jež vnímáme esteticky jakožto součásti ideje díla určené k reflexi. Pojdme se nyní na jednotlivé typy kulturně-společenských funkcionálně-normativních rámců ve stručnosti podívat.

Informační kulturně-společenské funkcionálně-normativní rámce a hodnoty

Při analýze funkcionalistické teorie Nelsona Goodmana jsme se mimo jiné zabývali jeho pojmem denotace, kde jsme zkoumali, jakým způsobem obrazové dílo odkazuje ke skutečnosti (viz str. 182–184), na obdobný problém jsme narazili rovněž při rozboru Beardsleyho pojmu nápodoby (viz str. 64). Řekli jsme, že umělecké dílo, či jakýkoliv jiný symbol, neodkazuje ven ke skutečnosti, ale exemplifikuje určité hodnoty zprostředkované funkcionálně-normativními rámci, a to od antropologických až po kulturně-společenské. Hlavním úkolem uměleckého díla je zprostředkovat jeho ideu k reflexi, umělecké dílo je z tohoto hlediska nedělitelným celkem, jehož veškeré složky se díky estetickému funkcionálně-normativnímu rámci konstituují konceptuálně právě jakožto součásti ideje díla, kdy nezáleží na tom, jestli jsou „percepční“ nebo „konceptuální“.

Namísto Goodmanovy denotace jsme navrhli pojem normativní exemplifikace – jakýkoliv obrazový „denotativní“ symbol pomocí určitých pravidel exemplifikuje či simuluje jednak tvarové a barevné kvality toho, co viděl umělec (viz str. 182), a za druhé také určité další hodnoty, například to, že jsme hodnotám, které vidíme a které identifikujeme jako hodnoty určitého typu, vůbec zvyklí přidělovat arbitrární jména, názvy či je opatřovat rokem vzniku, což nám značně zjednodušuje orientaci ve skutečnosti a staví dílo do širšího společenského kontextu. Denotativní symbol se tak tímto způsobem stává antropologicko-historickou hodnotou, která exemplifikuje určité skutečnosti vydělené umělcem z toku událostí identifikované v dané době a na daném místě. Prostřednictvím exemplifikovaných hodnot dílo

manifestuje ideu díla, čímž nabízí k reflexi postoje a názory, jež umělec, ať již vědomě či nevědomě, zaujímal k událostem, které dílo zobrazuje. Tyto hodnoty jsou prostřednictvím estetického funkcionálně normativního rámce zbaveny svého primárního kontextu, ať již je jakýkoliv, a jakožto určité významové stopy se stávají estetickými hodnotami, jejichž emocionální znaménko bude záviset na názorech a postojích toho, kdo dílo reflektuje. Místo estetické hodnoty je tak přesnější hovořit o aktu estetického hodnocení, protože estetická hodnota, jakožto jakákoliv hodnota identifikovaná a následně reflektovaná prostřednictvím estetického funkcionálně-normativního rámce, v žádném případě není ničím stálým či objektivním, ale mění se v závislosti na kontextu nebo na tom, s jakým názory a postoji je k dílu přistoupeno (viz str. 231–233). Informační funkcionálně-normativní rámce, tedy zasazují nějakou v díle identifikovanou informaci do širšího společensko-historického či fundamentálnějšího antropologického kontextu, a pokud jsou rozpoznány na základě rámce estetického, který determinuje morfologii díla, stávají se specifickými estetickými hodnotami.

Emocionální kulturně-společenské funkcionálně-normativní rámce a hodnoty

V souvislosti s Goodmanovou i Mukařovského teorií jsme také hovořili o emocích, které se na pozadí estetického funkcionálně-normativního rámce stávají předmětem reflexe – podobně, jako je v uměleckém díle anulován původní účel jednotlivých složek díla, z nichž zůstala pouze určitá významová stopa, jako v případě Kosuthovy židle či barvy vymáčknuté z tuby, ani emocionální hodnota, jež byla v díle identifikována, neústí v jeho rámci do příslušné reakce či jednání, ale je pouze otiskem původní emoce proměněným estetickým funkcionálně-normativním rámcem na estetickou hodnotu, jejíž obsah je kontemplován (viz str. 189–191). Je ovšem nutné mít na paměti, že emocionální hodnota se váže jak k „percepčním“ vlastnostem díla, například barvám či tvarům, tak k tomu, co dané dílo zobrazuje, pokud je „denotativní“,

a předmětem reflexe se tak mnohdy stávají i naše velmi komplexní postoje a názory mající svůj původ mimo umění, nikoliv pouze barvené a tvarové kvality díla.

Aby ovšem situace nebyla tak jednoduchá, je dobré si všimnout, že v rámci emocionálních hodnot, jež jsou v díle identifikovány a reflektovány, spolupůsobí i další faktory. Všimněme si, až doposud jsme o emocionální hodnotě díla hovořili jako o něčem jedinečném, co vychází přímo z konkrétního díla. Ovšem na základě i poměrně běžné zkušenosti si lze všimnout, že identifikace hodnot v díle nevyhází pouze z díla jako takového, ale je v ní zahrnut i jistý moment komparativity – to, jestli ideu díla reflektujeme jako libou či nelibou do určité míry vychází také ze srovnání díla s díly obdobného typu. Můžeme říci, že faktorem, který v uvedené souvislosti při reflexi hodnot spolupůsobí, je styl.

Stylové kulturně-společenské funkcionálně-normativní rámce a hodnoty

Informační a emocionální funkcionálně-normativní rámce fixované estetickým identifikačním rámcem vytvářejí to, čemu říkáme styl. Určitý styl závisí na specifickém mixu informačních a emocionálních hodnot, jejichž konkrétní manifestace determinuje příslušnost k danému stylu. Styl tvoří gramatiku díla a je určitým filtrem, který podle specifických pravidel upřesňuje parametry toho, jaké hodnoty se v díle konstituuji, a v tomto smyslu tvoří svébytný normativní rámec. Lze říci, že stejně jako jakýkoliv jiný funkcionálně-normativní rámec je i styl určitým referenčním silově-energetickým polem, které vymezuje šíři možností toho, jaké hodnoty s ním mohou být v referenčním vztahu, jinými slovy – styl jakožto úběžník reference determinuje, jaké hodnoty může dílo manifestovat tak, aby je bylo možné identifikovat jako hodnoty daného stylu. Hranice stylu nejsou ostré, mohou se posouvat a měnit s novými případy, styly se mohou přelévat do jiných stylů a jejich normativní kontext může být překračován. V souladu s Mukařovským lze říci, že pravidla stylových norem, jakožto specifických estetických norem,

jsou velmi volná, jejich porušení není trestáno a zacházení s nimi nabízí ve srovnání s jinými typy normativních kontextů značnou svobodu.

Umělecké dílo tedy normativně exemplifikuje takové stylové hodnoty, které jsou ve vztahu reference k relevantní stylové normě jako k určité síle v rámci referenčního pole, jedna z jejíchž možností se v něm prostřednictvím příslušných funkcionálně-normativních rámců manifestuje. Zatímco estetické identifikační normy proměňují jimi ohraničené hodnoty na hodnoty estetické, jež jsou vnímány v rámci reflexivního modu vnímání, stylové normy blíže specifikují povahu těchto hodnot.

Stylové normy ovšem také ovlivňují samotné estetické hodnocení díla a jejich prostřednictvím se do hodnocení dostává komparativní prvek. Abychom pochopili možnosti stylu, musíme znát dostatečné množství děl v daném stylu, na jejichž základě se konstituuje daná norma, jež determinuje, které z možností manifestovaných v konkrétním díle, jsou v jejím rámci přípustné, a které nikoliv. Stylová norma tedy spoluvytváří emocionální náboj hodnot, které jsou v jejím rámci identifikovány, zjednodušeně lze říci, že možnosti, které jsou v rámci normy přípustné, jsou hodnoceny kladně, zatímco pokud je nějaká hodnota identifikována v rozporu s danou normou, vnímáme ji s negativním znaménkem. Mezi těmito dvěma póly ovšem se ovšem konstituuje řada dalších emocionálních hodnot, pro které nemáme slovní vyjádření – vzniká například určité napětí, příjemné napětí, zhnusení, porušení, Mukařovského porušení vyvolávající libost (viz str. 203, 210) apod. Důležité je, že identifikujeme-li nějaké hodnoty v referenční vazbě ke stylové normě, prostřednictvím které se manifestují, emocionální dopad těchto hodnot vychází do určité míry z emocionální škály konstituované na základě všech děl, jež v daném nebo podobném stylu známe – estetické hodnocení díla se tedy odehrává i s odvoláním na jiná díla.

Můžeme zrekapitulovat, že estetické hodnoty díla se konstituují na základě třech hlavních typů funkcionálně-normativních rámců, jimiž jsou antropologické, identifikační a kulturně-společenské rámce. Prostřednictvím antropologických rámců, jež tvoří naše smysly, identifikujeme umělecké dílo jako fundamentální smyslovou hodnotu, jejíž charakter je upřesněn identifikačními rámci, prostřednictvím kterých rozpoznáváme dílo na základě jeho morfologických rysů jako hodnotu svého druhu, kdy momentem její identifikace začne působit estetická funkce. Tato funkce prostřednictvím identifikačních norem jednak vyprázdňuje původní funkcionálně-normativní určení všech hodnot, které jsou v jejím rámci identifikovány, a jakožto významové stopy je promění na estetické hodnoty, a za druhé jako síla navodí reflexi.

Hodnoty, jež jsou prostřednictvím estetického funkcionálně-normativního rámce jakožto významová stopa v díle reflektovány, odrážejí naše emocionální reakce i komplexnější názory, postoje či asociace, jež tyto hodnoty měly ve svém původním kontextu, čímž se do estetického hodnocení promítají i mimoestetické faktory. Ovšem způsob, jakým se estetické hodnoty v uměleckém díle manifestují, je rovněž spoluvytvářen stylem, který jakožto určitý silově-energetický princip na základě znalosti jiných uměleckých děl zpřesňuje charakter veškerých hodnot, které jsou v díle reflektovány.

Je ovšem důležité si uvědomit, že tyto kroky neprobíhají odděleně v čase, ale odehrávají se naráz – při recepci díla ve stejném okamžiku reflektujeme jak naše mimoestetické postoje, reakce a názory, tak hodnoty díla, jež jej na základě stylových norem srovnávají s díly jinými.

Lze to také říci tak, že reflexe probíhá *skrz* stylové normy,³³⁸ čímž jsou naše reflektované

³³⁸ Kendall L. Walton v této souvislosti v článku „Kategorie umění“ hovoří o *vnímání v kategoriích*. Tvrdí, že umělecké dílo nikdy nevnímáme jako dílo o sobě, ale v rámci percepčních kategorií, na základě kterých jej hodnotíme např. jako dílo určitého stylu, období apod. Vlastnosti uměleckého díla, které tradičně považujeme za mimoestetické, například jeho barvy či tvary, tak mohou hrát při jeho vnímání či hodnocení významnou roli, pokud vymezují kategorii, v níž dílo vnímáme. Viz Kendall WALTON, „Kategorie umění“, in ZUSKA, *Umění, krása, šeredno*, s. 23–48.

I když s Waltonovými závěry lze v mnohém souhlasit, Mukařovského pojem normy, který je v některých ohledech s Waltonovými kategoriemi analogický, je dle mého názoru vhodnější, a to především proto, že Mukařovský svým akcentem na provázanost mezi funkcí, normou i hodnotou nabízí komplexní řešení toho, jakým způsobem se normativita v uměleckých dílech konstituuje, zatímco Walton například vůbec nezohledňuje

postoje neoddělitelné od stylu, prostřednictvím kterého jsou identifikovány a který do určité míry mění jejich emocionální dopad, čili míru libosti či nelibosti, kterou při konfrontaci s dílem reflektujeme.

Sekundární kulturně-společenské funkcionálně-normativní rámce a hodnoty

Již jsme mluvili o tom, že samotné umělecké dílo aktualizované svými identifikačními rysy, se může dostávat i do dalších funkcionálně-normativních kontextů. V této souvislosti jsme uvedli příklad děl abstraktního expresionismu, která se mohou stát součástí nějakého sekundárního funkcionálně-normativního rámce, například propagandy (viz str. 233), či příklad portrétu šlechtice, který má v galerii estetickou funkci, zatímco nad krbem šlechticova sídla má i funkci reprezentační (viz str. 158–159). Vedle určitých fixních identifikačních rysů zde tedy existují i faktory, které se mohou měnit, ať již jde o vlastnictví či cokoliv, co se s danou entitou děje nad rámec její primární identity. Umělecké dílo tak může být například součástí určité sbírky, být v aktuálním vlastnictví nějaké významné osoby, mít určitou cenu na trhu s uměním či vážit tolik a tolik, což může být informace důležitá například při jeho převozu. Tyto informace, které nejsou součástí estetického identifikačního funkcionálně-normativního rámce, zařazují dílo do nějakých nových souvislostí, které mohou, ale nemusejí být zcela zjevné. V tomto kontextu mluvíme o *sekundárních funkcionálně-normativních rámcích*, jež se odlišují od rámců *primárních*, které přímo souvisejí s morfologickou identitou díla. Mohou ovšem sekundární funkcionálně-normativní rámce a z nich vyplývající hodnoty ovlivnit estetické hodnocení díla?

pojem účelu, jež je z hlediska funkcionálně-normativní teorie ve spojení s normami zcela zásadním pro překonání dualistických východisek.

Odpověď bude znít, jak kdy a jak které, což je opět dáno normativně, čili zvykem, nikoliv z podstaty věci. Například informace o váze uměleckého díla se obvykle nestává součástí estetického funkcionálně-normativního rámce a je tedy při hodnocení díla irelevantní. Je tomu ale stejně kupříkladu s cenou díla na trhu s uměním či jeho příslušností k nějaké významné sbírce? Lze říci, že informace tohoto typu, ať se nám to líbí nebo ne, v běžné praxi estetické hodnocení díla ovlivňují, a to tak, že podobně jako stylové normy jakožto určitý normativní referenční rámec mění hodnotovou škálu, na základě které identifikujeme aktuální hodnoty díla. Jinak budeme kupříkladu vnímat dílo, o kterém budeme vědět, že je drahé či že je součástí nějaké významné sbírky – tyto informace postaví dílo do nového referenčního pole, které vytváří nová očekávání a mírně pozmění emocionální náboj hodnot, jež jsou na jeho základě reflektovány. Rámce tohoto typu samozřejmě lze ignorovat, což závisí čistě na preferencích konkrétního vnímatele, každopádně je dobré si uvědomit, že některé sekundární informace o díle mohou hrát při jeho hodnocení určitou, nikoliv nevýznamnou roli.

Zajímavým problémem jsou v této souvislosti otázky autorství a vnošení díla. Informace o tom, kdo dané dílo vytvořil, i informace o roku jeho vzniku stojí na pomezí primárních a sekundárních funkcionálně-normativních rámců. Všimněme si v této souvislosti, že oba dva typy těchto informací se velice často objevují přímo v prostoru vymezeném rámcem obrazu, z čehož lze usuzovat, že pro naše hodnocení mají zvláštní důležitost.

Stejně jako v předchozím případě lze říci, že tyto informace staví dílo do specifických normativních kontextů vytvářejících určité referenční pole, které pozměňuje emocionální náboj hodnot, jež jsou v jeho rámci reflektovány. Podobně jako je tomu u stylových norem, které nejsou ničím jiným než referenčním polem možností, které při konkrétních aktualizacích považujeme za přípustné, tak i informace o autorovi či roku vytvoření díla vytvářejí normativní možnosti toho, co při hodnocení konkrétního případu uměleckého díla pozitivně identifikujeme právě v rámci dané normativní struktury. Totožný obraz s rozdílným vnošením by působil

naprosto jinak a měl zcela jinou hodnotu, protože odlišná datace vytváří odlišný normativní kontext a zcela jiné pole možností toho, co identifikujeme s kladným emocionálním znaménkem, totéž bude platit o autorství – co u jednoho autora považujeme za úspěch, se u jiného může pohybovat v mezích průměru. Lze říci, že hodnocení díla je velice komplexním jevem, v němž se aktualizuje množství normativních kontextů, včetně kontextů zasazujících dílo do kategorie děl určité doby či určitého autora.

V rámci úvah o sekundárních funkcionálně-normativních rámcích je nutné se ještě na chvíli pozastavit nad otázkou jejich rozlišení od rámců primárních. Řekli jsme, že primární rámce jsou vymezeny rámci identifikačními a manifestují se v identifikačních rysech uměleckého díla, sekundární rámce potom mají tvořit nové kontexty, do kterých je dílo se specifickými identifikačními rysy zasazeno. Dříve v této práci jsme ovšem uvedli, v souvislosti s příkladem portréту šlechtice, že i klasické dílo získává svojí finální identitu až skrze kontext, který se může měnit, což je také jedním z hlavních znaků konceptuálního umění, kde kontext zcela otevřeně tvoří součást identifikačních rysů díla (viz str. 159–161). Znamená to mimo jiné, že neexistuje nic jako „dílo o sobě“, které by bylo objektivně fixováno svými primárními identifikačními rámci, ale že identita uměleckého díla jakožto hodnoty s estetickým funkcionálně-normativním určením vyvstává vždy až na základě externích funkcionálně-normativních rámců, které jsou při konkrétní recepci díla aktuálně ve hře. Ptejme se tedy ještě jednou, jak odlišit primární identifikační rámce od rámců sekundárních, pokud tvrdíme, že umělecké dílo nelze identifikovat jinak, než na základě sekundárního kontextu, protože neexistuje žádný objekt o sobě, který by bylo možné bez něj identifikovat?

Na uvedenou otázku se nabízejí dvě odpovědi: 1) Primární a sekundární rámce, které považujeme za relevantní, při aktuální recepci díla nerozlišujeme, i když o nich lze mluvit separovaně, podobně jako tomu je mezi rámci antropologickými a identifikačními. Dílo

nevnímáme odděleně nejprve jako viditelnou entitu a pak jako umělecké dílo, krásné dílo a drahé dílo od určitého autora, ale prostě jako krásné drahé umělecké dílo určitého umělce s dalšími charakteristikami, jež vystávají na základě sekundárních rámců, které jsou pro nás důležité; 2) i když je kontext nedílnou součástí identifikace, a to obzvláště v případě konceptuálního umění, to samé nelze říci o sekundárních rámcích, o nichž jsme hovořili v předchozích odstavcích. Informace o příslušnosti k určité sbírce, ceně díla, váze, autorství či vnošení zcela jistě netvoří identifikační rysy díla, které, na rozdíl od těchto informací, do mnohem větší míry vycházejí přímo z antropologických funkcionálně-normativních rámců – skutečnost že něco visí na zdi ve výšce očí, daleko spíše navodí reflexivní modus vnímání než informace o tom, že daná věc patří do nějaké sbírky, což může být sice informace relevantní pro aktuální estetickou hodnotu, ale není to něco, co by přímo souviselo s identitou dané věci.

Pokud bychom tedy chtěli být zcela přesní, museli bychom odlišit mezi *sekundárními identifikačními rámci* a *sekundárními kulturně-společenskými rámci*, přičemž ty první, i když nezaručují objektivní existenci uměleckých děl či estetických hodnot, dokáží prostřednictvím jistých identifikačních rysů zajistit jejich relativní stálost, zatímco ty druhé se mohou proměňovat, aniž by věc, která je jejich prostřednictvím identifikována, změnila své identifikační rysy. Jisté je, že jak hranice mezi primárními a sekundárními rámci, tak hranice mezi identifikačními a kulturně-společenskými rámci není v žádném případě ostrá, na druhou stranu ale lze vytyčit jistou demarkační linii, která odvisí právě od schopnosti konkrétních rysů danou věc identifikovat jakožto hodnotu se specifickou funkcí.

Všimněme si, že konceptuální umění tvoří v této souvislosti speciální případ, protože jeho identifikační rysy jsou v mnoha případech mnohem méně zjevné, než je tomu u klasických uměleckých děl, například obrazů fixovaných rámem. Jinými slovy, primární identifikační a sekundární kulturně-společenské rámce jsou v případě konceptuálního umění daleko hůře

rozlišitelné, což může být právě oním důvodem, proč konceptuální umění i otázka toho, co tvoří konceptuální dílo, způsobují takové zmatky. Pravděpodobnost záměny Kosuthovy židle s objektem určeným k sezení je mnohem vyšší než u obrazu, který visí na zdi, z čehož můžeme učinit nikoliv kontroverzní závěr, že díla konceptuálního umění jsou mnohem více závislá na kulturním kontextu, než je tomu u klasických obrazů, které mají spíše antropologický základ, i když možné je, že je to pouze otázka zvyku – na židli postavenou v rámci divadelní hry na divadelním pódiu se také neposadíme, protože víme, že je v danou chvíli součástí uměleckého díla. Kosuthovým židlím jsme si možná ještě pouze nezvykli takto rozumět, protože neumíme automaticky chápat kontext jako součásti identifikačního rámce, což nám znemožňuje vidět, co tvoří objekt konceptuálního umění.

Upřesněme v této souvislosti, že i když jakýkoliv estetický objekt považujeme za aktivní sílu, která navozuje reflexivní modus vnímání, nutnou podmínkou toho, aby tato síla začala působit, je identifikace funkcionálně-normativního určení jejího nositele. Pokud konceptuální dílo nerozpoznáme jako hodnotu s estetickou funkcí, tato funkce nezačne plnit svůj úkol – jestliže nějaký signál není rozpoznán a adekvátně pochopen, je to to samé, jako kdyby neexistoval, podobně jako je tomu například u rádiových vln, pro jejichž aktivaci také potřebujeme obojí, tj. jak vysílač, tak přijímač. Abychom tedy konceptuální dílo rozpoznali jako dílo umělecké, je nutné vědět, kde a jak hledat jeho identifikační rysy, které navodí působení estetické funkce, jinak toto dílo v naší mysli nebude moci odvést svojí práci.

8.4 Skutečnost jako tok hodnot

Na základě úvah o konceptuálním umění rozvíjíme v této práci kritiku dualistického paradigmatu, přes kterou jsme se dostali k funkcionálně-normativní teorii, jež modifikuje Mukařovského teorii estetické funkce, normy a hodnoty. Ve třetí až sedmé části této práce jsem

se pokusila ukázat, že na bázi dualistického paradigmatu není možné konceptuální umění adekvátně definovat, protože toto paradigma vychází z materialistického pojetí skutečnosti, jež považuje hmotu za souhrn nehybných substancí, což komplikuje vysvětlení jak morfologických proměn umění, tak jeho sociálně či kulturně determinované povahy. Dualistické paradigma také ostře rozlišuje mezi percepčními a konceptuálními vlastnostmi uměleckých děl, díky čemuž není možné vysvětlit propojenost mezi zjevnými a nezjevnými vlastnostmi umění, ani to, jak se idea díla odráží v jeho formě. Namísto dualistického východiska jsme navrhli pojetí skutečnosti jakožto spojitého silově-energetického pole, v němž jsou objekty pojímány nikoliv jako pasivní entity, ale jako aktivní a proměnlivé síly, které vycházejí z funkcí a záměrů, jež odpovídají na naše specifické potřeby, které pro nás na základě funkční korespondence tyto objekty plní.

Zdůrazněna byla v této souvislosti důležitost norem, které determinují naši interakci s okolím na všech úrovních, a to především tím, že se jejich prostřednictvím manifestují identifikační rysy objektů, jejichž rozpoznáním se spouští příslušná reakce. Normy jsou ovšem s funkcemi natolik těsně propojeny, že spíše než separovaně o normách a funkcích hovoříme o funkcionálně-normativních rámcích, jejichž dvoustranným střetem jsou jednotlivé rysy objektů identifikovány, a to jakožto proměnlivé hodnoty.

Identita objektů není z hlediska funkcionálně-normativní teorie pojímána substančně, tj. tak, že by se konstitovala na základě nějakého fixního souboru vlastností, ale objekty považovány za hodnoty, jejichž povaha se může měnit v závislosti na funkcionálně-normativních rámcích, prostřednictvím kterých je k nim přistoupeno, a to od relativně rozsáhlých rozdílů determinovaných primárními rámci, až po velmi subtilní odlišnosti, jež jsou dány kulturně či dokonce na individuální úrovni. Realita z tohoto hlediska není ničím objektivním či stálým, i když má určité rysy relativní stability dané antropologicky, ale konstituuje se jakožto soubor

hodnot, které se mění v závislosti na funkcionálně-normativních rámcích, v jejichž kontextu jsou tyto hodnoty identifikovány.

Z triády funkce, norma a hodnota je funkce relativně nejstálejším činitelem. Jakékoliv funkci v tom nejjobecnějším smyslu předchází nějaká potřeba či touha, na něž tato funkce odpovídá. Základní potřeby i touhy jsou dány antropologicky, což zaručuje jejich relativní neměnnost, alespoň v rámci lidského druhu. Normy, které jakoukoliv funkci činí manifestní, se mohou měnit do té míry, do jaké je zachována funkční determinace jejich nositele, a to tak, aby bylo dodrženo pravidlo funkční korespondence i další pravidla a zákony, například fyzikální, jež ovšem úzce souvisejí s antropologickými funkcionálně-normativními rámcí, prostřednictvím kterých byly identifikovány. Aby se ovšem nějaký vzorec chování či tvorby stal normou, je nutné jeho opakování – norma je normou pouze tehdy, pokud je do jisté míry rozšířena, a to jak synchronně, tak diachronně. Proměnlivým faktorem jsou i hodnoty – lze říci, že realita není ničím materiálním, stabilním či objektivním, ale je neustálým tokem hodnot, které se v každický okamžik, v klidu i při jakémkoliv pohybu, vědomě i nevědomě konstituují prostřednictvím antropologických, identifikačních i kulturně-společenských funkcionálně-normativních rámců, jež jsou intersubjektivně lokalizovány. Z tohoto hlediska neexistuje ani objektivní realita, ani psychologický subjekt, tak, jak je obvykle chápán, protože veškerá skutečnost je pouze proudem hodnot bez pevného základu, jež vznikají střetem mezi funkcionálně-normativními rámcí.

8.5 Konceptuální umění ve světle funkcionálně-normativní teorie

Na tomto místě nám nezbyvá, než se pokusit o stručné zformulování odpovědi na otázku položenou v úvodu této práce, a sice, jaký je vztah mezi konceptuálním uměním a estetikou či estetickou teorií. V průběhu této práce bylo mnohokrát zdůrazněno, že distinkční pojetí

estetična, jež vychází z dualistického paradigmatu, činí estetickou definici konceptuálního umění z mnoha důvodů velmi obtížnou. Pokusila jsem se ukázat, že proto, abychom jej dokázali adekvátně vymezit, při snaze o zachování jeho odkazu, jímž je změna percepce směrem k neduálnímu pojetí reality, musíme nabídnout takové pojetí estetična, které se dokáže vyrovnat s morfologickými proměnami umění bez ztráty smysluplnosti zastřešujícího pojmu umění i jeho souvislosti s estetickými východisky. Tento úkol se ovšem neobešel bez toho, aniž bychom museli předefinovat celý náš postoj ke skutečnosti s cílem ukázat její výsostně normativní a intersubjektivně determinovaný charakter.

Nabídlí jsme v této souvislosti funkcionálně-normativní teorii, která realitu pojímá jako soubor hodnot bez pevné neutrální báze, jež jsou v neustálém pohybu a jež se na pozadí antropologických, identifikačních a kulturně-spoločenských funkcionálně-normativních rámců promítají do veškeré smysly vnímatelné skutečnosti. V rámci funkcionálně-normativní teorie žádné objekty nemají absolutní identitu, i když existují určitá morfologická vodítka, která jim zaručují relativní, větší či menší, stálost, a to na pozadí funkce, která je v nich v danou chvíli, na daném místě a pro daného vnímatele dominantní. To samé platí i pro umělecká díla, jejichž dominantní funkcí je navození reflexivního modu vnímání – morfologické rysy díla libovolného druhu manifestují jeho estetickou funkci, která začne ve formě síly působit ve chvíli jeho rozpoznání jako uměleckého díla, tj. vyprázdní původní funkce hodnot, jež jsme v něm identifikovali, a simultánně navodí reflexi, což platí jak pro tradiční díla, tak pro díla konceptuálního umění.

Aktivace této síly je čistě společenskou dohodou, která má určité antropologické pozadí, jež na té nejzazší rovině vymezuje pole její působnosti. Pokud se tedy lidé nějakým způsobem „dohodnou“ na vzniku určité estetické identifikační normy, například ve formě obrazu určitého tvaru, estetická funkce se automaticky spustí pokaždé, když jsme rozpoznali identifikační rysy, které ji manifestují. I když právě v případě obrazů díky síle zvyku tento proces probíhá zcela

nevědomě, je důležité mít na paměti, že i za tradičním uměním vždy stojí systém velice sofistikovaných konvenčních norem a ani tradiční umělecké dílo tudíž není uměním z podstaty věci či objektivně. I zde jde o společenskou dohodu, jejíž skutečný charakter jsme díky jejímu zautomatizování přestali vnímat.

Neduální pojetí skutečnosti, ke kterému konceptuální umění vede, v tomto smyslu nejenže ukazuje, že vnější realita se neskládá z žádných neutrálních hmotných esencí, ale rovněž neúprosně rozkrývá hegemonii sociálních institucí, které nejsou ničím objektivním s neomezenou autoritou, ale právě pouze institucemi či sociálními konstrukcemi, jejichž konvenční status si většinou neuvědomujeme, i když pro orientaci ve skutečnosti je o něm více než dobré vědět. Konceptuální umění nám říká, že skutečnost není pouze tím, co vidíme, ale ve hře je také řada sil a faktorů, které nemusejí být na první pohled zjevné. Není pisoár jako pisoár. Není ovšem nutné dodávat, že tento vhled není v žádném rozporu s estetickými východisky a že tedy popření estetiky ze strany konceptuálních umělců i některých teoretiků bylo krokem neoprávněným a zcela zbytečným.

Když se Duchamp v roce 1917 pokusil vystavit svou *Fontánu* na přehlídce Společnosti nezávislých umělců v New Yorku, nejenže poukázal na normativní charakter tradičního umění, jež jsme mylně začali chápat substančně, ale ukázal nám také, že realita není vždy tím, za co nám jí někdo předkládá. Svou myšlenku mohl Duchamp vyjádřit jinak a mohla také zůstat ojedinelým výstřelkem, aniž by si jí kdokoliv všimnul. Ovšem tím, že ve druhé polovině 20. století na Duchampa navázali američtí konceptuální umělci, kteří pochopili a ocenili sílu jeho gesta, v přímé opozici k tradičním normám vznikla nová estetická norma, která byla až zhruba do osmdesátých let 20. století velmi živá. Je ovšem nutné říci, že i tato norma nakonec zastarala, ztratila svůj revoluční potenciál, a ke konceptuálnímu umění jsme začali přistupovat substančně, jak jsme viděli na příkladech teorií Goldieho a Schellekens či Costella. Nad tímto

stavem ovšem není nutné zoufat – je víc než pravděpodobné, že již v tuto chvíli někde vzniká nová norma s obdobnou ambicí, jakou mělo konceptuální umění ve své původní podobě.

Bez jakéhokoliv nároku na úplnost či vyčerpávající výčet se nyní můžeme pokusit definovat estetickou normu či normy determinující konceptuální umění a ukázat způsoby konceptuální kompozice, jimiž se estetická funkce – anulující původní funkce v díle identifikovaných hodnot a navozující reflexi – manifestuje v rámci díla konceptuálního umění. Jak již bylo naznačeno, v konceptuálních dílech, při správné identifikaci jejich manifestních rysů, estetickou funkci spouští kontextuální, seriální či procesuální kompozice. Podívejme se na to, jak.

8.5.1 Kontextuální kompozice

Ve stručném nástinu vývoje konceptuálního umění uvedeném v první části této práce bylo řečeno, že konceptuální umění mimo jiné vychází z minimalismu, ze kterého přejala některé tvůrčí principy, například seriální kompozici, využívání prefabrikátů (readymades) a kontextu v rámci kompozice díla, či důraz na nemateriální ideu „za“ dílem (viz str. 34). Lze také říci, že minimalismus byl v rámci amerických avantgard jedním z prvních směrů, který se vymezoval vůči principu mediální specificity, a to tím, že narušoval hranici mezi malířstvím a sochařstvím. Využíval sice trojrozměrné objekty, ale jiným způsobem, než je tomu u tradičního sochařství – minimalistické objekty jsou komponovány přímo v konfrontaci s prostorem, v němž jsou vystaveny, aniž by byly z okolí vyděleny podstavcem. Například americký minimalista Donald Judd tento minimalistický princip pojmenoval *trojrozměrnou tvorbou* a popsal jej takto:

Malířství a sochařství jako forma ustrnulo. Značná část jeho významu je nevěrohodná. Použití tří rozměrů není použitím dané formy. Nebylo ještě dost času a nebylo vytvořeno dost děl k tomu, abychom viděli nějaké meze. Zatím jsou tři rozměry – v nejširším smyslu slova – vstupním prostorem [...]. Osvobození se od problému iluzionismu a od doslovného prostoru v a okolo textury a barev, je vítaným zbavením se jednoho z pozoruhodných a problematických přebytků evropského umění. Četné limity obrazu už neexistují. Tvorba může být tak silná, jak jen je myslitelné. Skutečný

prostor vypovídá opravdu silněji a určitěji než barva na ploché rovině. Zcela jistě na sebe může ve třech rozměrech brát cokoli jakoukoliv myslitelnou formu – pravidelnou nebo nepravidelnou – a mít jakýkoliv myslitelný vztah ke stěně, podlaze, stropu, prostoru, místnostem nebo k vnějšímu světu, k ničemu a ke všemu. Je možné použít jakýkoliv materiál tak, jak je, nebo pomalovaný.³³⁹

Samotné konceptuální umění tento minimalistický princip přejalo a modifikovalo tak, že prostor galerie je využit nejen jako nosič určitých hodnot v tradici vizuálního umění (geometrické abstrakce), ale také jako významová součást samotné ideje konceptuálního díla – například Duchampova *Fontána* dostává svému smyslu pouze v kontextu umění, jež galerie reprezentuje (viz str. 159–160), a zcela určitě by neměla ten samý smysl, kdyby byla vystavena například venku. Mluvíme tedy v této souvislosti o *kontextuální kompozici*. Kontextuální kompozice se alespoň do určité míry uplatňuje v souvislosti s jakýmkoliv konceptuálním dílem, i když nemusí být na první pohled tak zjevná jako u *Fontány* – jak jsme již ukázali na příkladě Barryho díla *Všechny věci, které znám*, jeho vystavení v kontextu vizuálního umění je nedílnou součástí významu jeho ideje (viz str. 159).

V této souvislosti lze také říci, že hranice mezi minimalismem a konceptuálním uměním spočívá právě v aktivaci specifických stylových funkcionálně-normativních rámců, které jsou pro oba druhy odlišné – minimalistické dílo lze velmi dobře chápat jako geometrický abstraktní obraz ve třech rozměrech (obr. 26), kdy při jeho vnímání vycházíme z norem platných pro geometrickou abstrakci, kde jsou důležité emociální hodnoty identifikované prostřednictvím barev a tvarů, zatímco u konceptuálního umění je tento princip upozaděn a do popředí se dostávají jiné významové kontexty. Hranice mezi oběma druhy ovšem není ostrá.

Ať již je ovšem důraz kladen na tradici vizuálního umění či nikoliv, je patrné, že identita konceptuálního (i minimalistického) díla vyvstává až při konfrontaci s jeho okolím, které může, ale nemusí být ohraničené.³⁴⁰ U totožného objektu se může jeho okolní kontext měnit, čímž

³³⁹ Donald JUDD, „Specifické objekty“, in *Minimal & Earth & Concept Art*, s. 247.

³⁴⁰ Neohraničeným kontextem je myšleno prostředí venku, kdy je objekt rovněž konfrontován se svým bezprostředním okolím. Hovoříme v této souvislosti o land artu (obr. 27).

dílo částečně změni svojí identitu. Je ovšem důležité připomenout, že to samé platí i pro tradiční umění (viz str. 158–159). I když rám obrazu, či alespoň jeho tvar, propůjčují hodnotám, které jsme jejich prostřednictvím rozpoznali, relativně stálou identitu, ani zde není tato identita absolutní – kontext může ve všech případech měnit nuance hodnot, které v díle identifikujeme, a hranice umění v tomto smyslu nejsou ostré. Umění se tak může prolínat například s architekturou, designem, reklamou, propagandou, náboženstvím, vědou, módou apod., a estetická funkce se neustále mísí s jinými funkcemi, chvíli dominuje a v jinou chvíli svou dominancí ztrácí. Identita čehokoliv, co ve svém okolí rozpoznáváme, není něčím jednou provždy daným, ale je pouze součástí neustálého toku hodnot, které v proměnlivých kontextech vystávají a zase zanikají, ukládají se do naší paměti, nebo kolem nás pouze procházejí, aniž by zanechaly výraznější stopu. Neexistuje nic, jako je „věc o sobě“ či „absolutní pravda“, ale jakákoliv hodnota je vždy svázána s kontextem, na jehož pozadí je identifikována. Právě na tuto relativitu nás upozorňuje konceptuální umění – umění není a nikdy nebylo něčím absolutním, ale s měnícím se kontextem, ať již doslovným či významovým, se mění i identita či hodnota toho, co kolem sebe vidíme, umělecká díla, v nichž aktuálně dominuje estetická funkce, nevyjímaje.

Je ovšem důležité si uvědomit, že kontextuální kompozice v mnoha případech pro zaručení dominance estetické funkce typické pro umělecká díla nestačí – ne všechny objekty umístěné v galerii jsou uměleckými díly. Jejich estetický charakter v danou chvíli a na daném místě zaručuje až nějaký signál o tom, že se jedná o intencionální akt, což může být buď štítek se jménem umělce, či v mnoha případech pro spuštění estetické funkce postačí nějaký výrazný kompoziční rys díla, například seriální kompozice, jež je pro konceptuální umění typická.

8.5.2 *Seriální kompozice*

Kontextuální kompozice může být buď jednoduchá nebo komplexní, kdy v některých případech nemusí být jasné, kde jsou hranice díla, tj. zdali je objekt komponován pouze v závislosti na okolí, jež je mu bezprostřední, či v souvislosti s dalšími prvky daného prostoru (obr. 28). Komplexní kontextuální kompozice, ať již minimalistická či konceptuální, bývá velice často *seriální*, přičemž samotná *seriální kompozice* může být buď trojrozměrná, což je typické pro minimalismus, nebo plošná (obr. 29). Pro tento typ kompozice je charakteristické, že na rozdíl od tradiční malířské i sochařské kompozice nemá dominantu. Jejím základním principem je pravidelné opakování – objekt je strukturován seriálně, pokud jsou jeho plocha nebo objem rozděleny do pravidelně opakuujících se a ostře ohraničených jednotek.

Je ovšem důležité si uvědomit, že o seriální kompozici v pravém slova smyslu ovšem hovoříme až ve chvíli, kdy objekt nejenže má pravidelnou a opakuující se strukturu, ale podléhá také principu seriálního řazení – tzn. samotná náplň této struktury vychází z nějakého předem daného algoritmu, který jí dodává jednotící tematický prvek.³⁴¹ Například konceptuální umělec Mel Bochner princip seriality popisuje takto: „Serialismus vychází z myšlenky, že sled určitých členů (úseků) je u každého díla založen na číselné či jinak předurčené derivaci (progresi, permutaci, rotaci, obratu) jednoho nebo několika předchozích úseků v témže díle“.³⁴² Princip seriálního řazení tedy předpokládá určitý jednoduchý systém, který předurčuje pravidelný *rytmus* seriální struktury, čímž se seriální umění, ať již minimalistické či konceptuální, spíše podobá hudbě nežli výtvarnému umění či literatuře (což není nezajímavé vzhledem

³⁴¹ Například mozaika může mít sice seriální strukturu, ale nepodléhá principu seriálního řízení, nýbrž se řídí jinými výtvarnými principy (obr. 30).

³⁴² Mel BOCHNER, „Seriální umění, systémy, solipsismus“, in *Minimal & Earth & Concept Art*, s. 116. Jako příklad Bochner uvádí instalaci Dana Flavina nazvanou *The Nominal Three: to Willam of Ockham* z roku 1963, k níž připojuje následující vzorec: $1 + (1 + 1) + (1 + 1 + 1)$.

ke konceptualistickému principu překročení mediální specifity): „Narativní struktura seriálního umění funguje spíše jako hudba, nežli jako literatura.“³⁴³

Vedle samotného termínu série se v souvislosti s typem kompozice založené na opakování často hovoří také o strukturách či systémech³⁴⁴ – vždy jde o to, že výběr jednotlivých elementů díla se řídí nějakým předem daným pravidlem, které je nadřazeno jejich vizuální stránce. Právě v této souvislosti LeWitt prohlásil: „Druh umění, kterým se zabývám, budu označovat jako konceptuální. U konceptuálního umění je myšlenka neboli koncept nejdůležitějším aspektem práce. Používá-li umělec konceptuální formu umění, znamená to, že všechny plány a rozhodování se činí předem a realizace je čistě mechanickou záležitostí. Myšlenka se stane strojem, který dělá umění.“³⁴⁵

Historicky vychází seriální kompozice z kompozice mřížkové, se kterou počátkem šedesátých let experimentoval Andy Warhol (obr. 31). Do třech rozměrů jí o něco později přenesli ranní minimalisté, zastánci tzv. protokonceptuálního umění, zejména Sol LeWitt a Robert Morris (viz str. 34, obr. 4, 32). I když ne zcela zjevným způsobem seriální kompozici využíval i Joseph Kosuth (obr. 20). V rámci fotografické tvorby byl průkopníkem principu seriality umělec Edward Ruscha (viz str. 34, obr. 19, 33), již ve třetí čtvrtině 19. století však ve svých studiích pohybu seriální fotografie vytvářel Eadweard Muybridge (obr. 34). Ve druhé polovině šedesátých let se seriální kompozice již pevně usadila ve slovníku vizuálního tvarosloví a využívala ji celá řada minimalistů i konceptuálních umělců a v různých modifikacích je využívána až do dnešních dnů (obr. 35). Jako její jednoznačná přednost se ukázala její schopnost přenést na jedno místo události, které se odehrály v různých časech i různých místech, čímž je mimo jiné narušen princip mediální specifity. Schopnost seriální kompozice

³⁴³ Sol LeWITT, citováno z: https://www.brainyquote.com/search_results?q=sol+le Witt (cit. 11. 3. 2019).

³⁴⁴ Viz např. GRYGAR, *Konceptuální umění a fotografie*, s. 47.

³⁴⁵ LeWITT, *Odstavce o konceptuálním umění*, s. 322.

pronikat prostorem i časem sofistikovaným způsobem využíval například japonský umělec On Kawara (obr. 36).

Podobně jako jsme ovšem již zmínili v souvislosti s kontextuální kompozicí, ani přítomnost seriální struktury ještě nezaručuje skutečnost, že před sebou v dané době a na daném místě máme umělecké dílo – například dlažba na podlaze galerie má zcela jistě seriální strukturu, ale to z ní ještě nedělá umění. I když i zde je estetická funkce potenciálně přítomná, není dominantní. I dlažba se sice může stát předmětem estetické reflexe, kdy je potlačena její původní funkčnost, ale jelikož postrádá identifikační rysy konceptuálního díla, nenazýváme jí uměleckým dílem. Lze říci, že oním hledaným rysem, který odlišuje umělecké dílo od dlažby či jiných seriálně strukturovaných objektů, je podobně jako v případě singulární kontextuální kompozice informace o jeho záměrnosti, jinými slovy, seriálně strukturované entity jsou uměleckými díly pouze v případě, že jsou součástí ideje umělce, což nemusí být vždy na první pohled zjevné, čímž se dostáváme k poslednímu typu konceptuální kompozice, již je kompozice procesuální.

8.5.3 Procesuální kompozice

Řekli jsme, že jak pro případ kontextuální, tak pro případ seriální kompozice platí, že ve většině případů je identifikačním rámcem příslušných uměleckých děl galerie, ať již v čistě vizuálním smyslu, kdy je galerijní prostor vnímán v kontextu norem platných pro geometrickou abstrakci, či také ve smyslu sémantickém, kdy hrají roli i další konotace, jež galerijní kontext vyvolává, jako v případě Duchampovy *Fontány*. I když i zde existují určité mezní případy, kdy si například uklízečka splete umělecké dílo s nepořádkem,³⁴⁶ při pohledu na minimalistická

³⁴⁶ Například v roce 2014 uklízečka omylem vyhodila do koše části uměleckých děl na výstavě moderního umění v italském Bari. Mezi odstraněnými objekty byly kousky sušenek roztroušených po zemi. Jiná horlivá uklízečka v roce 2011 v dortmundském muzeu pečlivě vyčistila od barvy část uměleckého díla *Když prosakuje strop*

či konceptuální díla prezentovaná v galerii většinou nemáme pochybnosti o tom, že se jedná, či by se alespoň mělo jednat o umění, jakkoliv se nám tato myšlenka může zdát pochybná. Důvodem je to, že na minimalismus i konceptuální umění jsme si již více méně zvykli a estetická funkce většinou automaticky přejde ve formě síly ze své potenciality do aktuálního modu, aniž bychom byli explicitně informováni o intencionální povaze daného objektu, a to pouze na základě rozpoznání dané kompozice.

Jestliže tedy morfologie obrazu zaručuje relativně stálou lokalizaci estetické funkce, o něco méně to platí pro kontextuální a seriální kompozici, ale kontext galerie většinou dokáže, jakožto estetický identifikační funkcionálně-normativní rámec, rovněž zaručit jistou stabilitu. Celá situace se ovšem stává o něco složitější v případě, kdy je nějaký objekt, jenž si nárokuje status uměleckého díla, prezentován mimo kontext galerie, například venku. Také v případě nějakého participativního díla, kupříkladu happeningu, kdy se divák aktivně stává součástí díla, může být velice těžké estetickou funkci vůbec identifikovat, díky čemuž nemusíme umět danou skutečnost vnímat jako umělecké dílo, tj. reflexivně. Z průkopnických děl v tomto kontextu uveďme například dílo *Dvojitý negativ* Michaela Heizera (obr. 37), což byly dva vizuálně nepříliš zajímavé příkopy vykopané na stolové hoře Mormon v roce 1969, nebo díla anglického umělce Richarda Longa, která sestávala z prostých linií v trávě kopírujících jeho procházky přírodou (obr. 38). Z happeningů lze vedle již zmíněných akcí Allana Kaprowa (viz str. 38, obr. 21) uvést například happeningy Milana Knížáka, který v průběhu šedesátých let coby člen mezinárodního hnutí Fluxus pořádal nejrůznější akce v Praze (obr. 39). Ze současné doby

uměлке Martina Kippenbergera, a další v roce 2001 odstranila dílo Damiena Hirsta sestávající z popelníku, hrnků od kávy, prázdných lahví od piva a pomáčkanych novin. V roce 1999 také jeden ze sponzorů Turnerovy ceny údajně ustlal postel Tracey Emin (obr. 14) na výstavě kandidátů na ocenění. Takových příkladů by se jistě našlo více.

Viz „Uklízečka v galerii vyhodila do smetí umělecká díla za čtvrt milionu“, idnes.cz, 20. února 2014, dostupné online: https://www.idnes.cz/kultura/vytvarne-umeni/uklizicka-vyhodila-umeni.A140220_114137_vytvarne-umeni_ob (cit. 29. 3. 2019). Nebo „Německá uklízečka si spletla výtvarné dílo s nepořádkem a vyhodila ho“, idnes.cz, 3. listopadu 2011, dostupné online: https://www.idnes.cz/revue/zajimavosti/nemecka-uklizicka-si-spletla-vytvarne-dilo-s-neporadkem-a-vcistila-ho.A111103_160428_zajimavosti_nh (cit. 29. 3. 2019).

do této kategorie bezesporu spadají i akce umělecké skupiny Ztohoven, například vyvěšení obřích rudých trenýrek namísto prezidentské standarty nad Pražským hradem (obr. 40). Otázka tedy zní, jakým způsobem získává estetická funkce dominanci a je následně rozpoznána divákem u děl tohoto typu?

Vraťme se v této souvislosti na začátek tohoto textu, kde jsme v jeho první části stručně představili jednotlivé typy konceptuálního umění a kde jsme uvedli, že vedle konceptuální tvorby, která navazuje na Duchampův odkaz a explicitně se vymezuje vůči estetickým východiskům, je v dějinách umění druhé poloviny 20. století patrný i proud, který estetická východiska naopak přijímá, i když na druhou stranu označení tohoto druhu tvorby jako tvorby konceptuální není zcela jednoznačné (viz str. 37–39). Hovořili jsme mimo jiné právě o happeningích Allana Kaprowa, který se vědomě nechal inspirovat estetikou Johna Deweyho a v rámci své tvorby se snažil prolomit hranici mezi uměním a životem. Jako problematické jsme vedle happeningů shledali i status performancí, environmentálního umění, land artu, body artu, intervenčního umění, či postavení zmíněné skupiny Fluxus. Připomeňme ovšem ještě, že i když se oba dva zmíněné proudy umělecké tvorby rozcházely ve svém postoji k estetice, shodné u nich bylo překročení principu mediální specificity i poplatnost principu dematerializace uměleckého objektu. Ani jeden z nich se nedržel pravidel, jež vymezují tradiční umělecké druhy, a u obou také podstata uměleckého díla spočívala v idey či procesu umělecké tvorby, nikoliv v samotném materiálním výstupu.

Naznačili jsme již vícekrát, že faktorem, který v mezních případech odlišuje umění od mimoumělecké reality je stopa umělce. V souvislosti s kontextuální i seriální kompozicí jsme řekli, že se může jednat o štítek s jeho jménem a názvem díla, na základě kterého rozlišíme například seriální dílo od dlažby na podlaze galerie. Pokud je ovšem dílo prezentováno mimo kontext galerie, o jeho estetickém potažmo uměleckém statusu nerozhoduje štítek, ale pouhá

informace o tom, že daná skutečnost či situace je intencionálním aktem umělce, který může být manifestován jeho přítomností, ale i ex post. I když zde tedy mohou chybět jakékoliv jiné identifikační rysy, pouze signál o umělcově záměru může vtáhnout danou entitu do kontextu umění a navodit reflexi. Umělec tedy v tomto případě nevytváří objekt vymezený nějakými identifikačními rysy, ale jako identifikační faktor slouží on sám a prostě nám jenom ukazuje, jaký modus vnímání máme v daném případě zaujmout. Jelikož se z mimoumělecké skutečnosti stává umělecké dílo *procesem* jeho recepce, při částečné či úplné absenci jiných identifikačních rysů, můžeme v tomto smyslu hovořit o *procesuální kompozici*. Netřeba dodávat, že dominance estetické funkce bude v rámci této kompozice něčím velmi nestálým a vydělení jí dotčených skutečností z toku vnější reality může být pouze dočasné, což ale neznamená, že se, v danou chvíli a na daném místě, nejedná o umělecké dílo.

Všimněme si, že v tuto chvíli se nacházíme na samotné hraně mezi uměním a mimouměleckou skutečností, či jinak řečeno, mezi uměním a životem. Umělecké dílo téměř splývá se svým okolím a jediným signálem, jenž jej od něj v rámci recepce odlišuje, je pokyn umělce, který nám říká, jakým způsobem máme k dané skutečnosti přistoupit. Připomeňme ale v této souvislosti, že estetická funkce není ničím absolutním, a to ani v případě konceptuálních děl, ani pro případ tradičního umění, ale je živým faktorem, který musí svou bitvu o dominanci nad ostatními funkcemi vyhrát a podřídit si je, což se může lišit kontext od kontextu i vnímatel od vnímatele (viz str. 233). I když tedy leckdo může brát například vyvěšení trenýrek nad Pražským hradem jako prostou urážku hlavy státu, jelikož byl daný akt dílem umělců, jedná se o umělecké dílo s procesuální kompozicí, i když estetická funkce zde pravděpodobně bude bojovat o svou dominanci s funkcí sdělovací.

Kapitolu věnovanou procesuální kompozici i celou tuto práci můžeme uzavřít ještě jednou úvahou. Řekli jsme, že estetická funkce je jako latentní síla potenciálně všudypřítomná. Cokoliv

Lze podřídít reflexivnímu modu vnímání a je pouze záležitostí konvenčního úzu našeho kulturního okruhu, že jsme zvyklí jí propojovat právě s těmi identifikačními rysy, které jí zaručují dominanci v rámci objektu, jež nazýváme uměleckým dílem (viz pozn. 117). Principiálně tedy lze tedy esteticky reflektovat i samotný život mimo umění, i když na základě zvyku to obvykle neděláme, což je, podle mnohých, na škodu věci.

Vůbec nás v této souvislosti nepřekvapí, že John Dewey, který prostřednictvím Kaprowových happeningů i jeho teoretických esejů sloužil jako inspirační zdroj pro zmíněný druhý proud umělecké tvorby druhé poloviny 20. století, distinkci mezi uměním a životem masivně kritizoval. Tvrdil, že umění by se nemělo izolovat od životní reality a k uměleckým dílům bychom neměli přistupovat jako k vnějším, separovaným a komodifikovaným objektům, ale měli bychom se snažit o jejich včlenění zpět do naší běžné zkušenosti, a to prostřednictvím estetického zážitku, který je jejich vlastním určením:

Když jsou umělecké objekty odděleny od okolností jejich vzniku i od zážitků, které zprostředkovávají, vznikne kolem nich zeď, která činí jejich vlastní hodnotu, která je doménou estetické teorie, téměř neviditelnou. Umění je uzavřeno do oddělené říše, kde je separováno od asociací zprostředkovaných jeho materiály i od jiných asociací vycházejících z ostatních oblastí lidské činnosti, snažení a úspěchů. Před těmi, kdo se jali psát o filozofii krásných umění, tak stojí zásadní úkol. Tímto úkolem je znovuobnovení kontinuity mezi pročištěnými a zintenzivněnými formami zážitků poskytovaných uměleckými díly a každodenními událostmi, činnostmi a trápeními, která konstituují naši běžnou zkušenost.³⁴⁷

Jak jsme již řekli, Kaprow, který se Deweyho východiska snažil uplatnit přímo v umělecké praxi, se prostřednictvím svých happeningů snažil v divácích iniciovat estetickou zkušenost těch nejobyčejnějších věcí či činností:

V souvislosti s happeningy padesátých let jsem si byl jistý, že chci „dělat“ umění, které by se odlišovalo od jakéhokoliv známého žánru (nebo jakékoliv jejich kombinace). Považoval jsem za důležité dělat něco, co nebylo pouze dalším druhem malby, literatury, hudby, tance, divadla či opery. [...] Jestliže happeningy nevycházely z konvencí těchto uměleckých druhů, našly nesčetné alternativy v každodenních činnostech: čištění zubů, spěchání na autobus, mytí nádobí po večeři, otázka, kolik je hodin, oblékání před zrcadlem, volání příteli či mačkání pomerančů. Místo vytváření vnějšího obrazu nebo události, kde je zobrazen někdo jiný, bylo cílem vytvořit si vlastní prožitek té samé věci. Byl to rozdíl mezi pozorováním někoho, jak jí jahody na pódiu, a tím, když jíme jahody u sebe doma. Dělat život, vědomě, pro mě bylo neodolatelnou představou. Ovšem když žijete

³⁴⁷ John DEWEY, *Art as Experience*, First Perige printing 1980, s. 3.

uvědoměle, život se stává dosti zvláštním – zaměření pozornosti změní věc, již pozorujete – takže moje ranné happeniny nebyly tak „reálné“, jak bych si představoval.³⁴⁸

Všimněme si ovšem, že i přes sympatie, které k výše uvedeným východiskům můžeme chovat, se v nich nachází určitý paradox. Jak Dewey, tak Kaprow se zde na jednu stranu snaží o prolomení hranice mezi uměním a běžnou zkušeností, na stranu druhou ale stále předpokládají, že umění je separovanou oblastí, jíž je vlastní estetický zážitek či specifické zaměření pozornosti. Jinými slovy – nelze chtít zrušit hranici mezi uměním a životem a zároveň požadovat, aby umění stále bylo uměním, protože pokud tuto linii skutečně prolomíme, obě kategorie splynou a umění se stane životem samým.³⁴⁹ A to platí jak o Kaprowových happeninzích, tak o většině děl zmíněného druhého proudu umělecké tvorby, které se pohybují na hraně mezi uměním a běžnou zkušeností.

Z hlediska funkcionálně-normativní teorie lze říci, že pokud se Kaprow snažil o to, v divácích nějakým způsobem iniciovat estetické prožívání běžných činností (reflexivní modus vnímání), stále to musel být on, kdo udělil pokyn ke změně procesu recepce, kdy se z běžných událostí stávají estetické hodnoty, což je podstatou procesuální kompozice. Dané události se pak na určitý okamžik staly uměleckými díly a pak zase přijaly svůj běžný status zpět. Jestliže ovšem tvrdíme, že estetická funkce je coby latentní síla potenciálně všudypřítomná, lze říci, že kdyby při recepci té samé události pokyn k reflexi primárně neinicioval umělec a my bychom přesto danou událost vnímali reflexivně, bez přítomnosti identifikačních rysů umění, naše

³⁴⁸ Allan KAPROW, „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.

³⁴⁹ V této souvislosti lze za velice zajímavý považovat postřeh původem indického neurovědce Vilayanur Subramanian Ramachandran, který žije ve Spojených státech. V knize *Mozek a jeho tajemství* Ramachandran popisuje, jak se v rámci studijního pobytu na nějakou dobu vrátil zpět do Indie a ve volném čase procházel starobylý Šívův chrám v Mailáppuru. K tomu Ramachandran poznamenává: „Když jsem si v chrámu prohlížel kamenné a bronzové sochy (neboli „modly“, jak jim říkávali Angličané), najednou mě napadla zvláštní myšlenka. Na Západě se s nimi setkáváte většinou v muzeích a galeriích a mluví se o nich jako o indickém umění. Jenže já v jejich blízkosti vyrůstal a modlil jsem se k nim a nikdy jsem se na ně jako na výtvarná díla nedíval. Jsou tak pevně včleněny do konstrukce indického života – jejich uctívání, hudba a tanec –, že lze těžko určit, kde končí umění a kde začíná každodenní život. U nás na Západě takové sochy vnímáme jako samostatné, vyčleněné články bytí, ale v Indii tomu tak není.“ Vilayanur Subramanian RAMACHANDRAN, *Mozek a jeho tajemství*. Praha: dybbuk 2013, s. 232.

reflexe by nebyla ničím jiným než meditací. Velmi zjednodušeně lze totiž říci, že zaujetí pozice pozorovatele, který z určité neosobní roviny vědomí nezaujatě reflektuje veškerou svojí „běžnou“ zkušenost, je jedním z hlavních cílů meditační praxe (viz pozn. 117).³⁵⁰

Pokud jsme tedy v rámci našeho kulturního okruhu na základě specifického konvenčního úzu zvyklí spojovat estetickou funkci coby dominantní sílu s objekty určitých identifikačních rysů, ať již se jedná o morfologii tradičního umění či o některý z typů konceptuální kompozice, umění se nemůže stát životem či mimouměleckou skutečností, i když je samozřejmě možné, že se nás idea nějakého díla dotkne natolik silně, že jej vnímáme, jako by to byl život sám. Lze v této souvislosti učinit závěr, že již v našem chápání umění, tradičního i konceptuálního, je v tomto smyslu možné detekovat stopu dualismu a hranice mezi uměním a životem tak tvoří jednu z jeho distinkcí, protože již v samotném vytržení estetické funkce, jako síly, z funkční homogenity a z toku běžné zkušenosti, a její konvenční nasměrování ke specifickým morfologickým rysům jednotlivých druhů umění, se nachází příznak oddělenosti.

Jestliže jsme na začátku této práce slíbili, že rozlišení konceptuálního umění na základě jeho kompozice nám vedle lepšího pochopení samotných tendencí uvnitř konceptuálního umění pomůže i k zodpovězení otázky, zdali lze umělecké aktivity druhého proudu umělecké tvorby druhé poloviny 20. století považovat za konceptuální (viz str. 39), nemůžeme než konstatovat, že jsme se v tomto smyslu neposunuli o mnoho dále. Na jednu stranu ano a na druhou stranu nikoliv. Kdybychom totiž za konceptuální prohlásili pouze konceptuální umění vyrůstající

³⁵⁰ Například Osno v knize *Bdělá pozornost* považuje „bdělou pozornost“ za základ meditativního přístupu ke skutečnosti. Píše: „Pozorování nemůže být spojeno s myslí, protože mysl nemůže být pozorovatel. Když začnete bděle pozorovat, mysl se stane objektem pozorování, nikoliv pozorovatelem. Vidíte, jak hlavou proplovají myšlenky, touhy představy, vzpomínky, sny – stejně jako byste pozorovali film. Ale neztotožňujete se s nimi. Pozorování je v podstatě neztotožňování“. Osha, *Bdělá pozornost*, Beta 2016, s 70. Buddhistický mnich Nyanaponika Thera obdobným způsobem hovoří o „prosté pozornosti“: „Je-li proces pozorování zaměřen na naše smyslové vnímání, je omezen na prosté zaznamenávání pozorovaných faktů, aniž by na ně člověk reagoval jakýmkoliv činem, slovem nebo myšlenkovým komentářem, jakým je jejich vztah k ‚já‘“. Nyanaponika THÉRA, *Jádro buddhistické meditace*, DharmaGaia 2013, s. 39.

z opozice vůči estetickým východiskům reprezentovaným teorií Clementa Greenbrega, které využívá kontextuální či seriální kompozici, nelze si nevšimnout, že i u některých děl tohoto typu je pro identifikaci díla nutná stopa umělce, která je základem procesuální kompozice (ke sporným případům viz pozn. 346). Když ale budeme na druhou stranu za konceptuální považovat jak první, tak druhý proud, z tohoto rozlišení se implicitně vytratí právě jejich rozdílný postoj k estetice.

Apendix: Funkcionálně-normativní pojetí skutečnosti a kvantová teorie

Jedním z hlavních cílů této práce bylo ukázat, že pro to, abychom se uspokojivým způsobem dokázali vypořádat s otázkami, které nastolilo konceptuální umění, bude nutné přeformulovat naše metafyzická východiska a vystoupit z konceptuálního rámce vymezeného dualistickým paradigmatem, které je základem pro redukované pojetí estetična se všemi jeho implikacemi. Viděli jsme, že při rozličných pokusech definovat konceptuální umění jeho prizmatem jsme naráželi na nejrůznější obtíže, jež nebylo možné v daném kontextu objasnit. Pro jejich vysvětlení jsme navrhli funkcionalně-normativní teorii vycházející z Mukařovského teorie estetické funkce, normy a hodnoty, ale v žádném případě samozřejmě nelze tvrdit, že tato teorie je novým paradigmatem či nějakým způsobem dualismus nahrazuje. Můžeme se ale ptát, jestli nějaké metafyzické východisko nahrazující dualismus existuje?

Na základě jistých podobností se lze domnívat, že tímto hledaným paradigmatem by mohla být kvantová teorie, jež vznikla v kontextu fyziky v první polovině 20. století. Tato teorie zkoumá chování elementárních částic a jedním z jejích hlavních poznatků je přesvědčení o tom, že počínání částic menších než atomy se neřídí stejnými pravidly, podle kterých se chovají částice větší, atomy či molekuly, či jimiž se řídí chování viditelných objektů a sil, na něž se vztahují zákony klasické mechaniky. Kvantová teorie tedy tvrdí, že samotná viditelná hmota,

již lze měřit a pozorovat s odvoláním na zákony mechaniky, se na úrovni elementárních částic chová způsobem, který nelze v intencích mechanické teorie vysvětlit. Chování elementárních částic lze popsat maximálně na základě pravděpodobnostních rovnic, kdy nikdy není zcela jisté, jakým způsobem se bude daná částice chovat, ale lze to určit s jistou mírou pravděpodobnosti danou relevantní škálou možností. Všimněme si, že to, co je nezjevné a jehož chování nelze přesně předpokládat, se odráží v tom, co je zjevné a co se – po identifikaci prostřednictvím antropologických funkcionálně-normativních rámců – chová deterministickým způsobem. Fyzik David Bohm, který se v knize *Jednota a implikovaný řád*³⁵¹ zabývá filozofickými konsekvencemi kvantové teorie, v této souvislosti mluví o *implikovaném* versus *explicitním řádu*, kdy nezjevné, jakožto implikované, jež se řídí kvantovými zákony založenými na pravděpodobnosti, se projektuje do specifického *explicitního řádu*, který se projevuje jakožto skutečnost, jak ji běžně chápeme a jež také podléhá klasickým zákonům fyziky. Implikovaný řád je propojen s řádem explicitním, z čehož dle Bohma vyplývá, že ke skutečnosti nelze nadále přistupovat na základě distinkce mezi vědomím a hmotou, ale obě oblasti tvoří nedělitelný celek, který je propojen právě strukturou implikovaného řádu a který má povahu energie.

Implicitní řád tedy předchází hmotné skutečnosti a je podobně jako vědomí, jedním z jeho projevů:

Pro novou obecnou formu vhledu navrhuje základní tezi, že veškerá hmota má povahu vycházející z univerzálního toku, který nelze explicitně vymezit, ale lze jej poznat pouze implicitně prostřednictvím explicitně definovatelných forem a tvarů, některých stálých a jiných nestálých, jež lze právě z onoho univerzálního toku vyvodit. V tomto toku mysl a hmota netvoří oddělené substance, ale lze je považovat spíše za rozdílné aspekty nedělitelného a nepřerušovaného pohybu. Tímto způsobem můžeme na všechny aspekty existence nahlížet jako na od sebe neoddělené, čímž lze ukončit fragmentaci, jež se skrývá za současným atomistickým přístupem ke skutečnosti, který nás vede pouze k dalšímu oddělování všeho od všeho ve všech směrech.³⁵²

³⁵¹ David BOHM. *Wholeness and the Implicate Order*, Routledge, London and New York 1980, 284 s.

³⁵² *Ibid.*, s. 11.

Namísto pojetí skutečnosti jakožto něčeho statického a objektivně daného, jež lze dělit na menší a menší částice, tedy Bohm hovoří o skutečnosti jako neustálé změně či pohybu, které nemají žádnou pevnou základnu a které nejsou ničím jiným než tokem více či méně stálých, nikoliv ovšem objektivních, forem vycházejících z implikovaného řádu, který propojuje vnitřní a vnější v nerozlučný celek. O skutečnosti je v tomto smyslu uvažováno nikoliv jako o separovaných substancích hmoty a vědomí, ale jako o *moři energie* („*sea*“ of energy),³⁵³ která se prostřednictvím nejrůznějších forem přeskupuje v neustálém *holopohybu* (*holomovement*).³⁵⁴

Všimněme si, že funkcionálně-normativní teorie, podle které je vnímání skutečnosti založeno na proměnlivé aktualizaci hodnot prostřednictvím nejrůznějších funkcionálně-normativních rámců, nahlíží na skutečnost velmi podobným způsobem – formy podle ní nejsou objektivně dány, i když zejména díky antropologickým funkcionálně-normativním rámcům mají alespoň některé z nich jistou relativní stálost, ale konstituují se jakožto hodnoty, které podobně jako Bohmovy formy explicitního řádu, k ničemu neodkazují, nýbrž manifestují něco, co je přesahuje. Podle Bohma je tímto skrytým kontextem implikovaný řád, z hlediska funkcionálně-normativní teorie je to normativní podloží vycházející z potřeb člověka, jež jako silový regulativ jakýmkoliv formám předchází. V obou případech tedy skutečnost není něčím stálým a objektivním, ale je založena na proměnlivé interakci mezi vědomím a tím, co toto vědomí aktuálně zachycuje či aktualizuje. Člověk z tohoto hlediska není subjektem odděleným od svého okolí, ale je pouze určitým silovým bodem vystávajícím na základě nejrůznějších intersubjektivních funkcionálně-normativních rámců, jež ho propojují nejen s ostatními lidmi, ale prostřednictvím funkční korespondence i s dalšími hodnotami jeho okolí, a prostřednictvím paměti i s hodnotami, které nemusejí být aktualizovány bezprostředně.

³⁵³ Ibid., s. 192.

³⁵⁴ Ibid., s. 152.

Podobným způsobem jako Bohm i další kvantový fyzik Werner Heisenberg mluví o změně jako základním aspektu nového chápání reality vycházejících z kvantové fyziky i teorie relativity, jež podle něj nahrazují přístup ke skutečnosti založený na karteziánském dualismu. Základním látkou, na jejímž základě se konstituuje realita, je podle něj energie, jež je zároveň silou uvádějící skutečnost v pohyb:

Energie je opravdu látka, z níž jsou vytvořeny všechny elementární částice, všechny atomy a tudíž všechny věci vůbec, a současně je energie rovněž hybnou silou. Energie je substance, neboť její celkový součet se nemění a elementární částice lze z této substance skutečně vytvořit, jak je zřejmé z mnoha experimentů, při nichž elementární částice vznikají. [...] Energii lze považovat za příčinu všech proměn ve světě.³⁵⁵

I když Heisenberg v této souvislosti nehovoří o myšlení, můžeme říci, že i myšlení lze považovat za silově-energetický princip, jež prostřednictvím paměti usouvztahuje nejrůznější hodnoty získané prostřednictvím antropologických, identifikačních i společensko-historických funkcionálně-normativních rámců, a determinuje i manifestaci člověka v jeho těle, jež není ničím jiným, než souborem funkcionálně-normativních rámců umožňujících pohyb v prostoru vyplněném neprostupnými objekty. Jinými slovy – skutečnost je silově-energetickým polem, jehož pohyb je určován střetem mezi nejrůznějšími funkcionálně-normativními rámci, které se projevují jako síly, a samotný člověk jako individualita je jakožto integrální součást tohoto pole unikátním silově-energetickým úběžníkem rovněž tvořeným těmito rámci, které aktualizací konkrétních hodnot determinují jeho chování, a to na všech úrovních.

Jak kvantová teorie, tak i funkcionálně-normativní teorie vycházejí z přesvědčení, že říše zjevného i říše nezjevného jsou různými projevy energie, kdy se nezjevné ve zjevném manifestuje, a to podle určitých pravidel. V obou teoriích je na energii nahlíženo jako na sílu, jež dělá určité věci a jež je příčinou pohybu a změny, které coby základní charakteristiky skutečnosti nahrazují její statickou definici považující hmotu za pevnou substanci a myšlení

³⁵⁵ Werner HEISENBERG, „Kvantová teorie a počátky učení o atomu“, in *Fyzika a filosofie*, s. 36.

za něco, co je od ní separováno. Obě teorie nahlíží na skutečnost jako na spojitý pohyb bez pevného základu, a to jak na straně objektu, tak i na straně subjektu; podle funkcionálně-normativní teorie se skutečnost v našem vědomí konstituuje jako proměnlivý tok hodnot.

Závěr

V této práci jsme hledali odpověď na otázku, jaký je vztah mezi konceptuálním uměním a estetikou či estetickou teorií. Vycházeli jsme z přesvědčení řady konceptuálních umělců i některých teoretiků, které se v návaznosti na tvorbu Marcela Duchampa začalo objevovat koncem padesátých let minulého století, a sice že konceptuální umění nemá s estetikou či estetickou teorií nic společného. Na pozadí tohoto tvrzení jsme sledovali příběh teoretické reflexe konceptuálního umění v anglo-americké estetické teorii druhé poloviny 20. a počátku 21. století a postupně jsme zjišťovali, že tento domnělý rozkol mezi progresivní uměleckou praxí a estetickou teorií je založen na zúženém chápání toho, co to estetika je, přičemž toto chápání samotné vychází z dualistického paradigmatu, jež představuje jeden z fundamentálních rámců možného přístupu ke skutečnosti. Jedním z hlavních znaků tohoto přístupu je ostré rozlišení skutečnosti na hmotnou substanci versus myšlení, kdy prostřednictvím myšlení přistupujeme k hmotné realitě zvnějšku a hmotu pojmáme jako významově neutrální substrát oddělený od významů, jež zprostředkovává. V tomto kontextu jsme se dotkli celkem osmi dílčích distinkcí dualismu, které do značné míry přispěly k odmítnutí estetiky ze strany konceptuálních umělců i převrácenému neuznání konceptuálního umění estetickou teorií.

Paralelní příběh, který jsme v této práci rozvíjeli, byl veden snahou o to, dualistické paradigma nějakým způsobem nahradit a definovat konceptuální umění tak, aby zůstal zachován jeho původní odkaz. Cílem konceptuálního umění – ať již explicitním, či pouze implicitním – totiž bylo nabolourat naše zažitá percepční vzorce vymezené dualistickým paradigmatem, na základě kterého přistupujeme k vnější realitě jako k něčemu danému, co má objektivní charakter a co existuje nezávisle na nás, a navodit takové vnímání reality, v rámci kterého bychom si uvědomili, že svět kolem nás je pouhou sítí sociálních konstrukcí, o kterých není hříchem pochybovat či je dokonce měnit.

V této souvislosti jsme namísto dualistického hlediska v kritických analýzách navazujících na jednotlivé analyzované teorie postupně prezentovali funkcionálně-normativní teorii vycházející z Mukařovské teorie estetické funkce, normy a hodnoty, a jako hledaný most mezi protikladnými póly v práci detekovaných distinkcí jsme použili Mukařovského pojem estetické normy. Viděli jsme, že je to právě tento princip, který jakožto určitá formativní síla determinuje naše vnímání uměleckých děl jako objektů s dominantní estetickou funkcí, kdy nezáleží na tom, zda se jedná o dílo tradičního či konceptuálního umění.

Na výchozí otázku této práce jsme tedy odpověděli tak, že při své o snaze o změnu percepce směrem k neduálnímu pojetí skutečnosti konceptuální umělci zavrhlí estetická východiska neoprávněně, protože vždy záleží na tom, jak jsou tato východiska vymezena. Konceptuální dílo jsme definovali jako specifickou estetickou hodnotu, jejíž estetické funkcionálně-normativní určení se, podobně jako u tradičních uměleckých děl, promítá do jeho morfologických rysů. V této souvislosti jsme na závěr práce definovali tři typy konceptuální kompozice, na základě které se v konceptuálních dílech spouští estetická funkce.

Pojďme si nyní ve stručnosti oba dva příběhy sledované v této práci zrekapitulovat. Začneme stručným shrnutím analyzovaných teorií anglo-amerického estetického diskurzu druhé poloviny 20. století a počátku 21. století, kdy se zaměříme zejména na jejich poplatnost dualistickým distinkcím, na které jsme v práci narazili, a následovat bude krátké resumé samotné funkcionálně-normativní teorie.

Jako základní dualitu, jež zásadním způsobem zproblematizovala adekvátní estetickou definici konceptuálního umění, jsme shledali distinkci mezi percepčním a konceptuálním. Již při definici konceptualistických východisek ve druhé části práce, kde jsme vymezili princip překročení mediální specifity a principy dematerializace a deestetizace uměleckého objektu,

jsme si všimli, že pokud konceptuální dílo definujeme jako čistě dematerializovaný objekt, který není zprostředkován jakýmkoliv médiem, skrytě tím přijímáme dualistické hledisko, podle kterého jsou hmotná neutrální substance a myšlení něčím odděleným, z čehož vyplývá, že zcela dematerializovaný objekt je principiálně možný.

Viděli jsme také, že uvedená konceptualistická východiska převrátila implicitní estetickou teorii vlivného uměleckého kritika Clementa Greenberga, představenou ve třetí části práce, který tvrdil, že proto, aby nějaký objekt byl uměleckým dílem a zároveň tak mohl spadat do oblasti estetična, musí splňovat podmínku mediální specificity, čili musí příslušet k některému z tradičních uměleckých druhů. Vizuální umělecká díla s vysokou estetickou hodnotou tak musela být čistě percepční a nezobrazovat žádné vnější ideje, což bylo dle Greenberga výlučnou doménou literárních žánrů. Jestliže z tohoto hlediska konceptuální dílo podmínku mediální specificity nesplňuje, není uměleckým dílem a nemá nic společného s estetikou. Jak Greenbergova formalistická východiska, tak převrácená teoretická východiska konceptuálního umění jsme shledali principy striktně dualistickými, i když tvrdily přesný opak.

V páté části této práce jsme se k distinkci mezi percepčním a konceptuálním vrátili, a to v souvislosti s teorií Timothy Binkleyho, který zradikalizoval konceptualistické principy a ostře proti sobě postavil tradiční umění na jedné straně, jež závisí na svém percepčním médiu a jehož cílem je zprostředkování vzhledů k estetické percepci, a konceptuální umění na straně druhé, které mělo být zcela nezávislé na jakékoliv fyzikální formě a mělo podle Binkleyho pouze sdělovat informace, bez jakékoliv souvislosti s estetikou. Viděli jsme ovšem, že podobně jako konceptuální umělci i Binkley pouze převrátil Greenbergova formalistická východiska, čímž zůstal poplatný dualistickému hledisku.

Na Binkleyho teorii v šesté části práce navázal Peter Goldie a Elisabeth Schellekens, kteří i když se snažili přijmout konceptuální umění do estetického diskurzu, převzali Binkleyho přesvědčení o zcela odlišné povaze tradičního a konceptuálního umění, čímž podobně jako on

zůstali svázáni dualistickým paradigmatem. Ke stejnému závěru jsme dospěli i v souvislosti s následně představenou teorií Diarmuida Costella, který se na konceptuální umění snažil aplikovat kantovská východiska. Jak teorie Goldieho a Schellekens, tak Costellova teorie estetickou hodnotu konceptuálního umění definovaly jako hodnotu vycházející z jeho dematerializovaných vlastností, jež je esenciálně odlišná od estetické hodnoty tradičního umění odvíjející se od percepčních vlastností tradičních uměleckých děl. I když se tedy obě dvě tyto teorie snažily vymezit konceptuální umění v estetických pojmech, definovaly jej esenciálně, čímž se postavili proti samotnému, více či méně skrytému východisku konceptuálního umění, jímž je změna percepce směrem k neduálnímu pojetí skutečnosti. Samotné rozlišení tradičního versus konceptuálního umění na základě jejich odlišné esence jsme také označili jako další z distinkcí dualismu.

S dualitou mezi percepčním a konceptuální uměním do různé míry souvisely i antiesencialistické teorie, institucionální teorie či teorie Noëla Carrola představené ve čtvrté až šesté části práce. I když se tyto teorie shodně snažily přizpůsobit morfologickým proměnám umělecké praxe a definovat konceptuální umění i jiné sporné praktiky soudobého umění jako umění, popíraly jejich vazbu s tradičními estetickými východisky. Svojí snahou o definici umění na základě jeho nezjevných charakteristik a bez jakéhokoliv zohlednění morfologie uměleckého díla se ovšem ani tyto teorie nevymanily z dualistického pojetí estetična, které klade distinkci mezi percepční estetické vlastnosti díla a jeho vlastnosti dematerializované, jež z tohoto hlediska estetické nejsou. Všem těmto teoriím jsme shodně vytýkali, že neobjasnily vzájemnou provázanost mezi zjevnými a nezjevnými charakteristikami umění, kdy to, co je zjevné a v díle viditelné, považovaly za něco odděleného od toho, co v něm zjevné a viditelné není, ať již to je sociální či historický kontext díla, či jeho význam. Snažili jsme se ukázat přesný opak, a sice, že to, co je nezjevné, ať již jde o nějaký účel, záměr, postoj, či ideu, se vždy manifestuje v tom, co lze zachytit některým z našich smyslů, a funkčně s ním koresponduje.

Jestliže jsme u uvedených teorií kritizovali jejich neschopnost vysvětlit provázanost mezi zjevnými a nezjevnými charakteristikami uměleckých děl, u antiesencialismu i institucionalismu jsme kritizovali i jejich snahu definovat umění prostřednictvím deskriptivních pojmů bez ohledu na jeho hodnotu, jež je doménou pojmů normativních. Všimli jsme si totiž toho, že pokud chceme umění popsat pomocí deskriptivních pojmů, nesnažíme se vlastně o nic jiného, než o popis objektivní a hodnotově neutrální esence, k níž se tyto pojmy vztahují, což není ničím jiným než reliktem dualistického paradigmatu, na základě kterého pojmáme vnější realitu jako něco významově neutrálního, k čemu zvnějšku přistupujeme prostřednictvím adekvátní sady pojmů. U distinkce mezi deskriptivními a normativními pojmy jsme tedy detekovali její skrytě dualistický charakter a konstatovali jsme, že veškeré pojmy jsou normativní, protože se nevztahují k vnější neutrální realitě, ale pouze ke způsobu, jakým přistupujeme ke svému okolí, jenž je od samotné úrovně smyslového vnímání dán normativně.

Při analýze Dickieho teorie jsme narazili ještě na další příbuzný problém. Viděli jsme, že Dickie se snažil o esenciální a zároveň deskriptivní definici umění, kdy pro status uměleckého díla stanovil dvě nutné a postačující podmínky – podmínku arteficiality a podmínku příslušnosti ke světu umění sestávajícího z umělců, kurátorů, kritiků apod. Svou druhou podmínku tedy Dickie definoval sociálně, což jsme ovšem shledali vnitřně nesoudržným – esenciální definici umění nelze v žádném případě sociálně vymezit, a to ani z hlediska samotného esencialismu. Tento rozpor lze ovšem vztáhnout na veškeré esencialistické definice umění vůbec, a dokonce i na definice deskriptivní, jež jsou ve výše uvedeném smyslu rovněž definicemi skrytě esencialistickými. Jako příčinu tohoto paradoxu jsme opět shledali dualistické paradigma, na pozadí kterého není možné vysvětlit, jakým způsobem se sociální charakter umění promítá do viditelné báze uměleckých děl. Řekli jsme naopak, že umělecké dílo je sociální či spíše intersubjektivní na všech jeho úrovních, včetně skutečnosti, že se v naší mysli konstituuje jako smyslový, například viditelný objekt.

S dalšími distinkcemi jsme se setkali také v souvislosti s teorií Monroe C. Beardsleyho, jíž jsme se jako formalistickou teorií zabývali v návaznosti na expozici Greenbergových formalistických východisek již ve třetí části práce. Viděli jsme, že Beardsleyho teorie, která shodně jako teorie Greenbergova díky morfologické odlišnosti neuznávala konceptuální umění, představovala ve srovnání s Greenbergovými východisky mnohem sofistikovanější verzi formalismu. Podle Beardsleyho umělecké dílo nelze ztotožňovat s jeho fyzikální bází, jak činil Greenberg, ale konstituuje se jako specifický percepční objekt až nad její úroveň. V této souvislosti jsme si ovšem všimli toho, že Beardsleyho distinkce mezi fyzikálním a esteticko-percepčním objektem není udržitelná, protože tyto objekty od sebe za prvé není dost dobře možné odlišit, a za druhé, samotný předpoklad existence fyzikálního objektu vychází z dualistického paradigmatu, na základě kterého vnímáme vnější objekty jako substrát neutrální hmoty oddělené od významů či kvalit, které zprostředkovává.

Vedle distinkce mezi fyzikálním a percepčním objektem jsme v kontextu Beardsleyho teorie definovali i další distinkce, a sice dualitu mezi uměleckým dílem a skutečností, jíž dílo napodobuje, a také dualitu mezi dílem a vnímajícím subjektem. Řekli jsme, že pokud je umělecké dílo reprezentativní, nemůže při imitaci viděného napodobovat vnější skutečnost ve smyslu objektivní báze, protože vůbec není jasné, co tuto skutečnost tvoří. Jako přijatelnější se v tomto smyslu ukázalo říci, že umělecké dílo odkazuje k určitým intersubjektivním hodnotám identifikovaným prostřednictvím našeho zraku, které identifikujeme jako určité objekty, a není zde nic objektivního, co by bylo možné napodobit.

Poslední distinkcí tematizovanou v souvislosti s Beardsleym byla distinkce mezi uměleckým dílem a subjektem, který jej vnímá. Zjistili jsme v této souvislosti, že jestliže má estetický zážitek subjekt nějakým způsobem vycházet z míry jednoty, intenzity a komplexity uměleckého díla, jež je bází pro jeho estetickou hodnotu, Beardsley nevysvětluje dostatečně, jak se vnější kvality konstituují v naší mysli. Subjekt a objekt estetického zážitku tak považuje

za oddělené, což je opět modifikací dualistického paradigmatu. Jako hledaný most mezi uměleckým dílem a subjektem jsme v této souvislosti nabídli Mukařovského pojem estetické normy a z něj vycházející pojetí funkcionálně-normativních rámců, jejichž prostřednictvím identifikujeme umělecké dílo jako specifickou hodnotu vznikající střetem mezi funkcionálně-normativními rámci, které jsou vůči nám vnější, a těmi, na pozadí kterých přistupujeme ke svému okolí.

V sedmé části práce jsme prezentovali funkcionální definice umění, které nabízely dynamičtější pohled na umělecké a estetické jevy a umění se snažily vymezit s ohledem na jeho proměnlivou povahu, jež není ukotvena esenciálně, čímž vykročily nad rámec dualismu. Ovšem jak u teorie Nelsona Goodmana, tak u teorie Jana Mukařovského jsme zjistili, že stále zůstávají s dualistickým východiskem v určitých ohledech spjaty. Při analýze Goodmanovy teorie reference jsme v této souvislosti dospěli k závěru, že i když se při definici zobrazivého vizuálního symbolu Goodman snaží vyhnout objektivismu, a to tím, že popírá kauzální souvislost mezi dílem a napodobovanou skutečností, svým tvrzením, že umělecké dílo k této skutečnosti odkazuje, i když jí přímo nenapodobuje, stále zůstává omezen dualistickým paradigmatem. Dualismus jsme potom detekovali i v souvislosti s dalšími Goodmanovými symbolickými mody, exemplifikací a související expresí, a konstatovali jsme, že i Goodmanův předpoklad, že objekt exemplifikuje ty vlastnosti, které skutečně vlastní, je pozůstatkem dualismu, protože zde předpokládáme nějaký neutrální objekt s určitými vlastnostmi, ke kterému zvnějšku přistupujeme prostřednictvím daného systému symbolizace.

V souvislosti s Goodmanem jsme také tematizovali poslední z distinkcí, jež znemožňovala adekvátní definici konceptuálního umění v estetických intencích. Touto distinkcí byla dualita mezi jazykem a skutečností, která rovněž tvoří samotné východisko anglo-amerického analytického diskurzu. Jazyk je v tomto smyslu považován za určitou privilegovanou strukturu,

kteřá dokáže zvnějšku popsat skutečné fungování světa, což ovšem opět není ničím jiným, než variací dualismu.

Závěrečnou teorií, jíž jsme se v práci zabývali, byla Mukařovského teorie estetické funkce, normy a hodnoty. I když jsme v průběhu této práce opakovaně zdůrazňovali, že je to právě Mukařovského princip estetické normy, který tvoří onen hledaný most mezi vnější skutečností a naší myslí, i mezi vnější skutečností a významem, který pro nás má nějaký objekt, například umělecké dílo, ani Mukařovský se zcela nezbavil dualistických konotací. Stále totiž přepokládal hmotné ukotvení estetického objektu v díle-věci a obdobně jako Goodman umělecká díla považoval za znaky, které odkazují k vnější skutečnosti, aniž by zohlednil, že normativní charakter má samotné naše smyslové vnímání, prostřednictvím kterého vnější objekty identifikujeme. Svým pojetím materiálových, technických a druhových norem i antropologických principů ale Mukařovský stál již pouze krůček od takového pojetí reality, v němž nejsou jako znakové a normativní shledány pouze významové aspekty uměleckého díla, ale také samotné dílo-věc jako hodnota identifikovaná prostřednictvím našich smyslů, potažmo samotná materiální skutečnost tak, jak ji vnímáme v její celistvosti.

Při analýze jednotlivých teorií představených v této práci, se ukázalo, že pokud chceme dualistické pojetí reality a z něj vycházející koncepci estetická skutečně zpochybnit, bude nutné je něčím nahradit. V této souvislosti jsme vyšli právě z Mukařovského teorie a navázali jsme na jeho zjištění, že zejména funkce a norma, ale při jistých modifikacích i hodnota, mají povahu síly či energie. V návaznosti na to jsme nabídli pojetí reality jako fluidního a proměnlivého silově-energetického pole, v němž se jakákoliv vnímaná skutečnost konstituuje jako soubor hodnot střetem mezi funkcionálně-normativními rámci, které jsou základními silově-energetickými principy strukturujícími veškerou naši zkušenost, přičemž tyto rámce jsme rozdělili na antropologické, identifikační a kulturně-společenské.

Antropologickými rámci jsme označili samotné naše smysly, jejichž střetem s naším okolím se v naší mysli konstituují příslušné hodnoty, například vizuální sloužící lepší orientaci v prostoru, či auditivní, jež nás dokáží informovat o pohybu, který nemusí být vidět, ale i jiné hodnoty. Ukázalo se také, že specifickým antropologickým funkcionálně-normativním rámcem je i paměť, jež jako fundamentální silově energetický princip či určitý primární úběžník reference usouvztažňuje veškeré vstupní hodnoty získané antropologickými rámci, na základě podobnosti s předchozí zkušeností, na hodnoty příslušející právě těmto rámcům. Kdybychom totiž nezapojili paměť, nemohli bychom ani vědět, že například vizuální hodnoty, jež jsme v určitý okamžik identifikovali, jsou hodnoty právě vizuální.

Rovněž jsme konstatovali, že ruku v ruce s antropologickými rámci jdou i rámce identifikační, které prostřednictvím antropologických rámců třídí primární smyslové hodnoty s ohledem na jejich účel, který se manifestuje v morfologických rysech objektů, které tak identifikujeme jako hodnoty určitého typu. Tímto způsobem na základě tvarů objektů rozpoznáváme židle jako objekty určené k sezení, či umělecká díla jako hodnoty určené k estetické reflexi. Dospěli jsme ovšem rovněž k závěru, že objekty okamžikem jejich rozpoznání jako objektů určitého typu nefungují pasivně, ale jsou to aktivní, konvenčně ustavené síly, jež nás s ohledem na jejich účel nutí změnit naše chování – například vyhýbat se neprostupným místům okolí nebo zaujmout estetickou reflexi. Vztah mezi námi a objekty, které se v naší mysli konstituují jako hodnoty naplňující nějaký účel vycházející z našich specifických potřeb, jsme nazvali funkční korespondencí.

Nakonec jsme hovořili o rámcích kulturně-společenských, které na pozadí identifikačních funkcionálně-normativních rámců, jež coby dominantní síla determinují morfologii objektů, v nichž se manifestují, blíže specifikují jemnější nuance toho, co v jejich rámci vnímáme. Tyto rámce ustavují kulturně determinovaný význam identifikovaných hodnot, přičemž

v uměleckém díle jde o jeho obsah. Na závěr práce jsme je rozdělili na rámce emociální a informační, jež dohromady tvoří rámce stylové, a definovali jsme také rámce sekundární.

Samotný estetický funkcionálně-normativní rámec jsme definovali jako sílu, která se coby dominantní faktor manifestuje v morfologii uměleckého díla a která okamžikem své identifikace prostřednictvím jeho morfologických rysů v mysli diváka jednak vyprazdňuje původní účely v díle rozpoznaných hodnot, a za druhé navozuje reflexi. Reflexi jsme potom vymezili jako takové nastavení mysli, kdy se naše vědomí štěpí na reflektující a reflektované a kdy jsme v ideálním případě schopni nezaujatě pozorovat naše vlastní reakce na podněty identifikované v díle, jež právě prostřednictvím jejich reflexe ztrácejí sílu účinku, který mají mimo kontext umění. Zdůraznili jsme ovšem, že estetická funkce je živým faktorem usilujícím o nadvládu nad funkcemi mimoestetickými a že ne vždy se jí v rámci daného díla či v mysli daného diváka podaří svou bitvu o dominanci vyhrát. V uměleckém díle spolupůsobí estetická funkce s funkcemi jinými, kdy o její dominanci často rozhoduje kontext, který se v případě umění může stát součástí samotné identity díla, jakkoliv relativní. Identita díla se ovšem může měnit i s ohledem na normativní pozadí, prostřednictvím kterého k němu přistupuje divák.

Tradiční obraz jsme v práci opakovaně definovali jako objekt vymezený jeho tvarem, zarámováním i způsobem prezentace, které jako specifické identifikační rysy usnadňují kontemplaci v obraze nabídnutých obsahů, při eliminaci možnosti záměny s jinými typy objektů. Morfologie obrazu tak manifestuje jeho estetické funkcionálně-normativní určení, kdy rozpoznáním této funkce prostřednictvím jeho identifikačních rysů estetická funkce coby dominantní síla vyprázdní identifikované obsahy o jejich původní účel a navodí reflexi. Řekli jsme ovšem také, že totéž platí i pro konceptuální umění, a na závěr práce jsme v této souvislosti definovali kontextuální, seriální a procesuální kompozici, na jejichž základě se v konceptuálních dílech jako konvenčně vymezená síla spouští estetická funkce.

V souvislosti s procesuální kompozicí jsme na konci práce také tematizovali poslední z distinkcí dualistického paradigmatu, jíž jsme se v práci dotkli. Šlo o distinkci mezi uměním a životem. Řekli jsme, že i v samotném konceptu umění jako takovém je stopa dualismu, která determinuje spojení estetické funkce jako dominantní síly právě s objekty určitých morfologických rysů, jež nazýváme uměleckými díly. Principiálně lze totiž reflektovat i samotný život, vůči kterému se umění jako určitá oddělená kvazirealita konstituuje, a pokud je hranice mezi nimi narušena či dokonce prolomena, umění se rozplývá a při udržení reflexivního modu vnímání se stává meditací.

Na úplný závěr práce jsme v jejím dodatku uvedli funkcionálně-normativní teorii do možné souvislosti s kvantovou teorií, jíž lze považovat za určité překonání dualismu. Kvantová teorie namísto pevné hmoty definuje vnější skutečnost jako fluidní energii, jež se coby formativní princip manifestuje v nejrůznějších viditelných formách, což je i jedním ze znaků funkcionálně-normativní teorie. Funkcionálně-normativní teorie namísto distinkčního přístupu pojímá skutečnost jako tok hodnot v rámci spojitého silově-energetického pole, které se každým okamžikem v naší mysli konstituuje prostřednictvím antropologických, identifikačních i kulturně-společenských funkcionálně-normativních rámců.

Seznam citované literatury:

ALBERRO, Alexander – STIMSON, Blake (eds.). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 1999.

Art Quotes. Dostupné online: http://www.art-quotes.com/auth_search.php?authid=892#.XDFIIHqwXtE.

BABBITT, Irving. *The new Laokoon; an essay on the confusion of the arts*. Boston Houghton Mifflin company, 1924.

BEARDSLEY, Monroe C. – WIMSETT, William K. „The Intentional Fallacy“. *The Sewanee Review*, Vol. 54, No. 3, Jul. – Sep. 1946, s. 468–488.

BEARDSLEY, Monroe C. „Aesthetic Experience Regained“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Autumn 1969, Vol. 28, No. 1, s. 3–11.

BEARDSLEY, Monroe C. „Estetická definice umění“. In *Co je umění? Texty anglo-americké estetiky*, s. 237–254.

BEARDSLEY, Monroe C. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt, Brace&Co, 1958.

BINKLEY, Timothy. „Deciding about Art“. In MOGENSEN, Lars Aagaard (ed.). *Culture and Art*. Nyborg, 1976, s. 90–109.

BINKLEY, Timothy. „Piece: proti estetice“. In *Co je umění? Texty anglo-americké estetiky*, s. 277–302.

BOHM, David. *Wholeness and the Implicate Order*. Routledge, London and New York, 1980.

BOCHNER, Mel. „Seriální umění, systémy, solipsismus“. In *Minimal & Earth & Concept Art*, str. 115–118.

BUCHLOH, Benjamin. „Conceptual art 1962–1969: from the aesthetic of administration to the critique of institutions“. In *Conceptual Art: A Critical Anthology*, s. 516–521.

BULLOUGH, Edward. „„Psychická distance‘ jako faktor v umění a estetický princip.“. *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, s 10–30.

- CARROLL, Noël. „Art, Practice and Narrative“. *The Monist*, Vol. 71, No. 2, s. 140–156.
- CARROLL, Noël. „Historical Narratives and the Philosophy of Art“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1993, Vol. 51, No. 3, s. 313–326.
- CARROLL, Noël. „The Institutional Theory of Art“. In *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, London: Routledge 1999, s. 224–240.
- CARROLL, Noël. „The Specificity of Media in the Arts“. *The Journal of Aesthetic Education*, University of Illinois Press, Winter 1985, Vol. 19, No. 4, s. 5–20.
- CASSIRER, Peter. *Substance and Function and Einstein's Theory of Relativity*. Dover Publications Inc., 1953. Dostupné online:
<https://archive.org/details/substanceandfunc033163mbp>.
- CIPORANOV, Denis. „Definice pojmu umění a analytická estetika“. In *Co je umění? Texty anglo-americké estetiky*, s. 17–46.
- COSTELLO, Diarmuid. „Kant after LeWitt: Towards an Aesthetics of Conceptual Art“. In *Philosophy & Conceptual Art*, s. 92–115.
- COSTELLO, Diarmuid. „Kant and the Problem of *Strong* Non-Perceptual Art“. *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 53, No. 3, s. 277–298.
- COSTELLO, Diarmuid. „Kant podle Greenberga aneb osud estetiky v současné teorii umění“. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2009, č. 6–7, s. 44–66.
- CURRIE, Gregory. „Visual Conceptual Art“. In *Philosophy & Conceptual Art*, s. 33–50.
- DANTO, Arthur C. „Svět umění“. *Aluze*, 2009, čís. 1, s. 66–74.
- DANTO, Arthur C. „The Transfiguration of the Commonplace“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1974, Vol. 33, No. 2, s. 139–148.
- DE DUVE, Thierry. *Kant after Duchamp*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 1996.
- De SAUSSURE, Ferdinand. *Kurz obecné lingvistiky*. Praha: Academia, 1996.
- DESCARTES, René. *Principy filozofie*. Praha: Filosofía, 1998.

DICKIE, George. „Beardsley's Phantom Aesthetic Experience“. *The Journal of Philosophy*, 1965, Vol. 62, No. 5, s. 129–136.

DICKIE, George. „Bullough and the Concept of Psychological Distance“. *Philosophy and Phenomenological Research*, 1961, Vol 22, No. 2, s. 233–238.

DICKIE, George. „Co je umění? Institucionální analýza“. *Aluze*, 2008, č. 2, s. 81–89.

DICKIE, George. „Defining Art“. *American Philosophical Quarterly*, 1969, Vol. 6, No. 3, s. 253–256.

DICKIE, George. „Is Psychology Relevant to Aesthetics?“. *The Philosophical Review*, 1962, Vol. 71, No. 3, s. 285–302.

DICKIE, George. „The Institutional Theory of Art“. In CARROLL, Noël (ed.). *Theories of Art Today*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2000, s. 93–108.

DICKIE, George. „The Myth of Aesthetic Attitude“. In MARGOLIS, Joseph (ed.). *Philosophy Looks at the Arts*. Philadelphia: Temple University Press, 1987, s. 100–116.

DICKIE, George. *Aesthetics: An Introduction*. Indianapolis: Pegasus 1971.

DICKIE, George. *The Art Circle: A Theory of Art*. Chicago: Spectrum Press, 1997.

DUCHAMP, Marcel. „Apropos of ‚Readymades““. Dostupné online:
http://courses.ischool.utexas.edu/kimsmith/2009/fall/INF385H/Duchamp_Readymades.pdf.

DZIEMIDOK, Bohdan. „Spor o estetickou podstatu umění“. In *Co je umění? Texty anglo-americké estetiky*, s. 303–324.

FISCHER, Petr. „Duchampův Pisoár nejdůležitějším dílem 20. století“. BBC 2. 12. 2004.
Dostupné online:
http://www.bbc.co.uk/czech/worldnews/story/2004/12/041202_uk_art_pckg.shtml.

FLYNT, Henry. „Concept Art“. Dostupné online:
<http://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html>.

FRIED, Michael. „Umění a objektovost“. In *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*, s. 47–71.

- 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.
- GOODMAN, Nelson. „Routes of Reference“. *Critical Inquiry*, Autumn 1981, Vol. 8, No. 1, s. 121–132.
- GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007.
- GOODMAN, Nelson. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Hackett Publishing, 1968.
- GOODMAN, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett Publishing, 1978.
- GOODMAN, Nelson. *Způsoby světatvorby*. Bratislava: Archa, 1996.
- GREENBERG, Clement. „The Necesssity of Formalism“. *New Literary History*, 1971, Vol. 3, No. 1, s. 171–175.
- GREENGBERG, Clement. „Modernistická malba“. In *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*, s. 35–46.
- GREENGBERG, Clement. „Towards a Newer Laocoön“. Dostupné online: <http://west.slcschools.org/academics/visual-arts/documents/Laocoon.pdf>.
- GRYGAR, Štěpán. *Konceptuální umění a fotografie*. Praha: Akademie múzických umění 2004.
- GUTTMAN, Yair. „Conceptual Art: Conceptual Art and Philosophy“. In *Encyclopedia of Aesthetics 3*, New York: Oxford University Press, 1998, s. 421–427.
- GUYER, Paul (ed.). *Kant's Critique of the Power of Judgment: Critical Essays*. Rowman & Littlefield Publishers, 2003.
- HEISENBERG, Werner. *Fyzika a filosofie*. Praha: Aurora, 2001.

HIGGINS, Dick. „Synesthesia and Intersenses: Intermedia“. *Leonardo*, Vol. 34, No. 1, s. 49–54.

HLOBIL, Tomáš. *Jazyk, poezie a teorie nápodoby (Příspěvek k dějinám britské a německé estetiky 18. století)*. Univerzita Palackého v Olomouci, 2001.

HUMBLE, Paul N. „Duchamp's Ready-Mades: Art and Anti-Art“. *British Journal of Aesthetics*, Winter 1982, Vol. 22, No. 1, s. 52–63.

CHVATÍK, Květoslav. „Jan Mukařovský, Roman Jakobson a Pražský lingvistický kroužek“. In *Melancholie a vzdor*. Praha: Československý spisovatel, 1992.

JOHNSON, Jeannine. „New Criticism“. In *Encyclopedia of Aesthetics* 3, s. 349–353.

JUDD, Donald. „Specifické objekty“. In *Minimal & Earth & Concept Art*, s. 241–252.

KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975.

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.

KENNICK, William E. „Does Traditional Rest on a Mistake?“. *Mind*, Oxford Journals, Jul. 1958, Vol 67, No. 267, s. 317–334.

KOSUTH, Joseph. „Umění následuje filozofii I–III“. In *Minimal & Earth & Concept Art*, s. 270–298.

KRISTELLER, Paul Oskar. „The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II)“. *Journal of the History of Ideas*, University of Pennsylvania, Jan. 1952, Vol. 13, No. 1, s. 17–46.

KRISTELLER, Paul Oskar. „The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (I)“. *Journal of the History of Ideas*, University of Pennsylvania, Jan. 1952, Vol. 13, No. 1, s. 496–527.

KULKA, Tomáš – CIPORANOV, Denis (eds.). *Co je umění? Texty anglo-americké estetiky*. Filozofická fakulta UK v Praze, Pavel Mervart, 2010.

KULKA, Tomáš. „O Goodmanově teorii umění“. In *Jazyky umění*, s. 3–21.

- KULKA, Tomáš. *Umění a kýt*. Praha: Torst, 2000.
- LANGER, Susanne. *Feeling and Form: A Theory of Art*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953.
- LESSING, Gotthold Ephraim. „Laokoón alebo o hraniciach maliarstva a poézie“. In *Laokoón a iné estetické štúdie*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1961.
- LEVINSON, Jerrold. „Defining Art Historically“. *British Journal of Aesthetics*, 1979, No. 19, s. 232–250.
- LeWITT, Sol. „Odstavce o konceptuálnom umení“. In *Minimal & Earth & Concept Art*, s. 322–328.
- LeWITT, Sol. „Věty o konceptuálnom umení“, In *Minimal & Earth & Concept Art*, s. 329–333.
- LIPPARD, Lucy – CHANDLER, John. „The Dematerialization of Art“. In *Conceptual Art: A Critical Anthology*, s. 46–50.
- LIPPARD, Lucy. „Escape Attempts“. In *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, New York: Praeger, 1973, s. vii–xxii.
- LOCKWOOD, Louise. *Why Beauty Matters* [dokumentárny film]. Veľká Británie, BBC Two, 2009. Dostupné online: <http://www.bbc.co.uk/programmes/b00p6tsd>.
- MANDELBAUM, Maurice. „Rodové podobnosti a zobecňovanie v umení“. In *Co je umění? Texty anglo-americké estetiky*, s. 65–85.
- MORGAN, Robert C. – KAHN, Wolf – SANDLER, Irving. „Allan Kaprow the Happener“. *The Brooklyn Rail*, May 2006. Dostupné online: <http://brooklynrail.org/2006/05/art/allan-kaprow-19272006>.
- MORRIS, Robert. „Poznámky o sochařství“. In *Minimal & Earth & Concept Art*, s. 354–389.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“. In *Studie z estetiky*, Odeon, 1966, s. 7–65.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. „Estetická norma“. In *Studie z estetiky*, s. 94–99.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. „Místo estetické funkce mezi ostatními“. In *Studie z estetiky*, s. 80–93.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. „Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou?“. In *Studie z estetiky*, s. 100–110.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. „Problémy estetické hodnoty“. In *Cestami poetiky a estetiky*, Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 11–34.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. „Problémy estetické normy“. In *Cestami poetiky a estetiky*, s. 35–48.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. „Umění jako semiologický fakt“. In *Studie z estetiky*, s. 111–115.

OSHO. *Bdělá pozornost*. Beta, 2016

PEREGRIN, Jaroslav. „Obrat k jazyku a analytická filozofie“. In *Obrat k jazyku: druhé kolo (Jazyk, myšlení a svět v názorech postanalytických filosofů)*. Praha: Filozofia, 1998. Dostupné online: <http://jarda.peregrin.cz/mybibl/HTMLTxt/467.htm>.

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

RAMACHANDRAN, Vilayanur Subramanian. *Mozek a jeho tajemství*. Praha: dybbuk, 2013.

ROBINSON, Howard. "Dualism". In ZALTA, Edward N. (ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Fall 2017. Dostupné online: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/dualism/>.

ROSENBERG, Harold. „De-aestheticization“. In *Conceptual Art: A Critical Anthology*, s. 220–223.

SAUNDERS, Frances S. „Modern art was CIA ‚weapon‘“. In *Independent*, 22. 10. 1995. Dostupné online: <http://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html>.

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

SIBLEY, Frank. „Estetické pojmy“. In ZUSKA, Vlastimil (ed.). *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Univerzita Karlova v Praze, Nakladatelství Karolinum 2003, s. 23–48.

SILVERS, Anita. „The Artworld Discarded“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Summer 1976, Vol. 34, No. 4, s. 452–453.

SRP, Karel (ed.). *Minimal & Earth & Concept Art*. JazzPetit, 1982.

STEINER, Peter. *Ruský formalismus. Metapoetika*. Host, 2011.

THÉRA, Nyanaponika. *Jádro buddhistické meditace*. DharmaGaia, 2013.

WALTON, Kendall. „Kategorie umění“. In ZUSKA, *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*, s. 23–48.

WEITZ, Morris. „Role teorie v estetice“. In *Co je umění? Texty anglo-americké estetiky*, s. 84.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Filosofická zkoumání*. Praha: Filosofia, 1998.

WOLLHEIM, Richard. „The Institutional Theory of Art“, In *Art and its Objects*, Cambridge: 1980, s. 157–166.

ZEMACH, Eddy M. „Neexistuje identifikace bez hodnocení“. In *Co je umění? Texty anglo-americké estetiky*, s. 219–236.

ZUSKA, Vlastimil. *Estetika – úvod do současnosti tradiční disciplíny*. TRITON, 2001.