

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

**Bakalářská práce**

**Filosofie a postmoderní výtvarné umění**

**Eliška Valdmanová**

Plzeň 2017

**Západočeská univerzita v Plzni**  
**Fakulta filozofická**

Katedra filozofie

**Studijní program Humanitní studia**

**Studijní obor Humanistika**

**Bakalářská práce**

**Filosofie a postmoderní výtvarné umění**

**Eliška Valdmanová**

*Vedoucí práce:*

PhDr. Jana Černá, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2017

Prohlašuji, že jsem práci zpracoval(a) samostatně a použil(a) jen uvedených pramenů a literatury.

*Plzeň, duben 2017*

.....

Chtěla bych poděkovat PhDr. Janě Černé, Ph.D. za vedení mé bakalářské práce,  
cenné rady a odborný dohled.

# Obsah

<b>1</b>	<b>Úvod</b>	<b>7</b>
<b>2</b>	<b>Postmoderní filosofie a umění</b>	<b>9</b>
2.1	<i>Pojem „postmoderna“ podle Wolfganga Welsche</i>	9
2.2	<i>Vztah postmoderny a moderny</i>	10
2.3	<i>Postmoderní pluralita</i>	12
2.4	<i>Postmoderní a konceptuální umění</i>	13
2.4.1	Postmoderní umění	13
2.4.2	Konceptuální umění	14
2.5	<i>Postmoderní umění a role vnímatele</i>	15
2.6	<i>Problém rozumění</i>	17
<b>3</b>	<b>Postmoderní estetické koncepce</b>	<b>18</b>
3.1	<i>J.-F. Lyotard</i>	18
3.1.1	Lyotardova filosofie vznešena	18
3.1.2	Lyotard a neprezentovatelné	22
3.1.3	Smyslová matérie	23
3.2	<i>Wolfgang Welsch</i>	27
<b>4</b>	<b>Postmoderna v umění</b>	<b>27</b>
4.1	<i>Barnett Newman</i>	27
4.1.1	Newman a Lyotard	29
4.1.2	Newmanovy úvahy o umění	31
4.2	<i>Marcel Duchamp</i>	32
4.3	<i>Daniel Buren</i>	35
<b>5</b>	<b>Závěr</b>	<b>37</b>
<b>6</b>	<b>Resumé</b>	<b>39</b>
<b>7</b>	<b>Seznam použitých zdrojů</b>	<b>40</b>
<b>8</b>	<b>Seznam obrazů v obrazové příloze</b>	<b>42</b>
<b>9</b>	<b>Obrazová příloha</b>	<b>43</b>



# 1 Úvod

Cílem mé bakalářské práce je prezentovat vztah filosofie a postmoderního výtvarného umění, a to především prostřednictvím koncepce J.-F. Lyotarda. První část práce zkoumá souvislosti mezi postmoderní filosofií a uměním. Druhá část práce je věnována estetickým koncepcím J.-F. Lyotarda a Wolfganga Welsche. Třetí část se zabývá interpretací reprezentativních děl postmoderních umělců.

První část s názvem *Postmoderní filosofie a umění* je členěna do několika dalších kapitol. V této části jsou vyloženy souvislosti mezi postmoderní filosofií a uměním. Také se zabývá otázkami, které postmoderní filosofii a umění spojují.

Kapitoly *Pojem „postmoderna“ podle Wolfganga Welsche, Vztah postmoderny a moderny a Postmoderní pluralita* postihují předpoklady a zásadní problémy postmoderní filosofie a umění. Tyto kapitoly tvoří pozadí pro nastínění vztahu postmoderní filosofie a umění. Kapitola *Postmoderní a konceptuální umění* pojímá rozdíly i souvislosti mezi uměním postmoderním a konceptuálním.

Kapitola *Postmoderní umění a role vnímatele* se snaží pojmout a vysvětlit roli vnímatele uměleckých děl a jeho komunikaci s uměním. Zde je důležitý předpoklad role diváka, který umělecké dílo aktivně vnímá a nechává ho na sebe působit.

Poslední oddíl první části práce s názvem *Problém rozumění* se zabývá problematikou vnímání uměleckých děl divákem. Tímto tématem se zabývá Albrecht Wellmer, který staví do opozice názory J.-F. Lyotarda a T. W. Adorna. Wellmerův rozbor předkládá dvě odlišná pojetí toho, jak lze vnímat umělecké dílo.

Druhá část práce analyzuje estetické koncepce J.-F. Lyotarda a Wolfganga Welsche. Pozornost je především věnována Lyotardově teorii a jeho pojetí klíčových kategorií vznešeného a neprezentovatelného. Welsch ve svém estetickém zkoumání rozebírá pojetí estetiky a anestetiky v postmoderním umění.

Třetí část práce nese název *Postmoderna v umění*, v kapitolách této části jsou vybráni reprezentativní postmoderní a konceptuální umělci a jejich díla. Výběr autorů je určený Lyotardovými kritérii výběru – tedy zahrnuje výrazné osobnosti postmoderního umění, jejichž práci se věnoval J.-F. Lyotard ve svých estetických úvahách.

Tato práce se nesnaží vylíčit celistvý přehled všech aspektů postmoderního umění, ale představit jeho základní stanoviska a popsat souvislosti mezi postmoderní filosofií a uměním.



## 2 Postmoderní filosofie a umění

### 2.1 Pojem „postmoderna“ podle Wolfganga Welsche

Pojem postmoderna se používá zhruba od sedmdesátých let 20. století. Tento pojem má pozitivní i negativní význam. Podle Welsche je výraz postmoderna sporný. Spornost pojmu spatřuje za prvé v jeho legitimitě, je prý jen „reklamním trikem módních proroků“<sup>1</sup> a „současníkům nikdy nepříslušelo určovat hranice epoch“<sup>2</sup>, to je úkol určený spíše pro generace pozdější.

Za druhé je výraz postmoderna sporný v tom, ve které oblasti se používá. Welsch píše: „Tento původně literárněvědný pojem zachvátil postupně i jiné obory, nejdříve architekturu a po ní malířství, potom zasáhl sociologii, značné konjunkturny se domohl ve filosofii, a dnes se zdá, že před nákazou tímto virem již není bezpečná žádná oblast.“<sup>3</sup> První oblastí umění, ve které se postmoderna projevila, je tedy architektura. Do architektury pronikl tento pojem díky americkému architektovi a kritikovi Charlesi Jencksovi, který v roce 1977 vydal dílo s názvem *Jazyk postmoderní architektury*. Podle Jenckse se postmoderní architektura pokouší o dvojí kódování, tedy nezaměřuje se jen na kulturní elitu, jako je tomu u moderní architektury, ale i na jiné vrstvy obyvatelstva. Tento cíl se jí může podařit splnit, když „zkombinuje různé architektonické jazyky.“<sup>4</sup> Pak může stavba oslovit jak odborníky v oboru, tak širokou veřejnost, nebo místní obyvatele.<sup>5</sup>

Další problém, který je s pojmem postmoderna spojen, je podle Welsche v jeho časovém počátku. Poprvé se výraz začal používat ve Spojených státech amerických, ve spojení s fenomény padesátých let. Do Evropy však postoupil až v letech sedmdesátých.<sup>6</sup>

Welsch poukazuje na různé názory o tom, co vlastně postmoderna je. Jedni tento fenomén vnímají negativně, jiní její příchod vítají, ba dokonce oslavují. Tyto rozporné názory se týkají i koncepce plurality, kterou postmoderna zastává.<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> WELSCH, Wolfgang. *Naše postmoderní moderna*. s. 19.

<sup>2</sup> Tamtéž. s. 19.

<sup>3</sup> Tamtéž. s. 19.

<sup>4</sup> Tamtéž. s. 29.

<sup>5</sup> Tamtéž. s. 28-32.

<sup>6</sup> Tamtéž. s. 20.

<sup>7</sup> Tamtéž. s. 20-21.

## 2.2 Vztah postmoderny a moderny

Pojmy moderna a postmoderna od sebe nelze striktně rozlišovat. Tento názor preferuje jak Lyotard: „*Modernost je ze své podstaty a bez ustání těhotná svou postmoderností.*“<sup>8</sup>, tak Welsch: „*A proto moje základní teze, že postmoderna je vlastně radikální moderna tohoto století.*“<sup>9</sup> Postmodernu tedy podle Lyotarda lze považovat za „přepis“ moderny. Tento přepis můžeme uchopit jako „vynulování hodin“, jako návrat, který zahájí novou periodizaci. Avšak toto vnímání postmodernismu nelze ztotožnit s Lyotardovým postmodernem, protože to se vyhýbá periodizačním sklonům moderny. „*Periodizace dějin vychází z posedlosti, která je pro modernost charakteristická.*“<sup>10</sup>, což ale podle Lyotarda neplatí pro postmodernost.

Lyotard podává akceptovatelnější význam „přepisu“ moderny. Připodobňuje ho k Freudově psychoanalýze a jeho pojmu per-laborace, který vyjadřuje „*úsilí zaměřené na promýšlení toho, co je nám v každé události a ve smyslu každé události ze samotné podstaty věci skryto.*“<sup>11</sup> Freud ve své psychoanalýze užívá „*rovnoměrně rozprostřené pozornosti*“, která spočívá v tom, že psychoanalytik věnuje pozornost všem vysloveným větám pacienta.<sup>12</sup> Stejným způsobem postmoderna vnímá jednotlivé prvky moderny, avšak v případě postmodernismu již bez historické souvislosti. „*Je zřejmé, že takové přepsání nepřináší žádné poznání minulosti.*“<sup>13</sup>, píše Lyotard.

Součástí přepisu moderny postmodernou je také delegitimizace metanarativních příběhů, které jsou pro modernu typické. Tento přístup je charakteristický také pro Lyotardovu filosofii, který v teoretické rovině postihuje tuto delegitimizaci jako jeden z prvních. Podle Lyotarda metanarativní příběhy nejsou mýty, těm se podobají pouze účelem: „*Mají zajisté tak jako mýty za účel legitimizovat společenské a politické instituce a praktiky, ustavení zákonů, různé etiky a způsoby myšlení.*“<sup>14</sup> Avšak tyto „*velké příběhy*“ nenacházejí svou legitimitu v minulosti, tak jako to činí mýty, nýbrž v budoucnosti. Metanarativní příběhy chtějí přichystat Ideu

---

<sup>8</sup> LYOTARD, Jean-François. *Návrat a jiné eseje*. s. 206.

<sup>9</sup> WELSCH, Wolfgang. *Naše postmoderní moderna*. s. 53.

<sup>10</sup> LYOTARD, Jean-François. *Návrat a jiné eseje*. s. 207.

<sup>11</sup> Tamtéž. s. 208.

<sup>12</sup> Tamtéž. s. 213.

<sup>13</sup> Tamtéž. s. 215.

<sup>14</sup> LYOTARD, Jean-François: *O postmodernismu: Postmoderno vysvětlované dětem: Postmoderní situace*. s. 29.

budoucnosti, která v ní má být uskutečněna. Touto Ideou může být podle Lyotarda například svoboda, socialismus či pokrok.<sup>15</sup>

Podle Lyotarda ale tato velká vyprávění v postmoderní době ztratila svou přesvědčivost a moc, a jsou nahrazena drobnými příběhy, „jazykovými hrami“. Namísto jednotného a univerzálního vysvětlení reality tak postmoderna nabízí pluralitu dílčích nesouměřitelných významů. Legitimnost těchto řečových her však podle Lyotarda nespočívá v konsenzu, ten podle něj pouze „znásilňuje heterogenost řečových her.“<sup>16</sup> Tuto legitimnost Lyotard nachází již ve Wittgensteinově pojetí řečových her, od něž si tento pojem také vypůjčil. Wittgenstein dle Lyotarda „*Ve svém průzkumu řečových her vytyčil perspektivu jiného druhu legitimizace, než je performativita. Právě tato perspektiva je perspektivou postmoderního světa.*“<sup>17</sup> Legitimizace řečových her tedy podle Lyotarda nepřichází odjinud, než z řečové praxe a vzájemné komunikace účastníků řečových her.<sup>18</sup>

Pro postmodernu je typické hledání nových pravidel. Postmoderna se nespokojuje s již objeveným. Naopak vše poznané je v postmoderní době zpochybňováno. „*Všechno, co je uznávané, třeba teprve od včerejška, má být předmětem podezření. Jaký prostor zpochybňuje Cézanne? Prostor impresionistů. Jaký objekt zpochybňuje Picasso a Braque? Objekt Cézannův. S jakým uznávaným předpokladem Duchamp chce skoncovat v roce 1912? S tím, že je třeba dělat obraz, i kdyby to byl obraz kubistický. A Buren podrobuje zpochybňujícímu tázání jiný předpoklad, o němž soudí, že Duchampovo dílo ho ponechává nedotčený: místo prezentace díla.*“<sup>19</sup> Toto zpochybňování se stává nekončícím procesem, a proto lze postmodernismus chápat jako neustálý přepis moderny. Lyotard píše: „*Nějaké dílo se může stát moderním, jen když je nejprve postmoderním. Takto chápaný postmodernismus není modernismus dospívající k svému konci, nýbrž modernismus ve stavu zrodu, a tento stav je stálý.*“<sup>20</sup>

---

<sup>15</sup> Tamtéž. s. 29.

<sup>16</sup> Tamtéž. s. 98-99.

<sup>17</sup> Tamtéž. s. 147.

<sup>18</sup> Tamtéž. s. 147.

<sup>19</sup> Tamtéž. s. 26.

<sup>20</sup> Tamtéž. s. 26.

## 2.3 Postmoderní pluralita

Základním principem postmoderní doby je pluralita. Pluralita se týká všech oblastí, které postmoderna postihuje. Postmoderna se staví proti jednomu dominantnímu názoru a obhajuje svobodu myšlení. Welsch k tomuto principu píše: *„Postmodernu zde chápeme jako stav radikální plurality, postmodernismus pak hájíme jako jeho uchopení.“*<sup>21</sup>

V postmoderní společnosti se mění hodnoty uznávané jedincem i společností. Již neexistuje jedna univerzální hodnota, ale pluralita umožňující existenci několik hodnotových systémů. Odrazem tohoto stavu společnosti je i postmoderní filosofie a umění. Welsch tuto změnu v mnohost a různost vnímá kladně a postmoderní dobu chápe jako přirozenou etapu dějin. Pluralita podle něj vyvstává z *„důvodů dějinné zkušenosti a z motivů svobody.“*<sup>22</sup>

Tato mnohost hodnotových systémů může spět ke stavu společnosti plné chaosu a konsenzu vzájemných neshod. Avšak není tomu tak, podle Welsche by mnohost a rozmanitost měla směřovat k demokratickému stavu společnosti. *„Tuto pluralizaci bychom zásadně podcenili, pokud bychom ji vykládali jako pouhý proces rozkladu jednoty. Neboť docela uvnitř běží o pozitivní vizi. Je neoddělitelná od skutečné demokracie.“*<sup>23</sup>, napsal Welsch.

S principem plurality přichází v postmoderní společnosti změna v myšlení jako takovém. Welsch uvádí nový pojem, který nazývá „transverzální rozum“. Welsch píše: *„Je třeba rozvinout zcela novou koncepci rozumu, která ani neignoruje míru skutečné difference, ani se zbytečně nevzdává nároků na komunikaci, nýbrž ukazuje i zachovává hranice rozdílných forem racionality a umožňuje a realizuje přechody a střetávání mezi nimi, a která potud obnovuje klasickou funkci rozumu vůči výtvorům rozvažování. Tento - specificky „postmoderní“ – koncept rozumu zde charakterizujeme jako „transverzální rozum“.“*<sup>24</sup> Transverzální rozum je otevřen všem názorovým koncepcím postmoderní doby. Tento rozum není jen formální rovností mezi racionalitami, podle Welsche musí být transverzální rozum něčím víc. Pro Welsche je transverzální rozum „k pluralitě

---

<sup>21</sup> WELSCH, Wolfgang. *Naše postmoderní moderna*. s. 12.

<sup>22</sup> Tamtéž. s. 13.

<sup>23</sup> Tamtéž. s. 13.

<sup>24</sup> Tamtéž. s. 16.

vztažená schopnost spojení a přechodu mezi formami racionality.“<sup>25</sup> Dle Welsche se rozum liší od rozvažování. Rozvažování se týká pouze jedné konkrétní oblasti, ale rozum nemá být omezen pouze na jednu oblast. Transverzální rozum spěje k totalitě vědění, ale jen ve spojování a přechodech mezi formami myšlení. Podle Welsche je transverzální rozum omezenější a přitom otevřenější. „Prosazuje pluralitu jako formu rozumu.“<sup>26</sup> Transverzální rozum není podle Welsche novým druhem rozumu, ale představuje jeho nové chápání.<sup>27</sup>

## 2.4 Postmoderní a konceptuální umění

### 2.4.1 Postmoderní umění

Postmoderna se v malířství začíná projevovat od sedmdesátých let 20. století. Podle Wolfganga Welsche se však pojmu „postmoderna“ ve výtvarné oblasti užívá daleko méně než v architektuře. Na rozdíl od architektury výtvarné umění modernu zcela neodvrhuje. Malířství v moderně určitým způsobem pokračuje, ale zároveň ji odmítá. Zahrnuje v sobě „nejen velkou abstrakci, nýbrž právě tak velký realismus.“<sup>28</sup>

Pluralita se v umění projevuje zejména velkým množstvím různých stylů a žánrů. Robert Silverio k této pluralitě píše: „V oblasti umění znamená dvoj- a vícerozměrnost především pluralitu stylů, které nejsou ničím jiným než vizuálními jazyky.“<sup>29</sup> Pojem vizuální jazyky Silverio chápe jako různé způsoby či formy vizuální komunikace. Pluralita vizuálních jazyků se v umělecké praxi projevuje překrýváním a mísením různých uměleckých stylů v jednom díle.<sup>30</sup> Pluralitu stylů, o níž Silverio hovoří se projevuje již v Jencksově díle *Jazyk postmoderní architektury*. Jencks zde píše o postmoderní architektuře, která je pojímána jako jazyk, název této knihy tedy není náhodný. Postmoderní architektura se od architektury moderní podle Jenckse liší tím, že užívá dva architektonické jazyky současně, ty se v architektuře prolínají, a umožňují tak „dvojitý kódování“. Díky tomuto kódování je postmoderní architektura čitelná pro více vrstev obyvatelstva. „Dvojitý kódování“ je však pouze minimální vyjádření pro

---

<sup>25</sup> Tamtéž. s. 135.

<sup>26</sup> Tamtéž. s. 136.

<sup>27</sup> Tamtéž. s. 135-136.

<sup>28</sup> Tamtéž. s. 33.

<sup>29</sup> SILVERIO, Robert. *Postmoderní fotografie: fotografie jako umění na konci dvacátého století*. s. 10.

<sup>30</sup> Tamtéž. s. 10.

„vícenásobné kódování“. Postmoderní budova tedy oslovuje nejméně dvě vrstvy obyvatelstva.<sup>31</sup>

Silverio poukazuje na to, že pro postmoderní umělce je pluralita cílem. Umělci prostřednictvím mísení stylů poukazují na nejednotnost nebo dokonce rozporuplnost světa. Tento jev Silverio popisuje tak, že podle něj postmoderní umělci „*svou vícejazyčnost staví na odív, silně ji zdůrazňují, přímo se jí chlubí. Vytvářejí tak záměrnou víceznačnost uvnitř jediného díla. Absurdní rozporuplnost je pro ně cností.*“<sup>32</sup> Avšak dílo, které obsahuje kombinaci několika různých stylů může být pro diváka interpretační problém.

Příkladem rozporuplnosti světa, chápané umělcem, může být obraz Reného Magritta s názvem *Toto není dýmka*. Na tomto díle je vyobrazena kresba dýmky s francouzským nápisem „*Ceci n'est pas une pipe*“ – Toto není dýmka. Tímto obrazem a jeho interpretací se zabývá filosof Michael Foucault v knize *Toto nie je fajka*. Otázkou v díle tedy je: Co přesně není dýmka? Nápis není dýmku a ani namalované vyobrazení není reálnou dýmku. Zde cítíme rozpor mezi tím, co vidíme, a tím, co víme.<sup>33</sup>

Foucault předkládá několik různých způsobů „čtení“ tohoto textu, ale nedochází k jednoznačnému odhalení. Toto odhalení neexistuje, je jen momentálním rozhodnutím vnímatele díla, které ale může být v následujícím okamžiku popřeno a nahrazeno novým pohledem. Foucault tedy dospívá k výsledku: „*Nikde tu nie je fajka*“<sup>34</sup> Text obrazu „Toto není dýmka“ Foucault nechápe jen jako pouhou tezi, ale hledá za ním výpověď. Výpověď se ale nachází mimo prostor obrazu. Foucault píše: „*výpověď spochybňuje zjavnú identitu figúry a meno, čo jej zvyčajne dávame.*“<sup>35</sup> Čtení obrazu nás tedy nevede k jednomu významu, ale spíše k odhalování souvislostí a odkazů mezi textem a kresbou, kterých může být nekonečně mnoho.

#### 2.4.2 Konceptuální umění

Konceptuální umění vzniklo v polovině šedesátých let 20. století ve Spojených státech amerických. Umělec, který se konceptuálním uměním zabývá zkoumá vyjadřovací prostředky a jejich funkce a odmítá klasické metody výtvarného umění. Pro

---

<sup>31</sup> WELSCH, Wolfgang. *Naše postmoderní moderna*. s. 29-30.

<sup>32</sup> SILVERIO, Robert. *Postmoderní fotografie: fotografie jako umění na konci dvacátého století*. s. 11.

<sup>33</sup> FOUCAULT, Michel. *Toto nie je fajka*. s. 17-18.

<sup>34</sup> Tamtéž. s. 33.

<sup>35</sup> Tamtéž. s. 42.

konceptuální umění je typické povýšení konceptu, myšlenku díla nad jeho materiální stránku. Konceptuální umění také narušuje hranici mezi tím, co za umění považovat lze a co tradičně za umění není považováno.<sup>36</sup> Důležitý je především koncept umění, přičemž není brán zřetel na to, jestli je umění prezentováno jako obraz či schéma. Konceptuální umění přináší překvapivé, nahodilé či nevšední výsledky, které z pohledu současnosti odhalily nefunkčnost tradičního modelu umění.<sup>37</sup>

První, kdo myšlenky konceptuálního umění formuloval, byl americký umělec a teoretik Sol LeWitt v eseji s názvem *Paragraphs on Conceptual Art*, vydané v roce 1967. LeWitt agituje umění, které ze svých děl vylučuje subjektivitu a expresivitu. Také zdůrazňuje že to, co umění mělo reprezentovat nahradilo zvýraznění významu procesu jeho tvorby, přičemž vizuální stránka není z díle zcela vyloučena.<sup>38</sup>

Další esejí, která konceptuální umění ovlivnila, byla stať umělce a teoretika umění Josepha Koshuta s názvem *Art after Philosophy*. Koshut se pokouší o definici umění na základě kritických zkušeností vývoje výtvarného umění a filosofie. Popisuje konceptuální umění, jako umění bez vazeb k okolní realitě i k filosofii, jediné, k čemu se má vztahovat, je umění samotné. Aby toto umění mohlo být uměním musí se podle Koshuta zbavit estetické stránky, která je svázaná s jeho filosofickou částí. Ale později se ukázalo, že tento požadavek nemůže být v praxi realizován.<sup>39</sup>

V konceptuálním umění je důležitý pojem dematerializace umění, neboli potlačení materiálních aspektů díla. Tento termín se objevil v článku Lucy Lippard a Johna Chandlera, který nese název *The Dematerialization of Art*. V této eseji autoři popisují konceptuální umění jako umění dematerializované, které se soustředí spíše na myšlenkový proces a ne na ten realizační. Avšak tento článek se setkal s rozporuplnou odezvou.<sup>40</sup>

## 2.5 Postmoderní umění a role vnímatele

Postmoderní a konceptuální umění je takovým uměním, které ve svém základu obsahuje nejvíce filosofické podstaty. To se projevuje především tím, že není až tak

---

<sup>36</sup> Glennová, Martina. *Konceptuální umění [online]*. © 1999-2017 [cit. 2017-03-09]. Dostupné z: <http://www.artmuseum.cz/>.

<sup>37</sup> GRYGAR, Štěpán. *Konceptuální umění a fotografie*. s. 41.

<sup>38</sup> Tamtéž. s. 31-32.

<sup>39</sup> Tamtéž. s. 35.

<sup>40</sup> Tamtéž. s. 27-31.

důležitý předmět umění či způsob zpracování jako myšlenka, která stojí za jeho vznikem. Pro Lyotarda je umělec vlastně v roli filosofa, jelikož skrze svou tvorbu utváří nová pravidla.<sup>41</sup>

Filosofické uvažování 20. století se uchyluje ke zkoumání jazyka. Není tomu jinak ani v oblasti umělecké, kdy je předmětem zájmu samotný jazyk umění. Postmoderní malířství vyhledává různé prostředky malířského vyjadřování a umělecké dílo se tak stává prostorem pro filosofické zkoumání. Lyotard píše: „*Malířství se stává filosofickou činností: pravidla uspořádání obrazového materiálu ještě nejsou vyslovena a čekají na své použití. Pravidlem malířství se stává spíše hledat tato pravidla uspořádání obrazového materiálu, stejně jako se filosofie začíná zabývat uspořádáním filosofické řeči.*“<sup>42</sup>

V postmoderním umění tedy vlastně mizí otázka, z jakého materiálu je umělecké dílo utvořeno. Tato dematerializace umění dopadá jak na umělce, tak na diváka, respektive vnímatele umění. Umělec může tvořit nezávisle a neomezeně bez ohledu na materiál. Avšak vnímatel může dospět k názoru, že tomuto umění nerozumí a následně o něj nejeví zájem. Ztráta matérie také způsobuje ztrátu smyslu umění jako řemesla. Podle Lyotarda to však nemá negativní dopad: „*To, že ruka a řemeslo byly vystřídány mechanikou a průmyslovými postupy, by nebylo samo o sobě žádnou katastrofou, leda pro toho, kdo věří, že umění je ve své podstatě výrazem geniální individuality, vyzbrojené elitním řemeslným výcvikem.*“<sup>43</sup> Také uvádí příklad Marcela Duchampa a jeho „ready-made“, který se parodicky vyjadřuje k uměleckému řemeslu a malířství.<sup>44</sup>

Rolí vnímatele vzhledem k umění se zabývá také Umberto Eco v knize *O zrcadlech a jiné eseje*. Eco vnímá každé umělecké dílo jako fyzický předmět, který se nezávisle na konzumaci diváků opotřebovává. Dodává, že toto opotřebení se týká i umění konceptuálního, které se uskutečňuje v určitém gestu, či v čistě mentálním odkazu.<sup>45</sup> Eco nepochybuje o tom, že divák by měl každé umělecké dílo zhlédnout až

---

<sup>41</sup> LYOTARD, Jean-Francois: *O postmodernismu: Postmoderno vysvětlované dětem: Postmoderní situace*. s. 28.

<sup>42</sup> LYOTARD, Jean-François. *Návrat a jiné eseje*. s. 58

<sup>43</sup> LYOTARD, Jean-Francois: *O postmodernismu: Postmoderno vysvětlované dětem: Postmoderní situace*. s. 20.

<sup>44</sup> Tamtéž. s. 20-21.

<sup>45</sup> ECO, Umberto. *O zrcadlech a jiné eseje: znak, reprezentace, iluze, obraz*. s. 149-150.



několikrát, právě proto, aby mu při prvním pohledu neunikly detaily, kterých si může všimnou právě při pohledu druhém. Podle něj některá díla sama vyžadují tento přístup, aby při každém dalším prohlížení obohatila divákovo pochopení díla, jak plyne z jejich poetiky.<sup>46</sup>

Eco uvádí příklad *informelu* a *action paintingu*, jejichž díla musí být nazírány několikrát. Při prvním pohledu se totiž divák soustředí jen na shluk materiálu na plátně, ale při pohledu druhém obraz sám vyžaduje, aby jej pozorovatel vnímal jako nehybnou stopu jeho utváření a plně prožil časový průběh vytvářejícího malířského gesta. Obraz tak vypráví fáze vlastního vznikání. Avšak je jen na vůli pozorovatele obrazu, zda vloží do vnímání díla časové hledisko, nebo ho bude pozorovat bez ohledu na čas, který byl nezbytný k jeho vytvoření.<sup>47</sup>

Úloha diváka je důležitá v tom, že umělecké dílo v úplném slova smyslu vzniká tehdy, kdy je viděno, prožíváno, vnímáno.

## 2.6 Problém rozumění

O tomto problému hovoří německý filosof Albrecht Wellmer v knize *K dialektice moderny a postmoderny*. Zde se snaží zachytit rozpor mezi názory T. W. Adorna a J. - F. Lyotarda v problematice účelu umění. Pro Adorna je podle Wellmera účelem umění poznání, estetická zkušenost podle Adorna potřebuje filosofické objasnění, aby se neztratil její význam. Naopak Lyotardovo stanovisko je podle Wellmera zcela opačné. Podle Lyotarda „*nespočívá účel umění v uchopení toho, co umění znamená, nýbrž – prostřednictvím toho, co znamená – v probuzení estetických pocitů*“<sup>48</sup>

Tento rozpor mezi Lyotardovým a Adornovým názorem na účel umění je možné pochopit jako protiklad mezi smyslem a emocionálním účinkem uměleckého díla. Wellmer píše: „*Estetickému objektu by bylo možno rozumět jako silovému poli a poli napětí, avšak na rovině smyslu; a jako souvislosti smyslu, jehož rozumějící opakování se rovná vyzářování energie: umění coby druhá příroda, ovšem taková, která začíná mluvit.*“<sup>49</sup> Umělecké dílo je tedy pro Wellmera rozepří mezi jeho smyslem a účinkem.

Pokud se začneme zabývat sémiotickou stránkou uměleckého díla, objevuje se právě problém rozumění. Pokud podle Wellmera hovoříme o této sémiotické dimenzi,

---

<sup>46</sup>Tamtéž. s. 152-153.

<sup>47</sup>Tamtéž. s. 153.

<sup>48</sup>WELLMER, Albrecht. *K dialektice moderny a postmoderny: kritika rozumu po Adornovi*. s. 33-34.

<sup>49</sup>Tamtéž. s. 34.

znamená to, že umění vyžaduje rozumění. Umění tedy samo vyžaduje, aby bylo rozuměno. Wellmer píše: „*Má-li však jít o specificky estetické rozumění, nemůže se zde jednat o (pragmatické) rozumění slovům nebo větám literárního textu ani o poznávání předmětů na obraze: estetické rozumění se týká konfigurace prvků díla, „logiky“ jejich souvislosti.*“<sup>50</sup> Estetické rozumění uměleckého díla je tedy pro Wellmera porozuměním jeho vnitřní struktury.

Wellmer dále zmiňuje Kantovu estetiku, ve které se souvislost mezi sémiotikou a energií uměleckého díla pokoušel Kant zachytit v pojmu „*reflexního estetického zálibení*“<sup>51</sup>. „*Kant zastává názor, přeneseno do roviny našich úvah, že rozšíření kognitivní, perceptivní a afektivní schopnosti tvoří nejen účinek estetického rozumění, nýbrž zároveň jeho podmínku: umělecké dílo prolamuje jistoty našich navyklých způsobů vnímání a myšlení, a tím nám otevírá nový smysl; může nám být srozumitelné jen proto, že nás šokuje, dojíká anebo uvádí do pohybu. Estetický účinek a estetické rozumění se navzájem překřičují; jedno není bez druhého.*“<sup>52</sup> V tomto případě bychom podle Wellmera v souladu s Lyotardovým názorem mohli negaci smyslu nebo reprezentaci v umění rozumět pouze jako ne-smysl, tedy jen jako čistou energii.<sup>53</sup>

## 3 Postmoderní estetické koncepce

### 3.1 J.-F. Lyotard

#### 3.1.1 Lyotardova filosofie vznešena

Klíčovým pojmem v Lyotardově pojetí estetiky je pojem vznešeno. První, kdo tento výraz použil byl Pseudo-Longinos, který mu v 1. století věnoval celý traktát s názvem *Peri tou hypsou* – O vznešenu. Pseudo-Longinos vznešeno charakterizuje jako výraz velkých a ušlechtilých ušlechtilých vášní, jako například v homérských esejích, které vyžadují citovou účast umělce i publika. Vznešeno tedy podle něj nevzniká přirozeně, ale je účinkem umění.<sup>54</sup> Loginus také nachází projevy vznešeného v řeči, taková řeč se pak stává nezapomenutelnou, neodolatelnou, a především podnětem

---

<sup>50</sup> Tamtéž. s. 34.

<sup>51</sup> Tamtéž. s. 36.

<sup>52</sup> Tamtéž. s. 36.

<sup>53</sup> Tamtéž. s. 36.

<sup>54</sup> ECO, Umberto: *Dějiny krásy*. s. 278.

k zamyšlení.<sup>55</sup> Konkrétní příklad vznešeného v jazyce Loginus shledává v rozrušování syntaxe, které považuje za přirozené a rozumné.<sup>56</sup>

Myšlenkou vznešena se v 18. století zabýval Edmund Burke v díle *Filozofické zkoumání vznešena a krásna* (1756). Zde Burke staví krásno proti vznešenu. Krásu charakterizuje jako rozmanitost, malost, hladkost, plynulé přechody, jemnost, čistotu a jasnost barev. Na rozdíl od krásna vznešeno obsahuje velikost, drsnost, omšelost, temnost. Jeho zdrojem je bolest a hrůza, ale jen pokud nejsou škodlivé stávají se předmětem potěšení.<sup>57</sup> Podle Burkeho je nejsilnějším lidským instinktem sebezachování. Pokud se cítíme v nebezpečí či ohrožení na životě, ale nejsme tímto nebezpečím ohroženi přímo, můžeme zakusit pocit vznešena. Bolest a nebezpečí se dle jeho názoru pojí s mnohem silnějšími prožitky než potěšení, které nám může přinést užívání si života.<sup>58</sup> Tímto předmětem nebezpečí může dle Burkeho být například ledovec, nekonečná pláň, jeskyně či nepřístupná skála. Vůči těmto objektům můžeme pociťovat temnotu, samotu, prázdno nebo ticho. Tyto pocity mohou být příjemné, pokud v nás vyvolávají hrůzu z něčeho, co nám nemůže ublížit nebo nás ovládnout.<sup>59</sup>

Definici vznešena také vymezil Immanuel Kant v *Kritice soudnosti*, vydané v roce 1790. Kant vznešené vidí nejen v uměleckých dílech, ale i v přírodě. Vymezuje vznešeno jako něco velkého a rozlišuje dva druhy vznešena – matematické a dynamické. Matematické vznešeno probouzí ideu nekonečna, něčeho, co přesahuje naše vnímání. Kant toto tvrzení předkládá takto: „*Příroda je tedy vznešená v těch svých jevech, jejichž názor s sebou nese ideu její nekonečnosti. To se nemůže dít jinak než nepřiměřeností i sebevětšího úsilí naší obrazotvornosti při odhadování velikosti předmětu.*“<sup>60</sup> Touto ideou nekonečna vzniká negativní požitek, při kterém pocítíme velikost naší subjektivity a představivosti. Tyto pocity v nás může vyvolat například pohled na hvězdnou oblohu, nebo na rozlehlý oceán, představa mléčné dráhy či průměru zeměkoule.<sup>61</sup> Dynamickou vznešenost charakterizuje Kant takto: „*Pro estetickou soudnost tak příroda může jen potud platit za moc, tedy za dynamicky*

---

<sup>55</sup> LYOTARD, Jean-François. *Putování a jiné eseje*. s. 130.

<sup>56</sup> Tamtéž. s. 132.

<sup>57</sup> Tamtéž. s. 290-291.

<sup>58</sup> BURKE Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Idea of the Sublime and Beautiful*. s. 59.

<sup>59</sup> ECO, Umberto. *Dějiny ošklivosti*. s. 272.

<sup>60</sup> KANT, Immanuel. *Úvod ke Kritice soudnosti: první verze*. s. 93.

<sup>61</sup> Tamtéž. s. 95.

vznešenou, pokud je nahlížena jako předmět strachu. Nějaký předmět však lze považovat za strašný, aniž bychom z něho měli strach, posuzujeme-li ho totiž tak, že si pouze myslíme případ, kdy bychom mu snad chtěli klást odpor, a že by přitom jakýkoliv odpor byl marný.<sup>62</sup> Příkladem dynamické vznešenosti je pozorování bouře, nebo vysoký vodopád mohutné řeky, kdy je naše mysl ohromena nekonečnou silou přírodních živlů, proti kterým je člověk malý a bezmocný.<sup>63</sup>

Lyotard se inspiroje všemi těmito koncepcemi vznešena a předkládá je v eseji *Vznešené a avantgarda*. Lyotard říká, že vznešené porušuje pravidla sdíleného vkusu kulturních elit, rozrušuje harmonii dokonalosti různých cností a účelu umění jakožto oslavu jména božského či lidského. Uvádí Diderota a jeho popis tohoto narušení: „Umělec přestává být veden kulturou která jej povýšila na původce a pána slavného poselství, je jakožto génius bezděčným příjemcem inspirace“<sup>64</sup>. Společnost se podle Lyotarda již neřídí společným konsenzem ohledně vkusu, není třeba zalíbit se jí, ale šokovat ji. Na tomto šokovém působení se také podílejí nedokonalosti, překračování hranic vkusu či ošklivost. Podle Lyotarda moderní pojetí vznešena vysvětluje to, že umění se již netýká původce děl, ale jejich příjemce a předmětem zkoumání je to, jak soudí a zakouší díla. Otázkou již není, jak umění vytvářet, ale jak ho zakoušet.<sup>65</sup>

Lyotard se uchyluje ke Kantovi, pro kterého je libost vyvolaná svobodnou harmonií mezi funkcí obrazů a funkcí pojmů před uměleckým dílem či přírodou. Pocit vznešeného pro Kanta znamená zalíbení vycházející z bolesti, kterého se nám dostává před něčím velkolepým či mocným. Avšak schopnost prezentace, imaginace nemůže poskytnout vhodnou reprezentaci této ideje. „*Tento nezdár výrazu vyvolává bolest, jakoby rozštěpení v subjektu mezi tím, co je s to chápat a tím, co je s to si představovat imaginací.*“<sup>66</sup> Fakt, že mohutnosti subjektu jsou zmatené, působí napětí a vzrušení, které je součástí vznešena. Lyotard konstatuje: „*V kantovské estetice je zároveň zárodečně obsažena avantgarda.*“<sup>67</sup>

---

<sup>62</sup> Tamtéž. s. 98.

<sup>63</sup> Tamtéž. s. 99.

<sup>64</sup> LYOTARD, Jean-François. *Putování a jiné eseje*. s.133.

<sup>65</sup> Tamtéž. s.134.

<sup>66</sup> Tamtéž. s. 135.

<sup>67</sup> Tamtéž. s. 136.

Liotard také poukazuje na Burkeho koncepci vznešena, ve které vyvolává vznešeno hrozba, že už nic nepřijde. To, že ono přicházení nenastane a přestane přicházet nazývá Burke hrůzou. Aby byl pocit vznešena vyvolán, je třeba, aby hrůza byla zdržena a oddalována. Toto zdržení hrozby nebezpečí vyvolává jistý druh zalíbení, které není pozitivním uspokojením, ale úlevou. Tuto libost Burke odlišuje od libosti pozitivní, kterou vyvolává krása, a nazývá ji *delight*. Liotard Burkeho teorii shrnuje: „*Vznešený pocit se tedy analyzuje tímto způsobem: nadmíru veliký či mocný předmět, hrozící duši tím, že ji připraví o všechno vyvstávání toho, co přichází, vyvolává v duši „ohromení“ (v případě menší intenzity pociťuje duše obdiv, úctu, respekt). Je ochromená, nehybná a jakoby mrtvá. Umění, které tuto hrozbu zdržuje, poskytuje libost ulehčení, delight.*“<sup>68</sup>

Podle Lyotardova názoru se sice Burkova i Kantova koncepce vznešena pohybuje spíše v období romantismu, avšak obě teorie již vytyčují cestu avantgardě. Zde se nejedná o pozorovatelné či dokonce o výrazné vlivy těchto koncepcí na umělce, mezi které lze řadit například Maneta, Cézanna či Picassa, podle Lyotarda jde o změnu v určení děl. Vnímatel uměleckého díla již nestojí jen o libé pocity vyvolané uměleckými díly, touží po zintenzivnění svých požitků z umění, stojí o ambivalentní slast. To je podle Lyotarda důvod, proč se avantgardní umění nesnaží o napodobování přírody či o napodobování jako takové. Umění usiluje o prezentování neprezentovatelného, o to, aby se stalo jedinečným a nepodřizovalo se stanoveným modelům.<sup>69</sup>

Hlavním cílem umění 19. a 20. století se tedy podle Lyotarda stává úkol svědčit o neurčitosti. Přesto jak již předeslal Burke ve svých esejích, toto svědectví lze předložit pouze určitým způsobem, jelikož plátno, barvy, linie i prostor jsou stále podřízeny reprezentaci. Liotard píše, že již Cézanne projevuje snahu o zaznamenání takzvaných „barevných počítků“ ve svých dílech. Avšak aby tyto počítky byly pochopeny je podle Lyotarda nutné, aby se divák poddal kompletní askezi, jinak pro něj bude dílo nesmyslným. Cézanna i celou avantgardu však podle Lyotarda sužuje pochybování. Tato pochybnost se týká toho, že malíř se obává pokrýt celé plátno, podle něj

---

<sup>68</sup> Tamtéž. s. 137.

<sup>69</sup> Tamtéž. s. 139.

nedostatečnými počitky, přičemž tyto počitky vnímá jako abstrakce. Avšak i tyto překážky úkol svědectví o neurčitosti postupně překonává.<sup>70</sup>

Avantgardní umění se dle Lyotarda pokouší zachytit smyslové *now* jako něco, co nemůže být prezentováno. Avantgarda se tak obrací k otázce „přijde to?“, ke které se připojuje jako k vyjádření své nouze, jež přichází v období úpadku malířství, jehož zásadou byla prezentace. Tímto způsobem však lze avantgardu řadit mezi estetiku vznešena.<sup>71</sup>

Tím, že avantgarda zkoumá toto vyvstání se zříká totožnění příjemce s avantgardním dílem, které před vyvstáním probíhalo. A tak se avantgardní umění setkává s nepochopením a dokonce potlačováním. Dle Lyotarda toto odmítání avantgardy vychází z tržní ekonomie. Odvahu umělcům vymknout se předem stanoveným pravidlům a snahu experimentovat se styly, nebo novými materiály do určité míry dává moc skepse či dokonce destrukce projevovaná v kapitalismu. V této ekonomii Lyotard shledává vznešenost v tom smyslu, že je vedená ideou nekonečnosti, která se projevuje v moci a bohatství. Avšak nesmíme se nechat zmást a zaměňovat ideu s pojmem.<sup>72</sup>

Lyotard se spolu s avantgardou táže, jak je možné nahradit to, co nově přichází s oním *now*. Umělecký trh je stejně jako každý jiný ovlivněn pravidlem nového, což může umělce svádět. Inovace tak může být zaměněna s událostí. Vnímatelé umění i umělci si tedy mohou vydedukovat, že dílo je avantgardní úměrně tomu, jak je zbaveno významu. Podle Lyotarda se vznešenost v tomto bodě promítá do spekulací o umění, a ne do umění samotného. „*Úkolem avantgardy je i nadále rozvracet nárok ducha zmocnit se času. Vznešený pocit je jménem tohoto oprošťování.*“<sup>73</sup>, píše Lyotard.

### 3.1.2 Lyotard a neprezentovatelné

Nyní ovšem vyvstává otázka, jak zpodobnit vznešeno, když jakákoli prezentace předmětu, který vyvolává onen pocit vznešena je tak bolestně nedostatečná a tyto ideje jsou tím pádem neprezentovatelné.

Moderní umění se toto neprezentovatelné snaží reprezentovat a to tak, že se vyhýbá figuraci či zpodobňování. Jelikož ale neprezentovatelné prezentovat nelze,

---

<sup>70</sup> Tamtéž. s. 140-141.

<sup>71</sup> Tamtéž. s. 142.

<sup>72</sup> Tamtéž. s. 142-145.

<sup>73</sup> Tamtéž. s. 147.

jedná se pouze o narážky na ono neprezentovatelné.<sup>74</sup> V této souvislosti Lyotard uvádí literární dílo Proustovo či Joyceovo, ve kterých můžeme nalézt náznaky neprezentovatelného. V Joyceově díle lze neprezentovatelné postřehnout již v samotném způsobu jeho psaní. V Proustově díle se náznak neprezentovatelného dle Lyotarda projevuje „pomocí jazyka nenarušeného ve své syntaxi a ve svém lexiku a pomocí stylizačního aktu, který mnoha svými operátory patří ještě k žánru románského vyprávění“<sup>75</sup> Podle Lyotarda však je možné reprezentovat to, že ideje absolutně existují. Lyotard tuto snahu nazývá „negativní prezentací“, Kant užívá slova jako „beztvaré“ či „nepřítomnost tvaru“ a odkazuje tak k abstrakci.<sup>76</sup>

Z tohoto úsilí moderního umění o zachycení neviditelného ve viditelném vzniká v první polovině 20. století abstraktní malířství. Tento proud se dovolává vznešenosti a pojí se v něm slast a zároveň trápení z toho, že se nám nedaří prezentovat absolutně.<sup>77</sup> Lyotard ještě dodává: „Bez oné nesouměřitelnosti reality a pojmu, kterou implikuje kantovská filosofie vznešeného, zůstávají nevysvětlitelné.“<sup>78</sup> Z tohoto Lyotardova tvrzení vyplývá, že společnosti připadá abstraktní umění nesrozumitelné. Lidé se totiž soustředí na hmotný předmět, a ne na myšlenku, kterou umění obsahuje. Toto pojetí umění se pokouší změnit umění konceptuální, které se soustředí na myšlenku díla, a ne na samotný artefakt.

Filosofie a umění se vždy vzájemně ovlivňovaly, ale v období postmodernismu k tomuto ovlivňování dochází více než kdykoli předtím. Lyotard dokonce přirovnává umělce k filozofovi. Umělec své dílo neřídí stanovenými pravidly, ale svou tvorbou vytváří pravidla nová. V tomto bodě je již moderna přepisovaná postmodernou.<sup>79</sup>

### 3.1.3 Smyslová matérie

Působivost uměleckého díla na jeho vnímatele se podle Miloše Ševčíka musí spojovat se smyslovou matérií. Lyotard ve svých dílech, především v knize *Návrat a jiné eseje* tuto smyslovou matérii ztotožňuje s barevným odstínem.<sup>80</sup> Tento odstín je vždy

---

<sup>74</sup> LYOTARD, Jean-Francois: *O postmodernismu: Postmoderno vysvětlované dětem: Postmoderní situace*. s. 24-25.

<sup>75</sup> Tamtéž. s. 27.

<sup>76</sup> Tamtéž. s. 25.

<sup>77</sup> LYOTARD, Jean-François. *Návrat a jiné eseje*. s. 64-65.

<sup>78</sup> LYOTARD, Jean-Francois: *O postmodernismu: Postmoderno vysvětlované dětem: Postmoderní situace*. s. 25.

<sup>79</sup> Tamtéž. s. 28.

<sup>80</sup> LYOTARD, Jean-François. *Návrat a jiné eseje*. s. 33.

jedinečný a nenahlédnutelný vědomím, které je centrem aktivity ve vztahu k vnímatelným předmětům. Lyotard také poukazuje na to, že smyslová matérie obsahuje nečasovou existenci a umělecké dílo tuto matérii jako umělecké gesto viditelně zaznamenává.<sup>81</sup>

Ve svých estetických studiích o vznešenu Lyotard také upozorňuje na počitkovou, nepředmětnou povahu toho, co malířství skrze obraz nabízí. Tato povaha obrazů se projevuje například v dílech Barnetta Newmana či Cézanna. U Newmana především tím, jak ve svých dílech obsahuje pojem přítomnosti. V Cézannově tvorbě se projevila jeho snahou zaznamenávat v obrazech počitky, které podle něj vytváří úplnou existenci obrazu.<sup>82</sup>

Teorie nepředmětného souvisí s neprezentovatelným. Zde se vrátíme ke Kantovi a jeho vznešenu. Kant svou koncepcí vznešena míří k tezi, že specifická myšlenka neboli idea, například idea nekonečné síly či velikosti se obrátí k rozumu v tom okamžiku, kdy obrazotvornost není schopná ztvárnit matérii a utvořit vhodnou představu. Tedy idea absolutna je pravděpodobně selháním formovat matérii. Kant tímto naznačuje možnost „estetiky bez forem“ a k této teorii se Lyotard chce přihlásit.<sup>83</sup>

Lyotard poukazuje na to, že umělecké dílo nemůžeme chápat jako to, co prezentuje předměty, tedy matérii ve formách. Umělecké dílo totiž nabízí samotnou prezentaci matérie. Umění je tedy schopno přiblížit se matérii, která neobsahuje formu. Tou může být například odstín a ténbr, jelikož ty jsou podle Lyotarda málo vnímatelné, na rozdíl od zvuku a barvy, které jsou chápány jako prostředky prezentace.<sup>84</sup>

Avšak matérie je nepředmětná a může se projevit jen tehdy, když dočasně potlačíme aktivní schopnosti ducha. Pokud ale aktivní složky ducha suspendujeme a nastane onen okamžik, duch se stane obětí „přítomnosti“. Přítomnost zde není ve smyslu časovém, ale tento pojem vyjadřuje něco co „je“ když je duch pohlcen odstínem nebo ténbrem. Matérie tedy představuje přítomnost v absenci jakékoli

---

<sup>81</sup>Tamtéž. s. 33

<sup>82</sup>ŠEVČÍK, Miloš. *Aisthesis: problém estetické události v myšlení E. Levinase, J.-F. Lyotarda a G. Deleuze a F. Guattariho*. s. 68-70.

<sup>83</sup>Tamtéž. s. 71-72.

<sup>84</sup>Tamtéž. s. 74-75.



smyslové či materiální události. Také není určena duchu, jelikož je nemateriální povahy a duch rozumí pouze formám.<sup>85</sup>

Lyotard také srovnává barevné matérie a slova. Podle něj slova uvádí mysl do rozpaků stejně jako ténbr nebo odstín. Je tedy také možné slova považovat za jakousi matérii.<sup>86</sup> Estetika, není schopná matérii nějakým způsobem uchopit, vztahovat se k ní i k přítomnosti, jelikož matérie myšlení ruší. Teorie se tedy pokoušela od matérie jako takové i od matérie slov oprostít. Avšak tyto pokusy o zbavení se matérie neměly a nemají šanci uspět.<sup>87</sup>

Problematiku přítomnosti Lyotard také řeší v díle *Čo malovať? Arami Arakawa Buren*. Podle Lyotarda přítomnost není předmětem, ale je barvou, v tomto případě modrou.<sup>88</sup> Přítomnost není ani figurou či formou. „Figury sú prezentované (reprezentované, inscenované). Formy prezentujú.“<sup>89</sup>, píše Lyotard. Přítomnost ale není prezentací. Můžeme ji ale nazvat smyslovou událostí.<sup>90</sup> Tato smyslová událost se v malířství objevuje jako barevný odstín.<sup>91</sup>

Lyotard vyslovuje tezi, že tato matérie se netýká ducha. Podle něj přítomnost zastaví práci artikulovaného myšlení.<sup>92</sup> V této fázi duše upadá do pasivity a absolutně se matérii odevzdá.<sup>93</sup> Matérie společně s duší utvoří jakousi intimitu.<sup>94</sup> „Duša-telo sa posväcuje v aisthesis.“<sup>95</sup> Avšak nejedná se o intimitu s vnímatelným předmětem, jelikož vizuální matérie je neviditelná.<sup>96</sup> Přítomnost smyslové matérie můžeme také podle Lyotarda vnímat jako mezeru v čase. Podle něj vytváří přerušení času jako kontinuity řeči a percepce.<sup>97</sup>

---

<sup>85</sup> Tamtéž. s. 77-78.

<sup>86</sup> Tamtéž. s. 78.

<sup>87</sup> Tamtéž. s. 79.

<sup>88</sup> LYOTARD, Jean-François. *Čo malovať?: Arami Arakawa Buren*. s. 20.

<sup>89</sup> Tamtéž. s. 27.

<sup>90</sup> Tamtéž. s. 10.

<sup>91</sup> ŠEVČÍK, Miloš. *Aisthesis: problém estetické události v myšlení E. Levinase, J.-F. Lyotarda a G. Deleuze a F. Guattariho*. s. 80.

<sup>92</sup> LYOTARD, Jean-François. *Čo malovať?: Arami Arakawa Buren*. s. 17.

<sup>93</sup> ŠEVČÍK, Miloš. *Aisthesis: problém estetické události v myšlení E. Levinase, J.-F. Lyotarda a G. Deleuze a F. Guattariho*. s. 80.

<sup>94</sup> LYOTARD, Jean-François. *Čo malovať?: Arami Arakawa Buren*. s. 31.

<sup>95</sup> Tamtéž. s. 32.

<sup>96</sup> ŠEVČÍK, Miloš. *Aisthesis: problém estetické události v myšlení E. Levinase, J.-F. Lyotarda a G. Deleuze a F. Guattariho*, s. 80.

<sup>97</sup> LYOTARD, Jean-François. *Čo malovať?: Arami Arakawa Buren*. s. 17-18.

Lyotard spojuje uměleckou materii s nevnímatelným a neviditelným, respektive s tím, co viditelné přesahuje.<sup>98</sup> Z této materie vychází umělecké gesto, které se v ní zároveň projevuje. I přesto že je materie spojena s neviditelným se umělecké gesto projevuje do viditelného světa v podobě barvy. Tato barva nečekaně vyvstává. Vytváří zdání výstupu, ale zároveň je odsouzena ke zmizení. Tento akt Lyotard nazývá křečí a podotýká, že „malířství je křečí barvy.“<sup>99</sup> Podle Lyotarda díky křečí procitá duše diváka. Touto duší Lyotard míní mysl-tělo. Duše bez barvy přítomné v malířství pouze podřimuje. Barva díky uměleckému gestu tvoří duši a může vnímateli dopřát rozkoš. Avšak duše se vlivem barvy jen nerodí, ale zároveň i hyne a poté se opět rodí v dočasném souladu s malířským dílem. Malířské gesto maří toto opakování a eliminuje ho na křeč časo- prostoro-barvy.<sup>100</sup>

„*Toto gesto není ani obsahem díla, ani jeho formou, poznamenává Lyotard.*“<sup>101</sup> Podle Ševčíka je umělecké něco, na jehož základě forma díla vzniká, v malířství je to například světlo. Umělecké gesto nevytváří autor vědomě, ale svou technikou. Umělec sám umožní projevu nevnímatelného ve vnímatelném materiálu.<sup>102</sup> Podle Lyotarda by měl být umělec otevřený tomu, co v jeho práci může přijít a ještě nepřišlo, v tomto případě se jedná o barvu či linii. Toto gesto není nepředvídané, nýbrž očekávané, je toužebným přáním umělce. Stává se událostí tím, že umělec neví, co tato událost znamená, nezná její podstatu a děje se nezávisle na jeho vůli.<sup>103</sup>

Lyotard také upozorňuje na to, že neexistují dějiny uměleckého gesta či smyslové materie. V historické periodizaci se nacházejí pouze umělecká díla jako kulturní předměty. Jedná se tedy pouze o samotný artefakt. Umělecké gesto a smyslová materie jsou tudíž mimodějinné.<sup>104</sup> Tímto způsobem Lyotard charakterizuje dílo uměleckých avantgard, které podle něj díky přítomnosti materie odhalují přítomnost materie v dílech minulosti. Avantgardní umělci prostřednictvím svých děl tím, že uskutečňují anamnézu viditelného umožňují projevení aisthesis

---

<sup>98</sup> LYOTARD, Jean-François. *Návrat a jiné eseje*. s. 33.

<sup>99</sup> Tamtéž. s. 49.

<sup>100</sup> Tamtéž. s. 48.-49.

<sup>101</sup> ŠEVČÍK, Miloš. *Aisthesis: problém estetické události v myšlení E. Levinase, J.-F. Lyotarda a G. Deleuze a F. Guattariho*. s. 102.

<sup>102</sup> Tamtéž. s. 102-103.

<sup>103</sup> LYOTARD, Jean-François. *Návrat a jiné eseje*. s. 33-34.

<sup>104</sup> ŠEVČÍK, Miloš. *Aisthesis: mimo dějiny: (Lyotardova myšlenka estetické existence)*. In: *Súčasná umenie v medzidisciplinárnej komunikácii*. s. 103.

v dílech z dob minulých, ve kterých je aisthesis skryta za kulturními tradicemi. Prostřednictvím avantgardních děl může být aisthesis projevena a umění minulosti se vymaní z kulturního kontextu, v němž díla dob minulých vznikala. Existence matérie v avantgardních dílech demaskuje přítomnost matérie v dílech minulosti a tím je avantgarda taktéž posouvá do mimodějinnosti.<sup>105</sup>

## 3.2 Wolfgang Welsch

Wolfgang Welsch ve svém díle *Estetické myslenie* předkládá otázku estetického a anestetického v postmoderním výtvarném umění. Anestetické pro něj není negací estetiky, ale stav, ve kterém není schopnost vnímat nebo pociťovat. Tento pojem nám umožňuje uvažovat i za hranice estetického – společně s estetikou je „*vrstvou aisthesis*“<sup>106</sup> Aisthesis má podle Welsche dvojsmyslný výraz, který v sobě obsahuje pociťování – „*sensation*“<sup>107</sup> a vnímání – „*perception*“<sup>108</sup>.

Welsch rozděluje historii estetiky a anestetiky do tří částí, ve kterých se zaměřuje na vzájemný vztah těchto dvou vrstev aisthesis. Stručně tento rozbor shrnuje: „*metafyzika kladie dôraz na anestetiku, moderna na estetiku, súčasnosť hľadá nejakú komplexnejšiu podobu, práve podobu zlúčenia estetiky a anestetiky.*“<sup>109</sup>

Podle Welsche se tedy postmoderna snaží o sloučení principů estetiky a anestetiky. Toto spojení podle něj nevychází zvnějšku ale zvnitřku, protože oba principy jsou spolu nevyhnutelně spjaté. Postmoderní estetika tedy v sobě zahrnuje estetické i anestetické. Prvním, kdo podle Welsche oba tyto principy propojil byl Marcel Duchamp a jeho „*Radymades*“<sup>110</sup>, které se podle Duchampa zakládají na úplné anestetice.<sup>111</sup>

# 4 Postmoderna v umění

## 4.1 Barnett Newman

Americký malíř a sochař Barnett Newman je nejčastěji řazen do abstraktního expresionismu, který propagovali newyorští umělci ve čtyřicátých letech 20. století.

---

<sup>105</sup> Tamtéž. s. 179.

<sup>106</sup> WELSCH, Wolfgang. *Estetické myslenie*. s. 10.

<sup>107</sup> Tamtéž. s. 10.

<sup>108</sup> Tamtéž. s. 10.

<sup>109</sup> Tamtéž. s. 18.

<sup>110</sup> Tamtéž. s. 27.

<sup>111</sup> Tamtéž. s. 22-27.

Umělci poprvé vystavovali v roce 1943 v newyorském muzeu Riverside. Newman sám mezi vystavující umělce nepatřil, ale napsal úvodní slovo do katalogu k této výstavě. „*Spojili jsme se jako AMERIČTÍ MODERNÍ UMĚLCI, protože cítíme potřebu předložit veřejnosti soubor děl, která by adekvátně odrážela nejen novou, dnes formující Ameriku, ale také Ameriku, jež se – jak pevně doufáme – stane v budoucnosti světovým centrem.*“<sup>112</sup>, píše Newman. V tomto úvodu Newman vyslovuje stanovisko, že Amerika má možnost se stát světovým uměleckým centrem a přinést v oblasti umění něco nového.<sup>113</sup>

Součástí amerického abstraktního expresionismu byl i takzvaný *Color field painting*. Jedním z obhájců tohoto stylu byl právě Barnett Newman. Color field painting je založen na velkoformátových dílech pokrytých barevnými plochami. Tato díla mají zrcadlit umělcovy pocity a zprostředkovat tyto pocity vzniklé při tvorbě obrazu divákovi.<sup>114</sup> Sám Newman tvoří téměř jednobarevná plátna, která narušuje svým typickým „zipem“. Tento zip je jakousi vertikální linií, která protíná plátno. Označení zip Newman preferuje před „pruhem“, protože podle něj „*tento termín připomíná aktivitu spíš než nehybný stav.*“<sup>115</sup> Newman později prohlásil, že tímto zipem ve svém díle měl původně na mysli pruhy světla.<sup>116</sup>

Newmanova výstava v roce 1951 v Galerii Betty Parsonsové v New Yorku pro něj byla určitým způsobem zlomová. Přestože byl Newman organizátorem výstav, autorem úvodů v katalogích či iniciátorem abstraktního expresionismu, jeho výstava byla odmítnuta jak kolegy, tak tiskem a byl vyloučen z okruhu abstraktních expresionistů. Robert Motherwell k jeho výstavě řekl: „*Mysleli jsme si, že jsi jeden z nás. Místo toho je tvá výstava kritikou nás všech.*“<sup>117</sup> Svým způsobem měl Motherwell pravdu, Newman kontrastoval s gestickou rétorikou abstraktních expresionistů, avšak toto odmítnutí Newmana zasáhlo.

Jedním z vystavovaných obrazů byl také *Onement I* (obr. 1.). Tento obraz je pro Newmanovu tvorbu zlomový. Tvoří ho kadmiově červená plocha, jež je protnuta

---

<sup>112</sup> NEWMAN, Barnett, KOLÍBAL, Stanislav. *Barnett Newman: umělec - kritik*. s. 85.

<sup>113</sup> Tamtéž. s. 84-85.

<sup>114</sup> Glenová, Martina. *Color field painting [online]*. © 1999-2017 [cit. 2017-03-07]. Dostupné z: <http://www.artmuseum.cz/>.

<sup>115</sup> FOSTER, Hal. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. s. 362.

<sup>116</sup> NEWMAN, Barnett, KOLÍBAL, Stanislav. *Barnett Newman: umělec - kritik*. s. 64.

<sup>117</sup> FOSTER, Hal. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. s. 362.

oranžovým pruhem – zipem. Tento zip však pro Newmana nemá rozdělující funkci, je tomu právě naopak. „Cítím, že zip mé malby nerozděluje. Cítím, že je tomu přesně naopak. Nepřetíná formát na dvě poloviny nebo jiné části, ale dělá něco přesně opačného: on věc sceluje.“<sup>118</sup> John Golding o Newmanově zipu v díle Onement I. píše: „Zcela fyzicky zachycuje malířovu přítomnost: je to znak, který zastupuje jak jeho tělo, tak čin tohoto těla.“<sup>119</sup> Newman však mohl s odmítnutím tohoto obrazu i celé výstavy počítat. Jemu samotnému trvalo osm měsíců, než pochopil, čeho v tomto díle dosáhl. Podle Newmana má obraz svou vlastní existenci, je pro něj životaschopnou věcí.<sup>120</sup> Tento obraz je pro Newmana jeho absolutnem, nebo také znovuzrozením, a to jak z pohledu obsahu, tak jeho forem, které obsah nesou. Z historické nepřetržitosti uměleckých forem se vymanil tím, že tyto formy odhaloval a vtiskoval jim filosofickou strukturu.<sup>121</sup>

Za vrchol Newmanovy tvorby bývají považovány série černobílých obrazů, které namaloval v letech 1957-1964 po prvním prodělaném infarktu. Tato éra jeho tvorby obsahuje podtext tématu obětí holocaustu.<sup>122</sup> V této době Newman namaloval například sérii obrazů *Čtrnáct zastavení Kříže*, prvním z cyklu těchto obrazů je *First Station* (obr. 2.) z roku 1958.<sup>123</sup>

Newman byl známý tím, že svým obrazům přiřazoval názvy dle různých událostí: „Pro mě se názvy staly nakonec důležité. Zpočátku jsem zřejmě o nich neměl jasno – asi pro mě neměly význam. Ale pak jsem si uvědomil, že je pro mě důležitá otázka, protože název může mít vlastnost metafory, jež mi pomůže vyjádřit emocionální obsah nebo soubor emocí, které jsem prožíval, když jsem malbu dělal; nemaloval jsem totiž nic z toho, co jsem měl před očima.“<sup>124</sup>

#### 4.1.1 Newman a Lyotard

Jean Francois Lyotard se věnuje interpretacím obrazů Barnett Newmana. Newman Lyotarda zaujímá tím, jakým způsobem se snaží zachytit čas, nebo ještě lépe

---

<sup>118</sup> NEWMAN, Barnett, KOLÍBAL, Stanislav. *Barnett Newman: umělec - kritik*. s. 64.

<sup>119</sup> GOLDING, John. *Cesty k abstraktnímu umění: Mondrian, Malevič, Kandinskij, Pollock, Newman, Rothko a Still*. s. 181.

<sup>120</sup> Tamtéž. s. 64.

<sup>121</sup> Tamtéž. s. 179.

<sup>122</sup> Glennová, Martina. *Barnett Newman [online]*. © 1999-2017 [cit. 2017-03-07]. Dostupné z: <http://www.artmuseum.cz/>.

<sup>123</sup> NEWMAN, Barnett, KOLÍBAL, Stanislav. *Barnett Newman: umělec - kritik*. s. 98.

<sup>124</sup> Tamtéž. s. 63.

pocit času. Okamžikem, který je patrný v Newmanových dílech, podle Lyotarda není myšlen okamžik přítomnosti, který se nachází někde mezi minulostí a budoucností a je jimi stále pohlcován. Okamžikem Newman nemyslí ani jako jednu z extází časovosti, která se snaží ustavit čas na základě vědomí.<sup>125</sup> Podle Lyotarda: „*Newmanovo now, now jako takové, však vědomí nezná a nemůže je ani konstituovat. Je spíše tím, co vědomí vyřazuje ze hry a sesazuje z jeho místa, je tím, co vědomí nikdy svým myšlením nemůže dostihnout, je dokonce tím, co vědomí zapomíná, aby se mohlo samo ustavit.*“<sup>126</sup>

V tomto bodě se Lyotard táže po tom, co nemůžeme dostihnout myšlením a dochází k odpovědi, že je tím přicházení, událost. To, že něco přichází je otázka, ta se potom týká události, která je na příchodu. Co má tedy přijít jako pokračování právě „ted“? Tuto otázku podle Lyotarda řeší každý umělec ve svém díle. Avšak malíř nesmí zapomenout na to, že existuje i možnost, že nic nepříjde, že nebude vědět jakou barvu použít, jak ve svém díle pokračovat. Tento stav je pro Lyotarda stavem nouze a s tímto stavem se musí malíř vyrovnat. Nouze, která se může objevit má zde negativní význam, avšak tento pocit může doprovázet i radost, „*kteřou dává přibývající bytí, jež přináší událost.*“<sup>127</sup>, píše Lyotard. Pocit nouze je tedy pocitem rozporným.<sup>128</sup> Dojem vznešena však vyvstává z této nouze. Slovy Lyotarda: „*Vznešené spočívá v tom, že ze samého středu této hrozící nicoty přesto něco nastane, že přesto něco „přichází“ a dá na vědomí, že neskončilo vše. Co takto vyvstává, ona minimální událost, je prosté zde.*“<sup>129</sup>

Podle Lyotarda je vznešeno v Newmanových dílech právě toto „zde“ a „ted“. Newman se také dle Lyotarda snaží zachytit neprezentovatelné. Tématem Newmanových děl není zobrazení nějaké události. Podle Lyotarda je tématem jeho obrazů sama událost či její symbolizace, kterou naznačují názvy Newmanových obrazů.<sup>130</sup>

Newman se však ve svých obrazech nesnažil zachytit pouze přítomnost, ale i dojem místa. Když v roce 1948 odcestoval do Ohia, byl ohromen silou, která

---

<sup>125</sup> LYOTARD, Jean-François. *Putování a jiné eseje*. s. 124-125.

<sup>126</sup> Tamtéž. s. 125.

<sup>127</sup> Tamtéž. s. 127.

<sup>128</sup> Tamtéž. s. 125-127.

<sup>129</sup> Tamtéž. s. 117.

<sup>130</sup> Tamtéž. s. 115.

vyzařovala z indiánských mohyl a otevřeností a opuštěností okolní krajiny. Zakusil tak vznešenost na vlastní kůži.<sup>131</sup> Newman píše: „Člověk zde získá pocit vlastní přítomnosti... Začal jsem se zabývat myšlenkou, jak dosáhnout přítomnosti diváka, myšlenkou, že je člověk přítomen.“<sup>132</sup> Od této chvíle se Newman snažil ve svých dílech vytvářet dojem místa.<sup>133</sup> Newman chtěl, aby divák stál v blízkosti jeho díla, aby je nepozoroval zdálky, jak je u velkých obrazů zvykem.<sup>134</sup> Jeho tezí bylo, že pokud vnímatel stojí v těsné blízkosti jeho díla „obraz je všude“, stává se absolutnem, působí dojmem, že se na něco díváme a zároveň někde jsme.<sup>135</sup>

#### 4.1.2 Newmanovy úvahy o umění

Barnett Newman byl také autorem uměleckých kritik, předmluv ke katalogům výstav umělců či esejí různých periodik. V těchto textech objasňuje své názory a stanoviska. Například porovnává americké a evropské malířství. Podle Newmana potíž evropského malířství spočívá v zaujetí krásou a tvarem. V úvaze *Nový význam osudu* tento problém rozebírá a objasňuje. Základ tohoto problému je dán tím, že celé evropské umění stojí na základě řecké ideji krásy. Řecké umění podle Newmana nebylo zaujato vznešenou tvorbou Egypťanů, ale bylo unešené fyzickou čistotou a dokonalou geometrií pyramid. Podle Newmana je však pojem krásy fikcí a smyslem umění by mělo být symbolické vyjádření, ne konkretizované, které se objevuje u Řeků.<sup>136</sup>

Newman však nezatrácuje řecké umění absolutně: „Můžeme jako výtvarní umělci paradoxně zamítnout řeckou formu – v jejíž krásu už nevěříme – a zároveň přijmout řeckou literaturu, která je se svým jednoznačným zaujetím pro tragédii stále ještě pramenem umění.“<sup>137</sup> Podle Newmanova názoru nastala doba války, kdy si již nemusíme hrůzu, kterou řecká tragédie zprostředkovávala, představovat. Právě se uprostřed takové tragédie nacházíme, v době, kdy se hrůza stala ztělesněním reality: „Po více než dvou tisících let jsme se konečně dostali do tragické situace, v jaké byli

---

<sup>131</sup> GOLDING, John. *Cesty k abstraktnímu umění: Mondrian, Malevič, Kandinskij, Pollock, Newman, Rothko a Still*. s. 187.

<sup>132</sup> HESS, Thomas B. *Barnett Newman*. s. 47.

<sup>133</sup> GOLDING, John. *Cesty k abstraktnímu umění: Mondrian, Malevič, Kandinskij, Pollock, Newman, Rothko a Still*. s. 187.

<sup>134</sup> NEWMAN, Barnett, KOLÍBAL, Stanislav. *Barnett Newman: umělec - kritik*. s. 87.

<sup>135</sup> GOLDING, John. *Cesty k abstraktnímu umění: Mondrian, Malevič, Kandinskij, Pollock, Newman, Rothko a Still*. s. 187.

<sup>136</sup> NEWMAN, Barnett, KOLÍBAL, Stanislav. *Barnett Newman: umělec - kritik*. s. 70-73.

<sup>137</sup> Tamtéž. s. 75.

staří Řekové, a dosáhli jsme onoho stavu řecké tragédie.<sup>138</sup> Dle Newmana se umělec musí s touto realitou v podobě tragédie vyrovnat a rozsekat ji na kusy.<sup>139</sup> Tímto rozsekáním chce Newman vzkřísit touhu člověka po nadšení a „obnovení našeho vztahu k absolutním emocím.“<sup>140</sup>

Podle Newmana se evropské umění z ideálu krásy nedokázalo vymanit, ačkoliv moderní umění se o tento krok velmi snažilo. Picasso ani Mondrian se nepokoušeli o zachycení vznešeného a vytvářeli čisté výtvarné umění v rámci řeckého ideálu krásy. Naopak ve Spojených státech amerických, které nebyly natolik zatíženy evropskou kulturní tradicí porozumění tomu, že umění s problémem krásy nemá co dočinění.<sup>141</sup>

Newman upřednostňuje umění, které je srozumitelné a oproštěné od asociací vyvolávané dějinami umění. „Obraz, který vytváříme, je samozřejmý obraz zjevení, reálný a konkrétní, a může jej pochopit každý, kdo se na něj bude dívat bez nostalgických brýlí historie.“<sup>142</sup>, píše Newman. Avšak i když se Newman snažil ve své tvorbě oprostít od historických souvislostí, nakonec byl nucen připustit, že něco takového není možné.<sup>143</sup>

Newmanovo umění bylo živeno z odkazů na světové myšlenkové systémy, které vyzývaly ke kritickému rozboru. Newman sám v sobě spatřoval vytrvalého bojovníka s uměním celého historického spektra. Tyto vlivy mohou vysvětlovat, proč jeho umění mělo tak zásadní vliv na jiné umělce.<sup>144</sup>

## 4.2 Marcel Duchamp

Právě francouzský malíř Marcel Duchamp uvedl umělecký svět v pochybnost tím, co za umění lze považovat a co již ne. Když v roce 1917 na výstavě Americké společnosti nezávislých umělců anonymně vystavil svůj nejznámější ready-made *Fontánu (obr. 3.)*, která byla vytvořena z pánského pisoáru otočeného o devadesát

---

<sup>138</sup> Tamtéž. s. 76.

<sup>139</sup> Tamtéž. s. 77.

<sup>140</sup> Tamtéž. s. 81.

<sup>141</sup> Tamtéž. s. 80-81.

<sup>142</sup> Tamtéž. s. 81.

<sup>143</sup> GOLDING, John. *Cesty k abstraktnímu umění: Mondrian, Malevič, Kandinskij, Pollock, Newman, Rothko a Still*. s. 202.

<sup>144</sup> Tamtéž. s. 203-204.



stupňů podepsaná nápísem R. Mutt, byl tento vystavený předmět společností odmítnut s argumentací, že vystavovat pisoár je nemorální a vulgární.<sup>145</sup>

Avšak pro konceptuální umění se Duchamp stal inspirací, jak píše Štěpán Grygar v knize *Konceptuální umění a fotografie*. Duchamp podle něj „jako první prosazoval umění, vznikající nikoli na základě morfologické podobnosti, ale myšlenky, což byl také jeden ze základních předpokladů konceptuálního umění.“<sup>146</sup> Tím, že Duchamp vybral obyčejný předmět denní potřeby a vystavil ho v novém kontextu vyzdvihl jeho estetickou stránku, s čímž se sice s myšlenkami konceptuálního umění rozchází, ale dokázal tím, že umění může být založeno na naprosté anestetice a také že tvoření uměleckého díla není tak důležité, jako myšlenka, která za ním stojí. Uměním ve smyslu Duchampových ready-mades tedy může být cokoli, jakákoli věc, která prošla rukama umělce. „Ready makes představovaly takové umění, v němž přestal platit důraz na „technickou“ zručnost tvůrce, ovšem nešlo ani tak o negaci samotné manuální zručnosti, ale pouze logiky umění, která z této dovednosti vycházela.“<sup>147</sup>, píše Grygar.

Duchamp tedy svými ready-mades zpochybňuje ustálené principy umění, jak ve zmiňovaném kontextu, ve kterém se s věcí setkáváme, tak podal podnět k dalším otázkám. Například otázka, co je to vlastně umění. Podle Hala Fostera mu prostředek ready-mades „umožnil přeskočit staré estetické otázky řemesla, média a vkusu („je to dobrý, nebo špatný obraz nebo socha?“) k novým otázkám, které byly potencionálně ontologické („co je umění?“), epistemologické („jak to víme?“) a institucionální („kdo to určuje“).“<sup>148</sup> Avšak na otázky, co za umění můžeme považovat, a co již ne, a kdo, nebo co určuje, co toto umění je, není jednoznačná odpověď.

Duchampovým uměním se zabýval také Lyotard. Jeho díla *Etant Donnés* a *Velké sklo* Lyotard zkoumá v knize *Duchamp's TRANS/formers*. Lyotard prozkoumává Duchampovy experimenty s geometrickými nesoulady a převrací je ke své teorii nesouměřitelnosti reality a pojmu. Lyotard aplikuje Duchampův nesoulad na otázku občanství, uvažuje nad tím, že i kdyby politické subjekty byly symetrické ve vztahu k zákonu nelze je srovnávat díky odlišnostem v sociálních právech a organizaci. Lyotard dochází k závěru, že tento geometrický systém musí být tedy opuštěn ve prospěch

<sup>145</sup> FOSTER, Hal. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. s. 129.

<sup>146</sup> GRYGAR, Štěpán. *Konceptuální umění a fotografie*. s. 9.

<sup>147</sup> Tamtéž. s. 9.

<sup>148</sup> FOSTER, Hal. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. s. 128.

nové spravedlosti, stejně jako Duchamp opustil *Velké sklo* s cílem dokončit nesouměřitelné dílo *Etant Donnés* (obr. 4.).<sup>149</sup>

Jak Lyotardův argument napovídá, věnoval zvláštní pozornost politickým důsledkům Duchampových prací s ohledem na historii tří dimenzionální perspektivy a účast diváka ve výtvarném umění. Pozornost je také věnována Duchampovu zkoumání ženského těla, záměny genderových rolí v umění a v životě a jeho reprezentaci lidské touhy a frustraci či dokonce popírání v dílech *Velké sklo* a *Etant Donnés*.<sup>150</sup>

Lyotard tato dvě Duchampova díla srovnává s obrazy Barnetta Newmana. U obou autorů porovnává především pojetí času. Duchamp podle Lyotarda reprezentuje to, „*jak čas uniká vědomí*“<sup>151</sup>, na rozdíl od Newmana, který se nesnaží o reprezentaci neprezentovatelného zvěstování, ale nechává toto zvěstování, aby se prezentovalo samo.<sup>152</sup> O Newmanových dílech Lyotard tvrdí, že „*čas je obraz sám*“<sup>153</sup>, ale u Duchampových děl je tomu jinak. V případě Velkého skla k oné události ještě nedošlo, toto dílo Lyotard považuje za zpomalené, a proto odkazuje k něčemu, co ještě nenastalo. Avšak v díle *Etant Donnés* Duchamp podle Lyotarda odkazuje k něčemu již odehranému.<sup>154</sup>

V poslední fázi své tvorby Duchamp tedy vytváří dílo *Etant Donnés*, které chtěl veřejnosti předvést v roce 1969, což bylo až rok po jeho smrti. Duchampova díla byla dosud vnímána jako konceptuální umění, ale *Etant Donnés* nabízelo překvapivě realistický pohled a na rozdíl od jiných Duchampových výtvorů bylo vytvořeno rukodělně. Hal Foster píše: „*Duchampovští teoretikové se s hrůzou dívali na toto dílo jako na převrácení imaginární, alegorické komplikovanosti Nevěsty svlékané svými mládenci, dokonce (1915-1923) do jakéhosi košilatého vtípu, peep show, na níž se díváme otvory proraženými do dveří stodoly, za kterými se nám odhaluje ženský akt naaranžovaný na hromadě větví, nohy doširoka otevřené před divákovým pohledem,*

---

<sup>149</sup> WINQUIST, Charles E., TAYLOR, Victor E., ed. *Encyclopedia of postmodernism*. s. 105-106.

<sup>150</sup> Tamtéž. s. 105-106.

<sup>151</sup> LYOTARD, Jean-François. *Putování a jiné eseje*. s. 111.

<sup>152</sup> Tamtéž. s. 111.

<sup>153</sup> Tamtéž. s. 109.

<sup>154</sup> Tamtéž. s. 109-110.

zatímco v krajině v pozadí můžeme vidět naprosto kýčovitě verze tajemných protagonistů „předmluvy“ *Velkého skla: vodopád a svítící plyn*.<sup>155</sup>

Duchampův výtvar ale není klasickým sdíleným estetickým prožitkem, ale je skryto. Jediný způsob, jak je možné ho sledovat je otvorem v dubových dveřích, a tak nabízí požitek z pohledu na dílo jen jednomu divákovi. Ten je však vystaven pohledu ostatních osob, které se v galerii nacházejí. Je tedy vždy „přistižen při činu“ a tím se sám stane objektem pocitu studu.<sup>156</sup>

### 4.3 Daniel Buren

Daniel Buren je francouzským malířem. Vychází z klasické malby, ale zaměřuje se spíše na instalaci svých děl. Buren zbavuje malířství „*idealistických předsudků a iluzivních vlastností*“.<sup>157</sup> Ve své tvorbě dospěl ke shodnému obrazu, který je tvořen vertikálními pruhy širokými 8,7 cm (obr. 5.). Tyto pruhy nejprve maluje, později však začíná používat pruhy prefabrikované.<sup>158</sup>

Buren zpochybňuje moc institucionálních rámců. V roce 1973 Burenova výstava *Uvnitř a vně rámu* v John Weber Gallery v New Yorku porušila jedinečnost, autenticitu, vzácnost a originalitu uměleckého díla, které jsou zaručeny rámcem galerie. Jeho „malba“ již zmíněných vertikálních pruhů porušila tento rámec galerie tím, že směřovala ven z okna galerie do venkovního prostoru a jako nejrůznější praporky visící na přehlídkách končila na protější budově. Buren tedy zpochybňuje klíčové vlastnosti umění a vybízí diváka, aby určil, kdy obrazy přestávají být vzácnými objekty a stávají se obyčejnými předměty.<sup>159</sup>

Podobný počín však můžeme nalézt již v počátcích Burenovy tvorby. V roce 1968 vylepil přibližně dvě stě obdélníků s motivem pruhů na mnoho plakátovacích ploch v Paříži a okolí. „*Chtěl, aby si divák po zaznamenání všudypřítomných pruhů uvědomil architektonický, sociální nebo ekonomický kontext, v němž se objevují*“.<sup>160</sup> V tomto smyslu Buren zachází se svými plátny jako s ready-mades

<sup>155</sup> FOSTER, Hal. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. s. 497.

<sup>156</sup> Tamtéž. s. 498.

<sup>157</sup> BYDŽOVSKÁ, Lenka. *Dějiny umění*. s. 25.

<sup>158</sup> Tamtéž. s. 25.

<sup>159</sup> FOSTER, Hal. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. s. 42-43.

<sup>160</sup> BYDŽOVSKÁ, Lenka. *Dějiny umění*. s. 25.

a podobně jako Marcel Duchamp narušuje ustálené zvyklosti související s vystavováním výtvarného umění.<sup>161</sup>

Podle Burenova názoru je v prostoru vizuálního umění viditelné i neviditelné. Lyotard se na problematiku vizuálního dívá takto: „*Vizuálno teda nepripúšťa iba nevidené, ale aj neviditeľné.*“<sup>162</sup> Buren se tedy podobně jako Newman snaží o vyjádření neviditelného, neboli neprezentovatelného. Dalším, co Burena a Newmana spojuje je otázka časovosti. Lyotard Burenovu myšlenku časovosti shrnuje: „*Vizuálne neobsahuje iba neviditeľné, vyžaduje takisto jako „teraz“ to, čo už nie je, alebo ešte nie je.*“<sup>163</sup>

---

<sup>161</sup> FOSTER, Hal. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. s. 42.

<sup>162</sup> LYOTARD, Jean-François. *Čo malovať?: Arami Arakawa Buren*. s. 119.

<sup>163</sup> Tamtéž. s. 120.

## 5 Závěr

Tato bakalářská práce se snaží vystihnout nejdůležitější souvislosti mezi postmoderní filosofií a uměním.

Postmoderní umění zachycuje různorodou oblast uměleckých žánrů i témat, proto jsou v práci analyzovány nejdůležitější tendence postmoderního umění. Umění postmoderní doby zdůrazňuje roli diváka ve vztahu k umění a pokouší se s ním různými způsoby komunikovat. Pro postmoderní umění je také významná vizuální stránka, která slouží jako nositel informací, jež se umělec snaží předat divákům skrze své dílo. Postmoderní umění se nesnaží přiblížit k ideálu krásy, dokonce se již této estetické kategorii nevěnuje. Toto umění se obrací k mnohem zajímavější a v minulosti opomíjenější kategorii – totiž ke vznešenu.

Kategorii vznešena se ve svých estetických zkoumáních věnuje J.-F. Lyotard, který navazuje na Kantovo a Burkeho pojetí vznešena a skrze tyto dva autory charakterizuje postmoderní umění jako odklon krásna ke vznešenu.

Ve své práci jsem se pokusila zachytit základní charakteristické rysy postmoderní estetiky a zkoumat nakolik se tyto estetické koncepce promítají do postmoderního výtvarného umění. Pro interpretaci postmoderních děl jsem vybrala umělce, na které se zaměřuje Lyotard ve svých estetických zkoumáních. Obrazy Barnetta Newmana jsou typickým příkladem postmoderního vznešena v Lyotardově pojetí. Tento umělec ve svých dílech vznešeno postihoval nejendojmem okamžiku, přítomnosti, ale i snahou zachytit dojem místa. Newman nebyl pouze malířem, ale psal i eseje, ve kterých vyslovoval své názory. Podle něj je evropské malířství zaujato krásou, která pramení z řecké kultury, na rozdíl od umění amerického, které se od ideálu krásy snadněji odpoutalo.

Konceptuálním umělcem Marcelem Duchampem a jeho ready-made se Lyotard také zabývá. Analyzuje jeho díla v souvislosti s pojetím času, ale také v kontextu toho, jaký dopad měla na společnost, a především jak Duchamp změnil pohled na vnímání ženského těla. Duchampovými ready-mades se zabývá také Wolfgang Iser ve své analýze estetiky. Podle něj jsou Duchampova díla propojením estetického a anestetického, které je charakteristické právě pro postmoderní umění.

Poslední umělec, který je v této práci interpretován je Daniel Buren. Buren stejně jako Duchamp porušuje zvyklosti toho, jak je umění obvykle vystavováno. A podobně jako Newman se snaží o vyjádření neprezentovatelného a zachycení myšlenky časovosti. Těchto aspektů Burenovy tvorby si Lyotard všímá a analyzuje je.

Není možné analyzovat zde všechny problémy a tendence postmoderního a konceptuálního umění, a zachytit tak téma v celé jeho šíři, jelikož by přesahovalo rámec bakalářské práce. Proto práce zachycuje pouze základní souvislosti mezi postmoderním uměním a filosofií.

## 6 Resumé

This undergraduate thesis addresses the issue of the relationship between philosophy and postmodern visual arts. First, in the work explained the relation between postmodern philosophy and art. It also deals with the issues of postmodern philosophy and art converge. Also analyzes the role of the viewer in relation to art and how the viewer being a work of art means.

It captures basic characteristic features of postmodern esthetics. The focus is primarily on an analysis of J.-F. Lyotard's concept and his categories of distinguished and unrepresentable or Wolfgang Iser and his conception of esthetics and aesthetics.

Also, representative works of selected postmodern and conceptual artists dealt with in Lyotard's works are analyzed with the aid of Lyotard's theses. Paintings by Barnett Newman are a typical example of postmodern sublime in Lyotard's concept. The artist in his works sublime expressed not only feel the moment, he present, but also trying to capture the impression of the place. Lyotard analyzes the works of Marcel Duchamp in relation to the concept of time, but also in the context of the impact on society, and in particular how Duchamp changed the view on the perception of the female body. Lyotard also discusses the creation of Daniel Buren, which he tries to express unrepresentable and capture the thoughts of temporality.

## 7 Seznam použitých zdrojů

- BYDŽOVSKÁ, Lenka. *Dějiny umění*. Praha: Balios, 2002. ISBN 80-242-0720-6.
- BURKE Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Idea of the Sublime and Beautiful*. Londýn, 1761.
- ECO, Umberto. *Dějiny krásy*. Praha: Argo, 2005. ISBN 80-7203-677-7.
- ECO, Umberto. *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo, 2007. ISBN 978-80-7203-893-0.
- ECO, Umberto. *O zrcadlech a jiné eseje: znak, reprezentace, iluze, obraz*. Praha: Mladá fronta, 2002. Myšlenky (Mladá fronta). ISBN 80-204-0959-9.
- FOSTER, Hal. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha: Sloart, 2007. ISBN 978-80-7209-952-8.
- FOUCAULT, Michel. *Toto nie je fajka*. 2. vyd., V Kalligrame 1. Bratislava: Kalligram, 2010. ISBN 978-80-8101-204-4.
- Glennová, Martina. *Barnett Newman* [online]. © 1999-2017 [cit. 2017-03-07]. Dostupné z: <http://www.artmuseum.cz/>.
- Glennová, Martina. *Color field painting* [online]. © 1999-2017 [cit. 2017-03-07]. Dostupné z: <http://www.artmuseum.cz/>.
- Glennová, Martina. *Konceptuální umění* [online]. © 1999-2017 [cit. 2017-03-09]. Dostupné z: <http://www.artmuseum.cz/>.
- GOLDING, John. *Cesty k abstraktnímu umění: Mondrian, Malevič, Kandinskij, Pollock, Newman, Rothko a Still*. Brno: Barrister & Principal, 2003. Dějiny a teorie umění. ISBN 80-86598-48-9.
- GRYGAR, Štěpán. *Konceptuální umění a fotografie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Fakulta filmová a televizní, Katedra fotografie, 2004. ISBN 80-7331-014-7.
- HESS, Thomas B. *Barnett Newman*. New York: Museum of Modern Art; distributed by New York Graphic Society, Greenwich, Conn, 1971. ISBN 0870705016.
- KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Praha: OIKOYMENH, 2015. ISBN 978-80-7298-500-5.
- LYOTARD, Jean-François. *Čo malovať?: Arami Arakawa Buren*. Bratislava: Petrus, ©2000. 135 s., [18] s. obr. příl. ISBN 80-88939-12-7.



LYOTARD, Jean-François a MAYDL, Přemysl, ed. *Návrat a jiné eseje*. Překlad Ladislav Šerý a Miroslav Petříček. V Praze: Herrmann & synové, 2002. 231 s. ISBN 80-239-0372-1.

LYOTARD, Jean-François: *O postmodernismu: Postmoderno vysvětlované dětem: Postmoderní situace*; přel. a úv. studii naps. Jiří Pechar, Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993. ISBN 80-7007-047-1.

LYOTARD, Jean-François. *Putování a jiné eseje*. Překlad Miroslav Petříček. V Praze: Herrmann & synové, 2001. 149 s. ISBN 80-238-7472-1.

NEWMAN, Barnett, KOLÍBAL, Stanislav. *Barnett Newman: umělec - kritik*. Překlad Stanislav Kolíbal a Ladislav Nagy. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae, 2003. 124 s. De arte; sv. 18. ISBN 80-86300-18-8.

SILVERIO, Robert. *Postmoderní fotografie: fotografie jako umění na konci dvacátého století*. V Praze: Akademie múzických umění, Filmová a televizní fakulta, katedra fotografie, 2007. ISBN 978-80-7331-083-7.

ŠEVČÍK, Miloš. *Aisthesis: mimo dějiny: (Lyotardova myšlenka estetické existence)*. In: *Súčasný umenie v medzidisciplinárnej komunikácii*. Prešov: Prešovská univerzita, 2009. ISBN 978-80-555-0043-0.

ŠEVČÍK, Miloš. *Aisthesis: problém estetické události v myšlení E. Levinase, J.-F. Lyotarda a G. Deleuze a F. Guattariho*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2013. 262 s. Estetika; sv. 3. ISBN 978-80-7465-084-0.

WELLMER, Albrecht. *K dialektice moderny a postmoderny: kritika rozumu po Adornovi*. Praha: Dauphin, 2004. ISBN 80-7272-030-9.

WELSCH, Wolfgang. *Estetické myslenie*. Bratislava: Archa, 1993. Filozofia do vrecka. ISBN 80-7115-063-0.

WELSCH, Wolfgang. *Naše postmoderní moderna*. Praha: Zvon, 1994. ISBN 80-7113-104-0.

WINQUIST, Charles E., TAYLOR, Victor E., ed. *Encyclopedia of postmodernism*. London: Routledge, 2001. ISBN 0-415-15294-1.

## 8 Seznam obrazů v obrazové příloze

1. **Barnett Newman**, *Onement I.*, 1948, olej na plátně.  
Zdroj: Gallery Intell [online]. Dostupné z: <http://www.galleryintell.com/mark-rothko-the-seagram-murals/>, [26.3.2017].
2. **Barnett Newman**, *First Station*, 1958, magna na plátně.  
Zdroj: National Gallery of Art of the United States [online]. Dostupné z: <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.69371.html>, [26.3.2017].
3. **Marcel Duchamp**, *Fontána*, 1917 (replika z roku 1964), ready-made.  
Zdroj: Tate Gallery [online]. Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>, [26.3.2017].
4. **Marcel Duchamp**, *Etant Donnés: 1. La Chute d'eau, 2. Le Gaz d'éclairage*, 1946-1966, asambláž, různá média.  
Zdroj: Philadelphia Museum of Art [online]. Dostupné z: <http://www.philamuseum.org/exhibitions/324.html?page=2>, [26.3.2017].
5. **Daniel Buren**, *Manifestation I. – Peinture acrylique blanche sur tissu rayé blanc et gris*, 1967, akryl na tkanině, pruhovaný bílá a šedá.  
Zdroj: Daniel Buren [online]. Dostupné z: <http://catalogue.danielburen.com/artworks/view/1886>, [26.3.2017].

## 9 Obrazová příloha



1. **Barnett Newman**, *Onement I.*, 1948, olej na plátně.



2. **Barnett Newman**, *First Station*, 1958, magna na plátně.



3. **Marcel Duchamp**, *Fontána*, 1917 (replika z roku 1964), ready-made.



4. **Marcel Duchamp**, *Etant Donnés: 1. La Chute d'eau, 2. Le Gaz d'éclairage*, 1946-1966, assembláž, různá média.



5. **Daniel Buren**, *Manifestation I*. – *Peinture acrylique blanche sur tissu rayé blanc et gris*, 1967, akryl na tkanině, pruhovaný bílá a šedá.