

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

**Diplomová práce**

**Lyotardova interpretace Kantova pojetí vznešena**

**Bc. Lucie Chlustinová**

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

Katedra filozofie

**Studijní program Humanitní studia**

**Studijní obor Evropská kulturní studia**

**Diplomová práce**

**Lyotardova interpretace Kantova pojetí vznešena**

**Bc. Lucie Chlustinová**

Vedoucí práce:

PhDr. Miloš ŠEVČÍK, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2016

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, duben 2016

.....

# Obsah

1 Úvod.....	1
2 Kantova Analytika vznešena .....	2
2.1 Vznešeno a krásno .....	2
2.2 Matematická a dynamická vznešenost.....	3
2.2.1 Matematická vznešenost .....	4
2.2.2 Dynamická vznešenost .....	6
3 Postmodernismus .....	7
4 Bennett Newman .....	11
4.1 Techné.....	16
5 Závěr .....	17
6 Použitá literatura .....	18
7 Summary .....	19

# 1 Úvod

## 2 Kantova Analytika vznešena

*Kritika soudnosti* je třetí z Kantových "Kritik", jež se zabývá estetickým souzením. Poprvé vyšla v roce 1790 po *Kritice čistého rozumu* (1781) a *Kritice praktického rozumu* (1785). O analýze vznešena a krásna je pojednáváno v první části *Kritiky soudnosti*.

### 2.1 Vznešeno a krásno

O tom, zda je něco krásné, rozhodují soudy vkusu. Takové soudy nazýváme estetickými (nejedná se tedy o poznávací nebo logické soudy) a jsou subjektivní. O subjektivním působení se zde mluví, protože pocity libosti a nelibosti, které vyvolávají objekty, s nimi přímo nesouvisí. Libost a nelibost vzniká v subjektu tím, že v sobě porovnává obraz objektu s ostatními představami, jež jsou v mysli vyvolány. Při posuzování krásných předmětů se odhlíží od zájmu, protože pokud se nám něco líbí, neznamená to, že nám na existenci věci záleží. Posuzujeme ji v pouhém pozorování.<sup>1</sup> Lze o tom mluvit také jako o "nezainteresovaném zalíbení", jehož projevem je přízeň a má všeobecnou platnost. Pokud by byl při souzení používán jakýkoliv zájem (a to i vzhledem k zalíbení v příjemném nebo dobrém), nemohl by být vytvořen čistý soud vkusu.<sup>2</sup>

Krása a vznešeno mají společné to, že se líbí samy o sobě a předpokládají reflektující soud. Smyslovým ani logicky určujícím soudem je nelze zachytit. U vznešena také nezáleží na počítku z příjemného ani na pojmu, jak je tomu u dobrého. Zalíbení je spojeno se znázorněním nebo obrazotvorností, ale také s rozumem a rozvažováním. Přestože jsou soudy o vznešeném a krásném jednotlivé (vycházející z jedinečného naladění naší mysli), vyvolávající pouze pocit libosti a nikoliv poznání předmětu, kladou si za cíl být všeobecně platnými pro každý subjekt.<sup>3</sup>

Zásadním rozdílem mezi krásou a vznešeností je to, že krása v přírodě se týká formy předmětu. Tato forma je ale omezující. Vznešenost formou omezená není. Krása je podle Kanta "[...] znázorněním "neurčitěho pojmu rozvažování" ("neurčitý" pojem ohraničuje neomezený tok smyslových představ do podoby estetického "obrazu"),

<sup>1</sup> KANT, I. *Kritika soudnosti*. Odeon, 1975, s. 51-52.

<sup>2</sup> ZÁTKA, Vlastimil. *Kantova teorie estetiky*. s. 65-66.

<sup>3</sup> KANT, I. *Kritika soudnosti*. Odeon, 1975, s. 81.

zatímco vznešenost reprezentuje "neurčitý pojem rozumu" ("rozumový pojem je orgánem nekonečna a jeho neomezení totality)."<sup>4</sup> Krása se také odlišuje tím, že obsahuje pocit podpory života, jež se pojí s půvabem a hrou obrazotvornosti. Libost u vznešena ale vzniká nepřímo, protože je vytvořena na základě náhlého zabrzdění životních sil a jejich následným výlevem. Můžeme tedy mluvit o obdivu, úctě nebo dojetí, na které není pohlíženo jako na hru, ale jako na vážnou obrazotvornost. Při pohledu na něco krásného je náš zrak nebo mysl stále předmětem přitahována naopak u vznešených věcí se přitahování předmětem neustále střídá s odpuzováním. Takové střídání by se dalo nazvat dojetím, které není slučitelné s půvabem. Jelikož vznešeno mysl přitahuje (jako libost), ale zároveň odpuzuje (nelibost), můžeme zde mluvit o negativní libosti.<sup>5</sup>

Vznešenost je také mnohem subjektivnější než krása. Mnoho věcí v přírodě nazýváme vznešenými, ale jedná se spíše o krásné předměty. Jde o to, že vznešenost jako takovou - věci, jež můžeme vnímat smysly, neobsahují. Zasahuje pouze do idejí rozumu. Mysl je nabádána "[...] aby opustila smyslovost a zabývala se ideami, které obsahují vyšší účelnost."<sup>6</sup> Příroda ukazuje svoji krásu ve svém systému, podřízenému zákonům, a lze jí posuzovat v analogii s uměním. V tomto systému se ale nenachází nic vznešeného, vyvolávající ideje, protože jako vznešená se příroda vyjevuje právě ve svém chaosu, ničení, nepravidelnosti a nepořádku. Vznešenost v přírodě se neobrací k něčemu v ní účelnému. V ní samotné se taková účelnost neobjevuje, ale naše nazírání na ní nám ukazuje účelnost nezávislou na přírodě.<sup>7</sup>

Na závěr můžeme připomenout, že podle Kanta je pocit zakoušení krásy spojený s nezainteresovaným zalíbením a naopak nazírání něčeho vznešeného pak se stavem hnutí myslí.<sup>8</sup>

## 2.2 Matematická a dynamická vznešenost

Na rozdíl od krásna vyžaduje vznešenost rozdělení na matematickou a dynamickou vznešenost. Pocit vznešenosti se pojí s hnutím myslí, jež je subjektivně účelné a vztahuje se pomocí obrazotvornosti k poznávací nebo žádací schopnosti. Při

---

<sup>4</sup> ZÁTKA, Vlastimil. *Kantova teorie estetiky*. s. 88-89.

<sup>5</sup> Tamtéž s. 88-89.

<sup>6</sup> KANT, I. *Kritika soudnosti*. Odeon, 1975, s. 82.

<sup>7</sup> Tamtéž s. 81-82.

<sup>8</sup> ZÁTKA, Vlastimil. *Kantova teorie estetiky*. s. 91.

vztahu poznávací schopnosti a obrazotvornosti vzniká matematické vznešeno a v druhém případě ve vztahu s žádací schopností se jedná o dynamické vznešeno. Dojem matematického vznešena v nás vyvolává setkání s velikostními řadami, jež nelze pojmout smysly - představa nekonečného. Dynamické vznešeno zakoušíme v přírodě díky rozporu mezi vnímáním a prožíváním. Vznešená příroda je taková, která vzbuzuje strach. Na rozdíl od krásné, která nás udržuje v klidné kontemplaci, nás vznešené přivádí k vnitřnímu pohybu. Tento strach ale překonáváme a zakoušíme vznešené, jen pokud se nacházíme v bezpečí. Naše schopnost ohrožení čelit nás dělá nadřazenými přírodě, což je důvodem proč jsme schopni přírodní moc posuzovat estetiky.<sup>9</sup>

### 2.2.1 Matematická vznešenost

"*Vznešeným nazýváme to, co je velké naprosto.*"<sup>10</sup> Tato úvodní věta ukazuje, že velké naprosto je velké nad veškeré srovnání. Vznešeno na nás působí právě svojí velikostí i přesto, že se o objekt žádným způsobem nezajímáme nebo se nám jeví neatraktivní, ale i tak v nás dokáže vyvolat pocity zalíbení. Toto zalíbení se nevztahuje k formě předmětu, ale k subjektu, jenž v sobě zakouší rozšiřování obrazotvornosti.<sup>11</sup> Absolutní velikost však nelze přesně určit, protože se vždy jedná pouze o srovnávání. Prohlásíme-li, že je objekt velký, vytváříme "[...] *reflektující soud o jeho představě, která je pro jisté užití našich poznávacích sil při odhadování velikosti subjektivně účelná.*"<sup>12</sup> Na základě toho pak vytváříme představy, díky kterým si s něčím velkým spojujeme úctu a s něčím malým pohrdání. Vznešené je absolutně velké, něco takového nemůžeme hledat ve věcech přírody, ale pouze v našich ideách, protože naše obrazotvornost je schopná pokusit se o postup do nekonečna. "*Vznešeným je tedy nutno nazvat nikoliv objekt, ale naladění ducha jistou představou, zaměstnávající reflektující soudnost.*"<sup>13</sup> Právě zde se ukazuje, jak jsou naše smysly oproti mysli omezené.<sup>14</sup>

Obrazotvornost se snaží při setkání se vznešenem zpracovat nějaké kvantum. Pro takový úkon potřebuje schopnost pojetí a sjednocení. Pojetí nám nedělá žádné potíže. Problémy nastávají při pokusu o sjednocení. Pokud se snažíme dospět nekonečna,

---

<sup>9</sup> LIESSMANN, Konrad Paul. *Filozofie moderního umění.* s. 20.

<sup>10</sup> KANT, I. *Kritika soudnosti.* Odeon, 1975, s. 83.

<sup>11</sup> ZÁTKA, Vlastimil. *Kantova teorie estetiky.* s. 91.

<sup>12</sup> KANT, I. *Kritika soudnosti.* Odeon, 1975, s.84.

<sup>13</sup> Tamtéž s. 85.

<sup>14</sup> Tamtéž s. 84-85.



sjednocování brzy dosáhne svého maxima. Při tomto procesu se totiž představa o velikosti začne v obrazovosti ztrácet a obrazy, které jsme na počátku držely, se postupně vytrácejí s tím, jak pokoušíme o další sjednocování. Taková rozpor mezi obrazotvorností a ideou vyvolává ohromení a pohnuté zalíbení.<sup>15</sup>

Takové zalíbení však podle Kanta nebývá vyvoláno uměním. Forma i velikost uměleckého díla jsou vytvořeny na základě nějakého lidského účelu. Pohnuté zalíbení můžeme nalézt jen v surové přírodě. Příroda nás nesmí okouzlit svým půvabem ani nám hrozit reálným nebezpečím, jež by vyvolalo vzrušení, ale musí v nás takové zalíbení vyvolat pouze svou velikostí. Je tedy vznešená v jevech, jež ukazují její nekonečnost. *"Tato idea se rodí z neschopnosti naší obrazovosti adekvátně odhadnout velikost předmětu"*<sup>16</sup> Pokud odhadujeme velikost v matematice, nemá naše obrazotvornost problém pomocí rozvažování vytvořit měřítko, ale u estetického soudu o velikosti chybí, protože naše obrazotvornost není schopná sjednotit představu přírody v celku její nekonečnosti a opět se hrouť do sebe.<sup>17</sup> Rozumová idea nekonečnosti přesahuje obrazotvornost. Obrazotvornost se vztahuje při posuzování vznešeného k rozumu, aby se subjektivně shodovala s jeho ideami. Usiluje o naladění mysli, *"[...] které se shoduje a je slučitelné s tím naladěním, které by vyvolal vliv určitých idejí (praktických) na cit."*<sup>18</sup> Pocit vznešená se tedy nalézá v mysli soudícího, nepojí se přímo s přírodními objekty. Teprve posuzování přírodních objektu u nás vyvolává takovou náladu. Mysl se při pohledu na horské masívy cítí povznesena, protože zakouší moc obrazotvornosti i přestože je nedosažitelná idejí rozumu.<sup>19</sup> Obrazotvornost se může z nekonečného skládání představ ztrácet a hrouť do sebe, ale rozum je tímto stavem přitahován a nečiní mu žádný problém. Když se blížíme ke krajnímu stupni sjednocování představ, cítíme jisté omezení a pocit nelibosti. Účelnost této nelibosti ale leží v tom, že vyvolává ideje rozumu.<sup>20</sup> Estetický soud se stává *"[...] subjektivně účelným pro rozum jakožto zdroj idejí, tj. takového intelektuálního sjednocení, pro které je veškeré estetické sjednocení malé a předmět je jako vznešený pojímán s libostí, která je možná jen prostřednictvím nějaké nelibosti"*<sup>21</sup>

---

<sup>15</sup> KANT, I. Kritika soudnosti. Odeon, 1975, s. 86.

<sup>16</sup> ZÁTKA, Vlastimil. *Kantova teorie estetiky*. s. 92.

<sup>17</sup> Tamtéž s. 92-93.

<sup>18</sup> KANT, I. Kritika soudnosti. Odeon, 1975, s. 89.

<sup>19</sup> Tamtéž s. 89.

<sup>20</sup> Tamtéž s. 91-92.

<sup>21</sup> Tamtéž s. 92.

## 2.2.2 Dynamická vznešenost

Dynamickou vznešeností disponuje příroda, která má moc neboli nadvládu. Taková příroda v nás vzbuzuje strach, ale za vznešenou může být považována jen, pokud jí dokážeme čelit. Předmět v nás nemůže vyvolávat hrůzu, jež by nám ho nedovolila sledovat. Pokud cítíme čirou hrůzu, upínáme se k tomu, že takový pocit skončí a my zakusíme radost a již se nikdy nebudeme chtít takové situaci vystavit. Přitahuje nás pohled na sopky, skály, rozbořené moře nebo vodopády. Pohled se nám zdá strašlivý, ale zároveň je povznášející pokud se nacházíme v bezpečí. Cítíme sice naši fyzickou bezmocnost, ale zároveň zakusíme nezávislost na přírodě. Z nezávislosti pramení naše převaha a přes strach zůstane naše lidství neponíženo. Přírodu soudíme za vznešenou, protože v nás vyvolává sílu, která nepochází z přírody.<sup>22</sup> Vznešená příroda "[...] *povyšuje obrazotvornost k znázornění těch případů, v nichž může mysl pociťovat vznešenost svého určení i ve srovnání s přírodou.*"<sup>23</sup> Stále ale platí, že za vznešenou nepovažujeme přímo přírodu. Vznešenost se vyskytuje v naší mysli ve chvíli, kdy si uvědomujeme převahu nad přírodou v nás i mimo nás. Mysl musí disponovat vnímavostí pro ideje, které se dostávají do sváru se smyslovým světem, a z tohoto napětí pak vzniká pocit vznešena.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> KANT, I. Kritika soudnosti. Odeon, 1975, s. 92-93.

<sup>23</sup> Tamtéž s. 93.

<sup>24</sup> ZÁTKA, Vlastimil. *Kantova teorie estetiky*. s. 96-97.

### 3 Postmodernismus

Moderní estetika se začala utvářet poprvé v *Kritice soudnosti*. Kant se neorientuje na estetickou zkušenost jako na zakoušení uměleckého díla. Estetická zkušenost nevychází z uměleckého předmětu, ale ze subjektu, který je schopen cítit. "Tím, že Kant nespojuje otázku, zda může být něco vnímáno jako estetické, s předmětem, nýbrž s vnímajícím individuem, uvolňují se hranice estetického, které vyplnilo až umění 20. století."<sup>25</sup> Lyotard Kantův pojem vznešena popisuje jako zobrazení nepředstavitelného. Lyotard z tohoto vychází a ustanovuje estetiku vznešeného malířství (estetiku moderního umění). Obraz bude něco prezentovat negativně. Vyhne se totiž zpodobňování. Na příkladu je uveden Malevičův čtverec, který promlouvá tím, že nedovolí vidět a slast se dostaví na základě nepříjemného pocitu. Toto je směr uměleckých avantgard, jež se snaží viditelnou prezentací vytvořit něco nereprezentovatelného. Z tohoto důvodu se Lyotard obrací ke Kantovi a jeho analytice vznešena.<sup>26</sup> Zobrazení nezobrazitelného vyvolává smíšené pocity. Takové vypočtení se ovšem nereprezentuje symbolem, ale zhroucením jakéhokoliv zobrazení.<sup>27</sup>

Postmodernismus jako pojem nepochází z evropského prostředí. Poprvé se začal objevovat v Americe v souvislosti s kritikou moderní architektury, již charakterizuje internacionální styl. Přísný funkcionalismus, odmítání dekorativních prvků a historických souvislostí je pro tento styl vlastní. Na to reaguje Ch. Jencks v díle *Řeč postmoderní architektury*. Jeho koncepce postmodernistické architektury je v opozici k výše uvedeným prvkům internacionálního stylu. Funkcionalismus je nahrazen symbolismem, na dekorativní prvky není nahlíženo negativně a co se týče návazností na historické koncepce, nejsou odmítány. Hovoříme zde o radikálním eklekticismu. Jencks kritizoval avantgardní umění a jeho nihilistický relativismus.<sup>28</sup> Lyotardovo chápání postmodernismu "[...] je polemikou s těmito názory a vehementní obhajobou

---

<sup>25</sup> LIESSMANN, Konrad Paul. *Filozofie moderního umění*. s. 15.

<sup>26</sup> Tamtéž s.21.

<sup>27</sup> NIDA-RÜMELIN, Julian. *Slovník současných filosofů*. s. 304.

<sup>28</sup> LYOTARD, Jean-François. *O postmodernismu*. s. 5-6.

*předválečných avangard.[...] pod přímým vlivem stanoviska formulovaného Lyotardem se začala rozvíjet diskuze o postmodernismu i na evropském kontinentu.*"<sup>29</sup>

Pojem postmodernismus je aplikován pro několik různých účelů a průběhu let se vyvíjel, což přináší nesnáze s jeho přesným vymezením. V knize *Dějiny pojmu postmoderno* byl vznesen návrh, že by bylo možno rozlišovat termín postmodernismu podle objektů, ke kterým užití pojmu odkazuje. "*Na nejkonkrétnější, praktické úrovni odkazuje postmodernismus k novému souboru literárních a uměleckých praktik, které se objevily v průběhu padesátých let, nabyly hybnosti v šedesátých letech a převládly v mnoha uměleckých disciplínách v průběhu sedmdesátých let a určitě na počátku osmdesátých let 20. století.*"<sup>30</sup> Dalo by se také říci, že se snaží popsat novou sociokulturní formaci nebo ekonomické rozdělování, což údajně nahradilo modernu.

Podle Lyotrada tato nová postmoderní situace vznikla z porážky velkých vyprávění (metanarace), která podporovala modernu.<sup>31</sup> Definoval postmoderno právě jako nedůvěřivost k velkým vyprávěním. Jedná se o transcendentní a univerzální pravdy, které ospravedlňují moderní západní kulturu jako jednotný proces. Legitimita takových vyprávění vychází z odkazů, jež obhajují nějakou složku kultury. Tyto příběhy ale nemají empirický základ. Jsou to jen příběhy, které jsou vyprávěny pro potvrzení jejich pravdivosti.<sup>32</sup> Wolfgang Welsch říká, že postmoderna je pluralitní koncepce, která ospravedlňuje rozdílnost forem vědění a životních rozvrhů. Respektem různých forem rozumu, které si nedominují, se staví proti hegemonii. Taková pluralita je sjednocujícím faktorem postmoderny.<sup>33</sup>

Postmodernismus upřednostňuje malá vyprávění. Taková vyprávění jsou omezená na čas a prostor. Lyotard je spojuje s Wittgensteinovými jazykovými hrami. Ty nejsou podřízeny univerzálnímu jazyku, ale "[...] tvoří *dohromady sociokulturní formaci, kterou pojmenováváme postmoderna.*"<sup>34</sup> Definují, co může být v dané kultuře řečeno. Je zakázán teror, který by vynutil konsens, jenž by zasáhl do volného toku hry. Potenciál her leží v jejich rozmanitosti a heterogenitě. Lyotardem privilegovaný disenzus se pojí s jeho příspěvkem k postmodernímu vznešenu. Moderní vznešeno poskytovalo divákovi místo pro útěchu nebo rozkoš. Postmoderní vznešeno se tomuto

---

<sup>29</sup> Tamtéž s. 6.

<sup>30</sup> BERTENS, Johannes Willem a Joseph P NATOLI. *Encyklopedie postmodernismu*. s. 6.

<sup>31</sup> Tamtéž s. 5-7.

<sup>32</sup> Tamtéž s. 221.

<sup>33</sup> LIESSMANN, Konrad Paul. *Filozofie moderního umění*. s. 174.

<sup>34</sup> BERTENS, Johannes Willem a Joseph P NATOLI. *Encyklopedie postmodernismu*. s. 222.

vyhýbá a odepírá pozorovateli konsensus ostatních. Shoda s ostatními nás přivede pouze ke krásnému, ale disenzus nám dává nahlédnout vznešeno, jež vyvolává hluboké rozporné pocity.<sup>35</sup> Lyotard to shrnuje takto: "*Je konečně třeba, aby bylo jasno, že nám nepřísluší být dodavateli reality, nýbrž vynalézat náznaky poukazující na myslitelné, jež nemůže být prezentováno.*"<sup>36</sup>

Avantgardní umění touží po vznešeném, reprezentovat, co je nereprezentovatelné. Realismus se proti takovým experimentům staví. Za nutnost zavrhnout avantgardu se přimlouvá transavantgardismus. Za lepší je však souzeno její smíšení, protože přímé popření by mohlo znamenat návrat k akademismu.<sup>37</sup> Realismus požaduje jednoduchost, jednotu a sdělitelnost. "*Realismus, jehož jedinou definicí je, že se hodlá vyhnout otázce, co je realita, tak jak vyplývá z otázky, co je umění, se ocitá vždycky někde mezi akademismem a kýčem*"<sup>38</sup> Politika vyžaduje, aby byly produkovány správné obrazy, správná vyprávění a správné formy, ale je třeba, aby takové umění našlo obecnost. Je třeba, aby se dílo posuzovalo se stanovenými pravidly krásna a ne podle toho, co z něj činí umělecký objekt. Selekcce děl podle politického akademismu vedou ke Kantovu určujícímu soudu: "*výraz je před rozumem "správně utvořen" a ze zkušenosti se pak vyberou jen "případy", které mohou být pod tento výraz zahrnuty.*"<sup>39</sup> Jednoduše sdělitelný realismus se týká peněz. Hodnota uměleckých děl se poměřuje ziskem. Umění produkováno na základě požadavků publika je masové a dobře ztvárnitelné s jasným sdělením.<sup>40</sup>

Realita vyžaduje stvrzení konsensem. Již neplatí, že realitu určuje nějaká metafyzická nebo náboženská jistota. Tato víra byla otřesena a nahradila jí "malá realnost". S tím se pojí Kantovo vznešeno, ve kterém podle Lyotarda nachází moderní umění hybnou sílu a logika avantgard své axiomy. Vznešený pocit vychází ze strasti, z níž vzniká slast. Můžeme také hovořit o konfliktu mezi schopností subjektu něco rozumem pojmout a jeho schopností převést to do konkrétní podoby. Není zde možnost představit si objekt, jenž by byl shodný s pojmem. Existuje v nás idea, ale nejsme schopni vytvořit nějaký její smyslově vnímatelný a konkrétní příklad. V moderním

---

<sup>35</sup> BERTENS, Johannes Willem a Joseph P NATOLI. *Encyklopedie postmodernismu*. s. 222-223.

<sup>36</sup> LIESSMANN, Konrad Paul. *Filozofie moderního umění*. s. 179.

<sup>37</sup> LYOTARD, Jean-François. *O postmodernismu*. s. 19.

<sup>38</sup> Tamtéž s. 21.

<sup>39</sup> Tamtéž s. 22

<sup>40</sup> Tamtéž s. 22.

malířství běží o to, že chce předvést toto neprezentovatelné. Dokázat tím existenci toho, co si můžeme myslet, ale nemáme proto v našem smyslovém světě zastoupení. Jako to, co existuje, ale nevidíme to, považuje Kant beztvaré. Při hledání neprezentovatelné ideje zakouší představivost prázdné abstrakce jako jejich negativní prezentace. Vznešenost v malířství má samozřejmě podobu obrazu, ale sdělení se vyhýbá figuraci. Neschopnost vidět podobu v nás bude vyvolávat nepříjemný pocit. Takové zpodobňování přísluší právě avantgardám.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> LYOTARD, Jean-François. *O postmodernismu*. s. 23-25.

## 4 Barnett Newman

Lyotard věnuje Newmanovi část své knihy *Putování a jiné eseje*. Newman se narodil roku 1905 v New Yorku. Vyrůstal v židovské rodině, což se odráží i v jeho tvorbě, v níž jsou obsažena různá židovská a starozákonní témata. V letech 1922 - 1930 studoval filozofii a ornitologii. Posléze studuje umění na Art Students League a vyučuje umění. Tato doba je spojená s jeho expresionistickou tvorbou. Svá díla však nakonec zničil.<sup>42</sup> Mezi lety 1947-1948 vydává svá pojednání (*The First Man was an Artist, The sublime is Now*) v časopise *Tiger's Eye* jehož je spoluvydavatelem. Se svými přáteli Basiotem, Motherwellem a Rothkem založil uměleckou školu *Subject of the Artist*.<sup>43</sup> Newmanovy první výstavy obrazů v New Yorku nebyly úspěšné. Tvořil také surrealistické kresby, přes které dospěl k mystické abstrakci. Nejcharakterističtější znakem byla na jeho obrazech vertikální zipová čára. Obrazům původně nedával jména. Později díla dostala svůj název podle události, která se k nim vázala. Newman je považován za jednoho z nejvlivnějších malířů 20. století jako průkopník umění, jež je striktně abstraktní a zároveň vyvolává silné emoce. Zemřel v roce 1970 na infarkt.<sup>44</sup>

V kapitole *Okamžik, Newman* se nám dostává vysvětlení různých druhů času v rámci tvorby uměleckého díla. Můžeme rozlišit čas, jenž je potřeba pro vytvoření obrazu neboli čas "zhotovování". Při setkání s uměním potřebujeme také čas. Jedná se o dobu, kterou potřebujeme k prohlédnutí a pochopení obrazu. To můžeme nazvat časem "spotřeby". Dílo se samozřejmě váže k nějaké situaci, výjevu nebo okamžiku. Tento příběh nemusí mít reálný původ a mluvíme o něm jako o čase diegetické reference. Když umělec namaluje obraz, funguje zde také čas oběhu. Vždy totiž existuje nějaká doba, jež uplyne mezi stvořením obrazu a jeho zhlédnutí divákem. Nakonec se k dílu váže i čas, jímž toto dílo samo je. Taková koncepce dovoluje vymezit různá "místa času". Newman se otázkou času velmi zabýval. Nicméně se jím nezaobíral o nic více, než ostatní avantgardní malíři. Jeho dílo je v souboru avantgardního umění odlišné především proto, že tvrdí, že čas je obraz sám.<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> *Barnett Newman*. [online]. [ Cit.2016-2-26]. Dostupné z:

[http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art\\_id=246](http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=246)

<sup>43</sup> RUHRBERG, Karl, WALTHER, Ingo F. *Umění 20. století*. s. 779.

<sup>44</sup> *Barnett Newman*. [online]. [ Cit.2016-2-26]. Dostupné z:

[http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art\\_id=246](http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=246)

<sup>45</sup> LYOTARD, Jean-François. *Putování a jiné eseje*. s. 109.

Liotard pro vysvětlení Newmanova "místa času" používá srovnání se dvěma velkými díly Marcela Duchampa *Velké sklo a Jsou-li dány*. Oba tyto obrazy ukazují událost obnažování.<sup>46</sup> *Velké sklo* bývá také nazýváno *Nevěsta svlékána svými mládenci, dokonce*. Sklo, na kterém je obraz namalován, má rozměry 227,5 cm x 178,8 cm a mělo by být umístěno volně v prostoru. Zdá se, že se *Velké sklo* opticky rozpadá na dvě části, což je pouze následek jeho opravy.<sup>47</sup> V dolní části narýsoval Duchamp imaginární sestavu strojových součástí, zatímco v horní se nachází model napodobující lidskou figuru. Spodní díl patří milencům (samčím odlitkům) a horní nevěstě, jež plní funkci oslavy panenství.<sup>48</sup> Když se budeme chtít podívat na *Jsou-li dány*, uvidíme nejdříve těžce vypadající dřevěné dveře obezděné oranžovými cihlami. Ve dveřích jsou vyvrtány dvě díry, kterými se můžeme podívat, co se za nimi skrývá. Za dveřmi se nachází probouraná zeď, skrze niž vidíme velmi obnažené ženské tělo. Žena leží v přírodě jako mrtvá a v ruce svírá plynovou lampu. Postavu nelze vidět celou, samo dílo nám nedovoluje vidět více.<sup>49</sup>

Obě Duchampova díla jsou událostí ženství. Událost na *Velkém skle* však ještě nenastala, zatímco děj *Jsou-li dány* již nastal. Jinak řečeno "ještě ne" a "již ne". Oba dva výtvoři jsou anachronismem k události okamžiku obnažování. Duchamp předpokládá, že tento čas nelze postihnout v mužském pohledu. Čas pro konzumaci děl je nekonečný. Obě dvě vyvolávají očekávání. Lyotard se o dílech vyjadřuje takto: "*Divák Skla čeká Godota; za dveřmi Jsou-li dány hledá divák zmizelou Albertinu. Obě Duchampova díla jsou jakoby spojnicí mezi zoufalou anamnézou Marcela Prousta a Beckettovou parodií na očekávání.*"<sup>50</sup>

Newmanova tvorba je odlišná. Nechce ukázat, že trvání přesahuje vědomí, ale že chce být samo událostí. Duchamp se pohybuje v žánru "marnosti" a Newmanovým tématem je "zvěstování". Lyotard tvrdí, že Newmanův obraz se stává andělem, který nepřináší zvěstování, ale je jím sám. Duchamp ukazuje, jak čas uniká vědomí. Newman nereprezentuje neprezentovatelné zvěstování, ale nechává je, aby se prezentovalo. Čas "spotřeby" se také u těchto dvou umělců liší. *Velké sklo* a *Jsou-li dány* jsou vyprávěním. *Jsou-li dány* vypráví narození, ale zároveň se vyprávění domáhá i barokní ráz materiálu.

---

<sup>46</sup> LYOTARD, Jean-François. *Putování a jiné eseje*. s. 109.

<sup>47</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich. *Úděl umělce: duchampovské meditace*. s. 103-105.

<sup>48</sup> Tamtéž s. 105.

<sup>49</sup> *Étant donnés: Marcel Duchamp*. [video]. 2010. Délka 84 sekund. [online]. [cit. 2016-3-20]

Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=nzMznyyLwyM>

<sup>50</sup> LYOTARD, Jean-François. *Putování a jiné eseje*. s. 110.



Newman nám žádné vyprávění nenabízí, pouze vystavuje svou výtvarnou nahotu. Obraz obsahuje vše jako barvy, čáry, ale bez narace. Komentátor může používat jen ploché popisy, není co říci kromě toho, co již bylo dáno. Vystává otázka: "*Co ještě říci?*" nebo pouhé vyřknutí "*Ach!*". U Newmana není co konzumovat, protože nám chybí smysl, ale pocitování okamžiku je okamžité. Takové pocity jsou spojovány se vznešenem.<sup>51</sup>

Prostor, se kterým pracuje Newman, se neřídí výskytem adresanta, adresáta a referenta. Zvěst nemluví o ničem a nevychází od nikoho. Jen obraz je poslem, který dává na vědomí: *jsem zde, patřím tobě*. Místo tří instancí zde funguje jen já a ty, jež existují pouze zde a teď. "*Newman usiluje o to dát barvě, linii, rytmu sílu závaznosti v situaci tváří tvář, v druhé osobě, jejímž modelem nemůže být: podívej na toto (tam), nýbrž: hle to jsem já, anebo ještě lépe: poslouchej mne.*"<sup>52</sup> Tato povinnost leží podle Lyotarda blíže modu času než prostoru a je důležitější ji slyšet než vidět.<sup>53</sup>

Dílo Barnetta Newmana řadíme k estetice vznešeného. Burkeho vznešeno bylo podle něj příliš surrealistické. Burke říká, že negativní potěšení přichází v návaznosti na zadržení hrozící bolesti. Hrozbu možné bolesti skrývají předměty a určité situace, které ohrožují naše sebezachování. Tuto hrůzu může působit samota, temnota, mlčení, hrozící smrt, teror. Hrůza vystává z pocitu, že to co je, může brzy skončit. Nastávání jako další bytí může být přerušeno. Hrůza bývá přerušena tím, že v ní přesto něco nastane a nově přichází událost nám zaručí, že vše neskončilo. "*Co takto vystává, ona minimální událost, je prostě zde.*"<sup>54</sup> Stav hrůzy zapříčiní to, že se všechny pohyby duše zastaví. Mysl je zaplněna objektem, ale nemůže o něm ani uvažovat. Taková síla vznešeného nás zaměstnává plnou silou. Zhrození je nejvyšší silou vznešeného, jehož vedlejšími účinky jsou obdiv, úcta a vážnost. Strach jako obava před smrtí a trýzní účinkuje tak, že připomíná skutečnou trýzeň. I zvířata dokážou vyvolat pocit vznešeného, pokud je na ně pohlíženo jako na objekty hrůzy (jedovatá zvířata). Spojení velikosti a hrůzy vyvolává ještě větší pocit vznešena.

Podle Burkeho je slovní popis obrazu schopen vyvolat silnější pocity než samotná malba. Nejlepším prostředkem jak druhému zprostředkovat afekty myslí jsou slova. Vizualní komunikace s obrazem vyvolává malé vášně. Malířství podle něj není schopno vyvolat takové vášně jako vyprávění nebo poezie. Poezie je totiž tajemná.

---

<sup>51</sup> LYOTARD, Jean-François. *Putování a jiné eseje*. s. 111.

<sup>52</sup> Tamtéž s.113.

<sup>53</sup> Tamtéž s. 112-113.

<sup>54</sup> Tamtéž s. 117.

Nedostatečnost poznání, která se projevuje v tajemném, v nás vyvolává větší obdiv.<sup>55</sup> V literárním umění se setkáváme s volnou hrou slov a s experimentováním. V tom leží jeho neomezená moc. Malířství je uzamčeno ve své hranici toho, co je oko schopné rozeznat. Burke přiznává básnictví dvojí účelnost a to šířit hrůzu (např. by mohla přestat existovat řeč) a zároveň ruší tuto výzvu bez pomoci řeči tím, že vítá událost beze slov.

S touto nedostatečností malířství se snažil vyrovnat surrealismus. Uspořádává figurativní prvky zvláštním snovým způsobem tak, že tvoří celek. Můžeme to ale pokládat pouze za zbytky vnímané reality. Takové umění stále trvá na reprezentaci a rozpoznávání. Kant v *Kritice soudnosti* tvrdí, že malířství není s to prezentovat nekonečnost nebo něco, co je absolutně velké, jsou to totiž čisté ideje. Je na ně ale možné odkázat negativním zpřítomněním. Newman se nesnaží zničit figurativní prostor, ale odloučit čas od výtvarného objektu. Jeho obrazy jsou spojené s počítkem času. Když se člověk zakouší posvátnost místa vyvolává to v něm pocity jako *jsem zde*. Jediněc zakouší svojí vlastní přítomnost. Přítomnost je okamžik, v němž neexistuje chaos historických příběhů.<sup>56</sup>

V roce 1966 vystavil Newman čtrnáct obrazů s názvem *Stations of the Cross-Křížová cesta*. Podtitulem díla je Ježíšův výkřik zoufalství k Bohu: *Proč jsi mne opustil? (Lamma Sabachtani)*. Toto zvolání se nikdy nedočká přímé odpovědi. Za jedinou odpověď nemůžeme považovat *Věz proč, ale Bud'*. Obraz nazval Newman *Be, Be I (Second Version), Be II (Resurrection)*. Toto *Bud'* neznamená vzkříšení v křesťanském smyslu, ale navrácení příkazu, jenž vychází z prázdnoty. Toto utrpení se od začátku opakuje a trvá. *Bud'* je svědectvím o *jest*. Obraz vypovídá jen o tom, že *jest*, což nelze dešifrovat ani interpretovat. "Proto Newman pracuje s barevnými plochami, nemodulovanými barvami a později s tzv. "elementárními" barvami [...]"<sup>57</sup> Jako příklad díla uvádí Lyotard *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue?* Zde jsou vhodnější otázky: *Vyvstane? Nastane? Afraid* zde podle Lyotarda odkazuje k Burkeho *terror*. Obsahuje i slast z události a ulehčení z onoho že *jest*.

Rysem Newmanových děl je "zip". Jenž spojuje a rozděluje jeho obrazy. V jeho sochách *Here I, Here II, Here III* i ve skulptuře *Broken Obelisk* fungují trojrozměrné

---

<sup>55</sup> BURKE, Edmund. *O vkuse, vznešenom a krásnom: filozofické skúmanie o pôvode našich ideí vznešeného a krásneho*. s. 57-61.

<sup>56</sup> LYOTARD, Jean-François. *Putování a jiné eseje*. s. 117-120.

<sup>57</sup> Tamtéž s.122.

verze jeho "zipu". Zip zde neznázorňuje pouze povznesení, ale také sestupuje a ničí. U *Broken Obelisk* vidíme jako podstavec čtyřboký jehlan nebo pyramidu, jenž se dotýká ve špičce s obráceným obeliskem. V tomto dotyku si můžeme představit Michelangelovo *Stvoření Adama*, jež zdobí strop Sixtinské kaple.<sup>58</sup> "*Dílo se vztyčuje v okamžiku, avšak záblesk okamžiku se do něj vybijí v podobě minimálního příkázání? Bud'.*"<sup>59</sup>

Mezi léty 1950-1951 namaloval Newman plátno o rozměrech 2,42 m x 5,42 m s názvem *Vir heroicus sublimis*. Další jeho dílo se jmenuje *Not Over There, Here*. Další nesou pojmenování *Now* a *Be*. Bennett Newman je také autorem eseje *The Sublime is Now*. Vznešená zkušenost je podle něj zde a nyní. Kant ale předpokládal, že vznešenost nelze nijak prezentovat. Newman nechtěl ve svých obrazech manipulovat s prostorem, ale s pocitem času. Čas zde ale není zástupcem velkých dramát a příběhů historie, což bylo vždy tématem malířství. Newmanovo *Now* by podle Thomase B. Hesse mohlo být *makom nebo hamakom*. Slovo pochází z hebrejštiny a znamená tady, místo nebo sídlo. Lyotard si tímto jistý není, ale soudí, že tím rozhodně není myšlen přítomný okamžik. S tímto *Now* nepracuje vědomí, nemůže ho svým myšlením totiž dosáhnout. "*Co nejsme s to dosáhnout myšlením, je to, co je na příchodu, co vyvstává.*"<sup>60</sup> Je to událost stávání se. Neběží zde o to, jaký je smysl toho, co vyvstává, protože než se zeptáme, co jest, co to znamená- *quid*, je třeba, aby něco přišlo- *quod*. Že něco přichází, vždy předchází otázku, jež se týká toho, co vyvstává. Že něco přichází, je otázka jakožto událost, která se následně týká události, která je na příchodu. Událost přichází jako tázání před tázáním. Nejdříve se ptáme, zda přijde a následně jestli se stane to či ono.<sup>61</sup>

Myšlení se zabývá tím, co již bylo myšleno a snaží se to překonat. Stejně jako instituce a disciplíny předpokládají, že všechno ještě nebylo zapsáno. To co je teď, není ničím konečným. Po větě nebo po barvě vždy přijde další. Nevíme, co přijde, ale předpokládáme nějaké dobré pokračování. Nikdy však nepracujeme s možností, že nenastane nic. Z toho, že nic nepříjde, vzniká úzkost. Toto napětí však může vyvolávat radost. Moment tázání *přijde to?* se děje "teď". Ono *Now* je pocit, že nemusí nic přijít: teď právě nicota. Rozporuplný pocit mezi úzkostí a radostí je pokládán v 17. a 18. století za vznešený. Newman hledá vznešenost ve zde a teď. Neodsuzuje to, že

<sup>58</sup> LYOTARD, Jean-François. *Putování a jiné eseje*. s. 121-123.

<sup>59</sup> Tamtéž s.123.

<sup>60</sup> Tamtéž s.125.

<sup>61</sup> Tamtéž s. 124-126.

obrazový nebo jiný výraz má svědčit o nevyjádřitelném. Nevyjádřitelné, ale nespočívám "tam"- v jiném světě, ale v tom, že něco přijde. *Sublime is Now* je vhodnější překládat tedy jako *Vznešené jakožto teď*. Vznešené je zde, teď přichází, že...: a právě to je tento obraz. Avangardy se zabývají touto odevzdaností rozumu. Taková odevzdanost je vlastně bezbrannost.<sup>62</sup>

## 4.1 Techné

Dokonalost v dovednosti nějakého řemesla nebo umění není podmínkou výskytu vznešeného pocitu. Lyotard uvádí jako příklad Longina, který vidí vznešeno v rozrušování syntaxe. Boileau v tom spatřuje rozchod vznešenosti s *techné*. Vznešeno se nemůžeme naučit. Didaktika je tu bezbranná. Pravidla, která jsou určována vzhledem k tomu, jaký by měl mít kdo vkus a to, že by měl každý vidět a cítit to co ostatní, zde nestačí. Otec Bouhours v roce 1671 řekl, že úcta k pravidlům nestačí, aby vzniklo něco krásného. Důležitější než pravidla je je-ne-sais-quoi, což můžeme nazvat géniem, jenž je nepochopitelný a nevysvětlitelný. Skrývá se a lze ho rozeznat jen v účincích na vnímatele.<sup>63</sup>

Pokud se soustředíme na dílo, jako na vznešené, dojde k proměně *techné* a institucí s ním spojených, to jsou: akademie, školy vkusu, publikum tvořené knížaty atd. Problém nastává s určením poslání uměleckých děl. Dokonalost *techné* vždy regulovala díla podle určených pravidel, která byla vytýčena akademii a aristokratickým publikem. Účelem umění bylo ilustrovat slávu umělce, s nímž se pojil atribut dokonalosti. Vznešeno tuto harmonii rozrušuje. Harmonie končí s dobou, kdy umělec přestává být podněcován kulturou. Vnímatele nejsou vedeni sdílenou libostí. Publikum už o vkusu nesoudí. Lidé jsou vystavováni nepředvídatelným pocitům a jsou šokováni. Autor nechce k sobě publikum přivázat jako přívržence, ale touží je zaskočit.<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> LYOTARD, Jean-François. *Putování a jiné eseje*. s. 126-129.

<sup>63</sup> Tamtéž s. 132.

<sup>64</sup> Tamtéž s. 133-134.

## **5 Závěr**

## 6 Použitá literatura

### Primární

KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1975, 271 s.

LYOTARD, Jean-François. *O postmodernismu: postmoderno vysvětlované dětem : postmoderní situace*. 1. vyd. Praha: Filosofia, 1993, 202 s. ISBN 80-7007-047-1.

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

### Sekundární

BERTENS, Johannes Willem a Joseph P NATOLI. *Encyklopedie postmodernismu*. Vyd. 1. Brno: Barrister & Principal, 2005, 325 s. ISBN 80-86598-26-8.

CHALUPECKÝ, Jindřich. *Úděl umělce: duchampovské meditace*. Vyd. 1. Praha: Torst, 1998. ISBN 80-7215-050-2.

LIESSMANN, Konrad Paul. *Filozofie moderního umění*. Olomouc: Votobia, 2000, 205 s. ISBN 80-7198-444-2.

NIDA-RÜMELIN, Julian. *Slovník současných filosofů*. Vyd. 1. Praha: Garamond, 2001, 536 s. ISBN 80-86379-29-9.

RUHRBERG, Karl, WALTHER, Ingo F. *Umění 20. století*. Praha: Slovart, 2004, 840 s. ISBN 80-7209-521-8.

ZÁTKA, Vlastimil. *Kantova teorie estetiky: studie k dějinám filozofie 18. století*. 2. vyd. Praha: Filosofia, 1995, 159 s. ISBN 80-7007-071-4.

BURKE, Edmund. *O vkuse, vznešenom a krásnom: filozofické skúmanie o pôvode našich ideí vznešeného a krásneho*. 1. vyd. Bratislava: Tatran, 1981.

*Étant donnés: Marcel Duchamp*. [video]. 2010. Délka 84 sekund. [online]. [cit. 2016-3-20]  
Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=nzMznyyLwym>

*Bernett Newman*. [online]. [ Cit.2016-2-26]. Dostupné z:  
[http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art\\_id=246](http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=246)

## 7 Summary