

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Diplomová práce

Postmoderní umění jako specifická forma komunikace

Bc. Barbara Gráfová

Plzeň 2018

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Teorie a filozofie komunikace

Diplomová práce

Postmoderní umění jako specifická forma komunikace

Bc. Barbara Gráfová

Vedoucí práce:

PhDr. Jana Černá, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Konzultant:

MA. Dušan Brozman

Fakulta designu a umění Ladislava Sutnara Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2018

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

Plzeň, duben 2018

.....

Děkuji paní Ph.Dr. Janě Černé, Ph.D., a to nejen za odborné vedení mé diplomové práce, cenné rady a postřehy, ale též za vstřícnost a nekonečnou trpělivost. Mé poděkování patří i panu MA. Dušanovi Brozmanovi za odbornou konzultaci při analýze konkrétních uměleckých děl.

OBSAH

ÚVOD	1
1 KOMUNIKACE SKRZE VÝTVARNÉ UMĚNÍ	2
1.1 Estetický předmět a prožitek	2
2 OD AVANTGARDY K POSTMODERNÍMU UMĚNÍ	5
2.1 Avantgardní program	6
2.2 Hranice umění	8
3 POSTMODERNÍ SITUACE	10
3.1 Welschovo pojetí postmoderní estetiky	11
3.2 Lyotard a postmoderní umění	14
3.3 Lyotardova kategorie vznešena	16
3.4 Umělecké gesto a anamnéza neviditelného	19
3.5 Problémy postmoderního umění	20
3.5.1 Problematizace statutu umění v kontextu kategorie vznešena	21
4. POSTMODERNÍ UMĚNÍ VERSUS AFIRMATIVNÍ KULTURA	22
4.1 Kulturní průmysl	23
4.1.1 Kýč jako náhražka umění?	23
4.1.2 Kýč jako „vysoká kultura“?	25
4.2 Umění jako cesta vymanění se z kulturního průmyslu a masové kultury	29
4.3 Postmoderní umění a jeho role v kontextu kulturního průmyslu	31
4.4 „Nedotknutelnost“ postmoderního umění?	32
5 ANALÝZA VYBRANÝCH POSTMODERNÍCH DĚL	33
5.1 Marcel Duchamp	33
5.2 Barnett Newman	35
5.3 Daniel Buren	39
5.4 Lucio Fontana	40
5.5 Anselm Kiefer	42
5.6 Yayoi Kusama	43
6 DIGIMODERNA A BUDOUCNOST UMĚNÍ	44
6.1 Postmoderna vs. digimoderna	44
6.2 Zapojení nových technologií do světa umění	45
6.3 Digimoderna – konec vznešeného umění?	47
ZÁVĚR	49
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ	51
SUMMARY	53
SEZNAM OBRAZŮ V OBRAZOVÉ PŘÍLOZE	54
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	55

ÚVOD

Svět umění byl vždy součástí naší společnosti, přestože postoj společnosti vůči umění se samozřejmě historicky proměňoval, stejně jako jeho funkce a cíle. Proměny světa umění byly především reakcí na proměny ve společnosti, ať už se týkaly náboženství, filosofie, řemeslného zpracování, střetu s jinými kulturami, nebo třeba technického pokroku. Umění k nám jako médium promlouvá i po mnoha staletích, aniž by se tím snižovala jeho umělecká hodnota, na rozdíl od hodnoty výpovědní, která je na kontextu doby závislá. Aby však mohlo být umění pojímáno jako médium, které se svým způsobem komunikace odlišuje od ostatních médií nebo běžných artefaktů, musí být splněny určité podmínky a estetické principy. Tyto podmínky a principy se v historii proměňovaly stejně jako samotná forma tvorby, avšak tradiční estetické principy a způsoby zobrazení byly zpochybněny až na počátku dvacátého století s nástupem avantgardy.

Avantgardní program reagoval nejen na proměny společnosti, ale na svět umění jako takový. Dědictví avantgardy, co se cílů i formy této tvorby týče, pak výrazně rezonuje ve druhé polovině dvacátého století, v době postmoderní. Právě v postmodernismu se nejen umělci, ale též filosofové nebo myslitelé vymezují proti předchozím snahám o univerzalitu a přiklání se k pluralismu.

K univerzalitě, která zasahuje do všech složek kultury, dodává jí smysl a legitimizuje praktiky a podobu společnosti, vyslovuje svou nedůvěru francouzský postmoderní filosof Jean Françoise Lyotard, který pro oblasti snažící se o univerzalitu, zavádí pojem metanarace. V postmoderní době se tak metanarace rozpadají do menších, rozličných příběhů. V této souvislosti pak Lyotard též obhajuje avantgardu a postmoderní umění, především umění abstraktní a konceptuální. Při interpretaci této tvorby akcentuje především kategorii vznešena. Abstraktní ztvárnění nezobrazitelného pak, podle něj, odkazuje k abstraktním ideám, které jsou neustálým zdrojem otázek, jež mají za úkol zpochybňovat a aktualizovat náš způsob vnímání a chápání světa.

Cílem této práce je analyzovat postmoderní estetické teorie, a to především výše zmíněnou estetickou koncepci Jeana Françoise Lyotarda. Tato koncepce bude následně použita pro analýzu tvorby konkrétních autorů, například Marcela Duchampa, Barnetta Newmanna nebo Lucia Fontany, které lze díky svým odlišným způsobům tvorby považovat za reprezentativní, co se postmoderního umění týče. Význam postmoderního umění jako zobrazení nezobrazitelného pak bude akcentován v kontextu postmoderní afirmativní kultury,

kulturního průmyslu a s ním spojené indiference, přičemž zde budu vycházet především z filosofie Wolfganga Welsche, Theodora Adorna a Umberta Eca.

Součástí práce bude též stručné představení základních estetických principů podle Jana Mukařovského a Romana Ingardena, které jsou vhodným interpretačním rámcem pro pojmání umění nikoliv jako předmětu užívaného pro praktické účely, ale jako média, které v sobě skýtá komunikační potenciál. V krátkosti bude též představena historie vývoje avantgardy a jejích cílů, které formovaly nejen podobu postmoderního umění, ale též problémy, které se s ním pojí.

V závěru práce nastíním roli umění, která vychází z postmoderní tradice Lyotardova zobrazení nezobrazitelného v kontextu současné digimoderny a stávající náhled na Lyotardovu estetickou koncepci v souvislosti s předchozími zjištěními.

1. KOMUNIKACE SKRZE VÝTVARNÉ UMĚNÍ

„Because the objects of art are expressive, they are a language.“¹ Každý druh umění je specifickým médiem, určeným pro jiný druh komunikace a konkrétní umělecké médium nelze plnohodnotně nahradit jiným médiem. Způsob komunikace je určován nejen formou konkrétního uměleckého díla, ale i kontextem, ve kterém dílo vzniklo, a ve kterém je recipováno. Setkání s uměleckým dílem může obohatit recipientovu zkušenost, avšak tato zkušenost bude zcela individuální a nikdy se nebude zcela shodovat se zkušeností dalších recipientů. Interakce mezi recipientem a dílem je vždy jedinečná a u každého dochází k vytvoření zcela unikátní zkušenosti.² Zkušenost s uměleckým dílem však nevzniká automaticky. Aby recipient vnímal umělecké dílo jako médium s komunikačním potenciálem a dosáhl estetického prožitku, je třeba zaujmout správný postoj, se kterým bude k uměleckým dílům přistupovat.

1.1 Estetický předmět a prožitek

Každý předmět lze nahlížet z jiného hlediska a jiné perspektivy, která následně určuje náš vztah k předmětu, způsob, kterým jej interpretujeme, a jakým způsobem jej na nás necháme působit. Jan Mukařovský rozděluje ve své *Studii I* celkem čtyři postoje, které člověk k předmětům ve světě zaujímá. „Každý z těchto postojů, je-li zaujat člověkem, zmocňuje se člověka celého, všech jeho schopností, a zaměřuje je jistým směrem“³ (Mukařovský, *Studie I*, 1966).

Mezi tyto postoje patří postoj *praktický*, *teoretický*, *rituální* a *estetický*. Právě postoj *estetický* je zde klíčový, neboť jeho zaujetí umožňuje nejen recepci umění, ale též proces komunikace mezi dílem a recipientem. Estetický postoj je specifický tím, že při něm obracíme k předmětu samotnému, bez jakéhokoliv rozvažování nad jeho praktickou funkcí a účelem. Tento estetický předmět, kterým může být cokoliv, nás upoutává nejen svými fyzickými kvalitami, ale obdivujeme jej i z hlediska jeho schopnosti odkazovat ke skutečnostem mimo sebe, čímž se tento předmět stává znakem. „Znak estetický poukazuje ke všem skutečnostem, které člověk zažil a může ještě zažít, k celému univerzu věcí a dějů. Způsob, kterým je utvářen předmět, který se stal nositelem estetické funkce, udává jistý směr pohledu na skutečnost vůbec.“⁴

¹ Dewey, J. *Art as experience*, s. 110.

² Dewey, J. *Art as experience*, s. 113.

³ Mukařovský, J. *Studie I*, s. 64.

⁴ Mukařovský, J. *Studie I*, s. 66.

Jednotlivé postoje od sebe nejsou jednoznačně oddělitelné a vzájemně se prolínají. Jestliže existují rituální a praktické předměty, které se mohou stát estetickými (a nechme prozatím stranou například konceptuální umění), mohou předměty s primárně estetickou funkcí, tedy umění, získat funkci jinou. Tento zvrát je pak obecně nazýván *banalizace umění*. Dochází k němu v takových případech, kdy umělecké předměty využijeme prakticky a účelově. Artefakt pak zůstává umění, jeho komunikační potenciál je však zastíněn plněním jiné funkce.⁵ Jak je patrné, hranice toho, co považujeme za estetický předmět, se mohou neustále měnit. Pokud jsme v galerii, již dopředu zaujímáme estetický postoj a vše co vidíme, pokládáme a priori za estetický předmět. A to i předměty, které mají čistě praktickou funkci, například hasičské přístroje visící na zdi, nebo zapomenuté brýle. Návštěva galerie se tedy může pro nepozorného návštěvníka stát velmi matoucí záležitostí.⁶

Zaujetí estetického postoje je základem pro následné dosažení estetického prožitku, jehož míru ovlivňuje naše zalíbení a hodnocení předmětu. Čím intenzivněji na nás bude dílo působit, tím vyšší je potenciál pro vznik komunikace s dílem. Pro dosažení estetického prožitku, není podle Romana Ingardena, dokonce potřeba přijít do kontaktu s něčím reálným a smyslově vnímatelným, neboť „*tam, kde se na počátku procesu estetického vnímání...dostáváme do styku s určitým reálným předmětem, reálnost tohoto předmětu není pro vytvoření estetického vjemu nebo k obcování s určitým estetickým předmětem nezbytná*“⁷ (Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, 1937). Upoutat nás tedy může jak fyzický předmět, tak i koncept či myšlenka.

Estetický prožitek může být ovlivněn jak naším subjektivním způsobem vnímání, tak objektivními faktory, které my sami nemůžeme ovlivnit. Mezi objektivní faktory patří například prostředí, ve kterém se k estetickému předmětu vztahujeme, jeho umístění v prostoru, denní doba, která může zkreslovat světlo dopadající na předmět, a tak dále. Subjektivních faktorů ovlivňujících estetický prožitek může být mnoho, neboť každého jedince může emociálně zasahovat něco jiného.⁸

Předmět, ať už je jakýkoliv, je pouhým prostředníkem při konstituování estetického prožitku. Z toho opět vyplývá, že estetický prožitek lze zakoušet i u takových děl, která nás svou fyzickou formou nemusí nijak oslovovat, a že tedy „*předmět estetického zážitku není totožný se žádným předmětem reálným*.“⁹

⁵ Mukařovský, J. *Studie I*, s. 67.

⁶ Mukařovský, J. *Studie I*, s. 70-71.

⁷ Ingarden, R. *O poznávání literárního díla*, s. 133.

⁸ Ingarden, R. *O poznávání literárního díla*, s. 136.

⁹ Ingarden, R. *O poznávání literárního díla*, s. 138-139.

Setkat se můžeme i s případem, kdy kvality, jež nás upoutaly, byly pouze povrchovým vábením, a že předmět a jeho obsah nás již nemá dále čím oslovit. Mezi předměty, které nás k sobě vábí svými povrchovými kvalitami, patří například kýč, ale jen někdo je schopen si jeho vnitřní vyprázdněnosti povšimnout. I v tomto případě je však možné dosáhnout aspoň částečného estetického prožitku, neboť jak již bylo řečeno výše, estetický předmět nemusí být smyslově vnímatelný a může se konstituovat nezávisle na vnímaném předmětu.

To, že na sebe necháváme předmět působit, a to, že během tohoto působení dochází v čase k různým fázím, při kterých proměňujeme náš postoj k tomuto předmětu, je klíčové pro následné ocenění a porozumění dílu. Pokud je proces estetického prožitku úspěšný, lze ve většině případů za úspěšnou označit i komunikaci, neboť recipient je schopen předmět ocenit nejen esteticky, ale i z hlediska poselství, které se v něm skrývá. *„V praxi existuje mnoho jeho obměn i jednotlivých fází jeho průběhu, což je dáno typem uměleckého díla...i typem psychické osoby, esteticky prožívající daný předmět, např. typem její estetické „citlivosti“, emocionálním a intelektuálním typem, její estetickou a obecnou kulturností atd.“*¹⁰

2. OD AVANTGARDY K POSTMODERNÍMU UMĚNÍ

Postmoderní umění bylo samozřejmě utvářeno změnami společnosti, na které reagovalo. Zároveň však navazovalo na předchozí program avantgardy, jehož principy zobrazení a pojetí statusu umění se odrazily jak ve formě ztvárnění, tak samotném obsahu postmoderních uměleckých děl.

Jedním z hlavních pilířů umění, který byl avantgardními umělci na začátku dvacátého století zpochybněn, byla doktrína mimese. Po staletí byly obrazy posuzovány na základě své podobnosti k zobrazovanému. Toto vzepření se mimetické doktríně a jejím pravidlům bylo pravděpodobně jen otázkou času, obzvláště poté, co měli umělci více možností setkávat se i s neevropským uměním.

Je přirozené, že jiné kultury vyznávají zcela jiná pravidla zobrazování, aniž by to v evropském prostředí nějak snižovalo jejich hodnotu. Například umění některých kultur není z náboženských důvodů založeno na figurativnosti, ale na ornamentálnosti. To však neznamená, že by recipient nemohl dosáhnout estetického prožitku. Přestože s uměním jiných kultur se v evropských galeriích příliš nesetkáváme, i tak jej obdivujeme a respektujeme.

¹⁰ Ingarden, R. *O poznávání literárního díla*, s. 167.

Ke zpochybnění mimetické koncepce též přispělo vynalezení fotoaparátu, jenž svým dokonalým zachycením zobrazovaného překonal všechny dosavadní snahy o mimezi.

Dalším bodem kritiky a zpochybnění se stala instituce umění jako taková, která byla součástí takzvané „vyšší“ či buržoazní kultury, a která se stává uzavřeným světem sama pro sebe, s vlastními akademickými pravidly a podmínkami. Nejednalo se tak pouze o revoltu umělců, jejichž cílem bylo osvobodit se od akademických konvencí, jako byla třeba mimeze, „ale také a především vyvést estetickou zkušenost z izolace, do níž byla uvězněna ideálem autonomie, a znovu ji vehnat do skutečného světa, kde může sehrát svoji roli v proměně každodenní lidské existence“¹¹ (Murphy, *Theorizing the Avant-Garde*, 1999). Svět umění, který by byl zcela ponořen sám do sebe, by se společnosti vzdaloval čím dál více a o smyslu umění pro umění by se dalo pochybovat.

Tendence vedoucí ke zpochybnění mimeze lze pozorovat již v umění moderny na počátku devatenáctého století, a to například v práci impresionistů. V tomto období si však umění stále uchovávalo jistý druh autonomie, proto jej lze i nadále považovat za produkt „vyšší kultury“. Zároveň byl kladen důraz na novátorství a vymezení se vůči starému a tomu, co by se v době nových technických objevů dalo označit za zastaralé. Umělci neměli potřebu se výrazně společensky angažovat, nebo stav této společnosti kritizovat, ale naopak oslavovat její pokroky, například ve vědě a průmyslu.

2.1 Avantgardní program

Předěl mezi érou umění patřící k „vyšší kultuře“ a érou pozdějšího avantgardního umění, nelze samozřejmě určit přesně, neboť například expresionistické tendence lze pozorovat již na konci devatenáctého století. Umělci reagovali především na společenské změny, které se s tímto obdobím pojily, a které se samozřejmě dotýkaly i změny statutu „vysoké kultury“, která byla určena především pro buržoazní a vzdělanou část obyvatelstva. V první polovině dvacátého století již lze hovořit o pevném programu avantgardních umělců. Pro ně lze považovat výše zmíněný kritický postoj specifický, obzvláště co se institucionálních limitů umění týče. „*Avantgardní problematizace institucionálního vymezení a role umělecké tvorby odhaluje všudypřítomný vliv instituce na přijetí díla, jeho smysl a jeho vznik...institut umění legitimizuje pouze některé významy, pravdy a kódy na úkor jiných možných hodnot, které naopak vylučuje.*“¹²

¹¹Murphy, R. *Teoretizace avantgardy*, s. 17.

¹²Murphy, R. *Teoretizace avantgardy*, s. 28.

Zatímco předchozí tvorba by se víceméně dala považovat za institucionálně bezkonfliktní (výjimky samozřejmě existují), zaměřenou převážně na krásu a estetickou s autonomními tématy, která se vážou spíše k zájmům „vyšší kultury“, nová avantgardní tvorba měla apelovat na recipientovy názory a rozbít jeho harmonický náhled na svět. Tyto tendence nelze považovat pouze za umělecké experimenty, neboť experiment se odehrává v jednom konkrétním díle, s omezeným dosahem uvnitř konkrétního slohu, pro konkrétní druh publika.

Avantgarda je hromadné označení pro tvorbu, která problematizuje samotné umění a jejíž obsah je motivován vnějšími společenskými podněty, nikoliv uměleckými trendy. Proto se umělci více zaměřili na komunikaci s recipientem skrze nový druh obsahu, jehož poselství se ho bude přímo dotýkat. Jako příklad lze uvést fotografie a obrazy se sociální tematikou, tedy zobrazení chudinských čtvrtí, lidí pohybujících se na okraji společnosti nebo odkazy na poválečnou krizi. Samozřejmě bylo stále důležité dílo samo, ale ještě důležitější se stala myšlenka, kterou dílo reprezentovalo a otázky, jež mělo u recipientů vyvolávat.¹³

Snahu o zpřístupnění umění okolnímu světu a zpochybnění konvencí světa akademického umění nalezneme například v uměleckém směru zvaném expresionismus, tedy v jedné z odnoží avantgardy.¹⁴ Hlavní součástí expresionistického programu byla deestetizace a desublimace formy. „*Od počátku vývoje šlo o to...zdůraznit vyjadřovací schopnost subjektu...vystupňováním barevnosti a „brutálním“ zjednodušením formy. Zákony perspektivy, přesnost, zachycení těla, přirozenost barev, to už platilo málo, nebo vůbec ne, deformující přehánění se stalo ekvivalentem duchovního proniknutí do látky*“¹⁵ (Wolf, *Expresionismus*, 2004). Jak již název napovídá, hlavní funkcí zobrazeného není vyvolat v nás estetickou libost, nýbrž expresi, výraz. Zobrazené téma v nás svým obsahem nevyvolává dojem, že jsme v kontaktu s něčím vznešeným, co má povznášet našeho ducha. Expresionisté se též snažili o naprosté popření konvencí s pomocí deformace reality. Tak bylo přispíváno k novému náhledu na kulturu, ideologie a konvenční pravidla, kterými je společnost ovlivňována. Jako příklad lze uvést tvorbu norského expresionistického malíře Edvarda Muncha. Jím zpracované náměty nezobrazují nic vznešeného, ale naopak výjevy z běžného života, které se mohou ve spojení s neestetickým, až tísnivým způsobem zobrazení jevit jako příliš naturalistické a deprimující pro zobrazení a vystavení publiku. A některé své

¹³ Wolf, N. *Expresionismus*, s. 11.

¹⁴ Murphy, R. *Teoretizace avantgardy*, s. 54.

¹⁵ Wolf, N. *Expresionismus*, s. 9.

výstavy byly skutečně nucen zrušit.¹⁶ Jako příklad lze uvést několik jeho obrazů s tématem smrti, například *Smrtelná postel, 1895*. „Mnoho návštěvníků prý už po zapatření tohoto úvodního obrazu ztratilo odvalu ke vstupu do výstavy“¹⁷ (Wittlich, *Edvard Munch, 1985*). Atmosféra na obraze je vyloženě pochmurná až depresivní a pravidla akademického zobrazování, co se například anatomie postav týče, jsou naprosto ignorována. S tématem umírajícího a pozůstalých u smrtelné postele se lze v minulosti setkat nesčetněkrát, obvykle však bylo toto téma pojato velice důstojně a vznešeně, u Muncha spíše naturalisticky a skromně.

Snahou umělců nebylo pouze zbavit se konvencí zobrazování, ale začali se též zaměřovat na vyjádření nových abstraktních námětů, jako jsou chaos, anarchie, různé formy změněného vědomí nebo sny. Prostředkem pro vyjádření těchto abstraktních idejí se přirozeně stalo abstraktní umění, jehož původní idea provází tvorbu celého dvacátého století a významně zasahuje do umění postmoderny, stejně jako některé z výše jmenovaných cílů avantgardy.

2.2 Hranice umění

Hranice umění jsou, stejně jako statut umění, tematizovány dodnes, například v podobě konceptuálního umění. Snaha některých umělců o splynutí těchto dvou světů je dokonce jedním z problémů, který přispívá k nepochopení postmoderního umění. Bohužel ani v dnešní době nelze očekávat, že umění zasazené do prostředí, ve kterém jej nebude recipient očekávat, bude recipováno a hodnoceno stejně, jako kdybychom se s ním setkali v galerii. Prostor galerie se však může stát stejně matoucí, jak již bylo řečeno výše.

Problém je zde právě postoj, kterým k tomuto dílu přistoupíme, tedy buď praktický, nebo estetický. Lze si položit otázku, zda je možné tyto dva postoje propojit, a tedy nechat umění obohatit náš život, aniž bychom k němu přistupovali jako k něčemu, co stojí mimo náš praktický svět. Se zajímavými a krásnými objekty se však setkáváme neustále (viz kapitola *Welschovo pojetí postmoderní estetiky*). Obzvláště ve světě, kde jsme neustále zahlceni různými podněty, je zaujetí plně estetického postoje podmínkou ne pro to, abychom dílo esteticky ocenili, ale především, aby byl využit komunikační potenciál díla. „*Tento osobní, ale „distancovaný“ vztah...se jeví jako jeden ze základních paradoxů umění*“¹⁸ (Bullough, *Psychical Distance' as a Factor in Art and an Aesthetic Principle, 1935*).

¹⁶ Wittlich, P. *Edvard Munch, s. 26.*

¹⁷ Wittlich, P. *Edvard Munch, s. 30.*

¹⁸ Bullough, E. *Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, s. 13.*

S uměním, které není součástí autonomního světa umění, nebo které boří konvence světa umění, ale stává se součástí každodenního praktického světa, se navíc můžeme setkat v situacích, kdy umění slouží politické propagandě. Takovéto umění má svá jasná pravidla a jen omezenou interpretaci. O estetickém postoji zde nemůže být řeč. Možná i proto se později setkáváme se snahou vymezit se proti tomuto druhu umění příklonem k druhému extrému, tedy k absenci jakýchkoliv pravidel. Takové umění může být vnímáno jako nový, autonomní svět bez pravidel, který se tak recipientům vzdaluje ještě více.

Cíle avantgardních umělců měly své opodstatnění. Jejich pokus o zpochybnění jakýchkoliv pravidel světa umění se však ukázal jako nežádoucí a ve svém důsledku dokonce neuskutečnitelný. „*Autonomie...zajišťuje umělecké tvorbě onen odstup od společnosti, jenž je nezbytný pro vznik kritické a ideologické působnosti umění, zatímco provokativní „oproštění“ od estetického zajišťuje, aby umění nezdegenerovalo v pouhou afirmativní kulturu*“¹⁹ (viz subkapitola *Umění jako vymanění se z kulturního průmyslu a masové kultury*).

Všechny tyto experimenty a nabourávání statutu umění měly samozřejmě vliv na následující postupy v umění, které souhrnně označujeme jako postmoderní. „*Progresivní díla historické avantgardy činí sérii důležitých kroků, které dláždí cestu pro zrod postmodernismu.*“²⁰ Lyotard pak považuje postmodernu za přirozený vývoj moderny, neboť ta v sobě postmodernu již obsahovala a tato dvě období od sebe nelze násilně oddělovat. „*Naopak je třeba říci, že postmoderní je vždy zahrnuto v moderním už proto, že modernost...v sobě nese popud k sebezpřekročení do stavu, který se od ní liší.*“²¹ (Lyotard, *Des Dispositifs pulsionnels*, 1988).

V postmoderním umění tedy stále zůstává živé téma samotného pojetí umění, jeho statutu a pravidel. Postmoderna se však ještě navíc bouří proti sobě samé, neboť i ona je součástí námi konstruovaného světa. Postmoderní umělci již, z výše zmíněných důvodů, částečně rezignovali na snahu překonat konvence světa umění a všedního světa, neboť si začali uvědomovat nepřekonatelnou provázanost mezi nimi. Pro některé z nich se tyto skutečnosti staly impulzem nejen pro parodizaci stavu postmoderního světa, ale i pro sebekritiku, v některých případech dokonce parodii sama sebe. „*Pokusy dosáhnout nedosažitelného a v překonání sloučit umění se životem tu ustávají; zmíněné strategie naopak cílové sloučení takřka převrací na hlavu a s cynismem, který dochází ještě plnějšího*

¹⁹ Murphy, R. *Teoretizace avantgardy*, s. 37.

²⁰ Murphy, R. *Teoretizace avantgardy*, s. 240.

²¹ Lyotard, J. F. *Návrat a jiné eseje*, s. 206.

rozvinutí v současné postmoderně, zpochybňují samu představu, že by obě oblasti vůbec kdy byly odděleny.“²²

3. POSTMODERNÍ SITUACE

Filosof a teoretik postmoderny Wolfgang Welsch ve své knize *Postmoderna: pluralita jako etická a politická hodnota* uvádí, že postmodernismus nelze považovat pouze za jednu z překonaných etap minulosti²³ (Welsch, *Postmoderne – Pluralität als ethischer und politischer Wert*, 1988). Naopak ji považuje za způsob myšlení, který výrazně zasáhl nejen do filosofie společnosti na konci dvacátého století, ale i do způsobu individuálního myšlení, perspektivy a náhledu na svět. Výsledek postmoderní filosofie vidí pak především v decentralizaci jednoty, rozdílných hodnotách a rovnocennosti protichůdných názorů a pravd. Welsch tento stav nazývá *radikální pluralita*, neboť se nejedná pouze o rozpory povrchové, ale o propastné rozdíly už v samotných základech organizace naší kultury. Pluralita by se, podle Welsche, měla v ideálním případě stát etickou a politickou hodnotou.

Postmoderní pluralita mohla oslovit každého, a to prostřednictvím takzvaného *dvojího kódování*. Tento termín zavedl v sedmdesátých letech americký architekt Charles Jencks v kontextu postmoderního eklektismu v architektuře (Jencks, *What is Post-Modernism*, 1986). Tím, že v postmoderně jsou propojovány prvky historické a tradiční s v té době novými prvky postmoderními, z nichž poté vznikají nové postupy, artefakty, či architektura, lze v tomto smyslu nazvat postmodernismus jako eklektismus, ve kterém nefunguje pouze *dvojí kódování*, ale dokonce *vícenásobné*²⁴ (Welsch, *Unsere postmoderne moderne*, 1991).

Postmodernismus lze též chápat jako logické vyústění předcházejících a přerušovaných modernistických tendencí. Jak již bylo uvedeno v kontextu Lyotardova pojetí vztahu mezi modernou a postmodernou, není náhodou, že slovo „postmodernismus“ v sobě zahrnuje slovo „moderní“. Moderna se na počátku dvacátého století stále ještě nevzpírala jistému druhu totalizace a směřování k jednotnému cíli, pokroku. Právě tyto tendence ukončené druhou světovou válkou jsou však v postmoderní době již zcela překonány. „*Postmoderna je taková moderna, která se definitivně loučí s hlubokou touhou po jednotě, protože poznala její odvrácenou stranu – strukturální útlak všeho, co se odlišuje a co usiluje o něco jiného.*“²⁵

Pokusy o jakoukoli jednotnou racionalizaci a opětovnou univerzalitu přicházejí v kontextu postmoderní filosofie na zmar. Projekty usilující o univerzalitu nazývá Lyotard

²² Murphy, R. *Teoretizace avantgardy*, s. 245.

²³ Welsch, W. *Postmoderna: pluralita jako etická a politická hodnota*, s. 8.

²⁴ Welsch, W. *Naše postmoderní moderna*, s. 29.

²⁵ Welsch, W. *Postmoderna: pluralita jako etická a politická hodnota*, s. 31.

metanaracemi (Lyotard, *La condition postmoderne*, 1979). Za metanarace označuje ať už samotné kultury, nebo její dílčí prvky, které uvnitř svého vlastního systému nepřipouštějí diskuzi, ale naopak vystupují jako jednotné celky. Jako příklad uvádí křesťanství, nebo politická hnutí, která vedou ve svém důsledku k totalitě. Postmoderní filosofie se pak vyznačuje *delegitimací metanarací*.²⁶ V kontextu postmoderní pluralitní společnosti pak Lyotard reinterpretuje Wittgensteinův termín *jazykové hry*, které v jeho pojetí označují rozpad metanarace do dílčích drobných příběhů. Každá oblast postmoderní společnosti obsahuje své vlastní *jazykové hry*, tedy svou vlastní terminologii a způsob komunikace. Tyto jednotlivé *jazykové hry* mají na základě dohody svá vlastní pravidla, která však nejsou nahodilá. Jednotlivým jazykovým hrám se přizpůsobujeme podle situace, nelze je však spojit do univerzálního metajazyka, což je, podle Lyotarda, též jednou ze záruk uchování plurality.²⁷

Rozpad metanarací do jednotlivých jazykových her a formování pluralitní postmoderní společnosti je patrné především v kontextu poválečné snahy o smíření Evropy a podpory postupně rozvíjejícího se multikulturalismu. Nové perspektivy a cizí kulturní vlivy znemožnily nadále stavět společnost na jednotném a nezpochybnitelném základě. Tyto změny probíhají neustále a vytvářejí skutečnost, která nás obklopuje. Tolerance vůči pluralitě, vůči vlivům jiných kultur, přejímání cizích kulturních prvků, nebo naopak stírání rozdílů mezi kulturami, které jsou si blízké, byly však, i přes nebezpečí opětovného navracení se k metanaraci, v postmodernismu neustálým terčem kritiky, která přetrvala dodnes. Podle Welsche však tento fenomén působí pozitivně, neboť právě to nám umožňuje připomínání a uvědomování si vlastních hodnot a naopak respektování těch odlišných.²⁸

3.1 Welschovo pojetí postmoderní estetiky

Welsch se snaží estetiku chápat v původním slova smyslu, tedy jako vnímání či smyslové poznání (Welsch, *Ästhetisches Denken*, 1990)²⁹. Toto pojetí estetiky se neváže pouze na umění a problematiku krásy, jak tomu bylo v předchozích kapitolách, ale i na každodenní svět. Jako protiklad k estetice používá Welsch pojem *anestetika*, čímž označuje neschopnost vnímat, smyslově poznávat, či pociťovat, přičemž tato neschopnost se opět neváže pouze k oblasti umění a nelze to tedy chápat jako *antiestetiku*, nebo deestetizaci, o kterou se pokoušela avantgarda. Anestetika je sice opakem estetiky, ale ne ve smyslu krásy, nýbrž ve smyslu vnímání. Anestetiku zároveň nelze považovat za a priori negativní, neboť

²⁶ Lyotard, J. F. *O postmodernismu*, s. 29.

²⁷ Lyotard, J. F. *O postmodernismu*, s. 146-147.

²⁸ Welsch, W. *Postmoderna: pluralita jako etická a politická hodnota*, s. 52.

²⁹ Welsch, W. *Estetické myslenie*, s. 9

i přechod z oblasti estetické slasti do stavu anestetického, tedy z estetického vnímání do stavu indiference, může být vnímán pozitivně.³⁰

Welsch se vrací k období moderny, ve kterém, dle jeho názoru, docházelo k estetizaci všeho. To posléze vedlo ke konzumu, jednotvárnosti a vyprázdňenosti. Naopak období avantgardy, které se proti moderně vymezuje, definuje Welsch jako období anestetizace. Ve světě, kdy jsme neustále obklopeni vjemy, které nás vyzývají k smyslovému prožívání, se tyto podněty snažíme do jisté míry ignorovat, čímž je naše schopnost vnímat otupena. Od smyslovosti se snažíme distancovat a naše pozornost se obrací k něčemu nadsmyslovému, a to opět ve všech oblastech vnímání. Anestetické myšlení se distancuje od vnímání a vrací nás k věcné a střízlivé realitě.³¹ Welsch shrnuje anestetické myšlení takto: „*architektonicky aj mediálně sa črtá síce diabolský, ale až príliš realisticý zákon. Jeho znenie by bolo asi také: čím viac estetiky, tím viac anestetiky.*“³² Ve stavu estetizace a idealizace všeho se již nelze plně spolehnout na své vlastní smysly. Ačkoliv Welsch vysvětluje pojem estetiky a anestetiky na příkladu moderny a avantgardy, samozřejmě je vztahuje především na stav postmoderního světa, kdy jsme ze všech stran obklopeni nejrůznějšími podněty. Anestetika je tedy podle Welsche jednou z výhod, jak se v postmoderním světě orientovat a považuje ji za potenciální záchranu z této situace. Anestetika totiž vychází ze samotné sebekritiky estetizace. Tam, kde žádná sebekritika neexistuje, nepřichází anestetizace.³³

Tohoto neustálého přepínání mezi estetickým myšlením a zároveň distancováním se od něho se nelze nikdy zcela zbavit, neboť se již stalo součástí našeho života. Postmoderní realita, ale i současná společnost je totiž založena na neustálém vysílání různých, smyslově vnímatelných podnětů, které mají ovlivňovat například naše chování, a to prostřednictvím nejrůznějších médií. Za místo s největším potenciálem pro to žádoucí estetické vnímání, považuje Welsch muzea a galerie, které nám skrze obrazy zprostředkovávají estetickou zkušenost, vůči které se však naše distance ztrácí. Můžeme tak na sebe nechat plně působit jejich sdělení a využít jejich komunikační potenciál. „*Jej rozpätie siaha od smyslovosti a imaginácie cez reflexiu a kritiku až k výzve a vízii a rozprestiera sa od jednotlivého diela cez ich súbor a architektúru až k celkovým atmosféram...je schopné otvárať celé dimenzie a svety.*“³⁴ Na takovém místě se naše vnímání může dokonce násobit působením nejen samotných obrazů, ale i samotnou stavbou muzea a okolím, které jej obklopuje.

³⁰ Welsch, W. *Estetické myslenie*, s. 10.

³¹ Welsch, W. *Estetické myslenie*, s. 14.

³² Welsch, W. *Estetické myslenie*, s. 14.

³³ Welsch, W. *Estetické myslenie*, s. 16.

³⁴ Welsch, W. *Estetické myslenie*, s. 44.

Aby však bylo umění schopné konkurovat vjemům, které jej obklopují, vytrhlo nás z distancované polohy k okolnímu světu a svým poselstvím se odlišilo například od reklamních sdělení, jejichž apelativní složka je mnohem výraznější a agresivnější, musí svou formu neustále inovovat a posouvat hranice, kterými toho lze dosáhnout. Pokud by umění neposouvalo a neinovovalo své vlastní hranice, hrozilo by nebezpečí, že i ono se pro nás stane jednou z oblastí, kterou vnímáme, ale zároveň přehlízíme, neboť nás již nedokáže z indiference vytrhnout. V postmoderní době nestačí prezentovat krásu, neboť jsme jí neustále obklopeni, přičemž krása sama je zde využívána ke zcela jiným účelům, než je zvykem v umění. Umělci se tedy, v kontextu nejen anestetického prostředí, ale též umělecké tradice, na kterou navazují, pokoušejí o nový způsob komunikace, který bude vyslyšen, tedy o něco přesahujícího nejen okolní vněmy, ale i krásu, která byla přirozenou součástí umění, avšak nyní je přirozenou součástí každého spotřebního předmětu. Slovy Welsche: „*dnes, paradoxne povedané, ide o vnímanie nevnímateľného, že ide o to, všímať si a zohľadňovať hranice bezprostredného vnímania a toho, čo je už mimo neho.. systematicky (nás) nutia, aby naša schopnosť vnímať presiahla iba zmyslové vnímanie. Práve tým spôsobujú, že nadobúdame schopnosť komunikovať s anestetikou tohoto sveta.*“³⁵

Přítomnost umění nás navíc upomíná na všudypřítomnou pluralitu, neboť různá ztvárnění nás vedou k reflexím různých existujících vztahů. Umění se tak stává druhem média, které nejen vzbuzuje otázky, ale zároveň vede k reflexi stavu samotného postmoderního světa, společnosti a našeho místa v něm. Tím, že se v umění setkáváme s různými druhy perspektiv, stáváme se vnímavější vůči odlišnostem, které neodsuzujeme, ale naopak přijímáme jako součást světa. „*Kto prešiel školou umenia a vo svojom myslení poskytuje prostor vnímaniu, ten nielen abstraktne vie o špecifickosti a ohraničenosti vrtkých koncepcií... Už nesúdi a neoduzuje s pátosom absolútnosti a nenamýšľa si nič o definitívnej platnosti...*“³⁶ Podle Welsche je tedy postmoderní umění médiem, které v nás vzbuzuje estetické, zároveň však i anestetické myšlení, neboť z tohoto postoje dokážeme pod vrstvou estetiky rozeznat i anestetiku, která se s ní pojí. Díky tomu jsme schopni překlenout chaos, který pluralita přináší a zároveň pochopit skutečnost, která nás obklopuje.³⁷

Umění, které v nějakém smyslu nevystupuje jako kritika nebo negace stavu společnosti, je dle Welshe pokládáno buď za ironické, nebo dokonce nevěrohodné a spadající do tvorby afirmativní kultury. Welsch si klade i kritickou otázku, zda postmodernou

³⁵ Welsch, W. *Estetické myslenie*, s. 49.

³⁶ Welsch, W. *Estetické myslenie*, s. 55.

³⁷ Welsch, W. *Estetické myslenie*, s. 49.

oslavovaná pluralita není jen zástěrkou, či alibi pro legitimizaci všeho a všech, jestli je skutečně možné zřeknout se vší závaznosti a zda různé pseudoobory a alternativní teorie neohrožují tradice a racionalitu. Ptá se, jak dlouho může být takový stav udržitelný bez vůdčí, nebo totalizující idey, či vůdčí osoby, neboť život v pluralitě považuje za náročnější, než ten v absolutismu. Zároveň si odpovídá optimistickým názorem, že jakoukoliv formu absolutismu lze již považovat za překonanou, neboť v současné době se pluralita stala legitimní součástí naší společnosti, podporou pospolitosti a základem pro vzájemný respekt. Ten by měl být zajištěn *transverzálním rozumem*, který bude zajišťovat pluralitu a zároveň ji propojovat do jednoho celku, aniž by bylo nutné dosáhnout konsensu.³⁸ Je však otázkou, zda je to pro udržení postmoderní společnosti z dlouhodobého hlediska udržitelné. „*Do budoucna, uprostřed vší této hluboké diferentnosti, bude nejvíc třeba kooperace.*“³⁹

V protikladu k tomuto mírnému skepticizmu vůči pluralitě z dlouhodobého hlediska stojí Lyotard, který se jakýchkoliv pokusů o sjednocení naopak obává. Jednu ze záruk proti totalizaci vidí právě v možnostech postmoderního umění.

3.2 Lyotard a postmoderní umění

Lyotardovo pojetí postmoderny a umění úzce souvisí s otázkou společenského a politického uspořádání. On sám nazývá postmoderní svět, ve kterém nic není absolutní, za „pohanství“, neboť neexistuje jednota, ke které bychom se mohli vztahovat a na jejímž základě by bylo možné soudit a hodnotit. „*Lyotard sám si ostatně ve vztahu k pojmu postmodernismus zachovává jistou strážlivou zdrženlivost: upozorňuje na různorodou názorovou směsici, která se za ním skrývá, a konečně i na nevyhnutelnou mnohoznačnost, která je dána už samotnou mnohoznačností předpony, pomocí níž je toto pojmenování vytvořeno.*“⁴⁰

Možným řešením plurality, nad kterým uvažuje i Welsch, by bylo vymezení nových podmínek a pravidel. Samotné požadavky na objektivní realitu se však podle Lyotarda liší, nebo si dokonce odporují, neboť zde existují jak tendence o modifikaci postmodernismu, tak o jeho zdolání a započítání nové, jednodušší etapy. Dosažení společného konsensu se i dnes zdá jako nedosažitelné, obzvláště po pokusech o sjednocení ze strany různých režimů (ať už se jedná o sjednocení myšlenkové, nebo kulturní, které i dnes slouží jako odstrašující příklady). Tomuto tématu se Lyotard věnoval ve svém spise *Pohanské návody*

³⁸ Welsch, W. *Naše postmoderní moderna*, s. 135.

³⁹ Welsch, W. *Postmoderna: pluralita jako etická a politická hodnota*, s. 34.

⁴⁰ Pechar J. in Lyotard, J. F. *O postmodernismu*, s. 7.

(Lyotard, *Instructions païennes*, 1977), kde vyjadřuje svůj negativní postoj vůči marxismu a obecně vůči sjednocujícím označením některých etap minulosti, které nedávají prostor pro příběh jednotlivce a vše podřizují své vlastní vůdčí ideji. „*V obraně proti nebezpečím, která v sobě nese každé znásilňování životní zkušenosti teorií, přisuzuje Lyotard nezastupitelnou roli literární a umělecké tvorbě jako hledání výrazu pro nejosobnější zkušenost každého jedince...*“⁴¹ Tímto pojetím dodává sféře umění novou, doposud nezmíněnou funkci, tedy pojetí umění jako prostředku pro vyjádření jednotlivce, uchování subjektivní zkušenosti, a zároveň jako jednu z možností, jak se bránit proti univerzalizaci společnosti. Univerzalizace by byla radikálním, avšak nebezpečným řešením postmoderní plurality. I proto považuje Lyotard za důležité, aby byla sféra estetická oddělena například od politiky a umění se tak místo prostředku proti univerzalizaci naopak nestalo nástrojem propagandy.⁴²

Ve svém článku *Odpověď na otázku: Co je postmoderno* (který je součástí spisu *O postmodernismu*), Lyotard komentuje nejen již zmíněné pokusy a názory některých filosofů týkající se opětovného sjednocení a organické syntézy, ale i snahu o odvržení odkazu avantgardy, která přispívá k postmodernímu chaosu. Jejím odvržením bychom se údajně zbavili jednotlivých uměleckých experimentů. Cesta k univerzalizaci by tak nebyla světem umění neustále napadána a problematizována. „*Existuje určitý nesporný znak této dispozice: že totiž pro všechny tyto autory není naléhavějšího úkolu než zlikvidovat dědictví avantgard.*“⁴³ Tato snaha o překonání a nahrazení avantgardního dědictví, kterou nazýváme *transavantgardismus*, se objevuje v Evropě v sedmdesátých letech. Návrat k jednotě a klasickému zobrazování však považuje Lyotard za nemožný. „*Ve světě, kde skutečnost je tak destabilizovaná, že neskýtá látku ke zkušenosti, nýbrž jen podněty k prozkoumávání a k experimentování, se klasicismus nezdá být možným.*“⁴⁴

Klasické zobrazování, které dříve spadalo pod „diktát akademismu“, již prostě není možné, ani žádoucí. Jeho cílem bylo co nejvěrněji zachytit zobrazované, tedy dokonalost a věrnost malby. V době, kdy je snažení o dokonalou mimesis překonáno nástupem fotografie, je návrat ke klasickému zobrazování zbytečný. Ba co víc, dokonce ani fotografie, která zachycuje realitu, nemusí být (a ve většině případů ani není) uměním. Fotografie nebo umění dodržující pravidla mimese, které je recipientovi skrze svůj vizuální obsah téměř vždy přístupné, podle Lyotarda dokonce někdy přispívá k pojetí kultury jako průmyslově

⁴¹ Lyotard, J. F. *O postmodernismu*, s. 9.

⁴² Lyotard, J. F. *O postmodernismu*, s. 11.

⁴³ Lyotard, J. F. *O postmodernismu*, s. 19.

⁴⁴ Lyotard, J. F. *O postmodernismu*, s. 20.

konzumovatelnému zboží, neboť recipient nemusí vynakládat žádné úsilí, aby obsahu zobrazeného porozuměl. Proti tomuto snadno konzumovatelnému obsahu, který nevzbuzuje žádné otázky, pak přirozeně stojí opak, tedy umění, které otázky vyvolává, ale odpovědi již nikoliv. Lyotard se v kontextu tohoto druhu umění zabývá především abstrakcí, minimalismem, konceptualismem, a samozřejmě též doznívající avantgardou. Tuto tvorbu, jejíž vizuální obsah nemusí být vzhledem k novému způsobu zobrazení příliš srozumitelný, pak interpretuje skrze kategorie vznešena.⁴⁵

3.3 Lyotardova kategorie vznešena

Lyotardova teorie vznešena vychází z estetiky Imanuela Kanta, který se vznešenem a krásou zabýval ve své *Kritice soudnosti* (Kant, *Kritik der Urteilkraft*, 1790). Právě v Kantově pojetí vznešena lze podle Lyotarda nalézt počátky snah avantgardních umělců o zobrazení nezobrazitelného, které vykrytalizovaly právě například do podoby abstrakce. Nejdříve bude vhodné ujasnit Kantovo pojetí vznešena, a kde se s ním setkáváme.

Kant vznešené vymezuje především vůči krásnu. Za krásné považuje to, co je obecně pokládáno za esteticky půvabné, harmonické, symetrické a oku lahodící. Při setkání s krásným můžeme nad touto vyzařující krásou prodlévat a skrze naši obrazotvornost si ji v klidu vychutnávat, aniž bychom do této obrazotvornosti zapojovali rozumové rozvažování nad tím, proč je v nás tato libost vyvolána. „*Abychom rozlišili, zda je něco krásné nebo ne, nevztahujeme představu prostřednictvím rozvažování k objektu, nýbrž prostřednictvím obrazotvornosti (možná také s rozvažováním) k subjektu a k jeho pocitu libosti nebo nelibosti.*“⁴⁶ S krásnem se navíc můžeme setkat téměř kdykoliv.

Vznešeno v nás, podle Kanta, naopak vyvolává paradox. Při setkání se vznešenem se, na rozdíl od setkání s krásnem, nezabavujeme rozumového rozvažování. Naopak právě rozvažování v nás vyvolává pocit malosti při kontaktu s něčím pro nás rozumově neuchopitelným. Je to neustálé napětí mezi utrpením a hrůzou z něčeho, co nás přesahuje a zároveň fascinací z toho, že nejsme schopni tuto totalitu a nekonečnost svou obrazotvorností pojmout. „*Vynořuje se, když představivost selhává a není s to prezentovat objekt, který by se, třeba i jen principiálně, shodoval s pojmem.*“⁴⁷ Při kontaktu se vznešenem přestávají platit jakákoliv estetická pravidla, jako jsou harmonie barev, nebo geometrická kompozice, které v nás obvykle vyvolávají libost, neboť díky nutnosti zapojení rozumového rozvažování

⁴⁵ Lyotard, J. F. *O postmodernismu*, s. 21.

⁴⁶ Kant, I. *Kritika soudnosti*, s. 51.

⁴⁷ Lyotard, J. F. *O postmodernismu*, s. 24.

se nejedná o bezprostřední zalíbení. Vznešenost nelze s ničím srovnávat, nebo se s pomocí rozumového rozvažování poklidně snažit o objektivní hodnocení míry této vznešenosti. Vznešenost neexistuje sama o sobě, tak jako krásno. Lze ji pocítit pouze skrze naši mysl a rozumové rozvažování, a právě z tohoto důvodu není každý člověk schopen vznešeno pochopit, nebo odhalit. „*Vznešené je to, u čeho již pouhá možnost to myslet dokazuje schopnosti mysli, přesahující jakékoli měřítko smyslů.*“⁴⁸

Kategorie vznešena hraje podle Lyotarda důležitou roli v postmoderním umění, neboť právě „*vznešené otevírá jiný způsob, jak navázat kontakt s myšlením a vystavit se doteku s bytím jako tím, co se vždy dává, aniž by se nám vydávalo*“⁴⁹ (Lyotard, *Pérégrinations. Loi, forme événement*, 1988). V umění, které pracuje se vznešenem, v návaznosti na avantgardní tendence, přestávají platit estetická pravidla a zákony. Lyotard tento stav nazývá *estetická anomie*.⁵⁰

Umělecké sublimity zde však není dosahováno explicitně, jako tomu bývalo v minulosti, kdy chtěl autor v díle navodit atmosféru vznešena. Za tvorbu, která mohla vznešenou atmosféru vzbuzovat, můžeme považovat například romantické krajinomalby. Tohoto záměru bylo samozřejmě dosahováno zpodobením monumentálních pohoří, plachetnic vzdouvajících se v rozbouřeném moři, hrdinů bojujících s nestvůrami ve skalách, nebo hustých lesích, a podobně. Tyto vznešené a často romantické náměty však nevyjadřují vznešenost, která by plynula z uměleckého díla samotného. Za vznešený považujeme les, či pohoří, které je zobrazené, stejně jako je za vznešené považujeme ve skutečnosti, nikoliv však zobrazení samotné. V těchto dílech byl navíc stále kladen důraz na estetiku a krásu zobrazení.

Vznešenosti v pozdějším avantgardním umění, které se pokoušelo o deestetizaci, bylo dosahováno *negativním zpodobněním*, či jinými slovy *prázdnou abstrakcí*. To se stalo jedním z hlavních témat v boji proti instituci umění, jak již bylo řečeno výše. Posun nastal i v rovině obsahové. Obsah se měl svou povahou vymykat tradičnímu recipování skrze naši mysl a obrazotvornost. Tím mohl být třeba pokus o vyobrazení idey moci, či idey svobody, aniž by byl námětem hrdina, či armáda, jež by svými činy zástupně symbolizovali osvobození. Ideu svobody totiž měla symbolizovat samotná forma zobrazení. Slovy Lyotarda, avantgardní umění užívá svých prostředků, „*...aby předvedlo, že existuje to, co je nereprezentovatelné.*“

⁴⁸ Kant, I. *Kritika soudnosti*, s. 85.

⁴⁹ Lyotard, J. F. *Putování a jiné eseje*, s. 61.

⁵⁰ Murphy, R. *Teoretizace avantgardy*, s. 251.

*Aby ukázalo, že existuje něco, co lze myslet a co nelze vidět ani ukázat...*⁵¹ Obraz tedy spíše narážel na možnost zpodobnění něčeho dosud nemyslitelného. Pozdější postmoderní umělci, kteří na tyto snahy navazují, jsou si vědomi toho, že ani oni sami nejsou schopni stvořit obraz, který by byl ideou svobody, času, nebo třeba celého univerza. To je však neodrazovalo od snahy činit na ně aluze, nebo předávat recipientům podněty, jež budou narážet na jejich rozvažování o něčem, co je absolutní, nekonečné a nezobrazitelné, co přesahuje jejich schopnost danou ideu zpředmětnit, či ji nějak obrazotvorně uchopit. *„Nelze prezentovat absolutno. Ale je možno prezentovat, že existuje absolutno.“*⁵²

Jak již bylo řečeno výše, nejlepším příkladem tohoto umění je právě abstrakce, minimalismus a konceptuální umění. Obrazotvornost, kterou užíváme při kontaktu s krásou, nedokáže pojmout to, o co umění jako je abstrakce usiluje, protože zobrazované je zde bráno jako pojem. V abstraktním obraze se nesetkáme s konvenčně přijímaným uměleckým zobrazováním reality a forma zobrazení se nepodobá ničemu, co mu v minulosti předcházelo, nebo co by se podobalo nějaké předloze v reálném světě. *„Neznamená to, že předmět je obludný, nýbrž forma tu přestala být tím, oč především běží v estetickém cítění.“*⁵³ Recipientovi již nestačí se při kontaktu s uměním opájet jeho krásou, kterou by v něm mohl vyvolávat, nýbrž aby byl využit komunikační potenciál, musí zapojit rozumové rozvažování.

*„Duch se tak ocitá v paradoxní situaci estetiky vznešeného: prostor a čas jsou uchopeny jako pojmy (myšlení) a nikoli jako danosti; jednoduché zpřítomnění (prezentace) je eliminováno rostoucí nadvládou médií (a tedy prostředkování); myšlení se již zabývá pouze samo sebou.“*⁵⁴

Dle Lyotarda by bylo chybou se domnívat, že abstraktní obrazy nic nezobrazují, neboť takové obrazy neexistují. Jaké poselství v nich tedy lze nalézt, pokud nepracují s mimezí, ale představují pojmy, a jak se má recipient dobrat správného rozumového uchopení? *„Jakmile je obrazotvornost zbavena odpovědností, jež jí ukládá poznávání předmětů, pak již nepracuje pouze reproduktivním způsobem, nýbrž produktivně. Ukazuje svou schopnost prezentovat duchu při setkávání s vnímanými fenomény neočekávané formy, obohacovat a rozšiřovat aprehenzivní syntézu vněmového materiálu.“*⁵⁵ Skrze abstraktní zobrazení jsme podle Lyotarda schopni prokázat existenci absolutna a přiblížit se tak obsahu, který je nezachytitelný v běžné formě zobrazení.

⁵¹ Lyotard, J. F. *O postmodernismu*, s. 24.

⁵² Lyotard, J. F. *Návrat a jiné eseje*, s. 64.

⁵³ Lyotard, J. F. *Putování a jiné eseje*, s. 63.

⁵⁴ Lyotard, J. F. *Putování a jiné eseje*, s. 65.

⁵⁵ Lyotard, J. F. *Putování a jiné eseje*, s. 53.

3.4 Umělecké gesto a anamnéza neviditelného

Cíl postmoderního umění není podle Lyotarda pouhým navázáním na dědictví avantgardy s akcentem na kategorii vznešena. Do popředí se zde, v návaznosti na pokusy o zpodobnění nezobrazitelného, dostává především snaha o umělecké gesto. Právě umělecké gesto obsažené ve formě má vyvolávat pocity a otázky, jež budou recipienta podněcovat k tázání se, k zamyšlení se nad vnímáním samotné reality, nad přítomností a našim bytím v ní. Skrze viditelné gesto se umělec dotýká neviditelného. Tento akt Lyotard nazývá *anamnéza neviditelného*. Tím získává postmoderní umění další rozměr a přináší recipientům nové podněty pro uvažování, neboť snaha o zobrazení přítomnosti se zde posouvá od mimetického připomínání přítomnosti k nikdy nekončícímu hledání ducha přítomnosti skrze sebe sama. Tyto pokusy nalézáme například u malíře Barnett Newmana (viz subkapitola *Barnett Newman*). „*Zdá sa, že abstraktné a konceptuálne maliarstvo otvorene popiera vliv prítomnosti...Málo je tam toho na videnie, mnoho na premýšľanie*“⁵⁶ (Lyotard, *Qué peindre? Adami, Arakawa, Buren*, 1987).

Gesto *anamnézy neviditelného* je tvořeno *smyslovou materií*, kterou Lyotard ztotožňuje s barvami a liniemi, které jsou svou povahou oproštěny od formy. Gesto tedy není závislé na formě zobrazovaného, ale je obsaženo v samotném materiálu (Ševčík, *Aisthesis: problém estetické události v myšlení E. Levinase, J.-F. Lyotarda a G. Deleuze a F. Guattariho* 2013).⁵⁷ Sám tvůrce nemá nad výslednými pocity, které jí stvořené gesto v recipientovi vyvolá, žádnou kontrolu. Tvorba tohoto gesta je vyvolána nevědomě a umělec vůči tomuto gestu necítí, v průběhu tvorby, žádnou zodpovědnost, přestože stvoření gesta je samozřejmě jeho hlavním cílem. Pokud dílo obsahuje gesto, získává tím duši a přestává být, slovy Lyotarda, pouhým artefaktem plným kontextových informací. „*Zpřítomňuje tak něco, co není, co uplývá, tedy existenci události. A pokud nezachycuje realistickou nebo metafyzickou iluzi, způsobuje bytí této existence, ale jako něčeho, co žádné bytí nemá*“⁵⁸ Událostí je zde přitom myšleno samotné dílo a pocity, které vyvolává.

Postmoderní tvorba tedy nenesे jednoznačné sdělení, ale naopak svým nedostatečným zobrazením vyvolává otázky. Neobsahuje žádné opakující se symboly, které by byly společností sdíleny a dávaly tak klíč k porozumění. Proto jsou díla postmoderních umělců doplňována komentáři. „*Nehovorím, že u všetkých rovnako, no ich maľba by bez tejto práce so slovom, bez tejto meditácie nemohla jestvovať. Napriek rozličným názvom, akými ich*

⁵⁶ Lyotard, J. F. *Čo maľovať*, s. 8.

⁵⁷ Ševčík, M. *Aisthesis: problém estetické události v myšlení E. Levinase, J.-F. Lyotarda a G. Deleuze a F. Guattariho*, s. 70

⁵⁸ Lyotard, J. F. *Návrat a jiné eseje*, s. 163.

*nazývajú, je tu málo radosti pre oči a veľa na uvažovanie.*⁵⁹ Komentář rozvíjí potenciál, který je skryt ve formě (viz subkapitola *Problémy postmoderního umění*). Forma prezentující ducha by neměla být v plném područí hmoty, neboť hmota tohoto ducha umrtvuje. Naopak forma dává duchu a emoci tvar a sama se stává obsahem. Forma zde není schématem, neuspořádává, nepředmětňuje, nemá hranice, ale svobodně rozvíjí možnosti časoprostoru, nevytváří svět, nevytváří krásu, ale pocit, který má hlubší poselství, než jen estetické opojení. *„Je formou volně „poletujícíou“ ... Její krása je bezprostředně přítomná v subjekte jako často pociťovaná eufória... Radost duše priamo signalizuje príbuznosť, preniknuteľnosť tejto formy našou „vnútornou“ disponibilitou.“*⁶⁰

3.5 Problémy postmoderního umění

S postmoderní tvorbou se pojí několik zásadních problémů, obzvláště co se abstrakce a konceptuálního umění týče. Sám Lyotard si je některých kritických poznámek, upozorňujících na paradoxy v tomto umění, vědom a reaguje na ně, některé však zůstávají nevyřešeny.

Prvním z paradoxů je prezentace postmoderního umění jako svobodné tvorby, která není poutána žádnými pravidly, nebo čímkoliv omezována. Zároveň se však s touto tvorbou pojí doplňující komentáře, ať už ze strany autora, kurátora, nebo kritika, které jí tuto svobodu opět uzurpují. Lyotard reaguje na problematičnost skutečně svobodné tvorby a doplňujících komentářů takto: *„Samozrejme, je to neúspešná vzbura proti pútám...komentovať prítomnosť to je spútavanie bez pút. Nič nie je väčšmi intrigánske jako komentár.“*⁶¹ Je však doplňující komentář skutečně překážkou, která vychází z problematičnosti samotného díla?

Kritik masové kultury, která je neodmyslitelnou součástí postmoderny, Theodor Adorno, vidí problém naopak v průměrnosti postmoderního recipienta⁶² (Adorno, *Das Schema der Massenkultur*, 1981). Postmoderní člověk je zvyklý, že jsou mu všechny informace neustále dostupné. Každý člověk zde má nárok získat k jakémukoliv produktu vysvětlující informace a být tak plnohodnotnou součástí společnosti, aniž by o to musel nějak zvlášť usilovat. Argumentační schopnost průměrného člověka je pak závislá především na autoritami opakovaných přesvědčení, která si osvojuje. Přejde-li pak člověk do kontaktu s uměním, které nenesé žádná vodítka pro snadnou interpretaci, naopak se interpretaci vzpírá,

⁵⁹ Lyotard, J. F. *Čo maľovať*, s. 12.

⁶⁰ Lyotard, J. F. *Čo maľovať*, s. 73.

⁶¹ Lyotard, J. F. *Čo maľovať*, s. 30.

⁶² Adorno, T. W. *Schéma masové kultury*, s. 32.

je podle Adorna pochopitelné, že je recipient zmaten, nebo si dokonce připadal hloupě a vyloučeně, což je v postmoderní masové kultuře nežádoucí.⁶³

3.5.1 Problematizace statutu umění v kontextu kategorie vznešena

Abstraktní umění podléhá, podle Lyotarda, kategorii vznešena. Vnímání vznešeného je především záležitostí mysli a rozumu, což implikuje, že se bude jeho vnímání u každého člověka mírně lišit. Kant tuto naši schopnost vnímat vznešeno označuje za *morální cit*, který je u každého vyvinut jinak. Vzniká zde tedy problém nesouměřitelnosti jednotlivých soudů pronášených o vznešeném umění, neboť každý má jiný stupeň pro poměrování míry vznešena a normy pro objektivní posouzení hodnoty či provedení neexistují. Pokud někdo vyrůstá v divoké přírodě, pravděpodobně mu bude připadat vznešená méně, než ostatním, kteří jsou s přírodou ve styku jen zřídka. Stejně tak nelze předpokládat, že vznešeno vyjadřované abstraktními obrazy bude schopen odhalit každý návštěvník galerie, obzvláště pokud tento nový způsob sdělení, ve kterém již nestačí pouhé estetické zaujetí, neočekává.

Nicméně i to je jedním z principů tohoto umění, tedy stát se jakýmsi rebellem stojícím proti všem pravidlům a konvencím. Kdyby byla postmoderní tvorba přijímána bez jakýchkoliv pobuřujících komentářů, bylo by to známkou toho, že otázky, které vyvolává, jsou již zbytečné. Nelze však opominout fakt, že při současné absenci jakýchkoliv norem nebo pravidel stojí obhajoba vznešeného umění na velmi tenkém ledě. Rozhodně je jednodušší vynášet soudy o tom, zda umění splňuje estetické normy, než zda se vůbec jedná o umění a proč. Při existenci pomyslných norem, které by byl schopen odhalit i trochu zkušený laik, by umělci stačilo sledovat požadavky, které z jeho malby udělají umění, a nemusel by do tvorby vnášet žádnou vlastní intenci. Takovou práci by mohl vykonávat i stroj. Umělecké dílo se však nestává uměním jen splněním norem, které si aktuální publikum žádá. V případě postmoderní tvorby by se dalo říci, že vlivem absence norem vznikají pravidla pro jeho posouzení, až po jeho vytvoření. Tím také vzniká paradox postmoderní tvorby, kterou Lyotard definuje jako to, „*co je budoucí (post) a zároveň minulé (modo)*.“⁶⁴

Nedostatek kritérií pro hodnocení umění a vůbec získání statutu umění vede i k dalším negativním důsledkům. Problematiku neexistujících norem nazývá Lyotard *eklektismem*. Ten popisuje jako „*nulový stupeň současné obecné kultury...při neexistenci estetických kritérií je nadále možné a užitečné poměřovat hodnotu děl ziskem, který přinášejí*.“⁶⁵ Není

⁶³ Adorno, T. W. *Schéma masové kultury*, s. 32.

⁶⁴ Lyotard, J. F. *O postmodernismu*, s. 28.

⁶⁵ Lyotard, J. F. *O postmodernismu*, s. 22.

divu, že v prostředí, kde dodržování kulturní jednoty je takřka nemožné, se ztrácí obecně vytříbený vkus, který ačkoliv není podpořen objektivními normami, dokáže rozpoznat hodnotu uměleckého díla od pseudoumění. Nedostatečně vytříbený vkus průměrného člověka pak umožňuje kulturnímu průmyslu parazitovat na skutečném umění, nebo se za něj vydávat, aniž by byl průměrný člověk schopen tento rozdíl odhalit.

4. POSTMODERNÍ UMĚNÍ VERSUS AFIRMATIVNÍ KULTURA

Za jednu z nejdůležitějších vlastností umění, které je založené na uměleckém gestu a vznešenosti, shledává Lyotard v jeho kontradiktorickém postavení vůči afirmativní kultuře. Theodor Adorno popisuje afirmativní či masovou kulturu jako jeden velký, všeobjímající monopol (Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 1947). Instrukce obsažené v tomto systému jsou si podobné a pracují na podobném principu. Vše je předpřipravené, identické, směřující primárně k ekonomickému růstu, a samozřejmě kontrolované, jak ze strany monopolu, tak samotné společnosti.

V knize *Schéma masové kultury* Adorno zmiňuje již výše poznamenaný problém všudypřítomných informací a komentářů. Komentáře vyrovnávají společenské rozdíly, neboť průměrnost člověka není pouze očekávána, ale dokonce oslavována. V období plurality jsou si všichni rovni, nikdo nesmí být znevýhodněn, a průměrný člověk tak nemá důvod cítit se v některých ohledech ze společnosti vyloučen. Průměrnost je tedy naopak konejšena jako naprosto normální stav dnešní společnosti. Na tomto pojetí průměrného člověka by nemuselo být a priori nic špatného, kdyby byl ovšem člověk zároveň vyzýván ke zdokonalování a ověřování informací, které mu monopol neustále předkládá. To se však neděje a s množstvím informací, které nám monopol poskytuje, není ani v moci člověka je všechny neustále ověřovat. Monopolem předem připravený komentář tedy zároveň odvrací otázky, neboť je považován za seriózní a důvěryhodný zdroj a poskytované informace za dostačující. „*Masmédia tudíž podporují pasivní a nekritický pohled na svět. Odrazují diváky od námahy spojené se získáváním nových zkušeností*“⁶⁶ (Eco, *Apocalittici e integrati*, 1964). Některé vysílané informace se samozřejmě proměňují. Masová kultura se totiž podle Adorna neustále sebereflektuje, zkoumá úspěšnost svých jednotlivých složek a jednotlivých komentářů, které na základě výsledků modifikuje do té nejlepší možné nekonfliktní podoby vhodné pro konzum a masové publikum. Jeho cílem rozhodně není vyvolávat chaos nebo znepokojení, a pokud se tak stane, a monopol je ohrožen, musí být komentář

⁶⁶ Eco, U. *Skeptikové a těšitelé*, s. 45.

modifikován. „*Co chce vůbec projít, musí být vždy už ohmatané, zmanipulované, statisíkrát vyzkoušené...Veškerá masová kultura je principiálně adaptací.*“⁶⁷ Proti této kritice lze samozřejmě namítnout, že je záležitostí každého jednotlivce, jak s nabízenými informacemi naloží, což se však může do jisté míry jevit jako alibismus.

Zkoumání ze strany masové kultury je podrobena naprosto vše. V tomto prostředí je totiž pohodlnější přicházet s již osvědčenými postupy, které již recipient očekává a jejichž účinek bude platit aspoň na určitý druh publika, než s novými experimenty, jejichž účinek nelze předvídat. Neustále opakované komentáře, zpravodajství, nebo třeba reklamy pak mohou mít vliv nejen na způsob života, ale i názory a hodnoty, které jsou slepě a nekriticky přejímány ve prospěch monopolu.

4.1 Kulturní průmysl

V této kapitole lze navázat na Welschovu kritiku prostředí, ve kterém jsme neustále vyzýváni k vnímání, což vede k anestetickému postoji (viz kapitola *Welschovo pojetí postmoderní estetiky*). Adorno komentuje tento stav ještě expresivněji: „*Z estetického zdání zbývá jen prázdné, abstraktní zdání difference*“⁶⁸ *stírání hranic mezi obrazem a realitou již pokročilo ke kolektivnímu onemocnění*“⁶⁹

Ačkoliv se tato skutečnost může zdát jako banální, je nutné si uvědomit, že před érou avantgardy a zpochybněním statutu umění, byla kultura rozdělena na „vyšší“, určenou pro vzdělané obyvatelstvo vyšších tříd a „nižší“, do které spadalo například lidové umění nebo méně náročná tvorba. Zvyšování gramotnosti, stěhování do měst a lepší životní úroveň lidí nepatřících do „vyšší“ kultury, ale již ani do „nižší“, postupně způsobilo vznik nové společenské vrstvy. Literární kritik Dwight Macdonald pro ni zavedl označení *maskult* a *midkult*⁷⁰ (Macdonald, *Against the American Grain*, 1962).

Maskultem je označován druh kultury, jež by se též dala nazvat kulturním průmyslem. Jak již slovo průmysl napovídá, jedná se především o takové produkty kultury, jejichž primárním cílem je dosažení zisku.

4.1.1 Kýč jako náhražka umění?

V *maskultu* se podle Umberta Eca nesetkáváme s uměním v jeho pravém slova smyslu, ale jeho náhražkou, s kýčem, jehož hlavním cílem je zasažení našich emocí.

⁶⁷ Adorno, T. W. *Schéma masové kultury*, s. 16.

⁶⁸ Adorno, T. W. *Schéma masové kultury*, s. 11.

⁶⁹ Adorno, T. W. *Schéma masové kultury*, s. 12.

⁷⁰ Macdonald, D. *Against american grain*, s. 35.

Toho podle Eca dosahuje opakovanými stimuly, které nás k této emoci jednoznačně vybízejí. Kýč je pak určen především pro zábavu jako rychlá emocionální potrava, přičemž estetického prožitku je zde dosahováno skrze vyvolaný emocionální efekt.⁷¹ Tomáš Kulka pak tyto rysy kýče doplňuje o snadnou identifikovatelnost, interpretovatelnost a estetický zážitek, který však ničím neobohacuje naši zkušenost⁷² (Kulka, *Umění a kýč*, 1994). Kýč je velmi snadno identifikovatelný, neboť je určen průměrnému spotřebiteli především pro zábavu, nikoliv pro poučení. Z produktu je na první pohled jasné, jaké emoce má vyvolávat. „*Teprve, když definici kýče ozřejmíme jako komunikaci, která směřuje k vyvolání efektu, dokážeme pochopit, jak spontánní bylo ztotožnění kýče s masovou kulturou, stačilo totiž vztah mezi kulturou „vyšší“ a kulturou masovou nazírat jako dialektiku mezi avantgardou a kýčem.*“⁷³ Síla těchto produktů je pak znásobena jejich snadnou reprodukovatelností, cenovou dostupností a rychlou šířitelností napříč jednotlivými kulturami.

Právě snadná šířitelnou a dostupnost pak přispívá k opotřebenosti těchto produktů, což ještě zvyšuje jejich popularitu a stávají se tak součástí kultury. „*Kýč je to, co je konzumováním opotřebováno a co se dostává k masám nebo ke „střednímu“ publiku právě proto, že je to konzumováním opotřebované, a co se konzumuje právě proto, že užívání značným počtem konzumentů uspišilo a prohloubilo jeho opotřebenosti.*“⁷⁴

Kýč navíc přejímá postupy avantgardy, adaptuje je, recykluje, opakuje, až se z nich stává kultura přijatelná pro masové publikum. „*Zdánlivě dávají k dispozici výdobytky vyšší kultury, napřed je však zbaví ideologie a kritiky, která je obdařovala životem.*“⁷⁵ Třeba umělecké postupy z malířství se promítají do reklamy a plakátů, což může samozřejmě vyvolávat jistý druh estetického uspokojení. Náměty kýče a umění se mohou zcela shodovat, avšak i když kýč využívá ve stejném námětu postup avantgardy, nemůže být uměním, neboť podle estetika Tomáše Kulky je kýč ukryt ve formě zobrazení, nikoliv obsahu.

Umberto Eco však na *maskult* a jeho produkty nepohlíží vyloženě negativně. V tomto druhu kultury, který využívá prvky „vysoké kultury“, například avantgardy, a zasazuje je do své vlastní produkce, se sice setkáváme s pseudouměním, avšak nejde o přímou náhražku skutečného umění. Reklamní plakáty jistě neaspirují na to být novým druhem umění a nikdo je za něj ani nepovažuje. Ač se nám tedy tento druh kulturního průmyslu zdá jakkoliv zavrženíhodný, pokleslé formy zábavy existovaly v každé kultuře, Eco v tomto kontextu

⁷¹ Eco, U. *Skeptikové a těšitelé*, s. 83.

⁷² Kulka T. *Umění a kýč*, s. 57.

⁷³ Eco, U. *Skeptikové a těšitelé*, s. 83.

⁷⁴ Eco, U. *Skeptikové a těšitelé*, s. 112.

⁷⁵ Eco, U. *Skeptikové a těšitelé*, s. 47.

zmiňuje například gladiátorské hry. Využívání prvků „vyšší kultury“ a jejich modifikace též není novým výdobytkem kulturního průmyslu. Docházelo k tomu například již v období romantismu, kdy se střední měšťanská třída snažila zlepšit své postavením napodobováním prvků obvyklých v aristokratických kruzích.

Eco si dokonce klade otázku, zda je modifikaci některých prvků avantgardy za účelem jejich zprostředkování masám pokládat a priori za špatnou, a zda odpor vůči této modifikaci není spíše pouhým projevem snobismu. „*Jde o to, že estetickou sociologii konzumu forem překryje snobistická domyšlivost: že způsoby tvoření, exprese a metafory se opotřebovávají, to je jistá věc, kdo však určí, podle jakého kritéria má být práh opotřebování stanoven?*“⁷⁶ Ačkoliv se postmoderní umění vůči kulturnímu průmyslu vymezuje, jeho cílem není být primárně nesrozumitelné, nedostupné a dělat opak toho, co masa. Podle Eca dochází v masové kultuře „*ke hře mediací a vzájemných odkazů mezi kulturou objevující nové hodnoty, kulturou ryze konzumní a kulturou popularizační a zprostředkující, které se jen těžko dají vměstnat do přihrádek krásna nebo kýče.*“⁷⁷

Nemůžeme se jednoduše vymezit tím, že avantgarda a postmoderní umění musí být nesrozumitelné a jejich poselství je dostupné jen pro určitou elitu, nikoliv pro průměrného člověka. „*Jinými slovy řečeno pouze v naprosto snobistických interpretacích... je rovina „vysoká“ ztotožňována s díly novými a nesnadnými, pochopitelnými pouze pro happy few.*“⁷⁸ Stejně tak nelze tvrdit, že kultura průměrného člověka je a priori špatná a inteligentní člověk jí opovrhuje. Kulturní průmysl je založen především na zábavě, emocionální očištění, a bylo by pokrytecké tvrdit, že žádný intelektuál nemá doma kalendář se štěňátky, nebo že nikdy neshlédl žádnou televizní soutěž, přestože je u něj pravděpodobnější, že sáhne po jiném druhu zábavy. Nakonec, i kýč může vést k podobnému úniku z reality, jako to dělá umění. Problém u produktů *maskultu* je pouze v míře jejich spotřeby. Řešením by mohlo podle Eca být vzdělání v pojetí kultury ne jako zábavy po práci, ale jako nového druhu vyžití a obohacení osobnosti. Eco to nazývá boj „kultury myšlenek“ a „kultury zábavy“.

4.1.2 Kýč jako „vysoka kultura“?

Mnohem větší kulturní nebezpečí se však podle Eca skrývá v *midcultu*, který se, na rozdíl od *maskultu*, tváří jako skutečná, plnohodnotná kultura. Právě v tomto prostředí dochází k záměrné produkci zboží, které je střední třídou mylně pokládáno za umění. Eco

⁷⁶ Eco, U. *Skeptikové a těšitelé*, s. 95.

⁷⁷ Eco, U. *Skeptikové a těšitelé*, s. 96.

⁷⁸ Eco, U. *Skeptikové a těšitelé*, s. 61.

vyjmenovává pět podmínek, které musí každý produkt *midkultu* splňovat: jedná se o využívání postupů avantgardy, nyní již tedy s nárokem být považován za umění, dále modifikace do takové formy, která bude pro publikum snadno interpretovatelná, zasazení do již ověřeného postupu, který vyvolává efekt a emoce, a na rozdíl od kýče *maskultu* se snaží konzumenta přesvědčit, že se setkal s „vysokou kulturou“ a nemá klást další otázky.⁷⁹

Tyto produkty jsou opět koncipovány tak, aby vyvolaly zájem masového publika, byly snadno interpretovatelné, odpovídaly aktuálnímu trendu, a opět vsázejí především na emocionální obsah. I umění vyvolává emoce, o pseudouměleckých dílech *midkultu* však lze říci pouze to, že „*místo aby emoce symbolizovala nebo je zobrazovala, tak je vyvolávají, místo aby je napověděla, předávají je už hotové.*“⁸⁰. I „tvorba“ *midkultu* tedy splňuje Ecovy a Kulkovy podmínky kýče. Průmysl se při jejich produkci vyhýbá přílišné originalitě nebo experimentům a i v této oblasti raději vsází na jistotu. Recyklují se již ověřené postupy, čímž se toto prostředí stává stále homogenizovanější. Ačkoliv se zdá, že recipient, v tomto případě spíše spotřebitel, má na výběr z nepřehledného množství kulturně a umělecky obohacujících událostí, ve skutečnosti vybírá jen z několika monopolem připravených témat, která jsou určena pro pozitivní afirmaci jeho vlastních hodnot a bytí. Tento druh kontroly společnosti skrze umění dokonce Eco přirovnává k náboženským ideologiím. V obou případech jde totiž, podle něj, o zdánlivě kladný postoj k rovnosti a uchování stávajícího stavu blahobytu pro průměrného člověka.

V Adornově *Dialektice osvícenství* je na tento druh kontroly masy skrze pseudoumění pohlíženo mnohem podrobněji a závažněji (Adorno, *Dialektik der Aufklärung* 1947). Umění kulturního průmyslu totiž člověka odvádí od vlastních problémů, baví ho a přivádí k emocionální katarzi. Tím dosahuje toho, že konzument je spokojen, zapomíná na revoltu, získává nové, monopolem uznávané hodnoty, naděje, ideály, sny. „*Estetické manifestace, stejně jako manifestace politických forem odporu se stejnou měrou připojují k chvále ocelového rytmu.*“⁸¹ Proto jsou, podle Adorna, filmové a knižní zápletky o hrdinech z lidu, se kterými se průměrný člověk snadno ztotožní. Zároveň to v člověku vzbuzuje vědomí o jeho bezvýznamnosti v tak velké mase lidí, čímž se mu systém snaží naznačit, že jen málokdo může dosáhnout „filmového hrdinství“, a tím se zbavuje odpovědnosti nad jeho životem v průměrnosti. Tragédie naopak ukazuje, že člověk má vždycky nějakou možnost, jen se musí snažit jít dál. A kdo nespolupracuje s monopolem, je ztracen. Ukazuje, že člověk na tom může

⁷⁹ Eco, U. *Skeptikové a těšitelé*, s. 93.

⁸⁰ Eco, U. *Skeptikové a těšitelé*, s. 44.

⁸¹ Adorno, T. W. *Dialektika osvícenství*, s. 123.

být bez monopolu, který by třeba chtěl opustit, ještě hůř, čímž vyrovná jeho nespokojenost s průměrností. I když je film o individu, vždy zastupuje něco obecného. Jen výjimečně se setkáme s individuem, které nelze nikam zařadit, a pokud ano, většinou to s ním končí špatně.⁸² Produkty, které vzbuzující povrchní emoce a jsou snadno dostupné, jako již zmíněný film nebo literatura, jsou pak přirozeně oblíbenější, než například abstraktní umění, nebo výtvarné umění jako takové.

Podrobněji se problematice kýče jako prostředku pro kontrolu masy věnoval i americký estetik a kritik umění Clement Greenberg, a to se ve svém předválečném článku *Avantgarda a kýč* (Greenberg, *Avant Garde and Kitsch*, 1939). Ten, stejně jako Adorno, považuje kontrolu umělecké sféry za velice nebezpečnou (v tomto případě z hlediska totality socialismu). „*Podpora kýče je jen dalším z levných způsobů, kterým se totalitní režimy vlichocují do přízně svých subjektů. Jelikož tyto režimy nemohou pozvednout kulturní úroveň svých mas – ani kdyby tomu opravdu chtěli – jinak než odevzdáním se mezinárodnímu socialismu, lichotí masám tím, že snižují celou kulturu na jejich úroveň*“⁸³

Východisko pro umění, které se chce oprostít od politických konotací nebo možné afirmace ze strany kulturního průmyslu, vidí Adorno v *negaci smyslu*. „*Umělecká díla, která se zbavují zdání smysluplnosti, neztrácejí proto svou podobnost řeči.*“⁸⁴ Adornova *negace smyslu*, která není primárně vázána na jeden druh umění, má v podstatě stejný cíl jako Lyotardova koncepce negativního zpodobnění u výtvarného umění, je zde však jeden zásadní rozdíl. Zatímco Adorno klade důraz na „duševní očistu“ skrze poznání a pochopení obsahu díla, Lyotard přikládá větší váhu na estetické pocity a emoce, které v nás vzbuzuje forma⁸⁵ (Wellmer, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*, 1985).

Produkty *midkultu* pak mají oproti veškerému postmodernímu umění nebo slovy Adorna oproti umění, které neguje svůj smysl, jednu obrovskou výhodu, a to tu, že přinášejí monopolu zisk. „*Jen zřídka se bere ohled na skutečnost, že masová kultura je většinou produkována skupinami, jež mají v rukou ekonomickou moc...*“⁸⁶ Vzhledem k tomu, že postmoderní tvorba není a priori ziskovým, masově reprodukovatelným produktem, je jasné, že v kontextu tohoto prostředí bude snaha o její podporu a šíření spíše ojedinělou záležitostí. Přestože sféru umění lze jistě označit i jako oblast, ve které se neustále obchoduje,

⁸² Adorno, T. W. *Dialektika osvícenství*, s. 127.

⁸³ Greenberg, G. *Avantgarda a kýč* [online]. Partisan Rewiev, 1939 [cit. 20.2.2018]. Dostupné z: <https://www.famu.cz/katedry-a-pracoviste/katedra-strihove-skladby-kss/materialy-k-vyuce/avantgarda-a-kyc-clement-greenberg/>

⁸⁴ Adorno, T. W. *Estetická teorie*, s. 203.

⁸⁵ Wellmer, A. *K dialektice moderny a postmoderny: kritika rozumu po Adornovi*, s. 35.

⁸⁶ Eco, U. *Skeptikové a těšitelé*, s. 54.

investice do umění mohou být velice riskantní, nejasné a skutečná tržní hodnota se ukáže až po mnoha letech. Navíc cena originálu může být ve výsledku nižší než zisk vycházející z jeho různých modifikací, které jsou určeny ke spotřebě. Nejedná se tudíž o oblast, ze které by plynul stálý zisk, což ji pro monopol činí neperspektivní. „*Veškeré zakoušení umění je znehodnoceno hodnocením*“ (Adorno, *Schema der Massenkultur*, 1981).⁸⁷ Na druhou stranu nutno podotknout, že je to většinou právě zisk monopolu plynoucí z „recyklace umění“, který umožňuje existenci umění „vysoké kultury“. Přestože pařížská galerie Louvre je plná kunsthistoriků a estetiků, kteří jsou si tohoto problému banalizace umění vědomi, stejně v Louvru nalezneme rozsáhlý obchod se suvenýry nabízející pohlednice s Monou Lisou a puzzle s obrazy Clauda Moneta. Tak velká galerie by se bez prodeje suvenýrů pravděpodobně obešla, běžná městská galerie, zaměřená pouze na abstraktní umění, by již mohla mít bez sponzorů nebo grantů problémy. Existence kulturního průmyslu tedy může být dnes dokonce podmínkou pro existenci „vysoké umění“ a experimenty.

Jak již bylo řečeno, vypůjčuje si i *midkult* prvky avantgardy, které užívá jak pro zvýšení svého vlastního statutu, tak pro zvýšení finanční hodnoty. Tato „vykrádání“, či dialektika mezi kýčem a uměním však probíhá i opačně. Umění samozřejmě neustále reaguje na společenské dění, a tak si i avantgarda vypůjčuje prvky kulturního průmyslu, reklamy, nebo kýče, které následně paroduje a zasazuje do nového kontextu. Následná reakce ze strany kulturního průmyslu není, jak bychom mohli předpokládat, negativní, ale právě naopak. Pokud je možné tuto parodizující tvorbu komerčně využít, kulturní průmysl ji samozřejmě, s jistými modifikacemi, přijme, čímž si opět vydobývá zdánlivý status umění. „*A to je jedna z mnoha epizod jevu typického pro každou moderní industriální společnost, kdy se standardy rychle střídají, takže i na poli vkusu každá inovace riskuje, že se stane produkcí příštích návyků a zlovyků.*“⁸⁸ Jedním z takových druhů postmoderního umění, které stojí v neustálém napětí mezi „vysokou kulturou“ a kýčem je americký pop-art, který je oblíben u všech vrstev publika. Ačkoliv pop-art nesplňuje podmínky kýče, lze zde nalézt určité paralely, neboť vykazuje určité vlastnosti, které jej mohou kýči přibližovat. Jak podle Tomáše Kulky poznamenává Adorno, „*nebezpečí, že si spleteme kýč s Picassem, Kandinským, Munchem nebo Kokoschkou, skutečně nehrozí. Lze však to samé říci o Lichtensteinovi, Warholovi či Hockneym?*“⁸⁹ Rozhodně je nutno přiznat, že kýč si našel

⁸⁷ Adorno, T. W. *Schéma masové kultury*, s. 38.

⁸⁸ Eco, U. *Skeptikové a těšitelé*, s. 143.

⁸⁹ Kulka, T. *Umění a kýč*, s. 143.

cestu i do prestižních galerií, přičemž jeho skutečnou hodnotu budeme zřejmě schopni určit až s odstupem času.

Samozřejmě se nabízí otázka, zda umění, jako je pop-art, může být pojítkem mezi kulturou „vysokou“ a masovou, zda dokáže lidi oslovit podobným způsobem, jako třeba abstraktní tvorba, pouze způsobem, který by byl průměrnému člověku srozumitelnější. Osobně se však nedomnívám, že pop-art by byl schopen plnohodnotně nahradit veškeré další postmoderní způsoby tvorby.

4.2 Umění jako cesta vymanění se z kulturního průmyslu a masové kultury

Nabízí se samozřejmě otázka, zda je možné z masové kultury vystoupit a jakou úlohu by v tom mohlo hrát roli postmoderní umění. Jak již bylo řečeno, masový člověk si takovou otázku zřejmě neklade a k novým projektům, které by jej k tomu mohly vyzývat, se staví podezíravě až negativně. Masovou společností jsou považovány jen za dočasné trendy, které většinou nemají v životním stylu konzumního člověka místo. „*Zvěděvec se dnes stává nihilistou. Vše, co znovu nerozpozná, nesubsumuje, neverifikuje a co si nemůže přisvojit jako věc, zavrhuje jako slabomyslnost, ideologii, jako něco špatně subjektivního.*“⁹⁰ Přesto nelze říci, že se s ideologií monopolu každý ztotožňuje a přijímá jej nekriticky. Člověka, který se staví proti monopolem vysílaným informacím a odmítající jeho produkty, je pak podle Adorna nutně považován za vyvrhele. Není to však monopol jako instituce, která by jej vyloučila, ale samotná společnost, která schéma monopolu přijala. A tak „*kdo není schopen formule, konvence a úsudky z masové kultury neúnavně reprodukovat jako své vlastní, je ohrožen existenčně, je podezřelý jako hlupáček nebo intelektuál.*“⁹¹ Intelektuál je zde samozřejmě míněno v negativním, až hanlivém slova smyslu. Skutečně je však možné se takto snadno vymezit proti monopolu a automaticky se tak ocitnout mimo systém?

Umberto Eco se ve své knize *Skeptikové a těšitelé* zabývá právě tímto rozdělením společnosti – na ty, kteří přijali schéma monopolu, a ty, kteří jej odmítají. Za *skeptika* označuje Eco člověka, který se vlivu masové kultury vzpírá, považuje ji za apokalypsu a o veškerých produktech této kultury pochybuje. Naopak člověk přitakávající produktům a ideologii masové kultury je označován za *těšitele*. Společnost samozřejmě nelze rozdělit pouze do těchto dvou zcela protichůdných táborů, jestli je tedy vůbec lze považovat za protichůdné, neboť jak Eco poznamenává, „*nejsou skeptické a těšitelské texty vlastně jen*

⁹⁰ Adorno, T. W. *Schéma masové kultury*, s. 44.

⁹¹ Adorno, T. W. *Schéma masové kultury*, s. 55.

*jedním a týmž rafinovaným výrobkem nabídnutým masovému konzumu?*⁹² Možná že tedy podle Eca nejde o jedince stojící ve společnosti proti sobě, ale naopak o dvě strany stejné mince, tedy masové kultury. Skeptikové tedy podle Eca nestojí zcela mimo masovou kulturu, nejsou těmi vyvrheli, ale její součástí.

K tomuto názoru ostatně nakonec dochází i Adorno, který považuje argumenty většiny intelektuálů za klišé, která se obvykle říkají proti klišé masové kultury (Adorno, *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, 1951). „*To, co jim subjektivně připadá radikální, podléhá objektivně schématům, která jsou rezervována jim podobným, takže radikalismus poklesá v abstraktní prestiž, v legitimizaci toho, kdo ví, zač a proti čemu dnes mají intelektuálové být.*“⁹³ Příkladem takových skupin, které se snažily vystupovat proti establishmentu, jsou například příznivci hnutí hippies nebo punku. Ačkoliv tato hnutí započala svou revoltu již před několika desetiletími, masová kultura jimi nijak oslabena nebyla, právě naopak.

Ačkoliv afirmativní kultura oslavuje průměrnost a na konzum zaměřenou společnost, zároveň některé jedince podněcuje a dává jim prostor pro povznesení se nad všudypřítomnou průměrnost, obzvláště co se mladých lidí týče. Jen takový člověk se pak může podle Eca stát hrdinou, *nadčlověkem*. Ideál nadčlověka stojícího nad svými průměrnými spoluobčany s jakýmsi nadhledem je samozřejmě pouhou iluzí, která je opět zcela pod kontrolou monopolu. Hrdina se nikdy nepostaví proti instituci, nebude klást otázky, nebude vybočovat z průměrnosti hrdiny. „*Superman nezaparkuje vůz tam, kde se parkovat nesmí a nepůjde nikdy do žádné revoluce.*“⁹⁴ Eco se tedy zamýšlí nad tím, jak se může člověk vzepřít masové kultuře, když i rebelující jedinec je její součástí a je nucen využívat jejích prostředků, neboť „*do informačního vesmíru musí vejít i ten, kdo chce ostatní upozornit na jeho nelidskost.*“⁹⁵ Být skeptikem je zkrátka jen jedním ze stylů života, který lze v masové kultuře nalézt. To však podle Eca neznamená, že bychom měli rezignovat na snahy o narušení monopolu. Monopol není všudypřítomný a jeho narušení nemusí být dosaženo pouze totálním a radikálním odmítnutím. Rozpory uvnitř systému jej nedokážou změnit ze dne na den, ale budou ho postupně proměňovat. „*Z toho vyplývá nutnost aktivního zásahu kulturních pospolitostí do masových komunikací. Mlčení není protest, ale spoluvina, stejně jako odmítnutí kompromisu.*“⁹⁶ Cestou tedy není se z konzumní společnosti zcela vyloučit

⁹² Eco, U. *Skeptikové a těšitelé*, s. 9.

⁹³ Adorno, T. W. *Minima Moralia: reflexe z porušeného života*, s. 204.

⁹⁴ Eco, U. *Skeptikové a těšitelé*, s. 10.

⁹⁵ Eco, U. *Skeptikové a těšitelé*, s. 12.

⁹⁶ Eco, U. *Skeptikové a těšitelé*, s. 58.

a vytvořit vlastní vysokou kulturu nebo revoluční hnutí, které opovrhne průměrem. „Z hlediska sociální spravedlnosti byl největší pokrok dosažený v naší společnosti za poslední půl století vždy výsledkem uměřených reforem v rámci systému.⁹⁷ Podařilo se jich dosáhnout...díky lidem, kteří vedli diskuze, přemýšleli, vypracovávali studie, vytvářeli sdružení, aby potřebné změny prosadili⁹⁸ (Heath, Potter, *The Rebell Sell*, 2003).

Umění bylo vždy jednou z cest, jak upozornovat na problémy společnosti a jak člověka vytrhovat z indiference. Tuto úlohu hraje svým vlastním způsobem i umění postmoderní, a to skrze svou specifickou formu komunikace.

4.3 Postmoderní umění a jeho role v kontextu kulturního průmyslu

Z předchozích kapitol je jasné, že kulturní průmysl, jenž upřednostňuje rychlou produkci, reprodukovatelnost a především finanční zisk, není produkcí a glorifikací postmoderního umění příliš nakloněn. Jeho podporou by byl spíš sám proti sobě. Právě postmoderní umění je jednou z cest, jak lze nahlédnout všeobjímající systém a změnit tak svou perspektivu. Dosahuje toho skrze již zmíněnou *anamnézu neviditelného* a umělecké gesto obsažené například v abstraktním a konceptuálním umění. Tím nás upomíná na absolutno přesahující naše bytí, které nemá s masovou kulturou nic společného. Funkce uměleckého gesta obsaženého v díle má tedy, v tomto kontextu, specifickou a důležitou roli, se kterou se předchozí umělecká tradice nemusela nikdy potýkat. Z kontextu výše zmíněných teorií týkajících se stavu postmoderního světa a postmoderního umění lze vyvodit, že komunikace s postmoderním dílem oslovuje nejen naši duši, která se tak probouzí z rutinní, afirmativní reality, neklade naší duši pouze problematické otázky, které přesahují její bytí, ale tímto tázáním se jí navíc snaží vytrhovat ze světa konzumu. Nutno podotknout, že to samozřejmě není případ každého uměleckého díla, neboť neustálé upomínání na absolutno by bylo příliš vyčerpávající a v důsledku by zřejmě vedlo k indifferenci vůči tomuto způsobu komunikace. U každého uměleckého díla je způsob komunikace odlišný, stejně jako jeho funkce, která nemusí aspirovat k zobrazení absolutna, ale například pouze k oblažení naší duše krásou, přičemž hodnota takového díla se tím nijak nesnižuje.

Postmoderní umění tedy není jen výsledkem avantgardních pokusů o deestetizaci a nový druh komunikace, ale pokračuje v avantgardní tradici stavící se proti totalitě, v tomto případě spíše proti snahám o univerzalizaci ze strany masové kultury. Problematická je cesta, kterou se toho snaží dosáhnout. Jelikož kulturní průmysl má tu vlastnost, že veškerá

⁹⁷ Heath, J., Potter, J. *Kup si svou revoltu*, s. 13.

⁹⁸ Heath, J., Potter, J. *Kup si svou revoltu*, s. 14.

„antikultura“, která se proti němu snaží vymezit, se brzy stane jeho součástí, musí se forma postmoderního umění neustále inovovat. Na rozdíl od kýče nevsází na vyvolání efektu a emoci, čímž nemusí být pro průměrného člověka příliš zajímavé. Neustálé inovace, někdy vedené až do absurdna, navíc vedou k stále většímu nepochopení tohoto druhu umění.

4.4 „Nedotknutelnost“ postmoderního umění?

Zdá se však, že z výše zmíněných koncepcí Lyotarda a Adorna také vyplývá jejich apriorní nedůvěra k umění, které není negací současné společnosti, které není inovující, a které může nějakým způsobem vycházet z předchozí tradice, proti které se vymezují. *„Adorno a Lyotard by jistě souhlasili s tím, že v estetice není návratu; každý nový realismus např. v malířství může být pouze mimo akademismus, zapuzený a překonaný fotografií a filmem – avšak právě v novějším malířství nacházíme mezi fotografickým a malířským realismem oboustranně produktivní ovlivnění, která nemají nic společného s návratem k akademismu“⁹⁹.*

Jak již však bylo řečeno, stejně jako umění, které skrze své abstraktní zobrazení neodkazuje k absolutnu, neztrácí na své umělecké hodnotě, tak naopak ne každá abstraktní malba a negace reprezentace musí být uměním. A i zcela realistické zobrazení, které nemá s negativním zpodobněním nic společného, nemusí být a priori kýč, přestože splňuje jeho podmínku snadné identifikovatelnosti. K absolutnu může odkazovat stejně, jako abstrakce, nebo jakékoliv jiné inovativní zpodobnění vytrhující nás z indiference. Nutno podotknout, že upřednostňování jen jednoho druhu umění vzhledem k jeho formě a způsobu zobrazení by zřejmě odporovalo nejen Lyotardově koncepci, ve které odmítá pravidla, kterým by mělo umění podléhat, ale i filosofii samotného postmodernismu.

Problematičnost postmoderního umění tkví i v jeho časovosti, tedy v jeho neustálé konfrontaci s kulturním průmyslem a jeho snahou vymykát se uměleckým prvkům, které se staly součástí kulturního průmyslu. S každým novým, inovujícím dílem se vytrácí energie těch bezprostředně předcházejících.¹⁰⁰ *„Dílo by tak mohlo v samotném procesu své recepcce vyhořet a pozůstat jako vyhaslá schránka. Svůj další život by mělo ve způsobech reagování a vnímání, které by teprve vyvolalo, a – především – v produkci nových děl; až jejich zásluhou by mohl svěží pohled padnout také na díla dávno zemřelá.“¹⁰¹* Tento problém „vyhoření díla“ je způsoben aktuálností jeho sdělení, které s postupem času samozřejmě přestává být aktuální,

⁹⁹ Wellmer, A. *K dialektice moderny a postmoderny: kritika rozumu po Adornovi*, s. 26.

¹⁰⁰ Wellmer, A. *K dialektice moderny a postmoderny: kritika rozumu po Adornovi*, s. 39.

¹⁰¹ Wellmer, A. *K dialektice moderny a postmoderny: kritika rozumu po Adornovi*, s. 39.

a též nedostatečně estetickým zobrazením, které nevyvolává libost. Tomuto umění se věnuje například čínský konceptuální umělec a aktivista Aj Wej-Wej, který svými díly reaguje na politickou situaci v Číně a obecně problematiku lidských práv. Přestože jeho díla vyvolávají celosvětový rozruch, jejich náboj je závislý na aktuální politické situaci a je otázkou, jak velký přesah do budoucnosti budou jednotlivá díla mít. I z tohoto důvodu bývají konceptuální díla pouze dočasná, neboť pokud budou zachována, budou zničena a naopak.¹⁰²

Přestože negativní zpodobnění má v dějinách umění své místo, již díky současnému vývoji je jasné, že tato Lyotardova koncepce by byla ve svém důsledku stagnací a opět by vedla k indifferenci. „*Ve vazbě umění na pokračující negaci smyslu opět nepřiznaně vězí lineární konstrukce pokroku umění. Takový lineární pokrok by ovšem musel ústit v nicotě, jak ostatně velmi jasně postřehl Adorno. Umění očištěné od posledních stop znamenání, reprezentace a smyslu by se zjevně v ničem nelišilo ani od laskavého ornamentu, nesmyslného hluku nebo technické konstrukce.*“¹⁰³

5 ANALÝZA VYBRANÝCH POSTMODERNÍCH DĚL

5.1. Marcel Duchamp

Francouzsko-americký, kubisticko-dadaistický malíř a umělec Marcel Duchamp stál na počátku zrodu avantgardy, ale i postmoderního umění. Znáám je především pro své takzvané ready-mades, kterými zcela změnil dosavadní chápání statutu umění. „*Duchampovy mechanické kresby nebo ready made objekty zásadně zpochybnily konvenční pojmy umění i umělce*“¹⁰⁴ (Foster, *Art since 1900*, 2004). I proto je považován za zakladatele konceptuálního umění, které je založeno právě na popírání veškerých dosavadních estetických pravidel a toho, co lze považovat za umění.

Konceptuální umění je možná jednou z nejkontroverznějších kategorií umění. Tomáš Kulka jej charakterizuje jako samostatnou svébytnou kategorii, která reaguje na filosofické otázky života, ale třeba i na vědecké teorie.¹⁰⁵ Nejedná se však o intuitivní umělecké gesto emanující z abstraktní formy díla. V konceptuálním umění jsou využívány předměty, které s uměním samy o sobě nijak nesouvisí, které jsou umělcem vybrány záměrně, které skrze jeho intenci nabývají nového konkrétního významu, a které zároveň odkazují mimo sebe. Pro svou především filosofickou hodnotu jej Tomáš Kulka dokonce považuje za mírný snobismus a ptá se, zda v tomto případě nedošlo umění příliš daleko. „*Úspěšné parazitování konceptuálního*

¹⁰² Wellmer, A. *K dialektice moderny a postmoderny: kritika rozumu po Adornovi*, s. 40.

¹⁰³ Wellmer, A. *K dialektice moderny a postmoderny: kritika rozumu po Adornovi*, s. 40.

¹⁰⁴ Foster, H. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, s. 127.

¹⁰⁵ Kulka, T. *Umění a kýč*, s. 180.

umění, které se obrací k daleko užší a exkluzivnější společenské vrstvě, je poněkud abstraktnějšího rázu. Nevztahuje se k emocionálnímu náboji konkrétních témat, ale obecně řečeno, k intelektuální módě.“¹⁰⁶

Duchampovy již zmíněné ready-mades jsou koncipovány jako artefakty, ve kterých je primární myšlenka, která odkazuje mimo tento artefakt. Mezi nejvýznamnější ready-made patří již kultovní pisoár nazvaný *Fontána* (1917), viz obr. 1. Další artefakty, které Duchamp používal, jsou například dřevěná stolička, část jízdniho kola nebo lopata. Jednalo se o naprosto běžné spotřební předměty zasazené do nového kontextu, tedy prostředí galerie. Duchamp tak, slovy Jana Mukařovského, využil změnu postoje praktického v postoj estetický, čímž zajistil svým dílům dostatečnou pozornost bez přílišné řemeslné námahy. „Jeho postoj však byl špatně vykládán a posloužil mnoha umělcům jako záminka, proč zanedbávat řemeslnou stránku věci“¹⁰⁷ (Clair, *Considerations sur l'état des beaux-arts*, 1983). Svým podpisem a umístěním do galerie vytvořil z obyčejných artefaktů umělecká díla, což lze označit za zcela nový pohled na statut umění.¹⁰⁸ „Nepokoušejte se tomu porozumět v prizmatu romantismu, impresionismu, nebo kubismu, neboť to s tím nemá nic společného“¹⁰⁹ (Mink, *Marcel Duchamp*, 2000). Mohli bychom jej tedy přiřadit k tomu proudu avantgardy, který problematizoval samotný svět umění.

Liotard však objevuje v Duchampově díle mnohem závažnější avantgardní poselství, než jen problematičnost statutu umění. Podle Lyotarda se v Duchampových ready-mades, ale i jeho malbách, zrcadlí proměny člověka a chápání humanismu v industriálním prostředí kapitalismu. Lyotard poukazuje na způsob Duchampovy tvorby a malby, ve které proměňuje artefakty nebo lidské figury v něco pro recipienta matoucího, nepochopitelného, znepokojujícího, vtipného, ale též nelidského¹¹⁰ (Malpas, *Jean-Francois Lyotard*, 2002). Právě zde vidí Lyotard analogii mezi Duchampovou přeměnou artefaktů, které jsou zasazeny do nového prostředí a přeměnou člověka zasazeného do prostředí továren a průmyslu. Duchampovo umění pak poukazuje na změnu úhlu pohledu, co se týče pojetí humanity a tolerance poměrů, které se v minulosti zdály být nemyslitelné.¹¹¹ Stejně tak, jako Duchamp podkopává statut umění, poukazuje tím i na proměnu statutu člověka a jeho postavení ve světě. Ačkoliv Duchamp vytváří tuto analogii mezi svým dílem a společností spíše

¹⁰⁶ Kulka, T. *Umění a kýč*, s. 179.

¹⁰⁷ Clair, J. *Úvahy o stavu výtvarného umění: kritika modernity ; Odpovědnost umělce : avantgardy mezi strachem a rozumem*, s. 10.

¹⁰⁸ Mink, J. *Marcel Duchamp*, s. 63.

¹⁰⁹ Mink, J. *Marcel Duchamp*, s. 57.

¹¹⁰ Malpas, S. *Jean-Francois Lyotard*, s. 95.

¹¹¹ Malpas, S. *Jean-Francois Lyotard*, s. 95.

humorným způsobem, jeho poukázání na proměnu identity člověka, který je degradován na pouhý stroj, a který nemá s dosavadním pojetím toho, co je humánní, nic společného, předjímá vývoj společnosti dvacátého století¹¹² (Lyotard, *Les Transformateurs*, 1977).

5.2 Barnett Newman

Americký malíř a sochař Barnett Newman, kterého řadíme k abstraktnímu expresionismu, je právě takovým umělcem, který se ve svých dílech snaží o zobrazení nezobrazitelného, které má za cíl upomínat nás na něco vznešeného, co nás přesahuje, ale co též problematizuje samotnou povahu umění. On sám prohlašuje svou tvorbu za bezprostřední, což splňuje Lyotardovu filosofii o způsobu tvorby uměleckého gesta a anamnézy neviditelného, neboť ty jsou do díla zapojeny zcela intuitivně, aniž by se jednalo o náhodu. „*Impulz a kontrola se musí propojit*“¹¹³ (Newman, *Barnett Newman*, 1990).

Newman se ve své tvorbě zabývá například prostorovostí, rozměrem díla nebo pouhou barvou a její plností. „*Zajímá mě pozorovat, jak je pro lidi obtížné vnímat žár a plnost mé barvy. Také jsem nikdy nezacházel jen s barvou, ale snažil se vytvořit barvu.*“¹¹⁴ Toto téma nalezneme například v cyklu *Canto* (1963-1964), viz obr. 2. V kontextu zobrazení nezobrazitelného se však Lyotard zabývá především Newmanovými pokusy o umělecké pojetí časoprostoru. To je patrné i z některých názvů umělcových děl, jako například *Here, Not over here, Now, Be* (1949-1959). Jeho výjimečnost shledává Lyotard v tom, že Newman se nepokouší přímo o abstraktní zobrazení času a prostoru, ale že v Newmanově díle se časem stává samotné dílo a událost tohoto díla¹¹⁵. „*Newman nereprezentuje nějaké nereprezentovatelné zvěstování, nýbrž nechává je, aby se prezentovalo.*“¹¹⁶ Událost, či přítomnost díla však neznamená reprezentování skutečnosti. Jedná se právě o prezentaci *smyslové události*, která se podle Miloše Ševčíka vyskytuje ve všech druzích umění. „*Umění vždy usiluje o zprostředkování přítomnosti. Smyslová událost se například v malířství dostavuje jako určitý barevný „odstín“.*“¹¹⁷ Přítomnost, či *smyslová událost* není podle Lyotarda záležitostí myšlení, ale její účinek se může naopak projevit až když je myšlení upozaděno a umění může promlouvat k duši.

¹¹² Lyotard J. F. *Duchamp's TRANS/formel*, s. 59.

¹¹³ Newman, B. *Barnett Newman: umělec – kritik*, s. 14.

¹¹⁴ Newman, B. *Barnett Newman: umělec – kritik*, s. 15.

¹¹⁵ Lyotard, J. F. *Putování a jiné eseje*, s. 109.

¹¹⁶ Lyotard, J. F. *Putování a jiné eseje*, s. 111.

¹¹⁷ Ševčík, M. *Aisthesis: problém estetické události v myšlení E. Levinase, J.-F. Lyotarda a G. Deleuze a F. Guattariho*, s. 80.

Obraz není v Newmanově případě pojímán jako médium, které odkazuje k něčemu mimo sebe, ono samo je událostí. V Newmanových obrazech je podle Lyotarda vše řečeno a není na nich co dále komentovat. „Zpráva „nemluví“ o ničem, nevychází od nikoho. Není to Newman, kdo „mluví“, ukazuje prostřednictvím malby.“¹¹⁸ V Newmanově tvorbě se podle Lyotarda ztrácí relevance autora jako tvůrce poselství, stejně jako relevance samotného poselství v obraze. Recipient je v interakci se samotným obrazem, tady a teď. To však neznamená, že by Newmanovy obrazy měly pouze dekorativní charakter. Sám Newman zdůrazňuje roli tématu v obraze. Jak již bylo zmíněno, v jeho tvorbě je tématem samotná událost obrazu, která nastává náhle při interakci s recipientem, a která vyvolává další pocity. Jeho dílo odkazuje samo k sobě a zároveň k události, která se odehrává v okamžiku recipování díla, tedy k teď a tady.

Lyotard se táže, jak může být vznešeno v obraze tady a teď. „Hledá-li tedy vznešenost ve zde a teď, rozchází se s rétorikou romantického umění, aniž však odmítá její hlavní úkol, jímž je to, že obrazový či jiný výraz má svědčit o nevyjádřitelném. Nevyjádřitelné nespočívá v nějakém „tam“, v jiném světě či v jiném čase, nýbrž právě v tomto: že přijde něco. Barva či obraz jakožto událost, vyvstání, je nevyjádřitelné, ale právě o tom má svědčit.“¹¹⁹ Přesnější by tedy bylo říci, že Newman se nezabývá problematikou časoprostoru a přítomného okamžiku obecně, ale časem ve smyslu neustálého přicházení a vyvstávání. „Událost přichází jako okamžik tázání „před“ vyvstáváním jakožto tázáním.“¹²⁰

Recipient je tedy konfrontován na jedné straně s přítomností události obrazu, na straně druhé se svou vlastní přítomností vztahující se k této události. „Zkoumáme-li tedy pouze výtvarnou prezentaci, to, co se samo ukazuje pohledu, aniž bychom si pomáhali konotacemi, jak je naznačují názvy, cítíme nejen to, že máme daleko k jakékoliv interpretaci, nýbrž cítíme také, že dešifrování obrazu, jeho identifikace...se zdá být velmi snadná, téměř bezprostřední.“¹²¹ Snadnost identifikace podle Lyotarda napomáhá jednoduchost a otevřenost jeho provedení, avšak nutno podotknout, že naprostá většina Newmanových děl je vysoce abstraktní, a tak by se o snadnosti identifikace dalo polemizovat.

Newman též hovoří o náročnosti své práce, kdy ji označuje za velmi obtížnou a složitou¹²², což vyvrací obecný názor na abstraktní umění jako na umění, které „by zvládlo namalovat i malé dítě“. Problematiku složitosti technického zpracování si ve své knize *Nikdo*

¹¹⁸ Lyotard, J. F. *Putování a jiné eseje*, s. 112.

¹¹⁹ Lyotard, J. F. *Putování a jiné eseje*, s. 129.

¹²⁰ Lyotard, J. F. *Putování a jiné eseje*, s. 125.

¹²¹ Lyotard, J. F. *Putování a jiné eseje*, s. 115.

¹²² Newman, B. *Barnett Newman: umělec – kritik*, s. 16.

se neodvází říci, že je to nudné, klade i sociolog Miroslav Pauílek. Ten přichází s myšlenkou, že právě proto, že se nám forma abstraktního díla zdá tak banální, že by ji zvládlo namalovat i dítě, by nemělo být na interpretaci abstrakce nic těžkého, ale právě naopak¹²³ (Pauílek, *Nikdo se neodvází říci, že je to nudné*, 2012). Zdánlivá jednoduchost formy tak podle něj nemusí být a priori důvodem k odsouzení díla, ve kterém se recipient snaží hledat něco složitějšího, „ale naopak (byť nechtěným) pochopením a oceněním autorem zamýšlených hodnot – navíc ani není vyloučeno, že dílo skutečně vytvořilo dítě.“¹²⁴

Na otázku, jaký význam má Newmanovo dílo pro společnost, odpověděl sám autor jako velice sebevědomý umělec, jež si je vědom síly abstraktního umění a jeho komunikačního potenciálu, který stojí proti masové společnosti takto: „jeho součástí je i obhajoba svobody, zavržení dogmatických principů a všeho dogmatického v životě. Kdyby ji (malbu)...i ostatní dokázali přečíst, znamenala by konec státního kapitalismu a totalitarismu.“¹²⁵

Společnost podle svých slov komentuje i ve svém čtrnáctidílném cyklu nazvaném *Zastavení Kříže* (1958-1966), který je inspirován Pašijemi a ve kterém sleduje konkrétně téma Ježíšova výkřiku „Lema sabachthani“. V tomto konkrétním cyklu se kloubí jak jeho práce s barvou, přičemž se sám sebe táže: „Zda bych mohl n tak velké ploše dosáhnout toho, co bych nazval živoucí kvalitou barvy, aniž bych barvu vůbec použil“¹²⁶, tak velice abstraktní téma, které odkazuje k absolutnu, a to téměř doslova. Každý jednotlivý obraz z tohoto cyklu je svébytným dílem, avšak až v cyklu vytváří úplnou výpověď. Autor popisuje tvorbu tohoto cyklu a uměleckého gesta, které je v něm obsažené, jako velice intuitivní bez jasné počáteční představy, což opět splňuje doznívající avantgardní program stojící proti akademismu. „Avantgarda...se nepřimyká k tomu, co vyvstává, jako k nějakému „tématu“, nýbrž obrací se směrem otázky: „přijde to?“, přimyká se ke své nouzi. A právě tímto způsobem patří (Barnettovo dílo) k estetice vznešena.“¹²⁷

Barnett Newman jistě patří mezi uznávané autory, nutno však podotknout, že cesta, kterou jeho dílo dosáhlo takové popularity, je přinejmenším pozoruhodná. Na počátcích své umělecké kariéry, tedy v padesátých letech dvacátého století, nebyla jeho tvorba přijímána kladně, přestože abstraktní umění patřilo mezi významný proud tehdejší umělecké tvorby. Úspěchu dosáhl až po mnoha letech, během kterých si tvořil svůj proud umění nazývaný

¹²³ Pauíček, M. *Nikdo se neodvází říci, že je to nudné: sociologie vysokého a nízkého umění*, s. 25.

¹²⁴ Pauíček, M. *Nikdo se neodvází říci, že je to nudné: sociologie vysokého a nízkého umění*, s. 25.

¹²⁵ Newman, B. *Barnett Newman: umělec – kritik*, s. 17.

¹²⁶ Newman, B. *Barnett Newman: umělec – kritik*, s. 52.

¹²⁷ Lyotard, J. F. *Putování a jiné eseje*, s. 142.

abstraktní expresionismus, který velice sebevědomě obhajoval a propagoval. „*Chci, aby se moje malby odlišovaly od všech předmětů i od všech uměleckých předmětů na světě.*“¹²⁸ K tomu mu jistě napomáhal fakt, že byl uznávaným učitelem a kritikem umění, tudíž měl dostatek prostoru pro kritické vyjádření se k dílům některých svých kolegů. „*Tito lidé vytvářeli vždycky jen utopický svět a do té míry bylo i to, co dělali, nereálné.*“¹²⁹ Jeho kritice neušlo ani jinými kritiky přijímané konceptuální umění Marcela Duchampa.¹³⁰ Ke své vlastní tvorbě přistupoval naopak velice nekriticky a on sám ji v mnoha rozhovorech vyzdvihoval jako velice progresivní a zdařilou. „*Totíž že jsem dopomohl k tomu, aby se v malířství místo obrazů dělaly malby. Já jsem pomohl očistit malbu od rutiny. Pomohl jsem malbu povznést k velké nové vizi.*“¹³¹ *Není sporu o tom, že moje dílo a díla lidí, jichž si vážím, zaujala takřikajíc revoluční postoj vůči měšťáckým představám o tom, co je malba jako předmět, nemluvě o tom, co je jako výpověď.*“¹³² Jakoukoliv kritiku ze strany kunsthistoriků nebo kritiků naopak odmítal a jejich autoritu zpochybňoval. „*Z nových kunsthistoriků se stává nadšené publikum. Ohánějí se tituly jako novinářskou legitimací.*“¹³³ *Říkají, že jsem dovedl abstraktní malbu do krajnosti a přitom je mi jasné, že jsem tím jen vytvořil nový začátek. Zkrátka jim připadám na abstraktní expresionisty příliš abstraktní a na abstraktní puristy příliš expresionistický.*“¹³⁴ Byl to právě on, kdo přesně interpretoval veškerá svá díla a dodal jim detailní komentáře. Nabízí se tedy otázka, zda Newman do jisté míry nevyužil svého vlastního postavení ve světě umění, a jak by byla tato tvorba vnímána bez jeho neustálé a suverénní obhajoby nového proudu umění.

Zatímco Duchampovi jde spíše o neustálé očekávání a „*chce analogicky reprezentovat, jak čas uniká vědomí*“¹³⁵, v Newmanově díle jde o událost tady a teď. Předjímá nevědomě nastávající ztrátu individuality a univerzalizaci pomocí metanarací, na jejichž nebezpečí Lyotard upozorňuje.¹³⁶ V Duchampově tvorbě se též setkáváme s mnoha paradoxy, neustálým unikáním a neuchopitelností, naopak Newmanovy instalace jsou transparentní, doplněné o komentáře. Přestože způsob jejich komunikace s recipientem se tedy v mnoha ohledech radikálně odlišuje, oba jsou díky výše zmíněným kvalitám a cílům plnohodnotnou součástí avantgardy a postmoderního umění.

¹²⁸ Newman, B. *Barnett Newman: umělec – kritik*, s. 21.

¹²⁹ Newman, B. *Barnett Newman: umělec – kritik*, s. 49.

¹³⁰ Newman, B. *Barnett Newman: umělec – kritik*, s. 94.

¹³¹ Newman, B. *Barnett Newman: umělec – kritik*, s. 21.

¹³² Newman, B. *Barnett Newman: umělec – kritik*, s. 64.

¹³³ Newman, B. *Barnett Newman: umělec – kritik*, s. 33.

¹³⁴ Newman, B. *Barnett Newman: umělec – kritik*, s. 105.

¹³⁵ Lyotard, J. F. *Putování a jiné eseje*, s. 111.

¹³⁶ Malpas, S. *Jean-Francois Lyotard*, s. 113.

5.3 Daniel Buren

Daniela Burena lze označit za konceptuálního a minimalistického umělce. Buren se ve svých projektech zaměřuje na problematiku vnitřního a venkovního prostoru. Ve svých instalacích pracuje především s plátny, na kterých jsou vertikální či horizontální barevné pruhy, například *Manifestation I.* (1967), viz obr. č. 3. Tato plátna jsou stále stejná, čímž se zcela zříká jakýchkoliv umělecko-řemeslných zásluh a poukazuje pouze na myšlenku, která je základem konceptuálního umění. „*Jeho jediná intervence spočívala v natažení pruhované látky...a zviditelnění jednoho z pruhů bílou akrylovou barvou.*“¹³⁷ Prostor, ve kterém jsou plátna zavěšena, je základem, od kterého se odvíjí velikost díla a způsob jeho instalace. Relevantní není jen velikost a tvar prostoru, ale i rozmístění oken, dveří, případně nábytku, nebo způsob osvětlení. „*Buren prichádza na miesto preskúmať dispozície priestorov.*“¹³⁸ Vzhledem k závislosti díla na prostoru nejsou instalace přenosné, takže po skončení výstavy je materiál zničen a tato díla nejsou obchodovatelná. Jediné co zůstává, je fotodokumentace a komentář.¹³⁹

Prostor se stává uměleckým dílem, díky čemuž k němu recipient zaujímá estetický druh postoje. Nový náhled na prostor se mění v průběhu času, neboť záleží na délce výstavy. Rozvržení pláten může být v průběhu času změněno, čímž získává estetický potenciál novou intenzitu. Dlouhodobá instalace naopak intenzitu ztrácí, neboť dílo se stává součástí prostoru a postoj estetický se mění na, k umění indiferentní, postoj praktický.

Plátna s pruhy nemají sama o sobě žádný význam a nenesou žádné sdělení. Neodchází zde ke komunikaci s dílem jako takovým, ale prostorem, ke kterému je skrze plátna poukazováno. Recipient se ocitá přímo v uměleckém díle, čímž přehodnocuje své tradiční vnímání časoprostoru, který mu zde uniká a ukazuje se novým způsobem. Buren tedy neproblematizuje sociální témata a konstrukty lidské společnosti, ale samotnou ontologii našeho bytí v časoprostoru. Lyotard upozorňuje, že právě absence konkrétního sdělení a neobvyklý způsob instalace mohou působit recipientům problém s identifikací toho, že se vůbec jedná o umění. „*Ak je súbor ich pravidiel usporadania čiar a farieb na podklade laikovi neznámy alebo len veľmi málo známy, transmisia sa uskutoční len ťažko. Ide o problém komunikačného kódu.*“¹⁴⁰

Lyotard se v kontextu problematického komunikačního kódu Burenových děl táže na analogii mezi jazykem umění a jazykem, kterým hovoříme. Jeho instalace pak přirovnává

¹³⁷ Foster, H. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, s. 564.

¹³⁸ Lyotard, J. F. *Čo maľovat*, s. 106.

¹³⁹ Lyotard, J. F. *Čo maľovat*, s. 38.

¹⁴⁰ Lyotard, J. F. *Čo maľovat*, s. 109.

k heuristickým větám bez jasné signifikace, vyřčeným v určitém kontextu. „*Tu môžu nastat' problémy s dešifrovaním obrazovej správy...ktoré se zdajú nevyhnutné, ak kód, ktorý použil adresant, zle pozná adresát.*“¹⁴¹ Součástí Burenova díla jsou tedy i komentáře, které samozřejmě nemohou nahradit samotnou instalaci, a to ani po jejím skončení. Sám autor si však je vědom prchavosti svého díla a myšlenky, která jej doprovází, stejně jako neobvyklosti instalace, kterou nemusí být recipienti schopni dešifrovat. „*Buren by bol neuchopiteľný, keby sme nemali text, ktorým zdôvodňuje zdržanlivosť a finalitu svojej práce.*“¹⁴² Nabízí se samozřejmě otázka, zda takové dílo, které potřebuje doprovodný komentář, plní svou funkci a k vyjádření myšlenky by nestačil samotný text. Lyotard však odpovídá, že ačkoliv můžeme umění přirovnat k mluvenému jazyku a oběma způsoby se snažit vyjádřit stejnou myšlenku, nikdy se nebudou zcela překrývat. „*Tieto dva druhy jednotek majú celkom odlišný štatút aj napriek k analógii, ktorá ich v opise sblízuje. Mali ukázať, že modrosť, ...priamosť, ...oblúk, tak dokonale izolované, ako je to len možné, teda senzoricky zbavené ikonografických a ikonologických konotácií...majú na telo pozorovatele bezprostredne kinetické a koenestezické účinky. Lingvistika hovoreného jazyka nás naopak naučila, že fonologické jednotky, ktoré vstupujú do jazykového kódu, nemajú...vnútornú hodnotu.*“¹⁴³

Vzhledem k tomu, že v psané podobě nelze doslovně opsat myšlenku vyjádřenou uměním, komentář zde plní spíše funkci doplňující. Text recipientovi nepředává samotnou myšlenku, ale je spíše vysvětlení toho, s čím se setkává a navozuje v recipientovi estetický postoj. Setkat se se samotným dílem, nebo stát se dokonce součástí tohoto díla, pak v recipientovi dále rozvíjí myšlenky, které mohly být nastíněny v textu a působí na jeho další smysly.¹⁴⁴ V Burenově díle tedy není problematizován jen prostor, ale způsob, jakým tak činí, vede i k zamyšlení se nad pomíjivostí umění a jeho propojení se slovem.

5.4. Lucio Fontana

Lucio Fontana je představitelem italské poválečné avantgardy, který se stejně jako Buren zabýval prostorem. Též se zabýval otázkou, jak umění osvobodit od omezení, která mu vtiskává materiál a zachovat čisté umělecké gesto. Toho se snažil dosáhnout například instalacemi soch abstraktních tvarů osvětlených fluorescentními světly, vznášejícími se

¹⁴¹ Lyotard, J. F. *Čo maľovať*, s. 109.

¹⁴² Lyotard, J. F. *Čo maľovať*, s. 12-13.

¹⁴³ Lyotard, J. F. *Čo maľovať*, s. 111.

¹⁴⁴ Lyotard, J. F. *Čo maľovať*, s. 116.

v jinak zcela neosvětlené místnosti (*Ambiente Spaziale, 1949*). Fontana se snažil hledat limity galerijního prostředí a vytvořit v něm zcela nové univerzum¹⁴⁵ (Gottschaller, *Lucio Fontana*, 2012). Ovlivněn novými vědeckými objevy, například Einsteinovou teorií relativity, pojal své umění jako zobrazení světa, který je za hranicemi našeho vnímání, tedy o překročení k dalším dimenzím univerza a možnostech jeho vnímání. Tím založil novou odnož umění zvanou *spacialismus*.

Cyklus Tagli (1958), nebo *Spatial koncept* (1959-1960), viz obr. č. 4., patří mezi jeho nejznámější díla, ve kterých se pokouší o zobrazení časoprostoru v hmotě. Jedná se o plátna, jejichž povrch je narušen nařezáváním a protrháváním. Tyto průřezy se otevírají směrem k recipientovi, čímž získávají dynamickou až agresivní povahu a vyvolávají pocit nekonečného prostoru a energie, která z univerza za obrazem vyvěrá. Fontana zvažoval myšlenku, zda se v budoucnosti vzdáme umění v podobě obrazů, neboť by se mohly stát nevhodným a primitivním médiem pro zachycení způsobu lidského života a vnímání.¹⁴⁶ Proto se snažil překročit limity, které se se zobrazivým uměním pojí. Fontana sám považoval svůj způsob tvorby za velmi průlomový, neboť přišel s konceptem umění, jehož umělecké gesto není tak závislé na materiálu, jako jiná díla, čímž se stává věčné. Avšak i Fontanovy prázdné průřezy jsou závislé na plátně, ve kterém jsou uskutečněny, a jehož materiál též jednou podlehe času. Přestože jeho způsob vytvoření uměleckého gesta byl neobvyklý, je otázkou, zda je ve své podstatě skutečně tak průlomový, jak se Fontana domníval.

Fontana se později, v návaznosti na problematiku univerza, zabýval též tématem duchovna a Boha, které zpracoval ve svém cyklu *The End of God* (1963-1964). Jednalo se o sérii oválných proděravěných pláten, čímž Fontana symbolizoval zárodek života a cykličnost univerza, který v sobě vše obsahuje. Fontana se tak vyhnul zobrazení samotného Boha a přesto přišel s novým konceptem zobrazení idey nekonečnosti Boha a Božského univerza. „*'The End of God' pro mě znamená Nekonečno, které je nemyslitelné, nezachytitelné, je to začátek Ničeho.*“¹⁴⁷

Ať už se Fontanovi skutečně povedlo stvořit něco nesmrtelného nebo ne, jeho intence otevřít skrze otvor v plátně zcela nový časoprostor a pohled na univerzum rozhodně splňuje Lyotardovu představu o vznešeném, které nás přesahuje, a to možná více, než tomu bylo u výše zmíněných umělců. V kontextu nových vědeckých objevů a společenských změn uvažuje o nových způsobech, jak oslovit lidského ducha a povznést umění na novou úroveň.

¹⁴⁵ Gottschaller, P. *Lucio Fontana: The Artist's Materials*, s. 18.

¹⁴⁶ Gottschaller, P. *Lucio Fontana: The Artist's Materials*, s. 20.

¹⁴⁷ Gottschaller, P. *Lucio Fontana: The Artist's Materials*, s. 111.

Jelikož Fontana apeluje na naši mysl s velice intenzivním poselstvím, díky řemeslné jednoduchosti a neobvyklosti formy jeho děl ho lze pravděpodobně zařadit k postmoderním umělcům, kteří výrazně ovlivnili směřování abstraktního umění, bohužel však i k těm, jež právě díky těmto kvalitám zůstávají neodbornou veřejností spíše nepochopeni.

5.5 Anselm Kiefer

Anselm Kiefer, německý neoexpresionista se ve svých dílech zabýval identitou německého národa a vyrovnáváním se s druhou světovou válkou. Vzhledem k tomu, že se dotýká holocaustu, nacismu, osoby Hitlera a dalších citlivých témat, bývá považován za mírně provokativního, až kontroverzního. Kiefer též navazuje na tradici německého romantismu a vznešena, tudíž v jeho dílech hraje též roli příroda, přírodní živly, mystika a německá mytologie *Cherubi mand Seraphim* (1983).

Kiefer byl především malíř, avšak jeho série fotografií s názvem *Okupace*, viz obr. č. 5., je velmi dobrým příkladem umění, které stojí proti totalitě a nabízí na ni zcela nový pohled. Na těchto fotografiích sám umělec pózuje a ukazuje nacistické gesto 'Sieg Heil'. Vzhledem k tomu, že toto gesto ukazuje v nových kontextech, jej v podstatě zesměšňuje a ukazuje absurditu jeho moci a síly¹⁴⁸ (Brandon, *Art in war*, 2007). Způsobem jakým na fotografiích pózuje, též odkazuje k německému romantickému malíři Casparu D. Fridrichovi a jeho malbě *Poutník nad mořem mlh* (1818), čímž dodává svým fotografiím v kontextu německé kultury další rozměr. V malbě *Shulamite* (1983) Kiefler paroduje nacistickou pohřební síň určenou pro památku německých vojáků a prezentuje ji jako pec koncentračního tábora. Smrt v koncentračních táborech a nacistickou mystiku zobrazuje i v sérii maleb s názvem *Angel* (1983-1984), ve kterých poukazuje na živel ohně, který pro autentičnost maleb přímo používal, čímž dodává těmto malbám intenzitu a emocionální náboj. Ohněm opět odkazuje ke smrti ve vyhlazovacích táborech, zároveň však poukazuje na jeho roli v kontextu nacistické mystiky či okultismu. Je zde zachycena asociace mezi holokaustem a jeho původním smyslem slova, tedy ohněm, rituálem a obětováním.¹⁴⁹

Anselm Kiefer ve svých dílech neodkazuje k něčemu absolutnímu, avšak upomíná nás na nebezpečí totality a symbolů, které k posílení své moci používá. To, že Kieferova gesta působí do jisté míry teatrálně, až parodicky, může vzbuzovat negativní reakce a dojem pohrdání hrůzami války, nebo dokonce jejich schvalování. Kiefer však naopak ironicky poukazuje na nesmyslnost a jistou fraškovitost, která se s velkými gesty a ideami války pojí.

¹⁴⁸ Brandon L. *Art and war*, s. 76.

¹⁴⁹ Brandon L. *Art and war*, s. 79.

Tím, že je tak závažné téma pojímáno s jistou dávkou ironie může přispět k překonání tabu a vyrovnání se s minulostí.

5.6 Yayoi Kusama

V tvorbě japonské konceptuální umělkyně Yayoi Kusamové se poji skutečně mnoho témat rezonujících v šedesátých letech dvacátého století a její tvorba je důkazem, že i umění, které se do jisté míry dotýká populární kultury, v sobě může obsahovat ideu vznešeného.

Jejím nevýznamnějším uměleckým počinem je dodnes populární cyklus *Infinity mirror rooms* (1965), viz obr. č. 6. Jedná se o malé pokoje zcela obložené zrcadly, ve kterých se do nekonečna odrážely předměty instalované uvnitř této místnosti. Recipient, který do tohoto pokoje vstoupil, se pak stal součástí nekonečného prostoru plného například odrážejících se zavěšených světel, lamp, nebo třeba žárovek připomínajících plápolání tisíců svíček. „Tyto prvky nutí diváky, aby vnímali různé pocity nekonečna...či dokonce měli pocit, že se vznášejí, nebo se cítí nějak nadpozemsky“¹⁵⁰ (Hodge, *Why your five year old could not have done that*, 2012). Díky tomu, že recipient se ocitá ve zdánlivě nekonečném prostoru plném uklidňujících světel, získává tato instalace nový rozměr, který recipienta zcela pohltí. „Výsledný efekt může být znervózňující, nebo uvolňující, vzhledem k tomu, že dílo útočí na vizuální smysly.“¹⁵¹ Instalace *Infinity rooms* jsou o to zajímavější, že v nich navazuje na své předchozí abstraktní malby, radící se k abstraktnímu expresionismu, stejně jako malby Barnetta Newmana. Tématem se v jejích obrazech stává nekonečnost prostoru, které dosahuje skrze opakování stejných prvků, které vytvářejí homogenní uzavřený svět, který nemá žádné hranice. Motivy ze svých maleb pak převádí do plastických artefaktů, které se stávají součástí instalace a recipient se tak do jisté míry stává i součástí původního abstraktního obrazu.

Jelikož cílem Kusamaové je v recipientovi vyvolat intenzivní prožitek a prostřednictvím zrcadel, která vytvářejí dojem nekonečna, apelovat na jeho emoce, její tvorba plní do jisté míry podmínky kýče a způsob, kterým s recipientem komunikují produkty kulturního průmyslu. Kusamaová však stojí právě na tom předělu, který nazýváme pop-art (viz sub-subkapitola *Kýč jako „vysoka kultura“?*). Způsob, jakým umělkyně přenáší vznešenost ze svých abstraktních obrazů do prostoru tak může být předzvěstí budoucích instalací umění. Ty budou splňovat Lyotardovu filosofii umění, které vytrhuje ducha z indiference a upomíná k absolutnu, ale zároveň se vymaní ze svého statutu „vysoké kultury“

¹⁵⁰ Hodge, S. *Proč je to umění*, s. 175.

¹⁵¹ Hodge, S. *Proč je to umění*, s. 175.

a budou atraktivní i pro masové publikum, například díky využití virtuální reality, která by mohla plnit stejnou roli, jako zrcadla v tvorbě Kusamaové.

6 DIGIMODERNA A BUDOUCNOST UMĚNÍ

Období postmoderny končí, podle britského kulturního vědce Alana Kirbyho, v polovině devadesátých let dvacátého století. Následující období nazývá pseudopostmodernou, či ještě přesněji digimodernou. Ačkoliv digimoderna přirozeně vychází z postmoderních tendencí, nalézáme zde mnoho zásadních proměn, které nejsou výsledkem pouhého časového vývoje, ale především existencí nových technologií a médií. V kontextu těchto proměn se pak otevírá diskuze nejen nad budoucností umění, které bude stát proti novým podobám afirmativní kultury, a které se bude snažit o zpodobnění nezobrazitelného a upomínání k absolutnu, ale nad konceptem a statutem umění jako takového. Nové technologie mohou být v oblasti umění přínosné, co se nových možností prezentace umění týče, na druhou stranu mohou stát u zániku umělecké tradice, tak jak ji známe.

6.1 Postmoderna vs. digimoderna

Hlavní rozdíl mezi postmodernou a digimodernou popisuje Alan Kirby ve změně komunikace, socializace, kultury a především v nové formě textuality¹⁵² (Kirby, *Digimodernism*, 2009). Textualizací není v Kirbyho smyslu myšlena pouze psaná forma sdělení a komunikace, ale textem jsou zde myšleny veškeré formy prezentace sdělení skrze všechna dostupná média.

Zatímco postmodernismus se vyznačuje pluralitou, která sice byla kritizována, ale byla též tolerována jako sofistikovaný způsob, jakým se vyrovnat s postmoderní situací. Nikdo si nekladl absolutní nárok na pravdu, vše bylo naopak komentováno, interpretováno a součástí diskuze. V digimoderně se však zdá, že sofistikované pokusy o diskuzi a toleranci plurality se proměňují, nebo dokonce zanikají. Podle Kirbyho je digimoderna nabita energií, která nekomentuje to minulé, ale která se soustředí pouze na tady a teď. Každý má stále nárok na pravdu, avšak vše je předkládáno jako danost, diskuze se vytrácí, a co není součástí diskuze, jako by neexistovalo. Vytrácí se též povědomí o historii a jejím smyslu v kontextu současnosti.¹⁵³

¹⁵² Kirby, A. *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure our Culture*, s. 53.

¹⁵³ Kirby, A. *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure our Culture*, s. 149.

Za tímto obratem stojí, podle Kirbyho, již zmíněná proměna textualizace, která je ovlivněna především novými technologiemi a jejich dostupností. Potenciál, který je v nových technologiích obsažen, považuje Kirby za nevyužitý. Místo konstruktivní diskuze se dostává do popředí populismus, velké množství informací zastihuje relevantní zdroje, naopak postupy konzumního průmyslu se neustále vylepšují. Důraz je kladen především na zdokonalení formy obsahu, nikoliv na obsah samotný, který se navíc neustále doplňuje a proměňuje. Přestože svět umění se zdá být díky své tradici stabilní, výše zmíněné proměny budou mít ve výsledku dopad i na něj.

6.2 Zapojení nových technologií do světa umění

Nutno podotknout, že v současné době se muzea a galerie stávají jistým symbolem, který vypovídá o míře kulturnosti daného místa. Díky tomu dnes existuje více galerií, než kdykoliv předtím a jejich počet se stále navyšuje. Statistiky též poukazují na nevídaný zájem o tyto instituce, což ostatně empiricky dokazuje neobyčejně vysoká návštěvnost¹⁵⁴ (Kesner, *Muzeum umění v digitální době*, 2000). Přesto se nabízí otázka, čím je tento zvyšující se zájem o umění způsoben, neboť skepticismus vůči postmodernímu umění stále přetrvává, a zda se tento zájem bude s budoucími generacemi exponenciálně zvyšovat, či bude nutné změnit způsob, jakým tradiční galerie fungují, stejně jako způsob komunikace samotného umění.

Ve světě umění se nyní zostřují diskuze nad dilematem uchování tradice versus příklon k využití nových technologií, které mají svá pozitiva i negativa. Hlavním cílem návštěvníků, kteří galerie navštěvují, je setkání se s originálem. Na druhou stranu se však tradiční galerie mohou zdát nudné, obzvláště pro návštěvníky patřící k masovému publiku, nebo obecně pro návštěvníky mladších generací. Tito návštěvníci očekávají kromě originálu i přidanou hodnotu v podobě například interaktivních prvků, které zajistí nejen poučení a estetický prožitek, ale i zábavu. „*Namísto prosté konfrontace diváka s objektem, prožitku originálu, se cílem mnoha muzeí...naopak stává poskytnutí konkrétního zážitku či komunikace poselství. Stále více muzeí umísťuje své originální artefakty do narativní struktury...která zahrnuje další formy a média reprezentace: iluzivní kontext, dramatizace, demonstrace, dioráma, interaktivní techniky, hypermédiá, audiovizuální efekty.*“¹⁵⁵ Budoucnost galerií tedy závisí na otázce, zda jsou tyto instituce schopné uchovat si svou návštěvnost bez prvků, které

¹⁵⁴ Kesner, L. *Muzeum umění v digitální době*, s. 38.

¹⁵⁵ Kesner, L. *Muzeum umění v digitální době*, s. 43.

je do jisté míry spojují s masovou kulturou a přesvědčit návštěvníky, že umění má svou hodnotu samo o sobě.

V době postmodernismu bylo prostředí galerie chápáno jako prostor, kde se, slovy Welsche, proměňovalo anestetické vnímání v estetické, neboť nabízelo jiný druh vizuální komunikace. Bylo by logické v této tradici pokračovat, neboť dnes se existence takového prostředí zdá důležitější, než kdy jindy. Na druhou stranu statistiky naznačují, že jsou to právě turisté a průměrní konzumenti kulturního průmyslu, kteří přinášejí těmto institucím největší zisk.¹⁵⁶ „*Rezignovat na návštěvnickou podporu ve jménu uchování výlučného prostředí pro vnímání umění, vyhovujícího nepatrné menšině znalců, by pro většinu muzeí znamenalo krok k sebezáhubě.*“¹⁵⁷

Hlavní problém zde vidím v tom, že prostředí galerie je konfrontováno s populární kulturou, které již nedokáže samo o sobě vzdorovat a začíná se přizpůsobovat požadavkům masového publika. Návštěva galerie se pak stává především zábavou, ve které není místo pro komunikaci s uměním a estetický prožitek je zastíněn doprovodnými efekty, které jsou hlavním důvodem pro navštívení expozice. V takovém prostředí pak nebude záležet na samotném umění a jeho sdělení, ať už se jedná o vznešenost, změnu perspektivy, nebo jen setkání s krásnem.

Za jeden z přijatelných kompromisů, který sám o sobě nijak nenarušuje estetický prožitek, ale pouze konkrétní díla doplňuje, je v dnešní době již využívaný koncept Mikrogalerie. „*Její základem je obrazová databáze výtvarných děl ze stálých sbírek, doplněná hypertextovým komponentem obsahujícím obsáhlé komentáře o výtvarných dílech, jejich autorech, slovníky pojmů, historický atlas, časovou přímku a další části, jež zasazují výtvarná díla do různých rovin kontextu a vysvětlení.*“¹⁵⁸ Mikrogalerie bývá realizována v podobě panelu, který je v galerijní místnosti umístěn tak, aby její prostředí narušoval co nejméně. Některé Mikrogalerie dokonce umožňují prohlédnout si i zadní stranu díla, přiblížit si detail, nebo přidat k dílu svůj komentář. Existují též projekty zpřístupňující umělecká díla nevidomým, což by bez nových technologií nebylo možné. Není tedy nutné a priori odmítat veškeré možnosti, které nové technologie nabízejí, způsob prezentace však nesmí zastínit samotné prezentované dílo.

¹⁵⁶ Kesner, L. *Muzeum umění v digitální době*, s. 38.

¹⁵⁷ Kesner, L. *Muzeum umění v digitální době*, s. 47.

¹⁵⁸ Kesner, L. *Muzeum umění v digitální době*, s. 233.

6.3 Digimoderna – konec vznešeného umění?

Pozitivním aspektem je, že umění se stále snaží vzdorovat kulturnímu průmyslu a jeho forma se neustále proměňuje. Zároveň je však umění více než kdy dříve součástí trhu s uměním, ve kterém hraje roli marketing, což může proměňovat jeho skutečnou uměleckou hodnotu. To je opět terčem kritiky ze strany veřejnosti, neboť hodnota může být uměle navyšována pouhou prestižností galerie, ve které je dílo umístěno, nebo vhodně zvolenou reklamou.¹⁵⁹

Na statut umění též útočí zcela nová média a formy zobrazení, jako například počítačové hry, které bychom dříve do oblasti kulturního průmyslu. Nutno říci, že některé formy kulturního průmyslu jsou mnohem sofistikovanější než dříve, a že skutečně mohou aspirovat na získání statutu umění, stejně jako se svět umění snaží, ať už dobrovolně či pro svou vlastní záchranu abstrahovat prvky kulturního průmyslu. I současné produkty kulturního průmyslu v nás mohou vyvolávat emoce, které nemají charakter emocí vyvolaných kýčem, ale svým vlastním způsobem apelovat na naši perspektivu a způsob vnímání okolního světa, ať už jsou to některé počítačové hry, nebo třeba některá současná hudební produkce. Estetik Pavel Zahrádka uznává, že „vysoké“ umění a umění, jehož statut může být diskutabilní nelze zaměňovat, avšak zároveň dodává, že „*nikomu se doposud nepodařilo prokázat, že existují estetické vlastnosti, na jejichž základě by bylo možné zdůvodnit esenciální rozdíl mezi oběma typy umění*“¹⁶⁰ (Zahrádka, *Estetika na přelomu milénia*, 2010).

Vzhledem k tomu, že stále doznívají postupy postmoderního umění a digimoderna se pořád formuje, bylo by předčasné činit jakékoli závěry o současném pojetí statutu umění. Avšak diskuze o způsobu komunikace a cílech současného umění se samozřejmě objevují. Zdá se, že umění tvořené pro samotnou estetiku a krásu se vytrácí, zatímco myšlenka, kvůli které je dílo tvořeno, je dominantnější než kdy dříve. Otázkou však je, zda nám toto umění skutečně říká něco nového, nebo jen dává „starým“ myšlenkám novou formu. Lyotardova filosofie umění, které vytrhuje člověka z indifferencie svou vznešeností nebo neočekávatelnou formou zobrazení, tedy přetrvává. Účinek setkání se vznešeným však může být upozadován již výše zmíněnou proměnou v pojetí samotných galerií, a zároveň samotným uměním.

¹⁵⁹ Diskuze nad skutečnou hodnotou umění probíhají i v českém prostředí. Jako příklad lze uvést případ z roku 2008, kdy tehdejší ředitel Národní galerie Milan Knížák zakoupil pro galerii dílo *Auto* (1969) od německého autora Josepha Beuyse za 15 milionů korun. Tato koupě zvedla obrovskou vlnu nevole, neboť se jedná o instalaci „pouze“ tří kovových obručí. Tento krok vedl dokonce k trestnímu stíhání tehdejšího ředitele a zřejmě i přispěl k jeho odchodu z této pozice.

¹⁶⁰ Zahrádka, P. *Estetika na přelomu milénia*, s. 219.

Tím, že vznešená myšlenka je v umění obsažena stále častěji, existuje zde opět nebezpečí, že recipient upadne do indiference a komunikační potenciál zůstane nevyužit.

Lytardovu filosofii umění v kontextu současného stavu světa umění a digimoderny komentuje též francouzský filosof a profesor Jacques Ranciére, který se vyjadřuje především k jeho pojetí zobrazení nezobrazitelného. Právě tím, že umělci se zaměřili na zobrazení ať už nezobrazitelného, nebo třeba tabu co se hrůz války týče, dokázali, že neexistuje nic, co by bylo v současné době nezobrazitelné.¹⁶¹ Důkazem toho může být právě již zmíněný umělec Anselm Kiefer, který na jednu stranu splňuje Lyotardovu filosofii umění, které upozorňuje na nebezpečí totality, zároveň tím překonává strach z toho pojímat toto téma nikoliv jako pokorné svědectví, ale jako skutečné umění. A tím podle Ranciéra dokazuje, že nezobrazitelné neexistuje. Lyotard byl skeptický vůči umění, které má reprezentující, figurativní, nebo dokonce politický charakter, a naopak vyzdvihoval nerepresentovatelné etické otázky, které v nás vyvolává například abstraktní umění. „*Estetické umění skýtá příslib politického naplnění, který přitom nemůže splnit, a díky této rozpolcenosti vzkvétá. Proto se všichni, kdo chtějí umění izolovat do politiky, mýjejí s podstatou věci.*“¹⁶² Vzhledem k dosavadní zkušenosti, kdy nic není nerepresentovatelné, se zdá, že snaha tímto způsobem oddělit umění od například politického charakteru, je utopií.

¹⁶¹ Zahrádka, P. *Estetika na přelomu milénia*, s. 326.

¹⁶² Zahrádka, P. *Estetika na přelomu milénia*, s. 327-328.

ZÁVĚR

Cílem této práce byla analýza postmoderní estetiky se zaměřením na filosofii umění Jeana Francoise Lyotarda. Byly představeny především takové estetické principy, jež reagovaly na postmoderní nedůvěru vůči univerzalizaci, pluralitu a stále více se rozmáhající kulturní průmysl. Lyotardova filosofie umění akcentující kategorii vznešena a postmoderní estetické principy byly posléze demonstrovány na příkladech konkrétní postmoderní tvorby a dále zasazeny do kontextu současné digimoderny.

Přestože filosofie postmoderního období je založena na zcela odlišných principech, než například předcházející období politické totality, umění stále reagovalo na společenské změny a konzum, který se stal novým druhem kultury, ze které, jak již bylo vysvětleno, není úniku. Například abstraktní nebo konceptuální umění se stalo druhem média, které se vymyká pravidlům konzumního průmyslu, a které prezentovalo myšlenky, se kterými se v kulturním průmyslu nesetkáme. Právě díky tomuto doposud nezvyklému způsobu ztvárnění se postmoderní tvorba stává velmi specifickou, neboť v historii se umění nesetkávalo s tak rozsáhlým zpochybněním statutu umění a artefakty, které by jej dokázaly v očích běžného recipienta nahradit, a zároveň jej odkázat ke zcela odlišným hodnotám, než které se s postmoderním uměním pojí. Neustálé snahy umělců o nové a neočekávatelné formy zobrazení, které jsou interpretovány skrze kategorii vznešena, jsou pak podle Lyotarda jednou z cest, jak recipienta vymanit z indiferentního způsobu vnímání a vzbuzovat v něm otázky problematizující naše bytí a místo ve světě.

Vzhledem k dalšímu vývoji postmoderny a současnému stavu kultury a umění je jasné, že umění samo o sobě není dostatečně silným médiem, aby dokázalo masovou kulturu nějak výrazněji narušit. Cíle avantgardního programu však nemusí být plněny ihned do důsledku. I dnes umění reaguje na stav kulturního průmyslu a masové společnosti a masová společnost na umění. Tento dialog zajišťuje existenci možného vystoupení z indiffernce, kterou ale není nutné vnímat jako a priori negativní, obzvláště ve světě plném médií, která se neustále snaží získat naši pozornost.

Lyotardova filosofie umění a především jeho koncept zobrazení nezobrazitelného, který by mohl být do jisté míry zárukou existence takového druhu umění, které nebude v područí například politické metanarace, je zřejmě otázkou subjektivního pohledu. Autor se samozřejmě snaží dílo vytvořit s nějakým záměrem a recipient by měl být schopen dílo vhodně interpretovat. Bez dostatečných znalostí si však recipient může umělecké dílo interpretovat ve svém vlastním kontextu na základě svých vlastních vědomostí, aniž by znal kontext a umělcovu ideu, která se s konkrétním dílem pojí. Původní umělcova idea tedy

nemusí být pro recipování díla určující, obzvláště pokud se jedná o již zmíněné problematičtější postmoderní díla, která dokáže recipient interpretovat pouze s pomocí doplňujících komentářů. Figurativní malba může skýtat potenciál pro nekonečnou interpretaci, která dovede recipienta k otázkám týkajících se abstraktních idejí, stejně jako abstraktní malba může pro recipienta znamenat zcela konkrétní námět, který nemá s abstraktními idejemi nic společného.

Samotný svět umění nestojí na pevných, nezpochybnitelných základech. Jedná se o oblast, která je jednak založena na subjektivitě recipienta, a též na proměnách společnosti. V postmoderní době, stejně jako v současnosti se již neptáme, co je umění, ale kdy je umění. Na přelomu postmoderny a digimoderny jsme svědky opětovné proměny formy a statutu umění, které reaguje na nové technologie, a zároveň je využívá ve svůj prospěch. Můžeme pozorovat tendence propojení umění a kulturního průmyslu a je otázkou, zda se umění nakonec přikloní k populární kultuře, nebo se naopak navrátí ke svému původnímu pojetí umění coby vysoké kultury. Umění pravděpodobně zůstane oscilovat mezi těmito dvěma extrémy a bude i nadále reagovat na události odehrávající se jak na straně kulturního průmyslu, tak na straně vysoké kultury. Dle mého názoru se tedy ztráty umění, coby víceméně autonomní oblasti, která stojí v tomto kontextu proti konzumu a metanaracím, obávat nemusíme.

Seznam použité literatury a pramenů:

ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Praha: Panglos, 1997.

ADORNO, Theodor W. *Dialektika osvícenství*. Praha: OIKOYMENH, 2009.

ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia: reflexe z porušeného života*. Praha: Academia, 2009.

ADORNO, Theodor W. *Schéma masové kultury*. Praha: OIKOYMENH, 2009.

BULLOUGH, Edward, Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip, in: *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995.

BRANDON, Laura. *Art and war*. I.B.Tauris, 2012.

CLAIR, Jean. *Úvahy o stavu výtvarného umění: kritika modernity; Odpovědnost umělce: avantgardy mezi strachem a rozumem*. Brno: Barrister & Principal, 2006.

DEWEY, John. *Art as experience*. London: Penguin, 2005.

ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Svoboda, 1995.

FOSTER, Hal a kolektiv. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha: Slovart, 2015.

GOTTSCHALER, Pia. *Lucio Fontana: The Artist's Materials*. Getty Publications, 2012.

HEATH, Joseph, POTTER Andrew. *Kup si svou revoltu!*. Praha: Rybka, 2012.

HODGE, Susie. *Proč to je umění: 100 moderních děl od Muncha po street art*. Praha: Slovart, 2014.

INGARDEN, R. *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967.

KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975.

KESNER, Ladislav. *Muzeum umění v digitální době: vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*. Praha: Národní galerie, 2000.

KIRBY, Alan. *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*. A&C Black, 2009

KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha: Torst, 2014.

LYOTARD, Jean Francois. *Čo maľovať*. Bratislava: PETRUS, 2000.

LYOTARD, Jean Francois. *Duchamp's TRANS/formers*. Universitaire Pers Leuven, 2010.

LYOTARD, Jean Francois. *Návrat a jiné eseje*. Praha: Herrmann & synové, 2002.

- LYOTARD, Jean Francois. *O postmodernismu*. Praha: FILOSOFIA, 1993.
- LYOTARD, Jean Francois. *Putování a jiné eseje*. Praha: Herrmann & synové, 2001.
- MACDONALD, Dwight. *Masscult and midcult: Essays against the American grain*. New York: Review of Books, 2011.
- MALPAS, Simon. *Jean-Francois Lyotard*. London and New York: Routledge, 2003.
- MINK, Janis. *Marcel Duchamp: 1887-1968 : art as anti-art*. Köln: Taschen, 2013.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie I*. Brno: Host, 2000.
- MURPHY, Richard. *Teoretizace avantgardy*. Brno: Host, 2010.
- NEWMAN, Barnett, Kolíbal S. *Barnett Newman: umělec - kritik*. Praha: Arbor, 2003.
- PAULÍČEK, Miroslav. *Nikdo se neodvážil říci, že je to nudné: sociologie vysokého a nízkého umění*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2012.
- ŠEVČÍK, Miloš. *Aisthesis: problém estetické události v myšlení E. Levinase, J.-F. Lyotarda a G. Deleuze a F. Guattariho*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2013.
- WELLMER, Albrecht. *K dialektice moderny a postmoderny: kritika rozumu po Adornovi*. Praha: Dauphin, 2004.
- WELSCH, Wolfgang. *Estetické myšlenie*. Bratislava: Archa, 1993.
- WELSCH, Wolfgang. *Naše postmoderní moderna*. Praha: Zvon, 1994.
- WELSCH, Wolfgang. *Postmoderna: pluralita jako etická a politická hodnota*. Praha: KLP, 1993.
- WITTLICH, Petr. *Edvard Munch*. Praha: Odeon, 1985.
- WOLF, Norbert. *Expresionismus*. Praha: Sloart, 2005.
- ZAHRÁDKA, Pavel a kolektiv. *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současní estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2010.

Online zdroje:

Greenberg, G. *Avantgarda a kýč* [online]. Partisan Review, 1939 [cit. 20.2.2018]. Dostupné z: <https://www.famu.cz/katedry-a-pracoviste/katedra-strihove-skladby-kss/materialy-k-vyuuce/avantgarda-a-kyc-clement-greenberg/>

SUMMARY

This thesis outlines postmodern aesthetics and art. It reflects historical development of form and content of postmodern art, as well as specific conditions for communication through postmodern art. Thesis reflects especially aesthetics of french philosopher Jean Francois Lyotard. Lyotard's philosophy of art is based on the idea of art, which contains sublimation and therefore it refers to abstract ideas and raises for example ontological questions, which are not part of our practical life. Lyotard's philosophy of art is also applied to specific examples of postmodern art and artists, for example Barnett Newman or Lucio Fontana.

Postmodern art and its function is also described in context of cultural industries and mass society, according to Umberto Eco and Theodor Adorno. Whereas products of cultural industries, which may be, by some recipients considered as an art, have affirmational character, postmodern art opposes it. According to Wolfgang Iser, art is a medium, which drives us out of indifferent way of being and thinking. The problem may be non-traditional form of for example abstract or conceptual art, which may be very confusing, and therefore postmodern art is probably not very popular among average recipients.

Last part of this thesis deals with art's condition in current digimodernism, which Alan Kirby describes as a new cultural paradigm. In digimodernism, art and galleries must deal with new technologies and new expectations from average recipients. Thesis also deals with question, whether the Lyotard's philosophy of art and sublimation has still its place in digimodernism.

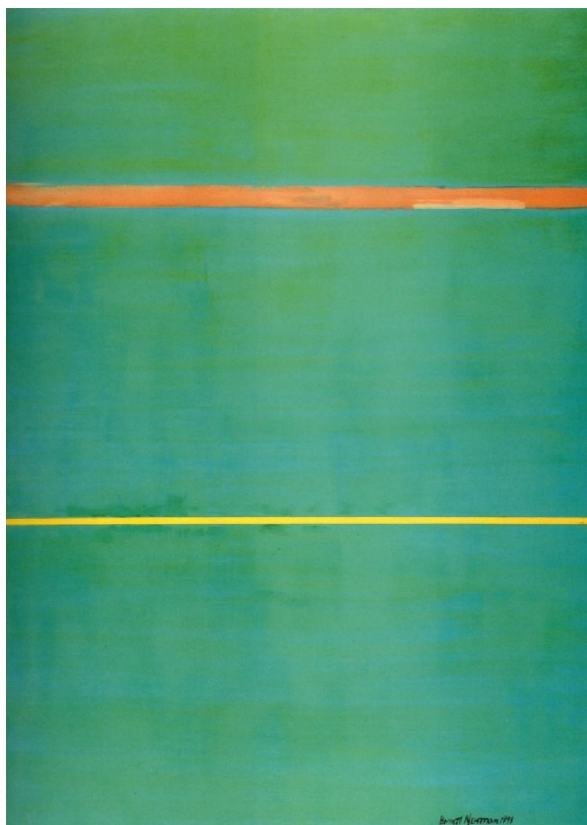
Seznam obrazů v obrazové příloze:

1. **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>, [19.4.2018].
2. **Barnett Newman**, *Canto VII. from 18 cantos*, 1963. Zdroj: MoMA Gallery [online]. Dostupné z: https://www.moma.org/collection/works/14609?artist_id=4285&locale=en&page=1&sov_referrer=artist [19.4.2018].
3. **Daniel Buren**, *Manifestation I. – Peinture acrylique blanche sur tissu rayé blanc et gris*, 1967. Zdroj: Daniel Buren [online]. Dostupné z: <http://catalogue.danielburen.com/artworks/view/1886>, [19.4.2018].
4. **Lucio Fontana**, *Spatial koncept: Expectations*, 1960. Zdroj: MoMA Gallery [online]. Dostupné z: https://www.moma.org/collection/works/79874?artist_id=1930&locale=en&page=1&sov_referrer=artist, [19.4.2018].
5. **Anselm Kiefer**, *Occupation*, 1969. Zdroj: Tate Gallery [online]. Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/occupations-heroic-symbols>, [19.4.2018].
6. **Yayoi Kusama**, *Infinity mirror rooms*, 1965. Zdroj: Art Gallery of Ontario [online]. Dostupné z: <https://ago.ca/exhibitions/kusama>, [19.4.2018].

Obrazová příloha



1. **Marcel Duchamp**, *Fontána*, 1967.



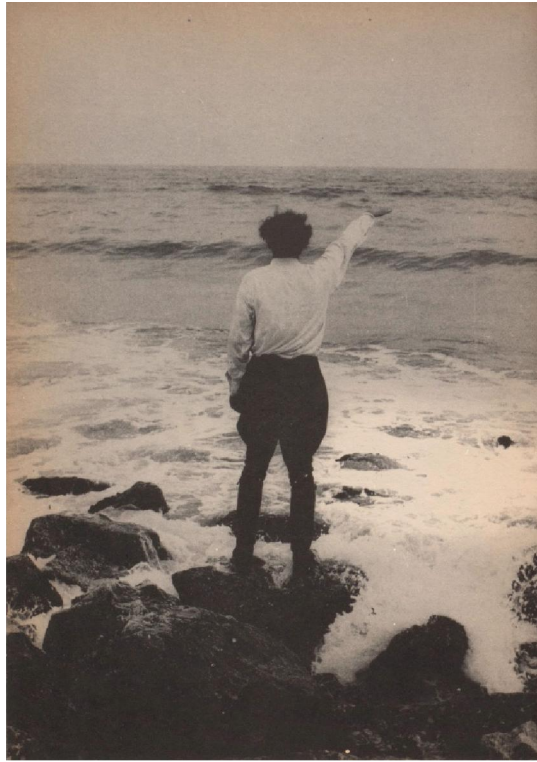
2. **Barnett Newman**, *Canto VII. from 18 cantos*, 1963.



3. **Daniel Buren**, *Manifestation I*. – Peinture acrylique blanche sur tissu rayé blanc et gris, 1967.



4. **Lucio Fontana**, *Spatial concept: Expectations*, 1960.



5. Anselm Kiefer, *Occupation*, 1969



6. Yayoi Kusama, *Infinity mirror rooms*, 1965.