

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

UMĚNÍ MYŠLENKY. TEORIE KONCEPTUÁLNÍHO UMĚNÍ

Vedoucí práce: Mgr. Denis Ciporanov, Ph.D.

Autor práce: Lucie Radová

Studijní obor: Estetika

Ročník: pátý

2018

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění, souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáváním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice 5. května 2018

.....

Lucie Radová

Poděkování

Můj velký dík patří vedoucímu mé bakalářské práce panu Mgr. Denisu Ciporanovi, Ph.D., a to za poskytnutí literatury k tématu, odborné vedení, cenné rady, ochotu, vstřícnost a především za trpělivost. Rovněž děkuji své rodině a zaměstnavatelům, kteří při mně celou dobu stáli a v činnosti mě podporovali.

Anotace:

Tato bakalářská práce se zabývá problematikou konceptualismu ve vizuálním umění. Představuje jeho základní myšlenky a aplikuje je na vybrané klasické estetické koncepce (Šklovského metoda ozvláštňení). Dále uvádí tři autory konceptuálního umění, na jejichž tvorbě ukazuje využití teorie v praxi. Poté se přesouvá k uměleckému hnutí, které naopak s principy tvorby konceptuálního umění nesouhlasí (spor mezi Stuckistickým hnutím a konceptuálním uměním, malba x koncept). Nakonec objasňuje vztah a vzájemnou blízkost mezi konceptualismem a filosofií.

Annotation:

This bachelor thesis deals with conceptualism in visual arts. It introduces basic ideas of conceptual art and applies it to selected classical aesthetic concepts (Šklovskij's method of refinement). The thesis also presents three authors of conceptual art, whose work shows the use of theory in practice. It then moves to an art movement that does not agree with the concepts of conceptual art (conflict between the Stuck movement and conceptual art, painting x concept). Finally it explains the relationship and the proximity between conceptualism and philosophy.

Obsah

Úvod.....	7
1. Problematika a kontroverze konceptuálního umění.....	8
1.1. Konceptuální umění a otázky, které vyvolává	8
1.2. Inspirace Marcelem Duchampem	11
1.3. Vývoj a okolnosti vzniku hnutí	15
2. Umění a estetika.....	17
2.1. Podobnost konceptuálního přístupu se Šklovského metodou ozvláštnění.....	17
2.1.1. Vytrhnutí z automatizace jako cíl umění	18
2.2. Konceptuální přístupy	20
2.2.1. Sol LeWitt	21
2.2.2. Joseph Kosuth.....	25
2.2.3. Yves Klein	29
2.2.4. Komparace autorů	31
3. Spor vyvolaný konceptuálním uměním	34
3.1. Stuckismus vs. konceptuální umění (malba x koncept).....	34
3.1.1. Manifest.....	37
4. Filosofie	39
4.1. Blízkost konceptuálního umění a filosofie.....	39
Závěr	44
Seznam použitých zdrojů.....	46
Tištěné zdroje	46
Internetové zdroje.....	47

Úvod

Ve své bakalářské práci se budu zabývat problematikou konceptualismu ve vizuálním umění. Nejdříve se pokusím představit konceptuální umění jako takové. Objasním jeho název, popíšu jeho charakteristické vlastnosti a principy tvorby. Na základě toho se budu zabývat kontroverzními otázkami, které toto umění vyvolává, přičemž odpovědi na ně budu hledat především v knize Petera Goldieho a Elisabeth Schellekens *Who's Afraid of Conceptual Art?*.

Následně se obrátím do historie a podívám se na to, co konceptuálnímu umění předcházelo, co bylo popudem pro jeho vznik a čím se inspirovalo. Zaměřím se na osobnost Marcela Duchampa a na jeho pojetí myšlenky, které vtělil především do svých *ready-mades*. Přičemž čtenáři podrobněji popíši jeho nejznámější *ready-made*, *Fontánu*, a názorně na ní pojetí idey vysvětlím. Poté popíši okolnosti vzniku samotného konceptuálního uměleckého hnutí a jeho stručný vývoj od počátků až do konce 20. století.

V další části se pokusím interpretovat *paralelu*, kterou spatřuji mezi konceptuálním uměním a klasickou estetickou koncepcí, konkrétně *metodou ozvláštňení Viktora Šklovského*.

Od Šklovského se přemístím tentokrát k autorům, kteří jsou s konceptuálním uměním spjati přímo. A sice ke trojici věhlasných konceptuálních umělců *Solu LeWittovi, Josephu Kosuthovi a Yvesu Kleinovi*. V této rozsáhlé kapitole představím principy tvorby těchto autorů a budu je demonstrovat na konkrétních uměleckých dílech. Na závěr podrobím všechny přístupy krátké komparaci.

Kontroverzní myšlenky konceptuálního umění by se neobešly bez negativní reakce ze strany jiných umělců. Proti nim se ostře postavilo *Stuckistické umělecké hnutí*, a právě tímto sporem se budu v této kapitole zabývat. Zde se opřu o argumenty, které stuckisté sepsali ve svém *Manifestu*. Hnutí představím na základě eseje *Roberta Janáse : Stuckismus – malířské hnutí internetového věku*.

Práci zakončím obecnějším zamyšlením se nad konceptuálním uměním coby uměním postaveném především na *filosofii*. Vycházet budu ze souboru esejí *Petera Goldieho a Elisabeth Schellekens Philosophy and conceptual art*. Zabývat se budu problematikou interpretace a z ní pramenícího oceňování uměleckého díla.

1. Problematika a kontroverze konceptuálního umění

1.1. Konceptuální umění a otázky, které vyvolává

Na začátek je třeba objasnit, co to vlastně konceptuální umění je. Úkol definovat konceptuální umění není jednoduchý, protože existuje řada osobností, z nichž každá formulovala podstatu tohoto směru po svém. O tom, jak si jej vykládali konkrétní představitelé hnutí, se pokusíme pojednat později. Pro tuto chvíli postačí, když alespoň přibližně nastíníme, jaké je jeho poslání.

Zaměříme-li se na samotný název hnutí, jsme schopni odvodit, že vznikl od slova *koncept*¹. Právě myšlenka je základním stavebním pilířem konceptuálního pojetí umění. Myšlenka je základ, nejmenší možná jednotka a zároveň to nejpodstatnější, co nám může, resp. musí, umění nabídnout. Bez ní dle konceptualismu neexistuje umění a bezpodmínečně musí být součástí všeho, co považujeme za umělecky hodnotné².

Umělecké postupy a principy, které konceptuální umění uznává, jsou jakousi provokativní reakcí na počínání předešlých uměleckých projevů, které obecně považujeme za tradiční. Zatímco zástupci tradičního umění se snažili ve svých výtvorech hlavně o předmětné zobrazení podněcující libost, představitelé konceptualismu chtějí prostřednictvím svého díla představit především svoji ideu, která nemusí být na první dojem zřejmá. Koncept, který tvůrce vymyslel, se tak staví nad jakoukoliv výtvarnou práci a fyzický předmět, který z něj vzešel. Umění nám nemá poskytovat rozkoš nad vnímáním barev a materiálních vlastností zobrazovaného, ale má nás donutit přemýšlet nad jeho významem, myšlenkou, kterou reprezentuje. Tato myšlenka bývá často inovativní, netradiční až šokující³. Posláním umění je promlouvat k nám skrze jazyk, který je pro pochopení konceptuálních děl, podstatnou a neoddělitelnou součástí. Řada uměleckých artefaktů tohoto hnutí je proto často doplněna o písemný záznam, náčrt, mapu apod., jež nám napomáhají k dekódování myšlenky autora, kterou dílu vnuknul.

¹ Z latinského *conceptio* = početí, představa, nápad, myšlenka, idea

² GOLDIE, Peter and SCHELLEKENS, Elisabeth: *Who's Afraid of Conceptual Art?*, London, New York: 2010.

³ Šokujícím konceptuálním počinem byla např. výstava Yvese Kleina nazvaná *Le Vide (Prázdnota)*, která se uskutečnila v roce 1958 v pařížské galerii Iris Clert a spočívala ve vybičené prázdné místnosti, kde návštěvníci vnímali "vlastnosti" naprostého prázdna. O autorovi i díle bude ještě pojednáno v jemu věnované kapitole.

Vizualita a materiálnost je tedy co nejvíce redukována ve prospěch myšlenky. Dochází k tzv. dematerializaci umění, kdy se umění odklání od fyzického k mentálnímu. Fakt, že tomu tak je, činí konceptuální umění velice problematickým a těžko uchopitelným pro řadu recipientů. Mnoho lidí není schopno pochopit záměr a poslání konceptuálních umělců. Problém to bývá i u děl, jejichž součástí je poznámkový aparát, který nám napomáhá k rozluštění významů. Není proto překvapující, že je konceptuální umění považováno za kontroverzní jak mezi obyčejnými lidmi středních tříd, tak mezi umělci zastupujícími jiná konzervativnější umělecká hnutí. Přičemž znepokojivá bývá jak forma (tzn. techniky, principy tvorby, způsob, jakým je dílo vytvořeno), tak obsah daného díla. Konceptualisté proto čelí řadě otázek ze strany kritiků, odpůrců, ale také sympatizantů. Z toho nejčastěji kladené otázky jsou, dle mého mínění, následující: Jak co nejpřesněji vykládat konceptuální umění? Je možné dobrat se správného záměru, který autor dílu vnuknul? Co když dílo v důsledku jeho dematerializace pochopím jinak, než tak, jak bylo myšleno? Když v konceptuálním umění není podstatná vizualita, znamená to, že může být umělcem prakticky kdokoliv?

Odpovědi na tyto otázky jsou velice rozporuplné. Prakticky neexistuje jednoduchá odpověď na žádnou z nich. Elisabeth Schellekens zpochybňuje možnost správné interpretace konceptuálních děl ze strany vnímatelů. Je-li myšlenka autora dematerializovaným postulátem, pak není reálné, aby se s ní jakákoliv subjektivní interpretace ze strany recipientů zcela shodovala. Domnívá se, že konceptualisté musí buď ustoupit ze stanoviska, že skutečné umělecké dílo není nic než myšlenka, nebo se vzdát požadavku správného výkladu díla⁴. Ke kritice dematerializace se připojil i Terry Atkinson. Podle něj může vést redukce materiálů k úplné eliminaci fyzického. V konečném důsledku by pak takové dílo bylo smyslově nevnímání. To znamená, že by prakticky neexistovalo⁵.

Široký rozptyl a volnost, jež jsou v pojetí tvorby konceptuálního umění takřka nekonečné, se jeví jako velmi problematické. Hranice toho, co se považuje za umění, se neustále posouvají, vytvářejí se nové normy a pravidla toho, co do umění spadá. Za umění je dokonce považováno i to, co v dřívějším tradičním pojetí do kategorie umění nezapadalo ani částečně. Tvůrcem umění se tak může stát kdokoliv, jehož dílo je

⁴ SCHELLEKENS, Elisabeth: *Conceptual Art*. Stanford Encyclopedia of Philosophy [online]. 2007 [cit. 2016-01-13]. Dostupné z <<http://plato.stanford.edu/entries/conceptual-art/>>.

⁵ GRYGAR, Štěpán: *Konceptuální umění a fotografie*. 1. vyd. Praha : Akademie múzických umění, Fakulta filmová a televizní, Katedra fotografie, 2004.

jakýmkoliv uměleckým zástupcem za umění prohlášeno a je vystaveno v galerii. Artefakt tak získává status umění a stává se oficiálním kandidátem na hodnocení, které je nutností každého uměleckého díla. Uplatňuje se zde institucionální teorie umění, kterou ve svém eseji *Co je umění? Institucionální analýza*⁶ rozvinul George Dickie. Jednoduše k vytvoření uměleckého díla není třeba umět pracovat s materiálem, prostorem a imaginací, ale stačí dobrý nápad, nejlépe takový, který zaujme co největší počet recipientů. Nevole mezi akademickými malíři je pak vůči konceptuálním umělcům, kteří nemusí mít sebemenší cit pro tvoření jako takové, oprávněná. Proti neschopnosti konceptuálních umělců malovat reálně a podle tradičních a již známých principů vzniklo v roce 1999 umělecké hnutí Stuckismus. To se ostře a jednoznačně staví proti konceptuálnímu umění a jeho principům tvorby. V této práci mu bude věnovaná samostatná kapitola.

I přesto (a možná právě proto), že vzbuzuje modernistické konceptuální umění u značné většiny veřejnosti odpor, je jeho postavení zejména v západním uměleckém světě velmi vysoké. Spousta konceptuálních výtvorů se umísťuje na nejvyšších příčkách v prestižních uměleckých soutěžích. Za zmínku stojí např. *Turnerova cena*, kterou organizuje britská galerie *Tate*, nebo v České republice populární *Cena Jindřicha Chalupeckého*. Zatímco umělečtí kritici povznášejí konceptualistické výplody do nebes, pro běžné lidi jsou natolik nesrozumitelné, že než aby se pokusili je pochopit, tak je raději haní a odsuzují. Na toto téma se trefně vyjádřila historička umění Milena Bartlová ve svém článku *Jak vysvětlit obrazy mrtvému zajíci*⁷, kterým reagovala na nevoli, kterou způsobila výhra Dominika Langa⁸ ve výše zmíněné tuzemské soutěži. Bartlová zde Langovo dílo obhajuje, a naopak útočí na recipienty a jejich lenost, a bez jakýchkoliv servítek je vybízí k aktivitě a k doplnění všeobecného vzdělání. Právě aktivní přístup k umění, nikoliv holá pasivita, je to, co považuje Bartlová u vnímání uměleckých děl (a to nejen těch novodobých) za nejdůležitější. Umění je tu od toho, aby nás obohatilo, naučilo nás něčemu novému, aby nás dovedlo k sebereflexi nás samých a třeba nás i přimělo na sobě a našem pohledu na svět něco změnit. Změna je proces, který je dle Bartlové

⁶ DICKIE, George: *Co je umění?: Institucionální analýza*, přel. Ota Gál, Aluze, číslo 2, 2008.

⁷ BARTLOVÁ, Milena: *Jak vysvětlit obrazy mrtvému zajíci* (*). Arttalk [online]. 2013.[cit. 2016-01-17]. Dostupné z: http://artalk.cz/2013/11/20/in_margine-cjch-special/.

⁸ Dominik Lang je významný český umělec, který v roce 2013 obdržel cenu Jindřicha Chalupeckého za svou instalaci nesoucí název *Východ Západ*. Při tvorbě této instalace nepoužil Lang žádný nový materiál, ale naopak jej ubíral tím, že do zdi vyřezal dva kruhové otvory. V nich vychází a zapadá slunce, které zvenku proniká do galerie. Zajímavostí je, že v době, kdy slunce zapadá a vychází, je galerie zavřená. Návštěvník tak nemá nikdy možnost vidět dílo ve své celistvosti. Tento minimalistický umělecký počín má řadu příznivců, ale i odpůrců.

důvodem, proč mnoho lidí nerozumí současnému výtvarnému umění. Lidé se novosti jednoduše bojí, k neznámu nemají důvěru a odmítají se otevřít novým možnostem, které jim současné umění nabízí⁹. Obyčejní lidé jsou mnohdy zaneprázdnění a nemají čas prodlévat u skutečného umění. Vystačí si pouze s nenáročnou a srozumitelnou náhražkou, která jim je servírovaná v podobě kýče, až pod nos. Kýč nevyžaduje přemýšlení, je opakem *myšlenky*, opakem konceptuálního umění¹⁰. Lidé středních tříd nejsou otevřeni novým myšlenkám a zcela dobrovolně se stávají obětmi kýče. Konceptuální umění je ve většině případech záležitostí intelektuálů, kteří se snaží vystavované objekty nejprve pochopit a až poté posoudit jejich kvality.

1.2. Inspirace Marcelem Duchampem

Zabýváme-li se konceptuálním uměním, zajisté nesmíme opominout to, co mu předcházelo, a co bylo klíčovým popudem k jeho vzniku. Za předchůdce, a tedy i hlavního "inspirátora" konceptuálního hnutí, je považován francouzský umělec Marcel Duchamp, který svou neotřelostí a jistou dávkou drzosti, zavedl do umělecké struktury nový druh umění a tím docílil i vzniku následných uměleckých tradic, které si jeho umělecký odkaz berou za primární umělecký vzor. V následujících odstavcích budu vycházet především z myšlenek českého výtvarného teoretika Jindřicha Chalupického, který život a dílo Marcela Duchampa velmi pečlivě zmapoval ve své knize *Úděl umělce - Duchampovské meditace*¹¹.

Duchamp byl významným představitelem dadaismu. Ovšem stejně jako u jeho jiných uměleckých projektů i zde vybočoval z řady a i přesto, že byl součástí většího uměleckého žánru, vždy byl spíše individualista kopající sám za sebe. Rozpor, který panoval mezi chápáním tvorby ortodoxních dadaistů a Duchampem spočíval především v pojetí humoru. Zatímco dadaisté zbrojili proti umění své doby a reprezentovali tzv. *anti-umění*¹², které bylo reakcí na hrůzy vzešlé z války a sarkastickým způsobem se vysmívalo tehdejšímu životním podmínkám, Duchampův humor měl o poznání hlubší smysl. Ironii chápal jako výraz poznání. Prostřednictvím ironie tvořil svá díla, která byla reflexí vážného světa. Umění byl způsob záznamu vážného světa

⁹ Tamtéž, http://artalk.cz/2013/11/20/in_margine-cjch-special/.

¹⁰ KULKA, T.: *Umění a kýč*. Praha: Torst, 2000.

¹¹ CHALUPECKÝ, Jindřich: *Úděl umělce: Duchampovské meditace*. 1. vyd. Praha: Torst, 1998.

¹² Anti-umění se u dadaistů chápe jako opak umění. Postrádá estetické ambice, v tvorbě uplatňuje principy náhody, významy nedávají smysl apod. Je reakcí na nesmyslné válečné vraždění, opovrhuje, uráží a vysmívá se klasickému umění.

přeformulován do ironické, humorné podoby. Důležité bylo přijmout pravdu s nadhledem, ironicky a lhostejně přijímat to, co nám život dává. Duchamp si tedy, narozdíl od dadaistů, zakládal na významu a poznání. Dadaisté byli tvůrci nesmyslů, jejich díla byla povrchně hravá a plná sarkasmu a posměchu. Duchamp bral svá díla zcela vážně, zakládal si na jejich archivování a zachovávání v muzeích pro příští generace, ale zároveň ho ovládal zvláštní pocit lhostejnosti nad tím, co si lidé o jeho umění myslí, a jakým způsobem jej hodnotí. On sám chápal umění jako způsob seberealizace, sebepoznání, odkrývání světa, a přitom ho povyšoval do transcendentálních rovin. Tvrdil, že umělecká díla se snaží přiblížit k absolutnu, k Bohu, který je přesahuje. Nikdy však nebude v jejich silách dosáhnout božské dokonalosti. Člověk a jeho dílo jsou, proti dílu božímu, nicotný. Hmotná podstata umění je pomíjivá, zatímco ta nehmotná (*myšlenka*, která by se dala přirovnat k tomu božskému) je základní esencí každého díla. Dílo existuje pouze do chvíle, dokud existuje jeho nehmotný význam¹³. Právě na těchto tezích můžeme zpozorovat podobnost s konceptuálním uměním. Odtud pramení jeho již zmiňované ovlivnění duchampovským dílem. Jde o myšlenku autora, která přesahuje fyzické dílo. Jde o to, co je za tím vším, o to neviděné, nemateriální, co se snaží přiblížit absolutnu. V jednom ze svých výroků Duchamp prohlásil, že ho nezajímá umění, ale umělci¹⁴. Řekněme, že právě tím nám chtěl naznačit, že skutečný význam umění je třeba hledat u samotného autora a jeho idey.

Do širšího povědomí uměleckého světa se Duchamp zapsal svým vlastním inovativním a provokativním vynálezem, který se stal jakýmsi novým druhem umění a tím se zasloužil o rozšíření a upravení celkového pojmání tzv. "*artworld*"¹⁵. Tímto druhem umění se míní *ready-mades*, kterými vybočoval z řad tehdejšího umění, a zároveň objevil uměleckou metodu, jež se stala jeho naplněnou tvůrčí ambicí, jeho uměleckým směřováním a rozpoznatelným autorským rukopisem. Přičemž svou malířskou praxi předešlých let přirovnal, v roce 1963 v rozhovoru s Williamem Seitzem, k jakémusi *nástroji* či *mostu*, který mu posloužil jako přechod k tomu, aby objevil něco *nového*¹⁶. V oblasti malířství se Duchamp necítil ve své kůži, on byl jednoduše

¹³ Tamtéž, s. 92 – 95.

¹⁴ CHALUPECKÝ, Jindřich: *Na hranicích umění*. Praha: Prostor/Arkýř. 1990.

¹⁵ Artworld, česky svět umění, je slovní spojení/kategorie, které/kerou ve stejnojmenném eseji z roku 1964 poprvé použil Arthur C. Danto. Tuto kategorii zavedl ve snaze najít rozlišovací kritéria mezi uměleckými díly a objekty, jež se jim podobají, ale nejsou jimi. S pojmem posléze dále pracoval a rozvíjel jej ve své institucionální teorii umění George Dickie.

¹⁶ CHALUPECKÝ, Jindřich: *Úděl umělce: Duchampovské meditace*. 1. vyd., Praha: Torst, 1998, s. 29.

stvořen pro to být prorokem hlásajícím nové myšlenky, nové metody a přístupy, které by byly dokonalejším odrazem světa.

Ready-mades jsou v dějinách umění považovány za nejradikálnější revoluci v umění. Označení ready-made (což v překladu znamená "hotový předmět") vymyslel Duchamp v roce 1915. Jedná se o průmyslově vyráběné užitkové předměty, které sám autor nevytvořil, a jež získávají status uměleckého díla pouze na základě výběru a následné prezentace v galerii. Kantovské chápání umělce coby *génia*, který vytváří něco nového, je v tomto případě deformováno, neboť Duchamp předkládaný předmět sám nevytváří (tzn. nepracuje s fyzickým materiálem, z kterého je dílo uděláno), ale pouze ho "dotváří" svojí myšlenkou. Za umělce ve smyslu *génia* bychom pak museli považovat obyčejné dělníky z průmyslových hal, pod jejichž rukama byly tyto výrobky vytvořeny¹⁷.

Duchampovy ready-mades měly za úkol šokovat a objevovat odpovědi na nové otázky, které jejich existencí vznikaly. Nešlo o to shodovat se s konvenčním veřejným očekáváním od umění, ale naopak o nabourání klasického systému a objevování něčeho nového. Duchamp se snažil o změnu v nazírání na umění a chápání toho, co se za umění považovalo. Chtěl co nejvíce rozšířit oblast umění, hledal jeho hranice a pokládal si zásadní otázky týkající se podmínek, které definují předmět jako umělecké dílo¹⁸.

Dalo by se říci, že předměty označované jako ready-mades začaly vznikat díky náhodě. Neboť vůbec první předmět, spadající posléze do této kategorie, vytvořil Duchamp v roce 1913 (tedy dva roky před oficiálním pojmenováním fenoménu ready-mades) ve chvíli, kdy k sobě zcela náhodně připevnil věci, které ho v té chvíli obklopovaly. Jednalo se o bicyklové kolo a kuchyňskou stoličku. Jejich spojením pak vzniklo dílo nesoucí název *Kolo bicyklu*. A to, aniž by tušil, že vytváří dílo, které bude o pár let později součástí dějin moderního umění¹⁹. Šlo o spontánní, bezmyšlenkovitou aktivitu, kterou si svou povahou a principy, které uplatňuje, troufám přirovnat nikoliv pouze k dadaistickým principům tvorby, ale také k *automatickému psaní*²⁰ uplatňujícímu se především v surrealistické literatuře.

¹⁷ KANT, Immanuel: *Kritika soudnosti*, Praha: Odeon, 1975.

¹⁸ ELGER, Dietmar: *Dadaismus*. 1.vyd., Praha: Taschen/Slovart, 2005, s. 80.

¹⁹ CHALUPECKÝ, Jindřich: *Úděl umělce: Duchampovské meditace*. 1. vyd. Praha: Torst, 1998, s. 172.

²⁰ Automatické psaní uplatňoval v oblasti literatury např. surrealistický básník André Breton. Jedná se o spontánní, bezmyšlenkovité zachycení toho, co se děje v lidském podvědomí (tzn. proud představ, snů bez kontroly rozumovou logikou).

Duchampovým nejslavnějším a zároveň nejprovokativnějším ready-maides je jednoznačně jeho *Fontána* (někdy se můžeme setkat i s označením *Studénka*), kterou vystavil v roce 1917 na výroční výstavě Společnosti nezávislých umělců v New Yorku. Jedná se o klasický, bílý, mramorový pisoár z průmyslové výroby, na kterém učinil Duchamp *tři změny*, které postačily k tomu, aby byl předmět označen uměleckým dílem: 1. *Pisoár postavil na podstavec, jak je to u uměleckých předmětů zvykem. Za 2. Podepsal jej pseudonymem a označil datem. Za 3. Představil ho na výstavě současného umění.* První změnou, tykající se umístění na piedestal, uplatňuje předmět atribut, který je charakteristický pro oblast *sochařství*. K předmětu nyní zaujímáme jiný úhel pohledu, slouží k jiné činnosti, než ke které byl určen primárně. Stavíme se k němu jako k soše. Signifikace předmětu je spojena s nárokováním autorství na vytvořený předmět, což je jeden z hlavních znaků uměleckých děl. V tomto případě označil Duchamp pisoár falešným jménem *Richard Mutt* a rokem 1917. Své pravé jméno nepoužil záměrně. Důvodem bylo to, že podpis považoval za umělecké gesto, o které mu zde nešlo. Fontánou chtěl umělec především ukázat atributy, které činí z předmětu umělecké dílo, nešlo mu o pozvednutí svého postavení v uměleckém světě. Třetí změna, tedy vystavení předmětu v galerii, se může jevit trochu problematickou. Důvodem je to, že Fontánu tehdy odmítli, pro její provokativní koncepci, vystavit²¹. V místnosti sice přítomna byla, ale byla zakryta a neplnila tak funkci uměleckého díla. Kdyby tehdejší organizátoři výstavy tušili, že právě zavrhli dílo, které se o několik desítek let později stane nejvlivnějším uměleckým dílem dvacátého století, myslím, že by si své rozhodnutí bez váhání rozmysleli. V roce 2004 byla totiž Duchampova Fontána v anketě, která proběhla v rámci vyhlásování Turnerovy ceny, prohlášena uměleckými zástupci za nejvlivnější umělecké dílo 20. století. Jako druhé se umístily *Avignonské slečny* od *Pabla Picassa*. Fontána je dodnes považována za umělecké dílo, které nejradikálněji ovlivnilo světové umění a jeho budoucí směřování²². Kromě toho se Duchampovi navíc podařilo vytvořit nový autonomní umělecký žánr, což nebylo jeho záměrem, jehož základní koncepcí je představit předměty denní potřeby v jiném kontextu, než v kterém je primárně známe. A tedy v kontextu umění. Umělecká díla jsou totiž určována především kontextem, ve kterém nám jsou prezentovány.

²¹ ELGER, Dietmar: *Dadaismus*. 1.vyd., Praha: Taschen/Slovart, 2005, s. 80.

²² VOLF, Petr: *Duchampův oheň*. Reflex [online].2007.[cit. 2016-02-04]. Dostupné z: <http://www.reflex.cz/clanek/stary-reflex-tema-reflexu/27352/duchampuv-ohen.html>

1.3. Vývoj a okolnosti vzniku hnutí

Okolnosti vzniku a přesné ohraničení konceptuální umělecké epochy nelze určit, neboť se tento experimentální umělecký směr objevuje v různých podobách i v současnosti a vzešel z mnoha uměleckých tendencí. Proto nelze ani stanovit konkrétní datum a rok vzniku konceptuálního umění, stejně tak, jako to není možné u žádného jiného uměleckého směru. Pro přehled je však zrod hnutí obvykle zasazen do 60. let 20. století., kdy spojení "konceptuální umění" poprvé použil a snažil se jej definovat ve své eseji *Concept Art* z roku 1961 americký umělec Henry Flynt. Jeho definice tehdy zněla: „Konceptuální umění je první ze všech umění, jehož materiálem je koncept samotný. Např. u hudby je konceptem zvuk. Vzhledem k tomu, že koncepty jsou úzce svázány s jazykem, je konceptuální umění druhem umění, jehož materiálem je jazyk²³." Flynt je dosud žijící umělec, který se řadí mezi představitele mezinárodního uměleckého hnutí *Fluxus*²⁴, které bylo jedním z modernistických přístupů, z jehož uměleckých principů se o pár let později vyvinul právě konceptualismus. Přitom oběma těmito uměleckým tendencím sloužil jako primární inspirační zdroj dadaismus²⁵.

Vznik nového uměleckého směru byl nutnou reakcí na tehdejší tradiční pojetí umění, které ve výtvarném světě panovalo, a v očích konceptualistů se nejevilo jako adekvátní odraz moderní doby. Tradiční přístup byl jednoduše zastaralý a vyžadoval obohacení něčím novým. Bylo třeba redefinovat celkové nazírání na umění a jeho koncept. Stanovit nová pravidla, která by byla reflexí přítomnosti, nikoliv obměnou již známých a zastaralých uměleckých principů. Konceptualisté si již nepokládají otázku, *co* je umění, ale místo toho se ptají na to, *kdy* a *za jakých podmínek* se s ním setkáváme. A právě to je základní rozdíl mezi tradičním a konceptuálním uměním.

Oficiální manifest konceptuálního umění formuloval jeden z jeho hlavních představitelů, americký umělec Sol Lewitt, ve své stati *Paragraphs on Conceptual Art* až v roce 1967. Zde razí přesvědčení o tom, že myšlenka, neboli idea, kterou umělec prostřednictvím díla představuje, je důležitější, než fyzické dílo samo.²⁶

²³ FLYNT, Henry: *Essay: Concept Art*. (1961) In: La Monte Young (ed.): *An Anthology*, 1963.

²⁴ Z latinského fluxus = proud, tok, rozteklý. Jedná se o výtvarné hnutí, k jehož vzniku výrazně napomohlo dílo Marcela Duchampa a dadaismus. Vyznačuje se tím, že díla jsou často vytvořena z pomíjivých materiálů. Oblíbenými vyjadřovacími prostředky hnutí jsou např: akce-happening, instalace, prostředí-environment, představení-performance, objekt, hudba, zvuk, vůně či pouhá představa.

²⁵ FOSTER, Hal & KRAUSSOVÁ, Rosalind & BOIS, Yve-Alain & BUCHLOH, Benjamin: 1968. *Umění po roce 1900: Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha: Slovart, 2007, s. 527-533.

²⁶ LEWITT Sol: *Paragraphs on Conceptual Art*, Artforum, 1967.

Nová vlna konceptuálního umění přišla v 90. letech 20. století. V té době vznikla umělecká skupina *Young British Artists*, která v sobě sdružuje umělce, kteří oprašují a propagují myšlenky konceptuálního umění. Jedním z nejvýraznějších zástupců tohoto hnutí je Damien Hirst. Jeho díla jsou velice ojedinělá a u mnoha lidí mohou vyvolávat odpor a nechuť. Známy je např. svou sérií skutečných hospodářských zvířat naložených ve formaldehydu²⁷.

²⁷ Damien Hirst at Tate Modern | FT Arts. In: Youtube [online]. 10.04.2012 [cit. 2016-01-28]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=sRdpV7GqtrA> . Kanál uživatele Financial Times.

2. Umění a estetika

2.1. Podobnost konceptuálního přístupu se Šklovského metodou ozvláštnění

V této kapitole se pokusím objasnit podobnost mezi chápáním umění v podání Viktora Borisoviče Šklovského²⁸ a zástupců konceptuálního umění. Ačkoliv mezi konceptuálním uměním a formalismem panuje nesoulad, mou pozornost si zasloužila zvláštní paralela, která toto tvrzení částečně vyvrací. Ovšem je nutné poznamenat, že jej vyvrací pouze partikulárně, spatřením podobnosti mezi ruským formalismem a konceptuálním uměním, kterou jsem objevila v Šklovského knize *Teorie prózy*, konkrétně v eseji nazvaném *Umění jako metoda*²⁹.

Přestože se autor v esejích, které obsahuje jeho *Teorie prózy*, zabývá především tím, jak je udělán svět literatury, není zde žádná překážka, která by znemožňovala aplikovat stejné principy i na vizuální (konceptuální) umění.

Na počátku eseje odmítá Šklovskij přijmout Potebňovu teorii umění, a sice, že "umění je myšlení v obrazech". Potebňa tvrdí, že poezie a próza jsou jedním ze způsobů myšlení a následného poznání skrze obrazy, které nám jsou předkládány. Šklovskij však s touto teorií nesouhlasí a říká, že v poezii se spíše na obrazy vzpomíná, než jimi myslí. Hlavní nedostatek Potebňova názoru tkví v tom, že nedělá rozdíly mezi poezií a prózou³⁰. Způsob, jakým se v těchto dvou literárních žánrech užívá jazyk, je dost odlišný. Zatímco próza je psána všedním, prostým, plynulým jazykem místy prodchnutým přímou řečí, v poezii básníci užívají nejrůznějších básnických figur, které nám mohou poskytnout jedinečná slovní spojení, se kterými jsme dosud nemuseli mít tu čest. Dle Šklovského je to právě jazyk poetický, který má vyšší ambice k docílení uměleckosti. Jako umělecké věci chápe totiž ty věci, které byly utvořeny zvláštními metodami. Neptáme se tedy na otázku "co" je umění, ale tážeme se na to, "jak" je toto umění uděláno. Šklovskij zavádí metodu, jejímž užíváním lze docílit uměleckosti. Touto metodou je metoda ozvláštnění. Jedná se o metodu, která se více než k jazyku prozaickému hodí k jazyku poetickému, který k nám promlouvá složitějším, častokrát hůře uchopitelným jazykem, který zasluhuje

²⁸ Viktor Borisovič Šklovskij (24.1. 1893 - 5.12. 1984) byl spisovatel zastupující ruský formalismus a také jedním ze zakladatelů Petrohradské společnosti pro studium básnického jazyka známého pod zkratkou Opojaz.

²⁹ ŠKLOVSKIJ, Viktor: *Teorie prózy*, 3.vyd. Nakl. Akropolis, Praha, 2003.

³⁰ Tamtéž, s. 10.

více naší pozornosti. Převédeme-li tuto literární skutečnost na vizuální umění, tak bude prozaický jazyk připodobněn k umění tradičnímu a jazyk poetický zas k umění konceptuálnímu.

2.1.1. Vytrhnutí z automatizace jako cíl umění

Marcel Duchamp vystavením pisoáru v galerii změnil kontext, ve kterém jsme ho vnímali do chvíle, než jej označil za umělecké dílo. Pisoár prezentoval jiným a zvláštním způsobem, který zapříčinil přehodnocení našich dosud zažitých pravd o světě a předmětech, které nás obklopují, a které řadíme mezi umělecká díla. Nikoho, kdo vstoupil do galerie a spatřil pisoár uprostřed místnosti mezi ostatnímu uměleckými díly, nenapadlo, použít ho k jeho původnímu účelu. Místo toho docílil Duchamp toho, co se dle Šklovského, uplatňuje v jazyce poezie. Došlo k vytržení z automatizace, přehodnocení stanovisek a k novému nazírání na skutečnost. Zažité stereotypní chování, které máme s předmětem spjaté, šlo stranou, zatímco lidský mozek se snažil tuto skutečnost zpracovat a prodléváním u pisoáru coby objektu hodného pozornosti, vnímal nikoliv fyzické vlastnosti a kvality předmětu, nýbrž celkovou situaci, novou zkušenost, které byl vystaven. Uplatnila se zde metoda, kterou Šklovskij považuje v umění za klíčovou: „...metoda umění je metoda „ozvláštňení“ věci a metoda znesnadnění formy zvětšující obtíž a délku vnímání, poněvadž proces vnímání je v umění sám o sobě cílem a musí být prodlužován....“³¹

Konceptuální umění vyžaduje od vnímatelů mnohem více pozornosti a myšlenkové aktivity, než tomu je u klasického umění, u kterého nám je na první pohled jasné, co představuje. Častá dematerializace díla či minimalistická tendence, která je pro konceptuální umění typická, vyžaduje mnoho duševních sil a zapojení recipientovy představivosti a pátrání po záměru, který dílu autor vetkal³². Jak řekl Veselovskij, v zákonu ekonomie tvůrčích sil, jde především o představení *co největšího kvanta myšlenek v pokud možno nejmenším kvantu slov*³³. V poezii je tak často mnoho myšlenek a interpretací ve velmi strohém a krátkém textu. Autor svými slovy "šetřil", kdežto recipient musí zapojit mnohem vyšší úsilí, aby text mohl interpretovat. Vyplývá z toho,

³¹ [Šklovskij 2003], s. 14.

³² Pátrání po záměru a interpretaci dle autora díla je typické pro literárního teoretika E. D. Hirsche. Ten tvrdil, že nejlepší interpretace díla je autora, který dílo vytvořil. Konceptuální umění je ovšem otevřeno širokému spektru interpretací jak od vnímatelů, tak od autorů.

³³ Tamtéž, s. 11.

že ač jsou poezie a konceptuální umění co se rozsahu a objemu týče „chudší“, je k prodlévání u něj zapotřebí více času, než je tomu třeba u kýče, který útočí na naše smysly, hned ho pochopíme a není třeba, abychom u něj již déle setrvali či se k němu v budoucnu znovu vraceli z důvodu, že nám nebylo zřejmé, co představuje. Možná právě kvůli náročnosti a úbytku duševních sil, jež nejsou nevyčerpatelné, existují lidé, kteří nejsou příznivci konceptuálního umění a dávají přednost umění, které je pro ně srozumitelnější. Stejně jako je méně čtenářů poezie, která je plná metafor, alegorií, hyperbol, personifikací atd., jejichž význam nemusí být na první pohled odkryt, je málo i vnímatelů, kteří mají sympatie s konceptuálním uměním a jemu podobným druhům umění.

Umění prózy v literatuře je pro lidi srozumitelnější, jelikož užívaný jazyk se více shoduje s jazykem naší běžné řeči, a tak je pro nás uchopitelnější. Slova, která čteme, mnohdy nevědomě dokončíme, aniž bychom je přečetli celá, a dokážeme dopředu předvídat, jak se bude děj příběhu dále vyvíjet. Stejně tomu je v oblasti malby. U Milletových realistických Sběraček klasů ihned dokážeme identifikovat tři chudé ženy, které se na poli shýbají k trsům obilí. Ke správnému určení toho, co dílo představuje nám napomáhá i název díla, který jasně říká, co na plátně uvidíme. Konceptuální umění je zahaleno hávem tajemství. Často nám k odkrytí díla neposlouží samotný název, ani první střetnutí s dílem tváří v tvář. Znamená to, že u prózy a u umění, které považujeme za tradiční, dochází k ekonomii duševních sil, a proto nám tak často zbývá energie i na aktivity z jiných oblastí života³⁴. Umění konceptuální vyžaduje více pozornosti a je určeno pro náročnější diváky. Samozřejmě i v próze existují výjimky, kde autoři pracují s metodami, které text odlišují od běžné řeči. Šklovskij ve svém eseji hned na několika místech zmiňuje Lva Tolstého, který ve svých textech často narušuje zažitě společenské konvence³⁵. Jedná se o jednoho z autorů, kteří v próze s metodou ozvláštňování pracují.

Z toho plyne, že primárním záměrem každého umění by mělo být především vytrhnutí z automatizace, kterého se docílí skrze metodu ozvláštňování. Šklovskij v textu cituje opět Tolstého, který popisuje proces uklízení, při kterém zcela automaticky utíráme prach a stane se, že zapomeneme, zda jsme již na určitém místě prach setřeli nebo ne. Neuvědomujeme si náš přesný postup, jsme zmatení, a tím, že věci děláme tak, jak jsme

³⁴ Tamtéž, s. 11–13.

³⁵ Tolstoj věci nenazývá jejich jmény, ale popisuje je tak, jako by je viděl poprvé. V knize Cholstoměr zas pojem "vlastnictví" prezentuje z pohledu koně. Šklovskij, Viktor: *Teorie prózy*, 3.vyd. Nakl. Akropolis, Praha, 2003, s. 14-16.

zvyklí, zapomínáme, jestli jsme je opravdu vykonali³⁶. Umění nás má ze zažitých stereotypů vytrhnout, má nás držet bdělé, má aktualizovat naše vnímání světa. Pojem automatizace prakticky znamená, že procházíme život způsobem, který zapříčiňuje otupění našich smyslů a my tak procházíme svět, jako bychom v něm ani nebyli, resp. jako bychom nežili. Ozvláštnění v umění je něco jako doušek živé vody, jejíž pozření nás přinutí přemýšlet nad věcmi, které nás obklopují, a napomáhá nám uvědomovat si život a způsob, jakým žijeme. Důsledkem nového a inovativního umění je nejen vývoj a obohacení umění o nová umělecká díla, ale také vývoj člověka v jeho schopnostech vnímání a poznávání.

2.2. Konceptuální přístupy

Jak již bylo řečeno v předešlých kapitolách, přesná definice a vymezení toho, co považujeme za konceptuální umění, je z historického a také z ryze uměleckého hlediska, nemožná. Existují pouze obecná pravidla, na kterých tvorba jednotlivých autorů stojí, a od kterých se odvíjí. V zásadě je základ vždy stejný a slouží jako jakýsi odrazový můstek k vlastní kreativitě a z ní pramenícího sebevyjádření. Rozdíly přicházejí až s konkrétními přístupy k tvorbě, které zásady konceptuálního umění dále rozvíjejí a rozšiřují. Někdy je odlišnost patrná pouze v drobných nuancích, jindy v zásadnějším pohledu na umělecká díla a jejich prezentaci jak po vizuální a estetické stránce, tak po významu a hlubším filosofickém poznání jež nám přináší. Diverzita přístupů a významů jednotlivých děl, které do této kategorie řadíme, neustále upravuje a aktualizuje definici konceptuálního umění. Přesná definice je tak pohyblivá a z tohoto důvodu i prakticky nemožná³⁷.

O konceptuálním umění se v posledních letech mluví víc než v minulosti. Čím dál více umělců se k němu hlásí a nachází se i více recipientů, kteří přijímají jeho inovativní a kontroverzní myšlenky. Důležité ovšem je, že široký rozptyl tvorby, který nám je předkládán, znamená i více odlišností v jednotlivých uměleckých projevech. Od recipientů se očekává individuálnější přístup, který je náročnější na čas i celkové uchopení myšlenky, kterou dílo představuje. K tomu, abychom mohli dílo interpretovat, nestačí jeho zařazení do konceptuálního umění.

³⁶ Tamtéž, s. 13.

³⁷ Umění je *otevřený pojem* - neexistuje definice toho, co uměním je, nehledá se esence, neustále se objevují nové podmínky umění. Kdyby bylo umění *uzavřeným pojmem* došlo by k omezení kreativity a umění by se tak nemělo kam a jak vyvíjet.

Splníme tím pouze úkol zařazení díla do správné kategorie, čímž si zajistíme lepší orientaci ve světě umění. K tomu, abychom se dobrali správného porozumění všech uměleckých tendencí označovaných jako "konceptuální" nepostačí znát pouze umělecký přístup předchůdce konceptualistů Marcela Duchampa, ani autora vět o konceptualismu Sola Lewitta, jejichž pochopení se může na první pohled zdát jako klíč k interpretaci všech ostatních konceptuálních projevů. Jednoduše to, že pochopíme význam děl jednoho konceptuálního umělce, nám nezaručuje, že zákonitě pochopíme i všechna ostatní díla, která spadají do tohoto uměleckého žánru. Důležité je, že ke konceptuálnímu umění (a k umění celkově) je třeba přistupovat nikoli obecně, ale individuálně, na základě toho, kdo je autorem daného díla. Vstoupíme-li do galerie, kde jsou v též místnosti vedle sebe vystavena díla Josepha Kosutha, Yoko Ono, Damiena Hirsta, Jeffa Koonse apod., nebudeme si všechna vykládat stejným způsobem, ale budeme k nim přistupovat podle teorie a postoje k tvorbě autora zkoumaného objektu.

V následujících podkapitolách se zaměřím na tři konkrétní osobnosti a jejich přístupy ke konceptuálnímu umění. Jedná se o Sola LeWitta, Josepha Kosutha a Yvese Kleina. Postupně se pokusím nejprve představit a objasnit teorii a přístup k umění a tvorbě každého z nich, následně tyto teorie doložím a ukáži na konkrétních uměleckých dílech. V závěru kapitoly podrobím tyto přístupy kritické analýze, pokusím se o vzájemnou komparaci, vysvětlím jejich odlišnosti či podobnost a blízkost.

2.2.1. Sol LeWitt

Mluvíme-li o konceptuálním umění, je nutné věnovat pozornost člověku, který stál u jeho počátků, vymyslel jeho název a vnuknul mu základní charakteristiky, které zapříčinily zrození nového žánru ve vizuálním umění. Za jeho vznik vděčíme americkému umělci *Solu LeWittovi* (1928-2007), který v roce 1967 sepsal třicet pět *vět o konceptuálním umění*³⁸, které se následně staly oficiálním manifestem pojednávajícím o principech tohoto uměleckého směru. Zajímavostí je, že do širšího povědomí se nedostaly skrze časopis *Artforum*, kde je LeWitt poprvé publikoval, ale až díky videu konceptuálního umělce Johna Baldessariho, který je přezpíval pomocí známých melodií a hravou formou s nimi tak seznámil veřejnost a zasloužil se o jejich popularitu³⁹.

³⁸ LEWITT, Sol: *Paragraphs on Conceptual Art*, *Artforum*, V/10, Summer 1967.

³⁹ Macba.cat: *John Baldessari "Baldessari sings Lewitt"*, 1972 [online]. 2010-03-11. [cit. 2017-02-05]. Dostupné z: <http://www.macba.cat/en/video-baldessari-sings-lewitt>

LeWittovo smýšlení o umění bylo silně ovlivněno abstraktním *expresionismem*⁴⁰, který se ovšem v jeho očích začal časem jevit jako nedostačující pro umělecké vyjádření, které by bylo s to zachytit co nejvěrněji podstatu uměleckých děl. Ačkoliv abstraktní expresionismus vycházel z emocí umělců, postrádal jakousi "mystičnost", kterou mu měla dodat myšlenka nesoucí jeho skutečnou podstatu.

Ve svých pětaticeti Větech představuje LeWitt umění, které již nějakou dobu v uměleckém světě existuje. Ovšem až nyní jako první k daným uměleckým projevům přiřazuje konkrétní slova, která tyto projevy popisují. Umělce považuje za mystika, který tvoří na základě iracionálních myšlenek postrádajících logiku. Zatímco abstraktní umělci nad svou tvorbou nepřemýšleli a až při samotném procesu tvorby se před nimi dílo vycházející z jejich nitra postupně odkrývalo, umění konceptuálních umělců je předem známo v mysli autora ještě předtím, než vznikne ve fyzické podobě. Tradiční umění a jeho principy tvorby (např. malba, sochy) jsou pro umělce omezující. Znemožňují vnášet do zobrazení či formy tradičního umění inovativnější myšlenky, které by uvolnily zažitě konvence a umožnily tak umělci projevit se i jiným, třeba i dosud neznámým, způsobem. Konceptuální umění nabízí umělcům pestrý rozptyl znamenající otevřenost vůči jakékoliv formě ztvárnění s tím, že fyzické zobrazení není vždy nutné. Hlavním posláním umění má být podle LeWittových Vět šíření myšlenek, jejichž vnímání je zcela subjektivní a vede k vytváření nových myšlenek. Dle LeWitta dobrá myšlenka zároveň zaručuje kvalitní provedení uměleckých děl⁴¹. Je-li tedy idea vnímána jako obohacující a vkusná, postačí k tomu, aby dílo, které bude posléze vytvořeno, mělo vysokou hodnotu.

V LeWittově tvorbě je zastoupeno sochařské umění, ale i obrovské malby, které jsou jeho typickým, specifickým a nezaměnitelným malířským rukopisem. Jeho umělecká díla prošla postupným vývojem. Ovšem tento posun je otázkou pouze jednoho desetiletí (60. léta 20. století), kdy vystřídal tři druhy uměleckých vyjádření, která se postupně stala jeho uměleckou vizitkou, a která se v různých obměnách a podobách neustále opakovala.

V první tvůrčí vlně se věnoval především studiím nejrůznějších již existujících uměleckých děl slavných malířů, kterými byly např. Botticelli, Velazquez, Goya, Rubens

⁴⁰ Abstraktní expresionismus je považován za první samostatný americký umělecký směr, jehož centrem se v 50. letech 20. století stalo město New York. Abstraktní expresionismus popírá tradice předchozích umění a prosazuje hluboké emoce umělce vycházející z jeho nitra.

⁴¹ GLENN, Martina: *Konceptuální umění - Věty o konceptuálním umění - Sol LeWitt*. Artmuseum [online]. 2009. [cit. 2017-02-05]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=75

či Ingres. Tyto studie, které kreslil perem nebo inkoustem, mu posloužily jako cvičení k dvourozměrnému vidění. Můžeme říci, že se jednalo spíše o jakousi přípravu na to, aby mohl dát následně prostor své vlastní kreativitě. Schopnost plastického vidění, jež si během těchto prací osvojil, později uplatnil ve svých sochařských instalacích⁴².

V roce 1966 upoutal poprvé pozornost svými minimalistickými plastikami nazvanými *Cube Structures (Struktury krychle/kostky)*, které prezentoval v rámci výstavy *Primary Structures* v New Yorku. Výstava to byla v mnoha ohledech velice inovativní. Reprezentativní malby byly nahrazeny modely geometrických tvarů. Instalace byly často umístěny jen tak ve volném prostoru, aniž by byly posazeny na jakýkoliv podstavec, jak bylo u klasických soch zvykem. Modely krychlí ve svých dalších dílech nejrůzněji obměňoval, tvořil různé variace a struktury, ve kterých tyto krychle figurovaly. Jednou byly vystaveny vedle sebe a zabíraly více horizontálního prostoru, jindy byly poskládané na sobě např. do tvaru pyramidy a byly tak více vertikální. Známy je model nazvaný *All Variations of Incomplete Open Cubes (Všechny varianty neúplných otevřených krychlí)* z roku 1974⁴³. Již z názvu je zřejmé, že se jedná o znázornění všech variant krychlí, z nichž u každé část chybí, a je tak na divákovi, aby zapojil svou představivost a krychli si v hlavě dotvořil⁴⁴. U této umělecké tendence je patrná inspirace hned ve dvou zdrojích. Prvním z nich je kubismus, který odmítal tradiční techniky perspektivy a snažil se předměty zobrazit ve fragmentované podobě ze všech úhlů a stran současně. Druhým zdrojem byl anglický fotograf a vynálezce Eadweard Muybridge, který se proslavil studii pohybu a vynálezem *kinematoskopu*⁴⁵. LeWitta ovlivnily především jeho černobílé sekvenční snímky běžícího koně (*cyklus Animal Locomotion, 1878*) či snímky lidí v pohybu (*The Human Figure in Motion, okolo 1887*). Snímek *Žena scházející ze schodů* z

⁴² KNIGHT, Christopher: *Sol LeWitt, 78; sculptor and muralist changed art* [online]. Los Angeles: Los Angeles Times, 2007-04-10, [cit. 2017-02-11]. Dostupné z <http://articles.latimes.com/2007/apr/10/local/me-lewitt10>

⁴³ Žádný model krychle není stejný, neopakuje se, u každé chybí jiná její část. Instalace byla tvořena 122 kusy krychlí o rozměrech cca 20 x 20 cm vyrobených ze dřeva a natřených bílou barvou. Na stěny okolo byly pak umístěny kresby a fotografie jednotlivých krychlí. Saatchi Gallery: *SOL LEWITT EXHIBITED AT THE SAATCHI GALLERY* [online]. 2017. [cit. 2017-02-07]. Dostupné z: http://www.saatchigallery.com/aipe/sol_lewitt.htm

⁴⁴ Zde se uplatňují principy minimalismu, jehož zástupcem Sol LeWitt také byl. Minimalistická díla mají většinou jednoduchou geometrickou formu, kvůli které se divákova pozornost upíná jen k tomu nejpodstatnějšímu. A to jednoduše proto, že v díle nenajdeme nic, co by důležité nebylo.

⁴⁵ Zařízení, které předcházelo kinofilmu a umožňovalo rozpořehovat jinak statické obrázky.

cyklu pohybujících se lidí, se o pár desítek let později stal také podnětem k namalování Duchampova slavného obrazu *Akt sestupující ze schodů*⁴⁶.

Posledním LeWittovým uměleckým vyjádřením byly jeho masivní kresby na zdech, jež začal malovat v roce 1968. Tyto malby zabíraly celé stěny a často přecházely i do ostatních stěn místnosti. Celý koncept nazval *Wall Drawing*. Přičemž jednotlivé druhy stěn v názvech odlišoval tím, že za *Wall Drawing* připsával čísla. Ke každému zobrazení pak náleželo číslo, které mu sloužilo pro rozlišení od ostatních zdí. Stejně jako u modelů krychlí i zde pracoval s trojrozměrností a strukturou, kterou se snažil co nejvěrněji obsáhnout a zachytit. K dosažení tohoto cíle mu sloužily přísné matematicko-logické instrukce založené na racionalitě, které obsahovaly přesné pokyny, které vedly k namalování určité koncepce. Jednalo se o požadavky udávající rozměry jednotlivých objektů, počty, úhly, hustotu, barvu, ale i postup, jak daných efektů docílit. Písenné pokyny by se v tomto případě daly přirovnat k hudebním partiturám, s tím, že umělec zastává roli skladatele. Jakmile pokyny dopíše, tak je prakticky kdokoliv, kdo umí číst, schopen stěny dle návodů namalovat. Stejně tak je člověk znalý not pomocí partitur schopen zahrát určitou píseň. Instrukce slouží jako návod, a proto je možné, aby stejná stěna byla překreslena jinou osobou než autorem (tedy LeWitem) na jinou zeď, aniž by se výsledek od původní, originální stěny odlišoval. Vzhledem k velikosti prostoru, který zdi zabírají, často na jednom projektu pracují celé týmy lidí a autor na výkon pouze dohlíží.

Nejtypičtější jsou *Wall Drawings* obsahující systematické barevné pásy, které jsou buď svislé, vodorovné, diagonální či zkrouceny do oblouků. Používají se akrylové barvy, v některých případech pouze obyčejná tužka. Na vnímatele mohou působit hypnoticky, jelikož bývá malbou obklopen ze všech stran a pruhy působí dojmem nekonečnosti. Jednou z nich je *Wall Drawings 462* znázorňující černo-bílé obloukové pruhy, jež byla v roce 1986 namalována na čtyři stěny místnosti s klenutým stropem v Galerii G7 v italské Bologni⁴⁷.

Součástí amerického centra umění MassMoCA je výstava nesoucí název *Sol LeWitt: A Wall Drawing Retrospective* obsahující 105 stěn namalovaných podle LeWittových instrukcí. V bývalé budově mlýna byly nainstalovány speciální

⁴⁶ Wikipedia, the free encyclopedia: *Eadweard Muybridge* [online]. 2017. [cit. 2017-02-07]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Eadweard_Muybridge

⁴⁷ MASSMOCA: *Wall Drawing 462* [online]. 2017. [cit. 2017-02-10]. Dostupné z: <http://massmoca.org/event/walldrawing462/>

vnitřní stěny, na kterých se studenti učily malovat dle autorových pokynů slavné Wall Drawing, které k nim náleží. Tato stálá výstava tak mapuje LeWittovu tvorbu od roku 1969, až do jeho smrti, tedy do roku 2007⁴⁸.

Ačkoliv je Sol LeWitt považován za zakladatele konceptuálního umění, sám se těmito pravidly ve své tvorbě neřídí. Dochází zde tedy k jakémusi popření teorie, která neodpovídá praxi. Hned v první větě svých 35 vět o konceptuálním umění mluví o tom, že umělci nejsou racionalisté a dosahují takových závěrů, které logika není schopna pojmut. Ovšem LeWittovy krychle a masivní malby na zdech jsou popřením a pravým opakem těchto tvrzení. Jeho tvorba je založená na geometrických systémech, jejichž základy jsou postaveny na racionalitě a logice. Iracionální myšlení, které má zapříčinit oprostění od tradičních uměleckých tendencí je vlastní spíše abstraktnímu expresionismu, z kterého LeWitt původně vycházel. I přes nesoulad, mezi některými výroky a tvorbou, z větší části jeho umělecká díla konceptuálním principům odpovídají. Nejpodstatnější je myšlenka, kterou nám dílo prezentuje. Myšlenky, obsažené v uměleckých dílech, mají za úkol měnit naše vnímání o světě a přetvářejí náš pohled na okolí a s ním spojené konvence⁴⁹. LeWittovy Cubes a Wall Drawings se zapsaly do světa umění jako díla, která nás přinutila přemýšlet a přehodnotit naše vnímání a přemýšlení o umění.

2.2.2. Joseph Kosuth

V pořadí druhým významným představitelem konceptuálního hnutí je americký umělec *Joseph Kosuth* (*31.1.1945), který vystavuje svá díla od roku 1967⁵⁰ až dosud. Za dobu svého působení na poli umění prošla jeho tvorba několika změnami, které se týkaly především toho, jak Kosuth vnímal definici umění a také samotný proces tvorby uměleckých děl. Ačkoliv Kosutha řadíme mezi konceptuální umělce, jeho současná tvorba obsahuje řadu specifíků, která do tohoto žánru nezapadají.

⁴⁸ MASSMOCA: *Sol LeWitt: A Wall Drawing Retrospective* [online]. 2017. [cit. 2017-02-10]. Dostupné z: <http://massmoca.org/sol-lewitt/>

⁴⁹ Ruský lingvista a strukturalista Roman Jakobson ve své eseji "*Děláme světy jazykem?*" mluví o jazyku jako o jednom ze způsobů, jak vytváříme svět. Jazyk nám má ukázat, že svět může fungovat jinak, má nás vytrhnout z automatizace a na jeho základě si máme vytvořit nové představy o světě. Stejně je tomu u umění. Aktualizuje naše vnímání o světě. Přičemž konceptuální umění se o to snaží prostřednictvím myšlenek, které se snadno převádějí do slov.

⁵⁰ V roce 1967 Kosuth dokončil svá studia na škole School of Visual Arts v New Yorku a v témže roce uspořádal svojí první samostatnou výstavu v newyorském Museum of Normal Art, na jehož založení se Kosuth podílel.

Kosuthova raná tvorba vychází především ze sbírky esejů nesoucí název *Art after Philosophy*⁵¹, kterou napsal v roce 1969 a stala se jednou z nejzákladnějších statí pojednávající o konceptuálním umění. Již z názvu je zřejmé, že umění chápal Kosuth jako něco aktuálního, zatímco filosofii považoval za minulost. Odklon od filosofie byl záležitostí většiny tehdejší společnosti. Během vědecko-technické revoluce došlo totiž k přehodnocení náboženských a filozofických dogmat, což vyvolalo pochyby o jejich celkové důvěryhodnosti. Vystala potřeba stávající filosofii aktualizovat a upravit tak, aby byla adekvátní k reflektování moderní doby. Jednou z variant bylo i její celkové zrušení. Ovšem pokud mělo být filosofii konec, bylo zapotřebí jí něčím nahradit. Podle Kosutha bylo nejvhodnějším zástupcem právě umění. Název *Art after Philosophy* (v překladu *Umění po filosofii*, nebo také *Umění následuje filosofii*) tak není reflexí pouhého autora, ale celkové nálady ve společnosti. O svém stanovisku o konci filosofie pojednává Kosuth v první části své eseje, dále se zabývá funkcí umění, vývojem konceptualismu a na závěr popisuje a komentuje svou vlastní tvorbu.

V textu Kosuth umění definuje pomocí analytické filosofie, kterou uplatňuje v oblasti lingvistiky. Základním požadavkem tohoto přístupu je, aby dílo bylo možné popsat a vnímat prostřednictvím slov, což upozaduje fyzický smyslově vnímatelný objekt a vede k možnosti nekonečného opakování stejných pocitů při vnímání (čtení slov), které k dílu zaujímáme⁵². Důležité je dobrat se podstaty umění pomocí vyslovitelných pojmů, což si klade za cíl dovést recipienty k významu a funkci umělecký děl. Pomocí pojmů odkryjeme myšlenku díla, kterou konceptualisté považují za primární. Vizualita a smyslovost uměleckých děl není podstatná. Za umění se pokládají ideje, které jsou specifickým uměleckým objektem, nacházejícím se v naší mysli⁵³. Krása a dekorativní funkce, jež byly tradičně považovány za podstatné, nejsou nutnými vlastnostmi umění. Vedou akorát k tomu, že se dílo může stát pouhým dekorativním předmětem a pozbyde tak skutečné podstaty umění, která dle konceptuálního umění netkví v jeho estetických kvalitách, nýbrž v jeho nehmotném neviditelném poslání.

⁵¹ KOSUTH, Joseph: *Art after Philosophy and After* : collected writings, 1966-1990. 4th ed. Cambridge, MA; London : MIT Press, 2002.

⁵² SMITH, Roberta: *Conceptual art*. In STANGOS, Nikos. *Concepts of Modern Art, from fauvism to postmodernism*. 3rd ed. London : Thames & Hudson, 1994. s. 259.

⁵³ KOSUTH, Joseph: *Art after Philosophy and After* : collected writings, 1966-1990. 4th ed. Cambridge, MA; London : MIT Press, 2002. s. 3.

Mezi Kosuthova nejznámější díla, která se snaží zprostředkovat myšlenku analýzou jazyka, patří nejrůznější instalace neonových trubek zkroucených do písmen tvořících slovní spojení či celé věty, kterými nám autor zprostředkovává abstraktní informaci, která je obsažena v díle, resp. ve slovech, samotných. Typickým příkladem je např. zelený neonový nápis osmi anglických slov: *Neon Electrical Light English Glass Letters Green Eight*. Jedná se o instalaci, která spadá do Kosuthových *tautologických*⁵⁴ projektů, jež si kladou za cíl prezentovat divákovi nezpochybnitelnou pravdu, která je pravdivá za všech okolností. Dalšími instalacemi uplatňujícími principy tautologie jsou série *Jednoho a tří předmětů* či slovníkové definice různých pojmů. Těmito projekty chce Kosuth co nejvýstižněji a nejpřesněji obsáhnout a předvést jednotlivé objekty, které před recipienta staví. Prezentuje před námi tak daný objekt hned ve třech různých podobách, které ovšem nesou tentýž obsah. Vlastně se snaží vyložit nám objektovou definici v samotném díle, které nám ukazuje. Podíváme-li se na nejznámější sérii objektů nesoucí název *One and Three Chairs (Jedna a Tři Židle)*, uvidíme tři vedle sebe postavené předměty, a sice reálný předmět ve formě dřevěné židle (umístěn uprostřed), fotografie stejného předmětu odpovídající skutečné velikosti předmětu (umístěna vlevo), a fotokopii slovníkové definice daného předmětu (umístěna vpravo)⁵⁵. Někdo by mohl namítat, že si z nás autor utahuje a pochybuje o našem intelektu ve smyslu, že nejsme schopni prezentující objekt např. sami definovat, a tudíž nám on sám musí hned ve třech podobách předmět vyložit. Ovšem Kosuthovi nejde o to, aby dokázal, že je ten "lepší" než divák, který objekty sleduje. Jde mu jen o to, abychom si uvědomili, že můžeme na běžné předměty nahlížet různými způsoby a vždy budou znamenat to samé, jen nám budou předkládány jiným způsobem. Zároveň usiluje o to, abychom si uvědomili, co je v umění nejzásadnější. A sice odkývání a poznávání pravdy, kterou nám nejlépe přibližují slova, která se nacházejí ve sféře abstraktností, v našich myšlenkách. Prostřednictvím třech médií (realita, fotografie, jazyk) nám ve třech formách (reálné vystavení plastického předmětu, fotografie předmětu, psaná slovníková definice předmětu) ukazuje tři náhledy na jednu věc a snaží se tak co nejlépe postihnout podstatu tzv. „židlovosti“. Kosuthovým hlavním záměrem je tedy dokázat fyzickou skutečnost přenést do abstraktní podoby slov, a nahlédnout tak na samotnou myšlenku, která je v díle obsažena, a je v

⁵⁴ Tautologie (z řeckého tautologia, výpověď o témže) je složený výrok, který je za všech okolností bez ohledu na cokoli, vždy logicky pravdivý.

⁵⁵ LIŠKA, Pavel: *Koncepční umění Josepha Kosutha – Art after Philosophy and After*. Výtvarné umění, 1992, roč. 16, č. 1, s. 3.

konceptuálním umění prioritní. Zároveň si myslím, že by mohlo jít o parafrázi Platónovy koncepce forem, kterou známe z jeho slavného *Podobenství o jeskyni*⁵⁶. Hlavní a podstatná je myšlenka (idea), kterou nám dílo prezentuje. Fyzický předmět není důležitý, je to pouhá "náhražka" toho skutečného, co se skrývá v nitru (idea, univerzum, abstrakce), v mysli, nás všech. Umělecké objekty jsou iluzemi (stíny), které nám mohou posloužit jako most k odhalení skutečnosti, k prozření a odhalení pravdy, která se nachází ve světě idejí (v naší mysli). Na tomto příkladu je Kosuthova snaha nahradit filosofii uměním takřka "hmatatelná". Přičemž Kosuth postupuje podobně jako Platón od iluzí (stíny/fotografie), přes reálné předměty vytvořené člověkem (fyzické předměty vrhající stíny/umělecké dílo v podobě židle), až po skutečný svět (svět idejí/ideje= myšlenky).

V 70. letech bylo Kosuthovo umělecké počínání založeno na tzv. *Investigations (Průzkumech)* ve kterých se zaměřuju především na sémantickou kvalitu díla. Toto tvůrčí umělecké období vychází z jeho konceptu nazvaného *Art as Idea as Idea (Umění jako myšlenka jako myšlenka)*, přičemž se snaží přehodnotit předchozí chápání podstaty umění a jeho myšlenky, a právě proto dodává za spojení "*as Idea*" tentýž dodatek značící reformulaci předešlého smýšlení o umění. Posláním umělce je podle Kosutha tvořit význam umění, jehož rozklíčování a dešifrování je úkolem vnímatelů.

Pro *První průzkum*, který se odehrál v letech 1965-1968, zvolil pojmové definice ze slovníku Taurus. Instalace byla velmi strohá a jednoduchá. Jednalo se o černé panely, na kterých byla bílým písmem napsaná slovníková hesla. Panely s textem představovaly znak, význam nesla idea jednotlivých pojmů. Svě následující průzkumy, označující vzestupnými čísly, tedy Druhý průzkum apod., umisťoval Kosuth často do veřejnosti snadno přístupných médií či na místa, se kterými denně přijdeme do styku, jako jsou např. noviny, reklamní poutače, billboardy, dopravní prostředky, plakáty apod. Na nich lidem předkládal např. kategoriální pojmy či úryvky z filosofických knih. Liška tuto činnost, kdy Kosuth čerpá z mimouměleckých oblastí a předkládá je veřejnosti coby umělecká díla, přirovnává k Duchampovým ready-mades. Dochází k upravení kontextu mimouměleckých "objektů"⁵⁷. Do svých průzkumů se Kosuth snažil diváky (recipients) zapojit mnohem více, než tomu bylo u předchozích tautologických projektů. Od diváků vyžadoval myšlenkovou aktivitu, která byla nutnou součástí průzkumů, a bez níž by

⁵⁶ PLATÓN: *Ústava*, VII.kniha, *Obraz jeskyně*, Svoboda, 1993, s. 315-319.

⁵⁷ LIŠKA, Pavel: *Koncepční umění Josepha Kosutha – Art after Philosophy and After*. Výtvarné umění, 1992, roč. 16, č. 1, s. 6.

nebyla díla úplná. V *Osmém průzkumu* figurovala řada osmi hodin označenými písmeny A–H a dvanácti vědeckými publikacemi označenými písmeny A – L. Každé hodiny ukazovaly jiný čas a před každými byla položena jiná literatura. Účastníci průzkumu pak měli za úkol dešifrovat myšlenkový koncept, který jim byl předložen. Pokládali si otázky typu: Jak souvisí čas na hodinách s literaturou, která je před ním postavena? Co ukazuje malá a velká ručička na hodinách? Toto zapojení recipientů do dotváření díla je velmi blízké pojetí autorství v podání Rolanda Barhese. Barthes ve své eseji *Smrt autora*⁵⁸ prosazuje myšlenku, že důležitější, než samotný autor je recipient, který dílo vnímá, jelikož při dokončení díla žije dílo svým vlastním životem, který je založen a formován na základě interpretací, které mu přiřazují recipienti, nikoliv autor.

Kosuthovy průzkumy jsou mnohem více zaměřeny na diváka, než tomu bylo u jeho tautologických projektů. Dochází k tzv. *antropologizaci umění*, kdy staví umělce do pozice antropologa, který pomocí umění mapuje kulturně-spoločenské aktivity, které nás obklopují. Důležitý je kontext, ve kterém dílo vzniklo. Díla z tohoto období jsou tak pro lidi přístupnější a srozumitelnější, neboť se snaží být reflexemi a průvodci společensko-kulturním životem. Tím se Kosuth odklání od svých původních stanovisek a jeho dílo přestává být založeno pouze na "čistotě myšlenky", je vzdálenější konceptuálnímu umění a obsahuje více vizuality, která podléhá estetizaci a nutnosti větší fyzičnosti⁵⁹.

2.2.3. Yves Klein

Posledním umělcem, o kterém se zmíním vzhledem k jeho vlivu na konceptuální umění, je Francouz *Yves Klein* (1928–1962). Ze třech jmenovaných se dožil nejméně let a jako jediný nezažil vznik konceptuálního umění coby nového uměleckého směru, neboť zemřel v roce 1962, tedy pět let předtím, než Sol LeWitt sepsal věty o konceptuálním umění. I přesto ho však zpětně považujeme za konceptuálního umělce, jelikož svou tvorbou a principy, které v ní uplatňoval, do této kategorie jednoduše patří.

⁵⁸ BARTHES, Roland. *Smrt autora*. Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné. Olomouc: Univerzita Palackého, 2006, roč. 10, č. 3.

⁵⁹ V 80. letech 20. století byly konceptuální umění a minimalismus kritizovány za purismus, sterilitu a chladnost, a došlo tak k jejich úpadku, což vedlo k tomu, že se zájem naopak obrátil k tradičním uměleckým technikám. A proto byl Kosuth přinucen do své tvorby zapojit více vizuality a s ní spojené estetizace.

Klein byl členem rosekruciánské mysticko-esoterické společnosti a jeho zájem o nadpřirozený svět se odrazil i v jeho tvorbě. V roce 1957 se mu podařilo namíchat ultramarínovou modř, kterou považoval za barvu, která jako jediná evokuje nejvíce pozitivních asociací. A sice čistotu, svobodu, duchovno či meditaci. Tato barva se posléze stala jeho značkou a nechal si jí patentovat pod názvem *International Klein Bleu (IKM)*. Známé jsou jeho monochromní malby, které se vyznačují tím, že v nich je použita pouze jediná barva (v tomto případě právě jeho IKM)⁶⁰. V roce 1960 použil svou modř pro svůj nejprovokativnější projekt, kterým jsou série obrazů zvané *Antropometrie*, jejichž obsahem jsou obtisky nahých ženských těl. Ženské tělo zde je použito jako živý štětec, přičemž po plátně se modelky vzájemně vláčí, zatímco autor je přítomen pouze duchovně, v barvě a myšlence samotné.

Kleinovo jméno je často skloňováno i ve smyslu *happeningů*⁶¹. Ať už za happening považujeme jeho živou ukázkou tvorby *Antropometrie* před zraky diváků či jeho další experimentální umělecké projekty. Svou tvorbou je ve světě umění považován za provokatéra, ale jeho záměrem bylo především to, aby se prostřednictvím umění co nejvíce přiblížil mystickému univerzu. Můžeme říci, že hledal nadpřirozeno, Platónské ideje, a nebál se využít všech dostupných prostředků, které ho k němu mohly přiblížit. Experimentoval s různými materiály a technikami. Kromě těl obtiskl také rostliny, houby či nechal plátno na pospas nejrůznějším přírodním vlivům jako je např. déšť, vítr nebo oheň⁶². Později Klein dospěl k názoru, že již využil všech dostupných fyzických materiálů a přírodních živlů, které by mu pomohly naplnit jeho umělecký záměr. A tak posunul své hranice ještě dál tím, že uspořádal výstavu *Le Vide (Prázdnost)*⁶³. Své počínání vysvětlil tím, že jeho obrazy se v prostoru nacházejí, ale jsou neviditelné. Cílem bylo diváky přimět k zamyšlení se nad absencí fyzického, nad tím, co pro ně prázdno představuje a při jeho vnímání naleznout jakýsi klid, vnitřní harmonii, a právě ono nadpřirozeno, které ve své tvorbě celou dobu hledal. V souvislosti s touto výstavou vytvořil o dva roky později performance na stejné téma, kterou nazval *Saut dans le Vide (Skok do prázdna)*⁶⁴. Vznikla z ní fotomontáž, kde Klein s rozpaženými rukama skáče z okna na dlažbu. Ve

⁶⁰ JOHANNSEN Rolf H., *Slavné obrazy*, Nakladatelství Slovart, Praha 2004, s. 264.

⁶¹ Inscenované události za účasti umělců a vnímatelů, ale také netradiční umělecké formy a prvky, jejichž záměrem je šokovat a provokovat diváky.

⁶² WALTHER, Ingo F. (ed.), *Umění 20. století*, Taschen a Nakladatelství Slovart, Praha 2011, s. 298.

⁶³ Výstava se uskutečnila v roce 1958 v pařížské galerii Iris Clert a její celý název zněl: *La spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée*.

⁶⁴ *Le Saut dans le Vide* (Skok do prázdna); fotomontáž: Shunk–Kende, performér: Yves Klein, místo Rue Gentil-Bernard, Fontenay-aux-Roses, 1960.

skutečnosti však skočil na podložku, kterou držela skupina lidí. Ovšem ta byla na fotografii odstraněna⁶⁵.

2.2.4. Komparace autorů

Konceptuální přístupy k umění Sola LeWitta, Josepha Kosutha a Yvese Kleina jsou pouhým dílkem komplexnější a mnohem složitější stavebnice celého konceptuálního umění a jeho smýšlení. Pomocí jejich tvorby máme možnost seznámit se pouze s několika pohledy na umění, jimž jako základ posloužily zásady, které označujeme jako *konceptuální*. Jak jsme již zjistili, všichni tři autoři jsou temperamentní individuality, jež se do světa umění zapsaly svým jedinečným uměleckým rukopisem, který zpočátku veřejnost často pohoršoval, a až později získal věhlas a uznání.

Postupem od obecného k určitému byli nejprve všichni tři umělci představeni, poté byla zmapována jejich tvorba, její vývoj a současně představena i některá konkrétní díla, která se jeví jako kontroverzní, inovativní a obohacující svět umění. Nyní se ponořím do celé záležitosti ještě hlouběji, a pokusím se tyto tři vybrané umělecké tendence vzájemně porovnat, analyzovat a najít v nich znaky, které mají podobné nebo naopak odlišné vlastnosti a rysy.

Ke každému probíranému umělci je možné přiřadit pojem, který zastřešuje a nejlépe charakterizuje jeho uměleckou činnost. LeWittově tvorbě nejvíce odpovídá termín *pravidelnost*, Kosuthově *jazyk* a Kleinově *dohovno* či *mystika*. Jelikož v konceptuálním umění je nejdůležitější myšlenka, je pro všechny tři autory zásadní, aby jí divákovi odprezentovali. Rozdíl je však v tom, jaký způsob si pro zprostředkování myšlenky volí. Ačkoliv LeWitt ve svých větách o konceptuálním umění tvrdí, že umělec má být mystik, jehož počínání je iracionální, jeho díla jsou založena na předem rozvrženém plánu, přesných matematických propočtech a geometrii, která je v mnoha případech velmi přesná a pravidelná. Myšlenku prezentuje na základě již předem daných plánů. Typickými příklady, kde se uplatňují, jsou jeho instalace, kde figurují krychle. Naopak Klein, který zemřel ještě dřív, než konceptuální umění spatřilo světlo světa, by LeWittově představě umělce coby mystika odpovídal mnohem více než LeWitt sám. Kleinovo umění je totiž hluboce mystické, snažící se co nejlépe přiblížit něčemu, co nás přesahuje. Univerzu, nadpřirozenu a neviděnému duchovnu. Paradoxně se tato snaha

⁶⁵ Wikipedia, the free encyclopedia: *Yves Klein* [online]. 2017. [cit. 2017-02-10]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Yves_Klein .

nejvíce uplatňuje v jeho vizuální, okem viděné ultramarínové barvě, kterou si nechal patentovat. Kosuth zas svou uměleckou ideu vyjadřoval převážně pomocí jazyka a slovníkových definic předmětů, které chtěl co nejvěrněji a nejúplněji vystihnout. Tvrdil, že umění je založeno na tautologii, jejich vzájemný vztah vyjádřil následovně: „*Umělecké dílo je tautologií v tom, že prezentuje umělcův záměr, tj. vypovídá, že určitý umělecký výtvar je uměním, to znamená, že jde o definici tohoto umění*“⁶⁶.

Všichni tři umělci prosluli především díky nápadům, které ve své tvorbě používali opakovaně. To znamená, že se jim podařilo převést do praxe to, co od konceptualistů vyžaduje LeWitt. A sice vytvořit dobrou myšlenku, která bude znamenat kvalitu díla. Důkazem, že myšlenky, které dílům vnukli, byly dobré, je fakt, že je v různých obměnách a variacích použili ve svých pracích víckrát po sobě. Použitím identických prvků a uplatněním týchž principů si vysloužili nejen věhlas, ale i rozpoznatelnost a snadnější identifikovatelnost, která je pro umělce často velmi důležitá. Stejně jako je *Vincent van Gogh* ihned poznatelný kvůli svým specifickým tahům štětce, je i *Sol LeWitt* znám svými variacemi krychlí či monumentálními *Walls Drawings*, *Joseph Kosuth* svou typickou prezentací předmětů za pomoci slovníkové definice a *Yves Klein* svými kontroverzními modrými otisky ženských těl a posléze i nejrůznějších přírodnin⁶⁷.

V LeWittově tvorbě se proces opakování uplatňuje i jiným způsobem. Netýká se pouze opakovaným použitím stejného způsobu, materiálu, barev, tvaru, prostředku či myšlenky pro vytvoření díla, ale i možnosti kopírování již vytvořených děl zcela jinými autory. K tomu slouží přímo LeWittem sepsané instrukce, které popisují postup a způsob, jakým dílo vytvořil⁶⁸. Stejně jako je člověk, který nikdy nevařil, schopen za pomoci receptu uvařit chutný pokrm v případě, že dodržuje sepsané pokyny, je i člověk, který není profesionálním umělcem, schopen za pomoci návodu vytvořit identické a kvalitní

⁶⁶ KOSUTH, Joseph: *Umění následuje filozofii I-III*, 1969, in: *Minimal and Earth and Concept Art*, 1982, sv. 1, s. 281.

⁶⁷ LeWittova třicátá první věta o konceptuálním umění zní: „*Pokud umělec používá stejnou formu ve více dílech a mění použitý materiál, lze předpokládat, že umělcův koncept se týkal použití materiálu.*“ U Kleinovy tvorby je možné zmínit např. jeho otisky různých předmětů. Forma zůstává stejná (jedná se o otisk nějaké struktury na plátno či papír), ale mění se předmět, jež se barví a následně tiskne (nahá ženská těla x rostliny x přírodní živly - kapky deště apod.)

⁶⁸ Na základě LeWittových instrukcí mohl tak vzniknout unikátní projekt nazvaný: *Sol LeWitt: A Wall Drawing Retrospective*, při němž si studenti umění mohli v uměleckém centru MASS MoCA zkusit namalovat *Walls Drawings* přesně tak, jak je autor. MASS MoCA: *Sol LeWitt: A Wall Drawing Retrospective* [online]. 2008-11-20. [cit. 2017-03-23]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=c4cgB4vJ2XY>

umělecké dílo. Možnost vytvoření identického díla bez fyzické přítomnosti autora, a bez možnosti jeho jakéhokoliv zásahu při jeho tvorbě, se týká i Kleina a jeho otisků nahých ženských těl. Když v roce 1960 vznikalo v pařížské Mezinárodní galerii moderního umění v přímém přenosu dílo nesoucí název *Antropometrie z modrého umění*, nemusel se autor na vytváření díla podílet. Stačilo, že zpovzdálí pozoroval, jak se nahé modelky vzájemně vláčely po plátně a tím otiskly modrou barvu, kterou byly natřeny. Klein byl tak přítomen v pouhé myšlence, jež dívky samy přetvářely ve fyzické umělecké dílo⁶⁹. Také u Kosuthových uměleckých děl je možné díla opakovat. Ovšem na rozdíl od jeho kolegů se toto opakování netýká ve smyslu vytváření stejných fyzických uměleckých děl jinými autory, ale opakování stejných pocitů vnímatelů při opětovném prodlévání u téhož uměleckého díla. Tohoto efektu je docíleno při čtení textu (slovníkových definic), které nesou pravou podstatu a ideu představovaného objektu, a které jsou vždy pravdivé a neměnné.

Dematerializace je vlastnost, která je nejvíce přítomna v Kosuthově díle. Dle něj je základním principem konceptuálního umění porozumění významu, který nesou abstraktní a nehmotná slova. Tvary, barvy a materiály nejsou dle jeho slov důležité⁷⁰. Nehmotnost v Kleinově tvorbě je sama "přítomna" v jeho výstavě Prázdnost, jež posunula hranice toho, co je možné chápat jako umělecké dílo, o velký kus dál. Tímto projektem se snažil Klein postihnout univerzum a duchovno, k němuž znázornění se lepších výrazových prostředků, jež by jej lépe vystihlo, použít nedalo. U LeWitta je nehmotnost patrná u jeho neúplných krychlí, kde vnímatelé sami mají za úkol prostřednictvím své představivosti a znalosti tvaru krychle nepřítomnou část dotvořit.

Ze třech probíraných autorů si jsou více podobní svými uměleckými projevy Sol LeWitt a Joseph Kosuth. Ač každý své myšlenky prezentuje jiným způsobem, jejich díla mají více společných znaků, než je tomu u děl Yvese Kleina, který se nejvíce odlišuje. LeWitt i Kosuth pracují se zkroucenými barevnými pruhy (Walls Drawings x neony), svá díla odlišují pomocí čísel (Walls Drawings x Průzkumy) a v jejich dílech se uplatňuje tautologická logická pravdivost. Yves Klein pracuje spíše s náhodou, jeho práce se tolik neupínají k pravidelnosti (např. působení přírodních vlivů), někdy je sám součástí díla (performance) a názvy děl nerozlišuje pomocí čísel.

⁶⁹ YvesKleinArchives.org: *Yves Klein Archives: Biography* [online]. [cit. 2017-03-23]. Dostupné z: http://www.yveskleinarchives.org/documents/bio_us.html

⁷⁰ GOLDIE, Peter and SCHELLEKENS, Elisabeth: *Who's Afraid of Conceptual Art?: TWO: The Definition and the Thing*, London, New York: 2010, s. 56.

3. Spor vyvolaný konceptuálním uměním

3.1. Stuckismus vs. konceptuální umění (malba x koncept)

Moderní doba znamenala pro společnost nové dějiny a také nové umění. Silná integrace umění s duchovním a společenským řádem se vytratila, dřívější ideály neplatily a umění se stalo naprosto svobodným. Přestaly platit jakékoliv normy a vzory, a tradiční umění se začalo považovat za konzervativní a postrádající inovativní ambice. Rozvolněnost v umělecké tvorbě znamenala však větší produktivitu, kvantitu a zároveň snadnější přístup a šíření mezi veřejnost. Umění tak již nebylo záležitostí elit, ale také obyčejných lidí. Recipienti vnímající umělecká díla se stali konzumenty aktuálních trendů, které nastoluje svět umění v čele s tvořícími umělci. Značnou roli v umělecké kariéře a jejím úspěchu hrají média a s nimi spojená reklama. Umělec s dobrou reklamou je často i úspěšným umělcem. Nezodpovězenou otázkou však zůstává, zda je úspěch, který za reklamou stojí, oprávněný a vytvořené dílo si jej skutečně zaslouží.

Moderní umělecké styly si nárokují rovnoprávný statut s klasickými formami umění a za umění je považováno takřka cokoliv. Již není nutné znát řemeslo a pravidla, kterými se řídilo, ale za podstatnou se považuje provokativní myšlenka, kterou nám dílo představuje. Tato metoda tvorby s důrazem na myšlenku je typická pro konceptuální umělecké formy, které jsou jakýmsi protikladem konzervativních uměleckých forem. Umění je otevřené diskuzi a konfrontaci s obecností, také nad zásadními otázkami, které se snaží odpovědět na to, co považujeme za umělecká díla. Odpovědi na to, co je, a co již není uměleckým dílem se liší jak u obyčejných lidí, tak u uměleckých teoretiků a prakticky neexistuje správná a jednoznačná odpověď.

Reakcí na nepřehlednou situaci ve světě umění se stal vznik stuckistického uměleckého hnutí, které nesouhlasilo s principy „postmoderního umění“. Toto hnutí založili v roce 1999 britští malíři Billy Childish a Charles Thomson⁷¹. Název Stuckismus byl odvozen z anglického slova *stuck*, jež se překládá jako uvíznutí či zaseknutí⁷². Tímto slovem označila konceptuální umělkyně Tracey Emin malby svého bývalého milence a zároveň otce hnutí Billyho Childishe. Demonstrovala tím určitou neschopnost výtvarníků

⁷¹ JANÁS, Robert: *Stuckismus – malířské hnutí internetového věku*. In *Art & Antiques*. 2005, č. 9, s. 106.

⁷² HARAŠIMOVÁ, Erna; MOKRÁ, Rita aj. *Anglicko-český, česko-anglický slovník*. Ottovo nakl. 2009, s. 391.

otevřít se novým výtvarným metodám, zaseknutí vůči vývoji, novým myšlenkám a přešlapování na jednom a tom samém místě. Hlavním terčem stuckistické kritiky vůči postmodernímu umění byl vliv peněz, galerií, šíření nehodnotných uměleckých děl a samoúčelné překračování hranic vedoucí k vyprazdňování duchovní podstaty umění.

Stuckisté jsou zastánci klasického výtvarného umění a malbu chápou jako řemeslo jež je základním sebevyjádřením umělce. Zatímco konceptualistům nesejde na kvalitách předloženého uměleckého díla, nýbrž na konceptu, na jehož základech dílo stojí. Stuckistické hnutí je vůči konceptualismu vyhraněno jasnou preferencí malby, kde není přesně určeno, co se má zobrazovat, ale důraz je kladen na malbu jako takovou. Zatímco konceptuální umění staví svůj koncept na vizuálním umění, které představují nejrůznější (často minimalistické) instalace a objekty jež byly za umění prohlášeny kritikou uznávaným výtvarníkem⁷³. Vznikl tak ostrý spor mezi konceptuálním uměním a stuckistickým hnutím, kde proti sobě stojí dvě protichůdné umělecké tendence. A sice již zmíněná malba vs. koncept, ale také estetika vs. neestetika, kdy se často stává, že uznávaným uměleckým dílem se stávají objekty, které nemusí být považovány za umělecky hodnotné.

Ačkoliv stuckistické hnutí pojí obecné rysy, které jsou pro stuckismus charakteristické (jako jsou figurální obrazy, výrazná barevnost, expresivita, zřetelné linie obrysů, často používané groteskní náměty), mezi jednotlivými umělci uvnitř hnutí existuje stylová pluralita a každý z nich přistupuje k tvorbě svým vlastním individuálním způsobem⁷⁴. Důležité je uvědomit si, že umělce spojuje především lpění na klasické umělecké formě, tedy na malbě, kdežto konceptualismus experimentuje a své náměty realizuje v netradičních, inovativních formách.

Úkol obhájit tradiční principy malby v konzervativní Velké Británii nebyl nikterak těžký. Dvojice zakladatelů hnutí sepsala rozsáhlý *Manifest stuckismu*⁷⁵ a posléze byly zřízeny internetové stránky, s jejichž pomocí se stuckistické umělecké hnutí stalo jedním z nejrychleji šířících se směrů⁷⁶. Během téměř dvaceti let jeho existence se rozšířilo do padesáti zemí světa včetně České republiky⁷⁷. Britové se tak zuby nehty bránili nástupu avantgardy a až do 80. let jim byl pojem jako koncept zcela cizí.

⁷³ JANÁS, Robert. Stuckismus – malířské hnutí internetového věku. In *Art & Antiques*. 2005, č. 9, s. 106.

⁷⁴ Tamtéž, s. 107.

⁷⁵ CHILDISH, Billy; THOMSON, Charles. *The Stuckists* [online]. 1999, [cit. 2017-11-12]. Dostupné z: <http://www.stuckism.com/stuckistmanifesto.html#manifest>.

⁷⁶ JANÁS, Robert. Stuckismus – malířské hnutí internetového věku. In *Art & Antiques*. 2005, č. 9, s. 106.

⁷⁷ MARKOVÁ, Silvie; ČUNDERLÍKOVÁ, Lucie. *Zakladatel Stuckismu Charles Thomson v Praze osobně zahájí svou výstavu* [online]. 14. 9. 2015, [cit. 2017-11-12]. Dostupné z:

Vznikem *brit artu*⁷⁸ v čele s Damienem Hirstem se však situace změnila. Prestižní Turnerovy ceny začali získávat umělci z řad konceptualistů a figurální malba získala nálepku konzervativního výtvarného projevu, jež má sice ve společnosti etablované místo, ale své vývojové perspektivy má do budoucna prakticky vyčerpané. V čele aktuálních vývojových trendů tedy stálo postmoderní umění, zatímco tradiční umělecká hnutí stála v pozadí jeho stínu. Stuckisté však nezůstali pozadu a na protest proti „utlačování“ umělců prosazujících klasické umělecké formy, začali každoročně během Turnerovy ceny pořádat demonstrace přímo před budovou Tate Britain. Zároveň založili vlastní uměleckou soutěž s provokativním názvem Skutečná Turnerova cena, v níž figurovaly obrazy, které jsou v prestižní Turnerově ceně upozadovány⁷⁹.

V roce 2004 proběhla v liverpoolské Walter Gallery stuckistická výstava, která byla pro pozici hnutí ve světě umění velmi důležitá a zajistila mu tak své čestné a plnohodnotné místo v dějinách britského umění.

I přesto, že stuckisté založili své hnutí na myšlence posílení pozice malby a snaze udržet její místo mezi současným uměním, nedokázali se ubránit rozšíření i mezi ostatní umělecké projevy. Mezi členy hnutí tedy již nebyli pouze malíři, ale také fotografové či filmaři. Čas ukázal, že chce-li stuckismus konkurovat konceptualismu, je třeba, aby upustil od svých původních zásad a rozšířil pole svého působení. Malba je však nadále dominantním uměleckým prostředkem, kterému nejde o zabránění nástupu nových výtvarných trendů, ale snaží se hledat soudobé způsoby vyjádření v klasických formách⁸⁰.

Představitelé hnutí poukazují na to, že malba je progresivním výtvarným projevem, který je schopen vyjadřovat myšlenky stejně efektivně jako poválečné umění. Nástup moderních uměleckých prostředků neznamená konec malířství, které je považováno za nejtradičnější umělecké vyjádření. A ačkoliv je malířství svým způsobem „zastaralou“ technikou, je vysoce ceněné a vždy bude jistější investice do maleb než do nicneříkajících instalací současných inovativních uměleckých forem. Možná až v době, kdy budou mít nové formy umění stejně dlouhou tradici jako malba v současnosti, stane se investice do tohoto umění jistější. Pravdou však je, že malba nezanikne a moderní umění v čele s konceptualismem jí nikdy, co se tradice týče, nebude rovno. Možné by to

<http://www.ceskenovinky.eu/2015/09/14/zakladatel-stuckismu-charles-thomson-v-praze-osobne-zahaji-svou-vystavu/> -> Významnými českými malíři tohoto hnutí jsou např: Jaroslav Valečka či Jiří Hauschka.

⁷⁸ *Brit art* je konceptuální hnutí ve Velké Británii korespondující s konceptuálním uměním.

⁷⁹ JANÁS, Robert. Stuckismus –malířské hnutí internetového věku. In *Art & Antiques*. 2005, č. 9, s. 106-108.

⁸⁰ Tamtéž, s. 109.

bylo jediné v případě, že by se vrátil čas a malířství by vzniklo současně s konceptuálním uměním. Což je ovšem nerealistická představa, která výlučné místo malířství ve světě umění nijak neohrožuje.

3.1.1. Manifest

V témže roce, kdy byl stuckismus založen, byl také sepsán jeho první manifest, který obsahuje dvacet bodů, ve kterých jsou popsány principy, nimiž se umělecké hnutí řídí.

Hned v úvodu jako podtitul hlavního nadpisu (čili Manifest stuckismu) vsadili Billy Childish a Charles Thomson na citát, jež se následně zasloužil o název celého hnutí. Tracy Emen v něm, o tehdy ještě nepojmenovaném výtvarném vyobrazení jejího tehdejšího milence, hovoří následovně: „*Tvoje obrazy jsou zaseknuté! Ty jsi zaseknutý! Zaseknutý! Zaseknutý! Zaseknutý!*“⁸¹

Stuckismus vznikl jako umělecké hnutí, kterému nebylo lhostejné, jakým způsobem se ztrácelo postavení malby v umění. Jako jeden z hlavních důvodů, proč tomu tak bylo, označili představitelé hnutí konceptuální umění. V manifestu je toto vyhranění vůči konceptuálnímu umění exaktně doloženo ještě před výčtem celého stuckistého prohlášení.

Nejkontroverznější a zároveň nejzásadnější větou manifestu je věta: „*Umělec, který nemaluje, není umělec.*“⁸² Malba, kterou stuckisté prosazují, je autentická a snaží se o kompatibilitu, vzájemné propojení všech složek, které se mohou v díle objevit (vědomí a nevědomí, myšlenek a emocí, soukromí a veřejnosti, hmotného a duchovního), kde není žádný z aspektů upřednostňován či naopak upozadován. Zatímco v moderním vizuálním umění bývá často určitá vlastnost zveličována na úkor těch ostatních. Tím dochází ke zkreslené představě o díle, k ochuzení recipientů vnímat dílo z více pohledů, a k předložení nereálné zkušenosti.

Ohrazují se také proti komerčnímu vykořisťování a vyprazdňování umění jehož záměrem je především úspěch umělce, který jde ruku v ruce s posílením jeho osobního ega i zvýšením finančního konta. Konceptualisté jsou viděni jako kariéristi, kteří se bojí neúspěchu, nechtějí si jej připustit a více než na výsledku jejich tvorby (tzn. na

⁸¹ CHILDISH, Billy, THOMSON, Charles. *The Stuckists* [online]. 1999, [cit. 2018-08-02]. Dostupné z: <<http://www.stuckism.com/stuckistmanifesto.html#manifest>> (Překlad Lucie Radová)

⁸² Tamtéž (překlad Lucie Radová).

uměleckých dílech jako takových) jim záleží na tom, co za ně získají. Kdežto stuckistům dle jejich slov nezáleží na výdělku, jsou to především amatéři, kteří se činnosti věnují hlavně proto, že jsou zapálení pro věc a proces malování vnímají jako zábavu, která podporuje jejich kreativitu a rozvoj. Stuckisté staví svoje tvrzení na lidskosti a určité skromnosti, což je jasně vidět např. na větě: „*Úspěchem pro stuckistu je, že když ráno vstane z postele, tak maluje.*“⁸³

Konceptuální umění chce být za každou cenu originální a šokující, což může vést k povrchnosti, nihilismu a ironii. Stuckisté se snaží do malby vtisknout své vnitřní pocity a autentické zkušenosti, jejichž záměrem není ohromení publika „žhavou novinkou“, ale vyobrazení skutečnosti. A tak staví realismus proti abstrakci, jasný obsah proti nicneříkající prázdnosti, humor proti vtipnosti, přirozenost proti umělosti, malování proti samolibosti.

Další částí manifestu je kritika uměleckých škol jejichž systém považují za byrokratický a příliš zaměřený na finance. Spolu s pluralitou a demokracií je pro Stuckisty prioritou talent, který však může být považován za subjektivní kategorii, což je slabinou v celém jejich projektu, neboť Stuckistou se může stát jakýkoliv malíř, bez ohledu na to, zda je vlastníkem titulu⁸⁴.

Ostatní publikované manifesty, které jsou vyvěšené na oficiálních webových stránkách stuckistů, popisují, proč podle nich dnešní umění není uměním, dále kritizují sběratele a kritiky umění. Stuckisté mají neustálou potřebu bojovat s uměleckými hnutími, se kterými nesouhlasí. Na popud jakési umělecké „nevraživosti“ vznikli, na tomto boji založili celé své hnutí a pod touto nálepkou existují dodnes.

⁸³ Tamtéž (překlad Lucie Radová).

⁸⁴ Tamtéž.

4. Filosofie

4.1. Blízkost konceptuálního umění a filosofie

V této kapitole mi bude hlavním zdrojem kniha Petera Goldieho a Elisabeth Schellekens nazvaná *Philosophy and conceptual art*⁸⁵. Pro konceptuální umění je typická myšlenka, která je velmi těsně spjata s filosofií. Dochází k dematerializaci uměleckého předmětu s důrazem na jeho kognitivní hodnotu. Umělecká činnost tak splývá s činností intelektuální a vzdaluje se řemeslu, jehož nutnou součástí je fyzický předmět.

Knihy je souborem studií sepsanými analytickými filosofi, ve kterých se snaží odpovědět na otázky týkající se charakteru konceptuálního umění, absence estetické hodnoty u těchto děl, získání znalostí a porozumění skrze konceptuální umění a jak bychom měli konceptuální umění oceňovat⁸⁶. Základními vlastnostmi konceptuálního umění jsou: sebereflexivita a ironie, odpor vůči tradičnímu pojmu umění, antimedialnost a dematerializace díla. Všechny tyto rysy v nás vyvolávají otázky, na které chceme znát odpovědi. Pohybujeme se tak na poli filosofie, kde se snažíme dobrat závěru, který nám však nemusí zaručit uspokojivou odpověď. V tomto smyslu konceptualismus povyšuje status umění a činí jej rovnocenným s filosofií.

V kapitole zabývající se vnímáním konceptuálního umění zmiňuje Peter Lamarque dílo, které představuje fotografii člověka nesoucího podnosy se sendviči, na kterých je umístěn nápis: "*Toto není umění samo o sobě, ale prostředek k jeho vytvoření*". Nabízí se otázka, jestli to, co sledujeme, je, nebo není umělecké dílo, když jeho součástí je tvrzení, které jasně říká, že není. Přičemž lidé znalí konceptuálního umění ihned zbystří a povšimnou si rysů, které jsou charakteristické pro tento druh velmi specifického umění. A sice, nápis, který často díla tohoto typu doprovází a autoreferenční vtip jež odkazuje k sobě samému⁸⁷.

Podle Lemarqu je k ocenění díla nutné pochopit, co znamená, znát jeho podmínky a identitu, čehož se dobereme skrze jeho vnímání. V souvislosti s tím si také pokládá otázku, zda může existovat umění, které nelze vnímat? Tvrdí, že např. u literárního díla vnímáme prostřednictvím smyslů text ovšem nikoliv dílo jako takové.

⁸⁵ GOLDIE, Peter and SCHELLEKENS, Elisabeth.: *Philosophy and conceptual art*. Oxford : Clarendon Press, 2007.

⁸⁶ Tamtéž, s. 1.

⁸⁷ LAMANQUE, P.: *On Perceiving Conceptual Art*, In: GOLDIE, P. ; SCHELLEKENS E. *Philosophy and conceptual art*. Repr. Oxford: Oxford University Press, 2009, s. 3.

Podobně je tomu i v případě filmů, kde primárně vnímáme jednotlivé scény filmu a dílo jako celek nám v tu chvíli uniká⁸⁸.

K tomu, abychom byli schopni ocenit konceptuální umění, je nutné pochopit jeho podstatu a to, jakým způsobem se k němu máme postavit. Zásadní otázkou tedy je: jakým způsobem máme tento druh umění oceňovat, v případě, že mu chybí materiální objekt jako médium? Jaká kritéria máme uplatňovat u jeho hodnocení? Mnoho lidí se ke konceptualismu staví skepticky a není schopno jej ocenit. Lidé mají tendenci srovnávat ho s tradičním výtvarným uměním, které má zcela jiné atributy, poslání, cíle, a proto by od něj měli mít i jiné očekávání, aby předešli zklamání. Konceptuální umění nezprostředkovává estetický zážitek jako umění konzervativní. Je nutné si tento fakt uvědomit a ke konceptualismu zaujmout zcela jiný postoj. K ocenění tohoto typu umění je nutné vědět, co nám nabízí, když ne estetické potěšení, jež zakoušíme při vnímání vlastností výtvarných uměleckých děl.

Nejčastějším selháním při oceňování konceptuálního umění je uplatnění stejných postupů hodnocení jako u umění tradičního. Podobnost k tomuto tvrzení spatřuji v názoru Dominica McIvera Lopese, který má za to, že k selhávání při oceňování konceptuálního umění dochází především kvůli jeho nesprávnému zařazení do kategorie plastického umění⁸⁹. Mylné zařazení umění je pak důsledkem zklamání při jeho oceňování čili hodnocení, kdy není možné uplatnit stejná hodnotící kritéria jako se využívají při hodnocení plastického umění, a i přesto se užívají. Konceptuální umění je považováno za plastické i kvůli způsobu jeho prezentace v galeriích, kdy je často považováno za instalaci, jež je obohacena o popis. Podle McIvera Lopese mají velkou zásluhu za chybném zařazení konceptuálních uměleckých děl tedy i kurátoři, kritici či historici a coby osoby s vyšší kompetencí souzení o díle matou i návštěvníky galerií⁹⁰.

Z toho plyne, že recipienti mají nějaké zažité představy o díle a o tom, jaké pocity by v nich mělo vyvolávat, a když se nic z toho nenaplní, jsou z toho zklamaní a svým způsobem také zmatení. Nejistotu vyvolává nejen neobvyklá vizuální podoba, se kterou nemají zkušenost, ale také schopnost zařazení díla do určité kategorie. Často tak dochází k nepochopení konceptuálního umění, kdy diváci nevědí, jak k dílu přistoupit, na co se v

⁸⁸ Tamtéž, s. 5-6.

⁸⁹ MCLEVER LOPES, D.: *Conceptual Art Is Not What It Seems*, In: GOLDIE, P. ; SCHELLEKENS E. *Philosophy and conceptual art*. Repr. Oxford: Oxford University Press, 2009, s. 249.

⁹⁰ Tamtéž, s. 250.

něm zaměřit a v neposlední řadě co od něj očekávat⁹¹. Na dílo tak uplatňují kritéria, která pro něj neplatí a z toho důvodu má pak dílo neprávem přiřazenou negativní reakci.

Určit postup při oceňování konceptuálního umění je velmi náročné, ne-li nemožné. Může za to variabilita přístupů k tvorbě a absence hmoty, kdy se často dílo zakouší teď a tady v jedinečném a prchavém okamžiku⁹². Goldie a Schellekens správně podotýkají, že umělecký artefakt je primárně intelektuální povahy a estetická funkce stojí v pozadí a předmět již nehodnotíme na základě jeho vizuality a z toho pramenících estetických vlastností. Jako vhodný příklad uvádí dvojice počátky konceptualismu, které spatřují v ready-mades⁹³. Zde nehodnotíme vlastnosti pisoáru, ale přemítáme nad novým kontextem daného předmětu, do kterého byl vystavením v galerii uvržen. Ačkoliv se v tomto případě jedná o předmět s fyzickými vlastnosti, zaměřujeme se u něj na to, co je oku skryté. A to na zprostředkované ideje, které nejsou tak snadno přístupné jako je tomu v případě tradičního umění.

Dejme tomu, že se nám podaří zařadit umělecké dílo správně do kategorie konceptuálního umění. Za příklad můžeme použít nejčastěji používaný a výše již zmíněný Duchampův Pisoár. Stojíme před ním a víme, že se jedná o ready-mades, který v kontextu dnešní doby řadíme do konceptualismu. Nyní je na nás, abychom jej ocenili a určili verdikt našeho hodnocení. Jakým způsobem jej budeme hodnotit? Čeho si na něm budeme všimnout? Nebudou to jeho fyzické vlastnosti, jeho barva a tvary, nýbrž jeho neviditelné poslání a obsah, který nám tím, že zde před námi stojí, zprostředkovává. Pokládáme si tedy nejzákladnější filosofickou otázku, která zní: Proč? Předmětem hodnocení se stává idea, jejímž úkolem není předat nám estetické potěšení, ale nutí nás zamyslet se nad situací, nad kterou bychom se sami od sebe nikdy nepozastavovali. Když ovšem cílem ideje není vzbudit v nás estetickou libost jež je možné hodnotit na určité stupnici, tak jakým způsobem ji máme posuzovat? Lze mezi sebou srovnávat dobré a špatné myšlenky? Mohou být myšlenky krásné a ošklivé stejně jako tradiční výtvarná díla?

Gregory Currie představuje jeden z možných způsobů, jakým lze ke konceptuálnímu umění přistoupit, a který nám také usnadní a přiblíží jeho možnosti

⁹¹ Tamtéž, s. 253.

⁹² Zde narážím na umělecké projevy, které známe pod pojmy *performance*, *happenings* či *eventy*. Samozřejmě si z nich můžeme opatřit např. videozáznamy, ale v takovém případě se již nejedná o přímé zakoušení umění, ale jde o méně autentický a zprostředkovaný a zkrácený zážitek.

⁹³ GOLDIE, Peter and SCHELLEKENS Elisabeth: *Who's afraid of conceptual art?* London: Routledge, 2010, s. 43.

oceňování. Jelikož vizualita je v tomto uměleckém hnutí podružná, je nutné zaměřit se na vyprávění příběhu, který nám autor vypráví prostřednictvím předloženého uměleckého díla a tím se snaží postihnout jeho skutečnou *povahu*⁹⁴. Myšlenky, které se v konceptuálním umění vyskytují, jsou narativního charakteru a prostřednictvím slov nám sdělují určitý obsah⁹⁵.

Ovšem Currie uznává, že samotný příběh konkrétního díla není vždy dostatečný, že se neobejdeme bez znalostí teorie a je třeba brát na ní zřetel. Konceptualismus tak stojí na pomezí praxe a teorie. Teorie nám umožňuje vysvětlovat možné změny v interpretaci díla (tzn. usnadňuje nám orientaci v praxi), charakter současné podoby umění ovlivňuje také celkový umělecko-historický vývoj hnutí⁹⁶. Klíčem k pochopení konceptuálního umění nám tedy je znalost historie, která nám odkryje hlubší souvislosti, náš příběh se rozšíří a hermeneutický kruh porozumění se opět pozmění.

Vlastnosti umění jako je např. krása, není možné generalizovat. A tak snažíme-li se ocenit konceptuální dílo, nezaměřujeme se na dílčí vlastnosti, ale vnímáme ho jako celek, u kterého sledujeme především jeho kontext, jak zapadá do historie umění, proč je vystaveno právě zde apod. Když toto všechno u oceňování zohledníme, zjistíme, že hodnotit příběh artefaktu je velmi náročné, a že zde nejde o stejný způsob hodnocení jako u klasického umění, ale že spíše prostřednictvím konceptuálního umění aktualizujeme naši zkušenost se světem díky zajímavému a dosud nepoznanému příběhu, který nám dílo vypovědělo.

Ačkoliv vzhled díla je u konceptualismu k pochopení významu často irelevantní, nestačí nám pouze jeho slovní popis. "Příběh díla" vyprávíme pomocí slov, k lepšímu pochopení se obracíme do historie a zároveň jej vnímáme našimi smysly. Sám Currie poznamenává: „*Umělecká díla jsou určena k tomu, aby se na ně dívalo.*“⁹⁷ Jako příklad uvádí Currie dílo Bruce Naumana *One Hundred Live and Die*, ve kterém hlavní roli hrají sice slova, ale pouze jejich přečtením bychom byli ochuzeni o možnost vidět způsob, jakým umělec svou myšlenku vizualizoval, a jakou jí dal fyzickou formu. V případě zmíněného díla dal Nauman písmenům podobu skleněných barevných neonových

⁹⁴ Otázka po povaze umění odlišuje konceptuální umění od tradičního umění. I přes danou odlišnost však dokážeme určit daným předmětům statut uměleckého díla.

⁹⁵ CURRIE, GREGORY: *Visual Conceptual art*, In: GOLDIE, P. ; SCHELLEKENS E. *Philosophy and conceptual art*. Repr. Oxford: Oxford University Press, 2009, s. 34.

⁹⁶ Tamtéž, s. 34.

⁹⁷ Tamtéž, s. 36 (překlad Lucie Radová).

trubek⁹⁸. Vidět dílo v tváři v tvář nám umožní zhmotnění autorovy myšlenky, ovšem neznamená to, že nám zkušenost s dílem zaručí, že mu také porozumíme. Vzhled díla se snažíme i při jeho zakoušení nechat vědomě stranou jeho chápání. Důležité je uvědomit si, že dívání se na konceptuální umělecké dílo neznamená, že by kvůli tomu došlo ke zhroucení celého konceptualismu. Greenberg se ve své teorii výtvarného umění vyjadřuje k vnímání umění pomocí zraku jako k umožnění optického přístupu k dílu, ovšem vizuální podoba díla není odrazem samotných myšlenek a představ, které nám dílo prostředkuje⁹⁹.

Smyslové vnímání konceptuálního umění je odděleno od jeho významu, (ten se skrývá za „fyzickým předmětem“, v naší mysli) ale přesto by mělo u každého uměleckého díla proběhnout. Samotné myšlenky je možné popsat pouhými slovy, ale k postihnutí díla jako celku by se to jevilo jako nedostačující. Navíc umění, jehož povaha nespočívá v úplné dematerializaci, je k přímému kontaktu s recipientem záměrně stvořeno. Konceptuální umělecké dílo může mít fyzickou podobu jejíž součástí bývají často slova, ale k jejich porozumění je nutné se od díla odklonit do své vlastní mysli, popasovat se s přijímanou myšlenkou a jejím pochopením aktualizovat svůj celkový pohled na svět. Co se týče oceňování tohoto druhu umění, mohli bychom na základě předchozích tvrzení říci, že se nejedná o hodnocení "krásy myšlenek", ale o hodnocení toho, jak moc nám "příběh uměleckého díla" dokázal poupravit náš pohled na svět. Konceptualismus aktualizuje naše představy o světě, a pokud to nedělá, pak není tím, za co se vydává.

⁹⁸ Dílo stejného typu představuje také dílo Josepha Kosutha nazvané Neon Electrical Light English Glass Letters Green Eight, o kterém se podrobněji zmiňuji v kapitole věnující se J. Kosuthovi.

⁹⁹ Tamtéž, s. 36-37.

Závěr

Cílem mé bakalářské práce bylo představit konceptualismus ve vizuálním umění a pokusit se odpovědět na kontroverzní otázky, které si při jeho vnímání často pokládáme. Ukázalo se, že definovat tento druh umění je velice problematické, a to především kvůli odlišným přístupům k tvorbě různých autorů a také vzhledem k vývoji celého hnutí. Hlavním zdrojem pro charakteristiku konceptualismu byl oficiální manifest konceptuálního umění sepsaný Solem LeWittem. Na otázky, jež nás v souvislosti s konceptualismem napadají, neexistují jednoznačné odpovědi a často nad jejich správností polemizujeme až filosofujeme, žádná z nich tak nemůže být považována za chybnou. Ačkoliv je pro vnímatele konceptuálního umění často neuchopitelné, zejména v západním uměleckém světě má vysoké postavení a konceptuální umělci se stávají držiteli řady významných ocenění. Přičemž úspěch konceptualismu je přisuzován jak jeho kontroverznosti, tak inovativním myšlenkám, které reprezentuje.

Význačnost myšlenky u ready-mades Marcela Duchampa se ukázala jako hlavní faktor pro vznik konceptuálního uměleckého hnutí. Ready-mades jako předměty, u kterých nezáleží na materiálním zpracování, ale na kontextu, nehmotném poslání a především pak na novém pohledu na daný předmět, se staly primární inspirací pro konceptuální umění, ve kterém je myšlenka jeho nejdůležitějším atributem.

U přirovnání konceptuálního uměleckého přístupu a Šklovského metodou ozvláštnění jsem došla k závěru, že konceptuální uměleckou tvorbu lze přirovnat k jazyku poezie, ve které se tato metoda uplatňuje. Vizuální konceptuální umění stejně jako poezie představuje skutečnost skrze nové nazírání na věci a svět kolem nás, čímž dochází k aktualizaci našich zažitých zkušeností pomocí metody ozvláštnění. Následně jsem tuto metodu zkoumala na tvorbě třech významných konceptuálních umělců, z nichž každý prezentuje myšlenku díla odlišným způsobem, ovšem v závislosti na konceptuálních principech.

Poté, co jsem představila autory z řad konceptuálního umění, jsem se přesunula k Stuckistickému uměleckému hnutí, které naopak konceptualismus neuznává a ostře ho kritizuje. Stuckisté bojují především o udržení pozice malby ve světě umění a nelíbí se jim, že jí konceptualismus upozaďuje a není pro něj podstatná. Ze souboje mezi těmito uměleckými přístupy nakonec nevzešel vítěz ani poražený. Malířství vždycky bude nejzákladnějším výtvarným projevem bez ohledu na inovativní formy moderních uměleckých hnutí, ale stejně tak se nezastaví čas a budou tak vznikat neustále další a další

umělecká díla, která se budou čím dál více odchýlovat od tradičního umění, které stuckisté prosazují. Do budoucna bude jistě zajímavé sledovat, jakým směrem se budou obě umělecké tendence dále ubírat, zda se budou nadále řídit svými představami o tvorbě umění či se od svých původních stanovisek odchýlí nebo od nich časem zcela upustí. Zároveň by bylo zajímavé zabývat se i konkrétními autory z řad stuckistického hnutí, všimnout si vývoje jejich tvorby a to, jakým způsobem se snaží pozici malby udržet.

Celou práci jsem zakončila pohledem na konceptuální umění filosofickou optikou. Dospěla jsem k názoru, že konceptualismus je více než uměním vizuálním, uměním intelektuálním. Myšlenka je ve filosofii vyjádření odpovědi na otázku, na kterou se ptáme. Konceptuální umění je myšlenkou, tzn. odpovědí, reakcí umělce na nějakou zkušenost, kterou považujeme za otázku. Přeneseně je tedy konceptuální umělec filosof, který se snaží prostřednictvím umění odpovídat na otázky o světě. Oceňování a interpretace konceptuálního umění je tak výzvou pro nás všechny. Důležité je pochopit podstatu tohoto umění, přestat ho srovnávat s uměním tradičním a otevřeně přijmout, že po střetnutí s ním dojde k aktualizaci našeho pohledu na svět, což znamená, že dojde k celkové změně nás samých.

Seznam použitých zdrojů

Tištěné zdroje

- BARTHES, Roland: *Smrt autora*. Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné. Olomouc: Univerzita Palackého, 2006, roč. 10.
- DICKIE, George: *Co je umění?: Institucionální analýza*, přel. Ota Gál, Aluze, číslo 2, 2008.
- ELGER, Dietmar: *Dadaismus*. 1.vyd., Praha: Taschen/Slovart, 2005.
- FLYNT, Henry: *Essay: Concept Art*.(1961) In: La Monte Young (ed.): *An Anthology*, 1963.
- FOSTER, Hal & KRAUSSOVÁ, Rosalind & BOIS, Yve-Alain & BUCHLOH, Benjamin: 1968. *Umění po roce 1900: Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha: Slovart, 2007.
- GOLDIE, Peter and SCHELLEKENS, Elisabeth.: *Philosophy and conceptual art*. Oxford : Clarendon Press, 2007.
- GOLDIE, Peter and SCHELLEKENS, Elisabeth: *Who's Afraid of Conceptual Art?*, London, New York: 2010.
- GRYGAR, Štěpán: *Konceptuální umění a fotografie*. 1. vyd. Praha : Akademie múzických umění, Fakulta filmová a televizní, Katedra fotografie, 2004.
- HARAKSIMOVÁ, Erna; MOKRÁ, Rita aj.: *Anglicko-český, česko-anglický slovník*. Ottovo nakl. 2009.
- CHALUPECKÝ, Jindřich: *Na hranicích umění*. Praha: Prostor/Arkýř. 1990.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *Úděl umělce: Duchampovské meditace*. 1. vyd. Praha: Torst, 1998.
- CHILDISH, Billy and THOMSON, Charles: *The Stuckists*, 1999.
- JANÁS, Robert: *Stuckismus – malířské hnutí internetového věku*. In *Art & Antiques*. 2005, č. 9.
- JOHANNSEN Rolf H.: *Slavné obrazy*, Nakladatelství Slovart, Praha 2004.
- KANT, Immanuel: *Kritika soudnosti*, Praha: Odeon, 1975.
- KOSUTH, Joseph: *Art after Philosophy and After : collected writings, 1966-1990*. 4th ed. Cambridge, MA ; London : MIT Press, 2002.
- KULKA, T.: *Umění a kýč*. Praha: Torst, 2000.
- LEWITT Sol: *Paragraphs on Conceptual Art*, Artforum, 1967.
- LIŠKA, Pavel: *Konceptní umění Josepha Kosutha – Art after Philosophy and After*. Výtvarné umění, 1992, roč. 16, č. 1.
- PLATÓN: *Ústava*, VII.kniha, *Obraz jeskyně*, Svoboda, 1993.

SMITH, Roberta: *Conceptual art*. In STANGOS, Nikos. Concepts of Modern Art, from fauvism to postmodernism. 3rd ed. London : Thames & Hudson, 1994.

WALTHER, Ingo F. (ed.), *Umění 20. století*, Taschen a Nakladatelství Slovart, Praha 2011.

Internetové zdroje

BARTLOVÁ, Milena: *Jak vysvětlit obrazy mrtvému zajíci* (*). Arttalk [online]. 2013.[cit. 2016-01-17]. Dostupné z: http://arttalk.cz/2013/11/20/in_margine-cjch-special/ .

Damien Hirst at Tate Modern | FT Arts. In: Youtube [online]. 10.04.2012 [cit. 2016-01-28]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=sRdpV7GqtrA> .

GLENN, Martina: *Konceptuální umění - Věty o konceptuálním umění - Sol LeWitt*. Artmuseum [online]. 2009. [cit. 2017-02-05]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=75 .

CHILDISH, Billy; THOMSON, Charles. *The Stuckists* [online]. 1999, [cit. 2017-11-12]. Dostupné z: <http://www.stuckism.com/stuckistmanifesto.html#manifest> .

KNIGHT, Christopher: *Sol LeWitt, 78; sculptor and muralist changed art* [online]. Los Angeles: Los Angeles Times, 2007-04-10, [cit. 2017-02-11]. Dostupné z: <http://articles.latimes.com/2007/apr/10/local/me-lewitt10> .

MACBA.CAT: *John Baldessari "Baldessari sings Lewitt", 1972* [online]. 2010-03-11. [cit. 2017-02-05]. Dostupné z: <http://www.macba.cat/en/video-baldessari-sings-lewitt> .

MARKOVÁ, Silvie; ČUNDERLÍKOVÁ, Lucie. *Zakladatel Stuckismu Charles Thomson v Praze osobně zahájí svou výstavu* [online]. 14. 9. 2015, [cit. 2017-11-12]. Dostupné z: <http://www.ceskenovinky.eu/2015/09/14/zakladatel-stuckismu-charles-thomson-v-praze-osobne-zahaji-svou-vystavu/> .

MASS MOCA: *Wall Drawing 462* [online]. 2017. [cit. 2017-02-10]. Dostupné z: <http://massmoca.org/event/walldrawing462/>.

Saatchi Gallery: *SOL LEWITT EXHIBITED AT THE SAATCHI GALLERY* [online]. 2017. [cit. 2017-02-07]. Dostupné z: http://www.saatchigallery.com/aip/sol_lewitt.htm .

SCHELLEKENS, Elisabeth: *Conceptual Art*. Stanford Encyclopedia of Philosophy [online]. 2007 [cit. 2016-01-13]. Dostupné z <<http://plato.stanford.edu/entries/conceptual-art/>>.

VOLF, Petr: *Duchampův oheň*. Reflex [online].2007.[cit. 2016-02-04]. Dostupné z: <http://www.reflex.cz/clanek/stary-reflex-tema-reflexu/27352/duchampuv-ohen.html> .

Wikipedia, the free encyclopedia: *Eadweard Muybridge* [online]. 2017. [cit. 2017-02-07]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Eadweard_Muybridge .

Wikipedia, the free encyclopedia: *Yves Klein* [online]. 2017. [cit. 2017-02-10]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Yves_Klein .

YvesKleinArchives.org: *Yves Klein Archives: Biography* [online]. [cit. 2017-03-23]. Dostupné z: http://www.yveskleinarchives.org/documents/bio_us.html .

Obrazová příloha



Obr. 1: Dominik Lang: *Východ Západ*, instalace ve Veletržním paláci v Praze, 2013.



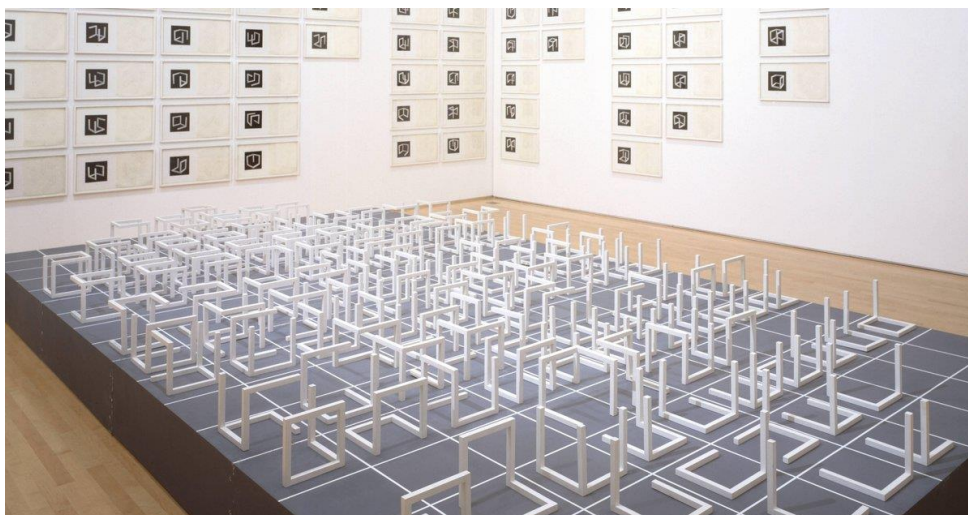
Obr. 2: Yves Klein: *Le Vide (Prázdnno)*, instalace v Iris Clert Gallery v Paříži, 1958.



Obr. 3: fotografie z probíhající performance, ze které vzniklo dílo *Anthropométrie de l'époque bleue* (*Antropometrie modré epochy*) Yvonne Kleina, hotové dílo bylo následně vystaveno v Národním muzeu moderního umění, v Centru G. Pompidou v Paříži, 1960.



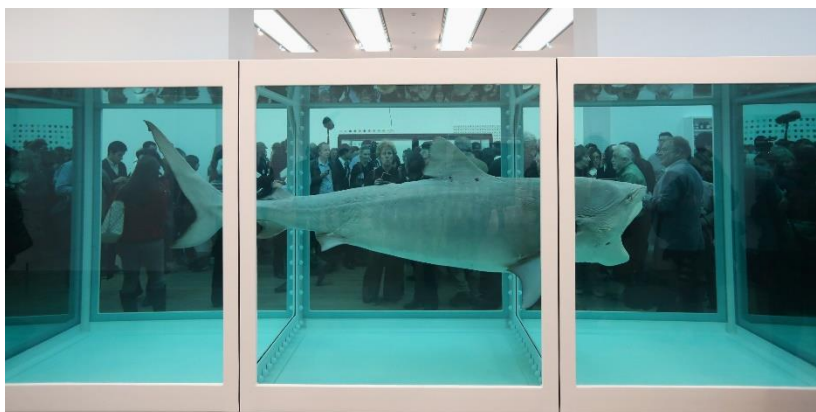
Obr. 4: Joseph Kosuth: *One and Three Chairs* (*Jedna a Tři Židle*), instalace v Muzeu moderního umění v New Yorku, 1965.



Obr. 5: Sol LeWitt: *Incomplete Open Cubes (Neúplné Otevřené Krychle)*, instalace v Saatchi Gallery v Londýně, 1974.



Obr. 6: Marcel Duchamp: *Fountain (Fontána)*, instalace v Muzeu moderního umění v San Franciscu, 1917 (N.Y., byla zakryta)/1964 (v tomto roce vznikly repliky).



Obr. 7: Damien Hirst: *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991.