

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

ESTETICKÉ NORMY A JEJICH PŮSOBENÍ NA  
AVANTGARDU

Vedoucí práce: Mgr. Denis Ciporanov

Autor práce: Kateřina Krejčová

Studijní obor: Estetika

Ročník: 3

2009

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.

České Budějovice, 26. července 2009

.....  
Kateřina Krejčová

Děkuji vedoucímu bakalářské práce Mgr. Denisu Ciporanovi za vstřícnost, odborné vedení a inspirativní rady.

## **ANOTACE**

Bakalářská práce „Estetické normy a jejich působení na avantgardu“ pojednává o problematice estetické normy v pojetí Jana Mukařovského především ve vztahu k teoretickým reflexím umění avantgardy. Představuje některé umělecké směry a tvůrčí tendence, které svou činností narušily již zaběhlé normy a nechaly tak vzniknout směrům novým. Mezi klíčovými pojmy se zde objevuje právě estetická norma, moderní a avantgardní umění. Výchozí je samostatná nosnost ideje estetické normy, problém její antinomie a funkce v umění a výtěžitelnost této koncepce pro postižení dramatického vývoje umění 20. století. Hlavním cílem práce je poukázat na to, jakým způsobem estetické normy ovlivňovaly právě avantgardní umění.

## ANNOTATION

This thesis *Aesthetical Norms and Their Effect on Avant-Garde* deals with the problem of aesthetic norm in Jan Mukařovský's interpretation, primarily in relation to the theoretical reflection of avant-garde art. The thesis presents several artistic movements and creative tendencies which violated some standard norms and so let arise some new movements. Among the key words one can find terms like aesthetic norm, modern and avant-garde art. Initial point is the question of relevance of the notion of aesthetic norm, problem of its antinomy and function in arts, as well as the usefulness of this concept in treating the dramatical development of 20<sup>th</sup> century arts. The main aim of this thesis is to point out the way the aesthetic norms influenced the avant-garde arts.

# OBSAH

<b>ÚVOD</b> .....	<b>7</b>
<b>1 POJEM MODERNÍ UMĚNÍ A AVANTGARDA</b> .....	<b>9</b>
1.1 Vymezení moderního umění.....	10
1.2 Vymezení pojmu avantgarda .....	13
1.2.1 Západní a východní avantgarda .....	14
<b>2 ESTETICKÁ FUNKCE, NORMA A HODNOTA PODLE JANA MUKAŘOVSKÉHO</b> .....	<b>17</b>
2.1. Mukařovský, strukturalismus a estetická funkce .....	17
2.1.1 Estetická funkce .....	18
2.2 Charakteristika estetické normy.....	19
2.2.1 Estetická norma v poměru k jiným normám.....	22
2.3 Estetická norma v umění.....	24
2.3.1 Způsoby, kterými se estetická norma v umění transformuje .....	26
<b>3 ESTETICKÉ NORMY A SMĚRY 20. STOLETÍ</b> .....	<b>28</b>
3.1 Nástin historie porušování estetických norem .....	28
3.2 Futuristické a kubistické vidění „pokroku“ .....	31
3.3 Dada a fenomén Duchamp.....	34
<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>38</b>
<b>POUŽITÁ LITERATURA</b> .....	<b>41</b>
<b>INTERNETOVÉ ZDROJE</b> .....	<b>42</b>
<b>SEZNAM PŘÍLOH</b> .....	<b>43</b>

# ÚVOD

Na umění bývá často společností nazíráno velmi rozpačitě. Může se jí jevit jako nepochopitelné i přesto, že je v podobě architektury nebo užitého umění součástí našeho každodenního života. Lidé na něj mohou hledět jako na něco naprosto nepotřebného nebo rozporuplného. Dvacáté století přineslo nové postupy v umění a nové možnosti nahlížení na umělecké dílo. Umělci se neustále snažili hledat a vytvářet nové možnosti ztvárnění, ale lze také říci, že v umění již bylo dosaženo mezních možností a rušení konvencí a zažitých norem se stalo rutinou. Odklon od starých tradic přináší tradice nové a s morálkou společnosti se mění také pohled na umění a na jeho poslání.<sup>1</sup>

Dříve bylo umění považováno za součást řemesel, nyní stojí samostatně. Umělec – sochař nebo malíř byl jistým způsobem řemeslník, který se podílel například na výzdobě architektury. Odstup od náboženské ideologie a od zažitých tradic zapříčinil hledání nových postupů vyjádření. Dříve se umělci pokoušeli dokonale zobrazit skutečnost nebo ideál krásy. Když bylo těchto principů dosaženo, začíná se objevovat nový způsob vyjádření, při kterém hraje zásadní roli individuální imaginace. Umělci bořili zažité normy a dávali vzniknout normám novým. Velký rozvoj a nové pojetí umění se projevovalo i ve vědě a technice. Nových směrů, které se odvrátily od klasických postupů, bylo mnoho a do popředí se dostává skutečnost, která je skrytá za vnějším zdáním.

Již na konci 19. století se objevují ve Francii impresionisté<sup>2</sup>, kteří jsou kvůli svým novým způsobům ztvárnění odmítáni, ale přesto ovlivnili svými postupy řadu moderních umělců a směrů 20. století. Pod vlivem fotografie se malířství vzdaluje od nápodoby a věnuje se svým specifickým prostředkům, kterými jsou barva a tvar. U impresionistů divák spíše „tuší“, nežli přesně vidí, co je skryto za „mlhou“. Konstrukce obrazů impresionistů je obvykle založena na kontrastní rovnováze několika barev a vytváření dojmu.

Právě moderní umění bylo klíčové pro vznik avantgardních hnutí, která budou v konfrontaci s estetickými normami předmětem této práce. Tato hnutí měla svůj vlastní akční program a byla výrazně ovlivněna například technikou (futurismus), nebo i psychologíí (surrealismus). Stavila se proti byrokratismu, komercializaci a obvykle se

---

<sup>1</sup> srovnej. GABLIKOVÁ, Suzi: *Selhala moderna?*. Olomouc, Votobia, 1995, s. 5 - 6

<sup>2</sup> Impresionisté byli pokrokoví v tom, že se snažili pracovat s dojmem a se světlem. Pomocí barev zobrazovali své pocity, nebo zkoumali specifické působení jasu v konkrétní denní dobu na architekturu či přírodu. Srovnej. (<http://cs.wikipedia.org/wiki/Impresionismus>)

snažila šokovat. Staré tradice a normy nahradila novými a tím vytvořila podhoubí dalším směrům. Jakým způsobem ale tyto normy ovlivňovaly avantgardu? Problém estetické normy byl v historii průběžně podceňován i přesto, že norma svým ustrojením ovlivňovala původní i stávající směry a svým porušováním dala vzniknout směrům novým. To bylo patrné zejména v avantgardě.

V první části práce se zaměřím na vymezení pojmu *moderního umění* a *avantgardy*. Pokusím se předestít, kam sahají kořeny modernity. Dvacáté století, jak již bylo nastíněno výše, přináší nové směry, které se zřekly zobrazení realistickým způsobem. Nastává éra hledání skutečnosti, která je skryta za vnějším zdáním. Přišlo období „ismů“, které se ve své většině hlásily k avantgardním hnutím. Mezi ně patřil například německý expresionismus, dada a surrealismus.

V další části se chci zaměřit na pojetí estetické normy v díle Jana Mukařovského. Podle něj je estetická norma považována za všeobecné pravidlo, které má být aplikováno na konkrétní případ, kterému podléhá. Zaběhlé konvence, kterými byly dané normy, se staly postupem času snadno zpochybnitelné a avantgarda umožnila ničit tyto zaběhlé danosti s naprostou samozřejmostí. Hodnota a norma uměleckých děl se mění a nyní jsme ochotni považovat za umění téměř cokoli - ať už rozestavené židle po galerii jako vyjádření minimalismu nebo předměty denní potřeby. Divák posléze musí porušování daných norem přijmout, nebo je může naopak úplně odsoudit.

V poslední části práce se zaměřím na avantgardní směry 20. století. Právě na jejich charakteristice se pokusím dokumentovat, jakým způsobem dochází k porušování všeobecně platného pravidla, kterým je estetická norma.

Cílem práce bude nejdříve v obecné rovině a potom i na konkrétních příkladech ukázat, jak byly estetické normy v některých avantgardních směrech porušovány.



# 1 POJEM MODERNÍ UMĚNÍ A AVANTGARDA

Jednou z etap ve vývoji moderního umění je avantgarda. Abychom se však mohli avantgardou zabývat, je nutné nastínit pojem *modernity* a *moderního umění*, který jí předcházela.

V současné době je vnímání moderního umění velmi různorodé. Zatímco znalci jej většinou vyzdvihují, pro laickou veřejnost může být něčím nepochopitelným a pojem moderní umění má u řady lidí takřka pejorativní význam. Tento obecný postoj byl utvořen v rámci dlouhodobého vývoje vnímání umění, který i nadále postupuje velmi rychle dopředu. Čím více se dostáváme do současnosti, tím větší je možnost povšimnout si oddalování od viděného k cítěnému. Umění obvykle vnímáme samostatně, ale proniká i do každodenního života, například v podobě filmů, užitého umění, architektury nebo jako součást výzdoby architektonických děl.

V předchozích staletích se umělci snažili najít nové způsoby vyjádření. Například když naturalismus ustoupil do pozadí a výtvarní umělci vyjadřovali lidské pocity pomocí barev. V historii docházelo také k degradování klasického zobrazování krásy, jak můžeme ilustrovat na příkladu malíře Francisca Goyi (1746-1828), který v některých svých dílech (konkrétně v cyklu *Hrůzy války*<sup>3</sup>) líčí člověka dokonce jako „nestvůru“.<sup>4</sup> V tom právě spočívá Goyův pokrok, protože předtím umělci zachycovali zidealizovanou skutečnost, zatímco Goya zobrazuje skutečnost bez příkras, ba dokonce se svým dílem proti této obecné idealizaci staví do opozice.<sup>5</sup>

Důležitým mezníkem ve vývoji moderního umění byla také tvorba Paula Cézanna a Pabla Picassa. Cézanne se snažil ve svém díle dosáhnout syntézy lidskosti a přírody, na základě viděné skutečnosti hledal zákonitost obrazu a následně jej interpretoval inovativní technikou. Vlastními slovy to popisuje takto: „Chtěl jsem kopírovat přírodu, ale nedařilo se mi to, ať jsem postupoval jakkoli. Uspěl jsem však, když jsem objevil, že přírodu je nutno reprezentovat jiným způsobem, totiž barvou [...] Čím? Ztělesňujícími barevnými ekvivalenty, které ji vytvoří.“<sup>6</sup> K jeho odkazu se hlásili kubisté nebo fauvisté. Picasso svým dílem nechal vzniknout nové éře nazývané kubismus, který není uměním nápodoby, ale představy.

---

<sup>3</sup> viz. příloha č. 1

<sup>4</sup> srovnej. ROOKMAAKER, H. R.: *Moderní umění a smrt kultury*. Praha, Návrat domů, 1996, s. 42

<sup>5</sup> Tento odklon od soudobých norem je znatelný již u jeho předchůdce Hieronyma Bosche (otevřené zobrazení hříchu v triptychu *Zahrada rozkoší* (viz. příloha č. 2)

<sup>6</sup> LAMAČ, Miroslav: *Myšlenky moderních malířů /Od Cézanna po Dalího/*. Praha, Odeon, 1989, s. 31

## 1.1 Vymezení moderního umění

Přívlastek *moderní* vznikl už na přelomu 5. a 6. století, kdy se u Cassiodora objevuje pozdně latinské slovo *modernus*.<sup>7</sup> „Adjektivum *modernus* patří k tomu, co nese rysy *modu*, tedy tomu, co vykazuje vlastnost správného, co si zachovává míru, co je obsaženo v pojmu nedávný. Moderní není to, co ohlašuje věci budoucí, ale to, co v téměř hudebním slova smyslu ladí s daným okamžikem. Moderní je to, co v souladu se slovem *modus*, který je tu kořen, zachovává uměřenost mezi dobou, jež plynula, a dobou, která má přijít.“<sup>8</sup> Zdůrazňuje tedy, že pojem moderní se nevztahuje k budoucnosti, ale odkazuje spíše k přítomnosti, která představuje určitou rovnováhu mezi minulostí a budoucností.

Étienne Souriau v *Encyklopedii estetiky* definuje představu o *moderním umění* takto: „Je to moment, kdy si evropské myšlení uvědomuje, že prožívá hlubokou a nezvratnou proměnu a kdy celé historické období se jeví jako překonané.“<sup>9</sup> Slovo moderní nacházíme též ve slovníku konce středověku<sup>10</sup>. Souriau dále konstatuje, že substantivum modernost pochází až z poloviny 19. století (Baudelaire, Théophile Gautier) a jeho užívání bývá často konfúzní.<sup>11</sup>

Jean Clair v díle *Úvahy o stavu výtvarného umění* tvrdí, že prvním umělcem, který myšlenku modernity definoval, byl Charles Baudelaire. Podle Baudelaira chtěla avantgarda veškeré umění podříditi pouze konkrétnímu okamžiku a zanedbává dosažení něčeho věčného a skutečného. Podle Baudelaira má modernita opačný smysl než pokrok. Pokrok je podle něj groteskní myšlenka, která vyrostla na půdě moderní domýšlivosti. Podobně pohrdal i myšlenkou avantgardy: „Ta je pro umění totéž, co pro společnost pokrok.“<sup>12</sup> Takto Baudelaire pojímal avantgardu krátce před první průmyslovou revolucí roku 1848.<sup>13</sup>

---

<sup>7</sup> srovnej. SOURIAU, Étienne: *Encyklopedie estetiky*. Praha, Victoria Publishing, 1994, s. 558

<sup>8</sup> CLAIR, Jean: *Úvahy o stavu výtvarného umění: kritika modernity*. Brno, Barrister & Principal, 2006, s. 123

<sup>9</sup> SOURIAU, Étienne: *Encyklopedie estetiky*. Praha, Victoria Publishing, 1994, s. 558

<sup>10</sup> Souriau jako příklad používání slova moderní ve středověku uvádí protiklad *modernus* – *classicus*. Tato tradice se staví proti klasickým autorům, kterými Souriau míní proslavené antické autory považované za příklady a modely. Za moderní se tedy považuje to, co je od té doby nazýváno manýrismem, nebo to, co je obvyklé z každodenní současnosti (vulgarismy, sprostota). V protikladu k antické jednoduchosti se jako moderní často označovaly všechny složité formy.

<sup>11</sup> srovnej, SOURIAU, Étienne: *Encyklopedie estetiky*. Praha, Victoria Publishing, 1994, s. 558

<sup>12</sup> CLAIR, Jean: *Úvahy o stavu výtvarného umění: kritika modernity*. Brno, Barrister & Principal, 2006, s. 125

<sup>13</sup> srovnej, tamtéž, s. 40 - 41

Názory na vznik pojmu *moderní umění* jsou si většinou podobné. I Květoslav Chvatík ve své publikaci *Od avantgardy k druhé moderně* říká, že etapu moderny začíná v poezii Baudelaire. „I když ani ve vymezení moderního umění nevládne naprostá jednota – jedno pojetí datuje moderní umění již od romantismu, druhé od poslední třetiny 19. století a třetí až od devadesátých let 19. století –, většinou však není sporu o tom, že etapu moderny zahajuje v poezii dílo Baudelairovo, v próze Flaubertovo a v malbě impresionisté.“<sup>14</sup>

Květoslav Chvatík chápe moderní umění jako problematiku moderního člověka a dané doby. Spojením *moderní umění* se zabýval v díle *Smysl moderního umění*: „Moderní umění je novým pokusem probít se k žhavému jádru skutečnosti přírodní i lidské, pod povrch konvenčního vidění vypjatým nasazením všech lidských možností, uvolněných v procesu vnitřní diferenciacie individua v moderní společnosti.“<sup>15</sup> Chvatík v citaci popisuje moderní umění jako vnitřní boj člověka ve snaze odlišit se od zbytku společnosti.

Chvatík moderní umění charakterizuje i ze sociologického pohledu. Ztotožňuje ho s uměním krize, kde se stará společnost ztrácí a nastupuje společnost nová, v jeho příkladu socialistická. Toto umění je nabitě rozpory a hroutí se v něm celá hierarchie původních hodnot. Stará společnost není schopna pojmout velké umění a nová je plně zaměstnaná praktickými problémy každodenního života, politickými a ekonomickými zápasy. Tím Chvatík vyjadřuje názor, že není schopna ustát tuto novou roli.<sup>16</sup> Chvatík sice operuje v kontextu nástupu socialismu, tento model sociálních změn však lze aplikovat i na jiná historicky společenská období.

Na přelomu 18. a 19. století se poprvé objevil fenomén masové kultury, umění se stalo produktem komerčních zájmů a náboženství částečně nahradily ideologie. Ty nebyly tak ultimativní jako náboženství a právě z tohoto stavu umění těžilo – oprostilo se od náboženství a tím se stalo svobodnějším. Umělci se museli přizpůsobit tlaku společenských proměn, na druhou stranu získali o něco více svobody a nezávislosti na autoritách.<sup>17</sup>

O vrcholném období moderního umění, které nastává v letech 1910 – 1930 mluví v knize *Selhala moderna?* Suzi Gabliková. V těchto letech se umění odřízlo od

---

<sup>14</sup> CHVATÍK, Květoslav: *Od avantgardy k druhé moderně (Cestami filozofie a literatury)*. Praha, Torst, 2004, s. 121

<sup>15</sup> CHVATÍK, Květoslav: *Smysl moderního umění*. Praha, Československý spisovatel, 1965, s. 41

<sup>16</sup> srovnej. tamtéž, s. 41 - 42

<sup>17</sup> srovnej. GRYGAR, Mojmir: *Trvání a proměny*. Praha, Torst, 2006, s. 188 – 189

svých sociálních pramenů, aby si udrželo svoji podstatu. Následkem zmíněného odklonu od náboženství se umělci obrátili od vnějšího světa do sebe. To byl právě příklad modernistů.<sup>18</sup> „Když žádný platný smysl už nebylo možno nalézt ve společenském prostředí, museli jej hledat v sobě samých.“<sup>19</sup>

Gabliková také hovoří o tom, že většina umělců považovala umělecká díla za nezávislý svět s duchovní podstatou. Tento postoj byl reakcí umělce na společenskou realitu, se kterou se nechtěl ztotožnit. Podle autorky viděli modernisté sebenaplnění v přiblížení se sobě samému: „Tato teorie umělce jakožto posledního aktivního nositele duchovních hodnot v materialistickém světě, zůstala spjata se vším abstraktním uměním až do období abstraktního expresionismu.“<sup>20</sup> Jako příklad uvádí Suzi Gabliková Marka Rothka<sup>21</sup>, který tvrdil, že pokud divák vnímá jeho malbu jen jako prostorové a barevné vztahy, nemůže jí nikdy porozumět.

Většina umělců se svým uměním obvykle snaží něco vyjádřit a nestačí jim se v díle projevat pouze skrze linii, formu nebo barvu. H. R. Rookmaaker hovoří v díle *Moderní umění a smrt kultury* o umění jako o fenoménu, kterým se zabýváme v životě a ve kterém je mnoho dalších prvků. Důležitými jsou podle něj krása a estetika. Ostatní prvky, které se v díle vyskytují, mají svůj umělecký význam jen proto, že jsou navzájem propojeny. Skvělé umělecké dílo je podle něj harmonický celek, ve kterém se projevuje více prvků. Nesouhlasí s posuzováním uměleckého díla pouze z hlediska estetického a morálního. Hledisko nebo pojem morální je omezený a je lepší hovořit o obsahu či výrazu.<sup>22</sup> „Struktura uměleckého díla je mnohem složitější, než aby mohla být analyzována pomocí těchto dvou pojmů – estetiky a moráky. Jde – li o vynikající umělecké dílo, jedná se o harmonický celek, ve kterém je možné objevit velmi mnoho prvků.“<sup>23</sup>

Pokud jde o avantgardu, Gabliková konstatuje, že v sobě původně zahrnovala estetickou inovaci a revoltu. K avantgardě se hlásili umělci, kteří se řadili k odcizené elitě a okraji společnosti. Zatímco zpočátku byl avantgardním dílům přičítán vyšší smysl, tak 60. a 70. léta přinesla zvrát – Clement Greenberg tuto vlastnost uměleckých děl radikálně popřel, „výslovně odmítl teorii, že v umění existuje nějaký vyšší smysl, nebo že v tvorbě lze najít nějaký ‚duchovní‘ moment. Umění je prostě tím, čím je. [...].

---

<sup>18</sup> srovnej, GABLIKOVÁ, Suzi: *Selhala moderna?*. Olomouc, Votobia, 1995, s. 17

<sup>19</sup> GABLIKOVÁ Suzi: *Selhala moderna?*. Olomouc, Votobia, 1995, s. 17

<sup>20</sup> tamtéž, s. 18

<sup>21</sup> viz. příloha č. 3

<sup>22</sup> srovnej. ROOKMAAKER, H. R.: *Moderní umění a smrt kultury*. Praha, Návrat domů, 1996, s. 212

<sup>23</sup> tamtéž, s. 213

Dílo je pomalovaný povrch, nic víc.“<sup>24</sup> Avantgardní umění se nakonec zbavilo jakékoliv disidentské role či opozičního postoje vůči společenskému řádu. Umělci již neprojevovali žádný zápal, jejich dílo bylo pouze výrazem estetiky a chyběl revoluční záměr nebo pokusy o transcendenci.<sup>25</sup>

Jak vyplývá z předchozích odstavců, pojem *moderní* je relativní a daný dobou. Faktem zůstává, že vždy reaguje na nové skutečnosti novým způsobem. Právě tak vznikla avantgarda, která je součástí dějin moderního umění.

## 1.2 Vymezení pojmu avantgarda

Pojem *avantgarda* vychází z modernity, ale zároveň stojí s modernitou v protikladu. Snaží se ji popřít, pobuřuje ji a provokuje. Termínem *avantgarda* označuje Chvatík revoluční vývojovou fázi moderního umění, která spojuje revolucionářství umělecké s revolučností společenskou. Touto nekonformní cestou se dali nejvýznamnější představitelé a tvůrci moderního umění 20. století.<sup>26</sup> „Cesta avantgardy byla cestou ideového a uměleckého novátorství, experimentů a hledání nové estetické funkce umění, nových možností uměleckého účinku. Bylo na ní dosaženo řady výsledků a objevů trvalé ceny i řady realizací, jejichž význam se mívá s dobou, nebo ústí do prázdna.“<sup>27</sup>

K avantgardním směrům se v díle *Trvání a proměny* vyjadřuje i Mojmír Grygar. Říká, že obrátily pozornost od osobnosti k dílu. Hledaly nové tvůrčí a životní principy a zároveň narušovaly a překonávaly společenské konvence.<sup>28</sup> „Malíři od dob futuristické, kubistické a expresionistické přestavby uměleckého obrazu již vycházejí z jiného pojetí skutečnosti; na prvním místě respektují vnitřní pravidla struktury, kompozice a tvaru díla, nikoliv jeho vztah ke skutečnosti nebo k ideovému záměru.“<sup>29</sup> Avantgardní hnutí během čtyř desetiletí proměnila strukturu umění tak, že zpochybnila dosavadní principy uměleckého díla – vztahy ke skutečnosti, způsoby uplatnění nebo

---

<sup>24</sup> GABLIKOVÁ Suzi: *Selhala moderna?*. Olomouc, Votobia, 1995, s. 19

<sup>25</sup> srovnej. tamtéž, s. 18 - 19

<sup>26</sup> srovnej. CHVATÍK, Květoslav: *Smysl moderního umění*. Praha, Československý spisovatel, 1965, s. 52

<sup>27</sup> tamtéž, s. 52

<sup>28</sup> srovnej. GRYGAR, Mojmír: *Trvání a proměny (Dvanáct kapitol o umění a dějinách)*. Praha, Torst, 2006, s. 163

<sup>29</sup> tamtéž, s. 163

významové a funkční možnosti. Dílo získalo autonomní postavení a umění jako takové bylo oproštěno od vnějších a praktických účelů.<sup>30</sup>

Výše zmíněné změny nenastaly ze dne na den, ale v rámci dlouhodobého vývoje, jehož součástí byly i různé souhry okolností. „Když Paul Sérusier, člen malířské skupiny Nabi, jednoho dne – stalo se tak koncem osmdesátých let 19. století - namaloval na krabičku od cigár skicu krajiny s řekou, uvědomil si, že kombinace barev, linií a ploch tohoto letmo nahozeného obrázku má vlastní estetickou hodnotu, nezávislou na znázorněné skutečnosti.“<sup>31</sup> Tato citace obsahuje již koncepci abstraktního malířství. Koncepce nespojuje dílo s vnější skutečností, ale umožňuje mu v recipientovi vzbuzovat smyslové reakce, které jsou závislé na způsobu, jakým je obraz namalován.<sup>32</sup>

O avantgardních proudech, které více propagují spontánnost a hledají nové možnosti působení na společnost, mluvíme podle Chvatíka tehdy, pokud se začíná měnit umělecké vidění světa a formují se nové životní názory: „O avantgardních proudech mluvíme od okamžiku, kdy si nové, revoluční, socialistické pojetí světa začíná hledat adekvátní formy uměleckého vyjádření, kdy se proměňuje v nové umělecké vidění světa, v němž nejde o pouhou záměnu idejí a témat, nýbrž o celkovou proměnu životního názoru i umělecké struktury.“<sup>33</sup>

### 1.2.1 Západní a východní avantgarda

Jean Clair se také v díle *Úvahy o stavu moderního umění* snaží odlišit pojem *moderní* od pojmu *avantgardní*. Pro lepší znázornění tohoto rozdílu srovnává dějiny umění na Západě a na Východě.

Konstatuje, že se pojem umělecké avantgardy prosadil pochopitelně v Rusku v 10. letech 20. století. Tam se mohl opírat o takzvanou *politickou avantgardu*. Její vývoj byl téměř souběžný s vývojem hnutí *Proletkult*, které stálo proti ní. Toto hnutí usilovalo o to, aby kultura a umění bylo záležitostí prostých lidí. Podle socialistického realismu, který vznikl spojením *Proletkultu* a *teorie ideovosti* (ta se v tuto dobu také rozvíjela), nabízí budoucnost zásoby vzorů k napodobení, což je avantgardistické

---

<sup>30</sup> srovnej.GRYGAR, Mojmír: *Trvání a proměny (Dvanáct kapitol o umění a dějinách)*. Praha, Torst, 2006, s. 190 - 191

<sup>31</sup> tamtéž, s. 191

<sup>32</sup> srovnej. tamtéž, s. 191

<sup>33</sup> CHVATÍK, Květoslav: *Smysl moderního umění*. Praha, Československý spisovatel, 1965, s. 59

chápaní umění. V tomto bodě se podle Claira doba ocitá v sevření dvou hranic. Na jedné straně se zde objevuje předurčená budoucnost, která se musí podřídit umělcově ztvárnění ideovosti a na druhé straně škrtá avantgarda minulost tlustou čarou anebo z ní vybere jen ty motivy, které se zdají být ideově vhodné.<sup>34</sup>

Dá se vlastně říci, že umění Východu nemělo tendence se nějakým způsobem od sebe odlišovat a dokonce se může zdát, že odlišnosti mezi umělci byly potlačovány. Hlavní bylo, aby tamější avantgarda splňovala ideologická očekávání. Také ale dále argumentuje: „Člověk je v pokušení říci, že podoba, kterou dává výtvarnému umění dnešní západní avantgarda, a jeho východní, socialistickorealistická tvář, srovnáme – li zásady jejich vývoje, nebo spíše monotónního přešlapování na místě, nepůsobí protikladně.“<sup>35</sup> Toto lze aplikovat alespoň co se týká zásad jejich vývoje. Politické cíle jsou sice na obou stranách opačné, ale obě vycházejí z jevu, který je zapotřebí k dobrému fungování společnosti. Tímto způsobem lze také podle Claira srovnávat motivy, které umělci využívali v uzavřené sovětské společnosti, kde nebyla možná výměna těchto vzorů a motivy, které se za jejími hranicemi střídaly horečným tempem. „Slabou úroveň současných děl sovětských umělců by bylo možno vysvětlit nucenou izolací, [...], a jejich neznalostí poválečného vývoje forem na Západě.“<sup>36</sup>

V postoji západní avantgardy šlo oproti avantgardě východní o hromadění a urychlené šíření novinek. Umělec, který nechtěl zaostát, musel vstřebávat stále větší dávky informací. Dříve bylo dílo samo jakýmsi zprostředkovatelem dramatického náboje, posléze se stává tímto zprostředkovatelem samotný umělec a v umění dochází podle Claira k nedorozumění. Jako příklad uvádí adepty *body artu* v 70. letech, kteří věnovali síly tomu, jak se zranit, než aby zprostředkovali dílo samo. Tuto iluzi měli i malíři v 50. letech. Ti zase považovali za nutné uvést se před započítím *drippingu* (technika, při které se neklade nárok na kompozici a barvy se náhodně nanášejí na plátno)<sup>37</sup> do transu.<sup>38</sup> „Emocionální náboj podobných „děl“ je soustředěn do jednoho okamžiku, a proto rychle vyprchá. A jejich doklady, které se vystavují v muzeích, cákance barvy na plátně nebo série fotografií „dokumentující“ celou „akci“, jsou jednou

---

<sup>34</sup> srovnej. CLAIR, Jean: *Úvahy o stavu výtvarného umění : kritika modernity*. Brno, Barrister & Principal, 2006, s. 44

<sup>35</sup> CLAIR, Jean: *Úvahy o stavu výtvarného umění : kritika modernity*. Brno, Barrister & Principal, 2006, s. 46

<sup>36</sup> tamtéž, s. 48

<sup>37</sup> srovnej. [http://cs.wikipedia.org/wiki/Jackson\\_Pollock](http://cs.wikipedia.org/wiki/Jackson_Pollock)

<sup>38</sup> srovnej. CLAIR, Jean: *Úvahy o stavu výtvarného umění : kritika modernity*. Brno, Barrister & Principal, 2006, s. 48 - 50

provždy mrtvé záležitosti.“<sup>39</sup> Nejnovější podoby západní avantgardy byly poté pro muzea také jako stvořené. Koncepte minimalismu, sériové umění nebo například fotografie, které jsou čisté, se snadnou údržbou a dlouhou dobou použití byly pro muzea takřka ideální. Nic se nemuselo zbavovat dramatickosti nebo se nějakým způsobem neutralizovat.<sup>40</sup>

Toto zbavování objektů jejich podstaty, prostorového objemu nebo redukování těles bylo patrné i u moderny. Ta prošla od kubismu po abstrakci značným vývojem. „Moderní umění zrušilo imaginární prostor uměleckého díla, ale přitom zneužilo virtuálních možností reálného prostoru k zhodnocení toho, co z něj zbylo.“<sup>41</sup>

V obecné rovině není ovšem avantgarda pouze uměleckým hnutím, ale spíše revoltou proti ustáleným pravidlům. Výrazně souvisí se stavem společnosti, což je patrné především na tom, že řada děl vznikala v souvislosti se změnou politických režimů.

Jakmile umění začne odmítat dané tradice, každý nový styl slouží jako nový počátek. Být umělcem znamenalo zpochybňovat samu podstatu umění. Toto zpochybňování mělo ovšem nevýhodu, že nebyly koncepte, které by novou „víru“ podpořily. Modernost neustále vyžadovala pokrok. Tento hlavní požadavek byl dohnán až k absurdnosti a křížil se s potřebou systematické moudrosti a rovnováhy.<sup>42</sup> „Jednou ze společenských funkcí tradice bylo udržování stability, kladení překážek změnám. Reflex negace, ve své snaze zvěčnit se jakožto způsob myšlení, skončil u toho, že neničí jen tradici, ale také každé předcházející avantgardy. [...] Radikální uvědomění bylo rozrušeno stejně jako autorita tradice. Umění tedy musí fungovat ve světě, který již není strukturován autoritou, ani držen pohromadě tradicí.“<sup>43</sup>

I přesto, že dvacáté století přineslo spousty nových pohledů na umění ať už v očích veřejnosti nebo umělců, nepochybně s bořením tradičních norem dochází i k ničení předcházejících avantgard. Bez tohoto porušování norem by ale nevznikala nová avantgardní hnutí, která ovlivnila umění budoucnosti.

---

<sup>39</sup> CLAIR, Jean: *Úvahy o stavu výtvarného umění : kritika modernity*. Brno, Barrister & Principal, 2006, s.50

<sup>40</sup> srovnej. tamtéž, s. 51 - 52

<sup>41</sup> CLAIR, Jean: *Úvahy o stavu výtvarného umění : kritika modernity*. Brno, Barrister & Principal, 2006, s. 54

<sup>42</sup> srovnej. GABLIKOVÁ, Suzi: *Selhala moderna?*. Olomouc, Votobia, 1995, s. 129

<sup>43</sup> tamtéž, s.129



## 2 ESTETICKÁ FUNKCE, NORMA A HODNOTA PODLE JANA MUKAŘOVSKÉHO

### 2.1. Mukařovský, strukturalismus a estetická funkce

Dalším klíčovým pojmem této práce je estetická norma, především v pojetí českého strukturalisty Jana Mukařovského<sup>44</sup>. Budu ovšem navazovat i na jeho souputníky jako je Mojmír Grygar nebo Květoslav Chvatík. Nejprve ovšem krátce představím postavu Jana Mukařovského a strukturalismus.

Mukařovský byl v roce 1926 jedním ze spoluzakladatelů Pražského lingvistického kroužku společně například s Romanem Jacobsonem, Vilémem Mathesiusem nebo Bedřichem Havránkem. Svými teoretickými koncepcemi ovlivňoval i působení naší literární a umělecké avantgardy (český poetismus, surrealismus a funkční architektura). Mukařovský zaměřil svoji pozornost na problematiku vývojové dynamiky lineární struktury. Estetiku propojoval s vědami jako je psychologie, uměnověda nebo lingvistika. Jeho dílo a působení přispělo k rozvoji českého strukturálního myšlení a trvá až do současnosti.<sup>45</sup>

Strukturalismus je vědecký směr, který vznikl na počátku 20. století. Zdůrazňuje celek, který není pouze souhrnem jednotlivých částí, ale všechny části jsou mezi sebou ve vzájemných vztazích. Jan Mukařovský definuje strukturalismus v díle *Studie I*. Strukturalisté vnímají umělecké dílo jako strukturu. Tvrdí ovšem, že jestli má být umělecké dílo takto vnímáno, musí být tvořeno na pozadí uměleckých konvencí, které jsou dané uměleckou tradicí. Tato tradice je v podvědomí umělce i recipienta.<sup>46</sup> „A právě vlivem bezděké konfrontace s uměleckými vývoji minulosti, které se staly již obecným majetkem, a proto ustrnuly v neproměnnosti, a v protikladu k nim se umělecké dílo může jevit jako vratká rovnováha sil stále se přesouvajících, tedy jako struktura. Tím, že se s uměleckými konvencemi minulosti zčásti shoduje, zčásti se s nimi ocitá v rozporu, zabraňuje struktura díla tomu, aby se umělec ocitl v rozporu s nejpřítomnější skutečností a s přítomným stavem společenského i svého vlastního vědomí.“<sup>47</sup> Když

---

<sup>44</sup> viz.příloha č. 4

<sup>45</sup> <http://www.phil.muni.cz/fil/scf/komplet/mukar.html>

<sup>46</sup> srovnej. MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Úvodem*, in: *Studie I*. Brno, Host, 2007, s. 26 - 27

<sup>47</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Úvodem*, in: *Studie I*. Brno, Host, 2007, s. 27

bude umělecké dílo spojováno s uměleckými konvencemi minulosti, tak se zabrání tomu, aby bylo pro vnímatele nesrozumitelné.

### 2.1.1 Estetická funkce

Pojem estetické normy je neoddělitelný od estetické funkce, jejíž realizaci norma uskutečňuje. Z tohoto důvodu zde nyní krátce charakterizujeme právě estetickou funkci, jejíž podstatou se Mukařovský intenzivně zabýval.

Rozdělil funkce na praktické, teoretické a estetické. Estetično je podle Mukařovského plně zakořeněno v člověku a každé lidské tvoření zahrnuje postoj praktický, teoretický, magicko-náboženský a estetický, takže i výsledky lidského jednání mají tyto funkce. Pro nás je kvůli estetické normě nejdůležitější funkce estetická, proto praktická a teoretická budou jen nastíněny.<sup>48</sup>

Nejzákladnější funkcí je funkce praktická. Vychází z lidského jednání (subjektu) vůči věci. Vůle subjektu je jakýmsi cílem jednání a věc je poté prostředkem k dosažení cíle. Proto vnímáme jen ty vlastnosti věcí, které se uplatňují s užitkem při usilování o dané cíle. Postoj teoretický, neboli funkce teoretická subjekt radikálně vylučuje a zdůrazňuje vztahy mezi věcmi. Třetí, pro nás nejdůležitější postoj estetický, přihlíží k věci samé. Je to nevyčerpatelný soubor vlastností, cíl sám o sobě. Estetická funkce je důležitá proto, že kdybychom chtěli dosáhnout nového cíle, což je podstata praktického tvoření, je zapotřebí objevit dosud přehlížené stránky skutečnosti, a toho je schopen právě postoj estetický. Tato nutnost je samozřejmá i u teoretického, vědeckého postoje. Oblast, u které převažuje právě funkce estetická, nazývá Mukařovský uměním. Umělecké dílo je převážně určeno k tomu, aby navozovalo estetický postoj v každém, kdo je ho schopen chápat právě jako umělecký výtvar. Dílo se jeví podle Mukařovského v estetice jako struktura, ve které je každá jeho vlastnost ve vzájemném napětí s vlastnostmi jinými.<sup>49</sup> „Estetická funkce činí z věci, která je jejím nositelem, estetický fakt bez jakéhokoliv dalšího zařazení, proto se často projevuje jako prchavý záblesk přebíhající po věcech, jako náhoda vzešlá z jedinečného okamžitého vztahu mezi subjektem a danou věcí. Estetická norma je naproti tomu síla, která estetický postoj člověka k věcem reguluje, proto odpoutává norma estetično od individuální věci

---

<sup>48</sup> srovnej. MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Úkoly obecné estetiky*, in: *Studie I*. Brno, Host, 2007, s. 77

<sup>49</sup> srovnej. tamtéž, s. 77 - 79

a od individuálního subjektu, činíc z něho záležitost obecného vztahu mezi člověkem a světem věcí.“<sup>50</sup>

Estetická funkce se vyskytuje nejen v umění, ale zabírá širší oblast působnosti. I jakýkoliv přírodní děj nebo lidská činnost mohou být nositelem estetické funkce. Ale i naopak, umělecká díla, která jsou nositeli této funkce, ji mohou pozbyť. Jan Mukařovský ve své studii uvádí jako příklad tohoto jevu zastírání starých fresek novým nátěrem, kdy tímto dochází k ničení estetické funkce uměleckého díla. Také uvádí, kdy dochází k užívání uměleckých děl bez zřetele k jejich určení. K tomu Mukařovskému slouží příklad adaptace starých paláců na kasárna.<sup>51</sup> „Pro stav a vývoj estetické funkce není charakteristické jen zjištění, jak a kdy se projevuje, nýbrž i konstatování, v jaké míře a za jakých okolností je nepřítomna nebo aspoň oslabena.“<sup>52</sup>

Mukařovský posléze shrnuje, že estetická funkce má různou intenzitu a že se mění podle rozložení v jednotlivých útvarech daného společenského celku. Je dynamická jak vzhledem k jevům, které jsou jejími nositeli, tak vzhledem ke společnosti, ve které se uplatňuje a jejím cílem je navodit libost.<sup>53</sup>

## 2.2 Charakteristika estetické normy

Právě estetické normy určují, jakým způsobem by společnost měla nahlížet na jednotlivé aspekty života a samozřejmě i na umění. Jedná se o obecně platná pravidla, která jsou charakteristická vždy pro určité období. Porušování estetických norem v čase je proto většinou předělem od starého k novému. Problém týkající se estetické normy z hlediska estetiky je zajímavý, protože její platnost byla v historii všeobecně zpochybňována.

Narozdíl od estetické funkce, která neustále mění svoji rozlohu i svůj směr, zdá se norma svojí podstatou neměnná. Za jediný možný úkol estetiky se dříve považovalo zkoumání všeobecně platných podmínek krásy. V této době byla estetická norma jako měřítko estetické hodnoty pojímána jako fakt vyplývající z přirozenosti člověka. V jiných odvětvích a směrech estetiky se projevil pochybnosti o neomezené závaznosti norem. Teoretikové se snažili jejich platnost omezit pouze na jediný případ

---

<sup>50</sup> CHVATÍK, Květoslav: *Strukturální estetika*. Brno, Host, 2001, s. 75

<sup>51</sup> srovnej. MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, in: *Studie I*. Brno, Host, 2007, s. 84 - 85

<sup>52</sup> tamtéž, s. 86

<sup>53</sup> srovnej. tamtéž, s.102

- vyvozovali ji z řádu umělcovy osobnosti nebo se objevovaly tendence utvářet normu z předpisů v dílech, která se považovala za vzorová.<sup>54</sup>

V historickém období každého společenství můžeme rozlišit působnost několika systémů norem současně. Mukařovský udává jako příklad tehdejší malbu, která se jeví jako konglomerát, ve kterém se postupně uplatňují systémy norem počínaje impresionismem a surrealismem konče. Umění ve svém vývoji bylo ve většině revoltou proti normě, ale zároveň se objevují i období, kdy byly tendence dosáhnout maximální harmonie a stability. „Každý z těchto systémů má uvnitř dnešního umění svou vlastní oblast působnosti, danou diferenciací publika nebo vnitřní diferenciací umění samého – osamocení těchto oblastí není neprodyšné.“<sup>55</sup> Jako deformace systému norem může být hodnoceno umělecké dílo, které je vnímáno na jiném pozadí norem, než mu jsou vlastní. Mukařovský argumentuje, že aby umělec obnovil tradiční systém norem, postaví proti němu ve struktuře díla jiný systém norem přejatý z umění okrajového. Tato konfrontace se poté pociťuje jako konflikt, ale konflikt žádoucí, který vychází ze záměru při tvorbě díla.<sup>56</sup>

Estetické normy se vyznačují značnou stabilitou a nejsou bezprostředním důsledkem sociologických nebo náboženských tlaků. Lidé v době rychlých společenských přesunů nestihli změnit svůj vkus a nepodařilo se jim ho uvést do souladu s novým společenským prostředím.<sup>57</sup> „Kategorii vkusu, která se stala klíčovým pojmem sociologie umění, bychom neměli ztotožňovat s estetickou normou, která je stabilnější a nepodléhá tak snadno okamžitým změnám, jak je tomu v oblasti materiální kultury podléhající komerčním tlakům nabídky a poptávky. Vztah estetických norem ke společenským proměnám je komplikován tím, že estetické povědomí, představa krásy a vkusu není vázána na tu nebo onu stránku vztahu člověka ke skutečnosti, ale že zasahuje všechny oblasti jeho psychické i praktické činnosti, jeho životní funkce jako celek.“<sup>58</sup>

Jak vyplývá z citace, vkus může být ztotožňován s estetickou normou. Stojí na podobném základu, ale vkus člověka se mění například vlivem okolí, tedy není stabilní.

---

<sup>54</sup> srovnej. MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, in: *Studie I.* Brno, Host, 2007, s. 99

<sup>55</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Estetická norma*, in: *Studie I.* Brno, Host, 2007, s. 151

<sup>56</sup> srovnej. MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Estetická norma*, in: *Studie I.* Brno, Host, 2007, s. 151

<sup>57</sup> srovnej. GRYGAR, Mojmir: *Trvání a proměny (Dvanáct kapitol o umění a dějinách)*. Praha, Torst, 2006, s. 100

<sup>58</sup> tamtéž, s. 101

Estetická norma je stabilnější narozdíl od vkusu, který podléhá materiální kultuře a je ovlivněn komerčními tlaky. Tedy bychom měli estetickou normu a vkus odlišovat.

Norma si klade nárok na obecnou závaznost, bez ní by neexistovala. Mukařovský konstatuje, že tato závaznost nebo proměnlivost normy nemůže být pochopena ze stanoviska člověka jako druhu, ani jeho individua. Je nutné se jí zaobírat z hlediska člověka jako tvora společenského. O skutečné normě lze ale podle Mukařovského mluvit tehdy, je-li spojena s cíly, které jsou obecně uznávané, jako o faktu kolektivního vědomí. Mukařovský charakterizuje normu jako obecné pravidlo, které má být aplikováno na případ, jemuž podléhá. „Individuum může s touto normou nesouhlasit, ba snažit se o její proměnu, ale nemá možnost popřít její existenci a kolektivní závaznost ve chvíli, kdy hodnotí, třeba i v rozporu s normou.“<sup>59</sup> Každá norma má dvojí protichůdné směřování. Prvním je, že směřuje k platnosti neomezené, ale nemůže nikdy dosáhnout například platnosti přírodního zákona, protože rázem by se stala jím a nebyla by už normou. Tímto směřováním k neomezené platnosti se norma sama omezuje. V druhém případě je protichůdnost směřování v jejím paralelismu. Dvě nebo více norem, které jsou aplikované na stejný konkrétní případ, si mohou v praxi dokonce konkurovat. K bezvýjimečné platnosti směřuje právní norma (zákon) a norma estetická, zejména její nejspecifičtější aplikace – umělecká norma, která slouží neustále jako pozadí pro porušování.<sup>60</sup>

Nejen že si normy mohou konkurovat, ale norma může být polemicky zaměněna s jinou autoritativnější normou, například mravní<sup>61</sup> nebo intelektuální.<sup>62</sup>

Pro estetickou normu je charakteristická možnost přejít v jinou normu a naopak. Například ve funkční architektuře se praktické normy stanou normami estetickými, nebo mravní norma realizovaná v románech po určité době transformuje v normu estetickou. Žádná vývojová etapa neodpovídá plně normě z předešlé etapy, ale porušováním vytváří novou normu, která je ve většině případů kritizována a odsouvána do ústraní. Pocity rozporů časem zmizí a dílo se stane jednotným a také krásným ve smyslu estetické libosti. Mukařovský ve svém díle odkazuje na F. X. Šaldu, který rozkládá strukturu na jednotlivé detailní normy. Ty lze aplikovat i mimo oblast

---

<sup>59</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, in: *Studie I*. Brno, Host, 2007, s. 100

<sup>60</sup> srovnej. tamtéž, s. 100 - 101

<sup>61</sup> Odpůrce je cejchován jako podvodník

<sup>62</sup> Odpůrce je cejchován, je prohlašován za nevědomce nebo hlupáka

struktury, ve které vznikly. Aktuální vývojová etapa umění se stává součástí historické zásoby a normy, které vytvořila, se prolínají do estetična jako celkový soubor nebo jako ojedinělé zlomky<sup>63</sup>. Toto platí především pro vysoké umění<sup>64</sup>. Jeho nositelem je obvykle vládnoucí společenská vrstva. Vysoké umění obnovuje estetické normy, ale vedle něj stojí i jiné umělecké útvary, které z něho vytvořenou normu přejímají.<sup>65</sup>

Estetická norma je v protikladu k výše zmíněným normám nesměřováním k praktickému cíli, ale k samostatnému objektu, který je jejím nositelem. Jakmile začneme považovat objekt za estetický, můžeme ho i hodnotit a vidět jako jedinečný fakt – například umělecké dílo. Podle Mukařovského do popředí tímto krokem vstupuje hodnotící akt. Umělecké dílo začneme vnímat a poté hodnotit. Tato neomezená možnost opakování aktu hodnocení je většinou důvodem našeho zájmu o umělecké dílo. Tímto způsobem se estetická hodnota individualizuje a to ovlivňuje samozřejmě i normu, protože jedinečnost uměleckého díla není absolutní a také aplikace obecné normy na umělecké dílo není překážkou tehdy, pokud není dokonalé splnění normy pokládáno za jediné žádoucí.<sup>66</sup> „A skutečně lze se v historii umění přesvědčit, že pozitivní hodnota v umění není nikterak totožná s dokonalou shodou uměleckého díla s normou.“<sup>67</sup>

### 2.2.1 Estetická norma v poměru k jiným normám

Estetické normy se objevují především v jejich nejspecifičtější aplikaci, a to v umění. Odtud ale prolínají i do ostatních úseků estetické oblasti. Vzniká tak soužití a konkurence mnoha estetických norem. Estetické normy mohou beze změny přetrvat i celá staletí.

O normách jako takových hovoří Květoslav Chvatík v díle *Strukturální estetika*. Podle Chvatíka normy vystupují v jistých ucelených systémech, které se vzájemně ovlivňují. V umění se v souladu se společenskou a kulturní strukturou střídají období, kdy umění tíhne ke stabilitě forem a dodržování estetických norem s obdobími opačně

---

<sup>63</sup> Menší skupiny norem nebo osamocené normy detailní

<sup>64</sup> Vysoké umění – umění salónní, bulvární, lidové, atd.

<sup>65</sup> srovnej. MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, in: *Studie I*. Brno, Host, 2007, s. 106 - 107

<sup>66</sup> srovnej. MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Estetická norma*, in: *Studie I*. Brno, Host, 2007, s. 150 - 151

<sup>67</sup> tamtéž, s. 151

orientovanými. Estetický účinek je založený na destrukci vžitých estetických norem. Tuto stabilitu a nestabilitu norem dokládá na příkladě náročnějšího umění, u něhož se předpokládá větší dynamika a hledání původního pohledu na svět. Opakem je například psaná forma lidového umění – detektivky. Ty by měly zaručovat neobyčejnou stabilitu své struktury. Chvatík argumentuje, že i pokleslé žánry jako jarmareční písně poskytly vysokému umění vývojové impulsy.<sup>68</sup>

Estetická norma má časovou proměnlivost společnou s jinými druhy norem. Každá norma se mění v závislosti na jejím úkolu. Mukařovský udává jako příklad jazykové normy<sup>69</sup>. Změnám podléhají i normy právní, které jsou pevnější než jazykové. „Estetické normy se přetvořují aplikací. Jestliže se však normy právní, pokud nejde o skutečné zákonodárství, mění v mezích velmi úzkých a normy jazykové sice účinně, ale neviditelně, dějí se proměny norem estetických v rozpětí velmi širokém a nezahaleně. Upozorňování na změnu normy není ovšem stejně intenzivní ve všech úsecích estetické oblasti: nejnápadnější je v umění, kde je porušování estetické normy jeden z hlavních prostředků účinnosti.“<sup>70</sup>

Již jsem se zabývala tím, že u estetické normy platí antinomie neomezené závaznosti a její negace, která může převažovat. Ze samého ustrojení člověka vyplývají principy konstitutivní, které ospravedlňují normu při směřování k zákonné platnosti. Mukařovský se těmito konstitutivními principy zabýval a zahrnuje mezi ně pro umění například prostorovou kolmici, horizontálu, pravý úhel, jež lze vyvodit z ustrojení a normální polohy lidského těla, komplementárnost barev a některé jiné úkazy barevného kontrastu a pro sochařství zákon stability těžiště. „Za bezprostřední nadstavbu konstitutivních principů je třeba pokládat některé bývalé konvenční normy, jež dlouhým zvykem nabyly samozřejmosti připouštějící deformaci, aniž při ní mizejí z podvědomí jako její pozadí.“<sup>71</sup>

Pokud bychom tyto principy přijali a předpokládali, že jsou ideální a přiznali jim estetickou dokonalost, popřeli bychom dějiny umění. Základní principy ve vývoji dějin nejsou dodržované a období, kdy k tomuto dodržování dochází, jsou střídány periodami co největšího možného porušování. Konstitutivní principy podle Mukařovského tkví v tom, že díky rozmanitosti estetických norem jsou v tomto

---

<sup>68</sup> srovnej. CHVATÍK, Květoslav: *Strukturální estetika*. Brno, Host, 2001, s. 79 - 81

<sup>69</sup> Normy jazykové jsou mnohem pevnější než estetické, kvůli tomu, že jazyk ve své normální sdělovací funkci není zaměřen na tvorbu, ale i přesto se mění.

<sup>70</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, in: *Studie I*. Brno, Host, 2007, s. 105

<sup>71</sup> tamtéž, s. 103

ustrojení měřítky shody a rozporu. „Nejsou k tomu, aby vývojovou proměnlivost norem omezovaly, nýbrž k tomu, aby byly pevnou bází, vzhledem k níž proměnlivost může být pocíťována jako porušení řádu.“<sup>72</sup>

### 2.3 Estetická norma v umění

V další části kapitoly se budu zabývat estetickými normami v umění. Výše již bylo řečeno, že právě v oblasti umění norma působí nejvíce, ale zároveň může umění deformovat, pokud je dílo hodnocené na pozadí jiných norem než na pozadí norem jemu vlastních.

V umění se setkáváme s několika typy norem. Mukařovský je dělí na normy jazykové, technické, praktické, individuální a na tradice – to jsou systémy norem estetických, které jsou obvykle svým vznikem starší než samotné dílo. Dříve než bude možné definovat typy norem, v krátkosti se zde budu zabývat estetickým kánonem. V umění je velmi pravděpodobné, že na umělecké dílo působí dvě nebo i více estetických norem různého stáří. Mukařovský tvrdí, že například v historii básnictví najdeme čtyři systémy norem, zároveň v něm nalezneme konglomerát kánonů, konkrétně: kánon symbolistický, májovský, lumírovský a poslední je struktura tehdejšího díla, kterou Mukařovský nazývá jako poválečnou. I v umění lze současně nalézt několik kánonů, patrné je to například u surrealismu. Jedná se koexistenci různých estetických norem, které se projevují samozřejmě i mimo umění, například v oblasti uměleckého řemesla. Každý z těchto kánonů má tendence působit sám o sobě a potlačit ostatní. Kánony se navzájem liší stářím a kvalitou. Čím je kánon starší, tím je lépe pochopitelný. Z tohoto důvodu Mukařovský mluví o hierarchii kánonů. Vrcholem je nejmladší kánon, který je nejméně spjatý s jinými druhy norem. Starší kánony jsou obvykle vklíněny mezi jiné druhy norem. Projevuje se tu úzký vztah mezi hierarchií estetickou a společenskou.<sup>73</sup> „Každá společenská vrstva, ale i mnohá prostředí (např. venkov – město) mají svůj vlastní estetický kánon, který je jedním z jejich nejcharakterističtějších znaků. Přechází – li např. jednotlivec z nižší vrstvy do vyšší, snaží se zpravidla především získat aspoň vnější příznaky vkusu oné vrstvy, do které chce být přeřazen (změna odívání, bydlení, společenského chování atd. po stránce

---

<sup>72</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, in: *Studie I*. Brno, Host, 2007, s. 104

<sup>73</sup> srovnej. tamtéž, s. 112 - 115



estetické).<sup>74</sup> Může se také stát, že kánon, který je nízko v žebříčku, může být zaktualizován a vyzdvižen, tím se stane opět vedoucím kánonem.<sup>75</sup>

Prvními normami, se kterými se setkáváme v umění, jsou normy jazykové. Ty se ale projevují pouze ve slovesném umění, a to především v poezii. Stojí hned na povrchu struktury a vnáší do ní materiál. Jejich materiálem je jazyk a s estetickými normami nemají nic společného, jen jim dodávají platnosti. Zákonitosti druhů a stylů anebo také jistý druh verše, určité návyky, atd., které již ztratily účinnost živých estetických norem, nazývá Mukařovský normami technickými.

Dalšími normami jsou normy praktické. Mezi ně řadí Mukařovský například normy etické, politické, náboženské, sociální atd. Jsou označovány jako protiklad estetickým normám. Vstupují do díla vlivem tématu. Ačkoliv standardně stojí mimo, získávají roli estetických norem díky působnosti ve struktuře díla. Mukařovský zmiňuje také estetickou tradici. Lze ji označit za umělecké postupy a její porušování nebo dodržování se může stát součástí záměru umělce.

Poslední, individuální normy, jsou jakousi pečeti umělce a dodávají dílu originalitu. V díle se může setkat několik estetických tradic z různých dob nebo i z různého sociálního prostředí.<sup>76</sup> „Mnohonásobnost norem obsažených v uměleckém díle tedy nabízí velmi široké možnosti vybudování neustálé rovnováhy, jíž je struktura díla. Lze také pokládat za prokázané, že vzájemné vztahy mezi těmito normami, fungujícími jako nástroje uměleckých postupů jsou příliš složité, diferencované a podrobené stálým posunům, aby se pozitivní hodnota díla mohla jevit jako souznačná s dokonalým splněním všech norem, jež se v díle uplatňují.“<sup>77</sup>

Estetické normy se dostávají z vysokého umění do ostatních úseků estetické oblasti. Například ve folkloru estetické normy přetrvávají celá staletí. Obnovitelem a udavatelem estetických norem v umění bývá obvykle nějaká vládnoucí třída. Ta určuje platnou normu pro konkrétní historickou etapu. Příkladem může sloužit umění socialistického realismu, které bylo zmiňováno v předchozích kapitolách. Z tohoto „třídního“ umění poté normy prolínají do ostatních estetických oblastí. Mohou přežít

---

<sup>74</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, in: *Studie I*. Brno, Host, 2007, s. 115

<sup>75</sup> srovnej. tamtéž, s. 112- 115

<sup>76</sup> srovnej. MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Estetická norma*, in: *Studie I*. Brno, Host, 2007, s. 152 - 153

<sup>77</sup> tamtéž, s. 153 - 154

velmi dlouho, dokonce se vrství a vedle sebe přetrvává několik souběžných estetických norem, které si mnohdy konkurují.<sup>78</sup>

### 2.3.1 Způsoby, kterými se estetická norma v umění transformuje

Umělecké dílo záměrně porušuje dosavadní stav estetické normy, tedy i citelně. Toto porušování estetické normy se objevuje s ohledem na umělecké dílo pouze u novátorského umění, neplatí pro umění v jeho totalitě. Norma je porušována bez ustání. Mukařovský ovšem upřesňuje, že porušování se liší u konstitutivních principů konkrétní normou a porušením starší normy nově vznikající normou. „Dějiny umění, pohlížíme - li na ně ze stránky estetické normy, jeví se jako dějiny revolt proti normám vládnoucím. Odtud vyplývá zvláštní vlastnost živého umění, že v dojmu, kterým působí, je estetická libost smíšená s nelibostí.“<sup>79</sup>

Estetická norma je obvykle součástí společenských souvislostí a hraje také důležitou roli jako součást dobového vědomí. O tomto jevu hovoří Mojmir Grygar v díle *Trvání a proměny*. Uvádí, že často dochází k rozporům a nerovnováze. Její uplatňování bývá prostým aktem přenášení kritérií krásy, vjemů a prožitků do umělecké tvorby. V antice a renesanci umění směřuje ke koncentrovanému výrazu krásy a ztělesnění ideálu. V jiných epochách hrají roli představy nebo intelektuální kvality, které mohou být s estetickým dokonce v rozporu.<sup>80</sup> „Destrukce estetických hodnot v daném prostředí, ke které dochází v umění, bývá zdůvodňována různě. Někdy je to dáno nadřazenými náboženskými hodnotami (tématika mučednictví, hříchů a pekla), jindy požadavky intelektuálního typu (poznání všech životních poloh včetně těch nejnižších a nejhroznějších), nebo to mohou být důvody, spojení s percepcí díla, se záměrem vyvolat u vnímatele prudkou negativní reakci, případně s požadavkem ozvláštnění, jež boří jakákoli logická, významová nebo estetická očekávání a tabu.“<sup>81</sup>

V současném umění se negace estetických i mimouměleckých norem stupňuje do té míry, že je obtížné rozlišit, zda je možné daný výtvar považovat za součást umění

---

<sup>78</sup> srovnej. MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, in: *Studie I*. Brno, Host, 2007, s. 111

<sup>79</sup> tamtéž, s. 106

<sup>80</sup> srovnej. GRYGAR, Mojmir: *Trvání a proměny (Dvanáct kapitol o umění a dějinách)*. Praha, Torst, 2006, s. 91

<sup>81</sup> tamtéž, s. 91 - 92

či nikoliv. Tento typ tvorby se pokoušejí definovat teoretikové postmoderny pomocí kategorií, které označují za *negativní*. Grygar konstatuje, že vnímatele rozrušuje agresivita mnoha děl a je tedy potřeba vzdát se jí. Estetické vnímání se pohybuje mezi krajními póly pozitivního a záporného hodnocení. Grygar říká, že pokud je člověk na rozpacích, zda se mu dílo líbí či ne, začíná převládat negativní postoj. Jakákoliv nerozhodnost v hodnocení díla obvykle dospěje k zápornému hodnocení. Jako pozitivní soud Grygar uvádí soud bezpříznakový. Recipient obvykle předpokládá, že umělec měl dobrý záměr a chtěl vyjádřit něco důležitého, i když se mu to nemuselo z části podařit. Je to doprovázené pocitem, že dílo je rozpolcené, že v jeho struktuře je trhлина. Estetické momenty, které jsou nerovnoměrné i přímo rozporné, jsou jedním z důležitých vývojových faktorů umění.<sup>82</sup>

Mukařovský také hovoří o tom, že estetická norma může být porušována pomocí záměrně použitého nevkusy. Širší pojem než nevkus je ošklivost. Co se liší od aktuálně využívané estetické normy, je pro nás ošklivé. Pozorujeme – li předmět, který vznikl lidskou rukou na základě splnění určité estetické normy a k tomuto splnění nedošlo, můžeme mluvit o nevkusy. Ale o nevkusy se nedá uvažovat v souvislosti s přírodními jevy. Ty mohou být ošklivé, ale ne nevkusné (kromě případů kdy přírodní jev připomíná lidský produkt). Nevkusy je nejostřejším protikladem umění. „A přece využívá umění nevkusy ke svým účelům. Názorný příklad poskytuje výtvarné umění surrealistické, zmocňující se – jako objektů zobrazování i jako součástí pro montáže jak malířské tak plastické – produktů z doby největšího úpadku vkusu (konec 19. stol.), namnoze fabričních imitací umění a uměleckého řemesla, rytin z ilustrovaných časopisů vyráběných rytci atd. Tím je co nejradikálněji porušována norma vysokého umění a co nejvyzývavěji vyvolána estetická nelibost jako součást uměleckého účinu.“<sup>83</sup> Porušování estetické normy je očividné nejen u surrealismu, ale i u ostatních avantgardních směrů. Mukařovský toto podtrhuje tvrzením, že i při nejvyšším možném porušení normy je v umění převládajícím prvkem libost a nelibost je pouze prostředkem jejího zvýšení.<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> srovnej. GRYGAR, Mojmir: *Trvání a proměny (Dvanáct kapitol o umění a dějinách)*. Praha, Torst, 2006, s. 91

<sup>83</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, in: *Studie I*. Brno, Host, 2007, s. 106

<sup>84</sup> srovnej. tamtéž, s. 106

## 3 ESTETICKÉ NORMY A SMĚRY 20. STOLETÍ

### 3.1 Nástin historie porušování estetických norem

V umění klasického Řecka panovala rovnováha mezi obsahovými a výrazovými prvky. Umění odpovídalo požadavkům duchovní i formální harmonie. „Existuje (v řeckém umění) téměř metafyzický názor, že krása a ideální typ pro skulpturální zobrazení se vyznačují téměř nadsmyslovou - protože intelektuální a nadsmyslovou soustavou. Toto pojetí estetické normy, typizovaná forma, která by měla uspokojit rozum v jeho hledání dokonalosti, je dominantním charakteristickým rysem celé klasické tradice.“<sup>85</sup> V křesťanské éře byla harmonie porušena ve prospěch obsahovosti – alegorizaci a symbolizaci. „Významy motivů, výrazových postupů a znaků středověkého umění nebyly přístupné bezprostřednímu vnímání a čtení.“<sup>86</sup>

V evropském umění se neustále zvyšoval nárok kladený na významové a estetické kvality výrazových prvků. Krása se jako ideální pojem, ale i jako konkrétní představa aktualizovala natolik, že její bezprostřední vnímání se stalo zdrojem estetického prožitku. Posun od skrytého významu k bezprostředním představám nepostupoval rovnoměrně, ale projevoval se všude, kde k tomu byly vhodné podmínky. Grygar jako příklad udává *Zahradu pozemských rozkoší* (kolem roku 1506) od Hieronyma Bosche. Jedná se o jeden z obsahově a výrazově nejsložitějších obrazů své doby. Divák měl díky obrazu uvažovat o teologických a filozofických zákonitostech a obraz měl poskytovat bezprostřední estetické vjemy. Závažnost a hodnota obsahových prvků se může uplatnit jen za předpokladu, že jsou v tvůrčím procesu podrobny umělecké transformaci.<sup>87</sup>

U tohoto díla je nutné zauvažovat nad otázkou, zda *Zahrada pozemských rozkoší* skutečně přinášela vnímateli estetický prožitek. Porušení norem v daném díle může být považované pouze za sdělení, které bylo divákovi přiblížené pomocí obrazu. I přes její složitější výrazové vyjádření byla tato formulace pro diváka pochopitelnější

---

<sup>85</sup> READ, Herbert: *Osudy moderního umění*. Praha, Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1964, s. 33

<sup>86</sup> GRYGAR, Mojmir: *Trvání a proměny (Dvanáct kapitol o umění a dějinách)*. Praha, Torst, 2006, s. 96

<sup>87</sup> srovnej. GRYGAR, Mojmir: *Trvání a proměny (Dvanáct kapitol o umění a dějinách)*. Praha, Torst, 2006, s. 96 - 97

než tištěná forma. Mělo mít tedy dílo formu sdělovací anebo mělo porušení a ztvárnění obsahově složitějšího námětu přinést estetický požitek?

„Obraz, báseň nebo hudební skladba si zachovávají svoji působivost i výmluvnost i v případě, že lidé v pozdějších dobách a ve změněných společenských podmínkách již nesdílejí ideové pohnutky a hodnoty, jež byly pro tvůrce daných děl rozhodující. Antické umění inspirované dávnými mýty přežilo i doby, kdy bylo kvůli svému pohanskému původu vystaveno přezírání a ničení. Podobně středověké katedrály oslovují dnes vyznavače nekatolických věr i ateisty, pro které je původní náboženská a teologická inspirace stavitelů katedrál irelevantní.“<sup>88</sup>

Proces výrazového zřetele v umění se zradikalizoval v období uměleckých avantgard, jejichž smysl spočíval v pokusu přesunout veškerou intenzitu a váhu tvůrčího procesu do oblastí specifických a výrazových možností umělecké tvorby. Odpovědnost za účinek a smysl uměleckého díla převzal výrazový systém, který je v tomto případě „jazyk“ daného umění. V oblasti poezie se experimentovalo se slovním materiálem a sochařství a malířství se emancipovalo od zobrazování předmětné skutečnosti. Grygar také konstatuje, že v teoretických proklamacích avantgardních programů se opakuje tvrzení, že teprve nové umění dovrší historický proces emancipace umění od vnějších vlivů<sup>89</sup> a umění bude respektovat své vlastní zákonitosti a návratem k sobě bude nejlépe realizovat svou nezastupitelnou estetickou funkci. Dílo autorů, kteří odmítají avantgardní programy, není vázáno žádnými praktickými nebo estetickými funkcemi.<sup>90</sup>

Důvodem změny ve vnímání estetické normy ve 20. století je podle Grygara to, že kritéria krásy, líbivosti a citového zaujetí opanovala oblast kých a reklamy. Mezi reklamou a uměním dochází ke spojení. Od dob secese je reklama pod jeho neustálým vlivem. Do umění autoři mnohdy vkládají třeba i negativní počítky, jako je tomu v malířství exprese, ale reklama je vždy doménou krásných a příjemných senzací. Veškeré umění – ať už jde o kých nebo o plnohodnotná umělecká díla – podléhá tržním zákonům nabídky a poptávky. Krása byla vždy prodávána a kupována a iluzi krásy, kterou kých nabízí, lze lehce vyrobit. Kromě klasických fetišů se vyrábí zboží určené pro snobské publikum, které parazituje například na poetice surrealismu, abstraktního malířství nebo exotických hudebních projevů. Grygar posléze konstatuje, že kýchovité

---

<sup>88</sup> GRYGAR, Mojmir: *Trvání a proměny (Dvanáct kapitol o umění a dějinách)*. Praha, Torst, 2006, s. 97

<sup>89</sup> Vlivy náboženské, filozofické, ideologické, poznávací, morální nebo jiné společenské obsahy a funkce

<sup>90</sup> srovnej. GRYGAR, Mojmir: *Trvání a proměny (Dvanáct kapitol o umění a dějinách)*. Praha, Torst, 2006, s. 97 - 98

obrazy jsou esteticky defektní, ale přesto u nich můžeme nalézt některé z estetických kvalit.<sup>91</sup>

Umělecké dílo se vždy pohybuje mezi minulým a budoucím stavem estetické normy. Je patrné napětí mezi normou minulou a jejím porušením. Porušená norma je předurčena k tomu, aby se stala normou budoucí. Jako příklad tohoto tvrzení Mukařovský uvádí malířství impresionismu. To má tendence podat holý smyslový vjem, který nemá být deformovaný žádnou emocionální nebo intelektuální interpretací. V protikladu k tomu je tendence v impresionismu, která tkví v porušování reálné koordinace smyslových dat o zobrazeném předmětu. Mukařovský říká, že v tomto smyslu je impresionismus již souputníkem básnického symbolismu a obhájí tím pohyb uměleckého díla mezi normami minulými a budoucími.<sup>92</sup> „Přechod mezi obojí protichůdnou tendencí je umožněn po stránce výtvarné anulováním lineárního obrysu a tím i lineární perspektivy, jakož i převedením obrysu v plošnou souhru barevných skvrn. A obě tyto protichůdné tendence jsou historií zařadovány pod jediné jméno impresionism.“<sup>93</sup>

Umělecké dílo do jisté míry vždy porušuje estetickou normu platnou pro daný okamžik. Některá díla normy dodržují, jiná je rozkládají. Pokud je umělecké dílo poprvé předloženo publiku, může se stát, že co na něm vystupuje do popředí, je to, co ho odlišuje od minulosti. Mukařovský toto demonstruje na Manetově obrazu *Snídání v trávě*<sup>94</sup>. Toto dílo poprvé vzbudilo odpor jako dílo revolučně novotářské. Podobně je tomu i u obrazu *Slečny z Avignonu*<sup>95</sup> (1907) od Pabla Picassa. Když je namaloval, nebyly přijaté s nadšením. Obraz byl hodnocen na základě jeho vizuálních vlastností a na základě dobové normy. Při pozdějším zkoumání je však možné najít vztahy k některým předchůdcům.<sup>96</sup> „Při pozitivním hodnocení nového uměleckého zjevu je možné, že v první chvíli pro silný dojem z porušení dosavadní normy budou přehlíženy shody s ní. [...]“<sup>97</sup>

---

<sup>91</sup> srovnej. GRYGAR, Mojmir: *Trvání a proměny (Dvanáct kapitol o umění a dějinách)*. Praha, Torst, 2006, s. 98 - 99

<sup>92</sup> srovnej. MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, in: *Studie I.* Brno, Host, s. 107 – 108

<sup>93</sup> tamtéž, s. 108

<sup>94</sup> viz. příloha č. 5

<sup>95</sup> viz příloha č. 6

<sup>96</sup> srovnej. MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, in: *Studie I.* Brno, Host, 2007, s. 107

<sup>97</sup> tamtéž, s. 107

Umění na počátku 20. století zažívá rozchod s formami reality. Zcela autonomní obrazový svět se přirozeně odráží i v interpretaci díla umělcem. Miroslav Lamač v díle *Myšlenky moderních malířů* hovoří o vztahu člověka k novému vnímání reality. Umění, které vznikalo, bylo pro diváka stále více nepochopitelné a obtížnější. Někteří umělci teorie odmítali. Jako například Braque s Picassem odmítali teorii kubismu kvůli odporu k falešnému dogmatismu. Jiní umělci se naopak teorií drželi natolik, že teoretické myšlení formovalo řadu převratných děl jako například u abstraktních obrazů Vasilija Kandinského nebo u suprematistických<sup>98</sup> pláten Kazimira Maleviče<sup>99</sup>. Teorie se účastnila tvůrčího procesu, ale současně byla i formulována.<sup>100</sup> „Svět, jak se nám běžně jeví, je podle Maleviče konvencí, určenou utilitární vztahovou strukturou, evidující pouze jeho vnější podobu a smysl. Podstata lidského vztahu k realitě je však v pocitu pramenícím z bezprostředního kontaktu s elementárními silami univerza, ještě nediferencovaného a nezpředmětněného. Čtverec je symbolem těch pocitů, které nás „uvádějí do souznění s univerzem“, protože je dokonale zbaven všech asociací k předmětu a bílá plocha je ono nic, „to, co je mimo pocit.“<sup>101</sup>

### 3.2 Futuristické a kubistické vidění „pokroku“

Jedním z krajních případů boření estetických norem je právě avantgardní umění. V Mukařovského koncepci jde o nesoulad díla s normou. Umělecká norma má v avantgardních směrech novátorské tendence. Odvrací se od fenoménu moderny a podrobuje ji kritice. Mukařovský to komentuje jako radikální popírání všech norem, nejen estetických, ale i obecně společenských. V některých fázích umění se tvůrčí energie zaměřuje na hledání platných norem a avantgarda se naopak zaměřuje na boření tradičních norem.

Futuristé spojovali negaci včerejších hodnot s koncipováním technických pravidel, které pokrývaly všechny druhy umění. Surrealisté ve třicátých letech

---

<sup>98</sup> Suprematismus: V roce 1912 – 1914 Malevič osobitě modifikoval podněty z francouzského kubismu a italského futurismu a zároveň uvedl zcela nový směr suprematismus. První suprematistické ideje kladl ovšem Malevič do roku 1913, stejně jako první dílo *Černý čtverec na bílé ploše*, který byl poprvé vystavený až v roce 1915

<sup>99</sup> viz. poznámka č. 7

<sup>100</sup> srovnej. LAMAČ, Miroslav: *Myšlenky moderních malířů /Od Cézanna po Dalího/*. Praha, Odeon, 1989, s. 8-11

<sup>101</sup> tamtéž, s. 233 - 234

neopomíjeli přesné vymezení tvůrčích postupů, hledání genealogických a antropologických zdrojů svého pojetí verbální a obrazové tvorby.<sup>102</sup>

Avantgardisté byli zaujati destrukcí starých norem, ale také vytvářením nových, vyhraněných tvůrčích principů. „Odtud rigorosita skupinových programů, odtud četná kacírská vystoupení, odtud dezerce a rozkoly, jež tak výrazně poznamenaly krátké dějiny radikálních uměleckých skupin.“<sup>103</sup> I avantgarda a umění 20. století se musí potýkat s dilematy. Základním je rozpor mezi tvorbou a produkcí. Tvorba bývá zahleděna sama do sebe a ztrácí společenskou účinnost a produkce obvykle podléhá vnější zakázce, ať je motivovaná ideologickými nebo komerčními zájmy. Umělci jsou obvykle schopni čelit spíše politickému tlaku, nežli diktátu trhu. Trh, který je daný aktuální politickou a společenskou situací, umělci mohou nebo nemusí respektovat. Příkladem jsou například surrealisté Giorgio de Chirico nebo Salvador Dalí. Ti se rozhodli trhu podmanit a museli čelit ostré kritice z řad surrealistické skupiny. Dalí se zaměřil na komerční zisk a například Louis Aragon nebo Paul Éluard psali politicky angažovanou tvorbu. Z toho vyplývá, že umělce vedla k dodržování nebo porušování aktuálních estetických norem také situace na trhu umění nebo politická angažovanost.<sup>104</sup>

Jak již bylo několikrát řečeno, většina moderních hnutí si zakládala na porušování platných norem. Proti tomuto můžeme uvést tvrzení Rookmaakera. Ten říká, že pokud chceme stvořit umělecké dílo, je nutné držet se platných norem a jeho struktury. Když malujeme obraz, musíme využít konkrétních vlastností barvy a linie a musíme je uspořádat do vztahů, které jsou libé oku. Tak můžeme vytvořit krásný obraz, i když zobrazuje něco ošklivého.<sup>105</sup> „Hodláte – li namalovat pochmurný obraz vyjadřující zoufalství, nepoužijete veselé barvy ani lehké rytmické linie. Obraz pro konkrétní účel si musíte umět představit a mít při tom na mysli konkrétní požadavky, jinak nebudete mít úspěch.“<sup>106</sup>

S tímto tvrzením se dá souhlasit v tom, že vhodným uspořádáním vztahů v díle můžeme docílit líbivosti i s tím, že obraz vyjadřuje něco ošklivého. Ale mnohé směry, například fauvisté, měli svoje osobité barevné vyjádření. V portrétech využívali specifické barevnosti a díky tomu mnozí teoretikové řadí fauvisty mezi první malířskou

---

<sup>102</sup> srovnej. GRYGAR, Mojmir: *Terminologický slovník českého strukturalismu*, Brno, Host, 1999, s. 141

<sup>103</sup> GRYGAR, Mojmir: *Trvání a proměny (Dvanáct kapitol o umění a dějinách)*, Praha, Torst, 2006, s. 114

<sup>104</sup> srovnej. tamtéž, s. 150 - 151

<sup>105</sup> srovnej. ROOKMAAKER, H. R.: *Moderní umění a smrt kultury*. Praha, Návrat domů, 1996, s. 215

<sup>106</sup> tamtéž, s. 215



revoluci 20. století. „První malířskou revoluci 20. století označovanou v historii moderní malby jako fauvismus, nelze chápat jako ucelený názorový systém, neboť jeho výrazové formy jsou diferencovány někdy až skoro až k protichůdnosti.“<sup>107</sup>

Jedním z revolučních směrů v umění 20. století byl kubismus. Někteří teoretikové ho považují za směr, který stál u zrození avantgardy, jiní toto přičítají Cézannovi a podobně. Každopádně se kubismu nedá upřít jeho důležitost na poli moderního umění. Kubismus, stejně jako většina směrů této doby, není uměním nápodoby, ale uměním představy. Tím se liší od staršího malířství. Snaží se povznést k nové tvorbě. Snaží se kubizovat a tím vyvolávat dojem třetího rozměru, tedy přinesl nové metody v zobrazování objektů.<sup>108</sup> „Abychom vytvořili obrazový prostor, je nutno čerpat ze všech našich počítků, hmatových a pohybových, ze všech našich schopností. Naše komplexní osobnost transformuje obrazovou koncepci. Když pak tato koncepce, podmíněná naší osobností, vyvolá porozumění diváka, obrazový prostor se definuje: je to citlivé spojení mezi dvěma subjektivními představami prostoru.“<sup>109</sup>

Kubisté hledali nový pohled na objekt, který byl středem jejich tvorby. Snažili se vystihnout jedinečné dílo samo o sobě tak, že jej zkoumali ze všech úhlů perspektivy. Právě v tom spatřuji porušování dosavadních estetických norem, protože jejich předchůdci zachycovali ve většině především realitu tak, jak ji spatřoval běžný člověk. Právě tím, že spojovali několik subjektivních představ, v prostoru navodili – nebo se alespoň pokoušeli navodit, zdání nekonečna, které dává předmětům tvárnost.<sup>110</sup>

Zatímco se většina avantgardních směrů nepokoušela nahradit prostým způsobem staré umění uměním novým, ale pouze se snažili vymyslet dokonalé formy vyjádření, futuristé porušovali dané normy tím, že se snažili zcela rozbít kultu minulosti. Bouřili se proti obdivování starých pláten a hlásali víru v technický pokrok. Jejich koncipování technických pravidel bylo spjata s negací hodnot a norem, které se objevovaly v minulosti. „Muzea: hřbitovy! Skutečně stejné v beznadějném změtení mrtvol, které se navzájem neznají. Muzea: veřejné ložnice, ve kterých se navždy spí vedle nenáviděných a neznámých bytostí!“<sup>111</sup> Futurismus jako takový ve Francii, Německu nebo i v Rusku velmi zapůsobil a těšil se z velkého ohlasu. Středem

---

<sup>107</sup> LAMAC, Miroslav: *Myšlenky moderních malířů /Od Cézanna po Dalího/*. Praha, Odeon, 1989, s. 84

<sup>108</sup> srovnej. tamtéž, s. 105

<sup>109</sup> LAMAC, Miroslav: *Myšlenky moderních malířů Od Cézanna po Dalího/*. Praha, Odeon 1989, s. 110

<sup>110</sup> srovnej. LAMAC, Miroslav: *Myšlenky moderních malířů /Od Cézanna po Dalího/*. Praha, Odeon, 1989, s. 113

<sup>111</sup> tamtéž, s. 143

bouřlivých diskusí byla od roku 1912 futuristická propagace formou přednášek v evropských kulturních centrech. Bohužel byl futurismus spjatý s myšlenkami naivní apoteózy války, tedy s jejím nástupem došlo k přerušení futuristických aktivit. Na rozdíl do kubistů, kteří analyzovali konstruktivní ekvivalenty a chtěli vytvořit novou obrazovou rovnováhu, futuristé měli tyto ekvivalenty jako prostředek k vyjádření dynamického rytmu.<sup>112</sup> „Cílem se jim stal obraz výtvarně ztělesňující simultaneitu smyslových jevů a psychických stavů. V závěrečné fázi se pak futurismus přiblížil soudobé problematice abstraktní malby: cílem nebyl už dynamismus vázaný na jevy výtvarně transformované, ale vyjádření univerzálního dynamismu vztahy forem.“<sup>113</sup>

### 3.3 Dada a fenomén Duchamp

Umělecký směr, který se svojí podobou snažil zpochybnit zásady v umění a trvale ovlivnil jeho budoucí podobu, byl dadaismus. Jeho členové napadli společenské, umělecké i politické instituce. Jejich řád byl založený na nepořádku a poukazovali na prodejnou povahu naší společnosti.<sup>114</sup> Kvůli první světové válce byly zpochybněny pojmy jako pravda, mravnost nebo logika a byla uspíšena krize hodnot měšťáckého světa. Dadaismus reagoval na tuto krizi tvorbou, jež byla založena na využívání náhodnosti, nelogických souvislostí a nesmyslu, který stupňovali až do naprosté absurdnosti. Takto negovali dosavadní konvence v životě i v umění.<sup>115</sup> „Jakmile se umění vydalo na svoji cestu rázného odmítnutí tradice, každý další nový styl měl posloužit zároveň jako počátek, nový střemhlavý skok vpřed. Víra člověka se měla bez ustání měnit, být nahrazována nebo vyřazována. Vždycky s ohledem na to novější a lepší, jež však mělo být v zápětí také odmítnuto.“<sup>116</sup>

Dadaisté se zformovali roku 1916 v Curychu okolo kabaretu Voltaire. Existovalo však i mnoho dalších center dada, například v Paříži, Kolíně nad Rýnem nebo Berlíně. Tvrdili, že umělecké dílo by nemělo být krásné samo o sobě a objektivně

---

<sup>112</sup> srovnej. LAMAČ, Miroslav: *Myšlenky moderních malířů /Od Cézanna po Dalího/*. Praha, Odeon, 1989, s. 141 - 142

<sup>113</sup> tamtéž, s. 142

<sup>114</sup> srovnej. GABLIKOVÁ, Suzi: *Selhala moderna?*. Olomouc, Votobia, 1995, s. 127

<sup>115</sup> LAMAČ, Miroslav: *Myšlenky moderních malířů /Od Cézanna po Dalího/*. Praha, Odeon, 1989, s. 303 - 304

<sup>116</sup> GABLIKOVÁ, Suzi: *Selhala moderna?*. Olomouc, Votobia, 1995, s. 128

pro všechny. Z tohoto názoru vyplývá, že měli odpor k rovnostářství a prosazovali nezávislost ať v teorii nebo praxi.<sup>117</sup>

K jeho stoupencům patřil například Tristan Tzara, Francis Picabia, Hans Arp a především Marcel Duchamp, který byl ovlivněn i uměleckými směry jako je kubismus či futurismus. Duchamp se stal průkopníkem nového stylu nazvaného „readymades“. Duchampovo dílo představuje v avantgardním umění jistý úběžný bod. S jeho uměním byla spojena hlubší myšlenka, která měla vyprovokovat publikum k nějaké reakci. „Všechno je nakonec úhledně usazeno v interpretačním rámci pochopitelné našťvanosti mladých lidí, kteří mají potřebu provokovat.[...] Smysl toho byl hlubší, hledala se řeč a gesto, které přestaví skutečnost, protože její tradiční rámce ztratily nejen důvěru, ale začali vzbuzovat i úzkost svou bezobsažností.“<sup>118</sup>

Duchamp se snažil svým dílem neustále šokovat a první znepokojující objekt svého druhu vystavil v roce 1917. Byla jím *Fontána*<sup>119</sup>, sériově vyrobená pisoárová mísa, jíž Duchamp představil pod pseudonymem R. Mutt na Výstavě nezávislých. Suzi Gabliková v díle *Selhala moderna?* vyvozuje, že si Duchamp pokládal otázku, zda je možné, aby člověk vytvořil něco, co by nebylo uměleckým dílem. Věci se snažil hnát až za morální či estetické meze, tedy se rozhodl všední předmět představit jako umění. Duchamp u příležitosti vystavení *Fontány* tvrdil, že pisoárovou mísu vybral právě kvůli nedostatku jejích estetických kvalit. Umění od jejího vystavení již nebylo stejné jako předtím. Tímto radikálním porušením estetické normy nechal vzniknout readymades. Umělecké dílo již nebylo výsledkem zručnosti jeho tvůrce, ale maximálně splnilo umělcovo očekávání. *Fontána* se stala impulsem, který dal vzniknout dalším dílům podobného druhu. Jako příklad, kdy se umělci snažili navázat na *Fontánu*, udává Gabliková výtvarníka Bruce Naumana, který vyfotografoval sám sebe, jak mu voda tryská z úst. Fotografii poté nazval *Portrét umělce jako fontány*. Nauman si v tomto případě přivlastnil nápad jiného tvůrce.<sup>120</sup> „Z moderny vzešlo mnoho agresivně absurdních uměleckých forem. Většina z nich je ovšem těžko srozumitelná bez pochopení jejich sžiravého vztahu k oněm protikladům, kterým musí umělec v kapitalistické společnosti čelit.“<sup>121</sup>

---

<sup>117</sup> LAMÁČ, Miroslav: *Myšlenky moderních malířů /Od Cézanna po Dalího/*. Praha, Odeon, 1989, s. 303 - 313

<sup>118</sup> PAPOUŠEK, Vladimír: *Gravitace avantgard*. Praha, Akropolis s r.o., 2007, s. 27 - 28

<sup>119</sup> viz. příloha č. 8

<sup>120</sup> srovnej. GABLIKOVÁ, Suzi: *Selhala moderna?*. Olomouc, Votobia, 1995, s. 35 - 38

<sup>121</sup> GABLIKOVÁ, Suzi: *Selhala moderna?*. Olomouc, Votobia, 1995, s. 39

Dadaistický koncept byl založený na využití náhodnosti, nelogických souvislostí a nesmyslů, které byly stupňované často až v provokativní absurditu. V historii umění bylo dříve zaměnění nebo ničení norem založené obvykle na hledání norem nových a nebo mělo dílo alespoň splňovat svoji funkci, ale téměř se před 20.stoletím nesetkáme se směrem, jehož členové – umělci ho vytvořili záměrně za účelem šokovat. Tyto tendence měli samozřejmě např. futuristé, ale právě dadaismus a dílo Marcela Duchampa je v tomto případě vsutku originálním případem. Veškeré možné prostředky používali k znevážení dosavadních konvencí života i umění – z toho samozřejmě vyplývá narušení dosavadní normy za účelem šokování svých diváků, čtenářů i posluchačů.<sup>122</sup>

Dílo Duchampa zprvu vycházelo z norem soudobé avantgardní malby. Miroslav Lamač v díle *Myšlenky moderních malířů* konstatuje, že: „Duchamp prošel vývojem od impresionismu a postimpresionismu, až dospěl k jedné z dobových verzí kubismu, v níž zcela svérázně rozvinul kinetické prvky v paralele člověk – stroj.“<sup>123</sup> Negroval tehdy užívané výrazové prostředky a tvořil vedle readymades díla z kovových fólií lepených lakem mezi dvě skla, z nichž nejznámější je *Velké sklo*.<sup>124</sup> Duchamp se také velmi rozhodoval, jaký materiál na konstrukci *Velkého skla*<sup>125</sup> vybere. Tím, že zvolil sklo a umístil jej do prostoru, potlačil světelné efekty, které sklo může poskytnout. Imaginární prostor díla se prolíná s prostorem prostředí, kde je umístěno.<sup>126</sup>

Tématem velkého skla se Duchamp začal zabývat roku 1913 a zaměstnalo ho ještě na několik let. V této době byl pro Duchampa kubismus již překonaný, ale přesto stejně jako kubisté hledal čtvrtý rozměr. Zjišťoval, jakým způsobem se trojrozměrný prostor dotýká čtyřrozměrného a jak se do sebe navzájem tyto rozměry promítají. Čtvrtý rozměr byl pro něj nutnou podmínkou umění. Právě tyto principy se snažil vnuknout do *Velkého skla* neboli *Nevěsty svlékané svými mládenci, dokonce*, kterou ale na výstavě představil až roku 1926. Duchamp *Nevěstu* nepochybně promýšlel a svědčí o tom dochované lístky s poznámkami, kterých je přes tři sta. Nic není ponecháno náhodě.<sup>127</sup> Sám Duchamp se k tomu vyjádřil následovně: „Nemohl jsem dál pracovat na obrazech určovaných náhodnými dotyky štětce na plátně. Chtěl jsem se vrátit ke

---

<sup>122</sup> srovnej. LAMAČ, Miroslav: *Myšlenky moderních malířů /Od Cézanna po Dalího/*. Praha, Odeon, 1989, s. 303- 304

<sup>123</sup> tamtéž, s. 317

<sup>124</sup> srovnej. tamtéž, s. 317 - 318

<sup>125</sup> viz. příloha č. 9

<sup>126</sup> srovnej. CHALUPECKÝ, Jindřich: *Úděl umělce, Duchampovské meditace*. Praha, Torst, 1998, s. 162

<sup>127</sup> srovnej. tamtéž, s. 76

kresbě absolutně suché, a jaký byl lepší příklad pro toto nové umění než právě technická kresba. Začal jsem oceňovat hodnoty jako přesnost, důkladnost, důležitost náhody. . . Výsledek byl, že moje práce se už nelíbila ani těm, kteří měli rádi impresionismus nebo kubismus.“<sup>128</sup>

---

<sup>128</sup> LAMACĚ, Miroslav, *Myšlenky moderních malířů /Od Cézanna po Dalího/*. Praha, Odeon, 1989, s. 321

## ZÁVĚR

Ve své práci jsem si dala za cíl prezentovat, jakým způsobem byly porušovány estetické normy, a na příkladu některých směrů z počátku 20. století ukázat, jak díky tomuto porušování estetických norem vznikaly další umělecké směry.

Již přechod od tradičního zobrazování k moderně znamenal v umění změnu ve vyjádření. Umění se stávalo stále více svobodným a méně kontrolovaným. Odklon od starých tradic přináší tradice nové, které opět slouží jako pozadí pro jejich porušování. Umění se po staletí vyvíjí a transformuje, a tím dochází k prolínání uměleckých směrů. Čím více k tomuto prolínání dochází, tím je obtížnější dílo zařadit ke konkrétnímu hnutí.

V první části práce jsem se zaměřila na pojem *moderního umění* a *avantgardy*. Důležitým mezníkem ve vývoji moderního umění byla tvorba Paula Cézanna. Snažil se viděnou skutečnost interpretovat inovativní technikou a dosáhnout syntézy lidskosti a přírody. Tento osobitý způsob vyjádření inspiroval řadu umělců (např. kubisty). I přesto, že se Cézannovi nedá upřít obrovský podíl na vývoji moderního umění, pochází myšlenka modernity od Charlese Baudelaira. V této práci jsou uvedeni dva autoři, kteří mu tuto myšlenku připisují – Jean Clair a Květoslav Chvatík. Chvatík v díle *Od avantgardy k druhé moderně* říká, že v poezii zahajuje etapu moderny Baudelaire a v malbě impresionisté.<sup>129</sup>

Moderní umění vždy reaguje na danou skutečnost jiným způsobem. Různé ideologie, kterým v dějinách umění často podléhalo, nebyly tak ultimativní jako náboženství. A právě v době, kdy se umění odklonilo od náboženství, získalo také svoji svobodu. Tato svoboda, jak již bylo řečeno, byla v některých směrech mnohdy až nekontrolovatelná, v jiných zase umělci nemohli tvořit, aniž by byla jejich díla schválena.

Z pojmu *modernity* vychází také avantgardní hnutí, které s ním zároveň stojí v protikladu. Avantgarda zahrnuje estetickou inovaci a revoltu. Suzi Gabliková hovoří o tom, že k avantgardě se hlásili umělci, kteří byli odcizeni elitě a stáli na okraji společnosti.<sup>130</sup> Umělci se zřekli problémů s klasickým zobrazováním a dali přednost spontánnímu vyjádření. Experimentovali s uměleckým novátorstvím a bojovali proti

---

<sup>129</sup> srovnej. CHVATÍK, Květoslav: *Od avantgardy k druhé moderně (Cestami filozofie a literatury)*. Praha, Torst, 2004, s. 121

<sup>130</sup> srovnej. GABLIKOVÁ, Suzi: *Selhala moderna?*. Olomouc, Votobia, 1995, s. 19

zaběhlým konvencím. Avantgarda výrazně souvisí se stavem společnosti, což je patrné na tom, že řada děl vznikala v souvislosti se změnou politických režimů, zejména v 10. letech 20. století v Rusku. Tato *politická avantgarda* se ocitla v sevření a umělci mohli z minulosti brát pouze ty motivy, které se zdály ideově vhodné. Nebylo žádoucí, aby se díla od sebe odlišovala, ale naopak byly jakékoliv odlišnosti potlačovány. Objevovaly se podobné motivy narozdíl od umění Západu, kde se motivy střídaly s nezvyklou rychlostí.

Jakým způsobem by měla společnost nahlížet na umění a jednotlivé aspekty života, určují právě estetické normy. Těm byla věnována další část práce, především v pojetí Jana Mukařovského. Estetická norma je pro dané období všeobecně platným pravidlem. Může být striktně dodržována, anebo sloužit jako pozadí pro stálé porušování. V umění ale převažují tendence estetickou normu stále porušovat, obzvláště v avantgardě.

Důležité je, že estetická norma nesměruje k praktickému cíli, ale k objektu, který je jejím nositelem a v každém díle se objevuje několik systémů norem. Aby se mohl nějaký tradiční systém norem obnovit, postaví proti němu umělec systém norem přejatý z umění okrajového. V díle tak dochází k žádoucímu konfliktu, neboli k záměru. Estetické normy se neustále negují, k čemuž docházelo právě i v avantgardě. V současné době se negují natolik, že je těžké rozlišit, zda je možné daný výtvar považovat za umění, či nikoliv. Stejný problém měla i moderna. Bez potřebných norem ztratila měřítko, podle kterých by se dalo posoudit co umění je a co není. Každopádně je moderna důležitým krokem ve vývoji umění i společnosti.

S porušováním daných norem se setkáváme často i v dávné historii. Ve starověkém Řecku byla za ideál normy považována typizovaná forma zobrazení, která měla uspokojit rozum v jeho hledání dokonalosti. V křesťanské éře byla za tuto normu považována alegorizace a symbolizace. Byla porušena harmonie a nastala doba, kdy byl důležitý motiv. Procesy, kde se kladl zřetel na výraz, se zradikalizovaly právě v období avantgard.

Začalo se experimentovat s materiálem a zobrazováním předmětné skutečnosti. Například futuristé negovali „včerejší“ pravidla, která spojovali s koncipováním technických pravidel. Jejich pojetí normy spočívalo v negaci všeho starého, kdy bylo vše podřízeno technickému pokroku. K viditelnému porušování normy docházelo i u kubistů. Jejich předchůdci zachycovali realitu tak, jak ji viděl běžný člověk, ale kubisté

se snažili navodit zdání nekonečna spojováním subjektivních představ. Klíčovým směrem, který ovlivnil budoucí podobu umění, byl dadaismus. Jejich řád byl založený na nepořádku, náhodnosti a vše bylo stupňované až do absurdna. Velkým zlomem byla právě tvorba Marcela Duchampa. I přesto, že jeho dílo zprvu vycházelo z norem tehdejší avantgardní malby, nakonec výrazové prostředky znegoval svými readymades.<sup>131</sup>

Avantgarda změnila náš postoj k neznámému a opomíjenému a moderní umění se tak stalo novou sférou myšlení. Obvykle se očekává, že je obraz pojmenován podle toho, co je na něm namalováno, ale to u avantgardy neplatí. Význam se neklade na zobrazené, ale na nezobrazené. Od doby, kdy začalo umění odmítat tradici, byl každý nový směr novým počátkem a umění se začalo odklánět od potřeby univerzální teorie umění.

---

<sup>131</sup> srovnej. LAMACĚ, Miroslav: *Myšlenky moderních malířů /Od Cézanna po Dalího/*. Praha, Odeon, 1989, s. 317 - 318



## POUŽITÁ LITERATURA

CLAIR, Jean: *Úvahy o stavu výtvarného umění: kritika modernity*. Brno, Barrister & Principal, 2006, ISBN 80-7364-038-4

GABLIKOVÁ, Suzi: *Selhala moderna?*. Olomouc, Votobia, 1995, ISBN 80-85885-20-4

GRYGAR, Mojmir: *Terminologický slovník českého strukturalismu*. Brno, Host (Strukturalistická knihovna), 1999, ISBN 80-86055-61-2

GRYGAR, Mojmir: *Trvání a proměny (Dvanáct kapitol o umění a dějinách)* Praha, Torst, 2006, ISBN 80-7215-272-6

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

CHVATÍK, Květoslav: *Od avantgardy k druhé moderně (Cestami filozofie a literatury)*. Praha, Torst, 2004, ISBN 80-7215-214-9

CHVATÍK, Květoslav: *Smysl moderního umění*. Praha, Československý spisovatel, 1965, ISBN 22-137-65

CHVATÍK, Květoslav: *Strukturální estetika*. Brno, Host (Strukturalistická knihovna), 2001, ISBN 80-7294-027-9

KULKA, Tomáš: *Umění a kýč*. Praha, Torst, 1994, ISBN 80-85639-17-3

LAMAČ, Miroslav: *Myšlenky moderních malířů /Od Cézanna po Dalího/*. Praha, Odeon, 1989, ISBN 80-207-0087

MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Studie I*. Brno, Host (Strukturalistická knihovna), 2007, ISBN 978-80-7294-239-8

PAPOUŠEK, Vladimír: *Gravitace avantgard*. Praha, Akropolis s r.o. 2007, ISBN 978-80-86903-52-1

READ, Herbert: *Osudy moderního umění*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1964, ISBN 01-508-64

ROOKMAAKER, H. R: *Moderní umění a smrt kultury*. Praha: Návrat domů, 1996, ISBN 80-85495-x

SOURIAU, Étienne: *Encyklopedie estetiky*. Praha, Victoria Publishing, 1994, ISBN 80-85605-18-x

## **INTERNETOVÉ ZDROJE**

<http://cs.wikipedia.org/wiki/Impresionismus>, (10. 05. 2009)

[http://cs.wikipedia.org/wiki/Jackson\\_Pollock](http://cs.wikipedia.org/wiki/Jackson_Pollock), (18. 05. 2009)

<http://www.phil.muni.cz/fil/scf/komplet/mukar.html>, (19.05.2009)

## SEZNAM PŘÍLOH

Příloha č. 1: Goya, Francisco, rytina z cyklu Hrůzy války, 1810

Příloha č. 2: Bosch, Hieronymus, Zahrada pozemských rozkoší, olejový triptych, kolem r. 1504

Příloha č. 3: Rothko, Mark, Yellow and Gold, olej na plátně, 1956

Příloha č. 4: fotografie zobrazující Jana Mukařovského

Příloha č. 5: Manet, Edouard, Snídaně v trávě, olej na plátně, 1862 - 1863

Příloha č. 6: Picasso, Pablo, Avignonské slečny, olejomalba, 1907

Příloha č. 7: Malevič, Kazimir, Černý čtverec na bílém pozadí, 1915

Příloha č. 8: Duchamp, Marcel, Fontána (Studánka),readymade - pisoár, 1917

Příloha č. 9: Duchamp, Marcel, Velké sklo (Nevěsta svlékána svými mládenci, dokonce), 1913 - 1926



Příloha č. 1



Příloha č. 2



**Příloha č. 3**



**Příloha č. 4**

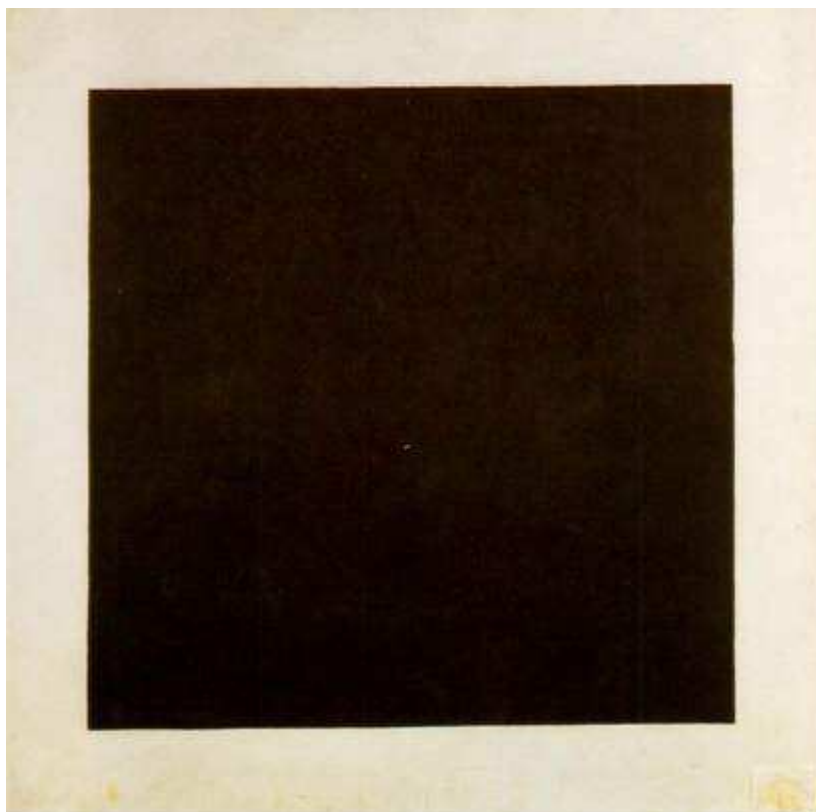




**Příloha č. 5**



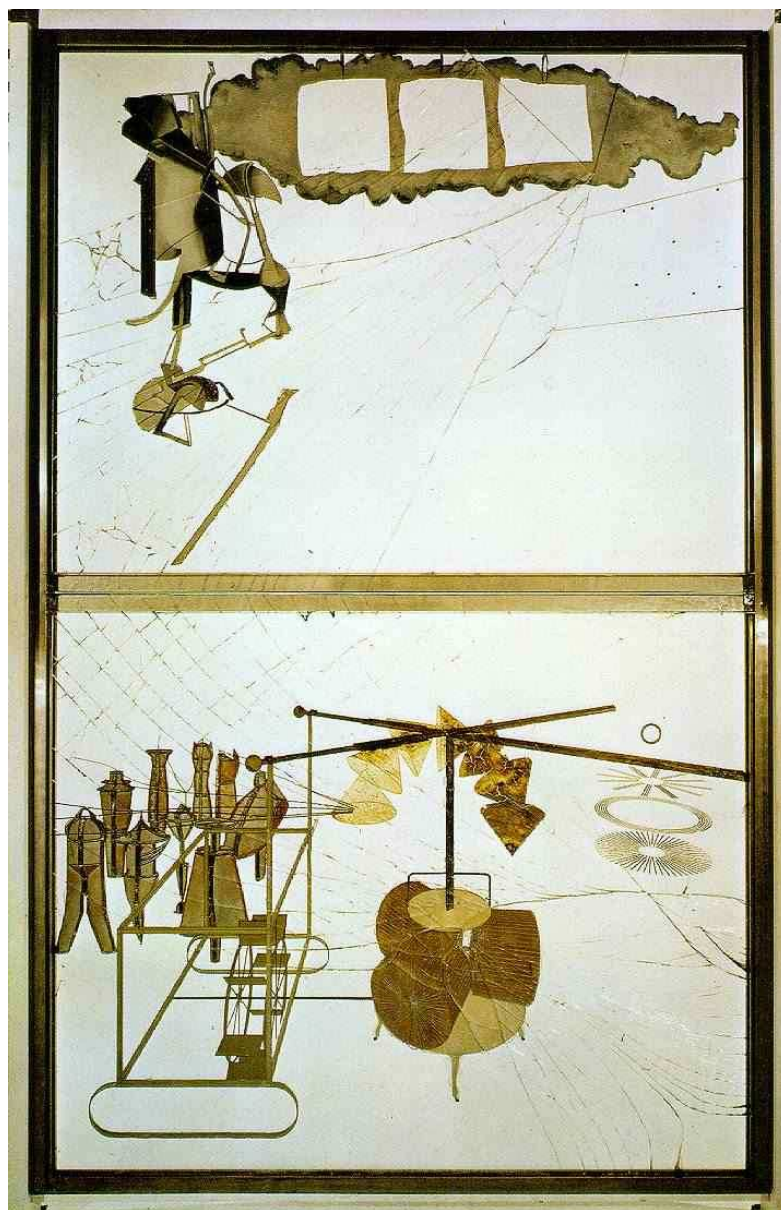
**Příloha č. 6**



**Příloha č. 7**



**Příloha č. 8**



Příloha č. 9