

Bakalářská práce

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Umění a rituál: Návrat umění do rituálu

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

Autor práce: Tereza Sluková

Studijní obor: Estetika

Ročník: 3.

2010

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracoval 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, 9. června 2010

Děkuji Mgr. Denisu Ciporanovi Ph.D za ochotu a čas při odborném vedení mé bakalářské práce.

ANOTACE:

Ve své bakalářské práci se studentka bude zabývat vztahem umění a rituálu, změnami, jimiž oba pojmy prochází a jejich vzájemnou existencí a kooperací v průběhu kulturních a časových proměn. Bude vycházet z určení možných způsobů vymezení obsahu obou pojmů a pokusí se především odhalit momenty, kdy lze uvažovat o jejich vzájemné souhře. V další části práce identifikuje moderní snahy o návrat umění k jeho rituální funkci a z toho plynoucí důsledky pro změnu tradičních způsobů jeho utváření, prezentace a vnímání.

ANNOTATION:

In this thesis, a student (Tereza Slukova) will examine the relationship between art and ritual, and the transformation both of these concepts have undergone. She will also examine their mutual coexistence and interaction throughout the history of Western culture. The student will base her analysis on the possible definition of both of these concepts and she will try to uncover the moments when their mutual interaction can be considered. In a subsequent part of her thesis, she will identify modern efforts to return art to its ritual function and the impact of these efforts on the transformation of traditional ways of creating, presenting and perceiving art.

Obsah

Úvod.....	1
1. Definice pojmu rituál.....	2
1.1 Úvod do problematiky definice.....	2
1.2 Etický a emický přístup k rituálu.....	3
1.3 Definice pojmu.....	4
2. Rituál a symbolická komunikace.....	7
3. Rituál, víra a moc.....	9
4. Východiska pro definici rituálu.....	11
5. Historický přehled proměn chápání umění.....	12
5.1 Proměna základních pojmových pilířů v moderním umění.....	18
6. Představení hry.....	20
6.1 Rituál, umění, hra a slavnost.....	21
7. Artworld, Institucionální analýza a konceptuální umění, možnosti definování uměleckého díla a jeho identity.....	23
7.1 Vznik konceptuálního umění a jeho role v znovunalezení rituální roviny.....	27
8. Umění a rituál.....	30
8.1 Vídeňský akcionismus, Herman Nitsch.....	33
9. Závěr.....	34
10. Seznam použité literatury.....	36

Úvod

Tato práce si klade za úkol představit rituál a umění s ohledem na jejich úzké provázání v lidské zkušenosti a poukázat na možnou očišťující úlohu rituálu ve vnímání umění. Zaměřuje se na hledání společných struktur, na kterých rituál i umění pracují, a skrze ty najít cestu návratu umění do rituálu.

Aby bylo možné oba fenomény spojovat, je poměrově nejvíce prostoru věnováno jejich definování. Pro definování rituálu je nejvíce čerpáno z knihy Catherine Bell, *Ritual Theory, Ritual Practice*, ze které jsou převzaty základní konstrukční prvky rituálu. Pro popsání dalších podstatných rysů rituálu jsou použity texty některých významných autorů jako například Fiony Bowie, Clauda Levi-Strausse, Victora Turnera a dalších.

V úvodu definice rituálu je nejprve nastíněna problematičnost jeho definování, následně pak jeho základní konstrukční prvky a vlastnosti. Pro charakterizování rituálu je důležité také jeho působení ve společnosti. Ze spojení všech těchto oblastí je pak navrženo možné východisko pro definování rituálu.

Další část se zaměřuje na definování pojmu umění. Zde je nejvíce sledována vývojová linie proměny základních principů umění, jakými jsou například mimesis, krása, vznešeno a hra. Tato část se také zabývá některými sociokulturními změnami, které ovlivnily umění dvacátého století. Pozornost je dále věnována vybraným teoriím, které jsou důležité pro spojení umění a rituálu, jako je Institucionální analýza Georgie Dickieho a její kritika od Jerrolda Levinsona nebo Gadamerovo pojetí hry v umění. V této části jsou již naznačena spojení umění a rituálu.

V poslední části jsou vyzdviženy a potvrzeny dosavadní teorie o spojení umění a rituálu, které jsou navíc podpořeny i popisem vývoje umění od prvních projevů konceptuálního umění (dadaismus, Marcel Duchamp) až po happeningy Allana Kaprowa. Jsou zde uvedeny různé roviny, jež jsou společné rituálu a umění. Na nich je ilustrován návrat umění do rituálu, což podporuje i uvedený příklad vídeňského akcionistického hnutí, speciálně práce Hermanna Nitsche.

1. Definice pojmu rituál

Pozornost k rituálu se upíná v devatenáctém století jako důsledek vzrůstajícího zájmu evropských badatelů o jiné kultury a náboženské systémy. Tento pojem se stal nástrojem jejich analýzy pro srovnávání „naší“ a „cizí“ kultury. Vědci konstruovali rituál jako univerzální kategorii v lidské zkušenosti. Byl užíván i coby nástroj k popsání náboženství a později, z hlediska funkcionalistů,¹ se stal mechanismem pro poznávání povahy společenských jevů a analýzu kultury. V těchto fázích má ale stále povahu pouhého analytického nástroje. To se mění až s přístupem, který rituál vidí jako motiv vnitřní dynamiky kultury, a ten se tak stává nejen metodou analýzy, ale také jejím objektem.²

1.1 Úvod do problematiky definice

Rituál se vyskytuje napříč kulturním spektrem světa. V mnoha podobách je obsažen v každodennosti snad všech jedinců.³ Definování tohoto fenoménu ale může být komplikováno jeho všeobsáhlou povahou. Pro postžení jeho významu a místa v žité praxi je proto vhodnější ptát se, jak je rituál konstruován, a ne přímo, co rituál je. V základu problematičnosti může být otázka, zda je možné jej uvažovat jako samostatně stojící fenomén. Tím je myšlen nezávisle existující objekt s celou vlastní řadou definic, které by postihovaly všechny charakteristické vlastnosti a situace, jež by mohly nastat. Takto pojatý by byl rituál obecně aplikovatelný, ale značně zjednodušený a narušila by se jeho přirozená dynamika.⁴

K vyřešení toho, jak přistupovat k definici rituálu, je nutné nahlédnout do vztahů, ve kterých se pohybuje. Základem vztahů, na kterých je rituál založen, je dialektika dichotomických pojmů, například myšlenky a děje či individuálního a kolektivního. V nejobecnější rovině je lze postihnout interakcí oblasti působení konceptuálního

¹ Funkcionalismus je širší přístup v oblasti sociologie a antropologie, který pracuje s interpretací společnosti, jako se strukturou, jejíž části jsou vzájemně propojené. Funkcionalismus vyzvedává empirickou stránku antropologie. Zajímá se o význam a smysl jednotlivých obyčejů ve struktuře konkrétní společnosti.

² Bell, Catherine. *Ritual Theory, Ritual Practise*, Oxford University Press, New York 1992, str. 15.

³ Bowie Fiona. *Antropologie náboženství*, Praha: Portál, 2008, str. 149.

⁴ Bell, Catherine. *Ritual Theory, Ritual Practise*, Oxford University Press, New York 1992, str. 219.

a behaviorálního, ale tento model lze sledovat v mnoha dalších dvojicích⁵ dichotomických pojmů uvedených do dialektického vztahu skrze proces ritualizace⁶

Při definování rituálu jako samostatně stojícího pojmu – kulturního prvku – dochází k dekonstrukci a dialektické je nahrazeno distinktivním tak, že rituál je redukován díky upřednostnění jedné z jeho mnoha složek nad ostatní. Příkladem může být redukce rituálu na jeho konceptuální rovinu, jež může sloužit jako prostředek pro srovnávání a interpretaci kosmologií⁷ různých kultur. Vlivem toho, že působení ritualizovaného chování se vyskytuje ve sféře sakrální a profánní, se zdá být nemožné najít definici tak obsáhlou, aby postihovala celou tuto oblast. K tomu přispívá i skutečnost, že hranice jejich působení není pevně dána a dochází k vzájemnému prolínání obou světů. Komplikace v tomto případě může také způsobit nahlížení rituálu z pozice naší kultury a snaha hledat univerzálně platné vzorce aplikovatelné na kultury ostatních společností. *„Hlavní problém ve snaze definovat rituál spočívá v základním předpokladu, že to, co chápeme jako rituál v západních společnostech (obvykle v liturgickém nebo obřadním aranžmá), se dá chápat jako transkulturní kategorie s paralelami jinde. Neexistuje však jediný typ činnosti nazývané „rituál“ spadající do kategorie, kterou jako takovou rozlišují západní pozorovatelé. Dokážou-li se antropologové shodnout na tom, co zakládá rituál, neznamena to, že účel či funkce rituálu je evidentní.“*⁸ Určitý stupeň společných znaků však můžeme najít v základní vrstvě rituálu na úrovni jeho definování jako děje, kde dochází k setkání toho, co je myšleno, a jeho uskutečnění.

1.2 Etický a emický přístup k rituálu

Rituál může být vnímán a zažíván skrze několik úrovní a nahlížen z různých úhlů pohledu. Základní postoj k vnímání rituálu můžeme hledat ve vztahu, v jakém k ritualizované činnosti přistupujeme přímo, a to jako její účastníci, nebo nepřímo z pozice nezávislého pozorovatele. Tyto dva přístupy se odborně nazývají etický a emický (neboli přístup z vnějšku a přístup z vnitřku). Antropologové při zkoumání jednotlivých kulturních fenoménů musí neustále vyvažovat mezi oběma přístupy. I mezi účastníky rituálů je rozdíl ve způsobu vnímání, který je daný vnitřní hierarchií rituálu – v rozdělení rolí v aktivních a pasivních úlohách. Vnímání rituální činnosti můžeme také

⁵ C. Bell uvádí několik dvojic dichotomických pojmů. Já × společnost, děj × myšlenka, žití × myšlení.

⁶ Tamtéž, str. 223

⁷ Kosmologie je kostrou dané kultury, představuje její základní orientaci vůči světu.

⁸ Tamtéž, str. 150, Portál, Praha, 2008

vidět z pozice nezávislého pozorovatele, který je ve vnímání omezen na formální stránku rituálu a na následný výklad symbolického jazyka. Konstruuující prvek rituálu (vztah myšlenky a děje a možnost jejich pojmového oddělení) dovoluje zaměřit se v teoretickém přístupu na tyto jeho části odděleně. Je možné jej nahlížet skrze přístup performativní a symbolický.

Performativní přístup se zaměřuje na chápání rituálu skrze jeho podobnost s divadelním představením. Ústředním motivem rituálu i divadla je proměna, mají ale mnoho dalších podobných rysů, jakými jsou například „*specifické uspořádání v čase, specifická neproduktivní hodnota připisovaná objektům a často i zvláštní vyhrazené místo, kde se tyto akce provozují.*“⁹ Společným motivem je i katarze – očištění – a s ním i proměna (individua, společnosti i předmětů), jež může být chápána symbolicky i doslovně. V prostředí divadla je katarze zažívána prostřednictvím emocionality hry, podobně tak v rituálu skrze emocionalitu přímých účastníků.

Symbolický přístup oproti performativnímu pracuje s konceptuální stránkou a interpretací symbolů. Využívá schopnost symbolického jazyka vypovídat o ustanoveném řádu společnosti.¹⁰ Postup skrze tyto možné sféry přístupu představuje nejběžnější a snad i jedinou cestu badatele, jak se beze ztráty odstupu rituálu účastnit. Skrze interpretaci symbolického jazyka nebo pozorováním jeho performativní stránky.

1.3 Definice pojmu

Mnoho autorů se snažilo o definování rituálu. Z rozmanitosti přístupů je zřejmé, jak široce ritualizace působí v žitém světě. V následující části bude uvedeno několik základních „strukturálních vzorců“¹¹, skrze které se jednotliví autoři snažili rituál postihnout.

První z těchto přístupů definuje rituál skrze odlišení behaviorálního a konceptuálního jako děj. Dialektický vztah této dvojice je charakteristický pro celou žitou praxi a v rituálu se odráží v mnoha podobných dvojicích dichotomických pojmů. Hlavní pozornost se v tomto případě upírá na behaviorální stránku rituálu. Definice je provedena skrze oddělení děje od myšlenky a událost se stává zakládající

⁹Tamtéž, Praha: Portál, 2008, str. 154

¹⁰, Bowie Fiona, *Antropologie náboženství*, Praha: Portál, 2008, str. 152

¹¹ Bell, Catherine. *Ritual Theory, Ritual Practice*, Oxford University Press, New York 1992. Strukturální vzorce jsou základní konstrukční prvky rituálu, které C. Bell nachází v přístupech několika autorů. Vyjadřuje jimi základní konstrukci rituálu jeho funkci a povahu.

a charakteristickou vlastností. Tyto tendence uvažování ale snadno spějí k extrémnímu přístupu, jenž se snaží očistit rituál do té míry, že začne být uvažován skrze své mimetické vlastnosti jako bezmyšlenkovitá akce, která se jeví být pouze formální. V opačném přístupu se tíhnutí k extrémnímu vyhranění objevuje také, ale s tím rozdílem, že rituál je vnímán druhotně jako určité medium neschopné samostatného působení a existenciálně neoddělitelné od své, v tomto případě zakládající, konceptuální roviny. Na oba tyto přístupy upozorňuje autorka Catherine Bell v úvodní kapitole své knihy *Ritual Theory, Ritual Practice*.¹² Na dvojí pohled na to, která z rovin je původní a která je nástrojem pro její vyjádření ve výrazových prostředcích roviny druhé, upozorňuje i C. Levi-Strauss. Ten tvrdí, že bez ohledu na to, která z rovin je zakládající, podstatným rysem je, že oba přístupy předpokládají pevnou vazbu mezi mýtem (konceptuálním) a rituálem (behaviorálním).¹³

Na to navazuje i další vzorec, který chápe rituál prostřednictvím toho, jakou funkci v kultuře má jako strukturální nástroj k integraci dichotomie mezi zmíněnými pojmy (behaviorální a konceptuální) myšlenky a děje. Z tohoto vzoru vychází i E. Durkheim, ze kterého čerpá C. Geertz. V jeho interpretaci se pozornost upírá ke schopnosti rituálu být afirmačním prostředkem. Jeho působením se individuální zkušenost ustaluje, stává se společensky potvrzenou a zažívanou. „*Zdůrazňuje způsob, jímž je posilována a zachována sociální struktura skupiny skrze obřadní nebo mytické symbolizace těch základních sociálních hodnot, na kterých spočívá*“¹⁴

Následující „strukturální vzorec“ zdůrazňuje model dialektiky dichotomických vztahů zde založený na proměnném a stálém. S. Tambiah, v jehož díle tento přístup C. Bell objevuje, zdůrazňuje silně tradiční ahistorickou povahu rituálu.¹⁵ Rituál ale obsahuje obojí, historické i ahistorické, vztahuje se k událostem ve vzdálené minulosti, ale vytváří strukturu, která má svým trváním v přítomnosti vliv na vytváření budoucnosti.¹⁶

Model, který nabízí V. Turner, je asi nejkomplexnějším ze všech modelů zde doposud uvedených. Samozřejmě bere na vědomí předešlé vzory opírající se v základě o vztah behaviorálního a konceptuálního, pracuje i s vlastností společenského potvrzení, ale nově poukazuje na možnost individuálního uchopení. Rituál nabízí „kreativní

¹² Bell, Catherine. *Ritual Theory, Ritual Practice*, Oxford University Press, New York, 1992, str. 19

¹³ Levi-Strauss, Claudie. *Strukturální antropologie*, Argo, 2006, str. 205

¹⁴ Geertz Clifford. *Interpretace kultur*, Praha: SLON, 2000, str. 165

¹⁵ Bell, Catherine. *Ritual Theory, Ritual Practice*, Oxford University Press, New York, 1992, str. 20

¹⁶ Levi-Strauss, Claudie. *Strukturální antropologie*, Argo 2006, str. 5

antistrukturu¹⁷ která odděluje od ustáleného běhu věcí v tradičním uspořádání. Nese v sobě obojí, strukturu i antistrukturu.¹⁸ C. Bell shrnuje Turnerův přístup takto: „Popisuje rituál jako zvláštní paradigmatickou činnost, která zprostředkovává, nebo řídí (organizuje) potřebné a protichůdné požadavky obou, *communitas*¹⁹ a zformovaného sociálního řádu.“²⁰ Tento přístup nejlépe prezentuje dynamickou povahu rituálu, která je nezbytná pro jeho funkční zapojení v kultuře.

Předešlé příklady „strukturálních vzorců“, které se snaží postihnout charakteristické vlastnosti rituálu, se však spíše zaměřují na jeho konceptuální stránku. I když jej primárně definují jako děj a poukazují na jeho dynamické zapojení v životě společnosti, nevěnují přímou pozornost pro něj tolik charakteristickému ději – pohybu. Proto zde bude uveden ještě jeden z přístupů k definování, a to definice S. J. Tambiaha citovaná v knize F. Bowie. Tento přístup sjednocuje předešlé a navíc uvádí i podstatnou vlastnost rituální akce – opakování. „Rituál je kulturně zkonstruovaný systém symbolické komunikace. Je tvořen strukturovanými a uspořádanými sledy slov a činů, často vyjadřovanými více prostředky, jejichž obsah a uspořádání se vyznačují různým stupněm formálnosti (konvencionálnosti), stereotypů (strnulosti), kondenzace (syntézy) a redundance (opakování).“²¹

Představa o tom, na jakých principech rituál funguje a co jej zakládá, může být vytvořena dvojí cestou. První způsob spočívá v nalezení základních prvků a vztahů, které rituál konstruují, zatímco druhý ve sledování jeho funkčního zapojení v kontextu kultury. Můžeme se tedy ptát po funkci rituálu, ale už ji nebudeme považovat za prostředek k analýze kultury. Veškerý zájem se bude opírat o funkci, skrze kterou bude analyzován rituál sám o sobě. Jestliže se ptáme na to, jak ritualizovaná činnost působí ve společnosti, odpovědí nám může být, že vytváří emoce, upevňuje normy chování, může je i stanovovat, přináší změnu, zároveň zajišťuje předávání tradice napříč generací, udržuje životní síly. Vytváří představu o vztahu sakrálního a profánního jednání a obě oblasti spojuje. Nejpodstatnější funkcí rituálu je spojení nebo prostoupení několika sfér, jak ve společnosti, tak ve vědomí každého individua. Zdrojem této vlastnosti je společná zkušenost lidí s horizontem vnímání daným vlastní tělesností. Ta

¹⁷ Kreativní antistruktura vyjadřuje možnost individuálního uchopení rituálu, například na rovině interpretace symbolického jazyka. Umožňuje i vnitřní nesouhlas s rituálem.

¹⁸ Bell, Catherine. *Ritual Theory, Ritual Practice*, Oxford University Press, New York, 1992, str. 20

¹⁹ *Communitas* – společenství, které není teritoriálně vymezeno, nepodporuje hierarchii, ale pocit sounáležitosti.

²⁰ Bell, Catherine. *Ritual Theory, Ritual Practice*, Oxford University Press, New York, 1992, str. 20

²¹ Bowie Fiona. *Antropologie náboženství*, Praha: Portál, 2008, str. 151

je v rituálu reflektována v automaticnosti a opakování jednotlivých gest. Skrze fyzické pohyby účastník proniká zpět k podstatě jednotlivce a poskytuje mu reflexi sebe sama. Ovládnutí samozřejmostí jako jsou dýchání, rytmus, hlas nebo pohyb umožňuje znovu nahlédnout sebe ve společnosti v nových souvislostech, ale i skrze tělo nahlédnout svou podstatu – vnitřní svět²²

2. Rituál a symbolická komunikace

Důležitou součástí rituální aktivity je to, jak je zprostředkována svým účastníkům. V první řadě je nejvíce patrný pohyb a gesta, ale rituál užívá i specifického symbolického jazyka, jak bylo zmíněno v předešlé části v definici S. J. Tambiaha.

Nejprve je nutno alespoň krátce vyložit, co je symbol – je to „něco, co poukazuje na něco jiného, od něj odlišného; symbol je prezentací něčeho (jiného), aniž by však s tímto reprezentovaným byl v kauzálním vztahu.“²³ Význam symbolů je věcí dohody, proto nemusejí mít kulturou pevně stanovený význam, mohou být obsahově proměnlivé. Pokud je jejich význam stanoven, tak vychází z celého kontextu kultury a ze vztahů mezi ostatními symboly. Výchozí není jeho podoba, ale to, co právě zastupuje. Toto je pouze jeden z možných výkladů, který ale nepostihuje různé přístupy k chápání symbolu v lidské zkušenosti. Symbol je díky svému neodmyslitelnému zapojení v životě jedním z nejčastěji interpretovaných a užívaných kulturních fenoménů. Pro potřeby této práce nelze symbol vymezit takto zjednodušeně, jelikož symbol a symbolická komunikace je nepostradatelnou součástí veškeré lidské komunikace i exprese jedince vůči jeho okolí. Proto zde nyní bude uveden a podrobněji představen přístup, který se zabývá úlohou symbolu, a bude interpretován způsobem, který se zdá být nejvhodnější přiblížení působení symbolu v rituálu.

Použité formulace symbolu jsou čerpány ze spisů Ericha Fromma. Odhalí nám, že pouze jedna definice, jež symbol redukuje na něco, co zastupuje něco jiného, není dostačující pro podstatu symbolického jazyka. Zároveň nám jeho pojetí symbolu poslouží coby výchozí pro srovnání s definicemi jiných autorů.

Fromm rozlišuje tři druhy symbolů na základě jejich specifických vztahů k tomu, co symbolizují. Nachází tak symboly konvenční, nahodilé a univerzální. Konvenční symboly jsou nejvýraznější a nejčastěji přítomné v každodenní komunikaci. Běžné dorozumívání pomocí slov obsahuje mnoho takových konvenčních symbolů.

²² Artaud, Antoine. *Divadlo a jeho dvojenec*, Praha: Herrmann a synové, 1994, str. 152

²³ Filozofický slovník, Praha: Svoboda, 1985, str. 275

Významu symbolů – v tomto případě slov – se musíme učit a i když se nám později jejich vazba zdá samozřejmá, nemají mezi sebou žádný vnitřní vztah založený na podobnosti slova a významu. Podstatnou vlastností těchto symbolů je, že mohou být zprostředkovány ostatním ve svém plném významu. Tato myšlenka ovšem nemusí být zcela správná, pokud vezmeme v úvahu, že jazyky do určité míry tvoří různé světy. Není možné takto snadno přenášet významy jednotlivých slov – symbolů.

Další skupinou jsou pro Fromma symboly nahodilé, které mají se symboly konvenčními společnou absenci vnitřního vztahu založeného na podobnosti se symbolizovaným. Jejich zvláštností ale je, že vlivem asociace získávají povahu individuálního – osobního – zážitku. Autor zde dává příklad asociovaného naladění: „*Například někdo v určitém městě prožil smutek. Jestliže pak zaslechne jméno tohoto města, snadno je spojí s oním smutným naladěním...*“²⁴ Ovšem tato vlastnost jim znemožňuje sdělitelnost v plné šíři jejich významu, jelikož ten je silně vázán na individuální prožitek.

Poslední skupinou jsou symboly univerzální, které jako jediné mají vnitřní vztah k tomu, co symbolizují, založený na podobnosti mezi symbolem a tím, co má zastupovat. Univerzální povaha symbolu je založena na podobnosti smyslových prožitků, které jsou mimo kulturní rozdílnosti zprostředkovány společnou zkušeností vnímání smyslu skrze horizont tělesnosti. Příkladem takového symbolu jsou oheň a voda, které uvádí Fromm, ale například v knize M. Eliade *Obrazy a symboly* jsou uvedeny i další.²⁵

Rituál pracuje se všemi třemi druhy symbolů. Konvenční symboly můžeme sledovat v rámci užívání běžného jazyka – mluveného slova, které se v rituálu samozřejmě vyskytuje. S nahodilými symboly se setkáváme při vytváření kreativní antistruktury, kde díky své schopnosti vyvolávat asociace čistě osobního charakteru dovoluje individuální uchopení rituálního děje a přispívá tak k rozšíření jeho působení na účastníky s rozdílným emočním naladěním. Univerzální symboly se v rituálu vyskytují přímo jako předmět ritualizace, který se utváří na základě podobnosti společného smyslového zážitku.

V. Turner označil symbol za nejmenší prvek rituálu. Symbol je jeho nástrojem. Je ovšem sporné, do jaké míry si musí být účastníci vědomi jeho významu a je-li vůbec

²⁴ Fromm, Erich, *Mýtus, sen a rituál*, Praha: Aurora, 1999, str. 21

²⁵ Eliade uvádí například symboliku mušlí, symboliku uzlů. Mezi takové obecně sdílené symboliky patří i symbolika pravé a levé strany, kterou se zabýval Robert Hertz.

žádoucí, aby byl interpretován. Z hlediska etického přístupu k výzkumu samozřejmě ano,²⁶ ale je možné uvažovat také to, že interpretací ztratí svoji působivost. V průběhu rituálu se stává, že předměty s nějakým symbolickým významem, gesta a další takové prvky jsou dočasně vnímány ne jako to, co představují. Rituál jim propůjčuje výlučné postavení, získávají významový obsah toho, co značí. Odráží se zde jeden ze „strukturálních vzorců“, a to dialektika dvojice dichotomických pojmů myšlení a jednání. V této situaci zastihuje jednání myšlenku. Interpretace není pro účastníky významná v porovnání s dějem samotným. „*Nedostatek emické interpretace rituálních symbolů, tedy jejich interpretace uvnitř příslušného společenství, sám o sobě nezpochybňuje snahu hledat korespondence mezi rituálním jednáním, sociální strukturou, mýty, náboženskými přesvědčeními a tak dále, ale měl by upozornit antropologa na možnost, že jednání samo, nikoli jeho symbolický význam, může být pro účastníky hlavním tématem*“²⁷

3. Rituál, víra a moc

Zaměříme-li se na působení rituálu v rámci jednotlivých kultur, zjistíme, že některé činnosti se ritualizují snáze než ostatní. Většina z činností, které jsou snadno a nejčastěji ritualizované v mnoha kulturách, obsahuje v různých formách prvek proměny a odehrává se ve zlomových bodech života jedince nebo celé společnosti. Mezi tyto činnosti patří i náboženství, v obecnějším pohledu víra. Obecné představy o rituálu jsou asi nejvíce spjaty právě s nimi. Z pohledu instituce náboženství se může zdát, že víra je nadřazována rituálu. C. Bell jmenuje Edwarda Shilse jako zastánce takového pohledu, kdy je konceptuální rovina nadřazena performativní. Tvrdí, že rituál a víra jsou sice úzce svázány, ale víra v jeho pojetí není svou existencí vázána na rituál, který naopak takto vázán na víru je. Prakticky to je podle Shilse vidět v tom, že člověk může akceptovat víru, ale nemusí přijmout s ní spojenou rituální činnost. Víra tak může existovat bez rituálu, ovšem rituál bez víry ne.²⁸ Můžeme se ale podívat i na protikladný přístup Roye Rappaporta, který také zmiňuje C. Bell. R. Rappaport využívá stejný druh argumentace, ale aplikuje ho na rituál. Tvrdí, že „*zatímco rituál specifikuje účastníkův vztah k tomu, co se odehrává, mýtus se tak nechová: člověk může přednášet mýtus a*

²⁶ Bowie Fiona, *Antropologie náboženství*, Praha: Portál, 2008, str. 151

²⁷ Bowie Fiona, *Antropologie náboženství*, Praha: Portál, 2008, str. 152

²⁸ Bell, Catherine, *Ritual Theory, Ritual Practice*, Oxford University Press, New York 1992, str. 19

*nemusí mu nezbytně věřit, ale nemůže se účastnit rituálu bez toho, aniž by v něj věřil, nebo byl aspoň vnímán, jako ten, kdo je mu oddán*²⁹

Se vztahem rituálu a víry souvisí i moc a sociální kontrola. Rituál pomocí symbolického jazyka pomáhá vstřebávat daná paradigmatata a přetváří motivace, čímž se stává nástrojem sociální kontroly.³⁰ Schopnost řídit a usměrňovat získává rituál jednotnou interpretací symbolického jazyka. To paradoxně stejnou měrou přispívá i k částečné dekonstrukci této schopnosti. Dáno je to potencionální nestálostí významu symbolu. Jak symbol, tak víra samotná mají v podstatě nestálou a proměnlivou povahu, na což upozorňuje C. Bell³¹, když tvrdí, že *„tradiční asociace víry a rituálu jsou napadány rostoucími důkazy toho, že většina symbolické akce, dokonce základní symboly rituálního života společnosti, mohou být velmi nejasné účastníkům, nebo jimi mohou být interpretovány velmi rozdílnými způsoby*³²

I přes tento fakt víceznačnosti a dynamiky symbolického v rituálu hraje rituál zásadní a nepopiratelnou afirmativní a sjednocující roli ve všech společnostech, kde je zastoupen. Interpretace symbolů může být rozdílná, ale jejich účinek se změnit nemusí. Rituál i tak zasahuje emocionalitu svých účastníků a působí na „sociální solidaritu“.³³ Tato vlastnost jej činí nástrojem kontroly, ale nezávislým na zprostředkování nutně sdílených informací. Přítomnost nejasnosti a určité míry osobního vkladu – projekce – do ritualizovaného děje je podstatným faktorem při sjednocování skupin z rozmanitých kulturních a společenských celků. Flexibilita je účinnější než ztuhlé dogma vynucující si jedinou správnou interpretaci. Rituál totiž není ze své podstaty schopen pod dohledem takové doktríny plně fungovat, na což poukazuje i příklad C. Geertze, když líčí neúspěšnost tradičního javánského pohřbu způsobenou sociokulturními změnami. Byla tak porušena syntetická povaha tradiční společnosti a rituál ztratil svou původní schopnost³⁴

²⁹ Tamtéž, str. 186

³⁰ Tamtéž, str. 182

³¹ Jedním z důvodů, proč tomu tak je, které uvádí C. Bell, je ten, že většina náboženství není vytvořena na uceleném systému věr, ale vypadají spíše jako sbírky pojmů a připomínek. Rozdílné interpretace symbolů jsou zjištěné na základě terénního výzkumu

³² Tamtéž, str. 183

³³ Sociální solidarita-Rituál podporuje soudržnost společnosti působením na sociální solidaritu jedince. I v prostředí, kde je společenství složené z příslušníků jiných skupin (náboženských, společenských...), se lidé shromažďují a pro určité situace přestávají individuální odlišnosti a neshody být důležité a mizí ve prospěch správného vykonání rituálu.

³⁴ Geertz Clifford, *Interpretace kultur*, Praha: SLON, 2000, str. 177-185 – Geertz uvádí příklad pohřebního obřadu na Bali, jehož funkce spočívá ve snížení bolesti ze ztráty. Základní rituální vzorce, které se nazývají slametany (obecní slavnosti), jsou založené na geografické blízkosti obyvatel vesnice. Sociální integrace má teritoriální charakter, který překrývá i rozdíly v náboženství. Vlivem urbanizace,

4. Východiska pro definici rituálu

Uvedené příklady možnosti různých přístupů k definici rituálu poskytují představu o tom, že vymezení jej není nijak snadné. Najít způsob náhledu, který by se dostatečně široce dotýkal všech prvků, které rituál obsáhne polem svého působení, není zrovna snadným úkolem. Proto mnoho badatelů místo složitých definic upřednostňuje jednoduché prohlášení T. Asada, které ve své knize uvádí i F. Bowie, a to, že rituál poznáme, když ho před sebou vidíme.³⁵ Užitečná pro představu o povaze rituálu jsou zde z části vytěžena východiska C. Bell. Tato autorka nepracuje pouze s mechanickým pojetím rituálu. Neuvažuje o něm jako o nezávisle existujícím objektu – fenoménu, který by existoval a fungoval samostatně. Kdyby byl rituál takto osamoceně definován, musel by být upřesněn i nespočet dalších souvisejících pojmů. Nahlédnutí rituálu jako samostatně existujícího fenoménu znemožňuje také to, že sféry rituálního a nerituálního se navzájem prolínají, což podmiňuje vnitřní dynamiku rituálu, která by přesným vymezením hranic zmizela.

Nejvhodnějším východiskem pro dostatečné definování rituálu se tak jeví popis jeho formálních i obsahových stránek a také způsobu, jakým působí v dané společnosti. Základním principem rituálu je dialektický vztah dichotomických pojmů – myšlenky a děje. To je jedna z příčin, proč je rituální chování tak široce obsaženo i v činnostech sloužících k naplnění každodenních potřeb společnosti.

Po takových ohledáních můžeme tedy uzavřít: rituál lze definovat jako děj, ale od své konceptuální složky je oddělitelný pouze pojmově. Není ani čistou myšlenkou (konceptuálním) ani pouhým pohybem (behaviorálním), obě sféry (děj a myšlenka) se v sobě navzájem odrážejí. Tento děj je v mnoha ohledech specifický. Má mimetickou povahu a příznačné je i opakování různých úkonů a jejich uspořádání.

Interakci se společností – s účastníky – rituál zajišťuje pomocí gest a zvláštního symbolického jazyka, jehož interpretace je více či méně volná, což zajišťuje potřebnou dynamiku uvnitř rituálu – rozdílný obsah výkladů. Rituál může být nahlížen i z hlediska funkčního zapojení ritualizované činnosti v celku kultury. Figuruje zde jako mechanismus sloužící k překlenutí podstatných fází v kulturním i biologickém prostředí jedince, nebo jako procesu integrace a syntézy, provádí také sociální kontrolu. Navozuje

zavedení nových ekonomických systémů, populačního růstu, nastolení islámu jako ideologie a mnoha dalších důvodů byla narušena základní povaha jejich života a náboženství. To mělo za následek i selhání tradičních rituálních způsobů vyrovnávání se smrtí a jiných rituálně ošetřených situací. Sociální integrace už není založena na geografické blízkosti, ale je nahrazena přesvědčením, ideologií, příslušností k nějakému spolku nebo víře.

³⁵ Bowie Fiona, *Antropologie náboženství*, Praha: Portál, 2008, str. 149

pocit sounáležitosti bez trvalé převažující autonomie skupiny či vybraných jedinců.³⁶ Ritualizovaná činnost se ovšem objevuje i v mnoha dalších formách lidského chování³⁷

I přes to, že se teoretické přístupy k rituálu liší, můžeme na určité úrovni sledovat shodu. Rituál tak může být jednoduše popsán jako specifický okamžik (vyhroceného emočního charakteru), v němž se setkávají opozitní síly kulturního a společenského, a to v mnoha vrstvách³⁸

5. Historický přehled proměn chápání umění

Umění je jedním ze způsobů, kterými člověk přetváří svět kolem sebe. Do jeho tradice patří také snaha o to, definovat umění co nejpřesněji. Výsledky tohoto úsilí se pochopitelně liší v čase a prostoru, ale bude důležité, uvést zde alespoň ta východiska, která jsou podstatná pro vývoj chápání umění v tradici západní kultury. V úvodu této části je vhodné projít jednotlivé historické epochy, v nichž se chápání umění proměňuje a vyvíjí až k současným koncepcím. Takový způsob definování je vhodný také proto, že žádná z definic – koncepcí – v jakékoliv době nestojí osamoceně, ale je neustále ovlivňována tradicí, z jejíhož odkazu vyrostla. Přitom nezáleží na tom, jestli rozvíjí předešlé tendence nebo je popírá a zakládá nové, jelikož v obou případech je základem to, co jim předchází.

Nejstarší použitelné prameny a artefakty, ze kterých můžeme čerpat pro rekonstruování jakékoliv teorie umění, pocházejí z prvních velkých civilizací. Největšího rozkvětu dosáhlo umění (zvláště užité umění, na které zde bude brán největší zřetel) za urbanistické expanze, při stavbě chrámů, ale i výzdobě paláců a veřejných prostor. Při setkání s dochovanými antickými památkami cítíme jejich výjimečnou historickou, ale především uměleckou hodnotu, a o to víc překvapuje, že samotný tvůrčí umělecký akt nebyl vnímán ve své suverenitě jako dnes. Představu o tom, jak byl pojem umění chápán v antické kultuře, nám může poskytnout etymologický rozbor původního řeckého slova *techné*, které je překládáno jako umění.³⁹

Etymologický původ slova *techné* odkazuje na významy tvořit či plodit, což nás dovádí k tomu, že označení *techné* se v období antiky používalo pro celou řadu činností,

³⁶ Bell, Catherine, *Ritual Theory, Ritual Practise*, Oxford University Press, New York 1992, str. 219

³⁷ Mimo sféru náboženství se prvky ritualizované činnosti nacházejí hojně například v umění, ve výchově, ale i v něčem tak světském, jako příprava jídla, porod, hygiena. Na nejjednodušší úrovni definování rituálu (jako ustáleného děje, způsobu jednání v určitých situacích) můžeme ve všech činnostech sledovat určitý stupeň rituálního chování.

³⁸ Bell, Catherine: *Ritual Theory, Ritual Practise*, Oxford University Press, New York 1992, str. 16

³⁹ Tento rozbor uvádí M. Mráz ve své předmluvě k novému překladu Aristotelovi *Poetiky*. Aristoteles, *Poetika*, předmluva M. Mráz, Svoboda 1996, str. 27

kteřé v sobě nějakým způsobem obsahovaly vnitřní význam spojený se schopností vytvářet. Do svého významového okruhu tak stahuje jak umění v podobě, ve které ho chápeme dnes, tak i řemesla a vědy. Rozdílnosti ve způsobu vnímání a kategorizace umění můžeme sledovat i v dílech jednotlivých filosofů té doby. Například Platón ve své ústavě navrhuje umění z ideálního státu vyloučit, ovšem vzápětí umění přiznává pozitivní vliv při výchově. V oblasti umění lze obecně v Platónových spisech najít výrazné antinomie. Platónův žák Aristoteles již pozvedá význam nápodoby (mimesis jako umělecký princip) a usazuje ji do lidské přirozenosti. Jak Aristotelés uvádí ve čtvrté části své *Poetiky*, nápodoba už není pouze prostým odrazem věci, která je dále jen odrazem ideje, ale získává tvůrčí aspekt, který přináší člověku potěšení.⁴⁰

Středověký svět přebírá pojem umění, i další estetické problémy, z antické kultury. Původní pojem techné je nahrazen svým latinským ekvivalentem ars. Jak uvádí například Umberto Eco v knize *Umění a krása ve středověké estetice*, i význam slova je přejatý z antiky, ale je upravený v souladu se společenským naladěním a náboženským smýšlením doby. Eco uvádí několik antických citátů, aby doložil základní dvojí chápání pojmu: „*Umění je přímé poznání toho, co se má dělat...*“ nebo: „*Umění je principem konání a přemýšlení nad věcmi, které je třeba udělat*“⁴¹

Umění ve svém významu zahrnuje znalost určitých pravidel pro vyvážení, ale i samotnou schopnost něco vytvořit. Ústředním motivem toho, co bylo chápáno jako umění, je tedy dvojice charakteristických prvků – znalost a dovednost. Z toho vyplývá, že umění se soustředí na práci s látkou (materiálem) a představou. Obojí směřuje k vytvoření daného předmětu. Podle tohoto dvojího přístupu se umění dělila na Artes liberales (svobodná umění) a Artes vulgares (mechanická umění).⁴² Podstata tohoto dělení spočívala v tom, zda daný druh umění používal hmotný materiál nebo pracoval s myšlenkou.

Způsob, jakým bylo umění vnímáno v renesanci, vychází ze středověké koncepce, o které bylo pojednáno v předešlé části. Ovšem celá problematika prochází proměnou vzhledem k novým posunům ve vnímání člověka coby individua a díky dobovým poznatkům v oblasti vědy. Jedna z poměrně nejvýraznějších změn tohoto období je vystoupení umělce z anonymity. Umělec už není vnímán ve stejném postavení

⁴⁰ Aristoteles, *Poetika*, předmluva M. Mráze, Svoboda 1996, str. 17 - 47

⁴¹ Eco Umberto, *Umění a krása ve středověké estetice*, Argo, 2007, str. 138

⁴² Svobodná umění byla gramatika, geometrie, astronomie, hudba-harmonie, retorika-dialektika, aritmetika. Mechanická umění pak umění sloužící k nakrmení lidí, umění, které obléká, umění stavění obydlí, umění léčit lidi, umění výměny zboží... Kritérium užitečnosti překvapivě vyřadilo z výčtu volnou sochu a malbu.

s řemeslníky, což má samozřejmě dopad i na jeho dílo. Vzniká trh s uměním, kde krása figuruje jako obchodovatelný artikl. Krása obecně se stává důležitou uměleckou hodnotou.⁴³ I když nakonec dochází k určitému rozdělení mezi uměním a vědou, zpočátku této doby má umění status podobný vědě. Umělci začínají pracovat s matematickými koncepty tvorby a výsledkem toho jsou objevy perspektivy a experimenty s novými technikami a pigmenty ve výtvarném umění nebo používání kánonu v hudbě. O tom svědčí i velký počet traktátů věnujících se geometrické perspektivě, například *O malbě a soše* Leona Battisti Albertiho.

Důležitou součástí renesančního umění je také touha po nalezení jeho esenciální podstaty, hodnoty, která by v sobě zaštiťovala a sjednocovala všechny činnosti zahrnuté pod pojmem umění. Tato touha má obrovský význam pro další uvažování o umění a stane se klíčovou pro první koncept, který v sobě nese pojetí umění ve smyslu, který se stal základem pro dnešní chápání tohoto pojmu. V roce 1747 položil Charles Batteaux v knize *Krásná umění převedená na jednotný princip* základ tomu, co dnes chápeme pod pojmem umění. Pod krásná umění zahrnuje malířství, sochařství, hudbu, tanec, architekturu, umění slova či poesii. Nyní bude podrobněji rozebráno, jak na tyto své závěry přišel. Je nutné nejprve zjistit, jak Batteaux definuje umění obecně a odkud odvozuje jeho původ.

Co se obecného (rodového) vymezení týče, tento klasicistní filozof definuje umění v podobě správně sestavených pravidel pro vytvoření určitého díla. Tento přístup není neznámý, navazuje na předešlé antické a později středověké a renesanční teorie. Základní koncepce umění jako znalosti správně sestavených pravidel pro tvorbu se zachovává. Svá pravidla Batteaux stanovuje na základě pozorování a tak také dochází k tomu, že zrod umění umísťuje do lidské přirozenosti stejně jako Aristotelés. Ačkoliv je nutno podotknout, že k tomuto závěru dochází trochu odlišnou cestou, přesněji transformací jeho mimetického pojetí umění, i zde opět jasně dominuje odkaz k esenciální mimetičnosti umění. Zároveň si však nelze nevšimnout, že tento princip mírně ustupuje důrazu, který je kladen na kategorii krásy.

Umění pro Batteauxe vychází z obyčejných a praktických lidských potřeb, které jsou lidem dány jejich přirozeně nízkou měrou fyzického uzpůsobení se přírodním podmínkám.⁴⁴ Umění vzniká coby nadstavba nad takovými činnostmi a předměty,

⁴³ Srovnej Aristoteles, *Poetika*, Svoboda, 1996, Platón, *Faidros*, Praha: Oikymen 2000

⁴⁴ Člověk tyto nedostatky nahrazuje kulturou. A. Portmann tvrdí, že člověk se musí dorůst v „sociálním uteru“.

kterými člověk „vzdoruje“ světu. Takto definovaný počátek vyřazuje z umění prvek užitečnosti. Toto stanovisko Batteaux dokládá i nadále, když poukazuje na to, že ve chvíli, kdy je naplněna praktická potřeba (funkce) a pohodlí, třetím stavem, který člověk začne automaticky ve věcech hledat je potěšení. Na základě těchto tří potřeb – funkce, pohodlí a potěšení – stanovuje tři základní druhy umění. Mechanická umění se rodí z funkce, z pohodlí vyvstávají umění, která obsahují obojí, jsou funkční, ale zároveň působí potěšení (takovými uměními jsou například architektura a řečnictví) a konečně třetí kategorii umění jsou umění krásna, jejichž předmětem je samotné potěšení.

Krásná umění pracují s přírodou tak, že ji napodobují, ale přizpůsobují ji svým vlastním postupem potřebám jednotlivých umění.⁴⁵ Příroda je pro Batteauxe objektem veškerého umění, ale podle druhu umění je specificky užívána. Tvůrcem umění je zde již plně člověk – individuum. Člověk uvádí přetvořené objekty do nových kontextů uspořádáním myšlenek a objektů, které jsou mu nabízeny.⁴⁶ Na základě pozorování tak Batteaux sjednocuje krásná umění za pomoci tří hlavních rysů: „*Zaprvé génius, který je tvůrcem (otcem) umění by měl napodobovat přírodu. Zadruhé příroda by neměla být napodobována způsobem, jakým se nám ona sama prezentuje. Zatřetí, že vkus, pro který je umění vytvořeno a který je jeho soudcem, by měl být uspokojen, když je z přírody dobře vybráno a správným způsobem imitováno uměním.*“⁴⁷ Génius umělce je tedy limitován přírodou, nemůže ji překročit. Pracuje tak, že to, co mu příroda nabízí k tvorbě, mění, tvaruje, zdokonaluje, doplňuje jiným způsobem, než je obvyklé pro čistě přírodou vytvořené objekty. Ovšem neporušuje tím vnímání základní povahy objektu, který tak nepřestává být nahlížen jako přírodní.

Na konci devatenáctého a začátkem dvacátého století opět nastávají události, které změní dosavadní paradigma a s ním samozřejmě i náhled na umění. Urbanistický rozvoj měst a vznik nových společenských tříd, zvláště rozvoj střední třídy, měl vliv na reprodukovatelnost umění. Umění se stává přístupné širší masě lidí. Továrny, jako například Wedgwood, produkují takové umění, jaké si nová střední třída přeje, a to díky novým technologiím v libovolném množství. O situaci, která v umění nastala

⁴⁵ Srv. nápodoba u Aristotela a Platóna

⁴⁶ Batteaux, Charles, *The fine Arts reduced to a Single Principle in Aesthetics*. Susan Feagin and Patrick Maynard (Eds.), Oxford: Oxford University Press, 1997, s. 102–104

⁴⁷ Tamtéž, str. 104

vlivem možnosti technické reprodukce, pojednává Walter Benjamin v díle *Umění v epoše technické reprodukovatelnosti*.⁴⁸

Dalším ze zlomových bodů, který se objevil na přelomu století, je vynález fotografie. Fotografie nabízí umění osvobození se od mimetické funkce a umění, zvláště malba, může hledat své vlastní specifické vyjádření a kvality, které jsou charakteristické pouze a jenom jí. Je paradoxem, že i fotografie se nakonec stane předmětem malířské tvorby, to můžeme sledovat například v díle Gerharda Richtera.⁴⁹

Nyní bude zvláště přihlédnuto k proměně v oblasti malby, na které je možné asi nejzřetelněji sledovat posun ve vnímání a prezentaci toho, jak člověk vnímá sám sebe a své okolí. Vlivem výše zmíněných změn přestává pro umění, zvláště pak pro malbu, být stěžejním principem napodobení v klasickém smyslu. To zapříčiní, že umění nejenže musí hledat nový způsob vlastního vyjádření, ale musí se také zrevidovat celé jeho vnímání a hodnocení. Hledají se nová kritéria, která by byla flexibilní a obstála v běhu změn. Na post kritérií se snažily aspirovat například vážnost, poselství, jedinečnost a komplexita, jednota a intenzita.

V závislosti na nastalých sociokulturních změnách je také přirozenou reakcí umělců, že cítí potřebu vytrhnout se z masové společnosti, jejíž vliv stále sílí. Nechtějí být pohlceni trhem s prvoplánovou krásou, nechtějí tvořit podle toho, co tato společnost, které se snaží vzdorovat, chce. V umělecké tvorbě se tak začíná stavět na subjektivitě.⁵⁰ Na tuto situaci poukazuje i Arnold Gehlen, jehož dílo *Duše v technickém údobí*, je předmětem jedné ze studií Jana Patočky, ze které bude pro tuto část čerpáno nejvíce. Umění tedy získává silně subjektivní povahu, je uvolněno ze služby institucím.⁵¹ Například portrét, který je z pohledu tradice silně mimetický, ztrácí jako dokumentace podoby v určité míře svůj význam. Umění se stává prostorem, skrze který umělec znovu

⁴⁸ Podle teorie Waltera Benjamina uvedené ve zmíněném díle *Umění v epoše své technické reprodukovatelnosti* ničí rozvoj a zdokonalení technické reprodukovatelnosti „tady a teď“ uměleckého díla. Tím myslí, že reprodukovatelnost je dílo vytržené z tradice. Dílo technickou reprodukcí ztrácí „auru“ původního uměleckého díla, která je zapříčiněna jak fyzickými faktory, tak psychickými faktory. Auru ovšem nemusí ztrácet bezpodmínečně všechna díla, která jsou technicky reprodukována. Aura díla spočívá ve specifických tvarových kvalitách. Zde můžeme vidět podobnost s Goodmanovým dělením uměleckých děl na autografická a alografická. Alografická fungují, co by umělecké dílo v rámci své reprodukovatelnosti, například literatura, zatímco autografická díla operují s pojmy originál, reprodukce – plagiát.

⁴⁹ Gerhard Richter je německý umělec narozený roku 1932 v Drážďanech. V jednom z období své práce se věnoval fotorealismu, snažil se přemalovávat fotografické obrazy na plátna se všemi jejich charakteristickými znaky a vadami. Typické je mírné rozostření, pracoval s černobílými snímky i s barevnými, snažil se zachytit i typický fotografický rastr. Obvykle je Richter řazen mezi zástupce německého neoexpresionismu. Příkladem jeho fotorealistické tvorby může být obraz *Plavkyně* z roku 1965.

⁵⁰ Na rozdíl od renesance, kdy je umění pojímáno jako objektivní, má vědeckou dimenzi.

⁵¹ Patočka, Jan, *Umění a čas*, Praha: Oikoymenh, 2004 str. 212

nahlíží sám sebe, byť nevědomě. Dobře pozorovatelná je tato proměna při srovnání děl stejných žánrů, ale odlišných uměleckých vyjádření. Stejně pozorování změny ovšem můžeme provést i v dílech jednotlivých autorů, jichž se dopady těchto změn bezprostředně týkaly. Přínosný v tomto směru je nám například Cezannův cyklus maleb Hory Saint Victoire, kde můžeme zpočátku najít ještě stále patrný vliv klasického pojetí mimesis, ale s každým dalším plátnem je již čím dál více patrný odklon od ní.⁵² To, co Cezanne vytváří, je odrazem jeho představy. Ve finále tak můžeme dojít k tomu, že věci nezobrazujeme takové, jaké jsou, ale takové, jaké se nám jeví v daném a jedinečném okamžiku.⁵³

Po tomto krátkém nastínění událostí, které vedly ke změnám ve vnímání i v tvorbě umění, bude podrobněji nahlédnuto do situace, která na poli umění nastala ve dvacátém století. Musíme mít stále na paměti faktory, které byly spouštěcím mechanismem celé této změny, a to zvláště posun v oblasti technického rozvoje, změny v sociální sféře, sebereflexe a uvědomění si postavení jedince vůči společnosti. Od druhé poloviny devatenáctého století začínají někteří umělci pod vlivem zmíněných tlaků pociťovat nutnost vyvázání se z tradičních způsobů zobrazování. Jedním z prvních umělců, v jehož díle můžeme sledovat změnu, je francouzský malíř Eduard Manet, který šokuje nejen stylem provedení, ale především pobuřuje svými náměty děl. Na Maneta v určitém ohledu navazují impresionisté se svou osvobozenou barevností. Jejich díla mají novou expresivní kvalitu. Mnoho umělců a směrů, dnes již řazených do klasické moderny, hledalo svá vlastní vyjádření a nové způsoby, jak poukázat na autonomii uměleckého vyjádření – uměleckého díla.

Klasická moderna se sice snaží vymanit z tradice, ale spojení s ní nelze zcela zpřetrhat, jelikož výsledné dílo by bylo nesrozumitelné a nemohlo by být chápáno jako umělecké. Na roli tradice ve spojení s problematikou definice uměleckého díla upozorňuje Jerrold Levinson v článku *Definovat umění historicky*. Modernita v umění je schopnost sebereflexe, snaha o nalezení vlastních výrazových prostředků, které by nebyly „vypůjčené“. Pozdější vývoj (i když v této oblasti již nelze sledovat vývoj umění jako dějiny umění v jejich lineární podobě) vedl k destrukci realistického iluzivního zobrazení, jak můžeme sledovat v dílech impresionistů, kubistů atd. Umění tak

⁵² Zde se jedná o cyklus maleb s námětem hory Saint Victoire, který Cezanne tvořil v letech 1882-1902

⁵³ Takovýto relativismus můžeme sledovat již od Sapirova lingvistického relativismu, kde rozdílné jazyky tvoří rozdílné světy.

pozvolna opouští denotativní zobrazovací funkci, až je konečně odhalena první velká krize vizuálního umění v díle Marcela Duchampa, v jeho „ready mades“.

5.1 Proměna základních pojmových pilířů v moderním umění

Kromě krize v námětu a způsobu zobrazení se objevuje krize i v základní konceptuální rovině umění. Například krása, jeden z dosavadních pojmových pilířů umění, již není pro nové umění dostačující. V moderním umění je problematika krásného nahrazena vznešeným, jak si můžeme všimnout v Lyotardových spisech věnovaných moderně a postmoderně. Wolfgang Welsch se podrobněji soustředí na Lyotardův zájem o umění a shrnuje jeho myšlenky. Poukazuje na čtyři základní vlastnosti moderního a postmoderního umění, a to na dekompozici, reflexi, vznešené, experiment a pluralitu. Všechny z těchto charakteristických rysů, které vystihují proměnu mezi klasickým a moderním, spolu úzce souvisí, proto zde budou představeny ve své komplexnosti všechny.

Jako první uvádí Wolfgang Welsch dekompozici. Na základě Lyotardových myšlenek představuje, jak se projevuje v umění i ve způsobu smýšlení a možnostech nových náhledů na předměty. Základní vlastností dekompozice je rozpad forem, izolování jednotlivých předmětů nebo jejich částí a jejich následné opětovné složení v nekonečném množství způsobů vyjádření (tím naráží na jeden z následujících pojmů, a to na pluralitu v moderním a postmoderním umění). Praktickou ukázkou tohoto přístupu může být kubismus⁵⁴

I když jsou všechny zmíněné prvky pro nové pojetí umění nezbytné, Welsch uvádí, že pro Lyotarda byla základním zlomem v proměně umění schopnost reflexe. Umění dosáhlo fáze, kdy si uvědomuje, že realita není to, z čeho by mělo vycházet, ani není ničím, co by jej zaštiťovalo a poskytovalo mu tak trvalou jistotu. Spojení umění a nápodoby reality se definitivně ruší a umění se obrací samo k sobě. Skutečnost zobrazuje pouze tehdy, když chce poukázat na to, že i ona má charakter fikce. Reflexe nutí k neustálému pochybování a tázání se⁵⁵

Následujícím pojmem je vznešené. Jak už bylo napsáno výše, vznešené se v estetickém vnímání uměleckého díla dostává před krásu, nebo spíše pozměňuje estetiku krásného. Umění už nevyhází pouze ze smyslovosti, ale zvláště díky

⁵⁴ Welsch, Wolfgang, *Zrodienie postmodernej filozofie z ducha moderného génie* In: *Estetické myslenie*. Bratislava: Archa, 1993, str. 63

⁵⁵ Tamtéž, str. 64

reflexivitě se zapojuje i vnímání skrze ducha a myšlení.⁵⁶ Pro svou koncepci vychází Lyotard z Kantova vznešena. Pro Kantovu teorii vznešeného je stěžejní, že vznešené není závislé na smyslových soudech a zakládající je pro něj soud reflektující. Odděluje také krásu od vznešeného tím, že poukazuje na nutnou přítomnost formy, pokud chceme o něčem hovořit jako o krásném. Oproti tomu vznešené může formu postrádat na úkor reprezentace nekonečného – neomezeného. Libost v případě vznešeného (narozdíl od krásy) vzniká nepřímo, ale vytváří náhlý pocit změny a okamžité zabrzdění momentálních okolností.⁵⁷ Předmětem zobrazení již není pouze vizuální pravda, ve které bychom rozeznávali předměty reálného světa, ale dílo působí i tím, co zobrazeno není, nebo spíše tím, že nezobrazuje něco určitého, nebo nemusí zobrazovat vůbec nic a probíhají zde pouze narážky na to, co není zobrazeno – v tom spočívá základ vznešeného v Lyotardově pojetí. Moderní umění pracuje se zobrazením tak, že poukazuje na zorné pole jako na něco, co se stalo překážkou při zobrazení. Obraz totiž nemá vznikat jen v oku, ale především v mysli diváka. Například suprematistické obrazy Kazimira Maleviče, jeho černý čtverec na bílém poli, nebo monochromní malby Marka Rothka působí na diváka i bez toho, aniž by byly zatíženy předmětností, zobrazují nezobrazitelné. Působí na smyslové vnímání člověka, ale zároveň ho nutí zapojit i intelekt.

Experiment, další z řady vlastností, které proměnily umění, má souvislost s předešlým pojetím vznešena. Lyotard totiž nechce uvažovat vznešené jako povznášející, ale vznešené jako experimentální. Experimentální vznešené je pro něj základem pro možnost nekonečných experimentů se skutečností. To je možné proto, že reflexe zničila představu neměnné skutečnosti a dává ji umění jen jako další možnost k experimentu. Dobrou ilustrací této situace může být dílo René Magritta. Lyotard také vychází z experimentálního vznešena, když poukazuje na význam plurality, která zároveň odkazuje na svůj základ v dekompozici. Pluralita je zásadní v tom, že odhaluje nepřeborné množství možností, jak a co zobrazovat.⁵⁸

Pokud zpětně projdeme předešlý text, můžeme si povšimnout, že situace nastalá v umění dvacátého století umění určitým způsobem rozmělnila z jeho původní homogenity. Zároveň ale myšlenka vznešeného v Lyotardově pojetí uvádí nezobrazivost a konceptuálnost, které nutí ke změně způsobu vnímání uměleckých děl.

⁵⁶ Tamtéž, str. 65

⁵⁸ Welsch, Wolfgang: *Zrodenie postmodernej filozofie z ducha moderného génie* In: *Estetické myslenie*. Bratislava: Archa, 1993, str. 67

Je potřeba najít způsob nahlížení na umělecké dílo, jeho nový princip, který by vnímání uměleckého díla opět sjednotil. Tímto prvkem se jeví být hra. Fenomén hry se stal ve dvacátém století předmětem velkého zájmu. Jedním z těch, kdo se jím zabývali, byl i Hans-Georg Gadamer, jehož pojetí hry a slavnosti zde bude představeno blíže.

6. Představení hry

Ještě, než přejdeme k pojetí hry u Gadamera, je vhodné představit ji i tak, jak s ní zachází jiní autoři. Hra, stejně jako umění, je pojem s mnoha významy.⁵⁹ Zde však bude na hru nahlíženo jako na legitimní předmět filozofie tak, jak jej představil Eugen Fink ve své knize *Hra jako symbol světa*. Někteří autoři dokonce považují hru za základní strukturu, na níž vznikla kultura, jako například Johan Huizinga. Tento autor se snaží sledovat fenomén hry v kultuře a definovat jej, ale právě pro zmíněnou víceznačnost „pojmu“ je nesnadné ustanovit jednotnou definici. I když se o ní pokouší, je jeho práce výjimečná spíše množstvím nashromážděných podkladů, například formálními znaky hry, a důrazem kladeným na etymologii. Hru se snaží definovat několikrát, ale jeho definice nikdy neobsáhne všechny podoby tohoto fenoménu. Nejkomplexnější z jeho definic označuje hru za „dobrovolnou činnost, která je vykonávána uvnitř pevně stanovených časových a prostorových hranic, podle dobrovolně přijatých, ale bezpodmínečně závazných pravidel, která mají svůj cíl v sobě samé, a je doprovázena pocitem napětí a radosti a vědomí „jiného bytí, než je všední život“.⁶⁰

Eugen Fink, jak už je patrné ze jména jeho knihy *Hra jako symbol světa*, je stejně jako Huizinga ve výsledku zastáncem přístupu, že hra je vlastně veškeré konání, vše je hrou. Finkův přístup je užitečný v tom, že, na rozdíl od Huizinga, již plně odkazuje na spojení hry a kultu, kdy hra zpřítomňuje mýtus pouze v rámci rituálu – slavnostní hry. Staré kultury mají podle něj herní povahu, díky „kouzlu masky“, která vytrhává z jednoznačnosti.⁶¹

⁵⁹ V mnoha jazycích „termín hra“ označuje mnoho činností, které znesnadňují přesnější definici pojmu. Hra může být dramatickým dílem, hra na hudební nástroj, hra barev, světla či slov a má ještě mnoho dalších významů.

⁶⁰ Nuska, Bohumil, *Problémy pojmu hra*, In: *Hra věda a filosofie*, Praha: Filosofia, 2006, str. 46

⁶¹ Fink, Eugen, *Hra jako symbol světa*, Praha: Orientace, 1993, str. 200

6.1 Rituál, umění, hra a slavnost

Hra je pro Gadamera fenoménem, jenž vidí jako základní funkci lidského života. Motiv hry můžeme pozorovat v náboženské praxi – v rituálu –, ale právě i v umění. Gadamer hru v umění představuje hlouběji než jen coby bezúčelnou svobodu, chce ji představit takovým způsobem, ve kterém se hra v umění stává „svobodným impulzem“. Zdůrazňuje specifické vlastnosti lidské hry. Jednou z těchto vlastností lidské hry je pohyb, jehož formou je samopohyb – bezúčelný pohyb –, který má svůj zdroj sám v sobě. Z hlediska spojení umění hry a pohybu Gadamer zdůrazňuje význam volného pohybu. Hru můžeme najít všude v okolním světě, například u zvířat, ale pouze lidská hra je podle Gadamera výjimečná tím, že v sobě dokáže obsáhnout i rozum. Lidská hra tak sama uspořádává pohyb v sobě a tím tvoří pravidla pro sebe samu. Mimo toto bezúčelné používání rozumu se ve hře uplatňuje i další důležitý fenomén, a to opakování. V opakování vidí „intendovanou identitu“. Cílem opakování je předvádět ono bezúčelné chování samo o sobě. Pokud hra něco předvádí, předpokládá samou svou existencí i přítomnost nějakého spoluhráče,⁶² tedy určení samopohybu naznačuje, že si hra žádá spoluhraní. Gadamer poukazuje na situaci, která zde může být uvedena jako příklad: „*Mohu tedy hned dodat: takové určení herního pohybu zároveň znamená, že hraní si vždy žádá spoluhraní. Dokonce divák, který třeba přihlíží dítěti pohrávajícím si s míčem, nemůže jinak. Pokud se skutečně „přidá“, není to nic jiného než participatio, vnitřní účast na onom opakujícím se pohybu*“⁶³

Spoluhraní spouští další důležitou vlastnost hry, která se uplatňuje ve světě uměleckého díla. Hra totiž v sobě nutně nese prvek komunikace. Stačí, aby se jedinec stal divákem, a už jenom to z něj činí spoluhráče, je vytržen ze své pasivity. Pokud přihlídneme například k modernímu umění, konkrétně k novým divadelním metodám Bertholda Brechta,⁶⁴ je zde tento moment aktivizace diváka silně patrný. Platí to i pro výtvarné umění, a to jak pro to, které je dnes nazýváno klasickým (je znovu interpretováno),⁶⁵ tak pro nejaktuálnější podobu umění, která aktivuje diváka stejnou měrou. Komunikativní rovina hry je v moderním umění podle Gadamera

⁶² Gadamer, Hans-Georg, *Aktualita krásného*, Praha: Triáda, 2003, str. 27-28

⁶³ Tamtéž, str. 28

⁶⁴ Bertold Brecht používá ve svém epickém divadle zcizovací efekty, například herci vystupují z rolí a přímo oslovují diváky, nebo komentují svou postavu, vkládají verše a songy. Nutí diváka reflektovat dej na scéně jiným způsobem.

⁶⁵ Gadamer na str. 33 uvádí příklad, že pokud se někdo dívá na Velásquezův jezdecký portrét Karla V. a vidí jej, nebo spíše čte ho pouze jako Portrét panovníka, nevidí skutečné dílo. Podstata vnímání uměleckého díla, i toho klasického, které zde zastupuje Velásquezův portrét, leží v tom, že dílo vyžaduje na diváku výkon reflexivní hry.

nepostradatelná, jelikož podle něj se moderní umění snaží co nejvíce snížit nebo úplně odstranit odstup, který je mezi dílem a divákem. Hra pro něj má významné postavení i v otázce identity díla, jelikož poukazuje na nutnou přítomnost spoluhráče, která je nezbytná k jejímu utvoření „*Tato druhá formulace zjevně znamená, že jeho identita spočívá právě v tom, že něčemu v něm „je třeba porozumět“, že chce, aby mu bylo rozuměno jako tomu, co „znamená“ nebo „říká“. Je to požadavek vycházející z „díla“ očekávající své splnění. Požaduje odpověď, kterou může dát jen ten, kdo požadavek přijal. A tato odpověď musí být jeho vlastní, kterou podává vlastní činností. Spoluhráč patří ke hře*“⁶⁶

Identita uměleckého díla tedy není dána žádným pevným určením a vzniká na základě hry, která má své vnitřní schéma (pravidla hry), a hra ruší linii oddělující svět uměleckého díla a svět toho, kdo jej zakouší. Gadamer tedy dává velký důraz na potenciál diváka, bez jehož participace by umělecké dílo nebylo celistvé. Umělecké dílo je otevřený systém čekající na svého spoluhráče. Dále autor navrhuje dělení na „staré-klasické“ umění, které divák recipuje pouze pasivně, a „nové-moderní“, kde vzniká aktivní participace diváka na daném uměleckém díle. Prvek hry v uměleckém díle dává diváku – účastníkovi – hry svobodu ve vyplňování „míst nedourčenosti“,⁶⁷ protože dílo neexistuje jako uzavřený systém. Teprve proces jeho čtení a rozumění je to, co vytváří význam – identitu uměleckého díla. Tato východiska budou podstatná pro spojení umění s rituálem, jelikož v obou případech zde můžeme sledovat podobné linie, například místa nedourčenosti mohou mít paralelu ve schopnosti vytvoření antistruktury u rituálu.

Následujícím pojmem je slavnost, která v určitém ohledu stojí mezi uměním a rituálem. Stejně jako u hry i u slavnosti popisuje Gadamer její charakteristické vlastnosti, na základě kterých ji od hry odděluje, i když spolu oba fenomény velkou měrou úzce souvisí (například slavnost může ve své struktuře obsahovat prvky hry). Základ slavnosti je v její sociální povaze, slavnost je zde pro všechny, což evokuje otevřenost vůči spoluhraní při hře a zároveň ji spojuje s rituálem, který má také nepopiratelný sociální charakter. Více než ve hře však v pojetí slavnosti rozpracovává časovost, jelikož slavností se prochází a tento děj je časově strukturován odlišně od

⁶⁶Gadamer, Hans-Georg, *Aktualita krásného*, Praha: Triáda, 2003, str. 31

⁶⁷Ingarden Roman, *O poznávání literárního díla*, Praha: Československý spisovatel, 1964, s. 132-168. Místa nedourčenosti je pojem z díla Romana Ingardena, Gadamer jej používá ve stejném významu jako Ingarden.

„běžného“ času, mění se běžné časové vědomí.⁶⁸ Toto nazývá Gadamer „samočas“. Každé umělecké dílo má svůj „samočas“, vlastní časovou strukturu, kterou recipient prochází, k čemuž můžeme opět najít paralelu v rituálu, například ve strukturalizaci přechodových rituálu.⁶⁹ Tato specifická rytmizace času, kterou nám ukládá dílo samotné, má spojitost s opakováním u hry (opakování rytmitizuje hru).

7. Artworld, Instucionální analýza a konceptuální umění, možnosti definování uměleckého díla a jeho identity

V předešlé části byla nastíněna postupná proměna základní pojmové roviny umění (to platí pro mimesis, krásu, vznešeno a hru jako pro principy, na nichž umění stojí). Při pokusu o definování umění můžeme sledovat několik výrazných směrů. Patrně nejstarší z nich je přístup esencialistický, jehož východiskem je, že se snaží najít univerzální vlastnost, která by z předmětu činila umělecké dílo. Nevýhoda tohoto přístupu je v tom, že ne všechna umělecká díla mají stejné vlastnosti a vytvářet výčet všech jednotlivých vlastností by bylo nesmyslné. Hledání univerzální vlastnosti také nepočítá s proměnlivostí toho, co je chápáno jako umění, a to v čase i prostoru (když některá díla jsou hodnocena jako umělecká i napříč časovými změnami). Tento aspekt proměnlivosti je jedním ze stěžejních pro další z přístupů k definování uměleckého díla, kterým je přístup sociologický. Takové rozdělení základních přístupů k definování uměleckého díla uvádí Graham Gordon ve své Filozofii umění. Představuje také přístup, který má být východiskem z obou předešlých, jež se mu zdají nevhodné a problematické. Východiskem pro něj je normativní přístup k umění, který se nezabývá hledáním podstaty uměleckého díla, ale jeho hodnotou.⁷⁰ Normativní přístup k definování umění představuje spojení popisného a hodnotícího hlediska, nesnaží se (jak říká Gordon) o neutrální klasifikaci, která podle něj nakonec vždy vede k esencialistickým koncepcím, ale soustřeďuje se na rozlišení mezi tím, co je a není hodnoceno jako umělecké dílo na základě specifické hodnoty. Na to, co je touto

⁶⁸ Srovnej Ingarden Roman, *Estetický prožitek a estetický předmět* In: *O poznávání literárního díla*, Praha: Československý spisovatel, 1964, s. 132-168

⁶⁹ Například strukturování přechodových rituálů podle Victora Turnera. V knize *Průběh rituálu* rozpracovává strukturování rituálu podle A. van Chenepa. Rituál rozděluje do tří fází, kterými účastník rituálem prochází. Tyto fáze pojmenovává: struktura – původní stav, prostředí, ze kterého účastník vstupuje do rituálu, liminalita – což je fáze, během níž se účastník nachází na prahu nového mimo všechny společenské struktury (se stavem liminality také souvisí mezikulturně platná symbolika smrti a prenatálního stádia, stejně tak symbolika viditelnosti a temnoty, bezpohlavnosti nebo oboupohlavnosti). Antistruktura je poslední fáze, kdy se účastník znovu začleňuje do společnosti avšak tentokrát v pozměněném stavu.

⁷⁰ Graham, Gordon, *Filozofie umění*, Brno: Barrister Principal, 2000, str. 202 – 238

hodnotou v umění, se pohlíží různými způsoby. Kognitivisté například vnímají hodnotu uměleckého díla podle toho, co nám umožňuje vidět z lidské zkušenosti, expresivisté jako estetickou hodnotu uměleckého díla vidí schopnost daného předmětu působit na city nebo představovat emoce (tuto teorii rozvíjí například L. N. Tolstoj⁷¹). Pro potřeby této práce bude užitečné zmínit zvláště některé teorie, a to *Svět umění* Artura Danta, *Institucionální analýzu* Georgie Dickieho, následně pak kritiku jeho myšlenek od Jerrolda Levinsova.

Artur Danto ve snaze rozlišit, co je uměleckým dílem, zaštiťuje celou svou koncepci tím, co nazývá Artworld – svět umění. To, jakou službu tento pojem prokazuje nově vzniklým uměleckým dílům (těm, které se vymykají dosavadním uměleckým teoriím, například teorii imitace), dokládá na příkladu Warholových Brillo box. Ty mohou být stejně tak obyčejnými krabicemi, jako uměleckými díly. To, že mohou být považovány za umělecká díla, zapřičiňuje existence teorie umění, přítomnost kritiků, existence institucí galerií a muzeí. Přítomnost takových děl zpětně obohacuje svět umění o nový prostředek vyjádření a činí tak obousměrně (dílo je takové, nebo takové není).⁷² Pro spojení s rituálem je struktura světa umění zajímavá z hlediska proměny věcí na umělecká díla. Podobným způsobem totiž rituál přetváří význam a identitu předmětů, které jsou během rituálu užívány.

Dickie svou *Institucionální analýzu* zakládá na myšlence, že artefakt (artefaktuálnost je pro jeho klasifikaci uměleckého díla nezbytná) se stává uměleckým dílem, pokud ho určitá skupina kompetentních kritiků považuje za hodný statusu uměleckého díla. Vychází z teorie Arthura Danta, jenž podle Dickieho předznamenává správnou cestu, kterou se ubírat při hledání specifického odlišení uměleckého díla od artefaktů jiného druhu. Z Dantovy teorie si bere strukturu Artworldu, rámce, v němž je umění vnímáno na základě znalosti teorie, dějin umění a dalších. Názorným příkladem jeho počínání je Dickiemu dadaismus a dílo Marcela Duchampa, tedy taková umělecká díla, která je využívají struktury světa umění neotřelým způsobem, čímž na něj opětovně upozorňuje.

Nyní již k samotné definici uměleckého díla. Dickie říká, že „*umělecké dílo v klasifikačním slova smyslu je (1) artefakt, (2) jehož souboru aspektů byl udělen status kandidáta na hodnocení osobou (či osobami) jednající jménem určité společenské*

⁷¹ Tolstoj, Lev Nikolajevič, *What is art?* In: Phiposophy and Choice. Kit R Christensen (Ed.) Kalifornia: Mayfield Publishing Copany, 1999, str. 553-558

⁷² Danto, Arthur C, *The Art World. The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, 1964, str. 571 - 584

*instituce (světa umění). Druhá definiční podmínka sestává ze čtyř vzájemně provázaných částí: (1) jednání jménem instituce, (2) udílení statusu, (3) být kandidátem a (4) hodnocení.*⁷³ Status uměleckého díla je dílu přidělen tak, že získá status kandidáta na hodnocení, jenž je udílen uvnitř instituce světa umění. Status zpravidla uděluje tvůrce díla (minimální jádro světa umění).

Ani tento pokus o definování umění však nezůstal neproblematickým a záhy se objevila kritika Dickieho *Institucionální analýzy*. Jerrold Levinson upozornil na některé nedostatky a zároveň uvedl vlastní návrh pro definování uměleckého díla ve svém článku *Definovat umění historicky*. Něco si ovšem z předešlého textu ponechává, a to myšlenku, že podstata uměleckého díla není nějakou vnitřní vlastností předmětu, ale spíše vztahem mezi danou věcí, lidskou aktivitou a přemýšlením o ní.⁷⁴ Dva podstatné nedostatky v *Institucionální analýze* vidí v tom, že uměleckým dílem se artefakt stává za pomoci jakéhosi kulturního úkonu v souvislosti s institucí světa umění. Na to Levinson namítá, že umění může existovat i zcela mimo tuto strukturu. Umění nemusí být pouze „sebe-vědomé“. Další problematické místo odhaluje v prezentaci uměleckého díla. Svět umění totiž v Dickieho pojetí určuje veškeré způsoby prezentace uměleckého díla i způsob, jakým na něj má být nahlíženo.

Takovýto způsob ovšem, míní Levinson, neposkytuje dostatečné množství informací o představě, se kterou pracoval tvůrce díla, ani o tom, jakým způsobem by divák měl na dílo nahlížet. Klíčem pro učení toho, s jakým záměrem dílo vzniká a jaký druh vnímání je požadován od diváka, a vůbec toho, co je umění, je v souboru toho, co už nese status umění z dřívější doby – umělecká díla jsou rozpoznávána na základě staršího umění a umělec musí svá díla určitým způsobem přivést do vztahu k předchozímu umění.

Levinson uvádí tři způsoby, na základě kterých tak může autor díla jednat. Prvním způsobem je, že dílo se bude navenek podobat předešlým uměleckým dílům. To by ovšem dost brzdilo jakýkoliv vývoj v oblasti nových uměleckých forem, a proto později uvádí, že se nejedná o pouhé dosazování do nějaké typologické šablony, ale jedná se spíše o to, uvést nové dílo do vztahu se starším uměním.

Další možností je pro Levinsona, aby umělec tvořil dílo se záměrem poskytnout stejný druh libosti jako předcházející umělecká díla, ale i tuto myšlenku autor vzápětí

⁷³Dickie, George, *Co je umění? Aluze*, Vol 2, 2008, str. 85

⁷⁴Levinson, Jerrold, *Aluze*, 3/2008, str. 46–57

vyvrací, jelikož libost poskytovaná uměleckými díly nemusí být vlastní jenom jim, a také jde spíše o způsob, jakým nám umělecké dílo libost poskytuje.⁷⁵

Mimo těchto dvou nabízí ještě třetí cestu, která se mu zdá být nejlepším východiskem. Tvrdí, že vytvoření uměleckého díla spočívá v záměru, aby výsledné dílo bylo vnímáno nebo se s ním zacházelo stejným způsobem jako s předcházejícími uměleckými díly. Na tomto základě vytváří svou definici uměleckého díla, ve které navíc zdůrazňuje čas – označený t , (protože se obrací na předešlé umění) –, a také určitou míru reflexivity. Levinsonova konečná definice zní takto: „*X je uměleckým dílem v čase $t = x$ je předmět, o němž platí v čase t , že nějaká osoba nebo osoby mající na x příslušné vlastnické právo jej nepřechodně zamýšlejí (nebo zamýšlely) tak, aby byl vnímán jako umělecké-dílo, tj. vnímán kterýmkoli způsobem (či způsoby), jakým se objekty spadající do extenze „uměleckého díla“ před t správně (nebo standardně) vnímají nebo vnímaly.*“⁷⁶ Levinson se snaží platnost své definice rozšířit mimo „klasické umění“ i na nalezené předměty „*ready-mades*“ a konceptuální umění.

Z toho, jak se při definování umění odvolává na předcházející umění, logicky vyplývá otázka, jestli je vůbec možný nějaký vývoj v oblasti umění. I touto otázkou se zabývá, rozděluje umění „*revoluční*“ a „*nové nebo originální*“. „*Nové nebo originální*“ umění jsou taková díla, jejichž struktura je odlišná od předchozích děl, ale způsob jejich vnímání se nemění. Oproti tomu pod pojmem „*revoluční*“ umění rozumí dílo, které vyžaduje nový přístup k jeho vnímání, protože všechny dosavadní přístupy se ukázaly být nevhodnými – tento druh umění, jak sám přiznává, může být pro jeho definici problematický.⁷⁷ Levinson nabízí dvě cesty, jak i „*revoluční*“ umění zahrnout do své teorie. Prvním způsobem je, že umělec, který se snaží o vytvoření revolučního díla, musí diváky nasměrovat tak, aby dílu nějakým způsobem rozuměli, a to právě na základě vnímání předchozího umění. Pokud by takto nejednal, nebylo by pro diváky vůbec možné rozeznat, jestli se jedná o umělecké dílo nebo ne. Jako podstatné pro druhý způsob vyrovnání se s revolučním umění požaduje „*rozvolnění toho, co znamená být vnímán jako umělecké dílo*“. Relevantní pro vnímání mohou být i dosavadně opomíjené způsoby vnímání, pokud je dává do vztahu, klidně i protichůdného, k předešlému umění.⁷⁸ Tímto způsobem se díla opětovně ukotvují ve svém vztahu k tradici a mohou na nich vyrůst díla nová. Záměrem takových revolučních děl je, podle

⁷⁵ Levinson, Jerrold, *Aluze*, 3/2008, str. 46-56

⁷⁶ Tamtéž str. 51

⁷⁷ Tamtéž s. 52

⁷⁸ Levinson, Jerrold, *Aluze*, 3/2008, s 52

autora, že diváka uvádí do stavu frustrace a zklamání, což ho nutí zaujmout nový a odlišný postoj vůči dílu – musí se naučit vnímat jej odlišným způsobem. „*Co se uměním stane, závisí nejen kauzálně, ale i konceptuálně na tom, čím umění bylo*“⁷⁹

Levinsonova teorie nepopírá potřebu porozumění uměleckému dílu v závislosti na kulturním kontextu. Popírá pouze to, že by umění ve společnosti bylo esenciální pro umění a že by je analýza toho, co je umění, zohledňovala. Podstatné pro další postup v umění také je, že, na rozdíl od Dickieho, není pro něj při definování uměleckého díla zákonitě nutná artefaktualita. Pro spojení umění a rituálu bude stěžejní možnost estetické hodnoty nebýt bezpodmínečně vázána na artefakt uměleckého díla a ještě dále, že to, co je považováno za umělecké dílo, nemusí být nutně předmětem estetiky (nemusí u něj existovat ani jedna z estetických vlastností jako jsou krása, exprese, jednota atd.), jak poukazuje například Timothy Binkley v *Piece: Contra Aesthetics*.⁸⁰ Než se ale pustíme do představení Binkleyho myšlenek, bude užitečné uvést historii a některé souvislosti vzniku konceptuálního umění.

7.1 Vznik konceptuálního umění a jeho role v znovunalezení rituální roviny

Pokud se podíváme do historie umění, vidíme, že krize v zobrazování, nebo obecně vzato v umění, se objevují i dříve než před nástupem konceptuálního umění ve své čisté formě v padesátých a šedesátých letech dvacátého století. Jako první předvoj a zlomový bod pro konceptuální umění se klasicky uvádí dílo již několikrát jmenovaného Marcela Duchampa, který staví některá svá díla na myšlence, což je pro konceptuální umění stěžejní. Příkladem je jeho slavné „ready made“, kde se sušák na lahve stává uměleckým dílem pouhým uvedením do odlišného kontextu, než v jakém je obvykle vnímán, čímž je dána možnost objevení takových estetických kvalit, které při běžném vnímání zůstávají bez povšimnutí nebo nejsou pro předmět důležité. Toto nahrává strukturalistické teorii Jana Mukařovského o vždy přítomné potencialitě estetické funkce,⁸¹ jelikož, jak už bylo zdůrazněno výše v rozboru Dickieho, objevování estetických kvalit u děl toho typu nebylo pro Duchampa podstatné. Stopy konceptuálního umění můžeme najít i v pracích dadaistů a surrealistů.

⁷⁹ Tamtéž

⁸⁰ Binkley, Timothy, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 35, No. 3. (Spring, 1977), s. 265–277.

⁸¹ Mukařovský, Jan, *Studie I*, Brno: Host, 2007, str. 169-185

Dalším důležitým prvkem, který poukazuje na změnu ve vnímání umění, je práce s textem tak, jak s ním ve svých obrazech pracuje například René Magritte. Vztah mezi textem a obrazem nás u takových děl nutí znovu reflektovat realitu jiným způsobem, než jak je zvykem u děl „klasické reprezentace“. Moderní díla nás vtahují do sebe a žádají si participaci recipienta – „spoluhraní“. Tak se recipient přímo podílí na jejich utváření.⁸²

Po druhé světové válce se vývoj tohoto uměleckého proudu zpomaluje, ale není zcela zapomenut a brzo se objevují skupiny, které v mnohém navazují na práci s textem a „ready made“. V padesátých letech v Americe dochází asi k největšímu rozmachu. John Cage a skupina umělců okolo něj shromážděných pořádá první představení podobná happeningům, která později na začátku šedesátých let proslavila Cageova žáka Allana Kaprowa. V jeho happeninzích jsou již diváci plně zapojováni do děje, doslova jím prochází jako u happeningu „Yard“.⁸³ U konceptuálních děl Cage, Kaprowa a mnoha dalších umělců se také objevuje motiv prázdnoty či nezobrazivosti, například Cageovo „Silence“ nebo monochromy Roberta Rauschenberga.⁸⁴ Nepřehlédnutelná v kontextu konceptuálního umění je také japonská skupina Gutai, která, i když vydatně čerpá z Kaprowa, získává díky jinému kulturnímu podkladu neobvykle expresivní výraz. Zajímavé také je, že tato skupina jako první ocenila fotografické záznamy práce Jacksona Pollocka od Hanse Namutha. Od Gutai také pochází chápání Pollocka z pohledu performace, které se v Evropě objevilo až o několik let později.

Dalším důležitým počinem na cestě konceptuálního umění je minimalistické umění a pop-art, který maže hranici nízkého a vysokého umění a snaží se zprostředkovat komunikaci s divákem, používá masmédiá a obrazy (tím nastává nová epocha vizuální kultury). Za evropskou paralelu amerického konceptuálního umění je považováno arte povera, které se formuje v šedesátých letech v Itálii. S konceptuálním uměním je tato skupina spojována pro podobnost ve snaze vyzdvihnout každodenní realitu z její všednosti.

Pokud bychom měli krátce shrnout, co je konceptuálním uměním, nebude to lehký úkol, jelikož různé směry konceptuálního umění se od sebe značně liší. I přes to můžeme sledovat několik vlastností, které tyto rozdílné směry dokážou sjednotit. Konceptuální umění se zakládá na konceptu – myšlence – , který je vyzdvihován na

⁸² Srovnej, Gadamer, Hans-Georg, *Aktualita krásného, pojetí hry*

⁸³ Srovnej, Gadamer, Hans Georg, *Aktualita krásného, pojetí slavnosti*

⁸⁴ Srovnej, Welsch, *Zrodenie postmodernej filozofie z ducha moderného génie* In: *Estetické myslenie*. Bratislava: Archa, 1993, Lyotardovo pojetí vznešena.

úkor vizuality a hmoty, což snižuje vliv percepce. Takové umění zdůrazňuje svou tautologií.⁸⁵ Podstatným rysem je právě ona dematerializace a odstranění vizuální složky, která ovšem nemohla být zcela negována, stejně jako estetika. Děje se to, že estetická hodnota se přesouvá z materiálu do konceptu – myšlenky⁸⁶

Nyní se vrátíme zpět k textu T. Binkleyo, aby byla poskytnuta teoretická záštita onomu „přesídlení“ estetické hodnoty, nebo spíše lhostejnost vůči její přítomnosti, v dílech konceptuálního umění. Binkley v úvodu představuje základní rozpor, ze kterého vychází a který je mu inspirací pro jeho myšlenky. Svou novou interpretaci uměleckého díla ilustruje na zde již několikrát zmiňovaném díle M. Duchampa, konkrétně na L. H. O. O. Q a L. H. O. O. Q oholené. Pro předvedení podstaty svých stanovisek používá jednoduchý příklad, tvrdí že pokud bychom chtěli popsat umělecké dílo typu DaVinciho Mona Lisy a tím někomu zprostředkovat estetické kvality díla, pouštíme se do nemožného, protože taková kvalita nemůže být nikdy zprostředkována pouhým popisem u díla, které se nám dává skrze vizuální stránku přímým percepčním přístupem – skrze smysly. Ovšem, pokud popisujeme zmiňované Duchampovo dílo, můžeme ho zprostředkovat v plnosti jeho významu, protože toto dílo se primárně nezakládá na vizuálním, ale jeho podstata je tvořena myšlenkou – ideou.⁸⁷ Původní estetické vlastnosti díla jsou odstraněny a objevuje se nové umělecké dílo zbavené estetických měřítek, které nemusí být nutně estetickým a ani objektem. Binkley tvrdí, že *„estetika se milně domnívá, že uměleckost díla spočívá v jeho vzhledu, ten není podmínkou, protože není to jediné, co v díle nemůžeme opomenout, že dílo existuje v nějakém kontextu konkrétní kultury.“*⁸⁸

K pochopení toho, proč začala vznikat taková díla, je užitečné nahlédnout do proměny, jež nastala v oblasti estetiky, jak ji popisuje T. Binkley. V pojetí klasické estetiky je identita uměleckého díla dána prostřednictvím vzhledu, který je předmětem vnímání a utváří dílo – estetický objekt. Pro umělecké dílo je v této představě nutnou podmínkou patřit do oblasti estetiky (i když, jak se později ukáže, není tato podmínka pro umělecké dílo jediná, ani plně dostačující). Moderní estetika si sice pohrává s odstraněním „teorie vnímání“, ale to nelze zcela uskutečnit, jelikož dílo je alespoň

⁸⁵ Grygar, Štěpán, *Konceptuální umění a fotografie*, Praha: Nakladatelství AMU, 2004, str. 16. Joseph Kosuth se svou tautologickou definicí umění „art is definition of art“ snažil oddělit estetiku od uměleckého díla. Pravdivost této tautologické definice by již nebyla závislá na empirickém ověřování jako například u J. Levinsona.

⁸⁶ Grygar, Štěpán, *Konceptuální umění a fotografie*, Praha: Nakladatelství AMU, 2004, str. 7-23

⁸⁷ Binkley, Timothy, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 35, No. 3. (Spring, 1977), s. 266

⁸⁸ Srv. Levinson, Jerrold, *Definovat umění historicky*, Aluze, Vol. 3, 2008

minimálně založeno na smyslovém vnímání. Skládá se totiž z aspektu fyzikálního a estetického.⁸⁹ Z toho se také dá vyvodit, že estetické vlastnosti do určité míry závisí na vlastnostech neestetických. Tento vztah také Binkley uvažuje za podstatný, když říká, že identita uměleckého díla je dána konvencemi, které závisí na neestetických vlastnostech. Konvence poskytují prostor pro sloučení fyzikálních a estetických vlastností. Každý umělecký druh má své vlastní konvence, malířství barevnost, tanec pohyb apod. Ve dvacátém století, s příchodem nových medií (fotografie, film, masmedia), se začíná rozvolňovat konvenční klasifikace a umění se stává stále více neestetickým. Dokladem toho může být L. H. O. O. Q oholená, která je reprodukcí Mona Lisy, ale je zbavena původního estetického významu, má odlišný status než původní dílo (je určeno intencionálně nikoliv existenciálně) L. H. O. O. Q s bradkou. U tohoto díla lze ještě, i když je to mírně zavádějící, sledovat nějaké estetické vlastnosti, ovšem po tom, co je odstraněn i knírek, zůstává pouze koncept. Z díla lze podle Binkleyho cítit „estetickou auru a zároveň její zneuctění“. Je vyprázdněna estetická podstata původního díla.⁹⁰

V otázce, co je vlastně umělecké dílo, se autor snaží navázat na institucionální analýzu v klasifikaci předmětu, kterou provádí umělec – tvůrce. Na rozdíl od Dickieho však, podobně jako Levinson přiznává, že umělecké dílo nemusí být hmotný předmět, ale nápad – idea, a podstatné je to, aby dílo bylo součástí kulturního kontextu, v rámci kterého dochází k posuzování uměleckých děl. Konceptuální umění je tedy plně potvrzeno jako legitimní umělecké vyjádření, které nemusí být nutně estetické. Význam těchto děl musí být hledán pod povrchem jejich vizuální stránky, i když tyto kvality mít může i nemusí. Vznik konceptuálního umění a jeho upevnění bude důležité pro spojení umění a rituálu

8. Umění a rituál

V předešlých částech byly představeny možné cesty, kterými se dá najít definice obou zmíněných pojmů a bylo také naznačeno, že umění a rituál jsou vzájemně hluboce provázány na mnoha úrovních. Tato jejich vzájemná existence se ještě více projeví, pokud bude připomenuta definice rituálu S. J. Tambiaha. Nyní bude podrobněji

⁸⁹ Srv. Mukařovský Jan, *Studie I*, Praha: Host, 2007, str. 208 *Umění jako semiologický fakt*. Mukařovský upozorňuje na dvě vrstvy uměleckého díla, když jej rozděluje na dílo věc a dílo znak. Dílo věc je fyzikální předmět, zatímco dílo znak odkazuje k nějakému intencionálnímu předmětu.

⁹⁰ Binkley Timothy, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 35, No. 3. (Spring, 1977), s. 270-277

poukázáno na jejich vzájemný vztah, zvláště na proměnu, kterou napříč časem zaznamenal, a na důsledky, které z toho vyplývaly pro umění.

Pokud se podíváme na kulturně historický kontext, i když původ umění je stejně nejasný jako vznik jazyka, je často zmiňována domněnka, že počátky umění vycházejí z rituálně magických aktivit. I přes absenci hodnověrných (písemných) pramenů je tato myšlenka podporována na základě dochovaných jeskynních maleb a některých stop, které se považují za pozůstatky rituálů (jako jsou pozůstatky po hrotech šípů či samotný fakt toho, v jakých místech se malby nacházejí)⁹¹ Tato stanoviska nalézají oporu ve studiu umění dnešních „primitivních kultur“. Z nejstarších dochovaných pramenů (písemné prameny z nejstarších civilizací při údolích velkých řek) můžeme vyvozovat, že umění bylo spjata s praktikovanými náboženstvími a kulty. Například v náboženství starých Egyptů bylo umění s náboženskými rituály neodmyslitelně spjata, jelikož pro Egyptěany měla schopnost zobrazení magický aspekt uchování podoby – identity – v rámci orientace jejich náboženství na posmrtný život. Vzniká také cosi, co jde nazvat první ikonografií. Tím je míněn symbolický význam určitých námětů v umění, jako například použití specificky barev a jednotlivých předmětů a jejich reprezentace. Na tomto příkladu můžeme určit první ze vzájemných vztahů rituálu a umění, který můžeme vystopovat i v současných náboženských systémech. Charakteristické pro tento vztah je fungování umění uvnitř rituálu (funguje coby předmět). Umění na základě náboženských rituálů získává symbolicko magickou hodnotu. Umělecká díla symbolizují. Estetické kvality takového díla nemusejí být nijak podstatné, důležité je to, co mají značit, příkladem nám může být ranně křesťanské umění. V porovnání s klasickým římským uměním je patrné, jak je zde forma nahrazována symbolickým významem.

Tento proces kolísání mezi formálním a symbolickým můžeme pozorovat napříč vývojem umění. Na této úrovni je sice to, co jsme nyní zvyklí vnímat jako umělecká díla, spjata s rituálem, ale zůstává i tak ve své podstatě mimo něj. Důležitý je v tomto vztahu již několikrát zmíněný prvek symbolického významu, který oba pojmy spojuje. Předmět může být vlivem určitého způsobu zacházení – rituálem – vnímán odlišně, může dokonce v očích účastníků přijmout jinou identitu (například kultické sochy božstev).⁹² To, co jsme zvyklí nyní vnímat jako umělecké dílo, může být předmětem

⁹¹ Gombrich, Ernst-Hans, *Příběh umění*, Praha: Argo, 2006, str. 43

⁹² Srv, Rituál a symbolická komunikace

v rámci rituální činnosti. Nabízí se však otázka, jestli tento vztah může fungovat i obousměrně.

Rituál jako předmět umění fungovat může. Asi netriviálnější podobou tohoto vztahu je umění reprezentující rituál. Příkladem může být Coubertův Pohřeb v Ornans. Mimo tuto očividnou narážku na rituál, který se stává předmětem reprezentace, zde ovšem můžeme vidět daleko slibnější rovinu spojení s rituálem, která byla uvedena již výše ve zmínce o pojetí hry a slavnosti u H. G. Gadamera. Pokud se zaměříme na jakékoliv umělecké dílo, stáváme se spoluhráči a aktivně dílo dotváříme. Stejně tak rituál nás vtahuje do sebe a i když mu pouze přihlížíme, už jenom tak na něm určitým způsobem participujeme a vnitřně přijímáme jeho pravidla. Stejně tak se tyto dva fenomény mohou spojit, jestliže bude znovu upozorněno na základní prvky, které rituálu konstruuji, a to na jeho konceptuální a behaviorální rovinu. Tím totiž rituál připomíná hru v tom, že hra obsahuje pravidla – konceptuální aspekt –, a také vyžaduje aktivní participaci – behaviorální aspekt. Pokud se jedná o slavnost v pojetí Gadamera, je již ze základní povahy obou zřejmé, že spolu úzce souvisí, zvláště v aspektu času, samočasu a sociální povaze. Skrze Gadamerovo pojetí hry v umění může být rovina rituálu nacházena i v dílech, která se na první pohled zdají být strnulá a „uzavřená“, jelikož hra maže hranici mezi „klasickým“ a „moderním“.

Existují ovšem taková umělecká díla, která jsou spojení s rituálem otevřena snadněji. Při zmínění institucionální analýzy si můžeme všimnout, že rituálu je zde využíváno při hledání definice uměleckého díla. V této teorii získává umělecké dílo svou identitu právě skrze rituál. Určitý předmět může za umění sice prohlásit i jen jeho tvůrce, ale umění funguje v tomto případě v rámci světa umění, který má sociální povahu a samotný akt pojmenování a uznání uměleckého díla má rituální povahu. Tento proces ritualizace aktu pojmenování (nebo uznání) uměleckého díla by se dal přirovnat k rituální aktivitě šamana, nebo vůbec k zpřítomňování mýtu v rituálu.⁹³ I Když ve spojení s rituálem není podmíněná artefaktualnost tak problematická, díky Gadamerově pojetí hry, vznikají díla, která odkazují k rituálu svou formou jako takovou, nebo z něj otevřeně čerpají. Nemám zde na mysli dramatická umění, jelikož vztah divadla a rituálu je více než zřejmý (spojení výtvarného umění a rituálu již bylo předvedeno), ale vznik konceptuálního umění a destrukce závěsné malby.

⁹³ Finke, Eugen. *Hra jako symbol světa*, Praha: Orientace, 1993, str. 187

8.1 Vídeňský akcionismus, Hermann Nitsch

V šedesátých letech se ustanovuje skupina Wiener Aktionsgruppe (Vídeňská akcionistická skupina), která je svým novým přístupem k umění v mnoha ohledech podstatná pro destrukci klasické malby a nachází nové způsoby vyjádření. Členové této skupiny vidí jako východisko hledání nových materiálů, neobvyklých formátů a rozbití kompozičnosti – perspektivní centralizaci. Nejpodstatnější je ale snaha o přesunutí malby do veřejného prostoru. Oswald Wiener, kterého je možné nazvat teoretikem akcionistické skupiny, prohlásil, že umění by se mělo přemístit od zatíženosti předmětností a stát se tím, co nazýval „event structure“.⁹⁴ Toto předznamenává happeningy, které sice probíhají v Americe, ale to, co představuje akcionistická skupina, se značně liší díky rozdílnému kulturnímu kontextu, ze kterého vychází. Specifické pro jejich tvorbu je spojení zájmu o psychoanalýzu, silné tradice kolektivního rakouského expresionismu a nemůže být opomenut ani vliv společenské situace po druhé světové válce. I z těchto důvodů skupina soustřeďuje svou pozornost na tělo, se kterým zachází jako s analytickým objektem, a zdůrazňuje nutný návrat k původní ritualitě a teatralitě.⁹⁵ Návrat k těmto strukturám měl intenzifikovat a očistit vnímání za postupů obsahujících značnou brutalitu a represi, čímž měla být zprostředkována nová katarze (zde je patrný vliv Antoine Artauda a jeho Divadla krutosti). Hermann Nitsch působil ve vídeňské akcionistické skupině a byl dozajista jejím nejznámějším členem. Nitschovy monochromy, při jejichž tvorbě používal tradiční prostředky jako plátno a barvy, (které občas měnil za krev), ale podle jeho interpretace mají evokovat oběť, tedy další z prvků, který se vyskytuje v rámci rituálů. I taková jeho díla mají být opětovným zprostředkovatelem rituální transcendentální zkušenosti, ale nejbližší k rituálu má Nitschovo Divadlo orgií a mystérií, které se svým způsobem stává celistvým uměleckým dílem (gesamtkunstwerk), spojuje totiž optické i haptické vjemy v ritualizovaném řádu. Jak už bylo řečeno, Nitsch používá rituální formy – vlastně rituál samotný – jako očištění – katarzi, která možná nové způsoby vnímání a znovunalezení sdílení prožitků.

⁹⁴ Foster Hal, Krauss Rosalind, Bois Yve-Alain, Bunloch Benjamin H. D. *Umění po roce 1900*, Praha: Slovart, 2007, str. 464

⁹⁵ Foster Hal, Krauss Rosalind, Bois Yve-Alain, Bunloch Benjamin H. D. *Umění po roce 1900*, Praha: Slovart, 2007, s. 466.

9. Závěr

Dosud uvedené příklady představují spojení umění a rituálu různými způsoby. Všechna umělecká díla však mají společný základní předpoklad k tomu být s rituálem spojována. I když vazba mezi oběma fenomény existuje napříč kulturními a časovými změnami, znovu na ni upozorňuje až situace, která nastala s nástupem konceptuálního umění, jelikož dematerializace vyvolala nové otázky po identitě uměleckého díla a tím se začaly odhalovat nové cesty hledání struktur, ve kterých se umění pohybuje.

Rituál a umění mají mnoho společných rysů, oba jsou prostorem, kde se setkává kolektivní a individuální, jsou také podobně časově strukturovány tím, že účastníka (spoluhráče, recipienta) vydělují z běžného časového toku a nabízí mu svou vlastní časovou strukturu, (kterou Gadamer nazývá „samočas“). Rituál, stejně jako umění, vytváří to, co je v případě rituálu pojmenováno jako kreativní antistruktura. V případě umění se projevuje v možnosti recipienta dotvářet dílo jako spoluhráč aktivní participací. Další společnou vlastností je, že oba dva fenomény mají afirmativní roli. Rituál a umění jsou propojeny i v mnoha dalších vrstvách, ale je nutné najít základní prvek, který je spojuje.

Jako jedním z nejpodněnějších zdrojů pro východisko z problematiky spojení rituálu a umění se ukázal být článek Rogera Seamona *The Conceptual Dimension in Art and the Modern Theory of Artistic Value*. Seamon v úvodu článku zmiňuje problém, který nastal, když se institucionální analýza snažila definovat nově vznikající konceptuální díla a zařadit je do toho, co A. Danto nazval světem umění. Autor poukazuje na to, že je možné souhlasit se stanovisky těchto teorií v tom, že „*identita a hodnota uměleckého díla leží ve významu, a tak je jejich status předmětu jako uměleckého díla závislý na interpretaci a není smyslově podmíněn.*“⁹⁶ Tím se ovšem nelze důsledně vyrovnat s percentuální stránkou umění, která se zdá být nepopíratelně přítomnou. Východisko, které Seamon pro tuto situaci nabízí, se také stane jedním ze základních stupňů, na kterém spolu rituál a umění mohou fungovat. Seamon tvrdí, že percentuální a konceptuální roviny uměleckého díla se prolínají skrze symboliku (symbolismus funguje jako mód interpretace). Tím také vyrovnává rozdíl mezi vnímáním „klasického“ a „moderního“ uměleckého díla. Poukazuje totiž na to, že i umělecká díla, která jsou vnímána coby „klasická“, mají konceptuální rovinu, jelikož jsou interpretována skrze svou symbolickou rovinu. Za uměleckým dílem nutně stojí

⁹⁶ Sermon, Roger, *The Conceptual Dimension in Art and the Modern Theory of artistic Value*. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 59, No. 2 (2001), str. 139.

myšlenka, čímž dílo získává dvojí povahu, procentuální a konceptuální, ke kterým můžeme najít paralelu v základních rovinách rituálu behaviorální a konceptuální. Pokud se zdá návaznost těchto struktur (zvláště procentuální a behaviorální) nejasná, může být osvětlena Gadamerovým pojetím hry, kdy i dílo na první pohled statické činí z recipienta aktivního spoluhráče, který svou vlastní participací dotváří dílo. Tím se dostáváme k tomu, že i v „klasických dílech“ je přítomen behaviorální prvek. Rituál a umění tedy mají mnoho podobných vlastností a struktur, ve kterých působí. Pokud se ptáme po identitě a podstatě uměleckého díla, zdá se být prvek rituálu jako katarze pro umění přínosný.

Seznam použité literatury:

- Artaud, Antoine. *Divadlo a jeho dvojenec*, Praha: Herrmann a synové, 1994
- Aristoteles, *Poetika*, Svoboda, 1996, Platón, Praha: *Faidros*, Oikoymenh, 2000
- Batteaux, Charles, *The fine Arts reduced to a Single Principle in Aesthetics*. Susan Feagin and
- Patrick Maynard (Eds.), Oxford: Oxford University Press, 1997
- Bell, Catherine. *Ritual Theory, Ritual Practise*, New York: Oxford University Press, 1992
- Bowie Fiona, *Antropologie náboženství*, Praha: Portál, 2008
- Binkley Timothy, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 35, No. 3. (Spring, 1977)
- Danto, Arthur C, The Art World. *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, 1964
- Dickie, George, Co je umění? *Aluze*, Vol 2, 2008
- Eco Umberto, *Umění a krása ve středověké estetice*, Argo, 2007
- Eliade, Mircea, *Obrazy a symboly*, Brno: Computer Press 2004
- Eriksen, Thomas Hilland, *Sociální a kulturní antropologie*, Praha: Portál, 2008
- Finke, Eugen. *Hra jako symbol světa*, Praha: Orientace, 1993
- Filozofický slovník, Svoboda, Praha 1985
- Foster Hal, Krauss Rosalind, Bois Yve-Alain, Bunloch Benjamin H. D. *Umění po roce 1900*, Praha: Slovart, 2007
- Fromm, Erich, *Mýtus, sen a rituál*, Praha : Aurora, 1999
- Gadamer, Hans-Georg, *Aktualita krásného*, Praha: Triáda, 2003
- Geertz Clifford, *Interpretace kultur*, Praha: SLON 2000

- Gombrich, Ernst-Hans, *Příběh umění*, Praha: Argo, 2006
- Graham, Gordon, *Filosofie umění*, Brno: Barrister Principal 2000
- Grygar, Štěpán, *Konceptuální umění a fotografie*, Nakladatelství AMU s. 16. Praha 2004
- Ingarden Roman, *Estetický prožitek a estetický předmět* In: *O poznávání literárního díla*, Praha: Československý spisovatel, 1964
- Levi-Strauss, Claudie. *Strukturální antropologie*, Argo, 2006
- Levinson, Jerrold, *Definovat umění historicky*, Aluze, Vol. 3, 2008
- Mukařovský Jan, *Studie I*, Brno: Host, 2007
- Nuska, Bohumil, *Problémy pojmu hra*, In: *Hra věda a filosofie*, Praha: Filosofia, 2006
- Patočka, Jan, *Umění a čas*, Praha: Oikoymenh, 2004
- Platón, *Faidros*, Praha: Portál, 2008
- Tolstoj, Lev Nikolajevič, *What is art?* In: *Philosophy and Choice*. Kit R Christensen (Ed.) Kalifornia: Mayfield Publishing Copany, 1999
- Turner, Victor Witter, *Průběh rituálu*, Brno: Computer Press, 2004
- Welsch, *Zrodenie postmodernej filozofie z ducha moderného génie* In: *Estetické myslenie*. Bratislava: Archa, 1993

