

Příloha k protokolu o SZZ č.
FF JU v Českých Budějovicích

Jméno: **Monika Říhová**

Vysoká škola:

Obor: Estetika

Ústav estetiky

Vedoucí * / Mgr. Denis Ciporanov, Ph.D.

4. 9. 2011

bakalářské práce

Datum odevzdání posudku:

Recenzent */

Mgr. Ondřej Dadejík, Ph.D.

POSUDEK BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

KONCEPTUALIZACE UMĚNÍ JAKO NEGACE FORMY. PROBLÉM PODSTATY KONCEPTUÁLNÍHO UMĚNÍ.

.....

Monika Říhová obhájí bakalářskou práci věnovanou jedné z nejpozoruhodnějších a též silně kontroverzních estetických diskusí, vedené od druhé půle 20. století do současnosti. Jedná se o téma vývoje poválečného konceptuálního umění ve vztahu k tradiční estetické koncepci umění, které se dotýká základů obojího: problému samotné podstaty umělecké praxe i povahy a možností její teorie. Jak se Monika Říhová zavazuje v úvodu práce, jejím cílem je zmapování prostoru diskuse a zvážení argumentace jejích jednotlivých stran. Tato diskuse ovšem nevisí ve vzduchu, nýbrž je kontextována historickým exkurzem, který představuje klíčové koncepty pro vznik moderní estetiky i určujících rysů jejího pojetí uměleckého díla.

Úvod práce uvádí čtenáře do tématu sympatickým esejistickým stylem a mimo jiné přesvědčivě předjímá, že problematika spojená s recepcí a teoretickou reflexí tzv. nové avantgardy má hlubší a spletitější charakter, než jaký by plynul z prostoru kolize preference kitschmensch s nabídkou vypjatě intelektualizovaného projevu konceptuálního umění. Následující historická část práce čtenáře seznamuje s nejstarší koncepcí umění – problematikou umělecké reprezentace ve vztahu k rodícímu se pojetí umělecké kreativity. Zdroj, který studentce poskytuje půdorys této kapitole - Volkovy dějiny estetiky - ovšem není pouze materiálem pasivně přejatým, nýbrž komentovaným a doplněným s využitím množství dalších suverénně zvládnutých pramenů. Již tato část práce dává tušit, že Monika Říhová disponuje širokými kompetencemi z oblasti filosofické estetiky, což ostatně potvrzuje i následující oddíl (Kantovská a hegelianská estetika), v němž se věnuje filosofické estetice těchto, pro moderní vývoj oboru klíčových autorů .

Následující zařazení Greenbergovy interpretace Kanta pro účely teorie moderního umění jakož i Danova zpracování Hegelovy myšlenky esenciální historičnosti umění a konce jeho dějin, poskytuje Monice Říhové dva pohledy, jejichž interpretace zdrojových textů je pro pochopení určujících pozic ve vývoji sledované diskuse nezbytná.

V části práce počínající 3. kapitolou přesouvá Monika Říhová svou pozornost od problematiky estetické teorie k tématu podstaty konceptualismu. Ukazuje, že je užitečné rozlišovat mezi časově i

personálně vymezenou školou/hnutím druhé poloviny 20. století, a tendencí, která dominuje v současné produkci (pro někoho natolik přesvědčivě, že pojmu konceptualismu užívá synonymně s označením pro celé současné vizuální umění).

Klíčovým a iniciačním počinem pro vnik konceptualismu je bezpochyby osobnost Marcela Duchampa, který zkraje 20. století předznamenal pro konceptuální umění nejcharakterističtější obrat od morfologie díla (umění vzhledu podle Binkleyho) k jeho obsahu a idejím. Není proto překvapením, že Monika Říhová věnuje ve své práci patřičný prostor právě jeho tvorbě. Jako ideový otec konceptualismu je Duchamp v mnohých ohledech a názorech na povahu tvorby a její recepce v podstatě ještě velmi tradiční, na rozdíl od druhého v práci podstatně dotčeného autora - Josepha Kosutha, který coby významný reprezentant konceptualismu (v prvním smyslu) prohloubil ideu materiální irelevance, čisté abstrakce a tautologické podstaty umění, čímž poskytl východisko současným konceptuálním tendencím.

Právě Kosuthův radikální konceptualismus odvrhuje to, čím k myšlence podstaty moderního umění přispívá Greenberg (historická cesta k odhalení čistých a charakteristických vlastností svého média), třebaže je s ním v podstatě modernistické ideje završení emancipačního procesu umění, jak ukazuje Monika Říhová, zajedno. Doplnujícím představením dalších klíčových autorů konceptu šedesátých let 20. století však Monika Říhová ukazuje, že toto hnutí rozhodně nelze redukovat jen na kosuthovskou představu důrazně racionální a analytické metody, jež svým fundamentálním průzkumem reality připodobňuje umění k funkci vědy, a že ani v jeho primární teorii nedošlo k plošnému vypuzení konceptů krásy, intuice či imaginace (Sol LeWitt, Flynt).

Důkladnější interpretace Kosutha (Zobrazení v konceptuálním umění) a jeho následné kritické zhodnocení Monikou Říhovou je velmi vítané, mimo jiné proto, že se jeho pojetí významně propisuje do současné české konceptuální scény a jejího teoretického podloží (např. Transdisplay, J. Mančuška). Interpretace Kosuthova díla *Jedna a tři židle* se již dotýká samotného jádra zvolené problematiky: jak se vypořádat s (mnohdy rafinovanou a evidentně promyšlenou) vizuální prezentací konceptu na pozadí proklamací o irelevanci senzuálního ve prospěch dominance ideje, která je pod plnou kontrolou autorské (autoritativní) interpretace? A jak smířit takové pojetí kontrolovaného významu s teoriemi interpretace (intencionální blud, koncept aktivní recipientské spoluprotvorby), nemáme-li v pozitivistickém pojetí autorem kontrolovaného významu díla přistoupit na redukci diváka v pouhého pasivního recipienta? A skutečně se konceptuální dílo (i jeho radikálně deestetizovaná verze) svou povahou nutně míjí s estetickým diskursem vymezeným kantovskou estetikou? Monika Říhová přesvědčivě ukazuje reduktivní povahu Kosuthova pojetí tradičního umění a jeho recepce, která v lecčems připomíná argumentaci dalších protiesteticky laděných teoretiků, jejichž metodu Vlastimil Zuska trefně označil jako „metodu drtivého popření“.

Následující kapitola *Kant po Greenbergovi* nakonec naznačuje, že možnou cestou, jak přiblížit konceptuální umění tradičnímu estetickému diskurzu, je očištění Kantovy estetiky od jejího dezinterpretujícího (tendenčního) greenbergovského výkladu přizpůsobeného jeho užšímu chápání modernismu. K tomuto účelu slouží Monice Říhové text od Diarmuida Costella, který svým důrazem na kantovskou teorii uměleckého díla s ústředním pojem estetické ideje, tradičně překrytou zájmem o Kantovu analýzu vkusového soudu, nabízí ty z aspektů této teorie, které mohou prokázat stálou životaschopnost i v souvislosti s radikálními projevy nové avantgardy. Kantova estetická idea, která v umění „oživuje mysl“ a má deautomatizační efekt, tak evokuje možnost uchopit konceptuální umění jako umění možná i skrze klíčový pojem slovníku postmodernou odvržené formalistické a strukturalistické estetiky –pojem **ozvláštnění** (zvážíme-li navíc, jak tento pojem silně rezonuje v Mukařovského, a nakonec i v Goodmanově estetice, které Monika Říhová tematizuje níže).

Má-li být i poté takto revitalizovaný kantovský motiv stále v kolizi především s dosud přijímaným pohledem analytického konceptualismu (Kosuth), pak již tuto skutečnost není nutné připisovat absenci její explanační síly, nýbrž rigiditě právě takového konceptuálního pojetí umění.

Navíc, přijmeme-li Říhovou citovaný Mukařovského postřeh, že je to leckdy samotný autor, který se ve svých představách mívá se skutečnou funkcí svého produktu, není nakonec problém, jak Monika Říhová naznačuje, konceptuální umění (a koneckonců i vlastní Kosuthovo dílo) od takové interpretace beze ztráty osvobodit.

V poslední kapitole (Funkcionalismus) Monika Říhová zkoumá možnosti a přednosti dalšího teoretického modelu – estetického funkcionalismu. Nezabývá se zde ani tak jeho podstatou (funkcionální ontologií), jako spíše jeho konkrétní sémiotickou verzí v podání estetické teorie Nelsona Goodmana a Jana Mukařovského. Mám však za to, že ačkoli je expozice teorií obou autorů výstižná, a jejich potenciál pro uchopení fungování konceptuálního díla nesporný, měl by být tento materiál – nechce-li působit jako ne příliš organický přílepek, rozveden a zapracován na půdoryse rozsáhlejší budoucí práce.

V samotném závěru Monika Říhová shrnuje a využívá představené a dovozuje, že negace morfologické formy nemusí znamenat negaci estetické podstaty uměleckého díla konceptuálního. Možná se zde nabízí doplňující analýza problému, který pramení z tenze mezi proklamací o čisté ideálnosti a imateriálnosti konceptuálního díla a mnohdy rafinovanými, neoddiskutovatelně stylotvornými prezentacemi, čímž by téma „reaplikace“ estetického diskursu na konceptuální dílo dostalo další možný rozměr. Máme na mysli např. možnost zvážení Goodmanovy ontologie (autografické/alografické), jejímž prizmatem může být povaha vztahu významu a prezentace konceptuálního díla chápána (v souladu s důsledky plynoucími ze sebechápání analytického konceptualismu) jako analogická k ontologické cézuře mezi identitou literárního díla a identitou bibliofilie, kde se estetická funkce vrstvy nosiče/notace díla neprolíná s jeho významem. Takový (kritický) pohled by doplnil možnost sugerovaného pojetí konceptu jako skutečného „estetického díla,“ - kde je význam nerozlučně vtělen ve smyslovém médiu – a možná i demaskoval „konceptuální estetický formalismus“, jako možný (skutečný) motor obchodu se současným uměním. Což je patrně nejparadoxnější vyústění původního významu dematerializace konceptuálního díla z počátku jeho historie: pokusu o radiální výzvu fetišizaci a komodizaci umění.

Poznámka týkající se kapitoly věnované funkcionální estetice souvisí s hlavním z problémů, k jejichž výčtu nyní přistupujeme. Autorka se s přebytkem nabytých znalostí a zpracovaného materiálu evidentně jen velmi těžko vtěsnila do mantinelů bakalářské práce, což se místy negativně podepsalo na její struktuře a míře elaborace a návaznosti jednotlivých pasáží. Hledáme-li však v práci konkrétní věcné či argumentační lapsy, úlovek není nijak bohatý. Přesto je možné na pár sporných momentů upozornit.

V kapitole věnované modelovým situacím, za nichž jeden předmět (sekyrka) plní mnoho funkcí, bych polemizoval s tezí, že sekyrka jako artikl v obchodě nic nesymbolizuje. Je minimálně (podle Mukařovského) znakem své funkce, a to skrze exemplifikaci (podle Goodmana) svých jistých (záměrných) vlastností. Též charakteristiky konceptuálního umění, které Monika Říhová shrnuje do sedmnácti bodů (s. 34), by bylo možné redukovat (některé se částečně překrývají (body č. 3, 5, 9 a 12), jiné nejsou charakteristické pouze pro umění konceptuální (bod č. 13). Věta „Funkce znamená to, že je nám běžné užívat věci, která je jejím nositelem, k určitému účelu“ - je-li vybraná pro co nejkonciznější charakteristiku klíčového pojmu funkce - není v kontextu Mukařovského estetiky úplně výstižná.

Zcela samostatnou kapitolou je ovšem formální úroveň práce. Např. jen na s. 18 lze nalézt osm překlepů a chyb!!. Autorka znenadání změnila font (s. 19), neskloňuje křestní jména, (Artur Danta, Clement Greenberga), čtenář často postrádá spojky, předložky, zájmena či částice, občas jej zarazí neshoda podmětu s přísudkem. Mám však za to, že míra odbornosti a kreativity, kterou Monika Říhová ve své práci prokazuje a kterou je běžné očekávat spíše od prací v rámci pokročilejších stupňů studia, je neoddiskutovatelná, a bohatě vyvažuje formální nedostatky práce, způsobené podle všeho

především časovou tísň při jejím dokončování. Práci proto **jednoznačně doporučuji k obhajobě** a navrhuji ji hodnotit stupněm výborně.

výborně

Návrh na klasifikaci bakalářské práce:



.....
podpis vedoucího bakalářské práce

Čes. Budějovicích

4. září 2011

V dne

Stupeň klasifikace:	výborně	velmi dobře	dobře	nevyhověl
---------------------	---------	-------------	-------	-----------

