

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOSOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

VZNEŠENO V AVANTGARDNÍM UMĚNÍ

Vedoucí práce: Mgr. Filip Hotový, PhD.

Autor práce: Jana Beránková

Studijní obor: Estetika

Ročník: Třetí

2011

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

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

České Budějovice, 16. května 2011

Jana Beránková

Děkuji vedoucímu bakalářské práce Mgr. Filipovi Hotovému, PhD. za jeho trpělivost, cenné rady, připomínky a odbornou pomoc při psaní této bakalářské práce.

Anotace

Obsahem bakalářské práce je objasnění pojmu vznešena v avantgardním umění ve smyslu, v jakém o něm hovoří Jean-Francois Lyotard ve svém díle. V práci se pokusím charakterizovat a na konkrétních příkladech doložit, v jakém smyslu lze o výtvarné avantgardě uvažovat jako o umění vznešeného. Východiskem bude komparace Kantova pojetí krásy a vznešena a vysvětlení Lyotardových tezí na příkladech konkrétních děl. Závěrem se pokusím odpovědět na otázku, zda tato teze nutně implikuje vyčerpání kantovského pojetí krásna v aplikaci na umění postmoderny.

Annotation

The contents of the bachelor work is to clarify the term of sublime in the art of avant-garde in the meaning Jean-Francois Lyotard speaks about it in his works. In this bachelor work I try to describe and on the particular examples attest in which sense we can speak about the art of avant-garde as the art of sublime. The basis will be the comparison of the beauty and the sublime made by Immanuel Kant and the explanation of Lyotard's thesis on the examples of the particular artworks. In the end I will try to answer the question if Lyotard's these necessarily implicates the effeteness of Kant's term of beauty in the application on the art of postmodern.

Obsah

Obsah.....	str. 6
1. Úvod.....	str. 7
2. Kantova Analytika vznešenosti.....	str. 8
2.1. Podobnosti a rozdílnosti krásna a vznešenosti.....	str. 8
2.2. Vznešenost matematická a dynamická.....	str. 10
2.2.1. Vznešenost matematická.....	str. 10
2.2.2. Vznešenost dynamická.....	str. 13
2.2.2.1. Morální cit a zobrazení idejí.....	str. 14
2.3. Shrnutí.....	str. 15
3. Avantgarda a Lyotard.....	str. 16
3.1. Postmodernismus a modernismus.....	str. 16
3.1.1. Postmoderna jako přepis moderny.....	str. 19
3.2. Avantgardní umění ve vztahu ke vznešenému.....	str. 20
3.2.1. Vznešeno jak reprezentace nereprezentovatelného.....	str. 21
3.2.2. Melancholie a novatio.....	str. 22
3.2.3. Umělecká praxe.....	str. 23
3.3. Moderní umění z pohledu postmoderního myšlení.....	str. 26
3.4. Shrnutí Lyotardových tezí.....	str. 29
4. Aktualita kantovské estetiky ve 20. století.....	str. 30
4.1. Kant a minimalismus podle de Duvea.....	str. 31
4.1.1. Modernistický Kandinskij a postmoderní Morris.....	str. 31
4.1.2. Pět fází estetického prožitku v aplikaci na Morrisovo dílo.....	str. 32
4.2. Costellova kritika greenbergovského Kanta.....	str. 34
4.3. Závěr.....	str. 37
Obrazová příloha.....	str. 38
Seznam literatury.....	str. 44
Internetové odkazy.....	str. 45

1. ÚVOD

V této práci se zaměříme na avantgardní umění 20. století. Budeme sledovat měnící se tradici umění na konkrétních uměleckých dílech. Zároveň poukážeme na tendenci rehabilitace kantovské estetiky ve 20. století a její aplikace na moderní umění. Vyzdvihneme především návaznost Jeana-Francoise Lyotarda, který využívá Kantův pojem vznešena k charakteristice moderního a postmoderního umění. Z Lyotardova úhlu pohledu se pokusíme proměnu avantgardního umění pochopit.

Výchozím dílem bude Kantova *Kritika soudnosti*, ve které se budeme soustředit především na *Analytiku vznešena*. Z této části Kritiky vyzdvihneme základní charakteristiku vznešeného, upozorníme na společné a odlišné rysy vznešeného a krásného. Dále rozlišíme Kantovo dvojí pojetí vznešena, tedy vznešeno matematické a dynamické. K těmto hlavním Kantovým pojetím vznešeného budeme později odkazovat v Lyotardových tezích. Zdůrazníme například Lyotardův požadavek na avantgardní umělce, který spočívá ve znázornění nezobrazitelných idejí neboli v reprezentaci nereprezentovatelného.

V další kapitole si nejprve představíme filosofii Jeana-Francoise Lyotarda, vysvětlíme si pojmy moderní a postmoderní umění a v návaznosti na to charakterizujeme moderní avantgardu pomocí pojmu vznešeného. Pokusíme se odpovědět na otázku, proč se objevila potřeba nahradit kategorií krásna kategorií vznešeného a zároveň poukážeme na tuto proměnu na příkladech uměleckých děl. Část této kapitoly věnujeme dílům amerického umělce Barnetta Newmana, ke kterému často odkazuje i Lyotard. Závěrem ještě zmíníme interpretaci a shrnutí Lyotardových tezí Wolfgangem Welschem.

V poslední kapitole této práce budeme hovořit o stále aktuálním diskursu v současné estetice, který neodmítá kantovskou estetiku jako vyčerpanou či poplatnou současnému umění. Zmíníme některé snahy o rehabilitaci kantovské estetiky, například pokusy o aplikaci kantovského krásna na postmoderní (minimalistické) umění v díle Thierryho de Duvea, či snahu očistit čtení kantovské estetiky od zavádějících teoretických nánosů, jak tomu učinil Diarmud Costello, kritizující greenbergovskou modernistickou tradici ke Kantovi odkazující.

Celá práce je v závěru doplněna o obrazovou přílohu, která obsahuje stěžejní díla, o kterých budeme v práci hovořit.

2. KANTOVA ANALYTIKA VZNEŠENA

Liotard ve svém pojmání vznešeného v avantgardním umění vychází z kantovského vznešena. Immanuel Kant se tématu vznešena věnuje ve své třetí kritice, Kritice soudnosti, kterou sepsal roku 1790. V prvním dílu kritiky analyzuje estetickou soudnost a krásno (Analytika estetické soudnosti a Analytika krásna). Poté přechází ke zkoumání vznešenosti v Analytice vznešena. Ustavuje společné a rozdílné rysy krásy a vznešenosti a dále se zabývá dvěma typy vznešenosti, a to vznešeností matematickou a dynamickou. Nejprve si tedy představíme odlišnosti krásy a vznešenosti a následně se budeme soustředit na charakteristiku samotného vznešena. Zdůrazníme především ty části Analytiky vznešena, ke kterým odkazuje ve svých tezích Lyotard.

2.1. Podobnosti a rozdílnosti krásna a vznešenosti

Nejprve si stručně představíme vlastnosti, které mají krásna a vznešenost dle Kanta společné. Krásna i vznešenost se líbí „samy o sobě“. Předpokládají soud reflektující (nikoli smyslový či logicky určující). Zalíbení v krásném i vznešeném nezávisí na počítku, jak je tomu u příjemného, ani na určitém pojmu, jak je tomu u dobrého. Nicméně se zalíbení k pojmům vztahuje. Na jedné straně souvisí se schopností znázornění a obrazotvorností, na straně druhé s rozvažováním a schopností pojmů rozumu, přičemž tyto dvě lidské schopnosti (obrazotvornost a rozvažování) jsou v jistém souladu. Oba dva soudy (o krásnu a vznešenu) lze prohlásit za všeobecně platné pro každého člověka (na principu *sensus communis*), ačkoli si nárokují pouze pocit libosti a nikoli poznání předmětu.¹

Mezi krásnem a vznešeností se ale nachází spousta odlišností. Krásno často nacházíme v přírodě v určité formě, která souvisí s omezeností. Vznešenost naopak nalezneme v předmětu bez formy představující neomezenost. Zde nacházíme souvislost s tím, proč dle Lyotarda avantgarda opouští figurativní malířství a míří k neomezené abstrakci.

Krásno je „používáno pro znázornění neurčitého pojmu rozvažování, vznešenost ale pro znázornění neurčitého pojmu rozumu.“² Kant hovoří o třech kvalitách lidské mysli. Jsou jimi rozvažování, souzení a rozum. Vidíme zde tedy odlišnost krásy, která zůstává na úrovni rozvažování, kdežto vznešenost již pracuje s idejemi rozumu.

¹ Kant, I.: *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975, str. 81.

² Tamtéž, str. 81.

Libost z krásna vzniká přímo, krásno „přímou obsahuje pocit podpory života a je proto slučitelné s půvaby a s hrou obrazotvorností“³. Naopak u vznešenosti vzniká libost nepřímou. Dochází zde totiž k „zabrdění životních sil a nato jejich ihned následujícím a o to silnějším výlevem“⁴. Toto dojetí, obdiv či úcta „není hrou, ale vážností v činnosti obrazotvornosti“⁵. Mysl je k danému předmětu neustále přitahována a zároveň od něj odpuzována, především proto, že obrazotvornost není schopná vznešený předmět (na rozdíl od krásného) plně uchopit. Hovoříme v tomto případě o negativní libosti, jinými slovy o libosti vznikající z nelibosti mezi obrazotvorností a pojmem vznešenosti.

Dalším důležitým rozdílem je dle Kanta skutečnost, že vznešené na rozdíl od krásného nemůžeme nalézt v přírodě. Předmět přírody může být krásný, ale pocit vznešenosti předmětu vzniká pouze v mysli. „Vlastní vznešenost nemůže být obsažena v žádné smyslové formě, nýbrž zasahuje jen ideje rozumu. Tyto ideje, i když je jim přiměřené znázornění nemožné, vznikají a jsou vyvolávány v mysli právě touto nepřiměřeností, kterou lze smyslově znázornit.“⁶ Zde docházíme k bodu, ke kterému se dle Lyotarda dostali i avantgardní umělci, když se rozhodli, že krásná libost byla již dostatečně znázorňována (a v jejich současnosti nadprodukována vynálezem fotografie), a proto začali prozkoumávat okamžik negativní libosti ve vznešenosti a pokoušeli se smyslově zobrazit něco, co si obrazotvornost nedokázala sama představit.

K tomu, aby se mysl mohla zabývat idejemi vznešenosti, je třeba, aby opustila smyslovost. Za vznešené tedy nelze považovat nic, co by nás ohrožovalo na životě. V takovém případě nebude mysl schopna oprostít se od smyslovosti a zabývat se „ideami obsahující vyšší účelnost“⁷ (více o fyzické omezenosti člověka a prožívání pocitu vznešenosti bude řečeno v oddíle o dynamické vznešenosti).

Kant vztah krásy a vznešenosti k přírodě ještě upřesňuje. „Samotná přírodní krása nám odhaluje techniku přírody, kterou představuje jako systém podřízený zákonům, jejichž princip vůbec v naší rozvažovací schopnosti nenacházíme.“⁸ Tento řád, systém a zákony nejsou tím, co by vzbuzovalo pocit vznešenosti. „Příroda nejvíce vzbuzuje ideje vznešenosti právě ve svém chaosu nebo ve svém nejdivočejším a

³ Tamtéž, str. 81.

⁴ Tamtéž, str. 81.

⁵ Tamtéž, str. 81.

⁶ Tamtéž, str. 82.

⁷ Tamtéž, str. 82.

⁸ Tamtéž, str. 82.

nejnepravdělnějším nepořádku a zpusťování, ukazuje-li jen velikost a moc.“⁹ Pociť vznešenosti nám tedy nedává poznat nic účelného v přírodě samotné, ale umožňuje tak nahlédnout účelnost samotnou, nezávislou na přírodě. Jde tedy pouze o „způsob myšlení, který do představy přírody vnáší vznešenost; (...) idea vznešenosti nepředstavuje žádnou zvláštní formu v přírodě, nýbrž jen rozvíjí účelné užití, které má obrazotvornost pro její představu“¹⁰.

2.2. Vznešenost matematická a dynamická

Ke všem výše uvedeným rozdílům mezi krásou a vznešeností lze dodat ještě jednu odlišnost. Při zalíbení v krásu se mysl nachází v klidné kontemplaci. U vznešenosti je tomu jinak. „Pociť vznešenosti obsahuje s předmětem spojené hnutí myslí.“¹¹ Toto hnutí myslí Kant vztahuje prostřednictvím obrazotvornosti buď ke schopnosti poznávací, nebo žádací a tím dospívá k charakteristice vznešenosti matematické a dynamické. Tímto dvojím způsobem pak lze objekt vnímat jako vznešený.

2.2.1. Vznešenost matematická

„*Vznešeným nazýváme to, co je velké naprosto.*“¹² Touto úvodní větou Kant charakterizuje vznešenost v tom smyslu, že je nemožné ji k něčemu vztahovat co do míry, nelze ji srovnávat s nějakou objektivní mírou. „Veškeré určení velikosti jeví naprosto nemůže poskytnout absolutní pojem velikosti, nýbrž vždy jen srovnávací pojem.“¹³ Proto nelze vznešenost hledat v přírodě, ale pouze v ideách naší myslí. Nelze pro ni najít přiměřené vnější měřítko. Vznešenost je zároveň odepřena smyslovému vnímání. „Nic z toho, co může být předmětem smyslů, (nelze) nazvat vznešeným. (...) *Vznešené je to, u čeho již pouhá možnost to myslet dokazuje schopnosti myslí, přesahující jakékoli měřítko smyslů.*“¹⁴

Nejen smysly, ale i obrazotvornost se dostává do problémů. Aby obrazotvornost mohla názorně uchopit určitý počet výčtu, musí vykonat jednak *pojetí*, jednak *sjednocení*. Tím, že se počet začne přibližovat k nekonečnu, je znemožněno sjednocení obrazotvornosti do jednoho názoru. „Pojetí nečiní žádné potíže, neboť může jít do

⁹ Tamtéž, str. 82.

¹⁰ Tamtéž, str. 82.

¹¹ Tamtéž, str. 83.

¹² Tamtéž, str. 83.

¹³ Tamtéž, str. 84.

¹⁴ Tamtéž, str. 85.

nekonečna, ale sjednocení se stává stále těžší tehdy, čím dál postoupí pojetí a dosáhne brzy svého maxima.¹⁵ Nekonečno se tak stává ideou, kterou nelze s ničím srovnat. „Nekonečno je velké vůbec (nejen komparativně).“¹⁶

Zajímavé je zde to, že lidská mysl opanuje schopností sjednotit nekonečné výčty do jednoho celku. Tato schopnost ale přesahuje měřítko smyslů. „Možnost danou nekonečností bez rozporu *byť jen myslet* vyžaduje v lidské mysli schopnost, která je sama nadsmyslová.“¹⁷ Navíc obrazotvornost naráží na své hranice. Není schopna si nekonečno uceleně představit. Není schopna sjednoceného názoru. Ačkoli se snaží splynout s ideami, které před ní staví rozum (tak jako se při posuzování krásného obrazotvornost vztahuje ve svobodné hře k pojmům, které jí nabízí rozvažování)¹⁸, nedaří se jí to. Tím, že obrazotvornost „dává najevo své hranice a nepřiměřenost“, ale také „své určení dosáhnout přiměřenosti s uvedenou ideou jako zákonem“¹⁹, můžeme pocit vznešenosti charakterizovat jako úctu k našemu rozumovému určení poznávacích schopností, které převažuje nad nejvyšší schopností smyslovosti²⁰. Narážíme zde na morální prvky kantovské estetiky (více se o morálním citu dozvíme při charakteristice dynamické vznešenosti).

Přírodu pak lze označit jako vznešenou v takových jevech, „jejichž názor obsahuje ideu její nekonečnosti. To se nemůže dít jinak než nepřiměřeností i sebevětšího úsilí naší obrazotvornosti při odhadování velikosti předmětu“²¹. „V estetickém odhadu velikosti lze cítit úsilí o sjednocení, které překračuje schopnost obrazotvornosti rozvinout progresivní pojmání do celku názoru.“²²

Zde se dle Lyotarda nachází úrodná půda pro avantgardní umělce, totiž ve zdůraznění existence něčeho, co lze myslet, ale co nelze v obrazotvornosti vyobrazit; jde tedy o něco nadsmyslového, co se umělci na poli smyslového snaží reprezentovat. Zprvu nostalgicky, jak by řekl Lyotard, odkazující na omezenost obrazotvornosti. Později již reflektovaně, experimentálně, s novátorským nahlédnutím hranic obrazotvornosti umělci prezentují to, že je zde něco neprezentovatelného, a jde čistě o zdůraznění této skutečnosti.

¹⁵ Tamtéž, str. 86.

¹⁶ Tamtéž, str. 88.

¹⁷ Tamtéž, str. 88.

¹⁸ Tamtéž, str. 89.

¹⁹ Tamtéž, str. 90.

²⁰ Tamtéž, str. 90.

²¹ Tamtéž, str. 88.

²² Tamtéž, str. 89.

Pokud se vrátíme ke Kantovi a jeho vznešenu v přírodě, je zajímavé sledovat podmínky, za kterých lze hovořit o vznešenu. Jednak vznešeno nevzniká v přírodě, vzniká pouze v mysli vnímatele. Dále o vznešenu nelze hovořit v případě umění, ve kterém je zdůrazněna forma či velikost předmětu kvůli danému účelu. Zároveň lze vznešeno ukázat v surové přírodě.²³ Ale ne odkazem na formu (ať už mluvíme o neforemných horských masívech, které na sebe navazují zcela nepravidelně, o jejich zasněžených vrcholech, či o temném hučícím moři²⁴), nýbrž odkazem na mysl, kde vznešeno vzniká – na mysl, která se „cítí ve svém vlastním posuzování povznesena, když (...) nalézá celou moc obrazotvornosti přesto nepřiměřenou idejím rozumu.“²⁵

Toto povznesení či pohnutí mysli souvisí se specifickým pocitem libosti. Specifickým proto, že je odlišný od pocitu libosti při vnímání krásného. V tomto případě, při vnímání vznešeného, je totiž libost do jisté míry obohacena o pocit nelibosti. Jde právě o rozpor mezi obrazotvorností a ideou rozumu, který tento charakteristický pocit libosti vytváří. „Pocit vznešenosti je pocit nelibosti z nepřiměřenosti obrazotvornosti při estetickém odhadování velikosti k odhadování prostřednictvím rozumu a přitom zároveň libost vzbuzená souladem právě tohoto soudu nepřiměřenosti nejvyšší smyslové schopnosti s ideami rozumu, pokud je směřování k nim pro nás zákonem.“²⁶

Pohnutí mysli je další charakteristikou vznešeného, na rozdíl od vnímání krásného, kdy se mysl nachází v klidné kontemplaci. Toto pohnutí Kant srovnává „s otřesem, tj. rychle se střídajícím odpuzováním a přitahováním téhož objektu.“²⁷ K tomu dochází především proto, že se obrazotvornost při střetu s nekonečnem snaží překročit své hranice. Tento otřes je vnímán negativně v „očích“ smyslovosti. Pro rozum je ale dokázání omezenosti obrazotvornosti zákonité. Vzdává tím úctu přirozenosti člověka, jeho nadsmyslovému určení. Kant hovoří o účelné „neúčelnosti schopnosti obrazotvornosti pro ideje rozumu a jejich vyvolání“²⁸: „Kvalita pocitu vznešenosti spočívá v tom, že je pocitem nelibosti nad estetickou schopností posuzování předmětu, která je přitom ale zároveň představována jako účelná; a to je možné proto, že vlastní

²³ Tamtéž, str. 87.

²⁴ Tamtéž, str. 89.

²⁵ Tamtéž, str. 89.

²⁶ Tamtéž, str. 90.

²⁷ Tamtéž, str. 90.

²⁸ Tamtéž, str. 92.

neschopnost odkrývá vědomí neomezené schopnosti téhož subjektu a že mysl ji může esteticky posuzovat jen prostřednictvím tohoto vědomí.²⁹

V tomto smyslu lze také snažení avantgardních umělců chápat jako svrchované, neboť se snaží odhalit podstatu lidské mysli, omezenost obrazotvornosti při střetu s ideou rozumu, pro kterou nenachází adekvátní zobrazení.

2.2.2. Vznešenost dynamická

Dynamickou vznešenost v přírodě nacházíme tehdy, pokud si uvědomíme přírodní moc, která ale zároveň nad námi nemá nadvládu. Prociťujeme potencionální strach, který ale nevnímáme opravdově. Pokud bychom byli vystaveni opravdovému strachu z nadvlády přírody, v takovém případě bychom nebyli schopni estetického soudu. „Ten, kdo se bojí, vůbec nemůže soudit o vznešenosti přírody, jako nemůže soudit o krásnu ten, kdo je zaujat náklonností a zálibou. První se vyhýbá pohledu na předmět, který mu nahání strach, a je nemožné nacházet zalíbení v hrůze, která by byla míněna vážně.“³⁰ Při opravdovém strachu docházíme k závěru, že nic takového nechceme zažít znovu, již se nechceme dostat do podobné nebezpečné situace. Zároveň takovou situaci nevyhodnotíme jako vznešenou.

Ačkoli je člověk nicotný oproti mocné síle přírody, pohled na její vznešenou moc ho přitahuje. A to tím více, čím je pohled strašlivější. Ovšem za podmínky, že sám vnímatel se nachází v bezpečí.³¹ Přírodu pak nazývá vznešenou proto, že mu umožňuje poznat se jako fyzicky bezmocná bytost³², která se může vnímat i jako na přírodě nezávislá, mající nad přírodou převahu. Lze tedy říci, že „přírodu nazýváme vznešenou pouze proto, že povyšuje obrazotvornost k znázornění těch případů, v nichž může mysl pociťovat vznešenost svého určení i ve srovnání s přírodou“³³.

²⁹ Tamtéž, str. 91.

³⁰ Tamtéž, str. 92.

³¹ Tamtéž, str. 93.

³² Na tomto místě bychom mohli uvést příklad z umělecké praxe 50. let 20. století, kdy v rámci proudu vídeňského akcionismu mnozí umělci ve svých performancích přistoupili k sebezraňování – v případě Rudolfa Schwarzkoglera vedlo jeho sebezraňování až k sebevraždě. Mohli bychom takové počínání společně s Kantem okomentovat tak, že umělec sice zkoumal své hranice jakožto fyzické bytosti (ačkoli nebyl vystavován přírodním nebezpečím v kantovském smyslu), přesto tuto hranici nedokázal odhalit a „příroda“ nad ním zvítězila. Samozřejmě bychom mohli polemizovat o tom, zda je v tomto případě aplikace pojmu vznešeného vůbec na místě.

³³ Kant, I.: *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975, str. 93.

2.2.2.1. Morální cit a zobrazení idejí

Kant nepředpokládá, že by byl každý člověk schopen vznešenost odhalit, nelze tedy od druhých jednoznačně očekávat souhlas s naším estetickým soudem o vznešenu³⁴. Je tomu tak především z toho důvodu, že „je zapotřebí mnohem větší kultury nejen estetické soudnosti, ale i poznávacích schopností, které jsou jejím základem, abychom mohli vyslovit soud o této kladné hodnotě přírodních předmětů“³⁵. Jedná se tedy o náročnější akt, než je tomu v případě krásna. Důležitá je především vnímavost myslí pro ideje. Člověk, který touto specifickou vnímavostí nedisponuje, bude dle Kanta považovat vznešené za pouhé odpuzující.³⁶

Schopnost vnímat vznešené³⁷ Kant řadí mezi přirozené lidské schopnosti. Nazývá ji „morálním citem“. A právě tímto morálním citem nedisponuje každý jedinec. Člověk sice může být schopen odhalit krásu (za předpokladu, že nemá „nedostatek vkusu“), ale pro odhalení vznešeného je třeba morálního citění, které umožní vztah „obrazotvornosti k rozumu jakožto schopnosti idejí“³⁸.

Dle Kanta „nemohou být ideje znázorněny“³⁹. V naší myslí může vzniknout pouhé úsilí o takové zobrazení, ale lidská schopnost obrazotvornosti toho není schopna. „Neprezentovatelné je to, co je předmětem Ideje; nelze ukázat (prezentovat) žádný jeho příklad, žádný případ, a dokonce ani symbol. Vesmír je neprezentovatelný, také lidstvo, konec dějin, okamžik, prostor, dobro, atd. Jak říká Kant: absolutno obecně.“⁴⁰

Na tomto místě můžeme říci, že avantgardní umělci ctí svůj morální cit v myslí, který jim umožňuje přístup k idejím v rozumu, zároveň naráží na hranice obrazotvornosti, která není schopna rozumové ideje dostatečně vyobrazit, a celý tento

³⁴ V oddíle 2.1. jsme hovořili o tom, že soud o krásnu a vznešenu lze prohlásit za všeobecně platný pro každého člověka. Na tomto místě se zdá, že své první tvrzení popíráme. Pro upřesnění tedy v tomto případě míníme schopnost soudu o vznešenu na úrovni morálního citu, kterým nedisponuje každý jedinec.

³⁵ Kant, I.: *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975, str. 95.

³⁶ Tamtéž, str. 95.

³⁷ Kant stále odkazuje pouze k přírodnímu vznešenu, ale pokud bychom hovořili o oblasti umění, i zde lze vystopovat tendenci „obyčejných“ lidí, kteří avantgardní umění nechápou a odsuzují, ačkoli tomu tak může být právě z důvodu jejich určité neschopnosti, kdy nejsou s to vznešené jakkoli uchopit, natož ho dešifrovat, vnímat a procit'ovat. Lyotard k tomuto uvádí příklad, kde se navíc vznešeno již propojuje s pojmem prezentace, která je pro vznešeno nemožná, stagnující veřejností ovšem vyžadovaná: „Veřejnost (...) nechápe, proč někdo celý rok maluje bílý čtverec (viz obr. 1), a nic tedy nereprezentuje.“ (viz: Lyotard, J. F.: *Reprezentace, prezentace, reprezentovatelné*. In: *Návrat a jiné eseje*. Praha: Hermann a synové, 2002, str. 58.)

³⁸ Kant, I.: *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975, str. 96.

³⁹ Tamtéž, str. 97.

⁴⁰ Lyotard, J. F.: *Reprezentace, prezentace, reprezentovatelné*. In: *Návrat a jiné eseje*. Praha: Hermann a synové, 2002, str. 64.

proces umělce inspiruje k tvorbě, ve které odkazují k této podstatě lidské mysli, a obrací se se svým sdělením k publiku.

2.3. Shrnutí

V této kapitole jsme si představili, jakým způsobem přistupuje Immanuel Kant k pojmu vznešena ve svém díle *Kritika soudnosti* v oddíle *Analytika vznešena*. Z tohoto nazírání na vznešeno vychází Lyotardova teze o avantgardní umělecké produkci, která odkazuje k momentům vznešena.

Pokud si shrneme základní vlastnosti a charakteristické znaky vznešeného (v kontrastu ke krásnu), můžeme říci, že vznešeno se vyznačuje negativní libostí, která nastává při nemohoucnosti a neschopnosti obrazotvornosti představit si ideu rozumu (která často souvisí s nekonečností, časem apod.). Z tohoto vyplývá, že vznešené nelze hledat v přírodě, ale pouze v lidské mysli, ačkoli příroda v ideji vznešenosti ukazuje svou velikost a moc.

Tím se dostáváme k matematické a dynamické charakteristice vznešeného. Podstata matematického vznešena spočívá v tom, že nelze ideje mysli (ideje velikosti, nekonečnosti apod.) srovnat s nějakým vnějším měřítkem, jedná se o ideje, které nemají adekvátní smyslové znázornění. Překračují tedy naši smyslovou zkušenost. Základ dynamického vznešena lze najít v tom, že ačkoli vnímáme vznešenou moc přírody, sami jako recipienti se nacházíme v bezpečí. Pociťujeme tedy potencionální strach, ačkoli nás na životě nic ve skutečnosti neohrožuje. Kdyby tomu bylo opačně, nepřekročili bychom rovinu smyslového vnímání a nemohli bychom prozkoumávat ideje v rozumu.

Na rozdíl od krásna, kde se mysl nachází v klidné kontemplaci, dochází při vnímání vznešena k pohnutí mysli. K této pohnutce dochází jednak z důvodu negativní libosti mezi omezeností obrazotvornosti a nezobrazitelnými idejemi rozumu, jednak z důvodu potencionálního strachu. Tyto dva aspekty lze vnímat jako žádoucí, jelikož díky nim pociťujeme úctu k lidské přirozenosti mysli. Zároveň ale ne každý je schopen pronést soud o vznešenu. Morálním citem, potřebným pro vyhodnocení vznešena, nedisponuje každý jedinec.

3. AVANTGARDA A LYOTARD

V této práci hovoříme o moderní avantgardě v tom smyslu, že oblastí našeho zájmu jsou umělecká díla 20. století (a ne tedy díla historických avantgard). Zároveň v rámci takto pojímané (moderní) avantgardy rozlišíme avantgardu moderní a postmoderní. Tentokrát ale přívlastek *moderní* budeme chápat tak, jak s ním pracuje Lyotard; stejně tak tomu bude u *postmoderního*.

Společně s Lyotardem budeme sledovat proměnu samotné avantgardy s hlavním důrazem na pojem vznešeného. Ten Lyotard postuluje pro postmoderní umění. Po úvodní kapitole, kde jsme si představili kantovské pojímání pojmu vznešeného, se zde ocitáme v postmoderním diskurzu, kde se opět Kantovo vznešeno stává aktuálním. Pokusíme se vysvětlit, proč tomu tak je a zároveň poukážeme na to, z jakého důvodu je kategorie krásného v umění postmoderny problematizována a proč dochází odklonu od krásna ke vznešenu.

3.1. Postmodernismus a modernismus

Nejprve se pokusíme nastínit kontext, ve kterém vzniká Lyotardova filosofie a estetické teze. Lyotard je řazen k předním postmoderním filosofům. Je tomu předně proto, že sám s pojmem „postmoderní“ přichází, manipuluje s ním, a ovlivňuje tak vnímání pojmu postmodernismus v západní Evropě. V Lyotardových dílech „najdeme původní formulaci myšlenek, z kterých evropská diskuze o postmodernismu, jak se rozvinula v předchozím desetiletí, čerpala svoje podněty,“⁴¹ jak píše Jiří Pechar v úvodu Lyotardovy knihy *O postmodernismu*. Lyotard původně ve své filosofii vycházel z fenomenologie a psychoanalýzy, zajímal se také o vztah textu a obrazu (jak vidíme v jeho díle *Diskurs, figura* z roku 1971). Velký vliv ale na něj měla četba Kantovy *Kritiky soudnosti*, ze které později čerpá svůj pojem vznešeného, který je velmi důležitý pro Lyotardovo chápání smyslu postmoderního a moderního umění.

Poprvé se pojem postmodernismu nevyskytl na evropské půdě, nýbrž v Americe při diskuzích a kritice týkajících se modernistické architektury. O postmodernistických koncepcích v architektuře hovoří Charles Jencks ve svém díle *Řeč postmoderní architektury* (1979), kde velmi ostře kritizuje avantgardní umění, kterému „vytýká nihilistický relativismus, jenž má být překonán návratem ke konzervativně chápaným

⁴¹ Pechar, J.: O postmodernismu, smyslu umění a právu na vlastní příběh. In: Lyotard, J. F.: *O postmodernismu*. Praha: FILOSOFIA, 1993, str. 5.

hodnotám mravním⁴². Lyotardovo postmoderno tak lze chápat jako polemiku s těmito kritickými náhledy a zároveň jako obhajobu předválečné avantgardy⁴³. Právě díky Lyotardovým polemikám se dostává diskuze o postmodernismu na evropský kontinent.

V *Encyklopedii postmodernismu* se dočítáme o jednom z významů pojmu postmodernismus, který nám nastiňuje odklon od modernismu v umění takto: „Na nejkonkrétnější, praktické úrovni odkazuje postmodernismus k novému souboru literárních a uměleckých praktik, které se objevily v průběhu padesátých let, nabyly hybnosti v šedesátých letech a převládaly v mnoha uměleckých disciplínách v průběhu sedmdesátých let a určitě na počátku osmdesátých let 20. století. V jistých disciplínách – tanec, fotografie, literatura – postmodernismus zpočátku odkazoval k nové sebereflexivitě, která radikalizuje sebereflexivní sklon v modernismu; v jiných – malbě, sochařství, architektuře – signalizuje návrat k praktikám zobrazování, které nefigurativní modernismus zapověděl. (...) V některých disciplínách, zejména v tanci a literatuře, odkazuje postmodernismus jak k počáteční sebereflexivitě, tak k pozdějšímu návratu k ironickým formám reprezentace.“⁴⁴

Jak ale k pojmu postmoderního přistupuje sám Lyotard? Základní a nejcitovanější Lyotardovou charakteristickou je odmítnutí modernistických „metavyprávění“. „Lyotard se domnívá, že projekt moderny je poháněn takzvanými velkými vyprávěními, tedy údajně transcendentálními a univerzálními pravdami, které ospravedlňují moderní západní kulturu a poskytují jí legitimitu.“⁴⁵ Tato velká vyprávění ale dle Lyotarda již ztratila svou moc a přesvědčivost a jsou nahrazena tzv. „jazykovými hrami“ (pojem vypůjčený od Wittgensteina), které „mají omezenou platnost v čase i prostoru; (...) tvoří dohromady sociokulturní formaci, kterou pojmenováváme postmoderna“⁴⁶. Namísto univerzálního jednotného vysvětlení reality se v postmoderně nabízí pluralita dílčích nesouměřitelných významů.

Zároveň Lyotard „upozorňuje na různorodou názorovou směsici, která se za ním (*za pojmem postmodernismus*) skrývá, a konečně i na nevyhnutelnou mnohoznačnost, která je dána už samotnou mnohoznačností předpony, pomocí níž je toto pojmenování

⁴² Tamtéž, str. 6.

⁴³ Tamtéž, str. 6.

⁴⁴ Bertens, H., Natoli, J.: *Encyklopedie postmodernismu*. Brno: Barrister & Principal, 2005, str. 6.

⁴⁵ Tamtéž, str. 221.

⁴⁶ Tamtéž, str. 222.

vytvořeno.⁴⁷ Stručně si představíme významy, které předpona „post-“ ve slově postmodernismus dle Lyotarda vytváří.

V sedmé části díla *Postmoderno vysvětlované dětem* nazvané *Poznámka o různých významech slůvka „post-“* rozlišuje tři možná vysvětlení. První nachází v opozici postmodernismu a modernismu v architektuře, pro kterou je typické „vymizení Ideje pokroku“, „hojnost citací prvků převzatých z dřívějších stylů“⁴⁸, ale také „lineární chronologie“, která je charakteristická pro modernismus⁴⁹. „Samotná idea modernity úzce souvisí s principem, že je možné a nezbytné skoncovat s tradicí a zavést naprosto nový způsob života a myšlení. Dnes tušíme, že toto ‚skoncování‘ je spíše způsobem, jak minulost zapomenout nebo potlačit, to znamená opakovat ji, než jak ji překonat.“⁵⁰

V další konotaci termínu postmoderní se Lyotard zmiňuje o zániku důvěry v pokrok lidstva. Tento význam v sobě obsahuje nádechy sociologie a politiky; pro naše účely není nutné se u tohoto významu zastavovat.

Ve třetím vysvětlení Lyotard přechází do sféry filosofie a umění. „Otázka postmodernisty je také, nebo je především otázkou výrazových forem myšlení: umění, literatury, filosofie, politiky.“⁵¹ Na tomto místě Lyotard obhajuje uměleckou avantgardu. „Je známo, že ve sféře umění například, a přesněji ve sféře umění vizuálních či výtvarných převládá představa, že velké hnutí avantgard je dnes čímsi odbytým. Mluvit o avantgardách, pokládaných za výraz překonané modernity, s úsměvem nebo se smíchem, je takřka něčím, co se sluší. (...) Skutečný proces avantgardismu byl ve skutečnosti jakousi dlouhou, tvrdošíjnou a vysoce zodpovědnou prací, zaměřenou na zkoumání předpokladů implicitně obsažených v pojmu modernosti.“⁵² Zde již pojem postmodernismus nekonotuje „návrtný pohyb“, ale spíše „určitý proces, (...) který zpracovává počáteční zapomnění“⁵³. Dostáváme se k ústřednímu vztahu moderního a postmoderního, které Lyotard označuje jako *postmoderní přepis moderního*.

⁴⁷ Pechar, J.: O postmodernismu, smyslu umění a právu na vlastní příběh. In: Lyotard, J. F.: *O postmodernismu*. Praha: FILOSOFIA, 1993, str. 7.

⁴⁸ Lyotard, J. F.: *Poznámka o různých významech slůvka „post-“*. In: *O postmodernismu*. Praha: FILOSOFIA, 1993, str. 69.

⁴⁹ Tamtéž, str. 70.

⁵⁰ Tamtéž, str. 70.

⁵¹ Tamtéž, str. 72.

⁵² Tamtéž, str. 72.

⁵³ Tamtéž, str. 72.

3.1.1. Postmoderna jako přepis moderny

Pojmy modernost a postmodernost nelze od sebe oddělovat a Lyotard se je nesnaží ani samostatně definovat, jelikož „postmoderní je vždy zahrnuto v moderním“ a jak obrazně Lyotard říká, „modernost je ze své podstaty a bez ustání těhotná svou postmoderností“⁵⁴. Postmoderna „přepisuje“ modernu. Ale i pojem přepisu není úplně jednoznačný a můžeme ho chápat ve dvou možných významech.

Za prvé můžeme „přepis“ vnímat jako „vynulování hodin“, jako návrat k počátku, který zahájí novou (správnou) periodizaci⁵⁵. Tomuto významu ovšem Lyotardovo „postmoderno“ odporuje, vyhýbá se totiž periodizujícím tendencím moderny. „Periodizace dějin vychází z posedlosti, která je pro modernost charakteristická,⁵⁶ nikoli však pro postmodernost.

Druhý, přijatelnější význam „přepisu“ Lyotard vysvětluje na podobnosti s psychoanalýzou. Přepsání lze chápat ve smyslu freudovské *per-laborace*, tedy jako „úsilí zaměřené na promýšlení toho, co je nám v každé události a ve smyslu každé události ze samotné podstaty věci skryto“⁵⁷. V tomto případě je velmi důležitá rovnoměrně rozprostřená pozornost⁵⁸: tak, jako psychoanalytik věnuje stejnou pozornost všem větám pacienta, tak i postmodernismus přepisující modernost bez jakékoli představy o cílech a výsledku vnímá jednotlivé prvky moderny, kterým ale již není přiřazena historická souvislost (na rozdíl od psychoanalytické terapie): „Takové přepsání nepřináší žádné poznání minulosti.“⁵⁹ Postmoderní otevřenost přijímá všechny prvky, ale pociťuje je nově, nejedná se pouze o věrnou reprodukci zapomenutého. „Má-li se správně chápat dílo moderních malířů, řekněme od Maneta k Duchampovi nebo k Barnettu Newmanovi, bylo by třeba jejich práci přirovnat k *anamnéze* ve smyslu psychoanalytické terapie.“⁶⁰

Výše popsané hlubší vysvětlení „přepisu modernosti postmodernou“ můžeme chápat jako nadbytečné a pro tuto práci pouze jako doplňující. Podstatné je především to, že postmoderna a postmoderní umění nemá přesný začátek či konec, nelze je definovat, jelikož „nekonečně“ čerpá z umění moderního v neustálém procesu.

⁵⁴ Lyotard, J. F.: Přepsat modernost. In: *Návrat a jiné eseje*. Praha: Hermann a synové, 2002, str. 206.

⁵⁵ Tamtéž, str. 207.

⁵⁶ Tamtéž, str. 207.

⁵⁷ Tamtéž, str. 208.

⁵⁸ Tamtéž, str. 213.

⁵⁹ Tamtéž, str. 215.

⁶⁰ Lyotard, J. F.: Poznámka o různých významech slůvka „post-“. In: *O postmodernismu*. Praha: FILOSOFIA, 1993, str. 72.

Důležitým charakterem postmoderny je hledání nových pravidel. Postmoderna se nespokojuje s již objeveným. Naopak, vše poznané je zpochybňováno. „Všechno, co je uznávané, třeba teprve od včerejška, má být předmětem podezření. Jaký prostor zpochybňuje Cézanne? Prostor impresionistů. Jaký objekt zpochybňuje Picasso a Braque? Objekt Cézannův. S jakým uznávaným předpokladem Duchamp chce skoncovat v roce 1912? S tím, že je třeba dělat obraz, i kdyby to byl obraz kubistický. A Buren podrobuje zpochybňujícímu tázání jiný předpoklad, o němž soudí, že Duchampovo dílo ho ponechává nedotčený: místo prezentace díla.“⁶¹ Toto zpochybňování jako by nebralo konce, a tak postmodernismus nelze chápat jako vyústění moderny, ale jako nekončící proces přepisu moderny. „Nějaké dílo se může stát moderním, jen když je nejprve postmoderním. Takto chápaný postmodernismus není modernismus dospívající k svému konci, nýbrž modernismus ve stavu zrodu, a tento stav je stálý.“⁶²

3.2. Avantgardní umění ve vztahu ke vznešenému

Po předcházejícím úvodu do postmoderní filosofie J. F. Lyotarda se dostáváme k samotné avantgardě. Avantgarda v dějinách umění znamená vždy nějaký převrat, změnu. Jak vyslovuje název sám (z fr. *avant-garde*), jedná se o „předvoj“ vývoje. Moderní avantgarda se rozhodla opustit zažitě zobrazovací postupy tradičního umění, případně na tuto tradici navázat, ale rozvést ji jiným směrem. „Modernita, bez ohledu na to, do které epochy klademe její vznik, se nikdy nevyvine bez otřesení víry a bez objevu *malé reálnosti* reality, který je spjat s vynalézáním jiných realit.“⁶³ Právě z důvodu odklonu od tradičně pojímané reality se moderní avantgarda dostává na pole vznešeného. „V estetice vznešeného nachází moderní umění svoji hybnou sílu a logika avantgard své axiomy.“⁶⁴

Pokud se zaměříme na důvod toho, proč vůbec avantgarda začala experimentovat na poli vznešeného, uvidíme, že zásadním podnětem bylo masové rozšíření fotografie, jak Lyotard uvádí v díle *Reprezentace, prezentace, neprezentovatelné*. Lyotard fotografii přisuzuje jakousi podřadnou roli v podobě snadné imitace skutečnosti, zobrazující především lehce uchopitelnou krásu. Fotografie je

⁶¹ Lyotard, J. F.: Odpověď na otázku: Co je postmoderno?. In: *O postmodernismu*. Praha: FILOSOFIA, 1993, str. 26.

⁶² Tamtéž, str. 26.

⁶³ Tamtéž, str. 23.

⁶⁴ Tamtéž, str. 23.

v mnohých ohledech snazší, levnější a méně náročnější než malířství. „Krásnou“ fotografii může vytvořit i úplný laik a amatér, a co se týče uměleckého experimentování, je fotografie méně časově, finančně, materiálně i manipulačně náročná.⁶⁵ Odtud vyvěrá jasná výzva pro avantgardu: „Přežívající malíři se musejí vyrovnávat s výzvou fotografie.“⁶⁶ Malířství se proto začíná reflexivně sebe samo ptát: Co je mou podstatou? „Malířství se stává filosofickou činností: pravidla uspořádání obrazového materiálu ještě nejsou vyslovena a čekají na své použití.“⁶⁷

3.2.1. Vznešeno jako reprezentace nereprezentovatelného

Na tomto místě se vrátíme ke Kantově charakteristice vznešeného, k pocitu *negativní libosti* a především k *ideám*, které dle Kanta nemohou být zobrazeny. Pociťování vznešena je dvojznačné. Obsahuje v sobě libost i nelibost. Libost jako by vznikala z nelibosti. Zásadním rozdílem od libosti v krásnu je rozpor, který pociťuje lidská obrazotvornost při představě předmětu, který by odpovídal jistému pojmu. „Cit vznešenosti (...) se vynořuje, když představivost selhává a není s to prezentovat objekt, který by se, třeba i jen principiálně, shodoval s pojmem.“⁶⁸ Jsou to především ideje světa, nekonečnosti, jednoduchosti, času apod., pro které není obrazotvornost schopná najít odpovídající smyslově vnímatelný předmět, který by ideu představoval. „Toto jsou ideje, pro něž neexistuje možná prezentace, nedávají tedy poznat žádnou realitu (zkušenost), nepřipouštějí ani svobodnou shodu schopností, která dává vzniknout pocitu

⁶⁵ O tom, do jaké míry měla fotografie jako taková vliv na avantgardní odklon od krásného a zaměření se na vznešené, lze polemizovat. Z dnešního (postmoderního) pohledu je jasné, že fotografie se zařadila jako specifický žánr vedle malířství a dalších druhů umění a v žádném případě ji nelze spojovat pouze s termínem krásného. I na poli fotografie postupně dochází greenbergovsky řečeno k sebekritice, k hledání své vlastní podstaty, svých vlastních specifik, které odlišují fotografii od jiných uměleckých žánrů. Proto bychom mohli hovořit o vznešeném ve fotografii stejně, jako o něm hovoří Lyotard v rámci malířské avantgardy.

Je jasné, že jednotlivé umělecké druhy se vzájemně mohou ovlivňovat i inspirovat (nejen vykořisťovat). To, jak malířství ovlivňovalo fotografii, vidíme na ukázkách piktorialismu, kdy se fotografie snažila vypadat jako malba. Opačný vliv můžeme nalézt například v díle německého neoexpresionistického malíře Gerharda Richtera, jehož malby se nachází na pomezí pop-artu a fotorealismu. Richterovo zakomponování fotografických technik do maleb lze ilustrovat na příkladu jeho děl *Emma (Akt auf einer Treppe)* či *Elizabeth*. Ve všech takových případech se i přes podobnost s fotografií jedná o techniku oleje na plátně.

Navíc se nabízí otázka, zda by k takovým změnám, jaké vypisuje Lyotard, v moderním umění došlo nebýt fotografie. Nelze přece malířskému umění upřít vlastní samostatný vývoj. Lyotard své tvrzení nepodkládá dostatečnými argumenty a dalo by se říci, že spíše těží z všeobecného předpokladu o vlivu fotografie na vznik avantgardního umění.

⁶⁶ Lyotard, J. F.: Reprezentace, prezentace, reprezentovatelné. In: *Návrat a jiné eseje*. Praha: Hermann a synové, 2002, str. 58.

⁶⁷ Tamtéž, str. 58.

⁶⁸ Lyotard, J. F.: Odpověď na otázku: Co je postmoderno?. In: *O postmodernismu*. Praha: FILOSOFIA, 1993, str. 24.

krásna, znemožňují vytváření a ustálení vkusu. Lze o nich říci, že jsou neprezentovatelné, nepředstavitelné.⁶⁹

V *reprezentaci nereprezentovatelného* spočívá ústřední charakteristika avantgardního moderního umění. Moderním uměním označuje Lyotard takové umění, které se snaží ukázat, že „existuje to, co je neprezentovatelné, (...) co lze myslet a co nelze vidět ani ukázat“⁷⁰. Lyotard tak odkazuje na Kanta, který hovoří „o prázdné abstrakci, jakou zakouší představivost při hledání nějaké prezentace nekonečna; (...) tato abstrakce sama je jakoby prezentací nekonečna, jeho *negativní prezentací*.“⁷¹ Zprvu je toto odhalení něčeho nepředstavitelného ale myslitelného provázeno určitou *nostalgii* či *melancholií*. Postupem času ale umělci tuto skutečnost plně akceptují a začínají na poli nepředstavitelného budovat nová pravidla. Na tomto místě již ale nehovoříme o moderně, ale spíše o postmoderním přepisu moderního umění.

3.2.2. Melancholie a novatio

Vracíme se tedy opět k Lyotardovu vymezení moderního a postmoderního umění, nyní již z pozice vznešeného, které se v avantgardním umění promítá ve snaze reprezentovat nereprezentovatelné. Na jedné straně v moderním umění vnímáme „nostalgickou touhu po přítomnosti“, „nemohoucnost schopnosti prezentačně zpřítomnit“⁷². Dílo melancholicky odkazuje k neprezentovatelnému jako „k nepřítomnému obsahu, ale forma nadále dává (čtenáři nebo pozorovateli), díky své rozpoznatelné soudržnosti, příležitost čerpat z ní útěchu a slast“⁷³. Útěcha, slast, soudržnost ale nejsou pocity typické pro vznešenost.

Na druhé straně lze vnímat odklon od této *melancholie* a příklon k *novatii*, k vytváření nových pravidel a k vědomému odkazování k neprezentovatelnému bez známek nostalgie. Důležité je opuštění estetiky krásna, potěšení a sjednocení. „Postmoderno by bylo takto to, co v moderním naznačuje neprezentovatelné v prezentaci samotné; (...) to, co zkoumá nové prezentace nikoli proto, aby se z nich čerpalo potěšení, ale aby se lépe vycit'ovalo, že existuje neprezentovatelné.“⁷⁴ Tímto odkazováním k něčemu, co lze myslet, ale nelze si představit, vzniká dvojaký pocit libosti v nelibosti (tzv. negativní libost, jak jsme již zmínili). Libost z toho, „že rozum

⁶⁹ Tamtéž, str. 24.

⁷⁰ Tamtéž, str. 24.

⁷¹ Tamtéž, str. 25.

⁷² Tamtéž, str. 26.

⁷³ Tamtéž, str. 27.

⁷⁴ Tamtéž, str. 28.

přesahuje jakoukoli prezentaci“, a v nelibosti z toho, že „představivost nebo smyslovost se nemohou měřit s pojmem.“⁷⁵ Vzniká určité vnitřní napětí, jelikož se nám nedaří „dovést smyslové vnímání (představu) k prezentaci toho, co lze rozumem zachytit“⁷⁶, ale my v tomto napětí procitujeme určitou libost, rozkoš.

Tímto rozlišením Lyotard rozděluje i avantgardní umělce. Na stranu melancholického stesku staví německé expresionisty, Maleviče, či Chirica. Na straně novátia a experimentu lze pak hledat Braqua, Picassa, Lisického či Duchampa⁷⁷.

Dalo by se říci, že z tohoto přechodu od potěšení z krásna a reality k experimentu s nekonečnými možnostmi Lyotard odvozuje určitý imperativ pro avantgardní umění: „Je konečně třeba, aby bylo jasné, že nám nepřísluší být *dodavateli reality*, nýbrž vynalézat náznaky poukazující na myslitelné, jež nemůže být prezentováno. (...) Zaplatili jsme už dost za nostalgickou touhu po celosti a jednotě, po smíření pojmu a smyslově vnímatelného, po zkušenosti průhledné a sdílitelné.“⁷⁸

3.2.3. Umělecká praxe

Lyotard uvádí praktické příklady k potvrzení své teze o reprezentaci nereprezentovatelného v moderním umění. „Máme-li nastínit estetiku vznešeného malířství: jakožto obraz bude samozřejmě něco ‚prezentovat‘, ale negativně, bude se tedy vyhýbat figuraci či zpodobňování, bude ‚bílý‘ jako nějaký Malevičův čtverec, bude ukazovat jen tím, že nedovolí vidět, bude přinášet slast jen tím, že vyvolá nepříjemný pocit.“⁷⁹ Tím je tedy vysvětleno směřování malířství k abstrakci, odklon od figurace. Dochází k pokoření a diskvalifikování reality⁸⁰ tím, že avantgarda postupně odkrývá malířské techniky a prostředky, které přispívají k iluzi reality. „Avantgardy donekonečna demaskují triky prezentace.“⁸¹

Zpochybnění reality nacházíme již u Cézanna, který se snaží odpovědět si na otázku: Co je to obraz? Zpochybnuje samotný fyzický akt vidění, který je často zastřen předsudky či návyky. Cézanne se cestou askety snaží očistit od všech těchto nánosů a na plátno pak zaznamenává barevné skvrny, „barevné počítky, nepatrné počítky, jež jediné

⁷⁵ Tamtéž, str. 27.

⁷⁶ Lyotard, J. F.: *Reprezentace, prezentace, reprezentovatelné*. In: *Návrat a jiné eseje*. Praha: Hermann a synové, 2002, str. 65.

⁷⁷ Lyotard, J. F.: *Odpověď na otázku: Co je postmoderno?*. In: *O postmodernismu*. Praha: FILOSOFIA, 1993, str. 26.

⁷⁸ Tamtéž, str. 28.

⁷⁹ Tamtéž, str. 25.

⁸⁰ Tamtéž, str. 25.

⁸¹ Tamtéž, str. 25.

podle Cézannovy hypotézy tvoří úplnou obraznou existenci předmětu. (...) Tyto elementární počítky jsou skryté v běžném vnímání.“⁸² Snaží se tak „dát vidět to, díky čemu vidíme, a nikoli to, co je viditelné.“⁸³

Liotard částečně načrtává vývoj otázek a experimentování avantgardistů. „Z formalistní definice výtvarného předmětu (...) se vzápětí vymyká proud minimalismus. Je alespoň třeba rám (aby plátno bylo napjaté)? Nikoli. Barvy? Na tuto otázku odpověděl již v roce 1925 Malevičův černý čtverec na bílé ploše (viz obr. 2). Je nezbytný předmět? Body art a happening jsou s to dokázat, že tomu tak není. Anebo alespoň nějaké místo expozice, jak to naznačila Duchampova Fontána (viz obr. 3)? Dílo Daniela Burena svědčí o tom, že i o tom je možné pochybovat.“⁸⁴

Umělcem, kterému Lyotard věnuje ve svém díle velký prostor, je Barnett Newman. Newman nemanipuluje tolik s prostorem či obrazem, ale spíše s pocitem času⁸⁵. S ideou času, pro kterou obrazotvornost nebude schopná představit si odpovídající předmět. „Avantgardní pokus zaznamenává výskyt smyslového *now* jako to, co nemůže být prezentováno a co je třeba prezentovat v době úpadku velkého malířství, jehož principem byla reprezentace.“⁸⁶ Newman ve svém díle prezentuje vznešeno, a to vznešeno přítomného okamžiku, „zde a teď“, a snaží se „divákovi prezentovat právě tuto myšlenku, že ‚člověk je přítomen‘...“⁸⁷. Samotný čas tak divák nachází v obrazu samotném. Čas jako ideu rozumu pro obrazotvornost nepředstavitelnou. Zároveň se Newman liší od jiných umělců pracujících s časem tím, že Newmanův „čas je obraz sám“⁸⁸.

Liotard porovnává Newmanovo pojmání času s Duchampovým. Jako stěžejní Duchampova díla Lyotard uvádí *Velké sklo*, jiným názvem *Nevěsta svlékaná svými mládenci* (viz obr. 4) a *Jsou-li dány*. V prvním ani v druhém díle nelze čas pochytit a Duchamp tak reprezentuje, „jak čas uniká vědomí“⁸⁹. V případě *Velkého skla* se odkazuje na něco, co ještě nenastalo, v případě *Jsou-li dány* k něčemu již odehranému.

Newman se oproti tomu vymaňuje z jakékoli příběhovosti za obrazem a snaží se prezentovat samotný okamžik přítomnosti. Mizí zde také jistá triadičnost díla ve smyslu

⁸² Lyotard, J. F.: Vznešené a avantgarda. In: *Putování a jiné eseje*. Praha: Hermann a synové, 2001, str. 140.

⁸³ Tamtéž, str. 141.

⁸⁴ Tamtéž, str. 141-142.

⁸⁵ Tamtéž, str. 124.

⁸⁶ Tamtéž, str. 142.

⁸⁷ Lyotard, J. F.: Okamžik, Newman. In: *Putování a jiné eseje*. Praha: Hermann a synové, 2001, str. 120.

⁸⁸ Tamtéž, str. 109.

⁸⁹ Tamtéž, str. 111.

vztahu adresanta (tvůrce), adresáta (diváka) a referenta⁹⁰. Newmanovo dílo na rozdíl od Duchampova mluví samo ze sebe. Neodkazuje nikam mimo sebe, nevede divákův pohled k jednotlivým svým částem, aby mohl být odkryt skrytý význam. „Newman usiluje o to dát barvě, linii, rytmu sílu závaznosti v situaci tváří v tvář, v druhé osobě, jejímž modelem nemůže být: *podívej na toto (tam)*, nýbrž: *hle, to jsem já*, anebo ještě lépe: *poslouchej mne*.“⁹¹

Dešifrování Newmanova obrazu je tedy velmi snadné. Nenacházíme zde žádné skryté konotace či odkazy, dvojznačnost, pouze přímost a jasnost barev, které divákovi sdělují jednoznačný imperativ: *Bud'!* Tento imperativ nacházíme i v názvech Newmanových děl *Be, Be I - Second Version* – z roku 1970 (viz obr. 5), *Be II* (z let 1961-1962). Dílo *Be* bylo v roce 1966 vystaveno v Guggenheimově muzeu jako součást cyklu *Stations of the Cross (Křížová cesta)*. Jak zdůrazňuje Lyotard, „v případě tohoto *Bud'* nejde o nějaké vzkříšení ve smyslu křesťanského mystéria, nýbrž o navrácení příkazu, který vychází z mlčení či prázdnoty a který dává trvalost utrpení tím, že je od začátku opakuje“⁹².

Nejen v dílech *Be*, ale i v dalších jiných nacházíme typický Newmanův znak, tzv. zip, který rozděluje (často jednobarevnou) plochu na dvě části vždy v jiném poměru pomocí odlišně zbarvené vertikály. Uvedme například Newmanovo dílo s názvem *The Wild* (viz obr. 6), či dílo *Onement I* (viz obr. 7), kde hnědou plochu rozděluje svislá žlutá čára. Zesílenou dělicí vertikálu pak nacházíme v dílech *Now II* (viz obr. 87), na kterém vidíme bílou plochu rozdělenou úzkým černým svislým obdélníkem, nebo *Not Over There, Here* (viz obr. 9), na kterém nacházíme dva obdélníky těsně u sebe, jeden širší bílý, druhý užší žlutý. Jako kdyby se Newman tímto zesílením snažil ještě více zdůraznit přítomný okamžik, který se nenachází nikde mimo, ale právě zde před námi, v samotném obraze. Ve všech těchto ukázkách je vše „řečeno“. „Všechno je zde, rozměry, barvy, čáry, ale bez narážek. Právě proto se stává problémem pro komentátora. Co říci, něco co by již nebylo dáno? Popis je snadný, ale plochý jako nějaká parafráze. (...) Naskýtání nelze stravovat, protože konzumovatelný je pouze jeho smysl. Pociťování okamžiku je okamžité.“⁹³

Zajímavým Newmanovým dílem je pak také *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue?* (viz obr. 10), kde Newman pracuje s čistými základními (elementárními) barvami

⁹⁰ Tamtéž, str. 112.

⁹¹ Tamtéž, str. 113.

⁹² Tamtéž, str. 122.

⁹³ Lyotard, J. F.: Okamžik, Newman. In: *Putování a jiné eseje*. Praha: Hermann a synové, 2001, str. 111.

červenou, žlutou a modrou. Lyotard se pokouší Newmanovu otázku interpretovat takto: „V tomto případě má tázání tuto podobu: *vyvstane?, nastane?* a myslím si, že výraz *afraid* je třeba chápat jako odkaz k Burkovskému *terror*, v němž je obsažena i slast z události, ulehčení z onoho *že jest*.“⁹⁴

Závěrem k Newmanovu uměleckému ztvárnění času ještě můžeme zmínit jeho sochařská vyjádření, jak je tomu v případě soch *Here I, Here II* (viz obr. 11) a *Here III* (1963-1966), kde zaznamenáváme zhmotnělé vertikály (které protínají jeho obrazy), či skulpturu nazvanou *Broken Obelisk* (viz obr. 12), která se skládá z pyramidy, jejíž vrcholu se dotýká vrchol obráceného obelisku. Lyotard komentuje toto dílo opět odkazem k časovému okamžiku a bytí: „Dílo se vztyčuje v okamžiku, avšak záblesk okamžiku se do něj vybíjí v podobě minimálního přikázání: *Bud'*.“⁹⁵

Pro úplnost ještě dodejme, že Newman v roce 1948 píše esej *The Sublime is Now*. Zároveň se vztahuje k pojmu vznešeno konkrétně v malbě *Vir heroicus sublimis* (viz obr. 13), která obsahuje pojem vznešeného přímo ve svém názvu. Plátno má rozměry 2,42m x 5,42m. Zajímavostí u tohoto díla je skutečnost, že Newman požadoval přistupovat k obrazu (i přes jeho obrovské rozměry) co nejbliže, a ne tak, jak je divák zvyklý u velkých obrazů, s určitým odstupem⁹⁶.

3.3. Moderní umění z pohledu postmoderního myšlení

Z Lyotardových tezí ve svém nahlížení na moderní umění vychází Wolfgang Iser. Tento německý postmoderní filosof se mimo jiné snaží na Lyotardovi doložit tezi „o zrodu postmoderní filosofie z ducha moderního umění“.⁹⁷ Iser sám zaujímá Lyotardovo postmoderní hledisko a z této pozice shrnuje pět aspektů moderního umění. Jsou jimi dekompozice, reflexe, estetika vznešené, experiment a pluralita.⁹⁸ Ústředním pojmem stále zůstává vznešeno, ke kterému se ostatní pojmy více méně vztahují. Využijeme zde Iserova shrnutí pro ucelenější představu o avantgardním umění a zároveň zde uzavřeme pojem vznešeného.

⁹⁴ Tamtéž, str. 122.

⁹⁵ Tamtéž, str. 123.

⁹⁶ <http://minimalissimo.com/2010/12/zips/>: „One of his best known works is *Vir Heroicus Sublimis* (“*The Sublime is Now*”) from 1950-1. When it was first exhibited, Newman wrote: *There is a tendency to look at large pictures from a distance. The large pictures in this exhibition are intended to be seen from a short distance.*“

⁹⁷ Iser, W: *Zrodienie postmodernej filozofie z ducha moderného umenia*. In: *Estetické myslenie*. Bratislava: Archa, 1993, str. 62.

⁹⁸ Tamtéž, str. 63.

Pokud Welsch tvrdí, že v moderním umění dochází k *dekompozici*, znamená to, že „moderní umění již nevytváří umělecká díla ve smyslu tradičního, integrálního pojmu umění, ale předvádí izolované elementy výtvarnosti, momenty pojmu umění, části integrálního fenoménu umění“.⁹⁹ Lyotard o tomto procesu hovoří jako o „rozpuštění malířství“¹⁰⁰ či „analytice a reflexivnosti malířství“¹⁰¹. Důležitost namísto celku získávají jednotlivé části a prvky malířství, ať už hovoříme o „rozpuštění předmětů, stavů, konfigurací, míst, druhů...“¹⁰² Příkladem dekompozice barev by mohl být Newmanův obraz s názvem *Abraham* (viz obr. 14) nebo Malevičův *Bílý čtverec na bílém pozadí* (viz obr. 1) apod. Setkáváme se zde pouze se samotnými barvami, žádná figurace, jenom čistá abstrakce.

Postup *reflexe* je dle Lyotarda vůbec nejdůležitějším bodem proměny umění. Tradiční umění věřilo skutečnosti, mohlo ji „reprodukovat, i převyšovat či přikrášlovat“¹⁰³. Moderní umění ale již nevychází z reality, ale ze sebe samého. Reflexivní postup pak znamená hledání nových pravidel a neustálé experimentování s těmito pravidly.¹⁰⁴ Dostáváme se opět k základní otázce: Co je malířství? A odpovědí je experimentování avantgardy s jednotlivými prvky, charakteristickými pro malířství. Dochází k sebekritičnosti tak, jak o ní hovoří Greenberg v *Modernistické malbě*. Ne proto, aby se malířství očistilo od prvků jiných druhů umění (jak tvrdí Greenberg), ale proto, aby se „rozpochybovaly“ a proměnily ustálené představy o podobě malířství, na úrovni „barvy, kresby, perspektivy, tvarování, orámování, nanášení barevných substancí na podklad, zvláštního výstavního místa, stálosti na jednom místě či přenositelnosti, nezávislosti na těle umělce apod.“¹⁰⁵

Jak už jsme zmínili, činnost avantgardy a moderní malířství souvisí s přechodem od estetiky krásného, či „estetiky přikrášlování“¹⁰⁶, k estetice *vznešeného*. Moderní malíři se snaží zobrazit nezobrazitelné. „Začínají domnělé vizuální danosti přetvářet takovým způsobem, který zviditelňuje, že zorné pole je překážkou toho, aby bylo možné vidět neviditelné, a který požaduje, aby obraz nevznikal jen v oku, ale i

⁹⁹ Tamtéž, str. 63.

¹⁰⁰ Tamtéž, str. 63.

¹⁰¹ Tamtéž, str. 64.

¹⁰² Tamtéž, str. 63.

¹⁰³ Tamtéž, str. 64.

¹⁰⁴ Tamtéž, str. 64.

¹⁰⁵ Tamtéž, str. 64.

¹⁰⁶ Tamtéž, str. 64.

v duchu.¹⁰⁷ Malířství tak záměrně (a nikoli pouze melancholicky) odkazuje k omezenosti obrazotvornosti a představovací schopnosti při střetu s rozumem, myšlením a pojmem nekonečnosti.

Jak upozorňuje Welsch, „Lyotardovo odvolávání se na vznešené (...) předpokládá distancování se od tradiční, totiž monumentalizační formy vznešeného.“¹⁰⁸ Lyotard vnímá vznešené *experimentálně*. „Na nezobrazitelnost můžeme jen činit narážky a můžeme nechat pocítit nemožnost její prezentace.“¹⁰⁹ Ze vznešeného tak mizí určitý patos. „Lyotard nezastává metafyziku transcendence, ale ontologii nekonečných možností.“¹¹⁰ Je zde neomezené pole experimentování se skutečností, která přichází o svou soudržnost a absolutní platnost. Delaunayho a Mondriana lze dle Lyotarda uvést jako příklad umělců, jejich vznešenost v dílech není již nostalgická a „obrací se spíše k nekonečnu budoucích výtvarných pokusů než k reprezentaci ztraceného absolutna“¹¹¹. Nejde tedy o pouhé melancholické či nostalgické odkazování na nemožnost reprezentovat nezobrazitelné. „Pluralistické umění moderny experimentuje se souborem mediálních možností. V tom se opět projevuje základní rozdíl mezi moderní touhou po jednotě a postmoderní radostí z mnohosti.“¹¹²

Dalším typickým znakem postmoderního umění je již zmíněná pluralita, heterogenita. „Pluralita pozitivním způsobem rozvíjí možností charakter (...) a zakládá se už v dekompozici.“¹¹³ Dílo přichází o svůj jednotný význam, o svou identitu v tom smyslu, že již nenastoluje jednotnou představu světa, ale odkazuje k mnohoznačnosti. „Rozličné umělecké možnosti ztělesňují základní možnosti, které jsou heterogenní a nesouměřitelné, proto je i pole moderního umění pluralistické.“¹¹⁴ „Umění moderny, která ‚už nejsou krásnými uměními‘, vynakládají svou energii na rozbití než na syntézu.“¹¹⁵ Jako příklad pluralitního charakteru v umění můžeme uvést dílo Reného Magritta s názvem *Toto není dýmka* (viz obr. 15). Tento název a zároveň nápis se nachází pod obrazem namalované dýmky. Co přesně tedy *není* dýmka? Nápis není dýmku a ani namalovaná podobizna není reálnou dýmku. Cítíme rozpornost mezi

¹⁰⁷ Tamtéž, str. 65.

¹⁰⁸ Tamtéž, str. 65.

¹⁰⁹ Tamtéž, str. 66.

¹¹⁰ Tamtéž, str. 66.

¹¹¹ Lyotard, J. F.: Reprezentace, prezentace, reprezentovatelné. In: *Návrat a jiné eseje*. Praha: Hermann a synové, 2002, str. 65-66.

¹¹² Welsch, W: Zrodienie postmodernej filozofie z ducha moderného umenia. In: *Estetické myslenie*. Bratislava: Archa, 1993, str. 68.

¹¹³ Tamtéž, str. 67.

¹¹⁴ Tamtéž, str. 67.

¹¹⁵ Tamtéž, str. 70.

tím, co vidíme, a tím, co víme. Postupně začneme odkrývat mnohvrstevnatost díla, které nás nutí odhalit veškeré vztahy mezi obrazem, písmem, ideou obrazu a vztahem označujícího a označovaného, až se dostaneme k tomu, že by dílo mohlo reprezentovat i samotnou tuto schopnost reprezentace. Čtení uměleckého díla tedy nevede k sjednocujícímu významu, ale spíše k mnohvrstevnatému odhalování souvislostí, konotací a odkazů, které se mohou rozvíjet do nekonečna.

3.4. Shrnutí Lyotardových tezí

V této kapitole jsme si představili filosofii J. -F. Lyotarda, kterého lze označit za průkopníka postmoderní filosofie na evropském kontinentu. Pojmu postmoderního využívá i k členění umění, na moderní a postmoderní. Jako důležitou charakteristiku postmoderního jsme zdůraznili anti-lineární podobu a proces přepisu moderního. Nelze tedy hovořit o ohraničených obdobích, která by na sebe lineárně navazovala. Namísto toho Lyotard hovoří o přepisu v psychoanalytickém významu. Zároveň se zde dozvídáme o prvních odlišnostech postmoderního oproti modernímu, jimiž je například pluralita významů oproti jednotnému vysvětlení reality, či zpochybňování již poznaného a hledání nových pravidel, čímž se postmoderna neustále vztahuje k moderně.

Následně jsme postmoderní filosofii zavedli do kontextu s avantgardním uměním. Především díky fotografii a snadnému uchopení krásna se umělci začali od konceptu krásna odvracet směrem k experimentování s nepředstavitelnými idejemi a svou snahou o reprezentaci nereprezentovatelného se postupně překlenují od umění moderního k umění postmodernímu. Typickými znaky tohoto avantgardního uměleckého počínání je snaha zpochybnit realitu, zaměřit se sebereflexivně, experimentovat s vlastními uměleckými vyjadřovacími prostředky malířství. Tím avantgarda dosahuje dekompozice, která zdůrazňuje jednotlivé prvky namísto integrálního celku umění a zároveň umožňuje pluralitní charakter, mnohost významů a nekonečných konotací namísto jednotného významu.

Závěrem jsme společně s W. Welschem shrnuli charakteristické vlastnosti postmoderního vznešeného umění, které se vyznačuje dekompozicí, pluralitou, reflexí a experimentováním. Pomocí konkrétních příkladů některých uměleckých děl jsme se přesvědčili o tom, že Lyotardova teze o ztotožnění postmoderního avantgardního umění s ideou vznešeného má v avantgardní umělecké praxi 20. století své opodstatnění.

V závěrečné kapitole se dostaneme na pole filosofie a teorie estetiky 2. poloviny 20. století, kde poukážeme na současné diskuze týkající se kantovské estetiky. Nejprve se pozastavíme u propojení minimalistického umění s kantovskými estetickými pojmy v podání Thierryho de Duvea. Následně pak zmíníme současného autora Diamuida Costella a jeho kritiku vůči C. Greenbergovi, kterého viní z nepřesné interpretace kantovské estetiky, k jejímuž odmítnutí došlo především z důvodu jejího ztotožňování s formalismem. Tím celou práci o vznešeném v avantgardním umění uzavřeme.

4. AKTUALITA KANTOVSKÉ ESTETIKY VE 20. STOLETÍ

Liotard se snaží zaznamenat moment přeměny moderního umění v postmoderní. Pro svou koncepci využívá především kantovského pojmu vznešeného. Lyotardův náhled na vývoj umění nelze samozřejmě pokládat za jediný a správný. Existuje velké množství výkladů k činnosti avantgardy v moderním umění. Zároveň ale můžeme ocenit Lyotardovu snahu teoreticky ucelit převratné změny v umění 20. století.

Lyotardovo propojení postmoderního umění a vznešeného je zajímavé především tím, že se snaží rehabilitovat kantovskou estetiku, která ztrácí ve 20. století na důležitosti. Kritické kantovské estetiky poukazují na její nedostatky a především na zastaralost a nemožnost aplikace na současné umění.

Přesto dochází v šedesátých letech 20. století k důležitému obnovení kantovské estetiky, a to především díky esejím Clementa Greenberga. Greenberg se ke Kantovi vztahuje například v díle *Modernistická malba*, kde o Kantovi hovoří jako o prvním skutečném modernistovi¹¹⁶. Greenberg rehabilituje kantovskou estetiku v období, kdy umělecká tradice čelí umění Marcela Duchampa, pop-artu, minimalismu či konceptuálnímu umění. Greenberg využívá kantovskou estetiku pro své formalisticko – modernistické přesvědčení a tím zdvihá vlnu odporu anti-modernistů, neboli postmodernistů, kteří zastávají anti-kantismus.

V opozici kantovským kritikům stojí Kantovi obhájci, kteří se pokouší dokázat, že kantovské vnímání krásy a vznešena může být stále aktuální. Tak tomu je například u Thierryho de Duvea. Ve svém eseji *Kantova „svobodná hra“ ve světle minimálního*

¹¹⁶ Greenberg, C: *Modernistická malba*. In: *Před obrazem*. Pospiszyl, Tomáš (Ed.), Praha: OSVU, 1998, str. 35.

umění se de Duve snaží obhájit kantovskou estetiku na postmoderním umění, především na umění minimalismu.

Zajímavý poukaz k tomuto dění má současný teoretik Diarmuid Costello ve svém díle *Kant podle Greenberga, aneb Osud estetiky v současné teorii umění* (vydaného v roce 2007). Zdůrazňuje zde tu skutečnost, že ať už se jedná o zastánce Greenbergova formalismu či anti-kantovské odpůrce, všichni odkazují ke Greenbergově čtení Kanta, které Costello považuje za chybné.

V této závěrečné kapitole si nejprve pro porovnání představíme de Duveův způsob zacházení s kantovskou estetikou na postmoderním umění. Zároveň poukážeme na aktualitu kantovské estetiky v současných teoretických diskuzích, přičemž ocitujeme některé myšlenky D. Costella, který se staví kriticky k celé greenbergovsky chápané kantovské estetice a snaží se ji očistit od nesprávně interpretovaných nepřesností.

4.1. Kant a minimalismus podle de Duvea

Thierry de Duve se ve svém článku *Kantova „svobodná hra“ ve světle minimálního umění* snaží dokázat aplikovatelnost kantovské estetiky na minimalistické umění. Odvolává se tak na problematickou situaci 60. let 20. století, kdy „začínají být Kantovy názory, ve světle vývoje těch nejprogresivnějších uměleckých hnutí své doby, totiž minimálního a konceptuálního umění, považovány za irelevantní.“¹¹⁷ Kantovská estetika je zde na jedné straně ztotožňována s formalismem a modernismem. Na straně druhé je zda vlna umělců a kritiků, kteří zastávají anti-kantismus a jsou nazváni postmoderními. De Duve s tímto oddělením nesouhlasí a dokazuje své tvrzení na příkladu minimalistického (postmoderního) díla od Roberta Morrisa.

4.1.1. Modernistický Kandinskij a postmoderní Morris

Klíčovým problémem je moment svobodné hry obrazotvornosti a rozvažování, který de Duve prověřuje na zástupci modernistického a postmoderního umění. Nejprve uvádí modernistický příklad, který pak staví do protikladu s postmoderním Morrisovým dílem. Je jím historka o Kandinském popisující okamžik, který znamenal zlom v Kandinského tvorbě. Kandinskij měl podle této historky zakusit moment svobodné hry, když v jedné své figurativní malbě otočené na bok nerozeznal své figurativní dílo,

¹¹⁷ Duve, T. de: *Kantova „svobodná hra“ ve světle minimálního umění. Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny 6-7/2009*. Praha: Akademie výtvarných umění, 2010, str. 30.

ale naopak „byl ohromen nezměrnou abstraktní krásou plátna“¹¹⁸. V této chvíli není tolik podstatné to, že tento okamžik rozhodl o Kandinském následném odklonu k abstraktnímu nefigurativnímu umění, jako spíše samotný estetický prožitek, který lze charakterizovat jako intenzivní prožitek libosti, úplné vytržení¹¹⁹. „Kandinskij zůstává stát s pocitem ‚účelnosti bez účelu‘, či ve stavu poznání, z něhož se veškeré poznání či rozpoznání vytratilo. (...) Sleduje čistý výtvar vlastní představivosti.“¹²⁰ Tento příklad de Duve považuje za typickou ukázkou svobodné hry mezi obrazotvorností a rozvažováním v rámci estetického prožitku.

Proti modernistickému příkladu si de Duve vybírá postmoderní Morrisovo sochařské dílo ve tvaru tří obrovských „L“ (viz obr. 16) a snaží se zjistit, „zda takové dílo zneplatňuje kantovskou estetiku zcela, jak tvrdí postmodernisté, anebo zda jen nabízí jiný model způsobu, jakým hra mezi obrazotvorností a rozvažováním probíhá, který by nás přinutil Kantovu estetiku nahradit, doplnit či aktualizovat“¹²¹.

4.1.2. Pět fází estetického prožitku v aplikaci na Morrisovo dílo

Pro větší přehlednost de Duve vypracovává pět momentů estetického prožitku Morrisova díla, ve kterých se střídá obrazotvornost s rozvažováním. Jedná se o tyto fáze: vnímání, poznání, počitek, soud a interpretace. V první fázi vnímání je aktivizována obrazotvornost. „Tento prožitek nám poskytuje pocit či počitek rozdílu, nespojitosti, rozmanitosti a oddělenosti.“¹²² Vnímáme tedy rozdílnost jednotlivých „L“. Jedno ležící, druhé stojící jako „L“ a třetí balancující na hranách.

V další fázi poznání aktivizujeme rozvažování. „Tento prožitek nám poskytuje poznání, rozpoznání shody, identity.“¹²³ V této fázi podřazujeme tři různé obrazy pod jeden pojem a vnímáme jejich podobnost. Ať už jsou jednotlivé sochy jakkoli nakloněny, uvědomujeme si, že se jedná o totožný tvar písmene „L“.

Následuje fáze počitku, která se v celém estetickém prožitku stává nejkomplicovanější. Dochází k svobodné hře mezi obrazotvorností a rozvažováním, „jinými slovy, mezi mým vnímáním díla a poznáním díla“¹²⁴. Zde ovšem narážíme na rozpor mezi tím, co vidíme (tři rozdílné sochy), a tím, co víme (tři totožná „L“).

¹¹⁸ Tamtéž, str. 31.

¹¹⁹ Tamtéž, str. 31.

¹²⁰ Tamtéž, str. 31-32.

¹²¹ Tamtéž, str. 32.

¹²² Tamtéž, str. 34.

¹²³ Tamtéž, str. 34.

¹²⁴ Tamtéž, str. 34.

Svobodná hra se tedy nezdá být tolik svobodná jako v případě Kandinského osvobozujícího zážitku. Naše obrazotvornost se může rozvíjet, ale jen do doby, než poznáme identičnost tří totožných objektů. Navíc v tomto okamžiku bychom podle Kantovy teorie svobodné hry měli dojít k nereflektovanému pocitu libosti. Namísto toho pocítujeme znepokojení z rozporu.

V dalším bodě přecházíme k estetickému souzení. Zde je aktivní schopností náš vkus. Vkus není samostatnou schopností, tak jako obrazotvornost či rozvažování. „Jedná se o pojítka mezi schopnostmi, a když jde o krásu, stává se mostem mezi obrazotvorností a rozvažováním. Odtud svobodná hra. Vkus je schopnost tuto hru pocítovat a v reflexi o tomto pocitu rozvažovat jako o znaku jeho vlastní všeobecné sdělitelnosti.“¹²⁵ Tato fáze soudu tedy úzce souvisí s předcházející fází počítka, přičemž soud předchází počítku „nikoli časově, ale transcendentálně“¹²⁶. Bylo by tomu tak za předpokladu, že by se ve třetí fázi jednalo o svobodnou hru. K tomu ale nedošlo a proto se dle de Duvea nabízí dvě možná řešení. Na jedné straně se můžeme přiklonit ke kantovské estetice a ohodnotit Morrisovo dílo jako ošklivé, jako nevyhovující kritériu harmonie¹²⁷. Na druhé straně se můžeme přiklonit k názoru anti-formalistů, kteří prohlašují Kantovu estetiku za irelevantní: „Vkus jednoduše ztrácí uplatnění tam, kde se umělec vědomě rozchází s Kandinského modernismem tím, že proměnil původní, kantovský, retrospektivní model v produktivní.“¹²⁸ Jinými slovy estetické souzení ztrácí svůj význam, pokud dílo neodkazuje na sebe, ale na samotnou hru mezi obrazotvorností a rozvažováním. Proto se lze posunout k další fázi, aniž vyřkneme, zda je dílo dobré či špatné.

V poslední fázi interpretace opouštíme pocit rozporu a snažíme se tento rozpor reflektovaně zformulovat do slovní interpretace. Aktivní schopností je tedy rozvažování, které shrnuje první fázi vnímání různorodosti, druhou fázi poznání stejnosti a třetí fázi řízené svobodné hry, která se stává sama námětem díla.

Pro modernistické dílo (zde případ Kandinského) je typické, že při estetickém prožitku jednotlivé fáze (vypsané de Duvem) následují bez zabrždění a kumulativně. Naopak v postmodernistickém díle (zde Morrisova tři „L“) vnímáme rozpornost již v třetím momentě počítka a řízené svobodné hry mezi obrazotvorností a rozvažováním, kterou lze vysvětlit až v posledním momentu interpretace. To, že anti-formalisté

¹²⁵ Tamtéž, str. 35.

¹²⁶ Tamtéž, str. 35.

¹²⁷ Tamtéž, str. 35.

¹²⁸ Tamtéž, str. 35.

přeskakují čtvrtý moment estetického soudu, nenahlíží de Duve jako uspokojivé řešení, a sám se proto pokouší z formalistického hlediska vysvětlit posloupnost jednotlivých fází.

Klíčovým momentem je estetický soud, který plynule nenavazuje na fázi počítku. A právě toto zabrzdění si vyžaduje jistý intelektuální výkon od diváka, který je tak oddělen od svého „naivního“ kolegy, jež je navyklý pouze na plynulou návaznost jednotlivých fází estetického prožitku a není schopen toto zabrzdění překonat. „Co minimální umění provedlo ranému modernismu Kandinského stříhu, bylo vyloučení nevinného diváka; znemožnilo nám esteticky posuzovat Morrisovo dílo pouhým plynulým přechodem z momentu 3 do momentu 4.“¹²⁹

De Duve nabízí takové řešení, ve kterém nejprve v interpretaci reflektujeme rozpor a následně jsme schopni přejít k fázi estetického souzení. Až poté, co jsme schopni analyzovat a vysvětlit rozpornost díla, můžeme dílo ohodnotit¹³⁰. „Estetický soud nepostupuje tak jednoduše od momentu 3 k momentu 4. Moment 4 totiž zahrnuje i moment 5 a náleží k němu; nese ho v sobě a sám přichází na řadu až po něm.“¹³¹

Zde de Duve naráží na vícevrstevnatost díla a estetického zážitku. „Dnešní poučený milovník umění se naučil zacházet s vícevrstevným uměleckým zážitkem, kde soud nevychází z jediného prozření, ale pozměňuje pocity z významů a významy z pocitů.“¹³² V tomto bodě můžeme najít paralelu s tím, proč Lyotard v postmoderních dílech nehovoří o krásném, ale již o vznešeném, a sám hovoří (slovy Welsche) o pluralitním charakteru a heterogenitě díla¹³³, které činí dílo postmoderním.

4.2. Costellova kritika greenbergovského Kanta

Diarmuid Costello komentuje nejen výroky de Duvea, ale i jiných estetiků a estetiček, s odkazem na chybné čtení Kantovy estetiky, které započalo vlivnými tezemi Clementa Greenberga. Sám poukazuje na taková místa v greenbergovské estetice a

¹²⁹ Tamtéž, str. 40.

¹³⁰ Pro úplnost dodejme, že sám de Duve se k Morrisovu dílu vyjadřuje ve svém estetickém soudu jako o „didaktické pomůcce“. Dílo „je příliš didaktické. Nic neskrývá, samo sebe zcela vysvětluje. Jinými slovy, vyčerpává se momentem 5 (interpretací)... Je obtížné uchovat si pocit z momentu 1 i poté, co jsme dosáhli momentu 2, což je zároveň důvod, proč má moment 3 tak krátké trvání a rychle uvolňuje místo momentu 5. A to je zároveň i důvod, proč se jedná spíše o didaktickou pomůcku, než o úspěšné umělecké dílo.“ (Tamtéž, str. 41)

¹³¹ Duve, T. de: Kantova „svobodná hra“ ve světle minimálního umění. In: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 6-7/2009. Praha: Akademie výtvarných umění, 2010, str. 42.

¹³² Tamtéž, str. 42.

¹³³ Welsch, W: Zrodienie postmodernej filozofie z ducha moderného umenia. In: *Estetické myslenie*. Bratislava: Archa, 1993, str. 67.

snaží se předložit správné čtení kantovské estetiky. S tímto náhledem komentuje i určité pasáže z děl Michaela Frieda, Rosalindy Krauss, Arthura Danta, či Thierryho de Duvea: „Teoretici umění se k pojmům jako estetická hodnota vztahují chybně natolik, nakolik vycházejí z Greenbergovy interpretace – bez ohledu na to, zda v posledku rozumějí vztahu mezi estetikou a teorií umění pozitivně (jako Fried) nebo negativně (jako Krauss). (...) Teorie umění se vztahuje chybně ke Kantově estetice, alespoň pokud na ni pohlíží ze zkreslující perspektivy Greenbergova návratu ke Kantovi, který vede k marginalizaci Kantovy teorie umění a k výlučnému zájmu o Kantovu teorii estetického soudu, ať už je tato považována za esenciálně isomorfní s teorií umění (jako u de Duvea), nebo za esenciálně odlišnou (jako u Danta).“¹³⁴

Costello nejvíce kritizuje Greenbergovy psychologizující a empirické tendence při vnímání kantovského estetického soudu. Greenberg sice hovoří o Kantovi jako o prvním modernistovi a využívá ho pro své formalisticko-modernistické názory, přesto Costello tvrdí, že Greenberg tak činí neoprávněně. „Za obecně rozšířené přehlížení estetiky v postmoderní teorii umění může úspěšná snaha Clementa Greenberga jako uměleckého kritika a teoretika využít diskurz estetiky, zvláště estetiky kantovské, pro modernistickou teorii. Tím Greenberg předurčil pozdější vnímání a následné odmítnutí estetiky obecně a Kantovy estetiky konkrétně.“¹³⁵

Greenbergův modernismus spočívá ve vyzdvižení estetické hodnoty, která je ztotožňována se specifícností média (o sebereflexivním hledání specifícnosti malby¹³⁶ se dočteme v Greenbergově díle *Modernistická malba*). Hodnota umění pak závisí na estetickém soudu, neboli soudu vkusu. Z tohoto hlediska Greenberg komentuje umění konce šedesátých let, kdy se „pokouší opevnit modernistickou estetikou před silicím vlivem Duchampa a nástupem pop-artu, minimalismem a konceptuálním uměním. Podle Greenberga tyto přístupy spojuje odmítání vkusu jako adekvátního základu hodnocení a rozumění umění.“¹³⁷ Greenbergovo ztotožnění estetické hodnoty se specifícností média dle Costella nedokázali ve své teorii překonat ani Fried, ani Krauss. Podobně Costello zmiňuje i snahu de Duvea, který „překračuje anti-estetický postmodernismus či modernistický estetismus, který nabízí Krauss či Fried, přesto ukazuje svou závislost na Greenbergovi tím, že svou vlastní teorii staví na reformulaci

¹³⁴ Costello, D.: Kant podle Greenberga, aneb osud estetiky v současné teorii umění. In: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 6-7/2009. Praha: Akademie výtvarných umění, 2010, str. 62.

¹³⁵ Tamtéž, str. 46.

¹³⁶ O sebereflexivním hledání podstaty malířského umění hovoří také Lyotard, jak jsme již zmínili výše.

¹³⁷ Costello, D.: Kant podle Greenberga, aneb osud estetiky v současné teorii umění. In: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 6-7/2009. Praha: Akademie výtvarných umění, 2010, str. 46.

Kantova výkladu čistých estetických soudů. Je to o to překvapivější, že de Duve Greenbergovu interpretaci Kanta kritizuje¹³⁸.

Greenberg dále nedokázal dostatečně odlišit krásu volnou a krásu vázanou, jak činí Kant. „Kantův výklad *čistého* estetického soudu, tedy soudu o estetickém pocitu vyvolaném ‚volnou‘ (či pojmem neomezovanou) krásou, se Greenberg snaží vztáhnout na umělecká díla a ignoruje tak, jak se od té doby stalo pravidlem, vše, co Kant přímo říká o umění, géniu a estetických ideách.“¹³⁹ V návaznosti na to Costello kritizuje Danta, který tvrdí, že „Kant sám nedostatečně rozlišuje přírodní a uměleckou krásu“¹⁴⁰, když si špatně vykládá Kantovu poznámku o tom, že krásné umění má vypadat jako příroda. Kant „má na mysli, že se umění musí zdát stejně *nezáměrné* jako příroda“¹⁴¹, a nejde tedy o *podobnost*.

Dále Costello Greenbergovi vytýká jeho psychologizující tendence, když směšuje kantovskou „bezzájmovost“ se svým pojetím „estetické distance“¹⁴².

Celkově lze shrnout, že Costello označuje Greenberga jako hlavního viníka, který způsobil, že se kantovská estetika spojuje především s modernismem a její aplikovatelnost na umění po modernismu je často z tohoto důvodu zapovězena. Costello se snaží Kantovu estetiku obhájit a vyzdvihuje některé momenty, které by mohly kantovskou estetiku v současných estetických diskuzích rehabilitovat. Hovoří především o estetických idejích a idejích obecně: „Umělecká díla znázorňují ideje, jež by v jiném případě zůstaly názoru ve smyslové formě nepřístupné, a v tomto procesu ‚rozšiřují‘ danou ideu.“¹⁴³ Costello pak závěrem zdůrazňuje především aplikovatelnost kantovské estetiky na umění po modernismu. „Ve skutečnosti chci hájit – jak jsem učinil jinde – daleko silnější tvrzení, totiž že mnohá, ne-li rovnou všechna umělecká díla, která svět umění, na základě formalistické koncepce estetiky zděděné od Greenberga, prohlašuje za anti-estetická, působí na mysl způsoby, které bychom mohli nazvat estetickými v Kantově smyslu. To platí i o většině konceptuálního umění, třebaže se právě ono zpravidla uvádí jako důkaz omezenosti estetické teorie, je-li vystavena současnému umění.“¹⁴⁴

¹³⁸ Tamtéž, str. 57.

¹³⁹ Tamtéž, str. 53.

¹⁴⁰ Tamtéž, str. 61.

¹⁴¹ Tamtéž, str. 61.

¹⁴² Tamtéž, str. 54.

¹⁴³ Tamtéž, str. 63.

¹⁴⁴ Tamtéž, str. 66.

4.3. Závěr

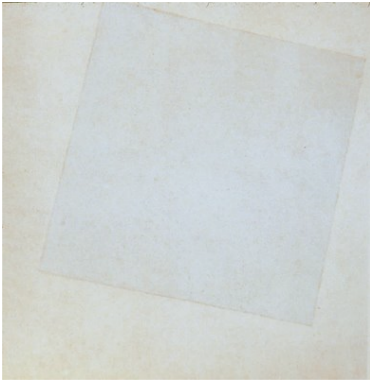
V této práci jsme sledovali pojem vznešeného a jeho aktualitu a rehabilitaci v avantgardní umělecké produkci. Východiskem pro nás bylo pojmání vznešeného v kantovském smyslu. Nejprve jsme vznešeno postavili do kontrastu ke krásnému a následně jsme si specifikovali vznešeno matematické a dynamické. Vyzdvihli jsme také morální cit, který Kant nepředpokládá u všech lidí, a zároveň jsme poukázali na zobrazování idejí, které je pro Kanta nemožné.

V návaznosti na to jsme si představili teze postmoderního filosofa J.-F.Lyotarda, který navazuje na kantovské vznešeno a zároveň pomocí něho charakterizuje postmoderní umění jako odklon od krásna ke vznešenému. Bylo by zajímavé sledovat vývoj pojmu vznešeného až po současné umění, což není v kapacitních možnostech této práce. Snažili jsme se proto především soustředit se na pojmání vznešeného v avantgardním umění, ukázat si na konkrétních uměleckých dílech aplikaci vznešených idejí, kterou postuluje ve svých tezích Lyotard jako charakteristickou pro postmoderní tvorbu. Moderní a postmoderní umělci se snaží zobrazit nezobrazitelné ideje, tedy kantovsky řečeno snaží se překročit hranice obrazotvornosti a smyslově ztvárnit to, čeho obrazotvornost v některých případech není schopná – především při pokusu představit si ideje rozumu. Zprvu tak umělci činí spíše melancholicky, později již novátorsky, experimentálně.

V závěru jsme se pokusili ukázat, že kantovská estetika a kantovské pojmání krásy a vznešena není vyčerpanou kategorií, ale stále aktuálním a otevřeným tématem současných teoretiků umění. Nebylo naším cílem představit celou složitou situaci kantovské estetiky v diskuzích estetiků 20. a 21. století. Spíše bylo naší snahou poukázat na to, že kantovskou estetiku nelze považovat za zastaralou a poplatnou době, což dokazují snahy její aplikace na postmoderní umění (jak jsme uvedli v případě de Duvea, ale především Lyotarda), i neustálá snaha očistit kantovské čtení estetiky od nepatřičných teoretických nánosů (jak jsme viděli u Costella).

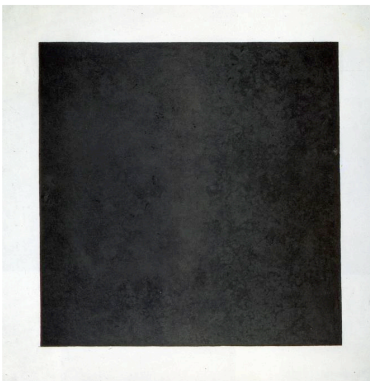
Obrazová příloha

1. Kazimír Malevič, *Bílý čtverec na bílém pozadí*, 1918, olej na plátně.



Zdroj: <http://ografologii.blogspot.com/2008/12/symbolika-barev-v-umeni.html>

2. Kazimír Malevič, *Černý čtverec na bílém pozadí*, 1915, olej na plátně.



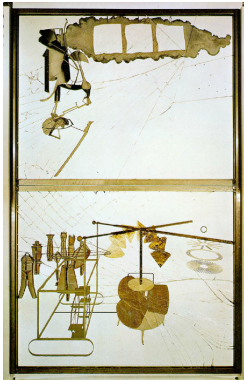
Zdroj: <http://ografologii.blogspot.com/2008/12/symbolika-barev-v-umeni.html>

3. Marcel Duchamp, *Fontána*, 1917, porcelán.



Zdroj: <http://www.beatmuseum.org/duchamp/fountain.html>

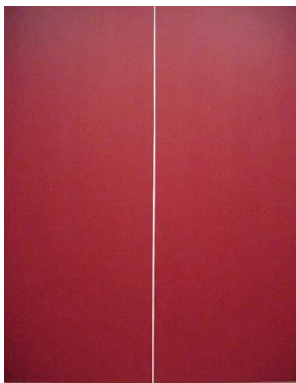
4. Marcel Duchamp, *Velké sklo*, 1915-1923, olej, lak, olovněné fólie, dráty z olova, prach na dvou skleněných tabulích.



Zdroj:

http://www.webgallery.hu.cz/stranky%20s%20fotkama/marcel_duchamp_velke_sklo_The_Large_Glass.htm

5. Barnett Newman, *Be I*, 1970, olej na plátně.



Zdroj:<http://nsm.uh.edu/~dgraur/NewStudents.html>

6. Barnett Newman, *The Wild*, 1950, olej na plátně.



Zdroj:

<http://leslieparke.com/blog/2010/12/different-stripes-frank-stella-agnes-martin-barnett-newman-bridget-riley-ken-noland-gene-davis-morris-louis-and-ellsworth-kelly/>

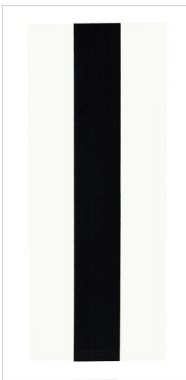
7. Barnett Newman, *Onement I*, 1948, olej na plátně.



Zdroj:

<http://picturespost.blogspot.com/2011/01/worlds-weirdest-paintings-passed-off-as.html>

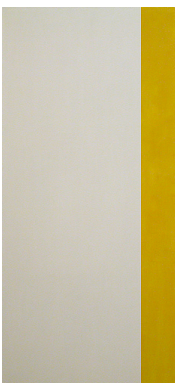
8. Barnett Newman, *Now II*, 1967, olej na plátně.



Zdroj:

<http://www.poster.de/Newman-Barnett/Newman-Barnett-Now-II-1967-3500792.html>

9. Barnett Newman, *Not Over There, Here*, 1962, olej na plátně.



Zdroj: <http://www.flickr.com/photos/lecolibrirouge/3491637933/in/photostream/>

10. Barnett Newman, *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue*, 1969-1970, olej na plátně.



Zdroj: http://artblogbybob.blogspot.com/2009_01_01_archive.html

11. Barnett Newman, *Here II*, 1965, nízkolegovaná ocel.



Zdroj: <http://michaelmichaels.co.nz/pages/minimalism.html>

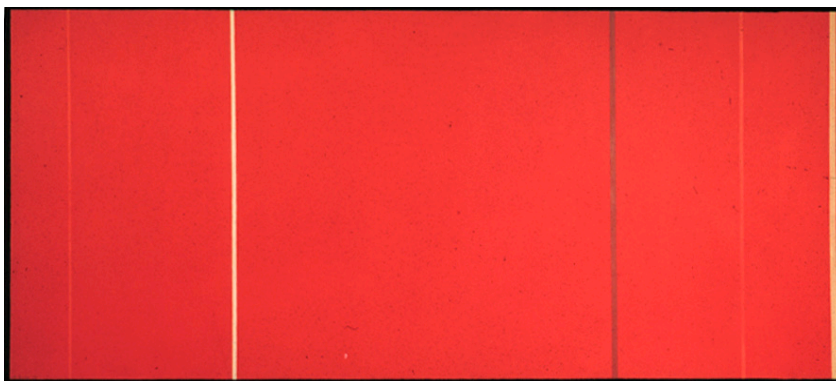
12. Barnett Newman, *Broken Obelisk*, 1963-1969, nízkolegovaná ocel.



Zdroj:

http://www.artnet.com/magazineus/reviews/robinson/robinson4-27-06_detail.asp?picnum=15

13. Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis*, 1950-1951, olej na plátně.



Zdroj:

<http://leslieparke.com/blog/2010/12/different-stripes-frank-stella-agnes-martin-barnett-newman-bridget-riley-ken-noland-gene-davis-morris-louis-and-ellsworth-kelly/>

14. Barnett Newman, *Abraham*, 1949, olej na plátně.



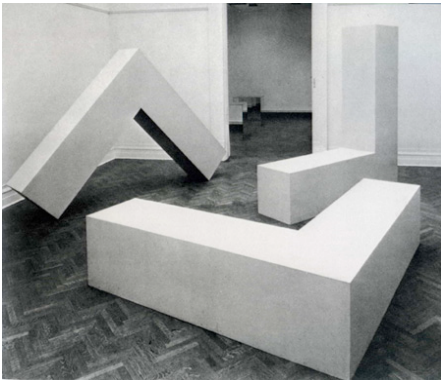
Zdroj: http://balkon.c3.hu/2006/2006_4/12simon.html

15. René Magritte, *Toto není dýmka*, 1929, olej na plátně.



Zdroj: <https://www.msu.edu/course/ams/280/represent.html>

16. Robert Morris, *Untitled (Three L-Beams)*, 1965, aluminium.



Zdroj: <http://search.it.online.fr/covers/?p=2204>

Seznam literatury:

- Bertens, H., Natoli, J.: *Encyklopedie postmodernismu*. Brno: Barrister & Principal, 2005.
- Costello, D.: Kant podle Greenberga, aneb osud estetiky v současné teorii umění. In: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny 6-7/2009*. Praha: Akademie výtvarných umění, 2010.
- Duve, T. de: Kantova „svobodná hra“ ve světle minimálního umění. In: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny 6-7/2009*. Praha: Akademie výtvarných umění, 2010.
- Greenberg, C: Modernistická malba. In: *Před obrazem*. Pospiszyl, Tomáš (Ed.), Praha: OSVU, 1998.
- Kant, I.: *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975.
- Liotard, J. F.: Odpověď na otázku: Co je postmoderno?. In: *O postmodernismu*. Praha: FILOSOFIA, 1993.
- Liotard, J. F.: Okamžik, Newman. In: *Putování a jiné eseje*. Praha: Hermann a synové, 2001.
- Liotard, J. F.: Poznámka o různých významech slůvka „post-“, In: *O postmodernismu*. Praha: FILOSOFIA, 1993.
- Liotard, J. F.: Přepsat modernost. In: *Návrat a jiné eseje*. Praha: Hermann a synové, 2002.
- Liotard, J. F.: Reprezentace, prezentace, reprezentovatelné. In: *Návrat a jiné eseje*. Praha: Hermann a synové, 2002.
- Liotard, J. F.: Vznešené a avantgarda. In: *Putování a jiné eseje*. Praha: Hermann a synové, 2001.
- Pechar, J.: O postmodernismu, smyslu umění a právu na vlastní příběh. In: Lyotard, J. F.: *O postmodernismu*. Praha: FILOSOFIA, 1993.
- Welsch, W: Zrodienie postmodernej filozofie z ducha moderného umenia. In: *Estetické myslenie*. Bratislava: Archa, 1993.

Internetové odkazy:

http://artblogbybob.blogspot.com/2009_01_01_archive.html

http://balkon.c3.hu/2006/2006_4/12simon.html

<http://leslieparke.com/blog/2010/12/different-stripes-frank-stella-agnes-martin-barnett-newman-bridget-riley-ken-noland-gene-davis-morris-louis-and-ellsworth-kelly/>

<http://leslieparke.com/blog/2010/12/different-stripes-frank-stella-agnes-martin-barnett-newman-bridget-riley-ken-noland-gene-davis-morris-louis-and-ellsworth-kelly/>

<http://michaelmichaels.co.nz/pages/minimalism.html>

<http://minimalissimo.com/2010/12/zips/>

<http://nsm.uh.edu/~dgraur/NewStudents.html>

<http://ografologii.blogspot.com/2008/12/symbolika-barev-v-umeni.html>

<http://picturespost.blogspot.com/2011/01/worlds-weirdest-paintings-passed-off-as.html>

<http://search.it.online.fr/covers/?p=2204>

http://www.artnet.com/magazineus/reviews/robinson/robinson4-27-06_detail.asp?picnum=15

<http://www.beatmuseum.org/duchamp/fountain.html>

<http://www.flickr.com/photos/lecolibrirouge/3491637933/in/photostream/>

<http://www.poster.de/Newman-Barnett/Newman-Barnett-Now-II-1967-3500792.html>

http://www.webgallery.hu.cz/stranky%20s%20fotkama/marcel_duchamp_velke_sklo_The_Large_Glass.htm

<https://www.msu.edu/course/ams/280/represent.html>