

“On the Concept of Medium Specificity and the Kantian Interpretation of Conceptual Art”

Abstract

This essay discusses the Kantian interpretation of conceptual art, which emerged recently in debates about the status of conceptual art and other styles of neo-avantgarde art in aesthetics and art theory in the second half of the twentieth century. Its primary focus is the thesis Diarmuid Costello presented in his essay “Greenberg’s Kant and the Fate of Aesthetics in Contemporary Art Theory”. Costello sees the problem of the uncertain aesthetic status of conceptual art and the related divorce between art practice and aesthetic theory as a result of a misinterpretation of Kant made by the influential art critic Clement Greenberg and his concept of medium specificity. The aim of this essay is to show that although Costello is right to see the theory of medium specificity as the main difficulty aesthetic theory has in accepting conceptual art, he is wrong to make Greenberg responsible for this difficulty. The essay seeks to demonstrate that the problem lies instead in the essentialist point of view, beyond the Greenbergian and formalist approaches to art.

Klíčová slova

konceptuální umění – specifčnost média – Diarmuid Costello – Clement Greenberg – Immanuel Kant – formalismus – estetická norma

Keywords

conceptual art – medium specificity – Diarmuid Costello – Immanuel Kant – Clement Greenberg – formalism – aesthetic norm

*Autorka je doktorandkou na Katedře estetiky FF UK v Praze.
michaela.brejcha@gmail.com*

KE KONCEPTU MEDIÁLNÍ SPECIFICITY A KANTOVSKÉ INTEPRETACI KONCEPTUÁLNÍHO UMĚNÍ MICHAELA BREJCHA

Úvod

Tento text vychází z článku Diarmuida Costella „Kant podle Greenberga aneb osud estetiky v současné teorii umění“¹ a bude se zabývat dvěma problémy, které v něm Costello nastínil. Za prvé se jedná o pojem mediální specificity, kterým se autor zabývá v první části článku, a za druhé to bude Costellova interpretace konceptuálního umění založená na pojmech Kantovy *Kritiky soudnosti*, která tvoří vlastní Costellovu teorii konceptuálního umění.

Costellova studie vychází z předpokladu, že za určité potíže s přijetím konceptuálního umění v rámci estetické teorie je zodpovědný koncept mediální specificity, jež do teoretického diskurzu na začátku šedesátých let vnesl americký umělecký kritik Clement Greenberg. Pod tímto konceptem, který normativně určoval základní vlastnosti konstitutivní pro jednotlivé druhy umění a jímž Greenberg údajně navazoval na Kanta, nebylo pro konceptuální umění místo. Greenbergův kantovský přístup, v němž hrál koncept mediální specificity ústřední roli, měl spolu s Greenbergovým enormním vlivem ve světě umění zásadně předurčit dialog mezi zastánci nejnovějších uměleckých tendencí šedesátých a sedmdesátých let a estetickou teorií a nastolit mezi nimi antagonistický vztah:

Za obecně rozšířené přehlížení estetiky
v postmoderní teorii umění může

¹ Diarmuid COSTELLO, „Kant podle Greenberga aneb osud estetiky v současné teorii umění“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2009, č. 6–7, s. 44–67. Článek byl součástí samostatného čísla tohoto časopisu věnovaného právě problematice reflexe konceptuálního umění v estetice.

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.²

Svět umění se měl díky Greenbergovi rozdělit na dvě části – na jedné straně se nacházeli ti teoretici, kteří bránili modernistickou estetiku i koncept mediální specificity a stavěli se proti konceptuálnímu umění (Clement Greenberg, Michael Fried), na straně druhé se ocitli ti, kteří toto umění i jiné progresivní směry obhajovali, a proto museli odmítnout tradiční estetické kategorie i Kantovu estetiku (Rosalind Krauss, Arthur Danto). Podobná atmosféra nastala také v rámci samotné estetické teorie – esteticci bránící nové umělecké směry museli rozšiřovat estetickou teorii nad rámec tradičních estetických pojmů, a dostali se tak do konfrontace s těmi, kteří trvali na tradici a nebyli ochotni nové tendence přijmout, což vyústilo v to, co bylo později nazváno „Spor o estetickou podstatu umění“.³

Costello se ve svém textu pokusil obě strany konfliktu usmířit. Tím, že poukázal na problematičnost konceptu mediální specificity, odstranil bariéry bránící přijetí konceptuálního umění pod rámec estetické teorie a poté na těchto přestavěných základech navrhl vlastní definici konceptuálního umění, postavenou na estetické teorii vycházející z Kantovy *Kritiky soudnosti*.

Snaha definovat konceptuální umění v estetických kategoriích, kterou v Costellově textu sledujeme, není ničím zcela ojedinělým.⁴ Jak již ale bylo řečeno, Costello mezi podobnými pokusy vybočuje, a to především tím, že jako příčinu celého konfliktu identifikuje právě Greenbergův koncept mediální specificity, který

² *Ibid.*, s. 46.

³ Viz Bohdan DZIEMIDOK, „Spor o estetickou podstatu umění“, in: Tomáš KULKA – Denis CIPORANOV (eds.), *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Červený Kostelec: Mervart 2010, s. 303–325.

⁴ Viz např. Roger SEAMON, „The Conceptual Dimension in Art and the Modern Theory of Artistic Value“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 59, 2001, č. 2, s. 139–151, nebo Thierry DE DUVE, „Kantova ‚svobodná hra‘ ve světle minimálního umění“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2009, č. 6–7, s. 28–43.

vychází z Greenbergova přesvědčení o propojenosti jednotlivých uměleckých druhů s jednotlivými smysly. Podle Greenberga je pro malířství určujícím smyslem zrak a konstitutivní vlastností uměleckých děl se stává *plošnost*. To ale dle Costella vede k tomu, že se díky Greenbergovi malířství zaměřuje výlučně na percepční složky a nedokáže si poradit s tím, co je konceptuální či kognitivní:

Že se o konceptuálním umění tak
jednohlasně tvrdí, že je anti-estetické,
pouze ukazuje, s jakou rychlostí se
estetická dimenze ztotožnila s afektivní
reakcí na vizuální vlastnosti, *izolované*
od idejí, jež tyto vlastnosti mají
zprostředkovat.⁵

Tento Greenbergem způsobený rozkol má dle Costella příčinu v Greenbergově chybné interpretaci Kanta. Greenberg podle něj nesprávně vztáhl Kantovy závěry týkající se volné (přírodní) krásy na Kantovu teorii umění, aniž by reflektoval, že na umění se v kantovském smyslu vztahuje koncept krásy vázané.⁶

V přímém protikladu k čistě formalistické interpretaci Kanta tedy Costello navrhuje vlastní pojetí, v němž poukazuje na reflexivnost estetického soudu i na Kantův pojem „estetická idea“. Kantovu teorii umění definuje v pojmech kognitivního (nikoliv pouze smyslového) přístupu k vizuálnímu umění, čímž deklaruje její použitelnost i pro konceptuální a jiné směry současného umění, které tak již nemusejí být chápány jako směry nacházející se v rozporu s estetickou teorií.

⁵ *Ibid.*, s. 66.

⁶ Immanuel KANT, *Kritika soudnosti*, Praha: Odeon 1975, s. 69. „Jsou dva druhy krásy: volná krása (*pulchritudo vaga*) nebo pouze fundovaná krása (*pulchritudo adhaerens*). První nepředpokládá pojem o tom, čím má předmět být; druhá předpokládá takový pojem a dokonalost předmětu podle tohoto pojmu. První znamená (nezávisle existující) krásu té nebo oné věci; druhá, jakožto závislá na pojmu (podmíněná krása), je připisována objektům, které jsou podřízeny pojmu zvláštního účelu,“ tvrdí Kant, přičemž za volnou krásu považuje krásu přírody, ornamentiku či instrumentální hudbu, krásu vázanou vztahuje na krásu člověka či architekturu. I když v této souvislosti přímo nehovoří o umění, Costello dedukuje, že právě tento koncept fundované krásy, která se neváže na čisté pojmy vkusu, na něj lze aplikovat bez potíží.

V první části tohoto textu bych se ráda zaměřila na samotný koncept mediální specificity. Pokusím se shrnout některé základní texty, které tento koncept definují, a zaměřím se také na přístup samotného Costella. I když s Costellem nelze zcela souhlasit, když za výlučného viníka celého sporu označuje Greenberga a pomíjí tak některé historické a teoretické souvislosti, jež za Greenbergovými závěry stojí,⁷ v rozkrývání bezprostředních příčin problémů spojených s konceptuálním uměním a upozorněním na koncept mediální specificity míří zcela správně. Pokud určíme nějaký soubor nutných a postačujících podmínek jako nezbytný pro definici média, a příslušnost k médiu definujeme jako základ estetické teorie, nebude možné přijmout konceptuální umění pod křídla této teorie, protože tím, že výrazové prostředky jednotlivých médií kombinuje, porušuje jejich konstitutivní podmínky.

Dále bych se chtěla ve stručnosti věnovat Costellově interpretaci Kanta a chtěla bych ukázat, že i přesto, že původní Costellovo východisko bylo správné, interpretace konceptuálního umění v kategoriích Kantovy estetiky není v tomto ohledu zcela přesná. I když totiž s odvoláním na Kantovu teorii připustíme, že estetické entity nepostrádají jisté konceptuální a kognitivní aspekty,

⁷ Za Greenbergovými závěry, dle mého názoru, stojí širší teorie esencialismu, která dominovala v západní filozofii až přibližně do konce padesátých let dvacátého století. Podle tohoto přístupu bylo nutné jednotlivé jevy odlišit na základě souboru nutných a postačujících podmínek, čili na základě výstupu jistých pevně daných vlastností, které se nesmí měnit, což ovšem teoreticky zamezuje jakémukoliv vývoji. Vztaheno na estetické jevy, esenciální přístup tímto způsobem 1) rozlišuje umění jako celek od jiných oblastí, jako je např. věda, a 2) odlišuje jednotlivé umělecké druhy, například malířství od hudby či literatury apod. Ohledně esencialismu se ve druhé polovině dvacátého století v rámci estetiky vedla intenzivní debata (viz např. základní antiesencialistický text Morrise WEITZe „Role teorie v estetice“, in: KULKA – CIPORANOV, *Co je umění?*, s. 51–64, nebo text Maurice MANDELBAUMA „Rodové podobnosti a zobecňování v umění“, in: KULKA – CIPORANOV, *Co je umění?*, s. 65–88), a alespoň u některých estetiků byla pociťována nutnost toto rigidní teoretické paradigma nějakým způsobem překročit. Diskuze se ovšem většinou týkala esenciální povahy umění jako takového, esenciální povaha jednotlivých uměleckých druhů již byla reflektována méně, přitom právě rozpoznání esencialismu v pozadí debaty ohledně statusu konceptuálního umění je, domnívám se, naprosto zásadní. Greenbergův koncept mediální specificity lze nahlížet jen jako velmi vyhocený důsledek tohoto teoretického přístupu. Costello, ač zcela správně upozornil na to, že pokud chceme definovat konceptuální umění v estetických pojmech, musíme Greenbergův úzký pohled opustit, nezohlednil dle mého názoru dostatečně některé širší souvislosti, jež za konceptem mediální specificity stojí. Jeho označení Greenberga za původce veškerého odmítnutí estetické teorie ve druhé polovině dvacátého století je příliš konkrétní – do důsledků vzato totiž esencialistické uvažování, jež Greenberga dalekosáhle předcházelo, k jeho konceptu mediální specificity zcela přirozeně vede.

neříkáme tím o nic víc než to, že konceptuální umění může být uměním ze stejných důvodů jako literatura, poezie nebo realistická či alegorická malba.

Na tento svůj argument se podrobněji zaměřím ve druhé části tohoto textu. Pokusím se ukázat, že v rámci formalistického hnutí, jehož pozdními proponenty jsou Greenberg a Fried, došlo od dob jeho vzniku na počátku dvacátého století k určitému významovému posunu, který vyostřil původní formalistickou distinkci mezi vnitřními a vnějšími vlastnostmi díla do distinkce perceptuální/konceptuální, jíž podlehl nejen Greenberg, ale i další aktéři sporu o konceptuální umění. V některých ohledech ovšem tato problematická distinkce neminula ani samotného Costella, což se ukazuje právě na jeho zdůvodnění rehabilitace Kantovy teorie. Původní formalistické myšlenky totiž v relevantních ohledech nebyly tak radikální jako pojetí, které propagoval Greenberg a jímž byl do jisté míry ovlivněn i Costello. Na závěr si dovoluji navrhnout stanovisko, jež je, dle mého názoru, pro vysvětlení estetického charakteru konceptuálního umění přesnější než kantovský přístup, a při této příležitosti představím pojem „estetická norma“ Jana Mukařovského.

I.

Mediální specifita

Při definici konceptu mediální specifity se Costello odvolává na Greenbergův esej „Modernistická malba“ z roku 1960.⁸ Greenberg zde tvrdí, že každý umělecký druh má své specifické médium, čili nějakou specifickou vlastnost nebo soubor vlastností, jimiž se umělecké druhy navzájem odlišují. Jak již bylo řečeno, v malířství se touto základní vlastností stává plošnost:

Je to právě plošnost, která je výlučná
jen v malířském umění [...] Protože
plošnost byla jedinou podmínkou,
o kterou se malba nedělila s žádným jiným

⁸ Clement GREENBERG, „Modernistická malba“, in: Tomáš POSPISZYL (ed.), *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*, Praha: OSVU 1998, s. 35–46.

uměním, modernistická malba se na nic
nesoustředila tak, jako právě na ni.⁹

Greenberg v této souvislosti odkazuje na Kanta a vysvětluje, že koncept mediální specifity vychází z údajného Kantova konceptu „sebekritiky“ disciplíny:

Ztotožňuji modernismus s mohutnou,
téměř rozjitřenou sebekritickou tendencí,
která začíná u filosofa Kanta. [...] Základ
modernismu, alespoň jak to já chápu,
spočívá v užití charakteristických metod
dané disciplíny ke kritice disciplíny
samotné.¹⁰

Kořeny myšlenky ztotožnění specifčnosti média s estetickou hodnotou se Costello snaží vystopovat v jiném Greenbergově textu, ve stati „Za novějšího Láokoónta“.¹¹ Všimá si, že za Greenbergovou tezí o výlučnosti uměleckých médií či druhů stojí Greenbergovo přesvědčení o propojenosti jednotlivých uměleckých druhů s jednotlivými smysly:

Snaha (propojit jednotlivé umělecké druhy
prostřednictvím jednotlivých smyslů)
bude charakterizovat Greenbergovy úvahy
o modernismu během celé jeho kariéry
a pod jejím vlivem bude nucen rozumět
vnímání uměleckých děl prostřednictvím
jednotlivých smyslových vstupů.¹²

Toto úsilí se ale Costellovi jeví jako naprosto liché; estetický prožitek jakéhokoliv uměleckého díla neprobíhá pouze jedním smyslem či jejich „sdužením“, ale zakládá se v kantovské „původní jednotě

⁹ *Ibid.*, s. 37.

¹⁰ *Ibid.*, s. 35.

¹¹ Clement GREENBERG, „Towards a Newer Laocoön“, *west.slcschools.org*, <http://west.slcschools.org/academics/visual-arts/documents/Laocoon.pdf> (cit. 10. 5. 2014).

¹² COSTELLO, „Kant podle Greenberga“, s. 55.

smyslovosti, na které spočívá“.¹³ Umění nelze dle Costella greenbergovským způsobem porcovat:

Skutečnost, že se jednotlivá umění dala shodou okolností za vlády Greenberga jako kritika takto rozlišit, ještě neznamená, že takové dělení je nutnou podmínkou identity umění – a to ani dobrého umění.¹⁴

Jak Costello ukazuje, na Greenberga v roce 1967 navazuje Michael Fried, který je již zcela poplatný přesvědčení, „že nutnou podmínkou estetické kvality v umění je specifická média“.¹⁵ Fried v textu „Umění a objektovost“¹⁶ pochybuje o uměleckém statusu minimalismu na základě jeho údajné fúze dvou uměleckých druhů – malířství a divadla. Minimalistická instalace, která není nijak vydělena z prostoru, v němž je prezentována, se podle Frieda stává „divadelní“, protože ke svému dokončení nutně potřebuje obecenstvo. Minimalistické dílo tudíž nemůže být dokončeným uměleckým dílem, ale je „situací“, která sestává z daného objektu v konkrétním architektonickém umístění a diváka. Pojmy estetické hodnoty a kvality lze ale dle Frieda uplatnit pouze v souvislosti s díly, jejichž zařazení není nijak kontaminováno příměsí z více uměleckých druhů. Jinými slovy – každé skutečné umělecké dílo musí být čisté či čistě zařaditelné do jedné z daných druhových kategorií a jednotlivé umělecké druhy nesmějí překračovat své hranice.

Vizuální umění se podle Costella greenbergovskou optikou konceptu mediální specifity stává synonymem jakési vizuální podívané či smyslového potěšení bez vnějších referencí, z nějž jsou vyloučeny jakékoliv konceptuální či kognitivní složky. A v tom samém duchu se má prostřednictvím tohoto zploštělého přístupu nést i vymezení samotné estetické

¹³ *Ibid.*, s. 56.

¹⁴ *Ibid.*, s. 56.

¹⁵ *Ibid.*, s. 50.

¹⁶ Michael FRIED, „Umění a objektovost“, in: POSPISZYL, *Před obrazem*, s. 47–76.

teorie nebo toho, co je estetické. Díky odmítnutí kognitivních složek jako relevantních pro vizuální umění, na kterém měla údajně být estetická teorie založena, tak byla zavržena „estetika“ jako taková, a jelikož Greenberg explicitně navazoval na Kanta, ze smysluplného diskurzu o umění byl vyloučen i on, bez jakékoliv vůle k přezkoumání toho, zda je tato diskvalifikace oprávněná.

Dle Costella se však toto zamítnutí Kanta zakládá na interpretačním omylu, jež způsobil právě Clement Greenberg:

Jestliže je Greenbergovo tvrzení
o kantovském původu modernismu
nepodložené, pak teorie umění
odmítla potenciál Kantovy estetiky pro
životaschopnou rozpravu o umění po
modernismu kvůli chybě v interpretaci.¹⁷

Z toho plyne, že díky tomu, že se Costellovi podařilo dokázat, že (chybná) myšlenka „ztotožnění specifických médií s estetickou hodnotou“ nepochází od Kanta, ale od samotného Greenberga, může být kantovská estetika rehabilitována, protože ve skutečnosti s konceptuálním uměním ani dalšími spornými uměleckými tendencemi není v žádném protikladu.

Návrat ke Kantově estetice

Samotná Costellova interpretace konceptuálního umění je založena na některých pojmech vycházejících z Kantovy *Kritiky soudnosti*. Na konceptuální umění lze dle Costella bez obtíží aplikovat například Kantovy pojmy „estetická idea“ či „estetický soud“. Pokud totiž umělecká díla chápeme v původním Kantově smyslu jako objekty vyjadřující ideje ve smyslové formě, které podněcují obrazotvornost, zbavujeme se tím úzkého Greenbergova čtení, které ve vizuálním uměleckém díle spatřuje pouhý smyslový počitek nepřesahující oblast zraku.

¹⁷ COSTELLO, „Kant podle Greenberga“, s. 57.

Právě zde dle Costella tkví jeden z Greenbergových ústředních interpretačních omylů – Greenberg na umění aplikoval Kantův pojem „smyslového estetického soudu“, nikoliv adekvátní pojem „estetického soudu reflektujícího (tj. soudu vkusu)“:

Právě proto Greenberg směšuje soudy vkusu ve vlastním slova smyslu s tím, co by Kant nejspíš souhlasně považoval za estetické soudy, avšak *smyslové*, nikoliv *reflektující*. Takové [smyslové] soudy jsou tedy založené, podobně jako soudy vkusu, v pocitu, i když oproti soudům vkusu, v pocitu vyvolaném objekty kauzálně působícími na smyslové orgány, čili v něčem, co bychom mohli nazvat „počítkem“, a nikoliv v reflexi toho, co by Kant nazval předmětem či „subjektivní účelností“ percepční konfigurace nebo její „finalitou“ pro poznání obecně – tj. její schopností zaujmout naše poznávací mohutnosti (optimálně) oživujícím způsobem.**18**

Rozsah Kantovy estetiky tak má být daleko širší, než jak nám vnukl Clement Greenberg. Vizualní umění ani jeho recepcce nejsou pouhým smyslovým zapojením oka, ale „kognitivním stavem“ či „kognitivní hrou“, ve které přicházejí ke slovu všechny složky mysli:

Ve skutečnosti chci hájit 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.**19**

18 *Ibid.*, s. 55.

19 *Ibid.*, s. 66.

I když se návrat ke Kantovi a rozkrytí Greenbergova interpretačního omylu může jevit jako adekvátní vyřešení problému a celou debatu bychom mohli v tuto chvíli uzavřít, ráda bych ukázala, že na základní otázku, tj. zdali může být konceptuální umění v souladu s estetickou teorií, Costello neodpověděl zcela přesně. Costellovův kantovský přístup totiž, dle mého názoru, neposkytuje adekvátní teoretický rámec, na základě kterého bychom dokázali odlišit konceptuální umění od zavedených uměleckých druhů či žánrů využívajících denotativní symboly,²⁰ například od tradičních forem literatury, jako je román, povídka či báseň. Než se ovšem pokusím navrhnout vhodnější hledisko, všimněme si, že Costellem nastíněné úvahy oživují klasický problém formy versus obsahu, vnitřního versus vnějšího či perceptuálního versus konceptuálního, řečeno v terminologii anglo-americké estetiky. V následující části tohoto textu, kterou lze také částečně chápat jako kritickou analýzu Costellovy studie, bych se chtěla na tyto distinkce podrobněji zaměřit a uvést je do některých historických souvislostí.

II.

Distinkce

Vztahem mezi vnitřními a vnějšími vlastnostmi se ve dvacátých a třicátých letech dvacátého století zabývali ruští formalisté. Lze říci, že samotná definice formalismu na této distinkci stojí. Ruští formalisté, kteří se primárně zaměřovali na literaturu, se pokoušeli oprostit interpretaci uměleckého díla od vnějších, především historizujících vlivů a snažili se zaměřit přímo na objekt samotný. Umělecké dílo podle nich nemělo být vysvětlováno na základě historických či biografických souvislostí – jeho správná interpretace měla být nezávislá na okolnostech jeho vzniku. Formalisté se tedy

²⁰ Pojem „denotativní symbol“ je v tomto textu používán v souladu s teorií denotace Nelsona Goodmana, představenou v knize *Jazyky umění*. Viz Nelson GOODMAN, *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*, Praha: Academia 2007, s. 21–23. Denotace je pro Goodmana základním modelem symbolizace, jedná se o nejobecnější způsob reference, který je zcela arbitrární: „Má-li obraz nějaký objekt zobrazovat, musí jej označovat, zastupovat, odkazovat k němu, a žádná míra podobnosti nestačí pro ustavení požadovaného vztahu reference. [...] Obraz, který zobrazuje – stejně jako text, který popisuje – k danému objektu odkazuje, přesněji řečeno jej *denotuje*.“ *Ibid.*, s. 22.

zaměřovali na „dílo samo“, jeho vlastnosti, vnitřní vztahy, zkráceně řečeno na jeho (literární) formu.**21**

Například přední ruský formalista Viktor Šklovskij rozlišoval mezi „fabulí“ a „syžetem“, přičemž termín „fabule“ označoval běh událostí v běžném životě, zatímco pojem „syžet“ se vztahoval ke specifickému uspořádání událostí v literárním díle.**22** Syžet díla odpovídal jeho formě, která byla pro umělecké dílo určující:

Literární dílo jest čistá forma, není to věc,
není to materiál, ale poměr materiálů.

Jako žádný poměr nemá ani tento poměr
rozměrů. Proto je měřítko díla, aritmetická
hodnota jeho čitatele a jmenovatele, věcí
lhostejnou, důležitý je jen jejich poměr.**23**

Zakladatelé anglo-amerického formalismu Clive Bell a Roger Fry, kteří se přibližně ve stejném období zaměřovali na výtvarné umění, ztotožnili formu výtvarného díla s vlastnostmi, jako jsou „linie a barva, jejich vztah, kvantita a kvalita“**24** či „design a strukturální harmonie“,**25** a jako neestetické odsoudili veškeré vlastnosti odkazující mimo dílo. V podobném formalistickém duchu o několik desítek let později Greenberg vyhlásil jako vlastnost konstitutivní pro obrazy plošnost, čili aspekt, jenž je zcela nezávislý na jakémkoliv obsahu, a stanovil dogma mediální specifičnosti, na což navázal Michael Fried. Formalistická distinkce mezi formou a obsahem tím získala poněkud radikálnější háv – protože jako irelevantní byly označeny nejen historické okolnosti vzniku díla, ale i samotný akt denotace – a vizuální umělecké dílo bylo, alespoň v teorii, zredukováno na čistě percepční objekt bez vnějších referencí.

21 Podrobně o vývoji ruského formalismu viz Peter STEINER, *Ruský formalismus. Metaestetika*, Brno: Host 2011.

22 Viktor ŠKLOVSKIJ, *Teorie prózy*, Praha: Akropolis 2003, s. 202.

23 *Ibid.*, s. 225.

24 Clive BELL, *Art* (1913), *Project Gutenberg*, http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=1506085 (cit. 10. 5. 2014).

25 Roger FRY, *Vision and Design*, Londýn: Chatto & Windus 1920, http://archive.org/stream/visionanddesign002535mbp/visionanddesign002535mbp_djvu.txt (cit. 10. 5. 2014).

Teoretická distinkce mezi konceptuálním a perceptuálním se ještě vyostřila v souvislosti s nástupem amerického konceptuálního umění. Konceptuální umělci, kteří otevřeně reagovali na greenbergovský formalismus, převrátili Greenbergovy teze naruby a začali tvrdit, že umělecké dílo není percepčním objektem, ale ideou, která ani nemusí být jakkoliv fyzicky ztvárněna. Umění není množinou percepčních objektů, ale jakousi „myšlenkovou aktivitou“, která nemá nic společného s „estetikou“ či vkusem. V tomto smyslu v pamfletu „Umění následuje filosofii I–III“**26** v roce 1969 Joseph Kosuth ztotožňuje umění s filosofií a píše:

Věc tkví v tom, že estetika, jak jsme již podotkli, je konceptuálně ve vztahu k umění bezvýznamná. Jakákoliv fyzická věc se tudíž může stát uměleckým předmětem, tzn. může působit vkusně, esteticky, líbivě apod. To však nemá žádný vliv na aplikaci tohoto předmětu v kontextu umění, tj. na jeho funkci v uměleckém kontextu.**27**

Nebo jinde:

Součástí umělcových záměrů jsou jeho ideje a nové umění je na řeči neméně závislé než třeba filosofie nebo věda. Přesun od perceptualismu ke konceptualismu je přesunem od fyzického k mentálnímu. A tam, kde divák nemá intelektuální zájem, vyžaduje fyzický (pohled nebo dotyk).**28**

26 Joseph KOSUTH, „Umění následuje filozofii I–III“, in: Karel SRP (ed.), *Minimal & Earth & Concept Art*, Praha: JazzPetit 1982, s. 270–302.

27 *Ibid.*, s. 279.

28 Arthur ROSE, „Čtyři rozhovory“, in: SRP, *Minimal & Earth*, s. 268.

Potud se tedy může zdát správný Costellův závěr, že za rozkol mezi tím, co nazývá postmoderním uměním a estetikou, je na vině Greenbergův formalismus. Jeho rehabilitace Kantovy teorie z tohoto hlediska skutečně přináší hledané rozřešení – pokud i konceptuální entity mohou spadat pod rámec estetické teorie, neměli bychom mít s určitým estetického statusu konceptuálního umění problém. Potíž ale spočívá v tom, že tímto jsme se nedostali nikam dál než k tvrzení, že estetická teorie si dokáže poradit s denotací. Ovšem to, že formální estetická struktura může pracovat s pojmy a jimi vyvolanými představami, věděli již ruští formalisté, jejichž primárními objekty výzkumu byly jazyk a literatura. To, co se snažili z literárních děl odstranit, nebyl obsah díla, tj. jeho primární reference, ale složky, jež k jeho primární formálně-obsahové struktuře nepatří, jako je např. historie jeho vzniku nebo nálada vnímatele. Ačkoliv je tedy v souvislosti s Kantem a uměleckými díly možné hovořit o „objektech vyjadřujících ideje ve smyslové formě“ či o „kognitivní hře“, estetický status konceptuálního umění to nevysvětluje o nic více než estetický status literatury, poezie či imitativní malby. Costello, zdá se, sám zůstal částečně lapen v pasti vyhrocené dichotomie perceptuální/konceptuální a jeho kantovská interpretace konceptuálního umění nám neřekla nic víc než to, že i denotativní symboly mohou být estetické.²⁹

V tomto smyslu lze říci, že jakékoliv dílo, ať již využívá denotativní symboly či nikoliv, disponuje nějakou formou, a že díla jednotlivých žánrů či stylů lze na základě této formy vzájemně rozlišit. Povídka má jinou formu než báseň, která se zase liší od realistické malby. Tato forma, abychom se k ní mohli vyjádřit, musí mít v konečném důsledku percepční charakter, tzn. musí být nějakým způsobem vnímatelná (pokud za plnohodnotné umělecké médium nepovažujeme telepatii). Jinými slovy – i to nejminimalističtější konceptuální dílo si musíme *přečíst* nebo *poslechnout*. Radikální úvahy konceptuálních umělců o nehmotné povaze umění tak v tomto světle vypadají jako utopie – stejně jako nemůže existovat forma bez obsahu (tj. umělecké dílo bez reference), nemůže existovat ani obsah bez formy (tj. umělecké dílo bez své manifestace).

²⁹ Odlišení vnitřních a vnějších vlastností samozřejmě není vždy zcela jednoduché ani jednoznačné. Důležité ale je, že neexistuje principiální nutnost redukovat formu na perceptuální složky bez přihlídnutí k denotaci, jak činí Greenberg i Costello.

Existence formální percepční³⁰ struktury není s konceptuálním uměním v rozporu, forma díla pouze určuje, v jakém poměru či vztahu pojmy či jiné symboly a jimi reprezentované skutečnosti stojí. Připomeňme v této souvislosti, že „literární dílo jest čistá forma, není to věc, není to materiál, ale poměr materiálů“.³¹ Než se však dostaneme k tomu, v čem spočívá forma specifická pro konceptuální umění, ráda bych představila pojem estetická norma, který koncept formy určitým způsobem přesahuje a vylepšuje.

Estetická norma

Naznačili jsme, že konceptuální umění disponuje nějakou uměleckou formou, která jej definuje jako specifický umělecký druh. Použit v tomto kontextu pojem „formy“ se ovšem může jevit jako zavádějící. Tento pojem je jednak historicky zatížen určitými konotacemi, které evokují nějakou specifickou, pevně danou strukturu, jež se nemění, a za druhé, obráceně řečeno, konceptuální umění je žánrem natolik rozmanitým a nesourodým, využívajícím nejrůznější materiály od jazyka až po fotografii, že mluvit v této souvislosti o „formě“ odporuje naší představě o tom, co to forma je. Běžné intuici se možná lépe přiblížíme, pokud budeme namísto formy hovořit o určitých tvůrčích principech či pravidlech, jimiž se konceptuální umění řídí. Jako velice vhodný se v této souvislosti jeví pojem *estetická norma*, který ve třicátých letech dvacátého století definoval estetik Jan Mukařovský.³²

Estetická norma je podle něj souborem tvůrčích pravidel či určitých tvárných principů, které převádějí libovolný materiál do výsledného uměleckého díla. Je určitým „energetickým regulujícím principem“,³³ který „dává pocítit svou přítomnost jednajícímu individu jako omezení volnosti jeho akce; pro individuum, které hodnotí,

³⁰ S použitím tohoto výrazu v nejširším možném slova smyslu – tzn. „percepční“ znamená „vnímatelný“.

³¹ MUKAŘOVSKÝ, „Estetická norma“, s. 94.

³² ŠKLOVSKIJ, *Teorie prózy*, s. 225.

³³ Jan MUKAŘOVSKÝ, „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“, in: *Studie z estetiky*, Praha: Odeon 1971, s. 7–65; *idem*, „Estetická norma“, in: *Studie z estetiky*, s. 94–100; *idem*, „Problémy estetické normy“, in: *Cestami poetiky a estetiky*, Praha: Československý spisovatel 1971, s. 35–48.

je silou řídící jeho úsudek“.³⁴ Tato imanentní síla je regulativem *estetické funkce*, jejímž cílem je soustředit pozornost na samotný objekt a která určuje smysl a účel objektu, jehož se chopila. Estetická funkce může cokoliv, i mimoumělecký objekt (např. nějakou přírodninu) proměnit v předmět estetického vnímání; estetická norma určuje, jakým způsobem a podle jakých pravidel je to uděláno.

Pojem normy je neoddělitelný od pojmu funkce, jejíž realizaci norma uskutečňuje. Ježto taková realizace předpokládá činnost směřující k jistému cíli, je třeba připustit, že omezení, kterým je tato činnost organizována, má samo o sobě povahu energie.³⁵

Koncept estetické normy určitým způsobem překračuje pojem formy; jestliže forma odkazuje k výsledku určité činnosti a jeho vlastnostem, norma určuje samotná pravidla, jak se k tomuto výsledku dospělo. Na rozdíl od formy se pojem normy zaměřuje také na hledisko vnímatele, který prostřednictvím určitých zavedených vzorců vnímá a posuzuje umělecké dílo. Jestliže tedy „forma“ definuje pouze umělecký objekt, „norma“ předurčuje nejen „formu“ objektu, ale také hledisko tvůrce, který se touto normou řídí, i hledisko vnímatele, který prostřednictvím normy hodnotí.

Estetická funkce i norma jsou dány sociálním kontextem a praxí a mohou se vyvíjet a měnit, nejedná se o žádný pevně daný soubor pravidel, jež by platila jednou provždy. Pokud bychom tedy dokázali konceptuální umění vysvětlit v termínech estetické funkce a nějaké nově vzniklé estetické normy, neměli bychom mít s jeho estetickým statutem žádný problém. Nesmíme zapomínat, že v tuto chvíli je naprosto nepodstatné, jestli konceptuální umění používá slova či cokoliv jiného, např. nalezené objekty. I pojmy mohou samozřejmě být, pokud jsou zkomponovány v rámci nějaké

³⁴ *Ibid.*, s. 94.

³⁵ *Ibid.*

estetické normy, nositeli estetické funkce, a nositelem estetické funkce se může stát i nalezený objekt, pokud se stal součástí nějaké kompozice určené estetickou normou. Jde pouze o to zjistit, jestli konceptuální dílo tvoří samostatný celek, jehož cílem je soustředit pozornost na vlastní strukturu a vnitřní vztahy, a jestli v rámci konceptuálních děl existuje nějaká norma, normy, či kompoziční principy, které jim zaručí identitu napříč uměleckým druhem.

Dovolím si navrhnout pracovní definici, že základními estetickými normami či kompozičními principy, jimiž se tvorba konceptuálních děl řídí, jsou seriální kompozice (serialita), kontextuální kompozice (kontextualita), či lineární kompozice (linearita), nebo nějaká jejich kombinace. Seriální kompozice pro díla, jako jsou např. On Kawarovy *Day Paintings* či Kosuthovy *One and Three Chairs*, kontextuální kompozice pro všechna díla, v nichž hraje konstitutivní roli kontext (ať již hmotný či nehmotný), jako např. Duchampova *Fontána* či Manzoniho *Merda d'artista*, a lineární kompozice pro díla, jako je *Line in Tula Desert* Waltera de Marii. Tento výčet nejspíš není vyčerpávající a není v možnostech tohoto textu se těmito normami podrobněji zabývat. Konceptuální umění je ze své podstaty intermediální (není mediálně specifické), nezávislé na zaběhlých normách (rám, podstavec, určitá kompozice atd.) zavedených uměleckých druhů (malířství, hudba, literatura atd.), a jeho hranice nejsou ostré. To, že se řídí nějakými tvůrčími pravidly, ať již jsou to ta výše navržená či nikoliv, lze považovat za vysoce pravděpodobné.

Jakkoliv se to může zdát zvláštní, estetická funkce konceptuálního umění funguje stejně, jako je tomu u jiných žánrů – pozornost je zaměřena na objekt, jeho strukturu a vnitřní vztahy.

Závěr

Tématem tohoto textu byl koncept mediální specifity a kantovská interpretace konceptuálního umění, které v textu „Kant podle Greenberga aneb osud estetiky v současné teorii umění“ představil Diarmuid Costello. Nejprve jsme viděli, že prostřednictvím konceptu mediální specifity, jež do diskursu teorie umění v šedesátých letech dvacátého století zavedl Clement Greenberg, nebylo možné definovat konceptuální umění v pojmech estetické teorie.

Při rozkrývání příčin tohoto stavu se Costello zaměřil na Greenbergovu interpretaci Kanta a ukázal, že zde došlo k interpretační chybě. Až potud jsme seznali Costellovu analýzu jako správnou.

Do jisté míry jsme také souhlasili s dalším Costellovým závěrem, že pokud umělecká díla chápeme jako kantovské „objekty vyjadřující ideje ve smyslové formě“, neměl by existovat problém se zařazením konceptuálního umění pod křídla (Kantovy) estetické teorie. Tento závěr se ale pro samotnou definici konceptuálního umění ukázal jako příliš obecný. Jako definitivní závěr nebylo možné uznat skutečnost, že konceptuální umění má být přijato pod rámeček estetické teorie pouze s tím odůvodněním, že „je estetické i přesto, že je denotativní“. To nás zavedlo k distinkci mezi perceptuálním a konceptuálním, a viděli jsme, že i když „konceptuální“ vrátíme zpět do říše estetického, neposunuli jsme se nikam dál než k tvrzení, že estetické mohou být všechny umělecké žánry používající denotativní symboly. Tím Costello ale neříká nic, co bychom již dávno nevěděli. Ačkoliv tedy Costello svou analýzou mediální specificity úspěšně poukázal na problematické hranice mezi perceptuálním a konceptuálním, sám se z těchto hranic zcela nevymanil – nic není estetické ani umělecké pouze proto, že je to denotativní, kognitivní či konceptuální (avšak ani navzdory tomu). Pro umělec-kost či estetičnost musí existovat ještě nějaký specifitější důvod.

Pro ukázání toho, co by mohlo tímto důvodem být, jsem na závěr tohoto textu představila Mukařovského pojem estetické normy a také jeho pojem estetické funkce. Viděli jsme, že estetická funkce se dokáže chopit čehokoliv (perceptuálního či konceptuálního), ale nedokáže odlišit umělecké objekty od objektů mimouměleckých. K tomu slouží estetická norma jakožto systém pravidel pořadajících libovolný materiál do uměleckého díla. Tato pravidla jsem se pokusila navrhnout pro konceptuální umění.