

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra estetiky



Bakalářská práce

Olga Moiseeva

Vztah etické a estetické hodnoty v umění performance

The Relationship Between Moral and Aesthetic Values  
in Performance Art

Praha, 2020

Vedoucí práce: Mgr. Tereza Hadravová, Ph.D.

Ráda bych poděkovala vedoucí práce Mgr. Tereze Hadravové, Ph.D. za cenné rady a za čas, který vedení práce věnovala. Poděkovat bych rovněž chtěla Mgr. Sabrině Muchové za podnětné komentáře k textu práce. Děkuji také rodině a přátelům za podporu a motivaci v průběhu psaní.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 21. 05. 2020

Olga Moiseeva

## Abstrakt

Tato bakalářská práce se věnuje vztahu etické a estetické hodnoty v rámci úvah o umění performance. Dosavadní debata o etické hodnotě umění v angloamerické estetice se zaměřuje z velké části na umění jako takové, přičemž teze jednotlivých zastánců pozic – autonomismus, moralismus, imoralismus – o vztahu etické a estetické hodnoty jsou ilustrovány výlučně pomocí literárních a filmových uměleckých děl, tj. pomocí narativní fikce. V této práci zkoumám, zda jsou tyto teze uplatnitelné na umění performance, které se vymyká tradiční umělecké charakterizaci a kategorizaci. Umění performance jakožto relativně nový umělecký druh přibližuji a upozorňuji na sporné momenty, které představuje pro tematizaci vztahu mezi etickou a estetickou hodnotou. Následně aplikuji jednotlivé teze zastánců autonomismu, moralismu a imoralismu na umění performance a ukazuji, že je zapotřebí přezkoumat výchozí předpoklady, chceme-li do debaty o vztahu etické a estetické hodnoty zapojit také méně tradiční druhy umění, jako je právě umění performance.

## Klíčová slova

umění performance, etická hodnota, estetická hodnota, autonomismus, moralismus, imoralismus

## Abstract

This bachelor thesis pursues the relationship between moral and aesthetic values in performance art. The current debate about moral value of art in Anglo-American aesthetics focuses mainly on art as such, while individual accounts of advocates of the developed approaches – autonomism, moralism, immoralism – about the relationship between moral and aesthetic values are illustrated exclusively through literary and film artworks, i.e. through narrative fiction. In this thesis I examine whether these accounts are applicable on performance art, which stands out from traditional art characterisation and categorisation. I describe performance art with regards to it being a relatively new art form, and point out problematic moments that performance art poses for the subject of the relationship between moral and aesthetic values. Subsequently, I apply individual accounts of advocates of autonomism, moralism, and immoralism onto performance art, and show that it is necessary to review the default premises if we want to include less traditional art forms, such as performance art, into the debate about the relationship between moral and aesthetic values.

## Key words

performance art, moral value, aesthetic value, autonomism, moralism, immoralism

## Obsah

Úvod .....	7
1. Vztah etické a estetické hodnoty v umění .....	9
1.1. Autonomismus .....	9
1.2. Moralismus.....	13
1.3. Imoralismus.....	15
1.4. Problematické momenty představených pozic .....	18
2. Umění performance.....	22
2.1. Vymezení teoretiků umění performance.....	22
2.2. Příklady performancí .....	28
2.3. Základní charakteristiky umění performance .....	32
2.4. Umění performance jako kritika tradičního umění .....	37
3. Aplikace autonomismu, moralismu a imoralismu na umění performance .....	42
3.1. Autonomismus .....	42
3.2. Moralismus.....	44
3.3. Imoralismus.....	46
3.4. Alternativní pozice .....	48
Závěr .....	51
Seznam použité literatury .....	52

## Úvod

V této práci se věnuji vztahu mezi etickou a estetickou hodnotou v umění performance. Vycházím z debaty analytických estetiků, která se vztahu etické a estetické hodnoty věnuje, přičemž jako hlavní zdroje k výkladu konkrétních tezí mi poslouží texty jednotlivých zástupců pozic, které se v rámci debaty zformovaly: autonomismus, moralismus, imoralismus. Každá z těchto pozic pojímá etickou hodnotu a její vztah k celkové estetické hodnotě díla jiným způsobem. Autonomisté vnímají etickou hodnotu jako hodnotu, která nemá vliv na hodnotu estetickou; moralisté spojení etické a estetické hodnoty uznávají, pokud je etická hodnota kladná, tzn. pokud obsahuje morální přednost; imoralisté pojímají etickou hodnotu jako faktor, který estetickou hodnotu ovlivňuje vždy, ať už je etická hodnota kladná (morální přednost) nebo záporná (morální vada). Etickou hodnotou jednotlivé pozice obecně rozumí morální hledisko uměleckého díla, které ovlivňuje jeho celkovou hodnotu – jedná se o morálně tematizovanou a/nebo zatíženou perspektivu díla, která zapřičiňuje rozpor mezi estetickým a praktickým postojem recipienta.<sup>1</sup> Vztah mezi etickou a estetickou hodnotou je v debatě nahlížen skrze otázku, do jaké míry či jakým způsobem etická hodnota ovlivňuje celkovou estetickou hodnotu díla. Mým cílem je ukázat, že vzniklé názory o vztahu etické a estetické hodnoty v umění se nedají bezproblémově aplikovat na umění performance, jelikož je to umělecký druh, který nespadá do tradičního uměleckého rozlišení, přitom však vztah etické a estetické hodnoty výrazně tematizuje, a proto je třeba základní východiska debaty přehodnotit.

Můj postup je rozdělen do tří základních kroků. V prvním kroku představuji dílčí teze autorů – Jamese C. Andersona a Jeffreyho T. Deana, Noëla Carrolla a Matthewa

---

<sup>1</sup> V textech, ze kterých jsem v dané práci vycházela, se nevyskytuje vymezení či vysvětlení toho, co přesně pro jednotlivé autory etická hodnota znamená. Zmíněná „definice“ etické hodnoty je proto předpokladem, který je založen na mém odvození z úvah autorů v jednotlivých textech.

Kierana – kteří se debaty účastní. Pro účely této práce volím pouze jednotlivé zástupce, jelikož podrobnější analýza rozdílů ani mezi jednotlivými stanovisky, ani mezi různými autory téhož stanoviska není mým záměrem. Každý zastoupený přístup detailněji analyzuji a poté upozorňuji na problematické momenty, které v souvislosti s uměním performance vyvstávají.

Ve druhém kroku charakterizuji umění performance. Činím tak zaprvé na základě jednotlivých vymezení teoretiků tohoto druhu umění a zadruhé na základě příkladů vybraných performancí. Poukazuji na úskalí, která v sobě umění performance skýtá v kontextu estetiky i v kontextu debaty o vztahu etické a estetické hodnoty. Zároveň se snažím ukázat, že definice umění performance z pohledu estetiky není nesporná.

V posledním, třetím kroku uplatňuji jednotlivé přístupy vymezené v první části na umění performance, konkrétně na jedno vybrané dílo. Následně vyvozují, že je zapotřebí upravit podmínky či předpoklady, za kterých by mohl být vztah mezi etickou a estetickou hodnotou v umění performance nahlížen, protože přístupy autonomistů, moralistů a imoralistů při aplikaci na umění performance selhávají.



## 1. Vztah etické a estetické hodnoty v umění

V 90. letech 20. století Noël Carroll, americký filozof umění, vydal článek s názvem *Moderate Moralism*,<sup>2</sup> který se věnuje vztahu etické a estetické hodnoty v umění. V tomto článku reaguje na nakupené množství přístupů k etickému hodnocení umění, zejména však na ty, které etické hodnocení umění neboli oceňování uměleckých děl podle měřítek morálky zavrhuje.<sup>3</sup> Carroll kritizuje pozici autonomistů, kteří spojení etického a estetického hlediska v rámci hodnocení umění odmítají, a navrhuje, abychom toto spojení přijali, neboť je podle něj (jak rozeberu dále) nejen přínosné, ale i smysluplné. Carroll svým článkem vyvolal řadu reakcí, jejichž argumenty ohledně vztahu mezi etickou a estetickou hodnotou v umění zde shrnuji do tří základních stanovisek: autonomismus, moralismus a imoralismus. Tato stanoviska nyní charakterizují, a to z hlediska filozofické debaty o vztahu etické a estetické hodnoty.

### 1.1. Autonomismus

Autonomismus, jak už napovídá označení této pozice, charakterizuje umění jako autonomní, oddělenou oblast, kterou je třeba vnímat skrze její vlastní pravidla a hodnoty. Umění je hodnotné samo o sobě – pro svou realizaci a recepci nepotřebuje žádné vnější faktory, jako jsou např. politika nebo morálka.<sup>4</sup> Z toho plyne, že aplikovat etickou hodnotu na umění je nejen zcestné, ale i nevhodné, protože etická hodnota ani nepřidává ani neubírá na celkové hodnotě uměleckého díla – je zkrátka absolutně nepřínosná z hlediska estetického zakoušení umění.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Noël Carroll, „Moderate Moralism“, *British Journal of Aesthetics* 36, no. 3 (1996): 223-238.

<sup>3</sup> Carroll, „Moderate Moralism“, 223-224.

<sup>4</sup> Noël Carroll, „Art, narrative, and moral understanding“ in *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*, ed. Jerrold Levinson (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 127.

<sup>5</sup> Carroll, „Art, narrative, and moral understanding“, 127.

V rámci autonomismu rozlišuje Carroll dvě základní větve: radikální autonomismus a umírněný autonomismus. Radikální autonomismus Carroll vymezuje jako pozici, která vnímá morální hodnocení uměleckých děl jako nedostatek vkusu a/nebo znalostí (o umění),<sup>6</sup> jelikož cokoli, co slouží nějakým dalším cílům a účelům než je „umění pro umění“, nemůže být uměním nazýváno.<sup>7</sup> Důvodem, proč radikální autonomisté odmítají etické hodnocení umění je primárně fakt, že ne všechna umělecká díla (nebo přímo některé umělecké žánry a druhy) mají etický rozměr, a pokud se chceme bavit o vztahu etiky a estetiky v umění obecně, je třeba, abychom vycházeli z obecných kritérií, která by byla platná na každé umělecké dílo, což etický rozměr dle autonomistů není.<sup>8</sup> Pokud umělecké dílo etický rozměr přeci jenom má, jsou vůči jeho „poslání“ radikální autonomisté skeptičtí – umění, které tematizuje morální otázky, nám stejně nic nového nepřinese, spíše naopak nám předkládá již dávno zažitá truisma (jako je např. „lež má krátké nohy“ nebo „jak se do lesa volá, tak se z lesa ozývá“).<sup>9</sup> Pozice radikálních autonomistů je tedy postavena na přesvědčení, že umění a morálka jsou dvě oddělené sféry, přičemž sféra umění by měla vždy být vnímána vlastní optikou, která není zatížena etikou (ani jinými externími faktory). Etické hodnocení umění není vhodné, protože se nedá univerzálně uplatnit na všechna díla umění.<sup>10</sup>

Při popisu pozice radikálních autonomistů Carroll odkazuje mj. k myšlenkám Cliva Bella. Pro ilustraci Bellových úvah budu vycházet z jeho nejslavnějšího díla *Art*.<sup>11</sup> Bellovo myšlení spadá do oblasti formalistické estetiky, která z estetického hlediska upřednostňuje formu před obsahem. Forma uměleckého díla v nás může vyvolat

---

<sup>6</sup> Carroll, 127.

<sup>7</sup> Carroll, 129.

<sup>8</sup> Carroll, 129-130.

<sup>9</sup> Carroll, 130.

<sup>10</sup> Zde je patrný určitý rozpor, který se v myšlení radikálních autonomistů vyskytuje, totiž že o vztahu etické a estetické hodnoty umění se nemůžeme bavit, protože by se tím z uměleckého diskurzu vyřadila ta díla, která etický rozměr nemají, zároveň je ale vztah etické a estetické hodnoty možné v určitých uměleckých dílech nahlížet, avšak jeho tematizace je tak jako tak irelevantní, jelikož pro nás nemá žádný kognitivní přínos.

<sup>11</sup> Clive Bell, *Art* (Colchester, London & Eton: The Ballantyne Press, 1914).

estetickou emoci,<sup>12</sup> a je to právě forma, která je samotným objektem estetické emoce, nikoli prostředkem k jejímu navození. Estetická emoce recipientovi nabízí čistou estetickou zkušenost, která není zatížena žádnými „vnějšími“ vlivy, každý recipient jí musí dosáhnout sám, a to díky soustředění se na kombinaci formálních aspektů díla.<sup>13</sup> Estetický prožitek z uměleckého díla pak bude mít o to čistší povahu, čím více se recipient vzdálí jednak od mimoestetických činitelů, jednak od obsahu díla. Bell se k obsahu uměleckých děl vyjadřuje následně: „Samozřejmě spousta deskriptivních obrazů má, kromě jiných vlastností, formální význam, a proto jsou uměleckými díly: ale mnoho dalších ho nemá. Zajímají nás; mohou nás také pohnout stovkami různých způsobů, ale nepohnou námi esteticky. [...] Necháávají naše estetické emoce nedotčenými, protože to není jejich forma, nýbrž jejich naznačené či zprostředkované ideje nebo informace skrze formu jsou tím, co na nás působí.“<sup>14</sup> To nutně neznamená, že by obsah byl v uměleckých dílech naprosto zbytečný, spíše se v rámci Bellova formalismu bavíme o tom, že forma se stává nosičem i spouštěčem estetického prožitku, a obsah díla, ačkoli je nositelem určitých informací, je z tohoto hlediska nepodstatný. Účelem umění je pak podle Bella právě onen estetický prožitek.

Umírnění autonomisté, které představím skrze Jamese C. Andersona a Jeffreyho T. Deana a jejich článek *Moderate Autonomism*,<sup>15</sup> jsou vůči etické dimenzi v umění otevřenější. Nepopírají to, že umělecká díla, jako je např. komedie *Kupec benátský* nebo román *Lolita*, které uvádějí jako zástupce uměleckých děl s přítomností etické dimenze, se dají hodnotit i pomocí etických měřítek, avšak upozorňují, že jelikož jsou oblast etiky

---

<sup>12</sup> Bell, *Art*, 19.

<sup>13</sup> Bell, *Art*, 9-10.

<sup>14</sup> In Bell, 17: „Of course many descriptive pictures possess, amongst other qualities, formal significance, and are therefore works of art: but many more do not. They interest us; they may move us too in a hundred different ways, but they do not move us aesthetically. [...] They leave untouched our aesthetic emotions because it is not their forms but their ideas or information suggested or conveyed by their forms that affect us.“

<sup>15</sup> James C. Anderson and Jeffrey T. Dean, „Moderate Autonomism“, *British Journal of Aesthetics* 38, no. 2 (1998): 150-166.

a oblast estetiky od sebe oddělené, nemá na estetické hodnocení etické hodnocení vliv.<sup>16</sup> Podle Andersona a Deana „se nejedná o konflikt *uvnitř* estetiky, ale jde o konflikt *mezi* estetikou a etikou“.<sup>17</sup> Etický rozměr díla, jakkoli pochybný či naopak přínosný, se neodráží na jeho estetickém hodnocení. Etický defekt neznamená estetický defekt, říkají Anderson a Dean, protože se bavíme o dvou na sobě nezávislých oblastech.<sup>18</sup> Uvědomění si, že etika a estetika jsou různé sféry, nám podle umírněných autonomistů může pomoci vyrovnat se s uměleckými díly, která mají morálně zatížené náměty.<sup>19</sup>

Pro Andersona a Deana je v souvislosti s etickou hodnotou díla klíčovým jeho obsah. Z jejich úvah vyplývá, že etický defekt díla může vzniknout pouze v rámci zobrazeného obsahu. Etická hodnota je z jejich hlediska vázaná na morální hledisko, které je narativem zpracováváno a které je buď v souladu s našimi morálními zásadami, nebo je s nimi v rozporu. Každopádně je jakýkoli etický defekt marginální ve vztahu k estetické hodnotě díla, jelikož je to umělecká tvořivost a vynalézavost, co přednostně na umění oceňujeme, a nikoli to, zda je dílo svým obsahem amorální – nad tím jsme nakonec stejně na pozadí estetických předností s to zavřít oči.

Pro lepší představu si vezměme jako příklad slavný román Anthonyho Burgesse *Mechanický pomeranč*. Není pochyb o tom, že perspektiva daného díla je morálně zatížená,<sup>20</sup> ovšem to pro autonomisty nepředstavuje relevantní faktor pro jeho estetické hodnocení. *Mechanický pomeranč* můžeme oceňovat jako esteticky hodnotné (nebo naopak nehodnotné) dílo, a to nezávisle na tom, zda je narativ románu založen na morálně problematické perspektivě nebo zda zpracovává morálně problematická témata.

---

<sup>16</sup> Anderson and Dean, „Moderate Autonomism“, 152.

<sup>17</sup> In Anderson and Dean, „Moderate Autonomism“, 153: „The conflicts are not *within* the aesthetic domain; they are *between* the aesthetic and moral domains.“

<sup>18</sup> Anderson and Dean, 164.

<sup>19</sup> Anderson and Dean, 152-153.

<sup>20</sup> Děj románu je v podstatě postaven na tom, že protagonista Alex páchá spolu se svou partou přátel jeden násilnický čin za druhým, a ačkoli je v průběhu děje poslán do nápravného zařízení, nikdy nepřizná, že by někdy provedl něco špatně – naopak o sobě mluví jako o oběti, čímž ve čtenáři vyvolává soucit, a dokonce určité pochopení.

Estetická hodnota *Mechanického pomeranče* se pojí k uměleckým prostředkům, které autor při psaní románu kreativně využil.

Celkově se autonomismus dá shrnout jako stanovisko, které neuznává spojení etiky a estetiky, a to proto, že jsou to ze své podstaty dvě rozdílné oblasti, které mají vlastní hodnoty a měřítko. Na umělecké dílo se můžeme soustředit buď (a pouze) esteticky nebo eticky, směřovat tyto dva druhy hodnocení z pohledu autonomismu nelze.

## 1.2. Moralismus

Moralistická tendence, tak jak ji představuje a zastupuje Noël Carroll, se vymezuje proti autonomismu. Carroll je přesvědčen, že je přirozené se o uměleckých dílech, zejména o narativních fikcích, bavit nejen z hlediska estetiky, ale i z hlediska etiky.<sup>21</sup> Na přirozenou morální odezvu při recepci uměleckých děl poukazují mj. i dějiny umění, především bavíme-li se o dílech náboženského, politického či společenského charakteru.<sup>22</sup> Taková umělecká díla očividně nabádají k morální reakci, protože nabízí určitou perspektivu, ke které se jako recipienti musíme nějakým způsobem postavit, chceme-li takové umělecké dílo uchopit vcelku, a nejenom z jeho formálního hlediska. Celkové pohroužení se do uměleckého díla vyžaduje podle Carrolla schopnost mobilizace emocí a zapojení „vnějších“ znalostí, jinak hrozí, že k porozumění narativu, ať už celkově či z hlediska jeho částí, nedojde: „[...] autor a publikum musí sdílet společné porozumění světu a lidské povaze, stejně jako musí sdílet relativně společný emoční život. To znamená, že autoři obvykle nesdílejí s publikem pouze kognitivní jádro, ale také emoční jádro. [...] Pokud se čtenáři nebudou k postavám vztahovat určitými způsoby, jen těžko

---

<sup>21</sup> Carroll, 126.

<sup>22</sup> Carroll, 135.

porozumí narativu díla.<sup>23</sup> Estetické oceňování umění Carroll spojuje se schopností náležitě interpretovat text, a to na všech možných rovinách, včetně té morální.

Carroll tvrdí, že etická a estetická hodnota uměleckého díla jsou natolik propojené, že v některých případech může etická vada (morálně pochybný prvek) znamenat estetickou vadu, stejně jako etická přednost může znamenat estetickou přednost.<sup>24</sup> Je tomu tak proto, že estetický úspěch díla závisí na reakci a odezvě recipientů, kam rovněž spadá odezva emoční.<sup>25</sup> Aby dílo bylo úspěšné, je třeba, říká Carroll, aby vyvolalo patřičnou (tj. potřebnou pro pochopení díla) reakci. Jestliže dílo selže z hlediska vyvolání emocí, které jsou potřeba ke správnému uchopení díla (např. reaguje-li recipient na tragickou situaci smíchem či naopak pláče nad komickým prvkem), jedná se podle Carrolla o estetické selhání díla jako takového.<sup>26</sup>

Carroll si podobně jako autonomisté nemyslí, že by nás narativní umělecká díla v oblasti morálky učila něčemu novému, avšak přikládá narativní fikci váhu jakožto prostředku k upevnění našich (již existujících) morálních hodnot a zásad a k aktivaci naší emocionální odezvy.<sup>27</sup> Nejde přitom o to, že bychom jako recipienti prožívali stejné emoce a mentální pochody, jaké prožívá protagonista příběhu, nýbrž se jedná o to, že narativní fikci zakoušíme jako diváci a pozorovatelé.<sup>28</sup> Příběh se nás nedotýká přímo, ale reakce, kterou v nás vyvolává, přímá je. Je to proto další důvod, proč je vhodné vnímat etickou a estetickou hodnotu díla společně.

---

<sup>23</sup> In Carroll, 139-140: „[...] the author and the audience need to share a common background of beliefs about the world and about human nature, as well as a relatively common emotional life. That is, authors generally not only possess a shared cognitive stock with audiences, but a shared emotional stock as well. [...] For unless the readers feel toward the characters in certain ways, they will be unlikely to comprehend the narrative.“

<sup>24</sup> Noël Carroll, „Moderate Moralism versus Moderate Autonomism“, *British Journal of Aesthetics* 38, no. 4 (1998), 419.

<sup>25</sup> Carroll, „Moderate Moralism versus Moderate Autonomism“, 420.

<sup>26</sup> Carroll, 420.

<sup>27</sup> Carroll, „Art, narrative, and moral understanding“, 141-142.

<sup>28</sup> Carroll, 153.

U Carrola nenalezneme jednoznačnou definici pojmu etická hodnota (ve skutečnosti s tímto pojmem v rámci vymezení moralistické pozice vůbec neoperuje). Co etickou hodnotou míní, je třeba hledat „mezi řádky“. Zdá se, že Carroll spojuje etickou hodnotu, popř. etické hodnocení díla s tím, jakou emocionální reakci v nás narativ díla vyvolá. Je-li fiktivní narativ nabitý morálními perspektivami, šance, že na nás emočně dílo zapůsobí, se zvyšuje. Některá umělecká díla využívají svou morální perspektivu k oslovení recipienta – v takových případech se pak, v pojetí Carrola, morální perspektiva stává zároveň perspektivou estetickou. Stejně jako Anderson a Dean, i Carroll hovoří o etickém hodnocení uměleckých děl ve spojitosti s jejich obsahem, nikoli s formou.

Vraťme se nyní k *Mechanickému pomeranči*. Protože se jedná o dílo, které pomocí morálních prvků oslovuje čtenáře a vybízí ho k emocionální reakci, stávají se tyto morálně nabitě prvky esteticky relevantními. Domnívám se, že Carroll by *Mechanický pomeranč* jako esteticky hodnotné dílo neuznal, jelikož nás román nabádá k tomu, abychom díky morálně zatížené perspektivě projeví nad amorálním hlavním hrdinou soucit. Z toho vyplývá, že z pohledu moralistů je daný román esteticky nehodnotný, protože jeho etická hodnota je záporná. V každém případě ale moralistické hledisko uznává etické hodnocení uměleckých děl, stejně jako možnost etické hodnoty ovlivňovat estetickou hodnotu díla jako celku.

### 1.3. Imoralismus

Matthew Kieran je představitelem imoralismu, který primárně vychází z moralistického stanoviska, že spojení etické a estetické hodnoty v umění je přínosné. Navíc však toto spojení uplatňuje jako jednu z podmínek úspěšného narativního díla.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Matthew Kieran, „Art, Morality and Ethics: On the (Im)Moral Character of Art Works and Inter-Relations to Artistic Value“, *Philosophy Compass* 1/2 (2006), 132-133.

Protože umění využívá své prostředky k tomu, aby zaměstnalo naši představivost a aby naše mysl následně zpracovala získané informace, vybízí nás umění k emoční a kognitivní odezvě.<sup>30</sup> Pokud je naše emoční a kognitivní odezva bezprostřední reakcí na zobrazení v uměleckém díle, které se nám dostává pomocí uměleckých prostředků, znamená to podle Kierana, že je kognitivní obsah relevantní ve vztahu k celkové hodnotě díla.<sup>31</sup> Pod kognitivní obsah spadají nejen nově získané poznatky, souvislosti nebo vhledy, ale samozřejmě také morální obsah díla.

Morální obsah v umění je vnímán jiným způsobem, než jakým je vnímán v reálném životě. Kieran je toho názoru, že ještě předtím, než vůbec začneme s recepcí uměleckého díla, si uvědomujeme jasnou hranici mezi realitou a fikcí: „[...] protože jsme si vědomi rozdílu mezi oddáváním se touhám, postojům a odezvám v rámci fikce a stejnými činnostmi ve skutečném životě, můžeme a dovolujeme si reagovat na to, co si představujeme takovými způsoby, které bychom si nedovolili s ohledem na skutečné situace.“<sup>32</sup> Tato hranice nám umožňuje stavět se k morálnímu obsahu fikce tak, jak bychom to v reálném životě nedokázali, a to z toho důvodu, že naší představivosti nejsou kladeny žádné meze ohledně toho, co se z morálního hlediska „smí a nesmí“. Navíc jsme díky hranici mezi realitou a fikcí otevřenější tomu, abychom umělecké dílo vnímali tak, jak je to od nás vyžadováno (např. když nás fikční narativ nabádá, abychom se smáli v momentě, který by nám v reálném životě přišel spíše tragický).<sup>33</sup> V tomto ohledu se pak může etická vada, např. amorální perspektiva narativní fikce, stát estetickou předností – jsme-li schopni zaujmout amorální perspektivu v procesu recepcí díla, znamená to podle Kierana, že dílo jakožto umělecké dílo uspělo.<sup>34</sup>

---

<sup>30</sup> Kieran, „Art, Morality and Ethics“, 132.

<sup>31</sup> Kieran, 132.

<sup>32</sup> In Kieran, 135: „[...] because we recognise a distinction between indulging in desires, attitudes and responses in make-believe and doing so in real life, we can and do allow ourselves to respond to what we imagine in ways we would not with respect to actual states of affairs.“

<sup>33</sup> Kieran, 135.

<sup>34</sup> Ibid.



Hlavním důvodem, proč jsme schopni akceptovat etickou vadu, a dokonce se s ní během recepcce díla ztotožnit, ačkoli v reálném životě bychom toho schopni nebyli, je, že jako recipienti cítíme, že se to zkrátka vyplatí.<sup>35</sup> Kieran v této souvislosti píše: „Je-li v díle přítomna kognitivní revanš na základě jeho imorálního charakteru a je-li dostatečná na to, aby převážila naši nechuť dopřát si odezvu, která je od nás vyžadována, promění se imorální charakter díla v uměleckou přednost, spíše nežli ve vadu. Morálně problematické dílo proto může, z uměleckého hlediska, samo sebe vykoupit.“<sup>36</sup> Protože je morální obsah díla spojen s jeho celkovou kognitivní hodnotou, vnímáme ho jako patřičný, někdy možná i jako nezbytný prvek celkové hodnoty uměleckého díla. Jsme-li s to přistoupit na amorální perspektivu, bude mít pro nás dílo daleko větší estetickou hodnotu.

Kieran etický rozměr díla rovněž spojuje s jeho obsahem. Morální hledisko zobrazené v díle přitom spadá pod jeho kognitivní hodnotu, která pak ovlivňuje estetickou hodnotu neboli celkovou hodnotu uměleckého díla. Na rozdíl od Carrolla je Kieran toho názoru, že jakákoli morální perspektiva může zapříčinit nejen estetickou vadu, ale i přednost. Pokud je pro recipienta dílo přínosné z hlediska kognitivní hodnoty, i to nejamorálnější hledisko může fungovat jako estetická přednost. Etická hodnota se v Kieranově pojetí skrývá v pojmu kognitivní hodnota či spíše kognitivní obsah díla, z čehož lze vyčíst, že etická hodnota je vždy součástí nadřazeného souboru hodnot.

Podívejme se znovu na příklad románu *Mechanický pomeranč*. I přesto, že je dílo eticky zatížené, tj. vykazuje určité morální vady, stává se z pohledu imoralistů právě proto esteticky hodnotné. *Mechanický pomeranč* nás přesvědčuje, abychom se dívali na (fikční) svět pohledem psychicky narušeného násilníka, protože se to pro nás jako pro

---

<sup>35</sup> Kieran, 138.

<sup>36</sup> In Kieran, 138: „Where there is a cognitive pay off in virtue of the immoral character of a work, and this is sufficient to outweigh our reluctance to indulge in the responses sought from us, then the immoral character of the work turns out to be an artistic virtue rather than a vice. A morally problematic work can thus, artistically speaking, redeem itself.“

čtenáře vyplatí – vytěžíme z díla nejen jeho etickou hodnotu, ale i kognitivní a estetickou.

Imoralismus v Kieranově podání tedy nejen vyžaduje etické nahlížení na umělecká díla, nýbrž s ním Kieran spojuje i daleko větší „odměnu“ pro recipienta, kterému je tímto přislíben kognitivní přínos. Díky uvědomění si, že se nejedná o běžný život, ale o fikční narativ, kde je povoleno vše, je recipient schopen se s amorální perspektivou díla ztotožnit. Etická hodnota tak má vliv na hodnotu estetickou, a to nejen z hlediska, o jakém jsou přesvědčeni moralisté, totiž že etická vada zapříčiní estetickou vadu, ale zejména z hlediska zdánlivě paradoxního, a sice, že etická vada může znamenat i estetický přínos.

#### **1.4. Problematické momenty představených pozic**

Každá ze zmíněných pozic s sebou nese určitá úskalí. Nejprve vezměme v potaz samotné pojmy etická hodnota a estetická hodnota. S pojmem etická hodnota autoři nakládají intuitivně, jako by předpokládali, že každý čtenář ví, co se tímto pojmem myslí. Zdá se, že etickou hodnotou rozumí emocionální odezvu na určité morální aspekty nebo perspektivy zobrazené v díle, stejně jako potvrzení již nabytých morálních zásad, ale i možnost skrze dílo zakusit ty morální perspektivy, které jsou pro nás nové. Zároveň lze vyvodit, že etická hodnota se manifestuje skrze takové morálně tematizované prvky díla, které způsobují konflikt mezi estetickým a praktickým (etickým) vztahováním se k dílu. Z toho vyplývá, že eticky hodnotné dílo je pak takové dílo, jehož morální obsah nás nutí k upevnění naší morálky (Carroll), ale také k získání nových morálních náhledů (Kieran). Vcelku to vzbuzuje dojem, že etická hodnota se vztahuje k jakémukoli momentu uměleckého díla, který více či méně pracuje s etickým tématem. K jednoznačné definici etické hodnoty se ale Anderson a Dean, Carroll ani Kieran nedostávají.

Podobným způsobem nakládají autoři i s pojmem estetická hodnota. Jednotliví autoři se dostatečně nevěnují jejímu přesnému vymezení, navíc je často v debatách zaměňována za hodnotu uměleckou a naopak. Pro autonomisty je estetická hodnota tím, k čemu a pouze k čemu by měla směřovat veškerá recepce umění, proto můžeme předpokládat, že pro Andersona a Deana je estetická hodnota hodnotou uměleckého díla jako celku. Pro Carrolla se estetická hodnota zdá být autonomní hodnotou uměleckého díla do té doby, dokud nezpracovává morální perspektivu – potom se dostává do vztahu s etickou hodnotou a tvoří tak jakýsi hodnotový celek, ve kterém etická hodnota ovlivňuje estetickou, ovšem pouze „přímo úměrně“: etická vada způsobuje estetickou vadu a etická přednost estetickou přednost. Naopak Kieran ve vzájemném vztahu etické a estetické hodnoty připouští i opačné ovlivňování: etická vada se může ukázat jako estetická přednost. Navíc spojuje estetickou hodnotu s hodnotou kognitivní (v souvislosti s narativní fikcí) nebo lépe, estetickou hodnotu pojímá skrze kognitivní hodnotu, protože pokud nás umělecké prvky díla vybízí k tomu, abychom zaujali určitou morální perspektivu, a během recepce díla se s ní ztotožníme, dochází tím ke kognitivnímu přínosu z uměleckého díla.

Právě takový rozpor v podobě nesjednocenosti definic pojmů, se kterými autoři debaty operují, znesnadňuje precizní vymezení toho, jak tyto hodnoty a jejich vzájemný vztah chápou. Obecně je interakce etické a estetické hodnoty v debatě míněna jako faktor, který hraje roli při celkovém posuzování díla, přičemž je důraz kladen spíše na to, jak etická hodnota ovlivňuje estetickou hodnotu nežli naopak. Otázkou navíc zůstává, zda se autoři debaty orientují na umění jako takové nebo zda se omezují pouze na určité umělecké druhy a kategorie. Z textů lze vyčíst, že se autoři soustředí výlučně na narativní umělecká díla, přičemž celkově debatu zaměřují na umění jako takové. Je zřejmé, že narativní fikce je kategorií, u které je nejvíce nasnadě se bavit o vztahu etické a estetické hodnoty. Je pravda, že (zpravidla) jen stěží budeme etickou dimenzi hledat u tzv. čisté hudební skladby či u abstraktního obrazu, avšak soustředění se výhradně na narativní

díla literární a filmová ochuzuje celkový záběr debaty o umělecká díla, která spadají do jiných než narativních kategorií, jako je mj. i umění performance. Autoři si vybírají k ilustraci svých úvah díla, na která jsou jejich úvahy uplatnitelné. Carroll sice upozorňuje, že narativní fikce není kategorií, na kterou by se debata o vztahu etické a estetické hodnoty omezovala,<sup>37</sup> avšak sám nepodává žádné další relevantní příklady z oblasti jiných uměleckých kategorií.

Za limitaci považují také tematizaci etického hlediska pouze ze strany vnímajícího subjektu. Autoři se věnují výhradně recepci morálně nabitých děl, která jsou jako umělecká díla jasně vymezená. Jedná se samozřejmě o estetické zakoušení, které nebere v potaz autora, který za produkcí díla stojí – což je nejspíše dáno tím, že autoři debat upozorňují na to, že morální perspektiva díla není totožná s morální perspektivou umělce. Avšak množství děl, která tematizují etické otázky (a která nutně nespádají pod narativní fikci), tak často činí jednak z perspektivy recipienta, jednak z perspektivy umělce, např. skrze proces vzniku díla, kterému je recipient vystaven a může tak do jisté míry pozorovat perspektivu umělce. Myslím, že vypuštěním autorovy osoby z debat o vztahu etické a estetické hodnoty v umění se kruh děl, na která jsou výše zmíněné teze uplatnitelné, opět zúží. Řečeno slovy autonomistů, pokud se teze nedají uplatnit na všechna umělecká díla, má smysl se v těchto debatách bavit o umění obecně?

Zástupci všech tří pozic se zaměřují na obsah uměleckých děl, který charakterizují jako morálně nabitý. Anderson a Dean, Carroll i Kieran se baví o morálních perspektivách, což v jejich pojetí nepochybně spadá pod hlavičku obsahu díla. Žádný z těchto autorů se nevěnuje formě do té míry, aby ji v souvislosti s etickou dimenzí důkladně rozebíral. Možná, že právě tím se autoři shodují z hlediska vymezení etické hodnoty – z jejich textů vyplývá, že etická hodnota se pojí k obsahu díla, tudíž můžeme odvodit, že etickou hodnotu spojují s morální perspektivou, která je v díle zobrazena. Pokud přijmeme tento předpoklad, bude to znamenat, že i estetickou hodnotu díla

---

<sup>37</sup> Carroll, „Art, narrative, and moral understanding“, 138.

připisují spíše obsahu nežli formě – na rozdíl od formalistické/radikálně-autonomistické pozice (která ale neuvažuje o uměleckém obsahu jako o primárním estetickém činiteli). Anderson a Dean sice explicitně nevyjadřují myšlenku, že by forma nemohla být eticky závadná, avšak v rámci svých úvah se soustředí výlučně na obsah, čímž se předpokládá, že etická dimenze uměleckého díla náleží jeho obsahu. Stejně tak tomu je u úvah Carrolla. Kieran v určitém ohledu o formě uvažuje, ale ne natolik, aby z jeho úvah bylo možné jasně vyčíst, že forma a obsah jsou rovnocennými nositeli etické hodnoty.

Jelikož se v této práci soustředím na umění performance a provázanost etické a estetické hodnoty v něm, výtky, které vůči autorům debaty mám, nepochybně vycházejí z mé domněnky, že se výše popsaná tvrzení a přesvědčení nedají tak jednoduše uplatnit na umělecká díla této kategorie. V této práci se proto pokusím teze autonomistů, moralistů a imoralistů uplatnit na díla umění performance, abych ukázala, že je třeba přijít s novými způsoby, jak na vztah etické a estetické hodnoty v umění nahlížet. Nejdříve je ale namístě umění performance náležitě charakterizovat.

## 2. Umění performance

Protože je umění performance relativně nový umělecký druh, je myslím zapotřebí jej řádně představit. Nejdříve se zaměřím na to, jak umění performance vymezují teoretici, kteří se tomuto druhu umění věnují, posléze představím konkrétní performance, aby bylo zřejmé, jaké charakteristické prvky jsou vlastní takřka všem dílům tohoto uměleckého druhu. V této souvislosti se pak zaměřím na to, jaké momenty jsou v umění performance problematické v kontextu estetiky i v kontextu představené debaty o vztahu mezi etickou a estetickou hodnotou.

### 2.1. Vymezení teoretiků umění performance

RoseLee Goldberg charakterizuje umění performance jako „zbraň proti konvencím zavedených uměleckých druhů“.<sup>38</sup> Performance jako relativně nová umělecká forma se podle Goldberg stala výrazem touhy po nalezení jiných prostředků k produkci, recepci i evaluaci umění jakožto oblasti, která spadá do každodenního života.<sup>39</sup> To znamená, že se umění performance snaží o narušení zažitě představy o tom, že umění a každodenní život jsou dvě oddělené sféry. Naopak, performeři otevřeně apelují na své publikum (a obecně pak na širokou veřejnost), aby přehodnotilo způsoby, jakými se staví k recepci umění. K tomu využívají prostředky, které nutí publikum, aby hledalo provázanost mezi uměním a každodenním životem.<sup>40</sup>

Jelikož se umění performance řadí pod performativní umění, stává se, že hranice mezi performancí a divadelním představením není natolik zřetelná a ze strany publika dochází ke „zmatenému“ postoji. Goldberg rozdíl mezi uměním performance a divadlem

---

<sup>38</sup> RoseLee Goldberg, „Performance Art from Futurism to the Present“, in *The Twentieth-Century Performance Reader*, ed. Teresa Brayshaw and Noel Witts (Oxon: Routledge, 2014), 213.

<sup>39</sup> Goldberg, „Performance Art from Futurism to the Present“, 214.

<sup>40</sup> Goldberg, 214.

vymezuje následovně: „[...] performer *je* umělcem, zřídka je postavou jako je tomu v případě divadelního herce, a obsah (performance) málokdy postupuje podle pravidel tradiční zápletky či narativu.“<sup>41</sup> Hranice mezi uměním performance a divadlem se podle Goldberg skrývá ve způsobu, jakým je dílo podáváno publiku. Zatímco divadlu jde o to, aby publiku představilo příběh skrze postavy na jevišti, které ztvárňují herci, jejichž jednání je součástí dramatického děje, umění performance se zpravidla narativní linie, jak jsme na to zvyklí z divadla, nedrží a osoba, jejíž jednání během performance sledujeme, je sám performer, který nehraje žádnou roli. Manifestace divadelního dramatu probíhá prostřednictvím herce, manifestace performance spočívá v přítomnosti performerera.

Pevné definici se ale umění performance podle Goldberg vymyká: „Historie umění performance 20. století je historie liberálního, otevřeného média s nekonečnými proměnnými, prováděnými umělci, kteří ztratili trpělivost s limitacemi zažitějších uměleckých forem a kteří jsou odhodlaní bez okolků představit své umění veřejnosti. Díky tomu jeho jádro bylo vždycky anarchické.“<sup>42</sup> V základu umění performance stojí anarchické jádro, jež se staví do opozice vůči zavedenějším uměleckým druhům. Na toto jádro jsou pak jednotlivými umělci nabalovány jejich konkrétní formy provedení,<sup>43</sup> které jsou však v obecném měřítku proměnlivého, obtížně uchopitelného charakteru. Performeři si volně propůjčují literární, divadelní, hudební, filmové a další prvky jiných druhů umění a různými způsoby je kombinují, aniž by tím zakládali pevně stanovenou formu umění performance.<sup>44</sup> Podle Goldberg si každý performer v procesu tvorby vytváří

---

<sup>41</sup> In Goldberg, 214: „[...] the performer *is* the artist, seldom a character like an actor, and the content rarely follows a traditional plot or narrative.“

<sup>42</sup> In Goldberg, 215: „The history of performance art in the twentieth century is the history of a permissive, open-ended medium with endless variables, executed by artists impatient with the limitations of more established art forms, and determined to take their art directly to the public. For this reason its base has always been anarchic.“

<sup>43</sup> Goldberg, 215.

<sup>44</sup> Ibid.

vlastní definici toho, co pro něj znamená performance. Proto by přesná definice tomuto uměleckému druhu spíše uškodila, nežli pomohla.<sup>45</sup>

Způsob, jakým umění performance vymezuje Richard Schechner, vyplývá z jeho přesvědčení, že se umění performance vymyká podřaditelnosti pod již existující performativní umělecké druhy, proto je třeba na něj nahlížet jako na zastřešující pojem pro umělecká díla, která se brání kategorizaci.<sup>46</sup> Podobně jako Goldberg, i Schechner upozorňuje na onu „jinakost“ umění performance, která se projevuje tím, že se nejedná o umělecké představení, jak jsme na to zvyklí od jiných performativních druhů umění (divadlo, hudba, tanec aj.). Umění performance nabízí díla jednotlivých umělců, jejichž uměleckým materiálem jsou oni sami.<sup>47</sup>

Důležitým aspektem, který se v průběhu jednotlivých performancí projevuje, je konstrukce identity. Většina performancí (si) klade otázku „kdo je tou osobou (nikoli kdo je tou postavou), která provádí tyto činnosti?“<sup>48</sup> čímž dává vzniknout nejen identitě performerera před publikem, ale i publiku před performerem. Dochází ke konstrukci vzájemné identity, která ovlivňuje průběh performance.

Ze Schechnerova způsobu vymezení umění performance vyplývá, že tento umělecký druh nemá v mnoha ohledech pevně stanovené hranice.<sup>49</sup> Není jasně vyhraněno, jak dlouhé má mít performance trvání, jelikož se jednotlivá díla pohybují od délky několika vteřin až po několikaleté trvání. Není ani jasně vymezeno, kde se má performance odehrávat, poněvadž některá díla jsou předváděna v uměleckých prostorech, jiná zase na veřejných místech. Každý performer si formální podobu svého

---

<sup>45</sup> Ibid.

<sup>46</sup> Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction* (Milton, Oxon: Routledge, 2013), 39.

<sup>47</sup> Schechner, 162.

<sup>48</sup> Schechner, 158: „The question performance art often asks [...] is, „Who is this person doing these actions?“ This is very different from the question theatre asks, „Who is this character doing these actions?“

<sup>49</sup> Schechner, 168.



díla určuje sám a není svazován žádnými pevně stanovenými pravidly a normami. Z toho vyplývá, že každé provedení je jedinečné a neopakovatelné.<sup>50</sup>

Erika Fischer-Lichte se zaměřuje na umění performance především z hlediska vztahu mezi performerem a publikem. Performer namísto statických, fixních, uchopitelných uměleckých objektů svým recipientům nabízí živá, hmatatelná (a někdy doslova hmatová) díla, která ovšem nepředstavují artefakty, které je možné znovu zakoušet nezávisle na performerovi.<sup>51</sup> Naopak, přítomnost performerera je jednou z podmínek předvedení performance. Stejně tak je nezbytnou podmínkou přítomnost publika při samotném vykonávání díla. Bez performerera ani bez publika by dílo umění performance neexistovalo, přičemž performer a publikum spolu vytvářejí specifický vztah, který je založený na narušení tradičního subjekt-objektového vztahu v rámci uměleckého díla.<sup>52</sup> Tradiční role publika se během vnímání performance posouvá za hranice „pasivního“ pozorování děje na jevišti, jelikož je umění performance založeno na aktivní interakci mezi performerem a publikem. Performer publiku nenabízí žádné hotové umělecké dílo, ale vystavuje publikum podívané, kterou Fischer-Lichte charakterizuje jako událost, do které jsou zapojeni všichni přítomní a která vyžaduje bezprostřední reakci.<sup>53</sup> Takovým způsobem umění performance proměňuje přítomné publikum z pouhých pozorovatelů v zapojené účastníky.<sup>54</sup>

V souvislosti s proměnou nečinného publika v aktivní spoluúčastníky performance hovoří Fischer-Lichte o tom, že je pro recipienty důležitější samotná zkušenost z performance než smysl, který by se měl jednání performerera připsat.<sup>55</sup> Během

---

<sup>50</sup> Schechner, 158.

<sup>51</sup> Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, trans. Saskya Iris Jain (Milton, Oxon: Routledge, 2008), 11.

<sup>52</sup> Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, 17.

<sup>53</sup> Fischer-Lichte, 22.

<sup>54</sup> Fischer-Lichte, 13.

<sup>55</sup> Fischer-Lichte, 16.

performance jsou přítomní recipienti pozváni, aby vstoupili do světa, který performer svým dílem vytváří, tedy do světa všech účastníků této události. Protože se jedná o událost, účastníci se k ní nejprve vztahují jako k něčemu, co má být primárně zakoušeno (smyslově i mentálně) a až poté případně interpretováno.<sup>56</sup> Tím umění performance narušuje tradiční hermeneutický a sémiotický přístup k uměleckým dílům a jednotlivé performance se pak interpretaci vymykají. Fischer-Lichte píše: „Pro hermeneutickou a pro sémiotickou estetiku je jasné rozlišení mezi subjektem a objektem fundamentální. Umělec, subjekt 1, vytváří zřetelný, fixní a přenosný artefakt, který existuje nezávisle na svém tvůrci. Tato podmínka umožňuje pozorovateli, subjektu 2, aby objekt vnímal a interpretoval. Stálost a přenosnost artefaktu, tj. povaha uměleckého díla jako objektu, zajišťuje, že vnímatel může dílo opakovaně pozorovat, neustále objevovat nové strukturální prvky a připisovat mu různé významy.“<sup>57</sup> Podle Fischer-Lichte nejasná hranice mezi subjektem a objektem v umění performance znemožňuje, aby recipient přistoupil k dílu jako k estetickému objektu a aby následně začal dílo interpretovat. Jako recipienti nemáme možnost se chytit potenciálního významu, protože jednak performance spíše než významy nabízí zkušenost, jednak kontext, ve kterém performance probíhá, kolísá mezi uměním a běžným životem. Dochází tu ke konfliktu mezi tradičním vnímáním umění a reakcí na performanci, přičemž tento konflikt zapříčiňuje onu transformaci publika z pouhých diváků v aktivní účastníky.

Přístup Frazera Warda k umění performance se zakládá na opozici umění-realita. Ward charakterizuje umění performance jako umělecký druh, který narušuje onu hranici

---

<sup>56</sup> Fischer-Lichte, 17.

<sup>57</sup> In Fischer-Lichte, 17: „For hermeneutic and for semiotic aesthetics, a clear distinction between subject and object is fundamental. The artist, subject 1, creates a distinct, fixed, and transferable artifact that exists independently of its creator. This condition allows the beholder, subject 2, to make it the object of their perception and interpretation. The fixed and transferable artifact, i.e. the nature of the work of art as an object, ensures that the beholder can examine it repeatedly, continuously discover new structural elements, and attribute different meanings to it.“

mezi uměním a žitou realitou a pod hlavičkou umění „povoluje“ jednání, které by jinak v reálném světě umožněné nebylo.<sup>58</sup> Právě kontext umění je pro existenci tohoto alternativního druhu stěžejní, a to nejen pro pozici performerera, ale i pro pozici recipientů vnímajících performanci. Díky tomu, že performance narušuje zažitý způsob přístupu k umění, přehodnocuje roli publika a umožňuje mu, aby bylo během vnímání nedílnou součástí uměleckého díla.<sup>59</sup> Toto přehodnocení publika spočívá v tom, že je mu nabízen postoj, který osciluje mezi estetickým a etickým – ptá se, co všechno je publikum schopné tolerovat ve jménu umění.<sup>60</sup>

Ward jmenuje tři základní prvky, pomocí kterých se díla umění performance dají úspěšně charakterizovat: přítomnost, aktivace diváka, trvání.<sup>61</sup> Pro manifestaci performance je nezbytná přítomnost performerera i publika, přičemž tato přítomnost je význačná svou bezprostředností, díky které je divák do performance aktivně zapojen či, podle Warda, spíše chtě nechtě vtažen.<sup>62</sup> Trvání performance pak upevňuje nastolený vztah mezi performerem a publikem: čím delší performance, tím intimnější a otevřenější vztah se vytvoří. Ward vidí spojitost mezi těmito třemi základními elementy a etickou dimenzí performance – pokud se vytvoří sdílená realita v rámci manifestace performance, odpadá ze strany publika možnost jakéhokoliv nečinného přihlížení.<sup>63</sup> Performeři ve svých dílech implikují, že žádní nevinní přihlížejíci v podstatě neexistují. Formální aspekty performance nabádají publikum, aby upustilo od ustálených morálních norem ve prospěch umění, čímž na sebe, ať už vědomě nebo nevědomě, spolu s performerem bere určitou zodpovědnost nejen za průběh performance, ale rovněž za její důsledky.

---

<sup>58</sup> Frazer Ward, *No Innocent Bystanders: Performance Art and Audience* (Lebanon, New Hampshire: University Press of New England, 2012), 2.

<sup>59</sup> Ward, *No Innocent Bystanders*, 2-3.

<sup>60</sup> Ward, 4.

<sup>61</sup> Ward, 9.

<sup>62</sup> Ward, 12.

<sup>63</sup> Ward, 21.

Abych nastínila, jak se úvahy zmíněných autorů pojí k praxi, představím nyní významná díla tří performerů – Mariny Abramović, Yoko Ono a Chrise Burdena – která jsou již v této oblasti umění považována za klasická. Poté, na pozadí těchto příkladů, se pokusím o souhrn základních charakteristik, které jsou připisovány umění performance a které můžeme vyvodit nejen ze samotných performancí, ale i z textů výše uvedených autorů.

## 2.2. Příklady performancí

Marina Abramović je srbská umělkyně, která je považována za jednu z průkopnic umění performance jakožto vizuálního uměleckého druhu.<sup>64</sup> Hlavním tématem děl Abramović je využití vlastního těla coby uměleckého média a následná otázka, co všechno je toto tělo neboli umělecké médium schopno snést, vystát a přežít.<sup>65</sup> Limitace těla Abramović tematizuje jak z hlediska fyzického, tak i psychického, přičemž se záměrně vystavuje nepohodlí, bolesti, vyčerpání, a dokonce vážnému nebezpečí. To vše za účelem nabourání zažitě každodennosti, prozkoumání vlastní hranice sebekontroly a přetvoření vztahu mezi umělcem a publikem. Již z tohoto krátkého popisku je zřejmé, že díla Abramović jasně souvisí s otázkou, zda je namístě vnímat umění optikou morálky. Podívejme se však na konkrétní dílo této performerky.

Cyklus *Rhythm*, který Abramović uskutečnila mezi lety 1973-74, sestává z pěti děl: *Rhythm 10*, *Rhythm 5*, *Rhythm 2*, *Rhythm 4a* *Rhythm 0*. Jednotlivá díla mají různou délku trvání a různý námět, ale společně mají právě téma fyzické a psychické hranice lidského těla.<sup>66</sup> Každý kousek z této série je sám o sobě zneklidňující, avšak pro účely této práce blíže rozeberu *Rhythm 0*. *Rhythm 0* patří mezi nejkontroverznější performance Abramović, ve které naprosto narušila zažitý vztah mezi umělcem a publikem. Na

---

<sup>64</sup> „Biography“, Marina Abramović, accessed 19.02.2020, <http://www.marinaabramovic.com/bio.html>.

<sup>65</sup> Marina Abramović, „Biography“.

<sup>66</sup> Mary Richards, *Marina Abramović* (Milton, Oxon: Routledge, 2010), 83-84.

začátku performance, která měla jasně vymezené trvání, a sice šest hodin, Abramović nabídla publiku jednoduché instrukce: „Na stole leží 72 objektů, které na mně můžete použít dle libosti. Já jsem objekt. Během této doby na sebe беру veškerou zodpovědnost.“<sup>67</sup> Objekty položené na stole mohly sloužit jak k navození potěšení (med, voda, květiny, chléb), tak ke způsobení bolesti (kapesní nůž, bič, jehla, pistole s kulkou). Abramović v podstatě vybídla návštěvníky galerie, aby si s ní po dobu šesti hodin každý dělal, co chce, bez zábran, bez odpovědnosti a bez následků. Zpočátku bylo publikum nesmělé a jen tak si s pasivní Abramović „pohrávalo“ – umělkyně dostala najíst a napít, někdo jí dal květinu, někdo jiný ji zas políbil. Jak ale čas ubíhal, publikum se začalo chovat stále agresivněji a nevráživěji. Najednou měla Abramović rozstříhané oblečení, někdo ji říznul do krku a napil se její krve, další člen publika umělkyni vpíchl do břicha trny z růže, jiný nabil pistoli a namířil hlaveň k hrudníku Abramović, přičemž samotná Abramović byla pořád pasivní a nepřítomně zírala do dále. Když uplynulo odměřených šest hodin a performance byla ukončena, Abramović se „probudila k životu“ a z nehybné „loutky“ se opět stala živá lidská bytost. Když umělkyně vykročila k lidem, kteří během uplynulých šesti hodin vystavili její tělo nejrůznějším smyslovým počitkům, od příjemného potěšení k nebezpečnému mučení, rozutekli se.

Yoko Ono, americká umělkyně japonského původu, byla jedna z prvních, kdo se snažil ukázat, že umělecké dílo nemusí mít nutně materiální podobu.<sup>68</sup> Většina jejích konceptuálních děl sestává z pouhých instrukcí, zejm. ty, které jsou k nalezení v její knize *Grapefruit*<sup>69</sup> a které mohou být využity k převedení do díla performance, jako je tomu v případě jejího ikonického díla *Cut Piece*. Stejně tak se Ono zasloužila o nabourání zažitého vztahu mezi umělcem a publikem.

---

<sup>67</sup> In Mary Richards, *Marina Abramović*, 87-88: "There are 72 objects on the table that one can use on me as desired. I am the object. During this period I take full responsibility."

<sup>68</sup> Richards, *Marina Abramović*, 88.

<sup>69</sup> Yoko Ono, *Grapefruit* (New York: Simon & Schuster, 2000).

Performance *Cut Piece* byla poprvé předvedena v roce 1964 v koncertním sále v Kjótu, poté se ještě několikrát opakovala na různých místech.<sup>70</sup> Na začátku této performance Ono seděla na pódiu, plně oblečena do svého nejlepšího kostýmu a před sebou měla položené nůžky. Vybídla publikum, aby po jednom vystoupali na pódium a ustříhli si jakýkoli kousek jejího oblečení, který si následně mohli odnést. Tímto vyzvala členy publika k tomu, aby se z pasivních přihlížejících stali aktivními spoluautory uměleckého díla. Jak je možné předpokládat, někteří jedinci si skromně ustříhli kousíček jejího rukávu nebo dolního lemu sukně, kdežto jiní se směle vrhli na rozstřihání halenky umělkyně či ramínka u její podprsenky. Po celou dobu performance Ono seděla nehybně a, jak sama uvádí, "v transu", aby se necítila v ohrožení.<sup>71</sup> Performance byla ukončena ve chvíli, kdy to sama umělkyně uznala za vhodné, což bylo v momentě, kdy na pódiu seděla téměř nahá.

*Cut Piece* se dá interpretovat na několika rovinách. Nejčastější interpretace se zaměřuje na téma ženy jakožto sexuálního objektu. Tím, že Ono seděla nehybně na pódiu a nechala publikum, aby jednalo s jejím oblečením, a tudíž i s jejím tělem, dle svého uvážení, sehrála umělkyně roli pasivního objektu. Tento záměr se nepochybně vztahuje k „pasivní“ roli ženy ve společnosti a k otázce ženského těla jakožto objektu pro mužský pohled, sexuální potěšení a případné rozmnožování. Ve výsledku se dílo ptá, zda je v pořádku postupně obnažovat tělo jiné osoby za přítomnosti dalších jedinců v publiku, když je tato osoba naprosto nečinná, a to i přesto, že se jedná o umělecké dílo, které je „jenom jako“.

Chris Burden se podobně jako Abramović a Ono ve svých performancích soustředí na fyzické a psychické limitace člověka, čímž se snaží poukázat na nejistotu a úzkost,

---

<sup>70</sup> Richards, 88.

<sup>71</sup> Yoko Ono, „Cut Piece. 1964“, 21.03.1965, Carnegie Recital Hall, New York, MP3, 01:27, <https://www.moma.org/audio/playlist/15/373>.

které se odrážejí v moderní době.<sup>72</sup> Jeho hlavním zájmem v rámci umění performance je podstata utrpení.<sup>73</sup> Burden ve svých dílech záměrně sám sebe vystavuje extrémnímu nebezpečí, které musí přetrpět, přičemž publiku dává možnost do performancí zasahovat, a tím ho z nebezpečí vysvobodit (což se ale obvykle nestává). Zároveň tím klade otázku, do jaké míry se samotný umělec může stát uměleckým dílem a jak daleko musí umělec zajít, aby donutil publikum k interakci, případně k intervenci.<sup>74</sup>

Jedno z nejslavnějších a nejdiskutovanějších děl Chrise Burdena nese název *Shoot*. Tuto performanci Burden realizoval v roce 1971 za pomoci svého přítele, kterého požádal, aby ho střelil z pušky do paže ze vzdálenosti pěti metrů, a to za přítomnosti publika.<sup>75</sup> Původně měla kulka o Burdenovu paži pouze zavazit, ale střelec se poněkud odchýlil a kulka tak paži prošla. Performance dala přihlížejícím možnost bezprostředně zakusit, jaké to je dívat se na střelce a střeleného.<sup>76</sup> Burden chtěl touto performancí poukázat na odolnost lidí při sledování brutálních záběrů v médiích a poskytnout jim pohled na reálnou střelbu. Také zde vstupuje do hry téma moci a rozkazu, o čemž napovídá i samotný název v rozkazovacím způsobu (*Shoot* – Střel).

Abramović, Ono i Burden se jednoznačně věnují vztahu morálky v rámci umělecké produkce a recepce. Tito performeři se ve svých dílech ptají, jaké chování a jednání připustíme ve jménu umění a do jaké míry jsme schopni jej tolerovat, přičemž jasně implikují, že žádní nevinní přihlížející v rámci jejich performancí v podstatě neexistují<sup>77</sup>. Na obecnější úrovni svými díly definují umění performance jako alternativu vůči tradičnímu umění, která staví na navození aktivního vztahu mezi performerem a publikem, na performerově těle jako primárním uměleckém médiu a na aktuální

---

<sup>72</sup> „Chris Burden“, Gagosian, accessed 20.02.2020, <https://gagosian.com/artists/chris-burden>.

<sup>73</sup> Ward, *No Innocent Bystanders*, 83.

<sup>74</sup> Ward, 89-90.

<sup>75</sup> Ward, 83.

<sup>76</sup> Ward, 88-89.

<sup>77</sup> Ward, 4.

časoprostorové provázanosti – což jsou prolínající se prvky, které jsou vlastní umění performance jakožto uměleckému druhu.

### 2.3. Základní charakteristiky umění performance

Nyní můžeme vyvodit základní charakteristiky a nezbytné podmínky, které jsou umění performance připisovány. Hlavní charakteristikou umění performance je kritičnost vůči tzv. tradičnímu umění. Zmínění autoři umění performance vymezují jako umění, které je natolik odlišné od tradičních druhů, že je třeba pro něj vytvořit nová kritéria pro vnímání a hodnocení. Ačkoli performeři mnohdy využívají formálních prvků, které patří jiným performativním druhům, jejich díla se optikou těchto druhů vnímat nedají. Hlavním důvodem pro takový „přerýv“ mezi uměním performance a dalšími druhy umění je snaha performerů ne-li přímo smazat, pak určitě oslabit rozdíl mezi uměním a reálným životem. Umění performance otevřeně kritizuje zažité umělecké formy a přístupy k umění, které umění a realitu vnímají jako dvě oddělené oblasti. Hlavním cílem umění performance se zdá být vytvoření protipólu vůči tradičním uměleckým druhům a konvenčnímu pojetí umění.

Přijmeme-li předpoklad, že je umění performance protipólem vůči tradičnímu umění, je třeba najít charakteristiky, které autoři performanci připisují jako nezbytné podmínky pro existenci tohoto druhu umění.<sup>78</sup> Jednou z takových podmínek se zdá být přítomnost, konkrétně přítomnost obou stran události, kterou performance představuje, a sice performer a publika. Díky tomu je možné, aby se ustanovila sdílená realita, kterou performer svým dílem vytváří a jejímiž členy se stávají všichni účastníci události. Být přítomen během manifestace performance znamená mít možnost ji přímo, nezprostředkovaně zakoušet. K tomu se pojí skutečnost, že performer, ačkoli může mít

---

<sup>78</sup> Vystává tu však otázka, zda by se umění performance ještě mělo řadit k umění tak, jak bývá tradičně pojímáno, nebo zda je potřeba pro něj vytvořit nějakou novou kategorii, která by nebyla založena na tradiční umělecké charakterizaci a kategorizaci.



předem připravený scénář, samotný průběh performance dopředu připravit nedokáže, nemůže ho předem nazkoušet. Performer nikdy zcela neví, jakým způsobem se jeho dílo bude odvíjet a jak nakonec skončí, a to proto, že dopředu nemůže odhadnout, jak bude jeho publikum reagovat (či zda reagovat vůbec bude). Reakce přítomného publika představuje důležitý faktor, který performancím dává vzniknout. Nezbytná přítomnost publika hraje důležitou roli i v případě, kdy není přímo vyzváno k činnosti nebo zásahu do samotného provedení. Umění performance je zkrátka závislé právě na tom publiku, které je přítomno během provedení díla v ten daný moment a na tom daném místě – tady a teď.

Nedílnou součástí umění performance, která tvoří nezbytnou podmínku tohoto uměleckého druhu, je performerovo tělo, které funguje jakožto hlavní médium pro vytvoření díla. Performeréři zakládají svá díla na využití těla k vyjádření konceptu, nikoli k předvedení fyzické dovednosti. Podíváme-li se znovu na příklady performancí, lze vidět, že Abramović, Ono ani Burden ve svých performancích nechtěli ukázat, že je jejich tělo schopné předvést ten a ten výkon. Jejich záměrem bylo využít tělo k tomu, aby poukázali na to, že myšlenka a tělo jsou v jejich dílech od sebe neoddělitelné.

S tím, myslím, souvisí i otázka obsahu a formy. V tradičních uměleckých dílech, proti kterým se umění performance staví, se zdá být obsah jasně oddělen od formy, tj. jako recipienti díla dokážeme rozlišit, jaké prvky patří obsahu a jaké formě. Výše uvedené příklady performancí naznačují, že forma a obsah v dílech umění performance splývají a je obtížné přesně říct, jestli je určitý prvek díla formální nebo obsahový. Podívejme se pro ilustraci znovu na *Cut Piece*. Je sporné, zda pohyb jednotlivých účastníků performance k Ono a následné ustříhnutí kousku jejího oblečení náleží obsahu nebo formě. Podobně v případě *Rhythm 0* není zřetelné, zda akty prováděné na Abramović spadají pod obsah nebo pod formu. Rozdíl mezi obsahem a formou v umění performance není snadné vymezit, jelikož to vypadá, že formální a obsahové prvky se ze své podstaty v tomto uměleckém druhu prolínají.

Sdílená realita všech účastníků performance společně s tělem v roli primárního uměleckého média pak zapřičiňují to, že umění performance je kategorií, která se vztahuje k etickým otázkám, a to buď přímou tematizací nějakého problému, nebo skrze proces, který performanci dává vzniknout. Vztah etiky a estetiky není v estetickém diskurzu žádnou novinkou, jak je mj. vidět v přístupu analytiků, který jsem vymezila na začátku práce. Avšak provázanost mezi etickou a estetickou hodnotou se v umění performance značně liší, poněvadž performeři pracují s jinou uměleckou formou, než s jakou pracují tradiční umělci. Umění performance se zakládá na tom, že narušuje zažitý vztah mezi umělcem a publikem. Tím, že je tento vztah narušen, se otevírá možnost vztahovat se k uměleckému dílu – k performanci – odlišným způsobem. Divák, který se ocitne uprostřed performance, se zároveň stává jejím spoluúčastníkem, což v sobě skýtá určitou zodpovědnost. Protože se performance odehrává jako událost, během které je přítomna určitá skupina jedinců, vytváří se tím jedinečná komunita, která má vliv na celkový průběh performance. V případě tradičních uměleckých děl – divadelní představení, promítání filmu, hudební koncert – se sice také schází jedinečná skupina jedinců, do průběhu díla však zpravidla nezasahuje, alespoň ne stejným způsobem jako účastníci performance. Podívejme se znovu na performanci Abramović *Rhythm 0*: publikum, které se na performanci sešlo, si bylo vědomé toho, že se jedná o uměleckou produkci, ale jakmile dostalo od Abramović instrukce, které jej přímo vyzvaly k tomu, aby se aktivně zapojilo – jinak by performance nemohla ani začít, natož se jakýmkoli způsobem odvíjet – narušil se tím onen základní vztah mezi vnímaným a vnímajícím(i). Najednou měl každý jedinec v publiku možnost posunout performanci takovým směrem, jakým chtěl. Takový posun od distancovaného diváka k aktivnímu účastníkovi s sebou nese důsledek v podobě nejasné hranice mezi anti-reálným (tj. nevztahujícím se k realitě) uměleckým dílem a sociální situací (tj. situací, které můžeme být v reálném životě vystaveni),<sup>79</sup> která dává volnou ruku všem účastníkům performance, zároveň je v pozadí

---

<sup>79</sup> Fischer-Lichte, 41.

ona informace, že se jedná pouze o umění, tudíž je „vše dovoleno“.<sup>80</sup> Problém pak spočívá v tom, že publikum se dostává do rozpolcené situace: chci jako divák sledovat vývoj uměleckého díla, zároveň jsem vyzván/a k tomu, abych se spolupodílel/a na procesu umělecké tvorby, jejíž manifestace připomíná spíše každodenní realitu<sup>81</sup> než umění a nezačne, dokud se jako komunita nerozhodneme spolupracovat. Díky tomu, že se divák dostává na stejnou úroveň jako performer neboli všichni účastníci performance jsou si rovni v tom, co je dovoleno, mizí tím i cit pro morální zodpovědnost<sup>82</sup> – pokud mi sám performer řekl, že si (s ním) můžu dělat, co chci, neplatí pro mě pravidla běžného života, kde jsem zodpovědný/á za své činy. To znamená, že se během performance vytváří prostor, který je sice podobný reálnému životu, avšak ve jménu umění se některá pravidla reálného života buď přímo ruší nebo se alespoň odsouvají na pozadí, aby „nepřekážela“ vzniku uměleckého díla.

Otázka zodpovědnosti je v rámci umění performance dvojaká: na jednu stranu je každý účastník ve jménu umění zbaven morální zodpovědnosti za své jednání, na druhou stranu je vzniklá komunita zodpovědná za vývoj performance. Z toho vyplývá, že se rozpor mezi etickou a estetickou hodnotou v umění performance prohlubuje ještě víc, než je tomu v případě tradičního umění. Rozdíl mezi realitou a anti-realitou je v umění performance rozostřen natolik, že je publikum nuceno neustále kolísat mezi estetickým a praktickým (etickým) postojem, aniž by mělo možnost u některého z nich prodlévat. To, na co jsme zvyklí z recepce tradičních druhů umění, se najednou stává nevhodné či dokonce kontraproduktivní.

---

<sup>80</sup> Ward, 4.

<sup>81</sup> Každodenní realitou zde mám na mysli situace, do kterých se běžně dostáváme a nějakým způsobem se s nimi vyrovnáváme, a zároveň ty situace, které se nám mohou zdát cizí, ale díky performancím zmíněného Burdena (být postřelen/postřelit člověka) nebo Abramovič (stát se nehybnou „loutkou“/způsobovat člověku bolest a nenést za to žádnou zodpovědnost) máme možnost zakusit ty aspekty reálného života, do kterých se běžně nedostáváme a odpovídajícím způsobem se k nim v performanci vztáhnout.

<sup>82</sup> Fischer-Lichte, 42.

Protože se o umění performance hovoří ve vztahu ke kategorii performativních umění (performing arts), někdy se používá označení múzická umění, kam patří tanec, divadlo, hudba a jejich různé „odrůdy“,<sup>83</sup> vyplývá z toho, že budou mít tyto umělecké druhy určité společné prvky. Nejzákladnějším společným jmenovatelem performativních umění je anglický pojem „performance“ neboli představení, vystoupení, výkon. Jelikož je umění performance vymežováno jako druh umění, který je obtížně definovatelný, je jasné, že tu existují určité rozdíly, které umění performance od ostatních performativních druhů oddělují. Každé z performativních umění se vyznačuje tím, že podává výkon pomocí těla, tzn. že tělo je výchozím uměleckým médiem. Performativní umělecká díla jsou pomocí těla rozehrávána: tanečník, hudebník, herec, ale ani performer bez těla nemůžou fungovat. Tanečník, hudebník nebo herec však své tělo využívá k tomu, aby předal publiku dílo, které zpravidla bylo vytvořené někým jiným, komu je připsáno autorství – choreografem, skladatelem, dramatikem. Tělo těchto umělců neboli interpretů slouží k předvedení naučeného výkonu. Oproti tomu performer využívá své tělo k vyjádření vlastního konceptu, nikoli k interpretaci již existujícího díla ani k předvedení fyzické dovednosti. Performeři upozorňují na to, že koncept a tělo jsou v performancích od sebe neoddělitelné.

Rozdíl mezi performativním uměním a uměním performance činí také samotné rozvržení a provedení díla. Performativní umění se odehrávají podle předem naučeného scénáře. Hudebník hraje podle not, tanečník tančí naučenou choreografii, herec hraje přidělenou roli (pokud se samozřejmě nejedná o improvizální vystoupení – ale soustředme se na tento rozdíl mezi performativním uměním a uměním performance z hlediska jejich obvyklého provedení). Hudebníkův, tanečníkův či hercův výkon ani nezávisí tolik na publiku – jistě, chladná odezva publika může jakýmsi způsobem narušit celkový dojem z provedení díla, ale průběh provedení je těmto umělcům znám dopředu stejně jako jeho ukončení. Jejich vystoupení je zpravidla předem „nalinkované“ (opět

---

<sup>83</sup> Schechner, 2.

ponechme stranou neobvyklé situace jako je např. vznik nebezpečné situace v koncertním sále, nefunkční techniku na jevišti či náhlé zranění vystupujícího). Navíc není založené na přímé interakci s publikem. Vztah, který je mezi performativním umělcem a publikem utvářen, je zprostředkován pomocí uměleckého díla. Publikum většinou nemá přístup k umělci samotnému. Kontakt, který publikum s umělcem navazuje se ustanovuje skrze poslech hudby, sledování dramatu nebo tanečního vystoupení. Oproti tomu kontakt, který publikum navazuje s performerem je odlišné povahy. Performer publiku nenabízí žádné hotové dílo, ale vystavuje publikum události, které se účastní všichni přítomní a která vyžaduje aktivní zapojení a reakci. Mimoto performer nehraje žádnou roli, nýbrž publiku představuje sebe sama. Vztah mezi performerem a publikem, který se během performance formuje, je proto naléhavějšího (výzva publiku) a bezprostřednějšího (přítomen sám performer) charakteru.

#### **2.4. Umění performance jako kritika tradičního umění**

Když se podíváme do textů Goldberg, Schechnera, Fischer-Lichte nebo Warda, nenajdeme přesné vymezení toho, proti kterému přístupu k umění se performeři staví. Autoři mluví obecně o konvenčním způsobu uvažování o umění, který performeři vnímají jako problematický. Z jejich úvah se ovšem dá vyvodit, co míní oním konvenčním způsobem. Zřejmě mají na mysli diváckou pozici, která je plně distancovaná od jakýchkoli praktických zájmů a která si klade za cíl čistý estetický prožitek. Existuje ale taková „nevinná“ divácká pozice? Je vůbec možné na umění nahlížet zcela oproštěným, distancovaným způsobem?

Podle všeho se zdá, že pozice, vůči které se umění performance vymezuje je ta, kterou zastávají radikální autonomisté, resp. estetičtí formalisté jako je již zmíněný Clive Bell. Bell ve svých úvahách vnímá umění jako oblast zcela odloučenou od každodenního života, tudíž při hodnocení umění jsou pro něj mimoumělecké faktory, jako je např.

sociální, politický nebo etický kontext, nepodstatné, dokonce irelevantní.<sup>84</sup> Bell píše: „Pro to, abychom ocenili umělecké dílo, si nemusíme přinést nic ze života, žádné znalosti o jeho idejích a poměrech, žádnou obeznámenost s jeho emocemi. Umění nás přenáší ze světa lidských činností do světa estetického povýšení.“<sup>85</sup> Bell upřednostňuje uměleckou formu před uměleckým obsahem, protože jedině forma může recipientovi nabídnout čistý estetický prožitek.<sup>86</sup> Z toho důvodu by hodnocení uměleckých děl mělo podle Bella být pouze estetické, jelikož jedině estetická měřítká mohou recipientovi „ukázat cestu“ k čistému estetickému prožitku.

Je ovšem radikální autonomismus pozice, která je udržitelná v rámci hodnocení umění? Přikláním se zde spíše k negativní odpovědi. Dokonce i umírnění autonomisté, kteří přebírají společné autonomistické jádro, připouštějí, že uměleckou sféru od té mimoumělecké oddělit zcela nelze. Anderson a Dean mluví o tom, že ačkoli je pro autonomismus přínosné jen estetické hodnocení z hlediska hodnoty uměleckého díla jako uměleckého díla, uznávají, že se umělecká díla pomocí jiných, mimouměleckých měřítek hodnotit dají. Koneckonců umění nevzniká ve „vakuu“, které je zbaveno jakéhokoli mimouměleckého kontextu, navíc umělci pracují se zkušenostmi a pojmy každodenního života, které převádějí do svých děl, díky čemuž se pro nás umění stává srozumitelným.

Postoj, který ale estetická recepce umění vyžaduje, je distancovaný, nezainteresovaný postoj, na tom se shodneme i s tím nejradikálnějším autonomistou. Dle mého názoru je tu namístě si pomoci pojmem psychická distance, tak jak s ním pracuje Edward Bullough ve svém slavném článku z roku 1912.<sup>87</sup> Bullough popisuje psychickou

---

<sup>84</sup> Bell, *Art*, 20-21.

<sup>85</sup> In Bell, 25: „For to appreciate a work of art we need bring with us nothing from life, no knowledge of its ideas and affairs, no familiarity with its emotions. Art transports us from the world of man's activity to a world of aesthetic exaltation.”

<sup>86</sup> Bell, 37.

<sup>87</sup> Edward Bullough, „«Psychická distance» jako faktor v umění a estetický princip“, *Estetika* 32, č. 1 (1995): 10-30.

distanci jako základní estetický princip a charakterizuje ho jako „vyřazení jevu ze souvislostí s naším praktickým, aktuálním já, a to tím, že mu umožníme stát mimo kontext našich osobních potřeb a cílů“. <sup>88</sup> Psychická distance vnímatelovi umožňuje, aby se oprostil od vnějších, mimoestetických činitelů, které jeho estetickému zakoušení překážejí a aby se soustředil jen a pouze na umělecké dílo samotné. Vnímatel si je přitom vědom toho, že umělecké dílo není totožné s realitou, že se jedná o fikci a že výsledný estetický objekt, který ve své mysli zakouší, nemá žádné reálné důsledky (ve smyslu, že se herec např. nezraní nebo neumírá doopravdy, nikoli ve smyslu, že by tradiční umění nemělo reálné důsledky na samotného vnímatele). Bullough přímo mluví o synonymitě pojmů umělecký a anti-realistický, <sup>89</sup> jelikož bez toho, že bychom jako vnímatelé přistoupili na to, že umění není totožné s realitou, nemůžeme daný umělecký objekt esteticky posuzovat. <sup>90</sup> Podle Bullougha jsou nejvíce „ohroženými“ uměleckými druhy divadlo a tanec, protože jako vnímatelé sledujeme na scéně živé lidské osoby, které pomocí svých těl komunikují umělecké dílo. <sup>91</sup> Tělesná přítomnost umělce/interpreta v umění napomáhá tzv. pod-distancování, kdy se naše hranice mezi uměleckým a reálným snižuje a narušuje tak průběh estetického vnímání – lidské tělo spadá do oblasti praktického, tudíž je složitější se na něj soustředit pouze esteticky. <sup>92</sup>

Pokusme se Bulloughův koncept psychické distance jako estetického principu při recepci umění aplikovat na umění performance. Tělesnost umění performance snižuje možnost psychické distance. Performance se vždy odehrává pomocí živého lidského těla, které většinou bývá v bezprostřední blízkosti s publikem, tudíž ani ona konvenční hranice mezi jevištěm a hledištěm při sledování performancí zcela neexistuje. Performeři navíc často vybízejí publikum k interakci, čímž se úloha publika mění z pouhých diváků

---

<sup>88</sup> Bullough, „Psychická distance“, 11.

<sup>89</sup> Bullough, 17.

<sup>90</sup> Bullough, 17.

<sup>91</sup> Bullough, 16.

<sup>92</sup> Bullough, 16.

v přímé účastníky. Tím se míra psychické distance zmenšuje – přímý kontakt recipienta s performerem nedovoluje, aby se ustanovil jasný rozdíl mezi uměleckým a reálným. Potom i samotný obsah performancí, který je, jak je zřetelné z uvedených příkladů, založený na narušení zažitých hranic mezi uměním a všedním životem, nabádá publikum k tomu, aby zaujali postoj, který se nejvíce blíží postoji pod-distancovanému. Zdůraznění běžných, každodenních témat v umění, které se rozdíl mezi uměním a realitou snaží co nejvíce zredukovat, povede k tomu, že se publikum bude cítit rozpolcené ohledně toho, zda performanci vnímat optikou reality nebo optikou umění. Protože se však jedná o manifestaci uměleckého díla, o němž víme, že je uměleckým dílem (Abramović, Ono a Burden dali svým recipientům najevo, že se jedná o umělecké dílo, ať už explicitně nebo implicitně), uplatnění Bulloughova konceptu na umění performance potvrzuje, že se umění performance nevymyká chování jiných, tradičnějších druhů umění, ba spíš naopak je k nim díky estetickému principu psychické distance jasněji přiřaditelné.

Ani Carroll s Kieranem nepopírají možnost hodnocení uměleckých děl z hlediska etiky a estetiky zároveň. Oba autoři připouštějí, že umění je možné hodnotit způsobem, který bude brát v potaz estetický rozměr díla společně s rozměrem etickým, přičemž jeden od druhého nebude přísně oddělený.<sup>93</sup> Jak je možné vidět u Carrolla, nahlížení na umělecká díla z morálního hlediska je nejen přirozené, ale i historicky podložené. Morální hledisko je přitom jen jedním ze způsobů, jak umění interpretovat – umělecká díla jsou komplexní entity, které se nám v celku otevřou tehdy, kdy jsme schopni je interpretovat na všech rovinách, které v sobě skrývají. A protože morální zásady a přesvědčení spadají do oblasti praktického (mimouměleckého) života, znamená to, že Carroll jako zástupce moralismu spojením estetického a praktického postoje a hodnocení v oblasti umění dokazuje, že rigidní vymezování hranic mezi uměním a ne-uměním je v debatách o vztahu mezi etickou a estetickou hodnotou omezující a neplodné.

---

<sup>93</sup> Je však nutné podotknout, že jak Kieran, tak i Carroll o spojení etické a estetické dimenze v rámci uměleckého díla uvažují v souvislosti s kategorií narativní fikce, kam umění performance určitě nespadá.



Kieranovo imoralistické stanovisko zachází ještě dál, poněvadž jednotlivé roviny uměleckého díla, kam spadá i rovina etická, spojuje s kognitivní hodnotou díla. Tím ukazuje, stejně jako Carroll, že umění nemůže být zcela oddělené od žité reality, jelikož tematizací etických (a jiných) otázek dochází ke slučování různých postojů, zejména tedy postoje estetického s postojem praktickým (který se do jisté míry liší od praktického postoje v každodenním životě). Takové slučování pro recipienta představuje výhodu v tom, že pokud je schopen hodnotit umělecká díla nejen v modu estetického postoje, dostane se mu během recepce díla rozmanitějšího poznání. Nemusí se přitom jednat o poznání pouze ve smyslu získání informací o narativu díla, ale také o poznání sebe samé a svých reakcí, včetně těch emocionálních, tudíž nám umělecká díla určitým způsobem „nastavují zrcadlo“. Z přístupů Kierana a Carrolla je tedy vidět, že spojování etického a estetického hodnocení v rámci jednoho uměleckého díla je nejen možné, ale i užitečné. Je patrné, že ačkoli se umění performance vymezuje vůči tradičnímu umění, některé výtky na účet zažitějších uměleckých druhů a způsobů uvažování o umění úplně nefungují. Ovšem ty výtky, které jsou z hlediska vztahu etické a estetické hodnoty namístě, blíže rozeberu v následující části.

### 3. Aplikace autonomismu, moralismu a imoralismu na umění performance

Nyní se pokusím základní teze o vztahu etické a estetické hodnoty autonomistů, moralistů a imoralistů aplikovat na umění performance. Představme si, že se autonomisté Anderson a Dean, moralista Carroll a imoralista Kieran rozhodli, že se zúčastní předvedení jednoho z děl umění performance. Řekněme, že se jim podařilo dostat se na *Rhythm 0* Mariny Abramović, totiž na performanci, která je dle mého mínění nejintenzivnější co do etického rozměru. Podívejme se, jak by asi jednotliví zástupci stanovisek tuto performanci hodnotili z hlediska vztahu mezi etickou a estetickou hodnotou tak, jak ho ve svých úvahách pojmají.

#### 3.1. Autonomismus

Nejprve je potřeba zmínit, že není jisté, zda by autonomisté, jako jsou Anderson a Dean, vůbec umění performance jako umělecký druh uznali. Protože je autonomistická pozice postavena na tom, že umělecká oblast je od té mimoumělecké oddělená, přičemž obě oblasti mají své vlastní hodnoty, je otázkou, jak by Anderson a Dean reagovali na jednu ze základních myšlenek umění performance, totiž že umění a život (tj. mimoumělecká oblast) se od sebe vlastně oddělit nedají. Anderson a Dean se sice řadí k umírněné větvi autonomistického stanoviska, avšak v základu autonomismu stojí předpoklad, že na umění je možné soustředit se pouze esteticky, chceme-li z jeho recepce vytěžit čistý estetický prožitek (v čemž spočívá cíl každého estetického zakoušení umění).

Anderson a Dean připouštějí, že pokud se chceme bavit o etickém rozměru uměleckého díla, je třeba se soustředit na jeho obsah, který může (ale nutně nemusí) zobrazovat morální perspektivu, která bude ve výsledku hodnocena jako eticky závadná.

Připomeňme si nyní performanci Abramović. *Rhythm 0* se vyznačuje tím, že etický rozměr je přikládán nejen obsahu, ale i formě díla, resp. splynutí obsahu a formy. Pokud by šlo pouze o jeho obsah a forma by zůstala morálně nedotčená, vzniklo by naprosto odlišné dílo, než je to, které Abramović vyprodukovala. Etická dimenze *Rhythm 0* náleží obsahu a formě, která v sobě skýtá etický apel na publikum.

Jsou-li Anderson a Dean toho názoru, že nikoli etický rozměr díla, ale umělecká kreativita a exprese je tím, co tvoří jádro estetického oceňování díla, znamená to, že se z hlediska recepce *Rhythm 0* dostáváme do slepé uličky. Jestliže přijmeme předpoklad, že forma nemůže nabýt etického rozměru, vyplyne z toho, že autonomisté nebudou mít jak *Rhythm 0* uchopit. Vnímání formálního provedení *Rhythm 0* optikou autonomistů znamená, že se jako recipienti budeme z estetického hlediska soustředit na jakýsi zvláštní vizuální sled pohybů, jejichž smysl, jelikož je v tomto případě nutně eticky nabitý, nám unikne.

Stejně tak tomu bude při recepci obsahu, který sice tematizuje určité morální hledisko, avšak který není pro estetické oceňování podstatný. Zůstává otázka, co Anderson a Dean na performanci Abramović budou vlastně hodnotit. Domnívám se, že z celkové hodnoty performance pro autonomisty zůstane estetická hodnota, která nejspíš bude založena na distancovaném vnímání postupu událostí, které Abramović společně se spoluúčastníky předvádí.

Podobnou překážkou se stane i záměrné zapojení publika do manifestace díla a jeho počínání během performance. Každý recipient, ať už ten, který preferuje „pasivně“ pozorovat dění zpozvzdálí nebo o to spíš ten, který se rozhodne do performance aktivně vstoupit, se mění ve spoluúčastníka, který za průběh performance začíná nést určitou morální zodpovědnost. Je zřejmé, že i takové přeměnění diváckého publika v zapojenou komunitu spoluúčastníků, kteří v průběhu performance sdílí společnou realitu, představuje eticky relevantní element, bez něhož by performance *Rhythm 0* ztratila význam. Jak ale takový element hodnotit podle měřítek autonomistů?

Anderson a Dean tvrdí, že etické a estetické hodnocení uměleckých děl jsou dvě odlišné konceptuální roviny. Jestliže toto pochopíme a přijmeme, budeme lépe chápat ta umělecká díla, která tyto dvě odlišné roviny staví do rozporu. Protože jsou to dvě odlišné roviny, směřovat jejich hodnocení není konceptuálně možné. Vyvstává proto otázka, jakým způsobem by Anderson a Dean hodnotili díla umění performance, která etickou a estetickou rovinu záměrně propojují. Jak by pro ně bylo vůbec možné se k performanci jako je *Rhythm 0* vztáhnout jako k celku? Jsou-li Anderson a Dean přesvědčeni, že směřovat etickou a estetickou rovinu při hodnocení díla nelze, plyne z toho, že se k performanci nebudou mít jak vztáhnout tak, aby pro ně ve výsledku vyvstal celkový obraz.

### 3.2. Moralismus

Vůči etickému rozměru uměleckých děl zaujímá Carroll coby představitel moralismu opačnou pozici. Disponuje-li umělecké dílo morální perspektivou, stává se morální perspektiva relevantním prvkem, který v procesu estetického hodnocení díla bereme v potaz, zvláště tedy v případech, kdy morální perspektiva funguje jako prostředek k oslovení recipienta (Carroll hovoří o recepci narativních uměleckých děl). To se bezpochyby týká performance *Rhythm 0* – etický apel na publikum funguje jako jakési pozvání k tomu, aby vstoupilo do společné reality daného díla. Nejedná se však o narativní fikci. *Rhythm 0* (a umění performance obecně) je opakem toho, co si představíme pod narativními fikčními uměleckými díly. Určitou morální perspektivu jsme však během recepce nuceni zaujmout, chceme-li se co nejvíce přiblížit odpovědi na otázku, v čem spočívá smysl dané performance. V tomto případě by Carroll patrně souhlasil s tvrzením, že i nenarativní umělecká díla nabízejí svým recipientům určitou morální perspektivu, a nejspíš by na „hru“ *Rhythm 0* přistoupil. Snad by také přistoupil

na to, že morální perspektiva je v případě díla Abramović ukotvena nejen v obsahu, ale také a zejména v jeho formě.

S čím by však nejspíš měl Carroll problém, je předpoklad, že všichni účastníci události, kterou performance představuje, prožívají různé emoce, přičemž se tyto emoce prolínají mezi všemi účastníky. Carroll v souvislosti s narativní fikcí hovoří o tom, že emoce protagonisty a emoce recipienta jsou odlišného charakteru, a to proto, že se nás příběh nedotýká přímo. To přestává platit v momentě, kdy Carrollovu moralistickou pozici budeme chtít aplikovat na umění performance. *Rhythm 0* ukazuje, že se průběh díla týká všech účastníků události, nezávisle na tom, jak se který účastník rozhodne zapojovat či nezapojovat. Každý jedinec v rámci události a společné reality je vtažen do průběhu přímo. Emoce, které v nás performance vyvolá, jsou bezprostředního charakteru, tj. vychází z faktu, že se nás dílo dotýká přímo, jelikož jsme součástí jedné komunity vytvořené v rámci dané performance. V tomto kontextu se zároveň bavíme o tom, že performance by měla být zakoušena spíše jako zkušenost, jako událost, tudíž emoční reakce v rámci performance je vyvolána tím, jakým směrem se po dobu svého trvání odvíjí, a to v závislosti na všech jejích účastnících.

Vydeme-li z úvah Carrolla, *Rhythm 0* by jako esteticky hodnotné dílo neuspělo, a to z toho důvodu, že podle slov Carrolla etická vada zapříčiňuje estetickou vadu. Etickou vadou má na mysli jakoukoliv morální perspektivu, která recipienta vybízí k amorálnímu postoji a chování. Fakt, že Abramović svou performanci založila na etickém apelu na publikum, které vyzývá k tomu, aby jí v průběhu performance mj. fyzicky ubližovalo, by zřejmě u Carrollova estetického hodnocení *Rhythm 0* jako etická přednost neobstál – co je také morálně ctnostného na tom, aby si skupina náhodných lidí vybíjela zlost na umělkyni (která je k tomu ovšem sama implicitně vybídla)?

Na druhou stranu, Carroll rovněž hovoří o tom, že umělecká díla, která tematizují etické otázky, nás sice ničemu novému neučí, ovšem slouží k tomu, abychom si prohloubili morální zásady, které už v sobě máme „zakódované“. V tomto ohledu se

Carrollův moralismus na umění performance dá, domnívám se, dobře uplatnit. Abramović v *Rhythm 0* pracuje s tématem násilí a (a)morálního apelu, a to s Carrollem v tomto případě rezonuje: fyzické i psychické násilí na druhém člověku je zavrženíhodný čin, o čemž jsme jako recipienti (doufejme) přesvědčeni ještě předtím, než se k *Rhythm 0* začneme jakýmkoliv způsobem vztahovat. V tomto ohledu pro nás performance nemá výchovnou funkci jako takovou, ale pracuje s etickým tématem natolik, že v nás naše již existující morální zásady (opět doufejme) upevní.

### 3.3. Imoralismus

Pro Kierana je důležitým faktorem při hodnocení uměleckých děl to, jaký kognitivní přínos pro nás dílo má. Využívá-li dílo morální perspektivy nebo jiných morálních prvků k tomu, aby nás něčemu naučilo (tj. aby nám poskytlo nové poznatky nebo vhledy) a aby v nás vyvolalo emoce, vztahují se takové morální prvky k celkové estetické hodnotě díla. Kieran zároveň tvrdí, že jelikož jsme si vědomi toho, že to, co se odehrává v uměleckém díle, není totožné s realitou a náleží světu fikce, jsme daleko více otevřeni tomu, abychom zaujali i morálně pochybnou perspektivu, a to ve prospěch celkové hodnoty díla. Toto Kieranovo tvrzení přichází do střetu s povahou umění performance. *Rhythm 0* není jasně vymezenou fikcí, nýbrž jde o reálnou událost, jejímiž jsou všichni přítomní svědky a účastníky. Účastníci nekrmí chlebem Abramović jenom jako, nevpichují jí trny do těla jenom jako, ani ji nesvlékají jenom jako – veškeré jednání tu probíhá doopravdy. Nicméně je si každý z účastníků vědom toho, že jde přeci o umění, kterému je tradičně připisován fiktivní charakter, čili vstupuje tu do hry domněnka, že dílo není totožné s realitou. Bude-li imoralista jako Kieran chtít zaujmout vůči *Rhythm 0* vhodný postoj, dojde k tomu, že bude muset neustále „přepínat“ mezi informací „toto je umění, tudíž morální zásady reality zde neplatí“ a „toto je realita, tudíž jsem za své činy morálně zodpovědný“. Samozřejmě, že v rámci estetické recepce, a to zejména při recepci

narativní fikce, jsme takřka vždy nuceni „přepínat“ mezi nezainteresovaným a praktickým postojem. Situace se ale dle mého názoru mění, když se jedná o recepci umění performance. Právě proto, že máme možnost a někdy dokonce musíme vstupovat do průběhu díla a ovlivňovat, kam se dál posune, je takové „přepínání“ intenzivnější a znemožňuje onen odstup, který narativní fikce vyžaduje. To mj. dokazuje i reakce účastníků *Rhythm 0*, kteří po tom, co Abramović performanci ukončila, urychleně opustili místo, kde se performance odehrávala, protože se báli zodpovědnosti za své činy.

Co se dá z pohledu imoralismu dobře uplatnit na umění performance, je podle mého názoru úzký vztah mezi etickou a estetickou hodnotou. Podle Kierana totiž etická vada v podobě amorální perspektivy může přinést estetické „plody“ v podobě kognitivní odměny pro recipienta, stejně jako to může udělat i etická přednost. Kieran zkrátka připisuje váhu jakékoli etické dimenzi díla jako estetickému přínosu k celkové hodnotě uměleckého díla. To by znamenalo, že performance *Rhythm 0* by pro Kierana představovala umělecké dílo, jehož kognitivní hodnota by nabyla na rozměru, a snad o to spíš, že se etická dimenze *Rhythm 0* týká obsahu i formy (ačkoli Kieran taktéž hovoří pouze o obsahu jako o nositeli etických elementů). Díky tomu, že jsou recipienti přímo u zrodu performance, a dokonce mají možnost se aktivně zapojit, kognitivní hodnota pro ně bude o to větší. Být přítomen s sebou nese výhodu spočívající v přímém, nezprostředkovaném zakoušení díla, a to z toho důvodu, že emoční odezva na dílo bude okamžitá a přirozená, což ovlivní i celkovou kognitivní hodnotu.

Protože je recipient performanci vystaven nezprostředkovaně a jeho emoční reakce je tudíž přirozená, zapříčiňuje to podle Kierana to, že bude recipient na morální perspektivu díla reagovat tak, jak je to od něj dílem vyžadováno. Čím více se recipient otevře morální perspektivě díla a je schopen s ní „spolupracovat“, tím větší získává dílo estetickou hodnotu, a to nehledě na jeho případný amorální apel. Aplikujeme-li tuto myšlenku na *Rhythm 0*, zjistíme, že v tomto kontextu platí. Abramović svou performancí nabádá účastníky k tomu, aby se ve jménu umění oprostili od svých morálních zásad a

následovali její instrukce. Zásluhou toho se někteří jedinci pustili do jednání, které by jinak možná sami odsoudili jako neetické. Někdo ze vzniklé komunity se ale úkolu amorálního jednání musel zhostit, aby na povrch vyvstala ona kognitivní hodnota díla, o které Kieran hovoří.

### 3.4. Alternativní pozice

Vzhledem k tomu, že ani jedna z představených pozic se nedá zcela aplikovat na umění performance, odpověď na otázku, zda jsou pozice autonomistů, moralistů a imoralistů udržitelné, uplatníme-li je na umění performance, je záporná. Dle mého názoru je třeba přijít s alternativní pozicí, která by na tento druh umění aplikovatelná byla. Anderson a Dean ani Carroll ve svých teoriích neuvažují o tom, jakým způsobem se etická dimenze uměleckého díla odráží v jeho formě, resp. zda se na formu uměleckého díla dá nahlížet z etického hlediska – zkrátka formu jakožto nositele etické dimenze netematizují. Kieran se formálním prostředkům a jejich etickému rozměru věnuje, ovšem nikoli do té míry, aby se dalo říct, že formu a obsah staví na stejnou úroveň, co se týče etické hodnoty – daleko víc ho totiž zajímá kognitivní hodnota. Pokud však zkusíme formu do myšlenek zmíněných autorů (uměle) zapojit, narýsuje se alternativní stanovisko, optikou kterého by na umění performance, které obsah a formu spojuje vjedno, z hlediska vztahu etické a estetické hodnoty bylo možné nahlížet.

Z pokusné aplikace na umění performance je dle mého mínění zřejmé, že určité Kieranovy myšlenky se v kontextu umění performance dají uplatnit nejlépe. Kieran využívá morálních elementů v uměleckém díle coby nositelů kognitivní hodnoty, pod hlavičku které spadá i hodnota etická. Kognitivní hodnota je v Kieranově pojetí spojená s estetickou hodnotou, což z hlediska umění performance, zejména pak z hlediska uvedených performancí jako zástupců tohoto uměleckého druhu, dává smysl: jsou-li umělecké prostředky využity k tomu, aby recipienta něčemu (po)naučily, je přínosné se



bavit o tom, že etická hodnota ovlivňuje hodnotu estetickou, a to i v případech, kdy se jedná o amorální prvky díla.

Z jednotlivých pozic obecně není zřejmé, zda své teze zaměřují na umění jako takové nebo na jednotlivá umělecká díla. Zřejmé ovšem je to, že jsou tyto teze zaměřené výhradně na narativní fikci, což znamená, že spíše než na umění obecně se autoři orientují na relativně úzkou škálu děl, kam umění performance nespadá. Je nutné buď škálu děl rozšířit takovým způsobem, aby byly teze uplatnitelné i na jiné, nenarativní a nefiktivní druhy umění, včetně umění performance, anebo naopak přijít s úplně novým východiskem, které by vztah mezi etickou a estetickou hodnotou tematizovalo výhradně v umění performance. Tak či onak, je nezbytné zohlednit fakt, že umění performance není narativní fikcí. Stejně tak je stěžejní mít na paměti, že umění performance tematizuje vztah etické a estetické hodnoty dvojitým způsobem. Zaprvé, je to tematizace etických otázek z hlediska toho, jak je vnímají recipienti. Zadruhé, a to je v daném kontextu rozhodující, je to tematizace etických otázek z hlediska autorova, v případě umění performance z hlediska performerova, počínání. Umění performance je založené na tom, že se performer sám mnohdy chová amorálně, mimoto ale k amorálnímu chování nabádá i své publikum. Poněvadž je tato dvojitá etická tematizace vlastní umění performance a k jiným druhům umění, včetně těch performativních, se tato charakteristika tolik nevztahuje, znamená to, že je nahlížení na vztah mezi etickou a estetickou hodnotou v umění třeba aktualizovat.

Nakonec samotné vymezení pojmů etická a estetická hodnota by mělo být jasnější a přímočařejší. Je třeba najít takové vymezení, které by se dalo uplatnit na umění performance stejně dobře jako na ostatní umělecké druhy, jelikož vymezení, která nabízejí Anderson a Dean, Carroll a Kieran jsou v tomto ohledu nedostatečná. Kromě toho je pro každého z autorů etická hodnota něčím jiným, představuje jiný soubor vlastností a uplatnění, což, jak už jsem ukázala na začátku, znesnadňuje debatu o vztahu etické a estetické hodnoty v umění obecně, o to víc však v umění performance.

I estetická hodnota se ovšem dostává do jakési slepé uličky. Nejenže autorům, jejichž myšlenky jsem se pokusila aplikovat na umění performance, chybí definice estetické hodnoty v kontextu narativní fikce, což samo o sobě vyvolává určité nejasnosti, nadto vyvstává otázka, co je estetickou hodnotou v kontextu umění performance, co esteticky na performancích hodnotíme, jak se k tomuto druhu umění stavíme z estetického hlediska. Protože je umění performance natolik (slovy RoseLee Goldberg) anarchický druh umění, který kritizuje etablované umělecké druhy a staví se vůči nim do opozice, musíme se ptát, jakým způsobem vůbec pracuje s estetickou hodnotou.

Obecně vzato je důležité debatu o vztahu etické a estetické hodnoty v umění doplnit a obnovit. Přestože teze autonomistů, moralistů a imoralistů slouží jako dobrý základ pro nahlížení na tento vztah v rámci umění performance, je vidět, že dostatečně určitě nejsou. Je zapotřebí pojmy etické a estetické hodnoty přizpůsobit aktuálnějším druhům umění než jsou ty, které jsou v estetickém diskurzu již zažité. Je nezbytné jít za rámec narativní fikce, abychom vztah mezi etickou a estetickou hodnotou v umění performance mohli náležitě tematizovat. Je třeba vzít v potaz nejen to, že je etický rozměr díla vnímán subjektem (recipientem), ale také to, že je jiným subjektem (umělcem) vytvářen, jelikož umění performance tento kolísavý vztah mezi umělcem a recipientem zdůrazňuje.

## Závěr

V této práci jsem vyložila vztah mezi etickou a estetickou hodnotou v umění tak, jak jej pojmají autonomisté Anderson a Dean, moralista Carroll a imoralista Kieran. Snažila jsem se ukázat, že pokud jejich úvahy uplatníme na umění performance, dostaneme se do určitých potíží. Těmi jsou zejména nesjednocené užívání pojmů etická hodnota a estetická hodnota, orientace výhradně na obsah jakožto na nositele etické hodnoty a nahlížení na vztah mezi etickou a estetickou hodnotou v uměleckých dílech pouze z hlediska jejich recepce, nikoli z hlediska procesu jejich vzniku. Umění performance coby relativně nový (ale již etablovaný) umělecký druh volá po odlišném přístupu k otázce etické a estetické hodnoty. Abychom tento vztah mohli řádně tematizovat i v kontextu jiných než narativních fikčních děl, je namístě poznatky z debaty mezi autonomisty, moralisty a imoralisty odpovídajícím způsobem rozšířit a aktualizovat.

## Seznam použité literatury

- Anderson, James C. and Jeffrey T. Dean. „Moderate Autonomism“. *British Journal of Aesthetics* 38, no. 2 (1998): 150-166.
- Bell, Clive. *Art*. Colchester, London & Eton: The Ballantyne Press, 1914.
- „Biography“. Marina Abramović. Accessed 19.02.2020.  
<http://www.marinaabramovic.com/bio.html>.
- Bullough, Edward. „«Psychická distance» jako faktor v umění a estetický princip“. *Estetika* 32, č. 1 (1995): 10-30.
- Carroll, Noël. „Art, narrative, and moral understanding“. In *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*, edited by Jerrold Levinson, 126-160. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Carroll, Noël. „Moderate Moralism versus Moderate Autonomism“. *British Journal of Aesthetics* 38, no. 4 (1998): 419-424.
- Carroll, Noël. „Moderate Moralism“. *British Journal of Aesthetics* 36, no. 3 (1996): 223-238.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance*. Translated by Saskya Iris Jain. Milton, Oxon: Routledge, 2008.
- Goldberg, RoseLee. „Performance Art from Futurism to the Present“. In *The Twentieth-Century Performance Reader*, edited by Teresa Brayshaw and Noel Witts, 213-216. Milton, Oxon: Routledge, 2014.
- „Chris Burden“. Gagosian. Accessed 20.02.2020. <https://gagosian.com/artists/chris-burden/>.
- Kieran, Matthew. „Art, Morality and Ethics: On the (Im)Moral Character of Art Works and Inter-Relations to Artistic Value“. *Philosophy Compass* 1/2 (2006): 129-143.
- Ono, Yoko. „Cut Piece. 1964“. 21.03.1965. Carnegie Recital Hall, New York. MP3, 01:27. <https://www.moma.org/audio/playlist/15/373>.

Ono, Yoko. *Grapefruit*. New York: Simon & Schuster, 2000.

Richards, Mary. *Marina Abramović*. Milton, Oxon: Routledge, 2010.

Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. Milton, Oxon: Routledge, 2013.

Ward, Frazer. *No Innocent Bystanders: Performance Art and Audience*. Lebanon, New Hampshire: University Press of New England, 2012.