

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA ESTETIKY



BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Eva Slabá

Konceptuální umění a otázka estetické hodnoty

Conceptual Art and a Problem of Aesthetic Value

Praha 2019

Vedoucí práce: Mgr. Štěpán Kubalík, Ph.D.

Prohlášení:

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 22. května 2019

.....

Eva Slabá

Poděkování:

Na tomto místě bych ráda poděkovala především vedoucímu své práce Mgr. Štěpánu Kubalíkovi, Ph.D. za jeho čas, trpělivý přístup a cenné rady při konzultacích.

Abstrakt

Bakalářské práce *Konceptuální umění a otázka estetické hodnoty* si klade za cíl analyzovat problematiku estetické hodnoty v rámci jedné současné reprezentativní teorie konceptuálního umění (text Petera Goldieho a Elisabeth Schellekensové). Estetická hodnota byla ve výtvarném umění tradičně spojována s oceňováním materiálního objektu díla; konceptuální díla však roli tradičních médií odmítají a nahrazují je dematerializovanou myšlenkou – idejí. Aby konceptuální díla mohla setrvat v doméně umění, je nutné hledat jejich estetickou hodnotu na jiném místě. V první části práce je tak po vymezení základních rysů a ideje konceptuálního umění představen způsob, jakým Goldie a Schellekensová tradičně vnímané estetické kvality nahrazují. To se autorům daří na základě analogie literárních děl a konceptuálních děl, pomocí které vymezují novou kategorii zkušenostních kvalit. Rozlišujícím prvkem mezi literaturou a konceptuálními díly se pak stává jejich ne/parafrázovatelnost. Jak se ale ukáže, toto rozlišení vytváří problém vztahu mezi ideou a hodnotou díla. Na základě této analogie text v druhém kroku postoupí k pojetí recepce literatury Jana Mukařovského, který identifikoval coby bytostný rys umění sémantické gesto. Toto gesto však vyžaduje osobní prožitek, a tím se dostává do rozporu s parafrázovatelností ideje konceptuálního díla. V poslední části práce dojde na srovnání těchto dvou pojetí v rámci odpovědi na otázku, zda vůbec je konceptuální umění uměním, pokud jej charakterizujeme tak, jak je tomu v teorii Goldieho a Schellekensové.

Klíčová slova

estetika, konceptuální umění, estetická hodnota, idea, percepce, literatura, sémantické gesto

Abstract

The bachelor thesis *Conceptual Art and a Problem of Aesthetic Value* aims to analyze the problem of aesthetic value within one contemporary representative theory of conceptual art (text by Peter Goldie and Elisabeth Schellekens). In the visual arts the aesthetic value has traditionally been associated with the evaluation of the material object of the artwork; however, conceptual works reject the role of traditional media and replace them with the dematerialized ideas. In order for the conceptual works to remain in the domain of art, it is necessary to seek their aesthetic value elsewhere. In the first part of the thesis, after defining the basic features of conceptual art and its idea, the way of how Goldie and Schellekens replace traditional aesthetic qualities is presented. This is done on the basis of an analogy of literary works and conceptual works, through which they define a new category of experiential qualities. To set the distinction between literature and conceptual artworks Goldie and Schellekens identify the possibility of evaluation of the conceptual artwork on the basis of its description. But as it turns out, this distinction creates a problem of the relation between the idea and the value of the conceptual artwork. On the ground of this analogy, the text in the second step proceeds to the conception of the reception of literature by Jan Mukařovský, who has identified a semantic gesture as an essential feature of art. This gesture, however, requires personal experience and thus contradicts the possibility of the evaluation of the conceptual artwork solely by its description. The final part of the thesis compares these two concepts within the answer to the question of whether conceptual art is art at all, if we characterize it as it is in the theory of Goldie and Schellekens.

Keywords

aesthetics, conceptual art, aesthetic value, idea, perception, literature, semantic gesture

Obsah

Úvod	7
1. Současná teorie konceptuálního umění	8
1.1. Pět rysů konceptuálního umění	10
1.2. Jádru konceptuálního umění – idea	14
1.3. Kritické připomínky k teorii Goldieho a Schellekensově	17
1.4. Pojetí estetické hodnoty v teorii konceptuálního umění	20
2. Výstavba a oceňování literárních děl	29
2.1. Motorické gesto	30
2.2. Sémantické gesto	32
3. Komparace plynoucí z analogie konceptuálního umění a literatury	37
Závěr	40
Seznam použité literatury	42
Obrazová příloha	45

Úvod

Ačkoliv se zdá, že se konceptuální umění na poli výtvarného umění již plně etablovalo, i v současné době trvá potřeba kriticky se s tímto fenoménem vyrovnat a nabídnout jeho vysvětlení. Důkazem jeho problematické recepce je současná práce Petera Goldieho a Elisabeth Schellekensově *Kdo se bojí konceptuálního umění?*¹, nebo současné odezvy na konceptuální tvorbu², které se ke konceptuálnímu umění vztahují jako k něčemu kontroverznímu. Tato jeho kontroverznost vychází především z eliminace tradičně vnímané estetické hodnoty. Estetická hodnota byla ve výtvarném umění spojována s oceňováním materiálního objektu díla; konceptuální díla však roli tradičních médií odmítají a nahrazují je dematerializovanou myšlenkou – idejí. Otázka, kterou si můžeme klást zní: Pokud konceptuální umění odmítá tradičně vnímanou estetickou hodnotu, proč jej stále zařazujeme do domény umění? Co činí konceptuální umění uměním? A neměly by být spíše konceptuální díla vnímaná jako intelektuální příspěvky do filosofické diskuze?

Aby bylo možné odpovědět na tyto otázky, je nejprve nutné vymezit, co konceptuálním uměním rozumíme. Primárním textem, ze kterého čerpá první část této práce, a který následně kriticky vyhodnocuji, je již zmiňovaná publikace *Kdo se bojí konceptuálního umění?* britských estetiků Petera Goldieho a Elisabeth Schellekensově.

¹ GOLDIE, Peter a SCHELLEKENS, Elisabeth. *Who's Afraid of Conceptual Art?*. 1st ed. Abingdon: Routledge, 2009. viii, 152 s. ISBN 978-0-415-42282-6.

² Lidovky.cz: *Bláznivé konceptuální umění? Muž hledal 48 hodin jehlu v kupce sena* [online]. Praha: 2014. Poslední změna 16. 11. 2014. [Citováno dne 13. 5. 2019]. Dostupné z: <http://ldvk.cz/SvM>.

Lidovky.cz: *Česka boduje ve světě s nechápaným uměním* [online]. Praha: 2014. Poslední změna 5. 6. 2014. [Citováno dne 13. 5. 2019]. Dostupné z: <http://ldvk.cz/pUy>.

LAING, Olivia: *Conceptual Art: Why a Bag of Rubbish Is Not Just a Load of Garbage*. *The Guardian* [online]. Poslední změna 9. 4. 2016. [Citováno dne 13. 5. 2019]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/apr/09/conceptual-art-tate-britain-olivia-laing>.

GIBBONS, Fiachra: *Concept Art is Pretentious Tat, Says ICA Chief*. *The Guardian* [online]. Poslední změna 17. 1. 2012. [Citováno dne 13. 5. 2019]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/uk/2002/jan/17/arts.highereducation>.

V první části práce budou díla tohoto uměleckého směru definována na základě pěti rysů, které bývají často s konceptuálním uměním asociovány. V návaznosti na tyto rysy je vymezeno jádro konceptuálního umění, kterým je již zmiňovaná idea. Následují dvě kritické výtky, které otevírají prostor pro otázku, jak se konceptuální umění vypořádává s estetickou hodnotou. Autoři totiž zbavují konceptuální umění tradičně chápáných estetických kvalit zakládajících se na smyslové zkušenosti. Cílem této první části práce je tak představit teorii, která na základě analogie konceptuálních děl a literárních děl definuje novou kategorii zkušenostních vlastností. Prostřednictvím této kategorie totiž mohou její autoři udržet rozlišení konceptuálních děl a děl literárních, a to pomocí jejich ne/parafrázovatelnosti (možnosti popsat dílo někomu slovy a tím nahradit jejich osobní ocenění). Jak se ale ukáže, toto rozlišení vytváří problém vztahu mezi ideou a hodnotou díla.

Analogii mezi díly konceptuálního umění a literaturou vnímám jako kritické místo teorie Goldieho a Schellekensové. Na jednu stranu se domnívám, že se jedná o relevantní srovnání, které umožní problematiku konceptuálního umění nahlédnout z úhlu, který umožní klást podstatné otázky. Na druhou stranu budu tvrdit, že Goldie a Schellekensová nedokázali tuto analogii vytěžit. Proto text v druhém kroku postoupí k pojetí recepce literárních děl Jana Mukařovského. Mukařovský identifikuje coby bytostný rys a podstatu literárního díla sémantické gesto. Otázka, kterou budu skrze Mukařovského úvahy sledovat, zní: Čím by bylo nahrazeno sémantické gesto v rámci konceptuálního umění? Pokud by totiž odpověď zněla, že rozlišení mezi ideou (tématem) díla a sémantickým gestem nelze v případě konceptuálního umění uplatnit, nebylo by pak možné označit konceptuální umění spíše za pokus nahradit filosofii (nebo jinou humanitní disciplínu), než za umělecký druh?

Závěrečná část práce vyhodnotí výsledky analogie mezi konceptuálním uměním a literárními díly a zároveň také nabídne odpovědi na výše položené otázky, zejména pak na otázku, zda je možné konceptuální umění označovat pojmem umění – problém estetické hodnoty se totiž v teorii Goldieho a Schellekensové nejeví nijak zvlášť jasný.

1. Současná teorie konceptuálního umění

V široce debatované³ současné práci *Kdo se bojí konceptuálního umění?*⁴, se její autoři, Peter Goldie a Elisabeth Schellekensová, snaží poskytnout odpovědi na otázky, jakým druhem umění je konceptuální umění, jaké aspekty díla mají být v rámci tohoto uměleckého druhu oceňovány, jakou roli hrají v procesu oceňování vědomosti a co vůbec umění je a co od něj očekáváme. Díla označovaná za konceptuální tvoří velmi heterogenní skupinu; jak uvedla Lucy Lippard, existuje pravděpodobně tolik definic konceptuálního umění, kolik bylo konceptuálních umělců. Lippard⁵ i Goldie s Schellekensovou se nicméně shodují na dvou hlavních způsobech výkladu pojmu konceptuálního umění. Na jednu stranu lze pojem konceptuální umění sledovat coby umělecký proud mající svůj původ ve 2. polovině 20. století, jehož ozvěny v umělecké tvorbě rezonují dodnes. Na stranu druhou by mohl být tento pojem sledován jako označení pro hnutí *Konceptuální umění* existující zhruba v letech 1966–1972 v New

³ Například: CRAY, Wesley D. Conceptual Art, Ideas, and Ontology. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 72, no. 3, 2014, s. 235–245. Dostupné z: www.jstor.org/stable/43282342.

KUBALÍK, Štěpán. Review: Peter Goldie a Elisabeth Schellekens. Who's Afraid of Conceptual Art? London, New York: Routledge. In: *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, XLVII/III, 2010, s. 112–120.

MATHESON, Carl, Who's Afraid of Conceptual Art? In: *The British Journal of Aesthetics*, Volume 53, Issue 3, July 2013, s. 369–373.

STEJSKAL, Jakub. Conceptual Art, Evaluative Experience, and Second Nature. In: *Art, Emotion and Value. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics*. Eds. ALCARAZ, José a CARRASCO, Matilde a RUBIO, Salvador. Cartagena: 2011, s. 555–562. Dostupné z: <https://www.um.es/vmca/proceedings/docs/VMCA-Proceedings.pdf>.

STRAYER, Jeffrey. Review: Peter Goldie a Elisabeth Schellekens Who's Afraid of Conceptual Art?. In: *Philosophy in Review XXX*, 2010, no. 6, s. 400–403.

⁴ GOLDIE, Peter a SCHELLEKENS, Elisabeth. *Who's afraid of conceptual art?*. 1st ed. Abingdon: Routledge, 2009. viii, 152 s. ISBN 978-0-415-42282-6.

⁵ LIPPARD, Lucy R. *Six Years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972: A Cross-Reference Book of Information on Some Esthetic Boundaries*. New York: Praeger, 1973, s. VII.

Yorku.⁶ Goldie a Schellekensová se pokoušejí identifikovat základní rysy konceptuálního umění obecně, tj. v prvním uvedeném smyslu tohoto výrazu. Otázkou je, jak se tento kontroverzní směr, z definice se vymezující vůči dosavadní tradici, vypořádává s nárokem stále o sobě hovořit jako o směru uměleckém.

Každý nový směr ve výtvarném umění byl svým ojedinělým způsobem revoluční a přinesl s sebou specifický inovativní přístup. Recepce takového nového umění s sebou vždy nesla určitou dávku nedůvěry a strachu z neznámého. Nové umělecké dílo a metody, jimiž bylo vytvořeno, nutily diváka opustit svůj dosavadní postoj a nahradit jej novým a dosud neprozkoumaným. V průběhu času si ale divák takový způsob nahlížení osvojil a prozatím revoluční aspekty daného díla se připojily k dřívější tradici a staly se součástí příběhu umění. Goldie s Schellekensovou ovšem tvrdí, že určující charakteristikou konceptuálního umění je právě cílený odpor vůči jeho zařazení do kategorie tradičního umění. Proto mělo konceptuální umění vyvolat větší rozruch, než tomu bylo u děl ostatních výtvarných směrů.⁷

1.1. Pět rysů konceptuálního umění

Jako příklad konceptuálního díla autorům slouží Duchampova *Fontána* (1917). Toto dílo spočívalo ve spojení sériově vyráběného objektu, pisoáru, s myšlenkou umělce, která byla vyjádřena pomocí názvu díla a gesta umělce: pokusem vystavit pisoár

⁶ Toto časové rozmezí je pohyblivé – různí autoři uvádějí různá rozmezí. Benjamin H. D. Buchlon (BUCHLOH, Benjamin H. D. *Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, In: *Conceptual art: A Critical Anthology*. Eds. ALBERRO, Alexander a STIMSON, Blake. London : MIT Press 1999, s. 514) uvádí rozmezí let cca od roku 1965 do roku 1975. Lucy Lippard (LIPPARD, Lucy R. *Six Years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972: A Cross-Reference Book of Information on Some Esthetic Boundaries*. New York: Praeger, 1973, s. 5) a Goldie s Schellekensovou (GOLDIE, Peter a SCHELLEKENS, Elisabeth. *Who's afraid of conceptual art?*, s. 10) uvádí rozmezí let 1966–1972. Peter Osborne (OSBORNE, Peter. *Conceptual Art and/as Philosophy*. In: *Rewriting Conceptual Art*. Eds. BIRD, John a NEWMAN, Michael. Londýn: Reaktion 1999, s. 52) označuje jako počátek tohoto hnutí léto 1967, kdy byl publikován článek Sol LeWitta *Paragrafy o konceptuálním umění* v časopisu *Artforum*.

⁷ GOLDIE, Peter a SCHELLEKENS, Elisabeth. *Who's afraid of conceptual art?*, s. 1–6.

v galerii výtvarného umění mezi tradičními výtvarnými díly. Důležitost Duchampových děl shrnul konceptuální umělec Joseph Kosuth takto:

„Moderní“ umění a práce se zdály být spojeny svou morfologií. Řečeno jinak, „jazyk“ umění zůstal stejný, ale říkal nové věci. Událostí, která umožnila pochopit, že bylo možné „mluvit jiným jazykem“ a stále dávat v umění smysl, byla práce Marcela Duchampa a jeho první readymade. S readymadem umění změnilo své zaměření z formy jazyka na to, co bylo řečeno. Což znamená, že změnilo povahu umění z otázky morfologie na otázku funkce. Toto přeměrování ze „vzhledu“ na „koncept“ bylo začátkem „moderního“ umění a počátkem „konceptuálního“ umění.⁸

Goldie a Schellekensová si toto dílo zvolili kromě historických důvodů především proto, že je na něm možné ukázat všech pět rysů konceptuálního umění. Těmi jsou: ironická sebereflexe, odpor vůči tradiční definici umění, odmítání myšlenky specifčnosti média, dematerializace uměleckého díla a anti-estetická tendence. Tato analýza určujících rysů konceptuálního umění představuje východisko pro vlastní teorii Goldieho a Schellekensové.

První rys, který autoři demonstrují na Duchampově *Fontáně [1]*, je ironická sebereflexe. Duchamp svým dílem ironicky upozorňuje na náš přístup vůči tradičnímu pojetí umění. Dalo by se říci, že si do určité míry z tohoto pojetí utahuje, odtud ironická sebereflexe. Duchamp tímto dílem poukázal na nový způsob oceňování, který se vymyká tradičnímu oceňování materiální stránky díla – použitý pisoár nebyl vyroben pro umělecké účely; byl sériovým výrobkem zaměnitelným za jakýkoli jiný z téže série výrobků. Odlišnost nového způsobu tkví v zaměření se na myšlenku, k jejíž veřejné prezentaci daný materiální objekt sloužil jako pouhý prostředek. Toto dílo ironicky reflektuje nejen způsob umělecké tvorby, ale také roli umělce ve světě umění a samotnou podstatu umění.⁹

⁸ KOSUTH, Joseph a GUERCIO, Gabriele, eds. *Art after Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991, s. 164. ISBN 0-262-11157-8.

⁹ GOLDIE, Peter a SCHELLEKENS, Elisabeth. *Who's afraid of conceptual art?*, s. 12–14.

Otázky po definici umění vedou k druhé výrazné vlastnosti konceptuálního umění, kterou je odpor vůči tradiční definici pojmu umění, či přímo její odmítnutí. Konceptuální umění často odmítá tradiční představu pojetí umění a odmítá existenci specifické funkce, kterou by umění mělo plnit. V rámci tohoto rysu je zde také implikováno, že umělec je jedinou povolanou osobou, která může rozhodnout, zda je, či není daná věc uměleckým dílem.¹⁰

Dále, Duchampovo dílo zpochybňuje roli tradičních médií jako jsou malba nebo socha. Pokud totiž konceptuální umění zpochybňuje tradiční pojetí umění a roli umělce, musí se takový přístup projevit i na pojetí média. Specifičnost klasických médií tkví v jejich smyslově vnímatelné povaze, která je s nimi neodmyslitelně spjata, a která využívá typické techniky a materiály. Anti-medialita konceptuálního umění pramenila nejen z odmítnutí myšlenky smyslově vnímatelného díla coby předmětu oceňování, ale také z odmítnutí představy uměleckých druhů vymezených na základě pro ně specifického média, které by se zároveň mělo stát předmětem zájmu jednotlivých děl.¹¹ Ačkoli modernismus sdílel s konceptuálním uměním výrazný aspekt sebereflexe, chyběl mu aspekt ironie. Na tomto místě se zdá vhodné vysvětlit rozdíl mezi pojmy prostředek a médium. Toto rozlišení nás zároveň vede ke čtvrtému rysu konceptuálního umění, kterým je dematerializace uměleckého díla. A dematerializace nás zase dovádí k jádru konceptuálního umění – ideji.¹²

Médium v tradičním umění hrálo stěžejní roli; médium bylo předmětem oceňování. Zatímco prostředky konceptuálního umění nejsou ničím unikátním, jsou pouhým nástrojem. To byl také jeden z důvodů, proč dovednosti a technika daného umělce byly tak důležité pro tvorbu v rámci tradičního umění a proč naproti tomu kvalita fyzického objektu konceptuálního díla nemá přímý dopad na kvalitu díla jako

¹⁰ Tamtéž, s. 15–16.

¹¹ Autoři mají na mysli především text Clementa Greenberga *Modernistická malba* (GREENBERG, Clement. *Modernistická malba*. In: *Před obrazem: antologie americké výtvarné teorie a kritiky*. Ed. POSPISZYL, Tomáš. Praha: OSVU, 1998).

¹² GOLDIE, Peter a SCHELLEKENS, Elisabeth. *Who's afraid of conceptual art?*, s. 18 a 20.

takového.¹³ Pokud konceptuální dílo využívá určitého prostředku, tento prostředek je pouze materiálním zpřítomněním a v důležitosti stojí až za médiem díla, kterým je myšlenka. Zde dochází k zásadnímu oddělení pojetí média v tradičním umění a tím, co je médiem chápáno v teorii konceptuálního umění. Médium ve smyslu tradičního umění bylo chápáno jako smyslově vnímatelné. Konceptuální umění takové pojetí odmítá, a to jak ve smyslu specifity média, tak také ve smyslu samotné realizace díla v konkrétním materiálním objektu. Médium je v konceptuálním umění idea a tato idea je fundamentální hodnotou díla určenou k oceňování. Materiální nosič konceptuálního díla slouží jako prostředek k vyjádření této ideje a jeho přítomnost v určitých případech není dokonce nutná. Od tradičního umění se tak konceptuální umění liší širokou škálou svých možných realizací a tím, že tyto realizace, jež bychom v běžném diskurzu umělecké teorie nazývali médii, jsou pouhými prostředky. Tyto prostředky nejsou tím pravým uměleckým médiem a nejsou tím, co má být esteticky oceňováno, slouží především pro vyjádření myšlenek. Z prostředků můžeme jmenovat například fotografii, videozáznam, instalaci, happening nebo ready-made objekty.¹⁴ Dematerializační rys konceptuálních děl staví tento směr do rozporu s tradičním nahlížením uměleckého objektu jako nositele estetické funkce a hodnoty. Toto tradiční hledisko ale autoři v textu blíže nespecifikují. K tomuto problému se vrátíme později.

Pátou, poslední charakteristikou konceptuálního umění je jeho anti-estetická tendence, která je stejně jako výše uvedené rysy, důsledkem rozporu s tradičním pojetím umění. Toto tradiční pojetí zahrnuje percepční ohledávání fyzického nosiče daného díla, které má být zdrojem estetické hodnoty díla. Autoři se vrací k Duchampově *Fontáně* a připomínají, že i když toto dílo má svou smyslově vnímatelnou realizaci, bylo by mylné kontemplovat tento fyzický objekt, pisoár, za účelem hledání jeho estetických kvalit. U některých konceptuálních děl dochází dematerializace společně s proti estetickou tendencí tak daleko, že fyzický nosič neexistuje vůbec (například performance, která se

¹³ Tamtéž, s. 22 a 23.

¹⁴ Tamtéž, s. 24.

odehrála v minulosti a fotografie slouží pouze jako dokumentace akce).¹⁵ Je ovšem zřejmé, že takové striktní odmítnutí tradiční hodnoty díla se stává problémem, neboť vyvolává otázku, kde hledat hodnotu konceptuálního umění a proč v jeho případě vůbec o umění mluvit.

Je nezbytné uvést, že výše zmíněné rysy nejsou definitivní, nejsou přítomny ve všech dílech a zároveň díla, jež jimi disponují, nemusí být nutně klasifikována jako díla konceptuální.¹⁶ V popisu rysů konceptuálních děl bylo několikrát naznačeno, že jádrem konceptuálního umění je idea. V další části práce se tedy zaměříme na tuto myšlenku a budeme se ptát, jak na půdorysu této teze chápat deklarovanou „anti-estetickou“ povahu konceptuálního umění, respektive pokusíme si vyjasnit, jak je v rámci teorie konceptuálního umění chápána estetická hodnota.

1.2. Jádro konceptuálního umění – idea

Základní myšlenkou Goldieho a Schellekensově analýzy konceptuálního umění je, že médiem konceptuálního díla je *idea*.¹⁷ Tato idea (koncept) je podstatou konceptuálního díla a projevuje se skrze jazyk, na rozdíl od tradičních děl pracujících s tvary, barvami a materiály. Smyslově vnímatelné aspekty slouží v rámci konceptuálního umění jako pouhé fyzické prostředky k vyjádření myšlenky (v případě že jsou vůbec

¹⁵ Tamtéž, s. 25–26.

¹⁶ Tamtéž, s. 12–14.

¹⁷ Autoři ve svém textu používají zdvojený pojem „idea idea“, nevysvětlují ale jeho původ. Je možné, že tuto „ideu ideu“ chápou jako ideu ideje – nápad, jak jistou myšlenku či tezi předvést publiku. Nicméně je možné, že autoři odkazují k dílu Josepha Kosutha *Titled (Art as Idea as Idea) The Word “Definition”* z roku 1966–1968, které v textu používají jako příklad (GOLDIE, Peter a SCHELLEKENS, Elisabeth. *Who's afraid of conceptual art?*, s. 27). Benjamin Buchloh toto použití pojmu *idea idea* označuje jako Kosuthovu formuli. „... Kosuthův pokus o integraci obou pozic v polovině šedesátých let 20. století vedl k jeho vlastní formuli, kterou začal razit v roce 1966, „Umění jako idea jako idea.“ Touto formulí se Kosuth snažil ukázat, že umělecká podstata díla se nenachází v samotném objektu, nýbrž v myšlence nebo pojetí díla (BUCHLOH, Benjamin H. D. *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, In: *October*, Vol. 55, Winter, 1990, s. 113. Přístupné z: <http://www.jstor.org/stable/778941>). Pro účely této práce se budu držet jednoslovného pojmu *idea*.

využití).¹⁸ Konceptuální umělec Sol LeWitt ve svém textu *Paragrafy o konceptuálním umění*¹⁹ říká: „Idea konceptu je v konceptuálním umění nejdůležitějším aspektem díla. Když umělec používá konceptuální formu díla, znamená to, že veškeré plánování a rozhodnutí činí předem a provedení je jen dodatečnou záležitostí. Idea se stává strojem, který vytváří umění.“²⁰ Podle LeWitta se má konceptuální umění působení skrze smysly vzdát, mělo by být zajímavé pouze po intelektuální stránce a recipient by se měl soustředit na logiku konceptu.²¹ Umělec Joseph Kosuth se vyjadřuje k ideji coby médiu takto: „Základní princip konceptuálního umění, jednoduše řečeno, je porozumění, že umělec pracuje s významem, nikoli s tvary, barvami nebo materiály.“²²

Jak bylo řečeno výše, tradiční umění se vyjadřuje skrze specifickou svých medií, tedy techniku a materiál, jazyk je použit většinou pouze v názvech. Konceptuální umění se ale tomuto tradičnímu konceptu vymyká a lingvistický charakter se objevuje na dvou rovinách. První rovinou je idea díla, která vyžaduje nutnost interpretace za pomoci informací doplňujících nezbytný kontext.²³ Druhou rovinou je často se objevující filosofická ambice, kterou vykazují mnohá konceptuální díla. Goldie s Schellekensovou uvádějí jako příklad dílo německé umělkyně Rosemarie Trockel *Cogito, ergo sum* [2], jehož materiální objekt se skládá z vlněné látky, do které byla vyšita tři latinská slova: „Cogito, ergo sum.“ („Myslím, tedy jsem.“) Tato slova jsou v rámci filosofie Reného Descarta momentem důkazu existence pochybuujícího subjektu samého, kdy je subjekt sebereflexivním způsobem schopen ukončit skeptickou pochybnost o existenci všech věcí. Pochopení myšlenky díla si ale současně žádá znalost toho, že tato slova do látky vyšil stroj, nikoli lidská bytost. Až uchopení těchto dvou informací vyjeví paradox díla

¹⁸ GOLDIE, Peter a SCHELLEKENS, Elisabeth. *Who's afraid of conceptual art?*, s. 60.

¹⁹ LeWITT, Sol. *Paragraphs on Conceptual Art*. In: *Conceptual art: A Critical Anthology*. Eds. ALBERRO, Alexander a STIMSON, Blake. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999. lii, 569 s. ISBN 0-262-01173-5.

²⁰ Tamtéž, s. 34.

²¹ MAGID, Václav. *Konceptualismus a raná romantika. Pokusy o spojení protikladů*. In: *Dějiny umění v rozšířeném poli*. Eds. BUDDEUS, Hana a DUFKOVÁ, Mariana a JÁNOŠČÍK, Václav a LOMOVA, Johana. Prague: VŠUP, 2011, ISBN 978-80-86863-57-3, s. 84.

²² GOLDIE, Peter a SCHELLEKENS, Elisabeth. *Who's afraid of conceptual art?*, s. 56.

²³ Autoři jej označují pojmem „background discourse“.

zakládající se na kolizi výkonu subjektivity jako chápajícího rozumu a neživého stroje neschopného vlastní sebereflexe. Dílo samotné však tyto informace nenabízí, a proto autoři tento kontext nazývají také jako esoterický.²⁴ Autoři tímto označením mají na mysli informace, které dílo samotné neposkytuje, divák si je musí sám vybavit na základě názvu díla či jiných vodítek, která dílo nabízí. V souvislosti s potřebou znalosti kontextu se v textech a manifestech konceptuálních umělců objevila tvrzení, která naznačovala, že roli kritika a také roli kurátora přejímá umělec, protože on jediný dokáže poskytnout potřebné informace pro správné oceňování svých děl.²⁵ Lze tedy shrnout, že lingvistický charakter konceptuálního umění se často pojí s filosofickými ambicemi konceptuálních děl, přičemž ocenění konceptuálních děl si žádá porozumění a povědomí o intencích vedoucích k jejich vzniku.²⁶

Kontroverzi, kterou konceptuální umění způsobilo, lze, jak již bylo řečeno, spojovat především s radikálním rozchodem tohoto směru s tradičním uměním. Jak uvádí Benjamin Buchloh:

Vzhledem k tomu, že návrh konceptuálního umění spočíval v nahrazení objektu poskytujícího prostorovou (trojrozměrnou – pozn. autorky) a percepční zkušenost pouze jazykovou definicí (dílo jako analytický návrh), představoval tento návrh nejvážnější útok na status tohoto objektu: jeho vizualitu, status komodity a jeho formy distribuce. (...) Zástupci konceptuálního umění tak v poválečné době prováděli nejpřísnější zkoumání konvencí obrazové a sochařské reprezentace a kritiku tradičních paradigmat vizuality.²⁷

Všech pět nejčastěji asociovaných vlastností s konceptuálním uměním (kterými jsou ironická sebereflexe, odpor vůči tradiční definici umění, odmítání myšlenky specifčnosti média, dematerializace uměleckého díla a anti-estetická tendence) ukazuje

²⁴ Tamtéž, s. 29.

²⁵ MEYER, Ursula: *Conceptual Art*. New York: E.P. Dutton, 1972, s. VIII.

²⁶ GOLDIE, Peter a SCHELLEKENS, Elisabeth. *Who's afraid of conceptual art?*, s. 30.

²⁷ BUCHLOH, Benjamin H. D. *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, In: *Conceptual art: A Critical Anthology*, Eds. ALBERRO, Alexander a STIMSON, Blake. London : MIT Press 1999, s. 513.

stejný směrem: k rozchodu s tradičním pojetím výtvarného umění, ať již co do chápání role média, umělce nebo povahy hodnoty, kterou by tato díla měla nabízet. Oceňování je v tradičním umění dle zástupců konceptuálního směru svázáno s oceňováním kvalit fyzické podoby díla, kdežto oceňování konceptuálního díla je svázáno s ideou díla, která je dematerializovaným médiem. Konceptuální umění tak odmítá tradiční definici založenou na oceňování vzhledu materiálního objektu, dematerializuje umělecké dílo, a odmítá tím jednu z nejzásadnějších charakteristik tradičního umění. V následující části práce vynesu dvě kritické výtky vůči Goldieho a Schellekensové analýze podstaty konceptuálního umění. Obě tyto námitky by měly posunout naši úvahu směrem k otázce po povaze oceňování konceptuálních děl, po opodstatněnosti odmítání estetické hodnoty ze strany některých tvůrců i teoretiků konceptuálního umění.

1.3. Kritické připomínky k teorii Goldieho a Schellekensové

Prvním problémem je fakt, že Goldie a Schellekensová v textu neposkytují definici ideje, která je jádrem konceptuálního umění. Tento fundamentální pojem je zmíněn v několika citacích konceptuálních umělců, a pokud je vymezen, tak pouze negativně, v opozici k percepčním kvalitám materiálního objektu, jako jsou tvary, barvy a materiály.²⁸ Schellekensová v jiném svém textu, ve své eseji *Estetické hodnoty idejí*²⁹, ideje kategorizuje do tří skupin podle toho, jaký je jejich předmět. Ani zde však neuvádí jejich definici. První skupinou jsou ideje coby kritika smyslu umění a role umělce, druhou skupinou jsou ideje jako komentář sociálně-politických událostí a třetí skupinou jsou ideje problémů, které doposud řešila filosofie.³⁰ Otázka, na kterou bychom se mohli ptát je, jakým způsobem mohou být ideje vyjádřeny a zda musí být vyjádřeny vždy a pouze skrze jazyk. Autoři navíc v úvodním textu své antologie *Filosofie a konceptuální umění* uvádějí: „Myšlenky mohou mít v uměleckém kontextu mnoho podob: mohou být

²⁸ GOLDIE, Peter a SCHELLEKENS, Elisabeth. *Who's afraid of conceptual art?*, s. 56 a 60.

²⁹ SCHELLEKENS, Elisabeth. The Aesthetic Values of Ideas. In: *Philosophy and Conceptual Art*. Oxford: Oxford University Press, 2007, s. 71–92.

³⁰ Tamtéž, s. 72–73.

velmi detailní a vyjadřovat jeden konkrétní zájem, nebo naopak, mohou být zcela neurčité. Ve skutečnosti existuje mnoho různých druhů myšlenek, které mohou být vyjádřeny uměním, ...³¹ Pojem myšlenka je v tomto případě tak široký, že by mohl připustit i to, že díla tradičních medií využívající tvary, barvy a materiály také mohou být nositeli myšlenek jejich autorů. Schellekensová to jednoznačně připouští, když zmiňuje obraz Edouarda Maneta, který podle ní disponuje jak smyslovou, tak kognitivní hodnotou. Dle autorky může percepční hodnota dokonce prohloubit hodnotu kognitivní.³² Skutečně chce Schellekensová tvrdit, že konceptuální umění disponuje pouze kognitivními hodnotami? Její pojetí není v tomto případě zcela jednoznačné. A tato nejednoznačnost předznamenává problémy, k nimž se v dalším textu propracujeme.

Druhý problém se týká faktu, že v konceptuálním umění dochází ke splynutí umělecké a intelektuální činnosti, přičemž se ale dle autorů tento umělecký směr nutně vzdaluje řemeslné povaze tradičních médií. Otázka, kterou bychom si v této souvislosti mohli klást, zní, co je míněno uměleckou činností, pokud je tradiční pojetí umění v teoretických textech konceptuálního hnutí zpochybňováno. A dále: odmítnutí fyzického média ve prospěch média coby myšlenky lze vnímat jako odmítnutí estetické podstaty umění, čímž rozumíme v podání Goldieho a Schellekensové smyslový zážitek. Proč tedy hovořit o splynutí umělecké a intelektuální činnosti, když je definující hodnota umění (estetická hodnota) odmítána? Z výše řečeného je tedy zřejmé, že trvají-li proponenti konceptuálního umění na tom, že má význam v souvislosti s tímto kulturním fenoménem hovořit o umění, pak musí být tato kategorie nově definována (rozšířena). A definujeme-li umění skrze pro něj specifickou hodnotu, totiž hodnotu estetickou, musíme si nejprve vyjasnit, co jí máme na mysli.

Redukce estetického na smyslovou zkušenost si bezpochyby žádá kritické přezkoumání. Aby konceptuální dílo bylo přístupné recipientovi, musí existovat ve smyslově vnímatelné prezentaci, a pokud je touto prezentací objekt blízký tradičnímu

³¹ GOLDIE, Peter a SCHELLEKENS, Elisabeth. Introduction. In: *Philosophy and Conceptual Art*. Oxford: Oxford University Press, 2007, s. IX.

³² SCHELLEKENS, Elisabeth. The Aesthetic Values of Ideas. In: *Philosophy and Conceptual Art*. Oxford: Oxford University Press, 2007, s. 73.

uměleckému dílu, můžeme se ptát, proč je tomu právě takto? Bez svého uměleckého zhmotnění by totiž konceptuální umění mohlo být nahlíženo jako obyčejný příspěvek k intelektuálním disciplínám, jako je například filosofie. Již zmiňovaný Joseph Kosuth charakterizoval umění 20. století takto: „Dvacáté století přineslo čas, který by se dal nazvat ‚koncem filosofie a počátkem umění.‘“ Konceptuální směr se tak považoval za nástupce filosofie.³³ Pokud použijeme slova britského filosofa Petera Osborna, lze říci, že filosofie byla jakousi „zbraní“ v bojích mezi konceptuálními umělci, kteří ji používali jako kritérium konceptuality díla.³⁴ Tento směr byl tedy radikální právě pro svou snahu o sjednocení dvou doposud rozdílných domén kultury – umělecké produkce a filosofické produkce.³⁵ Pokud ale Kosuth odmítal pro konceptuální umění percepční rámec materiálního objektu, je zajímavé si povšimnout, že právě Kosuthova díla se vyznačovala výraznou typografií a grafickým designem [3]. Jak Osborne na jiném místě svého textu *Konceptuální umění a/jako filosofie* trefně připomíná:

„Kosuthova práce napadla estetickou definici uměleckého díla ve jménu lingvistického významu. Podle Kosutha není umění otázkou morfologie, ale funkce. (...) Avšak jeho vlastní tvorba fungovala převážně umístováním jazyka do zorného pole diváka. Jak mohou být vizuální reprezentace jazyka očištěny od před-estetizovaných struktur rukopisu a typografického designu? (...) (Kosuth) nicméně pokračoval ve výrobě objektově-konkrétních děl jako prostředků pro sdělení svých návrhů.“³⁶

Dva výše uvedené momenty vedou k otázce, jak se konceptuální umění vypořádává s estetickou hodnotou, tedy určující hodnotou pro (tradiční) umění. Tomuto zásadnímu rozporu je věnována následující část práce.

³³ KOSUTH, Joseph. *Art after Philosophy*. 1969, s. 76. Dostupné z:

https://monoskop.org/images/d/d8/Kosuth_Joseph_1969_1972_Art_after_Philosophy_Part_I_Kunst_nach_der_Philosophie_Teil_I.pdf

³⁴ OSBORNE, Peter. *Conceptual Art and/as Philosophy*. In: *Rewriting Conceptual Art*. Eds. BIRD, John a NEWMAN, Michael. Londýn: Reaktion 1999, s. 47.

³⁵ Tamtéž, s. 50.

³⁶ Tamtéž, s. 61 a 62.

1.4. Pojetí estetické hodnoty v teorii konceptuálního umění

Dosavadní pozorování ukázala, že estetická hodnota je v textech o konceptuálním umění nejednoznačně vymezena. Goldie a Schellekensová zmiňují estetickou hodnotu, když se snaží odpovědět na otázku, zda konceptuální umění spadá do domény umění. Tradiční pojetí umění charakterizují Goldie a Schellekensová jako prosazující estetickou funkci a hodnotu coby určující pro uměleckou tvorbu a navrhují dva způsoby, jak se vypořádat s otázkou po uměleckém statusu konceptuální tvorby. Zprvce rozšíření samotného pojmu estetický tak, aby zahrnul určité intelektuální funkce.³⁷ Na otázku, zda je tedy konceptuální umění uměním pak autoři odpovídají, že konceptuální umění je mezi filozofy jako umění vnímáno, a to díky nově ustanovené definici umění, která drží krok se světem umění. Tuto definici nám však neposkytují a ani k ní neodkazují, stejně tak jako neuvádějí jména filozofů, kteří tuto definici zastávají.³⁸ Druhý způsob spočívá v tom, že pokud je hlavním cílem umění poskytovat estetickou libost, konceptuální umění se rádo vzdá svého statusu umění.

Zde narážíme na hlavní problém celého textu Goldieho a Schellekensové, a to ten, že v něm nenalzáme jednoznačné vysvětlení pojmů estetická hodnota, funkce, vlastnost a zkušenost. To autorům dovoluje plynule přecházet mezi různými vymezeními těchto pojmů, aniž z této libovolnosti skládají účty. Pod tradicí estetického zkoumání v jejich textu nalzáme způsob oceňování, ilustrovaný obrazem *Zrození Venuše*. Autoři tento model oceňování nazývají objektový, protože tento způsob oceňování je založen na hodnocení percepčních kvalit materiálního objektu. Jako příklad takových vlastností uvádějí libost a potěšení.³⁹ Další příklad, který Goldie a Schellekensová uvádějí, je

³⁷ GOLDIE, Peter a SCHELLEKENS, Elisabeth. *Who's afraid of conceptual art?*, s. 48 a 49.

³⁸ Tamtéž, s. 49 a 50. Příkladem by mohla být definice vycházející z institucionální teorie umění, viz Arthur Danto (DANTO, Arthur. Svět umění. In: *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Eds. KULKA, Tomáš a CIPORANOV, Denis. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, str. 95–113.) a George Dickie (DICKIE, George. Co je umění? Institucionální analýza. In: *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Eds. KULKA, Tomáš a CIPORANOV, Denis. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, str. 113–133.).

³⁹ V anglickém znění „pleasure“ a „delight“.

svitek s kaligraficky provedeným textem básně. Tento příklad uvádějí, aby ilustrovali rozdíl mezi médiem a prostředkem, nebo-li rozdíl mezi oceňováním fyzického objektu tradičního uměleckého díla a oceňování materiálního nosiče konceptuálního díla. Schopnost zařadit dílo do správné kategorie totiž umožňuje zvolit správný způsob hodnocení a zaměřit se na vlastnosti, které bychom měli v případě takovéto kategorie hodnotit. Pokud dílo oceňujeme jako kaligrafický výtvar, smysl textu pro nás nebude důležitý, oceňujeme pouze vzhled. Pokud však dílo hodnotíme jako báseň, důležitá je identifikace znaků ji tvořících, nikoli jejich fyzická podoba. Autoři uvádějí, že báseň se podobá konceptuálnímu dílu i v tom ohledu, že nezáleží na tom, jakým způsobem je graficky provedena, ale na tom, jakou vyslovuje ideu.⁴⁰ Literatura se tak jeví jako tradiční umělecké dílo, které by mohlo být vnímáno podobně jako konceptuální dílo. Tuto možnost ale hned na dalších stránkách vyvracejí.

Hlavním důvodem pro odmítnutí této možnosti je parafrázovatelnost konceptuálního díla, tedy možnost popsat umělecké dílo někomu tak, aby jej dokázal náležitě ocenit, i když toto dílo nikdy nespátřil. Estetická zkušenost totiž dle autorů není pojmově vyčerpatelná (a proto tradiční díla lpí na přímé zkušenosti s konkrétním, jedinečným, fyzickým objektem), kdežto dematerializovaná díla konceptuálního umění nevyžadují zkušenost s žádným smyslově vnímatelným nosičem, protože jejich médiem je idea, která ze své povahy parafrázovatelná je, tj. lze ji realizovat různými způsoby. Autoři si však uvědomují, že literární díla, stejně jako konceptuální díla, nezávisí na svých fyzických nosičích takovým způsobem jako díla výtvarná, a proto by bylo možné v jejich případě rovněž využít popisu jako v rámci oceňování konceptuálních děl. Na tomto místě se autoři obracují k dílu britského estetika a filosofa přirozeného jazyka Franka Sibleyho. Sibley charakterizoval prožitek z literárního díla jako percepční a literární dílo tak zařadil zpět mezi díla tradičního umění. Sibley tvrdí:

Nejdříve je nutno poznamenat, že estetika, v širokém smyslu slova, se zabývá určitým druhem percepce. Lidé musí vidět ladnost nebo jednotu díla, uslyšet v hudbě žal nebo běsnění, zaznamenat křiklavost barevného schématu, cítit sílu románu, jeho náladu nebo nejistotu tónu.

⁴⁰ Tamtéž, s. 64.

(...) Pokud si toho ale nevšimnou oni sami, estetický požitek, oceňování a soud jim bude cizí. Učit se pouze od druhých na základě jejich zkušeností, že hudba je klidná, hra dojemná nebo obraz nevyvážený, nemá estetickou hodnotu; rozhodující je vidět, slyšet nebo cítit.⁴¹

Z tohoto tvrzení lze odvodit, že přímou estetickou zkušenost s literárním dílem nelze substituovat popisem a pokud chceme porozumět estetické hodnotě literárního díla, musíme si ho sami přečíst a náležitě esteticky ocenit.⁴² Jinými slovy, literatura není parafrázovatelná, nelze ji někomu popsat takovým způsobem, aby tento popis dokázal vyjevit estetickou hodnotu díla.

Z této komparace vyplývá, že literární dílo, na rozdíl od díla konceptuálního, si žádá přímé ocenění určité podoby jazykového vyjádření, kterého bylo využito k prezentaci tématu. Ačkoli se tedy literatura jevila jako nepercepční umělecké dílo, ukazuje se, že tomu tak není (chápeme-li percepci v širším smyslu slova i jako kvazi-smyslovou, imaginativní zkušenost). Percepce je definována jako kritérium estetického hodnocení. Parafrázovatelnost, nebo-li možnost uchopit ideu konceptuálního umění popisem, umožňuje autorům označit hodnotu konceptuálního umění jako nepercepční, a tím konceptuální umění odlišit od literatury. Neznamená to ale, že idea konceptuálního umění není estetická? Nezbavují se tím Goldie a Schellekensová estetické hodnoty v rámci konceptuálního umění?

V textu *O vnímání konceptuálního umění*,⁴³ který je součástí antologie *Filosofie a konceptuální umění*, britský analytický filosof Peter Lamarque, podobně jako Goldie a Schellekensová, využívá srovnání konceptuálních děl s literaturou. Lamarque tvrdí, že literární díla disponují estetickou hodnotou i přes to, že tato hodnota netkví v materiální stránce díla. Na rozdíl od nich je ale opatrnější, co se týče užívání pojmu percepce ve spojení s nepercepčními díly (jako je právě literatura a konceptuální umění). Lamarque percepci nahrazuje pojmem zkušenosti a i když toto označení působí vágně (jak sám

⁴¹ SIBLEY, Frank. Aesthetic and Non-aesthetic. In: *Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics*. Ed. BENSON, John. Oxford University Press: UK, 2001, s. 34.

⁴² GOLDIE, Peter a SCHELLEKENS, Elisabeth. *Who's afraid of conceptual art?*, s. 72.

⁴³ LAMARQUE, Peter. On Perceiving Conceptual Art. In: *Philosophy and Conceptual Art*. Eds. GOLDIE, Peter a SCHELLEKENS, Elisabeth. Oxford: Oxford University Press, 2007, s. 3–18.

uznává), neuvádí alternativní označení. Zkušenostní aspekt oceňování Lamarque definuje jako zakoušení plynoucí z přímého setkání s uměleckým dílem. Rozdíl mezi takovým uměleckým dílem, jehož pouhou jednou součástí je smyslově vnímatelný objekt (případ konceptuálního díla), a dílem tvořeným pouze materiálním objektem jako takovým (tradiční tvorba vizuálního umění) se Lamarque snaží zachytit právě pomocí pojmu zkušenosti. Vizuální percepce může být v některých případech (konceptuální umění) zkušenostnímu rámci podřízena. Odmítnutí percepčních kvalit jako zdroje hodnoty díla tak nemusí automaticky znamenat odmítnutí estetické hodnoty díla.⁴⁴

Lamarque, stejně jako Goldie a Schellekensová tvrdí, že konceptuální umění se od literatury liší absencí hodnoty textu (coby jedinečného uspořádání znaků), která by nebyla oddělitelná od obsahu (ideje, tématu) literárního díla (to znamená, že v případě literatury ztrácí význam hovořit o možnosti oddělovat formu od obsahu). Tato absence má pak dle Lamarqua umožňovat parafrázovatelnost myšlenky konceptuálního díla (nikoli parafrázovatelnost díla jako celku). Konceptuální dílo je totiž dle něj z části tvořené i percepčně vnímatelnými kvalitami.

Pokud máme hledat rozdíl mezi konceptuálním dílem a literárním dílem pak ho Lamarque identifikuje především v rozdílném způsobu vyjadřování idejí: v literatuře dochází k těsnému propojení všech jejích složek včetně tématu, na rozdíl od konceptuálních děl, jejichž ideje jsou spíše informativního rázu a se svými materiálními objekty jsou spojeny ve většině případů volně. „Mohli bychom říci, že takováto komplexnost (s jakou se setkáváme v literárních dílech – pozn. autorky) v konceptuálních dílech je externí, nikoli interní (dílu samotnému).“⁴⁵ Ačkoliv se některá konceptuální díla pokoušejí o sloučení těchto dvou způsobů, Lamarque tento pokus nevnímá příliš pozitivně: „Konceptuální umění někdy usiluje jak o literární, tak o filosofické hodnoty, ale až příliš často kvůli tomu, že mu jeho možnosti dovolují pouze naznačit, než rozvíjet myšlenky, nedosahuje ani jednoho.“⁴⁶

⁴⁴ Tamtéž, s. 8–12 a 14.

⁴⁵ Tamtéž, s. 7.

⁴⁶ Tamtéž, s. 8.

To, v čem se Lamarquovo zkoumání výrazně rozchází se zkoumáním Goldieho a Schellekensově je, že nevyklučuje percepci z procesu oceňování konceptuálních děl úplně. Konceptuální umění staví sice myšlenky nad percepci, tj. percepci konceptualitě podřizuje; ale i přes to, že se konceptuální umělci vymezují vůči tradičnímu umění, stále vyjadřují své myšlenky skrze objekt a tento objekt lze vnímat pouze na základě percepcce „Namísto snahy o to, aby konceptuální umění bylo nepercepční, bylo by lepší uznat určitou úroveň percepcce, ale podřídít ji nějakým způsobem konceptu,“⁴⁷ říká Lamarque. Lamarque zkušenost plynoucí z oceňování konceptuálního umění definuje jako prolnutí tří různých oblastí: filosofie, literatury a výtvarného umění, přičemž fyzické médium slouží jako nosič⁴⁸ myšlenky konceptuálního díla:

(Namísto toho) navrhuji chápat konceptuální umění (jeho paradigmatický typ) jako zdroj zvláštní hybridní zkušenosti mající paralely v, nikoli však redukovatelné na, intelektuální reflexi filosofických myšlenek, uchopení témat nebo představ literaturou a percepci soch a obrazů. Upřednostnit kteroukoli z nich by znamenalo v mnoha případech ztratit to, co je pro konceptuální umění charakteristické. (...) Existuje nevyhnutelná vizuální dimenze, fyzické médium, které působí jako vehikulum pro přenos myšlenek.⁴⁹

Chápání uměleckého díla jako celku (nikoli jako pouhého fyzického objektu) je tak umožněno skrze široce definovaný pojem zkušenosti. Lamarque připouští, že je možné konceptuální díla ocenit skrze fotografii nebo jejich kopie, nikoli ale pouze skrze jejich popis. Popis lze uplatnit pouze v případě vyličení myšlenky díla, která jak se ukazuje, je jednou z částí, ze které se konceptuální dílo skládá.

Právě pojem zkušenosti představuje další paralelu mezi úvahou Goldieho a Schellekensově a Lamarqueovou argumentací. Protože se Goldie a Schellekensová zbavují v rámci konceptuálního umění tradičního pojetí estetické hodnoty spojované s percepcí, jsou nuceni představit vlastní pojetí estetické hodnoty, která dovoluje

⁴⁷ Tamtéž, s. 8.

⁴⁸ Lamarque používá v anglickém znění pojem „vehicle“.

⁴⁹ Tamtéž, s. 15.

konceptuálnímu umění setrvat v doméně umění. Na otázku, čím konceptuální umění nahrazuje estetickou hodnotu vlastní tradičním uměleckým dílům, Goldie a Schellekensová odpovídají, že konceptuální umění nemusí takto vymezenou estetickou hodnotu nahrazovat, protože disponuje jinými estetickými kvalitami. A tyto kvality spojují s ideou. Aby mohli udržet takové tvrzení, kategorizují estetické vlastnosti do dvou skupin – na percepční a zkušenostní estetické vlastnosti. Jako zkušenostní vlastnosti Goldie a Schellekensová chápou libovolné vlastnosti, které můžeme zakoušet. Percepce je druhem tohoto zakoušení a proto spadá do širší skupiny zkušenostních vlastností.⁵⁰ Jelikož idea díla je dematerializovaná, může disponovat pouze zkušenostními vlastnostmi. V tomto ohledu se Goldie a Schellekensová shodují s výše zmiňovaným Lamarqueovým pojetím.⁵¹ K ilustrování skupiny zkušenostních vlastností si autoři vypomáhají příkladem, který přirovnává hodnotu ideje konceptuálního díla k eleganci matematické rovnice nebo důvtipnosti žertu.

Pokud jde o důvtipnost žertu, vzpomeňme si na Sibleyho tvrzení o estetické percepci. Pokud bychom pokračovali v četbě Sibleyho textu dále, zjistili bychom, že Sibley zmiňuje právě i vtip a říká o něm, že rovněž, jako u jiných estetických soudů, není možné ho shledat vtipným, aniž bychom mu sami neporozuměli, neprocítli ho.

Předpokládat, že člověk může učinit estetické soudy bez estetické percepce, například podle pravidel určitého druhu, by znamenalo nepochopení toho, čím estetický soud je. Tak jako barvoslepy člověk může usoudit, že něco je zelené, aniž by to sám viděl (například na základě fyzikálního měření, tj. nezávisle na bezprostřední zkušenosti – pozn. autorky), tak také člověk, který nepochopil vtip, může říci, že je vtipný jen proto, že se ostatní smějí (což podle Sibleyho

⁵⁰ V anglickém znění „perceptible“ a „experiential“. GOLDIE, Peter a SCHELLEKENS, Elisabeth. *Who's afraid of conceptual art?* S. 101.

⁵¹ Goldie a Schellekensová však Lamarqua nezmiňují, ačkoli byl jeho text zveřejněn v jejich antologii *O vnímání konceptuálního umění (On Perceiving Conceptual Art)* o dva roky dříve, než byla vydána publikace *Kdo se bojí konceptuálního umění? (Who's Afraid of Conceptual Art?)*.

nebude bezprostřední ocenění vtipu – pozn. autorky), (...).⁵²

Z tohoto tvrzení plyne, že žert, rovněž jako literatura, vyžaduje přímé ocenění estetických kvalit – bez osobního porozumění myšlence vtipu jej není možné náležitě ocenit. To by ovšem znamenalo, že prožitek vtipu je percepční a proto jej stejně jako literaturu není možné parafrázovat. Pokud by vtip měl být analogií konceptuálního díla, neznamenovalo by to, že idea není parafrázovatelná? Neukazuje se, že by vtip, který měl ilustrovat zkušenostní kvality ideje konceptuálního umění, měl být vnímán analogicky s literárními díly, což by bylo v rozporu s tím, co autoři chtěli ukázat? Vtip, který měl ilustrovat zkušenostní kvalitu (která podle nich nemá být estetická v původním slova smyslu), se v Sibleyho příměru ukazuje jako bezprostředně vnímatelná kvalita. Tento příměr se proto jeví jako nefunkční.

Vraťme se ke Kosuthově díle *Jedna a tři židle* [4], které Goldie a Schellekensová také zmiňují.⁵³ Toto dílo se skládá ze tří objektů: reálné židle, její fotografie a zvětšené slovníkové definice slova *židle*. Dle autorů toto dílo prezentuje filosofický problém Platónovy ontologie. Platón chápal smysly vnímatelný svět jako nedokonalou kopii světa idejí (pravzorů), respektive jednotlivé věci existující v našem světě jsou „vytvořeny“ podle těchto idejí. Umění, coby nápodoba těchto věcí, je nejjvzdálenější těmto prapůvodním idejím.⁵⁴ Dílo tak vyvolává otázky o vztahu mezi jednotlivými částmi díla a o poznávání světa vůbec. Nabízí se ale otázka, za jakým účelem konceptuální umění vlastně vzniká, pokud pouze reprodukuje již jednou vyřčené teze. Autoři tento účel nachází pomocí odpovědi na otázku, proč vzniká tradiční umění; konceptuální umění by podle nich mělo tento účel s tradičním uměním sdílet.

Tradiční umění uspokojuje lidské potřeby. Autoři představují čtyři druhy potřeb, které umění naplňuje, z nichž první tři vylučují. První přístup prosazuje názor, že umění

⁵² SIBLEY, Frank. Aesthetic and Non-aesthetic. In. *Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics*. Ed. BENSON, John. Oxford University Press: UK, 2001, s. 134.

⁵³ GOLDIE, Peter a SCHELLEKENS, Elisabeth. *Who's afraid of conceptual art?*, s. 104.

⁵⁴ PLATÓN. *Ústava*. 3. opr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2001. Knihovna antické tradice. ISBN 80-7298-024-6, s. 307–309.

naplňuje touhu po potěšení z krásy, Goldie a Schellekensová ale argumentují existencí uměleckých děl, která tuto touhu nenaplňují, a i přesto jsou ceněna pro svou uměleckou hodnotu. Druhý přístup nachází důvod pro existenci umění v jeho schopnosti pomoci lidstvu v adaptování se a přežití, hodnota pro přežití lidského druhu se však těžko nazírá z perspektivy jednotlivce. Dle třetího přístupu umění uspokojuje nevědomé pudy ležící mimo sféru vědomí (autoři odkazují k teorii rakouského psychoanalytika Sigmunda Freuda), toto nevědomí ale nelze dle autorů objektivně zkoumat.

Čtvrtý přístup, který autoři obhajují, představuje umění coby prostředek, který nám pomáhá ocenit povahu lidské existence a ukázat ji jedinečným způsobem. Umělecké dílo pomocí naší imaginace vytváří situace, v nichž se vztahujeme ke způsobům, jakými vnímáme svět (ať už tím, že vytváří výjevy, anebo nás nutí zaujímat postoj, který není úplně běžný, a staví tak do centra pozornosti to, co běžně přehlízíme). Tím nám umění umožňuje prožívat společný základ lidské zkušenosti (sdílené lidství) a eventuálně může ovlivnit naše chování v reálném světě. Recepce umění nás tak může upozornit na fenomény vyskytující se napříč kulturami a časem.⁵⁵

Konceptuální umění dle autorů, stejně jako tradiční umění, naplňuje tuto potřebu sdílené lidské zkušenosti, nedaří se mu to však v takovém rozsahu jako právě tradičnímu umění a to ze dvou důvodů. Prvním důvodem je intelektuální povaha konceptuálního umění – ať už rozsah vědomostí, které si žádají konceptuální díla, anebo jednoduše nezájem publika o filosofické problémy. Druhým důvodem může být eliminace estetických kvalit v pojetí tradičního umění, které recipienti umění očekávají. Tyto dva důvody vylučují z potenciálního publika konceptuálního umění rozsáhlou část populace.⁵⁶

Konceptuální umění se tak vůči tradičnímu umění vymezuje podle Goldieho a Schellekensové kvůli své exkluzivitě, která pramení z jeho domnělé intelektuální náročnosti. Jediné co lze z tohoto závěru vyčíst je, že jsou konceptuální díla intelektuálně náročná. Nejsou však intelektuálně náročná i literární a hudební díla, která

⁵⁵ GOLDIE, Peter a SCHELLEKENS, Elisabeth. *Who's afraid of conceptual art?*, s. 129–134.

⁵⁶ Tamtéž, s. 135.

také vyžadují předpřipravenost vnímatele? Ale kvůli tomuto požadavku nejsou zpochybňovány jejich estetické kvality. Pokud by bylo dle Goldieho a Schellekensově podstatou konceptuálního umění oceňování intelektuálních myšlenek, mohli bychom se ptát, proč by tento výkon nemohly podávat i jiné kulturní fenomény (filosofie, humanitní vědy)? Co tedy dělá konceptuální umění uměním?

Pokud jsme čekali, že zkušenostní kvality vyjví onu jedinečnou hodnotu konceptuálního umění, odpověď Goldieho a Schellekensově není uspokojivá – respektive, nevyjasňuje onu speciální estetickou hodnotu konceptuálního umění. Nově vymezená hodnota je definována v rámci širší kategorie estetických zkušenostních vlastností na pozadí vymezení se vůči percepčním vlastnostem. Jak se ale ukázalo, tato teze není v příkladu s vtípem přesvědčivá. Podstatou zkušenostní kategorie estetických kvalit měla být možnost ocenit nepercepční ideju konceptuálního díla a odlišit ji tak od literárních děl. Jediné, co o těchto zkušenostních kvalitách nakonec ale lze říci, je, že se v příoměru s vtípem ukazují stejně závislé na osobním oceňování jako literární díla, tj. vyžadují bezprostřední konfrontaci s kvalitou. Autoři se v konečném důsledku omezují pouze na opozici mezi estetickou hodnotou v tradičním slova smyslu a zkušenostní estetickou hodnotou, přičemž nám ale nedovolují si o ní udělat lepší představu. Definování kategorie zkušenostních kvalit se tak ukazuje jako pouhý nástroj k nahrazení tradičně vnímané estetické hodnoty, kterou autoři ze své teorie vyloučili, a tím spíše více problémů vytvořili, než jich vyřešili. Byť Goldie a Schellekensová konceptuální umění s literaturou zajímavě komparují, trvají na odlišnosti, kterou nedokáží vykázat.

Estetická hodnota se navíc v jejich teorii vyskytuje pouze na úrovni termínu – nejdříve byla estetická hodnota spojována s percepční zkušeností, posléze se ukazuje, že estetickou hodnotu nabízí i literární díla a i přes tento fakt stále trvají na tom, že pro takovou estetickou hodnotu není v konceptuálním umění prostor. Zkrátka, výraz „estetický“ je bez hlubšího vysvětlení užíván už v souvislosti s tradičním uměním, což nutně vede pouze k tomu, že jeho další využití při snaže charakterizovat konceptuální umění vychází naprázdno.

Analogii mezi literaturou a konceptuálním uměním a otázkou jejich ne/parafrázovatelnosti vnímám jako zásadní moment celé úvahy Goldieho a

Schellekensové. Problém spočívá v situování hodnoty konceptuálního umění do jeho konceptu, tedy ideje, která má být ovšem parafrázovatelná. Literatura, která také zachází s pojmy a slovy, jako konceptuální díla, parafrázovatelná však není. A Goldie s Schllekensovou ji navíc zařazují po bok tradičních percepčních uměleckých děl jako jsou sochy a obrazy. Analogie konceptuálního umění a literatury tak vznáší problém vztahu mezi ideou a hodnotou konceptuálního díla.

Pojetí, které se tohoto problému dotýká, nacházíme v úvahách českého estetika Jana Mukařovského, zakládající člena tzv. Pražské lingvistické školy. V následující části práce proto budu vycházet z úvah tohoto autora, ve kterých nacházíme analýzu zkušenosti s uměleckým (literárním) dílem – to umožní podrobit analogii literatury a konceptuálního umění podrobnějšímu zkoumání. Nejenomže Mukařovský hovoří o již zmiňovaném rozdílu mezi ideou díla a jeho uměleckým či estetickým významem – sémantickým gestem, klade navíc důraz na vazbu sémantického gesta a osobního prožitku.⁵⁷ Tato rozšířená analýza estetické zkušenosti vede k otázce, zda je možné aplikovat rozlišení ideje a sémantického gesta (které je úzce spjato s prožitkem) v případě konceptuálního umění? Pokud by totiž Goldie a Schellekensová toto rozlišení odmítali, pak bychom se mohli oprávněně ptát, co je specifickým aspektem konceptuálního umění, který z těchto děl činí případ umění? Jak by probíhala recepce konceptuálního díla, pokud má být oceňována pouze idea? Pokud by totiž šlo o pouhé porozumění ideji, pak existuje odůvodněné podezření, že mezi filosofií jako takovou a realizací jejích myšlenek v konceptuálních dílech nenacházíme rozdíl.

⁵⁷ V souvislosti s tzv. Kostnickou školou se objevily interpretace Mukařovského jako recepčního estetika, viz: KOBLÍŽEK, Tomáš. Strukturalismus a fenomenologie ve vědě o literatuře. In: *Filosofické reflexe umění*. VRABEC, Martin et al. Vyd. 1. Praha: Togga ve spolupráci s Fakultou humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze a s Filozofickou fakultou Univerzity Karlovy v Praze, 2010. Scholia. ISBN 978-80-87258-42-2. S. 277–303 . HOLÝ, Jiří. Poznámky ke koncepcím „Kostnické školy“ a českého strukturalismu. In: *Čtenář jako výzva: výběr z prací kostnické školy recepční estetiky*. Eds. ČERVENKA, Miroslav a FÜHRMANN VÍZDALOVÁ, Ivana a SEDMIDUBSKÝ, Miloš. Brno: Host, 2001. S. 271–295.

2. Výstavba a oceňování literárních děl

Aby bylo možné kriticky posoudit analogii literárních děl s konceptuálními díly, je nejprve nutné popsat zkušenost plynoucí z četby literárních děl (stejně jako tomu bylo učiněno v první části práce při popisu rysů konceptuálního umění a jeho oceňování). Sledován bude především rozdíl mezi idejí díla a jeho celkovou hodnotou. Mukařovský, na rozdíl od tradičního pojetí literárních děl, které prosazovalo jediné správné čtení a jediný správný smysl díla, pojal recepci literárního díla jako základní moment konstituce jeho významu a hodnoty. Mukařovský podstatu literárního díla nachází v motorickém dění, které básník vyjadřuje skrze své motorické gesto. Toto gesto, jenž je v pozdějších studiích označováno pojmem sémantické, je možné rekonstruovat pouze skrze proces četby.

2.1. Motorické gesto

Mukařovský ve své stati *O motorickém dění v poezii*⁵⁸ určuje podstatu poezie, která je vlastní i ostatním druhům uměleckých děl. Tato podstata zároveň odlišuje umělecká díla od ostatních jevů, čímž činí umělecká díla výjimečnými. Mukařovský se nechává inspirovat úvahami francouzského náboženského myslitele zabývajícího se analogií estetické zkušenosti a mystického prožitku, Henriho Bremonda, který za podstatu umění nepovažoval ani obsah, ani formu, nýbrž cosi třetího, co označoval pojmem *proud*. Mukařovský Bremondovo pojmosloví přejímá, jelikož ale není spokojen s jeho metafyzickým výkladem (coby neuchopitelnou realitou, která „ztotožňuje v podstatě umění a stav mytický“⁵⁹), nejprve proud definuje, následně skrze příklady dokazuje jeho projevy ve vnitřní i vnější výstavbě básně a nakonec vyvozuje vlastní koncept motorického gesta.

Mukařovský s pomocí dobových psychologických a filosofických definic (Marcela Jousse, Pierra Janeta, Frédérica Paulhana a Henriho Bergsona) vysvětluje

⁵⁸ Stat' byla napsána v roce 1926, vydána byla až v roce 1985. MUKAŘOVSKÝ, Jan a JANKOVIČ, Milan. *O motorickém dění v poezii*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1985. 144 s.

⁵⁹ Tamtéž, s. 17.

proud jako „jednosměrný vnitřní pohyb, který ztuhl“ ve smysly vnímatelné básnické dílo. Postupuje od definice proudu jako jednosměrného pohybu (motoriky) a pohybu jako podstaty všech duševních jevů včetně myšlenky. Pokud se myšlenku snažíme popsat, rozloží se do představ, které jsou ztuhnutím proudu myšlení – odtud jednosměrný vnitřní pohyb, který ztuhl. Jelikož směr může existovat pouze ve fyzickém prostoru, Mukařovský pojem jednosměrnosti nahrazuje pojmem sjednocenosti.⁶⁰ Tento pojem zároveň zdůrazňuje aktivní autonomní ráz básnického tvoření, který si skutečnost podrobuje, na rozdíl od pasivních myšlenek a představ mimo umění, které na okolní svět pouze reagují. Jelikož je proces čtení subjektivní, není dle Mukařovského možné motorické dění podrobit objektivnímu vědeckému rozboru, a proto se soustředí na analýzu formy a obsahu, vnějšího a vnitřního projevu motorického dění.⁶¹ Činí tak přesto, že tyto projevy nejsou podstatou básně, ale pouze jejím prostředkem. Cílem této analýzy je odstranit rozlišování obsahu a formy jako podstaty básně a definovat tuto podstatu v třetím aspektu, který Mukařovský nazývá sjednocené motorické dění.⁶²

Pomocí rozboru veršů českých básníků (Neruda, Toman, Vrchlický, Zeyer a další) Mukařovský identifikuje proces, kterým se zvuková stránka, coby vnější projev básně, stává jedním z nositelů motorického dění.⁶³ Nezávislost zvukové stránky na obsahu Mukařovský dokazuje na příkladech veršů, které sice používají stejná slova, pokud se ale změní jejich umístění ve větě, vede to nevyhnutelně ke změně zvukového vyznění věty jako celku, přičemž ale její význam zůstává stejný.⁶⁴ Za pouhý vodič, tedy prostředek, skrze který plyne motorického dění, označuje rovněž i ostatní složky básně – gramatickou a obsahovou.⁶⁵ Gramatická stránka se stává nositelem motorického dění

⁶⁰ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *O motorickém dění v poezii*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1985, s. 23.

⁶¹ Tamtéž, s. 24–27.

⁶² Tamtéž, s. 98 a 103.

⁶³ Tamtéž, s. 35. Mukařovský upozorňuje, že prozaická díla také obsahují sjednocené motorické dění, jelikož ale v lyrice ustupuje sdělovací stránka do pozadí, motorické gesto se v ní projevuje výrazněji. Rozdíl výskytu motorického dění mezi lyrickou básní a prózou je proto pouze rozdílem stupně. Tamtéž, s. 45.

⁶⁴ Tamtéž, s. 53 a 54.

⁶⁵ Tamtéž. s. 109.

skrze deformaci tvarosloví, vztahů mezi jednotlivými větnými členy nebo vztahů vět v souvětích. Obsah je motorickému dění podřízen skrze způsob líčení myšlenek a představ, ať už postupným budováním jednoho předmětu, nebo naopak uváděním myšlenek či představ týkajících se odlišných předmětů.⁶⁶ Všechny složky básně jsou tak podřízeny stejnému motorickému dění a slouží jako nositelé tohoto dění, čímž Mukařovský definitivně vylučuje možnost označit ať už formu, nebo obsah za podstatu umění: „Je tedy zřejmo, ani nejpyšnější květ intelektu, myšlenka, není v poezii samoúčelná, nýbrž slouží, stejně jako pokorné, zdánlivě málo významné záchvěvy zvukové za vodiče celkového motorického proudu, motorického gesta básníkovy.“⁶⁷

K vyjádření motorického dění musí básník uchopit bohatý komplex motorických reakcí, který v něm určitý zážitek vzbudil, a sjednotit je v motorický proud tak, aby dokázal vyvolat identický zážitek i v mysli čtenáře. Úkolem básníka je „najít vhodné ‚vodiče‘ svého motorického proudu.“⁶⁸ Tento ráz výběru a organizace prvků vytváří celek básně a Mukařovský jej označuje pojmem motorické gesto. Básníkovy individuální gesto, které je obsaženo v souhře všech svých složek, ožívá skrze proces četby. Četba se tak stává klíčovým procesem pro oceňování literárního díla. Lze tedy říci, že literární dílo Mukařovský vnímá jako celek, jehož význam je budován skrze motorické gesto projevující se ve všech složkách. „Sjednocení díla pojeté jako dynamický akt nesoucí svůj smysl v sobě; specifická možnost umění vztahovat se k celku skutečnosti tak, jak nemůže jiná lidská aktivita, tj. utvářením světa díla; estetická hodnota založená právě na tomto zvláštním vztahu ke skutečnosti, který není přímo vysloven ale navozen souhrou všech složek – to všechno už je ve studii *O motorickém dění v poezii* v zárodku připraveno.“⁶⁹

⁶⁶ Tamtéž, s. 90–110.

⁶⁷ Tamtéž, s. 106.

⁶⁸ Tamtéž, s. 42.

⁶⁹ JANKOVIČ, Milan. Svěbytná koncepce individuálního stylu. In: *O motorickém dění v poezii*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1985, s. 144.

2.2. Sémantické gesto

Mukařovský se ke konceptu motorického gesta vrací ve své studii *Záměrnost a nezáměrnost v umění*,⁷⁰ která byla poprvé vydána v roce 1966, původně však byla přednesena už roku 1943 v Pražském lingvistickém kroužku. Sémantické gesto je v této studii, stejně jako ve studii o motorickém dění, pojato jako jednotící síla uměleckého díla. Mukařovský touto studií otevřel problematiku rozlišení díla jako znaku a díla jako věci skrze jeho záměrné a nezáměrné aspekty.⁷¹ Nezáměrné aspekty literárního díla byly v minulosti odůvodňovány skrze subjekt umělce jako autora díla. Cílem této studie je prozkoumání záměrnosti a nezáměrnosti v procesu umělecké tvorby nezávisle na psychologismu (který lze chápat jako zdůvodňování aspektů uměleckého díla na základě psychických procesů jeho autora) a biografismu (přístupu, který interpretuje umělecké dílo pomocí zkoumání jednotlivých životních fází jeho autora). Z toho důvodu se Mukařovský soustředí na literární umělecké dílo v procesu četby.⁷² Stejně jako v předchozím textu je tak vyvrácena možnost hledat podstatu uměleckého díla buď v osobnosti umělce, nebo jednotlivé složce díla (dílo má být pojato jako celek). Jelikož se nezáměrné aspekty projevují až na pozadí záměrných aspektů, je nutné nejprve popsat záměrnost, v rámci které Mukařovský definuje sémantické gesto.

Mukařovský definuje záměrnost jako činnost, skrze kterou chce subjekt dosáhnout určitého cíle. Na rozdíl od praktických činností, výtvořů umělecké tvorby nesměřují k cíli, protože ony samy jsou cílem. Umělecká tvorba se navíc od praktické činnosti liší i svým pojetím subjektu. Subjektem je v rámci praktické činnosti původce, v umělecké činnosti je jeho subjektem vnímatel. V porovnání s praktickou činností tak záměrnost uměleckého díla nesměřuje ani k cíli, ani k původci. Projev záměrnosti lze v

⁷⁰ MUKAŘOVSKÝ, Jan. Záměrnost a nezáměrnost v umění. In: *Studie I*. Host, Brno 2000, s. 353–388.

⁷¹ KUBÍNOVÁ, Marie. Kontexty znaku a (ne)záměrnosti v teorii Jana Mukařovského. In: *Česká literatura*, vol. 58, no. 6, 2010, s. 783. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/42687689.

⁷² MUKAŘOVSKÝ, Jan. Záměrnost a nezáměrnost v umění. In: *Studie I*. Host, Brno 2000, s. 353 – 358.

díle popsat jako významovou jednotnost, která sceluje jednotlivé složky díla a vkládá do díla smysl. Čtenář na základě své četby tuto záměrnost rekonstruuje, navazuje vztahy mezi jednotlivými složkami díla a hledá jejich sjednocený význam. Aktivitu čtenáře lze označit jako kreativní, protože se nejedná o pasivní součet jednotlivých složek díla, nýbrž o hledání a vytváření složitých sjednocených vztahů mezi složkami. Záměrnost je sice do značné míry předurčena samotným dílem, z části ale vždy závisí na čtenáři, který ustanovuje určitou složku díla jako základ významového sjednocení a usměrňuje vzájemné vztahy mezi složkami. Záměrnost utvořená čtenářem se tak může lišit od záměru autora. V procesu utváření smyslu díla totiž může docházet k výměně dominantní složky vedlejší složkou a přeskupení složek vůbec.⁷³ Prolínání aktivní účasti čtenáře a ustrojení díla pak činí záměrnost dynamickou – ta kolísá nejen během konkrétního čtení, ale i mezi jednotlivými četbami:

Za sémantické gesto, jež v díle pocítí vnímatel, není však odpověden toliko básník a ustrojení, jaké básník do díla vložil: značný podíl připadá i vnímateli a nebylo by nesnadno ukázat podrobnějším rozbohem např. novějších analýz a kritik starších děl, že často vnímatel sémantické gesto díla proti původnímu básníkovu záměru citelně pozměňuje. V tom je divákova aktivita a v tom také záměrnost viděná z jeho, vnímatelského stanoviska.⁷⁴

Záměrnost ovlivňují také obecné faktory jako jsou daná doba, generace a sociální prostředí čtenáře.⁷⁵

Dynamickou záměrnost nelze dle Mukařovského zaměňovat se statickým celkovým významem, jenž bývá v tradiční estetice označován jako „idea díla“. Nadčasovost záměrnosti je dána v její jednotící sémantické intenci – sémantickém gestu, které je pro umění bytostné. Záměrnost Mukařovský identifikuje explicitně jako sémantické gesto, když tvrdí: „... záměrnost, sémantické gesto, není statickým, ale

⁷³ Tamtéž, s. 358–363.

⁷⁴ Tamtéž, s. 372.

⁷⁵ Tamtéž, s. 362.

dynamickým jednotícím principem.“⁷⁶ Sémantické gesto je dynamické ze dvou důvodů: „jednak spíná v jednotu rozpory, ... , jednak probíhá v čase – neboť vnímání každého díla, i výtvarného, je akt.“⁷⁷ Další rozdíl, který Mukařovský pozoruje mezi ideou díla a sémantickým gestem, je ten, že idea se pravděpodobně týká obsahu, kdežto povaha sémantického gesta nerozlišuje mezi obsahem a formou.⁷⁸ Stejně jako nelze sémantické gesto zaměňovat s formou coby vnější podobou díla, i když se sémantické gesto výstavby díla týká, tak také nelze toto gesto zaměňovat za obsah – je totiž principem, který obsah formuje. Z toho důvodu není možné sémantické gesto uchopit jako určitou neměnnou, předem danou kvalitu vlastní dílu.⁷⁹

Sémantické gesto jako záměrnost, která sceluje složky díla a vkládá do díla smysl, je spojena s uměleckým dílem jako znakem. Vše co odporuje sjednocení jisté složky s celkovým uspořádáním díla je čtenářem pocíťováno jako nezáměrné. Tato nezáměrnost na čtenáře působí jako reálná zkušenost a tím spojuje dílo s oblastí věcí. Věc je charakterizována jako fakt, který ponechává rozhodnutí o svém funkčním využití na člověku – odtud pak pochází ona bezprostřednost a podoba reálné skutečnosti.⁸⁰ Nezáměrné aspekty textu zároveň předznamenávají množství způsobů, kterým bude možné text interpretovat.

V každém aktu četby se tak uplatňuje pocit záměrnosti a nezáměrnosti a tento pocit během četby kolísá. Čtenář totiž hledá širší sjednocení, které by umožnilo začlenit i původně nezáměrné aspekty do jednoty díla. Tento proces je subjektivní, a proto nezáměrnost není v díle zakotvena jednoznačně a neproměnně. Mukařovský opět zdůrazňuje roli aktivního čtenáře, který v rámci záměrnosti vybírá dominantní složku a usměrňuje vztahy mezi složkami, zároveň však doplňuje nezáměrnost na základě svých osobních zkušeností. Lze tedy říci, že nezáměrnost je důležitý protiklad záměrnosti a v

⁷⁶ Tamtéž, s. 372.

⁷⁷ Tamtéž.

⁷⁸ Tamtéž, s. 368–372.

⁷⁹ Tamtéž, s. 372 a 373.

⁸⁰ MUKAŘOVSKÝ, Jan. Záměrnost a nezáměrnost v umění. In: *Studie I*. Host, Brno 2000, s. 363–371.

podstatě všudepřítomná složka uměleckého účinku, která mu dodává plnost. Až na základě záměrných a nezáměrných aspektů, je rekonstruováno sémantické gesto, které „dává totiž pocítit napětí utvářející se struktury všech vrstev a všech složek díla.“⁸¹

Oba Mukařovského texty zdůrazňují důležitost individuální četby, a tím upírají pozornost na vnímatele díla, nikoli pouze v rámci literatury, ale v umění obecně (důkazem jsou příklady, které Mukařovský sám v textu využívá, např. reakce diváků divadelního představení, umělé torzo v sochařství nebo úvaha o rámu obrazu).⁸² Na základě aktu vnímání se projevuje sémantické gesto jako jeden ze základních pojmů určujících podstatu uměleckého díla, jako organizující princip a ukazatel umělecké hodnoty díla. Sémantické gesto coby jednotící princip nahrazuje dualistické rozdělování díla na obsah a formu. Toto gesto zároveň také dokazuje důležitost individuálního prožitku uměleckého díla. Po výše uvedeném pojetí Jana Mukařovského se práce může posunout k poslední části, ve které bude porovnána tato teorie s pojetím teoretiků konceptuálního umění. Sledována bude otázka, zda Goldie a Schellekensová zohledňují hodnotu uměleckého díla, kterou má na mysli Jan Mukařovský. Odmítneme-li totiž v případě konceptuálního umění dělení na ideu a sémantické gesto, je oprávněné se ptát, co činí toto umění uměním?

⁸¹ JANKOVIČ, MILAN. K pojetí sémantického gesta. In: *Česká literatura*, vol. 13, no. 4, 1965, s. 325. JSTOR. Dostupné z: www.jstor.org/stable/43321354.

⁸² Tamtéž, s. 365, 368 a 385.

3. Komparace plynoucí z analogie konceptuálního umění a literatury

Analýza prožitku literárního díla poukázala na fundamentální rys v rámci oceňování literatury. Ten vyplývá ze zásadní role vnímatele v konstituci významu a hodnoty uměleckého (literárního) díla (jak bylo uvedeno výše, toto gesto s literárními díly dle Mukařovského sdílejí i ostatní druhy umění). Vnímatel spoluvytváří sémantické gesto coby jednotící významový princip a zároveň svým aktivním zapojením ovlivňuje strukturu díla – to se děje na základě upřednostňování či upozad'ování jednotlivých složek díla, čímž dochází k naplňování estetické hodnoty. Z toho důvodu lze říci, že umělecké dílo vyžaduje vnímatele, který dílo uchopuje nejen jako znak, ale také jako bezprostřední skutečnost, věc. To s sebou nevyhnutelně nese nutnost osobního ocenění díla a individuální rekonstrukci sémantického gesta. Rekonstrukce sémantického gesta je zkrátka kreativním dynamickým procesem, nikoli pouhým cílem, a z toho důvodu není možné sémantické gesto chápat staticky, nebo ho parafrázovat. Pokud má být konceptuální umění označováno jako umění, můžeme se ptát, jak tento umělecký směr nahrazuje sémantické gesto, které je podstatou hodnoty nejen literárních děl?

Pokud teoretici konceptuálního umění považují ideu díla za to, co má být v rámci konceptuálního umění oceňováno, nabízí se dvojí řešení. Jestliže bychom ztotožňovali ideu konceptuálního díla s idejí (tématem) v pojetí Mukařovského, pak by tato varianta byla v pořádku na rovině parafrázovatelnosti, problém by však objevil na rovině sémantického gesta, respektive pro toto gesto by už nezbývalo nic, s čím by mohlo být spojováno. Konceptuální díla by tak ztrácela zvláštní hodnotu, která by je zařazovala mezi ostatní umělecká díla. Jestliže bychom na stranu druhou ztotožňovali ideu konceptuálního díla se sémantickým gestem, dostali bychom se do konfliktu s tvrzením Goldieho a Schellekensové, které označuje ideu konceptuálního díla za parafrázovatelnou. Mukařovský totiž sémantické gesto podmiňuje individuálním vnímáním díla, a tím parafrázovatelnost tohoto gesta vylučuje. V obou případech se tak nezdá aplikování sémantického gesta v rámci konceptuálního umění možné, a tím ztrácí smysl hovořit o konceptuálním umění jako o umění.

Ne/parafrázovatelnost lze v pojetí Goldieho a Schellekensové chápat jako kritérium, pomocí kterého od sebe autoři rozlišili tradiční umělecká díla (včetně

literatury) a konceptuální díla. V příoměru s vtipem se však ukázalo, že zkušenostní kvality (pojem, který Goldie a Schellekensová razí za účelem udržení konceptuálního umění v doméně umění) vyžadují stejné osobní ocenění v prožitku jako percepční kvality. Jestliže by Goldie a Schellekensová trvali na analogii konceptuálního umění s prožitkem vtipu (pokud nám analogie připadá výstižná), pak, na základě hlubšího porozumění zkušenosti s vtipem, musíme rezignovat na podmínku parafrázovatelnosti ideje konceptuálního umění.

Vzpomeňme si na tomto místě na Petera Lamarqua, který sice stejně jako Goldie a Schellekensová identifikoval kategorii zkušenostních kvalit v umění, zároveň ale na rozdíl od Goldieho a Schellekensové trval v případě konceptuálních děl na zachování kategorie kvalit percepčních, a to i přes to, že tyto kvality mají být podřízeny zkušenostním kvalitám. Hodnota konceptuálního díla tak vzniká nejen na základě zkušenostních kvalit, které jsou spojeny s ideou díla, ale také na základě percepčních kvalit, které spojujeme s materiálním objektem. Konceptuální dílo je totiž dle Lamarqua kombinací filosofických myšlenek, způsobu jejich prezentace a percepce fyzického díla. Ačkoliv Lamarque tvrdí, že je konceptuální dílo parafrázovatelné, měl na mysli pouze parafrázovatelnost myšlenky díla, nikoli dílo jako celek. Za těchto podmínek, domnívá se Lamarque, lze udržet nadřazenost filosofické ideje a zároveň uznání role percepčních kvalit. Současně by toto pojetí umožňovalo oddělit konceptuální díla od děl literárních, přičemž by ale konceptuální umění bylo možné zařadit do domény umění. Konceptuální umění by tak bylo uměním do takové míry, do jaké by se projevovala nadřazenost ideji konceptuálního díla nad ostatními participujícími složkami.

Takováto definice konceptuálního umění se však také nezdá převědčivá. Otázka, kterou si můžeme klást zní, zda by skutečně jakákoli smyslově vnímatelná prezentace filosofické myšlenky byla uměleckým dílem? Lze považovat filmový záznam přednášky za umělecké dílo? Domnívám se, že nikoli. Podřízenost konceptuálních kvalit se nejví jako dostatečný důvod pro zařazení konceptuálního umění do domény tradičně vnímaného pojetí výtvarného umění. Nosič konceptuálního díla totiž není v rámci konceptuálního umění tím, co oceňujeme (vzpomeňme si na pisoár vystavený Duchampem nebo na grafickou podobu znaků literárních děl). Ani tato definice tak

uspokojivě neodpovídá na otázku, co je v případě konceptuálního umění sémantickém gestem.

Uplatnění pojmu sémantické gesto v rámci konceptuálního umění by bylo možné hledat ve struktuře prožitku, který se vyznačuje určitou vynalézavostí, hravostí, vtípem. Jako jeden možný příklad ze současné domácí tvorby se nabízí performance finalistky Ceny Jindřicha Chaloupeckého 2018, Kateřiny Olivové. Performance Olivové [5] spočívala v tom, že se nahá procházela čtvrtým patrem budovy Veletržního paláce Národní galerie, kde byly vystaveny z velké části malby ženských aktů, jejímiž autory byli pouze muži. V aktu Olivové lze stopovat konceptuální rovinu v několika vrstvách. Zaprvé lze tuto performanci vnímat coby odkaz ke skupině Guerilla Girls, která upozorňovala na to, že ženy musí být nahé, aby byly přítomny v galerii – ne však jako umělkyně, ale jako bezejmenné objekty obrazů.⁸³ Olivová se tak skrze svoji nahotu ztělesnila jako autorka-umělkyně v galerii, což vede nejen k obecným otázkám typu jak funguje svět umění, jak v tomto uměleckém světě funguje žena, a jak v něm funguje žena coby umělkyně, ale zároveň vede také k otázce, jakým způsobem funguje žena v rámci konkrétní výstavy (a konkrétního výstavního prostoru). Současně je však pro Olivovou tématem i samotná tělesnost a nahota, jak říká sama autorka: „Zároveň má ta moje nahota význam a zároveň je to materiál, prostě tělo ve svém základním tvaru bez významu.“ Její interpretace je tak pouze jednou z mnoha interpretací: „Možná proto se tak bráním různým výkladům, protože jich může existovat mnoho.“⁸⁴ Další možnou rovinou může být propagace sebelásky vlastního těla, nebo snaha o detabuizaci nahého těla, či prosazování „body positivity“ – přístupu zasazujícího se o kladné pojetí všech typů lidského těla bez ohledu na jeho konstituci a vzhled. Z toho důvodu není možné tuto performanci vyčerpávat pouze „idejí“ – idea je prezentována skrze vrstevnatý

⁸³ Mám na mysli dílo umělecké skupiny Guerilla Girls *Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?* z roku 1989.

⁸⁴ KUBÍČKOVÁ, Klára. Chtěla bych být vzducholod'. *A2larm* [online]. Poslední změna 15. 12. 2018. [Citováno dne 19. 5. 2019]. Dostupné z: <https://a2larm.cz/2018/12/chtela-bych-byt-vzducholod>

prožitek, který se nedá převyprávět univerzálním způsobem tak, aby s ním byl libovolným recipient náležitě spokojen.

Zbývá říci, že pokud by mělo být možné v rámci konceptuálního umění nalézt ekvivalent sémantického gesta, nebylo by to možné jak v pojetí Lamarqua, tak ani v pojetí, které nabízejí Goldie a Schellekensová. Pokud podstatu uměleckého díla nalzáme v jeho otevřenosti, které skrze sémantické gesto naplňujeme na základě osobního prožitku, nemůžeme se spokojit s pouhou rekonstrukcí již vyřčených intelektuálních tezích. V takovém případě by totiž konceptuální umění, bez svého „sémantického gesta“, mohlo být vnímáno jako nezdařilý pokus o to nahradit filosofií či jiné humanitní vědy.

Závěr

O vyjasnění konceptuálního umění, které často bývá vnímáno jako kontroverzní a většinové publikum se mu spíše vyhýbá, se snaží publikace *Kdo se bojí konceptuálního umění?* Petera Goldieho a Elisabeth Schellekensové. Autoři sice přehledně a pomocí vhodných příkladů uvádějí typické rysy tohoto uměleckého směru, na nejzásadnější otázku (co činí tento směr uměleckým) však nepodávají přesvědčivou odpověď.

První část práce představila pět hlavních rysů konceptuálního umění a ideu coby médium konceptuálních děl. Aby autoři mohli zařadit dematerializované konceptuální díla do sféry umění, definují na základě analogie konceptuálních děl a literárních děl novou skupinu estetických zkušenostních kvalit, které se pojí s ideou díla. Jelikož by ale tento nepercepční charakter ideji konceptuálního díla mohl konceptuální díla ztotožňovat s literárními díly, autoři je rozlišují na základě jejich parafrázovatelnosti. V příměru s vtipem se však ukázalo, že tyto zkušenostní kvality ideje díla si žádají stejný osobní prožitek uměleckého díla jako kvality percepční. Analogie konceptuálního umění a literatury tak vznesla problém vztahu mezi ideou a hodnotou konceptuálního díla. Tento problematický aspekt je podroben hlubšímu zkoumání prostřednictvím úvahy o rozdílu mezi idejí a hodnotou díla, kterou nacházíme ve studiích Jana Mukařovského.

Druhá část práce skrze analýzu prožitku literárního díla vyjevila zásadní roli vnímatele – ten skrze rekonstrukci sémantického gesta konstituuje význam a hodnotu uměleckého díla. Pokud Goldie a Schellekensová trvají na tom, že idea je v konceptuálním umění to, co má být oceňováno, a zároveň tato idea má být parafrázovatelná, pak pro sémantické gesto nebyl v rámci konceptuálního umění nalezen ekvivalent. V tomto světle se pojetí konceptuálního umění Goldiem a Schellekensovou v závěrečném vyhodnocení ukázalo jako neschopné nahradit sémantické gesto, a tím také fundamentální rys umění. Zvláštní umělecká reflexe o povaze lidství, kvůli které umění dle autorů vyhledáváme, totiž funguje estetickým způsobem, který autoři v rámci konceptuálního umění odmítají a nedokážou uspokojivě nahradit. Tato práce neodmítá umělecký ráz konceptuálního umění obecně, odmítá ho však v pojetí, které nacházíme u výše zmíněných autorů publikace *Kdo se bojí konceptuálního umění?*.

Seznam použité literatury

Primární literatura:

BUCHLOH, Benjamin H. D. Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions, In: *Conceptual art: A Critical Anthology*. Eds. ALBERRO, Alexander a STIMSON, Blake. London : MIT Press 1999. Dostupné z: www.jstor.org/stable/778941.

GOLDIE, Peter a SCHELLEKENS, Elisabeth. *Who's Afraid of Conceptual Art?*. 1st ed. Abingdon: Routledge, 2009. viii, 152 s. ISBN 978-0-415-42282-6.

GOLDIE, Peter, ed. a SCHELLEKENS, Elisabeth, ed. *Philosophy and conceptual art*. Oxford: Oxford University Press, 2007. xxi, 273 s. ISBN 978-0-19-956825-3.

KOSUTH, Joseph a GUERCIO, Gabriele, ed. *Art after Philosophy and after: Collected Writings, 1966-1990*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991, s. 164. ISBN 0-262-11157-8.

KUBÍČKOVÁ, Klára. Chtěla bych být vzducholod'. *A2larm* [online]. Poslední změna 15. 12. 2018. [Citováno dne 19. 5. 2019]. Dostupné z: <https://a2larm.cz/2018/12/chtela-bych-byt-vzducholod>

LAMARQUE, Peter. On Perceiving Conceptual Art. In *Philosophy and Conceptual Art*. Eds. GOLDIE, Peter a SCHELLEKENS, Elisabeth. Oxford: Oxford University Press, 2007. ISBN 978-0-19-956825-3.

LIPPARD, Lucy R. *Six Years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972: A Cross-Reference Book of Information on Some Esthetic Boundaries*. New York: Praeger, 1973.

LeWITT, Sol. Paragraphs on Conceptual Art. In: *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Eds. ALBERRO, Alexander a STIMSON, Blake. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999. lii, 569 s. ISBN 0-262-01173-5.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *O motorickém dění v poezii*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1985, 144 s.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. Záměrnost a nezáměrnost v umění, in: *Studie I*, Host, Brno 2000, s. 353–388. ISBN 978-80-7294-239-8.

OSBORNE, Peter. Conceptual Art and/as Philosophy. In: *Rewriting Conceptual Art*. Eds. BIRD, John a NEWMAN, Michael. Londýn: Reaktion 1999, s. 37–66. ISBN 1-86189-052-4.

SIBLEY, Frank. Aesthetic and Non-aesthetic. In: *Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics*. Ed. BENSON, John et al. Oxford University Press: UK, 2001. ISBN 0-19-920413-6.

Sekundární literatura:

CRAY, Wesley D. Conceptual Art, Ideas, and Ontology. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 72, no. 3, 2014, s. 235–245. Dostupné z: www.jstor.org/stable/43282342.

GIBBONS, Fiachra: Concept Art is Pretentious Tat, Says ICA Chief. *The Guardian* [online]. Poslední změna 17. 1. 2012. [Citováno dne 13. 5. 2019]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/uk/2002/jan/17/arts.highereducation>.

HOLÝ, Jiří. Poznámky ke koncepcím „Kostnické školy“ a českého strukturalismu. In: *Čtenář jako výzva: výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Eds. ČERVENKA, Miroslav a FÜHRMANN VÍZDALOVÁ, Ivana a SEDMIDUBSKÝ, Miloš. Brno: Host, 2001. S. 271–295.

JANKOVIČ, Milan. Svěbytná koncepce individuálního stylu. In: *O motorickém dění v poezii*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1985.

KOBLÍŽEK, Tomáš. Strukturalismus a fenomenologie ve vědě o literatuře. In: *Filosofické reflexe umění*. VRABEC, Martin et al. Vyd. 1. Praha: Togga ve spolupráci s Fakultou humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze a s Filozofickou fakultou Univerzity Karlovy v Praze, 2010. Scholia. ISBN 978-80-87258-42-2. S. 277–303.

KUBALÍK, Štěpán. Review: Peter Goldie and Elisabeth Schellekens. Who's Afraid of Conceptual Art? London, New York: Routledge. In: *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, XLVII/III, 2010, s. 112–120.

KUBÍNOVÁ, Marie. Kontexty znaku a (ne)záměrnosti v teorii Jana Mukařovského. In: *Česká Literatura*, vol. 58, no. 6, 2010, s. 783. Dostupné z: www.jstor.org/stable/42687689.

LAING, Olivia: Conceptual Art: Why a Bag of Rubbish Is Not Just a Load of Garbage. *The Guardian* [online]. Poslední změna 9. 4. 2016. [Citováno dne 13. 5. 2019]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/apr/09/conceptual-art-tate-britain-olivia-laing>.

Lidovky.cz: *Bláznivé konceptuální umění? Muž hledal 48 hodin jehlu v kupce sena* [online]. Praha: 2014. Poslední změna 16. 11. 2014. [Citováno dne 13. 5. 2019]. Dostupné z: <http://ldvk.cz/SvM>.

Lidovky.cz: *Česka boduje ve světě s nechápaným uměním* [online]. Praha: 2014. Poslední změna 5. 6. 2014. [Citováno dne 13. 5. 2019]. Dostupné z: <http://ldvk.cz/pUy>.

MAGID, Václav. Konceptualismus a raná romantika. Pokusy o spojení protikladů. In: *Dějiny umění v rozšířeném poli*. Eds. BUDDEUS, Hana a DUFKOVÁ, Mariana a JANOŠČÍK, Václav a LOMOVÁ, Johana. Prague: VŠUP, 2011. ISBN 978-80-86863-57-3.

MATHESON, Carl, Who's Afraid of Conceptual Art? In: *The British Journal of Aesthetics*, Volume 53, Issue 3, July 2013, s. 369–373.

MEYER, Ursula: *Conceptual Art*. New York: E.P. Dutton, 1972, ISBN 978-0525472711.

PLATÓN. *Ústava*. 3. opr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2001. Knihovna antické tradice. ISBN 80-7298-024-6, s. 307–309.

STEJSKAL, Jakub. Conceptual Art, Evaluative Experience, and Second Nature. In: *Art, Emotion and Value. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics*. Eds. ALCARAZ, José a CARRASCO, Matilde a RUBIO, Salvador. Cartagena: 2011, s. 555–562. Dostupné z: <https://www.um.es/vmca/proceedings/docs/VMCA-Proceedings.pdf>.

STRAYER, Jeffrey. Review: Peter Goldie a Elisabeth Schellekens Who's Afraid of Conceptual Art?. In: *Philosophy in Review* XXX, 2010, no. 6, s. 400–403.

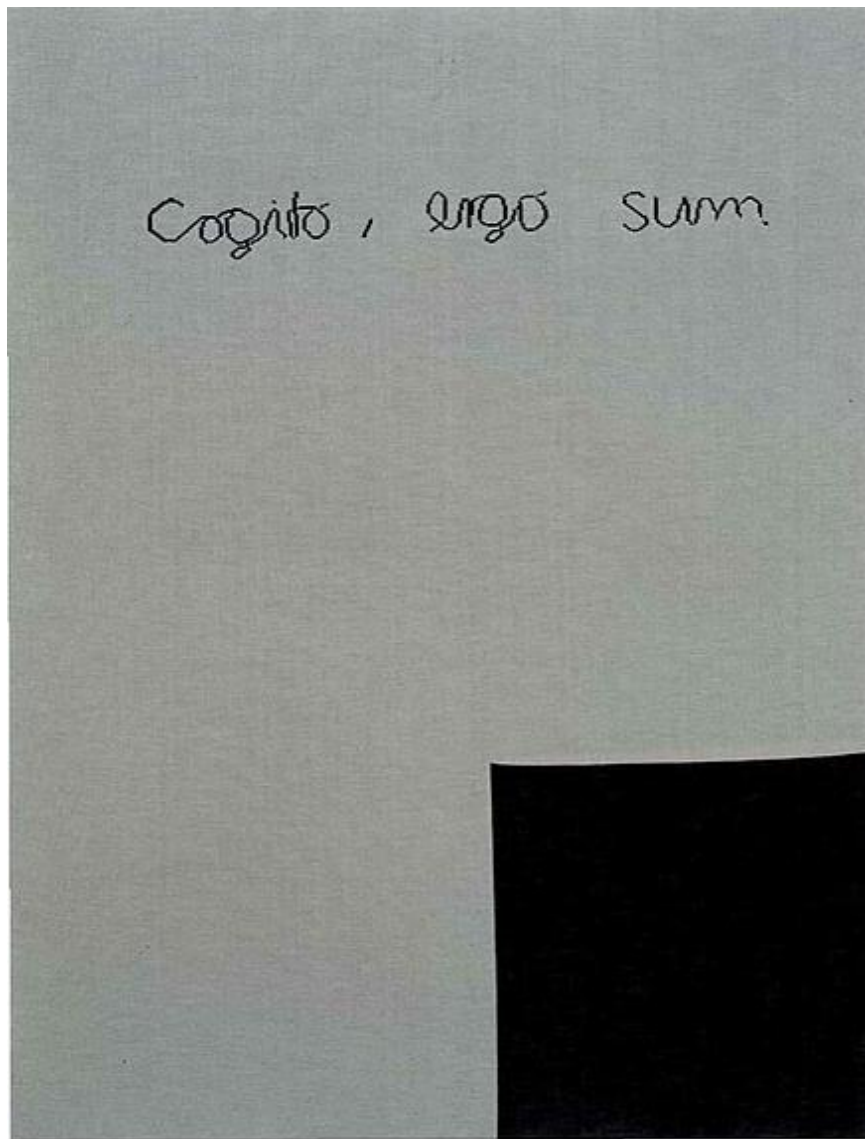
Obrazová příloha



[1] Marcel Duchamp, *Fontána*, 1917, porcelán; fotografie Alfreda Stieglitze

Dostupné z:

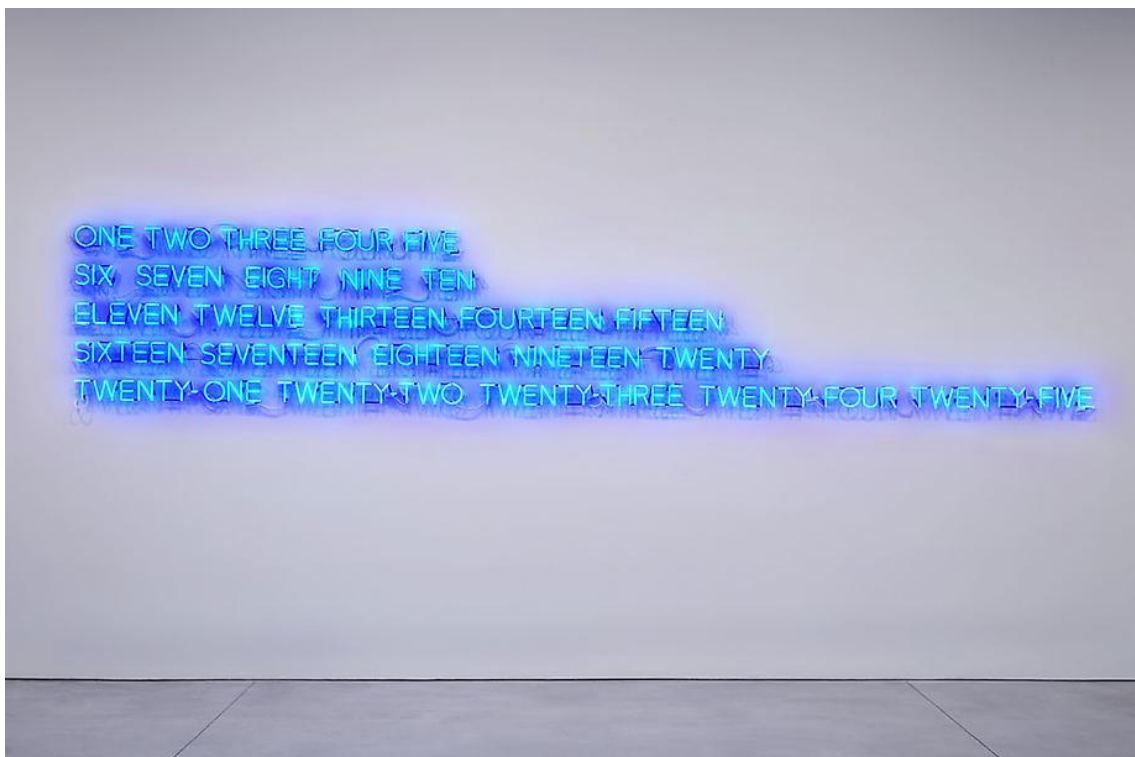
https://web.archive.org/web/20070903221519/http://arthistory.about.com/od/dada/ig/DadaatMoMANewYork/dada_newyork_07.htm



[2] Elisabeth Trockel, *Cogito, ergo sum*, vlna, 1988, 210 x 160 cm

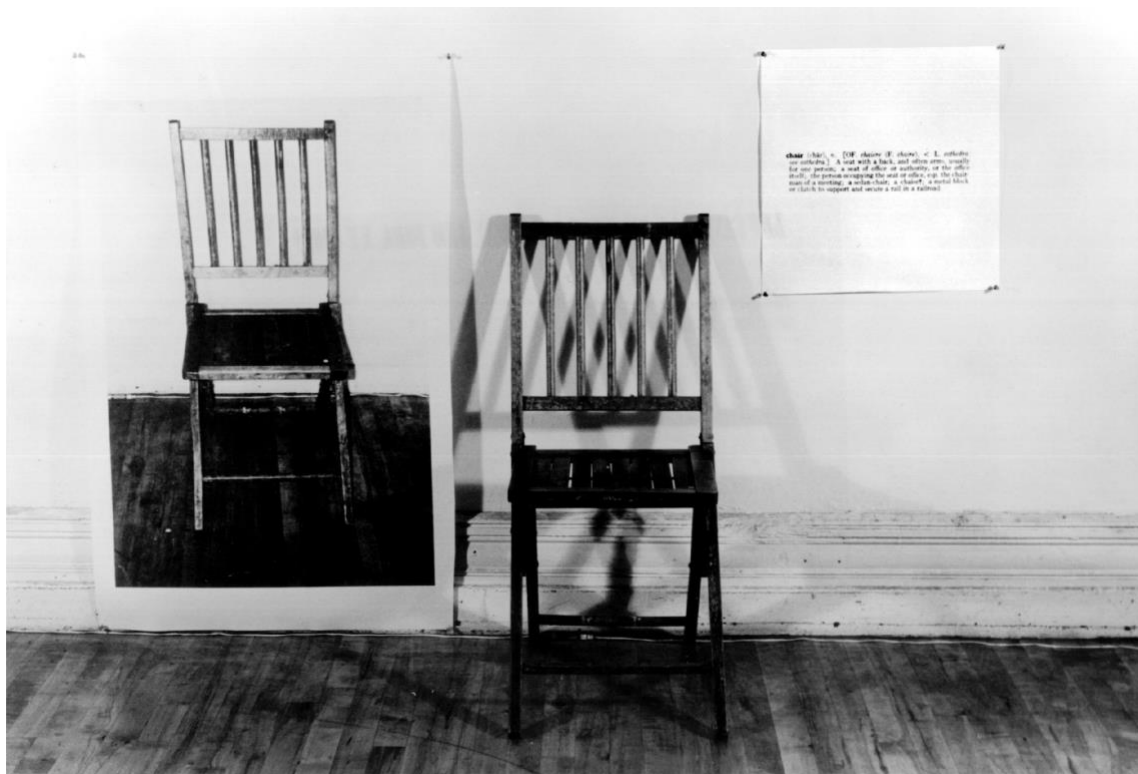
Dostupé z:

https://depont.nl/?id=368&tx_depont_work%5Bwork%5D=351&tx_depont_work%5Bartist%5D=45&tx_depont_work%5Baction%5D=detail&tx_depont_work%5Bcontroller%5D=Work&cHash=1a9ccb2544cee68ca4627561883e753c



[3] Joseph Kosuth, *Five Fives (to Donald Judd)*, 1965, modrý neon a neonové transformátory, 92,7 x 555 cm

Dostupné z: <https://inferno-magazine.com/2015/10/03/joseph-kosuth-agnosia-an-illuminated-ontology-sean-kelly-new-york/>



[4] Joseph Kosuth, *Jedna a tři židle*, 1965, dřevěná skládací židle (82 x 37,8 x 53 cm), fotografie židle (91,5 x 61,1 cm) a fotografické zvětšení slovníkové definice „židle“ (61 x 76,2 cm)

Dostupné z: <https://www.moma.org/collection/works/81435>



[5] Kateřina Olivová, *I...NG*, 2018, videoperformance, 45:00; kamera: L. Zikmundová

Dostupné z: <https://www.sjch.cz/vystava-cena-jindricha-chalupeckeho-2018/>