

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta

Katedra estetiky

## BAKALÁRSKA PRÁCA

Veronika Ohrádková

KONCEPTUALIZMUS AKO ESTETICKÝ PROBLÉM  
CONCEPTUALISM AS AN AESTHETIC PROBLEM

Praha, 2016

Vedúci práce: Mgr. Štěpán Kubalík

*Rada by som sa poďakovala vedúcemu svojej bakalárskej práce Mgr. Štěpánovi Kubalíkovi za jeho trpezlivosť a cenné odborné rady, ktoré mi poskytol pri písaní práce.*

*Prehlasujem, že som bakalársku prácu vypracovala samostatne, že som riadne citovala všetky použité pramene a literatúru a že práca nebola využitá v rámci iného vysokoškolského štúdia či k získaniu iného alebo rovnakého titulu.*

*V Prahe dňa 20. 5. 2016*

.....

*Veronika Ohrádková*

## Abstrakt

Cieľom bakalárskej práce je predstaviť otázky, ktoré vyvolalo konceptuálne umenie na poli výtvarného umenia. Konceptuálne umenie, v ktorom myšlienka predstavuje najdôležitejší aspekt diela, reprezentuje radikálny rozchod s tradičným výtvarným umením. Mojim zámerom je analyzovať aký vplyv má jeho dematerializovaná forma na jeho estetickú hodnotu a na jeho postavenie vo výtvarnom umení. V prvej časti práce popisujem jeho charakteristické vlastnosti, dôraz pritom kladiem na skúmanie jeho ne-estetickkej povahy, ktorá mu je prisudzovaná, na nízku prioritu materiálnej formy a na jeho filozofický charakter. Zdrojom sú pre mňa prevažne texty anglo-americkéj estetiky, združené v knihe *Philosophy and Conceptual Art*, editovanej Petrom Goldie a Elisabeth Schellekens. Druhá časť má za cieľ objasniť problematiku definície a hodnoty konceptuálneho umenia. Predstavujem v nej polemiku medzi *inštitucionálnou* a *funkcionálnou* definíciou umenia, teóriami, ktoré by mohli vysvetliť umeleckú podstatu konceptuálneho umenia.

## Kľúčové slová

konceptuálne umenie, inštitucionálna teória, funkcionalizmus, problematika hodnoty, dematerializácia, anglo-americká estetika, umenie ako idea

## **Abstract**

The aim of the bachelor's thesis is to present questions raised by the emergence of conceptual art in the wider field of fine arts. Conceptual art, where the idea is considered the most important aspect of a work, signifies a radical departure from traditional fine arts. My goal is to analyze the influence of its dematerialized form on its aesthetical value and position in fine arts. In the first part of work, I describe its characteristic properties, focusing on researching its un-aesthetical nature, the low priority of material form and its philosophical character. The main sources are texts produced by anglo-american aesthets, published in *Philosophy and Conceptual Art*, edited by Peter Goldie and Elisabeth Schellekens. The second part is concerned with the problem of defining and evaluating conceptual art. I introduce the debate between *institutional* and *functional* definitions of art, which are both theories that could explain the artistic essence of conceptual art.

## **Keywords**

conceptual art, institutional theory, functionalism, the problem of value, dematerialisation, anglo-american aesthetics, art as an idea

## Obsah

Úvod.....	7
1. Konceptuálne umenie ako výtvarné umenie .....	9
1.1 Historický diskurz .....	9
2. Konceptuálne umenie ako výtvarné umenie II .....	12
2.1 Charakteristika konceptuálneho umenia.....	12
2.2 Odlišnosť v médiách.....	13
2.3 Problematika estetickej hodnoty a estetického oceňovania.....	15
3. Konceptuálne umenie ako umenie .....	21
3.1 Inštitucionálna teória umenia .....	21
3.1.1 Arthur Danto.....	21
3.1.2 George Dickie.....	23
3.2 Funkcionálna teória umenia .....	25
3.2.1 Monroe C. Beardsley.....	26
4. Teória estetickej hodnoty .....	29
5.1 Paul Crowther – Art and Embodiment .....	29
5. Záver .....	40
6. Zoznam použitej literatúry .....	41
7. Obrazová príloha.....	43

# Úvod

„V konceptuálnom umení je myšlienka či koncept najdôležitejším aspektom diela.<sup>1</sup>”

Citácia z eseje Sol LeWitta *Paragrafy o konceptuálnom umení* ilustruje podstatu konceptuálneho umenia, z ktorej zároveň pramenia i jeho problémy na poli výtvarného umenia. Len málo umeleckých hnutí vyvolalo tak kontroverznú debatu v umeleckej teórii ako práve konceptuálne umenie. Ako umenie mysle predstavuje radikálny rozchod s tradičnými estetickými kategóriami, spochybňuje rolu umelca, umelecké médium, rovnako ako samotnú definíciu umenia, umeleckú hodnotu a estetické oceňovanie. Hlavným dôvodom rozchodu konceptuálneho umenia s tradičným umením je odlišnosť role použitých médií. Čo je v tradičnom výtvarnom umení médium, ktoré má estetické vlastnosti a je zdrojom oceňovania, v konceptuálnom umení je len sprostredkovateľom prístupu k myšlienke diela. Konceptuálne umenie v tomto zmysle pracuje s ideami ako s médiumom nie s tvarom a materiálom. V práci sa preto budem snažiť objasniť ako súvisí jeho materiálne médium s jeho estetickou hodnotou. Môže byť idea samotná umeleckým dielom? Akým spôsobom dochádza k jej hodnoteniu? Vyznačuje sa estetickou hodnotou pre vnímateľa? To sú zásadné otázky, ktoré tvoria kosť mojej práce.

Mojim zámerom v prvej časti práce je analyzovať ontologické charakteristiky konceptuálneho umenia a dôvody jeho rozchodu s tradičným umením. V prvej kapitole objasňujem termín *konceptuálne umenie* a jeho pôvod. Následne približujem historický diskurz vo výtvarnom umení, v rámci ktorého sa konceptuálne umenie sformovalo. Predstavujem myšlienky Josepha Kosutha a Sol LeWitta ako zakladateľov konceptuálneho umenia a následne vysvetľujem v čom sa konceptuálne umenie rozchádza s teóriou greenbergovského moderizmu.

Cieľom druhej kapitoly je predostrieť charakteristiky konceptuálneho umenia, ktoré ho radikálne odlišujú od tradičného výtvarného umenia. Popisujem jeho vlastnosť seba-reflexívnosti a irónie, odporu voči tradičnému pojmu umenia, anti-médiálnosti a dematerializácie.<sup>2</sup> Zároveň v druhej kapitole upriamujem pozornosť na odlišnosť médií,

---

<sup>1</sup> LeWitt, Sol. *Paragraphs on Conceptual Art*. In: ALBERRO, A. ; STIMSON, B. *Conceptual art : a critical anthology*. London : MIT Press 1999, s. 68.

<sup>2</sup> GOLDIE, P. ; SCHELLEKENS E. *Who's afraid of conceptual art?* London : Routledge, 2010.

ktoré konceptuálne umenie využíva v porovnaní s tradičným výtvarným umením. Ozrejmujem, čo znamená, že konceptuálne umenie povýšilo myšlienky nad vizuálnu podobu diela, pričom vychádzam z textov anglo-americkéj estetiky.<sup>3</sup> V druhej kapitole približujem aj problematiku estetického oceňovania a estetickej hodnoty konceptuálnych diel.

Štvrtá kapitola rozvíja otázku o konceptuálnom umení ako umení. V centre mojej pozornosti stoja otázky, prečo vôbec považovať konceptuálne umenie za umenie a či existuje definícia, ktorá ho dokáže zaradiť do umeleckej tvorby. Predstavujem v nej polemiku medzi *inštitucionálnou* a *funkcionálnou* definíciou umenia, teóriami, ktoré by mohli vysvetliť umeleckú podstatu konceptuálneho umenia. Zdrojom pre mňa sú eseje Arthura Danta, George Dickieho a Monroe C. Beardsleyho.<sup>4</sup>

V záverečnej kapitole predstavím teóriu Paula Crowthera, ktorý sa zaoberá otázkou po definovaní estetickej skúsenosti a estetického hodnotenia, ktoré by bolo aplikovateľné na všetky umelecké i neumelecké prejavy.<sup>5</sup> Jeho teóriu budem analyzovať ako možné východisko pre otázku po umeleckej povahe konceptuálneho umenia.

---

<sup>3</sup> Vychádzam z textov združených v knihe *Philosophy and Conceptual Art* editovanej Petrom Goldie a Elisabeth Schellekensovou. GOLDIE, P. ; SCHELLEKENS, E. *Philosophy and conceptual art*. Oxford : Clarendon Press, 2007.

<sup>4</sup> Na základe textov združených v knihe *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20.století*. KULKA, T. ; CIPORANOV, D. (eds.). *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.

<sup>5</sup> Zdrojom je pre mňa jeho kniha *Art and Embodiment – From Aesthetics to Self-Consciousness*. CROWTHER, P. *Art and Embodiment : From Aesthetics to Self-Consciousness*. Oxford University Press, 2011.



# 1 Konceptuálne umenie ako výtvarné umenie

Termín konceptuálne umenie (a jeho varianty koncepčné umenie a konceptualizmus) sa používa v dvoch rôznych spôsoboch. Obecne sa termín vzťahuje k umeleckému hnutiu, ktoré existovalo v neskorých 60. rokoch až v skorých 70. rokoch 20. storočia. Pôvodne bolo hnutie tvorené konceptualistami medzi ktorých patrili: Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Robert Barry, Douglas Huebler, Dan Graham a britská skupina *Art & Language*. Do hnutia samotného patrili aj ďalší členovia, ktorých aktivity sa spájali s konceptuálnymi ako napríklad John Baldessari, Daniel Buren, Jan Dibbets a Ian Burn.<sup>6</sup>

Druhé, širšie, použité termínu definuje konceptualizmus ako prúd, ktorý vznikol v 60. rokoch a vo svojich variáciách sa objavuje dodnes. Konceptuálni umelci zdieľajú opozičný prístup na formalistické nahliadanie na umenie a zdôrazňujú kontinuitu medzi umeleckými aktivitami a rôznymi filozofickými, politickými a sociologickými prístupmi. Skrz tento prístup redefinujú samotné možnosti tvorby.<sup>7</sup>

Ako hnutie je *konceptuálne umenie (conceptual art)* datované od publikovania eseje Sol LeWitta *Paragrafy o konceptuálnom umení* v časopise *Artforum* z roku 1967, kde bola prvý krát definovaná idea o 'myšlienke ako najdôležitejšej časti diela'. Sol LeWittova esej nebola prvou zmienkou o myšlienke prevahy konceptu nad materiálnou formou. Po prvý raz sa termín *konceptové umenie (concept art)* objavuje v roku 1961, keď ho použil americký aktivista a umelec hnutia Fluxus Henry Flynt ako označenie umeleckého hnutia v ktorom 'je materiálom koncept, tak ako v hudbe zvuk'.<sup>8</sup> Za priekopníka konceptuálneho umenia sa však považuje francúzsky umelec Marcel Duchamp, ktorý v roku 1913 začal vystavovať svoje diela typu *readymade*. Rané príklady konceptuálneho umenia boli teda vytvorené už pred prvou svetovou vojnou, ale za svojbytnú umeleckú formu ho uznali až v 60. rokoch minulého storočia.

## 1.1. Historický diskurz

Čo presne konštruovalo estetickú teóriu konceptuálneho umenia v polovici 60 rokov

---

<sup>6</sup> KELLY, Michael. Encyclopedia of aesthetics. New York: Oxford University Press, 1998, s. 421.

<sup>7</sup> Tamtiež. s. 423.

<sup>8</sup> Alberro A., *Reconsidering Conceptual Art, 1966-1977*, In: ALBERRO, A. ; STIMSON, B. Conceptual art : a critical anthology. London : MIT Press 1999, str. 20.

20. storočia nie je presne zrejmé. Konceptualizmus v tomto období nebol jednotný, priamo určený umelecký smer, ktorý by bol reprezentovaný jednou jedinou umeleckou skupinou a jednou umeleckou teóriou. Miesto toho predstavoval pole pluralitných a často opozičných teórií rôznych umeleckých skupín, pričom niektoré z nich boli pre svoju výnimočnosť vo formovaní konceptuálneho umenia označené ako dominantnejšie než ostatné.<sup>9</sup>

Jednou z najdominantnejších teórií je *lingvistický konceptualizmus*, reprezentovaný Josephom Kosuthom, Christine Kozlovou a skupinou *Art&Language*. Myšlienky *lingvistického konceptualizmu* sú komplexne popísané v Kosuthovej eseji *Umenie po filozofii* z roku 1969.<sup>10</sup> Hlavná línia argumentov, ktoré formujú esej sa opiera o Kosuthove tvrdenia o odmietnutí tradičných umeleckých kategórií maliarstva a sochárstva, ktoré sa podľa Kosutha javia pre súčasných umelcov ako prebytočné a anachronistické.<sup>11</sup> Namiesto toho Kosuth vyzdvihuje alternatívny kánon v umení, ktorý odmieta 'jazyk' tradičného umenia v prospech neustáleho preskúmavania samotnej povahy umenia. Umenie po Duchampovi sa podľa neho musí neustále obracať k otázke po podstate umeleckej tvorby.

Myšlienkový smer, ktorý reprezentovala skupina *Art&Language*, bol len jedným z mnohých prístupov ku konceptualizmu. Druhý smer reprezentovali umelci združení okolo teoretika a umelca Sol LeWitta, medzi ktorých patrili Mel Bochner, Hanne Darboven, Lee Lozano či Brian O'Doherty. Definícia konceptuálneho umenia, ktorú zastávali sa líši od *lingvistického konceptualizmu*.<sup>12</sup>

Zatiaľ čo Kosuth redukuje umelecké dielo na ideu, podľa LeWitta majú všetky súčasti myšlienkového procesu ktoré vedú umelca k finálnemu dielu, ako napríklad kresby, skice, štúdie, myšlienky či konverzácie, rovnakú relevanciu ako dielo samotné.<sup>13</sup> LeWitt tvrdí, že sú z dôvodu väčšej výpovednej hodnoty o myšlienkach umelca tieto súčasti výstavby diela často podnetnejšie než finálne dielo samotné. Bližšie bude koncepcia umenia ako ideí rozpracovaná v druhej kapitole.

Vzťah medzi konceptuálnym umením a filozofickým diskurzom v USA a Británii bol v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch 20. storočia dynamický. Dôvodom boli zmeny vo vzťahu medzi umeleckou tvorbou a umeleckou kritikou.<sup>14</sup> Na jednej strane to bola kríza

---

<sup>9</sup> Alberro používa výraz *field*. Tamtiež, str. 17.

<sup>10</sup> V anglickom originále *Art After Philosophy*.

<sup>11</sup> Tamtiež, str. 18.

<sup>12</sup> Tamtiež, str. 20.

<sup>13</sup> LeWitt, S. Paragraphs on Conceptual Art, In: ALBERRO, A. ; STIMSON, B. *Conceptual art : a critical anthology*. London : MIT Press 1999, str. 69.

<sup>14</sup> Osborne, P., *Conceptual Art and/as Philosophy*, In: NEWMAN, M. ; BIRD, *Rewriting Conceptual Art*,

greenbergovského modernizmu v interakcii s minimalistickým umením. Na druhej strane to bola kríza vyvolaná zmenami v sociálnej funkcii umenia, ktoré úzko súviseli s politikou kapitalistických spoločností. Pre naše ďalšie skúmanie bude dôležitý prvý dôvod, teda kríza greenbergovského modernizmu.<sup>15</sup>

Jedným z hlavných dôvodov, ktorý viedol k formovaniu konceptuálneho umenia v šesťdesiatych rokoch 20. storočia bola kríza greenbergovského modernizmu. Alexander Alberro popisuje v eseji *Prehodnotenie konceptuálneho umenia, 1966-1977* práve sebareflexivitu modernistickej maľby ako jednu z štyroch významných trajektórií, ktoré viedli k nárastu konceptuálizácie v umení.<sup>16</sup> Sebareflexivita modernistickej maľby podľa neho systematicky sproblematicovala intergrálne zložky tradičnej štruktúry umeleckého diela. Na tomto mieste je vhodné objasniť základy modernistickej maľby, tak ako o nich píše Clement Greenberg v eseji *Modernistická malba* z roku 1960. Základy modernizmu sú podľa Greenberga spojené so sebakritickou tendenciou. Podstatou modernizmu, tvrdí Greenberg, je využitie charakteristických metód danej disciplíny ku kritike disciplíny samotnej.<sup>17</sup>

Modernizmus využíva umenie k obráteniu pozornosti k samotnému umeniu a k tvorbe. Výrazové prostriedky maliarstva, ako je plochý povrch či vlastnosti pigmentu sú modernistickými maliarmi využité na zdôrazňovanie plošnosti, teda procesu, ktorý sa pre modernistickú maľbu stal kľúčovým.<sup>18</sup> Práve plošnosť je vlastná maliarstvu, ako jedinému umeleckému druhu a práve preto má byť v maľbe dominantnou zložkou. Modernistický obraz vnímame podľa Greenberga najprv ako obraz samotný, vnímame jeho plošnosť, nie vyobrazenie námetu, ako to bolo v umení minulom. Modernistické maliarstvo, podľa Greenberga nezavrhuje zobrazovanie ako také, ale chce sa očistiť od akéhokoľvek spojenia s trojrozmernosťou sochárstva.<sup>19</sup> Greenberg považuje za najčistejšie umenie umenie abstraktné a nefiguratívne, pretože nezobrazujú rozpoznateľné predmety, ktoré nevedú vnímateľa ani k žiadnym asociáciám. Konceptuálne umenie sa chcelo odpútať od greenbergovskej modernistickej doktríny práve z dôvodu jeho upriamovania pozornosti na formu a umelecké výrazové prostriedky.

---

London: Reaktion, 1999, str. 49.

<sup>15</sup> Analýza sociálnej a politickej situácie počas formovania konceptuálneho umenia by si zaslúžila bližšie preskúmanie, čomu ale neumožňuje rozsah práce a zvolená tematika.

<sup>16</sup> Alberro A., *Reconsidering Conceptual Art, 1966-1977*, In: ALBERRO, A. ; STIMSON, B. *Conceptual art : a critical anthology*. London : MIT Press 1999, str. 16.

<sup>17</sup> Greenberg, C. *Modernistická malba*. In: POSPISZYL, T. ed. *Před obrazem: antologie americké výtvarné teorie a kritiky*. Praha: OSVU, 1998, str. 36.

<sup>18</sup> Tamtiež, str. 37.

<sup>19</sup> Tamtiež, str. 38.

## 2 Konceptuálne umenie ako výtvarné umenie II

### 2.1 Charakteristika konceptuálneho umenia

Odhliadnuc od historického kontextu sa konceptuálne diela vyznačujú spoločnými charakteristickými vlastnosťami, ktoré pôsobia ako oporné body v zadefinovaní ich ontologickej podstaty. Peter Goldie a Elisabeth Schellekensová uvádzajú charakteristiky, ktoré sú s konceptuálnym umením často asociované. Nie sú to však podmienky jeho existencie a neplatí, že konceptuálne diela musia obsahovať všetky spoločne. Definujú štyri vlastnosti: seba-reflektívnosť a iróniu, odpor voči tradičnému pojmu umenia, anti-médiálnosť a dematerializáciu diela.<sup>20</sup>

Diela, ktoré sa vyznačujú seba-reflexívnosťou a iróniou reflektujú otázky umeleckej tvorby a samotnej podstaty umenia. Ako príklad Goldie a Schellekensová uvádzajú dielo *Fontána* od Marcela Duchampa, ktoré svojou podstatou ironicky reflektuje umeleckú tvorbu a rolu umelca ako tvorcu a postuluje otázky o svojej existencii (obrazová príloha, č.1). Ironickosť je prítomná už v samotnom výbere diela. V prípade *Fontány* sa jedná o pisoár, ktorý nevykazuje žiadne estetické vlastnosti, ktoré by ho spájali s umením.<sup>21</sup>

Ďalšou charakteristikou je odpor voči tradičnému pojmu umenia. Povaha konceptuálneho umenia sa podľa nich vymedzuje voči bežne zaužívaným definíciám umenia. V prípade konceptuálneho umenia môže byť potenciálne všetko umením (neznamená to ale, že všetko je umením) a jedine umelec môže rozhodnúť čo je a čo nie je umenie.

K čomu sa vzťahuje i ďalšia charakteristika a to vymedzenie sa proti tradičným médiám vo výtvarnom umení. Tradične vnímané dielo je spojené s fyzickým médiom, pričom sa predpokladá správne použitie média a techniky. Podľa Goldieho a Schellekensovej sú tradičné výtvarné diela spájané s materiálom, fyzickým objektom a jeho súčasťami. Pričom základom každého média sú špecifické vlastnosti, ktoré musí splniť aby mu mohol byť udelený status diela. Špecifickosť daného média a jeho požiadaviek je to, proti čomu sa konceptuálne umenie vymedzuje.<sup>22</sup> Konceptuálni umelci využívajú netradičné

---

<sup>20</sup> GOLDIE, P. ; SCHELLEKENS, E. *Who's afraid of conceptual art?* London : Routledge, 2010, s. 12.

<sup>21</sup> Tamtiež. s. 13.

<sup>22</sup> Tamtiež. s. 18.

umelecké médiá ako fotografia, video, film, inštalácie, happening, readymade alebo performance, neplatí však že každý umelec ktorý využíva tieto médiá je konceptuálny umelec. Najdôležitejší dôvod pre použitie nových médií je skúmanie možností pre vyjadrenie umenia.

S otázkou materiálu v umení spájajú Goldie a Schellekensová štvrtú vlastnosť a to dematerializáciu umeleckého diela. Princíp dematerializácie vyzdvihuje myšlienku, že umelecký objekt slúži len ako materiálny prostriedok k dosiahnutiu určitého stavu mysle a jeho fyzické prevedenie má sekundárnu dôležitosť.<sup>23</sup> Pojem dematerializácia sa po prvý krát objavil v knihe Lucy Lippard – *Šesť rokov: Dematerializácia umeleckého objektu* a zakladá sa na skutočnosti, že umelecké dielo nemusí byť prezentované vo fyzickej umeleckej forme, ktorú je možné vnímať zmyslami.<sup>24</sup> Ako príklad dematerializácie uvádzajú Goldie a Schellekensová performatívne dielo Vita Acconciho *The Following Piece*. Jediným zachovaným materiálnym zaznamenaním performance sú fotografie, ale tie neslúžia ako objekt primárne určený k oceneniu, ale sú len prostriedkom ako sa k samotnému predmetu ocenenia dostať. Dôvodom prečo fyzický materiál a prevedenie performance zaváži menej je, že slúži len ako sprostredkovateľ ideí, ktorá je esenciálna pre dielo samotné. Materiálny objekt, v tomto prípade fotografie, slúžia len ako sprostredkovateľ ideí, ktorá je esenciálna pre dielo samotné.<sup>25</sup>

Druhým princípom dematerializácie umenia je skutočnosť, že umenie je primárne intelektuálna entita.<sup>26</sup> Umelecká činnosť má splyvať s intelektuálnou činnosťou a byť vzdialená remeslu. V tomto zmysle môže byť konceptualizmus nahliadaný ako hnutie, ktoré povyšuje status umenia rovnocenný s postavením intelektuálnych disciplín ako je filozofia.

## 2.2. Odlišnosť v médiách

Hlavnou myšlienkou, ktorou Goldie a Schellekensová odlišujú tradičné umenie od umenia konceptuálneho je odlišnosť v médiách. Čo v tradičnom umení je médium, ktoré má

---

<sup>23</sup> Tamtiež. s. 22.

<sup>24</sup> LIPPARD, Lucy R. Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972 .. Berkeley: University of California Press, 1997, s. 32.

<sup>25</sup> Performatívne dielo Vita Acconciho, *Following Piece*, ktoré Acconci predviedol v uliciach New Yorku medzi 3. a 25. októbrom pozostávalo z aktivity prenasledovania ľudí, ktorých Acconci sledoval až po bod, kedy vstúpili do privátneho osobného priestoru, napríklad práce, domu. GOLDIE, P. ; SCHELLEKENS E. *Who's afraid of conceptual art?* London : Routledge, 2010, s. 23.

<sup>26</sup> KELLY, Michael. *Encyclopedia of aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, s. 424.

estetické vlastnosti a je zdrojom oceňovania, v konceptuálnom umení je len sprostredkovateľom prístupu k myšlienke diela. Konceptuálne umenie v tomto zmysle pracuje s ideami ako s médiumom nie s tvarom a materiálom.<sup>27</sup> V konceptuálnom umení je ústredným médiumom idea, dielo samotné je obsiahnuté v idei, nie vo fyzickom objekte, ten je len sprostredkovateľom prístupu k poznaniu idei. Práve preto sa konceptuálne umenie nazýva primárne umením mysle.<sup>28</sup> Koncept je najdôležitejšou časťou diela, túto myšlienku rozvíjajú v kapitole *Definícia a predmet*.<sup>29</sup> Prítomnosť materiálnych objektov v konceptuálnom umení slúži len ako prostriedok k sprostredkovaniu idei.<sup>30</sup> Goldie a Schellekensová túto skutočnosť označujú pojmom 'médium – len prostriedok', kde médium slúži len ako prostriedok k sprostredkovaniu idei.<sup>31</sup>

Konceptuálne diela môžu, ale bezvýhradne nemusia obsahovať všetky tieto charakteristiky. Ústrednou charakteristikou, nevyhnutnou pre všetky konceptuálne diela je podľa Goldieho a Schellekensovej prítomnosť idei, ktorá je zároveň najdôležitejšou podmienkou diela.<sup>32</sup>

O ideách ako médiách konceptuálneho umenia sa dozvedáme z eseje Sol LeWitta *Paragrafy o konceptuálnom umení*.<sup>33</sup> Ako ilustráciu uvádzam citát:

*„V konceptuálnom umení je myšlienka či koncept najdôležitejším aspektom diela. Ak používa umelec konceptuálnu formu umenia, znamená to, že všetko plánovanie a rozhodovanie prebieha predtým a prevedenie je formálnou záležitosťou. Myšlienka sa stáva motorom, ktorý tvorí umenie.“<sup>34</sup>*

Konceptuálne umenie je oprostené od závislosti od manuálnej zručnosti umelca a ako umelecké dielo vypadá nie je príliš dôležité.<sup>35</sup> Nezáleží na tom akú formu bude mať dielo vo výsledku, jeho počiatok musí byť v idei.<sup>36</sup> Samostatná idea, hoci nie prevedená do vizuálnej podoby, je rovnako umeleckým dielom ako akýkoľvek iný do formy prevedený produkt.

LeWitt tvrdí, že fyzické aspekty troj-dimenzionálneho diela ako farba, povrch,

---

<sup>27</sup> GOLDIE, P. ; SCHELLEKENS E. Who's afraid of conceptual art? London : Routledge, 2010, s. 24.

<sup>28</sup> Tamtiež. s. 48.

<sup>29</sup> Anglický názov kapitoly je *The Definition and the Thing*.

<sup>30</sup> Tamtiež. s. 60.

<sup>31</sup> Z anglického prekladu medium – 'merely the means'.

<sup>32</sup> Tamtiež. s. 33.

<sup>33</sup> LeWitt, S. *Paragraphs on Conceptual Art*, In: ALBERRO, A. ; STIMSON, B. *Conceptual art : a critical anthology*. London : MIT Press 1999.

<sup>34</sup> Tamtiež, str. 68.

<sup>35</sup> Tamtiež, str. 67.

<sup>36</sup> Tamtiež, str. 68.

textúra a tvar, ktoré upriamujú pozornosť na jeho fyzickú formu, zabraňujú k plnému pochopeniu čistej ideí. <sup>37</sup> Preto musí dochádzať k redukcii materiálnej formy diela na čo najnižšiu úroveň.

Reflexiu myšlienok LeWitta týkajúcich sa role médií v konceptuálnom umení nájdeme v eseji Petra Osborna *Konceptuálne umenie a/ako filozofia*.<sup>38</sup> V prístupe LeWitta je podľa neho možné vysledovať určitú ambivalenciu vo vzťahu k objektu, ako materiálnej forme diela. LeWitt totiž tvrdí, že umeleckým dielom sa môže stať samotná idea, ale nevyklučuje, že rovnaké postavenie môže zohrať i dodatočný materiál, ktorý zaznamenáva myšlienkový proces tvorcu. Zobrazenie ideí v materiálnej podobe je podľa Osborna v LeWittovom ponímaní 'dobrovoľné'.<sup>39</sup> To znamená, že je na umelcovom rozhodnutí, či svojmu dielu priradí i nejaký materiál alebo nie. Výsledkom Osbornovej úvahy je oslabenie pôvodného vymedzenia, v ktorom by mal byť podľa LeWitta materiál úplne absentujúci.

### 2.3. Problematika estetickej hodnoty a estetického oceňovania

Akým spôsobom dochádza k oceňovaniu konceptuálneho umenia, ktorému chýba materiálny objekt ako médium? Aké kritéria máme uplatňovať na jeho hodnotenie? Prečo sa mnohí stavajú ku konceptuálnemu umeniu skepticky a nedokážu ho oceňovať? Odpoveď podľa Goldieho a Schellekensovej tkvie v očakávaní, že konceptuálne umenie dokáže sprostredkovať rovnaký estetický zážitok ako to bolo v tradičnom výtvarnom umení – teda, že prináša potešenie a vyvoláva pozitívne emócie.<sup>40</sup>

Konceptuálne umenie predstavuje častý zdroj nepochopenia a skepsy na poli výtvarného umenia, pretože núti pozorovateľa vnímať umelecké dielo radikálne odlišným spôsobom než na to bol zvyknutý pri tradičnom výtvarnom umení, tvrdí Peter Goldie a Elisabeth Schellekensová vo svojej knihe *Kto sa bojí konceptuálneho umenia?*<sup>41</sup> Je preto podľa nich potrebné vytvoriť si miesto pre nový, odlišný prístup oceňovania než v súvislosti s tradičným výtvarným umením. V konceptuálnom umení podľa Goldie a Schellekensovej nedochádza k rovnakému estetickému prežitku ako pri vnímaní perцепčných vlastností

---

<sup>37</sup> Tamtiež, str. 70.

<sup>38</sup> Osborne, P., *Conceptual Art and/as Philosophy*, In: NEWMAN, M. ; BIRD, *Rewriting Conceptual Art*, London: Reaktion, 1999, str. 52.

<sup>39</sup> Osborne používa slovo *optional*. Tamtiež, str. 54.

<sup>40</sup> Tamtiež. s. 62.

<sup>41</sup> *Who's afraid of Conceptual Art?*

tradičných umeleckých diel. Čo očakávame v skúsenosti s konceptuálnym umením? Čo ponúka konceptuálne umenie miesto tradičnej estetickej skúsenosti?

Odpoveď na otázku, čo je tradičná estetická skúsenosť, je v ponímaní Goldieho a Schellekensovej priamo nevyjasnená. S estetickými pojmami zachádzajú príliš ľahkovážne a samozrejme, bez explicitného vysvetlenia a bez uváženia na tradície estetického skúmania. Napríklad pod pojmom tradičné estetické oceňovanie prezentujú len vágnu teóriu o tom 'ako' dochádzalo k oceňovaniu pri notoricky známých obrazoch. Na tomto mieste Goldie a Schellekensová uvádzajú príklad Botticelliho *Zrodenia Venuše*, na ktorom sa snažia demonštrovať skutočnosť, že sme si istí, že to čo vidíme je umenie, teda predpokladáme, že obraz samotný je dielo.<sup>42</sup> Predpokladáme, že máme oceňovať obraz z diaľky, pozeraním sa z dostatočnej vzdialenosti. U tradičného umenia sú podľa Goldieho a Schellekensovej predpoklady oceňovania zrejmé. Sme si istí, že *Zrodenie Venuše* je umením i keď nepoznáme presnú definíciu umenia. Tento model oceňovania nazývajú objektovým modelom pretože dáva do popredia fyzický objekt ako zdroj estetického oceňovania. Takto predstavený objektový model oceňovania je podľa môjho názoru značne zjednodušený a nepopísaný presvedčivo.<sup>43</sup>

Jedným z možných vysvetlení, prečo zlyhávame pri oceňovaní konceptuálneho umenia je tendencia hodnotiť konceptuálne umenie podľa rovnakých postupov ako je to pri tradičnom výtvarnom umení. Blízko k tomuto tvrdeniu má i Dominic McIver Lopes, ktorý tvrdí, že jednou z možných príčin náchylnosti k zlyhávaniu pri oceňovaní je nesprávne zaradenie konceptuálneho umenia do kategórie plastického umenia.<sup>44</sup> Podľa McIvera Lopesa konceptuálne umenie nepatrí do kategórie plastického umenia, hoci často býva nesprávne hodnotené ako plastické umenie, čo vedie k sklamaniam pri jeho oceňovaní.<sup>45</sup> Jedným z dôvodov prečo je na konceptuálne umenie nahliadané ako na plastické umenie je aj spôsob jeho inštalácie a popisu. Konceptuálne umenie je vystavené v galériách a múzeách vedľa Giotta, Pollocka a Warhola. V tomto prípade zohrávajú úlohu aj kritici, kurátori a historici, ktorí ho prezentujú ako plastické umenie, tvrdí McIver Lopes.<sup>46</sup>

K chybnému oceňovaniu konceptuálneho umenia dochádza podľa McIvera Lopesa

---

<sup>42</sup> Tamtiež. s. 62.

<sup>43</sup> Tamtiež. s. 63.

<sup>44</sup> Tu sa odvolávam na kapitolu *Conceptual Art Is Not What It Seems*. McIver Lopes, D., *Conceptual Art Is Not What It Seems*, In: GOLDIE, P. ; SCHELLEKENS E. *Philosophy and conceptual art*. Repr. Oxford: Oxford University Press, 2009, s. 249.

<sup>45</sup> Tamtiež. s. 249.

<sup>46</sup> Tamtiež. s. 250.



práve preto, lebo jeho vnímatelia uplatňujú pri jeho oceňovaní rovnaké hodnotiace kritériá aké využívajú pri oceňovaní plastického umenia.<sup>47</sup> Dochádza pri tom často k sklamaniu z vizuálnej podoby, ktorá neuspokojuje predstavy o tom ako má umelecké dielo vypadáť. Zároveň nepochopenie konceptuálneho umenia, ku ktorého podľa McIvera Lopesa často dochádza, vyplýva z neistoty správneho prístupu k oceňovaniu.<sup>48</sup> Divák si podľa neho nie je istý ako pristupovať k hodnoteniu, na čo sa v diele zamerať a aký prínos od neho očakávať.

Konceptuálne umenie zrevolucionizovalo spôsob, akým sa pozeráme na výtvarnú tvorbu. Podľa Goldieho a Schellekensovej nemal byť artefakt pre konceptuálnych umelcov len estetickou, ale predovšetkým intelektuálnou vzpruhou, pričom prestal byť len krásnym predmetom. Z tohto dôvodu je pri konceptuálnych dielach náročné určiť presný definitívny postup oceňovania diel samotných. Ich vizuálna podoba často nenesie žiadne estetické vlastnosti, čo znamená že nevieme určiť status umeleckého predmetu len vďaka zrakovému vnímaniu objektu. Vhodným príkladom je podľa Goldieho a Schellekensovej uviesť existenciu readymades. V teórii Goldieho a Schellekensovej na tomto mieste nedochádza k priamemu objasneniu čo presne sú estetické vlastnosti, ktoré má dielo obsahovať, čo ich teóriu pripodobňuje k výčtu 'určitých zaužívaných právd', ktoré sú v umení 'zrejmé'. Nedožadujeme sa ale prečo o nich Goldie a Schellekensová hovoria s takou jednoznačnosťou a samozrejmosťou, čo považujem za slabý moment v ich teórii.<sup>49</sup>

Variabilita prístupov, ktoré konceptuálni umelci využívajú vo svojej tvorbe sú jedným zo zdrojov, ktoré prispievajú k problematike jeho ocenenia. Záznamy performance, happeningu, eventov či readymades, ktoré slúžia ako sprostredkovatele ideí a nie sú samotné umelecké médium ktoré má byť oceňované (médium-ako prostriedok), nie sú pre oceňovanie tak jednoducho prístupné, ako je to v tradičnom výtvarnom umení, tvrdí Goldie a Schellekensová. Vedľa materiálneho fyzického objektu je podľa Goldieho a Schellekensovej rovnako dôležité zaradenie daného diela do umeleckej kategórie do ktorej spadá.<sup>50</sup> Na tomto mieste dávajú do súvislosti príklad básne, ktorá môže byť v jednom prípade oceňovaná pre svoje estetické kvality a vizuálnu podobu, pričom jej obsah je upozadený. Alebo v druhom prípade pre myšlienku, ktorú transformuje skrz obsah, pričom je upozadená jej vizuálna podoba.<sup>51</sup> Dôležitým faktorom pre oceňovanie sa tak stáva

---

<sup>47</sup> Tamtiež. s. 252.

<sup>48</sup> Tamtiež. s. 253.

<sup>49</sup> GOLDIE, P. ; SCHELLEKENS E. Who's afraid of conceptual art? London : Routledge, 2010, str. 43.

<sup>50</sup> Tamtiež. s. 64.

<sup>51</sup> Tamtiež. s. 64.

schopnosť určiť o aký druh diela sa jedná a do akej kategórie spadá.

Uplatnením tejto teórie na oceňovanie konceptuálnych diel by to znamenalo, že po zaradení do kategórie sa pri oceňovaní nezameriame na hodnotenie ich prevedenia, ale na obsah, ktorý prevedenie demonštruje. Čo v takomto prípade vyvstane, je otázka či dokážeme mať estetické potešenie i z hodnotenia ideí.

### **Závislosť na diskurze a znalosť kontextu**

Konceptuálne umenie ako umenie, ktoré pracuje s ideami, upozadzuje vizualitu na sekundárne miesto a do centra svojej podstaty kladie ideu. Idea je najdôležitejším aspektom diela.<sup>52</sup> Akým spôsobom je možné rozpoznať ideu v diele, ak nie sme schopní pochopiť jej význam na základe percepčnej skúsenosti s fyzickým dielom?

Konceptuálne diela sú podľa Goldieho a Schellekensovej závislé na diskurze.<sup>53</sup> Znamená to, že pre ich oceňovanie je potrebné mať predchádzajúcu znalosť. Konceptuálne diela často sprostredkujú filozofické idey, ktoré sú bez predchádzajúcej znalosti týchto filozofických otázok divákovi neprístupné. Vyžadujú takzvanú znalosť kontextu.<sup>54</sup> Pre oceňovanie tak nepostačuje len záujem na ideách, ktoré dielo transformuje, ale je to i orientácia v diskurze, na ktorý idea odkazuje. Ako príklad uvádzajú Goldie a Schellekensová dielo Elisabeth Trockel - *Cogito Ergo Sum*.<sup>55</sup> Jedná sa o nápis *Cogito Ergo Sum*, mechanicky vyšitý na šijacom stroji. (obrazová príloha, č. 2) Trockel v ňom demonštruje vzťah medzi človekom a strojom, pričom do ústredia kladie filozofickú otázku o existencii a myslení. *Cogito ergo sum* predstavuje výkon ľudskej mysle, v ktorom zároveň nachádza nezvratný dôkaz svojej existencie. Podmienka oceňovania diela, ktoré odkazuje vo svojej podstate na filozofický diskurz, vyžaduje nielen záujem na ideí samotnej ale aj predchádzajúcu znalosť z filozofie. Práve z tohto dôvodu, zostáva často konceptuálne umenie nepochopené. Vyžaduje totiž predchádzajúce vedomie o problematike, na ktorú odkazuje. Goldie a Schellekensová túto predchádzajúcu potrebnú vedomosť nazývajú *ezoterický diskurz*, čo znamená že vedomosť k pochopeniu diela nie je zrejmá z priamej skúsenosti s dielom, ani z názvu, ale z vlastného predchádzajúceho poznania.<sup>56</sup>

---

<sup>52</sup> Tamtiež. s. 77.

<sup>53</sup> (discourse-dependent) Tamtiež. s. 127.

<sup>54</sup> Z anglického originálu *background-knowledge*. Tamtiež. s. 127.

<sup>55</sup> Bez oboznámenia sa s Descartovým výrokom *Myslím, teda som*, neodhalíme význam tohto konceptuálneho diela. Tamtiež. s. 28.

<sup>56</sup> Tamtiež. s. 29.

Pre oceňovanie konceptuálnych diel je okrem ezoterického diskurzu, často nevyhnutné povedomie týkajúce sa autobiografického diskurzu autora. Poznatky o živote umelca tak priamo ovplyvňujú dielo samotné. Goldie a Schellekensová uvádzajú ako príklad diela Tracey Emin, ktoré odkazujú na rôzne aspekty z obdobia jej života.<sup>57</sup>

Tretou podstatnou podmienkou pri oceňovaní konceptuálnych diel je záujem na filozofických ideách. Konceptuálne umenie má podľa Goldieho a Schellekensovej filozofickú ambíciu. Pre adekvátne ocenenie je tak nutné byť oboznámený s filozofiou a jej otázkami. Na tomto mieste uvádzajú ako príklad dielo Josepha Kosutha – *Jedna a tri stoličky*, ktoré pre pochopenie vyžaduje oboznámenie s Platónskou filozofiou. (obrazová príloha, č. 3).<sup>58</sup> Dielo pozostáva so stoličky, fotografie stoličky a zväčšeniny slovníkovej definície stoličky. Problematizuje vzťah medzi objektom, verbálnou a vizuálnou reprezentáciou. Postuluje otázky o pravdivom poznaní sveta skrz rôznu vizuálnu reprezentáciu. Pri skúmaní diela vyvstávajú otázky, ktorá reprezentácia z tých, ktoré poskytol Kosuth je pravdivá a je skutočnou stoličkou. Na tomto základe poukazuje na vzťah medzi jazykom, materialitou a zobrazovaním.

Z analýzy podmienok, ktoré musia byť splnené pre adekvátne oceňovanie konceptuálnych diel, Goldie a Schellekensová vyvodzujú, že konceptuálne umenie nie je z týchto dôvodov prístupné k pochopeniu každému.<sup>59</sup> Otázka, ktorou sa budem v práci ďalej zaoberať sa bude týkať estetickej hodnoty konceptuálneho umenia a jeho postavenia v rámci výtvarného umenia.

## **Problematika hodnoty**

Može byť konceptuálne umenie hodnotené ako umenie? Matthew Kieran sa pokúša o hľadanie podobnosti medzi tradičným výtvarným umením a konceptuálnym umením.<sup>60</sup> Tvrdí, že umenie je pre nás hodnotné, pretože sprostredkúva zmyslovú skúsenosť a odhaľuje zručnosti umelca.<sup>61</sup> V tomto zmysle by sme konceptuálne umenie za hodnotné považovať

---

<sup>57</sup> Tracey Emin je britská umelkyňa známa svojimi autobiografickými dielami. V roku 1997 vystavila dielo *Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995*, ktoré tvoril stan v ktorom boli napísané mená všetkých osôb s ktorými umelkyňa za dané obdobie zdieľala posteľ. V roku 1999 bola nominovaná na Turnerovu cenu za dielo *My Bed* – readymade inštaláciu, ktorá pozostávala z jej vlastnej neustlanej postele, v ktorej strávila niekoľko týždňov pitím alkoholu, fajčením, jedením a spaním.

<sup>58</sup> Joseph Kosuth - *One and Three Chairs*.

<sup>59</sup> Tamtiež. s. 120.

<sup>60</sup> Odvolávam sa na esej *Artistic Character, Creativity, and the Appraisal of Conceptual Art*.

<sup>61</sup> Kieran, M., *Artistic Character, Creativity, and the Appraisal of Conceptual Art*, In: GOLDIE, P. ;

nemohli. Kieran ďalej upozorňuje na to, že umenie hodnotíme i na základe jeho 'kreativity' a nápaditosti, ktorú dielo obsahuje.<sup>62</sup> To znamená, že je pre nás hodnotnejšie dielo, ktoré vzniklo s kreatívnou intenciou tvorcu, než to, ktoré vzniklo napríklad ako náhodné farebné zoskupenie.

Dôvodom, prečo je kreativita a nápaditosť absentujúca v konceptuálnom umení, je podľa Kierana skutočnosť, že recipienti hľadajú tieto vlastnosti diela v materiálnej forme. Kieran uvádza príklad Duchampovej *Fontány*, ktorý reprezentuje prípad nesprávneho zamerania pozornosti v diele.<sup>63</sup> Ak sa podľa Kierana zameriame len na formu a budeme sa snažiť odhaliť hodnotu v materiálnom prevedení diela, zlyháme. Pozornosť máme zamerať na kreatívny myšlienkový proces, ktorý viedol k zrodu diela a nie na hľadanie hodnoty v jeho materiálnej súčasti. Podľa Kierana konceptuálne diela hodnotíme kladne alebo záporne na základe odhalenia myšlienok, ktoré ich vzniku predchádzali. Zároveň môžeme hodnotiť originalitu diel, či ich vhl'ad, tajomnosť, vtip či odvahu.

---

SHELLEKENS E. *Philosophy and conceptual art*. Repr. Oxford: Oxford University Press, 2009, s. 199.

<sup>62</sup> (imaginativeness)

<sup>63</sup> Tamtiež, str. 201.

## 3 Konceptuálne umenie ako umenie

Prečo vôbec považovať konceptuálne umenie za umenie? V tejto kapitole predstavím polemiku medzi *inštitucionálnou* a *funkcionálnou* teóriou umenia a budem analyzovať či ich definície umenia dokážu uspokojivo vysvetliť zaradenie konceptuálnej tvorby medzi tvorbu umeleckú.

### 3.1. Inštitucionálna teória umenia

Inštitucionálnu teóriu som vybrala pre svoje skúmanie z toho dôvodu, že jej zástancovia reagovali na vývoj výtvarného umenia v 20. storočí spôsobom, v ktorom sa už nezameriavajú na hľadanie spoločnej vlastnosti všetkých umeleckých diel, ale začínajú popisovať iba jej povrch spojený s prezentáciou v rámci umeleckých inštitúcií. Podnetom pre ich teóriu boli práve proto-konceptuálne diela ako bolo readymade dielo *Fontána* od Marcela Duchampa. Práve z tohto dôvodu považujem preskúmanie inštitucionálnej teórie za podnetné pre naše ďalšie skúmanie problémov konceptuálneho umenia. Inštitucionálnu teóriu popíšem v odkaze na jej najvýznamnejších predstaviteľov – Arthura Danta a Georga Dickieho.

#### 3.1.1. Arthur Danto

Podľa Arthura Danta dielo získava umelecký status na základe jeho príslušnosti do kontextu.<sup>64</sup> Funkcionalita diela a jeho vlastnosti sú upozadené na úkor jeho vzťahu ku kontextu, ktorý je vyzdvihovaný ako základná esencia diela. Vo svojej teórii prichádza s pojmom 'svet umenia', ktorý reprezentuje teoreticko-historický rámec umeleckých diel. Zisk statusu umeleckého diela tak nie je závislý na vonkajších viditeľných vlastnostiach diela, ale na komplexných vzťahoch ktoré má dielo v rámci umeleckohistorického kontextu.<sup>65</sup>

Práve existencia 'sveta umenia' je príčinou prečo dochádza k transformácii statusu medzi umeleckými a neumeleckými dielami. Status umeleckého diela sa tu stáva faktorom premeny kvality. Status umeleckého diela, ktorý dielo získava na základe príslušnosti k svetu

---

<sup>64</sup> Danto, A. *Svět umění*, In: KULKA, T. ; CIPORANOV, D. (eds.). *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, str. 98.

<sup>65</sup> Tamtiež, str. 108.

umenia, sa stáva príčinou toho, prečo si začíname všímať a posudzovať vlastnosti diela ako umelecké. Objekt teda získava status identity umeleckého diela na základe pridelenia tohto statusu v rámci širších vzťahov, ktoré panujú vo svete umenia.<sup>66</sup>

V širšom kontexte Danto analyzuje schopnosť rozoznať umenie od neumenia a dokázať oddeliť umelecké objekty od neumeleckých. Kľúčovú úlohu v tomto prípade podľa Danta zohráva rola umeleckej teórie, ktorá sprostredkuje tieto rozdiely na základe svojich pojmov a definícií. Umelecký priestor sa tak stáva umeleckým práve preto, lebo je definovaný pomocou umeleckých teórií. Umelecká teória je ústrednou podmienkou, ktorá vôbec vznik umenia umožňuje.

Dominantnou témou Dantovej analýzy sa tiež stáva vzťah medzi umením a realitou. Vysvetľuje ho na príklade komparácie reálnej postele a diela R. Rauschenberga *Posteľ* z roku 1955, ktoré tvorí kombinácia skutočnej postele s farebnými plochami farby a reálnej postele.<sup>67</sup> (obrazová príloha č. 4) Kladie si otázku čo odlišuje reálnu posteľ od postele, ktorá nesie status umeleckého diela a aká vlastnosť ju prenáša do sféry umenia.<sup>68</sup>

Posteľ R. Rauschenberga sa od reálnej postele líši zásadným rozdielom v tom, že je komplexne vnímaná ako dielo, ktoré okrem postele samotnej, tvoria farebné plochy na jej povrchu, ktoré sú súčasťou postele ako objektu, to znamená je to podľa Danta maľba-posteľ. Materiál, ktorý tvorí umelecké dielo – posteľ aj farebná plocha sú súčasťou diela. Rozdiel medzi týmito dvomi posteľami ale podľa Danta netkvie v materiále. Na prvý pohľad môžu byť postele od seba navzájom nerozlišiteľné, avšak čo zaváži ako rozdiel medzi nimi je prítomnosť teórie. Maľba-posteľ sa odvoláva na teóriu, je prezentovaná v danom kontexte a umeleckohistorickom diskurze, kdežto reálna posteľ má len praktický účel.<sup>69</sup>

Ďalší príklad, na ktorom Danto demonštruje svoju teóriu, je dielo *Krabice Brillo* od Andy Warhola.<sup>70</sup> Analyzuje ich ako objekty, vizuálne neporovnateľné s reálnymi krabicami brillo zo supermarketu. Kladie si otázku, prečo Warholove *Krabice Brillo* nesú status umeleckého diela, keď sa podobajú replike reálnych objektov. Pričom odpoveď nachádza v existencii teórie umenia. Rauschenbergova posteľ sa podľa Danta stáva mimo galerijný

---

<sup>66</sup> Tamtiež, str. 96.

<sup>67</sup> Danto, A. Svět umění, In: KULKA, T. ; CIPORANOV, D. (eds.). Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, str. 100.

<sup>68</sup> Tamtiež, str. 100.

<sup>69</sup> To znamená, že sú na pohľad nerozlišiteľné, oddeľuje ich len kontext teórie.

<sup>70</sup> Brillo Boxes predstavujú readymade objekty, ktoré sú nerozoznateľné od krabíc v supermarkete. Tamtiež, str. 101.

priestor obyčajnou posteľou, krabice Brillo zas bežným produktom supermarketu.<sup>71</sup> Pre získanie statusu umeleckého diela je esenciálne označenie v rámci kontextu umeleckej teórie. Práve vďaka existencii umeleckej teórie považujeme podľa Danta krabice brillo za umelecké diela.<sup>72</sup> Úloha teórie umenia, ktorá je súčasťou histórie umenia, podľa Danta spočíva v tom, že umožňuje vznik samotného umenia a je základom existencie sveta umenia.

### 3.1.2. George Dickie

Pri charakteristike inštitucionálnej teórie, tak ako ju definuje George Dickie vychádzam z eseje *Co je umění? Inštitucionální analýza*.<sup>73</sup>

Dickie priamo nadväzuje na Dantov termín svet umenia a rozvádza ho v definíciu. Na rozdiel od Dantovho východiska, kde svet umenia reprezentuje svet umeleckých teórií a znalosti z dejín umenia, Dickieho adaptácia tohto pojmu označuje inštitucionálnu štruktúru a systém sociálnych rolí aktérov ktorí ju tvoria. Inštitucionálna definícia prisudzuje umeleckému dielu status kandidáta na umelecko-estetické posúdenie na základe návrhu niektorého zo zástupcov sveta umenia, teda osoby, splňajúcej predpoklady na možnosť vydávať takéto označenie.<sup>74</sup> Dickieho definičná analýza rovnako ako Dantova klasifikačná analýza stavia na základe jednaní aktérov sveta umenia, ktoré sú pre označenie niečoho ako umeleckého diela kľúčové. Pojem sveta umenia, ktorý je v Dantovej teórii reprezentovaný spoločensko-historickým zaradením diela do daného kontextu je tak v Dickieho inštitucionálnej teórii obohatený o spoločensko-inštitucionálny rozmer. Za umenie je, zjednodušene povedané, označené všetko čo získava tento status na základe rozhodnutia kurátora či umelca.<sup>75</sup>

Hlavným pilierom na ktorom základy inštitucionálnej teórie stoja, je odmietnutie primárne určujúcej esenciálnej vlastnosti, ktorou by malo dielo disponovať na úkor získania statusu umeleckého diela v rámci daných vzťahov, ktoré vo svete umenia fungujú. Inštitucionalizmus tak neguje možnosť, že by v umení existovala inherentná funkcia, ktorou

---

<sup>71</sup> Tamtiež, str. 106.

<sup>72</sup> Tamtiež, str. 107.

<sup>73</sup> Dickie, G., *Co je umění? Inštitucionální analýza*, In: KULKA, T. ; CIPORANOV, D. (eds.). *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, str. 113.

<sup>74</sup> Tamtiež, str. 125.

<sup>75</sup> Tamtiež, str. 123.

by disponovali všetky umelecké diela. Miesto toho hľadá východisko v systéme vzťahov, ktorý existenciu umenia umožňuje.

Dickie nadväzuje vo svojej inštitucionálnej teórii na Dantove argumenty a skúma esenciálnosť a definičnosť vlastností, ktoré by malo umelecké dielo obsahovať. V centre jeho záujmu stojí tvrdenie o artefaktualnosti umeleckého diela, ako nutnej podmienke pre jeho existenciu. Kladie si otázku a skúma možnosť existencie vlastnosti, ktorá by bola spoločná všetkým umeleckým dielam a preukázala by tak možnosť stanoviť definíciu umenia ako celku.<sup>76</sup>

Pri pojme umelecké dielo, rozlišuje Dickie jeho dva významy – hodnotiaci a klasifikačný. Dickie poskytuje ako príklad vetu „Tento Rembrandt je umeleckým dielom“ kde výraz „tento Rembrandt“ odkazuje ku klasifikačnému významu a „je umelecké dielo“ k hodnotiacemu. Klasifikačný význam vyjadruje príslušnosť objektu do istej triedy artefaktov. Hodnotiaci vyjadruje prenesenie súdu nad daným artefaktom, na základe jeho klasifikácie.

Podľa Dickieho je jednou z nutných podmienok klasifikácie niečoho ako umeleckého diela artefaktualnosť objektu.<sup>77</sup> Pre definovanie umenia si podľa Dickieho len s podmienkou artefaktualnosti nevystačíme, preto je potrebné definovať i druhú nutnú podmienku. Tou je podľa Dickieho inštitucionálna povaha umenia, teda štruktúra vzťahov medzi umeleckými dielami a 'svetom umenia'. Dickie používa Dantom definovaný pojem 'svet umenia' ako odkaz na označenie spoločenskej inštitúcie do ktorej patria umelecké diela. Svet umenia je teda pre Dickieho inštitúciou. Inštitúciou má na mysli ustanovený spôsob umeleckej praxe, ktorý má svoje historické korene.<sup>78</sup> Dickie vylučuje, že by sa v jeho použití sveta umenia ako inštitúcie jednalo o spojenie inštitúcie s ustáleným spoločenstvom alebo korporáciou. Spoločenská inštitúcia v jeho teórii reprezentuje zabehnutú prax. Toto určenie demonštruje na príklade existencie umeleckých subsystémov, ktoré sa viažu na určitý dejinný vývoj a historický pôvod. Dokážeme rozoznať ich základy aj formu prezentácie. Napriek svojej rozmanitosti, tvrdí Dickie, dokážeme v systémoch nájsť spoločný prvok, ktorý by dokázal navonok rôznorodé umelecké diela spojiť jednotnou esenciálnou vlastnosťou. Pričom touto vlastnosťou má byť podľa Dickieho inštitucionálne zasadenie, ktoré je všetkým dielam spoločné.<sup>79</sup>

---

<sup>76</sup> Tamtiež, str. 113.

<sup>77</sup> Tamtiež, str. 117.

<sup>78</sup> Tamtiež, str. 123.

<sup>79</sup> Tamtiež, str. 132.



To čo privádza Dickieho pozornosť k počiatku udeľovania statusu umenia, ktoré by nemalo tradičnú umeleckú podobu je reflexia *readymades* Marcela Duchampa. Dielo ako Duchampova *Fontána* je z hľadiska recepcie podľa Dickieho skúmané na základe jeho spoločenského kontextu, nie na základe vonkajších vlastností.<sup>80</sup> Podľa Dickieho nemajú *readymades* umeleckú hodnotu, ale ich význam je dôležitý pre teóriu umenia. Pre Dickieho je Duchampova *Fontána* príkladom neobvyklého inštitucionálneho systému udeľovania statusu umeleckému dielu a práve v tom spočíva jeho hodnota pre umeleckú teóriu.

V centre pozornosti inštitucionálnej teórie stojí artefakt, ktorému bol pridelený status kandidáta na hodnotenie osobou disponujúcou určitými kompetenciami vo svete umenia. Zároveň ale, dodáva Dickie, tvorí svet umenia komplexnú a zložitú štruktúru vzťahov, ktorá sa odohráva v historickom rámci, ktorý ho formoval.<sup>81</sup> Existencia umeleckých diel nie je podmienená odhalením ich vnútorných vlastností, ale podradením artefaktu do vzťahu inštitúcia – artefakt. Artefakt získava status kandidáta na hodnotenie na základe verejného aktu prevedeného v inštitucionálnom prostredí.

*Inštitucionálna* teória na základe definície umeleckého diela nedokáže uspokojivo vysvetliť zaradenie konceptuálneho umenia do kategórie umenia a to z dôvodu, že nedokáže zodpovedať základnú otázku, ktorú si má klásť definícia umenia. *Inštitucionálna* teória neodpovedá na to, aká je vôbec naša motivácia sa umením zaoberať. Ak by sme mali považovať konceptuálne umenie za umenie len z toho dôvodu, že ho tak označil príslušník sveta umenia či o jeho existencii rozhodla umelecká inštitúcia, redukovali by sme jeho inherentný význam a jeho estetickú funkciu. Uspokojivejšie vysvetlenie identity konceptuálneho umenia ako umenia prináša *funkcionálna* teória umenia, ktorú v nasledujúcej podkapitole rozvinem.

### 3.2. Funkcionálna teória umenia

*Funkcionálna* teória umenia vznikla na pozadí diskusie analytickej estetiky v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch 20. storočia ako kritická odozva na *inštitucionálnu* teóriu.<sup>82</sup> Vyvolala diskusiu o definícii pojmu umenia a predostrela možnosť funkcionálnej definície umenia. Východiská *funkcionálnej* teórie predstavím na základe eseje Monroe C.

---

<sup>80</sup> Tamtiež, str. 125.

<sup>81</sup> Tamtiež, str. 132.

<sup>82</sup> Na tomto mieste obmedzujem svoj zámer len na skúmanie analytickej estetiky.

Beardsleyho – *Estetická definice umění*.<sup>83</sup> Beardsleyho som si vybrala z dôvodu jeho postavenia ako jedného z najvýznamnejších predstaviteľov funkcionalizmu, ktorý sa venoval práve kritike inštitucionálnej teórie.

### 3.2.1 Monroe C. Beardsley

Beardsley pri predstavení svojej teórie vychádza z diferencie medzi umeleckým dielom a umeleckou činnosťou. Odmieťa koncepciu poňatia umenia ako schopnosti určitého druhu. Vymedzuje umenie ako samostatnú kategóriu, ktorú je potrebné odlíšiť od pojmu umenia, ktoré môže byť pripisované iným činnostiam.<sup>84</sup>

Vo svojej teórii hľadá užšiu definíciu umenia, ktorá by sa dala aplikovať na rôzne formy umeleckého prejavu a analyzuje možnosť, do ktorej by mohol komplexne podradiť všetky formy umenia.

Pre svoju definíciu považuje aby zostala otvorená možnostiam nových foriem umeleckých činností, ktoré sa inštitucionalizujú až následne. Beardsley sa vyjadruje kriticky k inštitucionalizovanému definovaniu umenia z dôvodu jeho obmedzenosti a vylúčenia umeleckých činností, ktoré nie sú bytostne spojené s inštitúciou. Ako príklad uvádza činnosti ako ľudové rezbárstvo, ktoré má povahu umeleckej praxe, či amatérske filmovanie, ktoré je umeleckou aktivitou odohrávajúcou sa mimo pole inštitúcií.<sup>85</sup>

Beardsley tvrdí, že na to, aby sme definovali niečo vo vzťahu k inštitúcii, potrebujeme poznať činnosti, ktoré práve regulujú činnosti inštitúcii a nie naopak. Popiera, že by sa činnosť mala definovať skrz pojem inštitúcie. Tvrdí, že je to práve opačný proces. Činnosti spadajú pod inštitúciu na základe svojej funkcie a nie na základe označenia príslušnosti k inštitúcii.<sup>86</sup>

K identifikácii umeleckej činnosti dochádza podľa Beardsleyho na základe interakcie s dielami, ktoré sú v danej spoločnosti označené ako diela umelecké. Vo svojej teórii sa zameriava na vymedzenie dvoch zásadných umeleckých činností, ktoré mu majú pomôcť definovať umelecké dielo ako pojem.

---

<sup>83</sup> Tamtiež, str. 237.

<sup>84</sup> (umenie liečiť, kuchárske umenie) Tamtiež, str. 238.

<sup>85</sup> Tamtiež, str. 240.

<sup>86</sup> Tamtiež, str. 241.

Prvou z týchto činností je umelecká tvorba, teda zhotovovanie umeleckých diel, ktorú Beardsley nazýva umeleckou produkciou. Pod pojem produkcie zahŕňa všetky činnosti, ktoré sú späté s produkciou, od komponovania, zhotovovania, aranžovania po pozmeňovanie a ďalšie činnosti.<sup>87</sup> Výsledkom týchto činností má byť podľa Beardsleyho fyzický objekt či udalosť, ktoré sú vnímané na základe perцепčných vlastností. Fyzický objekt či udalosť však nemá len vnímateľné vlastnosti, ale i vlastnosti, ktoré vnímateľné nie sú, ako napríklad obrazotvornosť, schopnosť vyvolať emócie, odkazovať k určitému významu. Práve vďaka tejto polarite vlastností, ktoré má umelecké dielo obsahovať by bolo možné v takejto definícii obsiahnuť i konceptuálne umenie.

Cieľom interakcie s objektmi umeleckej produkcie, o ktoré prejavíme estetický záujem, je podľa Beardsleyho zisk estetickej skúsenosti. Pričom výraz estetický záujem používa v zmysle prejavenia záujmu o daný objekt a vzájomnej interakcie s objektom, s cieľom zisku estetickeho charakteru našej skúsenosti. Zároveň na estetickej skúsenosti máme záujem, to znamená že ju vyhľadávame cielene, s očakávaným výsledkom naplnenia našich potrieb.<sup>88</sup>

Beardsley definuje umelecké dielo ako niečo, čo je vytvárané za účelom, aby to bolo obdarené schopnosťou uspokojiť estetický záujem.<sup>89</sup> Pre Beardsleyho je určujúcim zámer autora, ktorý vytvára dielo tak, aby mohlo poskytnúť estetickú skúsenosť.

Umelecký zámer definuje Beardsley ako spojenie chcenia a presvedčenia. Umelec tvorí so zámerom vytvoriť dielo tak, aby bolo obdarené schopnosťou uspokojiť estetický záujem, pričom umelec musí mať zámer na vytvorení diela samotného, to znamená chce niečo dosiahnuť a zároveň musí disponovať odhodlaním, že sa mu podarí cieľ naplniť.<sup>90</sup>

Práve vďaka Beardsleyho vymedzeniu zámeru ako určujúcej požiadavky umeleckej tvorby vieme interpretovať diela konceptuálneho umenia. Dielo konceptuálneho charakteru (uzavretá galéria) sa stáva umeleckým dielom na základe autorovej intencie a presvedčenia, že to, čo vytvoril, môže poskytnúť estetický zážitok divákovi, ktorý môže meditovať napríklad o symbolickom význame aktu uzavretia priestoru.<sup>91</sup>

Beardsleyho *funkcionálna* definícia umenia poskytuje protiklad k *inštitucionálnej* teórii tak ako ju predstrel Dickie a Danto. Umelecké dielo sa dostáva do inštitucionálneho

---

<sup>87</sup> Tamtiež, str. 242.

<sup>88</sup> Tamtiež, str. 247.

<sup>89</sup> Tamtiež, str. 244.

<sup>90</sup> Tamtiež, str. 245.

<sup>91</sup> Beardsley hovorí o akte uzavretia galérie, pričom pravdepodobne odkazuje na dielo 'Space closed by corrugated metal' od Santiaga Sierra, ktoré prezentovalo priestor uzavretej galérie.

priestoru na základe toho, že dokáže sprostredkovať estetický záujem na základe zámeru, ktorý vznik umeleckého diela sprevádza.

Aby sme mohli v danej spoločnosti rozpoznať umeleckú činnosť a umelecké diela, musíme správne určiť povahu zámeru. Keď zistíme, že ľudia v danej spoločnosti majú predstavu o tom, ako uspokojiť estetický záujem a potom ako spoznáme niektoré zo spôsobov, ktoré ho napomáhajú naplniť, môžeme prítomnosť estetického zámeru vyvodiť z vlastností daného výtvoru. Jedným zo zámerov, ktoré dielo môže obsahovať, je zámer estetický. Estetickým zámerom je podľa Beardsleyho zámer vytvoriť niečo obdarené schopnosťou uspokojiť estetický záujem. Estetický zámer pritom nemusí byť jediným ani dominantným zámerom v diele. Stáva sa ale podmienkou existencie umeleckého diela. Estetický zámer musí byť v diele prítomný, inak sa dielo nedá označiť za dielo umelecké. Beardsley tvrdí, že estetický zámer musí byť v kauzálnom alebo explikatívnom vzťahu k niektorým rysom diela. To znamená, že sa môže uplatniť ako formálna kvalita diela, tak skrytý význam v jeho intencii.

Ak je niečo vytvárané s estetickým zámerom, je vytvárané umelecké dielo. Podľa Beardsleyho jediným spôsobom, ako pri vytváraní umeleckého diela neuspieť, je nevytvoriť umelecký objekt, ktorý sme mali v úmysle vytvoriť, alebo zlyhať pri umeleckom výkone.<sup>92</sup>

Vysvetlenie identity konceptuálneho umenia na základe téz *funkčionalnej* teórie nás približuje k vysvetleniu jeho podstaty. Tú by podľa Beardsleyho malo umenie nachádzať v uspokojovaní estetického záujmu. Estetická funkcia sa pre funkcionalistov stáva určujúcou charakteristikou odlišenia niečoho ako umeleckého diela. Konceptuálne umenie by v tomto zmysle bolo uznané za svojbytné umenie na základe odhalenia jeho estetickej funkcie. Pri konceptuálnom umení s jeho dematerializovanou podstatou a základom v ideách je ale z môjho pohľadu problematické nahliadať na jeho estetickú funkciu ako na uspokojovanie estetického záujmu. Ako teória, ktorá by dokázala zastrešiť vo svojej definícii umenia i konceptuálne umenie sa javí teória Paula Crowthera, ktorú priblížim v nasledujúcej kapitole.

---

<sup>92</sup> (tanečné predstavenie)

## 4 Teória estetickej hodnoty

### 4.1. Paul Crowther – Art and Embodiment

Paul Crowther sa vo svojej knihe *Umenie a stelesnenie – Od estetiky k seba-vedomeniu* zaoberá otázkou definície estetickej skúsenosti a estetického hodnotenia, ktorá by bola aplikovateľná na všetky umelecké i neumelecké prejavy.<sup>93</sup> Crowthera som si pre svoje skúmanie vybrala z dôvodu jeho kritického pohľadu na teórie, ktoré som popísala v predchádzajúcej kapitole. Crowther stojí v protiklade k anglo-amerikej analytickej estetickej vetve filozofov a vo svojom diele odkazuje hlavne na kontinentálnu filozofiu, konkrétne na Kanta, Merleau-Pontyho a Hegela.

Na poli analytickej estetiky dochádza podľa Crowthera k tendencii konštruovať základy estetických reakcií založených na základe reakcií s umeleckými objektmi, pričom do úvahy nie je vzatá mimoumelecká oblasť.<sup>94</sup> Problematikou analytických prístupov je podľa Crowthera ich arbitrárnosť. Analytické teórie sú uplatniteľné na našu skúsenosť s umením, ale nemôžu si nárokovať definitívnu platnosť pre všetky estetické reakcie, ktoré by bolo možné označiť ako estetické. Cieľom Paula Crowthera je podať teóriu, ktorá by dokázala obsiahnuť diverzné prístupy estetických teórií. K obecnej definícii dochádza analýzou možných prístupov k umeleckému hodnoteniu, ktoré sa vyskytujú v estetickej teórii.

V prvej kapitole *Estetická doména – Logická geografia* sa venuje problematike formálnych kvalít.<sup>95</sup> Formálne aspekty objektu alebo udalosti definuje ako kvality, ktoré konštruujú fenomenálnu štruktúru objektu či udalosti, tak i spôsob vonkajšej prezentácie objektu či udalosti zmyslom. Formálne aspekty vyvstávajú z kvalít, ktoré prináležia vonkajšej štruktúre objektu a stoja v opozícii k dispozičným kvalitám, ktoré determinujú esenciu objektu, či udalosti, ktorá nie je zrejماً tak ako formálne aspekty.<sup>96</sup>

Crowther zdôrazňuje dôležitosť formálnych aspektov v štruktúre diela. Jednotlivé súčasti, ktoré konštruujú obraz a ktoré majú odhaľovať motív diela, Crowther označuje ako

---

<sup>93</sup> V anglickom originále *Art and Embodiment – From Aesthetics to Self-Consciousness*. CROWTHER, P. *Art and Embodiment : From Aesthetics to Self-Consciousness*. Oxford University Press, 2011.

<sup>94</sup> Tamtiež, str. 17.

<sup>95</sup> V anglickom originále *The Aesthetic Domain – A Logical Geography*.

<sup>96</sup> Tamtiež, str. 18.

*infra-štruktúralne* formálne vzťahy. Odvoláva sa na Merleau-Pontyho diskusiu o obraze s motívom pohoria.<sup>97</sup> Obraz pohoria je konštruovaný na základe farebného rozlíšenia, svetla, kontúrovania, tieňov či odrazov, ktoré konštruujú jeho vizuálnu podobu. Kompozícia obrazu nás privádza k rozlišovaniu vzťahov medzi zložkami, ktoré prezentujú naratív (ktoré nie sú centrum nášho záujmu v realite, pri pozorovaní pohoria v skutočnosti). Vo výtvarnom umení sú to naopak práve tieto zložky, ktoré konštruujú vonkajšiu podobu obrazu v centre našej pozornosti.

*Infra-štruktúralne* formálne kvality podľa Crowthera môžeme nájsť aj v literatúre, konkrétne v poézii, kde významnú rolu zohráva forma textu, kde je naša skúsenosť ovplyvnená spôsobom konštrukcie usporiadania slov a viet, teda spôsobom 'ako' je niečo vytvorené. V literatúre a poézii sa do centra našej pozornosti dostávajú fenomenálne kvality textu, ako napríklad rytmus, verš či obrazotvornosť, ktorú text vyvoláva. Oceňujeme celkovú skladbu textu.<sup>98</sup>

Teória aspektov, s ktorou prichádza Crowther, nemá byť strnulou dichotómiou medzi formou a obsahom. Teória prideluje špecifický význam druhému stupňu formálnych kvalít, ktoré nazýva *super-štruktúralne*.<sup>99</sup> Na príklade Cezánovho *Mont St Victoire* si tieto kvality môžeme predstaviť ako kvality vzťahu medzi pohorím a prostredím vo formálnom zmysle, teda nie len ako formálne kvality textúry, línií a farieb, ktoré zohrávajú dominantné postavenie vo formalistickej teórii. Crowtherov záujem o formálne kvality diela reprezentuje záujem o štruktúru diela ako celku. Kategoricky neodmieta prístup formalistov, ale pridáva k formálnemu ustrojeniu diela dodatočnú zložku. Formálne aspekty diela majú podľa Crowthera oboje, i *infra-štruktúralnú* úroveň, ktorú reprezentujú vzťahy medzi fenomenálnou štruktúrou diela, teda zložkami ktoré konštruujú dielo a *super-štruktúralnu* úroveň, ktorá reprezentuje úroveň súvislostí a naratívu.<sup>100</sup>

Okrem formálnych kvalít je pre Crowtherovú teóriu estetických reakcií význačná i nezaujatosť vo vzťahu k objektu či udalosti. Doména estetických reakcií je podľa Crowthera vytvorená z logického (nezaujatosť na praktickom účele objektu) a psychologického významu nezaujatosti.

Ako čistú estetickú skúsenosť označuje nezaujatú skúsenosť s formálnymi kvalitami

---

<sup>97</sup> Tamtiež, str. 18.

<sup>98</sup> Tamtiež, str. 19.

<sup>99</sup> (second level) Tamtiež, str. 19.

<sup>100</sup> Tamtiež, str. 20.

diela. Crowther popisuje príklad zamerania sa na čisto formálne aspekty diela, pri ktorom nepredpokladá žiadne teoretické poznanie objektu alebo jeho funkcie. Práve toto zameranie sa na čisto formálne kvality diela podľa Crowthera môžeme označiť za čisto nezaujaté.<sup>101</sup> Dôvodom našej nezaujatosti je podľa Crowthera fakt, že estetické kvality sú vo svojej podstate ontologicky neutrálne, to znamená, že pri predpoklade estetického oceňovania nepredpokladáme ich reálnu existenciu, ktorá by bola zhmotnená v skutočnom objekte. To znamená, že zo striktno formálneho hľadiska tu neexistuje rozdiel medzi abstraktným a figuratívnym.

Oceňovanie formálnych kvalít diela môže byť rovnako neutrálne a nepodmienené žiadnemu teoretickému poznaniu i ovplyvnené špecifickým druhom poznania dodatočného vedľajšieho kontextu, ktorý sa vzťahuje na objekt či udalosť.<sup>102</sup> Crowther v tomto kontexte definuje pojem oceňovania 'neobyčajného', ktoré vyvstáva z originality v umení.<sup>103</sup> Potešenie z originality v umení vzniká podľa Crowthera napríklad vtedy, keď sme oboznámení skutočnosťami a dôvodmi o výnimočnej kvalite formálnych aspektov diela, v porovnaní s historickým prierezom umeleckej tvorby.

Rovnako môže poznanie vedľajšieho kontextu ovplyvniť oceňovanie formálnych kvalít v prípade, ak máme vedomosť o dejinách umenia a umeleckých štýloch. Na základe toho vieme objekt identifikovať a kategorizovať ako príklad daného štýlu. Vďaka tejto schopnosti vieme rozpoznať, či dielo splňuje ideálne predpoklady na základe formálnych kvalít daného umeleckého smeru. Podľa Crowthera sa jedná o obrátený prípad oceňovania 'neobyčajného'. Tento prípad označuje Crowther ako vzorový status umeleckého diela.<sup>104</sup>

Zároveň môže dielo na základe svojich formálnych kvalít predstavovať príklad, ktorý oceňujeme vďaka jeho umeleckému statusu. Tento príklad vysvetľuje Crowther ako vcítenie sa do intencie a pocitov autora, ktoré sa prejavujú vo formálnej štruktúre diela. To znamená, že si uvedomujeme, že dielo je umelecký výtvor, že je výtvorom, ktorý bol vytvorený za určitým účelom a nie je to len náhodné zoskupenie prvkov.<sup>105</sup>

Crowther označuje spôsob estetického potešenia plynúceho zo skúsenosti podmienenej vedľajším poznaním ako relatívne nezaujatú.<sup>106</sup>

---

<sup>101</sup> Tamtiež, str. 21.

<sup>102</sup> (background knowledge)

<sup>103</sup> (appreciation of the uncommon) Tamtiež, str. 22.

<sup>104</sup> (exemplary) Tamtiež, str. 22.

<sup>105</sup> Tamtiež, str. 23.

<sup>106</sup> (relatively disinterested) Tamtiež, str. 23.

## Definícia estetickej skúsenosti podľa Paula Crowthera

Hlavnej analýze estetickej skúsenosti sa Crowther venuje v kapitole *Estetická skúsenosť a skúsenosť s umením*.<sup>107</sup> Kapitolu začína tvrdením, že dominantná koncepcia estetickej skúsenosti v estetike 20. storočia je koncepcia formalistická. Je definovaná ako estetická skúsenosť, ktorá vyvstáva vtedy, keď vnímame umelecké dielo vo vzťahoch medzi jeho formálnymi kvalitami línií a farieb a nie ako dielo podmienené vzťahom k obsahu, ktorý formálne kvality reprezentujú. Takýto percepčný vzťah bude podľa Crowthera vo svojej podstate nezainteresovaný, pretože sa nevzťahuje k zisku žiadnych teoretických ani iných skutočností, ale je zacielený na objekt priamo kvôli objektu samotnému.<sup>108</sup>

Námietku voči formalistickej teórii tvorí podľa Crowthera tvrdenie o väčšej miere významnosti percepcie reprezentovaného obsahu nad formálne kvality diela. Crowther ako príklad uvádza obsahovo-orientovaný prístup Hansa-Georga Gadamera, ktorý tvrdí, že pri zameraní sa na čisto formálne aspekty diela sme odcudzení vnímaniu obsahu, ktoré dielo reprezentuje.<sup>109</sup> Crowther tvrdí, že zatiaľ čo je estetický formalizmus platný spôsob pre skúsenosť s umením, rovnako platným sa môže stať i Gadamerov obsahovo-orientovaný prístup, ak bude modifikovaný a rozšírený, vďaka čomu dôjde k odhaleniu významných aspektov v estetickej skúsenosti.

Umelecká reprezentácia sa v historickom kontexte podľa Crowthera stretáva s dvomi alternatívami – zameraním na formu a zameraním na obsah. Že sa jedná o dogmatický prístup, Crowther dokladá na fakte samotnej umeleckej tvorby. Umelec tvorí určité formálne usporiadanie v objekte nie len pre jeho samotnú existenciu či kvôli odkazu na určitý predmet záujmu, ale využíva médium k spredmetneniu kreatívnej idej v zmyslovej forme.<sup>110</sup> Umelec teda vo formálnej podobe spodobňuje nielen určitý predmet, ale vyjadruje jeho vlastný

---

<sup>107</sup> V anglickom originále *Aesthetic Experience and the Experience of Art*. Tamtiež, str. 31.

<sup>108</sup> Korene formalizmu siahajú do filozofie 18. storočia k teórii estetického vkusu. Prvý systematický prehľad nachádzame v Kantovskej doktríne estetického súdu. V 20. storočí sa formalizmus dostal do pozornosti vďaka Edmundovi Bulloughovi, no hlavné ťažisko formalizmu vzniklo až s príchodom formalistickej teórie Clive Bella a Rogera Frya.

<sup>109</sup> Tamtiež, str. 32.

<sup>110</sup> Pre samotnú existenciu, preložené z anglického originálu - for its own sake.



postoj k zobrazenému predmetu.<sup>111</sup>

Podľa Crowthera je možné nahliadať na dielo len z hľadiska formálnych kvalít či obsahu, tak, akoby boli oddelenými zložkami, ale pri takomto postupe dôjde k redukcii tej či onej zložky. Formálne kvality a obsah sa majú chápať ako zlúčenie, v ktorom jedna zložka navzájom ovplyvňuje druhú.<sup>112</sup>

Tento definujúci fakt nesie niekoľko rozhodujúcich implikácií pre estetickú skúsenosť. Estetické vnímanie obsahu diela je vždy ovplyvnené individuálnymi kvalitami, ktoré do diela vkladá sám umelec. Skúsenosť s umením nám podľa Crowthera prenecháva možnosť reflexívneho kontaktu s objektmi či osobami, čo im umožňuje vystať ako súcna s integritou a významom pre nich vlastným.<sup>113</sup>

Crowtherov návrh estetickej skúsenosti vychádza zo skutočnosti, že identita umeleckého diela je na pomedzí jeho konkrétnych zmyslových kvalít formálneho usporiadania a reprezentáciou čistej myšlienky. Pre estetickú skúsenosť to znamená, že spadá medzi absolútnu nezainteresovanosť a praktický zámer smerujúci k teoretickému odhaleniu diela.

*Aletheická skúsenosť*, ako ju definuje Crowther, má byť ne-inštrumentálne povedomie o objektoch, ktoré reprezentujú unikátny typ objektov, ktorých skrytý potenciál a aspekty sú postupne odhaľované umelcom.<sup>114</sup>

Crowther rozlišuje vonkajšiu a vnútornú *aletheickú skúsenosť*. Vonkajšia predstavuje reflexívne povedomie o reprezentácii predmetu v diele.<sup>115</sup> Popri vonkajšej *alethei* sa prejavuje i vnútorná, ktorá zameriava pozornosť na dielo pre jeho vlastný inherentný status. Inými slovami, sme si vedomí toho, že dielo je konštruované formálnymi zložkami, ktoré konštruujú jeho vonkajšiu podobu, rovnako ako sme si vedomí toho, že reprezentuje určitý predmet. Paradigmatickým príkladom tohoto dvojitého aspektu *alethetickej skúsenosti* je podľa Crowthera vizuálne umelecké dielo. Rovnako ako vo vzťahu s reprezentujúcim umením sa *aletheická skúsenosť* môže prejavovať i v abstraktnom umení. Podľa Crowthera v

---

<sup>111</sup> (Similarly, the painter, and the novelist, not only handle their respective media in such a way as to present a sensuous image (or images) of their subject, but in their style of handling also articulate what the subject means to them) Tamtiež, str. 39.

<sup>112</sup> Tamtiež, str. 40.

<sup>113</sup> Tamtiež, str. 41.

<sup>114</sup> Crowther pri definovaní alethetickej skúsenosti vychádza z Heideggera, ktorý pojmom aletheia, vychádzajúcemu z gréckeho povedomia o neskrytosti v realite (aletheia – unhiddenness), priradil charakter spojenia medzi tým 'čo' je a 'ako' sa to javí v realite.

<sup>115</sup> (..the reflective awareness of a representation's subject matter) Tamtiež, str. 42.

abstraktnom umení oceňujeme okrem formálnych kvalít abstraktnej maľby i jeho vnútorné kvality.<sup>116</sup> Formálne kvality, ktoré tvoria jeho vonkajšiu štruktúru, sú spojené s vnútornou látkou, obsahom, s ktorým vytvárajú ontologický celok. Dochádza k syntéze medzi formou a reprezentovaným obsahom.

Myšlienky o definícii umenia v teórii Paula Crowthera nachádzame v príspevku *Kulturní vyloučení, normativita a definice umění*. Túto kapitolu som pre svoje skúmanie vybrala z dôvodu jeho ozrejmenia definície umenia. Crowther sa v nej venuje definícii pojmu umenia, ktorá by dokázala obsiahnuť celú oblasť umeleckej tvorby bez toho, aby niektorú časť vynechala či vylúčila.<sup>117</sup> Crowther analyzuje vybrané tradičné a moderné definície umenia a hodnotí ich všeobecnú aplikovateľnosť, pričom sa zameriava prevažne na ich nedostatky a vylučujúci charakter.

Crowther analyzuje estetický formalizmus, ktorý je podľa neho redukcionistický, pretože za esenciálne pri estetickom vnímaní diela považuje kontempláciu fenomenálnej štruktúry diela, čím vylučuje zo svojho záujmu diela, ktoré sú späté so sociálnymi funkciami či s funkciami inými než estetickými. Za reductívnu považuje i inštitucionálnu teóriu, ktorá je podľa neho príkladom klasifikačnej praxe, ktorá stojí na nepriehľadným preferenciách aktérov západnej galerijnej prevádzky.<sup>118</sup>

Crowther verí, že existuje adekvátna a konštruktívna teória, ktorá by bola založená na identifikácii takého kritéria, ktoré je zdrojom hodnotového rozdielu v umení, avšak zároveň vytýči hranice toho, čo pojmu odpovedá. Inými slovami, vylúči z umeleckých činností všetko to, čo medzi ne nepatrí a zahrnie všetko to, čo do oblasti umenia náleží. Crowtherov zámer je podať univerzálnu, normatívnu a zároveň nevylučujúcu definíciu umenia. Má byť neexkluzivistická preto, aby mohla zahrnúť umeleckú činnosť naprieč kultúrami a časovými obdobiami, i napriek ich rozdielom v prevedení. Jeho snahou je podať univerzálnu definíciu, ktorá by obsiahla aj nezápadné umenie.<sup>119</sup>

Aby Crowther dospel k jednoznačnej neexkluzionistickej normatívnej definícii umenia, reflektuje nedostatky tých estetických teórií, ktoré sú podľa neho implicitne exkluzionistické.<sup>120</sup>

---

<sup>116</sup> Tamtiež, str. 43.

<sup>117</sup> Crowther, P. *Kulturní vyloučení, normativita a definice umění*, In: *Co je umění? Institucionální analýza*, In: KULKA, T. ; CIPORANOV, D. (eds.). *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, str. 403.

<sup>118</sup> Tamtiež, str. 405.

<sup>119</sup> Tamtiež, str. 404.

<sup>120</sup> Tamtiež, str. 404.

Dôvod, prečo je definícia umenia vymedzená ako implicitne vylučujúca, tkvie podľa Crowthera v tom, že pojem umenie je západným konštruktom. Vznikal okolo kánonu 'veľkých diel', z ktorého boli nezápadné kultúrne skupiny vo väčšine vylúčené, prípadne boli zahrnuté ako okrajové súčasti umeleckého kánonu. Práve z dôvodu intelektualizovaného západného štandardu vnímania a preferencií západnej kultúry dochádza k faktu, že umelecký svet vylučuje zo svojho záujmu diela, ktoré nezapadajú do jeho preferencií.<sup>121</sup>

Crowther pre vytvorenie svojej normatívnej definície najprv analyzuje snahy estetických formalistov vo vzťahu k nevyhnutnosti v umení. Formalizmus zdôrazňuje ústrednú rolu formálnych vlastností a jednoty na úkor obsahových prvkov. Vo filozofickej estetike sú predstaviteľmi estetického formalizmu Monroe C. Beardsley, Clive Bell a Roger Fry. Práve posledným dvom zmieneným sa vo svojej analýze venuje Crowther. Kľúčovým termínom pre estetických formalistov je rozpoznanie signifikantnej formy, ktorá je definovaná ako harmónia línií a farieb.<sup>122</sup> Formalizmus zastáva názor, že čisto formálne vlastnosti diela sú tým, čo definuje umelecké dielo. Takáto definícia by podľa Crowthera mala zahŕňať i diela, ktoré sú nezápadné, či nezapadajú do západného umeleckého kánonu (keďže sa jedná len o ich formálne prevedenie), no formalisti takým dielam neprisudzujú privilegované postavenie. Crowther kritizuje estetický formalizmus ako implicitne vylučujúci hlavne z dôvodu reduktívnosti voči nezápadnému umeniu, ktoré nie je možné hodnotiť len na základ formálnej štruktúry.<sup>123</sup> Takýto princíp implicitne znižuje spoločenské súvislosti, ktoré tvorbu diel podmieňujú. Kultúrna identita diela je vytesnená čisto kontemplatívnym jednaním obmedzeným na fenomenálnu štruktúru diela. Kritériom estetickej autenticity sa stávajú preferencie vkusu západného intelektuála, čo je príkladom implicitného exkluzionizmu. Univerzálnosť formálnej harmónie, teda jej prístupnosť všetkým kultúram, je podľa Crowthera problematické tvrdenie zo strany formalistov.<sup>124</sup>

Crowther tvrdí, že pojem estetična nemôže byť obmedzený len na formálne kvality diela. Ak by to tak bolo, tak by dochádzalo k redukovaniu významu umeleckých diel len na preferencie určitej kultúrnej skupiny, ktorá hodnotí i mimo-západné diela výlučne len podľa svojich formálnych pravidiel. K elitárskemu prístupu k hodnoteniu, tvrdí Crowther, prispieva i fakt, že odhalenie signifikantnej formy je podľa Bella prístupné len tým jedincom, ktorí oplývajú dostatkom intuície. Rovnako je vo formalistickom výklade estetickej

---

<sup>121</sup> Tamtiež, str. 405.

<sup>122</sup> Tamtiež, str. 405.

<sup>123</sup> Tamtiež, str. 406.

<sup>124</sup> Tamtiež, str. 406.

skúsenosti nedostatočne vysvetlené, prečo sú niektoré formy signifikantnejšie než ostatné, tvrdí Crowther. Podľa Crowthera budovanie normativity v umení na základe čisto formalistického prístupu znamená opomenúť zásadné konceptuálne problémy.<sup>125</sup> A práve z tohto dôvodu je formalizmus implicitne čisto exkluzionistický.

Druhou estetickou teóriou, ktorú Crowther v príspevku analyzuje, je inštitucionálna definícia umenia Georga Dickieho a Arthura Danta.<sup>126</sup> Tá sa zakladá na presvedčení, že ak nejaký člen sveta umenia prehlási niečo za umenie, tak sa to stáva umeleckým dielom. Z ontologického hľadiska ubera dôležitosť umeleckej tvorbe, ktorá prestáva byť pre dielo zásadná a nahrádza ju teoretická koncepcia, ktorá pripisuje status umeleckého diela tým, že ju niekto ako umelecké dielo označí. V tomto prípade sa podľa inštitucionalistov môže stať umením čokoľvek, čo je tak pomenované.<sup>127</sup> Kľúčovým východiskom tu zostáva udeľovanie statusu umenia. Podrobne som o inštitucionálnej teórii písala v tretej kapitole práce, v tejto časti sa zameriam na Crowtherove námietky voči implicitnému exkluzionizmu inštitucionálnej teórie.

Za normatívny problém v inštitucionálnej teórii považuje Crowther akt hodnotenia, ktorý je subjektívne podfarbený preferenciou jednotlivých aktérov sveta umenia, čo vplyva na samotné rozhodovanie. Nie je teda možné vysledovať žiadnu objektivitu. Crowther kriticky analyzuje udeľovanie hodnoty umeleckých diel v rámci inštitucionálnej teórie, ktoré len sporadicky zohľadňuje samotný umelecký status diel. Crowtherova námietka smeruje hlavne k nedostatočnému vymedzeniu kritérií pre hodnotenie diela. Inštitucionálna teória nedisponuje žiadnymi umeleckými kritériami pre stanovenie toho, ktoré hodnoty by boli pre získanie statusu umeleckého diela relevantné a ktoré naopak nie. Z dôvodu nedostatočného určenia umeleckých kritérií, označuje Crowther inštitucionálnu teóriu za redukovanú na záujmy typické pre západný svet umeleckých inštitúcií a kurátorských záujmov.<sup>128</sup>

Dantova a Dickieho inštitucionálna teória sa podľa Crowthera ukazuje ako normatívne prázdna a závislá výhradne na kontextuálnych činiteľoch. Jeho kritika však nie je absolútna a svojim stanoviskom nepopiera inštitucionálnu teóriu ako takú, ale zameriava sa na tie problematické body, ktoré majú implicitne exkluzionistické pôsobenie. Problematickou zložkou inštitucionálnej teórie je podľa Crowthera fakt, že samotný základ definície umenia považuje vzťah medzi objektmi a svetom umenia, čo Crowther

---

<sup>125</sup> Tamtiež, str. 408.

<sup>126</sup> Tamtiež, str. 409.

<sup>127</sup> Bližšie bola inštitucionálna teória popísaná v tretej kapitole práce.

<sup>128</sup> Tamtiež, str. 412.

považuje za nedostatočný argument pri zväžení vývoja umeleckej tvorby od jeho počiatku.<sup>129</sup>

Crowtherov návrh teórie, ktorá by bola normatívna a zároveň neexkluzionistická, má adekvátne obsiahnuť obe normatívne osy umenia. Definuje umenie ako triedu artefaktov, ktorých podstatou je artefaktuálne zobrazovanie, ktorého významom je *izomorfná konzistencia*, teda prezentácia fenomenálnych vlastností zdieľaných obrazom a jeho predlohou.<sup>130</sup> Zobrazivý charakter umeleckého diela je tým, čo zakladá význam umeleckého diela.

Podľa Crowthera stoja v základe definície umenia dve osy normativity – transkultúrna a transhistorická hodnota a komparatívny historický horizont. Táto normatívna definícia má riešiť nedostatky a nejasnosti formalistických a inštitucionálnych teórií, ktoré sú spojené s ich implicitným exkluzionizmom.<sup>131</sup> V podstate návrhu Crowtherovej definície umenia stojí *transostenzívna* schopnosť mentálneho obrazu, ktorú vysvetľuje ako jeho schopnosť reprezentovať iné miesta, doby a stavy než tie, ktoré tvoria bezprostrednú prítomnosť.<sup>132</sup> Mentálny obraz zohráva pri definícii umenia podľa Crowthera dôležitú úlohu. Mentálne zobrazovanie umožňuje premietanie alternatívnych skutočností v zmysle 'aké by to bolo' ich percepčne vnímať. Mentálne zobrazovanie ilustruje Crowther na príklade, keď si v mysli predstavujeme aké by to bolo žiť na inej planéte, či aké je to uprostred slnka. Hoci sú predstavy fyzicky nemožné, môžeme si predstavovať, akú podobu by mali.<sup>133</sup>

Svet si podľa Crowthera predstavujeme spôsobom, ktorý je konzistentný, tak ako s objektívnymi možnosťami, tak i s našim subjektívnym postojom. Akokoľvek vzdialené či nepravdepodobné sa predstavy v našej mysli môžu zdať, náležia našej prítomnosti, pretože z tejto perspektívy si ich premietame. Mentálne zobrazovanie predstavuje podľa Crowthera viac než len užitočnú poznávaciu schopnosť. Tvorí podľa neho súdržné tkanivo medzi našou osobnou identitou, zahrňujúcou objektívny svet a našu minulú skúsenosť. Mentálne obrazy Crowther spája v umení s prezentáciou vnútorného významu diela. Schopnosť predstaviť si niečo 'pre vec samotnú' je podľa Crowthera základom prvej normatívnej osy umenia. Takéto diela dokážu sprostredkovať prvky, ktoré sú zásadné pre naše kognitívne poznanie i poznanie nás samých a poznanie sveta.

---

<sup>129</sup> Tamtiež, str. 413.

<sup>130</sup> Tamtiež, str. 414.

<sup>131</sup> Tamtiež, str. 422.

<sup>132</sup> Tamtiež, str. 415.

<sup>133</sup> Tamtiež, str. 416.

Hlavnou myšlienkou Crowtherovej teórie je, že objekt bezzáujmového estetického prežitku je spojený s hlbšími prvkami štýlu a interpretácie v obraze a siaha až k samotnej podstate subjektivity. Umenie podľa Crowthera sprostredkúva štýlové a obsahové možnosti interpretácie sveta. Inovácie, ktoré umelecká tvorba prináša, dokážu niektoré diela vyzdvihnúť nad tie, ktoré len opakujú zabehnuté umelecké postupy. V kontexte artefaktuálneho zobrazovania to podľa Crowthera znamená, že dielo, ktoré zastáva významné postavenie v historickom komparatívnom horizonte, nás vyzýva, aby sme preskúmali a esteticky ocenili prostriedky, ktoré mu toho dovolili docieľiť.<sup>134</sup> Normatívna definícia umenia, ako ju predstavuje Crowther, je tvorená spojením kognitívnej a estetickej významnosti artefaktu s neustálym rozvojom diela v rámci jeho média.

Crowtherova definícia umenia sa javí ako teória, ktorá by dokázala uspokojivo objasniť význam konceptuálneho umenia na poli výtvarného umenia. Ak by sme aplikovali túto teóriu na konceptuálne umenie, dokázali by sme vysvetliť jeho dematerializovanú podstatu ako sprostredkovateľa mentálneho obrazu. Napríklad by sme dokázali objasniť dielo ako *Following Piece* od Vita Acconciho, ktoré by sme vedeli interpretovať ako sprostredkovateľa situácie 'aké by to asi bolo' byť zrovna v tejto situácii. Konceptuálne umenie by malo v tomto prípade rovnako kognitívnu významnosť a zároveň významnosť na poli umeleckohistorického diskurzu.

Ďalšou skutočnosťou, pre ktorú by podľa môjho názoru obstála pri obsiahnutí konceptuálneho umenia Crowtherovou teóriou je fakt, že Crowther formalistické nahliadanie na umenie, tak ako bolo prezentované Bellom, označuje za nedostatočné. Pri konceptuálnom umení svoj záujem nezameriavame na reprezentáciu formálnych kvalít a odhalenie signifikantnej formy. Pri niektorých dielach to ani nie je možné. Napríklad ak sa pozrieme na dielo Josepha Kosutha – *Jedna a tri stoličky* (obrazová príloha č. 3), zameranie svojho záujmu tak, že budeme brať do úvahy len vizuálnu podobu stoličky, jej materiálne prevedenie, či vizuálnu podobu textu a fotografie sa javí ako nedostatočné. Dielo nemáme oceňovať tak, že skúmame iba jeho čistú vizuálnu formu. Keby sme sa zamerali na skúmanie fotografie stoličky pre odhalenie jej signifikantnej formy, napríklad pre svetlo na fotografii, či kompozíciu, nepostihli by sme významovú rovinu tohto diela.<sup>135</sup> Fotografia má slúžiť len ako sprostredkovateľ ideí, ktorá je v diele obsiahnutá. Časti diela, tak ako ich prezentuje Kosuth, sú vopred premysleným konceptom a jeho zmysel sa nám neodhalí ak sa zameriame

---

<sup>134</sup> Tamtiež, str. 422.

<sup>135</sup> Na tomto mieste sa môže jednať o polemiku, je dosť možné, že niekto dokáže oceňovať i túto fotografiu.

len na jeho formálne kvality. V zmysle Crowtherovej teórie by došlo pri odhaľovaní významu diela ako je *Jedna a tri stoličky* k zameraniu sa na formálne kvality diela len ako na sprostredkovateľa inherentného významu, ktorý je dielu daný. Na diele nemáme záujem, to znamená nie je pre nás zdrojom praktického záujmu a odhaľuje nám nové možnosti interpretácie sveta. Dielo je pre nás kognitívne významné, pretože odhaľuje nový pohľad na svet a na jeho súvislosti. Ukazuje nám ako premýšľať nad otázkami, ktoré si v každodennom živote nekladáme. A príklad stoličky je dokonalým príkladom našej každodennosti. Každý deň ju používame pre jej praktický účel, môžeme o nej referovať v jazyku, ale nepremýšľame nad tým, čo je vlastne jej podstatou, čo je skutočnou stoličkou. Je jej esenciou jej materiál? Jazykové označenie či vizuálna reprezentácia? Ktorá z týchto prezentácií je viac reálna a má väčšiu výpovednú hodnotu o jej podstate? V prípade obvyčajnej stoličky, ktorú využívame každý deň v našom bežnom živote by sme si pravdepodobne takéto otázky nekladli. Ak sa ale jedná o stoličku v konceptuálnom umeleckom diele Josepha Kosutha, stolička je pre nás sprostredkovateľom toho, čo všetko je 'za ňou' skryté.

## 5 Záver

Konceptuálne umenie vyvolalo v teórii umenia zásadné otázky a poznamenalo umeleckú tvorbu, ktorá by mala rešpektovať jeho odkaz. Konceptuálne umenie som predstavila prevažne ako problém estetický. Objasnila som jeho zvláštnosti, ktoré predstavujú radikálny rozchod s tradičným výtvarným umením. Vo vzťahu k jeho dematerializovanej podstate som preskúmala jeho možnosti oceňovania a hodnotenia. Následne som porovnala umelecké teórie, ktoré by dokázali vysvetliť jeho umeleckú podstatu. *Inštitucionálnu* teóriu som označila ako nedostatočnú pre možné vysvetlenie konceptuálneho umenia ako umenia, pretože si nekladie otázku po funkcii umenia ani neodpovedá ako pristupovať k jeho hodnoteniu. *Funkcionálna* teória, ktorá zdôrazňovala estetickú funkciu umenia ako významný činiteľ prečo hodnotiť umenie, sa ukázala pre postihnutie umeleckej podstaty umenia ako vhodnejšia. V záverečnej kapitole som potom predostrela definíciu umenia Paula Crowthera, ktorej normatívna a neexkluzionistická podstata sa pre naše skúmanie ukázala ako najvhodnejšia. Konceptuálne umenie musíme vnímať v kontexte jeho historického vývoja, pričom nemôžeme eliminovať jeho hodnotu len preto, lebo sa radikálne odlišuje od tradičnej výtvarnej tvorby. Podľa môjho názoru predstavuje fascinujúcu ukážku umeleckého vývoja, inovácie a pokroku v umení. Dokázalo, že umenie môže byť umením i bez materiálnej podstaty a odhalilo nové spôsoby nahliadania na svet a umeleckú tvorbu zároveň.



## 6 Zoznam použitej literatúry

ALBERRO, A. ; STIMSON, B. Conceptual art : a critical anthology. London : MIT Press 1999, ISBN 0262511177.

BUCHLOH, B. Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. MIT Press, October, Vol. 55 (Winter, 1990), pp. 105-143.

BUCHLOH, B. ; KRAUSS, R. ; ALBERRO, A. ; DE DUVE, T. ; BUSKIRK, M. ; BOIS, Y. Conceptual Art and the Reception of Duchamp. In: October, 1994, Vol.70(), str.127-146 [Peer Reviewed Journal] ISSN: 01622870.

CROWTHER, P. Art and Embodiment : From Aesthetics to Self-Consciousness. Oxford University Press, 2011. ISBN: 9780199244973.

DANTO, A. C. The Transfiguration of the Commonplace, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 33, No. 2 (Winter, 1974), pp. 139-148.

DE DUVE, T. ; KRAUSS, R. Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism. In: October, Vol. 70, The Duchamp Effect (Autumn, 1994), str. 60-97. ISSN: 0162287.

GOLDIE, P. ; SCHELLEKENS, E. Philosophy and conceptual art. Oxford : Clarendon Press, 2007. ISBN 9780199285556.

GOLDIE, P. ; SCHELLEKENS E. Who's afraid of conceptual art? London : Routledge, 2010. ISBN 9780415422819.

HOPKINS, R. Speaking Through Silence: Conceptual Art and Conversational Implicature. In: Goldie, Peter and Schellekens, Elisabeth, (eds.) Philosophy and Conceptual Art. Oxford: Oxford University Press, 2007, pp. 51-67. ISBN 978-0-19-928555-6.

KELLY, Michael. Encyclopedia of aesthetics. New York: Oxford University Press, 1998, ISBN 978-0-19-511307-5.

KIERAN, M. Artistic Character, Creativity, and the Appreciation of Conceptual Art. In: Goldie, Peter and Schellekens, Elisabeth, (eds.) Philosophy and Conceptual Art. Oxford: Oxford University Press, 2007, pp. 197-215. ISBN 978-0-19-928555-6.

KOSUTH, J. Art After Philosophy and After: Collected Writing, 1966-1990. Ed. By G. Guerico, MIT PRESS, 1991, ISBN: 978-0-262-11157-7.

KULKA, T. ; CIPORANOV, D. (eds.). Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. Estetika. ISBN 978-80-87378-46-5.

LAMARQUE, P. On Perceiving Conceptual Art. In: Goldie, Peter and Schellekens, Elisabeth, (eds.) *Philosophy and Conceptual Art*. Oxford: Oxford University Press, 2007, pp. 3-17. ISBN 978-0-19-928555-6.

LEWITT, S. Paragraphs on Conceptual Art. *Artforum* Vol.5, no. 10, Summer 1967, pp. 79-83.

NEWMAN, M. ; BIRD, *Rewriting Conceptual Art*, London: Reaktion, 1999. ISBN-13: 978-1861890528.

OSBORNE, P. *Conceptual Art*. London : Phaidon Press, 2005. ISBN 978-0-7148-6112-8.

POSPISZYL, T. ed. *Před obrazem: antologie americké výtvarné teorie a kritiky*. Praha: OSVU, 1998. ISBN 80-238-1286-6.

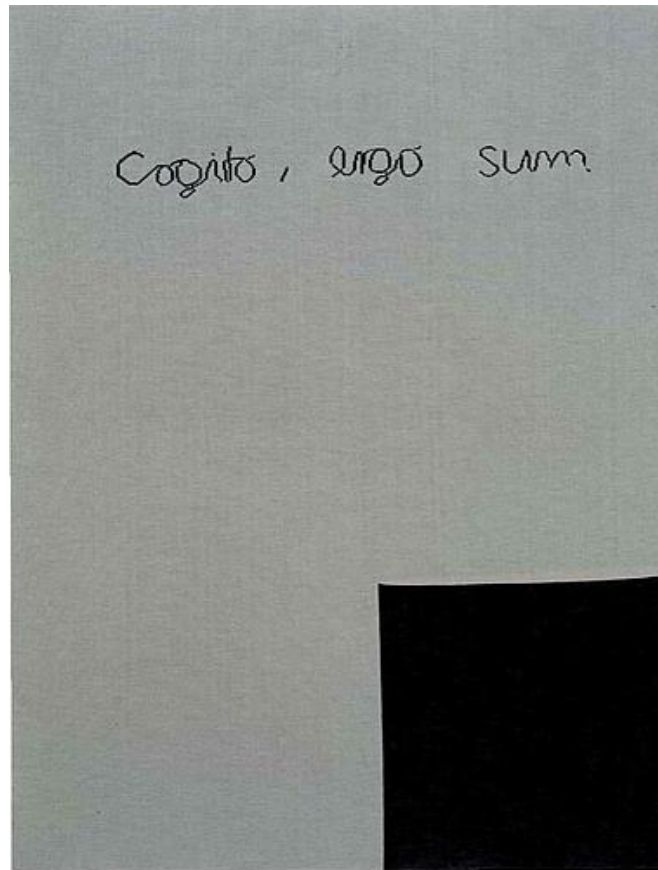
SCHELLEKENS, E. The Aesthetic Value of Ideas. In: Goldie, Peter and Schellekens, Elisabeth, (eds.) *Philosophy and Conceptual Art*. Oxford: Oxford University Press, 2007, pp. 71-91. ISBN 978-0-19-928555-6.

## 7 Obrazová príloha



**Obrázok č.1:** Marcel Duchamp, *Fontána*, 1917, replika 1964, porcelán, 360 x 480 x 610 mm

Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>



**Obrázok č.2:** Elisabeth Trockel, *Cogito, ergo sum*, vlna, 1988, 210 x 160 cm

Dostupné z:

[http://www.depont.nl/collectie/kunstenaars/kunstenaar/werk\\_id/351/werkinfo/1/kunstenaar/trockel/](http://www.depont.nl/collectie/kunstenaars/kunstenaar/werk_id/351/werkinfo/1/kunstenaar/trockel/)



**Obrázok č. 3:** Joseph Kosuth - *One and Three Chairs*, 1965, drevená stolička, fotografia stoličky, zväčšenina slovníkovej deskripcie stoličky, stolička: 82 x 37.8 x 53 cm, fotografický panel: 91.5 x 61.1 cm, textový panel: 61 x 76.2 cm

Dostupné z: [http://www.moma.org/learn/moma\\_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965](http://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965)



**Obrázok č. 4:** Robert Rauschenberg – Bed, 1955, postel, olejové farby, 191.1 x 80 x 20.3 cm

Dostupné z: <http://moma.org/collection/works/78712>