

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
KATEDRA ESTETIKY



BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Noemi Liborová

**Konceptuální umění a jeho vztah k estetické hodnotě**  
Conceptual Art and its relationship to Aesthetic Value

Praha 2023

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 26. prosince 2023

.....

Noemi Liborová

**Poděkování:**

Ráda bych poděkovala především vedoucímu své práce Mgr. Štěpánu Kubalíkovi, Ph.D. za jeho čas, trpělivý přístup a cenné rady při konzultacích. Také bych ráda poděkovala své rodině za podporu a trpělivost.

## **Abstrakt**

Otázka estetické hodnoty konceptuálního umění patří obzvláště pro svou různorodost a ontologickou neuchopitelnost danou dematerializací a absencí média, stejně tak jako častou proklamativní anti-estetičností, ke složitým problémům oblasti estetického zkoumání. Vlnu zájmu v roce 2009 vyvolala odborná studie *Kdo se bojí konceptuálního umění* od Petera Goldieho a Elisabeth Schellekens. Autoři se jako první pokusili o ucelenou filosoficko-estetickou analýzu konceptuálního umění, v rámci které předložili také svou vlastní odvážnou hypotézu o podstatě tohoto fenoménu. Jejich pojem *Idea idea*, ve kterém se pokusili nalézt svorník veškerého konceptuálního umění tkví v estetickém idealismu. Jejich přístup inspiroval další odborníky k polemice a podnítil tak vznik několika dalších studií na toto téma. První část diplomové práce je věnována klíčovým charakteristikám, které konceptuální umění definují a které jsou stěžejní pro teoretické uchopení problému jeho estetické hodnoty. Dematerializace, ironická sebereflexe, anti-definiční charakteristika, jeho anti-estetická a intelektuální povaha tak jsou východiskem pro druhou část, která je snahou o samostatnou analýzu problému. Ta je zahájena pokusem o kritiku pojmu *Idea idea*. Dále je věnována pozornost obzvláště otázce ne/parafrázovatelnosti, zkušenostním vlastnostem a percepčním kritériu a to skrze text Petera Lamarquea *O vnímání konceptuálního umění*. Skrze Lamarqueovu práci se pokusím poukázat na slabá místa studie Goldie a Schellekens. Také se pokusíme ukázat proč je podle nás důležité nevyložit z procesu oceňování konceptuálního umění percepční kvality.

## **Klíčová slova**

Konceptuální umění, estetická hodnota, dematerializace díla, *Idea idea*, zkušenostní vlastnosti, ontologie umění

## **Abstract**

The question of the aesthetic value of conceptual art is one of the complex problems of aesthetic research, especially due to its diversity and ontological elusiveness stemming from dematerialization and the absence of the medium, as well as its frequent proclamatory anti-aestheticism. A wave of interest was sparked in 2009 by the study *Who's Afraid of Conceptual Art* by Peter Goldie and Elisabeth Schellekens. The authors were the first to attempt a comprehensive philosophical-aesthetic analysis of conceptual art, in which they also put forward their own bold hypothesis about the nature of this phenomenon. Their notion of the Idea idea, in which they tried to find the core of all conceptual art, lies in aesthetic idealism. Their approach has inspired other scholars to polemic, and thus prompted several other studies on the subject. The first part of the thesis is devoted to the key characteristics that define conceptual art and that are central to a theoretical grasp of the problem of its aesthetic value. Dematerialisation, ironic self-reflection, anti-definitional characteristics, its anti-aesthetic and intellectual nature are thus the starting point for the second part, which is an attempt at an independent analysis of the problem. The latter begins with an attempt to critique the notion of the Idea idea. Further, attention is paid especially to the question of non-/paraphrasability, experiential properties and perceptual criteria. through Peter Lamarque's text *On Perceiving Conceptual Art*. Through Lamarque's work I will try to outline the weaknesses of Goldie and Schellekens study. We will mainly focus on why we think it is important not to exclude perceptual qualities from the process of appreciating conceptual art.

## **Keywords**

Conceptual art, aesthetic value, dematerialization of the work, Idea idea, experiential qualities, ontology of art

## OBSAH

Úvod.....	7
1. <i>Kdo se bojí konceptuálního umění</i> od P. Goldieho a E. Shellekens .....	9
1.1. Charakteristické rysy konceptuálního umění.....	11
1.1.1. Sebereflexe a ironie.....	11
1.1.2. Anti-definiční charakteristika .....	13
1.1.3. Odmítnutí specifčnosti média .....	14
1.1.4. Dematerializace.....	16
1.1.5. Anti-estetická povaha konceptuálního umění .....	18
1.1.6. Intelektuální povaha konceptuálního umění .....	19
1.2. Pojem <i>Idea idea</i> .....	21
1.2.1. Definice pojmu <i>Idea idea</i> .....	21
1.2.1.1. Estetický idealismus.....	23
2. Polemika s textem Goldie a Shellekens skrze text Petera Lamarquea <i>O vnímání konceptuálního umění</i> .....	25
2.1. Analogie s literaturou a poezií.....	26
2.2. Hybridní charakter konceptuálního umění .....	28
3. Srovnání textu Goldie a Shellekens s textem Petera Lamarqua .....	32
Závěr.....	33
Seznam použité literatury .....	35
Primární literatura .....	35
Sekundární literatura .....	35

## Úvod

Konceptuální umění je umělecký směr, který vznikl v 60. letech 20. století. Jeho klíčovou charakteristikou je, že klade důraz na ideu, koncept stojící v pozadí díla spíše než na jeho vizuální kvalitu. Je uměleckým proudem, který se zřekl nejen tradičních zobrazivých metod, ale mnohdy dokonce i fyzické podstaty. Lze argumentovat, že tento krok náleží k těm nejrevolučnějším, jaký kdy umění ve svém vývoji učinilo.<sup>1</sup> To s sebou nese výzvy pro obory historie a teorie umění i estetiky, které jsou nuceny se vyrovnávat s existencí této obtížně uchopitelné oblasti umění. Konceptuální umění je i navzdory své již několik dekad trvající historii stále velmi kontroverzní nejen v učených disputacích profesionálních teoretiků nebo vysokoškolských pracovníků, ale také návštěvníků galerií a laické veřejnosti.<sup>2</sup> Obzvláště laická veřejnost se o konceptuálním umění často vyjadřuje s odsudkem či opovržením.<sup>3</sup>

Snaha nalézt svorník a jednotící teorii konceptuálního umění optikou moderní estetiky naráží na nejednotnost tohoto uměleckého projevu, které znemožňují jednotný výklad. Situaci dále komplikuje, že konceptuální umělci vědomě usilují o naprostý rozchod s tradičními estetickými kategoriemi, na základě kterých jsme si uvykli umění vnímat a hodnotit. Konceptuální umělci sami často otevřeně deklarovali a deklarují, že estetický účinek jejich díla není jejich záměrem, tudíž hledat estetickou hodnotu v jejich dílech tak často znamená činit tak „jim navzdory“, v rozporu se sebehodnocením jejich tvůrčího projevu.<sup>4</sup>

Ideovým východiskem této práce bude hojně diskutovaná filozofická reflexe fenoménu konceptuálního umění od Petera Goldieho a Elizabeth Shellekens, kterou v roce 2009

---

<sup>1</sup> OSBORNE, Peter (ed.) *Conceptual art*. London: Phaidon Press Limited, 2011. 304 s. Themes and movements. ISBN 978-0-7148-6112-8. s. 45.

<sup>2</sup> LIPPARD, Lucy, Lawrence WEINER, Mel BOCHNER a Paola ANTONELLI. *50 Years Later, a Conceptual Art Exhibition Still Courts Controversy* [online]. Jan 28, 2020 In: Museum of Modern Art. [cit. 2023-03-18]. Dostupné z: <https://www.moma.org/magazine/articles/225>.

DEZEUZE, Anna. *Almost nothing: observations on precarious practices in contemporary art* [online]. Manchester, England: Manchester University Press, 2017. [cit. 2023-03-18]. ISBN 978-1-5261-2349-7. Dostupné z: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/natl-ebooks/detail.action?docID=4806705>.

<sup>3</sup> KULKA, Tomáš. *Umění uálů – intelekt-uálů bez intelektu. Rozpaky ohledně konceptuálního umění* [online]. 12. 9. 2019. In: Babylon Revue. [cit. 2023-03-18]. Dostupné z: <https://babylonrevue.cz/umeni-ualu-intelekt-ualu-bez-intelektu/>. VITVAR, Jan H.: *Umění, kterému nikdo nerozumí. Historiky z podsvětí výtvarné kultury*. Paseka, Praha, 2021, 224 s.

<sup>4</sup> DUCHAMP, Marcel. "Apropos of 'Readymades,'" přednáška M. Duchampa jako člena panelu na sympoziu "Art of Assemblage" v Museum of Modern Art, New York, 19. října 1961. Publikováno v *Art and Artists*, (Červenec 1966), 47, a přetištěno v SANOUILLET Michel a Elmer PETERSON: *The Writings of Marcel Duchamp (Marchand du Sel)*, New York: Oxford University Press, 1973.

prezentovali ve své knize *Kdo se bojí konceptuálního umění*.<sup>5</sup> Tato kniha je zdařilou a srozumitelnou analýzou, která uceleně shrnuje obrysy současného diskurzu o konceptuálním umění a pokouší se o vlastní definici ontologie (nejen) konceptuálního umění. Nabízí filozoficko-estetickou examinaci konceptuálního umění, která si je plně vědoma jeho mnohdy kontroverzní povahy a obtížné definovatelnosti. Autoři se za tímto účelem pokouší o přehodnocení nejzákladnějších problémů týkajících se umění obecně. Nevyhýbají se ani otázce co je umění a co od něj očekáváme. Zamýšlejí se rovněž nad již nastíněnou otázkou, proč desetiletí po vzniku konceptuálního umění stále veřejnost vzdoruje akceptování tohoto uměleckého směru do kánonu vývoje umění.

Skutečným jádrem práce Goldieho a Schellekens je *Idea idea*, ve kterém nalézají skutečnou podstatu konceptuálního umění, a který, jak se domnívají, dokáže postihnout jeho dematerializovanou, ontologicky problematickou podstatu. Pokusíme se o detailní výklad této ústřední myšlenky a následně ji podrobíme kritice skrze text Petera Lamarquea *O vnímání konceptuálního umění*.<sup>6</sup> Provedeme analogii konceptuálního umění a literatury, které nám poskytnou problematiku konceptuálního umění nahlédnout z nového úhlu. Poukážeme ovšem také na slabiny této analogie. Nakonec provedeme kritické zhodnocení, kde poukážeme na nedostatky pojmu *Idea idea* a zaměříme se proč je podle nás důležité nevyločit z procesu oceňování konceptuálního umění percepční kvality, tak jak argumentuje Peter Lamarque, který navrhuje ponechat percepční kritérium, které se ovšem podřizuje konceptu.

---

<sup>5</sup> GOLDIE, Peter a Elisabeth SCHELLEKENS. *Who's Afraid of Conceptual Art?* Abingdon: Routledge, 2009.

<sup>6</sup> LAMARQUE, Peter. *On Perceiving Conceptual Art*. In: GOLDIE, Peter. *Philosophy & Conceptual Art*. Oxford University Press, 2007, s. 3-18



## 1. *Kdo se bojí konceptuálního umění* od P. Goldieho a E. Schellekens

Goldie a Schellekens v roce 2009 znovu rozdmýchali debatu o podstatě konceptuálního umění a přinesli svou vlastní interpretaci problému. Pokoušejí se nejen o vlastní syntézu, ale přinášejí též hodnotný příspěvek k esenciálním otázkám po účelu umění a očekávání, co má umění přinášet divákům. Jejich práce implicitně zasahuje také do oblasti psychologie a sociologie umění. Práci Goldieho a Schellekens lze vnímat jako velmi zevrubnou, systematickou a názorně prezentovanou snahu o pochopení otázky, proč i po několika dekádách stále konceptuální umění stojí stranou oficiálního narativu umění a proč je debata, zda lze konceptuální umění vůbec chápat jako umění, stále živá.

Publikace se skládá z pěti kapitol. První kapitola, *Výzva konceptuálního umění* slouží jako úvod a shrnuje velmi názorným způsobem podstatné rysy konceptuálního umění. Poskytuje vysvětlení, proč je právě filozofická analýza, kterou autoři vybrali jako hlavní metodu zkoumání, vhodným způsobem k jeho pochopení. Autoři zde přináší pojem *enacted thought experiments*, neboli vtělené myšlenkové experimenty, který považují za nejpřiléhavější opis podstaty konceptuálního umění. Druhá kapitola, *Definice a předmět* se zabývá ontologickými a epistemologickými otázkami. Třetí kapitola *Oceňování konceptuálního umění* dále rozvíjí ontologické úvahy a rozšiřuje je o otázku, jak přistupovat ke konceptuální tvorbě, na co se soustředit a jaké jsou předpoklady k tomu, aby divák mohl konceptuální dílo pochopit a vytěžit z něj, co měl jeho autor v úmyslu. Čtvrtá kapitola *Estetika a dál* je pro účely této práce nejzásadnější. Zkoumá totiž zejména otázku, zda konceptuální umění může mít estetickou hodnotu. A konečně poslední kapitola, *Co zbývá, když estetický prožitek zmizí* je shrnutím závěrů z předchozích kapitol, v níž se autoři pokouší argumentovat ve prospěch svého pojmu *Idea idea*.

První kapitola shrnuje přístupným způsobem základní obrisy myšlení o konceptuálním umění a vysvětluje, proč je filozofická analýza správnou cestou k lepšímu pochopení konceptuálního umění a k jeho ocenění. Goldie a Schellekens uvádějí příklad literární tvorby Virginie Woolfové jako příklad umění, které ve své době znepokojovalo veřejnost, protože její dílo zpochybňovalo hluboce zakořeněné názory na to, co to je literatura a jaká by měla být. Goldie a Schellekens uvádí, že tento typ reakce je podobný tomu, jak mnozí lidé reagují na konceptuální umění. Stejně tak jako dílo Woolfové, také konceptuální umění může vést k úvaze, že pokud dílo neodpovídá očekáváním toho, co má být „literatura“ (potažmo umění), pak se o literaturu nebo

umění prostě a jednoduše nejedná.<sup>7</sup> Goldie a Schellekens se dále pokoušejí argumentovat, že příčinou strachu či nejistoty při konfrontaci s díly konceptuálního umění není pouze odpor k ‚novému‘.<sup>8</sup>

Autoři dále odkazují na historický vývoj modernismu a avantgardy ve dvacátém století. Z hlediska estetiky se avantgardní hnutí od svých počátků snažilo zpochybňovat a narušovat konvenční pojetí krásy a uměleckosti. Programově dávalo přednost experimentům, inovaci a originalitě před tradičními technikami a formami, případně vyvracelo nebo zpochybňovalo dominantní kulturní narativy své doby.<sup>9</sup> Goldie a Schellekens si všímají, že dokonce ani skutečně revoluční umělecká hnutí minulosti, ať již to byl impresionismus, který svou prací s barvou a rozvolněním uměleckého rukopisu narušil akademický umělecký kánon, ba ani expresionismus, který zcela opustil figurativní a zobrazivý umělecký přístup, nevyvolávala takové znepokojení a rozpaky jako konceptuální umění.<sup>10</sup>

Autoři se dále pokoušejí vyložit, o co se jedná, pokud se hovoří o konceptuálním umění. Jedním z přístupů k pochopení konceptuálního umění je uvažovat o něm v historickém kontextu, jako o uměleckém hnutí, které vzniklo v určité době a na určitém místě, totiž v New Yorku v šedesátých letech.<sup>11</sup> Tento přístup, jak uvádí, však představuje riziko, že budou opomenuty jiné fascinující příklady konceptuálního umění, které vzniklo mimo toto období, například readymades Marcela Duchampa. Místo toho proto k vyložení toho, co je ve skutečnosti konceptuální umění se rozhodli Goldie Schellekens nejprve postihnout charakteristické rysy, které jsou s konceptuálním uměním obvykle spojovány. Jelikož se jedná o kategorie, které nám pomohou definovat další zkoumání estetické hodnoty konceptuálního umění, budeme jim věnovat náležitou pozornost.

---

<sup>7</sup> GOLDIE, Peter a Elisabeth SCHELLEKENS. *Who's Afraid of Conceptual Art?* 2009, s. 2.

<sup>8</sup> *Ibidem* s. 4.

<sup>9</sup> Více např. BÜRGER, Peter. *Teorie avantgardy; Stárnutí moderny: stati o výtvarném umění*. Vydání první. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2015. Edice VVP AVU; 5. ISBN 978-80-87108-59-8. s. 87.

STRYDOM, Piet. *Theories of the Avant-Grade* [online]. Conference: Lecture Course on the Sociology of Art (January 1984) Presentation at: Department of Sociology, University College Cork. [cit. 2023-03-18] DOI:10.13140/RG.2.1.4925.4805. Dostupné z:

[https://www.researchgate.net/publication/301553516\\_Theories\\_of\\_the\\_Avant-Grade](https://www.researchgate.net/publication/301553516_Theories_of_the_Avant-Grade)

<sup>10</sup> GOLDIE, Peter a Elisabeth SCHELLEKENS. *Who's Afraid of Conceptual Art?* s. 1.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 9-10.

## 1.1. Charakteristické rysy konceptuálního umění

Jak již bylo řečeno, konceptuální umění lze podle teorie Goldieho a Schellekens považovat za uskutečněný myšlenkový experiment, který zpochybňuje přijaté hranice pojmu umění. Toto pojetí je základem, na kterém jsou u těchto autorů vystavěny klíčové charakteristické rysy konceptuálního umění. Jsou vzájemně propojeny, jedna od druhé odvisí a tudíž je třeba je posuzovat jako celek, přestože je zde uvádíme jednotlivě. Jedná se o sebereflexi a ironii, odpor proti tradiční definici umění (anti-definiční charakteristika), odmítnutí specifičnosti média, dematerializaci, anti- / ne-estetičnost a intelektuální zaměření, které se zde na základě textu Goldie a Schellekens pokusíme dále rozvést a vyložit jejich význam.<sup>12</sup>

### 1.1.1. Sebereflexe a ironie

Na prvním místě uvádí Goldie a Schellekens tzv. sebereflexi. Ta je jedním z důležitých rysů, které konceptuální umění odlišují od jiných děl, která zpochybňují hranice pojmu umění.

Nad problematikou reflexe umělecké činnosti se ve svých teoretických statích zamýšlel již významný teoretik Modernismu, Clement Greenberg, kterého Goldie a Schellekens zmiňují proto, že chtějí upozornit na skutečnost, že moment sebereflexe samotné povahy umění v umělecké tvorbě jako takové není v případě konceptuálního umění nijak originální. Greenberg hovořil o prozkoumávání médií jednotlivých uměleckých druhů v samotné umělecké tvorbě již v souvislosti s avantgardou, a dokonce tento moment propátrávání vlastní podstaty označil za definující charakteristiku avantgardy. Zásadní rozdíl mezi avantgardní tvorbou a konceptuálním uměním ovšem spočívá v tom, že pro avantgardu je fyzické médium vším. Kdežto pro konceptuální umění ničím. Podle Greenbergových slov „Realistické a naturalistické umění skrývá své vlastní výrazové prostředky a používá tak umění k zatajení vlastního umění. Modernismus používá umění k obrácení pozornosti k umění samotnému.“<sup>13</sup> Identifikoval tak proces, ve kterém se umělci moderní doby pokoušejí různými postupy nahlédnout své umělecké snažení, hledat a nacházet v něm podstatu umění.<sup>14</sup> Greenberg se pokouší ilustrovat svou argumentaci na principu „plošnosti“, v němž moderní umělci odmítli snahu vytvořit iluzivní malbu a nanášeli barvy zcela otevřeně v ploše.<sup>15</sup> Jak Greenberg uvádí, tento proces se vyvíjel od Maneta, přes Cézanna až k Pollockovi v logické,

---

<sup>12</sup> GOLDIE, Peter a Elisabeth SCHELLEKENS. *Who's Afraid of Conceptual Art?* s. 1.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 8-24.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 8-24

<sup>15</sup> CLARK, T. J. Clement Greenberg's Theory of Art. [online] In: *Critical Inquiry*, vol. 9, č. 1, 1982, s. 139–56. JSTOR, [cit. 2023-04-29]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/1343277>

vývojově-historické návaznosti, reduktivně spějící ke stále větší abstrakci.<sup>16</sup> Tento způsob reflexe umění a jeho postupů, rozkrytí samotného uměleckého procesu procesem, který Greenberg označuje jako sebekritický, je mu tak pravou podstatou Modernismu.<sup>17</sup> Greenberg tak stál na počátku teoretického zpracování umění od modernismu dále a předznamenal další rozvoj sebereflektujících tendencí v umění postmodernismu.<sup>18</sup>

Pro postmoderní umělce – konceptuální tvůrce nevyjímaje – je příznačná snaha reflektovat tzv. konec umění, ve kterém tuší přerod celé krajiny umělecké činnosti. Výtvarné umění se ze základních kategorií malířství, sochařství a architektury rozpadlo na řadu drobných proudů, u kterých je často téměř nemožné nalézt jednotící prvek, pokud ovšem tímto prvkem není právě pluralita, mnohotvárnost. V konceptuálním umění je sebereflexe často nejen introspekci sebe sama, jakožto osoby vedené vnitřním puzením ke kreativní činnosti, ale také bytosti filosofující a pokoušející se nalézt smysl pro umění ve světě.

Ironická sebereflexe je charakteristická pro velkou část konceptuálního umění, od samých počátků jeho vzniku, často byla nástrojem kritiky institucí umění a jejích orgánů. Jedním z prvních konceptuálně pojatých sebereflexivně-ironických děl jsou umělecké experimenty Marcela Duchampa. Nejslavnější jsou jeho ready made, předměty denní potřeby, které vystavoval jako umělecká díla, například Fontána z roku 1912.<sup>19</sup> Duchampovy ready made byly přímo zaměřeny právě na proces umělecké tvorby, institucionální zvyklosti a tradice.<sup>20</sup> Součástí Duchampova záměru v jeho umělecké výpovědi bylo zpochybnit definici umění a roli umělce v umělecké tvorbě, a to vysoce sebereflexivním a hravým způsobem.

Goldie a Schellekens uvádí také příklad Gavina Turka a jeho nápisové destičky s popisem *Čtvrť Kensington: Sochař Gavin Turk zde pracoval 1989–1991*, kterou si vystřelil z hodnotitelů své závěrečné práce, a která nepřekvapivě nebyla přijata, aby byla okamžitě zakoupena na trhu

---

<sup>16</sup> SIEDELL, Daniel A. Contemporary Art Criticism and the Legacy of Clement Greenberg: Or, How Artwriting Earned Its Good Name. [online] In: *Journal of Aesthetic Education*, vol. 36, no. 4, 2002, s. 15–31. JSTOR, Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/3301564>

<sup>17</sup> CLARK, T. J. Clement Greenberg's Theory of Art, s. 156

<sup>18</sup> GREENBERG, Clement. Modernist painting (1961). 1983. s. 16.

<sup>19</sup> Marcel Duchamp (1887-1968)

Jeho přínos mapuje např. BUCHLOH, Benjamin, Rosalind KRAUSS a Alexander ALBERRO et al. Conceptual Art and the Reception of Duchamp. [online] In: *The Duchamp Effect*, vol. 70 (Autumn, 1994). Massachusetts: The MIT Press. s. 126-146. [cit. 2023-03-18]. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/779057>.

<sup>20</sup> GOLDSMITH, Steven. The Readymades of Marcel Duchamp: The Ambiguities of an Aesthetic Revolution. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 42 [online]. č. 2 (1983), s. 197–208. [cit. 2023-03-18]. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/430663>

s uměním.<sup>21</sup> V tomto díle jsme svědky charakteristického ironického sebeuvědomění umění a procesu jeho tvorby, které je často spojováno s konceptuálním uměním. Turkovým záměrem bylo zesměšnit své zkoušející tým, že zdůraznil absurditu použití věty "pracoval zde" na pamětní desce jako jediného dokladu o svých studijních letech, protože dobře věděl, že proti tomu budou pravděpodobně protestovat.

Při jiné příležitosti si v přestrojení za bezdomovce na zahájení vlastní výstavy tropil šprýmy ze světa vysokého umění.<sup>22</sup>

### 1.1.2. Anti-definiční charakteristika

Velmi často konceptuální umělci záměrně užívají momentu překvapení, šoku, často i odporu, aby dovedli „proti-definiční aspekt“ svého díla do jeho nejvypjatější polohy. Příkladem může být dílo italského umělce Piera Manzoniho z roku 1961 nazvané *Umělcovo hovno*.<sup>23</sup> Manzoni byl italský umělec známý především svým ironickým přístupem k avantgardnímu umění. Jeho dílo, často přirovnávané k tvorbě Yvese Kleina, předjímalo a přímo ovlivnilo tvorbu generace mladších italských umělců, které kritik Germano Celant shromáždil na první výstavě Arte Povera v Janově v roce 1967. Manzoni se nejvíce proslavil sérií děl, která zpochybňují povahu uměleckého objektu a přímo předznamenávají konceptuální umění.<sup>24</sup> Dílo *Umělcovo hovno* se skládá z 90 plechovek, z nichž každá je údajně naplněna 30 gramy výkalů. Každá konzerva je opatřena etiketou v italštině, angličtině, francouzštině a němčině a působí jako běžný produkt, který lze zakoupit v supermarketu.<sup>25</sup> Stejně jako v případě Duchampa a dalších tvůrců, kteří ve své konceptuální tvorbě překračovali hranice definice umění, je skutečnou ironií a vyvrcholením absurdnosti, že jejich konceptuální výstřelky se staly v dnešní době žádanými sběratelskými artikly, což platí i pro Manzoniho plechovky (možná) naplněné výkaly. V červnu 2020 pořádala Sothebys v Miláně aukci, jejíž součástí bylo i dílo *Umělcovo hovno*. Dražba plechovky skončila na částce 250 000 eur.<sup>26</sup>

---

<sup>21</sup> GOLDIE, Peter a Elisabeth SCHELLEKENS. *Who's Afraid of Conceptual Art?* s. 9-10.

<sup>22</sup> LEADER, Darian. Gavin Turk: the analyst will unmask you now.

<sup>23</sup> HOWARTH, Sophie. Piero Manzoni, Artist's Shit, 1961. In: Tate.org [online] Publikováno: November 2000. [cit. 2023-04-30]. Dostupné z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/manzoni-artists-shit-t07667>

<sup>24</sup> Piero Manzoni (1933–1963) Více: BATTINO, Freddy a Luca PALAZZOLI, Piero MANZONI: *Catalogue raisonné*. Milan 1991, s. 123-8.

<sup>25</sup> HOWARTH, Sophie. Piero Manzoni, Artist's Shit, 1961.

<sup>26</sup> Piero Manzoni, Merda D'Artista, Found at Sothebys, Milan Contemporary Art | Milan [online] In: Art.Salon. Lot 11, 16. Jun - 16. Jun 2020 [cit. 2023-04-30]. Dostupné z: [https://www.art.salon/artwork/piero-manzoni\\_merda-dartista\\_AID326436](https://www.art.salon/artwork/piero-manzoni_merda-dartista_AID326436)

Umělecká díla vzniklá v souladu s anti-definiční charakteristikou se v mnoha ohledech překrývá s již uvedeným pojmem sebereflexe, protože v případě řady uměleckých děl představuje jen další vrstvu, nebo nuanci téhož uměleckého díla. Duchampova *Fontána* nebo Turkova nápisová tabulka jsou stejně tak ironicky sebereflektující jako vzpírající se tradiční definici umění.<sup>27</sup> Turkovo dílo vystihuje ironickou a sebereflexivní povahu velké části konceptuálního umění, která je patrná velmi dobře v Turkově tvorbě. Turk si svým dílem utahuje ze zkoušejících tím, že na pamětní desce uvádí větu "pracoval zde" jako důkaz svého dlouholetého studia, přičemž si je plně vědom toho, že toto tvrzení bude považovat za neuspokojivé.<sup>28</sup>

Při bližším pohledu na konceptuální umění ve všech jeho formách, snaha popřít tradiční chápání umění skutečně je rysem velmi častým. Ovšem podobně jako u kategorií předcházejících ani anti-definiční charakter není pro konceptuální umění exkluzivní. Zcela novou oblastí, která přináší revoluci v umění je recentní vývoj ve směru AI, jak ukazuje platforma Midjourney.<sup>29</sup> Umění, které ze svého procesu vyčleňuje lidský faktor, je pro oblast teorie umění a estetiky zásadní výzvou. Zde se však omezíme na pouhé konstatování, že AI umění získalo svou podivuhodnou schopností vytvářet díla mimořádné přesvědčivosti, neodlišitelné od umění „lidských umělců“ v této kategorii své pevné místo, protože popírá základní kategorie umění bezprecedentním způsobem. Pojem anti-definice jako rys umění, popírající základní charakteristiky umění, tak rozhodně není a nebude pro konceptuální umění jedinečný, v synergii s ostatními charakteristikami, které Goldie a Schellekens uvádí, však nesporně mezi typické rysy konceptuálního umění patří.

### 1.1.3. Odmítnutí specifčnosti média

Další charakteristikou konceptuálního umění dle Goldieho a Schellekens je odmítnutí tradiční specifčnosti média, který označují pojmem *against medium*, neboli proti médiu.<sup>30</sup>

Historicky bylo zvykem zachovávat rozčlenění vizuálního umění do kategorií architektury, malířství, sochařství a užitého umění. Lze říci, že v umění postmodernismu, ve kterém dochází

---

<sup>27</sup> Více o Duchampově Fontáně pozn. č. 35, pro více o Turkově nápisové tabulce viz pozn. č. 24.

<sup>28</sup> HOWARTH, Sophie. Piero Manzoni, Artist's Shit, 1961.

<sup>29</sup> Midjourney je dle své vlastní definice nezávislá výzkumná laboratoř zkoumající nová média myšlení a rozšiřující imaginativní schopnosti lidského druhu. [online] In: Midjourney.com [cit. 2023-04-30]. Dostupné z: <https://www.midjourney.com/home>

<sup>30</sup> GOLDIE, Peter a Elisabeth SCHELLEKENS. *Who's Afraid of Conceptual Art?* s. 21.

ke stírání hranic mezi uměleckými obory a vzniku nejrůznějších zobrazujících technik, je spojení against medium použitelné na čím dál více projevů lidské tvořivosti.

Goldie a Schellekens zmiňují sérii Brilo Box Andyho Warhola, kterým se pokouší ukázat propojení anti-definičního a sebereflektujícího aspektu konceptuálního umění.<sup>31</sup> Andy Warhol byl úspěšným ilustrátorem časopisů a reklam, který se stal předním umělcem pop-artového hnutí 60. let. Jeho umění zahrnuje širokou škálu uměleckých forem, včetně performance, filmu, videoinstalací a psaní. V jeho díle se stírá hranice mezi výtvarným uměním a mainstreamovou estetikou.

Warhol byl silně ovlivněn myšlenkami a přístupem Marcela Duchampa k umění. Warhol se stejně jako Duchamp snažil zpochybnit tradiční představy o tom, co může být umění a jak může být vytvářeno. Zajímal se zejména o masově vyráběné spotřební zboží a populární kulturu, kterou začleňoval do svých uměleckých děl. Například Warholovu slavnou sérii plechovek od Campbellovy polévky lze považovat za přímého následovníka Duchampových readymades, protože oba umělci vzali obyčejné předměty a povýšili je na umění.<sup>32</sup> Z hlediska konceptuálního umění s sebou toto Warholovo dílo přináší jak ontologickou výzvu, která spočívá v pochopení toho, co odlišuje krabice Brillo jako umění od původních krabic Brillo, které uměním nejsou, tak epistemologickou otázku, která se týká toho, jak můžeme mezi těmito dvěma díly rozlišovat navzdory jejich vizuální podobnosti.

Této problematice se věnoval již Arthur Danto, jehož dílo *Proměna všednosti* Goldie a Schellekens rovněž zmiňují. Arthur C. Danto tvrdil, že současný stav ve světě umění, kdy umělecká díla dosáhla úrovně podobnosti s běžnými předměty, která znemožnila jejich rozlišování, zdůrazňuje nutnost formulovat novou teorii umění. Toto úsilí vyžaduje pečlivé zvážení faktorů, které platná teorie umění může a nemůže zahrnovat. Danto se prostřednictvím tohoto procesu snažil objasnit vzájemné působení mezi filozofií a uměním, jakož i propojení mezi uměním, společenskými institucemi a dějinami umění.<sup>33</sup>

Danto hrál významnou roli při formování současných diskusí o povaze umění a jeho vztahu ke smyslu. Jedním z Dantových nejnvlivnějších příspěvků byla jeho teorie "světa umění", kterou

---

<sup>31</sup> HONNEF, Klaus: *Andy Warhol: 1928-1987: Commerce into Art*. Köln: Taschen, 2000. 95 s. ISBN 3-8228-6321-1.

<sup>32</sup> GOPNIK, Blake: Art Without Artworks. Andy Warhol's conceptual creations aimed to redefine what an artist does [online]. In: *The Wall Street Journal*. April 24, 2020 10:37 am ET. [cit. 2023-04-20]. Dostupné z: <https://www.wsj.com/articles/art-without-artworks-11587739038>.

<sup>33</sup> DANTO, Arthur. *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981.

rozvinul v eseji *Svět umění* z roku 1964.<sup>34</sup> Podle Danta není umění definováno pouze svými fyzickými vlastnostmi, ale také kontextem, v němž je prezentováno a interpretováno. Tento kontext zahrnuje nejen fyzický prostor, v němž je umělecké dílo vystaveno, ale také sociální, historické a kulturní faktory, které ovlivňují jeho význam. Danto zastával názor, že jakkoli nastává dramatický rozchod s tradicí, tak je srozumitelný vždy jen z perspektivy té tradice, vůči níž se dílo vymezuje.

Od procesu odmítnutí specifčnosti média je jenom krůček k dalšímu kritériu, kterým je dematerializace média. Konceptuální umění může docela postrádat umělecký prostředek nebo médium, což je jeden z nejproblematictějších aspektů, které z výkladu konceptuálního umění činí obzvláště komplikovaný problém. Tím se Goldie a Schellekens dostávají k základním problémům interpretace a definice konceptuálního umění – jak poznat, jestli je něco uměním nebo není (otázka epistemologická) a, zjednodušeně řečeno, kde dílo konceptuálního umění „začíná a končí“ (otázka ontologická), což je otázka, která již cele náleží do další podkapitoly o dematerializaci.<sup>35</sup>

#### 1.1.4. Dematerializace

Dalším z pěti kritérií Goldieho a Schellekens, které rozvíjí výše uvedené charakteristiky, je tzv. „dematerializace“.<sup>36</sup> Tradiční umělecká díla oceňujeme prostřednictvím fyzického média, které je pro tento proces ocenění zásadní. V konceptuálním umění však i tam, kde jsou přítomny fyzické objekty nebo performance, na hmatatelné, materiální přítomnosti díla v zásadě nezáleží. Dematerializace může mít v konceptuálním umění mnoho podob. Umělecké dílo se například může skládat ze souboru instrukcí, které má divák provést. Případně může být umělecké dílo událostí, která se odehrává v reálném čase a po skončení zmizí. To se týká obzvláště happeningů, nebo performance. Často může dojít k dokumentaci díla za pomoci audiovizuální techniky, výsledné fotografie nebo záznam ovšem nejsou považovány za dílo samotné. Mezi další formy dematerializace může patřit použití jazyka nebo textu k předání významu namísto tradičních vizuálních prvků. Dematerializace tak lze označit za další krok v logickém postupu

---

<sup>34</sup> DANTO, Arthur C. The Artworld. In: *The Journal of Philosophy*, vol. 61, č. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting [online]. (Oct. 15, 1964), s. 571–584. [cit. 2023-03-18]. Dostupné z: <http://links.jstor.org/sici?sici=0022-362X%2819641015%2961%3A19%3C571%3ATA%3E2.0.CO%3B2-6>.

<sup>35</sup> Např. CRAY, Wesley D. Conceptual Art, Ideas, and Ontology. 2014, s. 235–245. CURRIE, Gregory. The ontology of conceptual art. In: Peter Goldie & Elisabeth Schellekens (eds.), *Philosophy and Conceptual Art*. Oxford University Press. 2009, s. 33-50

<sup>36</sup> GOLDIE, Peter a Elisabeth SCHELLEKENS. *Who's Afraid of Conceptual Art?* s. 21.



od kategorie „against medium“, právě proto, že pracuje se skutečností, že mnoho konceptuálních děl může proběhnout v čase a zase skončit.

Teoretička Lucy Lippard se zabývá pojmem "dematerializace" uměleckého objektu ve své práci *Šest let. Dematerializace uměleckého objektu mezi lety 1966 až 1972*. Jak Lippard uvádí, umění nemusí být hmotným objektem, který existuje v čase a prostoru, aby jej bylo možno považovat za umění.<sup>37</sup>

George Maciunas, přední představitel hnutí Fluxus, prosazoval legitimizaci času a prostoru jako „materiálů“ pro uměleckou činnost a tvrdil, že jsou stejně platné jako tradiční umělecká média, jako je barva a kov.<sup>38</sup> Odklon od estetické funkce umění směrem ke konceptuálnímu pojetí, které předpokládá „intelektuální zapojení“ příjemce, diváka nebo posluchače, demonstroval další člen skupiny Fluxus, hudební skladatel a konceptuální umělec John Cage, který se proslavil skladbou "4'33" (1952), která se skládala ze čtyř minut a 33 sekund ticha. Toto dílo zpochybnilo tradiční představu o tom, co je hudba, a zdůraznilo význam vnímání a prožitku posluchačů.<sup>39</sup>

Koncept dematerializace, jak Goldie a Schellekens uvádí, zkoumá například Vito Acconci. Ve svém díle *Sledování* vytvořil právě takové dematerializované dílo. V popisu k dílu uvedl: "Aktivita, 23 dní, různá doba trvání. Náhodný výběr osoby na ulici, na libovolném místě, každý den. Sledovat ho, kamkoli jde, ať cestuje jakkoli dlouho nebo daleko. (Aktivita končí, když vstoupí na soukromé místo - do svého domu, kanceláře atd.)"<sup>40</sup>

*Sledování*, v němž absentuje jako umělecký prvek jakékoliv fyzické médium, patří mezi celou plejádu konceptuálních děl, která se začala vyskytovat od šedesátých let dále napříč uměleckými obory. K události, která je zobrazena v díle *Sledování*, došlo v roce 1969, a proto již v původní podobě neexistuje. Jediným prostředkem, jak se k němu dostat, je dokumentace sestávající z několika nedostatečně zachycených fotografií, což vyvolává otázky ohledně naší schopnosti takové umění ocenit. Tyto snímky byly zinscenovány až po události, což situaci dále komplikuje.<sup>41</sup>

---

<sup>37</sup> LIPPARD, Lucy R.: *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, s. 34.

<sup>38</sup> BAUMGARDER, Julie: How the 60's most iconic artists made art contemporary. [online]

<sup>39</sup> CAGE, John. *4:33, Four Thirty Three, Four Minutes Thirty Three Seconds*. In: johncage.org [online]. © 1998–2023 [cit. 2023-04-04]. Dostupné z: [https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work\\_ID=17](https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=17)

<sup>40</sup> ACCONCI, Vito. *Following Piece* (1969). Ve sbírce The Museum of Modern Art, online záznam díla dostupný z: <https://www.moma.org/collection/works/146947>

<sup>41</sup> GOLDIE, Peter a Elisabeth SCHELLEKENS. *Who's Afraid of Conceptual Art?* s. 22-23

Zatímco k tradičním uměleckým dílům se lze snadno dostat a ocenit je návštěvou galerie nebo veřejného prostoru, kde jsou vystavena, u *Sledování* výstava chybí a není zde žádné fyzické umělecké dílo, které by bylo možné si prohlédnout. V tradičním uměleckém díle je médium na které se zaměřujeme zcela zásadním pro jeho ocenění. A proto pro ocenění tradičního vizuálního uměleckého díla jako uměleckého díla je musíme přímo vidět a nestačí tedy, aby nám jej někdo popsal či nakreslil náčrtek. Zatímco tento nedostatek fyzické přítomnosti podtrhuje podstatu konceptuálního umění, které klade důraz na dematerializaci. Ačkoli ne všechna díla konceptuálního umění zcela postrádají fyzickou přítomnost, zůstává tento rys významnou charakteristikou tohoto žánru. V oblasti konceptuálního umění, i když se jedná o fyzické objekty nebo performance, nemá umělcova dovednost takový význam jako v jiných uměleckých formách. V případě *Sledování* není kvalita fotografií nebo samotné performance rozhodujícím faktorem pro naše hodnocení uměleckého díla.<sup>42</sup> Dematerializace nás dostává blíže k jádru konceptuálního umění. A to i přesto, že ne všechna díla konceptuálního umění zcela postrádají fyzickou "přítomnost".

### **1.1.5. Anti-estetická povaha konceptuálního umění**

Důraz na konceptualizaci a intelektuální angažovanost spíše než na vizuální atraktivitu vede k tomu, že konceptuální umění je často označováno za neestetické nebo anti-estetické. Autoři si v části nazvané *Proti estetice* kladou řadu otázek, kterými se pokouší čtenáře směřovat k myšlence, zda ideje mají, nebo mohou mít estetickou hodnotu. Začínají ovšem rozbořem otázky, co očekáváme od našich zkušeností s uměním, zda odmítnutí estetického v konceptuálním umění (jsou to nakonec sami umělci, kteří se od tradičně chápaného estetického pokoušejí oprostit) vysvětluje naše nepříznivé reakce na něj jako na umění.

Tradiční pojetí estetického vjemu jako zahrnujícího percepční setkání se snímatelnými estetickými vlastnostmi fyzického objektu je v kontextu konceptuálního umění problematické. Neestetický (non-aesthetic) aspekt konceptuálního umění (zde je potřeba vymezit tento pojem nikoliv v jeho běžném významu jako cosi „nehezkeho“, jako spíše vystihující absenci estetických parametrů) vychází ze skutečnosti, že dílo často postrádá tradiční prvky, kterými se vyznačuje umělecké dílo. Konceptuální umění je často vytvářeno s využitím široké škály médií, včetně textu, zvuku, performance a instalace, které se zásadně vzdalují od běžných druhů

---

<sup>42</sup> GOLDIE, Peter a Elisabeth SCHELLEKENS. *Who's Afraid of Conceptual Art?* s. 22-23

tradičního umění, které lze obdivovat v muzeích, často dokonce i zcela postrádá materiální přítomnost.<sup>43</sup>

Autoři tento bod ilustrují na Duchampových ready made, jako je pisoár nebo lopata na sněh. Sám Duchamp odmítal tradiční pojetí estetického, neboť své readymades vybíral na základě vizuální lhostejnosti a naprosté absence dobrého a špatného vkusu.<sup>44</sup> Jedná se tedy nejen o vlastnost, která je patrná, ale často také konceptuálními umělci deklarovaná.

Estetičnost je tak umělci vnímána jako kategorie, proti které se vymezují, protože pro něj představuje jeden z typických atributů tradičního umění. Konceptuální umění jako antiteze tradičního umění tak využívá anti-estetismus a non-estetismus jako nástroje kritiky zavedených institucionálních a hodnotových parametrů umění.

Goldie a Schellekens se nespokojili s vyjádřením konceptuálních umělců a definují tři různé přístupy k tvrzení konceptuálních umělců, že jejich díla odmítají estetično. První přístup, označovaný zde spojením *proti estetice*, se ztotožňuje s jejich tvrzením a postuluje, že odmítání estetična konceptuálním uměním je potřeba brát jako prostý fakt a tím diskuze končí. Druhý přístup, označený jako *estetický tradicionalismus*, se rovněž shoduje s pojetím odmítání estetična v konceptuálním umění, ale navíc vznáší pochybnosti o legitimitě konceptuálního umění jako formy umění a zpochybňuje jeho uměleckou hodnotu.<sup>45</sup> Třetí přístup, *estetický idealismus*, přezkoumává možnost odhalení estetické hodnoty u konceptuálních uměleckých děl. Navzdory opačným tvrzením konceptuálního umění zastánci tohoto přístupu tvrdí, že estetickou hodnotu lze konceptuálnímu umění skutečně přisoudit. Dále se metodě estetického idealismu, jak ho Goldie a Schellekens definují, budeme věnovat v druhé části práce.<sup>46</sup>

### **1.1.6. Intelektuální povaha konceptuálního umění**

V závěru první kapitoly Goldie a Schellekens konečně dospívají k mimořádné provázanosti konceptuálního umění se slovem. V tradičním umění se slova používají především v názvech, které identifikují předmět díla, zatímco dílo samotné je vždy vizuálně ztvárněno. Naproti tomu

---

<sup>43</sup> GOLDIE, Peter a Elisabeth SCHELLEKENS. *Who's Afraid of Conceptual Art?* s. 9-10

<sup>44</sup> DUCHAMP, Marcel: "Apropos of 'Readymades,'" přednáška M. Duchampa jako člena panelu na sympoziu "Art of Assemblage" v Museum of Modern Art, New York, 19. října 1961.

<sup>45</sup> GOLDIE, Peter a Elisabeth SCHELLEKENS. *Who's Afraid of Conceptual Art?* s. 22-23

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 24.

konceptuální umění často začleňuje jazyk přímo do díla, jako například v díle Josepha Kosutha *Art as Idea as Idea*, které obsahuje fotostat slovníkové definice slova "voda".<sup>47</sup>

Totéž platí pro dílo Rosemarie Trockel *Cogito Ergo Sum*, které je parafrází na Descarta "Myslím, tedy jsem".<sup>48</sup> V *Cogito Ergo Sum* Trockel tak právě za použití pletacího stroje k výrobě slov vytváří filozofický vtíp. Dílo je vyrobeno z vlny a slova jsou vpletená do látky. Ještě zajímavější je, že slova jsou pletená strojově. Skutečnost, že pletací stroj vyrobí větu "cogito", nedokazuje, že stroj může myslet nebo dojít k závěru, že existuje. Je to podobné, jako kdybychom naprogramovali počítač tak, aby při každém zapnutí zobrazil větu "cogito ergo sum", což by samozřejmě nedokazoval, že stroj je schopen myslet.<sup>49</sup>

Tento příklad demonstuje závislost konceptuálního umění na znalostech informací pro jeho ocenění. Pasáž upozorňuje na to, že znalost o pozadí konceptuálního umění (*background discourse*) je pro diváky ke správnému ocenění díla potřebná. Často však nejsou potřebné znalosti o díle přímo dostupné z uměleckého díla nebo jeho názvu. Například skutečnost, že dílo Rosemarie Trockel bylo strojově pleteno, není z díla samotného zřejmá. Stejně jako je ke správnému ocenění zapotřebí znalosti Descartovy filozofie. Bez té bychom narážce vůbec nebyli schopni porozumět. Tato závislost na znalostech na pozadí se označuje jako závislost na diskurzu.

Konceptuální umění má navíc často filozofické ambice, což může být náročné i pro diváky, kteří nemusí mít potřebné filozofické zázemí, aby dílo plně docenili, princip, který můžeme uvést jako jeden z možných důvodů nepříznivého přijímání konceptuálního umění. Tato potřeba doplňujících informací je dalším z faktorů, kterým se konceptuální umění liší od umění tradičního. Pro požitek z umění klasicismu nebo i impresionismu nemusí být divák vybaven dalšími informacemi. Jeho smyslový prožitek vychází z estetické hodnoty, popřípadě z emocí, které dílo vyvolává. Zároveň ocenění hodnoty impresionistického díla jakožto uměleckého díla vychází zásadně ze smyslové zkušenosti. Znalosti informací, které si divák musel opatřit před setkáním s dílem, je vždycky až druhotná.

Goldie a Schellekens uvádí, že intelektuální povaha konceptuálního umění omezuje jeho uměleckou hodnotu a brání mu dosáhnout stejného uznání jako tradiční mistrovská díla v malířství a sochařství, která mají výrazný afektivní a humanistický rozměr. Kromě toho se má

---

<sup>47</sup> KOSUTH, Joseph: Art after Philosophy. In: *Studio International*, 1969.

<sup>48</sup> Rosemarie Trockel (\*1952)

<sup>49</sup> GOLDIE, Peter a Elisabeth SCHELLEKENS. *Who's Afraid of Conceptual Art?* s. 29.

za to, že konceptuální umění není dostatečně vybaveno k tomu, aby oslovovalo společné estetické reakce a potěšení, které nabízejí tradiční umělecké formy.<sup>50</sup>

Samotným závěrem první kapitoly Goldie a Schellekens konečně rozkrývají svůj úmysl další část své práce věnovat teoretickému podepření pojmu *Idea idea*. V konvenčních uměleckých formách, jako je malba, se umělcova vize a výpověď vyjadřuje prostřednictvím fyzických médií, jako jsou oleje na plátně. V konceptuálním umění je však vyjadřovacím prostředkem samotná myšlenka.

## 1.2. Pojem *Idea idea*

Jelikož pojem *Idea idea* je integrální pro práci Goldie a Schellekens a otevírá téma, které pak dále rezonovalo v teoretických statích po roce 2010, a poněvadž v druhé polovině této práce se pokoušíme s postuláty Goldieho a Schellekens polemizovat, v této kapitole se pokusíme představit tento pojem podrobněji, přestože autoři v mnoha ohledech ponechávají na čtenáři, aby si mnohé sám domyslel. Za účelem relevantní kritiky pojmu, který považujeme za příliš vágní a opomínající některé stěžejní problémy podrobíme podrobnějšímu zkoumání jak samotný pojem *Idea idea*, tak na něj bezprostředně navázaná slovní spojení „vtělený myšlenkový experiment“ a „estetické zkušenostní vlastnosti“, kterými se Goldie a Schellekens pokusili podložit svou esteticko-filozofickou teorií konceptuálního umění.

### 1.2.1. Definice pojmu *Idea idea*

Jak po obšírném úvodu Goldie a Schellekens uvádí, jádrem konceptuálního umění je *Idea idea*, pojem, ke kterému dospívají po analýze již dříve uvedených charakteristik konceptuálního umění. Jak uvádí: „Domníváme se však, že jádrem konceptuálního umění je to, a k němuž mnohé z těchto charakteristik směřují, co budeme nazývat *Idea idea*. V tradičním umění, jako je malířství, je médiem pro vyjádření umělcovy vize – jeho umělecké představy - fyzické médium: olej na plátně, které byly zpracovány specifickým způsobem. V konceptuálním umění neexistuje žádné fyzické médium: médiem je myšlenka.“<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> STRAYER, Jeffrey. Review: Peter Goldie and Elisabeth Schellekens Who's Afraid of Conceptual Art? [online] In: *Philosophy in Review* (6): 400–403. [cit. 2023-04-25]. Dostupné z: <https://philpapers.org/rec/STRPGA>.

<sup>51</sup> GOLDIE, Peter a Elisabeth SCHELLEKENS. *Who's Afraid of Conceptual Art?* s. 3. Anglické znění pro srovnání: „But we think that what is at the heart of conceptual art, and what many of these characteristics point towards, is what we will call the *idea idea*. In traditional art such as painting, the medium for expressing the artist's vision – his or her artistic statement – is the physical medium: the oils on the canvas which have been worked in a special way. In conceptual art, there is no physical medium: the medium is the idea.“

Prostředky jsou pro Goldieho a Schellekens právě jen to: pouhé prostředky, jimiž přicházíme k cíli ocenění díla. Ačkoli u některých uměleckých forem – třeba malířství nebo sochařství - by mohlo být přirozené brát médium a prostředky za jedno a totéž, v jiných případech je třeba je od sebe oddělit. Podle *Idea idea*, v případě děl, jako je Duchampova Fontána, je médium myšlenka, zatímco pisoár je prostředek. Pouhým prostředkem, jímž se zabýváme, abychom jeho myšlenku mohli ocenit.<sup>52</sup>

Jak uvádí Dodd, pokud jde o díla, jako je Duchampova Fontána nebo Dub od Michaela Craiga-Martina, zdá se, že na přesném detailu jejich fyzického vzezření vůbec nezáleží. Fontána a Dub jsou esteticky nevýznamné.<sup>53</sup> V jednom případě jde o pisoár s nápisem "R. Mutt 1917", zatímco druhý je sklenice vody na koupelnové polici. Proto pokud usilujeme o ocenění takových děl, náš zájem se netýká detailů vzhledu díla. Na tom, jak umělecké dílo vypadá záleží jen do té míry, do které pomáhá nasměrovat zájem diváka na umělcův úmysl. Poučné jsou zde poznámky dvou konceptuálních umělců, které Goldie a Schellekens citují.<sup>54</sup> Jak vysvětluje Duchamp, cílem děl, jako je Fontána, je odvést nás od detailů jejich smyslového vzhledu a, Duchampovými vlastními slovy, "přenést divákovu mysl do jiných, verbálnějších oblastí."<sup>55</sup> Ve stejném duchu se slavně vyjadřuje Sol LeWitt. Podává návod k tomu, jak má být konceptuální umění oceňováno – zde se nabízí LeWittovo tvrzení, že "konceptuální umění je dobré jen tehdy, když je dobrá idea".<sup>56</sup>

V konceptuálním umění je tedy myšlenka nebo koncept nejdůležitějším aspektem díla. Používá-li umělec konceptuální formu umění, znamená to, že veškeré plánování a rozhodnutí jsou učiněna předem a provedení je nepodstatnou záležitostí.<sup>57</sup> Chápáno v tomto smyslu, stává se ocenění díla konceptuálního umění záležitostí ocenění jeho „intelektuální metaforičnosti“. Jde o to pochopit, jak nás chce umělec o něčem přesvědčit, ať už jde o povahu umění (v případě Fontány), nebo o myšlenku, že umělci při tvorbě uměleckých děl přinášejí transsubstanciaci (v

---

<sup>52</sup> CRAY, Wesley D. *Conceptual Art, Ideas, and Ontology*, s. 235–45.

<sup>53</sup> CRAIG-MARTIN, Michael. *An Oak Tree*. 1973. [online]. In: *Art and Artists*. Tate Gallery. [cit. 2023-04-06]. Dostupné z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/craig-martin-an-oak-tree-l02262>

<sup>54</sup> DODD, Julian. *The ontology of conceptual art: Against the idea idea*. In J. Dodd (Ed.), *Art Mind, and Narrative: Themes from the Work of Peter Goldie* [online], s. 241-260. Oxford University Press. [cit. 2023-25-04]. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198769736.001.0001>

<sup>55</sup> GOLDIE, Peter a Elisabeth SCHELLEKENS. *Who's Afraid of Conceptual Art?* s. 26.

DUCHAMP, Marcel. "Apropos of 'Readymades,'" přednáška M. Duchampa jako člena panelu na sympoziu "Art of Assemblage" v Museum of Modern Art, New York, 19. října 1961.

<sup>56</sup> SOL, LeWitt. *Paragraphs on Conceptual Art*, s. 79–84.

<sup>57</sup> *Ibidem*, 79.

případě Dubu). Protože je tomu tak, na smyslové podobě díla záleží jen do té míry, do jaké úspěšně ztělesňuje umělcovu koncepci; a proto je z tohoto důvodu nepodstatné, jak přesně bylo dílo provedeno, jen pokud jeho provedení zprostředkovává koncepci umělce.<sup>58</sup>

Stojíme tedy tváří v tvář pojmu, který slibuje elegantně zaštitit všechna ta velmi nesourodá díla počínaje Duchampovou *Fontánou* přes *Sledování* od Acconciho až po Cageovu skladbu *4'33 Minutes*.<sup>59</sup> *Idea idea* má své zjevné přednosti. Dává smysl pro konceptuální umění charakteristickou "dematerializaci objektu" i pro zdánlivě radikální rozdíl mezi konceptuálním a tradičním uměním. Navíc tak činí způsobem, který se zdá být pozoruhodně jednoduchým ontologickým rámcem: přístup ke konceptuálním uměleckým dílům podle této definice nevyžaduje žádný ohled nad rámec závazku k myšlenkám. Narážíme tu ovšem na několik problémů. Jednak není pojem idea v textu Goldie a Schellekensové dostatečně definován, pojem myšlenka je tu příliš široký. *Idea idea* by tak zdánlivě měla být přijata, protože pomáhá dát smysl konceptuálnímu umění a jeho ocenění. Zároveň bylo by podstatou konceptuálního umění ztotožnění média s myšlenkou, pak je na místě položit si otázku proč bychom o takových dílech měli mluvit jako o dílech uměleckých, a ne například jako například o dílech filozofických. Proto lze argumentovat, že pojem, který zde Goldie a Schellekens směle a ambiciózně představili, není doveden do důsledků a podroben tak zevrubné analýze, aby ukázal svou platnost a univerzálnost. To, co Goldie a Schellekens úmyslně, či neúmyslně přešli, si zasluhuje vlastní analýzu. Jak se pokusíme vyložit v druhé části bakalářské práce, teorie Goldieho a Schellekens má mnoho slabých míst, které nás vedou k tomu ji odmítnout a hledat jiné cesty k pochopení esteticko-filozofického rámce konceptuálního umění.

#### 1.2.1.1. Estetický idealismus

Jak bylo uvedeno, Goldie a Schellekens zastávají názor, že materiální ztvárnění je pro uměleckou hodnotu konceptuálního umění irelevantní. Je-li nyní idea dílem, ocenit dílo znamená ocenit ideu, kterou zprostředkovává. Ústřední otázkou se pak stává, jak lze ideje ocenit. Goldie a Schellekens využívají výzvy, kterou konceptuální umění představuje pro tradiční pojetí umění, k prosazení "estetického idealismu", jehož cílem je znovu uchopit

---

<sup>58</sup> HOPKINS, Robert. Speaking through silence: conceptual art and conversational implicature. In: GOLDIE Peter a Elisabeth SCHELLEKENS (eds.) *Philosophy and Conceptual Art*. Oxford: Oxford University Press 2007, s. 92–116. ISBN 978–0–19–928555–6.

<sup>59</sup> *4'33"* [online]. [cit. 2023-12-29]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/topic/433-by-Cage>.

konceptuální umění pro estetickou teorii.<sup>60</sup> Nástrojem tohoto uchopení se stávají *estetické zkušenostní vlastnosti* (experiential properties).

Estetický idealismus otevírá možnost, a to zpochybněním toho, zda konceptuální umění skutečně uspělo ve svém odmítnutí estetického. Konceptuální umění často nedisponuje tradičními estetickými vlastnostmi. Tradiční estetické vlastnosti jsou takové, které jsou vnímatelné. Pokud by divák konceptuální umění hodnotil skrze tradiční estetické vlastnosti, pak by docházelo k hodnocení špatným způsobem. „Říkáme "špatným způsobem", protože, jak jsme již viděli, to, co je pro nás v konceptuálním umění vnímatelně přítomno, není uměleckým prostředkem a není součástí toho, na co by se měl člověk při oceňování zaměřit; skutečná hodnota konceptuálního umění spočívá jinde.“<sup>61</sup> Hlavní strategií estetického idealismu je návrat k „ideji ideji“ a rozvinutí myšlenky, že ideje mohou mít estetické vlastnosti. Goldie a Shellekens píší:

Myšlenka, která je hnacím motorem estetického idealismu, zní asi takto: je-li konceptuální umělecké dílo dematerializováno a uměleckým médiem je idea sama, pak je konceptuální umění skutečně a absolutně anti-estetické pouze tehdy, pokud v něm není prostor pro to, aby ideje měly estetickou hodnotu. Mohou mít tedy ideje estetické vlastnosti?<sup>62</sup>

Goldie a Shellekens rozlišují mezi dvěma typy vlastností. Rozdělují je na vnímatelné vlastnosti a na zkušenostní vlastnosti. Vnímatelné vlastnosti předmětů nebo jevů jsou takové, které lze přímo vnímat smysly, jako je zrak, sluch, hmat atd. Například červenou barvu lze vidět, je to vnímatelná vlastnost. Zkušenostní vlastnosti předmětů nebo jevů, jsou takové, které jsou zakoušeny, ale ne nutně přímým smyslovým vnímáním. Zkušenostní vlastnosti zahrnují abstraktnější vlastnosti, které jsou chápány nebo pociťovány prostřednictvím zkušenosti. Text zdůrazňuje, že zkušenostní vlastnosti zahrnují širší kategorii než vlastnosti vnímatelné. Například červenost je jak vnímatelná (můžete ji vidět), tak zkušenostní (když ji vidíte, zažíváte červenost). Některé vlastnosti jsou však pouze zkušenostní a nejsou vnímatelné. Jako příklad uvádí "vtipnost", kterou nelze přímo vidět ani slyšet, ale je vlastností zkušenostní. Důvtip je příkladem zkušenostní vlastnosti, která není přímo vnímatelná. Vtipnost nemůžeme "vidět" stejně jako červenou barvu. Abychom mohli vtipnost zažít, musíme často něco vnímat, například číst slova na stránce nebo slyšet mluvená slova. Text však poukazuje na to, že tato

---

<sup>60</sup> O problematice nepercepčního umění například: SHELLEY, James. The Problem of Non-Perceptual Art, In: *British Journal of Aesthetics* 43 (2003). s. 363–378.

<sup>61</sup> GOLDIE, Peter a Elisabeth SCHELLEKENS. *Who's Afraid of Conceptual Art?*, s. 100

<sup>62</sup> *Ibidem*, s. 101



slova nebo gesta sama o sobě vtipná nejsou. Jsou naopak prostředkem ke sdělení vtipnosti. Toto rozlišení je důležité pro pochopení nejen umění, ale i obecných zkušeností. V umění, zejména v konceptuálním umění, se nemusíme soustředit na vnímatelné vlastnosti (jako jsou barvy nebo tvary na obraze), ale na zkušenostní vlastnosti (myšlenky, emoce nebo pojmy, které umění vyvolává). Objevuje se myšlenka, že estetické vlastnosti idejí mohou být podobné vlastnostem vtipnosti, které jsou zkušenostní, ale nejsou vnímatelné. To znamená, že zažíváme jejich účinky nebo vnímáme jejich přítomnost, aniž bychom je fyzicky vnímali zrakem, zvukem nebo hmatem.

Estetický idealismus podporuje odmítnutí jakýchkoli fyzických prvků (ať už v podobě objektů nebo performancí) jako součástí uměleckého média. Vyvolává však otázku, zda tyto principy nutně vylučují přítomnost estetických kvalit. Zjednodušeně řečeno, cílem estetického idealismu je vytvořit prostor pro estetické zhodnocení, i když ne v tradičním smyslu, který konceptuální umělci běžně odmítají.<sup>63</sup>

## 2. Polemika s textem Goldie a Shellekens skrze text Petera Lamarquea *O vnímání konceptuálního umění*

V nadcházející kapitole se skrze text *O vnímání konceptuálního umění*<sup>64</sup> od Petera Lamarquea pokusíme analyzovat stať Goldieho a Schellekens a nalézt limity jejich teorie, včetně diskutovaného pojmu *Idea idea*, kterým se pokusili vytvořit dostatečně obecný pojem, aby zahrnul veškeré konceptuální umění. Je třeba se podívat na to zda pojem *Idea idea* obстоjí jako skutečná podstata konceptuálního umění. Pokusíme se ukázat, že úplné vyloučení vnímatelných vlastností z konceptuálních děl, jak provádí Goldie a Shellekens, není zcela žádoucí.

Lamarqueův text je součástí antologie *Filosofie a konceptuální umění* a zabývá se problematikou (ne)parafrázovatelnosti. Lamarque svůj text otevírá příkladem, kdy nám představuje dílo, které spadá do kategorie děl konceptuálního umění. Podobně jako Goldie a Shellekens zde poukazuje na provázanost konceptuálního umění a jazyka. Hlavním médiem popisovaného díla je právě jazyk. Dílo se skládá z muže nesoucího dvě desky, na nichž je velkým písmem Times Roman napsáno: „Toto samo o sobě není „Umění“, ale způsob, jak jej vytvořit.“ Hlavním zájmem Lamarqueova bádání je, co je myšleno oním „Toto“. Mohli bychom předpokládat, že „Toto“

---

<sup>63</sup> GOLDIE, Peter a Elisabeth SCHELLEKENS. *Who's Afraid of Conceptual Art?*, s. 26.

<sup>64</sup> LAMARQUE, Peter. On Perceiving Conceptual Art. In: GOLDIE, Peter. *Philosophy & Conceptual Art*. Oxford University Press, 2007, s. 3-18

odkazuje na samotné dílo, ale co je v tomto případě oním dílem? Je dílem věta? Nebo věta, desky i muž který je drží? A pokud by někdo dílo reprodukoval na svou vlastní desku vytvořil by tak stejné dílo? Lamarque si bude pokládat otázky, zda je druh konceptuálního umění, jaký byl právě ilustrován, v podstatě vizuálním uměním či jak chápat objekty ze kterých se dílo skládá. Výchozím bodem jeho práce jsou otázky, zda má vůbec smysl předpokládat, že umění by mohlo být současně nepercepční a estetické. Tedy může být něco uměleckým dílem ač není primárně oceňováno na základě svého smyslově vnímatelného povrchu? V následující části si rozebereme, co má konceptuální umění společné a v čem se rozchází s literaturou a filozofií a v čem se Lamarque s Goldie a Schellekens rozchází či naopak shodují.

## 2.1. Analogie s literaturou a poezií

Goldie a Schellekens ve snaze nalézt opěrné body a argument pro svou teorii *Idea idea* užívají mimo jiné analogii konceptuálního umění a literatury, potažmo poezie. Výchozím bodem je jim pojem percepčního požadavku (perceptual requirement). Goldie a Schellekens podotýkají, že estetický prožitek u výtvarného umění si obvykle žádá přímou zkušenost. Bez naplnění percepčního požadavku proto není možno dílo ocenit. Například popisem Da Vinciho Mony Lisy není možno vyjádřit kombinaci vjemů a pocitů, které divák získá pohledem na dílo samotné.

Toto percepční kritérium, jak se pokouší Goldie a Schellekens vyložit, v konceptuálním umění nemusí hrát roli. Demonstrují to na příkladu Duchampovy L.H.O.O.Q.<sup>65</sup> Ta představuje lacinou kopii Mony Lisy s knírem a uvedenými písmeny. Timothy Binkley, kterého Goldie a Schellekens citují, uvedl tento konkrétní příklad, aby dokázal, že v případě takových děl není nutno dílo přímo vidět, abychom mohli ocenit jeho uměleckou hodnotu.<sup>66</sup> Goldie a Schellekens zde otevírají problematiku parafrázovatelnosti literárních děl, kterou se pokouší využít pro konceptuální umění. Tato snaha podepírá konstrukci estetického idealismu, poněvadž pokud je konceptuální dílo parafrázovatelné čistým popisem, jiná než intelektuální hodnota zde nepřichází v úvahu.

Goldie a Schellekens dále ve svém pojednání používají příklad svitku s nápísem, aby vysvětlili rozdíl mezi médiem a pouhými prostředky. Tento svitek lze vnímat buď jako kaligrafické dílo, nebo jako báseň. V prvním případě má význam fyzický svitek, druh použité barvy a technika, kterou byly znaky na svitku vytvořeny, neboť společně tvoří médium kaligrafického díla. Pokud

---

<sup>65</sup> GOLDIE, Peter a Elisabeth SCHELLEKENS. *Who's Afraid of Conceptual Art?*, s. 70

<sup>66</sup> BINKLEY, Timothy. *Piece Contra Aesthetics*, s. 265–277.

je však svitek považován za báseň, jsou tyto prvky odsunuty do pozice pouhých prostředků, které postrádají jakoukoli vlastní estetickou hodnotu. Otázkou tedy je, pojmáme-li zápis jako kaligrafické dílo, oceňujeme jej jako tradiční dílo vizuální a jeho estetická hodnota se odvíjí od jeho smyslově vnímatelných vlastností. Jak je tomu, ale v případě, pojmáme-li toto dílo jako báseň? Tento případ je zmiňován k demonstrování rozdílu mezi formou a obsahem, tj. mezi vnímáním tradičního umění prostřednictvím jeho fyzické prezentace a vnímáním obsahu v konceptuálním umění. Abychom mohli správně hodnotit dílo, musíme ho správně zařadit a zaměřit se na relevantní aspekty. Pokud hodnotíme dílo z hlediska kaligrafie, dbáme na jeho vizuální aspekt, zatímco pokud se jedná o báseň, zaměřujeme se na obsah a význam. Autoři argumentují, že báseň má s konceptuálním dílem společné to, že její podstatou není vizuální prezentace, ale vyjadřovaný koncept. I když literatura může mít charakteristiky tradičního umění, její interpretace jako konceptuálního díla je v následujících pasážích odmítnuta.

Také Lamarque se zabývá analogií mezi konceptuálním uměním a literaturou. Pokládá si otázku, zda může být umělecké dílo nepercepční na kterou vzápětí odpovídá, že ano a poukazuje na literaturu a poezii. Ale dodává, že náš smyslový přístup k dílům prostřednictvím textů nestačí k určení, ke kterým dílům nám texty poskytují přístup. Ač jsou nám literární díla zpřístupněna skrze smysly, tak se nejedná o percepční umění. Naše smysly nám sice zprostředkovávají percepční přístup k textu, ale text není identický jako dílo samotné.<sup>67</sup> Lamarque zdůrazňuje, že text je uspořádaný řetězec typů vět. Ovšem dva takové řetězce mohou být dvě různá díla. Text objasňuje, že zatímco naše smyslová zkušenost je spojena s fyzickým textem (slova v knize, Braillovo písmo nebo mluvené slovo), samotné literární dílo je něco jiného. Nejde o konkrétní slova v jejich fyzické podobě (jako je velikost písma, vzor, který vytvářejí na stránce, nebo to, jak znějí při hlasitém čtení), ale spíše o význam, pojmy a umělecký výraz, který zprostředkovávají. Text tvrdí, že dva identické řetězce vět (tj. naprosto stejná slova ve stejném pořadí) mohou představovat různá literární díla. To může být způsobeno různým výkladem, kontextem nebo záměrem jejich použití. Konstatuje, že pouhý smyslový přístup k textu (prostřednictvím četby, poslechu atd.) nestačí k úplnému určení povahy literárního díla. Dílo samo o sobě je něco abstraktnějšího, co je spíše, než s pouhým smyslovým prožitkem slov spojeno s významem a interpretací. Ani analogii podobnosti role idejí u literárních děl a konceptuálního umění nevnímá jako příliš silnou. Podle Lamarquea se nejslibnější analogie točí kolem pojmu tématu v literárním díle. Jedním z cílů literární interpretace je najít témata, tj.

---

<sup>67</sup> LAMARQUE, Peter. On Perceiving Conceptual Art. In: GOLDIE, Peter. *Philosophy & Conceptual Art*. Oxford University Press, 2007, s. 6

myšlenky nebo koncepce, které mohou být považovány za koherentní a zajímavé pro zdánlivý předmět díla, ať už jde o poetický obraz nebo narativní událost. V konceptuálním umění, kde existuje informující tematická myšlenka a je jen volně, možná metaforicky, spojena s konkrétní zobrazovanou položkou, ať je to performance, posloupnost čísel, nesourodá sbírka předmětů, prázdný rám, rozsvícená a zhasnutá světla, plážová chatka, hromada oblečení nebo, jak je uvedeno výše, provokativní věta.<sup>68</sup>

Lamarque vnímá zásadní rozdíl mezi literaturou a konceptuálním uměním v tom, jakým způsobem vyjadřují své ideje. V literatuře dochází k pevnému propojení všech složek díla, včetně tématu. To znamená, že všechny prvky literárního díla - od jeho jazyka, stylu, struktury až po samotné téma - jsou úzce spojeny a vzájemně se ovlivňují, aby vytvořily komplexní a koherentní celek. Na druhou stranu, v konceptuálních dílech jsou ideje často prezentovány spíše jako informativní a jsou s materiálními objekty spojeny volněji. To znamená, že konceptuální umění často odděluje své nápady od fyzické formy díla, kde materiální aspekty nejsou tak těsně svázány s významem nebo myšlenkou díla.

## **2.2. Hybridní charakter konceptuálního umění**

Lamarque se dostává k zajímavému bodu, kdy tvrdí, že myšlenky jsou prvořadé nebo hlavní, je však v konceptuálním umění potenciálně slabým místem. Myšlenky jsou totiž zajímavé pouze tehdy, když jsou artikulovány nebo zpracovány „kvalitním způsobem“, tedy takovým, kdy fyzická stránka díla umožňuje skrze své provedení dostat se k myšlence.

Literatura a filosofie ukazují dva paradigmatické a radikálně odlišné způsoby, jak lze ideje zpracovat, a to buď sjednocením předmětu kolem literárního tématu, nebo vytvářením teorií, testováním hypotéz a intelektuální analýzou. Konceptuální umění někdy aspiruje jak na literární, tak na filosofický přístup, ale příliš často, protože má prostředky pouze k naznačování, nikoliv k rozvíjení myšlenek, nedosahuje ani jednoho, ani druhého.<sup>69</sup>

Ovšem podle Lamarquea je chybou pokoušet se konceptuální umění stavět na stejnou rovinu jako literaturu a filozofii, protože má své jedinečné atributy. Mezi tyto jedinečné atributy se řadí například to, že díla konceptuálního umění jsou z části tvořené i percepčně vnímatelnými kvalitami. Ideje jsou u konceptuálního umění spíše informativní, kdy myšlenky spíše naznačuje

---

<sup>68</sup> LAMARQUE, Peter. On Perceiving Conceptual Art. In: GOLDIE, Peter. *Philosophy & Conceptual Art*. Oxford University Press, 2007, s. 7

<sup>69</sup> Ibidem, s. 8

a nerozvádí je, tak jak je tomu u filozofie či literatury. Přesto Lamarque píše, že literatura je nepercepční umění otevřené estetickému popisu.

Lamarque zdůrazňuje fakt, že mnoho konceptuálního umění se rozhodně staví do pozice proti myšlence, že umělecké dílo musí disponovat estetickými kvalitami (estetické kvality zde Lamarque vnímá pouze jako pozitivní estetické kvality, jako krásu, příjemnost, harmonii). Konceptuální díla se tedy vyžívají v tom, že nedisponují kladnými estetickými kvalitami. Bouří se proti představě, že umění musí být příjemné, snadno se na něj dívá či, že musí být krásné, uspořádané a jednotné. A kritici předpokládají, že umění je nutně estetické, umělci pak, že estetické je nutně percepční. Tento předpoklad je, ale mylný, jak jsme si ukázali v případě literatury. Literatura je uměním nepercepčním, které je ovšem přístupné estetickému popisu. Literární dílo je bráno jako celek. Estetické hodnocení literatury musí brát v úvahu soulad prostředků s cíli. Z toho vyplývá, že není smysluplné, aby konceptuální umělci estetický aspekt zcela odmítali jednoduše kvůli tomu, že upřednostňují myšlenky před smyslovým vnímáním. Lamarque také zdůrazňuje, že je rozdíl mezi neestetickým a anti-estetickým. Zatímco neestetické znamená absenci estetických kvalit, tak anti-estetické naznačuje přítomnost negativních estetických kvalit. Pak je v zásadě těžko pochopitelné, jak může být jakékoli dílo skutečně neestetické, i když používá negativní estetické vlastnosti.<sup>70</sup> Tímto naznačuje, že ač se může konceptuální umění proti estetice stavět není většinou skutečně neestetické, ale pouze používá negativní estetické kvality.

Když esteticky oceňujeme literaturu, tak oceňujeme to, jakým způsobem jsou detaily v díle v souladu s tematickými cíli. Podobný proces se děje v případě zakoušení vizuálního umění. Literatura i vizuální umění mají společný, ač vágní, pojem zkušenost. Lamarque zde pojmem zkušenost nahrazuje pojem percepce. Lamarque tento termín používá, aby zdůraznil společné rysy způsobu, jakým se zabýváme různými formami umění. Jedná se o specifický typ zkušenosti, kdy je zkušenost v tomto smyslu založena na znalostech o druzích objektů, které jsou zakoušeny. Málokdo by popíral, že zkušenost, ať už percepční nebo imaginativní, je ovlivnitelná pro pozadňové znalosti (background knowledge). To, co vím, ovlivňuje to, co prožívám.<sup>71</sup>

Lamarque mluví o dvou přístupech. Jde mu o to, jak je ovlivněno vnímání na zásadnější úrovni, na úrovni, na níž se dílo odlišuje od pouhého reálného předmětu. A chce navrhnout

---

<sup>70</sup> LAMARQUE, Peter. On Perceiving Conceptual Art. In: GOLDIE, Peter. *Philosophy & Conceptual Art*. Oxford University Press, 2007, s. 10

<sup>71</sup> Ibidem, s. 11

princip, který nazve empirický princip, který se tohoto týká ve vztahu ke zkušenosti. Pokud existuje rozdíl mezi dílem a "pouhým reálným objektem" (včetně textu), pak tento rozdíl musí být realizovatelný v rozdílu v zážitku.<sup>72</sup> Princip, který s tímto souvisí je princip rozlišitelnosti, který říká, že pokud jsou *a* a *b* rozdílná díla, pak mezi nimi existuje rozdíl v tom, jaký z nich máme prožitek, pokud je zakoušíme správným přístupem. Lamarque upozorňuje, že pojem zkušenost, zde není omezen pouze na zkušenost percepční a zdůrazňuje, že obsah zkušenosti by měl být záměrný, nikoli jen způsobený vnějšími faktory. V kontextu umění, zvláště pak konceptuálního umění, tvrdí text, že aby bylo umělecké dílo více než jen fyzickým objektem nebo jednoduchou větou, musí vyvolat odlišný zážitek, který přesahuje jen vidění nebo čtení. Tento zážitek by měl být v souladu s umělcovým záměrem a konceptem za uměleckým dílem. Text používá příklad díla z umělecké školy, naznačuje, že pokud slovo 'Toto' ve větě odkazuje na umělecké dílo, pak zážitek z tohoto díla by měl být odlišný od pouhého čtení věty. Pokud takový odlišný zážitek není vyvolán, pak, na základě empiristického principu, neexistuje smysluplný rozdíl mezi uměleckým dílem a obyčejným objektem. Ač mohou být dva předměty vizuálně nerozeznatelné, pak ve chvíli, kdy je správně zařadíme<sup>73</sup> (například podle názvu, místa vystavení atp.) stávají se rozeznatelnými a disponují odlišnými kvalitami. I Goldie a Schellekens mluví o zařazení uměleckého díla do správné kategorie.

Lamarque staví konceptuální umění, které míří na intelektuální zájmy a potěšení publika do kontrastu s tradičním estetickým prožitkem. Zdůrazňuje, že konceptuální umění se zabývá myšlenkami a oslovuje jedince s intelektuálními sklony. Myšlenky nabývají na významu, když jsou artikulovány a rozvíjeny prostřednictvím literatury nebo filozofie. Konceptuální umění však často nedokáže myšlenky plně realizovat a rozvinout, zpravidla je pouze naznačuje a vybízí diváka, aby si významy dále domyslel. Popis myšlenek konceptuálního umění nemůže nahradit samotný prožitek uměleckého díla. Lamarque uvádí citát Mela Bochnera, který souzní se stanoviskem Goldieho a Schellekens: „Doktrinářský konceptualistický pohled by řekl, že dvěma relevantními vlastnostmi ‚ideálního konceptuálního díla‘ by bylo, aby mělo přesný jazykový korelát, tj. aby mohlo být popsáno a prožito ve svém popisu, a aby bylo nekonečně

---

<sup>72</sup> LAMARQUE, Peter. On Perceiving Conceptual Art. In: GOLDIE, Peter. *Philosophy & Conceptual Art*. Oxford University Press, 2007, s. 12

<sup>73</sup> Viz. WALTON, Kendall. Categories of Art. In: *Marvelous Images: On Values and the Arts*. New York: Oxford University Press, 2008, s. 195-219.

opakovatelné. Nesmí mít naprosto žádnou „auru“<sup>74</sup>, žádnou jedinečnost.“ Zde vyvstává nevyhnutelně otázka a Peter Lamarque si ji pokládá rovněž, zda konceptuální dílo může být nepercepční a zároveň estetické. Dospívá k závěru, že pro ocenění a pochopení jak literatury, tak konceptuálního umění je skutečně třeba jej prožít z první ruky, respektive být nějakým způsobem v přímém kontaktu s dílem.

Lamarque si klade správnou otázku, která se váže k percepčnímu kritériu a to proč vůbec zdůrazňovat vnímání v případě konceptuálního umění, když nám je řečeno, že hlavní je idea a není důležité, jak objekt vypadá? Myšlenky mohou být stále prvořadé, ale myšlenky musí ovlivňovat vnímání objektů a performancí. Argumentuje se, že samotná idea ještě není dostatečná pro vytvoření uměleckého díla, dokud není nějak realizována. Text také naznačuje, že pokud se konceptuální umění příliš odpojí od vnímatelných aspektů, může působit oproti literatuře a filozofii „ochuzeně“. Konceptuální umění prezentuje objekty nebo výkony jako média pro předávání idejí, nabízející unikátní formu vyjádření, kterou nenajdeme v jiných uměleckých disciplínách. I když jsou ideje v konceptuálním umění středem zájmu, text tvrdí, že tyto ideje by měly ovlivňovat, jak jsou objekty a výkony vnímány.

V poslední části textu se Lamarque zabývá normativitou. Pro to, aby bylo konceptuální umění vnímáno jako konceptuální umění, musí obsahovat normativní prvek. Argumentuje, že vnímání konceptuálního umění, stejně jako vtažení se do textu literatury, zahrnuje normativní prvek, který umožňuje posuzování úspěchu nebo neúspěchu díla. Samotná jakákoliv zkušenost nestačí k odlišení uměleckého díla od obyčejného objektu nebo umění od neumění. Text poznamenává, že konceptuální umělci často tvrdí, že jakákoli reakce na jejich dílo je přijatelná a že neexistují pevné normy reakce. Tento postoj však sám o sobě stanovuje normu, kde subjektivní reakce jsou považovány za správné a hledání jediné nebo pravdivé interpretace je považováno za nesprávné. Autor navrhuje, že konceptuální umění by mělo být vnímáno jako jakási hybridní zkušenost, která má paralely, ale není omezena na intelektuální reflexe filozofie či uchopení témat nebo představ literaturou a percepcí soch a obrazů. Důraz na pouze jeden z těchto prvků riskuje přehlédnutí odlišné podstaty konceptuálního umění. Text také zkoumá, jak konceptuální umění vyžaduje specifický typ zapojení. Nejde jen o fyzickou přítomnost díla nebo jeho estetickou hodnotu, ale zahrnuje širší zkušenostní porozumění. Toto zapojení nemusí být vždy

---

<sup>74</sup> BENJAMIN, Walter. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha. Odeon, 1979, s. 17-47. – Pojem "aura" označuje jedinečnou přítomnost, autenticitu a autoritu uměleckého díla, která je vlastní jeho původní fyzické podobě. Benjamin tvrdil, že "aura" uměleckého díla vyzařuje z jeho historie, originality a zasazení do určitého kontextu či tradice.

fyzicky blízké, může být umožněno prostřednictvím reprodukcí jako jsou fotografie nebo kopie. Nemůže být ovšem oceněno pouze skrz popis konceptuálního díla. Lamarque tedy oproti Goldie a Shellekens nevyklučuje percepci z procesu oceňování konceptuálních děl úplně. Lamarque naznačuje, že kvůli primátu myšlenky v konceptuálním umění by mohlo být možné parafrázovat myšlenku konceptuálního díla, ale ne dílo jako celek. To se liší od mnoha jiných uměleckých forem, kde parafráze může ztratit nebo narušit významnou estetickou hodnotu. Chápání uměleckého díla jako celku je Lamarquem představeno skrze široce definovaný pojem zkušenosti.

### **3. Srovnání textu Goldie a Shellekens s textem Petera Lamarqua**

Peter Lamarque používá stejně jako Goldie a Shellekens ve svém textu porovnání literatury a konceptuálního umění. Vyvozují ovšem odlišné závěry.

Lamarque argumentuje, že literární díla mají estetickou hodnotu, která ovšem netkví v jejich materiální podobě. Na rozdíl od Goldie a Shellekens je však zdrženlivější v používání termínu "percepce" v kontextu děl, která nejsou primárně vnímána smysly, tedy například literatury nebo konceptuálního umění. Místo pojmu percepce zde bude používat termín zkušenost. Lamarque, je podobně jako Goldie a Schellekensová, přesvědčen, že konceptuální umění se od literatury odlišuje tím, že nemá hodnotu textu, kterou by nebylo možné oddělit od jeho obsahu nebo tématu. U literatury není smysluplné oddělovat formu od obsahu. Lamarque dále tvrdí, že tato charakteristika konceptuálního umění umožňuje parafrázování jeho myšlenky, ale ne celého díla, protože konceptuální dílo obsahuje i aspekty, které můžeme vnímat smysly. To znamená, že hodnota konceptuálního umění – na rozdíl od literatury – nespočívá pouze v textu.

Snaha dokázat absenci percepčního kritéria v konceptuálním umění, které se Goldie a Schellekens pokoušeli argumentačně podložit a prokázat, se Lamarqueovi jeví jako nesprávná a přiklání se k zachování percepčního kritéria, ovšem takového, které se podřizuje konceptu. Jelikož umělci tvořící konceptuální umění přeci jen stále vyjadřují své myšlenky skrze objekt. Jak píše v následujícím odstavci:

Myslím si, že je chybou, když se konceptuální umění příliš úzce spojuje s literaturou nebo filozofií. Zdůrazňovat převahu myšlenek znamená podporovat nesprávné – a zavádějící – analogie. Abychom pochopili, co je na konceptuálním umění neobvyklého a zajímavého, je nejlepší držet se něčeho jako



oceňování a obnovit alespoň nějakou roli vizuálních aspektů konceptuálního umění, čímž se nevyhnutelně vrátíme ke percepční zkušenosti.<sup>75</sup>

Vraťme se nyní ještě k pojmu zkušenost. Lamarque píše o zkušenostním aspektu oceňování. Podle Lamarquea, zkušenostní aspekt oceňování umění zahrnuje osobní, přímé prožitky a reakce, které má člověk při setkání s uměleckým dílem. To se liší od pouhého vnímání uměleckého díla smysly. Konceptuální umělecké dílo je pak takové, kde smyslově vnímatelný objekt je jen jednou z jeho součástí. Tradiční vizuální umění, je pak tvořeno primárně materiálními objekty. Lamarque vysvětluje, že v případě konceptuálního umění může být vizuální vnímání podřízeno zkušenosti. To znamená, že estetická hodnota konceptuálního umění není závislá pouze na tom, jak vypadá, ale spíše na zkušenosti a interpretaci, kterou dílo vyvolává u diváka. Tento pohled naznačuje, že odmítnutí smyslových kvalit díla jako zdroje jeho hodnoty neznamena automatické odmítnutí jeho estetické hodnoty. V případě konceptuálního umění je tedy estetická hodnota více spojena s myšlenkami a zkušenostmi, které dílo vyvolává než jen s tím, jak dílo vypadá. Ale právě zde můžeme vidět, že nelze percepční kvality z oceňování konceptuálního umění oddělit, jak se o to pokouší Goldie a Shellekens.

Goldie se Shellekens i Lamarque identifikují kategorii zkušenostních kvalit v umění. Ale, jak již bylo řečeno, Lamarque zdůrazňuje důležitost zachování percepčních kvalit. A to, jelikož hodnota konceptuálního díla nevzniká pouze ze zkušenostních kvalit, ale také z kvalit percepčních. Konceptuální dílo je celek. Zdůrazňování dominance myšlenek v konceptuálním umění může vést k zavádějícím analogiím. Místo toho Lamarque obhajuje ocenění jedinečných aspektů konceptuálního umění, včetně jeho percepčních aspektů.

## **Závěr**

V první části bakalářské práce jsme představili pět hlavních rysů konceptuálního umění, tak jak nám je představují Peter Goldie a Elizabeth Shellekens ve své práci *Kdo se bojí konceptuálního umění*. Poukázali jsme tak na jedinečné atributy, kterými konceptuální umění disponuje. Dále jsme představili pojem *Idea idea*. Goldie a Shellekens považují ideu za hlavní médium konceptuálního umění.

V druhé části bakalářské práce jsme se zabývali textem Petera Lamarquea *O vnímání konceptuálního umění*, který provádí analogii konceptuálního umění a literatury. Identifikuje

---

<sup>75</sup> LAMARQUE, Peter. On Perceiving Conceptual Art. In: GOLDIE, Peter. *Philosophy & Conceptual Art*. Oxford University Press, 2007, s. 8

jedinečný charakter konceptuálního umění a jeho (ne)parafrázovatelnost. Text Goldieho a Schellekens jsme skrze Lamarquův text podrobili kritice, abychom poukázali na určité nedostatky pojmu *Idea idea* a pokus o vyloučení percepčních kvalit z oceňování konceptuálního umění.

Není to pouze pojem *Idea idea*, který je v práci Goldieho a Schellekens problematický. Jakmile stanovíme rozdíl mezi uměleckými formami a žánry a uznáme, že konceptuální umění spadá spíše do kategorie intermediálního žánru než specifické umělecké formy, pokusy o vytvoření jednotného popisu ontologické povahy konceptuálních uměleckých děl se stanou chybnými. Otázka "Co je to vlastně za dílo konceptuálního umění?" předpokládá, že existuje jediná ontologická vlastnost platná pro všechna konceptuální umělecká díla, ale tento předpoklad je mylný. Vzhledem k tomu, že konceptuální umění je inter-mediální žánr, a nikoli specifická umělecká forma, nemají jednotlivá konceptuální díla společnou ontologickou povahu. Z toho důvodu vnímáme rovněž jako problematickou snahu Goldieho a Schellekens využít pojem *Idea idea* napříč konceptuálním uměním.

Jak jsme ukázali, Goldie a Schellekens platí svou cenu za snahu vystavět ambiciózní teoretický oblouk, který usilují zaklenout jednotícím pojmem. Většina badatelů, kteří se oblasti esteticko-filozofického zkoumání umění věnují, připouští, že Goldie a Schellekens, přestože přinesli podnětný a ucelený úvod do problematiky, v tomto ohledu nedostáli zcela svým ambicím. Přesto jejich teoretická práce rozpoutala novou vlnu zájmu o esteticko-teoretickou otázku konceptuálního umění a přinesla vlnu teoretických statí na téma konceptuálního umění.

Věnovali jsme se dále pojmu „percepčního kritéria“. Snaha dokázat absenci percepčního kritéria v konceptuálním umění, které se Goldie a Schellekens pokoušeli argumentačně podložit a prokázat, se jeví jako nesprávné a řada badatelů se přiklání k zachování percepčního kritéria, ovšem takového, které se podřizuje konceptu. Souhlasíme, že konceptuálnímu umění je třeba zachovat percepční požadavek, jelikož pouze skrze percepci je možné postihnout již zmíněnou „auru“ díla. Tento pojem v sobě shrnuje nesdělitelné vjemy, které získá divák, posluchač, čtenář vnímáním uměleckého díla, lhostejno, zda se jedná o malbu, hudební skladbu, román, či konceptuální dílo. Proto tvrdíme, že konceptuální umění navzdory svému proklamativnímu anti-estetismu a anti-systémovému přístupu ve skutečnosti spadá do široké rodiny uměleckých oborů, které lze, a dokonce je žádoucí nahlížet prizmatem estetiky. Je chybou pokoušet se konceptuální umění stavět na stejnou rovinu jako literaturu a filozofii, protože má své jedinečné atributy, je totiž stále blíže tradičním metodám hodnocení, a to navzdory vypjaté snaze o opak.

# Seznam použité literatury

## Primární literatura

- CRAY, Wesley D. Conceptual Art, Ideas, and Ontology. 2014, s. 235–245. CURRIE, Gregory. The ontology of conceptual art. In: Peter Goldie & Elisabeth Schellekens (eds.), *Philosophy and Conceptual Art*. Oxford University Press. 2009, s. 33-50
- DANTO, Arthur C. The Artworld. In: *The Journal of Philosophy*, vol. 61, č. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting [online]. (Oct. 15, 1964), s. 571–584. [cit. 2023-03-18]. Dostupné z: <http://links.jstor.org/sici?sici=0022-362X%2819641015%2961%3A19%3C571%3ATA%3E2.0.CO%3B2-6>
- DODD, Julian. The ontology of conceptual art: Against the *idea idea*. In J. Dodd (Ed.), *Art Mind, and Narrative: Themes from the Work of Peter Goldie* [online], s. 241-260. Oxford University Press. [cit. 2023-25-04]. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198769736.001.0001>
- DUCHAMP, Marcel. "Apropos of 'Readymades,'" přednáška M. Duchampa jako člena panelu na sympoziu "Art of Assemblage" v Museum of Modern Art, New York, 19. října 1961. Publikováno v *Art and Artists*, (Červenec 1966), 47, a přetištěno v SANOUILLET Michel a Elmer PETERSON: *The Writings of Marcel Duchamp (Marchand du Sel)*, New York: Oxford University Press, 1973.
- GOLDIE, Peter a Elisabeth SCHELLEKENS. *Who's Afraid of Conceptual Art?* Abingdon: Routledge, 2009, 152 s. ISBN 978-0-415-42282-6.
- GOLDSMITH, Steven. The Readymades of Marcel Duchamp: The Ambiguities of an Aesthetic Revolution. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 42 [online]. č. 2 (1983), s. 197–208. [cit. 2023-03-18]. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/430663>.
- GREENBERG, Clement. "Modernist painting" (1961). In: FRASCINA, Francis a Charles HARRISON (eds.): *Modern Art And Modernism A Critical Anthology*. Routledge, 1983. s. 8-24. ISBN 9780064301244.
- LAMARQUE, Peter. On Perceiving Conceptual Art. In: *Philosophy and Conceptual Art*. GOLDIE, Peter a SCHELLEKENS, Elisabeth (Eds). Oxford: Oxford University Press, 2007. ISBN 978-0-19-956825-3.
- SOL, LeWitt. *Paragraphs on Conceptual Art*. In: *Artforum*, 5:10 s. 79–84. (Summer 1967).

## Sekundární literatura

- ACCONCI, Vito. *Following Piece* (1969). Ve sbírce *The Museum of Modern Art*, online záznam díla dostupný z: <https://www.moma.org/collection/works/146947>

Bronzed Garbage Bag Sculpture by Gavin Turk [online] In: Artsology. [cit. 2023-03-18].  
Dostupné z: <https://artsology.com/gavin-turk-garbage-bag.php>

Midjourney. [online] In: Midjourney.com [cit. 2023-04-30]. Dostupné z:  
<https://www.midjourney.com/home>

Piero Manzoni, Merda D'Artista, Found at Sothebys, Milan Contemporary Art | Milan  
[online] In: Art.Salon. Lot 11, 16. Jun - 16. Jun 2020 [cit. 2023-04-30]. Dostupné z:  
[https://www.art.salon/artwork/piero-manzoni\\_merda-dartista\\_AID326436](https://www.art.salon/artwork/piero-manzoni_merda-dartista_AID326436)

BATTINO, Freddy a Luca PALAZZOLI, Piero MANZONI. *Catalogue raisonné*. Milan  
1991, s. 123-8.

BAUMGARDER, Julie: How the 60's most iconic artists made art contemporary. [online]

BIGSBY, C. W. Who's Afraid of Virginia Woolf? Edward Albee's Morality Play. [online In:  
*Journal of American Studies* 1, no. 2 (1967). [cit. 2023-03-18]. Dostupné z:  
<http://www.jstor.org/stable/27552789>. s. 257–68.

BINKLEY, Timothy. Piece Contra Aesthetics. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 35  
(1977): 265–277.

BOCHNER, Mel: 'Mel Bochner on Malevich: Interview' (with John Coplans). In: *Artforum*,  
12/10 (June 1974): 62. Citováno v: Roberta Smith, 'Conceptual Art', in: STANGOS, Nikos  
(ed.), *Concepts of Modern Art* (London: Thames & Hudson, 1994), 259.

BUCHLOH, Benjamin, Rosalind KRAUSS a Alexander ALBERRO et al. Conceptual Art and  
the Reception of Duchamp. [online] In: *The Duchamp Effect*, vol. 70 (Autumn, 1994).  
Massachusetts: The MIT Press. s. 126-146. [cit. 2023-03-18]. Dostupné z:  
<https://doi.org/10.2307/779057>,

BÜRGER, Peter. *Teorie avantgardy; Stárnutí moderny: stati o výtvarném umění*. Vydání  
první. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2015.  
Edice VVP AVU; 5. ISBN 978-80-87108-59-8. s. 87.

CAGE, John. 4:33, *Four Thirty Three, Four Minutes Thirty Three Seconds*. In: [johncage.org](http://johncage.org)  
[online]. © 1998–2023 [cit. 2023-04-04]. Dostupné z: [https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work\\_ID=17](https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=17)

CLARK, T. J. Clement Greenberg's Theory of Art. [online] In: *Critical Inquiry*, vol. 9, č. 1,  
1982, s. 139–56. JSTOR, [cit. 2023-04-29]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/1343277>

CURRIE, Gregory. The ontology of conceptual art. In Peter Goldie & Elisabeth Schellekens  
(eds.), *Philosophy and Conceptual Art*. Oxford University Press. 2009, s. 33-50.

CRAIG-MARTIN, Michael. An Oak Tree. 1973. [online]. In: Art and Artists. Tate Gallery. [cit. 2023-04-06]. Dostupné z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/craig-martin-an-oak-tree-102262>

DANTO, Arthur, *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981.

DANTO, Arthur C. The End of Art: A Philosophical Defense. In: *History and Theory* [online]. vol. 37, č. 4, Theme Issue 37: Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art. (Dec., 1998), s. 127-143. [cit. 2023-03-18]. Dostupné z: <http://links.jstor.org/sici?sici=0018-2656%28199812%2937%3A4%3C127%3ATEOAAP%3E2.0.CO%3B2-T>

DEZEUZE, Anna. *Almost nothing: observations on precarious practices in contemporary art* [online]. Manchester, England: Manchester University Press, 2017. [cit. 2023-03-18]. ISBN 978-1-5261-2349-7. Dostupné z: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/natl-ebooks/detail.action?docID=4806705>

DODD, Julian. The ontology of conceptual art: Against the *idea idea*. In J. Dodd (Ed.), *Art Mind, and Narrative: Themes from the Work of Peter Goldie* [online], s. 241-260. Oxford University Press. [cit. 2023-25-04]. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198769736.001.0001>

GOLDSMITH, Steven. The Readymades of Marcel Duchamp: The Ambiguities of an Aesthetic Revolution. [online] In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 42, no. 2, 1983, pp. 197–208. JSTOR, [cit. 2023-04-20]. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/430663>

GOPNIK, Blake. Art Without Artworks. Andy Warhol's conceptual creations aimed to redefine what an artist does [online]. In: The Wall Street Journal. April 24, 2020 10:37 am ET. [cit. 2023-04-20]. Dostupné z: <https://www.wsj.com/articles/art-without-artworks-11587739038>

GREENBERG, Clement. Abstract, Representational, and so forth (1954). In: Clement, GREENBERG. *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1961.

HONNEF, Klaus. *Andy Warhol: 1928-1987: Commerce into Art*. Köln: Taschen, 2000. 95 s. ISBN 3-8228-6321-1.

HOPKINS, Robert. Speaking through silence: conceptual art and conversational implicature. In: GOLDIE Peter a Elisabeth SCHELLEKENS (eds.) *Philosophy and Conceptual Art*. Oxford: Oxford University Press 2007, s. 92–116. ISBN 978-0-19-928555-6.

HOWARTH, Sophie. Piero Manzoni, Artist's Shit, 1961. In: Tate.org, [online] Publikováno: November 2000. [cit. 2023-04-30]. Dostupné z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/manzoni-artists-shit-t07667>

JAHN, Wolf. *The art of Gilbert & George, or, An aesthetic of existence*. New York: Thames and Hudson, 1989. 524 s. ISBN 0-500-27538-6.

KOSUTH, Joseph: Art after Philosophy. In: *Studio International*, 1969.

KULKA, Tomáš. *Umění udlů – intelekt-udlů bez intelektu. Rozpaky ohledně konceptuálního umění* [online]. 12. 9. 2019. In: *Babylon Revue*. [cit. 2023-03-18]. Dostupné z: <https://babylonrevue.cz/umeni-ualu-intelekt-ualu-bez-intelektu/>.

LEADER, Darian. Gavin Turk: the analyst will unmask you now. [online]. Publikováno: Wed 16 Nov 2016 08.00 GMT. In: *The Guardian*. [cit. 2023-04-30] Dostupné z: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/nov/16/gavin-turk-darian-leader-interview-retrospective-newport-street-gallery>

LEWITT, Sol et al. *Sol Lewitt - between the lines*. London: Koenig Books. 2018. 335 stran. ISBN 978-3-96098-344-6.

OSBORNE, Peter (ed.) *Conceptual art*. London: Phaidon Press Limited, 2011. 304 s. Themes and movements. ISBN 978-0-7148-6112-8.

SCHELLEKENS, Elisabeth. The Aesthetic Value of Ideas. In: GOLDIE Peter a Elisabeth SCHELLEKENS (eds.) *Philosophy and Conceptual Art*. Oxford: Oxford University Press 2007, s. 71–92. ISBN 978–0–19–928555–6.

SIEDELL, Daniel A. Contemporary Art Criticism and the Legacy of Clement Greenberg: Or, How Artwriting Earned Its Good Name. [online] In: *Journal of Aesthetic Education*, vol. 36, no. 4, 2002, s. 15–31. *JSTOR*, Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/3301564>

SHELLEY, James. The Problem of Non-Perceptual Art. In: *The British Journal of Aesthetics*, Volume 43, Issue 4, October 2003, s. 363–378, <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/43.4.363>, s. 363.

STRAYER, Jeffrey. Review: Peter Goldie and Elisabeth Schellekens Who's Afraid of Conceptual Art? [online] In: *Philosophy in Review* (6): 400–403. [cit. 2023-04-25]. Dostupné z: <https://philpapers.org/rec/STRPGA>

STRYDOM, Piet. *Theories of the Avant-Grade* [online]. Conference: Lecture Course on the Sociology of Art (January 1984) Presentation at: Department of Sociology, University College Cork. [cit. 2023-03-18] DOI:10.13140/RG.2.1.4925.4805 Dostupné z: [https://www.researchgate.net/publication/301553516\\_Theories\\_of\\_the\\_Avant-Grade](https://www.researchgate.net/publication/301553516_Theories_of_the_Avant-Grade)

TURK, Gavin: Who what when where how & why. Newport Street Gallery, 2016, s. 200, ISBN 1906967784.

TURK, Gavin. Artworks [online]. In: Gavin Turk Official Website. [cit. 2023-04-22] Dostupné z: <http://gavinturk.com/artworks/>

VITVAR, Jan H.: *Umění, kterému nikdo nerozumí. Historiky z podsvětí výtvarné kultury*. Paseka, Praha, 2021, 224 s.