

Univerzita Karlova v Praze  
Filozofická fakulta

## **TEZE DISERTAČNÍ PRÁCE**

# **Proti dualismu – konceptuální umění ve světle funkcionálně-normativní teorie**

Against Dualism – Conceptual Art in the Context  
of Functional-Normative Theory

**Michaela Brejcha**

**Katedra estetiky**

Vedoucí disertační práce: **Mgr. Ondřej Dadejík, Ph.D.**

Studijní program: **Obecná teorie a dějiny umění a kultury**

Studijní obor: **Estetika**

**Praha 2019**

## 1. Vymezení tématu a cílů práce

Předkládaná disertační práce se zaměřuje na problematiku teoretické reflexe konceptuálního umění prostřednictvím vybraných textů anglo-americké estetiky druhé poloviny 20. a počátku 21. století. Vychází z přesvědčení řady konceptuálních umělců i některých teoretiků, které se začalo objevovat v padesátých letech minulého století, a sice že konceptuální umění či tendence nemají s estetikou či estetickou teorií nic společného. Jedním z hlavních cílů práce bude ukázat, že tento domnělý rozkol mezi progresivní uměleckou praxí a estetickou teorií je založen na zúženém chápání toho, co to estetika je, přičemž toto chápání samotné vychází z dualistického paradigmatu, jež představuje jeden z fundamentálních rámců možného přístupu ke skutečnosti. Jedním z hlavních znaků tohoto přístupu je ostré rozlišení skutečnosti na hmotnou substanci versus myšlení, kdy prostřednictvím myšlení přistupujeme k hmotné realitě zvnějšku a hmotu pojmáme jako významově neutrální substrát oddělený od významů, jež zprostředkovává.

Při sledování vytyčených cílů práce vymežíme tři principy, z nichž konceptuální tvorba vychází, a budeme definovat princip překročení mediální specificity a principy dematerializace a deestetizace uměleckého objektu. Tato konceptualistická východiska budeme v průběhu práce analyzovat na pozadí významných teorií anglo-americké estetiky druhé poloviny 20. a počátku 21. století, u nichž budeme s ohledem na jejich dualistický charakter postupně zjišťovat, proč je nelze považovat za uspokojivé. V tomto kontextu se dotkneme celkem sedmi dílčích distinkcí dualismu, jež znemožňují definici konceptuálního umění v estetických pojmech. Vyjdeme ze základní distinkce mezi percepčním a konceptuálním, na jejímž základě je konceptuální dílo definováno jako čistě nepercepční objekt postrádající materiální médium, ale tematizovat budeme i další distinkce, které do značné míry přispěly k odmítnutí estetiky ze strany konceptuálních umělců i převrácenému neuznání konceptuálního umění estetickou teorií.

Ukáže se, že základní výzvou, jíž konceptuální umění estetické teorii nastolilo, je úkol vyrovnat se s radikálními morfologickými proměnami umění bez ztráty smysluplnosti zastřešujícího pojmu umění i jeho souvislosti s estetickými východisky. I když se jednotlivé analyzované teorie budou v řešení tohoto problému někdy i velmi značně lišit, společné jim bude právě dualistické východisko ostře

rozlišující mezi neutrální hmotnou substancí a významem, kdy nebude možné nijak vysvětlit, jakým způsobem je význam propojen s tím, co vnímáme prostřednictvím našich smyslů. Namísto dualistického hlediska nabídneme dynamičtější pohled na skutečnost, vycházející z teorie estetické funkce, normy a hodnoty Jana Mukařovského, a jako hledaný most mezi vnější skutečností a významem, který pro nás umělecké dílo – jakožto objekt aktuálně podléhající estetické reflexi – má, nám poslouží jeho pojem estetické normy. Uvidíme, že je to právě princip estetické normy, který jakožto určitá formativní síla determinuje naše vnímání uměleckých děl jako objektů s dominantní estetickou funkcí, kdy nezáleží na tom, zdali je daný objekt „percepční“ či „konceptuální“.

Mukařovského teorie sice pochází ze zcela jiného historicko-geografického kontextu než ostatní teorie, jimiž se práce zabývá, svým bytostně sociálně determinovaným pojetím estetična i zapojením pojmů jako jsou *síla* či *energie* ale překvapivě poskytuje nejspokojivější hledisko pro definici konceptuálního umění. I tuto teorii ovšem budeme muset modifikovat, protože i ona zůstává v několika ohledech poplatná dualistickému hledisku. Nabídneme v této souvislosti funkcionálně-normativní pojetí skutečnosti, jež v návaznosti na Mukařovského teorii pojímá skutečnost jako spojitě silově-energetické pole, v němž se umělecké dílo, ať již tradiční či konceptuální, konstituuje jako soubor hodnot.

V kontextu funkcionálně-normativní teorie zavedeme pojem *funkcionálně-normativních rámců*, které představují základní struktury našeho vnímání skutečnosti i to, jak je samotná tato skutečnost konstituována, a to na třech úrovních – *antropologické*, *identifikační* a *kulturně-společenské*. Uvidíme, že antropologické rámce tvoří naše smyslové vnímání a od nejzákladnější vrstvy ovlivňují to, že okolní objekty vnímáme neprostupně. S antropologickými rámci jdou ruku v ruce rámce identifikační, jejichž prostřednictvím rozpoznáváme okolní objekty jako objekty určitého typu, například židle či umělecká díla, a to na základě jejich morfologických rysů. Právě ty manifestují funkci objektu, která je v daném případě dominantní, přičemž okamžikem rozpoznání této funkce skrz jeho morfologické rysy může daná funkce začít působit – tímto způsobem nás židle vybízí k posazení a umělecké dílo k estetické reflexi. Poslední typ rámců, rámce kulturně-společenské, budou předurčovat jemnější významy identifikovaných objektů dané sociálně determinovaným faktory. Všimneme si také toho, že jak na antropologické, tak i na identifikační či kulturně-společenské úrovni funkce nefungují

pasivně, ale jsou to určité síly, jež nás nutí chovat se určitým způsobem – například vyhýbat se neprostupným místům okolí, posadit se nebo zaujmout určitý modus vnímání, třeba estetický.

Zdůrazníme, že funkcionálně-normativní pojetí umění, vycházející z Mukařovského teorie estetické funkce, normy a hodnoty, neříká nic o tom, jaké je dílo o sobě či jaké esence jej tvoří, ale jakoukoliv skutečnost od základu definuje jako soubor hodnot naplňujících určitou funkci a zaměřených k určitému cíli, jež tato funkce pro nás jako pro lidi plní. Realita je z tohoto pohledu proměnlivým silově-energetickým polem bez pevné neutrální báze, jejíž kvality se jako specifické hodnoty konstituují právě s ohledem na to, prostřednictvím jakých funkcionálně-normativních rámců se konstituují – tu samou věc lze vnímat naprosto odlišným způsobem. V tomto smyslu fundamentální dualistická distinkce mezi hmotnou realitou a myšlením ztratí své opodstatnění – z hlediska funkcionálně-normativní teorie se nám okolní svět nejeví jako souhrn pevných neutrálních objektů existujících nezávisle na nás, ale jako proměnlivý tok hodnot, které v každý okamžik vznikají střetem mezi funkcionálně-normativními rámci determinujícími i vrstvu samotného smyslového vnímání, přičemž i paměť jako báze našeho myšlení bude seznána jako specifický funkcionálně-normativní rámeček.

Umělecké dílo bude z hlediska funkcionálně-normativní teorie definováno jako soubor hodnot identifikovaných na pozadí estetického identifikačního funkcionálně-normativního rámce, který zaručuje relativní dominanci estetické funkce prostřednictvím morfologie díla, přičemž primárním cílem této funkce je navození reflexivního modu vnímání, a to ve formě jemné síly zaměřené na naši pozornost. Okamžikem rozpoznání objektu jako hodnoty s aktuální dominantní estetickou funkcí budou všechny vlastnosti díla vnímány esteticky – podobně jako malířská barva vymáčknutá z tuby získává svůj estetický status až ve chvíli, kdy je identifikována na pozadí morfologických rysů obrazu, tak i jednotlivé prvky konceptuální kompozice, židle či pisoáry, získají svůj estetický charakter okamžikem jejich identifikace prostřednictvím morfologie díla, kdy se stanou předmětem reflexe a ztratí svou původní funkci. V této souvislosti budou na závěr práce nabídnuty tři způsoby kompozice konceptuálního umění.

## 2. Stručný obsah práce, základní teze

Práce je rozdělena na osm částí. První dvě se zaměřují na definici a teoretická východiska konceptuálního umění, ve třetí až sedmé části se budeme zabývat jednotlivými estetickými teoriemi, budeme je komparovat s východisky konceptuálního umění a na závěr každé z nich je budeme analyzovat z hlediska dualistického paradigmatu a nabídneme interpretaci řešených problémů prostřednictvím funkcionálně-normativní teorie, kterou nakonec shrneme v závěrečné osmé části práce.

*Části I. a II. Teze: Konceptuální východiska lze shrnout pod tři tvůrčí principy – princip překročení mediální specifity, princip dematerializace uměleckého objektu a princip deestetizace umění.*

V první části práce bude nastíněna základní definice konceptuálního umění, způsoby jeho dělení i jeho stručná historie. Ukáže se, že již na tomto místě se v rámci tvorby, jež bývá označována jako konceptuální, nachází určitý rozpor, protože zde existuje jak proud, který se v návaznosti na tvorbu Marcela Duchampa staví vůči estetickým východiskům kriticky, tak i tendence, jež se k estetickým principům naopak hlásí (tato určitá nejednoznačnost bude vysvětlena až na úplný závěr práce v souvislosti s definicemi typů konceptuální kompozice).

Ve druhé části budou na základě relevantních uměleckých manifestů i jiných textů či samotné konceptuální tvorby definovány tři principy konceptuálního umění, jež mají stvrzovat jeho neestetický charakter. Budou jimi již zmíněné principy překročení mediální specifity, dematerializace a deestetizace uměleckého objektu, ke kterým se budeme v průběhu práce opakovaně kriticky vracet. Na pozadí těchto principů je konceptuální dílo pojímáno jako nepercepční, dematerializovaný objekt, jenž nemá, na rozdíl od děl tradičních uměleckých druhů, jakoukoliv souvislost s estetickými východisky. Uvidíme, že tyto principy jsou reakcí na teorii i kritickou praxi vlivného amerického formalistického kritika Clementa Greenberga a snaží se ji otevřeně popřít.

*Část III. Teze: Formalisticko-esencialistické teorie při snaze definovat konceptuální umění narážejí na některé distinkce dualistického paradigmatu, zejména na dualitu mezi percepčním a konceptuálním.*

Greenbergovu implicitní estetickou teorii, jež měla reverzním způsobem na konceptuální umění zásadní vliv, shrneme na úvod třetí části práce, jež bude věnována formalisticko-esencialistickým koncepcím. Byl to právě Greenberg, který ve svých textech vyostřil dualistické paradigma do principu mediální specifity, vůči kterému se konceptuální umělci stavěli negativně. Podle Greenberga měly jednotlivé umělecké druhy tvořit pevně dané kategorie s vlastní podstatou i morfologií, přičemž pouze umělecká díla spadající do těchto kategorií byla považována za esteticky hodnotná. Obraz Greenberg definoval jako percepční objekt, jenž se nezabývá žádnými idejemi a jehož základní charakteristikou je plošnost, zatímco literární žánry podle něj charakterizuje jejich schopnost sdělovat ideje. Konceptuální umění není z tohoto hlediska uměním, protože se nedrží pravidel vymezených pro jednotlivé umělecké druhy a kombinuje výrazové prostředky vizuálního a literárního umění, což je nepřipustné.

V souvislosti s Greenbergem narazíme na první, zásadní dualistickou distinkci, na níž stojí samotná teorie konceptuálního umění. Touto distinkcí bude dualita mezi *percepčním a konceptuálním* – uvidíme, že Greenberg tím, že za základní vlastnost malířství prohlásil plošnost a estetickou hodnotu implicitně propojil s percepčními vlastnostmi díla, tj. s harmonizací barev a tvarů na ploše, předpokládal, že právě tyto percepční vlastnosti jako vlastnosti bytostně estetické jsou oddělené od významů či idejí, jejichž zprostředkování přísluší výhradně literárním žánrům. Uvidíme ovšem, že to byl právě tento omyl, který dále neumožnil definovat konceptuální umění v estetických pojmech (a pokud byl nějaký pokus v tomto směru učiněn, nebyl právě díky poplatnosti dualistickému hledisku adekvátní). Řekneme ale také to, že z uvedené distinkce se nevymanili ani Greenbergovi kritici, například konceptuální umělci svými principy definovanými ve druhé části práce, protože i oni vycházeli z přesvědčení, že může existovat dematerializovaná tvorba mimo estetická hlediska. Z pohledu funkcionálně-normativní teorie budeme tvrdit přesný opak – jak v případě tradičního percepčního umění, tak v případě dematerializovaného konceptuálního umění půjde shodně o smysly zachytitelnou manifestaci určité ideje vyvstávající jako soubor hodnot střetem mezi funkcionálně-normativními rámci, jež spíná rámec estetický proměňující jakékoliv hodnoty identifikované jeho prizmatem na hodnoty určené k estetické reflexi.

Na Greenbergovy teze navážeme teorií významného amerického estetika Monroe C. Beardsleyho, jež také bývá považována za teorii formalistickou a jež má shodně problém s konceptuálním uměním. Cílem bude ukázat, že i když Greenbergovo striktně dualistické hledisko ostře rozlišující mezi percepčními a konceptuálními vlastnostmi překonáme a připustíme v malířství referenci, neznamena to ještě, že jsme se tím dokázali dualismu zcela zbavit. Pro adekvátní vysvětlení vztahu mezi percepčním a konceptuálním bude totiž nutné překonat ještě další distinkce, v souvislosti s Beardsleym budeme tematizovat celkem tři. Nejprve se zaměříme na distinkci mezi *fyzikálním a percepčním objektem*, dále se budeme v kontextu Beardsleyho pojetí nápodoby zabývat *distinkcí mezi dílem a vnější skutečností* a nakonec budeme analyzovat i *dualitu mezi uměleckým dílem a divákem* jako subjektem estetického zážitku. Uvidíme, že podobně jako v případě Greenberga, který percepční a konceptuální vlastnosti považoval za oddělené, je i u Beardsleyho základním úskalím oddělenost, jež vychází z dualistického paradigmatu. V kontextu zmíněných distinkcí nebude možné vysvětlit, co tvoří fyzikální a co percepční objekt, jakou skutečnost dílo napodobuje či jak se z vnějšího fyzikálního objektu stává objekt psychologický.

Uvedené obtíže se budeme snažit vyřešit pomocí funkcionálně-normativního pojetí skutečnosti, které je založeno na principu intersubjektivní a v němž je umělecké dílo pojímáno jako manifestace specifických intersubjektivních hodnot bez podpory jakéhokoliv fyzikálního objektu ve smyslu pevné neutrální báze, nenapodobuje nic vnějšího, ani k ničemu vnějšímu neodkazuje a v mysli diváka se konstituuje jako hodnota dvoustranným střetem mezi funkcionálně-normativními rámci. Uvidíme, že bude nutné opustit představu reality jako souboru pevných, neutrálních objektů, které jsou vůči nám vnější a jsou na nás nezávislé, a představíme pojetí skutečnosti jako silově-energetického pole, kde jsou hmota i myšlení určitými projevy energie, která se manifestuje jako soubor hodnot, jejichž povaha se mění v závislosti na tom, prostřednictvím jakých funkcionálně-normativních rámců jsou tyto hodnoty identifikovány.

*Část IV. Teze: I když se antiesencialistický proud v estetice při snaze o definici umění pokouší do své definice nějakým způsobem zahrnout vývoj umělecké praxe, tato snaha nemůže být úspěšná, pokud se antiesencialisté snaží tento úkol naplnit prostřednictvím deskriptivních pojmů.*

Ve čtvrté části práce se přesuneme k otázce definice umění, která byla v rámci anglo-amerického analytického diskurzu druhé poloviny 20. století jednou z nejožehavějších, a zaměříme se na myšlenkový proud antiesencialismu, jenž se v anglo-americkém myšlení objevil v průběhu padesátých let a jenž poukázal na to, že na formalisticko-esencialistickém přístupu k estetickým či uměleckým jevům, reprezentovaným právě například Greenbergovou či Beardsleyho koncepcí, něco není v pořádku. Antiesencialistické teorie, z nichž zmíníme teorie Morrise Weitze, Williama E. Kennicka či Paula O. Kristellera, jsou charakteristické svým přesunem pozornosti na analýzu jazyka a jazykových pojmů namísto dosavadního fenomenologického či psychologizujícího přístupu a jejich základním východiskem je přesvědčení, že pro pojem umění nelze najít soubor nutných a postačujících podmínek aplikace, jako je to možné například u matematických pojmů. Natolik nesourodá množina, jako je umění, totiž postrádá jakoukoliv vlastnost či soubor vlastností, jež by byly společné pro všechny umělecké druhy a tvořily podstatu umění. Umění je pojmem s otevřenou strukturou, protože se vždy mohou objevit nové případy, na něž není možné díky morfologickým odlišnostem dosavadní pojem umění vycházející z esenciálních vlastností aplikovat. Příslušnost k umění lze rozhodnout pouze na základě podobnosti s takovými uměleckými díly, jež již byly jako umění uznány v minulosti.

I když se základním antiesencialistickým východiskem, a sice že esencialistické teorie není kvůli jejich neschopnosti vyrovnat se s vývojem umělecké praxe možné uznat, budeme souhlasit, samotný antiesencialistický návrh definice umění na základě podobnosti shledáme jakožto poplatný dualistickému paradigmatu. Všimneme si jednak toho, že i když se antiesencialisté prostřednictvím pojmu podobnosti snaží vyhnout státnosti a chtějí nějakým způsobem popsat změnu, tento samotný pojem stále nějakou společnou esenciální vlastnost skrytě předpokládá, a za druhé budeme kritizovat antiesencialistickou snahu definovat umění prostřednictvím deskriptivních pojmů, čímž narazíme na v pořadí pátou distinkci dualistického paradigmatu tematizovanou v této práci, a sice distinkci mezi *deskriptivním* a *normativním*. Pokusíme se ukázat, že distinkce mezi deskriptivními a normativními



pojmy je distinkcí falešnou, protože nic jako deskriptivní, neutrální či objektivní fakt, ke kterému by se deskriptivní pojmy měly vztahovat, neexistuje, podobně jako neexistuje hmotná skutečnost složená z fyzikálních objektů. V souladu s funkcionálně-normativním hlediskem se jakákoliv skutečnost konstituuje normativně jakožto hodnota, a to prostřednictvím funkcionálně-normativních rámců čili podle určitých pravidel a s přihlédnutím k účelu, který tato hodnota v daný okamžik a pro daný typ vědomí plní.

Na závěr části věnované antiesencialismu se krátce pozastavíme u kritiky antiesencialismu Maurice Mandelbauma, podle nějž měli sice antiesencialisté pravdu v tom, že objekty, jež nazýváme uměleckými díly, postrádají nějaký společný viditelný rys, což ale neznamená, že by esenciální definice umění nebyla možná – jde ovšem o to, že tuto společnou charakteristiku je nutné hledat na správném místě. Onen hledaný rys totiž dle Mandelbauma není něčím, co lze v uměleckém díle vidět, ale veškeré umění podle něj drží pohromadě něco, co v jednotlivých dílech není zjevné, čili nějaká skrytá charakteristika či princip.

*Část V. Teze: Institucionální teorie i další teorie, jež umění definují jako produkt kultury či praxe, nedokáží vysvětlit, jakým způsobem jsou nezjevné charakteristiky uměleckého díla, například jeho význam, propojeny s tím, co vnímáme prostřednictvím našich smyslů.*

Na Mandelbaumův přesun pozornosti k nezjevným vlastnostem umění navázala řada dalších teoretiků, například zastánci známé institucionální teorie i někteří jiní zástupci teorií definujících umění jakožto produkt kultury či praxe, na které se zaměříme v páté části disertační práce. Tato část bude zahájena kritikou tradičních estetických pojmů a kategorií, jako jsou například estetická distance, estetický postoj, estetický zážitek či estetické vědomí, jíž se v průběhu padesátých let zabýval George Dickie. I když se Dickie v této souvislosti nevztahoval přímo k umělecké praxi, uvidíme, že tato kritika mu následně otevřela cestu k jeho institucionální teorii, která se explicitně snažila definovat sporné umělecké aktivity.

Nejprve se budeme zabývat teorií Arthura C. Danta, v níž Danto definoval pojem *svět umění*, jenž tvoří ústřední pojem institucionální teorie. Ve stejnojmenném článku Danto řeší problém toho, jak od sebe

odlišit umělecké dílo od reálného objektu, pokud jsou od sebe vizuálně nerozlišitelné, a jako příklad uvádí umělecké dílo *Krabice Brillo* Andy Warhola. Při hledání odpovědi na tuto otázku si všímá, že za uměleckým dílem jakéhokoli typu vždy stojí nějaká teorie, jedině v jejímž rámci lze dané dílo identifikovat jakožto dílo umělecké. Vizuálně neodlišitelné objekty, z nichž jeden je uměleckým dílem a druhý nikoliv, se tedy dle Danta liší tím, že umělecké dílo se vztahuje k nějakému teoretickému vysvětlení v pozadí, zatímco reálný objekt takový výklad postrádá.

Již v souvislosti s Dantovou teorií si ovšem začneme všimnout toho, že jakákoliv definice umění založená výlučně na nevztahových vlastnostech naprosto neodpovídá zcela běžné praxi, a to jak v případě tradičního umění, tak v případě umění konceptuálního. Budeme tvrdit, že objekty, včetně uměleckých děl, vždy identifikujeme na základě jejich funkce, jež se manifestuje v jejich morfologických rysech – nezjevná charakteristika uměleckého díla, tj. jeho estetická funkce, se přímo odráží v morfologických rysech díla, například ve tvaru obrazu jakožto zarámovaného objektu určitého tvaru, a nelze tudíž říci, že dílo identifikujeme na základě něčeho, co v něm není vidět, ale přesně naopak. Estetická funkce díla začne působit až ve chvíli, kdy jsme jí identifikovali prostřednictvím jeho zjevných morfologických rysů. Naznačíme také, že i konceptuální díla disponují specifickými morfologickými či kompozičními rysy, na základě kterých je dokážeme rozpoznat jako umělecká díla s dominantní estetickou funkcí.

Na Dantův pojem svět umění navážeme samotnou institucionální teorií, jejíž čtyři verze v letech 1969–1984 vypracoval George Dickie, který v opozici k antiesencialistům tvrdí, že pro umění lze stanovit nutné a postačující podmínky, i když je hledá v jeho nezjevných rysech. Stanovuje v této souvislosti dvě – je to jednak podmínka arteficiality a za druhé sociální podmínka toho, že umělecké dílo musí být nějakým způsobem vtaženo do kontextu světa umění, který je sociální institucí tvořenou umělci, kritiky, kurátory apod. V návaznosti na antiesencialisty se také Dickie ve všech verzích své teorie snaží o deskriptivní či „klasifikační“ definici, jež má umění kategorizovat neutrálně, bez přihlídnutí k hledisku jeho (estetické) hodnoty.

Při kritice Dickieho teorie v této souvislosti dojdeme k závěru, že sociálně determinovaný status uměleckého díla není možné definovat esenciálně. Ukážeme, že v Dickieho podmínkách umění se nachází zásadní rozpor, který vychází z dualistického paradigmatu, jež pojímá vztahové a nevztahové

vlastnosti odděleně a nedokáže adekvátně vysvětlit jejich vzájemný vztah. Znovu se potvrdí, že abychom se této obtíže zbavili, bude nutné změnit náš celkový přístup a navrhneme, že principem, který dokáže hledané přemostění mezi nezjevnými a zjevnými aspekty umění poskytnout, je princip estetické normy, která jako síla převádí estetickou funkci do viditelného tvaru díla, na jehož základě jej dokážeme identifikovat jako objekt určený k reflexi, což platí jak pro tradiční umělecká díla, tak pro konceptuální umění.

Ke snahám o definici umění s cílem vysvětlit i sporné případy umění se v průběhu devadesátých let připojil i Noël Carroll. Na rozdíl od předchozích teoretiků se ovšem nesnažil o esenciální či deskriptivní definici umění, nýbrž chtěl ukázat, jakým způsobem probíhá identifikace uměleckých děl v běžné praxi. Představil v této souvislosti pojem *historický* či *identifikační narativ*, který nám především ve sporných případech prostřednictvím smysluplného vysvětlení pomáhá vidět nějakou souvislost mezi daným dílem a díly minulosti, a to zejména na základě tří strategií – strategie opakování, zesílení či odmítnutí. Historický příběh, ačkoliv není žádnou logickou definicí, podle Carrolla postačí k identifikaci uměleckého díla.

V kontextu předchozích úvah ovšem v této souvislosti zopakujeme závěr, že umělecká díla nerozpoznáváme s odvoláním na nějaké příběhy či vysvětlení, ale díky jejich tvaru, který je manifestací jejich funkce. Tvar či kompozice uměleckého díla či jakéhokoliv předmětu obecně nás informuje o jeho specifické funkci, jež je signálem k tomu, co s daným objektem dělat. V této souvislosti zavedeme pojem identifikačních funkcionálně-normativních rámců, právě na jejichž základě se prostřednictvím specifických morfologických rysů objektu jako síla spouští příslušná funkce, v případě uměleckého díla reflexivní modus vnímání. S ohledem na funkcionálně-normativní přístup ke skutečnosti se znovu potvrdí, že zjevné a nezjevné charakteristiky uměleckých děl od sebe nelze funkčně odlišit. Zavedeme i pojem antropologických funkcionálně-normativních rámců, které tvoří samotné naše smyslové vnímání; budeme hovořit zejména o zraku, kterým identifikujeme okolní prostor tak, abychom se v něm mohli orientovat. Řekneme také to, že skutečnosti, které prostřednictvím identifikačních i antropologických rámců rozpoznáváme, netvoří nějaké neutrální objekty či umělecká díla o sobě, ale

jsou to na všech úrovních pouze hodnoty, protože jejich identifikace slouží nám jakožto lidem, nikoliv jiným typům organismů či vědomí.

Pátou část práce uzavřeme úvahami Timothy Binkleyho, který do sledované debaty nabídl dvě implicitní teorie estetická. Nejprve se zaměříme na teorii, jež bude inverzním způsobem modifikovat zúžená východiska greenbergovského formalismu a ve všech směrech tudíž stvrdí dualistické paradigma. Ve své druhé implicitní teorii bude Binkley naopak anticipovat pojetí umění jakožto proměnlivé, kulturně determinované praxe, kdy normy prostupují uměleckými díly na všech jeho úrovních.

V souvislosti s Binkleyho hlediskem poplatným dualistickým východiskům budeme tematizovat další distinkci, a to samotné rozlišení mezi tradičním a konceptuálním uměním jako dvěma kategoriálně odlišnými způsoby umělecké tvorby. Binkley na jednu stranu definuje tradiční umění, které se vyjadřuje prostřednictvím fyzikálního média a u nějž jsou fyzikální vlastnosti ztotožněny s vlastnostmi percepčními či estetickými, a staví proti němu konceptuální umění, jež je na jakémkoliv fyzikálním médiu či percepční formě zcela nezávislé, nemá nic společného s estetikou a jeho cílem je sdělovat informace. V souladu s funkcionálně-normativním pojetím umění budeme naopak tvrdit, že jak tradiční, tak konceptuální umělecké dílo jsou specifickými manifestacemi estetické funkce, které se navzájem liší v užitých pravidlech jejího převodu do smyslu zachytitelné podoby, nikoliv v nějaké neměnné esenci. V souvislosti s Binkleyho teorií také znovu přezkoumáme vztah mezi fyzikálními a estetickými vlastnostmi díla a znovu se potvrdí, že o žádném fyzikálním objektu, médiu či fyzikálních vlastnostech nemá smysl hovořit, protože estetický funkcionálně-normativní rámec, který determinuje identitu uměleckého díla jakožto objektu určeného k reflexi, mění již v okamžiku rozpoznání jeho účelu prostřednictvím jeho morfologických rysů všechny relevantní vlastnosti na vlastnosti, či spíše hodnoty, jež vnímáme esteticky.

*Část VI. Teze: I když se některé novější teorie snaží o definici konceptuálního umění v estetických pojmech, tato snaha se díky jejich poplatnosti kategoriální dualitě mezi tradičním a konceptuálním uměním míjí s cílem samotných konceptuálních umělců, jimž je změna percepce směrem k nedualistickému pojetí skutečnosti.*

Šestá část práce se zaměří na dvě teorie konceptuálního umění po přelomu milénia, které na Binkleyho v leccěms navázaly, i když shodně nebudou souhlasit s jeho tezí, že konceptuální umění nemůže být předmětem estetického zkoumání. První z těchto teorií, teorie Petera Goldieho a Elisabeth Schellekens, od Binkleyho přejala pojetí tradičního umění jakožto umění, pro nějž je konstitutivní percepční forma bez referenčních vazeb (pokud není zobrazivé), a do protikladu k němu postavila konceptuální umění, jehož tvárným principem je dematerializovaná *idea idea*, která se neváže k žádnému fyzikálnímu médiu. Otevřela také otázku estetické versus kognitivní hodnoty a analogických druhů poznání, od Binkleyho se ovšem bude odchylovat tvrzením, že konceptuální umění disponuje estetickou hodnotou a poskytuje estetické poznání, i když zcela svébytným způsobem. Specifikem estetické hodnoty konceptuálního umění, jež se na rozdíl od téže hodnoty tradičního umění neváže na percepční formu, je dle Goldieho a Schellekens její zkušenostní charakter. Konceptuální umění přináší zvláštní typ estetického poznání, kterým je poznání *jaké-to-je*, v němž se estetická hodnota váže k hodnotě kognitivní a které je odlišné od diskurzivního poznání zprostředkovaného teorií.

I když uznáme základní intenci teorie Goldieho a Schellekens, jíž je propojení konceptuálního s estetickým diskurzem, většinu jejich tezí nebude možné akceptovat. Pokud totiž v návaznosti na závěry zjištěné při analýze Beardsleyho i Binkleyho teorie zaujmeme hledisko, že neexistuje žádný neutrální, materiální či fyzikální objekt, který Goldie a Schellekens ztotožňují s percepčním objektem, samotná jejich definice estetické hodnoty, která má z tohoto objektu vycházet, se ukáže jako neadekvátní. Jakékoliv umělecké dílo libovolného druhu je z tohoto pohledu „konceptuální“, protože prostřednictvím estetického funkcionálně-normativní rámce vnímáme veškeré vlastnosti vymezené jeho morfologickými rysy jako specifické estetické hodnoty bez pevné percepční báze.

Analogickým způsobem se potom postavíme i k otázce poznání, jak jí Goldie a Schellekens definují – jestliže je libovolné umělecké dílo viditelnou manifestací ideje a nelze u něj rozlišit mezi percepčními

a konceptuálními vlastnostmi, nelze ani říci, že materiálně-percepční forma nepřináší žádné poznání, zatímco referenční či konceptuální vlastnosti ano. Jakékoliv umělecké dílo jakožto konceptuální vyjádření vlastní ideje přináší obdobný typ poznání zprostředkovaného základním estetickým funkcionálně-normativním rámcem, které je charakteristické svým reflexivním charakterem, jenž jej odlišuje od poznání teoretického.

S estetickou definicí konceptuálního umění přichází také Diarmuid Costello. Jeho teorie vychází z kritiky konceptu principu mediální specifity vymezeného Greenbergem a také ze snahy definovat konceptuální umění prostřednictvím kategorií estetické teorie Immanuela Kanta. Důležitou roli zde také hraje rozlišení konceptuálního umění na *silné* a *slabé*, přičemž silné konceptuální umění sděluje ideje bez jakéhokoliv materiálního nosiče, zatímco konceptuální umění slabé je na své percepční formě stále závislé.

Dle Costella to byl právě Greenbergův koncept mediální specifity, který zásadně ovlivnil nepřijetí konceptuálního umění pod rámec estetiky, i když toto odmítnutí podle něj není oprávněné – pokud totiž Kantovu estetickou teorii interpretujeme správně, nebude mít s konceptuálním uměním žádný problém. V této souvislosti Costello představuje kantovské koncepty volné krásy, smyslových a reflektujících soudů či estetických idejí a jejich rozpínavosti. I přesto, že budeme moci bez výhrad přijmout Costellovu tezi, že umění proto, aby bylo estetické, nemusí být mediálně specifické, jako problematický shledáme Costellov předpoklad, že konceptuální umění lze považovat za slučitelné s estetickou teorií pouze důkazem toho, že estetické jsou jeho dematerializované vlastnosti. Samotné prokázání toho, že estetickými nemusejí být pouze percepční vlastnosti, ale i vlastnosti konceptuální, totiž k vymezení estetického nestačí – jakékoliv vlastnosti jsou „konceptuální“ a mohou být jakožto specifické estetické hodnoty identifikovány prostřednictvím estetického identifikačního funkcionálně-normativního rámce, přičemž nezáleží na jejich charakteru, ale na tom, na základě jakého typu vnímání byly s odvoláním morfologické rysy daného objektu rozpoznány.

V souvislosti s Costellovou teorií se také pokusíme hlouběji prozkoumat samotné identifikační rysy konceptuálního umění, abychom ukázali, na pozadí jakých morfologických příznaků se v jeho případě spouští estetická funkce. Klíčovým se v této souvislosti ukáže vysvětlení toho, jakým způsobem se idea díla, jež má být prostřednictvím estetických identifikačních norem v díle libovolného druhu či typu rozpoznána, vtěluje do jeho nosiče, přičemž je ovšem nutné mít na paměti, že tento nosič není něčím fyzikálním či neutrálním, ale ve všech případech tvoří pouze specifickou hodnotu, již lze identifikovat některým z antropologických funkcionálně-normativních rámců tvořících naše smysly. Ukáže se, že identifikačním rámcem konceptuálního díla je v mnoha případech samotný prostor galerie jakožto budovy bez praktického účelu či nějaký signál toho, že se jedná o záměr umělce, například štítek s jeho jménem.

I když teorie, jež budou prezentovány v šesté části práce, dojdou v otázce slučitelnosti konceptuálního umění s estetickými východisky k obdobnému závěru, který budeme sledovat prostřednictvím funkcionálně-normativní teorie, jako diskutabilní seznáme jejich implicitní poplatnost dualistickým východiskům – obě dvě zmíněné koncepce definují konceptuální umění substanciálně, čímž ignorují percepční změnu směrem k intersubjektivně a od základu sociálně determinovanému pojetí skutečnosti, již se, dle mého názoru, konceptuální umění ve své původní podobě snažilo navodit. Takové chápání konceptuálního umění nelze než považovat za chybu, protože opomíjí implicitní kritiku sociálních institucí, ke které konceptuální umění vede.

*Části VII. a VIII. Teze: Pokud chceme konceptuální umění definovat esteticky, ovšem tak, aby v jeho definici zůstal zachován odkaz samotného konceptuálního umění, bude nutné změnit náš celkový postoj a nabídnout fluidní a dynamické pojetí estetická, které implikuje Mukařovského koncepcí estetické funkce, normy a hodnoty, již rozvíjí funkcionálně-normativní teorie.*

Dynamičtější pohled na skutečnost bude prezentována v sedmé části práce, v níž se přesuneme k funkcionálnímu pojetí umění a budeme analyzovat teorie Nelsona Goodmana a Jana Mukařovského. I když obě tyto teorie představují jisté vykročení nad rámec dualistických východisek, a to tím,

že akcentují proměnlivost umění i jeho jednotlivých subkategorií, i ony s ním stále v jistých ohledech zůstávají svázány. Nejprve představíme Goodmanovu teorii symbolických systémů. Goodman v ní vychází z přesvědčení, že neexistují žádná neinterpretovaná fakta, svět či umělecké dílo o sobě, ale v našem chápání skutečnosti vždy záleží na hledisku vycházejícímu ze způsobu symbolizace, který se mění napříč společenským i kulturním kontextem. Specifické symbolické systémy podle něj tvoří i umění a jeho jednotlivé kategorie, základními mody symbolizace jsou zde *denotace*, *exemplifikace* a *exprese*, přičemž jednotlivé druhy či typy umění se liší v míře jejich zastoupení. Status uměleckého díla je proměnlivý a kategorie umění nemá pevné hranice – umělecké dílo lze definovat pouze symptomaticky, Goodman v této souvislosti postuluje pět symptomů estetická vycházejících z uvedených symbolických modů. Konceptuální umělecké dílo, například kámen zdvižený z polní cesty vystavený v galerii, Goodman definuje jako exemplifikující symbol, který zaměřuje pozornost na vlastnosti relevantní pro daný systém symbolizace.

I přesto, že se základními obrysy Goodmanovy teorie budeme souhlasit a oceníme její dynamičnost, z hlediska funkcionálně-normativní teorie budeme kritizovat definice jednotlivých symbolických modů, které Goodman nabízí. Dojdeme v této souvislosti k závěru, že jak jeho pojetí denotace, tak i pojetí exemplifikace a související exprese stále implicitně předpokládají existenci objektivního světa sestávajícího z neutrální hmotné substance, k němuž přistupujeme zvnějšku prostřednictvím jazyka, což není ničím jiným než skrytým vyjádřením dualistického paradigmatu. Jako příčinu tohoto přesvědčení shledáme samotné východisko analytické filozofie, k níž se Goodman hlásí, kterým je snaha popsat svět tak, jak je ve skutečnosti, na základě hodnotově neutrálních definic jazyka. Podobně jako při analýze antiesencialistických východisek ovšem zdůrazníme, že taková snaha je lichá, protože jazyk není žádnou privilegovanou strukturou, kterou bychom dokázali popsat skutečné fungování světa, ale spíše velice sofistikovanou pomůckou, která slouží k orientaci v naší paměti. Jakákoliv definice či teorie je v tomto smyslu normativní, protože reprezentuje pouze určité pojetí skutečnosti a širší systém hodnot, ze kterého vychází. Samotnou dualitu mezi jazykem a vnější realitou označíme jako další z distinkcí dualistického paradigmatu.



Jestliže z více úhlů pohledu jako základní úskalí teorií anglo-amerického estetického diskurzu shledáme neschopnost překlenout dualitu mezi uměleckým dílem a naší myslí či dualitu mezi dílem a významem, který zprostředkovává, principem, který dokáže dané duality spojit, je princip estetické normy, jak jej definoval Jan Mukařovský, k jehož teorii se obrátíme ve druhé půlce sedmé části předkládané práce. Lze říci, že jeho teorie estetické funkce, normy a hodnoty anticipuje takové pojetí estetická či skutečnosti vůbec, které předpokládá, že to, jak se nám jakákoliv skutečnost jeví, je důsledkem určitých normativních struktur, jež nejenže jsou sociálně determinovány, ale jsou dokonce vetvány do ustrojení samotných našich smyslových orgánů. Svět, jak jej vnímáme, je z tohoto hlediska definován určitými antropologickými a společenskými normami, které na všech úrovních ve formě intersubjektivních silově-energetických principů formují naše chování či vnímání.

Přes Mukařovského teorii se v závěrečné části práce dostaneme k funkcionálně-normativní teorii, jež je jejím rozšířením. I když totiž Mukařovského normativní pojetí estetická shledáme naprosto zásadním pro překonání dualistických východisek, uvidíme, že v něm stále rezonují určité aspekty, které předpokládají pojetí světa či uměleckého díla o sobě prostého jakýchkoliv významů, což brání spojitému pojetí skutečnosti, jež se pokusíme definovat v předkládané práci a jehož navození bylo také pravděpodobným cílem konceptuálních umělců.

Navrhne definici reality jako fluidního silově-energetického pole, jež implikuje Mukařovský svými definicemi estetické funkce, normy a hodnoty jako silových či energetických principů a v němž se realita konstituuje jako soubor hodnot bez neutrální pevné báze. Aktuální povaha těchto hodnot potom závisí na funkcionálně-normativních rámcích, jejichž prostřednictvím jsou tyto hodnoty s přihlédnutím k jejich konkrétnímu účelu identifikovány. Nabídneme tři základní typy funkcionálně-normativních rámců, které odvodíme z Mukařovského typologie norem. Mukařovského definici antropologických principů rozšíříme až na úroveň samotného smyslového vnímání a budeme hovořit o *antropologických funkcionálně-normativních rámcích*, a z jeho materiálových, technických a druhových norem odvodíme *identifikační funkcionálně-normativní rámce*. Mukařovského estetické normy v užším slova smyslu, které podle něj představují samotnou oblast hodnocení uměleckých děl

na základě libosti či nelibosti, kterou vyvolávají, shrneme pod hlavičku *kulturně-společenských funkcionálně-normativních rámců* a příslušných hodnot. Kulturně-společenské rámce rozdělíme na rámce *informační* a *emocionální*, jež dohromady tvoří rámce *stylové*, a budeme rovněž hovořit o rámcích *sekundárních*.

Při snaze o vysvětlení toho, jakým způsobem se funkcionálně-normativní rámce konstituují, si také s odvoláním na Mukařovského postřehy o povaze estetické funkce budeme všímat, že existenci všech člověkem vytvořených objektů předchází nějaká potřeba, touha či idea, již tyto objekty manifestují. Například židle odpovídá na naši potřebu sedět, umělecké dílo potom na potřebu reflexe. Veškeré objekty v tomto smyslu na nejrůznějších úrovních manifestují svůj účel, který pro nás jako pro lidi plní; tento vztah mezi námi a objekty nazveme *funkční korespondencí*. Právě tento princip potom bude ve formě síly oním hnacím motorem, který na různorodém normativním pozadí překlenuje most mezi námi a vnější realitou, který stojí v jádru dualistického pojetí skutečnosti.

Na úplný závěr textu se vrátíme zpět k problematice, již bude samotná práce zahájena, a pokusíme se zformulovat odpověď na otázku, jaký je vztah mezi konceptuálním uměním a estetickou teorií. Vymezíme v této souvislosti tři typy konceptuální kompozice, jmenovitě kontextuální, seriální a procesuální kompozici, a pokusíme se ukázat, jakým způsobem se při vnímání děl konceptuálního umění spouští estetická funkce. Řekneme, že zpochybnění slučitelnosti konceptuálního umění s estetickými principy je přesvědčením vycházejícím z dualistického pojetí estetična, kdy je konceptuální dílo pokládáno za dematerializovaný objekt, jehož cílem je zprostředkování konceptuální ideje a jehož percepční báze tvořící jeho morfologické rysy není podstatná (na rozdíl od děl tradičních uměleckých druhů). Práci uzavřeme s tím, že ačkoliv pravděpodobným cílem konceptuálního umění bylo zpochybnit dualistické pojetí skutečnosti, které zakrývá její výsostně intersubjektivní charakter determinovaný nejrůznějšími společenskými normami, a realitu, včetně nejrůznějších sociálních institucí, nahlíží substančně a objektivisticky, popření estetiky jako takové nebylo z tohoto pohledu nutné, protože vždy záleží na tom, jakým způsobem je estetická teorie vymezena.

## SEZNAM CITOVANÉ LITERATURY

ALBERRO, Alexander – STIMSON, Blake (eds.). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge, Massachusetts, London: [MIT Press](#), 1999.

*Art Quotes*. Dostupné online: [http://www.art-quotes.com/auth\\_search.php?authid=892#.XDFIIHqwXtE](http://www.art-quotes.com/auth_search.php?authid=892#.XDFIIHqwXtE).

BABBITT, Irving. *The new Laokoon; an essay on the confusion of the arts*. Boston Houghton Mifflin company, 1924.

BEARDSLEY, Monroe C. – WIMSETT, William K. „The Intentional Fallacy“. *The Sewanee Review*, Vol. 54, No. 3, Jul. – Sep. 1946, s. 468–488.

BEARDSLEY, Monroe C. „Aesthetic Experience Regained“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Autumn 1969, Vol. 28, No. 1, s. 3–11.

BEARDSLEY, Monroe C. „Estetická definice umění“. In *Co je umění? Texty anglo-americké estetiky*, s. 237–254.

BEARDSLEY, Monroe C. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt, Brace&Co, 1958.

BINKLEY, Timothy. „Deciding about Art“. In MOGENSEN, Lars Aagaard (ed.). *Culture and Art*. Nyborg, 1976, s. 90–109.

BINKLEY, Timothy. „Piece: proti estetice“. In *Co je umění? Texty anglo-americké estetiky*, s. 277–302.

BOHM, David. *Wholeness and the Implicate Order*. Routledge, London and New York, 1980.

BOCHNER, Mel. „Seriální umění, systémy, solipsismus“. In *Minimal & Earth & Concept Art*, str. 115–118.

BUCHLOH, Benjamin. „Conceptual art 1962–1969: from the aesthetic of administration to the critique of institutions“. In *Conceptual Art: A Critical Anthology*, s. 516–521.

BULLOUGH, Edward. „„Psychická distance‘ jako faktor v umění a estetický princip.“. *Estetika*, Vol. 32, No. 1, 1995, s. 10–30.

CARROLL, Noël. „Art, Practice and Narrative“. *The Monist*, Vol. 71, No. 2, s. 140–156.

- CARROLL, Noël. „Historical Narratives and the Philosophy of Art“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1993, Vol. 51, No. 3, s. 313–326.
- CARROLL, Noël. „The Institutional Theory of Art“. In *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, London: Routledge 1999, s. 224–240.
- CARROLL, Noël. „The Specificity of Media in the Arts“. *The Journal of Aesthetic Education*, University of Illinois Press, Winter 1985, Vol. 19, No. 4, s. 5–20.
- CASSIRER, Peter. *Substance and Function and Einstein's Theory of Relativity*. Dover Publications Inc., 1953. Dostupné online: <https://archive.org/details/substanceandfunc033163mbp>.
- CIPORANOV, Denis. „Definice pojmu umění a analytická estetika“. In *Co je umění? Texty anglo-americké estetiky*, s. 17–46.
- COSTELLO, Diarmuid. „Kant after LeWitt: Towards an Aesthetics of Conceptual Art“. In *Philosophy & Conceptual Art*, s. 92–115.
- COSTELLO, Diarmuid. „Kant and the Problem of *Strong* Non-Perceptual Art“. *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 53, No. 3, s. 277–298.
- COSTELLO, Diarmuid. „Kant podle Greenberga aneb osud estetiky v současné teorii umění“. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2009, č. 6–7, s. 44–66.
- CURRIE, Gregory. „Visual Conceptual Art“. In *Philosophy & Conceptual Art*, s. 33–50.
- DANTO, Arthur C. „Svět umění“. *Aluze*, 2009, čís. 1, s. 66–74.
- DANTO, Arthur C. „The Transfiguration of the Commonplace“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1974, Vol. 33, No. 2, s. 139–148.
- DE DUVE, Thierry. *Kant after Duchamp*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 1996.
- De SAUSSURE, Ferdinand. *Kurz obecné lingvistiky*. Praha: Academia, 1996.
- DESCARTES, René. *Principy filozofie*. Praha: Filosofia, 1998.
- DICKIE, George. „Beardsley's Phantom Aesthetic Experience“. *The Journal of Philosophy*, 1965, Vol. 62, No. 5, s. 129–136.
- DICKIE, George. „Bullough and the Concept of Psychological Distance“. *Philosophy and Phenomenological Research*, 1961, Vol 22, No. 2, s. 233–238.

- DICKIE, George. „Co je umění? Institucionální analýza“. *Aluze*, 2008, č. 2, s. 81–89.
- DICKIE, George. „Defining Art“. *American Philosophical Quarterly*, 1969, Vol. 6, No. 3, s. 253–256.
- DICKIE, George. „Is Psychology Relevant to Aesthetics?“. *The Philosophical Review*, 1962, Vol. 71, No. 3, s. 285–302.
- DICKIE, George. „The Institutional Theory of Art“. In CARROLL, Noël (ed.). *Theories of Art Today*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2000, s. 93–108.
- DICKIE, George. „The Myth of Aesthetic Attitude“. In MARGOLIS, Joseph (ed.). *Philosophy Looks at the Arts*. Philadelphia: Temple University Press, 1987, s. 100–116.
- DICKIE, George. *Aesthetics: An Introduction*. Indianapolis: Pegasus 1971.
- DICKIE, George. *The Art Circle: A Theory of Art*. Chicago: Spectrum Press, 1997.
- DUCHAMP, Marcel. „Apropos of ‚Readymades““. Dostupné online: [http://courses.ischool.utexas.edu/kimsmith/2009/fall/INF385H/Duchamp\\_Readymades.pdf](http://courses.ischool.utexas.edu/kimsmith/2009/fall/INF385H/Duchamp_Readymades.pdf).
- DZIEMIDOK, Bohdan. „Spor o estetickou podstatu umění“. In *Co je umění? Texty anglo-americké estetiky*, s. 303–324.
- FISCHER, Petr. „Duchampův Pisoár nejvlivnějším dílem 20. století“. BBC 2. 12. 2004. Dostupné online: [http://www.bbc.co.uk/czech/worldnews/story/2004/12/041202\\_uk\\_art\\_pckg.shtml](http://www.bbc.co.uk/czech/worldnews/story/2004/12/041202_uk_art_pckg.shtml).
- FLYNT, Henry. „Concept Art“. Dostupné online: <http://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html>.
- FRIED, Michael. „Umění a objektovost“. In *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*, s. 47–71.
- GOLDIE, Peter – SCHELLEKENS, Elisabeth (eds.). *Philosophy & Conceptual Art*. Oxford: Clarendon Press, 2009.
- GOLDIE, Peter – SCHELLEKENS, Elisabeth. *Who's Afraid of Conceptual Art?* London and New York: Routledge, 2010.
- GOLDIE, Peter. „Conceptual Art and Knowledge“. In *Philosophy & Conceptual Art*, s. 157–170.
- GOODMAN, Nelson. „Routes of Reference“. *Critical Inquiry*, Autumn 1981, Vol. 8, No. 1, s. 121–132.
- GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007.

- GOODMAN, Nelson. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Hackett Publishing, 1968.
- GOODMAN, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett Publishing, 1978.
- GOODMAN, Nelson. *Způsoby světatvorby*. Bratislava: Archa, 1996.
- GREENBERG, Clement. „The Necessity of Formalism“. *New Literary History*, 1971, Vol. 3, No. 1, s. 171–175.
- GREENBERG, Clement. „Modernistická malba“. In *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*, s. 35–46.
- GREENBERG, Clement. „Towards a Newer Laocoön“. Dostupné online: <http://west.slcschools.org/academics/visual-arts/documents/Laocoon.pdf>.
- GRYGAR, Štěpán. *Konceptuální umění a fotografie*. Praha: Akademie múzických umění 2004.
- GUTTMAN, Yair. „Conceptual Art: Conceptual Art and Philosophy“. In *Encyclopedia of Aesthetics* 3, New York: Oxford University Press, 1998, s. 421–427.
- GUYER, Paul (ed.). *Kant's Critique of the Power of Judgment: Critical Essays*. Rowman & Littlefield Publishers, 2003.
- HEISENBERG, Werner. *Fyzika a filosofie*. Praha: Aurora, 2001.
- HIGGINS, Dick. „Synesthesia and Intersenses: Intermedia“. *Leonardo*, Vol. 34, No. 1, s. 49–54.
- HLOBIL, Tomáš. *Jazyk, poezie a teorie nápodoby (Příspěvek k dějinám britské a německé estetiky 18. století)*. Univerzita Palackého v Olomouci, 2001.
- HUMBLE, Paul N. „Duchamp's Ready-Mades: Art and Anti-Art“. *British Journal of Aesthetics*, Winter 1982, Vol. 22, No. 1, s. 52–63.
- CHVATÍK, Květoslav. „Jan Mukařovský, Roman Jakobson a Pražský lingvistický kroužek“. In *Melancholie a vzdor*. Praha: Československý spisovatel, 1992.
- JOHNSON, Jeannine. „New Criticism“. In *Encyclopedia of Aesthetics* 3, s. 349–353.
- JUDD, Donald. „Specifické objekty“. In *Minimal & Earth & Concept Art*, s. 241–252.
- KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975.

- KAPROW, Allan. „Performing Life“. In Jeff KELLEY (ed.), *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 1993, s. 195–198.
- KENNICK, William E. „Does Traditional Rest on a Mistake?“. *Mind*, Oxford Journals, Jul. 1958, Vol. 67, No. 267, s. 317–334.
- KOSUTH, Joseph. „Umění následuje filozofii I–III“. In *Minimal & Earth & Concept Art*, s. 270–298.
- KRISTELLER, Paul Oskar. „The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II)“. *Journal of the History of Ideas*, University of Pennsylvania, Jan. 1952, Vol. 13, No. 1, s. 17–46.
- KRISTELLER, Paul Oskar. „The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (I)“. *Journal of the History of Ideas*, University of Pennsylvania, Jan. 1952, Vol. 13, No. 1, s. 496–527.
- KULKA, Tomáš – CIPORANOV, Denis (eds.). *Co je umění? Texty anglo-americké estetiky*. Filozofická fakulta UK v Praze, Pavel Mervart, 2010.
- KULKA, Tomáš. „O Goodmanově teorii umění“. In *Jazyky umění*, s. 3–21.
- KULKA, Tomáš. *Umění a kýtč*. Praha: Torst, 2000.
- LANGER, Susanne. *Feeling and Form: A Theory of Art*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953.
- LESSING, Gotthold Ephraim. „Laokoón alebo o hraniciach maliarstva a poézie“. In *Laokoón a iné estetické štúdie*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1961.
- LEVINSON, Jerrold. „Defining Art Historically“. *British Journal of Aesthetics*, 1979, No. 19, s. 232–250.
- LeWITT, Sol. „Odstavce o konceptuálnom umění“. In *Minimal & Earth & Concept Art*, s. 322–328.
- LeWITT, Sol. „Věty o konceptuálnom umění“, In *Minimal & Earth & Concept Art*, s. 329–333.
- LIPPARD, Lucy – CHANDLER, John. „The Dematerialization of Art“. In *Conceptual Art: A Critical Anthology*, s. 46–50.
- LIPPARD, Lucy. „Escape Attempts“. In *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, New York: Praeger, 1973, s. vii–xxii.
- LOCKWOOD, Louise. *Why Beauty Matters* [dokumentární film]. Velká Británie, BBC Two, 2009. Dostupné online: <http://www.bbc.co.uk/programmes/b00p6tsd>.

- MANDELBAUM, Maurice. „Rodové podobnosti a zobecňování v umění“. In *Co je umění? Texty anglo-americké estetiky*, s. 65–85.
- MORGAN, Robert C. – KAHN, Wolf – SANDLER, Irving. „Allan Kaprow the Happener“. *The Brooklyn Rail*, May 2006. Dostupné online: <http://brooklynrail.org/2006/05/art/allan-kaprow-19272006>.
- MORRIS, Robert. „Poznámky o sochařství“. In *Minimal & Earth & Concept Art*, s. 354–389.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“. In *Studie z estetiky*, Odeon, 1966, s. 7–65.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. „Estetická norma“. In *Studie z estetiky*, s. 94–99.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. „Místo estetické funkce mezi ostatními“. In *Studie z estetiky*, s. 80–93.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. „Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou?“. In *Studie z estetiky*, s. 100–110.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. „Problémy estetické hodnoty“. In *Cestami poetiky a estetiky*, Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 11–34.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. „Problémy estetické normy“. In *Cestami poetiky a estetiky*, s. 35–48.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. „Umění jako semiologický fakt“. In *Studie z estetiky*, s. 111–115.
- OSHO. *Bdělá pozornost*. Beta, 2016
- PEREGRIN, Jaroslav. „Obrat k jazyku a analytická filozofie“. In *Obrat k jazyku: druhé kolo (Jazyk, myšlení a svět v názorech postanalytických filosofů)*. Praha: Filozofia, 1998. Dostupné online: <http://jarda.peregrin.cz/mybibl/HTMLTxt/467.htm>.
- POSPISZYL, Tomáš (ed.). *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*. Praha: OSVU, 1998.
- RAMACHANDRAN, Vilayanur Subramanian. *Mozek a jeho tajemství*. Praha: dybbuk, 2013.
- ROBINSON, Howard. "Dualism". In ZALTA, Edward N. (ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Fall 2017. Dostupné online: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/dualism/>.
- ROSENBERG, Harold. „De-aestheticization“. In *Conceptual Art: A Critical Anthology*, s. 220–223.



- SAUNDERS, Frances S. „Modern art was CIA ‚weapon““. In *Independent*, 22. 10. 1995. Dostupné online: <http://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html>.
- SCHELLEKENS, Elisabeth. „The Aesthetic Value of Ideas“. In *Philosophy & Conceptual Art*, s. 71–91.
- SIBLEY, Frank. „Estetické pojmy“. In ZUSKA, Vlastimil (ed.). *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Univerzita Karlova v Praze, Nakladatelství Karolinum 2003, s. 23–48.
- SILVERS, Anita. „The Artworld Discarded“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Summer 1976, Vol. 34, No. 4, s. 452–453.
- SRP, Karel (ed.). *Minimal & Earth & Concept Art*. JazzPetit, 1982.
- STEINER, Peter. *Ruský formalismus. Metapoetika*. Host, 2011.
- THÉRA, Nyanaponika. *Jádro buddhistické meditace*. DharmaGaia, 2013.
- WALTON, Kendall. „Kategorie umění“. In ZUSKA, *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*, s. 23–48.
- WEITZ, Morris. „Role teorie v estetice“. In *Co je umění? Texty anglo-americké estetiky*, s. 84.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Filosofická zkoumání*. Praha: Filosofia, 1998.
- WOLLHEIM, Richard. „The Institutional Theory of Art“, In *Art and its Objects*, Cambridge: 1980, s. 157–166.
- ZEMACH, Eddy M. „Neexistuje identifikace bez hodnocení“. In *Co je umění? Texty anglo-americké estetiky*, s. 219–236.
- ZUSKA, Vlastimil. *Estetika – úvod do současnosti tradiční disciplíny*. TRITON, 2001.

**Mgr. Michaela Brejcha**

## **PŘEHLED ODBORNÉ ČINNOSTI**

### **Publikace**

BREJCHA, Michaela. „Socialistický realismus ve světle Mukařovského teorie estetické hodnoty“. In PAŠTÉKOVÁ, Michaela – BREZŇAN, Peter (eds.). *Umenie a esteticko ako sociálne a autonómne fakty. Aktuálnosť diela Jana Mukařovského*. Bratislava: Slovenská asociácia pre estetiku, 2017, s. 202–217.

BREJCHA, Michaela. „Ke konceptu mediální specificity a kantovské interpretaci konceptuálního umění“. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2015, čís. 19, s. 28–45.

### **Překlady**

BINKLEY, Timothy. „Piece: proti estetice“. In KULKA, Tomáš – CIPORANOV, Denis (eds.). In *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. FF UK / Pavel Mervart, 2010, s. 277–302.

DZIEMIDOK, Bohdan. „Spor o estetickou podstatu umění“. In *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, s. 303–324.

### **Účast na konferencích**

*Umenie. estetika, politika*. „K evidenci a zhodnocení uměleckých částí Sbírkou Muzea dělnického hnutí“. Slovenská asociácia pre estetiku, 24.–26. 10. 2018, Univerzitná knižnica v Bratislave.

*Umenie a esteticko jako sociálne a autonómne fakty. Aktuálnosť diela Jana Mukařovského*. „Socialistický realismus ve světle Mukařovské teorie estetické hodnoty“. Slovenská asociácia pre estetiku, 12.–14. 10. 2016, Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave.

*Diskontinuity – ve vědě, umění, zkušenosti*. „Konec dualismu: konceptuální umění ve světle funkcionálně-normativní teorie“. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2. 12. 2016, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze.

*Budoucnost české estetiky*. „Konceptuální umění, exemplifikace a normativita“. Česká společnost pro estetiku a Univerzita Palackého v Olomouci, 16. 9. 2015, Umělecké centrum UP.

### **Projekty**

*Muzeum dělnického hnutí v 21. století* (DG18P02OVV045). 2018–2022. Národní muzeum a Ústav pro studium totalitních režimů. Projekt v rámci programu NAKI II Ministerstva kultury ČR. Řešitelka projektu.