

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOSOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

POJEM UMĚNÍ A JEHO DEFINICE

(INSTITUCIONÁLNÍ DEFINICE A JEJICH KRITIKA)

Vedoucí práce: Mgr. Denis Ciporanov, Ph.D.

Autor práce: Michal Zeman

Studijní obor: Estetika

Ročník: 3.

2012

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracoval samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolským kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice 20. července 2012

.....

Michal Zeman

Na tomto místě bych chtěl poděkovat panu Mgr. Denisu Ciporanovi Ph.D. za ochotu, trpělivost, cenné rady a připomínky při vedení práce a v průběhu celého studia. Dále bych chtěl poděkovat rodině za podporu a trpělivost po celou dobu mého studia.

## **Anotace**

Student se ve své bakalářské práci bude zabývat jedním z principiálních pojmů estetiky - pojmem umění. Zaměří se na angloamerickou analytickou estetiku druhé poloviny dvacátého století, kde proběhla v dějinách estetiky nejkompexnější diskuse možnosti definice tohoto pojmu. Významnou součástí této diskuse je tzv. institucionalismus, jehož podstatě, jednotlivým verzím i jeho rozsáhlé kritice student věnuje hlavní díl své práce.

## **Annotation**

Student in his bachelor's work will deal with one of the principal term of aesthetics – a concept art. He will focus on Anglo-American analytic aesthetisc second half of the twentieth century, which took place in the history of aesthetic possibilities of the most comprehensive discussion of the definition of this term. An important part of this discussion is the institucionalism, whose essence, the various versions and his extensive critique student devotes the major part of his work.

# OBSAH

ÚVOD.....	2
I. Definice umění z hlediska historie .....	4
I. 1. Antika.....	4
I. 2. Středověk.....	6
I. 3. Novověk.....	7
II. Pojem umění v angloamerické analytické estetice (zasazení do kontextu).....	10
II. 1. Antiesencialismus.....	12
II. 2. Institucionální definice umění.....	16
II. 3. Funkcionální definice umění.....	17
III. Institucionální definice umění.....	22
III. 1. Arthur C. Danto – Svět umění.....	22
III. 2. George Dickie a jeho institucionální definice.....	26
III. 3. Jerrold Levinson a jeho historická definice umění.....	30
IV. Kritika institucionální definice.....	34
IV. 1. Ted Cohen – Možnost umění. Poznámky k Dickieho návrhu.....	34
IV. 2. Richard Wollheim – Institucionální teorie umění.....	37
IV. 3. Terry J. Diffey – O definování umění .....	39
IV. 4. Jay E. Bachrach – Dickieho institucionální teorie umění: Další kritika...	41
V. Závěr.....	46
VI. Seznam použité literatury.....	49

## ÚVOD

Stěžejním problémem předkládané práce je pojem umění, tak jak se o možnosti jeho definice ve druhé polovině dvacátého století v rámci diskusí probíhajících v angloamerické analytické estetice vyjadřovali zastánci antiesencialismu a jak se ho dále pokusili definovat zastánci definičních přístupů, mezi něž řadíme institucionalismus a funkcionalismus. Přičemž nejvíce prostoru je věnováno jednotlivým verzím institucionalismu, kde mezi diskutované autory patří Arthur C. Danto, George Dickie a Jerrold Levinson a rozsáhlým kritickým připomínkám reagujícím především na institucionální definici umění formulovanou Georgem Dickiem, zde je nejvíce prostoru vymezeno článkům Teda Cohena, Richarda Wollheima, Terry J. Diffeyho a Jay E. Bachracha.

Pokud naši pozornost zaměříme na různé objekty, které jsou v dnešní době přijímány jako umělecká díla, můžeme si povšimnout toho, že tyto objekty mohou mít a často také mají málo společného a to ať už se jejich odlišnost a různorodost týká materiálů, ze kterých jsou tyto objekty zhotoveny, nebo ať jde o to, co tyto jednotlivé objekty vyjadřují. Pro objasnění výše řečeného bude dostačující, abychom si uvedli příklady některých uměleckých děl minulosti. Můžeme jednoznačně stanovit, co společného mají taková díla jako Sofoklova *Antigona*, sousoší *Láokoón*, *Gentský oltář* od bratří van Eycků, Michelangelův *Poslední soud*, *Výbuch Vesuvu* od Williama Turnera, *Zátiší s nálevkou* od Bohumila Kubišty, *Černý čtverec na bílém pozadí* od Kazimira Maleviče, fotografie Jana Saudka, *Monogram* od Roberta Rauchenberga, Duchampova *Fontána* či Warholovy krabice *Brillo*?

Pokud se zamyslíme nad výčtem těchto a jim podobných děl, nabízí se nám mnoho otázek. Co to vlastně je umění? Lze jednoznačně stanovit kritérium, na jehož základě se všechny tyto předměty řadí do kategorie uměleckých děl? Jak vůbec můžeme poznat umělecké dílo? Popřípadě jak odlišit umění od ne-umění? Vezmeme-li Duchampův pisoár klasifikovaný jako umělecké dílo, můžeme se ptát, co je zásadním rozdílem mezi tímto pisoárem a pisoáry nabízenými v obchodech se sanitární keramikou, jež jsou považovány za předměty denní spotřeby? Existuje vůbec nějaká vlastnost společná všem uměleckým dílům, čili nějaká esence umění? Pokud ano, co je touto společnou vlastností? Lze najít nějakou definici umění, která by byla natolik extenzivní, aby dokázala zaštitit všechna takováto díla?

Pokud by se nám nepodařilo říci co je uměním a co nikoliv, mohlo by to mít neblahý dopad na mnoho uměnovědných disciplín, jakými jsou například dějiny umění, estetika, umělecká kritika apod., jež by ve své podstatě postrádaly jasný předmět svého zájmu. Stejně tak by se nemožnost rozlišení umění od ne-umění dotýkala mnoha etablovaných institucí, mezi něž patří muzea umění, divadla, galerie a aukční síně. Jakým způsobem by se poté vybíraly výstavní a prodejní exempláře? Otázka podobného rázu vyvstane, i pokud bychom se soustředili na problematiku umělecké invence. Jakým způsobem by se lišil umělec od řemeslníka? Vysoká hodnota, kterou každá kultura připisuje svému umění, si vyžaduje zodpovězení výše položených otázek a nejinak je tomu i v našem prostředí.

Cílem této práce není vytvořit či najít nějakou obecně platnou definici umění, která by jednoznačně dokázala říci co je uměním a co nikoliv, ale poukázat na jednotlivé definiční přístupy, kterými se s danou problematikou pokoušely vyrovnat odlišné přístupy angloamerických estetiků ve druhé polovině dvacátého století, přičemž hlavní důraz bude kladen na tzv. institucionalismus.

Samotná práce je rozdělena na čtyři kapitoly, z nichž první dvě slouží jako průpravné kapitoly pro další dvě části, které jsou vlastně hlavní osou celé bakalářské práce. V první kapitole nám půjde především o to, abychom načrtli problematiku pojmu umění a jeho definice z historického hlediska, což je důležité pro pochopení situace, v níž se ocitá současná diskuse. Druhá kapitola nám poslouží pro zasazení institucionální definice umění do kontextu soudobé diskuse.<sup>1</sup> V krátkosti zde představíme hlavní myšlenky teorie antiesencialismu, jenž se zabývá tím, zda je vůbec možné definovat umění. Posléze se budeme věnovat hlavním myšlenkám vyplývajícím z projektu institucionální definice umění a pro konečné zasazení do kontextu věnujeme několik odstavců funkcionální definici umění. Třetí kapitola je věnována podstatě institucionalismu a představení jeho jednotlivých verzí. Čtvrtá kapitola navazuje na teorii institucionalismu jednotlivými texty, které formulují kritické připomínky především vůči nejznámější teorii institucionální definice umění představené Georgem Dickiem.

---

<sup>1</sup> Pokud mluvíme o soudobé diskusi o pojmu umění, míníme tím diskusi probíhající od 50. let 20. století až do současnosti především na stránkách anglicky psaných odborných periodik, jakými jsou *British Journal of Aesthetics*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, či *Journal of Aesthetic Education*.



# I. Definice umění z hlediska historie

Ještě než se dostaneme k jádru samotné práce, připravme si půdu a v první průpravné kapitole věnujme pozornost klíčovým definičním teoriím, které se týkají pojmu umění v jeho takřka dva a půl tisíce let staré západní filosofické tradici, jejíž kořeny sahají až do antického Řecka. Tato kapitola reflektuje stav pojmu umění v jeho nejvýznamnějších obdobích od antiky až po první polovinu dvacátého století.

V minulosti prošel pojem umění mnoha změnami. Změny se týkají jak extenze<sup>2</sup>, tak i intenze<sup>3</sup> pojmu umění. Hranice pojmu umění se měnily s ohledem na rozvoj vědy, řemesel a také s přihlédnutím k formulaci pojmu krásných umění. Objevila se potřeba jasně stanovit hranice mezi vědou, řemeslem a uměním. V 18. století docházelo k zužování hranic pojmu umění a to tak, že byl spojován s pojmem krásy.

## I. 1. Antika

V antice se objevuje pojem *techné*<sup>4</sup> – nejstarší řecký výraz pro umění, který má podstatně širší význam nežli jeho český ekvivalent, jedná se o rozsáhlý pojem, zahrnuje řemesla, vědy a něco málo z umění, například v době Platóna nezahrnuje básnictví, jež dnes bezesporu spadá pod pojem umění. Pojem *techné* se týká dovedností potřebných k tvorbě výkonu v rámci celého spektra lidských činností.

Původní řecká forma pojmu *techné* byla ve středověku nahrazena latinskou formou *ars*. Tyto pojmy označovaly jak fyzickou a praxí osvojitelnou řemeslnou práci, tak i intelektuální výkon, jehož výsledkem byl například systém teoretického vědění (umění řečnické, lékařské atp.) Za umění byla považována schopnost vědomého vytváření věcí podle určitých pravidel. Dělat něco bez pravidel nebylo považováno v antickém Řecku a Římě za umění. Takováto koncepce umění vládla bez přestání takřka dva tisíce let až do pozdního středověku.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Extenze - neboli rozsah pojmu znamená souhrn všech věcí, jež pod tento pojem spadají.

<sup>3</sup> Intenze - neboli smysl pojmu je jeho obsah, to, co se pojmem míní, jeho hlavní či ústřední význam.

<sup>4</sup> Techné – z etymologického hlediska je základem slova indoevropský kořen TEK, existují dvě linie: 1. linie týkající se biologického procesu zrození, stvoření (TIKTEIN – rodit, plodit a TEKNON – dítě), 2. linie spadající do oblasti řemeslné a technické (TECHNAZEIN – řemeslně tvořit, zpracovávat a TEKTÓN – řemeslník, tesař). Viz předmluva Milana Mráze ARISTOTELÉS: *Poetika*. Přeložil Milan Mráz, Praha: nakladatelství Svoboda, 1996, s. 29.

<sup>5</sup> Srovnej: CIPORANOV, Denis: Definice pojmu umění a analytická estetika. In: *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Kulka, T. & Ciporanov, D. (eds.), Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 20.

Antické koncepci umění vévodila mimetická teorie, jejímž principem byla nápodoba. Platón ve svých dialozích *Ústava* a *Ión* mluvil o umění jako o zrcadlení reality, umění napodobuje to, co již jednou napodobeno bylo. Podle něho nejprve existovala určitá idea pocházející od Boha, například idea stolu, první nápodobou této ideje byl stůl a jejím zhotovitelem řemeslník, stůl zobrazený malířem na plátně byl až nápodobou nápodoby, tedy druhým stupněm mimése.<sup>6</sup>

Básníci i malíři tedy napodobují jevy reálného světa obdobně, jako to dělá zrcadlo. Odtud také pramenil Platónův skeptický pohled na umění, když tvrdil, že umění vzdaluje od pravdy, od ideje a nezprostředkovává nám žádné skutečné poznání. „*Špatné tedy jest, se špatným se sblíží a špatné věci rodí napodobovací umění.*“<sup>7</sup> Proto také v Platónově ideální obci bylo místo pouze pro umělce-básníky, kteří napodobovali prospěšné chování vedoucí ke ctnosti, naopak vyobcování měli být umělci zpodobující špatné mravní vlastnosti. Na rozdíl od Platónova pojetí mimésis Aristotelés v *Poetice* říká, že napodobujeme, protože nás to těší a vede to k poznání, umění tak přisuzoval kognitivní funkci. I přestože je *Poetika* věnovaná umění básnickému, Aristotelovo pojetí mimésis můžeme zobecnit i na ostatní umění. „*Vždyť jako někteří lidé (jedni díky svým uměleckým schopnostem, druzí cvikem) vypodobňují mnoho věcí v barvách a ve tvarech, a jiní je zase napodobují hlasem, tak je tomu i v uvedených uměních (...)*“<sup>8</sup>

Umění založené na mimetické koncepci se tedy snažilo co nejvíce přiblížit realitě, čím více se výsledné dílo podobalo své předloze v přírodě a okolním světě, tím větší hodnota mu byla přisuzována. Proto se po dlouhou dobu umění posuzovalo podle toho, jak věrně dokázalo napodobovat. Pokud by došlo k tomu, že by se objevil umělec, který by se odklonil od podmínky zpodobování, jeho dílo by nemohlo být označeno za umění a on by byl prohlášen za pomateného.

Již v antice se začíná objevovat zárodek rozlišování mezi tzv. svobodnými uměními (*artes liberales*) a uměními služebnými (*artes vulgares*). Toto rozlišení se pokusil zavést Aristotelés a kritériem pro rozlišení byla fyzická námaha, umění služebná vyžadují fyzickou práci a k jejich výkonu je třeba přetvořit určitý materiál, výstupem má být něco hmotného, naopak umění svobodná jsou založena na čistém intelektuálním výkonu a uplatnění fyzické práce zde není určujícím faktorem, výstupem je systém

---

<sup>6</sup> Srovnej: PLATÓN: *Ústava*. Kniha desátá. In: Platón: *Ústava*. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 306-309.

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 315.

<sup>8</sup> ARISTOTELEŠ: *Poetika*. Přeložil Milan Mráz, Praha: nakladatelství Svoboda, 1996, s. 59.

teoretického vědění. Toto rozlišení dále rozpracovali středověcí filosofové do systému sedmi svobodných a sedmi mechanických umění.<sup>9</sup>

## I. 2. Středověk

Středověk pracuje s pojmem *ars*, jehož forma v podstatě zůstává analogická antickému pojmu *techné*. *Ars* je vlastně latinskou formou řeckého pojmu *techné*. „*Umění je znalost pravidel, díky nimž mohou být vytvářeny věci. Jde o znalost daných, objektivních pravidel – v tom je celý středověk zajedno.*“<sup>10</sup> I středověké koncepci umění vládne mimetická teorie a umění je tedy chápáno jako nápodoba přírody, ale nejde pouze o striktní kopírování toho, co příroda nabídne jako předlohu, protože v uměleckém napodobování existuje prostor pro invenci a přepracování.

Jak již bylo naznačeno, středověk rozlišuje umění do dvou skupin, jednu tvoří umění svobodná a druhou tvoří umění služebná. Svobodná umění zakládající se na čistě intelektuálním výkonu se stala i základem vzdělávání na středověkých univerzitách. Zde první stupeň vzdělávání zvaný *trivium* tvořila gramatika, rétorika a logika, cílem *trivia* bylo zvládnutí jazyka. Druhý, navazující stupeň vzdělávání zvaný *quadrivium* tvořila aritmetika, geometrie, astronomie a hudba, cílem *quadrivia* bylo ovládnutí číselných poměrů a všeho co souviselo s čísly. Služebná umění zahrnovala to, co v dnešním smyslu označujeme povětšinou jako řemeslo. V průběhu středověku se kategorizaci tohoto systému umění věnovali různí autoři, a proto se liší podle toho, kdo ji utvořil, např. Hugo od Sv. Viktora řadil mezi sedm mechanických umění tkalcovství, zbrojířství, zemědělství, lovectví, lékařství, mořeplavbu a umění zábavy mnoha lidí. Jak je vidno svobodná a služebná umění se liší, co se týče prostředků i cílů. Svobodná umění byla ceněna mnohem výše než umění služebná, protože manuální práce byla považována za podřadnou. „*Mluví-li Boëthius o hudbě, má na mysli matematickou vědu o hudebních zákonech: hudebník je teoretik a znalec matematických pravidel, která ovládají říši zvuků, zatímco interpret je často spíše je otrok bez znalostí a skladatel*

---

<sup>9</sup> Srovnej: CIPORANOV, Denis: Definice pojmu umění a analytická estetika – K dějinám pojmu umění. In: *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Kulka, T. & Ciporanov, D. (eds.), Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 20.

<sup>10</sup> ECO, Umberto: *Umění a krása ve středověké estetice*. Přeložil Zdeněk Frýbort, 1. Vyd. Praha: Argo, 1998, s. 142.

*pouze instinktivní bytost neschopná poznat nevýslovné krásy, jež dokáže odhalit pouze teorie.*“<sup>11</sup>

V souvislosti s rozdělením umění na svobodná a služebná je třeba podotknout, že středověk postrádá teorii krásného umění. „*Středověká členění se ani jednou nepokusí oddělit krásná umění od umění užitných (anebo od techniky v úzkém slova smyslu), pouze rozlišují ušlechtlejší a manuální umění.*“<sup>12</sup> Středověké umění bylo úzce spjato s církví a umělecká díla byla ceněna hlavně pro svou náboženskou funkci. Nejde proto uvažovat o „*...umění jak ho chápeme dnes, umění jako vytváření děl, která za svůj primární účel považují estetické použití, a to s veškerou důstojností, kterou takové zaměření obnáší.*“<sup>13</sup>

### **I. 3. Novověk**

V období renesance započala zcela nová kapitola v dějinách pojmu umění. V tomto období docházelo k pozvolné a široké proměně pojmu umění a výsledkem této proměny byla moderní koncepce krásných umění, která se významně lišila od klasického pojmu umění, jenž byl postaven na zcela odlišných kritériích.<sup>14</sup> Cílem renesančních úvah o pojmu umění bylo, aby se z tradičního pojmu umění stal pojem moderní. Z oblasti umění bylo třeba vyloučit řemeslo, vědu a naopak připojit literární umění, sochařství, malířství a architekturu, jenž měly být obhájeny jako umění v pravém slova smyslu. Protože renesance byla postavena na studiu antických textů, připojení poezie se díky Aristotelově *Poetice* a hlavně jeho překladu do italštiny ukázalo jako nejjednodušší. Připojení výtvarných umění a oddělení vědy byly procesy mnohem složitější, protože například studium anatomie, matematiky a optiky souviselo s malířstvím a větší autenticitou maleb, s dělením proporcí, stínováním a perspektivou. Není s podivem, že renesanční teoretické úvahy o formování krásných umění často pocházely od aktivních umělců např. Leonarda da Vinciho či Leona Battisty Albertiho.

Jedním z nejznámějších pokusů o formulaci krásných umění je dílo francouzského estetika a filosofa Abbého Charlese Batteuxe z roku 1746 *Les beaux arts reduits à un*

---

<sup>11</sup> ECO, Umberto: *Umění a krása ve středověké estetice*. Přeložil Zdeněk Frýbort, 1. Vyd. Praha: Argo, 1998, s. 51.

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 147.

<sup>13</sup> Tamtéž, s. 147.

<sup>14</sup> Srovnej: CIPORANOV, Denis: *Definice pojmu umění a analytická estetika – K dějinám pojmu umění*. In: *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Kulka, T. & Ciporanov, D. (eds.), Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 23.

*même principe (Krásná umění převedená na jednotný princip)*. Tento spis byl vybrán jako definice krásných umění do Diderotova slovníku. V souhlase s antickou tradicí zůstává podstatou umění nápodoba, ale oproti Aristotelovu pojetí kam spadala jen vizuální umění (malířství, sochařství a poezie), tuto koncepci rozšířil o tanec, hudbu, architekturu, řečnictví a divadlo. Umění je sbírkou pravidel, podle nichž se řídí vytváření díla.

Umělec měl z přírody vybírat jen krásné prvky a ty ještě zdokonalovat, nešlo o to napodobovat výjevy z přírody, génius musí vybírat nejkrásnější výjevy z přírody a komponovat je v krásný celek, což je ještě krásnější než příroda sama.<sup>15</sup>

O systematizaci krásných umění se pokusil i Immanuel Kant, i když v jeho podání nešlo, jak sám zdůraznil o zamýšlenou teorii. „(...)hlavním cílem Kantových úvah nebylo vybudovat nějakou systematickou uzavřenou filosofii umění, ale pouze na základě „kritiky“ estetické reflexivní soudnosti definovat podmínky možnosti estetického posuzování jako takového (...)“<sup>16</sup> Kant dělil umění do několika různých druhů: umění slovesné (řečnictví, básnictví), umění výtvarné (sochařství, stavitelství a malířství) a umění *hry počitků* (hudba). Všechna tato umění usilovala odlišnými prostředky o totéž -adekvátním způsobem vyjádřit estetické ideje.<sup>17</sup>

Jak jsme zatím měli možnost pozorovat od antiky až do 18. století byla za esenci umění považována nápodoba okolního světa, ta však pozbývá své platnosti s nástupem modernismu, začínají se objevovat technické obrazy v podobě fotografií a později filmu, jež s maximální věrností reprodukuje výjevy okolního světa, což bylo do té doby doménou malířství. Když malířství konfrontováno s fotografií ztratilo své výsadní postavení, co se týká zobrazování přírody a okolního světa, začaly se v malířství objevovat ze své podstaty nenapodobivé žánry, na něž se mimetická koncepce nemohla vztahovat a právě zde se objevuje prostor pro nové teorie umění, které se pokusí postihnout jeho nově nabytou extenzi zapříčiněnou obrovským rozvojem moderního umění.

Dalšími esencialistickými pokusy o definici umění jsou expresivismus a formalismus. Mezi představitelé expresivismu patří např. ruský spisovatel a filosof Lev Nikolajevič

---

<sup>15</sup> Srovnej: BATTEUX, Charles (Abbe Batteux): The Fine Arts reduced to a Single Principle. In: *Aesthetics*. Susan Feagin and Patrick Maynard (Eds.), Oxford: Oxford University Press, 1997, s. 104.

<sup>16</sup> ZÁTKA, Vlastimil: Kantova teorie estetiky (Studie k dějinám filozofie 18. století). Praha: FILOSOFIA, 1995, s. 119.

<sup>17</sup> Srovnej: Tamtéž, s. 120.

Tolstoj, který podstatu umění spatřuje ve vyjádření a vyvolání citu neboli emoce prostřednictvím uměleckého díla. Umělec dílo tvoří na základě své citové zkušenosti a jediné emoce, které může skutečně vyjádřit, jsou jeho vlastní emoce, jež se stávají obsahem díla. A toto dílo má v publiku vyvolat obdobné emoce, jaké prožíval autor při tvorbě díla.

Za hlavního iniciátora expresivismu je však považován italský estetik Benedetto Croce, ten přichází s poněkud odlišnou verzí expresivismu, avšak i on se zabývá uměním jakožto vyjádřením určitého pocitu či emoce. Tvrdí, že pocity musí dostat nějakou symbolickou formu (např. hudební jazyk, malířský jazyk či básnický jazyk atp.). Úkol vnímatele je totožný s úkolem tvůrce, poselství díla pochopíme vžitím se do situace tvůrce, vnímatel se musí pozvednout do intuice tvůrce, jedině tak dojde ke správnému chápání uměleckého díla. Croceho teorii ještě dále rozpracoval britský filosof a historik Robin George Collingwood, který své myšlenky představuje v knize *The Principles of Art*, jeho pojetí expresivismu je známo jako kritická verze.

Formalismus, jak už jeho název napovídá, se soustředí především na formu uměleckého díla. Forma je vyzdvihována na úkor obsahu. Původně byl formalismus rozvíjen v Německu Kantovými následníky, ale pokud mluvíme o moderním formalismu, ten má svá hlavní centra v Ruské a Britské formální škole.

Ruská formální škola se soustředí především na literaturu, kde má forma převládat nad obsahem. Používají pojem *literárnost*, což je vlastně název pro techniku jakou se vypráví příběh a toto „jak“ převažuje nad tím „co“ příběh vypráví. „Jak“ je zde otázkou formy, „co“ je otázkou obsahu.

Britská formální škola se zabývá i moderním uměním, představitelem této školy je Clive Bell, který se ve své verzi formalismu opírá o pojem *signifikantní forma*, jež se v podstatě stává esenciálním kritériem umění, jedná se o vzájemný vztah linií, barev, tvarů a objemů. Tvrdí, že umělecké dílo se stává uměleckým, až když v něm nalezneme signifikantní formu.

## II. Pojem umění v angloamerické analytické estetice

Pokud bychom alespoň v hrubém obrysu chtěli nastínit, co znamená pojem analytická estetika, jež je ve své podstatě derivátem analytické filosofie, bude užitečné nejprve věnovat pozornost samotné podstatě analytické filosofie a ozřejmit si okolnosti jejího vzniku.

Filosofie se odpradávná zabývala všemi možnými druhy otázek, které v člověku vyvolával okolní svět, postupem času na některé z těchto otázek začaly odpovídat ustanovující se vědy a filosofii zbývalo odpovídat na ty druhy otázek, ke kterým neměly co říci jednotlivé vědní obory. *„Můžeme tedy říci, že filosofie začíná tam, kde končí věda, a rozprostírá se tak daleko, jak daleko ještě existují otázky. Potom už následuje poezie a ostatní umění, která už odpovídají na otázky jenom v metaforickém smyslu slova. Analytická filosofie se od počátku soustředila především na ty tradiční filosofické otázky, jejichž smysl je relativně jasný a na které lze očekávat skutečně explicitní odpovědi. Ke všem ostatním byla silně podezíravá, a někdy je dokonce prohlašovala za pseudootázky.“*<sup>18</sup>

Ve dvacátém století došlo k rozštěpení filosofie na dva hlavní a do jisté míry odlišné proudy. Prvním je analytická filosofie, která vládla v anglicky mluvícím světě a soustředila se na zúžený okruh přijatých filosofických otázek. Jako hlavní nástroj sloužila analýza a ve jménu logiky a jasnosti se analytičtí filosofové snažili o pročištění jazyka, kterým byly tyto otázky formulovány a to proto, aby nedocházelo k tomu, že bude užíváno takových výrazů a formulací, jimž budou rozumět pouze oni sami. *„Úcta k logice a argumentu a vysoká úroveň jasnosti jsou možná těmi nejjobecnějšími rysy analytické filosofie.“*<sup>19</sup> Tímto přístupem se analytická filosofie do určité míry podobá vědeckému oboru. Dalším z rysů analytické filosofie je otevřenost ke kritické diskusi, která se odehrávala především prostřednictvím článků v časopisech a proto *„ve světě analytické filosofie pak časopisy hrají stejně důležitou roli jako jinde knihy.“*<sup>20</sup>

Druhým proudem byla filosofie označovaná jako kontinentální, jež vládla především právě na evropském kontinentu a byla jakýmsi logickým protiproudem k filosofii analytické. Kontinentální filosofové pokládali zúžený okruh otázek, jimiž se zabývali

---

<sup>18</sup> PEREGRIN, Jaroslav: *Kapitoly z analytické filosofie*, Praha: FILOSOFIA nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR, 2005, s. 14.

<sup>19</sup> AHLBERG, Lars-Olof: Podstata a hranice analytické estetiky. *Estetika*, Vol. 32, No. 3, 1995, s. 3.

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 3.

analyticky orientovaní filosofové za příliš triviální a nezajímavý, a proto se zabývali otázkami, u nichž nebylo tak jasné, jak na ně odpovídat. Takovéto otázky však analytičtí filosofové považovali za *pseudootázky*, jež stály mimo centrum jejich zájmu. Mezi takovéto *pseudootázky* bychom mohli zařadit tradiční filosofické záležitosti zabývající se „*velkými duchovními problémy, které se týkají každé myslící bytosti – smysl života, podstata lidství, povaha dobré společnosti.*“<sup>21</sup>

Tolik v krátkosti k analytické filosofii, ale nyní již soustředme naši pozornost k problematice podstaty poválečné analytické estetiky. Analytická estetika je chápána jako metateoretická disciplína, to znamená, že primárně se nefilosofuje o problému samém, ale o jazyku, kterým se o tomto problému hovoří v disciplínách prvního řádu, jimiž jsou dějiny umění, umělecká kritika atp. Podle Larse-Olofa Ahlberga existují dva hlavní způsoby použití pojmu estetika: „*V širokém slova smyslu označuje termín estetika veškeré teoretické studium umění, v užším slova smyslu se estetika používá jakožto synonymum filosofie umění.*“<sup>22</sup> Rysem navýsost typickým pro analytickou estetiku je zúžení pole jejího zájmu na umění. V pojetí analytických estetiků je tedy pojem estetika identický s pojmem filosofie umění. Na tomto místě je třeba poznamenat, že pokud dále budeme používat pojem estetika, tak v soulase s tím, jak to dělá velké množství analytických filosofů jakožto synonymum filosofie umění. Zároveň je však důležité mít na paměti, že tradiční estetika se netýká pouze umění, ale zahrnuje rovněž mimoumělecké estetično, estetiku přírody atp.

V padesátých letech 20. století definiční přístupy jako mimetická koncepce umění, formalismus, expresivismus aj. definitivně ztrácí nárok na status obecně platné teorie umění. To vše se dělo ruku v ruce s nástupem antiteoreticky či antiesencialisticky laděné estetiky, jejíž vývoj se opíral především o tzv. první obrat k jazyku a práce Ludwiga Wittgensteina. Antiesencialisté byli přesvědčení, že veškeré předchozí pokusy o definici umění se nezdařily díky nesprávnému použití jazyka a nedostatečnému sledování jeho logických forem. Všechny dosavadní pokusy o definici pojmu umění podle nich stály na chybném předpokladu, že vědět co znamená umění, nutně zahrnuje rozpoznání všem uměleckým dílům společné esence. Toto přesvědčení bylo do jisté míry podpořeno i vývojem a diverzifikací samotného umění ve 20. století. S nástupem

---

<sup>21</sup> PEREGRIN, Jaroslav: *Kapitoly z analytické filosofie*, Praha: FILOSOFIA nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR, 2005, s. 15.

<sup>22</sup> AHLBERG, Lars-Olof: Podstata a hranice analytické estetiky. *Estetika*, Vol. 32, No. 3, 1995, s. 1.



avantgardních uměleckých hnutí se začala objevovat taková umělecká díla, která měla jen málo společného se svými předchůdci, za všechny jmenujme Duchampovy ready-mades, či konceptuální umění. Díky neúspěchu reálných definic se teoretikové umění začali shodovat v názoru, že umění není ve své podstatě možné definovat a jakýkoliv pokus o podání takové definice umění by mohl způsobit stagnaci ve vývoji umělecké tvorby. Teorie o umění podané analytickými estetiky se musely s rozmanitostí uměleckých forem vypořádat každá po svém, ale v jednom určitém bodě se shodovaly, a sice že všechny ať již jsou řazeny mezi antiesencialistické, institucionální či funkcionální definice umění se odchyľují od esence, jež by byla vymezena pomocí perceptibilních vlastností díla a nárokovala by si být sdílena zároveň všemi uměleckými díly.

## II. 1. Antiesencialismus

Analytická diskuse o možnosti jak definovat pojem umění má své počátky v 50. letech 20. století a bez nadsázky můžeme říci, že tato diskuse přetrvává až do dnešních dnů. Prvními kdo se v této době pokusil tematizovat problematiku možnosti definice umění, byli antiesencialisticky naladěni filosofové. Mezi hlavní představitele antiesencialismu, o jejichž články se v této podkapitole budeme opírat, řadíme Paula Ziffa s jeho pojednáním nazvaným *The Task of Defining Work of Art* (1953) a Morrise Weitze s jeho statí nazvanou *The Role of Theory in Aesthetics* (1956).

Jak už sám název antiesencialismus napovídá, tito teoretikové se vymezovali proti dosavadním snahám esencialistů hledat v umění nějakou společnou esenci či společný základ a zastávali názor, že umění ze své podstaty není možné definovat. Esence měla být sadou podstatných vlastností, které jsou společné všem uměleckým dílům. Proto se esencialisté snažili podat definici založenou na hledání jednotlivě nutných a dohromady postačujících podmínek, které vyvstávají na základě perceptibilních vlastností obsažených v díle. „*Definici chápe teorie jako výrok o nutných a postačujících vlastnostech definovaného, přičemž tento výrok má být pravdivým či nepravdivým tvrzením o podstatě umění, o tom, co umění charakterizuje a odlišuje ode všeho ostatního.*“<sup>23</sup> Tato snaha však nikdy nedosáhla plného úspěchu ať již z důvodů přílišné

---

<sup>23</sup> WEITZ Morris: Role teorie v estetice. In: *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Kulka, T. & Ciporanov, D. (eds.), Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 51.

inkluzivity<sup>24</sup> či exkluzivity<sup>25</sup>. Představme si například formalistickou koncepci umění Cliva Bella, která esenci umění spatřuje v signifikantní formě (významové podobě) či Tolstého expresivismus, který esenci umění nachází ve sdělení emoce prostřednictvím uměleckého díla. Nevhodnost první ze zmíněných koncepcí odhalíme, představíme-li si objekt, který významovou podobu má, ale mezi umělecká díla se neřadí (dopravní značky). Druhá koncepce nemůže být přijata, protože je snadné představit si mimoumělecké objekty, které stejně dobře poslouží jako zprostředkující činitel pro sdělení emocí (milostný dopis, romantický film).

### **Paul Ziff**

Paul Ziff ve svém článku *The Task of Defining Work of Art (Úkol definovat umělecké dílo)* přichází s ostenzivní<sup>26</sup> definicí pojmu umění. Jedná se v podstatě o definici založenou na základě podobnosti paradigmatickému příkladu. Jako paradigmatický příklad uměleckého díla si pro svůj výklad vybírá Poussinův obraz *Únos Sabine* (1637-1638), na němž popisuje soubor rysů relevantních pro identifikaci uměleckého díla.

Tyto rysy autor popisuje takto: jedná se o kvalitní malbu, která má určitý obsah (mytologický námět), propracovanou a bezpochyby komplexní formální strukturu. Byla vytvořena Nicolasem Poussinem záměrně a s plným vědomím, se zjevnou zručností a pečlivostí, za účelem vystavit ji v místech (galerie, zámek, muzeum atp.) kde si ji lidé budou moci prohlížet, hodnotit, studovat, kontemplotovat, kritizovat či o ni diskutovat.<sup>27</sup>

„Cokoli, co má všechny tyto vlastnosti, pak lze prohlásit za jasný příklad.“<sup>28</sup> Čím méně podmínek objekt splňuje, tím méně jasné bude jeho zařazení pod pojem. Výše zmíněný výčet tvoří trs či tzv. klastr kritérií, ze kterého stačí vybrat pouze některé podmínky pro to, aby určité dílo spadalo pod pojem umělecké dílo. Tato kritéria jsou tedy souborem postačujících podmínek pro aplikaci pojmu umělecké dílo, avšak žádná z nich není podmínkou nutnou.

---

<sup>24</sup> Inkluze – znamená zahrnutí nebo přijetí do nějakého celku. Přílišnou inkluzivitou míníme přijetí takových objektů pod pojem umění, které ve skutečnosti uměleckými díly nejsou.

<sup>25</sup> Exkluze – je opakem inkluze, znamená tedy vyloučení z nějakého celku, popřípadě nepřijetí do tohoto celku. Přílišnou exkluzivitou míníme takovou situaci, ve které určitá historii již uznaná umělecká díla pod pojem umění nejsou zařazena.

<sup>26</sup> Ostenze – vysvětlování pomocí ukazování paradigmatického příkladu.

<sup>27</sup> Srovnej: ZIFF, Paul: Úkol definovat umělecké dílo. *Estetika na přelomu milénia*. Pavel Zahrádka (ed.). Brno: Barrister a Principal, 2010, s. 41-42.

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 42-43.

Je samozřejmé, že výše zmíněný výčet kritérií se mění v závislosti na tom, jaké umělecké formy charakterizuje. Například báseň, román či hudební skladbu nelze označit za umělecké dílo ve stejném smyslu jako obraz, protože nemají žádné společné vlastnosti z výše uvedeného klastru. Abychom mohli mluvit o románech, básních a hudbě jako o uměleckých dílech ve stejném smyslu v jakém tak děláme v případě obrazů, bude nutné vzít jasný příklad již uznávaného paradigmatického příkladu románu a vytěžit z něho soubor vlastností, pak vzít jasný příklad básně a udělat totéž atd.<sup>29</sup>

Určitý objekt tedy můžeme označit za umělecké dílo, pokud vykazuje určitou podobnost vůči již uznanému paradigmatickému dílu umění, ale není zde explicitně stanoveno, do jaké míry se musí paradigmatickému dílu podobat, což s sebou nese jistá rizika nejednoznačnosti. To ukazuje Ziff na příkladu řecké amfory, která je v mnoha ohledech podobná nádobě na fazole z Nové Anglie. „*V obou případech jde o artefakty, oba byly vyrobeny pro domácí potřebu a ani jeden z nich nebyl určen k tomu, aby byl vystaven v muzeu atp. Nicméně řecká amfora je uměleckým dílem, zatímco nádoba na fazole nikoli.*“<sup>30</sup> Zde je potřeba zdůraznit roli kontextuálních faktorů, u amfory jde o její historickou hodnotu, okolnosti nalezení atp. což ozřejmuje, proč jsou některé předměty v závislosti na čase a místě jednou domácími potřebami a jindy uměním.

### **Morris Weitz**

Stať Morrise Weitze *The Role of Theory in Aesthetics (Role teorie v estetice)* je jedním z nejcitovanějších antiesencialisticky laděných článků vůbec. Weitz, i přestože nepodceňuje důležitost teorií pro estetiku, se zde vymezuje proti všem do té doby podaným definicím pojmu umění. „*Všechny estetické teorie se principiálně mýlí tím, že považují správnou teorii za možnou, čímž zásadně dezinterpretují logiku pojmu umění. Jejich hlavní teze, že „umění“ je pojem přístupný reálné či jakékoliv pravdivé definici, je mylná.*“<sup>31</sup>

Weitz popírá mnoho teorií z přelomu 19. a 20. století, vyčítá jim přílišnou inkluzivitu či exkluzivitu a dodává, že pojem umění musí zůstat pojmem otevřeným, nesmí být považován za pojem uzavřený nutnými a postačujícími podmínkami, jak se o to

---

<sup>29</sup> Srovnej: ZIFF, Paul: Úkol definovat umělecké dílo. *Estetika na přelomu milénia*. Pavel Zahrádka (ed.). Brno: Barrister a Principal, 2010, s. 45-46.

<sup>30</sup> Tamtéž, s. 45.

<sup>31</sup> WEITZ Morris: Role teorie v estetice. In: *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Kulka, T. & Ciporanov, D. (eds.), Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 52.

pokoušeli esencialisté, kteří se domnívali, že podávají reálnou definici pojmu umění. Uzavřenost pojmu umění by bránila umělecké invenci, expanzivnímu a dobrodružnému charakteru umění. „Právě expanzivní, dobrodružný charakter umění, jeho neustálé proměny a nové výtvoř, činí nalezení jakéhokoli souboru definujících vlastností logicky nemožným.“<sup>32</sup>

Sám opíraje se o myšlenky Ludwiga Wittgensteina publikované v jeho díle *Filosofická zkoumání* přichází s myšlenkou, že se nesmíme ptát „Co je umění?“, ale musíme se ptát po tom „Jak se užívá pojem umění?“ a „Jak pojem umění funguje v jazyce?“<sup>33</sup>

Wittgenstein ve *Filosofických zkoumáních* na pojmu hry dokazuje, že zaměříme-li naši pozornost na aktivity označované jako hry, neuvidíme na první pohled něco, co by bylo společné všem hrám, ale mnohem spíše odhalíme různé podobnosti a příbuznosti, lépe řečeno celou řadu takových podobností a příbuzností. Ve výsledku tedy odhalíme složitou síť podobností, jež se vzájemně kříží a překrývají. Tyto podobnosti označuje jako „rodové podobnosti“ a tvrdí, že všechny hry tvoří určitou rodinu. Dále říká, že rozsah pojmu hra není vymezen žádnou hranicí, proto pojem hra nelze vysvětlit jinak, než ukazováním příkladů jednotlivých her. Ukážeme či popíšeme příklady různých druhů her a řekneme, že tohle a tomu podobné věci se nazývají hry. Díky neexistující hranici pojmu hra, se otvírá prostor pro možné konstruování nových her a na základě podobností a příbuzností můžeme soudit, zdali budou spadat do rodiny her či nikoliv.<sup>34</sup>

Analogického způsobu jakého použil Wittgenstein pro pojem hra, se snaží využít i Weitz pro pojem umění, oba pojmy jsou si podle něho podobné v tom, že jsou tvořeny otevřenou strukturou a nelze je tedy popsat nějakou definicí či přesným výčtem vlastností. „Při jejich vysvětlování je možné uvést určité (paradigmatické) příklady, u nichž není pochyb, že jsou správně označeny jako „umění“ či „hry“, neexistuje však žádný vyčerpávající soubor případů.“<sup>35</sup>

Podobné je to i s řadou případů pojmů týkajících se různých druhů umění, například pojmy „tragédie“, „portrét“, „socha“ a jim podobné by měli zůstat otevřené, aby

---

<sup>32</sup> WEITZ Morris: Role teorie v estetice. In: *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Kulka, T. & Ciporanov, D. (eds.), Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 59.

<sup>33</sup> Srovnej: Tamtéž, s 56.

<sup>34</sup> Srovnej: WITTGENSTEIN, Ludwig: *Filosofická zkoumání*. Přeložil Jiří Pechar, Praha: Filosofia, 1993. s. 45-50.

<sup>35</sup> WEITZ Morris: Role teorie v estetice. In: *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Kulka, T. & Ciporanov, D. (eds.), Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 57.

nedošlo k vyloučení tvořivosti v umění. Jiný případ je pokud uijeme pojem „(dochovaná) řecká tragédie“, zde se jedná o pojem uzavřený, protože již existují teorie či reálné definice vypracované historiky na základě dochovaných řeckých her.<sup>36</sup>

V neposlední řadě bude důležité neopomenout Weitzovo rozlišení mezi pojmem umění v deskriptivním smyslu a pojmem umění v hodnotícím smyslu. „„*Toto je umělecké dílo*“ říkáme někdy, abychom daný předmět popsali, jindy, abychom jej hodnotili.“<sup>37</sup> V deskriptivním smyslu má pojem umění používat teoretik, jedná se o kategorizační použití související s „kritérii rozpoznání“ uměleckého díla, tedy s kritérii týkajícími se podmínek podobnosti. Hodnotící smysl pojmu umění dává pomocí předem zvoleného kritéria hodnoty přednost takovým předmětům, které jsou oceněny na základě naplnění tohoto kritéria hodnoty. „Výrok „*Toto je umělecké dílo*“ v hodnotícím smyslu oceňuje, a neuvádí důvod, proč je pronesen.“<sup>38</sup> Pokud by však došlo ke zvolení stejných kvalit jak pro uznání za umělecké dílo, tak i pro hodnocení uměleckého díla, mohlo by dojít k záměně deskriptivního a hodnotícího smyslu umění. Poté by výrok „X je umělecké dílo“ mohl splňovat jak kritéria pro rozpoznání, tak i kritéria pro hodnocení, ale tato kritéria je třeba od sebe odlišovat.

I přestože byl koncept raného antiesencialismu překonán příspěvkem institucionálně a funkcionálně orientovaných filosofů, jeho vliv můžeme vysledovat i v příspěvcích autorů pokoušejících se podat definici umění o takřka půl století později například ve stati Beryse Gauta nazvané *Umění jako klastrový pojem* (2000).

## II. 2. Institucionální definice umění

Jestliže antiesencialistické hnutí kritizovalo hledání nějaké společné vlastnosti, esence v umění, která by vyvstávala na základě perceptibilních vlastností obsažených v uměleckém díle, popíralo tak názor, že v uměleckých dílech je možné nalézt nějakou na první pohled viditelnou esenci. Tomuto postoji do značné míry nahrával stav poválečného umění, které přineslo taková umělecká díla, která nutila společnost přehodnotit chápání umění. Institucionalisté se však pokoušeli tematizovat esence, které jsou společné všem uměleckým dílům, oddělují umění od všech ostatních aktivit, ale tato hledaná esence není viditelná či slyšitelná na první pohled.

---

<sup>36</sup> Srovnej: WEITZ Morris: Role teorie v estetice. In: *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Kulka, T. & Ciporanov, D. (eds.), Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 59-60.

<sup>37</sup> Tamtéž, s. 61.

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 62.

Institucionální definice umění vycházejí z proceduralismu, který se zabývá hledáním společné procedury či postupu a cokoliv projde touto procedurou, můžeme nazvat uměleckým dílem. Konvencionalismus, což je jen jiný název proceduralismu se soustředí na to, aby do třídy uměleckých děl mohly být zahrnuty problematické počiny avantgardního umění 20. století (Duchampova *Fontána*, Warholovy krabice *Brillo* či Cageova skladba 4'33" atp.), jejichž rysem bylo experimentování, hledání nových obsahů, forem a byla charakterizována antitradicionalismem (cílem bylo stát v opozici vůči tradičnímu chápání umění) a společenskou revoltou. Institucionální definice slouží čistě deskriptivním způsobem, přičemž neuvažují hodnotu uměleckého díla, soustředí se pouze na to, aby ukázaly co je uměním a co nikoliv, avšak nerozlišují mezi dobrým a špatným uměním.

Proceduralismus nám nabízí dvě možné varianty jak přistoupit k definici umění, oběma těmito variantám položil základ Arthur C. Danto ve svém článku *The Artworld* (*Svět umění*). První možnou variantou je institucionální teorie a jejím hlavním proponentem je George Dickie představující svou definici ve stati *Institutional theory of art* (*Co je umění? Institucionální analýza*), kde pracuje s pojmem umění v umělecko-institucionálním rámci. Druhou variantou je historicismus, jehož proponentem je Jerrold Levinson a svou teorii představuje ve stati nazvané *Defining art historically* (*Definovat umění historicky*), Levinson umělecké dílo definuje na základě jeho vztahu k předcházejícímu umělecko-historickému vývoji. Projekt *Světa umění* i oba výše zmíněné přístupy, které z něho vycházejí, podrobně analyzujeme ve třetí kapitole, která bude věnována jednotlivým verzím institucionálních definic umění.

### **II. 3. Funkcionální definice umění**

Funkcionální definice umění v rámci angloamerické estetiky přicházejí se zcela odlišným přístupem k definování pojmu umění, nežli antiesencialistické koncepce jež tvrdí, že umění ze své podstaty není možné definovat a institucionální definice staví na principu *Artworldu* (světa umění).

„Definiční funkcionalismus charakterizuje v nejobecnější rovině představa, že chceme-li identifikovat povahu uměleckého díla, musíme identifikovat především specifickou roli, kterou jeho rozmanité formy ve vztahu k subjektu plní.“<sup>39</sup> Takovýto přístup

---

<sup>39</sup> CIPORANOV, Denis: Funkcionální definice umění. In: *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Kulka, T. & Ciporanov, D. (eds.), Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 210.

definici pojmu umění chápe ve vztahu k funkci, kterou má umění splňovat a kvůli které je primárně tvořeno. Funkcionální definice umění vycházejí z „předanalytických“ estetických koncepcí, ale své aktuální podoby nabyly díky vývoji umění za přispění analytické diskuse. Estetický funkcionalismus staví na předpokladu, že umění je tvořeno s primárním cílem působit esteticky, cílem umění je tedy estetická zkušenost. Vyvolaná estetická zkušenost pak vlastně slouží jako kategorizační kritérium pro uznání nějakého objektu za umělecké dílo nehledě na formu či materiál, ze kterého je tento objekt zhotoven. „*Estetický funkcionalismus, stavějící na pojmu estetického prožitku, je tedy nejtypičtější formou moderní systematické diskuse estetického paradigmatu umění (...)*“<sup>40</sup> Je třeba zmínit, že funkcionalismus na rozdíl od institucionálních definic nefunguje pouze čistě deskriptivním způsobem, ale společně s klasifikací se předpokládá hodnocení. V této části práce si v krátkosti představíme verzi funkcionalní definice umění, kterou ve své stati nazvané *An Aesthetic Definition of Art* (1983) formuloval Monroe C. Beardsley.

### **Monroe C. Baerdsley**

Americký filosof umění Monroe C. Beardsley se v článku *Estetická definice umění* (1983) zabývá estetickou funkcionalní definicí umění, která se vymezuje jak proti přesvědčení antiesencialisticky naladěných filosofů, tak proti institucionálním definicím umění a staví na přesvědčení, že identita uměleckých děl spočívá v uspokojování estetického zájmu subjektu.

Autor se vymezuje proti přesvědčení antiteoretiků a dokazuje, že definice umění je užitečná jak pro filosofa umění, uměleckého kritika a historika umění, jimž ve své podstatě pomáhá vymezit jasný předmět jejich zájmu, tak může být přínosem pro zákonodárce a správní úředníky při rozhodování o tom, které z dovážených předmětů osvobodit od cla, či které z projektů finančně podpořit grantem z ministerstva kultury.<sup>41</sup>

Beardsley svou pozornost věnuje různým formám aktivit a činností, které mohou být charakterizovány různými způsoby. „*Sledujeme-li někoho při opracovávání dřeva nebo při skupinovém pohybu v kruhu je na místě se ptát, zda se jedná o aktivitu náboženskou, politickou, ekonomickou, léčebnou atp. – nebo uměleckou.*“<sup>42</sup> V rámci definice se podle

---

<sup>40</sup> Tamtéž, s. 211.

<sup>41</sup> Srovnej: BEARDSLEY, Monroe, C.: Estetická definice umění. In: *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Kulka, T. & Ciporanov, D. (eds.), Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 238.

<sup>42</sup> Tamtéž, s. 239.

něho můžeme zaměřovat na dva provázané pojmy, jimiž jsou *umělecké činnost* a *umělecké dílo*. Nejprve je však třeba se vymezit proti širokému pojetí umění jako dovednosti určitého druhu, abychom pod pojem umění nezahrnovali činnosti, které pod pojem umění v užším slova smyslu nepatří (např. umění léčit, umění opravit motocykl, či umění války). Je třeba naši pozornost směřovat k užšímu pojetí umění zahrnujícímu obrazy, básně, hudební kompozice a představení atp.

Vymezuje se proti v té době již zavedenému pojmu *instituce*, především vůči výlučnosti institucionalismu představeného Georgem Dickiem, jež si však podrobněji představíme až v další samostatné kapitole věnované institucionálním definicím umění. „*Především není rozumné definovat umění tak, aby byly předem vyloučeny takové umělecké aktivity, které nejsou institucionálně ukotvené.*“<sup>43</sup> Těmito aktivitami má na mysli ty, jež, nejsou vykonávány v rámci institucí, ale jsou provozovány jako obecná praxe (lidové řezbářství či muzicírování) či těm, které ani za obecnou praxi považovat nelze (amatérské filmování a sváteční malování). „*Definovat jakoukoliv formu činnosti skrze pojem instituce a nikoliv v opačném sledu znamená postavit logiku věci na hlavu (...)*“<sup>44</sup> Vůči institucionalismu podává ještě další výhradu, a sice tu, že uznat za umění vše, co tak někdo označí, je nepřijatelné, protože „*(...)pak když říkáme, že je něco uměním, nevyjadřujeme vlastně o nic více, než že někdo v této souvislosti toto označení použil.*“<sup>45</sup>

Když se autor dostává k formulaci své vlastní definice umění, používá pojmu *umělecká produkce*, „*(...),,produkce“ v nejširším smyslu zahrnuje zhotovování, pozměňování, komponování, spojování, aranžování i další možné způsoby včetně jistých druhů jednání (jako v případě tance)*“.<sup>46</sup> Výtvar je vždy fyzický (objekt či událost) a vnímatelný, je něčím co lze zakoušet na základě perceptibilních vlastností. Pro to, aby se definice stala úplnou je potřeba zvolit ještě rozlišující specifikum, jelikož pojem umělecké produkce je příliš obecný, probírá několik možných kandidátů na toto rozlišující specifikum, ale jako nepřijatelnější kandidát se mu jeví vkomponování pojmu *intence*, kterážto by z produkce učinila produkci uměleckou. Dále jak autor popisuje, je třeba se zaměřit na další uměleckou aktivitu, již je pojem *recepce*. „*Pokud se vědomě zabýváme věcmi, které jsou výsledkem umělecké produkce, činíme tak často s úmyslem získat estetickou*

---

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 240.

<sup>44</sup> Tamtéž, s. 240-241.

<sup>45</sup> Tamtéž, s. 241.

<sup>46</sup> Tamtéž, s. 242.



*zkušenost – jinými slovy, o tyto věci projevujeme estetický zájem.*<sup>47</sup> Beardsley tedy navrhuje definici, která zní takto:

*„Umělecké dílo je něčím, co je vytvářeno za účelem, aby bylo obdařeno schopností uspokojit estetický zájem.“*<sup>48</sup>

Umělecký výtvar musí naplňovat záměr, jímž je právě ono uspokojení estetického zájmu, ale musí zde být patrna snaha autora o vkomponování této intence – akt intence musí být přítomen. *„Tvrdím však, že zcela postačuje, pokud chce vytvořit něco, co estetickou zkušenost poskytnout může.“*<sup>49</sup> Záměr autora musí obsahovat chtění, aby dílo bylo schopno uspokojit estetický zájem, a zároveň musí autor být přesvědčen o tom, že se mu to podaří, nebo že k takovému uspokojení směřuje. *„Uspokojení je totiž otázkou stupně a neznamena automaticky naprosté uspokojení.“*<sup>50</sup> Z této definice vyplývá, že estetický záměr nemusí být jediným a ani hlavním záměrem tvůrce. Protože autorovi jde o platnou klasifikační definici, tak tím že nějaký objekt či činnost klasifikujeme jako umění, ještě neznamena, že tento objekt či činnost má vysokou hodnotu, protože základ pro hodnocení uměleckého díla spočívá až v uspokojení, kterého recipient s estetickým zájmem o objekt dosáhne při recipování tohoto objektu.

Beardsley si uvědomuje, že by bylo snadné jeho definici vytknout vágnost, když vezmeme v potaz Duchampovy *ready-mades* či některá díla konceptuálního umění např. *Poème symphonique*. Ale pro něho díla *ready-mades* jako například Duchampova *Fontána* a další avantgardní objekty jsou spíše způsobem, jakým se umění komentuje, *„(...)přičemž tyto objekty mohou, ale také nemusí být uměleckými díly.“*<sup>51</sup> Pokud bychom takovéto komentáře umění přijaly za umělecká díla, museli bychom stejně za umělecká díla přijmout i časopisecké články a recenze uměleckých kritiků. V případě *Poème symphonique* nevidí žádný důvod, proč by měl svou definici upravit, tak aby toto dílo zahrnula, protože v něm neshledává prázdný estetický potenciál.

Dále autor představuje několik námitek, které by mohly být proti jeho koncepci vzneseny a snaží se je vyvrátit proto, aby se případná kritika věnovala překvapivějším problémům. Podle jeho pojetí může být pod pojem umění zařazena i tvorba dětí pokud obsahuje intenci působit esteticky. To v případě institucionální definice možné není,

---

<sup>47</sup> Tamtéž, s. 244.

<sup>48</sup> Tamtéž, s. 244.

<sup>49</sup> Tamtéž, s. 244.

<sup>50</sup> Tamtéž, s. 245.

<sup>51</sup> Tamtéž, s. 249.

protože dětská tvorba je mimo institucionalizovaný rámec umění. Obdobně je to i s padělky uměleckých děl. Některé mohou být sami uměleckými díly, jiné nikoliv. I v tomto případě záleží na tom, zda je přítomen estetický záměr a pokud přítomen je, falsifikát může být přijat za umění. Kopie uměleckých děl za umění pokládat nemůžeme, protože postrádají estetický záměr, ale falsifikáty provedené ve stylu nějakého velkého malíře (např. Rembrandt, Tizian, Gogh apod.) vytvářené se záměrem působit jako originál, tedy zároveň i se záměrem působit esteticky za umění považovat můžeme. V další námitce se opírá do G. Dickieho a jeho udělování statusu umění (představíme níže). Beardsley tvrdí, že co je jednou uměleckým dílem, zůstává jím navždy. Oproti tomu z Dickieho pojetí vyplývá, že jednou udělený status umění, může být posléze odebrán. *„Jelikož však to, co činí umění uměním, je záměr, se kterým se vytváří, nemůže být uměním nic, co jím nebylo již od počátku, a cokoli jím jednou je, jím zůstane napařád.“*<sup>52</sup> Dále se zabývá tím, zdali by bylo možné při tvorbě uměleckého díla neuspět? Ale pokud je něco vytvářeno s estetickým záměrem, jedná se o umělecké dílo, takže pokud je zde intence estetické působnosti, není možné neuspět. Takto pojatá definice nám říká, *„(...)že mezi umělecká díla budou řazeny objekty laciné a bezvýznamné, neboť tato klasifikace nemá co dočinění s kvalitou či hodnotou.“*<sup>53</sup> To je, ale v rozporu s běžným užíváním pojmu umělecké dílo, protože ten předpokládá jisté ocenění, takže se objeví i případy, kdy budeme muset hodnotit a to i přestože se autor snaží o čistou klasifikační teorii.

---

<sup>52</sup> Tamtéž, s. 251.

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 252.

### III. Institucionální definice umění

V této části práce budeme naši pozornost věnovat institucionálním definicím umění, především institucionální definici umění George Dickieho formulované ve stati nazvané *Co je umění? Institucionální analýza* a historicismu Jerrolda Levinsona formulovaném ve stati *Definovat umění historicky*. Jak již bylo výše zmíněno, oběma těmito teoriím položil základ Arthur C. Danto v článku nazvaném *Svět umění*. I přestože Dantovu teorii nelze přímo označit za definici umění, její přínos v rámci analytické estetiky není zanedbatelný a otevírá zcela nový pohled na pojem umění. Abychom si tedy připravili půdu pro představení Dickieho institucionální definice umění a Levinsonova historicismu, vysledujeme nejprve nejdůležitější argumenty, které Arthur C. Danto uvádí v článku nazvaném *Svět umění*.

#### III. 1. Arthur C. Danto – Svět umění

Arthur C. Danto ve své, z pohledu teorie umění, neznámější a velmi často citované studii *Svět umění*, do praxe zavedl nový pojem *svět umění*, o významu tohoto pojmu svědčí to, že byl a dodnes je nadále používán i v jiných teoriích či definicích. Danto zde pracuje s představou historicko-teoretického rámce, v němž vzniká umění a tento rámec slouží i k odlišení umění od neumění.

První problematikou, ke které se Danto v této studii vyjadřuje je právě problematika rozlišení umění od neumění, zde se vypořádává s tvrzením antiesencialistů, např. Weitze, který tvrdí, že teorie umění jsou zbytečné a akorát komplikují realitu, která je samozřejmá díky běžné jazykové praxi. Teorie nám podle nich odhalují to, co již dávno víme, nepotřebujeme tedy teorii k tomu, abychom dokázali správně použít slovo „umění“ a pojem „umělecké dílo“. Ale Danto antiesencialistům oponuje: „*Odlišit umění od jiných věcí však zdaleka není tak snadný úkol ani pro rodilé mluvčí, neboť v dnešní době si člověk vůbec nemusí všimnout, že se pohybuje na půdě umění, bez toho, že by mu to teorie sdělila.*“<sup>54</sup> Toto je odkaz k tomu, že v případě ready-mades rodilý mluvčí stěží dovede na základě jazykové praxe rozpoznat, kterému ze dvojice totožných objektů má připsat status uměleckého díla a kterému pouze status předmětu denní

---

<sup>54</sup> DANTO, Arthur, C.: Svět umění. In: *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Kulka, T. & Ciporanov, D. (eds.), Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 96.

potřeby. „(...) *jedním z úkolů teorie, krom toho, že nám pomáhá rozlišit umění od ostatních věcí, spočívá v tom, že umění umožňuje.*“<sup>55</sup>

Poté Danto představuje dvě podle něho nejvýznamnější teorie umění, i když ve skutečnosti jich bylo mnohem více. První je teorie umění jako imitace a druhou je teorie umění coby reality. Teorie umění jako imitace, čili mimetická teorie umění byla již představena v první kapitole věnované exkurzu k historii pojmu umění, proto nepokládám za důležité se o ní obšírněji rozepisovat v této kapitole. Danto o této teorii tvrdí, že je velmi přesvědčivou avšak ne příliš spolehlivou teorií, je snadné bránit ji proti různým protipříkladům pomocnými hypotézami např. „(...) *umělec, který se od nápodoby odklonil, je perverzní, neschopný nebo šílený.*“<sup>56</sup>

S nástupem postimpresionismu již nebylo dále možné tuto teorii bránit pomocnými hypotézami, a proto přechází k vysvětlení druhé z výše zmíněných teorií, a sice k teorii umění coby reality (dále jen TR), zároveň však zdůrazňuje, že každá teorie o umění má navazovat na teorie předcházející, nikoliv je měnit. Podle TR musíme dílo chápat takové jaké je, podle TR se umělci již nepokoušeli napodobovat reálné objekty, ale vytvářet nové objekty, novou realitu. Všechna díla, se kterými dnes přicházíme do styku, je podle Danta třeba chápat skrze TR. Příkladem umění coby reality je mu počín Roberta Rauschenberga z roku 1955 nazvaný *Postel*. Rauschenbergova postel jako umělecké dílo sestává ze dvou částí, reálného objektu postele a cákanců, které jsou na ní vyhotoveny olejovými barvami, lakem na nehty a zubní pastou. Cílem zde rozhodně nebylo napodobit nějaký reálný objekt, ale vytvořit novou realitu, dílo-postel. Rauschenberg prý kdysi vyjádřil obavu, že by někdo mohl do jeho postele vlézt a usnout v ní, stalo by se tak, že onen dotyčný by si spletl umělecké dílo s předmětem z běžného života. Nesmíme si splést umělecké dílo pouze s jednou z jeho částí, kterou je reálný objekt, na příkladu postele to znamená, že nesmíme zaměnit dílo-postel za reálný objekt, protože tento reálný objekt postel, tvoří jen určitou část uměleckého díla.<sup>57</sup> „*Splést si umělecké dílo s reálným objektem není nic pozoruhodného, je-li dílo právě tím reálným objektem, se kterým jsme si ho spletli.*“<sup>58</sup>

---

<sup>55</sup> Tamtéž, s. 97.

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 97.

<sup>57</sup> Srovnej: DANTO, Arthur, C.: Svět umění. In: *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Kulka, T. & Ciporanov, D. (eds.), Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 97-100.

<sup>58</sup> Tamtéž, s. 100.

Existence takových uměleckých objektů, které pocházejí z běžného života, do značné míry komplikuje identifikaci uměleckých děl. Abychom mohli říct, že uměleckým dílem je postel, musíme použít je ve speciálním významu. „*Existuje je vyskytující se často ve výrocih o uměleckých dílech, které nemá ani význam identity, ani není predikcí. Není to ani je existence, ani je identifikace, ani nějaké je speciálně vytvořené k určitému filosofickému účelu.*“<sup>59</sup> Je v tomto významu často používají malé děti, například „(...) když mu ukážeme kolečko a trojúhelník a zeptáme se jej, co je on a co jeho sestra: dítě ukáže na trojúhelník a řekne: „*Toto jsem já*““.<sup>60</sup> Nebo když při divadelním vystoupení ukážeme na ženskou postavu s korunkou na čele a řekneme, že ona je princezna, či když řekneme toto umělecké dílo je postel. Takovýto význam Danto označil jako *je umělecké identifikace*. Aby se nějaký objekt mohl stát uměleckým dílem, musíme pro nějakou jeho část či vlastnost použít tohoto speciálního významu slova *je*. Existuje vícero různých uměleckých identifikací jednoho určitého díla, které se vzájemně vylučují a každá tak vytváří ve své podstatě jiné umělecké dílo i přestože součástí každého uměleckého díla je stejný reálný objekt, nebo alespoň části reálného objektu tvoří součást uměleckého díla. Jedno konkrétní dílo je tak možné interpretovat vícero různými způsoby. Pokud bychom nebyli schopni osvojit si ono *je umělecké identifikace*, pak nikdy nebudeme schopni vidět a vnímat umělecká díla. Na rozdíl od umělců, kteří když mluví o obraze, či nějakém jiném díle, neustále pracují s uměleckou identifikací.<sup>61</sup> „*Vidět něco jako umění vyžaduje cosi, co oko nemůže odhalit – atmosféru umělecké teorie, znalost dějin umění: svět umění.*“<sup>62</sup>

Dále se autor vrací k problematice rozlišení umění od neumění, což ilustruje na příkladu Warholových *krabic Brillo*. Výchozím paradoxem pro něho je, že Warholovy *krabice Brillo* smyslově nerozlišitelné od těch, které vyrábějí lidé od Brilla, jsou označovány jako umělecká díla, kdežto jejich dvojníci ze skladů supermarketů nikoliv. Žádnou roli zde nemůže hrát fakt, že Warholovy krabice jsou vyrobeny ručně a z překližky na rozdíl od originálů, které jsou vyráběny sériově z kartonového papíru, protože i kdyby se firma Brillo rozhodla pro výrobu svých krabic z překližky, uměním by se tyto krabice nestaly. To že Warholovy *krabice Brillo* mají mnohonásobně vyšší hodnotu, než jejich dvojníci

---

<sup>59</sup> Tamtéž, s. 101.

<sup>60</sup> Tamtéž, s. 102.

<sup>61</sup> Srovnej: DANTO, Arthur, C.: Svět umění. In: *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Kulka, T. & Ciporanov, D. (eds.), Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 102-105.

<sup>62</sup> Tamtéž, s. 105.

z běžného života, nemůžeme připisovat na vrub ani vynaložené práci při jejich výrobě. V podstatě ani nezáleží na tom, zda jsou krabice Brillo dobrým či vynikajícím uměním, důležité je to, že uměním jsou. A uměním jsou právě proto, že jsou vystaveny v galerii, od které je nemůžeme oddělit, protože oddělením od galerie by se *krabice Brillo* staly jen obyčejnými krabicemi, reálnými objekty, kterými vlastně byly předtím, než se staly uměním. *Svět umění* je vlastně oním výše zmíněným historicko-teoretickým rámcem, který dává vzniknout uměleckým dílům.<sup>63</sup> „*To co nakonec činí rozdíl mezi krabicí Brillo a uměleckým dílem sestávajícím z krabice Brillo je určitá teorie umění.*“<sup>64</sup> Právě teorie umění by měla zabraňovat tomu, aby *krabice Brillo* povznesené do *světa umění* opět nesklouzly na úroveň reálných objektů. Rozdíl mezi uměleckými díly a pouhými předměty běžné praxe se zakládá na odpovídajícím kulturním kontextu. „*K tomu abychom krabici Brillo viděli jako součást světa umění, si musíme osvojit hodně z teorie umění stejně jako notnou část nedávné historie newyorské malby.*“<sup>65</sup>

V poslední části své studie se Danto věnuje uměleckým teoriím a jejich vzájemným vztahům, tyto teorie jak několikrát opakuje, umění umožňují, a díky nim je možné určité artefakty zahrnout do *světa umění*, nebýt takových teorií, které by zdůvodnily přijetí děl, jako jsou *krabice Brillo* či Duchampova *Fontána* do *světa umění*, pak by tyto objekty měly pouze status reálných objektů. Umění je zkrátka vše na co se vztahuje řeč teorií, pokud se na objekt vztahuje nějaký umělecky relevantní predikát<sup>66</sup>, můžeme ho zařadit po bok již uznaných umění, pokud se na objekt nevztahuje žádný umělecky relevantní predikát, objevíme se na „začátku“ a budeme muset obohatit *svět umění* o další umělecky relevantní predikát a jeho protiklad, znamená to navázat na předchozí teorie, nikoliv je měnit. Obyčejně toto dělají umělci, že tvoří nové umělecky relevantní predikáty. Pokud se nám podaří přidat do *světa umění* další umělecky relevantní predikáty, zvýšíme tím počet existujících stylů na 2<sup>n</sup>.<sup>67</sup> „*Čím rozmanitější je škála*

---

<sup>63</sup> Srovnej: DANTO, Arthur, C.: Svět umění. In: *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Kulka, T. & Ciporanov, D. (eds.), Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 106-107.

<sup>64</sup> Tamtéž, s. 107.

<sup>65</sup> Tamtéž, s. 107.

<sup>66</sup> Umělecky relevantní predikát – pro zjednodušení Danto uvádí dva umělecky relevantní predikáty i když bychom si jich dokázali představit mnohem více: prvním predikátem znamená „být figurativní“ druhým predikátem znamená „být expresivní“ každý z těchto predikátů má zákonitě i svůj protiklad, tedy „být nefigurativní“ a „být neexpresivní“. Takto představuje určitý slovník, který mohla mít v určité době kritika k dispozici a uvádí příklady: figurativní a expresivní (fauvismus), figurativní a neexpresivní (Ingres), nefigurativní a expresivní (abstraktní expresionismus), nefigurativní a neexpresivní (geometrická abstrakce. Srovnej: Tamtéž, s. 109-110.

<sup>67</sup> Srovnej: DANTO, Arthur, C.: Svět umění. In: *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Kulka, T. & Ciporanov, D. (eds.), Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 108-110.

*umělecky relevantních predikátů, tím komplexnější budou jednotliví členové světa umění; a čím víc toho víme o celé populaci světa umění, tím bohatší bude naše zkušenost s každým z nich.*<sup>68</sup> Skutečný umělecký průlom podle Danta spočívá v tom, když se umělci podaří přidat umělecky relevantní predikáty do *světa umění*.

### **III. 2. Gerge Dickie a jeho institucionální definice**

Náplní této podkapitoly bude představení článku Georege Dickieho nazvaného *Co je umění? Institucionální analýza*, jež představuje jeho první pokus o podání institucionální definice umění. Dickieho institucionální teorii můžeme považovat za jeden z nejvýznamnějších definičních přístupů, usilujících o podání esenciální definice umění založené na stanovení nutných a postačujících podmínek. Dickieho definice podaná v tomto článku byla předmětem mnoha kritických připomínek, což mělo za následek, že autor svou definici v průběhu času revidoval a její pozměněnou verzi prezentoval později pod názvem *The New Institutional Theory of Art (Nová institucionální teorie umění)*. Zde se tedy nejprve pokusíme shrnout hlavní teze vyplývající z jeho prvního definičního pokusu a ve čtvrté kapitole se budeme věnovat kritice tohoto definičního přístupu.

V úvodu této stati se Dickie snaží vyrovnat s Weitzovým antiesencialismem, nejprve Weitzovy přitakává v tom, že druhy umění, mezi něž můžeme řadit román, tragédii, sochu či malbu mohou být otevřené a nelze je proto definovat sadou nutných a postačujících podmínek, avšak dále již polemizuje s Weitzovou tezí o tom, že rodový pojem „umění“ je otevřený, Dickie naopak tvrdí, že pojem umění lze definovat pomocí nutných a postačujících podmínek. „*Nic nebrání vztahu „uzavřený rod – otevřený druh“.*“<sup>69</sup> Dále věnuje pozornost Weitzovu „důkazu z klasifikace“ ve kterém se na příkladu některých non-artefaktů, které jsou uměleckými díly (např. vyplavené dřevo) snaží přesvědčit o tom, že artefaktualita není nutnou vlastností umění.

Tento omyl se Dickie pokouší objasnit rozlišením dvou významů pojmu „umělecké dílo“ – hodnotícího a klasifikačního. Tvrdí, že Weitz by musel dokázat, že slovo *plastika* ve větě „*Tohle vyplavené dřevo je krásná plastika (...)*“<sup>70</sup> je užito v klasifikačním smyslu, z čehož by vyplynulo, že artefaktualita není nutnou podmínkou

---

<sup>68</sup> Tamtéž, s. 110.

<sup>69</sup> DICKIE, George: Co je umění? Institucionální analýza. In: *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Kulka, T. & Ciporanov, D. (eds.), Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 114.

<sup>70</sup> Tamtéž, s. 115.

umění, o což se však Weitz nepokusil. Richard Sclafani<sup>71</sup> poukazuje k tomu, že existuje ještě třetí, tzv. odvozený význam pojmu „umělecké dílo“, pro Dickieho pokus zachovat artefaktualitu jako nutnou podmínku existence uměleckých děl tedy máme již tři významy pojmu „umělecké dílo“: klasifikační, odvozený a hodnotící. Sclafani tvrdí, že vyplavené dřevo je uměním proto, že se podobá nějakému paradigmatickému uměleckému dílu, nebo proto, že sdílí vlastnosti s několika paradigmatickými díly, jenže paradigmatické případy uměleckých děl jsou vždy artefakty, z toho vyplývá, že existují paradigmatické (primární) významy označení „umělecké dílo“ a z něj odvozené (druhotné) významy kam by patřilo i ono vyplavené dřevo, které ač nebylo tvarováno lidskou rukou, nepostrádá podmínku artefaktuality.<sup>72</sup>

Maurice Mandelbaum, který ve své stati nazvané *Family Resemblances and Generalization concerning the Arts (Rodové podobnosti a zobecňování v umění)* zpochybnil pasáže z Wittgensteinových *Filosofických zkoumání* o nedefinovatelnosti pojmu „hra“ ze které čerpal i Morris Weitz pro obdobné tvrzení o nedefinovatelnosti pojmu „umění“ naznačuje, že pokud se nebudeme soustředit pouze na zjevné vlastnosti uměleckých děl, ale naopak pokud přihlédneme k nezjevným vlastnostem umění, bude možné najít vlastnosti společné všem uměleckým dílům, jež by se tak mohly stát základem definice umění.<sup>73</sup> I přestože Mandelbaum sám definici umění nepodal, jím vyznačený prostor pro možnost definice umění využil Gerge Dickie ve své institucionální definici.

Když tedy Dickie dokázal, že artefaktualita je první a nutnou podmínkou umění v primárním smyslu, bude ještě třeba najít druhou podmínku umění, která má být stejně jako artefaktualita vlastností nezjevnou. Pro objasnění druhé podmínky institucionální definice umění vstupuje do hry pojem *svět umění*, který do analytické diskuse vnesl zmiňovaný Arthur C. Danto. *Svět umění* je rámcem, ve kterém je objektům přisuzován status uměleckého díla. „*Budu používat Dantův termín „svět umění“ k označení té rozsáhlé společenské instituce, do níž umělecká díla patří.*“<sup>74</sup> Instituce je pro Dickieho výchozím opěrným bodem pro získání statusu uměleckého díla a popisuje ji jako

---

<sup>71</sup> SCLAFANI, Richard: „Art and Artefactuality“. *The Southwestern Journal of Philosophy* 1, 1970, s. 105-108.

<sup>72</sup> Srovnej: DICKIE, George: Co je umění? Institucionální analýza. In: *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Kulka, T. & Ciporanov, D. (eds.), Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 115-116.

<sup>73</sup> Srovnej: Tamtéž, s. 115.

<sup>74</sup> Tamtéž, s. 119.



zaběhnutou praxi: „*Když svět umění nazývám institucí, míním tím, že jde o zaběhnutou praxi.*“<sup>75</sup>

V rámci *světa umění* existuje mnoho systémů a podsystémů, které mají svůj vlastní původ a historický vývoj, tyto systémy a podsystémy jsou rámcem pro představení určitých uměleckých děl. Jako jeden ze systémů v rámci *světa umění* uvádí Dickie divadlo, na příkladu divadla ukazuje, že institucionalizované chování se projevuje jak na jevišti, tak i v hledišti, herci i diváci se podílejí na vytváření instituce divadla. Avšak nejlepším příkladem, který jasně ukazuje institucionální esenci umění je mu v rámci domény sochařství a malířství dadaismus, hlavně Duchampovi ready-mades, na nichž si podle něho můžeme všimnout do té doby nedoceněného druhu lidského jednání – udělování statusu umění. Malíři a sochaři udělují svým dílům status umění odnepaměti. Duchamp jako člen světa umění použil existující institucionální mechanismus neobvyklým způsobem, totiž udělil status uměleckého díla pisoáru a dalším věcem z běžného života. Jeho jednání lze vysvětlit jako protest proti vývoji moderního umění, nezáleží na tom, že jeho ready-mades nemají vysokou uměleckou hodnotu, ale důležité je jakým způsobem poukázal na institucionální mechanismus klasifikace umění.<sup>76</sup>

Ukažme si Dickieho definici v plném znění:

*„Umělecké dílo v klasifikačním slova smyslu je (1) artefakt, (2) jehož souboru aspektů byl udělen status kandidáta na hodnocení osobou (či osobami) jednající jménem určité společenské instituce (světa umění).“*<sup>77</sup>

O první definiční podmínce jsme již pojednali výše, druhá definiční podmínka sestává ze čtyř provázaných součástí: „(1) jednání jménem instituce, (2) udělení statusu, (3) bytí kandidátem a (4) hodnocení.“<sup>78</sup> První dvě součásti jsou podle autora tak úzce provázány, že je třeba o nich uvažovat současně, nejprve ukazuje, jak k něčemu podobnému dochází mimo oblast světa umění, například v rámci právního či univerzitního systému, kde však na rozdíl od *světa umění* jsou všechny kroky a autority definovány zákonem, za příklad slouží prohlášení snoubenců za muže a ženu, udělení titulu Ph.D. univerzitou či pasování do rytířského stavu atp. Jednání jménem instituce *světa umění* je specifikováno jako určitá zaběhnutá praxe, která je ve svém chodu

---

<sup>75</sup> Tamtéž, s. 120.

<sup>76</sup> Srovnej: tamtéž, s. 119-121.

<sup>77</sup> Tamtéž, s. 122.

<sup>78</sup> Tamtéž, s. 122.

držena tradicí. „*Obdoby těchto postupů a autorit nejsou ve světě umění nikde kodifikovány a svět umění se udržuje v chodu v podobě zvykové praxe.*“<sup>79</sup> Pro to, aby instituce světa umění mohla existovat a udělovat status umění, nepotřebuje být formálně zřízena, mít stanovy a funkcionáře. Kdokoliv je členem *světa umění*, může jednat jeho jménem, i přestože autor specifikuje jádro, které udržuje v chodu svět umění a umožňuje tak jeho existenci, členem této sféry se může stát prakticky kdokoli. „*Jádro světa umění tvoří volně organizovaná, avšak spřízněná skupina lidí včetně umělců (rozuměj malířů, spisovatelů, skladatelů), producentů, ředitelů a návštěvníků muzeí či divadel, novinářů, kritiků píšících do nejrůznějších periodik, historiků, teoretiků a filosofů umění a jiných osob. (...) Navíc kdokoli se cítí být členem světa umění, se jím tak stává.*“<sup>80</sup> Kromě takto definovaného jádra světa umění existuje ještě minimální či esenciální jádro, které je tvořeno umělci, kteří díla tvoří, inscenátory, jež je inscenují a návštěvníky, kteří díla hodnotí. Status může udělovat jak jedinec, tak i skupina lidí, avšak především ve výtvarném umění to bývá obvykle pouze umělec, který dílo vytvořil.

Kandidatura je třetím pojmem z druhé části definice, každý člen *světa umění* má právo udělit status kandidáta na hodnocení. I přesto že je zde zmíněn pojem hodnocení, nestává se z klasifikační definice, definice hodnotově kontaminovaná, protože pojem kandidáta ponechává pouhou možnost hodnotit, není potřebné, aby někdo dílo ve skutečnosti hodnotil. „*Je skutečností, že mnoho, možná dokonce většina uměleckých děl zůstane neohodnocena. Je důležité nezabudovat do definice klasifikačního významu pojmu „umělecké dílo“ žádné hodnotové vlastnosti, jako právě faktické ohodnocení (...).*“<sup>81</sup>

Samotné hodnocení neodkazuje k nějakému speciálnímu druhu estetického hodnocení, protože hodnocení uměleckých i neuměleckých děl není nějak zásadně odlišné. Vše co je zde míněno pojmem „hodnocení“ znamená, že určitý objekt pokládáme za hodnotný či cenný při zakoušení jeho kvalit. Rozdíl mezi hodnocením uměleckého díla a nějakého neuměleckého předmětu (např. Rembrandtovy Noční hlídky a PVC lahve) nespočívá

---

<sup>79</sup> Tamtéž, s. 123.

<sup>80</sup> Tamtéž, s. 123.

<sup>81</sup> Tamtéž, s. 125.

v odlišném typu estetického hodnocení, ale v tom, že umělecké dílo je zasazeno do institucionální struktury.<sup>82</sup>

Dickie tvrdí, že institucionální teorie umění nestojí v cestě kreativitě, která je od umění vyžadována. Podle institucionální teorie se může uměleckým dílem stát prakticky cokoli, o čem někdo řekne, křtím tento objekt na umělecké dílo, takže pokud by se někdo rozhodl vystavovat v galerii například obrazy vytvořené primáty, tak i ty můžeme považovat za umělecká díla. Podle autora nelze chybovat v udílení statusu, ale chybu je možné udělat udílením samotným, dotýčný na sebe bere zodpovědnost v tom smyslu, že jeho kandidáta na hodnocení nikdo ve skutečnosti neocení.<sup>83</sup>

### III. 3. Jerrold Levinson a jeho historická definice umění

Náplní několika dalších odstavců bude analýza článku Jerrolda Levinsona nazvaného *Definovat umění historicky*. Levinson stejně jako dva výše zmínění autoři navazuje na odmítnutí antiesencialistické skepse a snaží se podat definici stojící na relačních attributech všech uměleckých děl, jeho definice reflektuje historickou povahu umění a zabývá se problematikou „komunikace“ umění se svou vlastní minulostí. Esenciální je pro něho vazba současného umění na umění minulosti a na této ideji staví svou klasifikační definici. Poučen předchozím vývojem v teorii umění odmítá definici, která by stála na podchycení perceptibilních vlastností. Jeho definice má být, jak sám říká alternativou k Dickieho institucionální teorii, jež také byla jeho hlavní inspirací, ačkoliv se každá z těchto teorií ubírá poněkud odlišným směrem. „Z této teorie si ponechám zásadní představu, že bytí-uměleckým-dílem není odhalená vnitřní vlastnost nějaké věci, ale spíš záležitost správného vztahu této věci k lidské aktivitě a myšlení.“<sup>84</sup> Jeho záměr se vztahuje k *dějinám umění* na rozdíl od Dickieho teorie vztahující se k instituci *světa umění*. Jádrem této definice je popis toho, co znamená být vnímán-jako-umělecké-dílo.

Protože Levinson předpokládá, že je možná existence soukromého, izolovaného umění, které se stává uměním pouze v mysli umělce (postačí záměr nezávislého individua), vytýká institucionální teorii potřebu určit status umění pomocí veřejného aktu (udělení statusu kandidáta na ocenění).<sup>85</sup> Dále se vymezuje proti ahistorickému chápání umění

---

<sup>82</sup> Srovnej: tamtéž, s. 126.

<sup>83</sup> Srovnej: Tamtéž, 129-132.

<sup>84</sup> LEVINSON, Jerrold: Definovat umění historicky. In: *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Kulka, T. & Ciporanov, D. (eds.), Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 134.

<sup>85</sup> Srovnej: tamtéž, s. 134-135.

představeného institucionální teorií, kde se udílení statusu děje na pozadí instituce *světa umění*, výchozím bodem jeho konceptu je, že předmět může být klasifikován jako umělecké dílo, pokud je v náležitém vztahu k jeho uměleckým předchůdcům. Status uměleckého díla může nabýt objekt, který nějaká osoba zamýšlí tak, aby byl vnímán jako umělecká díla minulosti. „*Nové umění je uměním díky tomuto vztahu k minulému umění, umění nedávné minulosti je uměním díky tomuto vztahu k umění ještě staršímu (...) až bychom se takto dostali k pra-umění naší tradice (...)*“<sup>86</sup> Velká role je zde připisána tradici, která osvětluje, proč určitý objekt v daném čase může nabýt statusu uměleckého díla. Důležité je si uvědomit, že Levinson neusiluje o definici, která stanoví hranice umění jednou pro vždy, ale snaží se vysvětlit, co spojuje extenzi umění minulosti s extenzí umění současnosti. Na základě výše řečeného podává Levinson svou první základní definici, která zní takto:

*„1. x je uměleckým dílem = x je předmět, který osoba nebo osoby mající na něj příslušné vlastnické právo nepřechodně zamýšlí tak, aby byl vnímán-jako-umělecké-dílo, tj. vnímán způsobem (či způsoby), jakým se správně (nebo standardně vnímala předcházející umělecká díla.“*<sup>87</sup>

K výrazu „zamýšlí“ dodává, že je třeba ho chápat jako zkratku pro „vytvářejí, uzpůsobují nebo pojímají za účelem“, aby mohlo být pod definici zahrnuto vytvořené, nalezené a konceptuální umění. V tomto kroku je zdůrazněno, že aby se něco stalo uměním, je nutná intence. Záměr musí být trvalého charakteru „nepřechodně“, nelze objekt pouze chvíli považovat za něco, co lze vnímat-jako-umělecké-dílo, aby se z něho stalo umění. Být vnímán-jako-umělecké-dílo musí odpovídat správnému (standardnímu) způsobu vnímání umění v minulosti. Italské renesanční portréty by bylo možno využívat jako tepelnou izolaci, avšak není to správný způsob jejich vnímání, protože poté by se pod uměleckou produkci muselo počítat vše, co bude tvůrcem zamýšleno jako izolace (skelná vata, polystyren atp.). Posledním bodem definice je podmínka vlastnického práva, abychom s něčím mohli nakládat, například nějaký objekt „zumělečtit“ je třeba na něj mít příslušné vlastnické právo, vlastník jakéhokoli objektu má vždy přednostní právo rozhodovat o tom, jak s jeho objektem bude nakládáno.<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> Tamtéž, s. 137.

<sup>87</sup> Tamtéž, s. 139.

<sup>88</sup> Srovnej: tamtéž, s. 139-141.

Dále Levinson rozlišuje tři druhy záměru, které splňují definiční kritérium: *zamýšlet x tak, aby bylo vnímáno-jako-umělecké-dílo*. 1) specifický umění znalý záměr (týká se tvorby umělců pohybujících se v rámci tradičního umění, zabývajících se konvenční tvorbou), 2) nespecifický umění znalý záměr (týká se avantgardních umělců, zabývajících se nekonvenční tvorbou), 3) umění neznalý záměr (zahrnuje případy naivní činnosti, např. osoba, která má záměr, ale neví nic o umění a jeho historii a její intence se kryje se způsoby, jakými byla vnímána umělecká díla minulosti, tak vlastně vytváří umělecká díla, aniž by si toho byla vědoma).<sup>89</sup>

Levinson svou prvně podanou definici ještě několikrát upravuje, až dochází k její verzi, která mnohem více zdůrazňuje závislost „statusu uměleckého díla“ na čase. Tato definice zohledňuje, proč některé objekty v jednu chvíli mohou být uměleckým dílem a v jinou chvíli nikoli, proč se některé objekty v době svého vzniku za umění nepovažují a status uměleckého díla je jim připsán až později (případ ready-mades, které se uměním staly až s intencí autora), či proč je některým objektům připsán status uměleckého díla až po smrti jejich autora. Tato poupravená definice zní:

*„I<sub>t</sub>! x je uměleckým dílem v čase t = x je předmět, o němž platí v čase t, že nějaká osoba nebo osoby mající na x příslušné vlastnické právo jej nepřechodně zamýšlejí (nebo zamýšlely) tak, aby byl vnímán-jako-umělecké-dílo, tj. vnímán kterýmkoli způsobem (či způsoby), jakým se objekty spadající do extenze „uměleckého díla“ před t správně (nebo standardně) vnímají nebo vnímaly.“<sup>90</sup>*

Tato první definice ukazuje, co to znamená být uměním v daném čase, vzhledem k tomu co bylo uměním před tímto časem, pohybujeme se tedy od současnosti směrem k minulosti až bychom postupně došli do bodu, ve kterém začalo samotné umění, tento bod je nazván pojmem pra-umění. Dále se Levinson zabývá možností originality v umělecké tvorbě, říká, že co je originálním uměleckým dílem, nutně se musí odlišovat od předchozích uměleckých děl, protože revoluční umění potřebuje nový přístup. Proto je podle něho na místě upřesnit, jak máme rozumět výrazu být-vnímán-jako-umělecké-dílo: *„Být-vnímán-jako-umělecké-dílo v této rozvolněné podobě pak bude znamenat: být vnímán každým způsobem (způsoby), kterým se dřívější umělecká díla správně (či standardně) vnímají či vnímala, nebo nějakým jiným způsobem na rozdíl a v protikladu*

---

<sup>89</sup> Srovnej: tamtéž, s. 141-142.

<sup>90</sup> Tamtéž, s. 146.

*k těmto způsobům. (...)Jde o to, že aby revoluční způsob tvorby byl uměním, jeho tvůrce (...) musí vědomě přitakat minulé umělecké tvorbě.* <sup>91</sup>

Levinson podává ještě druhý typ definice, který využívá pra-umění, jako výchozího bodu ze kterého se všechna umělecká díla postupně vyvíjela, jde o rekurzivní definici umění, která by měla výstižně ukázat extenzi tohoto pojmu:

*„2. Vstupní krok: Objekty pra-umění jsou uměleckými díly v čase  $t_0$  (a následně).  
Rekurzivní krok: Je-li  $x$  uměleckým dílem před  $t$ , potom je  $y$  uměleckým dílem v  $t$ , platí-li v  $t$ , že nějaká osoba či osoby mající na  $y$  příslušné vlastnické právo jej nepřechodně zamýšlejí (nebo zamýšlely) tak, aby bylo vnímáno kterýmkoli způsobem (či způsoby), jakým se správně vnímá nebo vnímalo  $x$ .“* <sup>92</sup>

Rekurzivita závisí na vstupním kroku, jímž znamená vědět co je to pra-umění, i přestože není snadné říci co pra-uměním je, můžeme si představit metodu, podle které bychom mohli vysledovat a identifikovat co je pra-uměním západního umění. Tato složitá metoda by spočívala v tom, vydat se zpět do historie proti proudu času a vysledovat první objekt umění, ten jestliže je skutečně prvním objektem umění, logicky nemůže vycházet ze způsobů vnímání děl předchozích. První umění tedy vychází z určitého souhrnu činností a způsobu nakládání s určitými objekty, který bychom mohli nazvat pra-umění. <sup>93</sup> *„Je důležité upozornit, že zatímco základní definice (1), má zachycovat obecný pojem umění, jak ho nyní používáme, rekurzivní definice má za cíl pouze výstižně ukázat extenzi tohoto pojmu.“* <sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> Tamtéž, s. 148.

<sup>92</sup> Tamtéž, s. 150.

<sup>93</sup> Srovnej: tamtéž: s. 151-152.

<sup>94</sup> Tamtéž, s. 152.

## IV. Kritika institucionální definice

V této kapitole naši pozornost upřeme na kritické připomínky proti institucionální definici umění navržené Georgem Dickiem. Kritik vznesených proti koncepci této definice je mnoho, za všechny budeme prezentovat hlavní myšlenky, které vyplývají z článků Teda Cohena *Možnost umění. Poznámky k Dickieho návrhu*, Richarda Wollheima *Institucionální teorie umění*, Terryho J. Diffeye *O definování umění* a Jaye E. Bachracha *Dickieho institucionální definice umění: Další kritika*.

Ještě předtím, než se pustíme do analýzy výše zmíněných článků, upozorníme na problematiku kruhovosti Dickieho definice, která je jí často vytýkána. I přestože sám Dickie přiznává kruhovost své definice, snaží se jí bránit proti nařčení z toho, že se jedná o bludný a neinformativní kruh. Samotný problém kruhovosti spočívá v tom, že institucionální teorie charakterizuje umění odkazem ke *světu umění*, pojem umění se tedy objevuje na obou stranách definice. „*Všude, kde jsou předpokládány pojmy, které mají být teprve vysvětleny, se definice dostává do začarovaného kruhu a je po právu považovaná za neinformativní.*“<sup>95</sup> Dickie však tvrdí, že z jeho popisu a analýzy historických, organizačních a funkčních složitostí *světa umění* se dozvídáme mnoho informací a proto kruh ve kterém se nacházíme, není ani malý, ani neinformativní. Dále argumentuje, že umění, jež existuje v rámci instituce *světa umění* nelze definovat jinak než definicí kruhem, avšak kruh to není bludný ani neinformativní protože vychází z popisu, který obsahuje mnoho informací o světě umění.<sup>96</sup>

### IV. 1. Ted Cohen – Možnost umění. Poznámky k Dickieho návrhu

V rámci kritiky vznesené Tedem Cohenem proti Dickieho návrhu se zaměříme na jeden bod, kterým je tvrzení, že mohou existovat i takové artefakty, které nelze hodnotit a pokud něco nemůže být hodnoceno, nemůže se to stát uměním. Cohen začíná své uvažování představením původního znění Dickieho definice: „*Umělecké dílo v deskriptivním smyslu je (I) artefakt, (II) jemuž byl jistým společenstvím či nějakou*

---

<sup>95</sup> CIPORANOV, Denis: Umění jako instituce: Komentář k teorii George Dickieho. *Aluze.cz: Revue pro literaturu, filozofii a jiné* [online]. 2008, č. 2 [cit. 2012-6-18]. Dostupné z: <[http://www.aluze.cz/2008\\_02/08\\_studie\\_dickie\\_komentar.php](http://www.aluze.cz/2008_02/08_studie_dickie_komentar.php)>

<sup>96</sup> Srovnej: DICKIE, George: Co je umění? Institucionální analýza. In: *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Kulka, T. & Ciporanov, D. (eds.), Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 128.

jeho podskupinou udělen status kandidáta na ocenění.<sup>97</sup> A tvrdí, že touto definicí se Dickie pokusil o zjednodušení a zprůhlednění problematiky točící se okolo definování uměleckého díla, které není příliš vhodné. Cohen se ve své kritice soustřeďuje především na podmínku aktu udělení statusu kandidáta na hodnocení, ve které podle něho Dickieho definice selhává.

Cohen říká, že je pošetilé předpokládat specifický druh ocenění charakteristický pro naši zkušenost s uměleckými díly, jaký předpokládá Dickie: „*Druh ocenění, jaký mám na mysli, je jednoduše ten, který je charakteristický pro naši zkušenost s obrazy, romány a podobně.*“<sup>98</sup> A i kdyby takový druh ocenění skutečně existoval, tak rozhodně nebude zahrnovat takové objekty, jakými jsou díla hnutí dada, která by podle Dickieho definice měla získat status kandidáta na takovéto ocenění.

Podle Cohena se akt udělení statusu kandidáta na ocenění podobá Austinově pojetí ilokuce. „*Analogie, kterou Dickie zvolil, totiž jmenování kandidáta pronesením určitých slov, je ilokucí.*“<sup>99</sup> Pro vysvětlení fungování ilokučního aktu si Cohen vybral mezi mnohými příklady: prohlášení o uzavření manželství, křest, přejímání politické moci atd. akt udělení slibu.

Akt slibu je tedy ilokucí a ta s sebou nese určité důsledky: uspokojení příjemce slibu, že „slibující“ splní, co slíbil atp., které Austin nazývá perlokucemi, zjednodušeně: „*Pronesení slibu je ilokucí; přijetí slibu perlokucí.*“<sup>100</sup> Pokaždé musí být možné, aby došlo na perlokuci, nebo se to tak alespoň musí jevit. Ilokuce může být vadná, pokud nedojde k perlokuci, např. pokud je při skládání určitého slibu oběma stranám jasné, že „slibující“ svůj slib nemůže splnit. Existuje i mnoho případů, kdy je ilokuce obsazena např. nelze pokřtít loď, která již byla pokřtěna, či nelze zatknout člověka, který byl právě zatčen atd. „*Domnívám se, že úspěšná proveditelnost přinejmenším některých ilokucí vyžaduje otevřenou možnost s nimi spojených perlokucí.*“<sup>101</sup>

Když tedy vezmeme akt udělení statusu kandidáta na ocenění jako ilokuci a faktické ocenění objektu s tímto statusem jako navazující perlokuci, faktické ocenění nebude nutnou ani postačující podmínkou avšak pro to, abychom při udělení statusu kandidáta

---

<sup>97</sup> COHEN, Ted: Možnost umění. Poznámky k Dickieho návrhu. In: *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Kulka, T. & Ciporanov, D. (eds.), Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 175.

<sup>98</sup> Tamtéž, s. 177.

<sup>99</sup> Tamtéž, s. 184.

<sup>100</sup> Tamtéž, s. 184.

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 186.



na hodnocení uspěli, musí se zdát možné, že objekt bude oceněn. Stejně jako není možné udělat slib pouze tím, že vyslovíme formuli „Slibuji...“, nelze z určitého objektu udělat umělecké dílo pouze tím, že to o objektu prohlásíme. „*Existují závazná omezení pro to, co slíbit mohu (...), a musí existovat i omezení pro to, z čeho mohu udělat umění.*“<sup>102</sup> Dickie uvádí jediné omezení, a sice že určitý objekt musí být artefaktem pro to, aby mu mohl být přiřknut status kandidáta na ocenění. Avšak Cohen říká, že existují artefakty, které nelze v Dickieho smyslu ocenit například připínáčky, laciné bílé obálky či plastové vidličky a protože tyto artefakty podle Cohena není možné ocenit, nemohou získat požadovaný status.<sup>103</sup>

Obdobným případem je dle Cohena i Duchampova *Fontána*, která nemá nic společného s tím co Dickie nazývá oceněním. „*Jestliže jsou taková výstřední díla uměním a jestliže tento fakt vyžaduje, aby s tradičním uměním sdílela nějakou společnou vlastnost, určité to pak nebude kandidatura na něco, čemu se tato díla mají protivit a čím mají pohrdat.*“<sup>104</sup> *Fontána* byla protestem proti soudobému umění a v tom podle Cohena spočívá její hodnota, co na ní lze hodnotit nejsou její obyčejné kvality jako lesklý povrch a příjemný oválný tvar, ale Duchampovo gesto. Cohen trvá na tom, že *Fontána* není kandidátem na hodnocení, kterého nelze ocenit, ale že zkrátka vůbec není kandidátem na hodnocení. Cohen Dickiemu vyčítá, že jeho definice umožňuje považovat díla ne-umění za umělecká díla, avšak umělecká díla pochybné kvality.

Dickie se však s Cohenovou kritikou dokázal elegantně vypořádat, když si stojí za svým tvrzením, že v podstatě každý objekt včetně zmiňovaných připínáček, laciných bílých obálek a plastových vidliček lze hodnotit pro jejich obyčejné kvality, akorát si musíme dát námahu s tím, abychom si jich povšimnuli. „*Krátce řečeno, zdá se mi nepravděpodobné, že by nějaký objekt neměl žádnou kvalitu, kterou by bylo možno hodnotit, a Cohenovo omezení mi tak připadá prázdné. Ale i pokud existují objekty, které hodnotit nelze, Fontána ani jiné výtvořby dadaistů mezi ně nepatří.*“<sup>105</sup>

---

<sup>102</sup> Tamtéž, s. 186.

<sup>103</sup> Srovnaj: tamtéž, s. 186-187.

<sup>104</sup> Tamtéž, s. 187.

<sup>105</sup> DICKIE, George: Co je umění? Institucionální analýza. In: *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Kulka, T. & Ciporanov, D. (eds.), Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 127.

## IV. 2. Richard Wollheim – Institucionální teorie umění

Esej Richarda Wollheima nazvaný *Institucionální teorie umění*, který bude předmětem analýzy následující podkapitoly, je součástí jeho slavné knihy *Art and Its Objects*. Stejně jako tomu bylo u Teda Cohena v článku *Možnost umění. Poznámky k Dickieho návrhu* i Wollheim se soustřeďuje na druhou nutnou podmínku, která figuruje v Dickieho definici, a tou je, že objektu musí být udělen status kandidáta na hodnocení.

Wollheim se domnívá, že Dickie chybuje, když předpokládá akt udílení statusu kandidáta na hodnocení, avšak tento údajný status nijak nezdůvodňuje. Dickieho definice se snaží ukázat, jak se určitý artefakt stává uměním, ale již neukazuje, proč se stává uměním a to je právě podle Wollheima kritickým bodem této definice.<sup>106</sup>

Podle Dickieho teorie se objekt stává uměleckým dílem, až ve chvíli kdy vstoupí do struktury *světa umění*, například když je vystaven v galerii. Wollheim však upozorňuje na skutečnost, že Dickieho definice doslova předpokládá hodnocení uměleckých děl a toto hodnocení se posléze stává součástí udílení onoho statusu. I když budeme mít stále na mysli, že se Dickie snažil o čistě klasifikační definici umění, musíme se podle Wollheima ptát: „*Máme předpokládat, že ti, kdo udělují artefaktu onen status, tak činí z dobrých důvodů, nebo to předpokládat nemáme? Je možné, aby pro to neměli důvod žádný nebo důvod špatný, a přesto – za předpokladu, že jejich status je správný, tj. že zastupují svět umění – bude jejich jednání platné?*“<sup>107</sup> Touto otázkou je zdůrazněno, že akt udílení statusu kandidáta na hodnocení by měl být zdůvodnitelný. Wollheim však nepředpokládá, že tyto důvody lze jednoznačně formulovat ani, že musí být zastávány vědomě.

Jestliže budeme společně s Wollheimem předpokládat, že odpověď na výše uvedenou otázku bude znít: „*Zástupci světa umění musí mít pro své jednání dobré důvody a nemohou se spoléhat jen na svůj status.*“<sup>108</sup> Poté bychom měli vyžadovat, aby tento požadavek zazněl explicitně v samotné definici. A pokud by se nám podařilo analyzovat, proč lze tyto důvody považovat za dobré, poté by tyto důvody byly dostačujícím materiálem pro získání definice umění. A je-li tomu skutečně tak, že

---

<sup>106</sup> Srovnej: CIPORANOV, Denis: Umění jako instituce: Komentář k teorii George Dickieho. *Aluze.cz: Revue pro literaturu, filozofii a jiné* [online]. 2008, č. 2 [cit. 2012-6-18]. Dostupné z: <[http://www.aluze.cz/2008\\_02/08\\_studie\\_dickie\\_komentar.php](http://www.aluze.cz/2008_02/08_studie_dickie_komentar.php)>

<sup>107</sup> WOLLHEIM, Richard: Institucionální teorie umění. In: *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Kulka, T. & Ciporanov, D. (eds.), Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 169.

<sup>108</sup> Tamtéž, s. 170.

udělení statusu kandidáta na hodnocení vchází v platnost až ve chvíli, kdy je upřednostněna volba určitého artefaktu před jiným právě na základě jistých důvodů, není pak uměním právě to, co tyto důvody splňuje? Poté by ale akt zástupců světa umění byl nevhodně nazýván udělením statusu, protože ve skutečnosti by byl jen potvrzením, či rozpoznáním statusu artefaktu, který uměleckým dílem byl již před tímto aktem. Proto Wollheim tvrdí, že by odkaz k tomuto aktu měl být z definice vypuštěn, protože je nepodstatný.<sup>109</sup>

„*Udělení statusu není postačující, nutné jsou jak dobré důvody, tak i udělení (...)*“<sup>110</sup>  
Pokud by tento status mohl být udělen i bez dobrých důvodů, pak je tento status z hlediska významu vážně zpochybněn. Rozhodneme-li se přijmout argument, že je nutné mít dobrý důvod pro to, abychom mohli artefaktu udělit status umění, je pak nesmyslné nazývat tuto teorii *institucionální* teorií umění. Pokud budeme popírat, že bychom k udělování příslušného statusu potřebovali dobré důvody a trvali na tom, že plně postačí, pokud budeme my sami disponovat statusem zástupce *světa umění*, pak nepůjde o institucionální teorii *umění*.<sup>111</sup>

Představitelé *světa umění* směřují naši pozornost k jistým artefaktům, předkládají nám je k hodnocení, ale již oni sami musí mít nějakou představu o tom, čeho bychom si na těchto artefaktech měli cenit. Pokud je tomu tak, že nemají představu o tom, čeho bychom si na artefaktu měli cenit, potom půjde o motivaci jiného druhu. Teorie však musí trvat na tom, že pro to abychom artefaktu mohli udělit status uměleckého díla, musíme mít dobré důvody. Poté udělování statusu nebude možné považovat za esenciální znak umění a vypadne z definice umění.<sup>112</sup>

Wollheim tedy dokázal, že: „*Umělecké dílo je předmětem hodnotových soudů, a tato hodnota je nutně přítomná i v samém procesu jeho identifikace a klasifikace. Zástupce světa umění musí mít dobré důvody, proč udělit status, popřípadě dobré důvody, proč tak neučinit.*“<sup>113</sup>

---

<sup>109</sup> Srovnej: tamtéž, s. 170.

<sup>110</sup> Tamtéž, s. 170.

<sup>111</sup> Srovnej: tamtéž, s. 171-172.

<sup>112</sup> Srovnej: tamtéž, s. 173.

<sup>113</sup> CIPORANOV, Denis: Umění jako instituce: Komentář k teorii George Dickieho. *Aluze.cz*: Revue pro literaturu, filozofii a jiné [online]. 2008, č. 2 [cit. 2012-6-18]. Dostupné z: <[http://www.aluze.cz/2008\\_02/08\\_studie\\_dickie\\_komentar.php](http://www.aluze.cz/2008_02/08_studie_dickie_komentar.php)>

### IV. 3. Terry J. Diffey – O definování umění

V rámci této podkapitoly se budeme zabývat článkem Terry J. Diffeyho, který nese název *O definování umění*. Je třeba zmínit, že Terry J. Diffey byl prvním, kdo v kontextu námi sledované diskuse přišel se svou verzí institucionální definice umění a o několik měsíců tak předběhl George Dickieho. Svou verzí institucionální definice umění představil v článku nazvaném *The Republic of Art (Republika umění)*.<sup>114</sup> A jak sám přiznává, jeho koncepce *Republiky umění* se v mnoha ohledech podobá institucionální teorii umění George Dickieho, která je ale podle jeho názoru mnohem systematictější. Poté co představil svou verzí institucionální definice, se přesunul do řad jejich kritiků. Kritika obsažená v článku *O definování umění* je směřována především ke koncepci *Republiky umění*, avšak díky zmíněné podobnosti koncepce *Republiky umění* a Dickieho institucionální teorie lze tyto kritické připomínky v jistých ohledech vztáhnout i na Dickieho institucionální teorii.

Hlavní otázka, kterou se Diffey v tomto článku zabývá, zní: „Co je umění?“. Tvrdí, že ve filosofii můžeme nalézt dva protikladné způsoby zodpovězení této otázky – u Platóna a pozdního Wittgensteina. Když by se Platón ptal „Co je umění?“, chtěl by vědět, co společného mají rozmanité instance umění, hledal by nějakou společnou ideu či formu umění, zkrátka by hledal něco, co je společné všem uměleckým dílům – chápeme to jako odkaz k tradičnímu esencialismu. Stoupenci Wittgensteina by však tvrdili, jak jsme již mohli vidět ve druhé kapitole této práce, že použití obecného pojmu jakým je umění, nepředpokládá nějakou vlastnost společnou všem případům, na které se pojem umění vztahuje. „*Oba přístupy k otázce „co je umění?“ ve skutečnosti vedou ke stejnému závěru, totiž že umění nelze definovat.*“<sup>115</sup>

U Platóna by umění bylo metafyzickou ideou, která by musela přežít zánik uměleckých děl, díla se kterými máme možnost se setkat, by musela být pojata jako nedokonalé a prozatímní manifestace jediné čisté formy umění. Platónův přístup by z umění činil metafyzickou esenci, kterou nelze vymežit ani běžně poznat. Z Wittgensteinova pohledu je umění nedefinovatelné, protože neexistuje žádná jediná věc, jejíž jméno by bylo „umění“.<sup>116</sup>

---

<sup>114</sup> *The Republic of Art, British Journal of Aesthetics* 9, 1969, s. 145-156.

<sup>115</sup> DIFFEY, Terry J.: O definování umění. In: *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Kulka, T. & Ciporanov, D. (eds.), Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 196-197.

<sup>116</sup> Srovnej: tamtéž, s. 196-197.

Diffey se snaží ponechat otázku „co je umění?“ otevřenou, což připomíná přístup antiesencialistů, a najít kompromis mezi oběma výše zmíněnými přístupy. Podle něho je z hlediska definice zásadní, že pojem umění má svou vlastní historii což oba výše zmíněné přístupy nezohledňují. Kompromis, kterým by chtěl naléznout střední cestu mezi těmito přístupy, v lecčems připomíná hegelianismus, o tomto kompromisu píše: „*Chci zachytit významy pojmu „umění“, a zároveň trvat na tom, že tento pojem prochází historickými proměnami významu, jejichž filosofické vyjasnění nám neposkytne ideu umění jako věčné esence, nýbrž jako fáze ideje v jejím dějinném vývoji.*“<sup>117</sup> K identifikaci uměleckých děl tak podle něho nepotřebujeme definici, protože umělecká díla nepoznáváme na základě definic, ale na základě historie, i když připouští, že jen historie sama o sobě nedokáže rozhodnout otázku „Co je umění?“

Aby Diffey prohloubil historický přístup k otázce „Co je umění?“ představuje nám argumenty, které nás vedou k odmítnutí jak jeho, tak i Dickieho institucionální definice. Beze sporu nejvýznamnější připomínkou, kterou formuloval je pochybnost o tom, zdali by bylo možné obhájit převrácenou logiku ve vztahu mezi důvody pro udělení statusu a statusem samotným. Myšlenka, že pokud něco nalezne své místo v galerii, divadle atp., stává se to uměním, jde proti zdravému rozumu, který říká, že se něco nachází v galerii, protože je to uměleckým dílem a nikoli obráceně. A právě takovému převrácení řádu se děje jak v Diffeyho, tak i v Dickieho institucionální definici.<sup>118</sup>

Další argument je brán také z hlediska logiky: „*pokládat x za y ještě neznamená, že x je y*“<sup>119</sup> Pokud Republika umění (Svět umění) pokládá určitý artefakt za umělecké dílo, ještě to neznamená, že tento artefakt je ve skutečnosti uměleckým dílem.

Diffey chce otázku „co je umění?“ ponechat otevřenou, odmítá jak platónský tak wittgensteinovský způsob jejího zodpovězení a tvrdí, že otázku „co je umění?“ často zodpovídá historie, i když zároveň připouští, že se tato otázka může stát oprávněným předmětem diskusí. I přestože historická kategorizace nám napovídá hodně o tom, co je umění, měli bychom si zachovat svobodu v tom, nepřijímat za umění vše co se tak na

---

<sup>117</sup> Tamtéž, s. 199.

<sup>118</sup> Srovnej: CIPORANOV, Denis: Reakce na institucionalismus. In: *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Kulka, T. & Ciporanov, D. (eds.), Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 165.

<sup>119</sup> DIFFEY, Terry J.: O definování umění. In: *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Kulka, T. & Ciporanov, D. (eds.), Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 200.

základě této kategorizace tváří. Ve zkratce řečeno, pojem umění musíme používat kriticky.<sup>120</sup>

Když se Diffey věnuje fenoménu ready-mades, tvrdí, že lidem, kteří jsou přesvědčeni, že ready-mades jsou uměleckými díly, často není jasné, co tyto objekty znamenají. „(...) *pouhé přesvědčení o správnosti či pravdivosti nějaké skutečnosti není postačující k tomu, aby ji takovou učinilo.*“<sup>121</sup>

Ready-mades uměleckými díly jsou, protože o tom, že mezi umělecká díla patří, již bylo z hlediska historie rozhodnuto, jsou vystavovány v galeriích a často jsou jim připisovány estetické kvality. Takovéto přijetí ready-mades mezi umělecká díla však znevažuje Duchampovu ironii a vtip, mnohem přijatelnější by bylo chápat ready-mades jako výzvu skutečnému umění, jako pokus prohloubit naše vědomí hodnot skutečného umění. Brát ready-mades jako umění společně s tradičním uměním jde proti jeho duchu, je to jako zavřít oči před tím, co chtěl Duchamp vyjádřit. A právě to činí Dickieho institucionální definice, která bere zařazení ready-mades typu Duchampovy *Fontány* po bok tradičního umění jako jeden ze svých hlavních cílů. Diffey říká, že *Fontána* sice hraje v dějinách umění velmi podstatnou roli, avšak její hodnota jako uměleckého díla je výrazně skromnější, je důležitá spíše jako relikvie nežli jako umělecké dílo.<sup>122</sup>

#### **IV. 4. Jay E. Bachrach – Dickieho institucionální teorie umění: Další kritika**

Další a poslední prací, které se v rámci této kapitoly budeme věnovat je esej Jay E. Bachracha *Dickie's Institutional Definition of Art: Further Criticism (Dickieho institucionální teorie umění: Další kritika)*. Bachrach v rámci tohoto eseje nabízí některé argumenty proti Dickieho návrhu, ale protože se domnívá, že Dickieho definice stojí za nápravu, nakonec přichází s návrhem, jak by mohla být Dickieho definice pozměněna, aby určité nedostatky z této definice byly odstraněny. Tato změna je však velmi radikální, protože naprosto opomíjí Dickieho chápání *světa umění*.

Bachrach zmiňuje především dva body, vyplývající z Dickieho definice umění a jeho pojetí světa umění jako instituce se kterými nesouhlasí. Prvním bodem je, že členství

---

<sup>120</sup> Srovnej: tamtéž, s. 202.

<sup>121</sup> Tamtéž, s. 202.

<sup>122</sup> Srovnej: tamtéž, s. 203-204.

v tomto světě je otevřené komukoliv a druhým bodem je, že když člověk nějakému objektu uděluje status uměleckého díla, jedná jménem instituce.

Prvním nepřijatelným bodem je tedy tvrzení, že kdokoli může udělovat status uměleckého díla objektu pouze tím, že ho prezentuje jako kandidáta na ocenění. Tento postoj by vedl k nepřijatelnému důsledku, kterým by bylo, že umělcem se může stát prakticky kdokoliv, a to pouze tím, že prezentuje nějaký objekt jako kandidáta na ocenění. Členem světa umění by se tak mohl stát i prodavač sanitární keramiky, kdyby udělal s pisoárem to samé, co s ním udělal Duchamp a stal by se tak dokonce členem minimálního jádra *světa umění*.

Podle tohoto postoje se zdá, že žádný artefakt není předem vyloučen z možnosti nabytí statusu uměleckého díla. Stačí, abychom tento určitý objekt vzali pro ocenění podle určitých dohodnutých konvencí. Mohlo by se stát, že v případě Duchampovy *Fontány* by mohl přijít příkaz, abychom ji nebrali pro ocenění podle těchto konvencí, například aby nebyla oceňována jako socha, ale byla oceňována jako běžný kus sanitární keramiky, jenže to už by nezrušilo účinek existence uměleckého díla, protože platí, že co je jednou uměleckým dílem, zůstává navždy uměleckým dílem.<sup>123</sup>

To že žádný artefakt není předem vyloučen z kandidatury na umělecké dílo, ještě neznamená, že každý artefakt je vhodným kandidátem. Podle Bachracha nelze jednoznačně rozhodnout, zdali každá člověkem stvořená věc může být oceněna jako umělecké dílo, ale existuje historie sporů o tom, zda určité artefakty jsou či nejsou uměleckými díly. Proto příkaz brát objekt podle určitých konvencí na ocenění musíme být ochotni přijmout, což se v případě bizarních a netradičních objektů může zdát obtížné a můžeme se zdráhat jim přiznat jejich nový status. Pro Dickieho může být umělecké dílo i neoceněné, a proto stačí, aby bylo pouze kandidátem na ocenění, jenže aby mohlo být kandidátem na ocenění, musíme ho přijmout takové jaké je, a jako takové musí být ctěno. To se však může stát předmětem rozporu, jak se ukázalo v případě některých děl hnutí dada a to především protože Dickie správně neanalyzoval, co znamená být kandidátem na hodnocení. V případě některých objektů, které jsou nám prezentovány, jako umělecká díla skrze kandidaturu na ocenění máme dvě možnosti, zaprvé odmítnout tuto kandidaturu anebo tuto kandidaturu zdůvodnit, zdůvodnění může probíhat mnoha způsoby, ale běžně postačí, pokud ten kdo kandidaturu navrhuje, je

---

<sup>123</sup> Srovnej: BACHRACH, Jay E.: Dickie's Institutional Definition of Art: Further Criticism. *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 11, No. 3, Jul., 1977, s. 26-27.

někým, kdo je uznávanou autoritou, nebo nám začal ukazovat určité estetické hodnoty, které má sám objekt, tyto estetické hodnoty mohou být jak pozitivní tak i negativní. Pokud je objekt kandidátem na hodnocení, měl by se sám ukázat jako hodný našeho ocenění. Otázka zdůvodnění přijetí kandidatury na hodnocení v rámci určitých konvencí směřuje k druhému zmiňovanému bodu, že osoby prohlašující určitý objekt za umělecké dílo, jednají jménem určité společenské instituce.<sup>124</sup>

Když umělec představuje své dílo, tak podle Bachracha jedná svým jménem, potažmo jménem školy umění, určitého uměleckého hnutí či akademie, to znamená jménem nějaké instituce, ale instituce v mnohem užším a jasnějším slova smyslu, nežli je *svět umění*.

Vzhledem k tomu, že každý může jednat v instituci *světa umění* jen svým činem, vystavením, produkcí, tvorbou objektu či návštěvou galerie, potom se pro Dickieho jakýkoliv artefakt stává uměleckým dílem, pokud ho někdo umístí v rámci konvencí *světa umění*. A protože kdokoliv může toto udělat s jakýmkoliv artefaktem, potom každý artefakt může být kandidátem na ocenění, tj. v podstatě být uměleckým dílem. A protože zařazení artefaktu do světa uměleckých děl je takto triviální a jednoduché, znamenalo by to, že být artefaktem a být uměleckým dílem je prakticky to samé.<sup>125</sup>

Dickie definuje ocenění jako „*pokládat určitý objekt za hodnotný či cenný při zakoušení jeho kvality*.“<sup>126</sup> A tvrdí, že neexistuje žádný speciální druh estetického ocenění odlišný od ostatních druhů ocenění, rozdíl mezi hodnocením umění a neumění spočívá v tom, že umělecké objekty jsou zakořeněné v určité institucionální struktuře. Jenže podle Bachracha problém Dickieho definice spočívá právě v odkazu k této údajné struktuře, protože *svět umění* je volně vystaven a členství v něm vyjma jeho esenciálního jádra není nijak popsán, Dickie se spokojuje pouze s vyjmenováním členů širšího jádra, ale již nepopisuje jejich role v tomto společenství. *Svět umění* tak není jasně popsánou institucí, jako právní systém či univerzita. Člověk se může stát členem této instituce, i když není předem označen jako umělec, kritik či historik umění, ke členství mu postačí pouze ojedinělý čin, například návštěva muzea s cílem ocenit zde vystavená

---

<sup>124</sup> Srovnej: tamtéž, s. 27-29.

<sup>125</sup> Srovnej: tamtéž, s. 30.

<sup>126</sup> DICKIE, George: Co je umění? Institucionální analýza. In: *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Kulka, T. & Ciporanov, D. (eds.), Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 126.



díla. Množství lidí, kteří jsou členy *světa umění* se tak neustále mění a členství v této instituci je nestabilní.

Určité konvence používané pro vystavování v galeriích atp. jsou dostatečné, ale nejsou nutné k tomu, udělat z artefaktu umělecké dílo, a pokud nejsou nutné a postačí nám pouze přijetí příkazu „Oceňte toto“, bez toho aniž bychom předpokládali nějaký odlišující druh hodnocení, ale potom není zapojena žádná institucionální struktura. V tom případě se Dickieho definice musí zúžit do následující podoby: „*x je umělecké dílo tehdy a pouze tehdy, pokud někdo jakýmkoliv způsobem naznačuje, že x by mělo být zakoušeno, protože může mít určité kvality, pro které ho někdo shledá cenným či hodnotným.*“<sup>127</sup> Bachrach se tím snaží ukázat, že *svět umění* jako instituce by neměl být uváděn v definici uměleckého díla.

Příkaz brát něco jako umělecké dílo se však stává pouhou formalitou, častým případem je, že lidé nabízejí brát jako umělecká díla netradiční objekty a pak ustálené konvence nejsou dostačující pro to, brát takovéto objekty za umělecká díla. Člověk bere objekt jako dílo pouze tehdy, pokud ho přijme jako původně zasluhující ocenění. Odůvodnění pro přijetí objektu jako původně zasluhujícího ocenění mohou nabrat mnoho forem, pokud je objekt dostatečně podobný tradičním uměleckým dílům, pak nevyvstává žádná otázka. Pokud zde nenalezneme takovou podobnost, postačí minimální zdůvodnění pro pokus ocenit určitý objekt jako umělecké dílo. Zda je skutečně uměleckým dílem se dozvíme, až když skrze ocenění zjistíme jeho estetické kvality ať už pozitivní či negativní. Lidé se však často odmítají pokusit ocenit určité objekty, které jsou původně obyčejné či odpudivé. Může nastat i případ, kdy nebudeme schopni při zakoušení kvalit určitého objektu najít nic, co by bylo hodnotné či cenné, ale co když tyto kvality shledáme jednoduše ošklivými? Poté budeme moci tvrdit, že jsme objekt ocenili vzhledem k jeho negativním estetickým hodnotám. A skutečně při oceňování uměleckých děl můžeme narazit na objekty, které mají negativní estetické hodnoty, a potom může být objekt shledán jako špatné umělecké dílo. Pokud na objektu nenajdeme žádné pozitivní ani negativní estetické hodnoty potom budeme moci říci, že

---

<sup>127</sup> BACHRACH, Jay E.: Dickie's Institutional Definition of Art: Further Criticism. *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 11, No. 3, Jul., 1977, s. 31. „x is a work of art if and only if someone indicates, by whatever manner, that x should be experienced because it may have certain qualities that one will find worthy or valuable.“ Přeložil Michal Zeman.

objekt je nevhodně považován za umělecké dílo, a to mnohem spíše, než že je špatným uměleckým dílem.<sup>128</sup>

Po sečtení všech argumentů nabízí Bachrach takto poupravenou definici:

*„X je umělecké dílo tehdy a pouze tehdy, pokud je artefaktem, který byl vzat z určitého důvodu jako vhodný ocenění a ukazuje skrze ocenění, že má kvality, které ho činí buď dobrým anebo špatným estetickým objektem.“*<sup>129</sup>

Ačkoliv musíme rozlišovat mezi klasifikačním a hodnotícím užitím termínu umělecké dílo, tento návrh prohlašuje, že prokázané hodnoty, ať již pozitivní či negativní jsou po aktu ocenění nutné pro vyhlášení objektu za umělecké dílo. Aktuální ocenění určuje, zda objekt je či není uměleckým dílem.

---

<sup>128</sup> Srovnej: tamtéž, s. 32-34.

<sup>129</sup> BACHRACH, Jay E.: Dickie's Institutional Definition of Art: Further Criticism. *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 11, No. 3, Jul., 1977, s. 34. „X is a work of art if and only if it is an artifact that has been taken upon some ground as worthy of appreciation and proves through appreciation to have qualities making it either a good or bad aesthetic object.“ Přeložil Michal Zeman.

## V. Závěr

Cílem této bakalářské práce bylo systematicky představit pojem umění a to v té podobě, v jaké se o možnosti jeho definice diskutovalo od 50. let 20. století v prostředí angloamerické analytické estetiky. Jednou z významných součástí této diskuse o možnosti definice pojmu umění je tzv. institucionalismus, jemuž a jeho kritice jsme v rámci této práce vymezili nejvíce prostoru. Institucionalismus lze pojmenovat i jinými názvy jakými jsou proceduralismus či konvencionalismus, avšak my jsme vybrali nejčastěji používaný „Dickiovský“ pojem kterým je právě institucionalismus.

Nejdříve jsme si představili historicky nejvlivnější pokusy o definici umění. Dlouhá léta vládla snahám o podání definice mimetická teorie umění, podle níž je primární funkcí umění nápodoba okolního světa, tato teorie s mírnými obměnami vládla od dob antických velikánů Platóna a Aristotela až do 18. století. Poté se objevily další pokusy o definici umění především ve formě expresivismu a formalismu. Expresivismus se zabýval uměním jakožto vyjádřením určitého pocitu či emoce, formalismus se zabýval formou uměleckého díla na úkor jeho obsahu, britská formální škola se opírala o pojem *signifikantní formy*, ruská formální škola stavěla na pojmu *literárnost*.

Poté jsme přešli ke koncepci analytické filosofie, jejíž hlavním cílem bylo pomocí analýzy pročistit jazyk, aby nedocházelo k těžko pochopitelným formulacím filosofických otázek. Když jsme přešli ke koncepci analytické estetiky, viděli jsme, že jejím hlavním rysem je zúžení pole jejího zájmu na umění. V rámci koncepcí analytické estetiky jsme si představili antiesencialistické hnutí jež se vymezovalo proti předchozím snahám hledat v umění nějaký společný základ či esenci, poté přišlo na řadu představení institucionalismu, který se pokoušel tematizovat esence, které jsou společné všem uměleckým dílům a oddělují umění od ne-umění, ale nejsou viditelné či slyšitelné na první pohled. Poslední koncepcí, kterou jsme si pro doplnění kontextu v rámci analytické estetiky představili, byla funkcionální definice umění, která definici pojmu umění chápe ve vztahu k funkci, kterou má umění splňovat a kvůli které je primárně tvořeno.

V další kapitole jsme se věnovali představení institucionální definice umění George Dickieho a historicismu Jerrolda Levinsona, kterým položil základ Arthur C. Danto svou koncepcí *světa umění*. *Svět umění* je podle Danta historicko-teoretickým rámcem, který dává vzniknout uměleckým dílům, určité objekty nazýváme uměleckými díly na

základě odpovídajícího kulturního kontextu, podle Danta je třeba znát hodně z teorie umění, stejně tak jako z historie umění. Viděli jsme, že Gerge Dickie na rozdíl od Danta pracuje s představou institucionálních rámců, v nichž vzniká umění, definice kterou podává, nebere ohled na historii, pro to aby něco mohlo být uměním, stačí dvě podmínky, první je artefaktualita a druhou je udělení statusu kandidáta na hodnocení jménem určité instituce, snaží se o to, aby jeho definice nebyla hodnotově kontaminovaná. Po Dickieho ahistorické definici jsme představili Levinsonovu historickou definici, která zohledňuje historickou povahu umění, zabývá se problémem komunikace umění se svou vlastní historií, esenciální je pro něho vazba umění současného na umění minulosti a na této ideji staví svou definici.

Jak jsme mohli vidět, Dickieho definice často bývá označována za kruhovou a neinformativní. Často nepřijatelnou se jejím kritikům zdá hlavně její druhá podmínka, akt udělení statusu kandidáta na hodnocení, podle Teda Cohena existují i takové objekty, které není možné hodnotit a protože je nelze hodnotit, nemohou získat ani požadovaný status kandidáta na hodnocení. Richard Wollheim tvrdí, že akt kandidatury na hodnocení by měl být zdůvodnitelný, a skrze dobré důvody jeho kandidatury bychom mohli získat definici umění.

Terry J. Diffey poukazuje na myšlenku vyplývající z Dickieho definice, která říká, že pokud něco nalezne své místo v galerii, divadle atp., stává se to uměním, avšak podle něho jde tato myšlenka proti zdravému rozumu, který říká, že se něco nachází v galerii, protože je to uměleckým dílem a nikoli obráceně. Tvrdí, že otázku „Co je umění?“ často zodpovídá historie, ale musíme se mít na pozoru a nepřijímat za umění vše co se tak na první pohled tváří.

Jay E. Bachrach nesouhlasí se dvěma body, které vyplývají z Dickieho definice a jeho pojetí světa umění, především se mu nelíbí, že členství v tomto světě je otevřené komukoliv a nezdá se mu, že když člověk uděluje objektu status uměleckého díla, jedná jménem instituce, chce poukázat na to, že svět umění jako instituce by neměl být uváděn v definici uměleckého díla.

I přestože bylo proti Dickieho definici vzneseno mnoho námitek, z nichž jsme si ukázali jen zlomek, hraje tato definice velmi důležitou roli v překonání antiesencialistické skepse, protože ukazuje, že je vůbec možné přijít s definicí uměleckého díla, která je založena na nutných a postačujících podmínkách. I když se jedná v dnešní době o jednu

z nejpoužívanějších koncepcí v umělecko-institucionální praxi, její hlavní vadou je to, že se snaží být natolik všezahrnující, aby dokázala pod pojem umění zaštitit i tak problematické počiny jakými jsou Duchampovy ready-mades, protože ty by měli být spíše chápány jako antiumění, provokace, vtip či výzva k prohloubení chápání tradičního umění.

## VI. Seznam použité literatury:

AHLBERG, Lars-Olof: Podstata a hranice analytické estetiky. *Estetika*, Vol. 32, No. 3, 1995, s. 1-10.

ARISTOTELES: *Poetika*. Přeložil Milan Mráz, Praha: nakladatelství Svoboda, 1996. ISBN 80-205-0295-5.

BACHRACH, Jay E.: Dickie's Institutional Definition of Art: Further Criticism. *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 11, No. 3, Jul., 1977, s. 25-35.

BATTEUX, Charles (Abbe Batteux): The Fine Arts reduced to a Single Principle. In: *Aesthetics*. Susan Feagin and Patrick Maynard (Eds.), Oxford: Oxford University Press, 1997, s. 102–104.

CIPORANOV, Denis: Umění jako instituce: Komentář k teorii George Dickieho. *Aluze.cz: Revue pro literaturu, filozofii a jiné* [online]. 2008, č. 2 [cit. 2012-6-18]. Dostupné z: <[http://www.aluze.cz/2008\\_02/08\\_studie\\_dickie\\_komentar.php](http://www.aluze.cz/2008_02/08_studie_dickie_komentar.php)>

ECO, Umberto: *Umění a krása ve středověké estetice*. Přeložil Zdeněk Frýbort, 1. Vyd. Praha: Argo, 1998. ISBN 80-7203-098-1.

KULKA, Tomáš & CIPORANOV, Denis (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. ISBN 978-80-87378-46-5.

PEREGRIN, Jaroslav: *Kapitoly z analytické filosofie*, Praha: Filosofia nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR, 2005. ISBN 80-7007-207-5.

Platón: Ústava. Kniha desátá. In: Platón: *Ústava*. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 305–335. ISBN neudáno.

WITTGENSTEIN, Ludwig: *Filosofická zkoumání*. Přeložil Jiří Pechar, Praha: Filosofia, 1993. ISBN 80-7007-040-4

ZÁTKA, Vlastimil: *Kantova teorie estetiky (Studie k dějinám filozofie 18. století)*. Praha: FILOSOFIA, 1995. ISBN 80-7007-071-4.

ZIFF, Paul: Úkol definovat umělecké dílo. *Estetika na přelomu milénia*. Pavel Zahrádka (ed.). Brno: Barrister a Principal, 2010, s. 39-54.