Univerzita Karlova v Praze

Filozofická Fakulta

Katedra estetiky

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Marcela Mikešová

Definice umění
Původ, význam a kritika institucionální teorie George Dickieho
Definitions of Art
Genesis, meaning and criticism of George Dickie's institutional theory

Praha, 2013 Vedoucí práce: doc. Tomáš Kulka, Ph.D.

Děkuji vedoucímu mé bakalářské práce doc. Tomáši Kulkovi Ph. D. za jeho cenné rady, trpělivost a ochotu.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 19. 7. 2013 ……

Marcela Mikešová

Abstrakt

Předložená práce se věnuje institucionální definici umění amerického filozofa George Dickieho. Dickie vztahuje definici umění ke kulturním, sociálním a historickým podmínkám a staví ji na uvědomění si kontextuálního rámce tzv. světa umění. Práce mapuje kořeny myšlenkového pozadí Dickieho teorie, její vlastní podobu a kritickou reflexi jejích nedostatků. V první části práce představíme několik autorů, jež vytvořili teoretické podhoubí Dickieho teorie, a to i s přihlédnutím k anti-esencialistické teorii umění. Nastíníme základní principy samotné Dickieho institucionální teorie a nakonec poukážeme na zásadní problematická místa vztahového pojetí umění.

Klíčová slova

svět umění, institucionální analýza, udělení statusu, kandidát na hodnocení

Abstract

The thesis deals with George Dickie´s institutional theory (IT) of art. Dickie provides a definition of art which relates art to cultural, social and historical conditions. His definition is based on realizing the contextual framework of so-called Artworld. The thesis maps the intellectual background of Dickie's theory, analyzes its form, and provides a critical reflection of its shortcomings. In the first part we introduce several authors, whose work forms the theoretical background for the Dickie´s theory, including anti-essencialism. We will outline the basic principles of the IT and, finally, we will point out the major problematic issues of his relational theory of art.

Keywords

artworld, institutional analysis, conferring status, candidate for appreciation

Obsah

1. ÚVOD 7

2. KOŘENY DICKIEHO INSTITUCIONÁLNÍ TEORIE 9

2.1. ZPOCHYBNĚNÍ MOŽNOSTI DEFINOVAT UMĚNÍ 9
2.2. REHABILITACE MOŽNOSTI DEFINOVAT UMĚNÍ 12
2.3. PŘECHOD KE VZTAHOVÉ DEFINICI UMĚNÍ - „ARTWORLD“ ARTHURA C. DANTA 13
2.3.1. ÚVOD 113
2.3.2. DVĚ ZÁKLADNÍ TEORIE SVĚTA UMĚNÍ 13
2.3.3. UMĚNÍ x NEUMĚNÍ 14

3. VÝZNAM A PODOBA DICKIEHO INSTITUCIONÁLNÍ TEORIE 16

3.1. DEFINICE UMĚNÍ 16
3.1.1. ÚVOD 16
3.1.2. ARTEFAKTUÁLNOST A UZAVŘENÁ STRUKTURA POJMU UMĚNÍ 16
3.1.3. UMĚNÍ JAKO INSTITUCE 17
3.1.4. PROCEDURA UDĚLENÍ STATUSU KANDIDÁTA NA HODNOCENÍ 18
3.2. HODNOTA A AKT HODNOCENÍ UMĚLECKÉHO DÍLA 20

4. KRITICKÉ PŘEHODNOCENÍ VZTAHOVÉ TEORIE 22

4.1. REFLEXE DANTOVA POSELSTVÍ „UMĚLECKÉ TEORIE“ 22
4.2. KRITIKA DICKIEHO INSTITUCIONÁLNÍ DEFINICE UMĚNÍ 24
4.2.1. ÚVOD 24
4.2.2. OTÁZKA DŮVODŮ K UDĚLENÍ STATUSU 25
4.2.3. JAK DICKIE OCEŇUJE UMĚLECKÉ DÍLO? 27
4.2.4. NEINFORMATIVNOST DICKIEHO INSTITUCIONÁLNÍ TEORIE 31

5. ZÁVĚR 37

OBRÁZKOVÁ PŘÍLOHA 39

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY 39

PRIMÁRNÍ LITERATURA 39
SEKUNDÁRNÍ LITERATURA 40

1. Úvod

V této práci bych ráda představila kořeny, význam a kritiku institucionální teorie umění jednoho z předních analytických filozofů George Dickieho (*1926 Palmetto, Florida). Jím představená definice umění je jednou z reakcí na chaotický stav poválečného umění. Zprostředkovává nový způsob definování podstaty uměleckých děl a pokouší se nalézt cestu i mezi převratnými filosofickými pokusy 20. století jak na otázku, co je umění, nejlépe odpovědět.

V první polovině 20. století se mezi mnohými ustálily víceméně tři základní možnosti či postoje, které aspirovaly na to vystihnout esenciální podstatu umění. Jde o teorii formalistickou, expresionistickou a estetickou[1]. Ani jedna z nich však nedokázala obhájit svou platnost a výstižnost před různorodými směry neo-avantgardního umění. Díla nové avantgardy nestaví svou uměleckou identitu na vizuálních vlastnostech či estetických kvalitách, ale naopak ve své tvorbě angažují objekty každodenní činnosti, čímž dávají najevo svůj do jisté míry esteticky indiferentní postoj. Otázku, podle jakých atributů klasifikovat umění si tedy v současnosti nekladou pouze teoretici v rámci filosofických debat, ale i běžní návštěvníci galerií či uměleckých vystoupení.

Na poli filozofie se ve 2. polovině 20. století začala rozšiřovat forma analytického zkoumání opírající se o systematickou jazykovou analýzu, jasnost, logiku a kritickou diskuzi. Po vyjasnění diskurzu řady humanitních disciplín, pronikla analytická filozofie i do oblasti estetiky. Analytičtí estetikové se ve svém počátku pokoušeli vyvrátit dosavadní představy o tom, co znamená nalézt podstatu umění. I v případě umění upřednostňovali cestu zkoumání jazyka a pojmů, jimiž o umění hovoříme, před snahou najít seznam nutných či postačujících vlastností umění, které by ho charakterizovaly.

Filosofický směr, jenž tvrdí, že neexistuje universální podstata věcí, kterou by všechny objekty měly společnou, se nazývá anti-esencialismus. Za vzorového proponenta teorie o nemožnosti definovat umění esenciálními vlastnostmi jsem zvolila Morisse Weitze a jeho studii *Role teorie v estetice*[2], kterou představím jako první. Weitzův článek nás seznámí s teoretickým pozadím, které ostatní filosofy a estetiky vyprovokovalo k pokusu o sestavení nové definice umění. George Dickie reaguje právě na Weitzovu výzvu a nabízí řešení v podobě vyzdvižení institucionální povahy umění jako jeho esenciální vlastnosti.

---

[1] Tzv. teorie estetického postoje je rovněž produktem esencialistického pojetí umění, tj představa, že pojmu umění můžeme porozumět ve chvíli, kdy jsme schopni identifikovat jeho esenciální vlastnosti. Estetická teorie chápe za základní rys umění kategorii estetického prožitku (libost), estetické hodnoty (krása) a s ním spjaté fenomény jako je estetický postoj, estetická kontemplace nebo estetická distance. Ve druhé polovině 20. století jsou jejími obhájci a proponenty např. Monroe C. Beardsley, Paul N. Humble, William Tolhurst, Harold Osborne či Jerome Stolnitz.

[2] WEITZ, Morris, Role teorie v estetice. In: KULKA Tomáš, CIPORANOV Denis, *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 51-64.

Dickie zakládá svou institucionální teorii (IT) na adaptaci pojmu *světa umění*, se kterým v roce 1964 přišel Arthur Danto. Tento americký filozof a kritik umění sehrál pro Dickieho následné úvahy zásadní roli, jelikož jako úplně první přišel se vztahovým vnímáním podstaty uměleckých děl. Možnost definovat umění jeho kontextuálním rámcem a propojení teorie a definice umění považoval Danto na rozdíl od anti-esencialistů za zcela zásadní pro úspěšnou identifikaci uměleckých a ne-uměleckých objektů. Danto a následně i Dickie se pokusili definovat umění na základě jeho *nezjevných* vztahových atributů existujících mimo umělecké dílo. Proto v oddíle *Kořeny Dickieho institucionální teorie* představím vedle anti-esencialistického postoje také Dantovo pojetí identifikování uměleckých děl a tím i jeho koncepci *světa umění*, na kterou George Dickie navázal. Nutno podotknout, že Dantem představená teorie nebyla jím samotným nikdy označena za teorii institucionální. Ačkoli u něj na pojem instituce vůbec nenarazíme, je často do kategorie institucionálních definic zařazován.

Dickie se posouvá od Dantova umělecko-historického kontextu daného díla směrem ke konkrétní deskripci již tzv. *instituce* světa umění. Stejně jako Dantova je i Dickieho definice založena na analýze a uvědomění si socio-kulturního rámce vztahů a společenského kontextu, v němž objekty vnímáme jako umělecká díla. Ve srovnání s dosavadním definičním úsilím zaměřeným na esenciální vlastnosti díla se jedná o posun zcela nestandardním směrem.

Strategie definovat podstatu umění čistě pomocí jeho vztahových atributů se může částečně vzpírat zdravému rozumu, jelikož se vydává směrem z autonomního pole konstitutivních prvků recipovaného díla a tím překračuje obecně přijímanou laickou představu o definici uměleckého díla.[3] Na terč kritiky byla nejčastěji pověšena Dickieho teorie, který k tomu svým detailním popsáním *světa umění* vybídnul. Proto v další části mé práce představím kritické reflexe autorů jako je např. Richard Wollheim, Ted Cohen, Richard Sclafani, Anita Silvers a Terry J. Diffey. Kritika Dickieho IT se dotýká mnoha oblastí, proto zde zmíním ty nejrelevantnější námitky. Cílem této práce je ve stručnosti představit kořeny, základní myšlenky a kritiku Dickieho IT. Analýzu komentářů provedu pouze s přihlédnutím k otázkám, ke kterým explicitně vybízí. Považuji za poněkud odvážné až provokativní definovat umělecká díla pouze vlastnostmi, které se vztahují ke společenským konvencím a praxi světa umění. Tato teorie vzbuzuje mnoho otázek, a tak kriticky přistoupím i k jejím nedostatkům.

[3] Domnívám se, že v širší veřejnosti, a nikoli pouze v zasvěcených akademických kruzích, převládá představa, že by definice uměleckého díla měla být odvozena od jeho imanentních vlastností a nikoli pouze od sociálního kontextu, díky kterému může objekt být klasifikován jako umělecké dílo.

2. Kořeny Dickieho institucionální teorie

2.1. ZPOCHYBNĚNÍ MOŽNOSTI DEFINOVAT UMĚNÍ

Roku 1917 přišel Marcel Duchamp s průkopnickým dílem *Fontánou* čili obyčejným bílým glazurovaným pisoárem a vystavil jej v galerii jako (ne)umělecké dílo. V 60. letech 20. století stejně tak pokračoval např. Andy Warhol vystavením krabice od pracího prášku Brillo. Objekty, jejichž vystavení nahrávalo anti-esencialistickému přesvědčení o nemožnosti zachytit podstatu umění výčtem nutných či postačujících vlastností.[4] Veškeré dosavadní snahy o definice byly anti-esencialisty přirovnávány k sisyfovské práci, jelikož vždy z důvodu zvolení nevhodného směru zkoumání selhaly.[5]

Teoretická roztříštěnost tak přiměla některé myslitele k nedůvěře v možnost definovat umění vůbec. Článek amerického filozofa umění Morisse Weitze *Role teorie v estetice* je v současné moderní estetice jedním z nejcitovanějších. Zpochybňuje zde adekvátnost dosavadního teoretického postupu a rovněž i snahu definovat umění. Existují dva centrální argumenty jeho teorie. Zaprvé, pojem umění nelze definovat univerzálním způsobem čili výčtem nutných či postačujících podmínek, protože neexistuje jedna společná vlastnost, kterou vy všechna umělecká díla sdílela. Zadruhé, pojem umění by měl zůstat tzv. *otevřeným* pojmem, protože bychom jinak bránili umělecké kreativitě.[6] Jedná se o částečně skepticky zaměřenou úvahu, ve které je zásadním způsobem přehodnocen pohled na pojem umění a význam teorie v estetice. Weitz se víceméně pokouší o ne-definiční a otevřenější přístup k pojmu umění, jehož zdrojem je především pozdní filozofie Ludwiga Wittgensteina.[7] Weitz si od Wittgensteina půjčuje pojem *hry*, na kterém se pokouší demonstrovat způsob, jak by bylo dobré s pojmem umění pracovat. Hra i umění mají dle Weitze zůstat pojmy otevřenými, u kterých se nemáme ptát, co je hra/umění, nýbrž jak je pojem hry/umění užíván. Weitz přichází s doktrínou tzv. *rodových podobností*, které mají být alternativou k hledání společných esenciálních vlastností uměleckých děl.[8]

---

[4] Problematické umělecké směry, které anti-esencialistickému přesvědčení především nahrávaly, jsou např. dadaismus, surrealismus, konceptuální umění, happeningy atd.

[5] CIPORANOV, DENIS, Definice pojmu umění a analytická estetika. In: KULKA Tomáš, CIPORANOV Denis, *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 35.

[6] WEITZ, M., *Role teorie v estetice*, s. 52.

[7] Stoupenci anti-esencialistického směru jsou často označovaní termínem neo-wittgensteiniáni.

[8] Weitz ve svém článku neužívá Wittgensteinův přívlastek *rodové* podobnosti, ale předpokládá se, že jej míní. V mnoha kritických článcích najdeme vyslovenu domněnku, že Weitz chápe podobnosti jako rodové. Otázkou je, hraje-li podstatnější roli fakt, že jsou podobnostmi či naopak vztah kategorizovaný jako rodový.

„Vědět, co je to umění, neznamená pochopit nějakou zjevnou či skrytou podstatu, nýbrž být schopen rozpoznávat, popisovat a vysvětlovat věci, jimž říkáme „umění“, na základě těchto podobností.“ [9]

Nevíme například, co přesně mají všechny hry společné, neboť každá je jiná, ale nacházíme mezi nimi podobnosti, na jejichž základě rozhodneme, co hrou je a co nikoli. Podle Weitze tedy neexistuje výčet společných vlastností uměleckých děl, ale jistá *síť podobností* mezi jednotlivými díly.

Weitz dále tvrdí, že struktura pojmu umění musí zůstat otevřená.

„Můj argument tedy zní, že právě expanzivní, dobrodružný charakter umění, jeho neustálé proměny a nové výtvory, činí nalezení jakéhokoli souboru definujících vlastností logicky nemožným. Můžeme se samozřejmě rozhodnout pojem uzavřít. Udělat to však s pojmy „umění“, „tragédie“ či „portrét“ je absurdní, neboť se tím předem vylučují nejvlastnější podmínky tvořivosti v umění.“ [10]

Weitz má pravdu v tom, že stále budou přibývat nová díla, která budou vyžadovat, aby se pojem umění místy rozšířil. Nedostává se však již k hlubšímu prozkoumání otázky, má-li taková otevřenost své vlastní limity, a může-li být opravdu do nekonečna přístupná změnám. Otázky otevřené struktury pojmu umění se následně dotýkají i autoři institucionální teorie a jejich kritici. Weitz tímto článkem vybídl řadu teoretiků a filosofů, aby se opětovně zamysleli nad pojmem umění a jeho možnou definicí a zohlednili přitom jeho námitku týkající se rodových podobností. Institucionální teorie je jednou z prvních reakcí na tento skeptický postoj a přichází s odlišnou strategií.

Ačkoli Weitz tvrdí, že teorie nemůže být v estetice nikdy dosaženo, jelikož to odporuje logice významu pojmu umění, její význam přesto nesnižuje.[11] Sám dodává, že v porozumění, co v umění hledat a jak se na něj dívat, má teorie zásadní význam. V žádném případě ji nepovažuje za zbytečnou.[12] Navíc samotný Weitzův článek je produktem estetické teorie. V námitce o nemožnosti definovat umění se ale Weitz stává v jistém ohledu nesrozumitelným. V textu chvílemi odmítá možnost definice umění a později zase možnost estetické teorie. Není zcela zřejmé, je-li směšování pojmů definice a teorie pouhým nedopatřením či je-li záměrné. Autor pravděpodobně nebyl dostatečně důsledný ve významovém odlišení pojmů teorie a definice.

Obecně je definice ze své vlastní podstaty vymezením pojmu. Domnívám se, že Weitz nepodkládá své tvrzení o neslučitelnosti umění s esenciální definicí dostatečným množstvím

[9] Ibidem, s. 57.
[10] WEITZ, M., *Role teorie v estetice*, s. 59
[11] Ibidem, s. 52.
[12] Ibidem, s. 52, s. 64

argumentů. Definice přeci nemusí být ze své podstaty omezující. Můžeme kupříkladu typickými vlastnostmi povahy portrétu popsat jeho podstatu, aniž bychom umělce omezovali v jeho kreativitě.

Noël Carroll ve svém podrobném úvodu do problematiky současného umění[13] píše o anti-esencialismu, že jeho proponenti nejsou a priori skeptičtí vůči obecné možnosti přispívat k definici umění jako takové, ale spíše k té možnosti, definovat umění výčtem vlastností, díky kterým bychom dokázali odlišit umění od ne-umění.[14] Jak by pak vypadala definice, která by neměla za cíl odlišit kategorii umění od ne-umění, si dnes lze jen stěží představit, jelikož se automaticky vkrádají otázky poplatné současnému stavu umění.

Weitz nabízí možnost, jak na základě „definice“ rodových podobností odlišit sféru uměleckých děl. Namísto hledání esenciálních vlastností umění můžeme pátrat po podobnostech objektů s již uznanými paradigmatickými díly. Dle mého názoru může být cesta rodových podobností stejně tak problematická jako cesta esenciálních vlastností. Termín *podobnost* můžeme stejně tak kritizovat za jeho přílišnou vágnost, jelikož opět vybízí k otázce, jakou esenciální vlastnost mají ony rodové podobnosti sdílet. Noël Carroll trefně připomíná, že každý objekt se v jistém ohledu podobá jinému objektu, např. asteroid i umělec jsou oba fyzické objekty.[15] Jelikož ne každá podobnost je pro určení shody s ověřenými díly relevantní, nemůžeme tuto teorii považovat za zdaleka vyčerpávající. Zůstane-li povaha *sítě rodových podobností* dále nespecifikována, o hranici umění a neumění se ve výsledku mnoho nedozvídáme, protože potenciálně existují podobnosti mezi veškerými objekty na zemi. Carroll v tomto smyslu staví Weitze před dilema, protože v případě, že by se rozhodl doplnit svou představu rodových podobností konkrétními vlastnostmi, šel by pravděpodobně proti anti-esencialistické podstatě vlastní teorie.[16]

[13] CARROLL, Noël, *Philosophy of art; a contemporary introduction*, Routledge, Taylor & Francis e-Library, 2002.
[14] Ibidem, s. 223.
[15] Ibidem, s. 222.
[16] Ibidem, s. 224.

2.2. REHABILITACE MOŽNOSTI DEFINOVAT UMĚNÍ

Je skutečností, že podíváme-li se na různá umělecká díla, stěží nalézáme jejich společné vlastnosti. Avšak Weitz z toho automaticky vyvodil závěr, že umění definovat nelze. S velmi podnětnou reakcí, jež se pokusila překonat Weitzovu anti-teoretickou skepsi, přišel Maurice Mandelbaum ve článku *Rodové podobnosti a zobecňování v nich.*[17] Weitzovi jednak navrhuje, aby se ve své úvaze nezaobíral pouze vlastnostmi (nebo rodovými podobnostmi) smyslově rozlišitelnými, ale i nezjevnými, která všechna umělecká díla také mohou sdílet. Pak by mohla být definice umění možná.[18] Navíc mu vytýká absenci empirického důkazu, že v případě přiřazení nového případu pod pojem určitého umění musíme a priori měnit a rozšiřovat i jeho význam. Mandelbaum vidí možnost definice výrazně pozitivněji.

> *„Tudíž definovat určitou formu umění- a to pravdivě a přesně-nutně neznamená vymezit se proti každému novému výtvoru, který by v rámci této formy vznikl. Bylo by proto chybou předpokládat, že všechny pokusy ustanovit definující vlastnosti různých uměleckých forem mají preskriptivní charakter a jsou ve svých důsledcích autoritářské.“*[19]

S uvědoměním si nezjevných vlastností uměleckých děl a vírou v možnost definovat umění, vymezuje Mandelbaum teoretický prostor pro vzápětí vznikající Dantovu a na něj navazující Dickieho institucionální teorii. Institucionalismus reaguje na Mandelbauma konceptem vztahové definice umění. Ta umožňuje vytvořit seznam nutných či postačujících vlastností umění, které mají na rozdíl od předchozích definic jinou povahu a popisují zcela odlišný aspekt uměleckých děl. Jsou proti-argumentem na Weitzovu neslučitelnost umění s esenciální definicí, protože se odkazují na vztahovou stránku umění. Otázkou zůstává, do jaké míry je právě odklon od zkoumání vizuálních vlastností díla problematický a může-li mít teorie, jež nezahrnuje otázku vizuálních vlastností díla, nějakou budoucnost.

---

[17] MANDELBAUM, Maurice, Rodové podobnosti a zobecňování v nich. In: : KULKA Tomáš, CIPORANOV Denis, *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 65-85.
[18] Ibidem, s. 71.
[19] Ibidem, s. 80.

2.3. PŘECHOD KE VZTAHOVÉ DEFINICI UMĚNÍ - „ARTWORLD“ ARTHURA C. DANTA

2.3.1. ÚVOD

Mandelbauem vymezený prostor nezjevných vlastností umění využívají teoretikové rozličnými způsoby. Mezi prvními se objevuje vztahové pojímání uměleckých děl, jejichž definice vychází z historicko-sociálního kontextu, *„v němž je činnost umělce a publika koordinována určitými skrytými sociálními pravidly.“*[20] Umělecké dílo pojímají jako výsledek určitých sociálních vztahů a aktů, nikoli jako otázku vlastností rozeznatelných pouhých pozorováním. Posun od anti-esencialismu spočívá především v tom, že podobnosti, jež mají díla mít společné, nejsou jen rodové, ale především kontextuální. Prvním představitelem vztahové definice umění je Arthur Danto (*1924). Hlavním tématem Dantových a následně i Dickieho úvah je otázka vzájemného odlišení dvou percepčně totožných objektů, z nichž jeden za umělecké dílo považován je a druhý nikoli. Skutečnost, na kterou bychom stěží hledali odpověď ve Weitzových úvahách. Především jde o pokus vytvořit takovou uměleckou teorii, která by dokázala vysvětlit zmatený stav poválečného umění.

Jelikož výchozím bodem Dickieho teorie je Dantův pojem *světa umění*, představím zde i jeho článek *Svět umění*[21], na který Dickie později navázal rozborem své vlastní institucionalizované verze.[22] Ani jeden z autorů do základů své teorie zcela záměrně nevpustil otázku hodnoty uměleckého díla a pokouší se vygenerovat definici bez ohledu na hodnotu uměleckého díla. Charakteristickým rysem rané analytické estetiky je, že požaduje neutrální definici pojmů nezatíženou procesem hodnocení a prostou subjektivizovaných kvalit. Jedině tak se může dle jejich představy stát jakákoli teorie důvěryhodnou.[23]

2.3.2. DVĚ ZÁKLADNÍ TEORIE SVĚTA UMĚNÍ

Arthur Danto poprvé užil pojem *svět umění* ve své velmi diskutované studii *Svět umění* (1964). Zkoumá zde otázku, proč jsou např. *krabice Brillo* od Andyho Warhola považovány za umělecké dílo, zatímco jiné percepčně totožné objekty nikoli. Nepodává sice explicitní definici

[20] CARROLL, Noël, *Philosophy of art; a contemporary introduction*, s. 226.
[21] DANTO, Arthur C., Svět umění. In: KULKA Tomáš, CIPORANOV Denis, *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*, s. 95-111.
[22] DICKIE, George, Co je umění? Institucionální analýza. In: KULKA Tomáš, CIPORANOV Denis, *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*, s. 113-132.
[23] KULKA Tomáš, CIPORANOV Denis, *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*, s. 37.

umění, ale zaměřením se na historicko-teoretické pozadí uměleckého díla naznačuje, kudy může vést dělicí čára mezi uměním a neuměním. Danto říká, že konstitutivním rysem každého uměleckého díla je teorie stojící na jeho pozadí. Jedním z jejích úkolů má být mimojiné i to, že umožňuje umění jako takové.[25]

Danto představuje dvě základní na sebe navazující teorie, které odpovídají epochám a změnám ve způsobu dosavadní umělecké tvorby. První nazývá *teorií imitace*, která popisuje dlouholetý koncept umění jako nápodoby. Danto ztotožňuje koncept mimesis s pouhým zrcadlením. Byť se jedná o historické zjednodušení, zahrnuje do do teorie imitace veškeré způsoby umělecké tvorby do 20. století. Dnes už je nejen Dantovi jasné, že koncept nápodoby jako esenciální vlastnosti umění je nedostačující a překonaný. Byl narušen již post-impresionismem a ve 20. století pokračuje umělecká tvorba zcela odlišným způsobem. Novou epochu, jež nahrazuje teorii imitace, nazývá Danto *teorií reality*, podle níž nemá umění realitu napodobovat, nýbrž vytvářet. Už i post-impresionistická díla považuje za pravdivější a reálnější. Reálnost dle Danta nespočívá v co nejvěrnějším zprostředkování nápodoby reality a tedy ve vyvolávání klamu, nýbrž v tvorbě reálných, nových tvarů. Zde je záměr vzbudit iluzi nápodoby nahrazen skutečností tvarů a objektů.

Řekněme, že takováto změna opravdu nastala a rozlišení teorie na období imitace a období umění coby reality nám pomůže více porozumět, co a proč se ve 20. století odehrálo. Danto si ale není jist, dokáže-li teorie reality vysvětlit případ Warholovy krabice jako uměleckého díla, nebo Rauschenbergovi postele, jenž je s pár barevnými „cákanci“ vystavena v galerii jako umělecké dílo. Jak od sebe odlišit Rauschenbergovu postel, tj. umělecké dílo od barvami nedopatřením potřísněné postele v našem sklepě, která může vizuálně působit stejně? Jsou-li umělecká díla percepčně nerozlišitelná od objektů všedního dne, co pak tvoří jejich podstatu, čím se odlišují, a jak si může být vnímatel jist, že se v případě jednoho objektu jedná již o umění? Jinak řečeno: „*Lze si splést realitu s realitou*?“[26]

2.3.3. UMĚNÍ x NEUMĚNÍ

Již od začátku článku je zřejmá klíčová provázanost umění a teorie. Danto poukazuje na vztah umění a teorie v antice a dodává, že tehdy filozofové i umělci věděli, co je umění, a na základě svého pre-teoretického vědomí o jeho pravé podstatě vznikající teorie testovali. Teorie splňovala svou deskriptivní roli, přičemž všem bylo víceméně intuitivně jasné, k jakému zdroji by měla směřovat. V současnosti máme problém opačného charakteru. Jsme zahrnuti teorií, ale nesdílíme krystalicky čistou představu o podstatě a zdroji umění. Teorie, o které Weitz tolik

[25] Ibidem, s. 96.
[26] Ibidem, s. 100.

polemizoval, nám dle Danta např. v případě *krabic Brillo* pomáhá v samotném uvědomění, že se na poli umění pohybujeme. Jelikož s řeckými filozofy nesdílíme stejné pojetí umění, může se logicky měnit i naše cesta k jeho porozumění. Nejsme schopni u řady objektů na první pohled rozlišit, jedná-li se o umělecké dílo. A právě teorie nám má oznamovat přechod z jedné sféry do druhé.

> *„Vidět něco jako umění vyžaduje cosi, co oko nemůže odhalit – atmosféru umělecké teorie, znalost dějin umění; svět umění.“* [27]

Umělecká teorie je onou „vlastností“, ve které se liší dva percepčně totožné objekty a jež nám poskytuje „pravidla překladu“. Má schopnost proměnit ontologický status objektu. Proměňuje Warholovu krabici od prášku na praní na umělecké dílo, dává mu vstupenku do světa umění, zatímco lepenkové krabice mimo galerii zůstávají mimo naši pozornost. *Krabice Brillo* nejsou uměním, jsou-li uskladněny ve skladišti továrny, kde byly vyrobeny, čímž Danto vyvrací domněnku, že klasifikačním kritériem uměleckého díla musí být smysly vnímatelné vlastnosti. „Vejde-li se“ z převážné části nový objekt do již existující *umělecké teorie* zahrnující povahu a hodnoty umění, pak může dojít k přiřazení k paradigmatickým dílům umění.[28] Atmosféra umělecké teorie, ve které díla existují, vyplývá z vědomí existence historie umění, ze zachycení kontextu, ve kterém se objekty stávaly a stávají uměleckými díly, a také ze schopnosti reflexe vytvořeného *světa umění*.[29]

První pochybovačnou otázkou může například být, musí-li se každé umělecké dílo vždy vynořit ze dříve již existující sítě umělecko-historické teorie.[30] Copak nepoznáme, co je umění bez znalosti umělecké teorie? Podobné a jiné otázky nastolím v kritické části této práce.

---

[27] Ibidem, s. 105.

[28] Danto zajímavým způsobem odpovídá na otázku jak etablovat nový umělecký styl do již existující umělecké teorie. Nabízí retroaktivní posuzování uměleckých stylů. Vznikne-li umělecké dílo, které bude obsahovat nový predikát (např, figurativní nebo expresivní), který zatím žádné dílo neobsahovalo, obohatí tzv. tabulku všech predikátů o další kategorii. Pro nově vzniklé dílo bude tento predikát kladný a pro díla, jež ho neobsahují, záporný. Rozšíření tabulky predikátů o další sloupec považuje Danto za umělecký průlom. Danto navíc dodává, že ke správnému posouzení uměleckého díla potřebujeme vědět o existenci všech druhů predikátů a být dostatečně obeznámení s teorií umění a uměleckou historií. Ibidem, s. 108-111.

[29] Danto uvádí příklad nástěnných maleb v Lasaux. Autory starodávných výtvorů v době jejich vytváření nenapadlo, že tvoří umění. Uměním se staly až v momentě, kdy byly uchopeny estetickou teorií. Lze to považovat za předznamenání Dickieho „udělení statusu“. Ten říká, že uměleckým dílem se objekt stane, až když mu je člověkem status uměleckého díla přiřčen.

[30] CARROLL, Noël, *Philosophy of art; a contemporary introduction*, s. 239.

3. Význam a podoba Dickieho institucionální teorie

3.1. DEFINICE UMĚNÍ

3.1.1. ÚVOD

George Dickie navazuje na definici umění pomocí jeho nezjevných vlastností. Adaptuje Dantův pojem *světa umění* a přestavuje ho ve své institucionalizované verzi, která patří k nejvíce diskutovaným. Dickieho definice otřásla celým světem umění, ačkoli do jisté míry pouze reflektovala to, co se v něm ve skutečnosti dělo a stále děje. Našla své příznivce a zároveň i řadu odpůrců. Představím zde kapitolu *Co je umění? Institucionální analýza*[31] z knihy *Umění a estetika: Institucionální analýza*[32] z roku 1974, ve které zaznívají všechny podstatné body Dickieho definice umění. Institucionální teorie George Dickieho, Arthura Danta dalších autorů[33] je často označovaná pojmy jako sociologická, vztahová, kulturologická, procedurální, nebo konvencionální.[34] Vědoma si těchto nuancí, užívám v textu původně zvolený termín.

3.1.2. ARTEFAKTUÁLNOST A UZAVŘENÁ STRUKTURA POJMU UMĚNÍ

V první části článku Dickie kriticky reviduje některé body Weitzovi studie. Pokouší se vyvrátit Weitzův předpoklad, že definovat umění je nežádoucí a rovněž i nemožné. Polemizuje jednak s jeho důkazem ze zobecnění, tj. že umění musí být pojmem otevřeným a zadruhé s důkazem z klasifikace, tj. že umělecké dílo nemusí splňovat podmínku artefaktuálnosti. Dickie argumentuje tím, že jednotlivé druhy umění jsou sice pojmy otevřenými, jenž nemají společné vlastnosti, ale rodový pojem umění funguje naopak jako uzavřený. Vyvrací Weitzovu obavu, že je nutné nechat strukturu pojmu umění zcela otevřenou. Weitzův druhý důkaz z klasifikace Dickie kritizuje v neartefaktuálnosti umění, především kvůli tomu, aby zdůraznil důležitost této podmínky pro svou následnou definici. Weitz sice jmenuje artefaktuálnost jako jedno z kritérií rozpoznání uměleckého

---

[31] DICKIE George, Co je umění? Institucionální analýza. In: KULKA Tomáš, CIPORANOV Denis, *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století* s. 113-133.

[32] DICKIE, G., *Art and the aesthetic: an instituional analysis*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1974.

[33] Mezi vztahové definice umění se dále řadí například teorie Jerrolda Levinsona, který definuje umění historicky a nikoli jeho esenciálními vlastnostmi či definice Terry J. Diffeho popisována analogicky systémem tzv. republiky umění. Diffey se ovšem později zřekl své představy republiky umění a přešel do tábora jejích kritiků.

[34] *Procedurální* znamená, že statut umění je odvozen od jisté institucionalizované procedury jeho udělení. Kulturologickou, konvencionální a sociologickou je IT nazývaná proto, že jde o jistou společenskou praxi, o zkoumání vztahů nebo zvyků uvnitř dané kultury.

díla, ale vzápětí uvádí, že není podmínkou nutnou ani postačující. Dickie nepovažuje podmínku artefaktuálnosti za omezení tvůrčího principu umění, protože každý objekt, jež je vytvořen či ovlivněn lidskou činností, je možné nazvat artefaktem.[35] Nutno podotknout, že i přírodní objekt vystavený v galerii je pro Dickieho artefaktem, jelikož proběhlo posvěcení autorovou intencí. Definice umění je dle Dickieho možná a pokouší se nalézt vhodné nutné a postačující podmínky pro definici rodového pojmu umění.

3.1.3. UMĚNÍ JAKO INSTITUCE

Klasifikační užití pojmu umění není dle Dickieho v našich promluvách tak časté, ale zaobírá se jím po celou dobu svého článku. Vyrovnává se tak s limitním příkladem Duchampových ready-mades. Dickie se domnívá, že pro nalezení úspěšné definice pojmu umění bude stačit přihlédnout pouze k období od 18. století, kdy byla krásná umění v roce 1747 Charlesem Batteauxem sjednocená na princip nápodoby.[36]

První podmínkou Dickieho definice je již obhájená a rozšířená artefaktualita uměleckého díla. Druhá podmínka je o něco komplikovanější. Dickie ji vytěžil z komplexní sítě Dantova *světa umění*. Dantovo ukotvení díla do bohaté struktury umělecké teorie a praxe nazývá Dickie *institucionální povahou umění*.[37] Důležité je zmínit, že institucí není u Dickieho míněno ustálené společenství či korporace, nýbrž zaběhnutá praxe, zákon, zvyk atd., která nám pomáhá v uvědomění si společných vlastností uměleckých děl.[38] Co mají všechna umělecká díla společného?

> *„I za předpokladu, že naše znalosti nejsou tak úplné, jak bychom chtěli, máme přesto podstatné informace o systémech světa umění v jejich současné i minulé podobě. Jedna vlastnost, kterou mají všechny společnou, je, že každý z nich je rámcem pro prezentaci jednotlivých uměleckých děl. Vzhledem k velké rozmanitosti systému světa umění nás nepřekvapí, že umělecká díla nemají společné žádné zjevné vlastnosti. Pokud však zpovzdálí pohlédneme na díla v jejich institucionálním zasazení, zahlédneme esenciální vlastnosti, které sdílejí.“*[39]

Dickie říká, že každý systém světa umění má svůj vlastní původ a historický vývoj.

[35] DICKIE, G., *Co je umění? Institucionální analýza*, s. 131.
[36] Ibidem, s. 118.
[37] Ibidem, s. 119.
[38] Slovo instituce funguje v širším povědomí více jako zaštítění společenstvím či korporací. Může tak dojít, zejména v českém jazyce, k nedorozumění, jak termínu „institucionální“ rozumět. V češtině nemáme ekvivalent pro druhý význam slova instituce, jak jej Dickie míní.
[39] Ibidem, s. 120.

Informace, které máme o ustálené praxi každého druhu umění, nám vytvářejí kontext, v jehož rámci jsme schopni vnímat a identifikovat objekt jako umělecké dílo. Ačkoli např. divadlo prošlo mnoha bouřlivými obdobími, tak si zachovalo základní vzorec svého ustanoveného způsobu praxe. Možná se mění způsoby vyjadřování, práce s časovou osou děje či s výtvarnou stránkou jeviště, ale naše institucionalizované chování v jevišti a hledišti zůstává neměnné. Herci a obecenstvo po celou dobu jeho existence vytvářejí nějakou praxi, která se ustaluje, tzv. *instituci* divadla. Dílo autorem vytvořené a herci předváděné je potom chápáno jako umění, jelikož je představováno v rámci již existujícího světa divadla. Nyní je jasné, že Dickie je dalek spojovat definici uměleckého díla s hodnocením jeho vizuálních vlastností, natož pak řešit v rámci definice umění otázku hodnoty. Zabývá se pouze relačními vlastnostmi díla, které vypovídají o vztahovém rámci díla a určité sociální praxi.

3.1.4. PROCEDURA UDĚLENÍ STATUSU KANDIDÁTA NA HODNOCENÍ

Dle Dickieho jsme odnepaměti při vzniku uměleckého díla chybně sledovali pouze jeho zjevné vlastnosti a přehlíželi nezjevné, jako např. *proces udělování statusu*, který je pro Dickieho hoden velké pozornosti. Udělování statusu je sice lidská činnost, jež probíhá po věky věků, ale až s uměním 20. století se stává pilířem definice umění. Duchampovi ready-mades mají jasně manifestovat institucionální povahu umění, jelikož se uměním staly díky *nabytí statusu* uměleckého díla. Neo-avantgarda, dadaisté, konceptuální umění, ti všichni využívají neobvyklým způsobem existující mechanismus udělování statusu. Činí z něj klíč k definování rozdílu mezi uměním a ne-uměním. Procedura udělení statutu je druhým stavebním kamenem definice.

Dickieho institucionální definice umění sestávající se ze dvou podmínek měla celkem čtyři verze (1969, 1971, 1974, 1984) nejčastěji citovaná pochází z roku 1974:

> *„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).“* [40]

Následným vysvětlením světa umění a jednotlivých částí své definice se Dickie značně odklání od Dantova pojetí *světa umění*. Nespokojuje se s Dantovou kontextuální sítí vytvořenou z umělecké teorie. Přichází s popisem již tzv. *instituce* světa umění. Svět umění se dle něj skládá z celé řady systémů - divadla, malířství, sochařství, literatury, hudby. Každý z nich vytváří *„institucionální*

[40] Ibidem, s. 122.

pozadí pro udělování statusu umění objektům v rámci své domény."[41]. Svět umění je dle Dickieho neformální institucí, která nemá žádné funkcionáře či stanovy, jako jiné společenské instituce (víra, soudnictví, šlechtická společnost atd.).[42] Aby status mohl být udělen, musí existovat nějaký společenský systém, v rámci kterého může být vůbec udělen. V umění je udělován skrze zvykovou praxi a nikoli podle práva či stanoveného zákonu, jako např. status předsedy parlamentu či jmenování na rytíře. Navíc dle Dickieho není nutný žádný stvrzující veřejný obřad jako např. při skládání manželského slibu.

Svět umění Dickie dělí na dvě části; (1) *jádro* (umělci, producenti, kritici, návštěvníci, ředitelé, novináři, historikové a filozofe), které po generace udržuje instituci světa umění a dále tzv. (2) *minimální jádro* (umělci, inscenátoři a návštěvníci), které je důležitější, neboť uvádí systémy umění do chodu.[43] Všichni účastníci světa umění mají své role, které si musí osvojit, pokud do něj chtějí patřit. Návštěvu divadla si spojujeme s určitým souborem konvencí a praxe, který má každý z nás zažitý; víme o existenci divadelního *světa umění*, očekáváme určitý sled událostí, jež budou následovat, z praxe víme o fiktivnosti předváděného, jež do jisté míry určuje i náš postoj atd. Dickie bohužel zároveň říká, že členem světa umění se může stát kdokoli, kdo se jím cítí být.[44] Každý člen světa umění může prohlásit objekt za umělecké dílo. A členem světa umění je každý, kdo se jím cítí být. Zde se Dickieho teorie vyjevuje jako příliš demokratická a kruhová a začíná ztrácet na důvěryhodnosti. Ke kritickému přehodnocení Dickieho stanovisek se dostaneme v druhé části této práce.

Na otázku, jak si ověřit platnost *udělení statusu* uměleckého díla odpovídá Dickie neméně cyklicky. Vystavení objektu v galerii či předvedení díla na scéně nám prozrazuje, že daný objekt byl na základě ustálené institucionalizované praxe uznán jako umělecké dílo.[45] Dodejme, že jde o umělecké dílo v klasifikačním slova smyslu. Byť je status většinou udělován větším počtem lidí, může být v případě umění rozhodčím pouze jeden jediný člověk. Jedná-li jménem *světa umění* a zachází-li s objektem jako s *kandidátem na hodnocení*, pak je jeho činnost legitimní. Umělcem nikdy nevystavený objekt se může stát uměleckým dílem, ačkoli nikdy nebyl v galerii vystaven. Posvěcujícím je tedy primárně umělcovo prohlášení a druhotně akt vystavení v galerii.

[41] Ibidem, s. 121.
[42] Ibidem, s. 123.
[43] Ibidem, s. 123.
[44] Ibidem, s. 123.
[45] Ibidem, s. 127.

3.2. HODNOTA A AKT HODNOCENÍ UMĚLECKÉHO DÍLA

Zajímavé je Dickieho pojetí hodnoty a oceňování umění, ke kterému ve zmíněném článku vyjadřuje svůj postoj. Porovnává Duchampa a *Fontánu* s prodejcem sanitární techniky na veletrhu, rovněž vystavujícího bílý pisoár. Dle něj oba sice vystavují smyslově nerozlišitelný objekt. Zatímco Duchamp představuje pisoár jako kandidáta na hodnocení v institucionálním rámci světa umění, vystavuje jej prodavač pouze na veletrhu.

Jak je něco takového možné? Dickie argumentuje tím, že klasifikovat objekt jako umění neznamená označit jej automaticky za dobré umění. Není prvním, kdo navrhuje vymezit nejprve pojem umění a až následně se snažit zodpovědět otázku co je dobré umění. Fontáně je dle Dickieho status kandidáta na hodnocení přiřknut mimo jiné i proto, že má svůj název, který nabízí klíč k její interpretaci, kdežto pisoár nikoli.[46] Dickie striktně odlišuje klasifikaci objektu jako uměleckého díla od jeho hodnocení. Tvrdí, že klasifikační definice by neměla zahrnovat hodnotové vlastnosti objektu. Dílem proto, že existují umělecká díla, která jsou a zůstanou nikým neohodnocena a dílem proto, že zabudováním hodnotových vlastností do definice uměleckého díla bychom si pouze znemožnili hovořit i o špatných uměleckých dílech. Pojem „umělecké dílo“ by tedy měl zůstat hodnotově neutrální. Z toho důvodu ve své definici užívá mírného slovního spojení *kandidát na hodnocení*. Kritika Dickieho abstrakce od definování hodnoty v uměleckých dílech na sebe nenechala dlouho čekat. Například dle Teda Cohena je velmi problematické, pokoušet se definovat klasifikační pojem umění bez přihlédnutí k otázce hodnoty díla, jelikož definice umění a jeho hodnota jsou historicky spjaté.[48]

Dickie nejen že neintegruje otázku hodnoty do definice uměleckého díla, ale navíc dodává, že pojem *hodnocení* v žádném případě nechápe jako speciální druh *estetického* hodnocení. Dickie rozšiřuje úvahy nad klasifikačním užitím pojmu umění o částečné zpochybnění estetické podstaty umění. Termín hodnocení pro něj znamená *„(…)pokládat určitý objekt za hodnotný či cenný při zakoušení jeho kvalit*“[49]. Odmítá existenci různých typů hodnocení, podle něj existuje pouze jeden druh. Sféra umění se odlišuje od sféry ne-umění pouze rozdílnými objekty, jejichž odlišnost nespočívá ve vizuálních vlastnostech, ale v *institucionální struktuře,* do níž je umělecké dílo zasazeno. Dochází tedy k přeměně ontologické povahy objektu. Hodnocení ve smyslu zakoušení kvalit je pro Dickieho v obou případech stejného charakteru.[50] V jiném článku[51] Dickie dokonce

[46] Ibidem, s. 125.
[48] Například Ted COHEN; *Možnost umění. Poznámky k Dickieho návrhu*. In: *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. Století*, s. 175-192.
[49] DICKIE,G., *Co je umění? Institucionální analýza*, s. 126.
[50] Ibidem, s. 126.

programově zpochybňuje použitelnost a existenci kategorií zásadních pro estetickou koncepci umění, jako je právě estetický postoj a zážitek. Vysvětluje, proč považuje za mýtus předpokládat existenci zvláštního estetického vědomí a postoje. Podle Dickieho neexistuje žádný speciální režim, způsob jednání, či postoj, který by vytvářel estetické zkušenosti. Postoj a pozornost je stejný u všech objektů našeho vnímání. Jediné, co se mění, je míra naší pozornosti a osobní motivace vnímání. Dickieho nespecifická podoba hodnoty a oceňování objektu, která značně zjednodušuje proces vnímání a klasifikování uměleckých děl, se dostává do hledáčku následných kritik. Dickie se domnívá, že jakýkoliv objekt disponuje vlastnostmi hodnými ocenění. Problémem je, že dál už jejich povahu či dokonce hierarchii podrobně nespecifikuje. Dle něj lze ohodnotit i lesklou glazuru Duchampovi *Fontány*, z čehož vyvozuje, že uměním může být cokoliv, jelikož vše lze „nějakým způsobem“ hodnotit. Osobně se domnívám, že ne vše co je přístupné hodnocení, je zároveň uměleckým dílem, avšak taková myšlenka je v Dickieho teorii zcela zapovězená. Vědom si chatrnosti předešlé teze, dodává na její obhajobu, že udílení statusu nepovažuje za svévolnou záležitost. Argumentem, který má podepřít jeho teorii, je, že po vizuální stránce se sice uměleckým dílem může stát cokoliv, ale udělení statusu se musí odehrávat na základě znalosti pozadí historie a struktury světa umění.

Vrcholným zakončením Dickieho návrhu je vyjádření, že v procesu udílení statusu chybovat nelze. Sice zvažuje možnost chybného udělení, ale již se nedozvídáme, za jakých okolností by se tak mohlo stát. Jediným následkem chybného udělení statusu, který Dickie zmiňuje, je ztráta renomé osoby, jež status nezajímavému dílu udělila.[52] Dickie neuvažuje o možnosti vědomého odejmutí statusu kandidáta na hodnocení.

[51] DICKIE, G., *The Myth of the Aesthetic Attitude*, In: American Philosophical Quarterly 1, 1964, s. 56-65.
[52] DICKIE, G., *Co je umění? Institucionální analýza*, s. 132.

4. Kritické přehodnocení vztahové teorie

4.1. REFLEXE DANTOVA POSELSTVÍ „UMĚLECKÉ TEORIE“

V kritické části se nejprve zaměříme na reflexi myšlenek Arthura Danta. Ačkoli se kritici vztahových definic většinou vyjadřují k Dickieho institucionalizované verzi a jeho předchůdce s ním směšují, domnívám se, že je dobré kritické úvahy o každém z autorů oddělit.

Danto pokládá svou teorii za askriptivní[53]. Zabývá se problematikou současného umění a jen těžko se lze pokoušet aplikovat jeho teorii na Shakespearova dramata či da Vinciho Poslední večeři. Vznikla-li teorie *světa umění* až poté, co byl Duchampův pisoár akceptován jako umělecké dílo, pak Dantův pokus chápu jako vysvětlení současné situace, nikoli jako stanovení budoucího směru umění.[54] Přináší vysvětlení role teorie v současném umění, čímž (především před anti-esencialisty) obhajuje její roli ve vnímání umění. Má pravdu v tom, že aniž bychom znali umělecký kontext díla, můžeme řadu již uznaných uměleckých děl považovat za objekty všedního života. Bez znalosti estetické teorie obklopující i díla z minulých století bychom některé objekty možná za umělecká díla také nepovažovali.

Naproti tomu stojí selský rozum, který říká, že k nám umělecká díla hovoří právě tím, jak vypadají, co reprezentují, jaké pocity v nás vyvolávají, a nikoli tím, jakou teorií či vysvětlením jsou obestřeny. Zaprvé lze tedy vytknout přílišné ponoření se do teoretického rámce, a opomenutí přirozeného fungování vztahu umění a člověka. Věta, že se objekt stane uměním pouze díky tomu, že je v náležitém vztahu ke svým „uměleckým předkům“, nám neprozrazuje nic o vlastní povaze díla ani jeho vztahu k možné definici.[55]

Danto není daleko od pravdy, řekne-li, že se pro návštěvníka galerie stává pisoár uměleckým dílem ve chvíli, když je obeznámen s *uměleckou teorií* stojící na jeho pozadí. Avšak osobně se domnívám, že k tomu, abychom pocítili, proč je něco uměním, potřebujeme znát detailnější charakteristiky než jen zařazení objektu k existující uměleckou teorii. Sám Danto se ale

[53] Status může být obecně buď „vrozený“, připsaný (askriptivní) anebo získaný. V případě Dantovi myšlenky, že status uměleckého díla je askriptivního charakteru, to znamená, že dané postavení bylo získáno bez vlastního úsilí, v důsledku sociálního vlivu a okolností.

[54] Danto je rovněž známý textem *Konec umění.* Vyplývá-li status umění z nezjevných vlastností, kterými je v Dantově případě teorie, možná historická geneze umění je u konce. Podstatou umění je umělecká teorie zařazující objekt do světa umění a my jsme ji již našli. Umění dosáhlo svého vývojového vrcholu nástupem filozofie. Nacházíme se v bodě shody mezí umění a jeho esencí, tj. uměleckou teorií. Dnes již není možné vytvořit umění, které by bylo něčím nové.

[55] DAVIES, Stephen, *The Definition of Art*, Routledge, NY, 2001, s. 174.

nepokusil přiblížit konkrétněji mechanismus, proč je objekt díky teorii uměleckým dílem. Soustředí se pouze na příklad krabic Brillo, které jsou vyhlášeny rozporuplností svého statusu získaného Duchampovým vyzývavým gestem. Dantova teorie popisuje pouze jeden úhel pohledu na umění, který není v žádném případě vyčerpávající. Přesto je považována za obohacující příspěvek do debaty o definici umění, jelikož skutečně vystihuje část fungování současného umění a vůbec jako první pojmenovává stěžejnost spojení definice s uměleckou teorií.

Domnívám se, že by bylo pošetilé učinit teorii podstatou umění. Umění může pro vnímatele existovat i bez znalosti dané umělecké teorie. Ne každé dílo vyzývá ihned k teoretické interpretaci a ne každé dílo je tvořeno s vědomým využitím a navázáním na již existující uměleckou teorii. Sami pro sebe jsme schopni klasifikovat objekt jako umělecké dílo i díky tomu, že nám vnímání jeho zjevných vlastností zprostředkovalo hluboký estetický prožitek. Bez uvědomování si jakékoli umělecké teorie nemáme o jeho statusu žádné pochybnosti. Lze nalézt řadu stvrzujících příkladů ale i protipříkladů. Obtíž je v tom, že se Danto ve vysvětlování svého záměru soustředí pouze na kontroverzní díla současnosti. Přizpůsobuje své úvahy limitním příkladům a snaží se z nich učinit díla paradigmatická. Umělecká teorie nám na jednu stranu pomáhá umění vysvětlit - odlišit postel od postele reprezentující umělecké dílo. A v současnosti se opravdu zdá, že její důležitost až podezřele narůstá. Na druhou stranu je dobré si uvědomit, že teorie jsou jen slova o umění, nikoli umění samotné. Umění se může zčásti opírat o teoretické pozadí, navíc není obtížné na taková díla v současnosti narazit. Dle mého názoru by teorie nicméně neměla hrát ve vystižení podstaty umění převládající roli.

Vedle Duchampových ready-mades a jim podobných navíc stále vzniká řada jiných děl, jež mají za cíl v nás vyvolat doslova estetické prožitky. Na ně je definice v podobě atmosféry umělecké teorie krátká. Jelikož na rozdíl od Dickieho u Danta nenalézáme explicitní zmínky o anihilaci estetického pojetí umění, lze si představit, že by mohlo dojít k jejich určitému propojení, třeba i s přihlédnutím k formalistické či expresionistické teorii umění. Pokud by do sebe Dantova teorie aktivně zahrnula kategorie jako estetický prožitek, autorovo vyjádření či estetická kvalita, a tím i dostala konkrétnější podobu, byla by možná lépe přijata a v doplněné podobě by se mohla nabídnout k propojení s ostatními definičními teoriemi.

4.2. KRITIKA DICKIEHO INSTITUCIONÁLNÍ DEFINICE UMĚNÍ

4.2.1. ÚVOD

Jen letmo se lze v rámci této práce dotknout hemžících se pochybností o přijatelnosti a pravdivosti Dickieho definice. Sociologická analýza umění, kterou nám dává k dispozici, přináší netradiční pohled, který ale do jisté míry čerpá svou podstatu ze skutečného fungování poválečného umění. Přesto existuje řada argumentů odporujících závěru, že porozumění průběhu procesu udělení statusu nám zároveň odpovídá na otázku, co je umění. Nemusíme být velkými znalci teoretických debat analytické estetiky, abychom si po stručném seznámení s Dickieho návrhem položili otázky následujícího charakteru: Nejsou objekty v galerii vystavené z toho důvodu, že jsou umění a nikoli dle převrácené logiky, že se aktem vystavení uměním teprve stávají? Může se uměním stát skutečně cokoli bez jakýchkoliv omezujících podmínek? Jakým způsobem si můžeme ověřit fundovanost udělujícího člena *světa umění*? Může-li agentem světa umění být kdokoli, kdo se jím cítí být, neměl by nejprve splňovat určité podmínky či absolvovat nějaký „rozřazovací" test? Existuje snad nějaký úřad, ve kterém se kodifikují veškerá umělecká díla, kde o nich někdo rozhoduje?

Kritiku Dickieho teorie lze v zásadě rozdělit do dvou okruhů. Zaprvé se v obecné rovině jedná o problematiku neintegrovaného estetična, čímž míním vizuální vlastnosti umění a s nimi spojené estetické kvality. A za druhé: přistoupíme-li na principy IT, nacházíme další nedostatek, jímž je neinformativnost a kruhovost Dickieho teorie. Ovšem v případě neinformativnosti není zdaleka jisté, měla-li by další následná upřesnění možnost dané nesrovnalosti urovnat. Každá z těchto oblastí poukazuje na řadu podotázek a nejasností a v konci se ukáže, že spolu obě úzce souvisí. Považuji za důležité si uvědomit, že stejně jako u Danta, se ani v Dickieho případě nejedná o definici snažící se naordinovat nový způsob tvorby a vnímání uměleckých děl, nýbrž o odraz interpretující reálné dění ve světě umění. Je ovšem skutečným následkem, že řada současných umělců využila a stále využívá Dickiem zasetou myšlenku liberálního či až anarchistického postoje k umělecké tvorbě. Svět umění přivítal podporu ze světa filozofické teorie a s ní i možnost vytvořit „umělecké dílo“ z čehokoli, bez jakýchkoliv omezujících podmínek.

4.2.2. OTÁZKA DŮVODŮ K UDĚLENÍ STATUSU

Významným kritikem Dickieho teorie byl britský filozof Richard Wollheim, který byl zásadně nespokojen s opomenutím vysvětlení, jaké důvody má agent světa umění pro udělení statusu kandidáta na hodnocení. Z Dickieho teorie vyplývá, že se uměním může bez udání důvodu stát cokoli. Takový liberalismus je pro Wollheima neakceptovatelný. V knize *Art and its objects.* [56] v kapitole *Institucionální teorie umění*[57] vznáší proti Dickiemu jeden z nejzávažnějších argumentů. Analýzou druhé definiční podmínky „udělení statusu kandidáta na hodnocení“ dokládá, že otázka důvodu pro udělení statusu je zcela zásadní pro obhájení smysluplnosti této definice.

> *„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 vůbec žádný nebo důvod špatný, a přesto-za předpokladu, že jejich status je správný, tj. že zastupují svět umění- bude jejich jednání platné?“*[58]

Spoléhat pouze na platnost průkazky agenta světa umění je málo. Wollheim si je vědom toho, že být uznávanou osobou ve světě umění dává dotyčnému značné pravomoce. Na druhou stranu se ukazuje, že i tento ostřílený matador má důvody k tomu, proč objekt za umění označit nebo proč tak neučinit. Je těžko představitelné, že by svá rozhodnutí činil nahodile. Proto je pochopitelné, že Wollheim požaduje, aby uznání důvodů a jejich konkrétní povaha zazněly v samotné definici, obzvláště pak zdůvodnění, proč jsou tyto důvody dobré. Jinak nemáme možnost zodpovědět otázku, proč jsou uměleckým dílem, uspokojivým způsobem. Wollheim trefně připomíná, že existence důvodů, proč se objekt stane uměleckým dílem, musí nutně předcházet udílení statusu. Je skutečností, že se tímto vracíme tak trochu na začátek. Podání konkrétních důvodů je to, vůči čemu se institucionální teorie vymezovala. Domnívám se, že Wollheim požaduje důvody zjevného charakteru. Sám souhlasí s významností procedury udělení statusu, ale znalost dobrých důvodu k jeho udělení se mu jeví neméně důležitá. Jak bylo naznačeno výše, existuje určitý rozdíl mezi procedurou samotnou a důvody, proč k proceduře vůbec dochází. Dickie chápe udělení statusu jako vysvětlení, proč je něco uměleckým dílem, ale přeskakuje tím moment úvahy o důvodech, proč o udělení statusu vůbec začít uvažovat. Wollheim usvědčuje Dickieho v tom, že

[56] WOLLHEIM, Richard, *Art and its objetcs*, New York: Cambridge University Press, 1980, 2. vyd.
[57] WOLLHEIM, R., Institucionální teorie umění, In: *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*, s. 167-173.
[58] Ibidem, s. 169.

nerozlišuje důvody k udělení statusu a důvody, proč je něco uměleckým dílem.[59] V prvním případě, jenž druhému musí vždy nutně předcházet, potřebujeme znát dobré důvody, odkazy ke konkrétním principům, konvencím, pravidlům *ustálené praxe*, abychom o udělení začali uvažovat.

Dickie dle mého názoru nepopírá existenci konkrétních důvodů, pouze se v definici nenoří do konkrétní podoby ustálené praxe a popisuje ji jakoby zvenku. Oproštěn od konkrétních příčin a zákonitostí schematicky reflektuje, že v případě umění jde o princip ustálené praxe. Wollheim je přesvědčen, že má-li si Dickieho teorie zachovat své renomé, musí dojít k její rehabilitaci, tzn. je nutné zahrnout skutečné konvence a pravidla v umění, ať už jsou ve společnosti výslovně dány nebo jsou jen *„tichými předpoklady v myslích reálných aktérů.“*[60]

Dickie může říct, že každý, kdo se cítí být členem světa umění, jím je, díky abstrahování od úvah nad hodnotou umění. Wollheim ho upozorňuje na rozdíl mezi: být uměním a být dobrým uměním. Rád by, aby byly uvedeny příslušné *dobré důvody* k udělení statusu, jinak by považoval význam udělení statusu uměleckého díla za vážně zpochybněný.[61] Dickie totiž navrhuje nejprve vyznačit oblast umění a až druhotně se zabývat co je dobrým či špatným uměním.[62] Wollheim ale připomíná, že definice podstaty umění je historicky spjatá i s určováním kritérií hodnocení a bylo by naivní si myslet, že by myšlenka jejich oddělení mohla být takto hladce akceptována.[63] Domnívám se, že oddělení klasifikace od hodnocení daného objektu je problematické i proto, že obecně známá nedobrá díla disponující statusem uměleckého díla, ubírají na významnosti, kvalitě a srozumitelnosti světa umění. I Wollheim upozorňuje, že není-li status udělen z dobrých důvodů, pak akt udělení ztrácí na své relevanci.[64]

Wollheim se domnívá, že v případě, že by byl Dickie vyzván, zamítl by důležitost znalosti dobrých důvodů. Dickie se zříká zahrnutí otázky hodnoty do klasifikace uměleckého díla a tudíž pravděpodobně i objasnění, proč je objekt dobrým uměleckým dílem.[65] Jsem toho názoru, že úplná distancovanost od definice *dobrého* uměleckého díla destabilizuje explanační sílu Dickieho teorie.

Wollheim staví Dickieho IT před vcelku zásadní dilema.[66] Dospěl-li by Dickie k nápravě Wollheimovi výtky v podobě doplnění klasifikace dobrých důvodů, IT by pak přestala být hodna názvu *institucionální* teorie. Uchýlila by se k popisu podstatných vlastností objektu a tím by přestala mít tak liberální a neomezující charakter. Na druhé stráně přichází Wollheim s otázkou, lze-li vůbec hovořit o institucionální teorii *umění*.[67] Ačkoli, jak říká Wollheim, IT slíbila navrátit do

[59] Ibidem, s. 170-171.
[60] Ibidem, s. 171.
[61] Ibidem, s. 172.
[62] DICKIE, G., *Co je umění? Institucionální analýza*, s. 117.
[63] WOLLHEIM, R., *Institucionální teorie umění*, s. 172
[64] Ibidem, s. 172.
[65] Ibidem, s. 171.
[66] Ibidem, s. 172.
[67] Ibidem, s. 172-173.

středu estetiky její tradiční zájem, programově se zříká estetického hlediska a tvrdí, že není třeba zohledňovat konkrétní vizuální (a s nimi spojené estetické) důvody či do definice zahrnout proces hodnocení, který je se smyslem existence umění bytostně spjat. Wollheim ve svých úvahách nakonec zprošťuje IT pojmu instituce, jelikož prokazuje, že udělení statusu závisí na dobrých důvodech a že je důležité mít představu o tom, co a jakým způsobem lze na uměleckém díle hodnotit.[69] Sám Dickie si netroufne pojem hodnocení z definice zcela vyjmout, tudíž se můžeme domnívat, že i on si je vědom jeho důležitosti. Je-li objekt *kandidátem na hodnocení*, proč se o tomto konečném procesu nic nedozvídáme?

IT se ve 20. století dostalo tak značné pozornosti, poněvadž „umělcům“ dovoluje tvořit bez jakýchkoliv omezení, požadavků a zručnosti. Přílišná liberálnost Dickieho definice může velmi snadno vést nejen k přehlížení důvodů, proč jsou objekty považovány za umělecká díla, nýbrž i k vysublimování představy o dobrém a špatném umění. Wollheim odmítá obecnou snahu učinit z *Fontány* paradigmatický příklad umění a přizpůsobit jí podobu umělecké teorie. Naopak chápe Duchampovy ready-mades jako vyjádření ironického vztahu k umění, který se paradoxně pokouší přimět obyvatele světa umění k zamyšlení nad důležitostí hodnoty uměleckých děl.[70] Souhlasím s Wollheimovým pohledem na roli Duchampových ready-mades v dějinách umění. Terry J. Diffey pojímá Fontánu jako důležitou součást dějin umění, ale zároveň dodává, že *„(…)ne vše, co je podstatné z hlediska historie, musí být tím, o co v dané historii skutečně běží.“*[71]. Domnívám se, že Duchampovo sarkastické gesto zapříčinilo lavinový efekt v oblasti umělecké tvorby a pojetí umění, který původně ani nemělo za cíl iniciovat. V jistém smyslu dalo neúmyslně vzniknout konceptuálnímu umění, které dnes již považujeme za standardní umělecký styl.

4.2.3. JAK DICKIE OCEŇUJE UMĚLECKÉ DÍLO?

Tam, kde skončil Wollheim, pokračuje v kritické analýze Dickieho druhé definiční podmínky americký filozof umění Ted Cohen. Ve článku *Možnost umění. Poznámky k Dickieho návrhu*[72] provádí poměrně detailní kritiku nedourčeného charakteru jednatele světa umění a posvěcující ceremonie udělování statusu. Zároveň soustředí pozornost na objasnění své domněnky, že pokud vynecháme z definice vše, co se týká hodnoty uměleckého díla, učiníme definici nefunkční. Anita Silvers se také domnívá, že neinformativnost a defektnost Dickieho teorie plyne z jeho rozhodnutí oddělit klasifikační a hodnotící pojem umění.[73] Své tvrzení dokládá na příkladu z běžného života, kdy se běžně odvoláváme na estetické vlastnosti objektu, které nás přesvědčily o

[69] Ibidem, s. 173.
[70] Ibidem, s. 174.
[71] DIFFEY, Terry J., O definování umění. In: *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*, s. 204.
[72] COHEN, Ted, Možnost umění. Poznámky k Dickieho návrhu. In: *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*, s. 175-192.
[73] SILVERS, Anita, The Artwork Discarded, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 34, No. 4, 1976, s. 444.

jeho statusu uměleckého díla, a tím si sami potvrzujeme provázanost klasifikace a hodnocení objektu jako uměleckého díla.

Cohen od Dickieho požaduje alespoň více informací o procesu hodnocení uměleckého díla. Slovní spojení *kandidát na hodnocení* považuje za příliš opatrné. I ze samotné Dickieho definice vyplývá, že *hodnocení* umění je pravděpodobně završujícím aktem smyslu jeho existence. Vnímatel potřebuje znát i povahu a průběh skutečného hodnocení, na které objekt kandiduje.[74] Za účelem vysvětlení nedostatečnosti Dickieho teorie poukazuje Cohen na Austinovu teorii ilokučních aktů, jenž odkazuje k performativní roli jazyka.[75] U řečových aktů čili výpovědí lze obecně rozlišovat jejich obsah (lokuci) a záměr (ilokuci), s jakým byla pronesena. John Langshaw Austin upozornil na performativní povahu jazyka, což ve zkratce znamená, že promluva není pouhým doprovodem jednání, ale teprve vytvářením jisté situace, v níž musí následovat další akt jednání, který ji posléze učiní buď platnou, nebo neplatnou. Například z nějakého výroku se nestane slib pouze proto, že ho vyslovíme. Jeho platnost je umožněna naším očekáváním, že bude jednáním splněn. Podle Cohena jsou ilokuční řečové akty vhodnou demonstrací nefunkčnosti Dickieho titulárního udělení statusu.[76] Promluvu neposuzujeme z hlediska pravdivosti-nepravdivosti, nýbrž z hlediska její platnosti. Je zřejmé, že platnost-neplatnost předpokládá nějaký soubor pravidel, v rámci nichž je možné ji posoudit. Stejně jako je platnost slibu spjata s nějakými důsledky (perlokucemi), tj. s očekáváním možnosti, že bude následným jednáním předmět slibu splněn, je platnost udělení statusu uměleckého díla dle Cohena vázaná na jeho faktické ocenění.[77] Představuje-li v případě slibu splnění slibovaného projev jeho platnosti, je platnost u řečového aktu udělení statusu kandidáta na hodnocení vázaná k ocenění objektu. Má-li po vyslovení slibu nastat jeho přijetí, tzn. uznání možnosti jeho splnění, pak je nutné, aby analogicky následovalo či bylo alespoň potenciálně možné každý kandidující objekt ohodnotit.[78] Cohen se proto domnívá, že stejně jako existují podmínky, za kterých je možné slib splnit, existují i podmínky, na jejichž základě je možné dílo hodnotit. Od Dickieho se ale více nedozvíme, jelikož od nich od počátku odvrací tvář a striktně se soustředí pouze na klasifikační pojem umění.

V případě problematické Fontány Cohen na rozdíl od Dickieho nic k hodnocení nenalézá. Dickie o rok později namítá, že i na pisoáru lze hodnotit jeho obyčejné vlastnosti, jako glazuru, bílý povrch, perspektivu předmětů, které se v ní odrážejí, oválný tvar, atd.[79] Dle mého názoru jsou Cohenovy úvahy více propojeny s estetickou koncepcí umění, kde estetické vlastnosti objektu mají

---

[74] COHEN, Ted, *Možnost umění. Poznámky k Dickieho návrhu*. s. 176.
[75] Performativní věta obsahuje predikáty, kterými mluvčí nejen popisuje, ale i realizuje svůj komunikační záměr. Například věta: „Varuji tě, abys tam nechodil“.
[76] Ibidem, s. 184-188.
[77] Ibidem, s. 186.
[78] Ibidem, s. 186
[79] DICKIE, G., *Co je umění? Institucionální analýza*, s. 127.

převládající roli a namísto pouhého hodnocení tak dochází k estetickému hodnocení. V Dickieho relativně širokém pojetí aktu hodnocení dává smysl nastolit argument s možností ohodnocení lesklé glazury pisoáru. Sám si je vědom kritiky svého úsporného vysvětlení pojmu hodnocení, ale odmítá ji s argumentem, že je pouze projevem očekávání neexistujícího typu (tj. estetického) hodnocení, o kterém by mělo být obšírněji pojednáno.[80] Jak již bylo výše zmíněno, Dickie popírá jak existenci estetického postoje, tak specifického estetického vědomí a hodnocení.[81] Stále se ale do mysli vkrádá otázka, zda by vztahy a vlastnosti uměleckého díla neměly nabízet intenzivnější paletu aspektů pro hodnocení než objekty všedního dne. Uděláme-li z objektu všedního dne umělecké dílo, pak samozřejmě předešlá poznámka nemá valného smyslu, protože hodnotit lze v Dickieho smyslu jakýkoliv objekt.

Cohen dále píše:

> *„(…)i když nakonec půjde o úspěšný křest, který z dané věci umělecké dílo opravdu udělá, ne každý pokus o křest bývá úspěšný. Vždy budou existovat podmínky, které musí splnit jak ten, kdo jméno dává, tak pojmenovaná věc. A pokud ty zůstanou zcela nenaplněny, pak pronesením slov ‚Křtím tě…‘ nic nepokřtím. Podobá-li se přeměna věci v umění bežné ilokuci, pak se na něj musí vztahovat předchůdná omezení.“*[82]

Jinými slovy řečeno, Cohen se ptá po podmínkách přijetí slibu udělení statusu a vyzývá k definování hranice mezi uměním a neuměním pomocí podmínek, které jsou ve Wollheimově slovníku nazývány dobrými důvody. Vědomí charakteru podmínek nám totiž následně prozrazuje, jakými způsoby může umění porušovat svá pravidla, co považovat za umělecké dílo a co pouze za neúspěšný pokus o něj.[83] Cohen Dickiemu nevyčítá, že takový seznam podmínek nestvořil, ale že si neuvědomuje jeho důležitost. Je pravda, že v Dickieho definici se nedozvídáme nic o hranicích umění, protože jeho teorie je zcela všeobjímající. Ačkoli se mu Weitzův nápad o otevřenosti pojmu umění příliš nezamlouval, sám kromě artefaktuálnosti a aktu udělení statusu jinou kategorickou distinkci mezi uměním a neuměním neuvedl. Jak již bylo několikrát připomenuto, Dickie se obdobně nevyjadřuje ani k popisu hranice mezi uměním a špatným uměním, které má v této kategorii rovněž své místo. Myslím si, že dobré umění si můžeme uvědomit díky příkladu

---

[80] Ibidem, s. 126. Pokud bychom se rozhodli polemizovat s Dickieho přesvědčením o mýtu estetického postoje, museli bychom detailněji zmapovat problematiku estetické podstaty umění, jež je jednou z nejdiskutovanějších estetických otázek ve druhé polovině 20. století. Dickie není zdaleka jediným a ani prvním, kdo svou teorií zpochybňuje doposud převládající a nedotknutelnou představu o estetické podstatě umění. Přehledné shrnutí této problematiky nabízí studie Bohdan Dziemidok *Spor o estetickou podstatu umění*. In: : *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*, s. 303-324.

[81] Ibidem, s. 126.

[82] COHEN, T., *Možnost umění. Poznámky k Dickieho návrhu*. , s. 188-189.

[83] Ibidem, s. 190.

nezdařeného umění. Obecně můžeme nejlépe porozumět hodnotě díky zobrazení jejího protipólu. Pro takové úvahy však v Dickieho klasifikační definici místo nenalezneme.

Stejně jako Wollheim i Cohen přehodnocuje povahu důležitosti role Duchampových ready-mades ve světě umění. Tím zároveň poukazuje na problematická místa Dickieho IT a částečně i na jeho nepochopení smyslu Duchampovi tvorby. Cohen oceňuje Dickieho návrh, jak se nenápadně vyrovnat s těžko zařaditelnými objekty umění. Sám se ale domnívá, že není potřebné a ani žádoucí zásadním způsobem přehodnocovat naše dosavadní pojímání podstaty uměleckých děl pouze kvůli případu neo-avantgardního umění.[84]

Cohen si pokládá otázku, co má Fontána společného s tradičním uměním. Domnívá se, že se rozhodně nemůže jednat o proces kandidatury na *hodnocení*, jak tvrdí Dickie, protože neo-avantgardní umělci brojili právě proti estetickému pojetí hodnocení a pohrdali jím.[85] Dle Cohena se Fontána nezdá mít cokoli společného s hodnocením a člověk z ní těžko může učinit umělecké dílo pouze tvrzením o kandidatuře na hodnocení, pokud se objekt a jeho záměr ze své podstaty hodnocení brání. Cohen Dickieho usvědčuje, že má-li zůstat jeho teorie pravdivou a funkční, pak by se neměl snažit zařadit Fontánu do té kategorie, do které nebyla míněna. Paradoxem Dickieho definice je, že se jí pokusil ušít na míru právě problematickým dílům. Cohen dále podotýká, že Fontána není kandidátem na hodnocení, jelikož v sobě nenese potenciální hodnoty k ocenění. Rozpor mezi Dickieho a Cohenovou představou o charakteru objektů vyzývajících k hodnocení vyplývá z jejich rozdíleného názoru na estetické pojetí umění. Dickie uvažuje o tom, že i v případě klasifikační definice umění by šlo hovořit o minimální *potenciální* hodnotě objektu. Ta ale dle něj nemusí být nikdy rozpoznána, proto nemusíme nabývat dojmu, že by se stíral rozdíl mezi klasifikačním a hodnotícím významem pojmu umělecké dílo.[86] Dickie balancuje na tenkém ledě, protože v téže studii o pár stránek dříve trvá na tom, abychom nezabudovali do definice klasifikačního významu *žádné* hodnotové vlastnosti. Souhlasím s tím, že kandidátem na hodnocení, v Dickieho slova smyslu, může být opravdu jakýkoli objekt. Na druhou stranu se ale nedomnívám, že ne vše, co lze hodnotit, je uměleckým dílem. Zde proto postrádám jasnější představu o povaze kandidujícího objektu.

Cohen neodvozuje významnost Fontány ve světě umění z její fyzické povahy, nýbrž z Duchampova gesta, které už ale nepovažuje za produkt umění, nýbrž spíše za *reakci* na umění. Cohen se nepokouší rozuzlit záhadu, proč jsou Fontána a díla jí podobná přiřazována pod společný pojem umění. Považuje tuto aktivitu pouze za zdánlivě úspěšnou, jelikož vyvíjeným definičním úsilím bychom míjeli hlavní význam Fontány a gesta jejího vystavení. Primární je pro něj akt vystavení a až druhotně povaha objektu jako takového. Cohen proto navrhuje, abychom se všichni

[84] Ibidem, s. 187.
[85] Ibidem, s. 187.
[86] DICKIE, G., *Co je umění? Institucionální analýza*, s. 127.

zbavili snahy rozhodnout, zda vyloučit či přijmout Fontánu do světa umění.[87] Jinak poslání Duchampova provokativního gesta nemůže ve světě umění adekvátně rezonovat. Snaha přizpůsobit definici okrajovým příkladům umění je i dle mého názoru velice problematická. Na druhou stranu se ale během několika desítek let z Duchampova „gesta“ stal již akceptovaný a živoucí umělecký styl, jenž původně k tak masovému následování nebyl zamýšlen.

Institucionální teorie našla své příznivce, protože se jí povedlo objasnit otázku sporných uměleckých děl. Může se zdát být uspokojující alternativou definice umění, jelikož vysvětluje mnoho nejasností. Schopnost odpovědět na téměř jakoukoli otázku vyplývá z odfiltrování donedávna existujících základních kamenů umění, jako jsou právě zjevné vlastnosti objektu, estetická hodnota díla či vliv vnímatelovy mysli na estetický prožitek. Vědomé přehlížení smysly vnímatelných vlastností, ze kterých se doposud nepodařilo sestavit uspokojující universální definici, o jejíž nemožnosti Weitz přesvědčoval, umožnilo Dickiemu a potažmo i Dantovi učinit pokus o vztahovou definici umění. Domnívám se, že abstrahování od rozpoznatelných vlastností díla, stejně jako vyhýbání se definici dobrého a špatného umění, nám nemůže poskytnout komplexní a uspokojující definici umění. Nejsme pouhými stroji na výrobu umění. Umění k nám promlouvá i v prožitkové rovině a opomenutí této dimenze považuji za zavádějící. Využití vztahových vlastností umění je přínosem IT a dle mého názoru částečně i jejím kamenem úrazu.

4.2.4. NEINFORMATIVNOST DICKIEHO INSTITUCIONÁLNÍ TEORIE

Představíme-li si do důsledku Dickieho myšlenku, že členem světa umění může být každý, kdo se jím cítí být, zcela oprávněně můžeme nabýt pocitu, že se konzistence a unikátnost světa umění rozpadá. Dickie nevymezuje hranice a podmínky, které by určovaly, kdo je členem světa umění či co je uměleckým dílem. Za umělce můžeme označit kohokoli, někdo je statusu hoden více, někdo méně. Stále se ale ozývá potřeba slyšet plastičtější charakteristiku vlastností, jež mají objekt či jednatel světa umění splňovat. Definice umění, která nevylučuje žádné potenciální objekty ani způsoby tvorby, se jeví minimálně podezřelou.

Dickiemu byla často vytýkána neinformativnost a kruhovost jeho teorie. IT se jeví být kruhová proto, že umění je charakterizováno odkazem ke *světu umění*, jinými slovy řečeno, umění je to, co za umění agent světa umění prohlásí. Dickie ale nepovažuje kruhovost za nedostatek své teorie.[88] V pozdější verzi své teorie[89] obhajuje kruhovost IT tím, že svět umění, jakožto socio-

[87] COHEN, T., *Možnost umění. Poznámky k Dickieho návrhu*, s. 190.
[88] DICKIE, G., *Co je umění? Institucionální analýza*, s. 128.
[89] DICKIE, G., *The Art Circle*, New York, Haven Publications 1984

kulturní instituci, nelze definovat jinak, než s odkazem k umění. Kategorie umělce, umění a světa umění jsou spolu dle Dickieho ve své šíři natolik provázany, že je při jejich definování nelze od sebe striktně oddělit. Přistoupíme-li na zacyklenou definici umění, pak budeme alespoň chtít, aby definice byla dostatečně informativní. Detailní popis světa umění, např. jaké vlastnosti jsou v praxi charakteristické pro jednotlivé role ve světě umění atd. bohužel nedostáváme. Rodovou vlastností všech uměleckých děl má být status udělení kandidáta na hodnocení. Souběžně s tím je těžké zbavit se pocitu, že stále nedostáváme odpověď na otázku, co to znamená být umělcem či uměleckým dílem.[90] Ačkoli je pro Dickieho teorii vztah mezi objektem-kandidátem a strukturou uměleckého světa zcela klíčový, jejich charakteristiku neprovádí tak vyčerpávajícím způsobem, jak se nás snaží přesvědčit.[91] Svou teorii několikrát přepracoval a rozšířený popis světa umění, který se objevuje v kapitole *Co je umění? Institucionální analýza* má být reakcí na námitky Teda Cohena o neinformativnosti Dickieho IT. Ale i tato úprava zůstává, dle mého názoru, na povrchu věci. Cohen upozornil na nedostatečné vysvětlení, kdo a za jakých podmínek má pravomoc status kandidáta na hodnocení udělit. Stejně tak i Noël Carroll se domnívá, že by Dickie měl daleko více upřesnit a klasifikovat jednotlivé *elementy* světa umění, abychom si mohli podobu členů a objektů patřících do jeho rámce lépe představit.[92] Domnívám se, že i navzdory tomu, že je Dickieho teorie založená na vztahových atributech, jež mají postihovat schéma světa umění, nebrání nic tomu nabídnout kromě schematického i důsledný popis jeho konkrétní povahy. Z Dickieho definice nevyplývají žádná kritéria, která členové minimálního či obecného jádra světa umění mají splňovat. O žádné ohraničení se totiž ani nepokouší. Vyjmenování jednotlivých aktérů nám o povaze jejich vztahu ke světu umění mnoho nesděluje.

Cohen dodává, že být *kandidátem na hodnocení* nepřispívá ke statusu uměleckého díla, pokud se nedozvíme, jak předmět hodnotit.[93] Má-li se objekt stát uměleckým dílem, je zjevné, že je třeba se ptát, za jakých podmínek se jím může stát a kým může být tato vlastnost přiřčena.[94] Dickieho teorie ani na jednu z Cohenových otázek neodpovídá, jelikož se nesoustředí na explikaci konkrétní povahy jednotlivých částí světa umění.

Je-li udělení statusu společenskou vlastností, proč se o této společenské instituci nic podrobnějšího nedozvíme? A může být vůbec IT ze své vlastní podstaty teorií informativní? Myšlenku, že umění opisuje určitou zvykovou praxi, považuji za legitimní, ale Dickieho nezobrazení světa umění mi přijde poněkud zavádějící. Kdo rozhoduje o osudu pisoáru? Copak

---

[90] Později, tj. v roce 1984 Dickie ve své knize *The Art Circle: a Theory of art* definuje umělecké dílo těmito slovy: „*Umělecké dílo je svého druhu artefakt, který je vytvořen, aby byl předložen veřejnosti světa umění*.“. DICKIE, G., *The Art Circle: a Theory of Art.* New York: Haven Publications, 1984, s. 80.
[91] DICKIE, G., *Co je umění? Institucionální analýza*, s. 132.
[92] CARROLL, Noël, *Philosophy of art; a contemporary introduction*, s. 233.
[93] COHEN, Ted, *Možnost umění. Poznámky k Dickieho návrhu*, s. 179.
[94] Ibidem, s. 180.

skutečnost, že člověk má vydobyté místo ve světě umění, znamená, že každý další objekt, který k vystavení předloží, je uměleckým dílem? Možná, že tato úvaha je automaticky spojena s představou, že umělecká díla jsou uměním z nějakého dobrého důvodu. Domnívám se, že v široké veřejnosti stále převládá představa, že umění je uměním kvůli jeho specifické vnitřní hodnotě, kterou se každý vlastní cestou pokoušíme nalézt. Anticipací umění a tím i dobrého umění v galerii ale částečně odevzdáváme svůj vlastní kritický úsudek do rukou dalších osob, které si mohou s naší důvěrou pohrávat a s chutí nás jednoduše napálit. Wollheimovu připomínku o důvodech i Cohenovu nespokojenost s nevysvětlenou povahou světa umění považuji za zcela oprávněnou a souhlasím s nimi. Považuji za dobré si uvědomit, že současný způsob umělecké tvorby, jenž je především kritickou reflexí společnosti, vyžaduje i naši vlastní myšlenkovou aktivitu. Například právě v případě, když si položíme otázku, proč by daný objekt měl být považován za umělecké dílo. Řekněme, že v současnosti má řada objektů vystavených v galerii vnímatele vyprovokovat k úvaze o podstatě umění a možná si ani nenárokují právoplatné udělení statusu uměleckého díla.

Druhou problematickou částí definice je akt *udělení statusu* a jeho role v Dickieho pojetí konstituce uměleckého díla. Nabízí se dvě základní otázky: (1) kdo status uděluje a (2) jakému objektu je status udělován. U Danta je sféra uměleckých děl odlišována uměleckou teorií, jež stojí na jejich pozadí. Na rozdíl od Dickieho však Danto připouští chybné udělení statusu a zdaleka jej nepovažuje za jednoduchou záležitost. Dantův agent světa umění má až druhotný význam, primární je teorie, kterou je vybaven, pod níž je možné objekt přiřadit. Dickie se nás sice snaží přesvědčit, že stát se uměleckým dílem není složitý proces, ale jeho pohled je značně zjednodušený.

Ačkoli ve studii *Co je umění? Institucionální analýza* říká, že se svět umění nepodobá světu církve, jelikož není formálně zřízen a nemá žádné funkcionáře či stanovy[95], ve článku *Defining Art*[96] přirovnává akt udělení statusu ke křtu. Richard Sclafani shrnuje Dickieho přirovnání ke křtu následujícím způsobem: podobně, jako se křest odehrává v rámci instituce církve, probíhá pokřtění na umělecké dílo v rámci světa umění. Ačkoli o sobě Dickie, jakožto analytický estetik, prohlašoval, že jeho teorie je prosta jakýchkoliv metafyzických či ideových závazků, jeho charakteristika role udělení statusu tomu neodpovídá.[97] Podobně jako kněz, ministrant či náboženské relikvie mají svou hodnotu pouze v rámci sítě přesvědčení, víry a zvyků, měl by dle Sclafaniho i status umělce být analogicky všit do sítě víry, historické provázanosti a sociální praxe. Dle mého názoru, ztělesňuje křest víru v duchovní principy, na jejichž základě mohl křest jako takový teprve vzniknout. Nesymbolizuje snad „křest“ objektu na umělecké dílo také víru v nějaké

[95] DICKIE, G., *Co je umění? Institucionální analýza*, s. 123.
[96] DICKIE, G., Defining Art, In: *American Philosophical Quarterly* 6, 1969, s. 256.
[97] SCLAFANI, Richard, Art as a social institution : Dickie´s new definition. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 32, 1973, s. 113.

konkrétní principy, jejichž podstatu intuitivně tušíme a kterou se po staletí snažíme rozkódovat? Dickieho úvahy jdou ale opačným směrem. Církevní křest lze také formálně popsat institucionálním způsobem, tj. pokřtěný je každý, koho farář obmyje vodou. Ovšem od samotné podstaty křtu si nelze odmyslet fakt, který mu předchází, tj. že představuje očištění od hříchů a sjednocení věřícího s Kristem. Jinak by křest nebyl křtem. A obdobné vysvětlení očekáváme i v případě umění.

Ačkoli postava umělce sehrává v případě Fontány zásadní roli, vysvětlení oprávněnosti a smyslu jeho pozice je u Dickieho poněkud zmatené. Jsem přesvědčená, že kněz není knězem náhodou a analogicky bychom mohli pátrat, kdo je vlastně umělec, jenž „kouzelnou mocí“ proměňuje objekty všedního dne na umělecká díla. Dickie zároveň tvrdí, že se jím nemůže stát kdokoliv (např. instalatér). Navíc agentovi světa umění v jeho rozhodování nestanovuje žádné meze, jaké objekty může či nemůže do pole institucionální struktury dosadit. Z Dickieho uchopení Duchampových ready-mades vyplývá, že umělec zároveň nemusí prokázat specifickou řemeslnou zručnost. Z jaké pozice dochází ke křtu objektu verbálním udělením statusu, zůstává záhadou. Kněz nezastává svou funkci pouze díky tomu, že patří do církevního světa, jeho statut má historii a konkrétní důvody. Je-li přirovnání ke křtu a církevní instituci vhodnou analogií, pak v Dickieho pojetí světa umění postrádám kodex (Bibli), který by svým obsahem vysvětloval významnost aktu udělení statusu.

Anita Silvers v textu *The Artwork Discarded*[98] (1976) kritizuje Dantovo i Dickieho pojetí světa umění a nesouhlasí s přirovnáním udělení statusu ke křtu. Dáme-li dítěti jméno, neklasifikujeme jej jako dítě, nýbrž provádíme individuaci jeho osoby, kde zvolení jiného jména s sebou nepřinese odlišné následky. Klasifikovat objekt jako umělecké dílo dle Silvers znamená oddělit skupinu objektů od druhé skupiny, kde označení za umění s sebou na rozdíl od pojmenování dítěte určité následky nese.[99] I ona zdůrazňuje, že v Dickieho případě se oblast umění a neumění slévá dohromady. Pouhé udělení statusu nás nepřesvědčí, že se jedná o umělecké dílo.[100] Navíc, chce-li Dickie obhájit patent na umění jakožto instituce, měl by představit pravidla, kterými se instituce, stejně jako např. církev, řídí. Dickieho příspěvek o institucionální podstatě umění je opětovně podkopán výtkou k nedetailnímu a neplauzibilnímu pojetí klasifikace uměleckého díla. V bezvládí se těžko hledá fungující instituce. Silvers stejně jako Cohen upozorňuje na zbytečnost snahy učinit umění z paradigmatických ne-uměleckých děl. IT se pokusila rozšířit svou definici demokratickým způsobem, který se jí vymkl z ruky, a ukazuje se, že bez integrace úvah o hodnotě v umění není schopna přežít. Není-li v jakékoli definici zřejmá hranice, vůči čemu se vymezuje, nemůže rozumně fungovat.[101] Silvers spatřuje v základních kamenech Dickieho IT zárodky její

[98] SILVERS, Anita, The Artwork Discarded, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 34, No. 4, 1976, s. 441-454.
[99] Ibidem, s. 443.
[100] Ibidem, s. 444.
[101] Ibidem, s. 446.

vlastní destrukce a nefunkčnosti.[102] Přílišná bezhraničnost a tolerance se jí staly osudnou.

Druhým pólem aktu udělení statusu je problematika povahy objektu. Stejně jako v případě popisu jednotlivých rolí ve světě umění, i popis objektového pólu procedury postrádá jakákoli určující nebo omezující kritéria své povahy. Dickie kromě artefaktuálnosti objektu neklade žádnou jinou omezující podmínku. Z Dickieho teorie vyplývá, že námi vytvořená instituce *světa umění* má tu moc učinit uměním cokoli a my se pravděpodobně budeme muset smířit s tím, že ne vždy se bude jednat o kvalitní umění. Richard Sclafani[103] Dickieho vybízí, aby vyprecizoval svůj institucionální slovník, jak pojem umělce, tak i otázku povahy objektu, který může být uměleckým dílem. Zároveň upozorňuje, že vytváří-li umělec dílo, on sám do něj nijak nezabudovává proces udělení statusu, on „pouze“ vyrábí hmotný nosič, vytváří jeho povahu a vlastnosti.[104] Stěží si u standardního umění představit, že by se autor během procesu tvorby soustředil na akt udělení statusu. Nápad učinit udělení statusu klíčem k definici umění je smysluplný pouze pro neo-avantgardní díla. Shakespeare nepsal Hamleta veden myšlenkou udělit svému dílu status kandidáta na hodnocení, a použít vykreslení emocí, povah za pomocí veršů atd. pouze jako druhotný prostředek k demonstraci aktu udělení statusu.[105] Sclafani se tak dotýká jak časové tak i prostorové „provinciality“ Dickieho teorie. Copak musí mít tvůrce díla povědomí o existenci světa umění, aby byl jeho výtvor považován za umělecké dílo? Objekt oplývající estetickými hodnotami, avšak vytvořený bez povědomí o nějaké institucionalizované praxi, pouze z čisté tvůrčí touhy a dovednosti už nebude vnímán jako umělecké dílo? IT se soustřeďuje především na objekty současného výtvarného umění a to pouze v západním světě. Status umělecké díla může být udělen pouze někým, kdo si je vědom existence světa umění. Stephen Davies[106] se navíc domnívá, že neexistuje pouze jeden, ale řada na sobě nezávislých světů umění, které stejně jako odlišné kultury, vytvářejí diametrálně odlišné objekty, jež považují za umělecká díla. Pokud by Dickie ve své teorii mínil jak západní tak i domorodé kultury, potom by měl dle Daviese opravdu mnoho práce, aby se vyhnul plochému zevšeobecňování. V opačném případě by pravděpodobně do konce života sepisoval detailní seznam jednotlivých vztahů. Nebo by se mohl zaměřit na konkrétní popis všeobecně společných vztahů, který by zabral neméně času. Otázkou je, nenašel-li by se jiný způsob definice umění, který by nepotřeboval plastický popis dílčích vztahů, a přesto by se trefnějším způsobem dotkl vztahové podstaty uměleckých děl.

Institucionální definice umění přesunula pozornost z oblasti smysly vnímatelných vlastností

[102] Ibidem, s. 447.
[103] SCLAFANI, Richard, Art as a social institution: Dickie´s new definition. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 32, 1973, s. 111-114.
[104] Ibidem, s. 114.
[105] Ibidem, s. 114.
[106] DAVIES, Stephen, *The Definition of Art*, Routledge, NY, 2001, s. 174.

díla do oblasti vztahových atributů. Lze ji proto chápat jako jednu z fází pokusu o definici umění, která vytvořila stupínek k novému teoretickému prostoru pro výzkum otázky „Co je umění?“. Například v 80. letech byl jednou z navazujících koncepcí funkcionalismus.[107]

[107] *„Definiční funkcionalismus charakterizuje v nejobecnější rovině představa, že chceme-li identifikovat povahu uměleckého díla, musíme identifikovat především jeho specifickou roli, kterou jeho rozmanité formy ve vztahu k subjektu plní.“* In: KULKA Tomáš, CIPORANOV Denis, *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*, s. 210.

5. Závěr

Institucionální definice umění může dosáhnout pouze dílčího úspěchu, protože stejně jako definice prostřednictvím esenciálních vlastností objektu, reprezentuje pouze jeden možný úhel pohledu. Dickieho provokativní podněty přinesly odpovědi na řadu otázek, jež bychom si bez jeho výzvy možná nepoložili. V případě, že by byla tato teorie pravdivá, museli bychom dosavadní definice umění považovat za zavádějící. Ale chtěli bychom vůbec opustit tradiční přístup, který vždy popisoval umělecká díla především skrze estetické vlastnosti, jež jsou považované za jeho vnitřní výbavu? Mělo by logiku a nějaký přínos opustit zkoumání ne-vztahových vlastností díla a opomenout v definici umění neméně důležitý faktor, kterým je vnímání osoby disponující nějakou mírou vkusu, zastávající specifický postoj atd.? Osobně nepovažuji za smysluplné tento horizont se vší vážností překročit.

Na druhou stranu by nemělo smysl zamítnout IT jako celek a označit ji za zcela nepřínosnou. Je několik myšlenek, jejichž pravdivost nelze ignorovat. Dickieho definice je teoretickou reflexí vnějšího stavu umění a jeho reálných proměn ve 20. století. Pojem umění je skutečně sociálně (i historicky) podmíněn a jeho esence se navíc zdá být proměnlivá v čase.[108] Dále pak – nová umění vycházejí nějakým způsobem z tradic předešlých uznaných způsobů umělecké tvorby. Svět umění se v jistém smyslu skutečně chová jako instituce, tj. ustálená praxe, kde určité mantinely existují. Odvézt své dítě ráno do školky za umění neprohlásíme (alespoň prozatím, jelikož podle Dickieho teorie tomu do budoucna nic, kromě potřebného prohlášení jednatele světa umění, zabránit nemůže), z čehož vyplývá, že alespoň v některých případech sdílíme ustálenou představu, co uměním není. Navíc, současní umělci si vytvářejí své *„zájmové kroužky a skupinky“*[109], mají vlastní svět rolí a hierarchii hodnot, kterými se, ne vždy ku prospěchu věci, oddělují od přirozeně uvolněného přístupu k umělecké tvorbě.

Pokud bychom odhlédli od tradičního pojímání umění (exprese, forma, estetický postoj) a vážně uvažovali o IT jako relevantní definici umění, shledáme, že je teorií v mnoha ohledech neúplnou. Základním kamenem úrazu je dle mého názoru přílišná demokratičnost IT vyplývající z upuštění od vizuálních vlastností díla stejně jako z vyloučení otázky jeho hodnoty. Domnívám se, že bez přihlédnutí alespoň k minimální nutné míře estetické hodnoty díla bude jakékoli definiční úsilí marné. Převrácená logika jednání agenta světa umění, tj. vztah statusu k důvodům jeho udělení, nás

[108] Popis světa umění by měl ve své definici zohlednit i historickou proměnlivost této instituce, to však Dickie nečiní. Jeho ahistorické pojetí definice je jednou ze slabin jeho teorie. Terry J. Diffey se ve své umírněné verzi anti-esencialismu zajímavým způsobem přiklonil k historickému pojetí pojmu umění. Dle něj nelze postihnout věčnou neměnnou esenci umění, jelikož se jedná o historicky proměnlivý jev, o fáze neměnné ideje. Zachytit pak můžeme pouze dějiny této proměnlivosti, nikoli neměnnou podstatu jako takovou. DIFFEY, Terry, O definování umění. In: *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*, s. 193-204.

[109] WOLLHEIM, R., *Institucionální teorie umění* s. 174.

o pravdivosti IT nemůže přesvědčit. I kdybychom přijali Dickieho striktní odlišení klasifikační a hodnotové definice umění, i tak zůstává jeho definice v neuspokojivé podobě, jelikož Dickieho ozřejmění klasifikačního pojmu umění je neúplné. Otázkou zůstává, lze-li pojem umění plně vystihnout čistě jeho faktickými kritérii užití, protože hodnota uměleckého díla se intuitivně hlásí o pozornost i v případě jeho klasifikace. Tím, že Dickie záměrně neotevřel diskuzi nad povahou a hodnotou uměleckého díla, pouze zdánlivě vyřešil otázku podstaty a zařaditelnosti neo-avantgardního umění. Přílišná otevřenost Dickieho IT nedovolila představit konkrétní pravidla uvnitř instituce světa umění a znemožnila tak srozumitelnou orientaci. IT se tím pádem stala ze značné části neinformativní a kruhovou. Navíc může místy vzbuzovat dojem, že umění je strojová činnost a lidé mašiny na udělování statusu.

K označení objektu termínem umění samozřejmě běžně dochází, ale za vnější oponou se odehrává mnoho důležitého, díky čemu se umění stává uměním. Proto lze akt udělení statusu považovat až za druhořadou záležitost, jelikož proces udělení není uměním samotným. Dickieho teorie více hovoří o společnosti, než o uměleckých dílech jako takových. Sociologická reflexe je pochopitelně přínosná a k hlubšímu porozumění nutná. Domnívám se však, že Dickieho verze nevystihuje universální podstatu umění, jelikož je definicí jeho limitních případů. Ačkoli se ji pokusil vytvořit i s přesahem ke standardním uměleckým dílům, vytvořil pouze povrchový rámec pro definici umění, ale dále už nepromluvil o konkrétní podobě jeho vnitřní náplně.

Dickieho teorie, dle mého názoru, nenabízí uspokojivé vysvětlení, proč některé objekty nazýváme uměním a jiné nikoli. Jeho rozlišení mezi uměním a neuměním považuji za poněkud slabé, a to právě v případě kontroverzních děl. Domnívám se, že obava z ustanovení neliberální a omezené definice umění se pro Dickieho teorii stala zhoubnou.

Seznam použité literatury

Primární literatura

COHEN, Ted. Možnost umění. Poznámky k Dickieho návrhu. In: KULKA Tomáš, CIPORANOV Denis, *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 175-192. ISBN 978-80-87378-46-5.

DANTO, Arthur. Svět umění. In: KULKA Tomáš, CIPORANOV Denis, *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010 s. 95-112. ISBN 978-80-87378-46-5.

DANTO, Arthur. Konec umění, *Estetika*, 1998, 35. s. 1-18.

DICKIE, George. Co je umění? Institucionální analýza. In: KULKA Tomáš, CIPORANOV Denis, *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 113-132. ISBN 978-80-87378-46-5.

DICKIE, George. *The Myth of the Aesthetic Attitude*. American Philosophical Quarterly 1, 1964, s. 56-65.

DICKIE, George. *Defining Art*. American Philosophical Quarterly 6, 1969.

DIFFEY, Terry. O definování umění. In: KULKA Tomáš, CIPORANOV Denis, *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 193-208. ISBN 978-80-87378-46-5.

MANDELBAUM, Maurice. Rodové podobnosti a zobecňování v nich. In: KULKA Tomáš, CIPORANOV Denis, *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 65-85. ISBN 978-80-87378-46-5.

SCLAFANI, Richard J. Art as a social institution: Dickies new definiton, *Journal of Aesthetics and Art Criticims*, 32, 1973, s. 111-114.

SILVERS, Anita. The Artwork Discarded, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 34, 1976, s. 441-454.

WEITZ, Moriss. Role teorie v estetice. In: KULKA Tomáš, CIPORANOV Denis, *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 51-64. ISBN 978-80-87378-46-5.

WOLLHEIM, Richard. Institucionální teorie umění. In: KULKA Tomáš, CIPORANOV Denis, *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 167-174. ISBN 978-80-87378-46-5.

Sekundární literatura

CARROLL, Noël. *Philosophy of art; a contemporary introduction*, Routledge, Taylor & Francis Group, 2002. ISBN 0-203-19723-2.

CARROLL, Noël. *Beyond Aesthetic: Philosophical Essays*, Cambridge University Press, 2003, ISBN 0-511-01257.

DAVIES, Stephen. The Definition of Art, In: *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, NY, 2001, ISBN 0-415-20737-1.

DZIEMIDOK, Bohdan. Spor o estetickou podstatu umění. In: KULKA Tomáš, CIPORANOV Denis, *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 303-324. ISBN 978-80-87378-46-5.

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

NOVITZ, David. Spory o umění. In: KULKA Tomáš, CIPORANOV Denis, *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 351-376. ISBN 978-80-87378-46-5.

„Skutečné umění nelze tvořit bez usilovné, trpělivé, odvážné celoživotní práce na sobě. Myšlenky jsou tvůrčí síly, které tvoří či boří, hojí či stresují. Nic z toho, co bylo vytvořeno, se neztrácí, vše je součástí organismu stvoření."

František Drtikol