

**Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta**

Katedra estetiky



Lucie Vrkotová

Definice umění

The Definition of Art

Praha 2014

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

Na tomto místě bych ráda poděkovala doc. Tomáši Kulkovi, Ph.D. za cenné podněty a připomínky a také za jeho čas, ochotu a trpělivost při vedení práce.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a že všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 19. 8. 2014

.....

Lucie Vrkotová

Abstrakt

Ve své práci se zaměřím na jedno z klíčových témat angloamerické estetiky 20. století - problém definice umění. Kostru studie budou tvořit interpretace, komparace a kritiky textů předních filozofů analytické tradice estetiky, ve kterých se rozdílnými způsoby odpovídá na otázku, zdali lze definovat umění. Tato otázka se především v moderní době jeví jako důležitá vzhledem ke zvyšujícímu se výskytu „problematických“ případů uměleckých děl, která znejišťují všeobecné intuice o povaze umění a zdánlivě nesplňují tušená kritéria konceptu umění. Zdali taková kritéria vůbec existují a pokud ano, jaké je jejich znění, bude stěžejním motivem této práce. Práce si neklade za cíl dát za vznik nové teorii umění, jako spíše probádat problematiku definice umění a teorie již existující. Poukázáním na místa, kde se jednotliví autoři shodují či naopak rozcházejí a na možné chyby v jejich tezích, by práce měla nastínit další možná směřování v pátrání po eventuální definici umění.

Klíčová slova

Definice umění, antiesencialismus, proceduralismus, institucionalismus, funkcionalismus, nutná a postačující podmínka, otevřený pojem

Abstract

In this thesis I will focus on one of the key topics of Anglo-American aesthetics of the 20th century – the problem of the definition of art. The structure of the work is going to be constituted by interpretations, comparisons and critical reviews of some of the texts of prominent philosophers of the analytic aesthetic tradition. In their texts they answer in several different ways the question of whether art can be defined. This question appears to be significant especially in modern era where more and more „problematic“ cases of artworks occur and are created and undermine general intuitions about the character and nature of art and seemingly do not meet the anticipated standards of the concept of art. If such standards or criteria even exist and if so what their formulation is is going to be the main motive of this work. This thesis does not set its goal to originate a new theory of art but rather wants to explore the issue of definitions of art and theories already existing. Discussin the notions on which each of the authors agree or on the contrary disagree and pointing out the possible defects of their theories, this work should outline a possible future course of the search for a potential definition of art.

Key words

Definition of art, anti-essentialism, proceduralism, institutionalism, functionalism, necessary and sufficient condition, open concept

Obsah

ÚVOD	7
1. Historický kontext úvah o pojmu umění	10
1.1. Antika	10
1.2. Středověk	12
1.3. Novověk	13
2. Estetika druhé poloviny 20. století. Pojem umění v analytické estetice	17
2.1. Antiesencialismus	18
2.1.1. Morris Weitz	19
2.2. Procedurální definice	30
2.2.1. Arthur Danto	31
2.2.2. George Dickie	34
2.2.3. Kritika institucionalismu	36
2.3. Funkcionalismus	41
2.3.1. Nelson Goodman	41
2.3.2. Jan Mukařovský	45
2.3.3. Komparace funkcionálních teorií Goodmana a Mukařovského	49
ZÁVĚR	53
Seznam použité literatury	55

ÚVOD

Předmětem předložené bakalářské práce je jedno z ústředních témat estetiky 20. století a jeden z již tradičních okruhů otázek v historii filozofie - problematika definice umění. Je to právě obor estetiky, kde pojem umění spočívá ve středu pozornosti a hraje roli jednoho z hlavních předmětů zájmu. V této práci se zabývám pouze pomyslným výsekem v diskuzi o definici konceptu umění, výsekem, který se právě v této diskuzi stává klíčovým – analytickou estetikou 20. století. Právě přispěním analytické estetiky v druhé polovině 20. století diskuze o povaze pojmu umění dosahuje svého pomyslného vrcholu.

V práci budou představeny tři definiční přístupy k problému - antiesencialismus, proceduralismus a funkcionalismus. Z autorů, kteří téma traktují, budu věnovat pozornost především Morrisovi Weitzovi, Arthurovi Dantovi, Georgi Dickiemu a Nelsonu Goodmanovi. Do tohoto komplexu anglicky píšících autorů nicméně zařadím také Jana Mukařovského z Pražského lingvistického kroužku, v jehož sémiotické teorii umění budu sledovat podobnosti s funkcionalismem Nelsona Goodmana.

Ačkoliv cílem práce není historický přehled teorií věnující se dané problematice, budu pro přehlednost textu a sledu jednotlivých argumentů postupovat diachronicky. Abych nezůstala na pouhé interpretační linii, přistoupím ke každé teorii na bázi kritické analýzy a využiji také prostředků komparace s cílem poukázat na podobnosti, případně momenty neshod jednotlivých teorií.

Téma práce bylo iniciováno především stále ve vzduchu visícími otázkami týkajícími se definice konceptu umění, esence uměleckých děl, otázkami, jejichž „palčivost“ zintenzivněla s příchodem postmodernismu v umění a na které v současné době, přispěním analytických estetiků, existuje celá škála v různé míře uspokojivých odpovědí.

Srovnáme-li umění antického Řecka s uměním středověkým, renesančním, barokním, uměním po francouzské revoluci a dále například uměním abstraktním či

konceptuálním, bude před námi stát takové spektrum uměleckých předmětů, o kterých by se dalo říci, že mají pramálo společného. Přesto jsou Raffaelovy obrazy, stejně jako Milletova plátna i Rodinovy sochy, Warholovy *Krabice Brillo* a Duchampovy readymades považovány za členy konceptu umění. Z jakého důvodu přisuzujeme předmětům status uměleckého díla? Co je umění? Proč považovat Duchampův pisoár za umělecký předmět, navíc vysoké hodnoty, a vizuálně identické pánské toalety za produkt denní potřeby? Co odlišuje předměty umělecké a mimoumělecké sféry? Jak rozlišit umění od ne-umění? Existuje vlastnost, která by všechna umělecká díla spojovala? Má pojem umění nějakou esenci, kterou bychom mohli definicí formulovat? Lze vůbec definovat umění? A je to potřeba?

Nedefinovatelnost pojmu umění mohla by se stát kamenem úrazu pro uměnovědné disciplíny jako je estetika, filozofie umění, dějiny umění a umělecká kritika. Tyto obory, zdálo by se, by v podstatě nemohly přesně určit, co je jejich předmětem. Navíc umělecké instituce - muzea, galerie, divadla - by pravděpodobně ztratily na serióznosti, nevědic, co vlastně je kritériem pro zakomponování určitého objektu do plánované expozice. Už jen pro samou vysokou hodnotu, jaká je uměleckým dílům nejen v dnešní době připisována, připadá nám nutné alespoň se pokusit o vymezení charakteru pojmu umění. Umění, často označované za vrchol lidské tvořivé činnosti a jeden z nejcennějších pokladů kultury a lidské společnosti, svým postavením téměř vyžaduje zodpovězení otázek tázajících se po jeho pojmové definici.

Cílem práce není představení vlastního definičního přístupu, jako spíše rozbor teorií již existujících s poukázáním na jejich nedostatky i přínos do diskuze analytické estetiky 20. století. Co se týče samotné struktury práce, zprvu velmi obecným vyličením základů úvah o umění, které datujeme až do antického Řecka, jejich vývojem v rámci filozofie středověké a novověké (renesanční, barokní, klasicistní a romantické) až do podoby úvah filozofie a estetiky 20. století předestřu čtenáři stavební kameny, na kterých vzrostla podoba konceptu umění, jak je mu rozuměno dnes, a diskuze o něm. V debatě analytické estetiky 20. století začnu, jak se mi logicky jeví, analýzou anti-teoreticky laděné „Role teorie v estetice“¹ Morrise Weitze a na jeho

¹ WEITZ, Morris. „Role teorie v estetice“ (1956).

pozadí vysvětlím obecná stanoviska antiesencialismu. Další kapitola bude odpovědí na antiesencialismus v podobě procedurálních definic. Tímto postupem budu směřovat k závěrečné kapitole, kde představím funkcionalismus Nelsona Goodmana a srovnám jej se strukturalisticky-funkcionální a sémiotickou teorií Jana Mukařovského. Inspiračním zdrojem pro toto srovnání mi byla disertační práce Denise Ciporanova².

Kromě výše uvedeného se také pokusím v bakalářské práci aplikovat jednotlivé definiční přístupy na vybraná umělecká díla z korpusu celých dějin umění, respektive na jednotlivých případech uměleckých děl vysvětlit funkčnost či defekty analyzovaných uměleckých teorií a definičních přístupů.

² CIPORANOV, Denis. *Pojem umění a jeho definice: Mezi funkcí a procedurou*. Univerzita Karlova v Praze, 2009. 148 s. Vedoucí disertační práce: doc. Tomáš Kulka, Ph.D.

1. Historický kontext úvah o pojmu umění

Pro plynulost a souvislost předložené práce představím nejprve v obecném úvodu klíčové body v historii filozofie, filozofie umění a estetiky od jejich počátku až po současnost v uvažování o (pojmu) umění. Činím tak, abych čtenáři načrtla vývoj úvah o umění a především cestu, která vedla k diskuzi o pojmu umění v rámci analytické estetiky 20. století.

1.1. Antika

Úvahy o umění sahají až k samotným kořenům evropské filozofie. V kontextu antické filozofie i všeobecného smýšlení tehdejší doby bylo umění vnímáno, popisováno a definováno v podobě zcela odlišné od podoby umění jakou známe a chápeme dnes.

Úspěšně a rychle rozvíjející se oblasti řeckého umění a filozofie se vzájemně propojovaly a doplňovaly. Umění se tak záhy stalo „předmětem filozofické reflexe a vědeckého výzkumu“³, přičemž největší pozornosti se dostalo řeckému básnictví.⁴

Pojem umění byl v antické filozofii zaštitěn pojmem *techné*. Tímto termínem se v širším smyslu rozumělo vědění, vědecká činnost, v užším smyslu se zřetelem k praktickému použití, tvořivá činnost.⁵ *Techné* se jako takové vymezovalo od vědění (*epistémé*), jež bralo za cíl svého zkoumání jsoouco, a od činnosti, jež za svůj předmět i cíl pojímá mravní jednání (*práxis*).⁶ Tato tvořivá činnost byla založena na schopnosti tvořitele, jejíž cíl nespočíval v samotné tvorbě či mravním jednání, nýbrž ve výsledném díle, v jeho zdokonalování a jeho působnosti.⁷ Umění zahrnovalo celou

³ ARISTOTELÉS. *Poetika*. Přeložil Milan Mráz. OIKOYMENH. Praha, 2008, s. 9.

⁴ Tamt., s. 9.

⁵ ARISTOTELÉS. *Rétorika – Poetika*. Přeložil Antonín Kříž. Praha: Rezek, 1999, s. 323.

⁶ Tamt., s. 323.

⁷ Toto výsledné dílo nemuselo být nutně artefaktem, jednalo se i o abstraktní, myšlenkové, intelektuální akty.

škálu činností, které bychom dnes za umělecké nepovažovali – například umění řečnické, politické či lékařské.⁸

Nejvýznamnějším myslitelem, který umění pojal za předmět svých úvah, byl Aristotelés.⁹

Aristotelés ovšem nebyl jediný, kdo se soustavně pojmu umění věnoval. Již pythagorovci vyslovili estetickou zásadu jednoty v rozmanitosti, Sókrates umění stanovil jako nápodobu duševní stránky člověka, Gorgias jako krásný klam.¹⁰ Tyto úvahy byly poté později rozvinuty v dílech Platóna a Aristotela.

Platón, učitel Aristotela, hodnotil umění, a to zejména umění básnické, z hlediska etického a pedagogického.¹¹ Činil tak na pozadí jeho úvah o kráse, dobru a ideálním státu. Umění, kterému se věnuje nejpodrobněji v X. knize *Ústavy*¹², chápal jako veřejný prostředek k výchově, který musí být podřízen mravním předpisům a zákonům. Platón považoval umění za nápodobu (*mimésis*), konkrétně za nápodobu nápodoby. Umění totiž zobrazuje dle Platóna předměty, věci, jež jsou sami napodobeninami idejí. Umělecké dílo se tak staví až na třetí místo od pravdy.¹³ Je proto Platónem odsouzeno jako neužitečné až škodlivé.¹⁴

Aristotelés od svého učitele mnohé myšlenky přejal, s mnohými dalšími však nesouhlasil. Umění, stejně jako Platón, chápal jako nápodobu, nicméně jej hájil jako

⁸ CIPORANOV, Denis. „Definice pojmu umění a analytická estetika – K dějinám pojmu umění.“ In KULKA, Tomáš & CIPORANOV, Denis (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 17.

⁹ ARISTOTELEŠ. *Rétorika – Poetika*. Úvod překladatele. Přeložil Antonín Kříž. Praha: Rezek, 1999, s. 324.

Aristotelés se úvahám o umění věnoval zejména v *Poetice*, jejímž předmětem je rozbor básnického díla, tedy slovesného umění. I přesto se však dají jeho úvahy aplikovat na celý koncept umění. Dále najdeme dílčí úvahy o umění v dílech: *Metafyzika* či *Rétorika*.

¹⁰ Z filosofů věnujícím se pojmu umění (*techné*) v předaristotelské době ještě jmenuje tyto: Anaxagoras, Démokritos, Prótagoras, Hérakleitos, Xenofanés. Srov., viz ARISTOTELEŠ. *Poetika*. Přeložil Milan Mráz. OIKOYMENH. Praha, 2008, s. 28-30.

¹¹ ARISTOTELEŠ. *Rétorika – Poetika*. Úvod překladatele. Přeložil Antonín Kříž. Praha: Rezek, 1999, s. 325.

¹² PLATÓN, *Ústava*. Vydáno například: OIKOYMENH, Praha, 2001.

¹³ ARISTOTELEŠ. *Rétorika – Poetika*. Úvod překladatele. Přeložil Antonín Kříž. Praha: Rezek, 1999, s. 326-7.

¹⁴ Platón je kvůli své koncepci umění označován za radikálního moralistu. Umění totiž hodnotí zásadně pouze s ohledem na jeho morální hodnoty, na kterých spočívají hodnoty estetické. Umění nevnímá jako autonomní koncept, nýbrž jako koncept podřízený morálním pravidlům a zásadám. Jakýkoliv morální defekt uměleckého díla zakládá defekt estetický. Srov., viz např. CARROLL, Noël. „Moderate Moralism“. In *British Journal of Aesthetics*, Vol. 36, No. 3, July 1996.

spontánní a přirozený výtvar člověka, pramenící z jeho touhy a z radosti z nápodoby, vycházející z pudu po poznání. Umění podle Aristotela nekopíruje skutečnost, nýbrž zobrazuje obecné, proniká k podstatě věcí. Na rozdíl od Platóna tedy Aristotelés přiznává umělecké tvorbě jistý význam pro lidské poznání.¹⁵

Antická mimetická koncepce umění přetrvává v podstatě v nepozměněné podobě po celé trvání doby středověku až do zrodu renesance.

1.2. Středověk

Středověk jako období vymezujeme zhruba od 2. století našeho letopočtu do století 14. až 15., tedy jako období mezi antikou a renesancí. Středověká filozofie přebrala mnohá témata z antiky a následně je rozvíjela na pozadí nového křesťanského nazírání světa.¹⁶ Pod vlivem křesťanské filozofie byla částečně pozměněna i koncepce umění. Kritériem pro hodnocení uměleckých děl přestala být shoda s přírodou a začala jím být míra přiblížení se božské kráse a harmonii.¹⁷ Středověk pojem umění zaštiťuje latinským termínem *ars*, který bychom mohli označit za ekvivalentní k někdejšímu starořeckému *techné*.

Za nejvýznamnějšího myslitele doby raného středověku bychom jistě označili Aurelia Augustina. Augustin v uměleckých dílech nejvíce oceňoval proporce a matematickost, jako funkci umění nespátroval nápodobu přírody, ale tvorbu krásy.

I přesto se však ve středověku ještě nepřistoupilo k separaci krásného umění od umění užitého.¹⁸ Došlo sice k rozlišení ušlechtilějšího a manuálního umění, ke kategorizaci umění svobodných (*artés liberálés*) a umění služebných, mechanických (*artés serviles* či *vulgarés*), kde prvá byla chápána jako nadřazená druhým, ale obě tyto třídy byly stejně podřízené božím zákonům. Umělecká díla více než cokoli jiného sloužila církvi a jejich funkce byla primárně naučná a výchovná. Z toho důvodu také středověk

¹⁵ ARISTOTELÉS. *Poetika*. Přeložil Milan Mráz. OIKOYMENH. Praha, 2008, s. 35.

¹⁶ PTÁČKOVÁ, Brigita, STIBRAL, Karel. *Estetika na dlani*. Olomouc 2002, Rubico, s. 68.

¹⁷ Tamt., s. 68.

¹⁸ ECO, Umberto. *Umění a krása ve středověké estetice*. Přeložil Zdeněk Frýbort, Praha: Argo, 1998, s. 143.

povolil a připustil do jisté míry deformaci skutečnosti uměleckým dílem, účelem umění, jak už bylo řečeno, totiž nebylo co nejuvěrněji zachytit skutečnost, ale přiblížit se božské kráse a tímto přiblížením vychovávat dobré křesťany. Umělecké dílo bylo tedy v období středověku hodnoceno zejména z morálního hlediska.¹⁹

1.3. Novověk

Počátek období novověku spojujeme s nástupem evropské (italské) renesance ve zhruba 14. století. Období renesance spatřuje své ideály opět v antice a je úzce spojeno s humanismem. Obrací svůj zájem tedy na člověka a jeho individualitu. Z tohoto postoje plyne i přístup k umění a umělcům samotným. Umění je stále chápáno jako nápodoba přírody, nicméně zároveň nově i jako jeden z vrcholů lidské činnosti. Například až právě v renesanci začala být umělecká díla poprvé umělci podepisována. Koncept umění je poprvé separován od řemeslné činnosti a důraz již není kladen pouze na napodobování, ale na dokonalost proporcí a harmonii, která je vedena nikoliv božskou silou, jak tomu bylo ve středověku, ale rozumem.²⁰

Pojem umění v období renesance prochází proměnou, kterou jsme od antiky po celý průběh středověké teologicky laděné estetiky nespátřili. Výsledkem této transformace, započaté v období renesance, je koncepce krásných umění klasicistní estetiky.²¹

Sami renesanční umělci často teoretizovali a uvažovali nad podstatou umění. Mohli bychom jmenovat například Albertiho, Leonarda da Vinci, Michelangela Buonarroti či Albrechta Dürera. Ti byli v podstatě za jedno v přesvědčení, že ideál krásy spočívá v přírodě a tedy nejlepším cílem umění bylo snažit se tohoto ideálu dosáhnout, krásu přírody napodobovat a to výběrem těch nejkrásnějších možných proporcí.²²

¹⁹ Nejvýznamnějším scholastickým myslitelem byl Tomáš Akvinský, který umění hodnotil právě z etického hlediska.

²⁰ PTÁČKOVÁ, Brigita, STIBRAL, Karel. *Estetika na dlani*. Olomouc 2002, Rubico, s. 80.

²¹ CIPORANOV, Denis. „Definice pojmu umění a analytická estetika – K dějinám pojmu umění.“ In KULKA, Tomáš & CIPORANOV, Denis (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 23.

²² PTÁČKOVÁ, Brigita, STIBRAL, Karel. *Estetika na dlani*. Olomouc 2002, Rubico, s. 83.

Toto přesvědčení trvalo v podstatě v pouze mírných úpravách až do 17. století, do období klasicistní filozofie. Předním filozofem, určujícím ráz klasicistní poetiky, byl Nicolas Boileau-Despréaux. Umění bylo stále chápáno jako nápodoba přírody, svoje vzory stále spatřovalo v antickém období, nicméně v klasicistním pojetí umění přírodu převyšovalo a nápodoba byla chápána spíše jako selektivní činnost. Hlavním soudcem umění a vkusu je totiž rozum²³ a ten řídí výběr vhodných proporcí z přírody pro napodobení v rámci uměleckého díla.

V 18. století, období osvícenství, rozdělil Charles Batteux umění na umění mechanická (užitečná), krásná (zábavná) a ornamentální (užitečná a zábavná současně). Máme co do činění s první novověkou kategorizací umění a první pokus o formulaci definice či vymezení uměních krásných.²⁴

Vrchol novověké, ale i evropské filozofie vůbec však spatřujeme v díle Immanuela Kanta. Kant svoji koncepci umění popsal v *Kritice soudnosti*²⁵, spise, který se věnoval zejména právě estetickým kategoriím. I přesto, že úvahy o umění nejsou těžištěm *Kritiky soudnosti*, nalezneme zde určitou typologii umění, kterou Kant vybuodoval na pozadí úvah „o povaze estetické krásy, o způsobech její tvorby i mechanismech jejího posuzování“.²⁶ Kant dělí umění na několik druhů: umění slovesná (řečnictví, básnictví), výtvarná (sochařství, stavitelství a malířství) a umění hry počitků (hudba).²⁷

Po období nadvlády rozumu a matematických proporcí přichází epocha romantismu, která hledá únik v opačných tendencích. Obrací se zpět k duchovnosti a emocím středověké estetiky, která pro romantickou estetiku představuje protiváhu k pohanské antice.²⁸

²³ PTÁČKOVÁ, Brigita, STIBRAL, Karel. *Estetika na dlani*. Olomouc 2002, Rubico s. 85.

²⁴ Tamt., s. 86. BATTEUX, Charles. *Krásná umění převedená na jednotný princip (Les beaux arts reduits à un même principe)*. 1746.

²⁵ KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. 1790. Vydáno např.: Odeon, 1975.

²⁶ ZÁTKA, Vlastimil. *Kantova teorie estetiky, Studie k dějinám filozofie 18. století*. Praha: FILOSOFIA, Nakladatelství Filozofického ústavu AV ČR, 1994, s. 119.

²⁷ PTÁČKOVÁ, Brigita, STIBRAL, Karel. *Estetika na dlani*. Olomouc 2002, Rubico, s. 92.

²⁸ Tamt., s. 92-3.

Do zhruba 18. století přetrvává pohled na umění jako na nápodobu či zrcadlení okolního světa. I když v drobných úpravách a revizích, umění je skutečně od antiky až po romantismus definováno jako míméze.

S technologickým, průmyslovým, moderním rozvojem (nejen umění) se ovšem vše mění. Zde ocituji Ciporanova:

„Definitivní ránu klasické formě mímétické koncepce však zasazuje až vývoj moderního umění, a to nikoliv proto, že podstatnou část jeho tvorby nelze jednoduše ztotožnit s krásnou nápodobou skutečnosti (expresionismus, kubismus), ani s nápodobou krásné skutečnosti (dadaismus, surrealismus), nýbrž především proto, že jeho průlomové a inovativní formy nenapodobují v intencích tradičního míméticku zhola nic (abstraktní, minimální umění)“.²⁹

Ciporanov upozorňuje, že zejména kvůli průmyslovému rozvoji v 19. století a objevení nových uměleckých forem a žánrů (film, fotografie, rozvoj reklamní tvorby a grafiky a dalších) se muselo přistoupit k přepracování mímétické teorie umění.³⁰ Teorii nápodoby vystřídaly teorie expresivismu, navazující na romantickou koncepci pojmu umění, a formalismu.

Mezi proponenty expresivismu se řadí například ruský spisovatel Lev Nikolajevič Tolstoj. Ten chápe umělecké dílo jako vyjádření citů a emocí jeho tvůrce. Podnětem k vytvoření uměleckého díla je právě zdroj nějaké emoce. Umělecké dílo pak následně vyvolává v recipientovi emoce, které jsou analogické s emocemi tvůrce. Estetická kvalita a hodnota uměleckého díla spočívá ve schopnosti city reprezentovat a vyvolávat. Tolstého bychom tedy také mohli označit za emocionalistu.³¹

Nejvýznamnějším představitelem expresionistické teorie je však neapolský estetik Benedetto Croce. Jeho teorie je od teorie emocionalistů poměrně odlišná. Croce emoce

²⁹ CIPORANOV, Denis. „Definice pojmu umění a analytická estetika – K dějinám pojmu umění.“ In KULKA, Tomáš & CIPORANOV, Denis (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 27.

³⁰ Srov., viz Tamt., s. 27.

³¹ Srov., viz např. WEITZ, Morris. „Role teorie v estetice“, KULKA, Tomáš & CIPORANOV, Denis (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 53.

nepovažuje za definující vlastnost instancí konceptu umění. Umění identifikuje se „zvláštním tvůrčím, poznávacím a duchovním aktem“.³²

I přesto, že původně koncepce formalismu vychází z kantovské a herbartovské estetiky, moderní formalismus bývá spojován především s Britskou a Ruskou formalistickou školou.

Nejvýznamnějším proponentem formalismu, představitel Britské formální školy, je Clive Bell. Ten označuje za charakteristický znak umění *signifikantní formu*, tedy vzájemný vztah proporcí a formálních atributů uměleckého díla.

Denis Ciporanov charakterizuje pojetí konceptu umění formalistickou teorií takto:

„Ačkoliv je moderní estetický formalismus doktrínou mnoha variant, spojující motiv všech jeho verzí lze vyjádřit následovně: v rámci vnímání a hodnocení uměleckého díla nerozhoduje, *co* dílo popisuje či zobrazuje, nýbrž způsob, *jak* je dílo utvořeno. Být uměleckým dílem není proto pro formalisty primárně věcí jeho *obsahu* – tedy záležitostí jím *re-prezentovaných* idejí, příběhů či skutečností -, nýbrž funkcí jeho estetické formy, tedy jím *prezentovaného* formálního uspořádání či organizace jeho formálních kvalit.“³³

Teorie expresivismu a formalismu pomyslně uzavírají diskuzi o pojmu umění na přelomu 19. a 20. století a otevírají bránu diskuze na poli analytické estetiky v polovině 20. století.

³² WEITZ, Morris. „Role teorie v estetice“, KULKA, Tomáš & CIPORANOV, Denis (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 53.

³³ CIPORANOV, Denis. „Definice pojmu umění a analytická estetika – K dějinám pojmu umění.“ In KULKA, Tomáš & CIPORANOV, Denis (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 31.

2. Estetika druhé poloviny 20. století. Pojem umění v analytické estetice

Ve druhé polovině 20. století dochází v oboru estetiky k rozštěpení na dva směry. Kontinentální estetika, jak už termín naznačuje, zaštiťuje estetiku evropského kontinentu. Na druhé straně stojí nově rodící se a vyvíjející se analytická estetika, derivát angloamerické analytické filozofie, která se brzy stává dominantním estetickým přístupem³⁴ (alespoň v řešení otázek o povaze konceptu umění).

Analytická filozofie, vymezující se vůči metafyzičnosti a „pseudootázkám“ filozofie kontinentální, si kladla za předmět svého zkoumání takové koncepty nebo filozofické otázky, u kterých bylo reálné očekávat nalezení explicitní explanace.³⁵ Filozofy, kteří se k analytické tradici nehlásili, toto zaměření na „rozumné“ otázky vedlo k označení analytického filozofického snažení za „triviální“. Vzhledem k tomu, že soustředění na „tradiční“ filozofické otázky zůstalo v evropském okruhu filozofů, nazýváme tento směr filozofie filozofií kontinentální. Analytická filozofie a estetika na druhé straně okupovala britské ostrovy a Spojené státy americké, až na výjimky se tedy soustředila v anglicky hovořícím světě. Jejím záměrem bylo přiblížit se lingvistickou a logickou analýzou jazyka vědecké disciplíně.³⁶ Analytičtí filozofové jsou zastánci určitého postupu kupředu ve filozofii, progresu, který, i když v jiném smyslu, zaznamenává právě věda.³⁷ Tento racionalistický analytický přístup k filozofii se vyznačuje zároveň otevřeností k diskuzi a kritice, k možnosti teorie a názory revidovat.

³⁴ Srov., viz DADEJÍK, Ondřej. „Analytická estetika – úvod.“ In ZUSKA, Vlastimil, et al. *Umění, krása, šeredno : Texty z estetiky 20. století*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2003, s. 11.

³⁵ Srov., viz PEREGRIN, Jaroslav. *Kapitoly z analytické filozofie*. Praha: FILOSOFIA, Nakladatelství Filozofického ústavu AV ČR, 2005, s. 14.

³⁶ Tamt., s. 15- 16.

³⁷ AHLBERG, Lars-Olof. „The Nature and Limits of Analytic Aesthetics.“ In *British Journal of Aesthetics*. Vol. 33, No. 1, 1993. s. 6-7.

Tendence analytické filozofie shrnuje Lars-Olof Ahlberg:

„Respekt k logice a argumentu a vysoký smysl pro jasnost jsou možná těmi nejjobecnějšími rysy analytické filozofie.“³⁸

Analytická estetika, taktéž usilující o pojmovou jasnost a „logické projasňování rozličných idejí“³⁹, je typická pro zúžení centra pozornosti téměř bezvýhradně na pojem umění. Z toho důvodu bývá označována za filozofii umění. Jako taková měla „pomoci odstranit vágní a tautologické konstrukty, zabránit používání povrchních analogií a vytváření neoprávněných generalizací“.⁴⁰

Z přístupů analytické estetiky k problematice definice umění se budeme v následujících podkapitolách věnovat antiesencialismu, proceduralismu a funkcionalismu.

2.1. Antiesencialismus

Antiesencialismus lze označit za jeden z milníků analytické estetiky a filozofie. Vychází z přesvědčení, jak termín naznačuje, o nelogičnosti pokusů stanovení esence empirických konceptů. Jako takový se tedy vymezuje vůči estetickým esencialistickým teoriím, hledající esenci estetických a uměleckých kategorií či konceptu umění samotného. Esencialistické definice se pokouší najít vlastnosti, z nichž každá by byla přítomna u každé instance konceptu a zároveň pouze u těchto instancí, a soubor těchto vlastností by představoval postačující podmínku pro členství instance v daném konceptu. Jinými slovy esencialismus se snaží o charakterizaci toho, co mají všechny instance a pouze tyto instance daného konceptu společného.⁴¹ Mnoho

³⁸ AHLBERG, Lars-Olof. „The Nature and Limits of Analytic Aesthetics.“ In *British Journal of Aesthetics*. Vol. 33, No. 1, 1993, s. 8. Z originálu (Lucie Vrkotová): „Respect for logic and argument and the high value set on clarity are perhaps the most general features of analytical philosophy“.

³⁹ DADEJÍK, Ondřej. „Analytická estetika – úvod.“ In ZUSKA, Vlastimil, et al. *Umění, krása, šeredno : Texty z estetiky 20. století*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2003, s. 11.

⁴⁰ Tamt., s. 12.

⁴¹ Srov., viz DAVIES, Stephen. „Definitions of Art.“ In GAUT, Berys & LOPES, Dominic McIver (eds.). *The Routledge Companion to Aesthetics*. Routledge, Londýn, 2001.

esencialistických definic však selhává kvůli přílišné exkluzivitě⁴² nebo naopak inkluzivitě⁴³.

Antiesencialisticky, anti-teoreticky založení filozofové byli právě mezi prvními, kteří se v druhé polovině 20. století začali k problematice definice umění vyjadřovat a kteří razantně odmítli pokusy předchozích teorií o specifikaci a klasifikaci pojmu umění na esenciální bázi. Činili tak zejména v návaznosti (respektive v opozici k) na předválečnou idealisticky a romanticky laděnou podobu estetiky a teorie formalismu a expresivismu. Řada antiesencialistů se vyjadřovala k možnosti definovat umění na pozadí všeobecné kritiky estetiky jako filozofické disciplíny.⁴⁴ Mnohým poskytl základnu Ludwig Wittgenstein, jehož *Filosofická zkoumání*⁴⁵ byla inspiračním zdrojem pro analytickou kritiku jazyka tradiční kontinentální filozofie a estetiky.

2.1.1. Morris Weitz

V této části práce bude nastíněna teorie Morrise Weitze, který jako představitel antiesencialistického hnutí zastává poněkud radikální a negativní stanovisko vůči samotné možnosti umění definovat. Tento jeho pohled determinuje celou povahu eseje „Role teorie v estetice“, který můžeme označit za jeden z nejvýznamnějších pokusů o popření účelnosti a vůbec možnosti definice umění.

Weitz se pokouší odmítnout a vyvrátit bludné přesvědčení o soudružnosti konceptu umění na bázi souboru vlastností, které by byly společné všem uměleckým dílům bez

⁴² Exkluzivitou je myšleno vylučování z konceptu. Přílišná exkluzivita některých esenciálních definic pojmu umění znamená vylučování takových předmětů, které bychom označili za umělecká díla, z konceptu umění.

⁴³ Inkluzivita, opak exkluzivity, znamená zahrnování do celku. Přílišná inkluzivita některých esenciálních definic konceptu umění způsobuje zahrnutí do konceptu umění takových předmětů, které bychom běžně za umělecká díla nepovažovali. Například teorie emocionalismus ztotožňující umělecké dílo s emocí prostřednictvím média by zahrnovala do konceptu umění i například plačící ženu, milostný dopis apod.

⁴⁴ Z antiesencialistů, které kvůli rozsahu práce nemůžeme náležitě připomenout analýzou jejich práce a přínosu do estetiky 20. století, jmenujeme alespoň zde: J. A. Passmore, Paula Ziff, Stuard Hampshire, William Kennick nebo Berys Gaut (ten sice nepatří do první vlny antiesencialismu, nicméně antiesencialistické teorie koncem 20. století rozvíjel, je tedy záhodno ho do tohoto okruhu filozofů také zařadit)

⁴⁵ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Filosofická zkoumání*. Přeložil Jiří Pechar. 1. vyd. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993.

výjimky, a zavrhuje možnost jeho definice. Prosazuje metodu charakterizování umění jakožto otevřeného konceptu, pro který není specifický žádný soubor nutných a postačujících vlastností, jež by jej definovaly. Navazuje na pozdní filozofii Ludwiga Wittgensteina a jeho myšlenku rodových podobností aplikuje na pojetí konceptu umění, jehož členy (umělecká díla) nespojuje jedna všem společná vlastnost, ale právě složitá síť rodových podobností. Stojí tak v opozici k esencialismu, který sahá do dob Aristotela a jehož stěžejní myšlenkou je, že pro porozumění konceptu potřebujeme znát jeho podstatu a rozumět jeho esenci, což v zásadě znamená stanovit jeho nutné a postačující podmínky, tedy definovat jej.

Estetickou teorii Weitz chápe v tradičním smyslu jako pravou definici neboli soubor nutných a postačujících vlastností umění⁴⁶, které slouží jako podmínky a poskytují nástroj pro rozlišení umění od čehokoliv jiného, od neuměleckých předmětů. Klíčovou otázkou je, jestli takové podmínky či takový soubor vlastností existuje. Weitzovou odpovědí je, že nikoliv. Na následujících stránkách se budu věnovat jeho argumentům podporující toto stanovisko a zároveň případným protiargumentům, které poukazují na možné mezery ve Weitzově teorii.

Weitz článek otevírá popisem a kritickou analýzou dosavadních uměleckých teorií a definic⁴⁷ a především jejich nedostatků, které podle něj v zásadě nevyplývají ze záludnosti konceptu umění, ale z nevhodného uchopení tohoto konceptu a přístupu k problému. Každá předchozí teorie považovala definici umění za možnou, což podle Weitze vedlo k misinterpretaci logiky konceptu umění.⁴⁸ Weitz k tomuto říká:

„Pokus odhalit nutné a postačující vlastnosti umění je logicky špatně postavený z toho prostého důvodu, že takový soubor vlastností a jeho následná formulace nikdy nemohou být nalezeny. Umění, jak logika tohoto pojmu ukazuje, nelze

⁴⁶ Definici konceptu umění budeme v délce celé práce chápat jako stanovení nutných a postačujících podmínek.

⁴⁷ Musíme brát v potaz, že pod termínem „dosavadní estetické teorie“ zde míníme teorie vzniklé zhruba do roku 1956, kdy Weitz svoji práci psal.

⁴⁸ WEITZ, Morris. „Role teorie v estetice.“ In KULKA, Tomáš & CIPORANOV, Denis (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 52.

vymezit souborem nutných a postačujících vlastností. Jeho teorie proto není jen prakticky obtížná, nýbrž logicky nemožná.⁴⁹

Weitz dále vysvětluje, že dosavadní teorie jsou nedostačující hned z několika důvodů. Weitz na se na těchto stránkách věnuje dohromady pěti estetickým teoriím-formalismu, emocionalismu, intuicionismu, organicismu a voluntarismu. Formalismu a jeho dvěma zastupitelům, Bellovi a Fryovi, vytýká Weitz neověřitelnost definování umění jako *signifikantní formy*. Emocionalismu, kde Weitz jako klíčové postavy jmenuje Tolstoj a Ducasse, je vyčítána opět neověřitelnost teorie a konkrétně tvrzení, že umění představuje vtělení emoce. Croceho intuicionismus podle Weitze opomíná do definice zařadit jeden z významných znaků uměleckých děl - jejich veřejnou a fyzickou povahu, která je například v architektuře dominantní. Organicismus naopak svou definicí zahrnuje do konceptu umění i předměty z mimoumělecké sféry. Organickým celkem, komplexem vzájemně souvisejících částí, může být totiž také například rostlina i lidské tělo, ale za umělecké předměty bychom je nepovažovali. Parkerova voluntaristická teorie, ač je Weitzovi nejbližší, stojí na pochybném principu uspokojení diváka pomocí imaginace a harmonie prostřednictvím uměleckého předmětu.⁵⁰

I přesto, že výše zmíněné estetické teorie nemůžou fungovat jako reálné definice umění, mohou být užitečné jako směrnice či snad vodítka k tomu, co na umění lze oceňovat a považovat za esteticky hodnotné.⁵¹ Weitzem tak tyto teorie nejsou zavrhovány v absolutním slova smyslu, ale spíše považované za estetické ideologie, které poukazují na určité znaky uměleckých děl, které ovšem, nutno opět připomenout, nejsou společné všem uměleckým dílům napříč všemi uměleckými formami, kategoriemi a druhy. Dosavadním estetickým teoriím se tedy nepodařilo zformulovat platnou definici umění, nicméně podařilo se jim představit jakýsi soubor vlastností, které můžeme, ale nemusíme, v uměleckých dílech nalézt.

⁴⁹ WEITZ, Morris. „Role teorie v estetice.“ In KULKA, Tomáš & CIPORANOV, Denis (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 52.

⁵⁰ Tamt., s. 53-55.

⁵¹ Tamt., s. 63-64.

Weitz prohlašuje, že definovat umění je nemožné. V této fázi statě se zdá, že toto přesvědčení je podpořeno zejména faktem, že žádná dosavadní teorie umění nebyla úspěšná. Nicméně toto tvrzení by se jevilo jako nepřesvědčivé, jelikož neexistuje žádný zjevný důvod, proč spojovat neúspěchy předcházejících teorií s neúspěchem jakékoliv potenciální budoucí teorie. Mnoha dnes úspěšným vědeckým teoriím předcházela řada neplatných a v nesčetně ohledech vadných a neplatných pokusů a teorií. Proto Weitz přichází s dalšími argumenty, podporující jeho tezi o nedefinovatelnosti konceptu umění. Těmto dalším argumentům se budu věnovat na následujících stránkách.

Můžeme ovšem říci, že tyto dosavadní neúspěchy uměleckých teorií potvrzují Weitzovy předpoklady o problematičnosti definování umění a zároveň nutkavou potřebu prohloubit bádání. Pokud by se jednalo o jediný Weitzův argument, podporující jeho přesvědčení o nemožnosti koncept umění definovat, mohli bychom jeho pádnost zpochybňovat. Ale, jak se domnívám, nemůžeme zpochybňovat pravdivost tvrzení, že žádná relevantní a aplikovatelná definice umění nám zatím⁵² nebyla představena. To naznačuje, že přístup k problematice definice umění by měl být modifikován. Weitz s tímto na vědomí ve své stati pokračuje. Navíc, nutno dodat, ovšem tezi o nemožnosti pojem umění uzavřít definicí nevyvozoval z neúspěchů dosavadně předložených definic, ale z logiky konceptu umění a jeho zakotvení v jazyce.

Weitz dále tvrdí, že je nutné přestat hledat podmínky, které by mohly koncept umění uzavřít, a začít se soustředit na užití termínu umění v jazyce. V tomto bodě odkazuje na pozdní filozofii Ludwiga Wittgensteina a především na jeho zkoumání konceptu hry. Wittgenstein usuzuje, že hry nespojuje žádný soubor atributů, který by byl přítomen u každé instance konceptu, tedy u každého příkladu hry, ale tvoří pouze „složitou síť rodových podobností“⁵³. Říká, že nazývání nějakého souboru aktivit stejným jménem neimplikuje existenci nějakých společných vlastností. Co se týče her,

⁵² To znamená do doby vydání Weitzova eseje.

⁵³ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Filosofická zkoumání*. Přeložil Jiří Pechar. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993, s. 46.

nemůžeme podle něj nalézt vlastnost, která by byla společná pro všechny hry. Wittgenstein píše:

„Zaměř např. pozornost na ty aktivity, které označujeme jako „hry“. Mním deskové hry, karetní hry, míčové hry, bojové hry atd. Co ty všechny mají společného? – Neříkej: „Něco společného mít *musejí*, jinak by se jim neříkalo „hry““ – nýbrž *podívej se*, jestli je tu něco, co je společné jim všem. – Neboť když se na ně podíváš, neuvidíš sice něco, co by bylo *všem* společné, ale uvidíš všelijaké podobnosti, příbuznosti, a sice řadu takových podobností a příbuzností. Jak bylo řečeno, neuvažuj, nýbrž *dívej se!*“⁵⁴

To pro něj nicméně neznamená, že bychom konceptu hry nerozuměli bez verbalizování její konkrétní definice. Dokážeme rozpoznat a vysvětlit pojem hry a rozhodnout, zdali konkrétní příklad zařadit do toho konceptu či nikoliv. Neboli – konceptu rozumíme, umíme-li jej používat.

Koncept umění je pro Weitze podobné povahy. Říká, že pokud se „podíváme a uvidíme“ („look and see“), pochopíme, že ani umění nemá žádnou vlastnost, která by byla shodná pro všechny instance umění, umělecká díla. Lze pouze nalézt takové podobnosti, které nám umožní rozhodnout, jestli konkrétní umělecké dílo spadá do konceptu umění. To znamená, že můžeme jmenovat příklady umění či uměleckých děl, různých žánrů, ale ne definitivní soubor všech případů. Pochopit koncept umění neznamená být schopen formulovat jeho definici, ale umět rozpoznat jeho instance a dokázat jej aplikovat. Koncept umění je tedy Weitzem považován za otevřený, jelikož neexistují žádné nutné a postačující podmínky, jejichž formulováním bychom jej uzavřeli. Tento koncept tedy můžeme prakticky neustále rozšiřovat o nové členy. Tyto členy do konceptu podle Weitze přidáváme, pokud shledáme (rodovou) podobnost mezi členem novým a členem již do konceptu náležícím. Otevřenost pojmu popisuje Weitz takto:

„Pojem je otevřený, pokud lze jeho podmínky užití upravit a opravit; tj. pokud lze vyvolat nebo si představit situaci či případ, jež by od nás vyžadoval určitý

⁵⁴ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Filosofická zkoumaní*. Přeložil Jiří Pechar. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993, s. 45.

druh *rozhodnutí*, abychom buď rozšířili rozsah užití pojmu, tak aby tento případ zahrnul, nebo pojem uzavřeli a vymysleli nový, jenž by odpovídal novému případu a jeho nové vlastnosti. Je-li možné pro užívání pojmu určit nutné a postačující podmínky, jde o pojem uzavřený. Tak tomu však je pouze v logice a matematice, kde se pojmy konstruují a plně definují. To se v případě empiricko-popisných a normativních pojmů nemůže stát, tedy pokud je svévolně neuzavřeme stanovením rozsahu jejich užití.⁵⁵

Jako jedno z úskalí užití teorie rodových podobností se mi jeví představa, která je, zdá se, charakteristická pro Wittgensteina i Weitze, že pokud se „podíváme“, tak „uvidíme“, že nalézt nějaké všem společné atributy, ať už instancím her nebo uměleckých děl, je nemožné. Oba autoři se tak soustředí pouze na manifestní vlastnosti, tedy na ty, které jsou pozorovatelné pouhým okem. Opomínají však vlastnosti nemanifestní, tedy ty, které nejsou zjevné. Netvrdím zde zatím s jistotou, že existuje nějaký soubor nemanifestních vlastností společných všem uměleckým dílům, pouze to, že Wittgenstein i Weitz se ve svých textech těmto vlastnostem nevěnují a upínají svou pozornost pouze na atributy zjevné, viditelné. Možná vlastnosti, které hledáme a které by byly nezbytnými podmínkami pro uzavření konceptu umění, nejsou manifestní, vnímatelné, ale nemanifestní, relační, vztahové.

Na tento problém v teoriích Wittgensteina a Weitze upozornil jako první Maurice Mandelbaum a později Arthur Danto a George Dickie, jejichž teoriím se budeme blíže věnovat v kapitole o procedurálních definičních přístupech.

Mandelbaum však upozorňuje mimo jiné také na nedbalost, s jakou Wittgenstein vysvětluje doktrínu rodových podobností a s jakou ji Weitz aplikuje na jeho pojetí konceptu umění. Wittgenstein podle Mandelbauma opomíná podstatných rys rodových podobností – genetickou vazbu mezi členy, jež tento druh podobnosti spojuje.⁵⁶ Ač tato genetická vazba není dostatečným definujícím rysem, přesto členy

⁵⁵ WEITZ, Morris. „Role teorie v estetice.“ In KULKA, Tomáš & CIPORANOV, Denis (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 58.

⁵⁶ Srov., viz MANDELBAUM, Maurice. „Rodové podobnosti a zobecňování v umění.“ In KULKA, Tomáš & CIPORANOV, Denis (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.

skupiny rodiny nějakým způsobem vymezuje od ostatních, kteří členy rodiny nejsou. Stejně tak se Mandelbaum domnívá, že i v široké škále her či uměleckých předmětů může existovat spojující vlastnost, jež by měla charakter genetické vazby, tedy vlastnost relační, nikoliv manifestní. Weitz se ovšem rysu, který by takto vymezoval umělecká díla od neuměleckých objektů, nevěnoval, jelikož by se tak uchýlil k hledání esence konceptu umění, což je postup, vůči kterému se antiesencialisté radikálně vymezují.⁵⁷

Posledním nezdarem teorie rodových podobností, na který bych chtěla poukázat, je selhání ve schopnosti vysvětlit důvody pro klasifikaci takových uměleckých předmětů, jako jsou Duchampovy readymades či konceptuální umění, do třídy umění, a jejich vizuálně identická „dvojčata“ do skupiny předmětů denní potřeby, do mimoumělecké sféry. Teorie rodových podobností tedy dostatečně nevysvětluje rozdíl mezi uměním a ne-uměním.⁵⁸ Pro představu uvedu jako příklad Duchampův *Bicycle Wheel*⁵⁹, skulpturu složenou z dřevěné stoličky a kovového kola. Antiesencialistická teorie odkazem na rodové podobnosti nevysvětluje, z jakého důvodu považujeme *Bicycle Wheel* za umělecké dílo a běžné stoličky či kola z bicyklů nikoliv.

Výše uvedený citát⁶⁰, ve kterém Weitz vysvětluje charakter otevřeného konceptu, nám poslouží také jako exemplifikace Weitzova přesvědčení o neužitečnosti definic empirických, deskriptivních a normativních pojmů. Na tento problém upozornil Tomáš Kulka v dodatku ke své knize *Umění a kýč*. Kulka říká:

„Z toho, co nám Weitz říká, vyplývá, že žádná z empirických věd nám nemůže poskytnout užitečné definice.“⁶¹

Tak tomu ale rozhodně není. Empirické vědy (chemie, fyzika, psychologie a další) nám naopak poskytují velké množství užitečných definic. Problém je, že Weitz uzavřenost termínu jeho definicí spojuje s nemožností definici jakkoliv revidovat. Toto

⁵⁷ Srov., viz CIPORANOV, Denis. *Pojem umění a jeho definice: Mezi funkcí a procedurou*. Univerzita Karlova v Praze, 2009.

⁵⁸ Srov., viz. DAVIES, Stephen. „Definitions of Art.“ In GAUT, Berys & LOPES, Dominic McIver (eds.). *The Routledge Companion to Aesthetics*. Routledge, Londýn, 2001.

⁵⁹ DUCHAMP, Marcel. *Bicycle Wheel* (1951). Museum of Modern Art, New York.

⁶⁰ Na straně 23 této práce.

⁶¹ KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha, Torst, 2000, s. 235.

jeho přesvědčení se ještě více umocní s dalším argumentem o kreativitě uměleckých děl, se kterým záhy přichází a kterému se budeme věnovat na následujících stránkách.

Kulka ještě dodává:

„Další problém je v tom, že pokud jsou všechny empirické, deskriptivní a normativní pojmy otevřené, nejsou kategorie a podkategorie umění a estetické pojmy ničím zvláštní.“⁶²

Znamenalo by to, že tvrzení, že umění nelze definovat, protože je otevřeným pojmem, tak jako všechny ostatní pojmy mimo oblast matematiky a logiky, by bylo tak nějak prázdné. Weitz tedy přichází s dalším argumentem, aby dokázal, že estetické pojmy představují specifickou kategorii.

Ještě než Weitzův argument ocituji, všimněme si, že Weitz i nadále užívá teorie rodových podobností a otevřenosti pojmů i pro charakteristiku pod-konceptů umění. Říká, že i ty sdílejí jednu základní vlastnost a tou je jejich otevřená struktura. Koncepty jako tragédie, novela či malba jsou taktéž koncepty otevřenými.

Umění se podle Weitze neustále vyvíjí a kdykoliv se mohou objevit nové formy, žánry, druhy, dokonce i školy umění a uměleckých děl, nová umělecká hnutí, která by nemusela splňovat požadavky eventuální stanovené definice umění. Říká:

„Můj argument tedy zní, že právě expanzivní, dobrodružný charakter umění, jeho neustálé proměny a nové výtvořiny, 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 nejnepříznivější podmínky tvořivosti v umění.“⁶³

Otázkou je, nakolik je i tento Weitzův argument pádný. Předpokládáme-li, že je tedy koncept umění otevřený, i když to je stále diskutovatelné, neznamená to, že by všechny jeho pod-koncepty byly stejného charakteru. A to samé platí naopak - pokud by byly

⁶² KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha, Torst, 2000, s. 235.

⁶³ WEITZ, Morris. „Role teorie v estetice.“ In KULKA, Tomáš & CIPORANOV, Denis (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 59.

pod-koncepty umění otevřené, tedy pokud bychom nemohli definicí uzavřít kategorie jako je výtvarné umění, literatura a další, nevyplývalo by z toho, že celý koncept umění se vyznačuje stejnou povahou. Weitz nevysvětluje, z jakého důvodu nemůžeme nalézt podmínky pro uzavření takového pojmu jako je například tragédie. Říká sice, že koncept (antické) řecké tragédie uzavřený je, jelikož je jednak časově vymezený - to znamená, že další antické řecké tragédie z logických důvodů vzniknout nemohou -, a jednak jich existuje konkrétní omezené množství (tedy těch dochovaných). Pojem tragédie jako takový však nevlastní žádný soubor charakteristických znaků, které by náležely jemu a pouze jemu a byly společné všem instancím pojmu tragédie.

Jako nejdiskutabilnější Weitzův argument se však jeví ten, v němž se Weitz odvolává na přirozenou kreativitu uměleckých děl i samotných umělců. Tento moment bychom mohli interpretovat v tvrzení, že kdyby koncept umění i ostatní pod-koncepty byly uzavřeny, byl by to vůči světu umění zločin, který by zapříčinil zabrzdění uměleckého vývoje a bránil právě zmíněné umělecké kreativitě. Weitz si tedy definování jakéhokoliv konceptu představuje jako stanovení určitých hranic, které zamezují jakýkoliv budoucí vývoj. Ten se tedy vlastně musí dít v definici ohraničeném poli působnosti. Toto tvrzení ale nedává tak docela smysl. Jednak nesdílím Weitzovo přesvědčení, že pokud definujeme koncept, v tomto případě koncept umění, zastraší to tvůrce a zabrání to jejich kreativitě. Když byla ještě v platnosti teorie mimesis, umělci i přes její existenci postupně začali tvořit díla, která s nápodobou přírody neměla mnoho společného.⁶⁴ Časem se tedy muselo přistoupit k předdefinování umělecké tvořivosti tak, aby vytvořená definice zahrnovala i umělecká díla nově vzniklá, vymykající se definici staré. Nutno dodat, že většina umělců se navíc neřídí definicemi, předpisy, nesleduje filozofické „trendy“ a tudíž, aniž bych zde chtěla zlehčovat váhu eventuální definice, domnívám se, že vznik takové definice by pro uměleckou tvorbu v podstatě nemusel nic znamenat. Navíc jsem přesvědčena, že mnoho umělců tvoří se záměrem porušovat předsudky o umění a eventuální hranice,

⁶⁴ Pro představu můžeme jako příklad uvést obraz *Žena v klobouku* Henriho Matisse. MATISSE, Henri. *La femme au chapeau* (1905). San Francisco Museum of Modern Art. Právě začátkem 20. století, v návaznosti na impresionismus konce 19. století, umělci začali tvořit díla, která se postupně napodobování vnějšího okolí vymykala. Přesto, že tato vzniklá díla často společností šokovala (např. právě Matissova *Žena v klobouku*), byla přijata jako umělecká díla.

kteře by definicí byly stanoveny. Vznikají tak díla, která ale přesto do konceptu umění zařazena jsou. Umění v podstatě od počátku 20. století až do začátku 21. století (čili současná scéna) je někdy až typické pro svoji rebelii, bouření se vůči předsudkům a pravidlům danými společnostmi a státními či uměleckými institucemi. Jako příklad můžeme uvést hnutí dada či surrealistickou tvorbu, ale případně i umění graffiti. Jednoduše řečeno - to, že nějaký koncept definujeme, neznamená, že tímto aktem zamezíme přijímání nových členů do tohoto konceptu. Představa, že definice funguje jako jakýsi recept pro umělce a určuje podmínky jejich tvorby, je mylná.

Je třeba dodat, že ze stanovení eventuální definice konceptu nevyplývá nemožnost jakkoliv tuto definice revidovat. Pokud by se v budoucnu, tak jak Weitz předpokládá, stalo, že se ráz umění vyvine a změní, je stále možné existující definici poupravit tak, aby zahrnovala budoucí umělecká díla, kterým definice nevyhovuje a která definici nevyhovují. Pokud bychom našli soubor nutných a postačujících podmínek pro uzavření konceptu umění, tedy takový soubor, který by vyhovoval umění soudobému i minulému, nemělo by pro nás představovat velký problém tento soubor do budoucna rozšířit o podmínku novou, popřípadě podmínky stávající pozměnit v případě, že by před nás byla postaven taková instance⁶⁵ umění, které by námi nalezený soubor podmínek nevyhovoval, z něhož by vybočovala.

Jakkoliv se zdá souhrn Weitzových argumentů ne zcela dostačující k udržení stability teorie nedefinovatelnosti uměleckých konceptů, musíme ocenit množství jeho poznatků, které poukazují na problematičnost konceptu umění a pokusů o jeho definici. Přestože nemusíme být přesvědčeni, že by Weitz prokázal nedefinovatelnost pojmu umění, podařilo se mu upozornit na volnost, s jakou termín umění užíváme. Dopad a přínos Weitzova eseje popisuje Stephen Dickie ve své stati „Weitzův anti-esencialismus“:

⁶⁵ Instancí zde míním spíše větší počet nebo soubor předmětů (potenciálních uměleckých děl) či spíše umělecký směr, který by vyvinul dostatečný nátlak na eventuální estetickou, uměleckou teorii a měl perspektivu prosadit se na scéně umění.

„I přesto, že nepřesvědčil všechny o tom, že definice [umění] je nemožná, alespoň mnohým dokázal, že umělecká díla nemohou být definována na základě jejich zjevných vlastností. Konkrétně od definic uměleckých děl ve smyslu objektů s jistými estetickými vlastnostmi, jako je například krása, se upustilo. Místo toho ti, kteří usilují o definici umění, obrátili svoji pozornost na komplexní, relační, vztahové vlastnosti, kterými umění oplývá. Začali se zabývat historickým a sociálním kontextem, ve kterém je umění tvořeno, prezentováno, interpretováno, chápáno a užíváno, a, v širším smyslu, funkcí, rolí, kterou hraje produkce a konzumace umění v našem životě. Tento posun v zaměření byl radikálním odklonem od ohniska tradiční estetiky a velká odpovědnost za tuto velice přínosnou reorientaci náleží bez pochyb právě Weitzovi.“⁶⁶

Morris Weitz svojí statí rozpoutal diskuzi mezi teoretiky umění. Na jedné straně stáli podpůrci Weitzovy teorie o nedefinovatelnosti konceptu umění a ústředního přesvědčení antiesencialistů o nutnosti redukce zobecňování v estetické disciplíně. Na druhé straně stála samozřejmě řada oponentů, kteří s Weitzovou teorií polemizovali, kritizovali ji a dokonce přicházeli s teoriemi novými, ve snaze formulovat případnou definici umění a Weitzovo tvrzení o její neexistenci tak vyvrátit. Mnoho filozofů, myslitelů a teoretiků umění nesouhlasilo především s aplikací Wittgensteinovy teorie her na koncept umění, často i se samotnou teorií rodinných podobností. Jedním z klíčových představitelů první vlny kritiky byl již zmíněný Maurice Mandelbaum, který upozornil na fakt, že tato teorie se soustředí pouze na manifestní vlastnosti

⁶⁶ DAVIES, Stephen. „Weitz’s Anti-Essentialism.“ In LAMARQUE, Peter & OLSEN, Stein Haugom. *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008. Part I Identifying Art., s. 68. Přeloženo z originálu (Lucie Vrkotová): „Even if it did not convince everyone that definition is impossible, it did at least persuade many that artworks could not be defined in terms of their perceptible intrinsic properties. In particular, the definition of „artwork” in terms of artworks being objects with certain aesthetic properties, such as beauty, seemed to be abandoned. Instead, those who pursue the definition of art turned their attention to the complex, extrinsic, relational properties possessed by artworks. They began to concert themselves with the historical and social context within which art is created, presented, interpreted, understood, and enjoyed and, in wider terms, with the function played by the production and consumption of art in our lives. This shift of focus was a radical departure from the preoccupations of traditional aesthetics, and a measure of responsibility for that most rewarding of reorientations belongs undoubtedly to Weitz.“

uměleckých děl. Začal tak debatu, která byla dále rozvinuta Arthurem Dantem a především Georgem Dickiem, dvěma zastupiteli institucionalismu.

2.2. Procedurální definice

V předchozí kapitole jsem představila antiesencialisticky založenou teorii Morrise Weitze, který pojem umění prezentuje jako otevřený koncept, nepřístupný jakékoliv možnosti jeho definice.

Toto pojetí konceptu umění, který zahrnuje takovou škálu uměleckých děl, kterým všem bez výjimky není společná žádná jedna vlastnost nebo skupina vlastností⁶⁷, rozpoutala v okruhu estetiky i filozofie umění velkou diskuzi a kritiku.

Weitzova stať ale trochu paradoxně zároveň dala základ oživení pátrání po možné definici umění. Jednou z největších vln této „definiční renesance“ se staly procedurální definice – historická definice Jerrolda Levinsona⁶⁸ a institucionální teorie, jejíž ústředním protagonistou byl bezpochyby americký filozof umění George Dickie. Dickie částečně navázal na teorii svého předchůdce, Arthura Danta, zejména rozvinul, i když v jiném smyslu než Danto, jeho aplikaci termínu „svět umění“⁶⁹.

Procedurální definice⁷⁰ jsou takové definice, které koncept umění charakterizují odkazem na kontext a proces, ve kterém a kterým je umělecké dílo tvořeno. Tyto

⁶⁷ Ve Weitzově případě se jedná tedy o takový koncept umění, kde jednotlivé instance - umělecká díla, nesdílejí soubor atributů, který bychom mohli nalézt u všech a pouze u instancí pojmu umění. Jednotlivé atributy představují nutné podmínky a společně jako soubor tvoří postačující podmínku pro uzavření (definici) konceptu umění. Takový soubor atributů ale podle Weitze neexistuje. WEITZ, Morris. „Role teorie v estetice.“ In KULKA, Tomáš & CIPORANOV, Denis (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.

⁶⁸ Prostor bakalářské práce mi nedovoluje se Levinsonově historické definici umění věnovat podrobněji. Pro načrtnutí jeho teorie tedy alespoň uvedu, že svojí definici staví Levinson na vazbě umění současného s uměním minulým. Objekt nabývá statusu umění, je-li zamýšlen tak, aby byl vnímán jako umělecké dílo, tedy tak, jak byla vnímána umělecká díla minulá. LEVINSON, Jerrold. „Definovat umění historicky.“ In KULKA, Tomáš & CIPORANOV, Denis (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.

⁶⁹ DANTO, Arthur. „Svět umění.“ In KULKA, Tomáš & CIPORANOV, Denis (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.

⁷⁰ Označení historicky-reflexivního pojetí a institucionalismu za „procedurální definice“ použil Stephen Davies (*Definitions of Art*). Za ekvivalentní termín k proceduralismu bývá označován konvencionalismus.

definice jsou ryze deskriptivní, nikoliv hodnotící, evaluativní. Objekt označují za umělecké dílo na základě nabytí či získání uměleckého statusu v rámci určitého procesu bez kladení zřetele na plnění účelu uměleckého díla.

Jestliže antiesencialisté, v reakci na razantní proměnu a vývoj umění ve 20. století, kritizovali hledání společné vlastnosti, esence, všech uměleckých děl na bázi perceptibilních atributů uměleckých děl, zastánci procedurálních definic se tato „pojítka“ případů konceptu umění snaží definovat na základě nemanifestních vlastností, tedy takových, které nejsou na pohled zjevné. Procedurálními definicemi se snaží najít uspokojivou odpověď na otázku, tážající se po vymezení uměleckých děl od předmětů mimoumělecké sféry, a vysvětlit náležitost problematických uměleckých děl (abstraktního, konceptuálního umění, land art či readymades) do konceptu umění. Pojem umění charakterizují specifikací procesu, kterým „prochází“ všechna umělecká díla bez výjimky – tedy umění tradiční i „antitradiční“ (neo-avantgardní)-, a který koncept umění vymezuje vůči konceptům ostatním.

V následujících kapitolách se budu věnovat jedné z verzí proceduralismu – institucionální teorii, a jejím dvěma proponentům – Arthurovi Dantovi a Georgi Dickiemu.

2.2.1. Arthur Danto

Danto ve svém článku „Svět umění“, na rozdíl od Morrise Weitze, propaguje a obhajuje specifickou soudružnost konceptu umění. Tuto soudružnost vysvětluje termínem „svět umění“, historicko-teoretickým rámcem, na jehož pozadí umělecká díla vznikají a jsou interpretována. Danto se bez pochyb proslavil právě zavedením pojmu „svět umění“, který byl nadále využíván a rozvíjen mnoha autory⁷¹.

V úvodu prohlašuje, že, setkáme-li se v procesu vývoje uměleckých forem s takovou kategorií uměleckých děl, která zdánlivě nesplňuje podmínky vymezené soudobou definicí, ale přesto jsme rozhodnutí je do konceptu umění zařadit, nesmíme teorii umění, a tedy případnou definici umění, zatratit. Danto naopak prosazuje nutnost

⁷¹ Za všechny jmenuji George Dickieho a Howarda S.Beckera.

estetické teorie umění revidovat spolu s vývojem umění. Uměleckou teorii považuje za spjatou s uměním, ba dokonce za klíčovou v jeho vývoji, tvorbě a interpretaci. Říká:

„...neboť jedním z úkolů teorie, krom toho, že nám pomáhá rozlišit umění od ostatních věcí, spočívá v tom, že umění umožňuje“.⁷²

Tento poměrně radikální přístup k estetické umělecké teorii definuje ráz celé Dantovy eseje. Danto se tedy domnívá, že nejen, že nám teorie, definice umění, dovoluje vysvětlit a interpretovat umělecká díla, ale že také poskytuje prostředí pro jejich vznik.

Danto se vrací zpět k teorii mimesis, kterou nazývá teorií umění jako imitace. Ta podle něj začala postupně pozbývat platnosti s příchodem postimpresionismu v malířství. Ten před teoretiky postavil dilema - buď mohla být díla tvořena v tomto stylu teoretiky, kritiky, ale i laickým publikem prohlášena za nepovedené pokusy nebo mohla, a tak se také stalo, být katalyzátorem započetí teoretické přehodnocování, uznání výtvorů za umění a zdůraznění nových významných rysů uměleckých děl. Postimpresionistickým dílům se podařilo prosadit a umění tak již přestalo býti iluzí, přestalo býti chápáno jako imitace a začalo býti něčím novým. Danto tuto novou teorii umění nazývá teorií umění jako realita, používá zkratky TR. „Díla, která nás obklopují dnes,“ říká Danto, „musíme chápat skrze TR.“⁷³. Umění, a v tuto chvíli se Danto soustřeďuje spíše na umění malířské, se vymanilo ze staletí trvající představy o kopírování reality, pouhého napodobování toho, co můžeme v lepší podobě a jako originál nalézt ve skutečném světě. Takové umění vždy bylo pouhou kopií, neschopnou přesně a neomylně zachytit to, co je nám představováno přírodou. Dnes už umělecké předměty takto vnímány nejsou. Danto říká:

„obrazy nejsou napodobeninami, nýbrž novými entitami“.⁷⁴

⁷² DANTO, Arthur. „Svět umění.“ In KULKA, Tomáš & CIPORANOV, Denis (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010., s. 97.

⁷³ V originále: „theory of reality“. DANTO, Arthur. „Svět umění.“ In KULKA, Tomáš & CIPORANOV, Denis (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 99.

⁷⁴ Tamt., s. 99.

Podle nové (Dantovy) teorie (umění jako realita) nejsou umělecká díla oceňována pro to, jak dobře reprezentují předměty z vnějšího světa, ale pro to, co sama přináší nového. Umělecká díla jsou novou realitou, ne jejím napodobením.

Tento fakt před nás ale staví otázku - Jak rozpoznat jednu realitu od reality druhé? Neboli - Co odlišuje umělecké předměty od předmětů běžné potřeby?

Jak si nespílést Rauschebergovu *Postel* s obyčejnou postelí a proč jsou Warhollovy *Krabice Brillo* uměleckým dílem a krabice ve skladě firmy Brillo nikoliv?

Danto se zaměřuje v tomto momentě spíše na avantgardní umění, konceptuální umění, ready-mades, umělecká díla zkomponovaná z předmětů denní potřeby, popřípadě happeningy. Právě tato díla totiž v nás zřejmě nejintenzivněji vyvolávají touhu po nutnosti definovat umění, odlišit umělecké předměty od předmětů ostatních.

Na Rauschebergově *Posteli* ukazuje Danto, že umělecká díla je především nutné vnímat jako komplexní objekty, pro něž jsou podstatné a určující všechny detaily a komponenty, všechny součásti, které objekt tvoří. Součástí *Postele* je jednak její dřevěná konstrukce, peřina i polštář, ale zároveň také barevné skvrny, užívající postele namísto plátna. Umělecké dílo je nutné vnímat jako celek, neseparovatelný od svých komponent. Takové tvrzení se nám nejspíše nezdá jako velmi objevné. Tušení, že umělecké dílo by mělo být vnímáno jako komplex prvků, tu existovalo pravděpodobně již od počátků teorie umění, Nicméně to, co se mi jeví v Dantově teorii jako klíčové a částečně novátorské, je jednak fakt, že umělecká díla nesmíme rozebírat na jejich části a jako taková je interpretovat a zároveň a především jeho identifikace umělecko-historického kontextu jako jedné z komponent uměleckého díla, od které dílo nesmíme v rámci recepce a interpretace oddělit.

Umělecké dílo není podle Danta tedy tvořeno pouze divákem pozorovatelným fyzický materiálem, ale i kontextem a prostředím, ve kterém je tvořeno a především prezentováno k interpretaci. Pro jeho správné pochopení je zapotřebí jej v tomto kontextu chápat a umělecky identifikovat. Danto říká:

„Vidět něco jako umění vyžaduje cosi, co oko nemůže odhalit - atmosféru umělecké teorie, znalosti dějin umění: svět umění.“⁷⁵

Tedy rozdíl mezi uměleckým dílem a předmětem běžné potřeby spočívá právě v onom kontextu, v umělecké teorii. Dílo je neoddělitelné od svého kontextu, kterým je například i galerijní prostor. Tímto kontextem je „svět umění“, „který sestává z teoretických diskusí pojmů (predikátů), které umělci a teoretici přisuzují v dějinách umění uměleckým dílům“⁷⁶.

To je to, co činí *Krabice Brillo* uměleckým dílem a krabice firmy Brillo vyskládané v supermarketu nikoliv. Abychom dokázali identifikovat objekt jako umělecké dílo, potřebujeme konceptuální, kontextuální znalost.⁷⁷ Teorie umožňuje vznik umění a uměleckého prostoru, pomáhá rozlišit umělecké objekty od ostatních, reflektuje a vytváří uměleckou praxi. Umělecká díla rozeznáváme od ostatních objektů mimoumělecké sféry právě znalostí umělecké teorie a dějin umění.

2.2.2. George Dickie

Dantovu teorii rozvádí George Dickie ve své práci „Co je umění? Institucionální analýza“.⁷⁸ Reaguje především na Weitzovo spojování eventuální nedefinovatelnosti pod-konceptů umění s nedefinovatelností konceptu umění samotného.

Dickie je, podobně jako Danto, protagonistou definovatelnosti konceptu umění. Zastává názor, že i v případě, že by pojmy jako tragédie, román nebo malba nebylo

⁷⁵ DANTO, Arthur. „Svět umění.“ In KULKA, Tomáš & CIPORANOV, Denis (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 105.

⁷⁶ CIPORANOV, Denis. *Pojem umění a jeho definice: Mezi funkcí a procedurou*. Univerzita Karlova v Praze, 2009. 148 s. Vedoucí disertační práce: doc. Tomáš Kulka, Ph.D., s. 56.

⁷⁷ Srov., viz ENTZENBERG, Claes. „The Art to End All Arts.“ In *The Nordic Journal of Aesthetics*, No. 46., 20013, s. 67.

⁷⁸ DICKIE, George. „Co je umění? Institucionální analýza.“ In KULKA, Tomáš & CIPORANOV, Denis (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.

možno uzavřít výčtem nutných a postačujících podmínek, tedy jejich definicí, neznamenalo by to, že ani pojem umění nelze definovat.⁷⁹

Pokusy o definici umění by se však podle Dickieho neměly zaměřovat na obsah či formu uměleckých děl⁸⁰, ale na etablovanou sociální praxi, v rámci které objekt získává pozici nebo status uměleckého díla.⁸¹

Dickie přichází se dvěma nutnými podmínkami, které dohromady jako soubor tvoří postačující podmínku, jejímž splněním se z předmětu stává instance konceptu umění. Užívá pojmu „světa umění“, dříve vyvinutým Arthurem Dantem, nicméně si jeho význam upravuje a uplatňuje jej v jiném smyslu. Namísto aplikace pojmu „artworld“ ve smyslu a na pozadí umělecko-historického kontextu, jak činil Danto, užívá tento termín Dickie ve smyslu sociálně-institučním a odvolává se tak spíše než na vztah uměleckého díla s kontextem, ve kterém je tvořeno, na proceduru umělecké tvorby a vzniku uměleckého díla.

Pro Dickieho je první nutnou podmínkou, kterou musí objekt splnit, aby nabyl statusu uměleckého díla, artefaktualita. Druhou podmínkou, jejímž splněním se předmět umožňuje stát se uměleckým dílem, je status udělený na pozadí instituce světa umění. Jeho definice umění zní doslovně takto:

„Umělecké dílo v klasifikačním slova smyslu je (1) artefakt, (2) jehož souboru aspektů byl udělen status kandidáta na hodnocení osobou (či osobami) jednajícím jménem společenské instituce (světa umění).“⁸²

Podle této verze institucionální teorie je umění produkováno určitým druhem proklamace.⁸³

⁷⁹ DICKIE, George. „Co je umění? Institucionální analýza.“ In KULKA, Tomáš & CIPORANOV, Denis (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 114.

⁸⁰ Tímto se zástupci institucionalismu jistým způsobem také vymezují vůči esencialismu, i když ne tak radikálním způsobem jako antiesencialisté.

⁸¹ Srov., viz SCHROEDER, Severin. „Art, Value and Function.“ In *The Nordic Journal of Aesthetics*. No. 46, 2013, s. 47-62.

⁸² DICKIE, George. „Co je umění? Institucionální analýza.“ In KULKA, Tomáš & CIPORANOV, Denis (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 122.

⁸³ Dickie v roce 1984 svoji teorii přepracoval a myšlenku „udělování statusu členem světa umění“ nahradil vyhovující, vhodnou presentací. (Dickie, 1984).

Tato teorie se tak soustředí na nemanifestní vlastnosti umění a domněle poskytuje návod k rozlišení uměleckých předmětů od těch neuměleckých. Dickie upozorňuje na „institucionální povahu umění“⁸⁴ a zaběhnutou praxi, kterou pro něj svět umění představuje. Tato instituce, jakou svět umění je, funguje podle Danta již od pradávna, i přes neexistenci jakéhokoliv formálního zřízení, autority, funkcionářů či psaných pravidel, zákonů. Její strukturu tvoří systémy - jednotlivé formy, kategorie, školy a třídy umění, které se mohou bez limitů rozšiřovat, prohlubovat, expandovat a případně i propojovat. Instituce světa umění zároveň nebrání vzniku nových systémů a pod-systémů. Tímto Dickie zdůrazňuje, že jeho definice umění nezabraňuje volnosti kreativity a rozmachu umělecké tvorby.⁸⁵ Na pozadí jednotlivých systému je pak udělován status uměleckým dílům. Členem světa umění, a tedy držitelem privilegia k udělování statusu uměleckým dílům, se může podle Dickieho stát prakticky každý, kdo se považuje za vhodného kandidáta.

2.2.3. Kritika institucionalismu

V této části práci se zaměříme na jednotlivé problematické body v institucionálních teoriích Arthura Danta a George Dickieho. Využijí zde zejména kritickou studii Richarda Wollheima s názvem „Institucionální teorie umění“⁸⁶ z knihy *Art and Its Objects*, kde jsou dílčí defekty institucionalismu vysvětleny.⁸⁷

Wollheim se věnuje zejména druhé podmínce Dickieho institucionální teorie - „udělení statusu na kandidáta“. Vysvětluje, že pro relevantní identifikaci statusu uměleckého díla, by se měla pozornost definiční teorie upřít na důvody, které logicky předcházejí takovému udělení statusu.

⁸⁴ DICKIE, George. „Co je umění? Institucionální analýza.“ In KULKA, Tomáš & CIPORANOV, Denis (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 119.

⁸⁵ Tím tak odpovídá Weitzovi, který kreativního charakteru uměleckých děl využil jako argumentu pro nemožnost koncept umění definovat, uzavřít jej podmínkami.

⁸⁶ WOLLHEIM, Richard. „Institucionální teorie umění.“ In KULKA, Tomáš & CIPORANOV, Denis (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.

⁸⁷ Z ostatních kritiků institucionalismu alespoň zmíním: Teda Cohena, Terry J. Diffeyho a Jaye E. Bachracha.

Nesnáz Wollheim spatřuje v tom, že Dickie nedostatečně definoval charakter a strukturu instituce světa umění. Na toto úskalí upozorňuje i Denis Cíporanov ve své stati s názvem „Umění jako instituce. Komentář k teorii George Dickieho“.⁸⁸ Z Dickieho popisu máme pocit, že svět umění je spíše neformálním seskupením, bez jakýchkoliv zastupitelů, hodnostářů, bez pravidel a zákonů. Navíc členem se skutečně může stát každý, kdo se za něj považuje. Cíporanov ale především upozorňuje na problém, který z tohoto nedostatku Dickieho teorie pramení- na problém, kterému se věnuje právě i Richard Wollheim. Vzhledem k tomu, že Dickie nevěnoval dostatek prostoru charakterizaci povahy instituci světa umění, nedozvídáme se především nic o počátcích průběhu procesu udělování statusu uměleckého díla. Víme pouze to, že tento status je udělen člověkem, členem světa umění, často umělcem samotným. Wollheim i Cíporanov ale upozorňují na to, že nám Dickiem nejsou představeny podmínky, které musí předmět splnit, aby mu byl tento status udělen.⁸⁹ Neznáme tedy vlastně důvody, které člen světa umění měl k tomu, aby se rozhodl pro udělení statusu a povýšil tak předmět na umělecké dílo. Wollheim se proto ptá:

„Máme předpokládat, že ti, kdo udělují artefaktu onen status, tak činí z dobrých důvodů, nebo to předpokládat nemáme?“⁹⁰

Předpokládáme-li, že členové světa umění mají dobré důvody pro udělování statusu, pak bychom tyto důvody potřebovali znát ve formulaci podmínek, které umělecké dílo splnilo. Pak by ovšem byly tyto podmínky definicí umění, nikoliv fakt, že uměleckému dílu byl udělen status. Navíc formulace „udělování statusu“ by již nebyla platnou, jelikož by se spíše jednalo o „rozpoznávání statusu“ artefaktu, uměleckého díla členem světa umění.⁹¹

⁸⁸ CÍPORANOV, Denis. „Umění jako instituce. Komentář k teorii George Dickieho.“ In ALUZE 2/2008 - Revue pro literaturu, filozofii a jiné.

⁸⁹ Kromě podmínky artefaktuality.

⁹⁰ WOLLHEIM, Richard. „Institucionální teorie umění.“ In KULKA, Tomáš & CÍPORANOV, Denis (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 169.

⁹¹ Tamt, s. 170.

Wollheim tak označil problém, který byl v rámci kritiky institucionální teorie adresován nejčastěji. I přesto, že Dickie následně svoji teorii revidoval, podmínky pro udělení statusu uměleckého díla nám stále nebyly představeny.

Wollheim v podstatě svojí kritikou útočí na procedurální definice všeobecně. Takové definice totiž neodpovídají na otázku *Co* je umění?, ale spíše se soustředí na otázku *Jak* je umění?. Stanovením udělování statusu jako základní podmínky pro nabytí kandidatury do světa umění nedefinují vlastnosti uměleckých děl, ale pouze proces, během kterého předmět do světa umění vstupuje. Jinými slovy, to, co dělá z předmětu umělecké dílo, nejsou podle zastánců procedurálních definic manifestní vlastnosti předmětu, ale způsob, jakým předmět získává umělecký status. Dickieho definice, jakožto procedurální definice, nevysvětluje, *proč* je tento status udělován, ale *jak* jak je udělován. Je to především z toho důvodu, že se Dickie zaměřuje na klasifikační, nikoliv evaluační hodnocení uměleckého díla.

Wollheim upozorňuje na fakt, že použitím „udělení statusu“ v rámci definice konceptu umění, Dickie pouze vysvětluje, jak je s objektem nakládáno členem světa umění, vnější vztah, nikoliv čím objekt je, jeho esenci. Tento moment je kritizován Wollheimem – institucionální teorie selhává v opodstatnění udělování uměleckého statusu a tedy i v definování vnitřní esence uměleckého díla.

To, co Wollheim nazývá „dobrymi důvody“ je základ pro nalezení esence uměleckého díla, která by jej definovala. Udělování statusu by tak bylo spíše „rozpoznáváním“ statusu, nevyjadřovalo by nic o příslušnosti objektu do světa umění.

Wollheim upozorňuje, že pokud by udělování statusu nebylo opodstatněno dobrými důvody, pak by hodnota udělování i statusu samotného stála na tenkém ledě. Udělování uměleckého statusu by bylo naprosto nesmyslné a triviální, pokud by neexistovala žádná vnitřní vlastnost uměleckého díla, která by udělování statusu opodstatňovala, tedy pokud by neexistovaly dobré důvody pro udělování tohoto statusu.

Co se týče nedostatků institucionální teorie umění, zmínila bych také následující.

Další problém spatřuji v (Dantově, ale potažmo i Dickieho) tvrzení o neoddělitelnosti výstavního prostoru od uměleckého díla. Pravdou je, že ve valné většině případů umělecké dílo reflektujeme na pozadí určité instituce, která nám jej prezentuje, ať už je to muzeum, galerie, divadlo, budova umělecké školy a další. Nicméně z přesvědčení institucionalistů o sounáležitosti výstavního prostoru a uměleckého díla by pro nás vyplývalo, že jakmile je umělecké dílo z tohoto institucí vymezeného prostoru odstraněno, začne postrádat určité aspekty, které z něj umění tvoří. Je snad malba uložená v depozitáři obyčejným kusem plátna? Či je snad opera uměleckým dílem pouze tehdy, když je inscenována? Máme považovat umělecká díla, která nejsou vystavována v žádném „tradičním“ prostoru, určeném pro takové vystavování, za pozbývající příslušnost ke konceptu umění? Domnívám se, že nikoliv. Existují samozřejmě taková díla, která vytvořil v rámci určitého prostoru, případně navrhnul i prostor samotný. V takových případech tedy po odsunutí uměleckého předmětu z tohoto prostoru, začneme postrádat tuto jeho komponentu a předmět tak nemůže být správně interpretován.⁹² Tato kategorie uměleckých děl ovšem není tak široká, naopak se domnívám, že v rámci umělecké tvorby převládají ta umělecká díla, která byla navržena tak, že je možno je pozorovat a hodnotit na více místech, ve více prostorách, nebo dokonce nemusí být hodnocena nikde, aniž by to nějak ovlivňovalo jejich umělecký status.

Institutionalisté sice udělením statusu uměleckého díla tento status garantují prakticky trvale, čímž se vyhýbají problému, který jsem výše naznačila. I přesto však nesouhlasím s názorem, který, jak se mi jeví, je do institucionálních teorií zabudován, že kontextem či prostor, v jakém je umělecké dílo recipientovi představeno, je komponentou jeho estetické hodnoty.

⁹² Jedná se mi zde například o land-art a site-specific art (místně specifické umění), které je komponováno právě s ohledem na prostor, ve kterém se vyskytuje. Ve většině případů je nereprodukovatelné právě kvůli tomuto aspektu. Velmi často se jedná o outdoorová umělecká díla, performance a architekturu. Příkladem takového uměleckého díla nám může být *Spiral Jetty*, socha amerického sochaře Roberta Smithsona, konstruovaná v roce 1970 na břehu Velkého Solného jezera ve státě Utah na západě USA.

To, jakým způsobem se Dickie chopil „světa umění“, předloženým Dantem, a systematicky jej rozvinul do podoby institucionální teorie, vyvolává mnoho dalších otázek a připomínek.

Dickie říká:

„Když svět umění nazývám institucí, míním tím, že jde o zaběhnutou praxi.“⁹³

Nevadí nám však, že tato praxe se v průběhu dějin umění (a historie jako takové) neustále měnila? Mám za to, že pokud bychom uznali existenci instituce světa umění, museli bychom brát na vědomí, že její podoba prošla od dob starověkého Egypta do současnosti obrovskými změnami. Přeci jen způsob, jakým umělci tvořili díla v antickém Řecku nebo renesanční Itálii a způsob, jakým byla jejich díla přijímána, ba dokonce i vyžadována se značně liší od způsobů dnešních, od současné podoby kulturní a umělecké sféry. Domnívám se, že Dickieho teorie zcela nezohledňuje historickou dynamiku umělecké tvorby a její proměnlivost, stejně tak jako odlišnost v jejích podobách na různých kontinentech.⁹⁴ Například Stephen Davies k tomu říká:

„Je tu mnohem víc světů umění, mnohem více než pouze jedna tradice tvorby uměleckých děl.“⁹⁵

Dickieho institucionální teorie je právem považována za neinformativní⁹⁶ a zároveň (nebo i díky tomu) za kruhovou. Umění je v ní Dickiem definováno pomocí konceptu instituce světa umění, čímž se teorie dostává do bludného kruhu. Dickie sám tento problém adresoval a v revizích své teorie se ho snažil rozřešit.⁹⁷ Nicméně se nevyvaroval slabé explanační síle teorie. Ve světle Wollheimových připomínek zjišťujeme, že podstata uměleckých děl, jejich esence, nám není institucionální teorií vysvětlena, odkazem k instituci světa umění se tak teorie skutečně ocitá v kruhu. Východiskem by bylo jmenování důvodů členů světa umění pro udělení statusu

⁹³ DICKIE, George. „Co je umění? Institucionální analýza.“ In KULKA, Tomáš & CIPORANOV, Denis (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 120.

⁹⁴ Srovnejte například středověké italské umění s uměním čínským, pocházejícím ze stejné doby.

⁹⁵ DAVIES, Stephen. „Definitions of Art.“, in Berys Gaut, Dominic McIver Lopes (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, Londýn, 2001, s. 174.

⁹⁶ CIPORANOV, Denis. „Umění jako instituce. Komentář k teorii George Dickieho.“ In ALUZE 2/2008 - Revue pro literaturu, filozofii a jiné, s. 76.

⁹⁷ DICKIE, George. *The Art Circle*. (Haven Publications, 1984)

uměleckým dílům, tedy podmínek, které musí umělecká díla pro kandidaturu do světa umění splňovat.

2.3. Funkcionalismus

V nadcházející části práce představím od antiteoretických a procedurálních přístupů k definici pojmu umění přístup odlišný – funkcionální definiční teorii umění. Jako přístup k možnosti definice umění se funkcionální definice soustředí nikoliv na umělecko-historický, sociální či institucionální kontext (tak jak činí procedurální definice), ale na konstitutivní atribut uměleckých děl, za nějž považuje specifickou funkci. Aby byl předmět klasifikován jako uměleckého díla, tedy jako člen konceptu umění, musí splňovat jistý účel. Na rozdíl od procedurálních definic, které usilují o čistě deskriptivní pojetí umění, funkcionální teorie představuje i částečně evaluativní přístup.⁹⁸ Kořeny funkcionálního sahají k filozofii 18. století, nicméně jeho současná povaha v estetice vděčí vývoji analytické diskuze ve století 20. V kontextu české (i kontinentální) estetiky je funkcionální asociován především s pražskou lingvistikou.⁹⁹

Specifičnost umění spatřují funkcionální v naplnění účelu, ve funkci umění. V následující kapitole představím dvě teorie, které toto specifikum umění shledávají ve funkci estetické jakožto funkci bytostně symbolické.

2.3.1. Nelson Goodman

Goodmanova sémioticko-funkcionální teorie umění představuje v diskuzi analytické estetiky o problematice definice pojmu umění velký zvrát. Jako odpověď na antiesencialistickou filozofii a procedurální definiční přístupy (aniž by Goodman doslovně adresoval a polemizoval s konkrétní filozofy a proponenty přístupů) nabízí Goodman konceptuální analytické přehodnocení problému. Svoji teorii umění, nutno

⁹⁸ Srov., viz SCHROEDER, Severin. „Art, Value and Function.“ In *The Nordic Journal of Aesthetics*. No. 46, 2013, s. 48.

⁹⁹ Srov., viz CIPORANOV, Denis. *Pojem umění a jeho definice: Mezi funkcí a procedurou*. Univerzita Karlova v Praze, 2009, s. 76-77.

poznámenat, Goodman rozvíjí na pozadí širšího rámce - filozofie jazyka, teorie symbolických systémů a sémiotiky. Umění se věnuje právě jako jednomu ze symbolických systémů, jehož symbolickou povahu explikuje pro Goodmanovu teorii zásadní pojmem *exemplifikace*.

Nejvýznamnější, vedle *Jazyků umění*, se pro naše potřeby jeví čtvrtá kapitola *Způsobů světatvorby* nazvaná „Kdy je umění?“¹⁰⁰. Příznačný název kapitoly naznačuje odklon od otázky *Co je umění?*, tedy od snahy definovat umělecká díla na základě atributů, které jim náleží, k probádání funkce, kterou zaujímá předmět vůči recipientovi (či recipient vůči objektu/skutečnosti) a jejímž naplněním se objekt může stát uměleckým dílem.

Goodman tak svojí systematickou analýzou řeší problematičnost avantgardního umění, modernistických uměleckých směrů, konceptuálního umění a symbolismu v umění abstraktním a v umění všeobecně.

Reaguje na puristické přesvědčení o nenáležitosti symbolů do kategorie takzvaných vnitřních vlastností uměleckého díla. Symboly jsou podle puristické doktríny vnímány jako vůči uměleckému dílu vnější a vedlejší. Dílo je potřeba nahlížet a interpretovat bez ohledu na vnější vlivy a odkazy, kam je právě symbolika puristy řazena. Z toho důvodu je také jako symbolické umění klasifikováno pouze to umění, jež symboly pojímá jako vlastní námět či téma díla. Do třídy nesymbolického umění je tak odsunuto zobrazivé i abstraktní umění. Za nejčistší umění je puristy považováno to, které se symbolům vyhýbá.

Goodman tuto představu uznává za mylnou i pravdivou zároveň. Toto je potřeba vysvětlit. Kdybychom odmítli puristické přesvědčení, dopustili bychom se „znečišťování“ umění vlivy, které uměleckému dílu samotnému nejsou vlastní. Pokud bychom ji však uznali za platnou, odsoudili bychom tak symboliku děl jako je Boschova *Zahrada rozkoší* za bezvýznamnou a pro interpretaci díla nepodstatnou a vedlejší.

¹⁰⁰ GOODMAN, Nelson. „Kdy je umění?“. In *Způsoby světatvorby*. Reprinted In KULKA, Tomáš & CIPORANOV, Denis (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.

Goodman argumentuje, že ne všechny symboly odkazují k něčemu vnějšímu. Uvádí příklady, kdy symbol může odkazovat k sobě samému (například slovo „slovo“) nebo naopak nemusí odkazovat k ničemu („jednorozec“ neodkazuje k žádné reálně existující entitě). Dále Goodman připomíná, že „rozdíl mezi vnitřními a vnějšími vlastnostmi je tradičně nejasný“.¹⁰¹

Proto Goodman přistupuje k přehodnocení dilematu, které puristická doktrína představuje, zavedením pojmu exemplifikace jako jednoho z modů symbolizace. Umělecké dílo zůstává symbolem i přesto, že symbol není jeho vlastním tématem. Exemplifikuje totiž určité vlastnosti - například barvu, texturu a jiné. Vůči těmto vlastnostem vystupuje umělecké dílo jako jejich vzorek. Jako vzorek umělecké dílo exemplifikuje ty vlastnosti, které má a ke kterým zároveň odkazuje.

Goodman se exemplifikaci blíže věnuje v *Jazycích umění*. Definuje ji jako jeden z druhů symbolizace, reference, jako „vlastnění vlastností plus reference“.¹⁰²

Abychom se vrátili k dilematu, které představuje puristická doktrína - Goodman dokazuje, že za oprávněnou ji můžeme pokládat v tom ohledu, že skutečně vnější aspekty uměleckého díla jsou často pro interpretaci díla nepodstatné. Nicméně mylnou je v tom ohledu, že, jak se zdá, reprezentaci považuje za jediný druh symbolizace a všechny symboly za odkazující mimo sebe a mimo umělecké dílo.¹⁰³ Goodman k tomuto říká:

„Kdokoliv bude hledat umění bez symbolů, nenajde žádné – pokud vezmeme v úvahu všechny způsoby symbolizace. Umění bez reprezentace nebo bez exprese nebo bez exemplifikace – ano, umění bez všech třech způsobů (symbolizace) – ne.“¹⁰⁴

Goodmanovo identifikování přítomnosti symbolické funkce u všech druhů uměleckých děl, tedy i těch puristických, řeší dlouho nezodpovězenou otázku o povaze

¹⁰¹ GOODMAN, Nelson. „Kdy je umění?“. KULKA, Tomáš & CIPORANOV, Denis (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 260.

¹⁰² GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. Přeložili Jiří Fiala, Josef Šebek; Tomáš Kulka et al.. 1. vyd. Praha: Academia, 2007, s. 56.

¹⁰³ GOODMAN, Nelson. „Kdy je umění?“. In KULKA, Tomáš & CIPORANOV, Denis (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 263.

¹⁰⁴ Tamt., s. 263.

a možnosti definice konceptu umění. Goodman sice nenabízí explicitně formulovanou definici pomocí nutných a postačujících podmínek, jejichž splněním by byl objektu udělen status uměleckého díla a příslušnost do konceptu umění. Jmenuje však „pět symptomů estetična“, jimiž specifikuje, kdy se symbolická funkce stává symbolickou v estetickém rámci a kdy tedy „povyšuje“ objekt na umělecké dílo. Povahu uměleckého díla tedy Goodman vysvětluje na pozadí širší obecné koncepce oblasti estetična jako symbolického systému.¹⁰⁵

Tyto charakteristické rysy považuje Goodman za vodítka, jak rozlišit umělecké objekty od objektů neuměleckých, nicméně je lze označit za nutné podmínky pro uznání statusu umění. Goodman sice říká, že ne všechny symptomy musí v uměleckém díle být přítomny, nicméně i tak se jeho výčet blíží definiční teorii.

Těchto pět symptomů estetična charakterizuje Goodman takto:

„(1) syntaktická densita [hustota], kde nejjemnější rozdíly v jistých ohledech tvoří rozdíl mezi symboly - například rtuťový teploměr bez stupnice oproti digitálnímu elektronickému teploměru s číslicovým displejem; (2) sémantická densita, kde existuje zásoba symbolů pro věci, lišící se v jistých ohledech velmi jemnými rozdíly - například nejen zase znovu teploměr bez stupnice, ale třeba i běžná angličtina, třebaže není syntakticky hustá; (3) relativní plností, kde poměrně mnoho aspektů symbolu je významných - například kresba hory od Hokusaje, tvořená jedinou čarou, kde každý rys tvaru, síla linky atd. má svůj význam, na rozdíl od třeba téměř stejné čáry, která tvoří graf denních průměrných stavů na burze, kde jediné, co je důležité, je vzdálenost od základu; (4) exemplifikace, kde symbol, ať už denotuje nebo ne, symbolizuje tím, že slouží jako vzorek vlastností, které má doslova nebo metaforicky; a konečně za (5) vícenásobná a komplexní reference, kde symbol plní několik integrovaných a vzájemně interagujících funkcí, některé přímo a jiné prostřednictvím jiných symbolů.“¹⁰⁶

¹⁰⁵ Srov., Viz DADEJÍK, Ondřej. „Analytická estetika – úvod.“ In ZUSKA, Vlastimil, et al. *Umění, krása, šeredno: Texty z estetiky 20. století*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2003, s. 16-17.

¹⁰⁶ GOODMAN, Nelson. „Kdy je umění?.“ In KULKA, Tomáš & CIPORANOV, Denis (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 264-265.

Pro shrnutí Goodmanovy teorie umění využijí Ciporanův citát:

„Symbolická funkce je první podmínkou umění. Symbolický systém, který umění vytváří, provázejí určité charakteristiky, které poutají pozornost primárně na vlastnosti samotného znaku. Symbolická funkce však není trvalou vlastností věcí (jakákoli věc ji může nabýt a jakákoli věc ji může pozbýt) a tedy okolnost, kdy je a kdy není tato funkce aktualizovaná, podmiňuje odpověď na otázku kdy je a kdy není určitá věc uměleckým dílem.“¹⁰⁷

2.3.2. Jan Mukařovský

Nyní se podívejme na funkcionální teorii umění Jana Mukařovského.

Mukařovský bývá řazen do Pražské školy, jejíž jazykovědný přístup „bývá charakterizován jako „funkční strukturalismus““.¹⁰⁸

V Mukařovského studiích nalezneme takovou charakteristiku umění, která se spíše než o formulaci reálné definice v podobě nutných a postačujících podmínek pokouší o jiný druh vymezení umění od ostatních fenoménů a lidských činností. Tímto vymežujícím prostředkem je pro Mukařovského důležitý pojem „estetická funkce“, jejíž dominance nad funkcemi ostatními je nutnou podmínkou, jejíž splnění zajišťuje kategorizaci objektu jako uměleckého díla.

Estetickou funkci Mukařovský charakterizuje v rámci celé typologie funkcí. Dominancí estetické funkce nad funkcemi ostatními v uměleckých dílech postihuje Mukařovský diferenciaci umění od ostatních mimouměleckých (ale estetických) jevů.

Funkci jako takovou Mukařovský definuje jako „způsob sebeuplatnění subjektu vůči vnějšímu světu“¹⁰⁹. Touto definicí Mukařovský ukazuje, že funkci umísťuje nikoliv do objektu, nýbrž do subjektu. Estetická funkce je proto díky lokalizaci v subjektu ze své podstaty funkcí dynamickou. Ciporanov vysvětluje:

¹⁰⁷ CIPORANOV, Denis. *Pojem umění a jeho definice: Mezi funkcí a procedurou*. Univerzita Karlova v Praze, 2009, s. 100.

¹⁰⁸ NOSEK, Jiří. *Funkcionalismus ve vědě a filosofii*. Praha, FILOSOFIA, nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR, 2001, s. 11.

¹⁰⁹ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. Odeon, Praha 1966, s. 69

„Právě tento její rys nás opět přivádí k rozhodující vlastnosti funkcionálního přístupu k definici umění. V důsledku dynamičnosti estetické funkce nemůže být hranice mezi uměním a ne-uměním v žádném případě garantovaná jako stálá či trvalá.“¹¹⁰

„Status umění není, díky povaze estetické funkce, která jej (v případě její dominance) definuje, záležitostí pevnou a trvalou, nýbrž dynamickou a proměnlivou.“¹¹¹

Estetická funkce, jež má zdroj v estetickém postoji člověka ke skutečnosti¹¹², proměňuje skutečnost ve znak.¹¹³ Estetická funkce je tedy funkcí znakovou a jejím nositelem se může stát jakýkoliv jev.

„Věc, která se stává estetickým znakem, odhaluje, dává člověku pocítit vztah mezi ním samým a skutečností.“¹¹⁴

Estetický znak poukazuje k „celému universu věcí a dějů“¹¹⁵. Umělecká díla jsou, dle Mukařovského, tvořena přímo za tím účelem, aby navozovala v recipientovi estetický postoj.¹¹⁶

Mukařovský charakterizuje umělecké dílo jako autonomní, čistě estetický znak. Umění je podle něj takové odvětví lidské tvořivé činnosti, ve kterém je estetická funkce v jednoznačně převaze nad funkcemi ostatními.¹¹⁷ Při rozboru uměleckého díla, estetického znaku, je však pozornost soustředěna na výstavbu, strukturu znaku, nikoliv na vnější jevy, ke kterým se znak váže, ke kterým odkazuje.¹¹⁸ V tom spočívá specifičnost znakovosti uměleckého díla. Jako takový nemá estetický znak

¹¹⁰ CIPORANOV, Denis. *Pojem umění a jeho definice: Mezi funkcí a procedurou*. Univerzita Karlova v Praze, 2009, s. 103.

¹¹¹ Tamt., s. 107.

¹¹² MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. Odeon, Praha 1966, s. 55.

¹¹³ Tamt., s. 56.

¹¹⁴ Tamt., s. 56.

¹¹⁵ Tamt., s. 56.

¹¹⁶ Tamt., s. 57.

¹¹⁷ Například funkcí praktickou, teoretickou, náboženskou, ekonomickou a podobné.

¹¹⁸ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. Odeon, Praha 1966, s. 127.

„dokumentární závaznost“.¹¹⁹ Od znaků služebných, které jsou součástí funkcí praktických a teoretických se estetický znak liší svojí samoučelností, svébytností.

Umělecké dílo je nicméně tvořeno souhrou estetické funkce s funkcemi mimoestetickými, které umělecké dílo uvádějí do vztahu s vnějškovou skutečností. Estetická funkce totiž není nikdy izolována, ale koexistuje s funkcemi dalšími.¹²⁰ Umělecké dílo má tedy mnoho funkcí - nelze jej redukovat na funkci estetickou a ostatní funkce mu upírat. Aby však bylo uměleckým dílem, musí být estetická funkce v převaze nad funkcemi ostatními.

Mukařovský umělecké dílo charakterizuje jako „znak, který se skládá ze smyslového symbolu, který je vytvořen umělcem, z „významu“ (=estetický předmět), který je umístěn v kolektivním vědomí, a ze vztahu k označované věci, vztahu směřujícího k celkovému kontextu společenských zjevů.“¹²¹

Umělecké dílo je tedy dle Mukařovského složeno z (vnějškového) smyslového symbolu, tedy z konkrétního předmětu, vnímatelného smysly recipienta. Tento smyslový symbol Mukařovský nazývá „dílem-věcí“¹²². Další komponentou znakového komplexu uměleckého díla je estetický předmět, kterým je význam uměleckého díla a který je prostředkem mezi původcem díla a kolektivem.¹²³

Umělecké dílo tedy nelze redukovat na smyslově přístupný, konkrétní objekt („dílo-věc“), zároveň jej však nelze „identifikovat s duševním stavem jeho původce ani s žádným z těch duševních stavů, které vyvolává u subjektů, které je vnímají...“, jelikož tento duševní stav je ryze subjektivní a individuální, tedy nezachytitelný a nesdělitelný.¹²⁴

Znak obecně Mukařovský definuje jako „smyslovou realitu, jež se vztahuje k jiné realitě“.¹²⁵ Znak, kterým je umělecké dílo, se vztahuje k neurčité realitě, ke kontextu

¹¹⁹ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. Odeon, Praha 1966, s. 127.

¹²⁰ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Umělecké dílo jako znak*. Z univerzitních přednášek 1936-1939. Theoretica & Historica, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha, 2008, s. 12.

¹²¹ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. Odeon, Praha 1966, s. 86.

¹²² Tamt., s. 85.

¹²³ Tamt., s. 85.

¹²⁴ Tamt., s. 85.

¹²⁵ Tamt., s. 85.

sociálních zjevů, například filosofii, politice, náboženství, hospodářství a dalším.¹²⁶ I přesto, že je tedy díky tomuto vztahování a odkazování na sociální kontext, umělecké dílo schopné charakterizovat určitou epochu, neznamena to, že by s tímto kontextem splývalo nebo že by jej bylo možné označit za pasivní obraz doby či společnosti.¹²⁷

Pro shrnutí:

„Zkrátka: Umělecké dílo je znak. Není ani přímým projevem tvůrce, ani života společnosti - nebo prostředkem k něčemu, co stojí mimo ně, nýbrž má svá vlastní zdůvodnění, je samo v sobě.“¹²⁸

„Umělecké dílo, je-li chápáno jen jako znak, je ochuzováno o své přímé včlenění do skutečnosti. Není jen znakem, ale i věcí bezprostředně působící na duševní život člověka, vyvolávající přímé a živelné zaujetí a pronikající svým působením až do nejspodnějších vrstev vnímatelovy osobnosti. Právě jakožto věc je dílo schopno působit na to, co je v člověku obecně lidského, kdežto ve svém aspektu znakovém apeluje dílo vždy konec konců na to, co je v člověku sociálně a dobově podmíněno.“¹²⁹

Mimo funkci autonomního znaku upozorňuje Mukařovský ještě na druhou složku významu uměleckého díla – funkci komunikativního znaku. Tato sdělovací funkce je naplňována zejména uměním s tématem, obsahem, syžetem.¹³⁰ Nicméně i umění nezobrazivé, umění bez tématu či obsahu má funkci sdělovacího znaku, i přesto, že ne tak evidentní.

¹²⁶ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. Odeon, Praha 1966, s. 86.

¹²⁷ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. Odeon, Praha 1966, s. 86. A také: MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Umělecké dílo jako znak*. Z univerzitních přednášek 1936-1939. Theoretica & Historica, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha, 2008, s. 35.

¹²⁸ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Umělecké dílo jako znak*. Z univerzitních přednášek 1936-1939. Theoretica & Historica, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha, 2008, s. 57.

¹²⁹ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. Odeon, Praha 1966, s. 108.

¹³⁰ Básnictví, malba a další.

2.3.3. Komparace funkcionálních teorií Goodmana a Mukařovského

Nyní se pokusím poukázat na podobnosti ve funkcionálních uměleckých teoriích Nelsona Goodmana a Jana Mukařovského.¹³¹

Přístupy obou autorů k definici umění jsou jednoznačně funkcionální. Goodman za rozlišující a nutnou podmínku pro kategorizaci objektu do konceptu umění považuje estetickou symbolickou funkci. Mukařovský jako takovou podmínku vnímá dominanci estetické funkce mezi funkcemi ostatními.

Nejvýraznějším pojídlem obou teorií je přesvědčení obou autorů o dynamičnosti (estetické) funkce, tedy dynamičnosti a potenciální proměnlivosti statusu umění. Toto přesvědčení je například v rozporu s teorií proceduralistů, kteří udělením statusu umění zajišťují garanci tohoto statusu prakticky trvale.¹³² Status uměleckého díla může však podle funkcionalistů objekt nabýt i pozbýt. Podle Mukařovského může být nositelem estetické funkce jakýkoliv jev, pouze její dominance zajišťuje vstup objektu do umělecké sféry. Tento „vstup“ závisí u Mukařovského zejména na sociálním kontextu. Nutno dodat, že u Goodmana takový sociální rozměr teorie, jako nacházíme u Mukařovského, nenajdeme.

Prohlášením, že nositelem estetické funkce se může stát jakýkoliv předmět či děj, se Mukařovský příklání k názoru, že „není pevné hranice mezi oblastí estetickou a mimoestetickou“.¹³³ Stejně tak jako jakýkoliv jev může vstoupit do estetické oblasti, může i jev z estetické oblasti, nositel estetické funkce, pozbýt statusu (například uměleckého díla), jež mu příslušel. Mukařovský k tomuto říká:

„Lze však uvést i příklady opačné, že totiž umělecká díla, která jsou privilegovanými nositeli estetické funkce, mohou jí pozbyti (...).“¹³⁴

U Mukařovského je to jednoduše z toho důvodu, že, ač jsou umělecká díla nejlépe uzpůsobena k tomu, aby se stala nositeli estetické funkce, estetická funkce není

¹³¹ Za iniciaci pro tuto komparaci vděčím Tomáši Kulkovi. Výraznou inspirací pro tuto komparaci mi byla disertační práce Denise Ciporanova. CIPORANOV, Denis. *Pojem umění a jeho definice: Mezi funkcí a procedurou*. Univerzita Karlova v Praze, 2009.

¹³² Srov., viz CIPORANOV, Denis. *Pojem umění a jeho definice: Mezi funkcí a procedurou*. Univerzita Karlova v Praze, 2009 s. 108.

¹³³ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. Odeon, Praha 1966, s. 19.

¹³⁴ Tamt., s. 19.

imanentní vlastností předmětu, ale spíše záležitostí sociálního kontextu a kolektiva. Estetická funkce je spíše než k předmětu či individuu vázána ke společenskému celku.¹³⁵

„Avšak aktivní způsobilost k estetické funkci není reálnou vlastností předmětu, byť záměrně vzhledem k ní stavěného, nýbrž projevuje se jen za jistých okolností, totiž v jistém kontextu společenském: týž jev, který byl privilegovaným nositelem estetické funkce v jisté době, zemi atp., může být této funkce neschopným v jiné době, zemi atd.“¹³⁶

V závislosti na společenském kontextu a jeho proměnách se mění i jinak relativně stabilní estetická norma, na kterou je úzce vázána estetická hodnota. Estetická hodnota uměleckého díla je tedy taktéž stavem proměnlivým.¹³⁷ Mukařovský argumentuje, že estetická hodnota a status uměleckého díla nezáleží primárně na materiálním uspořádání uměleckého díla, tedy na kvalitách díla-věci. Pro osvětlení uvedu citát:

„Umístění uměleckého díla na jistém stupni estetické hodnoty i setrvání jeho na něm, popřípadě změna zařazení v stupnici, nebo dokonce vyřazení díla ze stupnice estetické hodnoty vůbec, jsou závislé na jiných činitelích než jen na vlastnostech samého materiálního výtvaru umělcova, jenž jediný trvá, přechází od doby k době, od místa k místu, od jednoho společenského prostředí k jinému.“¹³⁸

Goodmanovo přesvědčení o dynamičnosti statusu uměleckých děl už tak nějak vyplývá ze samotného názvu kapitoly „Kdy je umění?“ ze *Způsobů světatvorby*. Goodman se tedy zabývá otázkou „Kdy je určitý objekt uměleckým dílem?“, tedy kdy, za jakých podmínek nabyde objekt statusu uměleckého díla.¹³⁹ Doklad toho, že i on, stejně jako Mukařovský, je přesvědčen o názoru, že předmět se může *stát* uměleckým dílem, stejně tak jako jím může *přestat být*, ukážeme na citátu:

¹³⁵ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. Odeon, Praha 1966, s. 25.

¹³⁶ Tamt., s. 19.

¹³⁷ Tamt., s. 42.

¹³⁸ Tamt., s. 43.

¹³⁹ GOODMAN, Nelson. „Kdy je umění?“. In KULKA, Tomáš & CIPORANOV, Denis (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 264.

„Moje odpověď je, že právě tak jako nějaký objekt symbolem - například vzorkem – v určité době a za určitých okolností být může a jindy a za jiných okolností nikoli, tak určitý objekt někdy, v některých obdobích, může být uměleckým dílem a jindy ne. Je tomu skutečně tak, že čistě díky tomu, že objekt funguje určitým způsobem jako symbol, se může – když plní tuto funkci – stát uměleckým dílem.“¹⁴⁰

Oba autoři se tedy shodují v přesvědčení o dynamičnosti statusu uměleckého díla a jeho podmíněnosti sociálním kontextem (u Mukařovského je toto přesvědčení markantnější) a o naplnění estetické/symbolické funkce jako nutné podmínce pro vstup objektu do estetické oblasti a nabytí statusu uměleckého díla. Dle jejich názoru není žádný objekt vyjmut z možnosti obdržení statusu umění, stejně jako žádnému objektu není tento status garantován trvale.

V obou funkcionálních teoriích tedy figuruje znaková, symbolická/estetická funkce jako nutná podmínka pro nabytí statusu umění. Ciporanov dodává:

„Klíčem k úspěšné definici je však odhalení druhově rozlišujícího specifika. Cestou k tomuto cíli je pro oba autory identifikace takových vlastností znaku, jejichž výskyt obrátí pozornost ke znaku samotnému, nikoliv primárně k významu, který dominuje při používání znaků za účelem jednoznačné komunikace (běžný jazyk, jazyk vědy).“¹⁴¹

Goodman tyto vlastnosti znaku specifikuje v pěti symptomech estetična. Tvrdí:

„Přesto si všimněme, že tyto vlastnosti mají sklon zaměřovat pozornost spíše na symbol nežli na to, k čemu odkazuje, nebo alespoň současně na obojí. Kde nedokážeme přesně určit, jaký symbol z určitého systému máme nebo zda máme tentýž symbol při jiné příležitosti, kde je referent natolik unikavý, že nalezení přesně odpovídajícího symbolu by vyžadovalo nekonečné hledání, (...) tam se nemůžeme jednoduše dívat skrze symbol na to, k čemu odkazuje, jak činíme, když se řídíme semaforem nebo když čteme vědecký text, ale

¹⁴⁰ GOODMAN, Nelson. „Kdy je umění?.“ In KULKA, Tomáš & CIPORANOV, Denis (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 264.

¹⁴¹ CIPORANOV, Denis. *Pojem umění a jeho definice: Mezi funkcí a procedurou*. Univerzita Karlova v Praze, 2009, s. 112.

musíme trvale věnovat pozornost symbolu samému, například čteme poezii nebo vnímáme nějaký obraz.“¹⁴²

Mukařovský tuto vlastnost estetického znaku charakterizuje hned na více místech svých *Studií*. Uvedu zde alespoň jeden příklad z kapitoly „Umění“:

„Pozornost je při estetickém znaku soustředěna k vnitřní výstavbě znaku samého, nikoli k jeho souvislostem s věcmi a subjekty, ke kterým znak poukazuje nebo směřuje.“¹⁴³

V charakteristice povahy estetického znaku se tedy oba autoři shodují.

Goodman však ke specifikaci znakové povahy v nezobrazivém umění využívá pojmu exemplifikace, jehož přesný ekvivalent v Mukařovského teorii nenajdeme. Exemplifikací jako jedním z modů symbolizace Goodman vysvětluje symbolickou funkci abstraktního, nezobrazivého umění, čímž odpovídá na palčivou otázku, jež nebyla antiesencialisty či proceduralisty řádně zodpovězena. Mukařovský náležitost například abstraktního umění do konceptu umění a jeho znakovou povahu vysvětluje dvojím sémiologickým významem uměleckého díla – průsečíkem významu autonomního a sdělovacího (komunikativního).¹⁴⁴

Umělecké dílo je v pojetí obou autorů znakem a to i v případě, kdy nic konkrétního nezobrazuje či nepopisuje.

¹⁴² GOODMAN, Nelson. „Kdy je umění?“. In KULKA, Tomáš & CIPORANOV, Denis (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 265-266.

¹⁴³ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. Odeon, Praha 1966, s. 127.

¹⁴⁴ Srov., viz CIPORANOV, Denis. *Pojem umění a jeho definice: Mezi funkcí a procedurou*. Univerzita Karlova v Praze, 2009, s. 113-114.

ZÁVĚR

Cílem předložené bakalářské práce bylo představit klíčové argumenty té oblasti tradice analytické estetiky, jež se zabývá problematikou definice umění. V práci jsem popsala tři přístupy v rámci analytické diskuze 20. století – antiesencialismus, proceduralismus (respektive institucionalismus) a funkcionalismus. V oddílu věnovaném funkcionalismu jsem horizont analytické estetiky rozšířila o zástupce funkcionálního strukturalismu z kontextu estetiky české (tedy kontinentální). Pro objasnění povahy úvah o pojmu umění v analytické estetice jsem práci otevřela stručným exkurzem do dějin filozofie umění a vývoje definic umění (přes definici mimetickou v antické, středověké a novověké estetice po definice formalistické a expresivistické).

Antiesencialisté a antiteoreticky smýšlející filozofové spatřují pokusy o definici umění za předurčené k neúspěchu. Morris Weitz, nejvýznamnější proponent antiesencialismu, koncept umění považuje za otevřený a nepřístupný definičnímu vymezení na bázi formulování nutných a postačujících podmínek. Jako klíčový argument pro toto tvrzení jsem uvedla Weitzovo přesvědčení o expanzivním charakteru umění, jež zabraňuje uzavření konceptu umění definicí.

Zástupci proceduralismu (konvencionalismu), z velké části reagující na antiesencialistická stanoviska, spatřují charakteristický rys svazující členy konceptu umění, uměleckých děl, v procesu, kterým každá instance prochází a díky níž získává status uměleckého díla. Pojítkem teorií Arthura Danta a George Dickieho, jimž jsem se v kapitole o procedurálních definicích věnovala, je užití termínu „svět umění“. Dickie termín svět umění užívá ve smyslu sociální instituce, na jejímž pozadí je objektu udělován status uměleckého díla. V oddíle věnovaném kritice institucionalismu jsem však poukázala na klíčové defekty institucionální teorie, zejména na nedostatečnou schopnost objasnit důvody pro udělení statusu umění. Problému „dobrých důvodů“ se věnoval ve své kritické studii především Richard Wollheim.

Třetím a posledním přístupem k možnosti definice umění, který jsem představila, byl funkcionalismus. Funkcionalisté spatřují charakteristický rys uměleckých děl v jejich

funkci. Nelson Goodman považuje za prvotní nutnou podmínku pro příslušnost předmětu ke konceptu umění funkci symbolickou. Jan Mukařovský, který bývá řazen do Pražské školy, chápe dominanci estetické funkce jako rozlišující podmínku pro kategorizaci objektu jako uměleckého díla.

V závěru práce jsem ve stručnosti poukázala na klíčové body, ve kterých se oba zmínění proponenti funkcionálních definic a jejich teorie scházejí.

Z kritických analýz jednotlivých přístupů a teorií a především z poukázání na jednotlivé mezery v institucionální definici, o které jsem se v práci pokusila, vyplynulo, jak doufám, že nejsilnější explanační sílu v ozřejmění povahy konceptu umění má funkcionální teorie, konkrétně v podání Nelsona Goodmana i Jana Mukařovského, které se, na rozdíl od přístupů antiesencialismu a proceduralismu, daří objasnit specifičnost uměleckých děl.

Seznam použité literatury

AHLBERG, Lars-Olof. „The Nature and Limits of Analytic Aesthetics.“ In *British Journal of Aesthetics*. Vol. 33, No. 1, 1993.

ARISTOTELES. *Poetika*. Přeložil Milan Mráz. OIKOYMENH. Praha, 2008. ISBN 978-80-7298-131-1.

ARISTOTELES. *Rétorika – Poetika*. Přel. Antonín Kříž. 2. vyd. Rétoriky. 9. vyd. Poetiky. Praha: Rezek, 1999. ISBN 80-86027-14-7.

CARROLL, Noël. „Moderate Moralism.“ In *British Journal of Aesthetics*, Vol. 36, No. 3, July 1996.

CIPORANOV, Denis. *Pojem umění a jeho definice: Mezi funkcí a procedurou*. Univerzita Karlova v Praze, 2009. Vedoucí disertační práce: doc. Tomáš Kulka, Ph.D.

CIPORANOV, Denis. „Umění jako instituce: Komentář k teorii George Dickieho.“ In *Aluze.cz: Revue pro literaturu, filozofii a jiné* [online]. 2008, č. 2 [cit. 2012-6-18]. Dostupné z: http://www.aluze.cz/2008_02/08_studie_dickie_komentar.php

DADEJÍK, Ondřej. „Analytická estetika – úvod.“ In ZUSKA, Vlastimil, et al. *Umění, krása, šeredno: Texty z estetiky 20. století*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2003. s. 11 - 21. ISBN 80-246-0540-6.

DAVIES, Stephen. „Definitions of Art.“ In GAUT, Berys & LOPES, Dominic McIver (eds.). *The Routledge Companion to Aesthetics*. Routledge, Londýn, 2001. ISBN 0-415-20737-1.

DAVIES, Stephen. „Weitz’s Anti-Essentialism.“ In LAMARQUE, Peter & OLSEN, Stein Haugom. *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008. Part I Identifying Art. ISBN 978-1-4051-0582-8.

ECO, Umberto. *Umění a krása ve středověké estetice*. Přeložil Zdeněk Frýbort, 1. Vyd. Praha: Argo, 1998. ISBN 978-80-7203-892-3.

ENTZENBERG, Claes. „The Art to End All Arts.“ In *The Nordic Journal of Aesthetics*, No. 46., 2013.

GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. Přeložili Jiří Fiala, Josef Šebek; Tomáš Kulka et al.. 1. vyd. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1519-8.

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

KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha, Torst, 2000. ISBN 80-7215-128-2.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. Odeon, Praha 1966.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Umělecké dílo jako znak. Z univerzitních přednášek 1936-1939*. Theoretica & Historica, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha, 2008. ISBN 978-80-85778-62-5.

NOSEK, Jiří. *Funkcionalismus ve vědě a filosofii*. Praha, FILOSOFIA, nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR, 2001. ISBN 80-7007-147-8.

PEREGRIN, Jaroslav. *Kapitoly z analytické filosofie*. Praha: FILOSOFIA, Nakladatelství Filozofického ústavu AV ČR, 2005.

PTÁČKOVÁ, Brigita, STIBRAL, Karel. *Estetika na dlani*. Olomouc 2002, Rubico, ISBN 80-85839-79-2.

SCHROEDER, Severin. „Art, Value and Function.“ In *The Nordic Journal of Aesthetics*. No. 46, 2013.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Filosofická zkoumaní*. Přeložil Jiří Pechar. 1. vyd. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993. ISBN 80-7007-040-4.

ZÁTKA, Vlastimil. *Kantova teorie estetiky, Studie k dějinám filozofie 18. století*. Praha: FILOSOFIA, Nakladatelství Filozofického ústavu AV ČR, 1994, ISBN 80-7007-056-0.