

UNIVERZITA KARLOVA

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Obecná teorie a dějiny umění a kultury

Katedra Estetiky

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Šárka Lojdová

Perspektivy instituce umění

Perspectives of an Art Institution

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

2014

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval/a samostatně, že jsem řádně citoval/a všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 1.8. 2014

Šárka Lojdová

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucím diplomního semináře, v jehož rámci jsem měla možnost části této práce přednášet, Mgr. Ondřejovi Dadejíkovi, Ph.D. a PhDr. Milošovi Ševčíkovi, Ph.D. a recenzentům *AUC Philosophica et Historica- Studia Aesthetica* za jejich cenné komentáře a rady týkající se vztahu Dickieho a Bourdieuho myšlení, které jsem mohla využít v sedmé kapitole této práce a bez nichž by tato kapitola nabyla jiné podoby.

A především vedoucímu této práce Mgr. Ondřejovi Dadejíkovi, Ph.D. za jeho čas, pečlivost a řadu podnětů.

Abstrakt

Diplomová práce „Perspektivy instituce umění“ se zabývá institucionální teorií George Dickieho (dále IT), která definuje umělecké dílo na základě příslušnosti artefaktu k institucionálnímu rámci světa umění. V této práci je věnována pozornost jak historickému vývoji IT- poprvé publikované v článku „Definování umění“ v roce 1969 a značným způsobem revidované v knize *Kruh umění* v roce 1984- tak diskuzi, která se v reakci na IT rozvinula. První kapitola srovnává původní a revidovanou verzi teorie, další kapitoly se vždy zabývají některou z námitek, které byly vůči IT formulovány. IT je problematická v několika ohledech: pojem „instituce“, na jehož základě je vystavěna, se zdá být dvojznačný; Dickie nepodává dostatečné vymezení rolí a pravidel, které umožňují fungování světa umění; pojem ocenění popírá Dickieho názory představené v jiných textech, definice předložená v IT je kruhová; a v neposlední řadě, Dickie nedostatečně zohledňuje historickou podmíněnost světa umění. Tyto výhrady jsou srovnávány s IT v jejím originálním znění, aby bylo možné rozhodnout, zda jsou oprávněné nebo založené na dezinterpretaci původních textů. Avšak tato práce si neklade za cíl pouze shrnout diskuzi, která se v reakci na IT rozvinula, ale také pokusit se zodpovědět otázku, zda může být IT koncepcí validní. A tato možnost další revize je založena na pojmu tradice Noëla Carrola.

Klíčová slova: institucionální teorie, definice umění, svět umění, George Dickie

Abstract

This master thesis “Perspectives of an Art Institution” focuses on the George Dickie’s institutional theory of art (thereafter IT). This theory defines “work of art” as a result of the position of an artefact in the institutional framework of the artworld. The author of the thesis pays attention to the historical development of the IT- firstly published in 1969 in the article “Defining Art” and radically revisited in the book *The Art Circle* in 1984- as well as to the critical discussion based on Dickie’s theory. In the first chapter she compares both the earlier and the later version of the theory; in following chapters she concerns with objections formulated against Dickie’s IT. IT seems to be problematic in several aspects: the term “institution” is considered to be ambiguous; Dickie fails to give a full description of roles and rules which determine the operations of the artworld; the notion of appreciation seems to be contradictory with Dickie’s opinions presented earlier; circularity; and Dickie’s unsatisfactory attention to the historical dimension of the artworld. All of these objections are compared with Dickie’s theory to prove their legitimacy or to refuse them as illegitimate. Not only aims the thesis to sum up the critical discussion but it aims to answer the question if the theory could be valid in some way. This way of revision is based on Noël Carroll’s notion of *tradition*.

Key words: institutional theory, definition of art, artworld, George Dickie

OBSAH [6]

ÚVOD [9]

I. HISTORICKÝ VÝVOJ INSTITUCIONÁLNÍ TEORIE UMĚNÍ GEORGE DICKIEHO [s.12]

I.1 Zdroje a východiska institucionální teorie umění [13]

I.2 Obecný charakter institucionální teorie umění [17]

I.3 Dvě verze institucionální koncepce [20]

I.4 Institucionální definice umění- „původní“ formulace [22]

I.5 Revidovaná verze institucionální teorie [23]

I.6 Shrnutí historického vývoje IT [27]

II. SVĚT UMĚNÍ JAKO (NE)FORMÁLNÍ INSTITUCE [29]

II.1 George Dickie a vymezení charakteru instituce [30]

II.2 Monroe C. Beardsley a dva druhy institucí [35]

II.3 Jeffrey Wieand a rozlišení j-intitucí a o-institucí [38]

II.4 Reakce George Dickieho na výhrady vůči charakteru instituce [46]

II.5 Shrnutí problematiky vymezení pojmu „instituce“ [47]

III. EXISTUJE UMĚNÍ MIMO INSTITUCIONÁLNÍ RÁMEC? [49]

III.1 Monroe C. Beardsley a představa „romantického umělce“ [50]

III.2 Reakce George Dickieho [52]

III.3 Koncepce sociální izolace Stephena Daviese [59]

III.4 Existuje umění mimo institucionální rámec? Řešení sporu [61]

IV. ROLE, PRAVIDLA, DŮVODY A AUTORITA V INSTITUCIONÁLNÍ TEORII UMĚNÍ [62]

IV.1 Stephen Davies a problematika autority agenta světa umění [63]

IV.2 Dickieho názory na relevanci pojmu autority v IT[67]

IV.3 Kritika Richarda Wollheima- Status kandidáta na umělecké dílo a důvody k jeho udělení [69]

IV.4 Dickieho reakce na Wollheimovu kritiku[73]

IV.5 Shrnutí diskuze o rolích a pravidlech [77]

V. CHARAKTER OCENĚNÍ V INSTITUCIONÁLNÍ TEORII UMĚNÍ [79]

V.1 Institucionální analýza estetického objektu-relevance aspektů díla pro jeho ocenění[81]

V.2 Kritika Dickieho vymezení charakteru předmětu ocenění[89]

V.3 Kritika vymezení povahy ocenění v institucionální definici umění[92]

V.4. Shrnutí poznámek k problematice ocenění v IT[99]

VI. KRUHOVOST INSTITUCIONÁLNÍ DEFINICE UMĚNÍ[101]

VI.1 Institucionální definice umění a Dickieho názory na kruhovost[101]

VI.2 Kritika informativnosti institucionální definice[108]

VI.3 Shrnutí problematiky kruhovosti[111]

VII. HISTORICKÁ A SOCIÁLNÍ PODMÍNĚNOST OSOBY UMĚLCE V INSTITUCIONÁLNÍ TEORII- POHLED PIERRA BOURDIEUHO[113]

VII.1 Limity institucionální teorie pohledem Pierra Bourdieuho[115]

VII.2 Institucionální teorie a její možnosti odolat kritice[123]

VIII. PERSPEKTIVY INSTITUCIONÁLNÍ TEORIE UMĚNÍ[129]

VIII.1 Institucionální teorie filmu jako možnost pro revizi IT umění? [130]

VIII.2 Význam pojmu interpretace pro revizi IT[131]

VIII.3 Institucionální teorie George Dickieho vs. Institucionální teorie Noëla Carrolla[137]

ZÁVĚR[139]

POUŽITÁ LITERATURA[141]

ÚVOD

Problematika definice umění zaujímá v dějinách estetiky a filozofie umění nezastupitelné místo. Otázka „Co je umění?“ stojí ve středu řady filozofických textů a je různým způsobem zodpovídána již od starověku. Ať uvažujeme o umění jako o nápodobě skutečnosti nebo jako o expresi emocí, vždy je třeba mít na paměti, že se otázka po definici umění pojí s historií, konkrétní dějinnou epochou. Nejinak je tomu i v případě institucionální teorie umění, jejíž zkoumání je předmětem této diplomové práce. V 60. letech 20. století prošla otázka definování umění svou renezancí a stala se jedním z nejaktuálnějších témat v dobové diskuzi. Důvodem k nárůstu zájmu o danou problematiku byla potřeba vyrovnat se s jedním z myšlenkových proudů, který dominoval v analytické estetice v letech padesátých, s antiesencialismem. Jednotliví autoři, které k tomuto proudu řadíme, odmítali, že je možné nalézt podstatu (esenci) umění, z čehož vyvodili, že je umění nedefinovatelné.¹ Část autorů tuto myšlenku přijala, avšak u jiných tento závěr vyvolal potřebu pokusit se umění definovat způsobem, který by se od předcházejících způsobů odlišoval natolik, že by se na něj výhrady antiesencialismu nevztahovaly. A zároveň, ve stejné době začala v USA vznikat umělecká díla, která nebylo možné podřadit pod žádnou z existujících teorií. Do této atmosféry vstupuje Arthur C. Danto s článkem „Svět umění“², který podnítl zájem George Dickieho o definování umění. Pojem svět umění se stal stavebním kamenem Dickieho *institucionální teorie umění*³. A znovu, tak jako v případě antiesencialismu, i institucionální teorie vyvolala řadu reakcí, ve většině případů reakcí kritických nebo polemických.

Tato práce si klade za cíl seznámit čtenáře s touto diskuzí a uvést ji do kontextu s institucionální teorií⁴ tak, jak byla formulovaná Georgem Dickiem. Z metodologického hlediska je pro tuto práci mimo Dickieho textů klíčová kniha Stephena Daviese *Definice umění*⁵. Právě tato kniha se stala inspirací pro řazení kapitol nebo přesněji, pro rozhodnutí, jak celou práci strukturovat. Jednou z možností, jak postupovat v mapování kritiky IT, by bylo soustředit se na jednotlivé autory, kteří své výhrady Dickiemu adresovali a jednotlivé kapitoly řadit s ohledem na autora dané kritiky. Přestože se v mapování kritiky IT o texty

¹ Mezi autory tohoto proudu řadíme např. Morrisse Weitze, Williama Kennicka atd. Více se této problematice budu věnovat v souvislosti s historickým shrnutím Dickieho teorie. Viz: Kapitola I této práce.

² A. C. Danto, Svět umění, in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2011, s. 95- 111.

³ První formulaci Dickieho definice nacházíme v článku „Definování umění“ Viz: G. Dickie, *Defining Art, American Philosophical Quarterly*, 1969, č. 2., s. 252-256.

⁴ V textu budu dále pracovat se zkratkou IT.

⁵ S. Davies, *Definitions of Art*, Cornell University Press, New York 1991.

konkrétních autorů nutně opírám, z hlediska výstavby práce jsem se rozhodla pro jinou alternativu. Každá z kapitol představuje jeden z aspektů IT, na který kritika jednotlivých autorů mířila. Tímto způsobem postupuje právě výše zmíněný Davies, avšak tato práce pouze neshrnuje jeho názory, ale naopak, klade si za cíl jednotlivé tematické okruhy ještě rozšířit a výhrady konfrontovat s Dickieho reakcí. Tento způsob představení kritiky IT může být do určité míry problematický vzhledem k tomu, že řada kritizovaných aspektů byla v revidované verzi IT odstraněna, avšak přesto se domnívám, že je vhodnější, než přístup první, tj. ten, ve kterém by jedna kapitola představovala náhled jednoho z filozofů. Zaměření se na kritizované aspekty IT podle mého názoru umožňuje Dickieho teorii lépe představit. Jinými slovy, aby měl čtenář o IT plastickou představu, domnívám se, že je vhodnější, seznámit jej s předmětem kritiky, tj. jednotlivými kritizovanými rysy IT.

Pokud bych měla uvažovat o pojmu perspektiva, který se objevuje v názvu této práce, jedním z jeho významů je úhel pohledu. A prvním z těchto úhlů pohledu musí být nutně ten George Dickieho, první z kapitol je proto věnována shrnutí historického vývoje IT. Tato část je obzvláště důležitá vzhledem k tomu, že se Dickieho náhled na IT během let proměnil a samotná teorie prošla poměrně radikální změnou. Cílem tohoto shrnutí je tak představení změn ve formulacích IT od první formulace teorie publikované v článku „Definování umění“⁶ až po revidovanou verzi z knihy *Kruh umění*⁷.

Druhá kapitola představuje polemiku týkající se institucionálního charakteru světa umění, tj. otázky, zda je tento svět skutečně institucí a pokud ano, zda se jedná o instituci formální nebo neformální. Autoři, s jejichž texty v tomto kontextu pracuji, poukazují na nesamozřejmost pojmu instituce a na limity způsobu, jak jej Dickie vymezil a zároveň na nekompatibilitu implikací tohoto vymezení s popisem jednotlivých aktů, které se ve světě umění odehrávají.

Na tuto problematiku navazuje i další, v pořadí třetí kapitola, která se IT snaží zpochybnit tím, že ji konfrontuje s možností, že umění vzniká na instituci světa umění nezávisle. Tato kapitola se snaží představit argumenty jednotlivých kritiků a nalézt řešení, zda je jejich tvrzení, tj. že umění může vzniknout mimo institucionální rámec, oprávněné.

Čtvrtá kapitola se zaměřuje na problematiku rolí a pravidel, tj. toho, zda je jednání agentů světa umění nějakým způsobem omezeno. Přestože omezení, která mám v tomto

⁶ G. Dickie, *Defining Art*, viz výše.

⁷ G. Dickie, *The Art Circle*, Chicago Spectrum Press, Evanston 1997.

kontextu na mysli, nepředstavují právní předpisy a nejsou nikde kodifikována, musí, aby bylo možné představu světa umění jako instituce udržet, existovat. Tato kapitola v sobě spojuje dvě linie kritiky. Konkrétně kritiku Stephena Daviese, který po tvůrci umění požaduje určitou autoritu a kritiku Richarda Wollheima, který tvrdí, že je potřeba mít pro typy chování, které Dickie popisuje, dobré důvody.

Hlavním tématem páté kapitoly je pojem ocenění, který je nejen vzhledem k dalším Dickieho textům chápán problematičtěji. V této kapitole se snažím daný pojem co nejpřesněji vymezit, předložit hypotézu, že se tento pojem do IT dostal z Dickieho textů týkajících se estetického objektu a postoje a tuto hypotézu obhájit. Součástí této kapitoly je kritika daného pojmu, tj. pojmu ocenění, která se pojí jak s objektovým pólem, tj. jak vlastnostmi, které máme oceňovat, tak samotným charakterem ocenění.

Šestá kapitola se zaměřuje na otázku kruhovosti. V jejím rámci nejprve shrnuji Dickieho proměňující se náhled na kruhovost- od snahy vyhnout se jí po její přijetí jako adekvátní možnosti definice. Důraz je zde kladen především na kritérium informativnosti, na jehož základě Dickie adekvátnost definice hodnotí a na kritiku informativnosti IT.

V předcházejících kapitolách jsem se věnovala kritikám autorů, které lze ve vztahu k tradičnímu vymezení řadit mezi filozofy angloamerické analytické estetiky. Sedmá kapitola v tomto ohledu představuje výjimku. Autorem, s jehož kritikou IT v této kapitole pracuji, je francouzský sociolog a filozof Pierre Bourdieu. Jeho výhrady motivované právě znalostí sociologické metody se týkají historické a sociální podmíněnosti instituce světa umění a především závislosti osoby umělce na světě umění a světě reálném.

V osmé kapitole se snažím zamyslet nad otázkou, zda by bylo možné Dickieho IT nějakým způsobem revidovat, aby se stala odolnější vůči kritice a především, aby mohla být považována za adekvátní definiční přístup. Tento nástin revize vychází z pojetí světa umění jako tradice Noëla Carrola.

I. HISTORICKÝ VÝVOJ INSTITUCIONÁLNÍ TEORIE UMĚNÍ GEORGE DICKIEHO

V úvodu této práce jsem nastínila, jaký význam měla otázka po definici uměleckého díla a umění obecně v angloamerické estetice ve 2. polovině 20. století. Institucionální definice George Dickieho tak představuje pouze jednu z mnoha možností, jak tuto problematiku uchopit. Podle Dickieho lze umění definovat pouze ve vazbě na institucionální kontext a přítomnost tohoto kontextu je nejen tím, co nám umožňuje umění definovat, ale také aspektem, který spojuje jednotlivé formulace Dickieho definice. Dickieho názory na definování umění se v průběhu let proměňovaly a s ohledem na tento fakt se proměňovaly i jednotlivé formulace, které nyní pod IT podřazujeme. Přestože bývá Dickieho teorie často redukována na jednu ze svých variant, na verzi, jež je obsažena v knize *Umění a estetické: Institucionální analýza*, ve skutečnosti se jedná o definiční přístup, jehož obhajobě se Dickie věnuje většinu svého tvůrčího života.⁸ Jinými slovy IT není jednou pro vždy vzniklou koncepcí, ale přístupem, který se historicky vyvíjel. Způsob proměny svých názorů na institucionální definici umění reflektuje i Dickie sám v knize *Umění a hodnota*, konkrétně v kapitole nazvané „Historie institucionální teorie umění“⁹. A tak lze říci, že Dickie píše historii IT dvojitým způsobem. Na jedné straně mapuje její jednotlivé formulace, osvětluje posun ve svých názorech a odůvodňuje svá přesvědčení o validitě daného přístupu. Na straně druhé tyto názory formuluje a reviduje, a tak vytváří předmět své následné reflexe. V této kapitole vycházím přednostně z tohoto Dickieho shrnutí a přijímám jeho terminologické rozlišení IT, tj. rozlišení mezi verzí dřívější a pozdější. Pojem dřívější verze v sobě zahrnuje ty formulace institucionální definice, které vznikaly mezi lety 1969 až 1974, respektive 1976. Verze pozdější je synonymem pro variantu revidovanou, představenou v knize *Kruh umění*¹⁰. Než přistoupím k detailnějšímu představení každé z verzí IT, budu věnovat pozornost východiskům Dickieho uvažování.

⁸ Jen pro úplnost uvádím, že do češtiny byla přeložena právě tato verze. G. Dickie, Co je umění? Institucionální analýza, in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2011, s. 113-132.

⁹ G. Dickie, *Art and Value*, Blackwell Publishers Ltd, Oxford 2001. Dickie se otázce vývoje vlastní koncepce věnoval již dříve, v antologii *Teorie umění dneška* předkládá v textu „Institucionální teorie umění“ shrnutí historie institucionální teorie. Tato stať byla s určitými úpravami vřazena do knihy *Umění a hodnota*. Tyto úpravy se netýkají první části textu, tj. přehledu historického vývoje, ale až částí, ve kterých se Dickie věnuje kritickým reakcím na jednotlivé formulace definice. Zatímco v případě knihy *Teorie umění dneška* se věnuje především vyvrácení argumentů Noëla Carrolla (editora dané publikace), v knize *Umění a hodnota* věnuje prostor polemice s Wollheimovou kritikou týkající se důvodů udělení statusu kandidáta na ocenění. Srovnej: G. Dickie, The Institutional Theory of Art, in: N. Carroll (ed.), *Theories of Art Today*, The University of Wisconsin Press, Madison 2000, s. 93- 108.

¹⁰ G. Dickie, *The Art Circle*, viz výše.

Bez textů dvou autorů, konkrétně článku „Role teorie v estetice“¹¹ Morrise Weitze a článku „Svět umění“¹² Arthura C. Danta, které Dickieho zkoumání iniciovaly, by IT pravděpodobně nevznikla nebo by nabyla zcela jiné podoby. Druhá část kapitoly se zaměřuje na Dickieho vlastní vnos k definici umění, na jednotlivé její formulace, na změny mezi nimi a na to, které z autorových názorů zůstaly neměnné. Stručně řečeno, nejprve shrnuji obecné předpoklady IT, které jsou přítomné ve všech verzích definice a jejích formulacích. Následně je má pozornost naměřena na ty aspekty teorie, jimiž se jednotlivé formulace vzájemně odlišují. Mým cílem je představit IT George Dickieho tak, abych co nejlépe zachytila její proměnu a umožnila čtenáři nahlédnout do její podstaty. Tj. mým nejobecnějším cílem je přispět k tomu, aby nebyly jednotlivé formulace směřovány nebo přesněji, aby byla Dickieho koncepce vnímána v její plné šíři a nikoli jen v té variantě, která byla představena v knize *Umění a estetické: Institucionální analýza*.

I. 1 Zdroje a východiska institucionální teorie umění

Výše jsem uvedla, že hlavními podněty k Dickieho připojení se k proudu autorů, kteří se snažili předložit definici umění, byly články Morrise Weitze a Arthura C. Danta. Avšak každý z textů ovlivnil Dickieho jiným způsobem, respektive zanechal v jeho uvažování zcela odlišné stopy. Zatímco k Weitzově textu „Role teorie v estetice“¹³ cítil Dickie potřebu se vymezit a zaujímal k němu negativní stanovisko, Dantův „Svět umění“¹⁴ mu otevřel cestu k nalezení řešení problému, jemuž museli soudobí autoři zabývající se definicí umění čelit, tj. k problému antiesencialismu v estetice. Antiesencialismus je přístupem, který programově odmítá, že jednotlivá umělecká díla definuje nějaká vlastnost, která by jim byla společná, respektive samotnou možností nalézt podstatu, tj. esenci umění. Jedním z autorů, který existenci esence umění popíral, byl i právě zmíněný Morris Weitz. Dickieho výhrady se však netýkají pouze této Weitzovy hlavní teze, ale především dvou předpokladů, které s touto antiesencialistickou pozicí souvisí. Zaprvé, Dickie polemizuje s tezí, že artefaktualnost není nutnou podmínkou umění a zadruhé, se závěrem, že umění je ze své podstaty otevřeným pojmem, který se vzpírá veškeré možnosti definice v pojmech nutných a postačujících podmínek. Explicitní odmítnutí Weitzových

¹¹ M. Weitz, Role teorie v estetice, in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2011, s. 51-64.

¹² A. C. Danto, Svět umění, in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, viz výše.

¹³ M. Weitz, Role teorie v estetice, in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, viz výše.

¹⁴ A. C. Danto, Svět umění, in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, viz výše.

názorů na artefaktualnost Dickie předkládá již v první formulaci IT, v článku „Definování umění“¹⁵ z roku 1969. Druhý z kritizovaných aspektů, Weitzovo vymezení pojmu umění, tj. že se jedná o pojem otevřený, je zde pouze zmíněn.¹⁶ Hlubší rozbor tohoto aspektu a zároveň jeho zřetelnější odmítnutí se objevuje v textech, které byly publikovány později. Ve sborníku Benjamin R. Tilghmana *Jazyk a estetika* věnuje Dickie této otázce téměř polovinu článku „Institucionální koncepce umění“¹⁷. Proti Weitzově tezi, že umění je otevřeným pojmem, jehož definici nelze formulovat, staví nejen tezi zcela opačnou, že umění může být pojmem uzavřeným, ale také vlastní definici.¹⁸ Podobnou argumentaci opakuje i v kapitole „Co je umění? Institucionální analýza“ knihy *Umění a estetické: Institucionální analýza*, jež byla poprvé publikována v roce 1974.¹⁹ O dva roky později, v roce 1976, dochází v tomto ohledu k zásadní změně. Dickie nepřehodnocuje své stanovisko k dané problematice, alespoň ne explicitně, ale zcela opouští její reflexi. V antologii editované Larsem Aagaardem-Mogensenem *Kultura a umění* lze najít další z variant IT, článek „Co je umění?“²⁰, ze kterého je úvaha o otevřenosti nebo uzavřenosti pojmu umění vyjmuta. Článek téměř doslovně kopíruje kapitolu z knihy *Umění a estetické: Institucionální analýza*, jediným rozdílem je Dickieho rozvinutí úvahy o koncepci Arthura C. Danta, která v úvodu nahrazuje pasáž věnovanou právě Weitzovi.²¹ Dickie tento krok nijak neodůvodňuje, avšak podle mého názoru je oprávněné se domnívat, že byl do značné míry motivován samotným zaměřením antologie. Zastřešujícím tématem textů byla definice umění ve vztahu ke kultuře nebo instituci a nikoli problematika extenze pojmu umění. Oproti Tilghmanově sborníku, jenž se zabýval vztahem estetiky a jazyka a ve kterém byla Dickieho polemika otištěna spolu s Weitzovým článkem,²² Mogensenova antologie tuto vazbu neakcentuje. Dickieho varianta IT je publikována spolu s Dantovým článkem „Svět umění“²³. Z tohoto hlediska je i Dickieho rozšíření úvahy o Dantovi logickým krokem. Dalším z možných důvodů pro upozadění úvahy o Weitzově tezi o otevřenosti pojmu umění může být samotný časový odstup od publikování Weitzova

¹⁵ G. Dickie, Defining Art, *American Philosophical Quarterly*, 1969, č. 2., s. 252-256.

¹⁶ Tamtéž, s. 252.

¹⁷ G. Dickie, The Institutional Conception of Art, in: B. Tilghman (ed.), *Language and Aesthetics*, The University Press of Kansas, Lawrence 1973, s. 21-30.

¹⁸ Tamtéž, s. 24.

¹⁹ G. Dickie, Co je umění? Institucionální analýza, in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, viz výše, s. 113-132.

²⁰ G. Dickie, What is Art?, in: L. Aagaard-Mogensen (ed.), *Culture and Art*, Humanities Press Inc., New Jersey, Atlantic Highlights 1976, s. 21- 32.

²¹ Tamtéž, s. 21.

²² G. Dickie, The Institutional Conception of Art, in: B. Tilghman (ed.), *Language and Aesthetics*, viz výše.

²³ A. C. Danto, The Artworld, in: L. Aagaard-Mogensen (ed.), *Culture and Art*, viz výše, s. 9-20.

článku, tj. že polemika s ním přestala být aktuálním tématem. Dále lze konstatovat, že tato problematika ustupuje do pozadí i s ohledem na vývoj IT. Tento předpoklad potvrzuje i Dickieho revidovaná koncepce představená v knize *Kruh umění*²⁴. Zde Weitzovo jméno zdaleka nerezonuje tak jako v předcházejících textech. Dickieho teorie se emancipuje, polemika s tezí o umění jako o otevřeném pojmu téměř mizí. Morris Weitz je zmiňován pouze okrajově, na místech, na kterých Dickie mapuje zdroje své koncepce nebo v souvislosti s problematikou artefaktuality umění.²⁵ V kontextu úvahy o umění jako o artefaktu je Dickieho kritika Weitzova stanoviska k tomuto tématu ještě prohloubena a to především proto, že Dickie věnoval otázce artefaktuality mnohem více prostoru než kdykoli předtím. Dickie již od první formulace definice, tj. od roku 1969, zastává názor, že je artefaktuality nutnou podmínkou pro vznik uměleckého díla a v *Kruhu umění* své názory zpřesňuje, reviduje svůj dosavadní náhled na danou problematiku a systematicky se vyrovnává s Weitzovými argumenty.²⁶

Další osobností, jejíž text byl pro vznik Dickieho IT určující, je výše uvedený Arthur C. Danto a jeho „Svět umění“. Bez ohledu na to, jak se Dickieho teorie v její revidované podobě odklonila od původní varianty, Dantova „přítomnost“ je v Dickieho koncepci stále patrná. Nejde jen o samotné užívání pojmu „svět umění“, ale o trvalejší dialog mezi oběma autory. Osobně se omezují pouze na Dickieho teorii, která však do určité míry reflektuje názorovou proměnu, respektive proměnu Dickieho chápání světa umění s ohledem na další Dantovy teoretické texty. Na počátku byl Dickie přesvědčen, že jeho IT nečiní nic jiného, než že rozvíjí implikace Dantovy koncepce. Tento náhled je zřetelný jak v článku „Definování umění“²⁷, tak i knize *Umění a estetické: Institucionální analýza*²⁸. Podobné přesvědčení Dickie explicitně formuluje i v Mogensenově antologii.²⁹ Později však dochází k závěru, že jeho shoda s Dantovou filozofií byla pouze domnělá. V textu „Pohádka o dvou světech umění“, jenž je součástí sborníku *Danto a jeho kritikové*³⁰ Dickie konstatuje: „Má dřívější víra, že je moje teorie přímou filozofickou linií odvozenou z té Dantovy, byla způsobena nepochopením z mé strany. Jednu větu z jeho článku „Svět umění“ z roku 1964 jsem chápal tak, že znamená jednu věc, zatímco on ji chápal poněkud

²⁴ G. Dickie, *The Art Circle*, Chicago Spectrum Press, Evanston 1997.

²⁵ Tamtéž.

²⁶ Tamtéž.

²⁷ G. Dickie, *Defining Art*, viz výše.

²⁸ G. Dickie, *Co je umění? Institucionální analýza*, in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, viz výše, s. 113-132.

²⁹ G. Dickie, *What is Art?*, in: L. Aagaard-Mogensen (ed.), *Culture and Art*, viz výše, s. 21.

³⁰ G. Dickie, *A Tale of Two Artworlds*, in: M. Rollins (ed.), *Danto and his Critics*, Blackwell, Oxford 1993, s. 73-78.

odlišně. Touto větou bylo: ‘Vidět něco jako umění vyžaduje cosi, co oko nemůže odhalit – atmosféru umělecké teorie, znalost dějin umění: svět umění.’ Ukázalo se však, že věci, které má Danto na mysli jako svět umění a co světem umění rozumím já, jsou věci velmi odlišného druhu.³¹ Soustavnější pozornost tomuto tématu věnuje Dickie v knize *Kruh umění*, ve které obě koncepce světa umění srovnává. Z hlediska této kapitoly je nejrelevantnější srovnání *charakteru* světa umění, tj. rámce nebo pozadí, jež je pro rozpoznání uměleckého díla jako uměleckého díla určující pro oba autory. Pro Danta v Dickieho interpretaci je pozadí klíčové proto, že umožňuje dílu být „o něčem“ (*to be about something*). Oproti tomu Dickie v knize *Umění a estetické: Institucionální analýza* podle vlastního názoru podává lepší popis toho, co si pod daným pozadím máme představit. Rámec představuje strukturu osob, které plní rozličné role a jsou obsaženy v praxi, která se historicky vyvinula.³² Stručně řečeno, v případě Dickieho je svět umění tvořen skutečnými osobami, aktéry, kteří se v něm pohybují, v případě Danta se jedná o abstraktnější „prostor“, určitou atmosféru, která nám umožní dílo interpretovat.

Ani tento rozdíl v chápání kontextu nebrání podle Dickieho přijetí jednoho z Dantových argumentů, konkrétně argumentu percepčně nerozlišitelných předmětů. K tomuto argumentu se Dickie otevřeně hlásí a to nejen v prvních variantách IT, ale i ve variantě revidované, ve které význam daného předpokladu ještě zdůrazňuje. V historickém shrnutí vlastní koncepce věnuje Dickie tomuto argumentu pozornost a přibližuje, jakým způsobem jej začleňuje do formulace IT. Podle Danta je distinktivním rysem, který odlišuje uměleckým dílo a obyčejnou věc kontext, který oko nedokáže zachytit.³³ Dickie upozorňuje, že tento argument přijímá jako celek bez ohledu na to, že pojetí kontextu každého z autorů se značně odlišuje. V čem tato rozdílnost spočívá, jsem stručně

³¹ Tamtéž s. 73.

³² Dickie se věnuje i vzájemnému srovnání dalších aspektů obou pojetí světa umění. Nejprve konstatuje, že každá z koncepcí představuje teorii rozdílného rozsahu, kdy Danto podle Dickieho stanovuje pouze nutnou podmínku, aby něco mohlo být umění (touto podmínkou je, že dílo musí být o něčem), zatímco Dickie uvažuje o podmínkách, které jsou jak nutné, tak postačující. Dále uvažuje o určitém prostoru nebo mezeře, tj. rozdílu nebo vzdálenosti mezi uměleckým dílem a něčím jiným, tj. obyčejnou věcí. Pro Danta je tento rozdíl definován v pojmech reference, reprezentace a věci, ke které je odkazováno. Oproti tomu, tento prostor je v institucionální teorii prostorem mezi uměním a ne-uměním. Závěrečná část komparace se zabývá osobami, které Danto jako potenciální tvůrce umění vylučuje- falzifikátory a dětmi. Pokud máme co dočinění s falzem, nejedná se o umělecké dílo. Jinými slovy „být padělkem“ představuje jednu z anulovatelných podmínek pro to, aby něco mohlo být uměleckým dílem. Dickie padělky a výtvary dětí za umělecká díla považuje. G. Dickie, *The Art Circle*, viz výše, s. 25-27.

³³ G. Dickie, *Art and Value*, Blackwell Publishers Ltd, Oxford 2001, s. 56.

představila výše. Dickie sám zde zdůrazňuje pouze to, čím se vyznačuje *jeho* kontext světa umění a nikoli ten Dantův.³⁴

V neposlední řadě nelze opomenout ani fakt, že se Danto aktivně zapojil do polemiky s Dickiem, která se po vydání IT (především její první varianty) rozvinula. Výměna mezi Dantem a Dickiem pokračovala až do konce 90. let. Dickie se vymezuje vůči Dantově interpretaci, kterou Danto podal v roce 1992 v knize *Za Krabicí Brillo – Vizuální umění v posthistorické perspektivě*.³⁵ Kritiku tohoto náhledu Dickie formuluje jak v textu „Pohádka o dvou světech umění“³⁶, kde je tato problematika jádrem samotného textu, tak v knize *Umění a hodnota*, ve které se vymezuje vůči tomu, že je mu tato, tj. mylná, interpretace IT stále připisována.³⁷ Mimo tento spor, který bychom mohli nazvat sporem o interpretaci, je polemika s Dantem vedena i na konkrétnější rovině. Zcela rozdílné názory mají oba autoři na možnost považovat kresby dětí za umělecká díla. Zatímco Dickie jejich výtvary za umění považuje neproblematicky a se samozřejmostí, Danto tuto možnost odmítá. Tento spor by se mohl zdát marginální, avšak to, zda přijmeme tezi, že se může dítě stát agentem světa umění, rozhoduje ve druhém plánu o tom, jak moc otevřený svět umění ve své podstatě je. Dickie je přesvědčen, že se děti učí základům umělecké tvorby, a proto je nejen možné, ale nutné je do světa umění zahrnout.³⁸ Na druhé straně se nachází Dantovy argumenty. V Rollinsově sborníku Danto konstatuje, že dítě jako tvůrce umění IT popírá. Pokud si představíme svět umění jako systém s vymezenými rolmi jednotlivých aktérů, nelze do něj děti jako umělce zahrnout.³⁹ V tomto smyslu lze jen dodat, že dítě není schopno osvojit si danou roli tak, aby ji mohlo zastávat vědomě a adekvátním způsobem.

I. 2 Obecný charakter institucionální teorie umění

Navzdory proměně náhledu George Dickieho na institucionální definici umění, kterou poprvé předložil v roce 1969, lze nalézt mezi jednotlivými variantami, které formuloval v letech následujících i verzi revidované z roku 1984, určité shodné rysy. Mám na mysli ty

³⁴ A dále naznačuje, že by bylo možné tento argument využít, byť s určitými úpravami, i mimo oblast vizuálního umění. Jakým způsobem by bylo třeba tento argument změnit, se však v tomto místě od Dickieho nedozvídáme. Tamtéž.

³⁵ A. C. Danto, *Comedies of Similarity*, in: *týž, Beyond the Brillo Box*, University of California Press, Berkeley a Los Angeles 1992, s. 33-53.

³⁶ G. Dickie, *A Tale of Two Artworlds*, viz výše.

³⁷ G. Dickie, *Art and Value*, viz výše s. 54.

³⁸ Tamtéž, s. 27

³⁹ A. C. Danto, *Responses and Replies*, in: M. Rollins (ed.), *Danto and his Critics*, viz výše, s. 205.

předpoklady IT, jimiž je možné charakterizovat institucionální přístup k definování uměleckého díla obecně, tj. aniž by bylo nutné formulovat konkrétní teorii. V pozadí všech Dickieho formulací je snaha v definici zachytit *deskriptivní*, respektive *klasifikační* význam pojmu umělecké dílo. Dickie záměrně odhlíží od hodnoty umění a zaměřuje se na ten jeho význam, který je hodnotově neutrální.⁴⁰ Tento krok je zapříčiněn přesvědčením, že vhodná definice umění by měla být schopna obsáhnout všechny své členy bez ohledu na to, zda se jedná o díla dobrá, průměrná nebo špatná. Zaměření se na jednu ze jmenovaných skupin děl by tak nutně vedlo k reduktivnímu náhledu. Snaha obsáhnout v definici co nejvíce členů zkoumané třídy nepopírá, že mezi nimi existuje rozdíl v jejich hodnotě ani, že vytváření umění je činností, kterou považujeme za hodnotnou.⁴¹ Šíře definice je určena Dickieho programovým rozhodnutím oddělit problematiku klasifikace umění od otázek, které se týkají jeho hodnoty.⁴²

Mimo zaměření se na hodnotově-neutrální význam umění je všem formulacím společná snaha neomezovat se pouze na vlastnosti díla, které jsou snadno postřehnutelné, tj. na jeho zjevné charakteristiky. Naopak, Dickie se obrací k charakteristikám nezjevným, protože jsou to právě ony, které nám umožní nalézt to, co mají jednotlivá umělecká díla společného. Tyto charakteristiky jsou determinovány kulturním kontextem, a proto, abychom je našli, musíme zaměřovat pozornost právě na daný kontext.⁴³ Příslušnost k určitému kontextu není pouze tím, co činí umělecké dílo uměleckým dílem v rámci IT, ale také tím, co činí IT v Dickieho očích teorií mimořádně odolnou vůči protipříkladem. V souladu s Dickieho formulacemi si lze poměrně snadno představit konkrétní umělecké dílo, které postrádá nějakou z esenciálních vlastností konkurenčních teorií, například malbu, která nic nezobrazuje. Oproti tomu je nemožné představit si dílo, které by bylo vyvázáno z vazeb na kulturní kontext.⁴⁴ Nezáleží na tom, jak moc se dané dílo odlišuje od ostatních děl, tj. zda jej považujeme za neobvyklé nebo tradiční. To, co zaručuje, že jej jako umělecké dílo klasifikujeme, je právě kontext, ve kterém se nachází.

V neposlední řadě všechny varianty institucionální definice umění shodně považují artefaktualnost za nutnou podmínku umění. Přestože Dickie své názory na artefaktualnost do značné míry revidoval, nikdy nepřehodnotil význam artefaktualnosti jako takové.

⁴⁰ G. Dickie, *Art and Value*, viz výše, s. 56.

⁴¹ Tamtéž, s. 57.

⁴² Tamtéž.

⁴³ Tamtéž, s. 57.

⁴⁴ Tamtéž.

Jinými slovy, artefaktuálnost je nutnou podmínkou umění jak v první verzi teorie z roku 1969, tak ve verzi revidované z roku 1984. Odlišný je však Dickieho náhled na to, jak dosáhnout toho, že se něco artefaktem stane. V prvních verzích se setkáváme s tezí, že artefaktuálnost lze nějakým způsobem předmětu udělit. Toto stanovisko však Dickie sám relativizuje a později odmítá jako nepodložené nebo přinejmenším zavádějící.⁴⁵ V knize *Umění a hodnota* shrnuje důvody, které ho k myšlence udělení artefaktuálnosti přivedly. Díla, která jsou vytvářena nějakým z tradičních způsobů, za artefakty považujeme automaticky, ale v okamžiku, kdy dadaisté začali vystavovat předměty, které sami nevytvořili, bylo třeba hledat nový princip, na jehož základě by bylo možné tyto objekty teoreticky uchopit.⁴⁶ Dickie, podle svých slov předpokládal, že artefaktuálnosti lze dosáhnout dvojím způsobem:

1) tím, že je dílo vytvořeno tradičním způsobem

nebo

2) tím, že je mu artefaktuálnost udělena.⁴⁷

Nyní však zdůrazňuje, že se jeho názor na danou problematiku změnil. Nebo přesněji, stále se domnívá, že artefaktem je dílo vytvořené tradičním způsobem, ale nikoli, že by bylo možné artefaktuálnost udělit. Ta je nyní něčím, čeho musí být dosaženo nějakým jiným způsobem.⁴⁸ Čím se tento způsob vyznačuje Dickie přibližuje na příkladu Duchampovy *Fontány* a následně přechází k zobecnění a vymezení toho, co je artefakt. *Fontána* je vyrobeným artefaktem, tj. výsledkem výrobního procesu, ke kterému došlo v továrně.⁴⁹ Toto pojetí artefaktu však *Fontánu* neodlišuje od ostatních pisoárů, které kdy opustily výrobní linku (pomineme-li odchylku v tvaru, barvě apod.) Proto Dickie zavádí pojem „umělecký artefakt“, který je výsledkem toho, co udělal samotný Duchamp a nikoli výrobce sanitární keramiky.⁵⁰ *Fontána* stejně jako kterékoli jiné umělecké dílo se stává dvojitým artefaktem. Je komplexní věcí, jež je vytvořená z věci jednoduché (tj. pisoáru) a

⁴⁵ Tamtéž, s. 57.

⁴⁶ Tamtéž

⁴⁷ Tamtéž.

⁴⁸ Tamtéž.

⁴⁹ Tamtéž s. 58.

⁵⁰ Tamtéž.

jejího užití.⁵¹ Pisoár se zde stává médiem, které je používáno analogicky jako plátno a barvy.

Kromě způsobu, jak je možné artefaktualnosti dosáhnout se jednotlivé Dickieho formulace definice odlišují i ve způsobu, jaké místo v definici tato podmínka zaujímá. V první verzi IT je „být artefaktem“ podmínkou nutnou, vyjádřenou samostatně. Pro ilustraci uvádím definici formulovanou v roce 1974 „Umělecké dílo v klasifikačním smyslu je (1) artefakt, (2) jehož souboru aspektů byl udělen status kandidáta na ocenění osobou či osobami, které jednají jménem určité sociální instituce (světa umění)“.⁵² V revidované verzi Dickie přichází s komplexní sítí definic, která je tvořena pěti definičními podmínkami. Druhá z nich vymezuje umělecké dílo jako artefakt a přibližuje, co je jeho určením. „II.) Umělecké dílo je artefakt, který byl vytvořen za účelem prezentace publiku světa umění.“⁵³ Přestože je pojem artefakt explicitně zmiňován pouze v jedné z definičních podmínek, je do celkové definice vetknán mnohem hlouběji vzhledem k tomu, že další dvě podmínky obsahují pojem „umělecké dílo“, které musí být podle druhé z podmínek artefaktem, konkrétně jde o definici první a pátou: „I.) Umělec je osoba, která se s porozuměním podílí na vytváření uměleckého díla.“ a „V.) Systém světa umění je rámcem pro prezentaci uměleckého díla umělcem publiku světa umění.“⁵⁴

I.3 Dvě verze institucionální koncepce

Prostor věnovaný shodným aspektům IT napříč jejími formulacemi nutně implikuje, že zde musí existovat i určité rozdíly. Jak jsem již uvedla v úvodu této kapitoly, teoretické reflexi IT věnoval pozornost i sám George Dickie. V knize *Umění a hodnota* mapuje vývoj koncepce s ohledem na to, jak se proměňovaly její formulace. V této části své práce vycházím primárně z Dickieho shrnutí a komentářů. Omezení se pouze na formulace definic s sebou nese nutný důsledek, tj. že mnoho aspektů teorie zůstane mimo oblast zkoumání. Přesto má tento Dickieho krok své opodstatnění. Zprv, Dickieho záměrem bylo předložit definici umění. Její formulování by tak mělo představovat výsledek celého snažení. Stručně řečeno, předložená definice je tak z Dickieho hlediska tím

⁵¹ Tamtéž.

⁵² G., Dickie, What is Art? An Institutional Analysis, in: M. Rader (ed.), *A Modern Book of Esthetics* (5th Edition), Holt, New York 1979, s. 464.

⁵³ G. Dickie, *The Art Circle*, viz výše, s. 81-83.

⁵⁴ Tamtéž.

nejpodstatnějším, co lze z textů o IT vytěžit. Zadrugé, Dickieho historické shrnutí obsahuje nejen sumu všech formulovaných variant, ale také nástin důvodů, které ho k dané změně vedly. Proto se domnívám, že je sledování změn jednotlivých definic instruktivní a umožňuje nahlédnout do podstaty Dickieho uvažování.⁵⁵

V úvodu této kapitoly jsem dále uvedla, že přejímám Dickieho terminologické rozlišení na *dřívější* a *pozdější* verzi IT. Dickie v knize *Umění a hodnota* konstatuje, že během let učinil čtyři pokusy o formulování institucionální definice umění.⁵⁶ A své terminologické rozlišení vytváří právě tak, aby korelovalo s těmito čtyřmi pokusy. Dřívější verze v sobě zahrnuje ty varianty, které formuloval v letech 1969-1974, respektive 1976. Do tohoto období spadají texty publikované jak časopisecky, tak v knižní podobě.⁵⁷ Druhou, *pozdější* verzi je míněna koncepce revidovaná představená v knize *Kruh umění* z roku 1984.⁵⁸ V rámci dřívější formulace je možné odhalit několik rozdílů, drobných úprav a významových posunů, nicméně celkový ráz koncepce zůstal téměř beze změny. K radikální změně a zásadní revizi teorie dochází až s knihou *Kruh umění*.

⁵⁵ A zároveň připomínám, že dalším relevantním aspektům teorie se budu věnovat v následujících kapitolách této práce.

⁵⁶ G. Dickie, *The Art Circle*, viz výše, s. 81-83.

⁵⁷ V tomto kontextu považuji za důležité upozornit na fakt, že počet publikovaných textů, jejichž hlavním tématem byla institucionální teorie, převyšuje číslo čtyři. Podle mého názoru se Dickie ve svém shrnutí omezil pouze na ty texty, ve kterých došlo k nějaké změně ve formulaci definice. Tyto pokusy byly skutečně čtyři: konkrétně článek „Definování umění“, viz: G. Dickie, *Defining Art*, viz výše.; v jedenácté kapitole knihy *Estetika-Úvod* nazvaná „Umění jako sociální instituce“ viz G. Dickie, *Aesthetics: An Introduction*, Pegasus, Indianapolis 1971.; v knize *Umění a estetické: Institucionální analýza* viz: G. Dickie, *Art and the Aesthetic- An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca and London 1974.(česky: Co je umění? Institucionální analýza in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, viz výše). Čtvrtý pokus představuje revidovaná verze institucionální teorie, v Dickieho pojmech verze pozdější, představená v knize *Kruh umění* viz G. Dickie, *The Art Circle*, viz výše. Avšak mezi lety 1969- 1974 byly publikovány ještě další dva texty, ve kterých se Dickie institucionální teorií zabývá, konkrétně: studie „Institucionální koncepce umění“ publikovaná ve sborníku *Jazyk a estetika* viz: G. Dickie, *The Institutional Conception of Art*, in: B. Tilghman (ed.), *Language and Aesthetics*, viz výše.; a studie „Definování umění: II“ publikovaná ve sborníku *Současná estetika*, viz: G. Dickie, *Defining Art II*, in: M. Lipman, *Contemporary Aesthetics*, Allyn and Bacon, Boston 1973, s. 118-131. Domnívám se, že do této skupiny by bylo možné přiřadit i verzi koncepce, která vyšla ve sborníku *Kultura a umění* v roce 1976, protože představuje v podstatě doslovný přepis verze z roku 1974, ale odlišuje se vyjmutím úvahy o Weitzově tezi o otevřenosti pojmu umění (viz výše). Naopak k revidované verzi je možné řadit i text „Nová institucionální teorie umění“ publikovaný ve sborníku *Estetika-kritická antologie*. Vzhledem k tomu, že tento text ohlašuje vydání *Kruhu umění* a naznačuje posun v institucionální koncepci, zrcadlí svou strukturou její novou formulaci. Dickie, G., *The New Institutional Theory of Art*, in: Dickie, G., Sclafani, R., Roblin, R. (eds.) *Aesthetics- A Critical Anthology. Second Edition*, St. Martin's Press, New York 1989, s. 196-205.

⁵⁸ G. Dickie, *Art and Value*, viz výše, s. 52.

I.4 Institucionální definice umění- „původní“ formulace

S prvním pokusem o definování uměleckého díla v institucionálním rámci se setkáváme v článku „Definování umění“ z roku 1969 na stránkách *American Philosophical Quarterly*.⁵⁹ Tato definice zní:

„Umělecké dílo v deskriptivním smyslu je (1) artefakt, (2) jemuž určitá společnost nebo podskupina společnosti udělila status kandidáta na ocenění.“⁶⁰

Sám Dickie tuto formulaci shledával problematickou. Podle jeho názoru byl zavádějící především pojem „společnost“ nebo „podskupina společnosti“. Tato formulace mohla implikovat a v mnoha případech tak také byla interpretována, že společnost musí za účelem udělení statusu kandidáta na ocenění jednat jako celek. Toto ani v nejmenším nekorespondovalo s Dickieho záměrem.⁶¹ Zdůrazňuje svou tezi, že i přítomnost jediné osoby, která s artefaktem zachází jako s kandidátem na ocenění, je postačující pro to, aby se daný artefakt stal uměleckým dílem. Toto zpřesnění se skutečně nachází v původní formulaci IT, ale není součástí samotné definice, tudíž tento její aspekt zanikl. Dickieho cílem bylo popsat, jakým způsobem umělecké dílo vytvářejí umělci.⁶² Podskupinou, která se vyseletovala v rámci širší společnosti, je míněna skupina umělců, například divadelní soubor. Snaha zamezit této dezinterpretaci vedla Dickieho k první úpravě definice, která nyní, tj. v roce 1971 zní:

„Umělecké dílo v klasifikačním smyslu je (1) artefakt, (2) jemuž osoba či osoby, které jednají jménem určité sociální instituce (světa umění), udělili status kandidáta na ocenění.“⁶³

Výsledkem Dickieho snahy bylo nahrazení problematických pojmů „společnost“ nebo „podskupina společnosti“ slovy „osoba“ nebo „osoby“.⁶⁴ Tímto sice zpřesnil definici v jednom z jejích aspektů, ale naopak ji učinil problematickou v ohledech jiných.⁶⁵

⁵⁹ G. Dickie, *Defining Art*, viz výše.

⁶⁰ Tamtéž, s. 254.

⁶¹ G. Dickie, *Art and Value*, viz výše, s. 52.

⁶² Tamtéž.

⁶³ Tamtéž, s. 53. Pro přesnost uvádím, že oba texty publikované v roce 1973, tj. „Definování umění: II“ a „Institucionální koncepce umění“ shodně přebírají formulaci definice z roku 1971.

⁶⁴ G. Dickie, *Art and Value*, viz výše, s. 53.

⁶⁵ Než zmíním, které části definici byly podrobovány kritice, upozorním, že v první z definic Dickie užívá pojem „deskriptivní smysl“ zatímco v této druhé verzi pracuje se smyslem „klasifikačním“. V tomto případě se nejedná o proměnu náhledu na danou problematiku, ale pouze o záměnu pojmů, které v Dickieho koncepci nesou stejný význam, tj. označují hodnotově neutrální význam pojmu „umělecké dílo“.

Konečnou podobu získala definice v roce 1974 v knize *Umění a estetické: Institucionální analýza*:

„Umělecké dílo v klasifikačním smyslu je (1) artefakt, (2) jehož souboru aspektů byl udělen status kandidáta na ocenění osobou či osobami, které jednají jménem určité sociální instituce (světa umění)“.⁶⁶

Pravděpodobně díky svému knižnímu vydání právě tato verze získala status kanonické formulace. Její znění bylo kritizováno z různých perspektiv a tato kritika mířila na různé její aspekty.⁶⁷

I.5 Revidovaná verze institucionální teorie

Předcházející varianty teorie, především ta, jež se stala součástí knihy *Umění a estetické: Institucionální analýza*, byly podrobovány kritice natolik, že se zdálo až nemožné tento přístup k definici udržet. V úvodu ke *Kruhu umění* Dickie shrnuje osud původní teorie a zároveň motivace pro sepsání její nové varianty: „V první a sedmé kapitole knihy *Umění a estetické* jsem přiblížil to, co nazývám ‘institucionální teorie umění.’ Navzdory svému podivnému jménu tato teorie přitahovala mnoho pozornosti, pozornosti dostačující pro to, aby za nějakou dobu roztrhala institucionální teorii na kousky. V *Kruhu umění* se pokouším tyto kousky posbírat, přepracovat a znovu spojit.“⁶⁸ Výsledkem tohoto přepracování je definice, přesněji pět vzájemně spojených definic, které osvětlují jedna druhou a společně určují charakter instituce umění a tím i uměleckého díla.

Definice zní ve svém výsledném tvaru následovně:

„I.) Umělec je osoba, která se s porozuměním podílí na vytváření uměleckého díla.

II.) Umělecké dílo je artefakt, který byl vytvořen za účelem prezentace publiku světa umění.

III.) Publikum je skupina osob, jejíž členové jsou do určitého stupně připraveni porozumět předmětům, které jsou mu předkládány.

⁶⁶ G. Dickie, What is Art? An Institutional Analysis, in: M. Rader, (ed.), *A Modern Book of Esthetics*, viz výše, s. 464.

⁶⁷ Vzhledem k tomu, že je kritice Dickieho IT věnována druhá část této práce, nebude se v tomto místě danou kritikou více zabývat.

⁶⁸ G. Dickie, *The Art Circle*, viz výše, s. vii.

IV.) Svět umění je totalita všech systémů světa umění.

V.) Systém světa umění je rámcem pro prezentaci uměleckého díla umělcem publiku světa umění.⁶⁹

V knize *Umění a hodnota*⁷⁰ Dickie vysvětluje význam pojmů, které v těchto definicích užívá a snaží se předejít nedorozuměním a dezinterpretacím.

I.) Umělec je osoba, která se s porozuměním podílí na vytváření uměleckého díla.

Klíčovým pojmem, na jehož základě můžeme definovat umělce, je jeho porozumění, se kterým dílo vytváří, tedy nikoli dílo samé. Dickie upozorňuje na nutnost rozlišit mezi dvěma typy porozumění (*understanding*). První typ porozumění, jímž musí umělec disponovat, aby mohl vytvořit umělecké dílo, se pojí s *obecnou ideou umění*. Člověk si musí být vědom, v jakém druhu aktivity je obsažen. *Být umělcem* je pro Dickieho synonymní modu chování, který si v naší kultuře určitým způsobem osvojujeme.⁷¹ Druhý typ porozumění je vázán na porozumění uměleckému médiu nebo médiím, které jedinec používá. Dickieho požadavkem není mistrovství, ale minimální zvládnutí techniky, aby i začátečník mohl tvořit, tj. být považován za umělce.⁷² Dickie definici ještě dále relativizuje. Upozorňuje, že je možné, aby měl člověk porozumění obou typů, ale přesto se na vytváření díla nepodílel jako umělec. Příkladem je výrobce kulis nebo člověk, který šepsuje plátno, které je následně využíváno k malbě.⁷³ Rozdíl mezi umělcem a tím, kdo plátno připravuje (pokud si jej nepřipravuje umělec sám) spočívá v tom, že každý ze zúčastněných zastává jinou roli.⁷⁴ Domnívám se, že Dickie chtěl tímto příkladem zdůraznit, že toto porozumění představuje podmínku nutnou, ale nikoli však postačující pro to, aby mohl být člověk umělcem.

⁶⁹Tamtéž, s. 81-83.

⁷⁰G. Dickie, *Art and Value*, viz výše.

⁷¹Tamtéž, s. 58.

⁷²Tamtéž.

⁷³Tamtéž.

⁷⁴Tamtéž.

II.) Umělecké dílo je artefakt, který byl vytvořen za účelem prezentace publiku světa umění.

Problematice artefaktuality jsem věnovala pozornost výše, v kontextu samostatné úvahy o ní a o proměnách Dickieho názoru na charakter artefaktu napříč jednotlivými verzemi teorie. Z tohoto důvodu se zde omezím na druhou část definice. Dickie záměrně užívá spojení „za účelem prezentace“, protože zde neustále existuje možnost, že dané umělecké dílo nebude nikdy vystaveno. To, co jej charakterizuje, není skutečné vystavení v galerii nebo jiné představení publiku, ale to, že se jedná o typ předmětu, jehož účelem obecně je být vystavován.⁷⁵ Touto formulací chce Dickie zajistit status uměleckého díla i těm dílům, které nikdy nikdo nespatriil, čímž podle mého názoru navazuje na dřívější verzi IT, ve které uvádí, že umělecké dílo často spatří jen jeho tvůrce, tj. umělec.⁷⁶ Přesto každá věc určená k prezentaci publiku světa umění není uměleckým dílem. Svět umění je přesycen věcmi tohoto typu, například katalogy k výstavám nebo lístky do divadla. To vše (a mnoho dalšího) je určeno k prezentaci publiku.⁷⁷ Přesto jejich umístění ve struktuře světa umění ani jejich účel nezaručuje, že se stanou uměleckými díly, alespoň ne obvykle. Z tohoto hlediska je možné v Dickieho koncepci rozlišit mezi *primárními* předměty světa umění, tj. uměleckými díly a předměty, které od nich *odvozujeme*, tj. například katalogy k výstavám.⁷⁸ Jakým způsobem tyto dva typy předmětnosti odlišujeme, není v tomto kontextu blíže vysvětleno. V souladu s Dickieho teorií by bylo možné uvažovat, že rozdíl mezi nimi budeme schopni rozpoznat na základě konvencí, na obecnější rovině, na základě našeho porozumění světu umění. Tato otázka se však již pojí s další definicí.

III.) Publikum je skupina osob, jejíž členové jsou do určitého stupně připraveni porozumět předmětům, které jsou mu předkládány.

Dickie v rámci vysvětlení této definiční podmínky neomezuje význam pojmu publikum pouze na svět umění ani neuvažuje o jeho specifčnosti v kontextu instituce světa umění. Naopak, zdůrazňuje, že se jedná o pojem obecného užití. Publikum tvoří nejen návštěvníci divadla nebo performance v galerii, ale také ti, kteří přihlíží volebnímu klání nebo psím zápasům.⁷⁹ Každé publikum by mělo být schopno rozeznat a vyrovnat se s určitým druhem

⁷⁵ Tamtéž., s. 59.

⁷⁶ G. Dickie, Co je umění? Institucionální analýza, in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, viz výše, s. 113-132.

⁷⁷ G. Dickie, *Art and Value*, viz výše, s. 59.

⁷⁸ Tamtéž.

⁷⁹ Tamtéž.

situace a to bez ohledu na to, o jak specifickou situaci se jedná. Dickieho uvažování implikuje, že rozdíl mezi divákem psích zápasů a návštěvníkem galerie spočívá v porozumění, které každá z aktivit vyžaduje, a kterým každý z diváků disponuje. V okamžiku, kdy Dickie svou úvahu zužuje na vnímatele světa umění, omezuje se na zdůraznění faktu, že tento vnímatel sdílí charakteristiky paralelní tým, které si osvojil umělec. Dickie má na mysli distinkci mezi dvěma typy porozumění (obecné ideji umění; minimální porozumění médiu nebo médiím), které detailněji představil v definici umělce.

IV.) Svět umění je totalita všech systémů světa umění.

Již v knize *Umění a estetické: Institucionální analýza* Dickie naznačuje, že svět umění není homogenním prostorem, ale spíše strukturou tvořenou různými podskupinami, které jsou tvořeny jednotlivými uměleckými druhy.⁸⁰ Tato definice myšlenku rozvíjí, zamýšlí se nad způsobem spojení těchto jednotlivých systémů, které je spíše arbitrární, respektive závisí na kulturně-historickém vývoji lidského chování.⁸¹ Umění a jeho jednotlivé druhy, žánry apod. Dickie chápe jako kulturní konstrukty. Tento fakt představuje na jedné straně podle Dickieho problém pro definice umění, které se snaží najít nějakou zjevnou vlastnost, na jejímž základě by bylo možné umění klasifikovat. Na straně druhé, daný fakt umožňuje nahlédnout výhody přístupu institucionálního.⁸² Vzhledem k tomu, že se IT zaměřuje na lidskou kulturu a její historii, není to, že je umění kulturním konstruktem, překážkou. Je možné konstatovat, že IT byla navržena takovým způsobem, aby byla schopna daný fakt zohlednit. Jinými slovy, že je kulturnímu charakteru umění „ušíta na míru“.

V.) Systém světa umění je rámcem pro prezentaci uměleckého díla umělcem publiku světa umění.⁸³

Pokud zaměříme pozornost na výstavbu Dickieho koncepce, není obtížné nahlédnout, že k poslední z definic Dickie přistupuje jiným způsobem. V případě definic předcházejících Dickieho pozornost směřovala nejprve k objasnění významu jednotlivých pojmů, jež definici konstituovaly. Zde se zaměřuje na strukturu definice samotné. Tento krok je logickým důsledkem Dickieho uvažování a způsobu, jakým poslední z definic vystavěl. Pojmy, které jsou v ní obsaženy, byly již vysvětleny v prvních čtyřech definicích, a tudíž není třeba je dále specifikovat. Co přesně však o poslední definici vypovídá její

⁸⁰ Tamtéž.

⁸¹ Tamtéž, s. 60.

⁸² Tamtéž, s. 61.

⁸³ G. Dickie, *The Art Circle*, viz výše, s. 81-83.

struktura? Pro zodpovězení této otázky je nutné sledovat vztah definic předcházejících. Vzájemný vztah prvních čtyř definic byl založen na lineárním sestupu, ale jak si Dickie uvědomuje, tento postup není možné používat donekonečna.⁸⁴ Je třeba se zastavit v nějakém bodě, který není v Dickieho shrnutí blíže specifikován, ale je oprávněné se dohadovat, že se jedná o bod, ve kterém jsou všechny klíčové pojmy pro formulaci institucionální definice, již ustaveny a objasněny. Pro formulaci poslední, páté, definice Dickie využívá všech čtyř předcházejících definic, čímž celou definici uzavírá do kruhu.⁸⁵ V této souvislosti se vymezuje proti tradičnímu náhledu na kruhovost definice, který odmítá. Podle Dickieho názoru stojí v pozadí přesvědčení, že kruhová definice není informativní definicí nebo deskripcí.⁸⁶ Tato výhrada se však nevztahuje na IT, protože ta informativní je. Podobný argument na obhajobu své vlastní kruhové definice Dickie formuloval i v knize *Umění a estetické: Institucionální analýza*⁸⁷, zde však zachází ještě dále. Nejen, že kruhovost institucionální definice umění není překážkou v její aplikovatelnosti a funkčnosti, ale naopak, je nutným důsledkem charakteru umění a instituce, která jeho vznik rámuje. Zaprvé, tato definice neobsahuje pojmy, které by byly nepochopitelné, ale pojmy, které jsou natolik známé, že je není třeba teoreticky více vysvětlovat.⁸⁸ Zadruhé, význam těchto pojmů si osvojujeme zároveň, učíme se je jako soubor nebo sadu. Dickie pracuje s představou kulturních rolí, jež se učíme zastávat nebo minimálně rozumět tomu, co znamenají a jaké osoby označují. Tyto role začaly vznikat již v primitivních společnostech a omezíme-li se na současný stav společnosti, seznamujeme se s nimi již v útlém věku.⁸⁹ Jinými slovy, lineární definice odporuje charakteru světa umění a tomu, jak si osvojujeme význam jednotlivých pojmů, které popisují role, které jej udržují v chodu. Proto je třeba předložit jiný typ definice a tímto typem je právě definice institucionální.

I.6 Shrnutí historického vývoje IT

Cílem této kapitoly bylo představit historický vývoj a proměnu institucionální definice umění s ohledem na Dickieho vlastní shrnutí a terminologické rozlišení mezi dvěma

⁸⁴ G. Dickie, *Art and Value*, viz výše, s. 61.

⁸⁵ Tamtéž.

⁸⁶ Tamtéž.

⁸⁷ G. Dickie, Co je umění? Institucionální analýza, in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, viz výše, s. 113-132.

⁸⁸ G. Dickie, *Art and Value*, viz výše, s. 61.

⁸⁹ Tamtéž.

verzemi teorie. Pro porozumění okolnostem jejího vzniku považuji za důležité seznámit se s texty, které Dickieho zájem o problematiku definice umění podnítily- s texty Morrise Weitze „Role teorie v estetice“ a Arthura C. Danta „Svět umění“. Z tohoto důvodu jsem první část této kapitoly věnovala právě vlivu těchto článků na Dickieho koncepci. Zatímco polemika s Weitzem stála na počátku Dickieho uvažování, s postupem doby ustupuje Weitzův vliv do pozadí. Nebo přesněji, do pozadí ustupuje explicitní kritika některých Weitzových předpokladů. Naopak s hlavní Weitzovou tezí, tj. s tím, že umění se nedá definovat, Dickie bojuje neustále a to i v revidované verzi IT. Není třeba, aby otevřeně napadal Weitzovy názory. O opačném náhledu na danou problematiku nás přesvědčuje tím, že sám usiluje o nalezení definice umění. Oproti tomu vazba na Arthura C. Danta je v Dickieho textech stále přítomná, ať už se jedná o Dickieho přijetí Dantova argumentu o percepčně nerozlišitelných předmětech nebo o vzájemný dialog obou autorů, jehož hlavní témata jsem výše nastínila. V neposlední řadě je třeba přiznat Dickieho převzetí pojmu svět umění právě od Danta.

Odhlédneme-li od předpokladů IT a zaměříme-li se na samotný její vývoj, dřívější i pozdější verze se vyznačují tím, že obě předpokládají existenci kontextu, na jehož základě lze umění definovat a to, že nutnou podmínkou pro vznik umění je artefaktualnost. Historické shrnutí vývoje IT nám umožnilo nahlédnout, jak se proměňovala nejen terminologie a obsah jednotlivých pojmů, které Dickie užíval, ale především přechod od definice tvořené dvěma částmi k síti pěti definičních podmínek. Tak jako musel Dickie čelit kritice týkající se kruhovosti v případě dřívější varianty IT, tak v případě její revidované verze vyzdvihuje kruhovost jako něco pro umění specifického. Jinými slovy, kruhovost je něčím, co k definici umění bezpodmínečně patří a pouze kruhová definice je schopna podat adekvátní výměr uměleckého díla. Pokud bych měla vyzdvihnout hlavní rysy Dickieho teorie a znovu zopakovat to, co považuji v jeho případě za nejpodstatnější, zaměřila bych se na to, co mají obě verze IT společného. Dickieho cílem bylo nalézt hodnotově-neutrální definici umění, které lze dosáhnout pouze tehdy, pokud zohledníme fakt, že je umění artefaktem a především to, že se nachází v určitém rámci, kontextu, který jeho vznik umožňuje. V samotném závěru této kapitoly bych ráda znovu zdůraznila, že Dickieho IT prošla výše představeným vývojem. Tento fakt považuji za mimořádně důležitý především pro adekvátní posouzení kritiky, která byla Dickiemu adresována. A právě kritice budou věnovány následující kapitoly této práce.

II. SVĚT UMĚNÍ JAKO (NE)FORMÁLNÍ INSTITUCE

V historickém shrnutí vývoje IT, které této kapitole předcházelo, jsem věnovala pozornost jak změnám v jednotlivých formulacích definice, tak tomu, co mají společného. Jedním ze společných rysů všech těchto formulací je přesvědčení, že umění nelze definovat nezávisle na institucionálním rámci světa umění. I pokud přijmeme Dickieho stanovisko, že je svět umění skutečně institucí, můžeme mít stále pochybnosti týkající se charakteru dané instituce. Dickieho IT charakterizuje svět umění jako neformální instituci, která však vykonává akty, které jsou obvykle považovány za formální. Tato tenze na jedné straně vyvolává otázku, jaký typ instituce má Dickie na mysli, tj. zda uvažuje o instituci formální nebo neformální, na straně druhé vyzývá k tázání, čeho je neformální instituce světa umění schopna dosáhnout. Aby bylo možné se v daném tématu orientovat, je třeba nejprve shrnout Dickieho poznámky k charakteru instituce světa umění. Tomuto shrnutí se věnuji v první části této kapitoly, ve které se snažím Dickieho názory co nejlépe představit a osvětlit význam těch pojmů, jimiž je instituce světa umění definována. Důležitou roli ve vztahu ke kritice hraje distinkce mezi formálními a neformálními institucemi. Právě nekonzistence Dickieho náhledu na instituce stojí ve středu kritiky dvou autorů, jejichž texty s Dickieho IT konfrontuji. Těmito autory jsou Monroe C. Beardsley a jeho text „Je umění esenciálně institucionální?“⁹⁰ a článek Jeffreyho Wieanda „Může existovat institucionální teorie umění?“⁹¹. Oba autoři odmítají, že by instituce tvořily homogenní skupinu a předkládají rozlišení mezi jejich dvěma základními typy. Do tohoto schématu se snaží umístit Dickieho pojetí instituce s ohledem na to, která skupina mu více vyhovuje, konstatují, že není možné od světa umění očekávat takové vlastnosti, které od něj požaduje Dickie. Tomu, jak ten který autor pojem instituce klasifikuje a jak ve vztahu k dané klasifikaci pojímá IT, se věnuji ve druhém a třetím oddílu této kapitoly. Poslední část zohledňuje Dickieho stanovisko k těmto výhradám, které je formulováno v knize *Kruh umění*⁹².

⁹⁰ M. C. Beardsley, Is Art Essentially Institutional?, in: L. Aagaard-Mogensen (ed.), *Culture and Art*, Humanities Press Inc., New Jersey, Atlantic Highlights 1976, s. 194-209.

⁹¹ J. Wieand, Can There Be an Institutional Theory of Art?, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 39, N. 4, 1981, s. 409-417.

⁹² G. Dickie, *The Art Circle*, viz výše.

II.1 George Dickie a vymezení charakteru instituce

IT George Dickieho předpokládá, že nám nalezení odpovědi na otázku „Co je umění?“, poskytne rámec, ve kterém umění vzniká a že je tento rámec ze své podstaty institucionální. Pokud tuto otázku modifikujeme a budeme se ptát na to, co odlišuje umělecké dílo od obyčejného předmětu, odpověď bude totožná: institucionální rámec. V článku „Definování umění“⁹³ je tato možnost odpovědi pouze nastíněna. Dickie nepředkládá propracovanou koncepci, ale jen návrh, jak patovou situaci, která v otázce definování umění nastala poté, co antiesencialisté odmítli možnost, že by umění bylo možné definovat, vyřešit. Pokud je příslušnost k institucionálnímu rámci klíčovým argumentem, nelze se vyhnout alespoň kusým poznámkám týkajících se instituce umění a její specifičnosti. Ve středu Dickieho úvahy se nachází fráze z jeho definice, konkrétně „udělení statusu kandidáta na ocenění“ a otázka, jak rozlišit mezi Duchampovým gestem, tj. jeho udělení statusu kandidáta na ocenění pisoáru a analogickým gestem prodejce sanitární keramiky.⁹⁴ Podle Dickieho mezi oběma jednáními esenciální spojení neexistuje. Pokud se blíže zaměříme na čin každého z aktérů, umělec, v tomto konkrétním případě Marcel Duchamp, svým činem udělil pisoáru status kandidáta na ocenění, zatímco prodejce sanitární keramiky před nás pisoár pouze umístil.⁹⁵ Jinými slovy, to, že vlastní manipulace s pisoárem byla v obou případech stejná nebo přinejmenším podobná, nedokazuje, že by prodejce keramiky dosáhl téhož, čeho se podařilo dosáhnout Duchampovi. Pokud bychom se domnívali, že by z pisoáru umělecké dílo učinil i prodejce a zvažili tento závěr do důsledků, museli bychom konstatovat, že by byl uměleckým dílem každý pisoár, jenž by předložil každý prodejce kterémukoli z potenciálních zákazníků. A tomuto závěru praxe neodpovídá. V souladu s Dickieho názorem je tím, co odlišuje gesta obou mužů, odlišný rámec, ve kterém byla gesta vykonána.⁹⁶ Stále s ohledem na frázi udělení statusu kandidáta se Dickie snaží osvětlit nejen, co tato fráze znamená, ale ve druhém plánu také to, jakým typem instituce je svět umění. V článku „Definování umění“

⁹³ G. Dickie, *Defining Art*, viz výše.

⁹⁴ Tato situace, jak se vybaví většině čtenářů angloamerické estetiky, představuje variaci na percepčně nerozlišitelné předměty. V tomto případě se nesetkáváme jen s nerozlišitelným předmětem, tj. pisoárem, ale také s jednáním, které je nebo se zdá být totožné. Tamtéž, s. 255.

⁹⁵ Tamtéž.

⁹⁶ Tamtéž.

je svět umění představen jako zvyková praxe (*customary practise*), což je podle Dickieho postačující pro to, abychom jej mohli považovat za sociální instituci.⁹⁷

V podobném duchu Dickie uvažuje o instituci světa umění i v knize *Estetika-Úvod*⁹⁸. V centru úvahy je znovu udělení statusu kandidáta na ocenění, k úvaze o němž přidává další aspekty.⁹⁹ Znovu je zde zdůrazněno, že svět umění funguje na principu zvykové praxe, která definuje sociální instituci.¹⁰⁰ Oproti článku „Definování umění“ však Dickie přichází s rozlišením, které bude hrát roli nejen v dalších formulacích teorie, ale také v kritických reakcích. Instituce lze rozdělit do dvou skupin- na *formální* a *neformální*. Zohledníme-li příklady, jimiž se zabýval v článku „Definování umění“, i zde by bylo možné o implicitní přítomnosti daného rozlišení uvažovat. V knize *Estetika-Úvod* se tato distinkce stává tématem, které ovlivňuje charakter samotné IT. Svět umění je ze své podstaty *institucí neformální*.¹⁰¹ Jinými slovy, pravidla, jimiž se instituce umění řídí, nejsou nikde kodifikovaná a umělecká praxe tak nepodléhá formálně ustaveným pravidlům a zákonům. Lze si představit a Dickie se tohoto tématu dotýká, že by byla instituce nějakým způsobem formalizovaná. Tato možnost není nereálná, ale, jak podotýká, většina lidí by tento krok považovala za nevhodný nebo špatný.¹⁰² Přestože člověk, který v Dickieho pojmech uděluje artefaktu status kandidáta na ocenění, nemůže sledovat žádná jasně vymezená pravidla nebo naplňovat rigidní procedury, jeho jednání není zcela neopodstatněné. Zatímco Dickie uvažuje o možnosti, že člověk, který status uděluje, může snadno ztratit kredit, protože na sebe bere udělováním statusu určitou odpovědnost¹⁰³,

⁹⁷ K tomuto závěru Dickie dochází na základě zkoumání analogie mezi dvěma typy udělování statusu. V prvním případě uvažuje o předsedovi volební komise, který jmenuje nového člena městské rady. Dickie ironicky poznamenává, že k tomu, aby toto mohl předseda učinit, je třeba, aby měl určitou autoritu, kterou Dickie postrádá. Tj. kdyby stejná slova pronesl sám Dickie, neměla by žádný smysl. Pokud by, jak si můžeme představit, nebyl filozofem a předsedou volební komise zároveň. Druhým případem je právě ono udělení statusu kandidáta na ocenění. Dickie zdůrazňuje, že analogie mezi oběma existuje, přestože není úplná. Hlavní rozdíl spočívá v tom, že je autorita předsedy volební komise řízena příslušným zákonem nebo vyhláškou, zatímco ve světě umění není autorita nikde kodifikována. Tamtéž.

⁹⁸ G. Dickie, *Aesthetics: An Introduction*, Pegasus, Indianapolis 1971.

⁹⁹ Dickie uvažuje, zda je k udělení statusu kandidáta na ocenění třeba nějaká ceremonie, kterou tato fráze a příklady analogií implikují. Podle názoru autora není ceremonie třeba, tak jako například v případě úředního sňatku. Tamtéž, s. 102. Domnívám se však, že tento protipříklad není zvolen šťastně. Podle mého názoru i úřední sňatek představuje určitý typ ceremonie. To, že nemá nevěsta bílé šaty s vlečkou a po skončení obřadu nehází kytici svatebčanům, neznamená, že by se obřad bez ceremonie obešel zcela. To, v jakém sledu oddávající pronáší jednotlivé věty, to, že si novomanželé vyměňují prstýnky, je součástí určitého ceremoniálu.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 104.

¹⁰¹ Tamtéž.

¹⁰² Je pravděpodobné, že Dickie v tomto kontextu naráží na totalitární systémy a cenzuru, jež by byla formalizací par excellence. Tamtéž.

¹⁰³ Tamtéž, s. 108.

osobně bych zdůraznila kontinuitu s předcházejícími díly, respektive procedurami.¹⁰⁴ Stručně řečeno, jednání člověka nabývá na opodstatnění, pokud je v souladu s předcházejícími praxemi.

Několik dalších informací o charakteru světa umění jako sociální instituce uvádí Dickie v článku „Definování umění II“¹⁰⁵. Zde explicitně tvrdí, že je pojem svět umění vyhrazen pro: „sociální instituci, ve které mají umělecká díla své místo.“¹⁰⁶ V této instituci lze rozlišovat jednotlivé systémy, které ji tvoří. Příkladem jednoho ze systémů je divadlo.¹⁰⁷ S ohledem na tento příklad je možné usuzovat, že jednotlivé systémy světa umění odpovídají jednotlivým uměleckým druhům, alespoň pokud uvažujeme o základním dělení.¹⁰⁸ V popředí Dickieho zájmu je však to, co mají jednotlivé systémy společného. Odpovědí na tuto otázku je, že je každý z nich rámcem pro prezentaci určitého díla.¹⁰⁹ Klíčovým uměleckým hnutím pro rozpoznání institucionální podstaty umění, bylo podle Dickieho dada.¹¹⁰ A tak je umělcem, který stojí ve středu IT, od její první formulace Marcel Duchamp. V tomto kontextu Dickie uvádí důvody, proč je Duchampův vnos pro teorii a filozofii umění nezpochybnitelný. Svět umění existoval dlouho před Duchampem a je možné dodat, že bude existovat i dlouho po něm, ale to, co před Duchampem neexistovalo, byl fenomén *readymades*. Duchamp věděl, jak se v oblasti umění pohybovat, uvědomoval si svou příslušnost ke světu umění, jehož struktur uměl obratně využívat.¹¹¹ A právě tato jeho schopnost vytvořit umělecké dílo z obyčejného předmětu umožnila světu umění, aby si uvědomil jeden ze svých základních aspektů, tj. udělení statusu.¹¹² Pokud Dickie mluví o uvědomění si udělení statusu, stvrzuje tím svůj názor, že status kandidáta na ocenění byl udělován i v minulosti, ale díla, s nimiž se svět umění potýkal, nebyla tak „kontroverzní“, aby si tento status vnímatel uvědomil. Přestože i v předcházejících obdobích vznikala díla, která nebyla přijata s pochopením, např. díla fauvistů nebo impresionistů, stále se jednalo o uměleckou formu se znatelnou návazností na

¹⁰⁴ Tomuto tématu se budu věnovat v závěrečné kapitole této práce.

¹⁰⁵ G. Dickie, *Defining Art II*, in: M., Lipman, *Contemporary Aesthetics*, viz výše.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 123.

¹⁰⁷ Tamtéž.

¹⁰⁸ Dickie se zde této otázce nevěnuje detailně. Zabývá se spíše tím, co mají jednotlivé systémy společného, než že by se snažil vymezit, co dané systémy tvoří. Tak jako existuje systém divadla, bezpochyby existuje i systém výtvarného umění nebo literatury a tance. Avšak je možné si představit i systémy jiného typu např. systém portrétní malby, konceptuálního umění nebo absurdního dramatu. Podle mého názoru je toto uvažování o systémech plausibilní, nicméně bych považovala za vhodné, aby Dickie svou úvahu o systémech v tomto ohledu nějakým způsobem zpřesnil.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 124.

¹¹⁰ Tamtéž.

¹¹¹ Tamtéž.

¹¹² Tamtéž.

předcházející období- alespoň v tom smyslu, že se jednalo o díla, která neopustila plátno obrazu. Duchampovo vystavení *Fontány* tak znamenalo nejen novou etapu v dějinách umění, ale také ve filozofování o něm.

Pojem svět umění zaujímá místo i v další z formulací teorie, v textu publikovaném v Tilghmanově sborníku *Jazyk a estetika* „Institucionální koncepce umění“¹¹³. Dickie si klade otázku, zda svět umění skutečně existuje a pokud ano, tak čím přesně je.¹¹⁴ Instituce, v tomto kontextu instituce divadla, mají staletou tradici, která prošla značným vývojem. V některých dějinných obdobích byla její pozice oslabena, v jiných naopak nabírala na síle. Bez ohledu na různé proměny instituce, zůstal její obecný charakter zachován. V každém období se jednalo o *ustavený* způsob chování.¹¹⁵ Klíčovým rysem takto pojaté instituce je to, že ji sdílí jak tvůrci, tak vnímatelé.¹¹⁶ To, co činí z uměleckého díla umělecké dílo, je jeho příslušnost k institucionálnímu rámci. Konkrétně to, co činí divadelní hru divadelní hrou, je, že byla napsána pro svět divadla, který zajišťuje její identitu.¹¹⁷ Příklad divadelní hry čtenáře zároveň upozorňuje, že nemá co do činění pouze se světem divadla, ale také se světem literatury. Jak Dickie zdůrazňuje, v tomto případě se jedná o dva systémy, které se vzájemně překrývají.¹¹⁸ Tento fakt dokládá, že svět umění nepředstavuje homogenní prostor, ale je pluralitou systémů, které pod pojem světa umění podřazujeme. Přestože se jednotlivé systémy světa umění mohou vzájemně lišit, spojuje je představa udělení kandidatury na ocenění. Dickieho slovy, každý ze systémů je rámcem pro prezentování kandidátů na ocenění.¹¹⁹ Přestože věnuje Dickie mnoho prostoru divadlu, o němž prohlašuje, že je instruktivním příkladem pro odhalení institucionální podstaty umění, ještě zřetelnější je tento fakt v případě hnutí dada. Znovu se vrací k Duchampovi a jeho práci s readymades, čímž ve své podstatě opakuje argumenty, které představil v předcházejících textech.

Novým aspektem z hlediska linie vytyčené v této kapitole je Dickieho poznámka o vzájemných vztazích mezi jednotlivými systémy světa umění. Tento vztah je nahlížen především z perspektivy umělecké praxe, tj. produkce uměleckých děl. Nejen, že se mohou dva systémy překrývat jako v případě divadelní hry, ale navíc jednotlivé systémy nebo

¹¹³ G. Dickie, The Institutional Conception of Art, in: B. Tilghman (ed.), *Language and Aesthetics*, viz výše.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 27.

¹¹⁵ Tamtéž.

¹¹⁶ Tamtéž.

¹¹⁷ Tamtéž.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 28.

¹¹⁹ Tamtéž.

přesněji agenti jednotlivých systémů, mohou vzájemně spolupracovat a vytvářet díla, ve kterých se prvky jednotlivých systémů kombinují.¹²⁰ Svět umění není rigidním prostorem, ale naopak je dostatečně pružný natolik, aby v sobě byl schopen obsáhnout několik různých systémů a především, aby bylo možné přijít nejen s novým uměleckým dílem, ale také uměleckou formou, popř. druhem. Ve většině případů je pod jeden ze subsystémů přidán další, čímž je vytvořen jakýsi sub-subsystém.¹²¹

Institucionální teorie umění, tj. Dickieho vlastní příspěvek k filozofické definici umění, nabyla své nejznámější formulace v knize *Umění a estetické: Institucionální analýza*¹²². Vzhledem k zaměření této kapitoly na pojem instituce, nezbývá než dodat, že tato kniha představuje určité shrnutí názorů, které Dickie představil v předcházejících formulacích. Ještě přesněji, kapitola „Co je umění? Institucionální analýza“¹²³ a pasáž týkající se charakteru světa umění téměř doslovně kopíruje příslušné pasáže textu „Institucionální koncepce umění“¹²⁴. Zaměříme-li se pouze na rovinu příkladů, v této kapitole se objevují myšlenky týkající se jak subsystému divadla, tak Duchampových readymades. Dickie se zde zabývá problematikou vzniku nových subsystémů i jejich historickým vývojem.¹²⁵ Naopak, shodně jako v textu z Lipmanova sborníku, se Dickie vrací¹²⁶ k rozlišení mezi formálními a neformálními institucemi.¹²⁷ Více prostoru je tak věnováno jádru světa umění, které je podle názoru autora tvořeno organizovanou skupinou lidí tvořenou umělci, teoretiky, filozofy, popř. kritiky atd. Právě seskupení těchto lidí umožňuje vznik společenské instituce založené na zvykové praxi, kterou zároveň svým konáním udržují v chodu.¹²⁸ Navíc, jak Dickie zdůrazňuje, svět umění je otevřen komukoli, kdo má zájem se na jeho činnostech podílet. A přestože jádro, jehož členy Dickie v IT vyjmenovává, se neomezuje pouze na umělce, jejich postavení ve světě umění je přesto výlučné. Jsou to právě oni, kdo mají tu moc vytvořit umění a představují tak jádro minimální, které existenci světa umění podmiňuje.¹²⁹ Jinými slovy, je to právě umělec, který uvádí svět

¹²⁰ Tamtéž, s. 30.

¹²¹ Tamtéž.

¹²² G. Dickie, Co je umění? Institucionální analýza, in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, viz výše.

¹²³ Tamtéž.

¹²⁴ G. Dickie, The Institutional Conception of Art, in: B. Tilghman (ed.), *Language and Aesthetics*, viz výše.

¹²⁵ G. Dickie, Co je umění? Institucionální analýza, in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, viz výše.

¹²⁶ V textu z Tilghmanova sborníku této rozlišení chybí.

¹²⁷ G. Dickie, Co je umění? Institucionální analýza, in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, viz výše, s. 123.

¹²⁸ Tamtéž.

¹²⁹ Tamtéž.

umění do chodu a umožňuje, aby se další agenti světa umění, tj. kurátoři, teoretikové atd., připojili.¹³⁰ Vzhledem k tomu, že je svět umění institucionalizovanou praxí, jsou takové i jednotlivé role, které si daní aktéři musí osvojit. Právě jednání v určité roli v důsledku umožňuje, že je možné jménem světa umění jednat a udělovat artefaktu status kandidáta na ocenění. Přestože existence světa umění předpokládá sdružení více osob, i když, jak jsme viděli, klíčová je pozice umělců a umělce, jednat jménem světa umění může pouze osoba jediná.¹³¹ A touto osobou je ve většině případů znovu umělec, tj. někdo, kdo s artefaktem zachází jako s kandidátem na ocenění.¹³²

Pokud bych měla Dickieho názory shrnout, pojem instituce je v dřívější verzi IT charakterizován jako zvyková praxe. Toto podle Dickieho názoru umožňuje, aby bylo na svět umění nahlíženo jako na sociální instituci. Existující sociální instituce lze rozdělit na formální a neformální, přičemž svět umění řadí do druhé skupiny, tj. mezi instituce neformální. Pravidla a zákony, jimž se svět umění řídí, nejsou striktně kodifikovány, avšak tento fakt nebrání tomu, aby měli jednotliví agenti světa umění možnost udělovat jednotlivým předmětům status kandidáta na ocenění. Právě status byl v prvních verzích IT klíčovým distinktivním rysem pro rozeznání uměleckého díla a zároveň tím, co lze označit za společnou vlastnost umění jako celku. Monroe C. Beardsley a Jeffrey Wieand se zaměřují na výše uvedené charakteristiky světa umění jako instituce a snaží se ve svých kritikách předložit dostatečně silné argumenty, které by mohly IT v daném ohledu zpochybnit.

II.2 Monroe C. Beardsley a dva druhy institucí

Hledání odpovědi na otázku, zda je umění esenciálně institucionální se ve stejnojmenném Beardsleyho článku nepojí pouze s IT George Dickieho¹³³, ale vychází z obecnějších předpokladů. Pojem institucionální činnosti není podle Beardsleyho zdaleka jednoznačný, a pokud o takové činnosti uvažujeme, není postačující popsat ji jako

¹³⁰ Tamtéž.

¹³¹ Tamtéž, s. 124.

¹³² Tamtéž.

¹³³ Beardsley v úvodu textu zmiňuje sociologickou linii uvažování a zdůrazňuje přístup marxistických filozofů, avšak většina textu je věnována autorům angloamerické analytické tradice, konkrétně Arthuru C. Dantovi, Josephu Margolisovi a Georgi Dickiemu. M. C. Beardsley, *Is Art Essentially Institutional?*, in: L. Aagaard-Mogensen (ed.), *Culture and Art*, viz výše.

institucionálně zavedenou.¹³⁴ V tomto kontextu odkazuje k právnímu řádu a sbírce zákonů, kde je definovaná smrt jako zastavení činnosti mozku. Toto vymezení má svůj důvod, jímž je umožnění transplantace orgánů. Srdce právně zemřelého je stále zásobeno krví, což umožňuje vyjmutí orgánů, aniž by došlo k jejich poškození. Pokud by byla smrt definována jako zastavení srdečního rytmu, přineslo by to s sebou dva možné důsledky: buď by byl chirurg provádějící transplantaci nucen čelit trestní odpovědnosti, anebo by byly transplantace znemožněny. V tomto ohledu musí právní řád reflektovat možnosti soudobé medicíny a umožnit lékařům, aby mohli své povolání vykonávat beztrestně. Pokud však uvažujeme o problematice institucí, má tento příklad jiné důsledky: to, že náš právní řád disponuje definicí smrti, neznamena, že je smrt institucionálním faktem.¹³⁵ Tato formulace implikuje paralelu s uměním, respektive světem umění. Stručně řečeno: to, že disponujeme definicí umění, nemusí znamenat, že je umění institucionálním faktem. Beardsleyho cílem je prokázat, že jedna a táž činnost může být prováděna ve vazbě na určitou instituci stejně tak jako beze vztahu k ní. Příkladem této činnosti je spoření. Beardsley zde uvádí příklad dvou mužů, z nichž jeden spoří z našeho pohledu tradičním způsobem, tj. ukládá si peníze na bankovní účet, zatímco druhý postupuje na bankách nezávisle. Druhý muž peníze schraňuje na místě poněkud neobvyklém, za jednou z cihel v komíně.¹³⁶ Na nejobecnější rovině jsou motivace obou mužů stejné- chtějí ušetřit, což je onou činností, kterou provádějí a která je jim společná. V tomto smyslu je spoření činností, která však nemusí být nutně institucionálně vázaná. A stejným způsobem chce Beardsley pojímat i umění.¹³⁷

Tak jako Dickie uvažoval o světě umění jako o zavedené praxi, uvažuje Beardsley o sociálních praxích obecně. Abychom mohli nějakou činnost za sociální praxi považovat, je třeba, aby odpovídala následujícímu vymezení: „Sociální praxe je druhem opakujícího se jednání nebo aktivity, která je řízena nebo směřována pravidly a která je určitou sociální skupinou považována za přijatelnou, protože slouží potřebám nebo přinejmenším uspokojuje touhy některých členů této skupiny.“¹³⁸ Když uvažujeme o institucionalizovaných činnostech a jednáních, nelze se v souladu s Beardsleyho názorem domnívat, že všechna tato jednání tvoří homogenní skupinu. Sociální instituce lze rozdělit

¹³⁴ Tamtéž, s. 195.

¹³⁵ Tamtéž.

¹³⁶ Tamtéž, s. 196.

¹³⁷ Tuto obecnou úvahu následuje úvaha o možnosti vzniku umění mimo institucionální rámec. Tomuto tématu je však věnována samostatná kapitola.

¹³⁸ Tamtéž, s. 194.

do dvou základních skupin a to nikoli podle typu činnosti, kterou vykonávají, ale podle charakteru samotné instituce. Jinými slovy, to, že se každá z institucí věnuje zcela odlišné činnosti, nemusí měnit nic na tom, že náleží do stejné skupiny sociálních institucí, protože se se řídí pravidly stejného charakteru. Prvním druhem sociálních praxí jsou ty, které odpovídají institucím ve smyslu zápisu (*token*).¹³⁹ Instituci-zápis Beardsley charakterizuje jako: „kolektivní subjekt, svébytný díky souboru trvalých praktik a určitou kontinuitou, kterou lze chápat jako svrchovanost, tj. autoritu udržovat nebo měnit zavedenou praxi“.¹⁴⁰ Tomuto vymezení odpovídá v článku „Je umění esenciálně institucionální?“ např. General Motors, v českém prostředí např. Baťovy závody nebo Škoda auto. Všechny tyto společnosti spojuje zaměření se na jeden specifický segment průmyslu, jemuž se dlouhodobě věnují. Nicméně tento výměr instituce neodpovídá pouze soukromým firmám, ale i jiným subjektům, např. muzeím, univerzitám, různým úřadům atd. Proti institucím-zápisům klade Beardsley instituce-typy.¹⁴¹ Mezi instituce-typy řadí například instituci manželství nebo práva.¹⁴² Pokud bychom měli do daného systému institucí zařadit svět umění, lépe by mu vyhovovalo zařazení mezi instituce-typy. Samozřejmě nelze popírat, že na pozadí světa umění jako instituce-typu rozeznáváme instituce-zápis jako například muzea, divadla a umělecké spolky, ale tyto instituce již předpokládají existenci instituce ve smyslu praxe, tj. instituce-typu tak jako existence společnosti General Motors předpokládá určitý právní systém. Posledním z aspektů, které Beardsley v tomto textu kriticky nahlíží ve vztahu k instituci, je Dickieho terminologie a její poměr k výše uvedeným druhům institucí. Nejproblematictější se jeví fráze „jednat jménem“.¹⁴³ Je možné a oprávněné jednat jménem institucí-zápisů, ale svět umění je institucí-typem. Svět umění tak není dostatečně organizován, aby mohl vykonávat totéž jako instituce-zápis.¹⁴⁴ Pokud uvažujeme o světě umění jako o ustálené praxi, nelze se vyhnout otázce, jak Beardsley uvádí, zda dává smysl jednat jménem ustálené praxe. Svět umění by postrádal potřebnou autoritu k udělení statusu kandidáta na ocenění.¹⁴⁵

¹³⁹ Beardsley ve svém článku pracuje s rozlišením typ x token. Vzhledem k českému překladu knihy *Covitosti* W. V. O. Quina pracuji s pojmy instituce-typ a instituce-zápis. Viz: W. V. O. Quine, „Typ versus zápis“, in: týž. *Covitosti*, Mladá fronta, Praha 2008, s. 214-217.

¹⁴⁰ M. C. Beardsley, *Is Art Essentially Institutional?*, in: L. Aagaard-Mogensen (ed.), *Culture and Art*, viz výše, s. 195.

¹⁴¹ Tamtéž.

¹⁴² Tamtéž.

¹⁴³ Tamtéž, s. 202.

¹⁴⁴ Tamtéž.

¹⁴⁵ Tamtéž.

Stručně řečeno, v souladu s Beardsleyho kritikou je třeba, aby si Dickie zvolil, kterému z typů institucí jeho svět umění odpovídá. Pojmy, jimiž popisuje jeho činnost, totiž implikují, že svět umění považuje za instituci formální, což odporuje explicitním charakteristikám z IT. I pokud přijmeme, že je svět umění institucí, měli bychom jej být schopni zařadit do Beardsleyho schématu, tj. rozhodnout, zda se jedná o instituci-typ nebo o instituci-zápis. Pokud se bude Dickie držet původních tezí a označovat svět umění za instituci-typ, musí opustit svou původní terminologii a naopak, pokud považuje svou terminologii za plauzibilní, bude muset revidovat svůj přístup k charakteru instituce.

II.3 Jeffrey Wieand a rozlišení j-institucí a o-institucí

Stejnou linii kritiky jako Monroe C. Beardsley sleduje v textu „Může existovat institucionální teorie umění?“¹⁴⁶ i Jeffrey Wieand. Teorie, které se opírají o pojem instituce, která determinuje charakter činností v nich obsažených, k nimž Dickie řadí svou koncepci, musí prokázat, že instituce, která jejich charakter určuje, je skutečně institucí. Tento obecný požadavek Wieand formuluje v úvodu textu, kde zároveň také predestinuje vlastní přesvědčení: většina teorií, které se za institucionální prohlašují, ve skutečnosti institucionální není ani taková být nemůže.¹⁴⁷ Ve snaze prokázat neudržitelnost Dickieho IT, se věnuje Wieand institucím obecně. Z jejich nepřeborného množství lze pouze dvě smysluplně vztahovat k oblasti umění, konkrétně k teorii umění. Zaprvé, jedná se o j-instituce (*A-institutions*), kde písmeno „j“ představuje zkratku pojmu jednání (*action*).¹⁴⁸ Podle Wieandova vymezení se jedná o typy jednání, jehož zápisy (*tokens*) jsou zvláštními užitími (*performance*) tohoto typu jednání.¹⁴⁹ Od jiných typů jednání se odlišují tím, že jsou řízeny pravidly.¹⁵⁰ Samozřejmě, každá z j-institucí se vyznačuje vlastními pravidly a omezeními, které je nutné respektovat. Pokud si někdo přeje dát někomu slib, musí pro to, aby bylo jeho jednání chápáno jako slibování, sledovat určitá pravidla.¹⁵¹ Oproti tomu, jak Wieand uvádí, člověk, který chce vykopat příkop, se na pravidla ohlížet nemusí.¹⁵² J-

¹⁴⁶ J. Wieand, Can There Be an Institutional Theory of Art?, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, viz výše.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 409.

¹⁴⁸ Tamtéž.

¹⁴⁹ Tamtéž.

¹⁵⁰ Tamtéž.

¹⁵¹ Tamtéž.

¹⁵² Tamtéž.

instituce mají společné, že se v jejich případě jedná o konvenční akty.¹⁵³ Mezi tyto instituce můžeme řadit například křtění, salutování, uzavírání sňatku a výše uvedené dávání slibu. Příkladem jednání, které nelze pod j-instituce podřadit, je například kouření nebo řízení. Pokud bychom chtěli uvažovat o příkladech, které nespádají pod kategorii j-institucí, ani k ne-j-institucím, mohli bychom kromě kopání příkopu, uvažovat také o běžné chůzi a procházení se, popř. stěžování si.¹⁵⁴

Zadruhé, je možné uvažovat o o-institucích (*P-institutions*), kde písmeno „o“ nahrazuje pojem osoba (*person*). Podle Wieandova vysvětlení se jedná o instituce, které fungují jako kvasi-osoby nebo agenti. Tyto instituce provádějí určité skutky, za které mohou nést zodpovědnost. Jednání těchto institucí je viditelné, pokud pozorujeme chování jejich členů nebo přesněji, instituce jednájí skrze své členy, kteří mají moc jednat jejich jménem (tj. jménem instituce).¹⁵⁵ S ohledem na toto rozlišení je nyní zřetelné, že pojem institucionální akt, je pojmem dvojnásobným. Adjektivum institucionální můžeme k pojmu akt přiřazovat proto, že jde o čin, který je vykonaný nějakou institucí, tj. činem nějaké osoby jednající jménem o-instituce. Anebo protože je zápisem určitého typu aktu, tj. konvencionálním aktem, který odpovídá j-instituci.¹⁵⁶ Zaměříme-li se na vzájemný vztah obou, je možné konstatovat, že mnoho činů o-institucí je zároveň j-institucemi. Avšak toto pravidlo neplatí pro všechny činy.¹⁵⁷ A zároveň je třeba zdůraznit, že některé o-instituce činí j-institucionální akty, které jsou výlučné pouze pro danou o-instituci. Například pouze jediná osoba může vydat bulu. Touto osobou je papež, avšak abychom pochopili, co vydání buly znamená a jaké s sebou tento čin přináší důsledky, nelze odkazovat pouze k činu papeže, ale musíme zohlednit celé pozadí katolické církve.¹⁵⁸ Stručně řečeno, j-institucemi Wieand rozumí ty, které lze charakterizovat jako určitý typ aktu a o-instituce jako agenty.¹⁵⁹ V obou případech je třeba určitý kontext, který to které jednání umožňuje. Nelze si představit, že by byla o-instituce pouze skupinou osob, které mají něco společného. Je třeba, aby člen o-instituce jednal právě jménem instituce, která zároveň jedná skrze něj.

¹⁵³ Tamtéž.

¹⁵⁴ Tamtéž.

¹⁵⁵ Tamtéž.

¹⁵⁶ Tamtéž.

¹⁵⁷ V tomto kontextu dává Wieand příklad katolické církve, která dává sliby (které jsou případem j-instituce), ale také uděluje milosti (které k j-institucím neřadíme). Tamtéž, s. 410.

¹⁵⁸ Tamtéž.

¹⁵⁹ Tamtéž.

Jinými slovy, jeden konkrétní akt lze interpretovat jak jako čin jedné osoby, člena o-instituce, tak jako akt o-instituce jako takové.¹⁶⁰

V druhé části svého článku vztahuje Wieand toto své rozlišení na IT George Dickieho. Wieandův směr úvahy je určen nejen snahou prokázat, že se Dickie ve svých formulacích mýlí, ale především, že je teorie, kterou se snaží předložit, nemožná.¹⁶¹ Dickieho formulace budí dojem, že teorie obsahuje, jak o-instituce, tak j-instituce. Na jedné straně stojí „udělení statusu kandidáta na ocenění osobou nebo osobami“, které nutně musí předpokládat osobu, která jedná určitým způsobem. V tomto smyslu je nepochybné, že Dickie uvažuje o o-instituci. Na straně druhé se však setkáváme se slovníkovou definicí, jejímž prostřednictvím Dickie charakter instituce osvětluje. V tomto kontextu se jedná o ustálenou praxi. Přijetím této definice zároveň vylučuje druhou možnost, tj. že by se mohlo jednat o společnost nebo korporaci.¹⁶² Wieand upozorňuje, v souladu s výše uvedeným rozlišením, že ne všechny ustavené nebo kulturní praxe jsou zároveň j-institucemi, ale dodává, že je oprávněné předpokládat, že je jako takové Dickie pojímá.¹⁶³ Pokud je svět umění skupinou osob, čemuž odpovídá text IT, je zřejmé, že nemůže být ustálenou praxí zároveň.¹⁶⁴ Jinými slovy, pokud uvažujeme o světě umění jako o o-instituci, nelze mu přiznávat vlastnosti, které jsou specifické pro j-instituce. V tomto ohledu se začíná jevit jako problematický i jeden z pojmů, který vytváří formulaci IT, konkrétně pojem *jednat jménem*. Jednat jménem určité instituce je možné pouze v případě o-institucí, nikoli j-institucí.¹⁶⁵ Tak jako si lze neproblematicky představit člena nějaké instituce, který jedná jejím jménem, například výše zmíněný kněz, který křtí novorozence nebo starosta obce, který provádí svatební obřad, představit si někoho, jak jedná jménem j-instituce, nedává smysl. Ustálená praxe nemůže jednat jménem nikoho, natož jménem sebe sama. Z tohoto Wieand vyvozuje, že Dickieho tvrzení představují kategorickou chybu.¹⁶⁶ Podle Wieanda se před Dickiem otevírají dvě možnosti. Buď je jeho teorie založena na kategorické chybě, a tudíž je neobhájitelná, anebo si Dickie ve skutečnosti nemyslí, že je svět umění ustálenou praxí.¹⁶⁷ Z tohoto důvodu Wieand podrobuje IT detailnější analýze, jež mu umožňuje dospět k závěru, že v ní je určitý rys, který lze jako ustálenou praxi pojímat. Tímto rysem

¹⁶⁰ Tamtéž.

¹⁶¹ Tamtéž.

¹⁶² Tamtéž, s. 410.

¹⁶³ Tamtéž, s. 411.

¹⁶⁴ Tamtéž.

¹⁶⁵ Tamtéž.

¹⁶⁶ Tamtéž.

¹⁶⁷ Tamtéž.

je udělení statusu kandidáta.¹⁶⁸ Otázka, co je svět umění, tak stále zůstává bez odpovědi. Dickieho snaha charakterizovat jej jako ustálenou praxi, jak se Wieandovi podařilo prokázat, selhává. Podle Wieandova názoru byl tento omyl pravděpodobně způsobem Dickieho snahou odlišit svět umění od korporace nebo ustavené společnosti.¹⁶⁹ Tj. pokud slovníková definice, o kterou se Dickie opíral, nabízela pouze dvě alternativy, jak svět umění charakterizovat a jedna z nich, vymezení instituce jako korporace, podstatě světa umění odporovala, zdálo se Dickiemu nevyhnutelné zvolit druhou z variant. Označit svět umění za korporaci by odporovalo zdravému rozumu. Jak dokazuje Wieand, takto pojatá instituce-korporace neexistuje.¹⁷⁰

Dalším tematickým okruhem, jemuž Wieand věnuje pozornost, je Dickieho důraz na neformálnost světa umění. V pozadí této úvahy se musí nutně nacházet otázka, co Dickie míní tím, že je nějaká instituce neformální. Podle formulací IT se zdá být zřejmé, že jde pouze o odlišení světa umění od ryze formálních institucí, tj. těch, které vyžadují kodifikované zákony a úřady, které by jim odpovídaly.¹⁷¹ Tento závěr podle Wieanda dokládají i příklady, které Dickie uvádí. Wieand připomíná především volbu prezidenta Rotary Klubu a prohlášení dvou osob za muže a ženu. Tyto příklady následně převádí do vlastní terminologie o-institucí. Pojem „jednat jménem“ je smysluplný a relevantní pouze v případě když: „osoba O jedná jménem o-instituce T, pouze pokud může být jednání osoby O popsáno nejen jako jednání O, ale také jako jednání T.“¹⁷² Toto vymezení v sobě podle Wieanda obsahuje určitou míru formálnosti, i když je možné, že o-instituce bude označena jako neformální. Tuto zdánlivou tenzi lze interpretovat tak, že neformální instituce nedosahuje takové míry formálnosti jako instituce ryze formální, ale to neznamená, že je prostá veškerých pravidel. A právě v tomto ohledu IT selhává. Jak Wieand uvádí, svět umění nedosahuje ani minimální míry formálnosti, která by mu umožnila, aby byl institucí neformální.¹⁷³ K tomuto závěru jej vedou tři okolnosti:

- 1) svět umění nemá jasné členství
- 2) nemá procedury nebo někoho, kdo by jednal jeho jménem

¹⁶⁸ Tamtéž.

¹⁶⁹ Tamtéž.

¹⁷⁰ Tamtéž.

¹⁷¹ Tamtéž, s. 412.

¹⁷² Tamtéž.

¹⁷³ Tamtéž.

3) postrádá kritéria pro to, co se jako jednat jménem počítá¹⁷⁴

Wieand si je vědom Dickieho přesvědčení, že svět umění žádná pravidla členství nepotřebuje, protože každý, kdo se cítí být příslušníkem světa umění, se jím stává, avšak tento předpoklad považuje za chybný.¹⁷⁵ Podle Wieandova názoru vyžaduje svět umění alespoň minimální omezení, která by umožňovala, že daná osoba jedná jeho jménem.¹⁷⁶ Přestože Wieand tuto úvahu nedovádí až do důsledků, lze si představit situaci, která by nastala, kdyby žádná pravidla neexistovala. Rozdíl mezi uměleckým dílem a obyčejnou věcí by byl smazán.¹⁷⁷ Zdůrazňování relevance udělení statusu kandidáta na ocenění dokládá, že Dickie musí nutně uvažovat o o-instituci.¹⁷⁸ Dickieho tvrzení, že nějaká praxe definuje sociální instituci, se podle Wieanda nemůže zakládat na pravdě. Samozřejmě, že mezi praxí a institucí existuje nebo může existovat těsný vztah, avšak tento vztah nedeklaruje, že každá praxe ústí v ustavení sociální instituce. Absurdnost Dickieho předpokladu dokládá příkladem venčení psa. Bez všech pochyb představuje venčení psa praxi, ale tato praxe neústí v sociální instituci.¹⁷⁹ Nad rámec Wieandova příkladu je možné dodat, že je možné a nyní stále častější nechávat si psa venčit jinou osobou, profesionálem v tomto oboru, který se o psa po dobu nepřítomnosti majitele stará, avšak ani to, že má daný profesionál na tuto činnost živnostenský list, nemění nic na tom, že venčení jako takové sociální instituci nepředstavuje. Možnost obhajoby by mohlo představovat zpřesnění, že sociální instituci definuje pouze konvencionální praxe a nikoli praxe, která se na konvencích nezakládá.¹⁸⁰ Tento argument je však podle Wieanda triviální vzhledem k tomu, že j-instituce definuje vždy alespoň jednu instituci, tj. sebe samu. Pokud uvažujeme, že j-instituce definuje o-instituci, je naše stanovisko neudržitelné.¹⁸¹ Následkem zohlednění této skutečnosti vyžaduje naše stanovisko revizi. V silách proponenta institucionální teorie je prokázat pouze to, že je udělení statusu j-institucí, kterou vykonává o-instituce, což ve svém důsledku celé koncepci příliš nepomáhá a to

¹⁷⁴ Tamtéž.

¹⁷⁵ Tamtéž.

¹⁷⁶ Tamtéž.

¹⁷⁷ Je možné argumentovat a domnívám se, že Dickie by zvolil tuto linii obhajoby, že jednání daného příslušníka světa umění není zcela svévolné. Jedná totiž na pozadí světa umění a příslušnost ke světu umění je nutnou podmínkou nebo, chceme-li, pravidlem, které je třeba respektovat.

¹⁷⁸ Tamtéž.

¹⁷⁹ Tamtéž.

¹⁸⁰ Praxí, která nezávisí na konvencích, je podle Wieanda právě zmíněné venčení psa. Tamtéž.

¹⁸¹ Tamtéž.

z následujícího důvodu: proto, abychom k této interpretaci dospěli, je třeba vědět, co daným argumentem chceme dokázat.¹⁸²

Prozatím se svět umění ve Wieandově článku jevil jako o-instituce. Označit jej za ni by však odporovalo dalším závěrům. Wieand je k institucionální povaze umění ještě přísnější, když explicitně konstatuje, že v teoreticky zajímavém smyslu není svět umění institucionální vůbec.¹⁸³ Toto tvrzení však nedokládá, že by mezi udělením statusu a světem umění neexistoval žádný vztah, protože je možné představit si i jiné typy vztahů.¹⁸⁴ A abychom si tyto vztahy mohli lépe představit, je třeba pochopit, co je svět umění a jakým způsobem funguje. Wieand proto navrhuje pojímat svět umění jako druh komunity. Příkladem, o který se v tomto kontextu opírá, je komunita vysoké školy. Tato komunita v sobě nesdružuje pouze zaměstnance a studenty, ale i celé okolí, které se na chodu univerzity podílí a ty, které univerzita ovlivňuje.¹⁸⁵ Kdybychom tento příklad rozvinuli, univerzita ovlivňuje nejen například zaměstnance tamější kantýny, ale i firmy, které ji zásobují, nebo v případech univerzit s několikasetletou tradicí i cestovní ruch, který nutně ovlivňuje obyvatele celého města (např. pokud uvažujeme o univerzitě v Oxfordu nebo Cambridge). Podle Wieanda lze svět umění chápat v tomto smyslu, avšak to neznamená, že by mezi oběma komunitami neexistoval rozdíl. Zatímco v prvním případě, tj. v případě univerzitního města, se komunita vytvořila kolem jedné o-instituce, samotné univerzity, v případě světa umění je třeba zdůraznit, že je tvořen více o-institucemi, tj. galeriemi, divadly atd.¹⁸⁶ Takto pojatý svět umění umožňuje revidovat i pojmosloví Dickieho teorie. Pojem jednat jménem (*acting on behalf*) je možné interpretovat ve slabším smyslu slova, konkrétně jako „jednat v zájmu“ (*in interest*) nebo „ve prospěch“ (*for benefit*). Tyto formulace jsou sice nepřesné, ale možné.¹⁸⁷ Přesto je stále nutné mít na paměti, že tato možnost nejen nedokazuje, že je umění za své podstaty institucionální, ale ani to dokázat nemůže. Pokud svět umění chápeme jako komunitu, Dickieho přístup bude institucionální pouze v případě, že Dickie prokáže, že je udělení statusu konvencionálním aktem.¹⁸⁸ Wieand upozorňuje, že Dickie takto o udělení statusu explicitně nemluví, ale že o něm takto s nejvyšší pravděpodobností uvažuje. Podporu pro toto tvrzení nachází Wieand v Dickieho příkladech, které jsou konvencionálními akty o-institucí, konkrétně např.

¹⁸² Tamtéž, s. 413.

¹⁸³ Tamtéž.

¹⁸⁴ Tamtéž.

¹⁸⁵ Tamtéž.

¹⁸⁶ Tamtéž.

¹⁸⁷ Tamtéž.

¹⁸⁸ Tamtéž.

udělení titulu PhD. v rámci univerzity.¹⁸⁹ A navíc, udělení statusu je jedinou praxí, ke které ve své definici Dickie odkazuje.¹⁹⁰ Wieand se domnívá, že by Dickie mohl tvrdit, že případem ustavené praxe je to, co chápeme jako akt světa umění. V tomto smyslu lze chápat udělení statusu jako konvencionální akt, který vyžaduje pozadí sociální komunity. V tomto případě je udělení statusu prováděno v zájmu této komunity.¹⁹¹ Zaměříme-li se na toto vysvětlení detailněji, musíme, jak Wieand předpokládá, dojít k závěru, že v tomto ohledu se nejedná o akt instituce. Jde o j-institucionální akt, který může být prováděn kýmkoli, kdo si je vědom světa umění a toho, čím se tento svět vyznačuje.¹⁹² Takto interpretovaný pojem udělení statusu implikuje, že svět umění jako rámec, ve kterém je daný status udělen, není nutnou podmínkou pro toto udělení. Na jedné straně je do určité míry obhájena existence udělení statusu, na straně druhé je popřena nutnost rámce světa umění, což pro Dickieho koncepci představuje zásadnější chybu.

Wieand dále formuluje dvě teze, které se udělení statusu bezprostředně týkají:

- 1) není nic, co by korespondovalo s ceremonií udělení statusu
- 2) nemáme k dispozici žádný konvencionální popis daného aktu kromě jeho pojmenování¹⁹³

První z těchto tezí je přijata neproblematicky, když ji Wieand označuje za pravdivou s odůvodněním, že existuje mnoho způsobů, jak status udělit, například zavěšením obrazu na zeď. Avšak i tento závěr je problematizován, pokud zohledníme druhou z tezí. Pokud neexistuje žádný informativní popis, jak status kandidáta na ocenění udělit, vyvstává otázka, jak jej odlišit od jiných typů jednání. Předmět můžeme na zeď věšet z různých důvodů, jednak jako umělecké dílo, ale také z jiných pohnutek.¹⁹⁴ Příkladem prvního typu bude ono již několikrát zmíněné pověšení obrazu na stěnu, ať již kurátorem v prostoru galerie nebo u nás doma nad krbovou římsou. Na zeď je možné pověsit i předměty jiného charakteru, například paroží, které v tomto smyslu může plnit jak dekorativní funkci, tak být trofej, která dokazuje úspěšnost lovce. Další příkladem může být učitel zeměpisu, který na stěnu věší mapu světa, aby si žáci mohli lépe představit rozlohu jednotlivých

¹⁸⁹ Tamtéž.

¹⁹⁰ Tamtéž.

¹⁹¹ Tamtéž, s. 414.

¹⁹² Tamtéž.

¹⁹³ Tamtéž, s. 415.

¹⁹⁴ Tamtéž.

kontinentů.¹⁹⁵ Rozdíl podle Dickieho spočívá v tom, že v prvním případě jednáme jménem světa umění.¹⁹⁶ Avšak rámec světa umění sám o sobě není schopen odlišit udělení statusu od jiných aktů, které se paralelně nebo nezávisle na udělení statusu ve světě umění odehrávají. Wieand uvádí příklad patrona, který na zeď vedle maleb lepí lístečky s částkou, kolik je ochoten umělci, respektive galerii přispět. Nelze popřít, že tento člověk jedná také jménem světa umění, ale ani jeden z jeho nalepených lístečků se z tohoto důvodu v umělecké dílo neproměnil.¹⁹⁷ Rozdíl mezi jednáním patrona umění a činy umělce tak spočívá v rozdílných intencích.¹⁹⁸ A pokud je záměr tím, co dané dva akty odlišuje, nemá smysl uvažovat o udělení statusu jako o konvencionálním aktu. Postačující je mít záměr určitý akt vykonat.¹⁹⁹ Uvažovat o udělení statusu jako o konvencionálním aktu jde proti naší intuici. Wieandovými slovy: „jak může existovat konvence, ve shodě s níž lidé jednají, když si jí nikdo nebyl vědom (alespoň do doby vydání Dickieho knihy)?“²⁰⁰ Podle Wieandova názoru leží teď důkazní břemeno na Dickiem a jeho schopnostech prokázat nějakým dalším způsobem, že umění institucionální je a že je jako takové schopno udělení statusu kandidáta na ocenění.²⁰¹

Otázku, zda je umění institucionální si lze položit i a obecnější rovině, tj. bez přímého vztahu k institucionální teorii umění George Dickieho. Podle Wieanda lze umění obecně považovat za institucionální, ale pouze v jednom smyslu. Konkrétně, nelze popírat, že je umění ustaveným a charakteristickým rysem naší společnosti.²⁰² Tato informace nám však naneštěstí nepřináší mnoho nového, co víc, je teoreticky nezajímavá, protože žádným způsobem nepřispívá k porozumění podstatě umění. Pokud by měla institucionálnost umění poskytnout teoretikovi nějaká cenná data, musel by být svět umění buď druhem konvenčního aktu, anebo sociální skupinou. Umění jako soubor děl ani jako specifická činnost, tento potenciál nenabízí.²⁰³

Z hlediska Dickieho IT je nejrelevantnější Wieandovo rozlišení mezi j-institucemi a o-institucemi, kdy je pouze pro o-instituce platné tvrzení, že mohou jednat vlastním jménem.

¹⁹⁵ Samozřejmě, že se paroží nebo mapa mohou stát uměleckým dílem.

¹⁹⁶ Svět umění je podle Wieanda v tomto kontextu třeba chápat v slabším smyslu slova, tak jak jej vymezil ve vztahu ke komunitě. Tamtéž.

¹⁹⁷ Tamtéž.

¹⁹⁸ Tamtéž.

¹⁹⁹ Tamtéž.

²⁰⁰ Tamtéž, s. 416

²⁰¹ Tamtéž.

²⁰² Tamtéž.

²⁰³ Tamtéž.

Dickieho formulace však směřují oba typy institucí, když svět umění definují jako zaběhnutou praxi. V tomto smyslu je podle Wieanda IT nekonzistentní. Navíc, i pokud odhlédneme od problematičnosti Dickieho formulací a zamyslíme se nad možností uchopit umění jako institucionální danost, nemůžeme dospět k definici, která by Dickieho závěry korigovala. Wieand nepopírá, že je umění institucionálním faktem, ale pouze ve smyslu, který není teoreticky zajímavý. Wieandovu výzvu, aby Dickie prokázal, že umění institucionálním faktem je, tj. institucionálním faktem v nějakém zajímavém slova smyslu, je možné chápat jako „oslí můstek“ k Dickieho reakci na Wieandovy a Beardsleyho výhrady.

II.4 Reakce George Dickieho na výhrady vůči charakteru instituce

Vzhledem k tomu, že je příslušnost díla k institucionálnímu rámci hlavním stavebním kamenem IT, jakákoli kritika tohoto typu představuje pro Dickieho hrozbu, které je třeba zabránit. Pokud je pojem instituce špatně definován, koncepce, která na něm staví, nemůže být dále přijímána jako validní. Avšak uvažujeme-li o definičních přístupech, Dickie není o validitě žádného z nich přesvědčen více, než právě o institucionálním. Proto v knize *Kruh umění* věnuje Beardsleyho a Wieandově kritice pozornost.²⁰⁴ Zatímco většina z nás by pravděpodobně očekávala²⁰⁵, že bude Dickie s jejich názory polemizovat a obhajovat vlastní vymezení pojmu instituce, Dickie paradoxně kritiku obou přijímá a reviduje na jejím základě IT.²⁰⁶ S ohledem na Wieandovo pojmosloví Dickie konstatuje: „Vzhledem k Wieandovu zpřesnění chci nyní říci, že je vytváření umění j-institucí a žádným podstatným způsobem neobsahuje o-instituce. Samozřejmě, že má mnoho o-institucí- např. muzea, nadace, církev, atd. vztah k vytváření umění, ale žádná konkrétní o-instituce není pro vytváření umění podstatná.“²⁰⁷ A stejně souhlasně reaguje Dickie na Beardsleyho kritiku, především na tu výhradu, že nikdo nemůže jednat jménem ustálené praxe.²⁰⁸

²⁰⁴ G. Dickie, *The Art Circle*, viz výše, s. 52.

²⁰⁵ Například Stephen Davies upozorňuje, že tento Dickieho krok je nejen překvapivý, ale především chybný. Jak Davies konstatuje, vyjádření souhlasu s Wieandovým názorem implikuje, že se IT stane teorií, která již není více funkční. Avšak Dickie nepopírá celou svou koncepci, ale koriguje ji pouze v tom bodě, kdy zdůrazňuje, že je svět umění neformální institucí, a proto není možné, aby někdo jednal jeho jménem. Přestože Davies souhlasí, že se v případě IT jedná o neformální instituci, odmítá, že by se tento fakt vylučoval s myšlenkou, že někdo jedná jejím jménem. S ohledem na to, že jsou jednotlivé role ve světě umění diferenciovány, je možné, aby někdo jednal jménem této určité role, kterou zastává. S. Davies, *Definitions of Art*, viz výše, s. 99.

²⁰⁶ G. Dickie, *The Art Circle*, viz výše, s. 52.

²⁰⁷ Tamtéž.

²⁰⁸ Tamtéž, s. 51.

Dickie přijímá tuto kritiku a konstatuje, že byla původní formulace IT v tomto ohledu nekoherentní.²⁰⁹ Tímto přívlastkem chce vyjádřit, že se jeho představa neformální instituce světa umění vylučuje s terminologií, kterou pro popis dané instituce zvolil. Stručně řečeno, jazyk IT v dřívější verzi byl příliš formální na to, aby byl schopen adekvátním způsobem popsat, jak svět umění jako neformální instituce funguje. Podle mého názoru se však Beardsleyho výhrady netýkají pouze terminologie. Každý pojem musí něco označovat a Beardsley považuje za nekompatibilní s neformální institucí jednání, která Dickie formálními pojmy definuje. Jinými slovy, podstata Beardsleyho kritiky spočívá v odmítnutí daných typů aktů a nikoli pouze slov, jak naznačuje Dickieho obhajoba. Navíc Dickieho formulace naznačují, že zodpovědnost za problematičnost dřívější verze IT má právě terminologie a to v tom smyslu, že právě nevhodná volba slov svedla Dickieho k úvaze, která svět umění příliš formalizuje.²¹⁰ Bez ohledu na to, co problematičnost původní teorie způsobilo, nyní Dickie explicitně odmítá frázi „udělit status kandidáta na ocenění“ a zdůrazňuje, že v revidované verzi IT se s ní již nesetkáme.²¹¹

II.5 Shrnutí problematiky vymezení pojmu „instituce“

Kritika Monroe C. Beardsleyho a Jeffreyho Wieanda vychází z přesvědčení, že je možné pojem instituce interpretovat minimálně dvojím způsobem. Přestože každý z autorů ony dva způsoby charakterizuje odlišně, v řadě ohledů se jejich konstatování shodují. Rozlišení dvou typů institucí je prostředkem, jak dokázat, že je Dickieho IT matoucí. Zaprvé, směšuje neformální charakter světa umění s formalizovanými procedurami, jak podotýká Beardsley a zadruhé, definuje svět umění jako zvykovou praxi, v jejíchž silách není jednat ničím jménem, jak uvádí Wieand. Jednotlivé vlastnosti světa umění jsou natolik nekompatibilní, že se vzájemně popírají. Proto je třeba, aby Dickie pojem instituce znovu uchopil a IT revidoval s ohledem na zásady, jimiž se (ne)formální instituce mohou řídit. Dickie poněkud překvapivě tyto námitky přijímá a explicitně předkládá tvrzení, že je svět umění j-institucí (ve Wieandových pojmech), která je nutně institucí neformální a zároveň v revidované verzi IT opouští od problematických pojmů, jako byly fráze „jednat jménem“ a „udělit status kandidáta na ocenění“. Na první pohled by se mohlo zdát, že je IT vůči těmto a podobným námitkám již imunní. Avšak při bližším zkoumání zůstává

²⁰⁹ Tamtéž, s. 52.

²¹⁰ Tamtéž.

²¹¹ Tamtéž.

Wieandův požadavek po prokázání toho, že je svět umění esenciálně institucionální, tj. institucionální v teoreticky zajímavém slova smyslu, bez odezvy. Tím, že Dickie opustil problematickou terminologii, ve své podstatě odvedl pozornost od podstaty problému, jímž bylo přeložení přesvědčivého vymezení, co je svět umění. Jinými slovy, Dickieho revize IT v tomto ohledu znamená spíše kosmetickou úpravu bez většího vztahu k podstatě samotné koncepce.

III. EXISTUJE UMĚNÍ MIMO INSTITUCIONÁLNÍ RÁMEC?

V předcházející kapitole jsem se zabývala výhradami Monroe C. Beardsleyho a Jeffreyho Wieanda, jež se týkají vymezení charakteru instituce světa umění. Otázka, která předchází otázce, která rámuje tuto kapitolu, je nasnadě: Jak bychom měli svět umění pojímat? Dickieho reakce na výše uvedenou kritiku nám v tomto ohledu nabídla určité indicie, avšak přesto se nelze ubránit otázce, zda může umělecké dílo vzniknout na instituci nezávisle. V koncepci George Dickieho podmiňuje existenci uměleckého díla kontext světa umění, a tak jakákoli pochybnost o nutnosti této závislosti celou koncepci nejen destabilizuje, ale přímo popírá. Z tohoto důvodu je třeba pokusit se otázku, zda existuje umění mimo institucionální rámec, zodpovědět. Východiskem po hledání odpovědi na tuto otázku je názorová výměna mezi Monroe C. Beardsleyem a Georgem Dickiem týkající se charakteru výtvořů, které umělec vytvořil v izolaci. Právě Beardsley byl prvním filozofem, který otázku po existenci umění mimo rámec instituce formuloval explicitně v textu „Je umění esenciálně institucionální?“²¹². Nejprve se zaměřím na rekonstrukci Beardsleyho argumentu, jehož význam nespočívá v samotné formulaci, kterou je možné zpochybnit, ale v tom, čeho by mělo být tímto argumentem dosaženo. Beardsleyho cílem bylo formou protipříkladu upozornit na možnost, že umělec, přestože je izolován od světa umění, může umělecké dílo vytvořit. Tuto snahu následně konfrontuji s Dickieho reakcí, která na jedné straně vyvrací Beardsleyho argumenty a na straně druhé usiluje o nalezení obecněji platného řešení dané otázky.

Snaha George Dickieho obhájit vlastní stanovisko není motivována jen potřebou uhájit vlastní formulaci institucionální definice, ale především obavami z důsledků, které by pravdivost Beardsleyho argumentů měla pro institucionální přístup jako takový, tj. v různých jeho variantách. Pokud by byl Beardsley nebo kdokoli jiný schopen prokázat, že umění může vzniknout mimo kontext světa umění, mělo by to pro Dickieho teorii fatální důsledky. Vzhledem k tomu, jaký důraz Dickie na existenci institucionálního rámce klade, nestačilo by teorii pouze přepsat, přijít s další revidovanou variantou, ale zcela opustit její teoretická východiska, tj. že je umění esenciálně institucionální. V této kapitole je mým cílem přispět k řešení tohoto sporu, zvážit argumenty obou autorů a pokusit se rozhodnout, zda může IT vůči Beardsleyho kritice obstát.

²¹² M. C. Beardsley, *Is Art Essentially Institutional?*, in: L. Aagaard-Mogensen (ed.), *Culture and Art*, viz výše.

III.1 Monroe C. Beardsley a představa „romantického umělce“

Ústřední otázkou, kterou si klade Monroe C. Beardsley, není, zda může umění vzniknout mimo institucionální rámec, ale zda je umění esenciálně institucionální. Stejnou otázkou však vznáší i otázku po vzniku díla mimo kontext světa umění. Beardsleyho výhrady jsou svým dosahem obecnější, nezasahují pouze IT George Dickieho, ale i přístupy jiných autorů, konkrétně Arthura C. Danta, Terryho Diffeyho a Josepha Margolise. Navíc, i explicitní kritika Dickieho koncepce není omezena pouze na argument tzv. „romantického umělce“, ale také a především na jiné její aspekty.²¹³

Východiskem pro další argumentaci je pro Beardsleyho rozlišení mezi činnostmi, které jsou esenciálně institucionální a těmi, které takové nejsou. Pokud se rozhodneme uspořít určitý obnos, můžeme tak učinit různými způsoby. Zatímco Jones z Beardsleyho příkladu vkládá svou mzdu na běžný účet, Smith schovává drahokamy v komíně za jednou z cihel. Přestože oba činí ve své podstatě totéž, činnost každého z mužů má k bankovním institucím jiný vztah. Jonesovo jednání je podmíněno existencí určité instituce, tj. existencí bankovního systému, Smith jedná na bankách naprosto nezávisle a jeho jednání je tak neinstitucionální.²¹⁴ I když je možné, že Smith využil pro výstavbu komína služeb nějaké společnosti, jejíž existence je spojena s institucionalizovaným jednáním, nemá tento jeho krok na charakter činnosti větší vliv.²¹⁵ Vzhledem k tomu, že primární funkcí komína je odvod kouře při vytápění, je fakt, že Smith tuto funkci mění, důkazem toho, že jedná nezávisle na instituci. Obdobným způsobem jako o ukládání bohatství lze podle Beardsleyho uvažovat i o umělecké tvorbě. V souladu s příkladem Jonese lze uvažovat o umělcích, kteří tvoří v tradičních ateliérech, navštěvují výstavy nebo divadelní představení, studují umělecké školy atd. Oproti tomu si je možné představit umělce, kteří následují Smithův příklad, tj. jejich činnost se odehrává bez přímé vazby na institucionální rámec. Pokud přijmeme možnost, že člověk může vytvářet umělecká díla nezávisle na kontextu světa umění, jako mohl Smith namísto bankovního trezoru používat komín, musíme se vyrovnat s předpokladem IT, která význam institucionálního kontextu vyzdvihuje.²¹⁶ Podle

²¹³ V této kapitole se omezují pouze na problematiku vzniku umění mimo institucionální rámec, dalším aspektům, které Beardsley kritizuje, byla věnována pozornost v předcházející kapitole.

²¹⁴ M. C. Beardsley, *Is Art Essentially Institutional?*, in: L. Aagaard-Mogensen (ed.), *Culture and Art*, viz výše, s. 196.

²¹⁵ Tamtéž.

²¹⁶ Předpoklady institucionální definice umění Beardsley shrnuje do formy dvou principů:

1) Jestliže je existence nějaké instituce obsažena mezi pravdivostními podmínkami „UD je umělecké dílo“, pak jsou umělecká díla esenciálně institucionálními objekty.

Beardsleyho názoru není v Dickieho koncepci pojem instituce dostatečně vymezen, a tak se v ní otevírá dostatečně široký prostor pro kritiku.

Beardsley k této kritice využívá argument tzv. romantického umělce, tj. umělce, který žije a především tvoří v izolaci od okolního světa. Romantický umělec představuje určitý typ, který se neváže na konkrétní dějinnou dobu nebo kontext. Je pravda, že tento myšlenkový experiment vychází z představy, kterou v nás měla zanechat éra romantismu, neopírá se však o žádnou konkrétní teorii. Beardsley ve své podstatě uvažuje o obrazu umělce, který vyvstane v mysli obyčejného člověka, pokud po něm požadujeme, aby si „romantického“ umělce představil. Užití přívlastku „romantický“ je tak spíše rétorickou hříčkou, která má Beardsleyho kritiku ozvláštnit a nikoli omezit obecnost příkladu na jedinou historickou epochu. Nadsázka, se kterou přistupuje k příkladu romantického umělce, se odráží i ve vlastní formulaci příkladu: „Održen od reality, straníc se všeho kontaktu s obchodem, vládními, vzdělávacími a dalšími institucemi své společnosti nebo možná jen ukryt v opuštěném bohémském podkroví, pracuje na svém rozdělaném plátnu, tesá do kamene, snaží se vytříbit verše a metra své drahocenné básně. Samozřejmě, později může dospět ke kompromisu s realitou, prodávat, publikovat, vystavovat atp. Ale dokud tak neučiní (podle daného přístupu [tj. institucionální analýzy]), není institucionální jeho jednání ani to, co vytvoří. Samozřejmě nemůžeme popírat, že romantickému umělci dodává elektřinu určitá instituce, že jeho papír a plátno byly průmyslově vyrobeny a že jeho myšlenky budou (Platónovými slovy v Jowettově interpretaci²¹⁷) do určité míry zformovány jazykem a předchozí akulturací.“²¹⁸ Přestože se Beardsley domnívá, že spojení umělce s určitou institucí, není pro jeho záměr důležité, ve svém důsledku oslabuje vlastní teoretickou pozici. Autor může tvrdit, že jediným relevantním faktem je, že „romantický umělec“ dokáže vytvořit umělecké dílo a jako takové jej uznat²¹⁹, avšak je třeba zohlednit podmínky, které to umělci umožňují. Anebo jinak, lze si klást otázku, jakou roli hrají v tomto případě intence vytvořit umění. Spojení romantického umělce s okolním světem není něčím náhodným, co nemá žádný vliv na charakter jeho činnosti. Právě naopak. Vše naznačuje, že Beardsley je skutečně přesvědčen, že umělec tvořící v izolaci může umělecké dílo vytvořit, avšak neuvědomuje si, že izolace, kterou ve svém příkladu

2) Jestliže je existence nějaké instituce obsažena mezi pravdivostními podmínkami „toto umělecké dílo má vlastnost V“, kde V je normální vlastností uměleckého díla, pak jsou umělecká díla esenciálně institucionálními objekty.

Tamtéž, s. 197.

²¹⁷ Benjamin Jowett, reformátor univerzity v Oxfordu a překladatel Platóna.

²¹⁸ Tamtéž

²¹⁹ Tamtéž.

popisuje, nemá takový dosah, aby zabránila umělci v tom být součástí nějaké společnosti. Naopak, citace Beardsleyho textu zřetelně ukazuje, že je třeba s okolním sociálním kontextem nějakým způsobem pracovat. Již samotná představa možnosti kompromisu s realitou naznačuje nejen, že umělcova tvorba v osamění kooexistuje s praxemi světa umění, ale především, že je umělec s těmito praxemi obeznámen, přestože je sleduje pouze v povzdálí nebo se před nimi snaží uzamknout. Jakmile je tato vazba na společnost, která podmiňuje tvůrčí možnosti romantického umělce, zohledněna, otevírá se prostor pro vyvrácení Beardsleyho argumentů a obhajobu Dickieho východisek. První krok k obhajobě institucionální definice umění vychází z Dickieho reakce na Beardsleyho kritiku.

III.2 Reakce George Dickieho

George Dickie reaguje na Beardsleyho kritiku tohoto aspektu ve čtvrté kapitole knihy *Kruh umění* nazvané „Institucionální podstata umění“²²⁰. Přestože kritika příkladem izolovaného umělce mířila na původní verzi IT představenou v roce 1974, Dickie vyvrácení Beardsleyho argumentů věnuje soustavnější pozornost. Jak sám uvádí, Beardsleyho argument může na jedné straně posloužit jako východisko k detailnějšímu představení rámce světa umění v revidované podobě IT²²¹ a na straně druhé lze tento argument stavět do protikladu i k této revidované verzi. Beardsleyho příklad izolovaného umělce se nesnaží prokázat neadekvátnost pouze Dickieho IT, ale jakékoli jiné teorie vystavěné na stejném základě, tj. na představě instituce. Východiska Beardsleyho a Dickieho se zde rozcházejí. V čem přesně však tato neshoda spočívá?

Pokud budeme sledovat Dickieho analýzu Beardsleyho argumentu, Dickie se soustředí na formulace, ze kterých argumentace sestává. Nejprve konstatuje, že Beardsleyho tvrzení, že je fakt, že je „romantický umělec“ zásoben elektřinou a průmyslově vyráběnými výtvarnými potřebami a plátnem irelevantní pro rozhodnutí, zda je umění ze své podstaty romantické ve smyslu Beardsleyho argumentu nebo institucionální. Toto tvrzení je Dickie ochoten bez větších výhrad přijmout.²²² Na druhou stranu, další z Beardsleyho formulací je z Dickieho hlediska mnohem problematičtější. Zde popisovaný příklad „romantického umělce“ je oslaben, když Beardsley uvádí, že byl tento umělec „do určité míry formován

²²⁰ G. Dickie, *The Art Circle*, viz výše, s. 49.

²²¹ Tamtéž.

²²² G. Dickie, *The Art Circle*, viz výše, s. 52.

dřívější akulturací.²²³ Podle Dickieho názoru vliv akulturace v určitých případech relevantní být může. Dickie přijímá tvrzení, že myšlenky odvozené z kultury, jimiž se daný umělec a jeho chování řídí, jsou irelevantní, ale pouze pokud zohledňujeme myšlenky, jež se týkají jeho života.²²⁴ Například to, zda si romantický umělec osvojil hygienické návyky, nesouvisí s charakterem světa umění, s výjimkou případů, kdy by se tato činnost stala námětem performance. Jak Dickie explicitně uvádí: „myšlenky týkající se umění[...]ústí v opodstatněnou domněnku, že umění institucionální je.“²²⁵ Na této rovině je umělecká tvorba oddělena od praktického života. Největší význam mají ty myšlenky, jež se zabývají objekty, které jsou považovány za umělecká díla, tj. myšlenky obsahující určitý stupeň porozumění pojmu umění.²²⁶ Dickie nezůstává u pouhého konstatování tohoto faktu, ale naopak, snaží se svou úvahu o myšlenkách o umění prohloubit. Zaměřuje se na to, na jakých rovinách myšlenky o umění operují, na to, jak fungují ve zkušenosti umělce a jak ji ovlivňují, respektive strukturují a především na to, co to znamená tvrdit, že myšlenky o umění v sobě obsahují něco, co lze nazývat institucí umění.²²⁷

Z hlediska způsobu, jak myšlenky o umění fungují, rozlišuje Dickie mezi těmi, které určují ráz tvorby s plným vědomím umělce a těmi, které ji ovlivňují na nevědomé rovině. Do první skupiny patří ty myšlenky, které určovaly ráz umění v minulosti, například žánrové zařazení díla nebo ty, které dominují happeningům nebo tvorbě hnutí dada.²²⁸ Jakákoli snaha avantgardních umělců vymezit se vůči tradičnímu umění a jeho normám by byla v souladu s Dickieho rozlišením nutně vědomou aktivitou. Oproti tomu, existují myšlenky o umění, které operují na nevědomé úrovni a jež jsou výsledkem předcházejících zkušeností s uměním a uměleckými díly.²²⁹ Bez ohledu na to, že Dickie myšlenky o umění odděluje od ostatních typů myšlenek, je tento krok motivován spíše zaměřením textu než přesvědčením o esenciální specifičnosti těchto myšlenek. Naopak, vědomé myšlenky o umění fungují obdobným způsobem jako vědomé myšlenky o čemkoli jiném a totéž lze podle Dickieho názoru prohlásit i o myšlenkách nevědomých.²³⁰ Fungování myšlenek o

²²³ M. C. Beardsley, *Is Art Essentially Institutional?*, viz výše, s. 196.

²²⁴ G. Dickie, *The Art Circle*, viz výše, s. 53.

²²⁵ Tamtéž.

²²⁶ V tomto místě Dickie zpřesňuje, které myšlenky lze za myšlenky o umění a jeho pojmu považovat. Pokud vnímatel zakouší určitý předmět, aniž by věděl, že se jedná o umělecké dílo, nelze tuto jeho zkušenost k myšlenkám o umění přiřadit. Úvaha o Duchampově *Fontáně*, kterou autor uvádí jako příklad, může mít vliv na řadu myšlenek a život daného vnímatele, ale na jeho porozumění pojmu umění má vliv pouze tehdy, pokud k ní přistupuje jako k umění a nikoli jako k pisoáru. Tamtéž.

²²⁷ Tamtéž.

²²⁸ Tamtéž.

²²⁹ Tamtéž., s. 54.

²³⁰ Tamtéž.

umění přímo ovlivňuje jejich vztah k instituci umění, respektive, jak Dickie tvrdí, tyto myšlenky v sobě instituci umění obsahují.²³¹ Tento závěr je však třeba víc osvětlit. Myšlenky o umění obsahují „něco“, co Dickie nazývá institucí, protože umělci tyto myšlenky vědomě nebo nevědomě užívají jako rámec tvorby.²³²

Úvaha o způsobech, jak myšlení člověka ovlivňuje jeho chápání světa umění a uměleckou tvorbu má u Dickieho za cíl poukázat na nesoudržnost Beardsleyho argumentu, na fakt, že Beardsley nedostatečně uvážil důsledky svých formulací. To, co je pro Dickieho IT klíčové, je rámec, ve kterém umění vzniká. Naopak, Beardsleyho kritika naznačuje domněnku, že by umění mimo tento rámec vzniknout mohlo, a proto zavádí příklad „romantického umělce“.²³³ Bez ohledu na zřejmý střet teoretických pozic obou autorů, tj. Beardsleyho a Dickieho, nemá Beardsleyho příklad potenciál Dickieho IT zcela zpochybnit. Vzhledem k tomu, že Beardsley svému „romantickému umělci“ přiznává určitý stupeň akulturace, jen těžko mu může odepřít možnost, že je jeho uvažování formováno i vědomím, že někde za zdmi jeho podkroví vytváří lidé umělecká díla. Toto konstatování však není pro Dickieho postačující. Namísto poměrně snadného odmítnutí Beardsleyho argumentu se Dickie soustředí nikoli na jeho formulaci, ale na to, čeho by tímto argumentem chtěl Beardsley dosáhnout. Beardsleyho intencí bylo prokázat, že lze vytvořit umělecké dílo nezávisle na kontextu světa umění.

Odpověď IT usiluje o vyvrácení Beardsleyho argumentu, v jeho reformulované podobě, aniž by musela ustoupit ze svých pozic. Charakteru světa umění jako kontextu věnuje Dickie prostor v rámci páté kapitoly.²³⁴ Pro potřeby vyvrácení Beardsleyho argumentu nastiňuje, jakým způsobem je rámec dosaženo i v přímé návaznosti na Beardsleyho koncepci „romantického umělce“. Dickie v tomto kontextu rozlišuje tři způsoby, jak rámec nutný pro tvorbu umění vzniká:

- 1) zakoušením příkladů uměleckých děl
- 2) tréninkem uměleckých technik

²³¹ Tamtéž, s. 52.

²³² Tamtéž, s. 54.

²³³ To, že Beardsley hovoří o romantickém *umělci*, dává tušit, že se tato osoba nemůže nacházet mimo instituci světa umění. Tuto linii kritiky však zohledňuje Dickie a z tohoto důvodu se jí i já budu věnovat na příslušném místě, tj. v kontextu shrnutí Dickieho obhajoby.

²³⁴ Tamtéž, s. 80-83.

3) znalostí umění přítomnou v pozadí²³⁵

Podle Dickieho názoru je velmi obtížně ne-li nemožné představit si člověka, který by nebyl vystaven ani jednomu z těchto způsobů.²³⁶ Co víc, absurdnost existence někoho, kdo nebyl nikdy vystaven takto pojímanému rámci, Dickie podtrhuje následujícím konstatováním: „jak by mohl někdo, komu jsou dva nebo tři roky uniknout poznání základních elementů tohoto rámce?“²³⁷ Bez ohledu na problematičnost této formulace považuji poznání *základních elementů* rámce *světa umění* za stěžejní pro to, abychom umění mohli porozumět. Přestože Dickie v daném místě jednotlivé způsoby blíže nespecifikuje, jeho formulace implikují, že se jedná nikoli o znalost konkrétních uměleckých děl a směrů, ale o znalost a pochopení významu pojmu *umění* a o to mít obecnou ideu, co umění znamená. To, že Dickie jednotlivé způsoby pouze vyjmenovává, může být do určité míry zavádějící. Vše nasvědčuje tomu, že Dickie uvažuje o době, která předchází vytvoření vlastního uměleckého díla. To znamená, že aby mohl někdo nějaké dílo vytvořit, musí předem 1.) zakoušet jiná umělecká díla; nebo 2.) trénovat uměleckou techniku; nebo 3.) mít znalost o umění, tj. o *existenci* světa umění. Dickieho formulace umožňuje i odlišné chápání, především u prvních dvou případů. Umělec zakouší vlastní dílo, které vytváří a v případě druhého ze způsobů tím, že vytváří nějaké dílo, trénuje i techniku, ve které jej zpracovává. Z tohoto hlediska nabývá na významu třetí způsob, tj. povědomí o existenci světa umění, protože tohoto způsobu jako jediného nelze dosáhnout během samotného vytváření díla. Jinými slovy, aby mohlo být umělecké dílo uměleckým dílem, je třeba osvojit si význam toho, co tato činnost obnáší. Z tohoto důvodu příkládám třetímu ze způsobů osvojování si znalosti o světě umění největší význam. Navíc lze podle mého názoru předpokládat, že tento třetí způsob ze své podstaty podmiňuje způsoby další. Proto, abychom mohli zakoušet příklady uměleckých děl, si musíme být vědomi, že to, s čím přicházíme do styku, je umění. A analogicky, abychom mohli zlepšovat naši uměleckou techniku, měli bychom být obeznámeni s tím, že jde o techniku uměleckou.

Bez ohledu na Dickieho rozlišení těchto tří způsobů se zdá, že i on považuje za klíčový třetí z nich a to především, pokud zohledníme výstavbu Dickieho institucionální definice

²³⁵ Tamtéž, s. 54.

²³⁶ Tamtéž.

²³⁷ Tamtéž. Toto tvrzení osobně považuji za velmi problematické. Obecně mám výhrady vůči Dickieho přesvědčení, že umění mohou vytvářet i děti a kloním se tak spíše k Dantově pozici v dané polemice. (tohoto tématu jsem se dotkla v rámci shrnutí historického vývoje IT). Tato Dickieho formulace neodhaluje absurdnost existence romantického umělce, ale stává se absurdní sama o sobě. Vzhledem ke schopnostem, které má dvouleté dítě, se mi zdá téměř vyloučené, aby bylo schopné vědomě vytvořit umělecké dílo, respektive, aby mělo dostatečné porozumění *světu umění*.

v její revidované podobě, konkrétně první z definic: I.) *Umělec je osoba, která se s porozuměním podílí na vytváření uměleckého díla.* Dickie se významu pojmu porozumění dále věnuje, když rozlišuje dva jeho typy, porozumění médiu a porozumění ideji umění. Navíc, v kontextu specifikace této definice Dickie uvádí, že vytváření umění představuje intencionální činnost.²³⁸ A to v tom smyslu, že osoba, která tvoří umělecké dílo, si musí být vědoma, že ho vytváří *jako* umělecké dílo. Pokud se zaměříme na současnou společnost a konfrontujeme ji s Beardsleyho argumentem, Dickie dochází k závěru, že „romantický umělec“ nemůže reálně existovat.²³⁹ Příkladem je „babička Mosesová“, umělkyně, jejíž dílo vychází z lidové tvořivosti.²⁴⁰ Přestože její výšivky a malby nedosahují takové kvality a technické dokonalosti jako díla jiných autorů, nelze tvrdit, že neměla žádné znalosti o umění. Jediné, co lze v jejím případě podle Dickieho říci, je, že neměla znalosti o technické stránce díla.²⁴¹ Její byt' jen základní znalosti světa umění jsou postačující pro to, aby byla její tvorba legitimizována jako umělecká. I přes přesvědčení, že není reálně možné, aby se „romantický umělec“ objevil, Dickie ponechává otevřenou logickou možnost, že by se objevit mohl.²⁴² Tomuto pojetí umělce by odpovídal např.

1) člen primitivního kmene, který nemá žádnou koncepci umění

nebo

2) člen naší společnosti, který je natolik izolován, že o umění nic neví.²⁴³

Lze si představit, že tyto osoby náhle vytvoří umělecké dílo z materiálu, který mají k dispozici. V souladu s Dickieho názorem není důležité, jak moc by byl tento myšlenkový experiment propracovaný, důležitější je, zda daný argument umožňuje dosáhnout cíle, ke kterému směřuje, tj. zda je jeho prostřednictvím možné prokázat, že umění vzniká v izolaci, bez vazby na kontext světa umění. V silách proponenta daného myšlenkového experimentu je pouze to, že je logicky možné, aby mělo umění „romantický“ výskyt, nikoli

²³⁸ G. Dickie, *The Art Circle*, viz výše, s. 80.

²³⁹ Tamtéž.

²⁴⁰ Anna Mary Robertsonová Mosesová (1860-1961), americká lidová umělkyně, viz: http://en.wikipedia.org/wiki/Grandma_Moses, konzultováno dne 21.2.2014.

²⁴¹ G. Dickie, *The Art Circle*, viz výše, s. 54.

²⁴² Tamtéž.

²⁴³ Tamtéž.

to, že vzniká mimo institucionální rámec.²⁴⁴ Toto jsou dvě oddělené otázky a Beardsleyho kritika se snaží upozornit na druhou z alternativ, nikoli na tu první.

V souladu s IT by však byla jiná interpretace daného myšlenkového experimentu. Pokud budeme předpokládat člověka naprosto neznalého umění, který vytvoří nějaký předmět, např. vymodeluje něco z hlíny, jeho výtvar za umělecké dílo budeme označovat jen stěží (bez ohledu na to, že daný předmět můžeme vnímat jako esteticky zajímavý nebo dokonce krásný). Pro vytvoření uměleckého díla je třeba osvojit si určité schopnosti. Schopností, na jejíž přítomnosti závisí vznik uměleckého díla, je podle Dickieho *ponětí o pojmu umění*.²⁴⁵ Aniž by měl někdo alespoň minimální znalosti o koncepci umění, nemůže umění jako takové rozpoznat. Nebo jinými slovy, nemá pro rozpoznání uměleckého díla dostatečné kognitivní struktury, aby vlastní výtvar jako umění pochopil.²⁴⁶ Tyto formulace podle mého názoru přímo souvisejí s úvahou o způsobech, jakými institucionální rámec vzniká, tj. zakoušením příkladů uměleckých děl, tréninkem uměleckých technik a znalostí umění přítomnou v pozadí, přesněji mého zdůraznění významu třetího ze způsobů. Zatímco výše byl tento aspekt přítomný pouze implicitně, zde je formulová zřetelně a s velkým důrazem. Pokud bych měla zopakovat úvodní otázku, zda může umění existovat mimo institucionální rámec, Dickieho odpověď by byla zřejmá: nikoli. Aby mohlo být něco nazýváno uměleckým dílem, musí tento předmět existovat v kulturním prostředí, jak konstatuje Dickie, jako výtvar někoho, kdo zastává určitou kulturní roli.²⁴⁷

Bylo by možné argumentovat, že i člověk neznalý světa umění zastává při vytváření díla určitou roli, roli jeho tvůrce. Samozřejmě, že tento člověk dílo fakticky vytváří, ale to neznamená, že se zároveň stává tvůrcem uměleckého díla. Stejně tak může být považován za tvůrce nějakého nástroje nebo užitkového předmětu. Rozhodující pro klasifikaci jím vytvořeného objektu není náš úhel pohledu, ale to, zda si byl tvůrce vědom své role umělce. Pokud nemá nějaká osoba ponětí o významu pojmu umění, o existenci rámce, ve kterém umění vzniká, lze si jen obtížně představit, že by byla schopna vnímat sebe sama jako umělce.

Dickie se krátce zastavuje u možnosti interpretovat Beardsleyho příklad „romantického umělce“ pomocí vztahů mezi jednotlivými rolemi, jež konstituují institucionální rámec.

²⁴⁴ Tamtéž.

²⁴⁵ Tamtéž.

²⁴⁶ Tamtéž.

²⁴⁷ Tamtéž.

Bez ohledu na Dickieho výhrady vůči Beardsleyho argumentaci, i zde se setkáváme s určitým, byť minimálním rámcem, vztahem tvůrce k jeho výtvoru.²⁴⁸ Hypoteticky by bylo možné tento vztah pojímat za základ koncepce světa umění s poukazem na to, že institucionální rámec vzniká zároveň se vznikem díla.²⁴⁹ I pokud bychom připustili, že takto skutečně vzniká nějaké minimální jádro světa umění, nelze jej z pohledu George Dickieho vnímat jako postačující pro vytvoření instituce umění. Svět umění je ze své podstaty, jak se Dickie domnívá, mnohem strukturovanější.

Mimo aspektů, které kritizuje George Dickie, je možné polemizovat i s formulací, že *nemůžeme popírat, že romantickému umělci dodává elektřinu určitá instituce*. Nevidím jediný důvod, proč by daný umělec nemohl malovat pouze za denního světla, řídit se přírodními procesy a bez elektřiny se obejít. Pokud by tomu tak bylo, byl by naopak ještě více izolován od vnějšího světa, což by bylo pro Beardsleyho záměry žádoucí. A podobně je tomu i s papírem a plátnem. Nejen, že je možné si papír vlastnoručně vyrobit, ale tento argument neplatí v případě sochaře, který pracuje se dřevem nebo kamenem. Proč by tento sochař nemohl vyjít ze svého bohémského podkroví, jak píše Beardsley, a najít potřebný materiál například v lese? Avšak toto je pouze marginálním problémem v kontextu celého příkladu. Přestože Beardsley uznává předcházející vliv akulturace, domnívá se, že nemá větší význam pro rozhodnutí, zda daný umělec vytvoří umělecké dílo nebo ne. Obávám se, že o tomto bodu nelze rozhodnout tak snadno.

Ve svém hodnocení Beardsleyho příkladu bych byla v některých ohledech možná ještě přísnější než sám Dickie. Pokud je daný umělec zásoben plátnem a jak Beardsleyho text napovídá, aby na něj mohl malovat, je vysoce pravděpodobné, že si plátno právě za tímto účelem i objednává. Jinými slovy, pokud je „romantický umělec“ zásobován plátnem, aby na něj mohl malovat, je si s největší pravděpodobností vědom toho, že se plátno k malbě užívá, tj. že existuje taková činnost, jako je vytváření umění. Není třeba klasifikovat myšlenky „romantického umělce“ tak, jak to činí Dickie, abychom prokázali, že Beardsleyho umělec není zdaleka tak izolovaný, jak by měl být. Zkusme si představit jinou situaci. Vědec, antropolog navštíví nějaké místo nacházející se zcela mimo civilizaci a rozhodne se, že s obyvateli daného místa nebo kmene provede experiment. Vysype před své probandy malířské náčiní (např. štětec, obyčejné tužky, barvy atd.) a bude pozorovat, jakým způsobem budou reagovat a zkoumat, které předměty a především jakým způsobem

²⁴⁸ Tamtéž, s. 64.

²⁴⁹ Tamtéž.

použijí. Představme si, že pomocí obyčejných tužek vytyčí nějaké území (tužka v tomto případě nahradí kolík nebo klacek), štětce lze použít jako součást zbraně, např. místo šípů k luku a někdo z probandů pomocí tužky nebo štětce něco nakreslí. Položme si otázku: bude se jednat o umělecké dílo? Pro zodpovězení této otázky bude naprosto klíčové zjištění, zda obyvatelé daného místa vnímají svoji tvorbu jako uměleckou. Jestliže v jejich společnosti existuje prostor pro umění, pak je možné jejich činnost jako uměleckou chápat. Avšak pokud ponětí o existenci umění nemají, zůstává jejich snažení neuměleckou činností.

V tomto smyslu ale o „romantickém umělci“ uvažovat nelze, protože ačkoli to Beardsley nevyjadřuje explicitně, „jeho“ umělec musí mít alespoň minimální ponětí o světě umění. Toto podle mého názoru dokládá i Beardsleyho myšlenka, že i „romantický umělec“ nakonec může dospět ke kompromisu s realitou a rozhodnout se, že dílo vystaví nebo nechá publikovat. Jen těžko by k takovému kroku přistoupil, kdyby s praxí vytváření umění nebyl obeznámen. Navíc, vystavení, publikování a prodej díla není podmínkou pro to, abychom o nějakém předmětu jako o uměleckém díle uvažovali. V revidované verzi IT se explicitně mluví o typu předmětu, nikoli o faktickém vystavení díla. Ve verzi původní je jasně uvedeno, že ve většině případů dílo nespátří nikdo než jeho tvůrce.²⁵⁰ Navíc tento Beardsleyho dovětek směřuje proti naší intuici, co lze za umění považovat. Pokud by předmět vytvořený „romantickým umělcem“ nebyl uměleckým dílem až do okamžiku, kdy je konfrontován s realitou, došlo by k převrácení principu, jemuž důvěřujeme. Předmět je vystaven v galerii, protože je uměleckým dílem, nestává se jím následkem svého vystavení. „Romantický umělec“ tak, jak jej Beardsley definoval, může skutečně vytvořit umělecké dílo, ale pouze z toho důvodu, že má povědomí o existenci praxe vytváření umění. A toto povědomí o existenci světa umění má vzhledem k akulturaci a znalosti jazyka.

III. 3 Koncepce sociální izolace Stephena Daviese

Otázku, zda může umělecké dílo vzniknout v izolaci od světa umění, se snaží zodpovědět v knize *Definice umění*²⁵¹ Stephen Davies v rámci kritiky institucionální

²⁵⁰ G. Dickie, Co je umění? Institucionální analýza, in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, viz výše, s. 124.

²⁵¹ S. Davies, *Definitions of Art*, viz výše.

koncepte. Davies nejen srovnává jednotlivé přístupy k definování umění a upozorňuje na jejich nedostatky, ale především, i přes výhrady vůči Dickieho variantě IT, dochází Davies k závěru, že procedurální přístup, tj. nějaká z variant IT je přístupem, který má největší potenciál dosáhnout cíle definovat umělecké dílo.²⁵²

V úvodu této podkapitoly Davies vyzdvihuje význam této otázky, když konstatuje: „pokud instituce předpokládají sociální kontext, tak možnost vytvoření uměleckého díla mimo kontext znemožňuje institucionální definici umění.“²⁵³ Vzápětí však dodává, že některá díla skutečně vznikla a dále vznikají v kontextu *sociální izolace*.²⁵⁴ Tato opozice mezi *sociálním kontextem*, tj. rámcem, jež je vyplněn osobami, které zastávají určité role a *sociální izolací*, tj. absencí dalších osob, které by mohly rámec vyplnit, respektive vytvořit, by měla napovědět, jaké motivace se skrývají za argumenty namířenými na IT. Podle mého názoru tato opozice ilustruje něco zcela jiného nebo přesněji, ilustruje to, že v pozadí se nachází různá pojetí onoho *sociálního kontextu*. Davies rozlišuje případ, kdy umělecké dílo vzniká v sociální izolaci od případu, kdy je vytvořeno dílo, které není bezprostředně oceňováno žádným publikem.²⁵⁵ IT podle Daviesovy interpretace umožňuje, že člověk, který si je vědom světa umění, může vytvořit umělecké dílo v době, kdy je *sociálně izolován*.²⁵⁶ V tomto místě Davies využívá Dickieho příkladu Robinsona Crusoe, když konstatuje, že Robinson Crusoe mohl vytvořit umělecké dílo již předtím, než se seznámil s Pátkem, jehož společnost ukončila Crusoeův život v izolaci, jako každý jiný, kdo žil v té době v Londýně.²⁵⁷ Tento příklad i předcházející tvrzení ilustruje, že nejen pojem kontextu, ale také pojem sociální izolace lze chápat různými způsoby. Domnívám se, že *být sociálně izolován* může znamenat to, že se nějaká osoba dobrovolně nebo nedobrovolně straní společnosti, ale zároveň si je vědoma, jakými principy se společnost řídí, jaká pravidla určují její fungování atd., tedy i to, že je jednou ze společenských praxí i vytváření umění. Lze si představit, že někteří umělci tvoří v ústraní záměrně, aby nebyli ovlivňováni současnými trendy, tím, co se momentálně odehrává ve *světě umění*. Navíc, pokud si život v ústraní nebo izolaci zvolí někdo dobrovolně, lze v mnoha případech tvrdit, že tak učinil proto, že mu konvence a pravidla dané společnosti nevyhovují a pokud něco

²⁵² V této práci se nebudu věnovat způsobu, jak Davies k dané problematice přistupuje, ani řešení, jehož nástin předkládá. Jeho text mi slouží spíše jako nástroj k přechodu k další možnosti, jak Beardsleyho kritiku uchopit a následně vyvrátit.

²⁵³ S. Davies, *Definitions of Art*, viz výše, s. 100.

²⁵⁴ Tamtéž.

²⁵⁵ Samozřejmě by bylo možné argumentovat, že i autor je vnímatelem. Přestože s touto výhradou souhlasím, nebudu se jí zde zabývat.

²⁵⁶ S. Davies, *Definitions of Art*, viz výše, s. 101.

²⁵⁷ Tamtéž.

z nějakého důvodu odmítáme, měli bychom si být dané věci vědomi. Na druhou stranu, sociální izolace může nabývat z pohledu současného obyvatele Evropy mnohem krajnější podoby. A to v případech, kdy děti vyrůstají bez jakéhokoli kontaktu s vnějším světem, bez vědomí o existenci nějakých sociálních praxí a tím i bez znalosti existence světa umění. Do této skupiny by patřili např. děti vychovávané zvířaty. Kritika IT, která směřuje na možnost vzniku umění mimo kontextuální rámec světa umění s možností, že by pojem sociální izolace mohl mít více významů, nepočítá. Respektive, pokud si klade otázku, v čem sociální izolace spočívá, oslabuje sama své argumenty. V případě Monroe C. Beardsleyho je tato chyba v uvažování více než zřejmá.

III.4 Existuje umění mimo institucionální rámec? Řešení sporu

Kritika IT, tak jak ji formuloval Monroe C. Beardsley, má svůj cíl a to nejen kvůli své problematické formulaci. Vše nasvědčuje, že „romantický umělec“ má dostatečné ponětí o světě umění, od něhož ve skutečnost nebyl izolován, na rozdíl od Beardsleyho přesvědčení. Dickieho kritika umožňuje tento argument vyvrátit pomocí vymezení povědomí o světě umění a domnívám se, že je jeho snažení úspěšné. Navíc podobného cíle by bylo podle mého názoru možné dosáhnout s pomocí úvahy o příslušnosti k sociální skupině, respektive tvorbě v sociální izolaci. Obsah a hranice těchto pojmů odhalují, že Beardsley chápe instituci umění v příliš úzkém smyslu slova, nikoli jako historicky vzniklý systém, ale jako soubor reálně existujících osob. Jeho umělec nebyl skutečně součástí jádra světa umění, ale to neznamená, že nemohl tušit, co pojem *vytvářet umění* znamená. Proto, abychom mohli nějaký předmět označit za umělecké dílo, je nejzásadnější otázka po porozumění ideji světa umění. Člověk nemůže vytvořit umělecké dílo, aniž by věděl, že tak činí. Avšak mám určité pochybnosti, že tento argument lze vztahovat pouze k institucionálním přístupům k definici umění. Nebo jinými slovy, to, že je třeba vědomí subjektu, v jaké činnosti je obsažen, ještě nutně nemusí znamenat, že je umění esenciálně institucionální.

IV. ROLE, PRAVIDLA, DŮVODY A AUTORITA V INSTITUCIONÁLNÍ TEORII UMĚNÍ

Zpochybňovat institucionální charakter světa umění tak, jak jej popsal George Dickie, lze i způsobem, který nevychází z analýzy pojmu instituce, jak bylo ukázáno ve druhé kapitole, ale způsobem, který hledá oporu přímo ve světě umění, tj. v umělecké praxi. A právě tento přístup spojuje kritiky svou autorů, jejichž výhradami vůči IT se budu v této kapitole zabývat. Prvním autorem je Stephen Davies, který tuto linii kritiky sleduje v knize *Definice umění*²⁵⁸. Druhým autorem, s jehož textem „Institucionální teorie umění“²⁵⁹ budu pracovat, je Richard Wollheim. Wollheimův text bývá řazen mezi nejpřesvědčivější kritiky, které mají potenciál IT zcela zpochybnit. Oproti tomu Davies považuje institucionální přístup k definici umění za možný a favorizuje²⁶⁰ jej i přes své konkrétní výhrady vůči Dickieho formulacím. Na první pohled by se tak mohlo zdát, že dané texty do jedné kapitoly řadit nelze. I přes zásadní rozdíly v přístupech obou autorů se domnívám, že mezi jejich kritikami existují paralely, které lze smysluplně využít. Ve středu kritiky obou autorů se nachází procedura udělování statusu kandidáta na ocenění nebo statusu kandidáta na umělecké dílo. Zatímco Davies, jehož kritice se věnuji v prvním oddílu této kapitoly, udělování statusu považuje za přijatelné, má k IT jednu hlavní výhradu: aby mohl agent světa umění status kandidáta na ocenění udělit, musí disponovat autoritou, která je k tomuto činu nezbytná.²⁶¹ Svět umění nemůže být otevřen komukoli. Je třeba, abychom zohlednili role jednotlivých aktérů, jež se v něm pohybují a tyto role jsou diferenciovány právě s ohledem na autoritu, kterou ten který člen světa umění disponuje. S pojmem autority implicitně pracuje i Richard Wollheim, jehož stanovisko k IT shrnuji v druhé části této kapitoly. Wollheim si klade otázku, zda je třeba mít k udělení statusu dobré důvody a předkládá dvě alternativy odpovědi. První z nich tuto podmínku přijímá, druhá ji odmítá s tím, že je pro udělení statusu kandidáta postačující status osoby, která jej uděluje, tj. určitá autorita. Jediným shodným rysem obou kritik tak není, že jsou namířeny na proceduru udělování statusu, ale také to, že pracují s určitým pojetím autority. Přestože oba

²⁵⁸ S. Davies, *Definitions of Art*, viz výše.

²⁵⁹ R. Wollheim, *Institucionální teorie umění*, in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2011, s. 167-174.

²⁶⁰ Davies v knize *Definice umění* rozlišuje mezi dvěma základními přístupy k dělení definic umění. Na jedné straně se nachází přístupy funkcionální nebo funkční, tj. ty, jež se opírají o stanovisko, že umění je umění, pokud plní nějakou funkci. Touto funkcí může být například vyvolání estetického prožitku. Na straně druhé se nachází definice procedurální, tj. ty, které jsou vystavěny s ohledem na určitou představu procedury, jejímž následkem se stávají uměleckými díly. Mezi tyto definice řadí Davies Dickieho institucionální teorii, která se pro něj stává paradigmatickým příkladem.

²⁶¹ S. Davies, *Definitions of Art*, viz výše, s. 85.

autoři polemizují s IT v její dřívější variantě (Wollheim explicitně, Davies s ohledem na výstavbu textu) a revidovaná verze IT s pojmem udělení statusu kandidáta na ocenění již nepočítá, přesto Dickie považoval za nutné své názory vůči výhradám obou autorů obhájit. Z tohoto důvodu se zaměřuji i na Dickieho reakce, které konfrontuji s texty Daviese a Wollheima. V pozadí obou kritik stojí požadavek po přesnějším vymezení rolí, které jednotliví aktéři, kteří udělují status kandidáta na ocenění, zastávají. Jak jsem předešle, revidovaná verze IT od tohoto pojmu upustila. A proto se domnívám, že je třeba nastínit, v jakém smyslu revidovaná IT otázku po vymezení rolí a pravidel řeší, respektive se budu snažit zodpovědět otázku, zda ji řeší dostatečně.

IV.1 Stephen Davies a problematika autority agenta světa umění

V jedné z podkapitol knihy *Definice umění*²⁶² si Davies klade otázku, zda je každý do stejné míry umělcem a předjímá svou odpověď: nikoli²⁶³. Davies si tuto otázku klade v souvislosti s Dickieho příkladem Marcela Duchampa a jeho udělení statusu kandidáta na ocenění *Fontáně* a analogickým jednáním prodejce sanitární keramiky. Právě tato dvojice jednání podle Daviese odhaluje inkonzistenci Dickieho teorie. Na jedné straně stojí přesvědčení, že umělcem může být kdokoli, přesněji kdokoli, kdo si osvojil význam pojmu svět umění. Na straně druhé se nachází činnost prodejce pisoáru, jehož jednání za umělecký akt nelze považovat. Rozdíl mezi oběma akty spočívá v tom, že jeden z nich, tj. akt Duchampův, byl proveden v institucionálním rámci světa umění. Ale jak dodává Davies, institucionální rámec tak, jak jej Dickie vymezil, neklade prodejci sanitární keramiky žádnou institucionální překážku, aby nemohl učinit totéž co Duchamp.²⁶⁴ Tato námitka se stává přesvědčivější, pokud zohledníme Dickieho názory týkající se osvojování si toho, co je umění, a jak k němu přistupovat. Pokud je Dickie přesvědčen, že i děti si jsou vědomi toho, co je umění, tak jen obtížně může tvrdit, že daný prodejce si tohoto vědomí není. Davies argumentuje, že nic nebrání tomu, aby tento prodejce tvořil umění, ale to neznamená, že by ve svém konání uspěl takovým způsobem, jakým uspěl Duchamp.²⁶⁵ Důvod, proč se Duchamp nesmazatelně zapsal do dějin umění namísto např. Johna

²⁶² Tamtéž.

²⁶³ Některé aspekty Daviesovy kritiky se do určité míry podobají závěrům, které předkládá Pierre Bourdieu. Jak pro Daviese, tak pro Bourdieuho je problematický ten fakt, že Dickie uvažuje o světě umění příliš demokraticky. Každý z autorů, tj. Davies a Bourdieu, však vychází z odlišných východisek. Srovnej VII kapitola této práce.

²⁶⁴ S. Davies, *Definitions of Art*, viz výše, s. 85.

²⁶⁵ Tamtéž, s. 85.

Watertapa, majitele prosperujícího instalatérství, je nasnadě: Duchamp dokázal nejen využít konvence světa umění, ale především tyto konvence pozměnit, respektive vytvořit konvence nové. A měnit konvence je něco, co je nejen většině lidí, ale také většině umělců nedosažitelné. Kdybychom přijali Dickieho předpoklad, že umělcem může být každý, museli bychom zároveň odmítnout jeho IT. Jak Davies argumentuje, každá instituce se vyznačuje diferenciací rolí jednotlivých jejích členů a bez této diferenciaci nemá smysl o instituci mluvit.²⁶⁶ Převědeme-li tuto myšlenku do pojmosloví logiky, je oprávněné tvrdit následující: pokud by mohl status kandidáta na ocenění udělit každý, byl by tento pojem prázdný.²⁶⁷

Z tohoto důvodu si Davies klade otázku, co Dickieho přimělo k tomuto tvrzení nebo přesněji, proč se nesnažil svou teorii zpřesnit tak, aby byla této námitce schopna odolat nebo v lepším případě, aby tato námitka vůbec nevyvstala. Davies se domnívá, že v pozadí Dickieho uvažování stála zkušenost s uměleckou praxí a s tím, že řada lidí se uměleckým činnostem věnuje ve volném čase. A především, že řemeslná zručnost se již dávno nepojí ani s uměním galerijním.²⁶⁸ Lidé, jejichž koníčkem je malba, mohou svá díla vystavovat nebo se těšit pouhým tvůrčím procesem. A to, že Dickie jejich tvorbu považuje za uměleckou a jejich díla za umělecká, byť nevelké hodnoty, je podle Daviese pochopitelné.²⁶⁹ Na jedné straně zůstávají tito tvůrci stranou strukturovanějších „pater“ světa umění, na straně druhé však využívají umělecké techniky a vytvářejí svá díla stejným způsobem jako malíři, jež dosáhli všeobecného uznání. To, co je ve většině případů pro tyto tvůrce specifické, je, že se neuchylují k experimentům s uměleckými technikami, nesnaží se posunovat hranice umění a zkoumat, co umožňuje, ale spíše využívají osvědčené postupy. Stručně řečeno, je pravděpodobnější, že člověk, který uměleckou tvorbou vyplňuje volný čas, aniž by prošel dalším vzděláváním v této oblasti, bude tvořit konvenční díla, např. malby, než aby svá díla tvořil pouze tím, že by dílo pojmenoval nebo, že by ukázal prstem na nějaký předmět a umělecké dílo z něj tak učinil.²⁷⁰

Davies se nyní ocitá před problémem, jak tento argument interpretovat. Na první pohled se zdá, že je Dickieho záměr otevřít svět umění i svátečním umělcům správný, ale při bližším zkoumání dochází Davies k jinému závěru. Kladné přijetí tohoto argumentu je

²⁶⁶ Tamtéž, s. 85.

²⁶⁷ Tamtéž.

²⁶⁸ Tamtéž, s. 86.

²⁶⁹ Tamtéž.

²⁷⁰ Tamtéž. S trochou nadsázky lze říct, že tento závěr má svou oporu i v jazyce, v sousloví „sváteční malíř“. Čeština disponuje souslovím sváteční malíř, ale nikoli např. sváteční konceptualista.

způsobeno naší tendencí ztotožňovat člověka s rolí, kterou zastává. A pokud tak činíme, opomíjíme, že jsou jednotlivé role institucionálně omezeny.²⁷¹ Daviesovým příkladem je v tomto místě Henry Moore. Přestože byl Moore nepochybně umělcem, neznamená to, že vejce, která si vybral k snídani, aby si z nich usmažil omeletu, se rázem stanou uměleckými díly.²⁷² A to ani v případě, že by si je vybíral s ohledem na to, jak jejich tvar odpovídal jeho estetickému cítění nebo na tom, zda se kuchyně nacházela v jeho ateliéru. Jinými slovy, v okamžiku, kdy se Moore rozhodl udělat si omeletu, stal se obyčejným člověkem.²⁷³ Davies se vrací k tvrzení, že prodejce sanitární keramiky může vytvořit uměleckého dílo a konstatuje, že i kdyby bylo toto tvrzení platné, neznamená to, že by postupoval takovým způsobem jako Duchamp, tj. že by jeho jednání bylo inovativní ve stejné míře. A znovu připomíná tenzi, kterou nachází v Dickieho teorii. Demokratičnost světa umění, kterou považuje Dickie za jednu z předností vlastní koncepce, odporuje diferenciaci rolí, kterou jsme nuceni předpokládat, pokud bychom chtěli uvažovat o světě umění jako o instituci.²⁷⁴ Přestože je Dickieho přístup v tomto ohledu podle Daviese chybný, institucionální přístup sám o sobě je přístupem validním, respektive se jako validní ukáže, pokud jej určitým způsobem revidujeme. A právě revize IT je těžištěm Daviesovy vlastní úvahy.

Klíčovým pojmem pro vymezení jednotlivých rolí je pojem autority a to i v případě, že přijmeme tvrzení, že je svět umění institucí neformální. Davies v tomto kontextu zdůrazňuje, že pravidla, jimiž jsou jednotlivé role vymezeny, nejsou nikde kodifikována, přesto však nelze popřít jejich existenci.²⁷⁵ Jak jsem již uvedla, klíčovým pojmem je pro

²⁷¹ S. Davies, *Definitions of Art*, viz výše, s. 86.

²⁷² Tamtéž.

²⁷³ Je možné si představit případy, kdy bude velmi obtížné odlišit osobu od role, kterou vykonává. Řada umělců proslula svým excentrickým chováním nebo manýrou, jejímž prostřednictvím budovali svoji image. Stačí připomenout Warholův koncept superstar a jeho přenesení kultu hvězdy z oblasti filmu a hudby do výtvarného umění. Nedílnou součástí Warholovy sebezprezentace bylo nošení stříbrné paruky, slunečních brýlí a kožených kalhot nebo bundy. Avšak současný svět umění nám nabízí mnohem extrémnější příklad. Mám na mysli projekt Genesis P-Orridge a jeho manželky Lady Jaye nazvaný *Bryer P-Orridge*. Tento projekt spočíval ve vytvoření pandrogynní bytosti (pandrogynous being), které bylo možné docílit pouze pomocí modifikací těla a plastických operací. Cílem tohoto projektu bylo co nejvíce se přiblížit vzhledu své ženy a vytvořit tak téměř nerozeznatelný pár. Genesis P-Orridge podstoupil plastickou operaci, při které mu byly voperovány prsní implantáty, spolu s manželkou přijali jména, která neprozrazují pohlaví jejich nositele a sdíleli společný šatník. Tato proměna, respektive série proměn je dokumentována na řadě fotografií a je doprovázena texty.

Viz: http://en.wikipedia.org/wiki/Genesis_P-Orridge konzultováno 13.7. 2014.

Domnívám se, že v tomto konkrétním případě není vůbec snadné určit, kde se nachází hranice mezi uměleckým dílem a jeho tvůrcem, když bylo cílem umělce vytvořit právě alternativní bytost, kterou se stal umělec sám.

²⁷⁴ S. Davies, *Definitions of Art*, viz výše, s. 86.

²⁷⁵ Tamtéž, s. 87.

Davies pojem autority a z tohoto důvodu je třeba tento pojem vysvětlit. Davies proto předkládá vlastní definici daného pojmu: „autorita je oprávnění úspěšně užívat konvence, jimiž je status umění předmětům nebo událostem udělován.“²⁷⁶ Tuto definici nutně provází otázka, jak je možné této autority dosáhnout. Aby byl umělec autorizován k udělení statusu umění, musí se podílet na činnostech světa umění.²⁷⁷ Avšak ne každý podíl na aktivitách světa umění nutně ústí v to, že se člověk stane umělcem. Proto je na jedné straně třeba nalézt omezení, které by zmírnilo důraz na demokratickou strukturu světa umění. Navíc nelze brát pojem udělení statusu nebo jednat jménem příliš doslova. To, co je určující, aby umělec dosáhl autority jednat jménem světa umění, je, že bude užívat síly, které mu dodává právě role umělce.²⁷⁸ Tímto zpřesněním chce Davies zamezit, aby byla jeho teze interpretována neadekvátním způsobem, tj. ve smyslu toho, že umělec skutečně vystupuje jménem širší komunity světa umění. Jinými slovy, není třeba být mluvčí umělecké skupiny, aby byl umělec autorizován k jednání jménem světa umění. Z definice autority, tj. důrazu na užívání konvencí, vyplývá, že nelze udělit status umění čemukoli a za jakýchkoli okolností. Davies zdůrazňuje, že institucionálním omezením podléhají jak události a kontexty, tak osoby, které jménem určité instituce jednájí i samotné objekty, jimž je status udělován.²⁷⁹ A zároveň je třeba brát zřetel na proměnlivost v čase. Je třeba zohlednit jak proměnlivost konvencí, tak proměnlivost potencionálního členství v instituci světa umění, tj. jednotlivých rolí, které jsou určitou autoritou definovány.²⁸⁰ Právě závislost autority na užívání konvencí nás nutí, abychom proměnlivost konvencí zohledňovali, respektive, abychom si uvědomili, že proměňující se konvence způsobují, že se mění i rozsah autority a možnosti umělce této autority využít. V tomto kontextu uvažuje Davies o konvencích na obecnější rovině. Přestože právě konvence určují, jak bude autorizováno udělení statusu, nelze předpokládat, že mezi konvencemi nelze žádným způsobem rozlišovat. Právě naopak. Konvence nepředstavují homogenní skupinu. Mezi konvencemi, které zaujímají místo ve světě umění lze rozlišit mezi těmi, které může používat každý bez ohledu na dosažené vzdělání a autoritu v oblasti umění. Oproti tomu existují konvence, které je autorizována použít jen hrstka osob.²⁸¹ Typickým příkladem konvence druhého typu, je Duchampovo vystavení *Fontány*. Kromě Duchampa mohlo jednat stejným nebo podobným způsobem pouze velmi málo lidí. Zatímco v případě konvencí prvního typu si lze

²⁷⁶ Tamtéž.

²⁷⁷ Tamtéž.

²⁷⁸ Tamtéž.

²⁷⁹ Tamtéž, s. 88.

²⁸⁰ Tamtéž.

²⁸¹ Tamtéž.

představit, že jednat stejným nebo podobným způsobem jako podřadný krajinář může kdokoli, kdo disponuje barvami a pohledem do krajiny. Avšak kdyby se tento sváteční krajinář rozhodl postupovat podobně jako Duchamp a namísto pisoáru vystavil např. necky, podle Daviesova vymezení by nebyla jeho autorita postačující a necky by zůstaly neckami.

Daviesovy výhrady se týkají nedostatečného vymezení rolí a pravidel, v souladu s nimiž musí jednotliví aktéři jednat. IT George Dickieho na jedné straně alespoň implicitně předpokládá určitou strukturu světa umění, na straně druhé zdůrazňuje demokratičnost světa umění a to, že do něj může vstoupit kdokoli. Dickie používá pojmy jako umělec, ředitel galerie atd., které lze chápat jako role jednotlivých agentů světa umění, avšak nepředkládá, pokud se omezíme na dřívější verzi IT, žádná další omezení nebo další data, která by dané role specifikovala. Bez pravidel však nemůže žádná instituce, ani ta nejméně formální, existovat. Z tohoto důvodu volá Davies po zavedení pojmu autority, jehož prostřednictvím hodlá IT revidovat.

IV.2 Dickieho názory na relevanci pojmu autority v IT

George Dickie je však vůči této možnosti revize přinejmenším skeptický. Daviesově alternativě, tj. jeho požadavku, že člověk udělující status umění musí mít autoritu, aby tak mohl učinit, se Dickie věnuje v knize *Umění a hodnota*. Podle jeho názoru je pojem autority problematický z několika důvodů. Zaprvé, Dickie polemizuje s tím, jak je tento pojem u Daviese vymezen. A zadruhé, problematicky nahlíží vnos autority do institucionálního přístupu obecně bez ohledu na konkrétní definici. Dickie pracuje s příkladem malíře, který v ateliéru dokončí dílo, sám pro sebe si řekne nebo pomyslí, že je hotové a rozhodne se jej podepsat. Přestože můžeme konstatovat, že takto umělecké dílo vytvořil, jen obtížně můžeme tvrdit, že se tak stalo následkem činnosti určité autority.²⁸² Jinými slovy, zodpovědnost za vznik daného díla nezávisela na autoritě, ale na jiných schopnostech umělce, tj. na jeho imaginaci nebo talentu a samozřejmě na znalostech určitého druhu.²⁸³ Pokud uvažujeme o tvůrčím procesu, autorita v něm nemá místo. Tento závěr však vyvolává otázku, zda autorita prostupuje jinými etapami, které následují poté, co bylo dílo dokončeno. Těmito slovy by se dalo předestřít, kam směřují další Dickieho

²⁸² G. Dickie, *Art and Value*, viz výše, s. 39.

²⁸³ Tamtéž.

myšlenky. Autority je třeba poté, co máme co do činění s hotovým uměleckým dílem a zvažujeme, jak s ním budeme dále nakládat. Pokud se rozhodneme dílo prodat a oslovíme v tomto smyslu galeristu, je třeba, abychom měli oprávnění tak učinit a toto oprávnění lze pojímat jako autoritu.²⁸⁴ Pokud však uvažujeme o samotném rozhodnutí, že je obraz dokončen, nelze jej klasifikovat jako výkon autority, tak jak ji Davies definoval. Připomeneme-li tuto výše uvedenou definici, lze si položit otázku, jaký je rozdíl mezi vykonáním určité věci, protože jsme k ní autorizováni a vykonáním stejné věci z nějakého jiného důvodu. Některé osoby vykonávají určité věci, protože disponují autoritou, která jim je umožňuje vykonávat. Například lékaři, policie, ale také rodiče, kteří mají právo jednat na místě svých dětí. Oproti tomu někteří lidé jsou v pozici, která jim umožňuje něco vykonat z jiných důvodů, například protože mají potřebné znalosti nebo dovednosti.²⁸⁵ Aby nám mohl být předepsán lék, je třeba, abychom navštívili lékaře, který o medikaci rozhodne, a který má atestaci své povolání vykonávat. V případě lehčích onemocnění stačí, abychom se poradili s lékárníkem a pokud jsme pouze nastydlí, stačí, abychom si uvařili bylinný čaj. Zatímco atestovaný lékař je v pozici, která vyžaduje autoritu, my jako nastydlí pacienti si vystačíme se znalostí, že čaj na nachlazení obvykle pomáhá a dovedností, tj. schopností ohřát vodu v konvici. Podle Dickieho názoru je umělecká tvorba bližší druhému z případů.²⁸⁶ V souladu s tím je možné na teoretické rovině pojem „být v pozici něčeho“ následujícím způsobem klasifikovat: lze předpokládat, že existuje obecné schéma, které zastřešuje všechny možnosti, kdy můžeme zaujímat určitou pozici. Tento obecný pojem má podle Dickieho dva poddruhy:

1) být v dané pozici díky určité autoritě

a

2) zaujímat tuto pozici na autoritě nezávisle.²⁸⁷

Dickieho reakce na Daviesovu kritiku a obhajoba IT staví na odmítnutí pojmu autority, který je podle Dickieho zavádějící. Nejen, že neodpovídá naší intuici, ale navíc odporuje i naší reálné zkušenosti. Jak jsem shrnula výše, některé činnosti vstup autority vyžadují a jiné nikoli. A podle Dickieho je vytváření umění typem činnosti, který autoritu nejen nepředpokládá, ale také ji nevyžaduje. Autorita je jako nutná podmínka k vytvoření

²⁸⁴ Tamtéž.

²⁸⁵ Tamtéž.

²⁸⁶ Tamtéž.

²⁸⁷ Tamtéž, s. 40.

uměleckého díla, respektive k udělení jeho statusu, odmítnuta. Avšak další z otázek, která se v Daviesově kritice s pojmem autority pojí, zůstává nezodpovězena. Jakým způsobem je možné určit role, jimiž je svět umění strukturován, když je pojem autority odmítnut? Dickie se v kontextu úvahy o Daviesově autoritě tomuto tématu nevěnuje, avšak určitou odpověď lze vyčíst mezi řádky institucionální koncepce. Klíčovým pojmem z tohoto hlediska, je pojem porozumění. Aby byl člověk schopen vytvořit umělecké dílo, musí být umělcem, jehož konání se vyznačuje určitým typem porozumění.²⁸⁸ Stručně řečeno, pokud se omezíme na Dickieho teorii, je možné konstatovat, že pokud máme určité porozumění, autority není třeba.

IV.3 Kritika Richarda Wollheima- Status kandidáta na umělecké dílo a důvody k jeho udělení

Druhým kritikem, jemuž v rámci této podkapitoly bude věnována pozornost, je Richard Wollheim. Uvažování o Wollheimově kritice v kontextu úvahy o rolích a pravidlech by se, jak jsem uvedla v úvodu této kapitoly, na první pohled mohlo zdát poněkud překvapující. Avšak domnívám se, že tento oddíl jeho textu vyhovuje lépe než jiné. Zaprvé, Wollheimova otázka po důvodech udělení statusu stojí v určitém ohledu stranou ostatních diskuzí, respektive je ostatními autory natolik přijímána, že necítili potřebu se k této otázce dále vyjadřovat. Navíc, pokud Wollheimovu otázku zobecníme, je možné nalézt paralely s otázkou, kterou si klade Stephen Davies. Pokud předmět tázání každého z autorů zobecníme, otázka by mohla znít následovně: co opravňuje člověka, aby mohl udělit předmětu status kandidáta na ocenění? Jak bylo ukázáno výše, Davies předpokládá, že k tomuto aktu musí být člověk, který jej vykonává, autorizován. A tomu, jakou alternativu předkládá Wollheim, se budu věnovat v následující části práce.

Otázku, která stojí ve středu jeho kritiky, formuluje Wollheim následovně: máme předpokládat, že ti, kdo status udělují, k tomu mají dobré důvody nebo to předpokládat nemáme?²⁸⁹ Pokud není žádných důvodů třeba, je postačující spolehnout se na status, kterým daní agenti disponují?²⁹⁰ A pokud jsou jejich důvody k udělení statusu chybné nebo jakékoli důvody k jeho udělení chybí, lze ono udělení statusu považovat přesto za

²⁸⁸ G. Dickie, *Art and Value*, viz výše, s. 58.

²⁸⁹ R. Wollheim *Institucionální teorie umění*, in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, viz výše, s. 169.

²⁹⁰ Tamtéž.

platné?²⁹¹ Wollheim nejprve předpokládá, že těchto důvodů, tj. dobrých důvodů, zapotřebí je. To znamená, že samotný fakt, že je nějaká osoba příslušníkem světa umění, tj. někým, kdo má sám určitý status (nebo chceme-li autoritu), není postačující pro to, aby mohla status uměleckému dílu bezdůvodně udělit.²⁹² Pokud tato hypotéza platí, tj. pokud jsou dobré důvody pro udělení statusu kandidáta na ocenění nutné, jedná se podle Wollheima o natolik důležitý aspekt nebo podmínku, že měla být zabudována do samotné definice.²⁹³ Avšak to, co je ještě důležitější než zahrnutí této podmínky do definice, je bližší vymezení charakteru daných důvodů. Stručně řečeno, je třeba vymežit, z jakého důvodu se jedná o důvody dobré.²⁹⁴ Tato výhrada je obzvláště přesvědčivá, pokud se nad problematikou dobrých důvodů více zamyslíme. Představme si, že nám Dickieho institucionální definice tyto důvody objasňuje. Toto objasnění by však neznamenalo zpřesnění původní koncepce, ale naopak její popření. Pokud bychom totiž dobré důvody měli a disponovali bychom jejich vysvětlením, nebylo by třeba umění definovat tak složitým způsobem jako prostřednictvím fráze udělení statusu kandidáta na ocenění. Wollheimův argument spočívá v tom, že dané důvody musí nutně udělení statusu předcházet, a tak je samotný akt udělení statusu již nadbytečný. Umělecké dílo se stává uměleckým dílem, protože splňuje určité podmínky, tj., protože vyhovuje dobrým důvodům člověka, který by předmětu udělil příslušný status.²⁹⁵ Ve své podstatě se jedná o pouhé rozpoznání statusu nebo o jeho potvrzení, které nám v definování umění nepomůže nebo přesněji, je v okamžiku, kdy o určitou definici usilujeme, něčím nepodstatným.²⁹⁶ Avšak takto formulovaná námitka vůči Dickieho koncepci není ještě postačující. To, že status uměleckého díla nelze udělit nezávisle na dobrých důvodech, neznamená, že artefakt je uměleckým dílem, pouze pokud tyto důvody platí.²⁹⁷ V tomto smyslu lze udělení statusu nahlížet jako druhou z nutných podmínek pro to, aby byl status kandidáta udělen.²⁹⁸ Wollheim v tomto kontextu rozlišuje mezi dvěma skupinami dobrých důvodů. Klíčovým distinktivním rysem mezi nimi je to, jaký mají vztah ke statusu daného předmětu. Zaprvé, lze rozlišit ty důvody, díky kterým nějaký předmět určitý status má. Zadruhé ty, kvůli kterým určitý status udělujeme.²⁹⁹ Pro porozumění tomuto rozlišení není třeba obracet se k filozofii, postačující je zaměřit se na

²⁹¹ Tamtéž.

²⁹² Tamtéž, s. 170.

²⁹³ Tamtéž.

²⁹⁴ Tamtéž.

²⁹⁵ Tamtéž.

²⁹⁶ Tamtéž.

²⁹⁷ Tamtéž.

²⁹⁸ Tamtéž.

²⁹⁹ Tamtéž.

náš každodenní život. Důvody k uzavření sňatku dvou osob jsou odlišnými důvody než ty, které máme k tomu, abychom tyto dvě osoby považovaly za již sezdané.³⁰⁰ Zohledníme-li toto rozlišení mezi skupinami důvodů, bylo by udělení statusu nutnou podmínkou, avšak pouze v případě, že bychom zároveň prokázali, že důvody, které hrají ve světě umění ústřední roli, jsou důvody druhého typu.³⁰¹ Rozhodnout, do jaké skupiny tyto důvody patří, je téměř nadlidský úkol a to proto, že o důvodech nebyla v Dickieho definici ani zmínka.

Avšak i kdybychom přijali předpoklad, že je udělení statusu nutnou podmínkou, aby se něco mohlo stát uměleckým dílem, bylo by třeba, abychom tento předpoklad nějakým způsobem ověřili. Wollheim v této souvislosti požaduje určité svědectví, které by dokázalo plauzibilitu Dickieho teorie potvrdit a případně také vyvrátit.³⁰² Stručně řečeno, je třeba prokázat, že udělování statusu je skutečně praxí, která se ve světě umění užívá. Podle Wollheima není nutné prokázat, že je udělování statusu něčím novým, ale pro potřeby obhajoby bude postačující, pokud v pojmech udělení statusu popíšeme praxi, jejíž existenci nemůžeme popírat. Například pokud galerie kupuje obraz do své sbírky, jedná v souladu s institucí umění a tento její čin je typem udělení statusu.³⁰³ Tento příklad, přestože proti němu lze vznášet námitky³⁰⁴, upozorňuje na Dickieho nedostatečné vymezení instituce světa umění, respektive představuje prostředek, jak zpochybnit předpoklady IT. IT nelze formulovat, pokud nezohledníme skutečný stav světa umění, pravidla, jimiž se řídí a konvence, které určují jeho řád a strukturu.³⁰⁵ Wollheimovými slovy: „Má-li být hodna svého jména, musí se tato teorie odvolat ke skutečné praxi, konvencím nebo pravidlům, které jsou v dané společnosti (světě umění) vysloveně dány, i když jsou jen tichými předpoklady v myslích reálných aktérů (představitelů světa umění).“³⁰⁶

Přestože věnoval Wollheim značné úsilí hypotéze předpokládající existenci dobrých důvodů, konstatuje, že pro zastánce IT je přijetí této hypotézy nepravděpodobné. Mnohem pravděpodobnější je podle jeho názoru varianta, že se institucionalista přikloní k druhé z variant a bude obhajovat tvrzení, že dobré důvody pro udělení statusu kandidáta nejsou

³⁰⁰ Tamtéž.

³⁰¹ Tamtéž.

³⁰² Tamtéž, s. 171.

³⁰³ Tamtéž.

³⁰⁴ Proti tomuto tvrzení je samozřejmě možné použít argument, že galerie kupuje již hotové umělecké dílo, tj. artefakt, jemuž byl status kandidáta na hodnocení udělen předtím, než galerie o jeho koupi začala vůbec uvažovat.

³⁰⁵ R. Wollheim, *Institucionální teorie umění*, in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, viz výše, s. 171.

³⁰⁶ Tamtéž.

třeba.³⁰⁷ To, co je pro udělení statusu určující, je status člověka, který jej uděluje. Jinými slovy, to, že někdo disponuje určitým postavením, umožňuje, že může rozhodovat o tom, co je a co není umění. A právě tato, i když trochu nadsazená formulace, odpovídá Wollheimově intuici, tj. tomu, jak nastiňuje předpokládanou linii obhajoby institucionalismu. Otázka „Co je umění?“ předchází otázku, zda se jedná o umění dobré nebo nikoli a otázka po důvodech se pojí s druhou, nikoli s první z otázek.³⁰⁸ Rozhodnutí, zda je umělecké dílo dobrým uměleckým dílem, na důvodech přímo závisí, avšak v tomto případě je irelevantní status daného díla.³⁰⁹ Zodpovězení otázky, z jakého důvodu je onen status irelevantní, je nasnadě. Pokud máme určit, která z uměleckých děl jsou kvalitní, potýkáme se pouze se třídou uměleckých děl. Stručně řečeno, otázka, co je umění již byla zodpovězena (námi nebo kýmkoli jiným) a my se můžeme soustředit „pouze“ na určité vlastnosti díla, na jejichž základě bychom měli rozhodnout o jeho hodnotě. IT tyto dvě otázky striktně odděluje. A toto oddělení obou oblastí je jednou z fatálních chyb, kterých se podle Wollheima dopouští. Jeho argumenty vycházejí ze dvou intuic. Zprvé, mezi tím, co je umělecké dílo a tím, co je dobrým uměleckým dílem, existuje netriviální spojení a zadruhé, že fakt, že něco označíme za umělecké dílo, tj. udělíme danému předmětu tento status, je samo o sobě významné.³¹⁰ Avšak z hlediska celku Wollheimovy kritiky považují požadavek po zohlednění hodnoty uměleckého díla spíše za odbočení z hlavní linie argumentace.³¹¹ Pokud se znovu vrátíme k hlavní otázce, která je v textu „Institucionální teorie umění“ formulována, tj. po otázce, zda musí mít člověk pro udělení statusu dobré důvody, nabízí se dvojí odpověď: ano nebo ne. A každá z těchto možností s sebou nese své důsledky. Pokud teoretik přijme tvrzení, že pro udělení statusu určité důvody potřebujeme, jeho teorie podle Wollheima ztratí nárok na to být nazývána institucionální.³¹² Avšak ani druhá z možností není pro danou koncepci smířlivější. Pokud nutnost dobrých důvodů popřeme, ve svém důsledku popřeme i to, že se jedná o institucionální teorii *umění*.³¹³ Jinými slovy, ať bude rozhodnutí jakékoli, vždy bude pro IT umění fatální. Přestože se Dickieho teorie nazývá institucionální a vazba díla na danou instituci je tím, co umění

³⁰⁷ Tamtéž.

³⁰⁸ Tamtéž.

³⁰⁹ Tamtéž.

³¹⁰ Tamtéž, s. 172.

³¹¹ Je pravda, že Wollheim tomuto tématu věnuje určitý prostor, avšak jeho argumenty zde nebudu shrnovat a to především proto, že problematice ocenění a hodnocení věnuji samostatnou kapitolu. Navíc Dickie a Wollheim ve vztahu k hodnotě díla zastávají zcela odlišné teoretické pozice a hlubší uchopení daného problému se nachází mimo rámec této práce.

³¹²R. Wollheim, *Institucionální teorie umění*, in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, viz výše, s. 172.

³¹³ Tamtéž.

podmiňuje, musí se podle Wollheima Dickie vzdát právě přívlastku institucionální, protože formulovat teorii beze vztahu k výše uvedeným důvodům, by nemělo smysl. Zaměříme-li se na institucionální definici, kterou Dickie předložil, setkáváme se v ní s frází „status kandidáta na ocenění“. Tato fráze je podle Wollheima synonymem statusu umění, který nemůže být v definici explicitně přiznán.³¹⁴ A právě tuto formulaci využívá Wollheim pro svou argumentaci- jestliže je nám dílo předkládáno jako kandidát na ocenění, je oprávněné předpokládat, že jsme na ně upozorňováni z určitého důvodu.³¹⁵ Vnímatel by měl vědět, čeho by si měl na artefaktu povšimnout a především, že na něj má nahlížet jako na umělecké dílo.

IV.4 Dickieho reakce na Wollheimovu kritiku

Pokud bych měla Wollheimovu kritiku shrnout, za nejdůležitější argument bych považovala ten, který požaduje, aby měl člověk, který status umění uděluje, důvody, proč tak činí. Tento argument je obecně považován za ten, který Dickieho koncepci popírá. Z tohoto důvodu se jeho vyvracení věnuje sám Dickie v knize *Umění a hodnota*, konkrétně v rámci historického přehledu IT.³¹⁶ První Dickieho výhrady vůči Wollheimově kritice míří na nepřesnost interpretace dřívější verze IT. Dickie zdůrazňuje, že definice neobsahovala pojem status umění, ale status kandidáta na ocenění.³¹⁷ Přesto je tato nepřesnost ve Wollheimově interpretaci s ohledem na celou kritiku marginální. I Wollheimovo porozumění pojmu svět umění se liší od Dickieho záměrů. Zatímco Wollheim polemizuje s tím, jak jsou jednotliví reprezentanti světa umění voleni a zda je pro to, aby udělili status nějakému dílu postačující jejich vlastní status, Dickie pod pojmem osoba nebo osoby jednající jménem světa umění míní především umělce.³¹⁸ Důležitější je však následující téma. Dickie znovu opakuje otázku, která ve Wollheimově pojetí ústí v neřešitelné dilema, tj. zda musí mít člověk, který status uděluje k jeho udělení dobré důvody a opakuje i závěr, že přijetí první z alternativ, tj. to, že kladné zodpovězení dané otázky, ústí v to, že teorie přestane být institucionální. Naopak, pokud se rozhodneme pro druhou z možností, teorie přestane být teorií umění.³¹⁹ Prvním problematickým rysem

³¹⁴ Tamtéž, s. 173.

³¹⁵ Tamtéž.

³¹⁶ G. Dickie, *Art and Value*, viz výše, s. 63-71.

³¹⁷ Tamtéž, s. 65.

³¹⁸ Tamtéž, s. 64.

³¹⁹ Tamtéž, s. 63.

takto formulovaných důsledků je ten, že Wollheim nikde neuvádí, z jakého důvodu by přestala být IT teorií *umění*.³²⁰ Avšak problematická je i první z alternativ. V jejím případě máme dostatečnou představu, proč by podle Wollheima nebyla teorie institucionální, ale nemáme ani nejmenší tušení, jaké důvody má Wollheim na mysli.³²¹ Samozřejmě lze předpokládat, že se tento požadavek pojí s určitými charakteristikami děl, ale o jaké charakteristiky by se mělo jednat, se z Wollheimovy kritiky nedozvídáme. Podle Dickieho by bylo přinejmenším vhodné, aby Wollheim uvedl alespoň jeden příklad těchto důvodů. Čtenář by se v textu mohl jednak lépe orientovat a především Wollheimovy argumenty by mohly být odolnější vůči Dickieho obhajobě. Pokud jsou dané důvody postačující, aby někdo mohl rozpoznat umělecké dílo a udělení statusu je něčím druhotným nebo nadbytečným, měla by být těmto důvodům věnována pozornost. Dickie považuje Wollheimovo stanovisko týkající se dobrých důvodů za chybné vzhledem k tomu, že důvody, proč je dílu *udělen* status kandidáta na ocenění, se mohou lišit od těch, proč umělecké dílo kandidátem na ocenění *je*.³²² Tato poměrně abstraktní formulace nabývá na přesvědčivosti, pokud vezmeme v úvahu příklad, na kterém ji Dickie ilustruje. Umělec se může rozhodnout vytvořit umělecké dílo pro to, aby představil nějaký morální úhel pohledu nebo se vyjádřil k určité problematice. Tento záměr můžeme za důvod k vytvoření uměleckého díla považovat a dokonce jej můžeme označit za dobrý důvod. Avšak na obecné rovině, ne každý záměr představit morální stanovisko nutně ústí ve vytvoření uměleckého díla. Přesněji snaha představit určitou myšlenku není tím, co zodpovídá za to, že je dílo uměleckým dílem.³²³ Oproti tomu tradiční způsob, jak dospět k uměleckému dílu, je *vytvořit* ho.³²⁴ Ve srovnání s tvůrčí činností nebude nikdy žádný jiný důvod tak přesvědčivý, aby umění odlišil od jiných činností. Například pokud vezmeme v úvahu estetické vlastnosti díla, nelze je samotné považovat za důvod k udělení statusu kandidáta na ocenění.³²⁵ Mnoho artefaktů i přírodních objektů se vyznačuje estetickými vlastnostmi, ale jen malá část z nich je uměleckým dílem. A podobným způsobem lze nahlížet i na ty charakteristiky, jimiž bylo umění definováno v minulosti. Dickie má na mysli například vyjádření emocí. Vzhledem k tomu, že emoce vyjadřujeme i jiným způsobem než

³²⁰ Tamtéž.

³²¹ Tamtéž, s. 65.

³²² Tamtéž.

³²³ Tamtéž, s. 66.

³²⁴ Tamtéž.

³²⁵ Tamtéž.

v uměleckém díle, selhala teorie exprese jako funkční nástroj k odlišení umění od neumění.³²⁶

Další zpřesnění, které Wollheim požaduje, je ono výše uvedené potvrzení nebo svědectví o tom, že je udělení statusu kandidáta na ocenění nástrojem, který je v praxi funkční. Dickie konstatuje, že tento požadavek a jeho rozvinutí odhaluje, že Wollheim IT dezinterpretuje.³²⁷ Dickieho závěr vychází z příkladů, které Wollheim uvádí na podporu svého tvrzení. Nákup obrazu galerií, sepsání monografie umělce ani objednání hudební skladby nejsou paradigmatickými případy udělení statusu kandidáta na ocenění. Dickie na jedné straně uznává, že jeho formulace mohly být do určité míry zavádějící, na straně druhé však popírá, že by byla Wollheimova formulace mohla IT odpovídat. Typickým případem udělení statusu kandidáta na ocenění je tradiční vytvoření uměleckého díla a osobou, která tak činí, je umělec.³²⁸ Činnosti, o kterých píše Wollheim se sice odehrávají ve světě umění, ale v poměrně velké vzdálenosti od činností, které jsou prováděny umělcem.³²⁹

S ohledem na to, že těžištěm Wollheimovy kritiky je teze o nutnosti dobrých důvodů, je třeba zvážit všechny důsledky, které s sebou tato teze nese. Dickie se znovu vrací k první z výše popsaných alternativ, tj. k nutnosti zvolit si menší zlo: pokud uznáme nutnost dobrých důvodů, musíme obětovat *institucionálnost* teorie. Dickieho odmítnutí daného důsledku je představeno ve dvou krocích. Nejprve zvažuje, zda z přijetí první alternativy skutečně vyplývá to, co Wollheim zamýšlí.³³⁰ Stručně řečeno, je pravda, že pokud přijmeme tezi o dobrých důvodech, že zároveň prokážeme, že je udělení statusu nadbytečné? V tomto kontextu vybízí Dickie čtenáře, aby se zamyslel nad příkladem, který je paralelní udělení statusu kandidáta na ocenění.³³¹ Tímto příkladem je pasování někoho na rytíře.³³² Představme si muže, který byl pasován na rytíře pro to, že se všeobecně traduje, že přemohl draka. Fakt, že někdo draka přemohl a nad rámec Dickieho příkladu osvobodil princeznu, je dobrým důvodem pro to, aby mu byl titul rytíře udělen. Avšak

³²⁶ Tamtéž.

³²⁷ Tamtéž, s. 67.

³²⁸ Tamtéž.

³²⁹ Tamtéž.

³³⁰ Tamtéž.

³³¹ To, zda jsou oba příklady skutečně paralelní, je možné samozřejmě zpochybnit prostřednictvím rozlišení mezi formálními a neformálními institucemi. Na jedné straně, svět umění je neformální institucí, ve které nejsou pravidla kodifikována, na straně druhé pasování do rytířského stavu se určitými pravidly řídí. V tomto místě však není charakter té které instituce relevantní. Pozornost je věnována důvodům, které pro udělení každého ze statusů máme.

³³² G. Dickie, *Art and Value*, viz výše, s. 67.

tento důvod je nepodstatný až do chvíle, kdy mu je příslušný titul skutečně udělen králem nebo královnou.³³³ Jinými slovy, být přemožitelem draka není postačující podmínkou pro to, aby mohl být někdo rytířem. Proto je třeba další nutné podmínky a tou je právě udělení statusu, tj. akt vykonaný pověřenou osobou. Tento příklad podle Dickieho dokazuje, že Wollheimovo zobecnění není platné.³³⁴ Ve druhé části polemiky s Wollheimovým argumentem se Dickie věnuje tvrzení, že kdokoli, kdo předkládá nějaký předmět za účelem ocenění, musí mít na mysli něco, co má být na daném artefaktu oceňováno, tj. musí mít nějaký dobrý důvod.³³⁵ Toto zpřesnění nás na jednu stranu přivádí nejbližší k tomu, co se pod Wollheimovým pojmem skrývá, na druhou stranu však nelze toto tvrzení podle Dickieho považovat za příliš informativní. Tyto důvody má totiž téměř každý.³³⁶ Pokud však zohledníme to, co učinil Duchamp se svou *Fontánou*, dojdeme k závěru, že Wollheimova teze není za všech okolností platná. Podle Dickieho postupoval Duchamp nikoli v souladu s obvyklými dobrými důvody, ale naopak přímo proti nim.³³⁷ Vzдорovitost readymades tak odhaluje, že status kandidáta je něčím, co je možné udělit bez ohledu na dobré důvody.³³⁸ Domnívám se, že Duchampův příklad požadavek po dobrých důvodech nevyvrací tak přesvědčivě, jak Dickie předpokládal. Otázka, co jsou ony dobré důvody, nebyla dostatečně zodpovězena. Proč by nebylo možné Duchampovo jednání interpretovat jako důvodné? Jinými slovy, není protest proti konvencím světa umění dobrým důvodem pro to, aby bylo vytvořeno umělecké dílo? Subverzivní charakter readymades lze odvodit právě z toho, že v umělecké formě narušovaly stávající umělecké formy. Tuto myšlenkovou linii však Dickie ze zřejmých důvodů nesleduje.³³⁹

Pro potřeby další argumentace Dickie uvažuje o vyjmutí readymades ze třídy uměleckých děl. V tomto případě bychom mohli tradiční důvody považovat za relevantní v tom smyslu, jak požaduje Wollheim. Dickie si však klade další otázku: co to znamená mít dobré důvody?³⁴⁰ Nejprve se zdálo, že dobré důvody činí něco kandidátem na ocenění, avšak Dickie prokázal, že je tento závěr neplatný, protože dobré důvody máme i k jiným činnostem.³⁴¹ Proto je třeba přijít s jinou odpovědí. Pokud umělci mají ke svému jednání

³³³ Tamtéž.

³³⁴ Tamtéž.

³³⁵ Tamtéž, s. 68.

³³⁶ Tamtéž.

³³⁷ Tamtéž.

³³⁸ Tamtéž.

³³⁹ Těmito důvody je to, že by tak obhajoval Wollheimovo stanovisko, které se snaží popřít.

³⁴⁰ Tamtéž.

³⁴¹ Tamtéž.

dobré důvody, je to proto, že lidé obecně nedělají rádi věci bezdůvodně.³⁴² Jinými slovy, role dobrých důvodů není podle Dickieho teoreticky zajímavá.

Přesto je však Dickie postaven před volbu mezi dvěma alternativami, tj. podle Wollheima by si měl vybrat, zda přijme první možnost- uzná relevanci dobrých důvodů, anebo ji odmítne. Wollheim předjímá, že proponent IT by se přiklonil ke druhé z variant s odůvodněním, že se věnuje otázce, co je umění a nikoli tomu, jakou má hodnotu. Dickie tento Wollheimův závěr koriguje. Přiznává, že by si vybral druhou z alternativ, tj. popření přijetí dobrých důvodů, ale nikoli z těch příčin, které předpokládá Wollheim.³⁴³ Dickie by se podle vlastního názoru neuchyloval k distinkci mezi hodnotícím a klasifikačním pojmem umění, ale tezi o dobrých důvodech by odmítl s tím, že největší váhu nemají důvody (pokud nějaké existují), ale institucionální rámec, ve kterém udělení statusu kandidáta probíhá.³⁴⁴ Cílem IT bylo popsat proces, jak umění vzniká a nikoli představit rozdíl mezi dvěma užitími pojmu umění, přestože toto rozlišení jeho text obsahuje.³⁴⁵ Jinak řečeno, Wollheim bezdůvodně spojuje dvě témata, jimž Dickie věnuje pozornost. Dilema, které podle Wollheima musí řešit každý institucionalista, nespočívá v nutnosti volby mezi dvěma zly, protože druhé nutné zlo, tj. popření toho, že dobré důvody jsou nutnou podmínkou pro vznik umění, představuje alternativu, která je nejen přijatelná, ale také správná.³⁴⁶

IV.5 Shrnutí diskuze o rolích a pravidlech

V úvodu této kapitoly jsem nastínila, kde vidím paralely mezi uvažováním Stephena Daviese a Richarda Wollheima a jejich kritikami IT. Terčem námitek obou autorů je procedura udělení statusu kandidáta na ocenění, popř. udělení statusu umění. Dickie v dřívější verzi IT neformuluje žádná omezení, která by zamezila komukoli, aby příslušný status udělil. Oba autoři se vymezují vůči možnosti, že by mohlo být udělení daného statusu aktem natolik svévolným, jak IT implikuje. Davies IT koriguje prostřednictvím pojmu autority, Wollheim vznáší na Dickieho otázku, zda je třeba mít pro udělení statusu dobré důvody nebo zda je postačující, když určitým statusem disponuje osoba, která status

³⁴² Tamtéž.

³⁴³ Tamtéž, s. 69.

³⁴⁴ Tamtéž.

³⁴⁵ Tamtéž.

³⁴⁶ Tamtéž.

uděluje. Ve své podstatě tak Davisovo řešení pracuje s druhou z alternativ, tj. s druhým z menších zel, o kterých uvažuje Wollheim. Pokud by měl otázku o důvodech zodpovědět Davies a nikoli Dickie, odpověď by byla nasnadě: ano, postačující je status (autorita) člověka, který status kandidáta na umělecké dílo uděluje, protože tento člověk ví, jak se ve světě umění pohybovat, a tudíž má ke svému jednání dobré důvody.

S ohledem na to, jak obratně Dickie vyvrací argumenty Daviese a Wollheima, tj. předpoklad, že udělení statusu kandidáta na ocenění vyžaduje autoritu, respektive dobré důvody, je možná poněkud překvapující, že se nezabývá podstatou těchto argumentů. Jinými slovy, otázka, co člověka opravňuje k tomu, aby mohl status kandidáta udělit, zůstává nezodpovězena. Důvod, proč se Dickie této otázce nevěnuje, je s nejvyšší pravděpodobností ten, že revidovaná verze IT s touto frází již nepočítá. Proto je třeba připomenout, co tuto frází v knize *Kruh umění* nahrazuje. Zprvce, pokud uvažujeme o vzniku umění a o lidech, kteří jej mohou vytvořit, je v první řadě třeba zohledňovat *umělce*. Přesto, pokud toto omezení přijmeme, stále je oprávněné požadovat nějaké další omezení. Klíčovým pojmem, který nám umožní činnost umělce jako tvůrce uměleckého díla uchopit, je pojem *porozumění*. Tento pojem určuje, že daný umělec ví, v jakém druhu aktivity je obsažen a zároveň, že disponuje alespoň minimálními znalostmi, jak zacházet s médiem, ve kterém tvoří.³⁴⁷ Dickieho odpověď Wollheimovi by tak byla odlišná než ta Daviesova: není třeba žádné autority ani dobrých důvodů pro udělení statusu kandidáta, protože tato fráze světu umění jako instituci již neodpovídá. Nutné a postačující je porozumění a to je skutečným důvodem, proč můžeme *tvořit* umění.

³⁴⁷ G. Dickie, *Art and Value*, viz výše, s. 58.

V. CHARAKTER OCENĚNÍ V INSTITUCIONÁLNÍ TEORII UMĚNÍ

Tématem následující kapitoly je kritika jednoho z pojmů, jimiž George Dickie definoval umělecké dílo v první variantě své institucionální definice. Tímto pojmem je pojem „ocenění“, který zaujímá v Dickieho uvažování poněkud zvláštní pozici. Záměrně zde nehovořím pouze o institucionální definici, ale o uvažování jako takovém, tj. napříč oblastmi Dickieho odborného zájmu. Aby bylo možné tomuto pojmu porozumět, je třeba zohlednit i názory týkající se hodnocení uměleckých děl a především kritiku estetické zkušenosti a estetického postoje. Dickie na několika místech zdůrazňuje, že mu jde v rámci IT o postižení klasifikačního nebo deskriptivního významu pojmu umění, tj. že uměleckému dílu lze přiřknout jakoukoli hodnotu. I špatná umělecká díla poskytují teoretikovi nebo filozofovi umění cenná data, a proto by bylo zaměření se výlučně na kvalitní díla fatální chybou.³⁴⁸ Toto přesvědčení osvětluje, proč Dickie programově odděluje dvě oblasti: definování umění, tj. klasifikaci uměleckého díla jako uměleckého díla a jeho následné hodnocení, respektive tři oblasti, kdy lze k předcházejícím dvěma přiřadit ještě oblast ocenění.³⁴⁹ Dickieho záměr, bez ohledu na to, zda s ním souhlasíme

³⁴⁸ G. Dickie, *Art and Value*, viz výše, s. 56.

³⁴⁹ Dickieho institucionální definice umění je tématem této diplomové práce, a proto se domnívám, že není třeba více vysvětlovat, jak je v jejím rámci k definici přistupováno. Pojem umělecké dílo je pro Dickieho hodnotově neutrální, klasifikační pojem, který nám umožňuje rozlišit mezi uměním a ne-uměním. Problematictější jsou druhé dva pojmy, tj. pojem hodnocení (evaluation) a ocenění (appreciation) a to jak vzhledem k Dickieho uvažování, tak k českému překladu. Pojem hodnocení je v Dickieho textech vyhrazen přednostně pro práci kritika, pro objektivní souzení o vlastnostech hodnocené věci. Z hlediska definice je naprosto irelevantní, zda bude dílo mistrovským dílem nebo dílem druhé nebo třetí kategorie. Této problematice, tj. problematice hodnocení umění se Dickie věnuje v knize *Hodnocení umění* viz: G. Dickie, *Evaluating Art*, Temple University Press, Philadelphia 1988.

Oproti tomu pojem ocenění se v Dickieho textech pojí přednostně se subjektivním souzením předmětu, respektive stavem vnímatele, který daný předmět zakouší. S tímto pojmem se setkáváme především v rámci Dickieho kritiky estetického postoje, psychické distance a dalších variant estetické zkušenosti. Viz: G. Dickie: *Psychical Distance: In a Fog at Sea*. *British Journal of Aesthetics*, Winter 1973, vol. 13, n.1, s.17-29.; G. Dickie „The Myth of Aesthetic Attitude“ in: J. Margolis, *Philosophy Looks the Arts*, Temple University Press, Philadelphia 1987, s. 100-116.

Domnívám se, že toto terminologické rozlišení, které je možné v Dickieho pracích rozlišit nebylo v českém překladu *Institucionální analýzy* dostatečně zohledněno. V překladu Oty Gála se setkáváme s definicí: „Umělecké dílo v klasifikačním slova smyslu je (1) artefakt, (2) jehož souboru aspektů byl udělen status kandidáta na *hodnocení* osobou (nebo osobami) jednajícím jménem určité společenské instituce (světa umění)“. (moje kurz.) viz: G. Dickie, *Co je umění? Institucionální analýza* in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, viz výše, s. 122. V originálním textu však Dickie pracuje s pojmem appreciation. Viz G. Dickie, *What is Art? An Institutional Analysis*, in: M. Rader (ed.), *A Modern Book of Esthetics*, viz výše.

Oproti tomu, v překladu Pavla Zahrádky, který v rámci uvažování o vysokém a populárním umění využívá Dickieho definici, konkrétně její formulaci z roku 1971, se setkáváme s následujícím zněním definice: „Umělecké dílo v klasifikačním významu je (1) artefaktem, (2) na řadu jehož aspektů byl přenesen status kandidáta na *ocenění* nějakou osobou či skupinou osob, které jednájí z pověření určité sociální instituce (světa umění)“. (moje kurz.) viz: P. Zahrádka, *Vysoké versus populární umění*, Periplum, Olomouc 2009, s. 14.

nebo ne³⁵⁰, je sice vyjádřen explicitně, avšak v prvních formulacích definice se poněkud paradoxně setkáváme s pojmem ocenění (appreciation). Tato tenze neunikla pozornosti kritiků, kteří se na Dickieho obraceli s otázkou, kterou by bylo možné formulovat následujícím způsobem: jaký je charakter ocenění, na jehož základě určujeme, co je uměleckým dílem. Jedná se skutečně o tenzi v Dickieho uvažování nebo se obsah pojmu ocenění proměňuje natolik, že se definice pohybuje ve vytyčených mantinelech? Tato otázka se dá zodpovídat různým způsobem. Buď je možné zaměřit se na charakter samotného ocenění, na jeho specifickou nebo výlučnou, anebo je třeba směřovat pozornost na objekty, které oceňujeme a jejich aspekty. Požadavek po specifikaci, respektive po definici daného pojmu byl formulován jinými autory. Mým cílem je tuto diskuzi nejen zmapovat, ale pokusit se nalézt, v čem spočívá problematičnost daného místa. Sledování polemiky jednotlivých autorů s Dickieho formulacemi podle mého názoru ve druhém plánu odhaluje, že se v tomto bodě, tj. v okamžiku, kdy Dickie užívá pojem ocenění v institucionální definici, spojují dvě linie jeho teoretického uvažování, které se jinak snaží držet odděleně. Konkrétně snaha definovat umění a popřít existenci estetického postoje. Tomuto odpovídá i to, jak s oběma tématy Dickie zachází v knize *Umění a estetické: Institucionální analýza*. Dickieho snaha zaplnit mezeru po estetickém objektu, který nemůže vzniknout jako výsledek estetického postoje, prostřednictvím institucionální definice, se neseťká s úspěchem. Tradiční terminologie, v čele s pojmem ocenění, má zcela odlišný obsah, a tak ji nelze vnímat jinak než jako konfušní. Změna terminologie v *Kruhu umění* představuje návrat k mimoběžnosti obou linií Dickieho uvažování.

V prvním oddílu této kapitoly se zabývám institucionální analýzou estetického objektu, tj. vlastnostmi uměleckého díla, které hrají v našem ocenění ústřední roli. V druhém z oddílů se zaměřuji na charakter pojmu ocenění, když hledám odpověď na otázku, jaký obsah má daný pojem, respektive, proč jej nelze chápat jako specifický způsob vztahování se k (uměleckému) předmětu. Prostřednictvím přechodu ke *Kruhu umění* bych chtěla obhájit výše předloženou domněnku, tj. že zavedení pojmu porozumění, jímž Dickie pojem

³⁵⁰ Jako odpůrce hodnotově neutrální klasifikace umění vystupuje Eddy M. Zemach v článku „Neexistuje identifikace bez hodnocení“. Přestože se Zemach k Dickieho institucionální teorii explicitně nevyjadřuje, jeho výhrady na ni lze bez větších obtíží aplikovat. Zemachovy argumenty lze vztahovat k jakékoli teorii nebo definici, která s hodnotovým zatížením nepočítá, ať uvažujeme o klasifikaci uměleckých děl nebo jiných předmětů. Podle jeho názoru kritéria identity předpokládají hodnocení, což je v případě uměleckých děl zvláště zřetelné. Rozpoznání uměleckých děl tak pro Zemacha představuje estetickou činnost, jež závisí na hodnocení zkušeného kritika. Viz: E. Zemach, Neexistuje identifikace bez hodnocení. in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2011, s. 219-236.

ocenění nahrazuje, představuje návrat k mimoběžnosti dvou linií Dickieho uvažování a především, že odpovídá lépe nejen revidované verzi IT, ale i verzi původní.

V.1 Institucionální analýza estetického objektu-relevance aspektů díla pro jeho ocenění

První skupina kritických reakcí se pojí s objektovým pólem ocenění, tj. předmětem, ke kterému se vztahujeme. Pokud zaměřujeme pozornost na určitý předmět a na umělecké dílo především, vyvstává otázka, které jeho aspekty jsou pro dané ocenění relevantní. Nejvíce prostoru tomuto tématu věnuje Dickie v první formulaci IT, v článku „Definování umění“, kde se setkáváme s následující definicí:

„Umělecké dílo v deskriptivním smyslu je (1) artefakt, (2) jemuž určitá společnost nebo podskupina společnosti udělila status kandidáta na ocenění.“³⁵¹

V rámci vysvětlení jednotlivých pojmů, z nichž definice sestává, Dickie zpřesňuje, že ne každý aspekt díla je v kandidatuře na ocenění obsažen.³⁵² Toto konstatování však nepřináší definitivní řešení, které aspekty relevantní jsou. V tomto kontextu uvádí Dickie pouze jeden příklad, a to zadní stranu malby, která, vzhledem k tomu, že je obrácena ke stěně, nemůže být pro recepci relevantní. Pokud by v nějakém případě relevantní být měla, což Dickie nevyklučuje, bylo by nutné upravit způsob zavěšení tak, aby i ona byla viditelná a vnímatel se mohl na její aspekty zaměřit. Pro potřeby pozitivnějšího vhledu do dané problematiky odkazuje na jiný, dříve publikovaný text „Umění pojato úzce a zeširoka“³⁵³. Avšak ani v případě, pokud tento text zohledníme, není Dickieho stanovisko zcela zřetelné. Mnoho nového nebo podstatného o relevantních aspektech se v něm bohužel nedozvídáme. Tento článek se zabývá především problematikou estetického objektu a jeho vztahu k estetickému postoji nebo zkušenosti.³⁵⁴ Dickie považuje koncept estetického postoje za nepřijatelný, a proto nemůže přijmout ani koncepci estetického objektu, která by na něm byla založena. Z tohoto důvodu ve druhé části textu naznačuje, jakým jiným způsobem by bylo možné danou otázku řešit. Prostředkem k tomu je rozlišení umění a uměleckých děl

³⁵¹ G. Dickie, *Defining Art*, viz výše, s. 254.

³⁵² Tamtéž.

³⁵³ G. Dickie, *Art Narrowly and Broadly Speaking*, *American Philosophical Quarterly*, 1968, č. 1, s. 71-78.

³⁵⁴ Konkrétně, v jeho první části se vymezuje vůči pojetí Virgila Aldricha, který estetický objekt chápe jako objekt specifického modu percepce, tj. estetického postoje a Monroe C. Beardsleyho, který rozlišuje mezi estetickým objektem, který je perceptivní a fyzickou bází objektu, která percepčně vnímatelná není.

s ohledem na širší daného pojetí pojmu umění, tj. s ohledem na aspekty, které lze pod ten který pojem podřadit. Umění lze chápat jak v úzkém slova smyslu, tak ve smyslu širším. Východiskem Dickieho úvahy je Beardsleyho argument, že každá vlastnost předmětu musí být percepčně vnímatelná, aby mohla být zařazena do estetického objektu. Přesnější význam těchto pojmů je přiblížen prostřednictvím příkladů jednotlivých uměleckých druhů. Pro svou komplexnost se zdá být Dickiemu instruktivní divadelní představení. Pokud pojem divadelního představení chápeme dostatečně široce, vše, co je v představení obsaženo, je součástí uměleckého díla. Avšak mnoho věcí se odehrává v zákulisí, skryto očím publika, tudíž nelze uvažovat, že bychom mohli např. práci jevištních techniků pojímat jako součást uměleckého díla v úzkém slova smyslu. Pokud tak uvažujeme o divadelní hře v úzkém slova smyslu, je tento pojem téměř identický s pojmem akce divadelní hry, tj. jejím konkrétním provedením. Obdobně lze uvažovat o tanci. Dickie předkládá příklad baletního představení, ve kterém se tanečníci pohybují nezvykle vysoko nad podlahou jeviště. Vnímatel vzápětí zjišťuje, že k pohybu používají neviditelná lanka, která přestože je nejsme schopni percepčně zachytit, tvoří esenciální součást uměleckého díla v úzkém slova smyslu. Z těchto příkladů Dickie vyvozuje obecnější pravidla:

- 1) některé percepčně vnímatelné věci mohou být přehlíženy;
- 2) některé neviditelné vlastnosti musí být brány v potaz;
- 3) vodítkem pro to, co má nebo nemá být bráno v úvahu, je obvyklá praxe.

Dickie upozorňuje, že rozhodnutí, zda je konkrétní aspekt součástí uměleckého díla v úzkém nebo širokém smyslu tohoto pojmu, nezávisí na nějakém obecném principu, ale na důkladném zkoumání individuálního případu uměleckého díla. Posledním uměleckým druhem, o němž v tomto kontextu Dickie explicitně uvažuje, je malířství. Vzhledem k charakteru malířství je irelevantní aktivita malíře, jehož dílo je hodnoceno nezávisle na procesu tvorby. Z autorova úhlu pohledu je problematičtější médium, otázka, zda je relevantní vědět, v jakém médiu byl daný obraz zpracován. Sám Dickie má určité pochybnosti, zda médium řadit pod pojem umění v úzkém slova smyslu, ale přiklání se spíše k tomu, že ano. Avšak celé rozlišení širokého a úzkého smyslu umění je ve vztahu k malířství mnohem problematičtější. Malba podle Dickieho nemá vlastnosti, které by zůstávaly v zákulisí, tak jako divadelní hra.³⁵⁵ Proto je obtížné určit, co by patřilo k umění

³⁵⁵ Samozřejmě by bylo možné argumentovat, že ani v případě výtvarného umění nevidíme vše, že řada věcí zůstává vnímateli skryta tak jako v případě divadla. Tato výhrada je do značné míry oprávněná, především

v širokém slova smyslu (vlastnosti jako např. datum, kdy díla vzniklo, Dickie mezi vlastnosti díla nepočítá). Podle Dickieho lze uvažovat o rozměrech díla (i když i toto by bylo podle mého názoru diskutabilní³⁵⁶) nebo toto rozlišení ve vztahu k malířství opustit a rozlišovat mezi uměním v širokém a úzkém slova smyslu jen ve vztahu k divadlu a tanci.

Na první pohled je zjevné, že tato poznámka oslabuje dosavadní Dickieho výklad. Pokud není možné dokázat, že mezi těmito dvěma šířemi pojmu umění rozlišujeme napříč uměleckými druhy, argument nemá dostatečný potenciál. Dickie by musel prokázat, že je možné daný závěr zobecnit nebo nějakým jiným způsobem vyargumentovat, jaký je v tomto ohledu mezi výtvarným uměním a literaturou a tancem rozdíl. Samozřejmě je možné pohybovat se pouze na rovině např. teorie dramatu, avšak v tomto případě vyvstává otázka, jak nám toto rozlišení pomůže na obecnější rovině, pokud uvažujeme o charakteru umění a pojmu umění obecně. Nelze se vyhnout zodpovězení otázky, zda není rozdílná šíře pojmu umění divadelního a tanečního představení pouze výjimkou z pravidla.³⁵⁷ Přestože není kritika tohoto Dickieho článku předmětem této práce, nemohu se vyhnout několika dalším poznámkám, jež se podle mého názoru přímo dotýkají IT. V článku „Definování umění“ odkazuje Dickie na článek „Umění pojato úzce a zeširoka“ v místě, kde uvádí příklad uměleckého díla, konkrétně malby a uvažuje, které vlastnosti díla jsou relevantní pro udělení statusu kandidáta na ocenění. Pokud Dickie uznává možnost, že u malířství není možné mezi dvěma šířemi pojmu umění rozlišit, jaký smysl má na tento text odkazovat, když nám charakter malířství a výtvarného umění nemůže osvětlit? Jediné, co se o malířství dozvídáme je, že u něj možná mezi dvěma šířemi pojmu umění rozlišovat nelze. Tato odpověď však není odpovědí na otázku po estetické relevanci. Další informaci, kterou nám citovaný text udává je, že aspekty, které řadíme k úzkému a širokému smyslu pojmu umění (a analogicky lze podle mého názoru uvažovat i o relevantních vlastnostech při udělení kandidatury na ocenění) nelze odvodit ze žádného obecného principu, ale že je

pokud uvažujeme o výtvarném umění a nikoli pouze o malířství. Domnívám se, že Dickie v této souvislosti neuvažuje o hraničních nebo problematických případech, ale omezuje se pouze na typické případy malířství. Jeho obhajoba by pravděpodobně spočívala ve vysvětlení, že malba není typem uměleckého díla, které má ve své ryzi podobě základní vlastnosti.

³⁵⁶ Rozměr plátna podle mého názoru ovlivňuje, jakým způsobem na nás to které dílo působí, z tohoto důvodu považuji za relevantní jej zohledňovat.

³⁵⁷ Navíc, dalšími uměleckými druhy se Dickie vůbec nezabývá. Například, budeme-li uvažovat o literatuře, je vhodnější ji řadit k výtvarnému umění nebo ji vyčlenit do další kategorie? A podobně lze uvažovat i o některých tendencích soudobého výtvarného umění. Happeningy a performance odehrávající se v prostoru galerie mohou sdílet určité vlastnosti s divadelním představením, tj. bude možné ve vztahu k nim uvažovat o umění v širokém slova smyslu? Můžeme si představit situaci, kdy malíř v galerii, například během vernisáže namaluje obraz, který následně vystaví. Znamená to, že se v tomto případě šíře pojmu umění mění?

nutné zkoumat každé individuální umělecké dílo.³⁵⁸ A pokud odmítneme rozlišení mezi dvěma šířemi pojmu umění, jediné, co se dozvídáme je, že se musíme soustředit jen na konkrétní vlastnosti konkrétního díla a volit ty, které považujeme za relevantní. Je však na zvážení, do jaké míry byla tato informace v polovině 20. století inovativní. Domnívám se nejen, že z tohoto stručného shrnutí vyplývá, že ani další text, nám řešení otázky, co je pro ocenění relevantní, nepřináší, ale především, že je požadovat po Dickiem další zpřesnění oprávněným krokem. Naše schopnost rozpoznat žánr uměleckého díla, alespoň v jeho tradičnějších podobách, se řídí určitými principy a pravidly, chceme-li konvencemi, které se s tím kterým uměleckým druhem pojí. Naše obeznámenost s určitou uměleckou praxí nám je ve svém důsledku schopna pomoci rozpoznat, které vlastnosti díla relevantní jsou a které nikoli. Tuto možnost však Dickie v daném místě nebere v úvahu³⁵⁹

Značné zpřesnění v tomto ohledu Dickie předkládá v sedmé kapitole knihy *Umění a estetické: Institucionální analýza*, ve které se zabývá institucionální analýzou estetického objektu.³⁶⁰ V rámci této kapitoly je explicitně formulováno, co pojem estetický objekt pro autora znamená. Východiskem pro představení vlastní koncepce je stejně jako v případě článku „Umění pojato úzce a zešíroka“ uvažování Monroe C. Beardsleyho. Dickieho kritika je v dané kapitole ještě více prohloubena. Jednotlivé výhrady jsou rozvedeny, kritika je obohacena o další příklady, jimiž Dickie hodlá podpořit své argumenty. Hlavní výhradou vůči Beardsleyho koncepci zůstává neudržitelnost stanoviska, že vše, co je percepčně vnímatelné, je součástí estetického objektu uměleckého díla.³⁶¹ Tato Beardsleyho teze je předložena ve formě argumentu, tzv. „principu přímé vnímatelnosti“, který se Dickie snaží vyvrátit.³⁶² Z hlediska této kapitoly však považuji za důležitější zaměřit se na Dickieho původní vnos k této problematice. Je třeba shrnout, co pojem estetický objekt v rámci IT znamená, jaké je jeho místo v ní a zároveň, jak se odlišuje od tradičních pojetí estetického objektu, které předpokládají existenci estetického postoje.

Hlavním předmětem zde rozebírané kapitoly je, jak jsem uvedla výše, institucionální analýza estetického objektu.³⁶³ Takto formulovaný předmět implikuje, že estetický objekt

³⁵⁸ G. Dickie, *Art Narrowly and Broadly Speaking*, viz výše.

³⁵⁹ Významu obeznámení se s konvencemi jednotlivých uměleckých druhů je paradoxně tématem, jemuž Dickie věnuje poměrně hodně pozornosti. Dotýká se ho především v souvislosti s kritikou estetického postoje a estetického objektu.

³⁶⁰ G. Dickie, *Art and the Aesthetic- An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca and London 1974.

³⁶¹ Tamtéž, s. 155.

³⁶² Tamtéž.

³⁶³ Tamtéž.

je součástí určité instituce, rámce, který spíná jeho smysl. Otázka po estetickém objektu uměleckého díla v Dickieho pojetí, jak explicitně přiznává a zdůrazňuje, splývá s otázkou po vlastnostech, které jsou pro oceňování umění relevantní, tj. s otázkou estetické relevance. Jinými slovy, Dickie se svou úvahou snaží přispět k tradičnímu sporu o vymezení estetických a mimoestetických vlastností.³⁶⁴ Rozlišení mezi těmito dvěma skupinami se zakládá na jejich vztahu k jednotlivým uměleckým druhům, jednotlivým dílům a především povědomí vnímatele. Avšak než k tomuto závěru Dickie dospěje, věnuje pozornost tomu, co ve svém důsledku tuto distinkci, tj. rozlišení mezi estetickými a mimoestetickými vlastnosti určuje: konvencím. Beardsleyho princip přímé vnímatelnosti nemůže být považován za platný, protože ne vše, co se nachází v našem zorném poli a co je tudíž přímo vnímatelné, je zároveň také součástí estetického objektu uměleckého díla.³⁶⁵ V tomto kontextu uvažuje Dickie o návštěvě kina. Pohled vnímatele směřuje na plátno, kde se odehrává děj filmu a přestože se v jeho zorném poli objevují hlavy diváků, kteří sedí v řadách před ním, má tento modelový divák tendenci je ignorovat a vytěsnit ze svého zorného pole.³⁶⁶ Pokud by měl Dickie zodpovědět otázku, na základě čeho se rozhodujeme, co je v zorném poli relevantní a co nikoli, odpověď by na sebe nenechala dlouho čekat. Naše rozhodnutí, na co zaměříme pozornost, závisí na naší obeznámenosti s jednotlivými uměleckými druhy a formami, v tomto případě kinematografií a návštěvou biografu.³⁶⁷ Naše předchozí zkušenost nebo chceme-li znalost konvencí návštěvy kina, nám umožňuje vyloučit ty prvky, které nenáleží estetickému objektu daného uměleckého díla.³⁶⁸ Ať se zaměříme na kterýkoli umělecký druh, musíme spolu s Dickiem konstatovat, že se recepce i tvorba daného umění řídí určitými konvencemi. Pokud bych měla tuto myšlenku více rozvinout, je možné konstatovat, že naše schopnost (ať vnímatele nebo tvůrce) určitý umělecký druh rozpoznat a začlenit do příslušné kategorie, závisí jednak na naší schopnosti rozpoznat konvence, jež daný druh naplňuje a jimiž se odlišuje od jiných uměleckých druhů a forem a zároveň na díle samém. Právě dílo jako nositel konvencí spoluzodpovídá za to, zda jsme jako vnímatelé schopni danou konvenci jako konvenci rozpoznat. Tento závěr podle mého názoru odpovídá Dickieho intuici, jeho důrazu na nutnost se s danými konvencemi seznámit, tj. naučit se jim.³⁶⁹ Naše schopnost rozpoznat konvence jednotlivých druhů umění nevyžaduje erudici a dlouhodobé studium. Způsob,

³⁶⁴ Tamtéž, s. 180.

³⁶⁵ Tamtéž, s. 172.

³⁶⁶ Tamtéž.

³⁶⁷ Tamtéž.

³⁶⁸ Tamtéž.

³⁶⁹ Tamtéž.

jakým přijímáme informace o umění a zároveň o jeho konvencích, je mnohem přirozenější a prostší. Co je umění, kterými vlastnostmi se vyznačuje a kde se s ním můžeme setkat, se dozvídáme od rodičů, ve škole a od ostatních lidí, kteří mají požadované znalosti.³⁷⁰ Stručně řečeno, to, co jsou umělecké konvence, jednoduše odkoukáme od těch, kdo o umění vědí víc. Přestože je tato formulace trochu nadsazená, odpovídá podle mého názoru Dickieho přesvědčení. Pokud bychom měli popsat, jakým způsobem se o konvencích dozvídáme, mohlo by nám to činit určité obtíže. Ne z toho důvodu, že by nám pro tento „proces“ nestačila slova, ale jednoduše proto, že je naše seznamování se s uměním a jeho konvencemi něčím tak přirozeným, že si to, jak tento proces probíhá, neuvědomujeme. Dickie v tomto kontextu naši činnost přirovnává k tomu, jak si rodilý mluvčí osvojuje svůj jazyk.³⁷¹ Pokud bych měla tuto paralelu mezi jazykem běžným a „jazykem umění“ dále sledovat, bylo by možné konstatovat, že v případech, kdy si osvojujeme náš mateřský jazyk, není třeba, aby nám někdo detailněji vysvětloval gramatiku. To, že jsme daným jazykem obklopeni, je postačující pro to, abychom jej začali správně užívat. Naopak, pokud se učíme nějaký z cizích jazyků, osvojování si gramatických pravidel jde ruku v ruce s učením se nových slovíček a opakováním výslovnosti. Podle Dickieho názoru není třeba se „gramatiku“ umění násilně učit, protože si ji osvojujeme na nevědomé bázi.³⁷² A přestože si konvence osvojujeme přirozeně, lze mezi nimi v souladu s Dickieho textem, rozlišit dvě skupiny- konvence primární a sekundární.³⁷³ Východiskem pro uvažování o konvencích je divadlo. To se ve své tradiční podobě vyznačuje jak prostorovými konvencemi, které určují, kam má být směřována pozornost diváka³⁷⁴, tak konvencemi časovými³⁷⁵. Konvencím, které řídí jevištní prezentaci, odpovídají informace v tištěném

³⁷⁰ Tamtéž, s. 177.

³⁷¹ Tamtéž, s. 178.

³⁷² Domnívám se, že tento pohled je alespoň do určité míry zjednodušující. Umění se neustále vyvíjí a jeho jednotlivé experimenty nemusí být vždy a za všech okolností každému srozumitelné. Přelomová umělecká díla často vyvolala rozruch, než byla za umění vůbec uznána. Tato díla podle mého názoru vyžadují více než jen sledování reakcí zkušenějších vnimatelů. Abychom mohli těmto dílům porozumět, je třeba osvojit si jejich pravidla tak, jak si osvojujeme pravidla pravopisu cizího, nikoli mateřského jazyka.

³⁷³ G. Dickie, *Art and the Aesthetic- An Institutional Analysis*, viz výše, s. 174.

³⁷⁴ Představíme-li si divadelní sál některého z tradičních divadel, architektonické členění prostoru je jednou z věcí, která napomáhá vnimateli, aby se v prostoru zorientoval nebo ještě přesněji, věcí, která určuje, kam má jeho pozornost směřovat. Jeviště je obvykle umístěno na vyvýšeném místě (samozřejmě lze argumentovat antickým amfiteátre, ale zde by Dickie pravděpodobně oponoval tradici tehdejšího divadla a možnostmi dobové architektury); sedadla jsou rozmístěna tak, aby divák seděl čelem k jevišti a mohl sledovat to, co se odehrává na scéně. G. Dickie, *Art and the Aesthetic- An Institutional Analysis*, viz výše, s. 173.

³⁷⁵ Dickie má na mysli fakt, že představení v divadlech neprobíhají nepřetržitě, ale s ohledem na určitý harmonogram, tj. program daného divadla. Nejprve si přečteme, kdy se představení, které bychom rádi viděli, hraje a poté si zakoupíme vstupenku. Avšak datum není jediným časovým determinantem. Stejně významnou roli hraje i hodina, kdy má představení začínat, ale především ty ukazatele, které nám dávají povědomí o čase, aniž bychom museli sledovat ručičky náramkových hodinek. Sál před začátkem představení potmění, opona se zdvihne a rozsvítí se světla nad jevištěm. K Dickieho výčtu je možné dodat ještě tradiční zvonění

programu.³⁷⁶ Samozřejmě, lze si představit divadelní představení, které tyto konvence záměrně modifikuje, hýbe sedadly v souladu s potřebami té které inscenace, pracuje se světlem odlišným způsobem atd. Dickie vzhledem k době, kdy své práce psal, musel tyto možnosti alespoň do určité míry předjímat. Bezprostřední přítomnost těchto konvencí není pro rozpoznání daného žánru nutná, ale je třeba, aby vnímatel těmito konvencím rozuměl.³⁷⁷ Tato teze implikuje, že naše obeznámenost s konvencemi nám ve svém důsledku umožňuje, abychom adekvátním způsobem mohli přistoupit k představením, která se stejné konvence snaží překročit. Jakákoli snaha se od tradičních konvencí osvobodit nutně předpokládá, že jsme s danými konvencemi obeznámeni a to jak na straně tvůrce, tak na straně vnímatele. S ohledem na Dickieho úvahu o konvencích je nejdůležitější právě distinkce mezi primárními a sekundárními konvencemi. Znovu na příkladu divadla specifikuje, které konvence mezi primární řadí. Jedná se o sdílené uvědomění si, v jakém typu formální aktivity jsou herci na jedné straně a diváci na straně druhé, obsažení.³⁷⁸ Tento typ konvence ve své podstatě znamená, že sdílíme určité porozumění, které nám umožňuje divadlo jako uměleckou formu rozpoznat, ustavuje ji jako takovou a umožňuje, že přetrvává po staletí.³⁷⁹ A zároveň, pokud se zaměříme na Dickieho kritiku estetického postoje, primární konvence, respektive naše obeznámenost s nimi jsou tím, co umožňuje, abychom recipovali představení adekvátním způsobem.³⁸⁰ Avšak zodpovědět otázku, které aspekty uměleckého díla, přesněji jeho estetického objektu, Dickie označuje pojmem sekundární konvence, je poněkud obtížnější. Aniž by tento pojem vymezil, uvažuje o experimentech, překračování konvencí atd.³⁸¹ Ráz úvahy naznačuje, že sekundárními konvencemi jsou ty, o kterých mluvil v souvislosti s tradičním západním divadlem, tj. umístěním jeviště atd., avšak tento závěr se mi nezdá dostatečně podložený. Pokud totiž rozeznáváme divadlo jako určitou praxi na základě určitých jeho vlastností, mělo by být jasnější, kde se nachází hranice mezi primárními a sekundárními

oznamující, že představení začíná za několik minut, popř. v dnešní době již nepostradatelné hlášení s upozorněním, aby si návštěvníci vypli své mobilní telefony. G. Dickie, *Art and the Aesthetic- An Institutional Analysis*, viz výše, s. 174.

³⁷⁶ Zde jsou rozepsány jednotlivé akty, můžeme se orientovat pomocí jednotlivých promluv, dialogů postav a podle toku textu odhadovat, jak dlouho bude představení ještě trvat, zda a kdy je přestávka atd. Tamtéž, s. 175.

³⁷⁷ Tamtéž.

³⁷⁸ Tamtéž, s. 174.

³⁷⁹ V tomto místě bych chtěla upozornit, že zde Dickie explicitně pracuje s pojmem porozumění (understanding), který se stane klíčovým v revidované verzi v *Kruhu umění*. Tamtéž.

³⁸⁰ Dickie se zde explicitně vyjadřuje k pojmu estetického postoje nebo estetické zkušenosti, distance. Žádný estetický postoj podle jeho názoru neexistuje a ani existovat nemusí. Na jejich místě stojí primární konvence, které vnímateli umožňují, aby se v divadle (nebo při jiném setkání se s uměleckým dílem) choval adekvátně, neintervenoval do hry atd. Tamtéž, s. 175.

³⁸¹ Tamtéž.

konvencemi. Jinými slovy, který z aspektů díla ještě spoluzodpovídá za naši schopnost jej jako takový rozpoznat. Aniž by se Dickie snažil tuto hranici blíže lokalizovat, rozšiřuje svou úvahu o primárních konvencích na čínské divadlo, které srovnává s tradičním západním divadlem. Podle jeho názoru obě divadla sdílejí primární konvenci, tj. uvědomění si, že jsme jako vnímatelé konfrontováni s divadlem, ale liší se s ohledem na některé sekundární konvence.³⁸² Tento závěr samozřejmě vybízí ke kritice a to především z řad autorů specializujících se na dané druhy divadla. Domnívám se, že sledování rozdílů a podobností mezi čínským a západním divadlem vyžaduje obeznámení se s oběma formami, avšak stejnou námitku lze vystavět na mnohem obecnějších předpokladech. Jak jsem naznačila, vymezení toho, co je sekundární konvencí je poněkud vágní. Jestliže pojem sekundární konvence nemá jasný obsah, tj. jestliže nejsme schopni určit, o jakých konvencích mluvíme, nelze se srovnání jednotlivých divadelních forem věnovat. Je možné dohadovat se, že sekundárními konvencemi jsou všechny ty, které nejsou porozuměním aktivitě, ve které jsme obsaženi, avšak to, o jakou aktivitu se jedná, závisí znovu na konvencích a s nejvyšší pravděpodobností na konvencích sekundárních. Podle mého názoru není možné primární konvence ztotožnit pouze s vědomím, že se účastníme nějaké praxe, jak se Dickie domnívá.³⁸³ Přesněji, nelze si představit, že toto povědomí máme bez ohledu na danou praxi. Nestačí říci, jak lze s trochou nadsázky formulovat: a teď se budeme chovat jako v divadle, protože chovat se jako v divadle neznamená, že v něm skutečně jsme. Proto je, jak se domnívám, třeba věnovat vztahu mezi konvencemi více pozornosti. A to především kvůli Dickieho tvrzení, že primární konvence jsou těmi, které umožňují divadlu (nebo jinému uměleckému druhu), že byl ustanoven a přetrvál.³⁸⁴ Příklady, které mají Dickieho závěry doložit, nejsou v tomto ohledu příliš instruktivní. Většina příkladů má ilustrovat charakter konvencí sekundárních, respektive podpořit Dickieho názor, že sekundární konvence jsou vlastnostmi estetického objektu uměleckého díla.³⁸⁵

³⁸² Tamtéž.

³⁸³ Tamtéž, s. 173.

³⁸⁴ Tamtéž.

³⁸⁵ V tomto kontextu se Dickie znovu vrací k problematice perceptivnosti a k polemice s názorem Monroe C. Beardsleyho. Přestože je součástí souboru sekundárních konvencí v případě západního divadla to, že je velká část věcí divákovi skryta, tj. odehrává se mimo scénu (např. příprava rekvizit, výměna kulís, když spadne opona atd.), není viditelnost nutnou podmínkou pro označení nějaké vlastnosti jako vlastnosti, která tvoří součást estetického objektu (viz příklad s neviditelnými lanky). K tomuto argumentu přidává Dickie další, tentokrát takový, který funguje v opačném směru: ne vše, co je na jevišti viditelné, je ergo součástí estetického objektu uměleckého díla. Tento názor nejlépe dokládá příklad tradičního čínského divadla a osoby přinášející rekvizity (property man), který se pohybuje na jevišti, podává rekvizity hercům před zrakem diváků, se do určité míry podílí na odvíjení děje, a přesto není, jak je Dickie přesvědčen, součástí

Jediným místem, kde Dickie blíže osvětluje rozdíl nebo vztah mezi primárními a sekundárními konvencemi, je jeho úvaha o malířství. To, že je malba vystavena veřejně, je aspektem primární konvence vystavování. Ale to, jakým způsobem je dílo vystaveno, tj., jak vypadá instalace díla v prostoru galerie, je dáno konvencemi sekundárními. Konkrétně to, že je malba umístěna na stěně, znamená, že pohled vnímatele směřuje na její přední stranu, která je pomalovaná pigmenty.³⁸⁶ Primární konvencí je veřejné vystavení díla (uvažujeme-li o výtvarném umění), zatímco vystavení jej zadní stranou ke zdi, je konvencí sekundární.³⁸⁷

Položíme-li si otázku, co je v Dickieho uvažování estetickým objektem, jeho odpověď by byla následující: jedná se o soubor vlastností uměleckého díla, které jsou relevantní pro jeho recepci. Není podstatné, zda jsou tyto vlastnosti percepčně vnímatelné, postačující je, když o nich víme, přestože je nejsme schopni smyslově nahlédnout a naopak, i když je můžeme přímo smyslově nahlížet, nemusíme je shledat pro estetický objekt relevantními. To, co rozhoduje, jak se k danému dílu budeme vztahovat, jsou konvence daného uměleckého druhu, naše obeznámení se s nimi a v neposlední řadě charakter samotného díla. V tomto smyslu jsou předmětem našeho ocenění ty vlastnosti předmětu, které jsou pro naše ocenění relevantní. Charakter ocenění zůstává stále nejasný, zřetelná je jen jeho závislost na konvencích a na znalosti těchto konvencí na straně vnímatele.

V.2 Kritika Dickieho vymezení charakteru předmětu ocenění

Takto chápaný estetický objekt se posléze stal předmětem kritiky. Většina kritiků se však vrací k předpokladům, které Dickie odmítá. Do této skupiny kritiků lze řadit např. Garyho Isemingera a jeho text „Ocenění, svět umění a estetické“³⁸⁸. Podle Isemingera Dickieho IT implikuje, že i esteticky relevantní vlastnosti jsou těmi vlastnostmi, jimž byl

estetického objektu. Tamtéž, s. 174-175. Jen pro úplnost dodávám, že je možné s tímto argumentem polemizovat. Zaprvé, člověku ze západní Evropy nebo USA, pokud nemá hlubší znalosti sinologie, nemusí být jasné, jak tradiční čínské divadlo správně interpretovat, respektive, které jeho aspekty jsou pro jeho recepci adekvátní. Dickie v návaznosti na tuto námitku oponuje, že se možná mýlí v příkladu, ale že argument jako takový je správný. Viz G. Dickie, *The Art Circle*, viz výše, s. 98.

³⁸⁶ G. Dickie, *Art and the Aesthetic- An Institutional Analysis* viz výše, s. 177.

³⁸⁷ Vyjádření této myšlenky ve své podstatě znamená, že si Dickie protiřečí- pokud v knize *Umění a estetické* tvrdí, že umělecká díla nemusí být skutečně vystavena, protože je ve většině případů spatří pouze jeden člověk, tj. jejich tvůrce, nemůže být veřejně vystavení primární konvencí. Nebo přesněji, Dickie by musel prokázat, že dodržování primární konvence není pro vytvoření uměleckého díla nutné. Buď je třeba oslabit význam konvencí, anebo revidovat formulaci institucionální teorie.

³⁸⁸ G. Iseminger, *Appreciation, the Artworld and the Aesthetic*, in: L. Aagaard-Mogensen (ed.), *Culture and Art*, Humanities Press Inc., New Jersey, Atlantic Highlights 1976, s. 118-130.

udělen určitý status v souladu s konvencemi, které vytváří svět umění.³⁸⁹ A proti tomuto přístupu klade vlastní alternativu, která pracuje s pojmem „estetický“. Podle Isemingera je pro IT klíčová fráze: „udělit status kandidáta na ocenění“, z níž se zaměřuje právě na pojem ocenění. Dickie věnuje vysvětlení tomuto pojmu poměrně málo prostoru a Iseminger, zdá se, se snaží určité vysvětlení předložit. Spíše než o vysvětlení plauzibilní s Dickieho teorií se však jedná o vlastní Isemingerovo pojetí ocenění, které ústí v tvrzení, že typem ocenění, který je vyžadován, je ocenění estetické.³⁹⁰ V jeho pojetí se nejedná o bezprostřední oceňování objektu (stejně jako v případě IT), ale o komplexní vztah mezi zakoušením jako procesem recepce, hodnotícím subjektem a stavem věcí.³⁹¹ Z tohoto vymezení vyplývá hned několik skutečností. Zaprvé, že věci musí být v principu ocenitelné a především, že musí existovat skupina lidí, která tohoto ocenění bude schopna.³⁹² Jinými slovy, principiální nebo hypotetická ocenitelnost není postačující, je třeba, aby byl vnímatel schopen uchopit vlastnosti díla, tj. aby mohl nahlédnout stav věcí a ten ocenit. Právě tyto výhrady k Dickieho institucionální analýze estetického objektu považují za nejpřesvědčivější. Jen obtížně by mohl Iseminger prokázat, že je estetický postoj nedílnou součástí naší zkušenosti s uměleckými díly nebo přírodními objekty. Přesněji, jen obtížně by mohl o existenci estetického postoje přesvědčit George Dickieho. Isemingerův text se touto otázkou nezabývá do hloubky, ale jediným možným kompromisem (zohledníme-li Dickieho zaujetí proti estetické zkušenosti) by bylo přijetí Dickieho teze o zaměřování postoje³⁹³, anebo spokojení se s konstatováním, že každý z autorů zastává v tomto sporu jiné stanovisko. Z tohoto důvodu bych ráda vyzdvihla právě Isemingerovu myšlenku o ocenitelnosti nebo hodnotitelnosti daného díla, respektive jeho vlastností.

Se stejným motivem se setkáváme i u Teda Cohena. Důvodem, proč tuto linii považuji za důležitou je fakt, že nepracuje s pojmem estetických vlastností, ale věnuje se tématu, které úvaze o estetických a mimoestetických vlastnostech předchází, ocenitelnosti jako takové. Nejznámější formulace pochází právě z článku Teda Cohena „Možnost umění. Poznámky k Dickieho návrhu“³⁹⁴. Cohen se zaměřuje na charakter věcí, které jsou předmětem našeho ocenění a argumentuje, že existují předměty, které ve smyslu Dickieho

³⁸⁹ Tamtéž, s. 119.

³⁹⁰ Tamtéž, s. 124.

³⁹¹ Tamtéž.

³⁹² Tamtéž, s. 125.

³⁹³ Viz G. Dickie, *Psychical Distance: In a Fog at Sea*. *British Journal of Aesthetics*, viz výše; G. Dickie „The Myth of Aesthetic Attitude“ in J. Margolis, *Philosophy Looks the Arts*, viz výše.

³⁹⁴ T. Cohen, *Možnost umění. Poznámky k Dickiemu návrhu*, in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2011, s. 175- 192.

pojmu ocenění ocenit nelze. Mimo napínáčků, laciných bílých obálek se na seznam předmětů, které zůstávají neocenitelné, dostává i Duchampova *Fontána*.³⁹⁵ Podle Cohenova názoru je každá definice, která je schopna *Fontánu* neproblematicky obsáhnout, s nejvyšší pravděpodobností chybná.³⁹⁶ Navíc, pokud *Fontánu* za umělecké dílo považujeme, její hodnota nespočívá ve vlastnostech a hodnotě pisoáru, ale v hodnotě Duchampova gesta.³⁹⁷ Dickie na Cohenovu kritiku nejen reagoval, ale především s ohledem na ni revidoval svoji teorii. Zvláštní však je, jak moc se ve své obhajobě mýjí s podstatou Cohenovy námitky. V Dickieho interpretaci Cohen tvrdí, že „k tomu, abychom kandidaturu na ocenění mohli něčemu udělit, musí být možné onu věc ocenit.“³⁹⁸ S touto poznámkou Dickie nemůže než souhlasit. Za závažnější však považuje námitku týkající se povahy Duchampovy *Fontány*: „[Cohen] Říká, že *Fontánu* lze z určité stránky oceňovat, ale že tím, co má význam, je Duchampovo gesto spíše než samotná *Fontána*. Souhlasím, že *Fontána* má význam, který jí Cohen přikládá, konkrétně ten, že byla protestem proti umění dané doby. Ale proč by nemohly být oceňovány běžné vlastnosti *Fontány* jako lesknoucí se její bílý povrch, hloubka, kterou odhalí odrazy okolních předmětů nebo její příjemný oválný tvar? Má přeci vlastnosti podobné těm, jež mají díla Brâncușiho a Moora, o kterých mnozí bez zábran prohlašují, že je oceňují.“³⁹⁹ Tato citace dokládá, jak se Dickie mýlí a to nejen ve vztahu ke Cohenově kritice, ale především ve vztahu k Duchampově *Fontáně*. Jinými slovy, to, čím je pro nás *Fontána* zajímavá, nespočívá v tom, jaké vlastnosti má pisoár, ze kterého je vytvořena, protože tyto vlastnosti sdílí s jinými průmyslově vyráběnými pisoáry dané doby. Její význam se pojí s tím, jak ji byl Duchamp schopen přetvořit v umělecké dílo a tento význam sdílí s jinými readymades spíše než s pisoáry. Jiné Duchampovo dílo *In Advance of Broken Arm* sestávající z hrabla na sníh se žádnými oblými křivkami nevyznačuje a přesto umožňuje, aby bylo nahlíženo v kontinuitě s dalšími Duchampovými díly. A tak je přirovnání lesklého povrchu pisoáru k Moorovým

³⁹⁵ Tamtéž, s. 187.

³⁹⁶ Tamtéž.

³⁹⁷ Tamtéž, s. 188.

³⁹⁸ G. Dickie, Co je umění? Institucionální analýza in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, viz výše, s. 127.

³⁹⁹ G. Dickie, What is Art? An Institutional Analysis, in: M. Rader (ed.), *A Modern Book of Esthetics*, viz výše, s. 468. Přestože existuje český překlad Dickieho textu, odkazují v tomto kontextu na jeho originální znění. Důvodem k tomuto mému kroku je výše tematizovaný nepřesný překlad pojmu appreciation. Pro srovnání uvádím i český překlad příslušné pasáže: [Cohen] „Tvrdí, že na *Fontáně* je něco, co hodnotit lze, není to však *Fontána* jako taková, nýbrž Duchampovo gesto. Souhlasím, že *Fontána* má hodnotu, kterou jí Cohen připisuje, totiž že byla protestem proti soudobému umění. Ale proč by nemělo být možné hodnotit obyčejné kvality *Fontány* — její lesklý bílý povrch, hloubku, kterou prozradí odrazy okolních předmětů, její příjemný oválný tvar? Vždyť má kvality ne nepodobné dílům Brancusiho či Moora, jež se mnozí nezdráhají hodnotit.“ G. Dickie, Co je umění? Institucionální analýza in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, viz výše, s. 127.

skulpturám buď špatným pokusem o vtip, anebo dokladem toho, že Dickie významu *Fontány* nedostatečně porozuměl.⁴⁰⁰ Dickieho reakce na Cohenův článek nám neposkytuje ve vztahu k vlastnostem uměleckého díla, které bychom měli oceňovat, žádné další zpřesnění. Informace k tomuto tématu tak musíme čerpat z knihy *Umění a estetické: Institucionální analýza*.

V.3 Kritika vymezení povahy ocenění v institucionální definici umění

Charakter pojmu ocenění, který je součástí Dickieho definice v její původní podobě představuje jedno z dalších ohnisek kritiky. Většina autorů nepolemizuje s žádným z rysů, jímž by se mohlo ocenění vyznačovat, protože je tento pojem natolik vágní, že by mohl znamenat v podstatě cokoli. Směr kritiky je tak jednoznačný, je požadováno hlubší vysvětlení daného pojmu. V tomto požadavku podobně jako v Isemingerově kritice rezonují teoretická východiska jednotlivých autorů, jež ve většině případů upozorňují na neopodstatněné odmítnutí adekvátnosti koncepcí estetického postoje nebo zkušenosti. V tomto světle lze vnímat poznámku Monroe C. Beardsleyho, který osobně zastává názor, že estetický postoj existuje, ale jedním dechem dodává, že jeho popření je hlavním stavebním kamenem Dickieho dosavadního uvažování.⁴⁰¹ Jinými slovy, zohlednění estetického postoje v IT nelze požadovat, protože na něj nebo na podobné specifické stavy vědomí Dickie nevěří.⁴⁰²

V Tilghmanově sborníku *Jazyk a estetika* je věnováno tomuto tématu více prostoru. Dickie zde odmítá, že by formulací institucionální definice popíral to, čeho dosáhl dříve svou kritikou estetického postoje: „Institucionální definice „umění“ se zběžně podobá

⁴⁰⁰ George Dickie se k této otázce vrací v poslední kapitole *Kruhu umění*, ve které se zaměřuje na kritiku estetického objektu. V tomto kontextu se snaží zmírnit své stanovisko vyjádřené v polemice s Cohenem. Nyní Dickie uznává, že byla Cohenova poznámka o významu Duchampova gesta relevantní, ale jedním dechem dodává, že jí je možné zohlednit pouze rozšířením pojmu ocenění. G. Dickie, *The Art Circle*, viz výše, s. 95.

⁴⁰¹ M. C. Beardsley, *Is Art Essentially Institutional?*, in: L. Aagaard-Mogensen (ed.), *Culture and Art*, viz výše, s. 194-209.

⁴⁰² Někteří autoři tento Dickieho postoj přehlíží a přívlastek estetický s pojmem ocenění svévolně pojí. Mám na mysli např. Pierra Bourdieho, který na jedné straně polemizuje s předpoklady institucionální teorie a světa umění vůbec a na straně druhé kritizuje estetický postoj a estetickou zkušenost. V článku „Historický původ čistého estetična“ parafrázuje Dickieho definici následujícím následovně: „Říkají, že umělecký objekt je artefakt, jehož existence je podmíněna světem umění, společenským univerzem, které mu uděluje status kandidáta na estetické hodnocení.“ P. Bourdieu, *Historický původ čistého estetična*, in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2011, s. 325.

Stejnou chybu dělá Tiziana Andiniová v recentní knize *Filozofie umění: Otázka definice*. Postupuje tak v rozporu s Dickieho předpoklady a mění vyznění definice. T. Andina, *The Philosophy of Art: The Question of Definition*, Bloomsbury, Londýn/ New York 2013, s. 66.

teorii estetického postoje v tom, že vztah uměleckého díla k člověku je ústřední pro obě tyto teorie. Avšak tyto koncepce nejsou v žádném případě stejné. Zaprvé, předpokládá se, že estetický postoj vytváří estetické objekty a nikoli umělecká díla. Zadruhé, různé verze teorie estetického postoje zastávají, že estetický postoj spočívá v tom nebo onom psychologickém fenoménu: psychické distanci, bezzájmovém vnímání nebo pojmu estetického modu vidění Virgila Aldricha. Proti každé z těchto verzí jsem se vymezoval jinde. V každém případě, institucionální teorie umění nezávisí v žádném ohledu na takových pojmech jako je psychická distance nebo bezzájmové vnímání. To, co jsem se snažil prokázat především je, že je něco uměním kvůli místu, které zaujímá v určitém sociálním systému.⁴⁰³

A podobně:

„Někdo by se mohl domnívat, že definice odkazuje ke zvláštnímu druhu *estetického* ocenění. Později se budu snažit prokázat [...], že neexistuje žádný důvod k předpokladu zvláštního estetického vědomí, pozornosti nebo vnímání. A podobně, nedomnívám se, že je zde nějaký důvod myslet si, že existuje nějaký zvláštní druh estetického ocenění. To, co v definici chápu pod pojmem „ocenění“ je něco jako „shledávat vlastnosti nějaké věci cenné a hodnotné při jejich zakoušení“ a tento význam lze užívat jak v oblasti umění, tak mimo ni. Někteří lidé měli pocit, že je moje pojetí institucionální teorie umění kvůli nedostatečné analýze pojmu ocenění neúplné. Myslím si, že tito lidé předpokládali, že existuje více druhů ocenění a že ocenění umění se nějakým specifickým způsobem odlišuje od ocenění ne-umění. Avšak rozdíl mezi oceněním umění a oceněním ne-umění se liší pouze v jednom ohledu, tj. že každé z ocenění se vyznačuje *rozdílným objektem*. To, co zakládá rozdíl mezi oceněním umění a oceněním ne-umění, je rozdílná institucionální struktura, nikoli daný druh ocenění.“⁴⁰⁴

Odhlédneme-li od explicitních poznámek týkajících se existence estetického postoje, lze si klást otázku, jaké vlastnosti má daný typ ocenění. S frází „status kandidáta na ocenění“ se setkáváme ve všech variantách definice, které Dickie řadí k dřívější verzi. Avšak přestože se jedná o frázi z Dickieho hlediska ústřední, jeho vysvětlení pojmu ocenění není podle mého názoru zdaleka postačující. Více pozornosti je věnováno pojmu

⁴⁰³ G. Dickie, The Institutional Conception of Art, in: B. Tilghman (ed.), *Language and Aesthetics*, viz výše, s. 30.

⁴⁰⁴ G., Dickie, What is Art? An Institutional Analysis, in: M. Rader, (ed.), *A Modern Book of Esthetics*, viz výše, s. 467.

kandidatury nebo statusu kandidáta a pojem ocenění zůstává upozaděn. V „Definování umění“ dochází pouze k malému zpřesnění, co by tento pojem mohl znamenat, když autor konstatuje, že ocenění, jež má na mysli, není žádným specifickým typem ocenění, ale typem ocenění, které je charakteristické pro naši zkušenost s malířstvím, poezií, romány atd.⁴⁰⁵

Toto vysvětlení je problematické z několika důvodů. Zaprvé, implikuje kruhovost definice.⁴⁰⁶ Zadruhé, vyvolává otázku, jaký typ ocenění je charakteristický pro naši zkušenost s malířstvím, poezií a jinými uměleckými druhy. Velká většina teoretiků by konstatovala, že pro naši zkušenost s uměním je charakteristické estetické ocenění nebo zkušenost, avšak tento typ ocenění je jediným typem, který je vyloučen.⁴⁰⁷ Dickie dále odmítá, že by dílo muselo být nejprve bezprostředně oceňováno, čímž chce zdůraznit, že klasifikace artefaktu jako uměleckého díla nutně nepředpokládá recipienta, který by dílo oceňoval nebo zakoušel nějakým jiným způsobem. Pozitivnější vhléd do charakteru daného ocenění shrnuje následující Dickieho formulace. Podle jeho názoru se jedná o to, že shledáváme vlastnosti nějaké věci cenné a hodnotné při jejich zakoušení.⁴⁰⁸ Tento způsob vztahování se k předmětu však není specifický pouze pro umělecká díla. Lze si představit, že budeme schopni shledávat hodnotné vlastnosti jakéhokoli artefaktu nebo přírodního objektu. Tuto námitku Dickie předjímá, ale nesnaží se ji žádným způsobem vyvracet. Pouze konstatuje, že je pojem ocenění svým dosahem širší, tudíž nevyjímá umělecká díla ze třídy artefaktů.⁴⁰⁹ Aniž by se pokusil charakter pojmu ocenění nějak specifikovat, přechází k problematice „udělení statusu kandidáta“, kterou považuje za významnější a pro porozumění institucionální definici umění za klíčovou.

Pokud si připomeneme výše uvedenou citaci o rozdílnosti objektů, ke kterým se v případě oceňování vztahujeme⁴¹⁰, je třeba konstatovat, že tato formulace vymezení pojmu ocenění spíše komplikuje, než že by jej osvětlovala. Navíc, nese s sebou nutný důsledek: nutnost přiznat, že je institucionální definice umění kruhová. Pokud není typ ocenění umění nijak charakteristický a liší se od ocenění ne-umění pouze rozdílným

⁴⁰⁵ G. Dickie, *Defining Art*, viz výše, s. 255.

⁴⁰⁶ Problematice kruhovosti Dickieho definice se budu věnovat v samostatné kapitole.

⁴⁰⁷ V článku „Definování umění“ není tento typ ocenění vyloučen explicitně, ale je nepřijatelný vzhledem k Dickieho kritice koncepcí estetického postoje. Explicitnější odmítnutí estetického ocenění je vyjádřeno v pozměněných verzích textu.

⁴⁰⁸ G., Dickie, *What is Art? An Institutional Analysis*, in: M. Rader, (ed.), *A Modern Book of Esthetics*, viz výše, s. 467.

⁴⁰⁹ Tamtéž.

⁴¹⁰ Viz V. kapitola této práce.

objektem, je oprávněné předpokládat, že musíme vědět, co oceňujeme, abychom věděli, jak danou věc máme oceňovat. Jinými slovy, abychom umělecké dílo mohli oceňovat jako umělecké dílo, musíme vědět, že jde o umělecké dílo a jako takové jej ocenit. Převáděno do Dickieho definice, *umělecké dílo* je artefakt, jehož souboru aspektů byl udělen osobou nebo osobami jednající jménem určité instituce (světa umění) status kandidáta na ocenění jako *umění*.

Z téže perspektivy kritizuje Dickieho i Hubert G. Alexander v textu „O definování v estetice“⁴¹¹. Podle jeho názoru by byl pojem ocenění značně jasnější, kdyby se Dickie nezdral použit adjektivum estetický. Jeho odmítnutí existence estetického postoje však tento krok neumožňuje.⁴¹² To, co je z tohoto hlediska nejproblematictější, není samotné popření estetického postoje, ale to, že není v Dickieho koncepci charakter ocenění žádným bližším způsobem specifikován. Mimoestetických druhů ocenění je příliš mnoho na to, aby byl Dickieho pojem akceptovatelný. Zatímco se Alexander snaží prokázat, že daný typ ocenění musí být nutně estetický, Stephen Davies je v knize *Definice umění* k Dickieho pozici smířlivější. Podle jeho názoru nemusí Dickie svou definici specifikovat pomocí užití pojmu estetický, ale nějakým způsobem jej zpřesnit musí.⁴¹³ Davies argumentuje: „Dickie podle všeho zamýšlí, že typ ocenění zmíněný v jeho definici, je typem ocenění, který je rozpoznán jako vhodný v instituci světa umění. Jinými slovy, typ ocenění, k němuž Dickie nepřímou odkazuje ve své definici, je typem ocenění vhodný pro umělecká díla. Aby něco mohlo být uměleckým dílem, musí být hodnotitelné (v rámci konvencí, v jejichž pojmech má být k dílům světa umění přistupováno) jako umělecké dílo.“⁴¹⁴

Navíc, Dickie si je víceznačností pojmu „ocenění“ vědom. V článku, který psal paralelně s institucionální koncepcí definice umění „Psychická distance: V mlze na moři“⁴¹⁵ se tohoto tématu dotýká. Kritizuje Edwarda Bullougha, že mnohoznačnost pojmu ocenění nezohledňuje, když uvažuje o možnosti žárlivého manžela ocenit představení Othella.⁴¹⁶ Rozlišuje zde tři typy ocenění, které mohou hrát v daném případě roli.⁴¹⁷

⁴¹¹ H. G., Alexander, On Defining in Aesthetics, in: L. Aagaard-Mogensen (ed.), *Culture and Art*, Humanities Press Inc., New Jersey, Atlantic Highlights 1976, s. 110-118.

⁴¹² Tamtéž, s. 114.

⁴¹³ S. Davies, *Definitions of Art*, viz výše, s. 108.

⁴¹⁴ Tamtéž.

⁴¹⁵ G. Dickie, Psychical Distance: In a Fog at Sea. *British Journal of Aesthetics*, viz výše.

⁴¹⁶ Tamtéž, s. 26.

⁴¹⁷ Dickie se nejprve zaměřuje na možnost, která by v Bulloughově terminologii odpovídala pod-distancování. Žárlivý manžel není schopen představení adekvátně ocenit, protože mu příliš připomíná jeho skutečnou životní situaci. V tomto případě jeho emoce pohlcují celou jeho osobnost a jeho pozornost se od díla odvrací k vlastním myšlenkám. Ve druhém případě se žárlivý manžel snaží od svých myšlenek oprostít,

Z tohoto exkurzu do Dickieho kritiky psychické distance je možné odvodit nejen to, že Dickie činí totéž, za co Bullougha kritizuje, ale především, že pojem ocenění pojí přednostně s recepcí uměleckého díla, estetickým postojem, pokud jeho existenci uznáváme nebo zaměřováním pozornosti na předmět, pokud se přikláníme k Dickieho alternativě.⁴¹⁸ Ani jeden z těchto způsobů vztahování se k předmětu z něj nečiní umělecké dílo, a to ani v případě Edwarda Bullougha, který psychickou distancí tematizuje jak jako faktor v umění, tak jako estetický princip, jež je ze své podstaty širším pojmem⁴¹⁹, ani v případě George Dickieho. Z tohoto úhlu pohledu se před námi otevírají dvě možnosti, jak pojem ocenění interpretovat. Buď jej budeme vztahovat k problematice recepce díla, tj. zaměřování pozornosti na předmět, a budeme tak nuceni konstatovat, že nám daný typ ocenění v definici umění žádným způsobem nepomůže. Anebo jej budeme chápat ve smyslu rozeznávání konvencí jednotlivých uměleckých druhů, jejich zásad apod. V tomto případě však budeme obsah pojmu ocenění natolik modifikovat, že ve své podstatě splyne s pouhým rozeznáváním umění jako umění.

Od této formulace je již jen krok ke skutečně kruhové definici, kterou Dickie představil v knize *Kruh umění*, respektive k opuštění pojmu ocenění a nahrazení jej pojmem *porozumění*. Zásadní změna se v tomto ohledu neodehrává na rovině pojmosloví, ale ve způsobu, jak autor k tomuto pojmu přistupuje. Na rozdíl od pojmu ocenění se termín porozumění snaží více specifikovat a to jak ve vztahu k vnímateli, tak k tvůrci díla. Porozumění je oběma subjektům společné nebo přesněji, mělo by být, aby byli schopni umělecké dílo jako takové předložit, respektive rozpoznat. Tento požadavek zohledňuje Dickieho revidovaná definice, konkrétně, její první a třetí definiční podmínka.⁴²⁰

ale není toho do větší míry schopen. Sledování Othella je pro něj natolik bolestné, že v něm nebude moct vyvolávat příjemné pocity. Podle Dickieho názoru to ale neznamená, že dané představení nebude schopen ocenit vůbec. S nejvyšší pravděpodobností bude tento člověk schopen představení připsat určitou hodnotu. Posledním typem vnímání dané hry je ten, kdy člověk děj a jednání postav srovnává s historickými událostmi, respektive, kdy jednání Othella srovnává s jednáním určitého sociálního prototypu. Tamtéž.

⁴¹⁸ George Dickie se snaží prostřednictvím pojmu zaměření pozornosti vyplnit prázdné místo, které nutně na poli estetiky vznikne, pokud omítneme pojem estetické zkušenosti nebo postoje. Ve výše uvedeném textu „Psychická distance: V mlze na moři“ pracuje s pojmem soustředění se na předmět. V článku „Mýtus estetického postoje“ pak s pojmem zaměření pozornosti. Oba tyto pojmy podle jeho názoru lépe vystihují charakter naší zkušenosti s uměleckým dílem. G. Dickie, *Psychical Distance: In a Fog at Sea. British Journal of Aesthetics*, viz výše, s 28.; G. Dickie „The Myth of Aesthetic Attitude“ in: J. Margolis, *Philosophy Looks the Ars*, viz výše, s. 101.

⁴¹⁹ E. Bullough, *Psychical Distance as a Factor in Art and Aesthetic Principle. The British Journal of Psychology*, June 1912, vol. V, part 2, s. 87-118. V českém překladu jako E. Bullough, „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, 1995, vol. XXXII, s. 12-31.

⁴²⁰ V tomto místě odkazuji na Dickieho shrnující studii představenou v knize *Umění a hodnota*. G. Dickie, *Art and Value*, viz výše.

I.) Umělec je osoba, která se s porozuměním podílí na vytváření uměleckého díla.

Dickie upozorňuje na nutnost rozlišit mezi dvěma typy porozumění (*understanding*). První typ porozumění, který jak dále ukáží, považuji za podstatnější, se pojí s *obecnou ideou umění*. Jinými slovy, člověk si musí být vědom, v jakém druhu aktivity je obsažen. *Být umělcem* představuje v IT pro modus chování, který si v naší kultuře určitým způsobem osvojujeme.⁴²¹ Druhý typ porozumění se pojí s médiem, které umělec používá. Dickieho požadavkem není mistrovství, ale minimální zvládnutí techniky, aby i začátečník mohl tvořit, tj. být považován za umělce.⁴²² Dickie definici ještě dále relativizuje. Upozorňuje, že je možné, aby měl člověk porozumění obou typů, ale přesto se na vytváření díla nepodílel jako umělec. Příkladem je výrobce kulis nebo člověk, který šepsuje plátno, které je následně využíváno k malbě.⁴²³ Rozdíl mezi umělcem a tím, kdo plátno připravuje, jak jsem již uvedla v rámci historického shrnutí IT, spočívá v tom, že každý ze zúčastněných zastává jinou roli.⁴²⁴

Pokud vztáhneme druhý typ porozumění, tj. *porozumění určitému médiu nebo médiím* k problematice readymades, stojíme před problémem, jak chápat jejich médium a tudíž, jaký typ porozumění v případě readymades dominuje. Médiem paradigmatického příkladu, Duchampovy *Fontány*, byl pisoár. Nepochybuji, že Duchamp věděl, jakým způsobem se pisoár obvykle používá, ale toto porozumění jeho obvyklé funkci jistě nezapříčinilo, že se z pisoáru stala *Fontána*, umělecké dílo. Lze hledat analogii s použitím jiných médií, například mramoru, porcelánu apod., ale ty obvykle předpokládají nebo v minulosti předpokládaly, že budou nějakým způsobem umělcem přetvořeny. *Fontána*, pomineme-li „Duchampův“ podpis, zůstala nezměněna. Je tedy otázkou, zda se Duchamp rozhodl podepsat a vystavit pisoár na základě porozumění médiu nebo na základě porozumění obecné ideji umění. Podle mého názoru porozumění ideji umění předchází našemu porozumění jeho médiu. Pokud nebudeme obeznámeni s existencí umělecké praxe, nebude v našich silách rozlišit, co je uměleckou činností a co nikoli pouze na základě naší znalosti média. A to ani když se zaměříme na tradiční umělecké formy. Činnost malíře pokojů se liší od činnosti malíře-umělce, přestože je jejich médiem v podstatě totéž. Vráťme-li se k Duchampově *Fontáně*, domnívám se, že není možné tvrdit, že byla vytvořena, respektive, že je vnímatelem oceňována s ohledem na porozumění jejímu médiu. Pokud

⁴²¹ Tamtéž, s. 58.

⁴²² Tamtéž.

⁴²³ Tamtéž.

⁴²⁴ Tamtéž.

budeme *Fontánu* vnímat pouze optikou jejího média, tj. pisoáru, nikdy neporozumíme tomu, proč je uměleckým dílem. Z tohoto důvodu, je podle mého názoru určující idea umění, jež nám *Fontánu* umožňuje uchopit. Pokud považujeme porozumění ideji umění za primární typ porozumění, z něhož druhý typ, tj. porozumění médiu odvozujeme, je oprávněné se ptát, zda je porozumění médiu skutečně nutnou podmínkou umělecké tvorby a její následné recepce.⁴²⁵

III.) Publikum je skupina osob, jejíž členové jsou do určitého stupně připraveni porozumět předmětům, které jsou mu předkládány.

V kontextu úvahy o publiku světa umění Dickie zdůrazňuje, že se jedná o pojem obecného užití, tj. že nelze uvažovat o publiku pouze ve vztahu k návštěvníkům kulturních akcí. Stejným pojmem lze označit také ty, kteří přihlíží volebnímu klání nebo psím zápasům.⁴²⁶ Každé publikum se liší s ohledem na určitý druh situace, který by mělo být schopno rozeznat a vyrovnat se s ním. Dickieho text implikuje, že rozdíl mezi jednotlivými diváky, např. mezi divákem psích zápasů a návštěvníkem galerie spočívá v porozumění, které každá z aktivit vyžaduje. To, co je v rámci psích zápasů ještě přípustné a co už je za hranicí etiky, nebude s nejvyšší pravděpodobností historik umění schopen posoudit (pokud nebude pravidelným návštěvníkem psích zápasů zároveň). Dickie úvahu o publiku dále zužuje a omezuje se pouze na určení postavy diváka světa umění, který sdílí charakteristiky paralelní tým, kterými disponuje umělec. Dickie má na mysli rozlišení mezi dvěma typy porozumění (tj. obecné ideji umění; minimální porozumění médiu nebo médiím), které detailněji představil v definici umělce. Aby byl vnímatel schopný dílo uchopit, je třeba sdíleného porozumění s tvůrcem. Z hlediska Dickieho definice je dílo vytvářeno pro publikum, a tak musí být v silách publika dílu porozumět. Z tohoto důvodu Dickie uvažuje o tvůrčím porozumění a porozumění publika, které je paralelní. Tento závěr odpovídá i běžné praxi, kdy inovativní, obtížně pochopitelná díla, vyžadují delší čas, než jsou jako umělecká díla přijata, především u většinové společnosti, tj. mimo úzký okruh diváků, kteří paralelním porozuměním disponují. Dickieho vysvětlení pojmu porozumění v *Kruhu umění* odpovídá tomu, jakým způsobem specifikoval význam pojmu ocenění v knize *Umění a estetické: Institucionální analýza*, konkrétně v sedmé kapitole, v kontextu vymezení estetického objektu. Obeznamenosť s primární konvencí umění, o které v rámci

⁴²⁵ Tato argumentace se do značné míry podobá Cohenově kritice Dickieho interpretace Duchampovy *Fontány*. Viz výše.

⁴²⁶ G. Dickie, *Art and Value*, viz výše., s. 59.

institucionální analýzy estetického objektu uvažuje, je ve své podstatě totéž jako porozumění obecné ideji umění, s níž pracuje v *Kruhu umění*. V revidované institucionální definici je tomuto tématu věnováno více pozornosti. Porozumění je tematizováno jak ve vztahu k tvůrci, tak ve vztahu k vnímateli, ale i tento motiv je možné vysledovat již v první variantě definice. Mezi oběma knihami, tj. knihou *Umění a estetické: Institucionální analýza* a knihou *Kruh umění* je možné najít řadu paralel. S trochou nadsázky je možné konstatovat, že jediným rozdílem je odlišná terminologie, užití pojmu ocenění v první verzi a pojmu porozumění ve verzi revidované. Jinými slovy, i v původní verzi je obsah pojmu ocenění blízký ne-li totožný s pojmem porozumění.

V.4. Shrnutí poznámek k problematice ocenění v IT

Pokud bychom si chtěli položit otázku, proč Dickie pracuje s pojmem ocenění, bylo by možné odpovědět, že na základě tradice, anebo se omezit pouze na Dickieho uvažování. Čtení paralelně vznikajících textů o estetickém postoji nebo psychické distanci nám dává nahlédnout, že byl pojem ocenění do institucionální definice transponován právě z nich. Oporu pro tento závěr nacházím v textu „Umění pojato úzce a zeširoka“, jemuž jsem věnovala v úvodu této kapitoly pozornost. Jeho vyústění, že o relevantních aspektech díla, které vstupují do našeho hodnocení, rozhoduje praxe je analogické tomu, které je formulováno v rámci kritiky psychické distance. To, že nezasáhneme do děje hry ve strachu o život hrdinky v nesnázích, je dáno konvencemi, které se pojí s návštěvou divadla.⁴²⁷ A podobně, které aspekty jsou relevantní pro naše hodnocení malby, závisí na dané konvenci, praxi a naší zkušenosti s díly tohoto typu. Výše v této kapitole jsem se snažila představit dva směry kritiky Dickieho pojmu ocenění. Na jedné straně požadavek po zpřesnění, jaké vlastnosti nebo aspekty díla oceňujeme, na straně druhé výhrady k vymezení specifičnosti ocenění. Oba tyto směry byly do značné míry motivovány snahou „dosadit“ do institucionální definice pojem estetický, ať v případě estetických vlastností, tak v případě estetického ocenění. Obojí se však mívá s podstatou IT a především s Dickieho přesvědčením. A zároveň, i když poněkud paradoxně, jádro problému tkví, jak

⁴²⁷ Dickie se zabývá rolí rámu obrazu, podstavce sochy nebo opony rámuující jeviště, tj. konvencemi, které vnímateli pomáhají, v některých případech dokonce umožňují rozpoznat, o jaký umělecký druh se jedná a tudíž i to, jak by se ve vztahu k němu měli chovat. Charakter těchto konvencí je dále rozpracován i v knize *Umění a estetické: Institucionální analýza* v kontextu úvahy o estetickém objektu.

se domnívám, právě v pojmu „estetický“ a v Dickieho názorech na jeho užití nebo opuštění.

Dickieho potřeba vyjádřit se jak k problematice definice umění, tak kritice estetického postoje a otázce estetické relevance ústí ve zmatenost a to nejen na rovině pojmosloví. I čtenář obeznámený s Dickieho názory musí vynaložit značné úsilí, aby tomu, co je v institucionální definici pojmem ocenění míněno, porozuměl. Řešení problematiky estetické relevance je předloženo v pojmech konvencí a obeznámenosti vnímatele s nimi. Toto řešení implikuje, že ocenění není ničím jiným než souborem určitých kognitivních schopností, znalostí a schopností těchto znalostí využít. Tomuto závěru odpovídají i Dickieho dílčí poznámky v sedmé kapitole knihy *Umění a estetické: Institucionální analýza*. Zde se setkáváme s pojmem porozumění, který stojí ve středu revidované verze IT. Ve své podstatě se pod pojmem ocenění skrýval určitý typ porozumění již ve verzi původní, když ne explicitně, tak alespoň nepřímo. V *Kruhu umění* je důraz na tyto znalosti nejen přiznán, ale zdůrazněn. Změna terminologie odpovídá lépe nejen revidované koncepci, ale i původní verzi institucionální definice. Z tohoto důvodu je pojem porozumění méně konfúzní. Navíc, Dickieho linie uvažování jsou zpět odděleny, definice umění nepracuje s pojmy estetického postoje a zkušenosti. Kruhovitost definice, která je nutným důsledkem tohoto kroku, je z Dickieho hlediska důsledkem přijatelnějším, než opuštění institucionálního přístupu, respektive uznání toho, že pojem ocenění je „synonymem“ estetického postoje.

VI. KRHOVOST INSTITUCIONÁLNÍ DEFINICE UMĚNÍ

V předcházející kapitole jsme se dotkli problému kruhovosti Dickieho definice. Právě vágnost a víceznačnost pojmu ocenění je příčinou toho, proč byla institucionální definice umění definicí kruhovou již v prvních formulacích. Výše jsem kruhovost demonstrovala následujícím způsobem: pokud se charakter ocenění liší pouze objektem, který oceňujeme, je třeba pro to, abychom určitý objekt oceňovali adekvátním způsobem, předem vědět, že je uměleckým dílem. V tomto smyslu tak definujeme umění přímo pomocí pojmu oceňování *umění*. Toto neuniklo téměř žádnému z kritiků, ale pouze zřídka se jejich kritika rozšířila na něco víc než na pouhé konstatování.⁴²⁸ Nejen z tohoto důvodu považuji za zajímavější sledovat, jak se v této otázce proměňovaly názory George Dickieho. Jeho postoj zde není tak konzistentní, jak bychom se mohli domnívat, pokud zohledníme pouze institucionální definici, jak je formulovaná v knize *Umění a estetické: Institucionální analýza* a revidovanou verzi v *Kruhu umění*. Zde Dickie o kruhové definici uvažuje neproblematicky, avšak k tomuto závěru musel dojít postupnými, byť jen drobnými úpravami původního textu z „Definování umění“⁴²⁹. Hlavním cílem této kapitoly je zmapovat, jak se změna Dickieho názoru na kruhovost definice promítala do jednotlivých jejích formulací, zaměřuji se na to, jaké aspekty byly v té které definici z hlediska kruhovosti nejproblematictější. V první části této kapitoly se věnuji právě této otázce, v části druhé se zabývám možnostmi, jak lze zpochybnit institucionální definici v případě, že uznáme formulaci kruhové definice jako legitimní. V této souvislosti pracuji s kritikami Noëla Carrolla a Roberta Steckera a spolu s nimi si kladu otázku, do jaké míry je Dickieho definice informativní.

VI.1 Institucionální definice umění a Dickieho názory na kruhovost

Pokud odhlédneme od kritiky adresované Dickiemu z vnějšku, tj. kritiky ostatních filozofů a zaměříme se na výstavbu Dickieho textů, i zde se setkáváme s problémem kruhovosti. Již v první formulaci definice, v článku „Definování umění“⁴³⁰ Dickie tuto kritiku předjímá, ale jeho stanovisko je odlišné od toho, které zastává v pozdějších spisech. Zde není kruhovost ničím žádoucím, ale vlastností, které by se měla definice vyhnout.

⁴²⁸ Zmínka o problematičnosti institucionální teorie v tomto bodě se objevuje např. u Monroe C. Beardsleyho, viz: M. C. Beardsley, „Is Art Essentially Institutional?“, viz výše, s. 194-209.

⁴²⁹ G. Dickie, *Defining Art*, viz výše, s. 252-256.

⁴³⁰ Tamtéž.

Z tohoto důvodu se pokouší vyvrátit argument, že jeho definice kruhová je. Dickieho definice má následující strukturu:

„Umělecké dílo v deskriptivním smyslu je (1) artefakt, (2) jemuž určitá společnost nebo podskupina společnosti udělila status kandidáta na ocenění.“⁴³¹

Ve vztahu ke kruhovosti je zde podle Dickieho problematický především pojem *ocenění*. Ocenění, které jeho institucionální definice vyžaduje, je Dickieho slovy: typem ocenění, které je charakteristické pro naši zkušenost s malířstvím, poezií, romány atd.⁴³² Je možné představit si námitku, která by měla např. následující podobu: pokud definujeme pojem „umělecké dílo“ pomocí pojmu „ocenění“, nelze, aniž by byla definice kruhová, definovat pojem „ocenění“ pomocí pojmu „umělecké dílo“. Román, který je v Dickieho výčtu zastoupen, je bezpochyby příkladem uměleckého díla, a tak ve svém důsledku pojem ocenění pojmem umělecké dílo definujeme. Dickie však odmítá, že by tuto kritiku jeho definice umožňovala. Připouští, že na první pohled se definice kruhová zdát může, ale ve skutečnosti kruhová není.⁴³³ Argumentuje následovně: „Umělecké dílo (definovaný pojem) se nevyskytuje ve vysvětlení ocenění, ale objevují se v něm pouze pojmy, které pod pojem umění podřazujeme.“⁴³⁴ Jinými slovy, z hlediska logické správnosti definice je přípustné, aby byl definující pojem vysvětlován prostřednictvím pojmů, které lze zařadit pod pojem definovaný. To, že tento krok s nejvyšší pravděpodobností předpokládá, že jsme již obeznámeni s pojmem umělecké dílo, jehož definice je naším cílem, není pro Dickieho překážkou. Z jeho formulací vyplývá, že pojem umělecké dílo považuje za odlišný od pojmů, jež jsou fakticky uměleckými díly, ale na rovině pojmosloví jsou pouze jeho příklady, tj. jednotlivými uměleckými druhy. To, že je ve skutečném světě román uměleckým dílem, je z jeho pohledu irelevantní, protože z hlediska logiky jde o pojem odlišný. V tomto kontextu považuji za zajímavé konfrontovat Dickieho názor na kruhovost s názorem Paula Welsche formulovaným v článku „George Dickie a definice uměleckého díla“⁴³⁵, který IT kritizuje právě způsobem, který Dickie předjímá. Welsch vychází ze stanoviska Susan Langerové, která, pokud jde o definici umění, považovala za klíčový akt zobecnění. V případě definice umění bychom měli v první řadě uvažovat o jednotlivých uměleckých druzích, např. o literatuře, pokusit se je definovat a získanou definici dále

⁴³¹ Tamtéž, s. 254.

⁴³² Tamtéž, s. 255.

⁴³³ Tamtéž.

⁴³⁴ Tamtéž.

⁴³⁵ P. Welsch, George Dickie and the Definition of a Work of Art, *Acta Philosophica Fennica*, 32, s. 248-262.

zobecnit a vytvořit z ní definici umění jako takového.⁴³⁶ V případě institucionální definice např. literárního díla, na níž Welsch tezi Langerové ilustruje, by definice vypadala následujícím způsobem:

„Literární dílo je artefakt, jehož některým aspektům byl udělen status kandidáta na ocenění někým, kdo jedná jménem světa literatury.“⁴³⁷

Nebo pokud oblast literárních děl ještě zúžíme, můžeme uvažovat o definici poezie:

„Báseň je artefakt, jehož některým aspektům byl udělen status kandidáta na ocenění někým, kdo jedná jménem světa poezie.“⁴³⁸

Tento přepis umožňuje zřetelně nahlédnout, že každá z předložených definic, tj. jak definice jednotlivých uměleckých druhů, tak Dickieho definice původní, představují definice kruhové.⁴³⁹ Možnost zabývat se pouze dílčími světy umění, světem literatury nebo poezie Dickieho teorie umožňuje a to, jak v prvních formulacích, tak především ve verzi revidované, kde se mluví o jednotlivých systémech světa umění. Svět literatury lze stejně jako systém abstraktní malby pod svět umění podřadit. Welschovo chápání světa umění a jeho následná kritika má své opodstatnění bez ohledu na to, zda souhlasíme s myšlenkou Langerové týkající se definice. A zároveň Dickieho definice i obě Welschovy variace předpokládají, že víme, co je umění, respektive umělecké dílo – jinak bychom my nebo onen někdo, kdo jedná jménem příslušného světa, nemohli status kandidáta vůbec udělit. Hlavní neshoda obou autorů, tj. Dickieho a Welsche však spočívá v chápání vztahu mezi uměním jako zastřešujícím pojmem a jednotlivým uměleckým druhem, který lze za umění považovat. Pro Dickieho je román něčím zcela odlišným než umělecké dílo, pro Welsche, se jedná o případ uměleckého díla. Zvolený způsob kritiky, tj. přepis definice s užitím jednotlivého uměleckého druhu a příslušného světa umění, který mu odpovídá, dokazuje, že definice kruhová je.

Bereme-li v úvahu pouze Dickieho názory na kruhovost z pozdějších let, tento závěr není nijak fatální. Avšak nyní je třeba zohlednit explicitní formulace, které se kruhovosti týkají v „Definování umění“, kde je kruhovost vnímána jako něco nežádoucího.⁴⁴⁰ Z tohoto úhlu pohledu se zdá být pochopitelné to, jak tvrdošijně trvá Dickie na závěru, že román a

⁴³⁶ Tamtéž, s. 250.

⁴³⁷ Tamtéž.

⁴³⁸ Tamtéž.

⁴³⁹ Tamtéž.

⁴⁴⁰ G. Dickie, *Defining Art*, viz výše, s. 255.

malba jsou sice příklady uměleckého díla, ale nikoli, pokud se jedná o jeho definici. Správnost Welschova závěru, k němuž se osobně přikláním, tak činí institucionální definici mnohem větší problémy, než by byl v roce 1969, tj. v době publikování „Definování umění“, Dickie ochoten přiznat. Avšak s ohledem na změny, jimiž definice prošla, je pozoruhodné sledovat, jak se změnil Dickieho názor na kruhovost vůbec. Ve studii „Definování umění: II“⁴⁴¹ Dickie naznačuje, v jakých pojmech bude jeho definice formulována a v tomto kontextu uvádí, že se pojem „status umění“ v definici neobjeví. Důvodem je snaha uniknout kruhovosti definice, přesněji zamezit tomu, abychom se pohybovali v bludném kruhu.⁴⁴² Definice tak zní:

„Umělecké dílo v klasifikačním smyslu je (1) artefakt, (2) jemuž osoba či osoby, které jednají jménem určité sociální instituce (světa umění), udělili status kandidáta na ocenění.“⁴⁴³

I tato formulace se může zdát zavádějící, respektive lze si, jak Dickie předjímá, představit, že ji někteří kritici budou považovat za kruhovou, protože umělecké dílo definujeme prostřednictvím pojmu světa umění.⁴⁴⁴ Je zvláštní, že v případě, kdy jsme definovali umění prostřednictvím jeho příkladů (románu, poezie atd.), tak se o definici kruhem nejednalo a když nyní definujeme umělecké dílo pomocí pojmu svět umění, jenž je sociální institucí, tak se o kruhovou definici jedná. Tento vlastní názorový posun Dickie nijak nekomentuje a uznává, že tato verze definice v jistém smyslu kruhovou je, ale že se nejedná o kruh bludný.⁴⁴⁵

O bludném kruhu bychom mohli, v souladu s Dickieho příkladem uvažovat, pokud bychom tvrdili, že je umělecké dílo artefakt, jemuž byl určitý status udělen světem umění a zároveň, že je svět umění věcí, tj. institucí, která status artefaktu uděluje.⁴⁴⁶ V tomto případě by byl definiční kruh bludný, protože by byl malý a neinformativní.⁴⁴⁷ Avšak tomuto závěru se Dickie brání s odůvodněním, že „věnoval velký prostor historickým, organizačním a funkčním spletitostem světa umění, čímž obdržel mnoho informací, a proto nemůže být definiční kruh ani neinformativní ani malý.“⁴⁴⁸ Stejný argument opakuje i

⁴⁴¹ G. Dickie, *Defining Art II*, in: M. Lipman, *Contemporary Aesthetics*, viz výše.

⁴⁴² Tamtéž, s. 125.

⁴⁴³ Tamtéž, s. 125.

⁴⁴⁴ Tamtéž, s. 128.

⁴⁴⁵ Tamtéž.

⁴⁴⁶ Tamtéž.

⁴⁴⁷ Tamtéž.

⁴⁴⁸ Tamtéž.

v textu „Co je umění? Institucionální analýza“⁴⁴⁹, respektive pasáž, ve které se věnuje kruhovosti definice, se téměř doslovně shoduje s tou, jež je obsažena v textu „Definování umění: II“. Navíc svět umění nelze podle Dickieho názoru definovat jiným způsobem než v návaznosti na umění.⁴⁵⁰ Překvapivější je však konstatování týkající se definice vůbec: „Člověk se nesmí tak úzce soustředit na samu definici: důležité je totiž uvědomit si, že umění je pojem institucionální, což právě vyžaduje *vidět definici v kontextu celého vysvětlení*. Obávám se, že 'problém' kruhovosti se bude objevovat často, možná dokonce vždy, když bude tématem některý z institucionálních pojmů.“⁴⁵¹ Tento předpoklad implikuje, že umění nelze definovat jiným způsobem, než pomocí kruhové definice. Kritériem akceptovatelnosti určité definice tak pro Dickieho není obecný předpoklad, který kruhovou definici odmítá, ale to, zda je nám daná definice schopna poskytnout dostatečné množství informací, tj. zda je informativní. Avšak to, jak určíme, jestli jsou informace, které nám zprostředkovává dostatečné nebo zda nás musí informovat o něčem podstatném, již Dickie neříká. Definici kruhem, pokud nejde o kruh bludný, považuje za odůvodněnou, a tak může formulovat další její variantu v knize *Kruh umění*.

Jestliže byla v původních formulacích kruhová definice přijatelná, nyní je mnohem víc: jde o jedinou možnost, jak je umění definovatelné. S odvoláním na fakt, že v případě původní verze definice připouštěl, že se jedná o definici kruhovou, Dickie nyní zachází ještě dál: „Nová verze nic nepřipouští. Kruhovitost obsažená v teorii je stavěna na odív. Navíc v nové verzi je dána ne jedna, ale celá série propojených definic. Odůvodněním pro propojenost definic je to, že předměty, na něž se zaměřuje, vytvářejí komplikovaný vzájemně související systém.“⁴⁵² Tak jako ve vztahu k většině problematických aspektů IT, jimž v *Kruhu umění* věnuje Dickie pozornost, i v případě kruhovosti je jeho východiskem kniha *Umění a estetické: Institucionální analýza*.⁴⁵³ V této knize Dickie podle svých slov na jedné straně přijímal, že se jedná o kruhovou definici, na straně druhé však odmítal, že by se jednalo o kruh bludný, s odůvodněním, že byl jeho definiční kruh dostatečně velký a obsahoval mnoho informací o světě umění.⁴⁵⁴ Bylo by možné konstatovat, že ve vztahu ke knize *Umění a estetické* je Dickieho přesvědčení o informativnosti kruhové definice stále platné. Avšak jeho postoj ke kruhovosti jako takové se mění a *Kruh umění* představuje

⁴⁴⁹ G. Dickie, Co je umění? Institucionální analýza in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, viz výše, s. 128.

⁴⁵⁰ Tamtéž.

⁴⁵¹ Tamtéž. (moje kurz.)

⁴⁵² G. Dickie, *The Art Circle*, viz výše, s. 12.

⁴⁵³ Tamtéž, s. 77.

⁴⁵⁴ Tamtéž.

příležitost, jak se této otázce více věnovat. Dickie se již neomezuje pouze na tvrzení, že není třeba vyhýbat se definici kruhem, ale snaží se toto svoje přesvědčení podpořit dalšími argumenty. Snaha vyhnout se kruhové definici je podle jeho názoru motivovaná představou určitého ideálu, jak by měla definice vypadat. Paradoxně, jak Dickie podotýká, bylo problematice kruhovosti definic věnováno velmi málo prostoru, a tak to, jestli se jedná o logickou chybu s fatálním dosahem, nebylo dostatečně prokázáno: „Přestože je kruhovost v definici nebo objasnění obecně nahlížena jako závažná logická chyba, nic nebo jen velmi málo bylo napsáno, co by se touto otázkou zabývalo do hloubky. Bez pochyby vysvětlením pro tento nedostatek je to, že si většina lidí myslí, že to, proč je kruhovost chybou, je zřejmé. Není pochyb, že kruhovost chybou v mnoha případech, kde se objeví, je, ale znamená to, že chybu představuje vždy?“⁴⁵⁵ V tomto kontextu daná otázka nepředstavuje pouze otázku řečnickou, ale je výchozím bodem pro hledání důkazu, že kruhovost chybou vždy není a ani být nemůže. Podle Dickieho ideální nekruhová definice vychází z předpokladu existence primitivních pojmů, tj. takových pojmů, které jsou dále neanalyzovatelné a nedefinovatelné. O jejich významu se dozvídáme jinak než prostřednictvím jazyka, tj. sensorickou zkušeností nebo racionální intuicí.⁴⁵⁶ Význam těchto pojmů spočívá v tom, že jejich prostřednictvím definujeme pojmy prvního stupně. To znamená pojmy, jež jsou pouze našim smyslům nepřístupné, a je třeba se o jejich významu dozvědět prostřednictvím užití jazyka.⁴⁵⁷ A analogicky postupujeme v definici pojmů druhého stupně, jež definujeme nejen prostřednictvím primitivních pojmů, ale také pojmů stupně prvního.⁴⁵⁸ Pokud máme definici před sebou, vždy musí být možné dojít k primitivním pojmům, což umožňuje dané definici, aby naplnila definiční ideál.⁴⁵⁹

Představu tohoto ideálu Dickie konfrontuje s praxí, klade si otázku, zda je tento ideál možné realizovat. V případě, že máme pochybnosti o významu nějakého slova, s největší pravděpodobností se o něm ujistíme ve výkladovém slovníku. Ale pokud tento slovník otevřeme, nahlédneme, že definice v něm obsažené jsou ve většině případů definicemi kruhovými.⁴⁶⁰ Pokud jsou slovníková hesla formulovaná kruhově, je třeba revidovat výše popsaný ideál. Dickie navrhuje, abychom zúžili rozsah takto definovatelné oblasti, tj. zaměřili se pouze na fyzické předměty a jejich definice. Avšak i kdyby bylo možné fyzické

⁴⁵⁵ Tamtéž.

⁴⁵⁶ Tamtéž.

⁴⁵⁷ Tamtéž.

⁴⁵⁸ To, jakým způsobem definujeme pojmy třetího, popř. dalšího stupně je z tohoto popisu zřejmé. Vždy využíváme pojmů, jež byly osvětleny na nižší úrovni. Tamtéž.

⁴⁵⁹ Tamtéž.

⁴⁶⁰ Tamtéž.

předměty definovat ideálním způsobem, není tím možné dokázat, že tak lze definovat i jiné entity.⁴⁶¹ Proto je třeba, jak Dickie naznačuje, hledat jiný typ ideální definice, který označuje za pragmatičtější. Hlavním principem tohoto přístupu je, že pojmy, které chápeme jako primitivní, jsou primitivní pouze relativně ke kontextu, ve kterém je užíváme.⁴⁶² Slovníková hesla, k nimž se Dickie znovu vrací⁴⁶³, tento typ ideálu mohou naplnit, nicméně to neznamená, že jsme tím schopni prokázat, že toho jsou schopny všechny definice.⁴⁶⁴

Zatímco dosud uvažoval Dickie (pomineme-li samotný úvod) v *Kruhu umění* o kruhovosti definice obecně, nyní se vrací k umění a uměleckému dílu, jehož definice je tím, co Dickieho přimělo k uvažování o povaze definic. Vše závisí na tom, jaký typ předmětu nebo entity definujeme. Umění je ze své podstaty takovým jevem, který podle Dickieho názoru není možné definovat jinak než pomocí kruhové definice.⁴⁶⁵ Pokud si položíme otázku, co je hlavním cílem nebo funkcí definice, tj. definice v nejobecnějším smyslu slova, odpověď by bylo možné formulovat následujícím způsobem: „informovat člověka o významu vyjádření, které nezná, prostřednictvím jemu známých pojmů.“⁴⁶⁶ Toto je nejobecnějším cílem slovníkového hesla. Ale znovu, konfrontujeme-li tuto funkci definice se zaběhlou praxí, zjišťujeme, že jí do značné míry odporuje. Většina z nás, jak se Dickie domnívá, ve slovnících nehledá hesla, jejichž význam vůbec nezná, ale spíše se ujišťuje o významu slov, která zná.⁴⁶⁷ Se zohledněním teoretické funkce definice a praxe, jak k definicím přistupujeme, je možné si položit otázku, jak je tomu s definicí uměleckého díla. Podle Dickieho filozofická definice umění (stejně jako jakákoli jiná definice) nefunguje ani nemůže fungovat jako běžná slovníková definice.⁴⁶⁸ Tento závěr je podmíněn praxí, skutečným stavem světa a reálnými schopnostmi člověka. Jak Dickie předpokládá: „V podstatě každý včetně poměrně malých dětí má přinejmenším částečné porozumění výrazu ‚umělecké dílo‘. V podstatě každý je schopen rozeznat některé věci

⁴⁶¹ Tamtéž, s. 78.

⁴⁶² Tamtéž.

⁴⁶³ V tomto kontextu uvádí Dickie příklad definice pojmu „sedlák“. Sedlák je člověk vyrábějící sedla a pojem sedlo je možné dále definovat, konkrétně jako sedátko jezdce na hřbetě koně nebo jiného zvířete. V definici pojmu „sedlák“ není třeba zabývat se definicí koně- např. jako čtyřnožce patřícího do řádu lichokopytníků, protože samotný kontext určuje, jakého koně máme na mysli (těžko bychom si ho v případě definice sedláře spletli s koněm houpacím nebo počítačovým virem trojský kůň).

⁴⁶⁴ Tamtéž.

⁴⁶⁵ Tamtéž.

⁴⁶⁶ Tamtéž.

⁴⁶⁷ Tamtéž.

⁴⁶⁸ Tamtéž, s. 79.

jako umělecká díla a ví, jak jsou některá díla vytvářena atp.“⁴⁶⁹ Pokud jsme s uměním takto obeznámeni, bylo by zbytečné formulovat definici, jejíž smysl se vyčerpává v okamžiku, kdy nám vysvětlí nám známý pojem. Pokud víme, co je umělecké dílo, neměli bychom potřebu otevírat slovník a hledat v něm příslušné heslo. Nesmíme však zapomenout, že Dickie uvažuje o filozofické definici umění, nikoli o definici slovníkové. Z tohoto vyplývá, že člověk, který je schopen číst filozofické texty, ví, co pojem umění znamená.⁴⁷⁰ Funkcí filozofické definice je tak explicitním způsobem *vyjasnit to, co již v určitém smyslu víme.*⁴⁷¹

Kruh umění předkládá kruhovou definici proto, že umění nelze zachytit lineárním způsobem. A právě tuto specifickou dokáže nová podoba definice odhalit. Dickieho slovy: „To, co odhalují a o čem nás informují, je flektivní podstata umění.“⁴⁷² Tímto konstatováním Dickie neospravedlňuje pouze kruhovost definice, ale především svou snahu definovat umění vůbec.

VI.2 Kritika informativnosti institucionální definice

Aby bylo možné takovouto koncepci udržet, je třeba zaměřit se na to, jak, tj. jakým způsobem a jak dobře nám institucionální definice to, co víme, vyjasňuje. Tuto linii kritiky sleduje Noël Carroll, když shrnuje základní východiska a problémy spojené s IT v knize *Filozofie umění: současný úvod*⁴⁷³. Kruhovost je jedním ze základních problémů, s nimiž se Dickieho definice potýkala. Na jedné straně lze rozlišit kruhovou definici, která je informativní, na straně druhé tu, která není ničím víc než kruhem bludným. Možnost obhájit kruhovou definici se skrývá v konstatování, že většina nebo všechny definice sociálních fenoménů se ve výsledku projeví jako kruhové.⁴⁷⁴ Podle Carrolle je s tímto závěrem možné nesouhlasit, ale není třeba předkládat argumenty na jeho popření. Naopak, pro potřeby Carrollovy argumentace je instruktivnější tento předpoklad přijmout a zamyslet se nad tím, zda je institucionální definice informativní, byť kruhovou definicí. Uvažujeme-li o kritériích informativnosti, je třeba vzít v úvahu, jaké množství informací

⁴⁶⁹ Tamtéž.

⁴⁷⁰ Tamtéž.

⁴⁷¹ Tamtéž.

⁴⁷² Tamtéž, s. 82.

⁴⁷³ Carroll, Noel: *Philosophy of Art: Contemporary Introduction*, Routledge: London, 1999.

Konzultováno elektronicky prostřednictvím oficiálních stránek Národní knihovny České republiky <http://site.ebrary.com/lib/natl/docDetail.action?docID=10054555> dne 26. května 2014.

⁴⁷⁴ Tamtéž, s. 238.

nám ona definice zprostředkovává. Stručně řečeno, pokud jde o kruhovou definici, vše závisí na jejím průměru. Pokud by měla daná definice formu „Umění je umění“, jak uvádí Carroll⁴⁷⁵, o informativnosti by nemohla být ani řeč. Spíše než kruhem s určitým poloměrem by byla bodem, který marně čeká na to, až se stane středem nějaké kružnice. Pokud přijmeme Dickieho předpoklad, že je jeho definice informativní, je oprávněné se ptát, jaké informace nám tato definice poskytuje. V souladu s ní a s Carrollovým výčtem jejích aspektů, se dozvídáme, že je umění sociální záležitostí, jejíž součástí jsou umělci a publikum v koordinovaných rolích, které spojuje vzájemné porozumění.⁴⁷⁶ Ale do jaké míry jsou tyto informace jiným způsobem nepřístupné, tj. jedná se o informace, které nám jiná metoda nebo definice nedokáže zprostředkovat? K této otázce Carroll uvádí: „Učíme se, že umělci předkládají artefakty publiku, které jim je připraveno porozumět. Bezpochyby toto specifikuje sociální vztah, ale jak informativní je, že je nám řečeno, že umění tento sociální vztah vyžaduje? Jaká koordinovaná lidská činnost takový vztah nevyžaduje? Vtipy vyžadují vypravěče, kteří rozumí humoru a publikum, které jim je připraveno porozumět v pojmech komického pobavení; zvyk potřesení rukou jako formy pozdravu vyžaduje dvě strany, které rozumí tomu, co dělají a vhodné okolnosti k tomu, aby tak mohli učinit. Učí nás institucionální teorie něco, co by nebylo běžné: že umění jako kterákoli jiná koordinovaná lidská činnost vyžaduje vzájemné porozumění mezi zúčastněnými stranami? Říci, že je toto porozumění *umělecké*, nepřináší žádnou přídavnou informaci, a tudíž v tomto bodě zůstává definice vytrvalým, ne-li bludným kruhem.“⁴⁷⁷

Pokud bych měla vyzdvihnout, v čem síla Carrollovy kritiky spočívá, odpověď by byla poměrně prostá. Není třeba zpochybňovat Dickieho obhajobu kruhovosti, protože jeho definice selhává právě v tom, co má jeho pozici zachránit: v informativnosti. I kdybychom uznali kruhovou definici jako definici možnou a přijatelnou, je stále třeba získat jejím prostřednictvím informace, které bychom jinak získat nemohli. Avšak institucionální definice nám je podle Carrola nezprostředkovává.

Informativnost IT zpochybňuje také Robert Stecker v článku „Konec institucionální definice umění“⁴⁷⁸. To, že nám definice představená v *Kruhu umění* zprostředkovává určité informace, je nepopiratelným faktem, avšak podobně jako v případě Carrola, je

⁴⁷⁵ Tamtéž, s. 237.

⁴⁷⁶ Tamtéž, s. 238.

⁴⁷⁷ Tamtéž.

⁴⁷⁸ R. Stecker, „The End of an Institutional Definition of Art“, in: G. Dickie, R. Sclafani, R. Roblin (eds.) *Aesthetics- A Critical Anthology. Second Edition*, St. Martin's Press, New York 1989, s. 206-213.

závažnější, jaké tyto informace jsou. Dozvídáme se, kdo je umělec, že umělecké dílo je artefakt, a i přes Steckerovy výhrady k vymezení pojmu systém světa umění, i několik informací o těchto systémech.⁴⁷⁹ Všechny informace, které se těchto témat dotýkají, jsou informacemi o umění, ale v souladu se Steckerovým názorem, je oprávněné ptát se, zda tyto informace vypovídají o podstatě umění.⁴⁸⁰ Jinými slovy, to, že nějaký text, v našem případě definice, vypovídá o umění, neznamena, že nám sděluje informace o výlučnosti umění a o jeho specifických vlastnostech. To, co činí umění v rámci institucionálního přístupu specifickým, je jeho příslušnost ke světu umění, přesněji k jednotlivým systémům světa umění, které svět umění vytvářejí. Tento předpoklad stojí v pozadí Steckerovy kritiky, když po Dickiem požaduje detailnější vymezení daných systémů.⁴⁸¹ Pokud nebude systém světa umění odlišen od jiných světů, umělecké dílo zůstane pouhým artefaktem, který nebude prostřednictvím institucionální definice možné oddělit od jiných artefaktů.⁴⁸²

Stecker reaguje na Dickieho konstatování, že jsme všichni schopni rozpoznat, co je umění, které se mu zdá přinejmenším unáhlené.⁴⁸³ Existují a existovala díla, která nás nechávala na pochybách, zda je za umění považovat nebo nikoli. Steckerovým příkladem je avantgarda a její experimenty.⁴⁸⁴ A samozřejmě je možné uvést i jiné příklady. Typickým dokladem našich pochybností je Brâncușiho *Pták v prostoru* nebo Warholovy *Krabice Brillo*. V současné době disponujeme dostatečným množstvím informací o těchto dílech, nalistujeme-li příslušnou stránku dějin umění, setkáme se, když ne s reprodukcí, tak alespoň s popisem těchto děl a jejich zařazením do kontextu dějin umění. Avšak tato pomoc byla celním úředníkům, kteří v těchto objektech umělecká díla nerozpoznali, odeprěna.⁴⁸⁵ Podle Steckerova názoru je jediným, co nám v Dickieho *Kruhu umění*

⁴⁷⁹ Tamtéž, s. 207.

⁴⁸⁰ Tamtéž.

⁴⁸¹ Tamtéž, s. 208.

⁴⁸² Tamtéž.

⁴⁸³ Tamtéž, s. 209.

⁴⁸⁴ Tamtéž.

⁴⁸⁵ Problematice klasifikace umění, respektive špatnému zařazení konkrétních uměleckých děl, se věnuje Tiziana Andiniová ve své knize *Filozofie umění: Otázka definice*. Otázku, kterou zodpovídá v úvodu, by bylo možné formulovat takto: co mají společného Constantin Brâncuși, Andy Warhol a Dan Flavin? Každý z nich v jiné době a v jiné zemi musel čelit témuž- neporozumění jejich dílu, tj. neschopnosti jej jako umělecké dílo rozeznat a následně jeho špatnému zařazení. Ve všech případech byla procedura téměř identická: celní úředníci si nevěděli s danými objekty rady a ve snaze vyhovět svým předpisům je klasifikovali jako něco, čím nebyly. Jediným rozhodnutím se na cestě do USA Brâncușiho *Pták v prostoru* stal kuchyňským náčiním; Warholovy *Krabice Brillo* na cestě do Kanady svými reálnými protějšky, tj. skutečnými krabicemi Brillo a Flavinovy *Ikony* cestou do Evropy částmi svítidel. Neporozumění se uskutečňovalo nejen napříč různými zeměmi a světadíly, ale také dějinnými epochami. Přestože Brâncușiho případ skončil soudním řízením, celní správa se od roku 1926, kdy byl *Pták v prostoru* přepravován, nepoučila. Stejně chyby se dopustila i v roce 1965 v případě *Krabice Brillo* a v roce 2010 s *Ikonami*. T. Andina, *The Philosophy of Art: The Question of Definition*, Bloomsbury, Londýn/ New York 2013, s. 5-6. Tyto příběhy mohou na tvářích čtenářů vyvolat

umožňuje umění rozpoznat, naše schopnost jej jako umění rozlišit. Pokud někdo tuto schopnost postrádá, oslabuje Dickieho argument, protože Dickie předpokládá, že tuto schopnosti všichni sdílíme. Příklady, které jsem uvedla, tak ukazují, že ne vždy je každý umění schopen rozlišit a to i v případě, kde se jedná o člověka, který ví, co je umění.⁴⁸⁶ Stecker v tomto ohledu nemůže souhlasit s Dickieho obecnými závěry týkajícími se definic a jejich významu.

VI.3 Shrnutí problematiky kruhovosti

Co víc, podle jeho názoru Dickie nejen rezignoval na to, aby formuloval nekruhovou definici, ale také na formulaci kruhové informativní definice.⁴⁸⁷ Domnívám se, že toto může být zapříčiněno určitou tenzí, které si Stecker v Dickieho IT všímá. Na jedné straně Dickie prohlašuje, že je definice představená v knize *Umění a estetické: Institucionální analýza* informativní, byť kruhovou na straně druhé však konstatuje, že všichni víme, co je umění, a tak nepotřebujeme definici, která by nás o něm informovala. Přesto nás revidovaná definice o něčem novém informuje a to o flektivní povaze umění.⁴⁸⁸

Přestože se Dickie v první formulaci definice kruhovosti vši silou bránil, prvkem, který její kruhovost odhaloval, byl výše uvedený výčet jednotlivých druhů umění. S postupem času se Dickieho názor na kruhovost proměňoval. Klíčovým kritériem, které musela definice splnit, bylo kritérium informativnosti. Pokud definice poskytuje dostatečné množství informací, může být definicí kruhovou. Za tuto kruhovost v reformulované verzi z knihy *Umění a estetické* zodpovídal pojem ocenění a příslušnost díla ke světu umění. Vrcholem v Dickieho „oslavě“ kruhovosti je kniha *Kruh umění*, která se pyšní tím, že odhalila a ospravedlnila platnost kruhové definice umění. V rámci této revidované definice již přestává být možné přesně určit, který prvek uzavírá definici do kruhu. Všech pět definičních podmínek, ze kterých definice sestává, se vzájemně protíná a lze s trochou

úsměv, a přesto jsou velmi instruktivní. Neodhalují pouze to, že se historie opakuje, ale v tomto kontextu, tj. v kontextu kritiky Dickieho institucionální teorie, odhalují, že jeho předpoklad obecné schopnosti porozumět umění, není a nemůže být platný.

⁴⁸⁶ Předpokládejme, že daný úředník celní správy s uměleckými díly zkušenost měl. Samozřejmě, že se s nimi s nejvyšší pravděpodobností setkával během plnění školní docházky, ale především, jistě se s nimi setkával i během své služby. Lze si představit, že například Rembrandtovy malby bezchybně klasifikoval jako umělecká díla, čímž galerii zprostil od placení daně, ale v případě *Ptáka v prostoru* mu jeho znalosti přestaly dostačovat.

⁴⁸⁷ R. Stecker, *The End of an Institutional Definition of Art*, in: G. Dickie, R. Sclafani, R. Roblin (eds.) *Aesthetics- A Critical Anthology. Second Edition*, viz výše, s. 210.

⁴⁸⁸ Tamtéž, s. 207.

nadsázky konstatovat, že kružnic lze nakreslit hned několik. Samozřejmě by bylo možné argumentovat, že je kruhová definice nepřijatelná, ale mám pochybnosti, zda by tato kritika měla nějaký význam. Dickieho reakce by s nejvyšší pravděpodobností ústila ve smír v podobě konstatování, že každý z účastníků sporu zastává jinou teoretickou pozici. Z tohoto důvodu považuji za vhodnější zaměřit se na samotnou informativnost definice, tj. sledovat linii vytyčenou Carrollem a Steckerem. Vznese-li na institucionální definici otázku, které informace nám zprostředkovává a především, zda a do jaké míry se jedná o informace, které bychom jinak nemohli získat, *Kruh umění* nám poskytuje určitou odpověď. Kandidáta na odpověď na námi vznesenou otázku lze hledat mezi řádky Dickieho teorie. Podle Dickieho slov je přínosem institucionální kruhové definice to, že nám vyjevuje flektivní charakter umění.⁴⁸⁹ I když i tento závěr je problematický.

Pokud je cílem definice umožnit člověku, aby se ujistil o významu pojmu, který zná, nabízí se otázka, zda má smysl věnovat se a revidovat institucionální koncepci tak, jak učinil Dickie. Pokud ano, lze si dále položit otázku, zda Dickieho definice skutečně vyjasňuje to, co o umění víme. Zjištění, že institucionální definice vyjevuje flektivní charakter umění, mnoho nepřináší a to především proto, že tento závěr nevyovídá o umění, ale o *definici*. Dostáváme se totiž od věci, tj. od samotného umění k pojmům, jimiž tyto věci označujeme. Stejným způsobem lze definovat i jiné věci, např. právo a další fenomény sociální sféry. Dickieho definice by v tomto případě byla určitou metadefinicí kruhové definice a je otázkou, zda je v tomto ohledu Dickieho přínos větší než přínos dalších autorů. Pokud se vrátím k IT, bylo by oprávněné ptát se, čím je umění specifické, čímž se vracíme zpět k účelu definice a k Dickieho požadavku, aby nám definice vyjasnila to, co již víme. Pokud se ptáme, co je umění, flektivní povaha jeho pojmu není tím, co nás zajímá.

⁴⁸⁹ G. Dickie, *The Art Circle*, viz výše, s. 82.

VII. HISTORICKÁ A SOCIÁLNÍ PODMÍNĚNOST OSOBY UMĚLCE V INSTITUCIONÁLNÍ TEORII- POHLED PIERRA BOURDIEUHO⁴⁹⁰

Autoři, jejichž názory jsem s Dickieho IT konfrontovala v předcházejících kapitolách, měli vždy něco společného, tj. příslušnost k tradici analytické estetiky. Tito filozofové se do diskuze kolem IT zapojovali přirozeně tak, jak je v angloamerickém prostředí zvykem. Autor, s jehož názory budu pracovat v této kapitole, zůstal této diskuzi stranou a to z toho důvodu, že jeho texty náleží tradici odlišné. Pierre Bourdieu je sice nejvíce znám jako významná postava dějin francouzské a světové sociologie, jeho texty však mají nepřehlédnutelný význam i v oblasti estetiky. Kriticky uchopují témata, jimiž se estetika od svých počátků zabývá, a předpoklady, na kterých tradičně staví nebo stavěla. Bourdieu problematizuje otázky definice umění, estetického postoje, vkusu atd.⁴⁹¹ Jeho sociologický přístup tak umožňuje nahlédnout témata estetiky z jiné perspektivy. Oproti tomu, uvažování George Dickieho je, jak jsem již uvedla, formováno tradicí analytické estetiky, na jejímž směřování se od 60. let 20. století Dickie také podílel. Pravděpodobně největší pozornosti se dostalo jeho IT a kritice koncepcí estetického postoje.⁴⁹² Bylo by možné konstatovat, že témata, která se nachází ve středu Dickieho filozofického zájmu se do značné míry shodují s těmi, jež problematizoval Bourdieu. Avšak zájem o určitou problematiku není dostatečným argumentem pro srovnání přístupů obou autorů. I přes rozdílný charakter angloamerického a kontinentálního myšlení, lze mezi oběma autory mluvit o určitém spojení. Angloameričtí autoři se zajímali o Bourdieuho názory stejně tak, jako Bourdieu četl spisy analytických filozofů a estetiků.⁴⁹³ Článek „Historický původ čistého estetična“⁴⁹⁴ je možné vztahovat k institucionální teorii⁴⁹⁵, se kterou mezi dalšími

⁴⁹⁰ Tato kapitola představuje mírně upravený článek publikovaný v časopise *ACU Philosophica et Historica*. Viz: Š. Lojďová, Bourdieuho „Historický původ čistého estetična“ jako kritika institucionální analýzy George Dickieho, *Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et Historica*, 1/2012, *Studia Aesthetica*, V, Univerzita Karlova- Nakladatelství Karolinum, Praha, 2014.

⁴⁹¹ Detailnější přehled Bourdieuho témat lze nalézt v předmluvě Randala Johnsona ke knize *Pole kulturní produkce* viz R. Johnson, Pierre Bourdieu on Art, Literature and Culture, in. P. Bourdieu: *The Field of Cultural Production*, Polity Press/ Blackwell Publishers, London 1993.

⁴⁹² Shrnutí tematických okruhů filozofického uvažování George Dickieho je obsaženo v předmluvě Roberta Yanala ke knize *Institute umění*. Viz R. J. Yanal (ed), *Institutions of Art*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania 1994.

⁴⁹³ Na oboustranný zájem upozorňuje Denis Ciporanov v úvodu k páté kapitoly knihy *Co je umění*. Tento závěr dokládá odkazem na zařazení Bourdieuho textu „Historický původ čistého estetična“ do sborníku *Analytic Aesthetics*. D. Ciporanov, Kritika estetiky a estetických teorií umění, in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2011, s. 275.

⁴⁹⁴ P. Bourdieu, Historický původ čistého estetična, in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2011, s. 325-341.

teoretickými přístupy Bourdieu explicitně polemizuje.⁴⁹⁶ V obráceném směru reaguje podobným způsobem na Bourdieuho text i Arthur C. Danto, v jistém smyslu otec „institucionální analýzy“ George Dickieho.⁴⁹⁷ Danto vztah obou autorů (tj. Dickieho a Bourdieuho) neanalyzuje do hloubky, ale zaměřuje se na to, co stojí podle jeho názoru ve středu Bourdieuho kritiky, na otázku, *kdo* je umělcem, jaké vlastnosti osobu umělce charakterizují, jak lze definovat roli, kterou zastává a především, jaké je jeho místo ve struktuře světa umění. Bez této odpovědi je IT ve své původní verzi bezzubá. Avšak toto není jediným aspektem Dickieho teorie, který Bourdieu odmítá. Největší pozornost věnuje opomíjení historické a sociální podmíněnosti existence umění a schopností vnímatele umění uchopit. V první části této kapitoly se z Bourdieuho textu snažím vyabstrahovat ty výhrady, které lze přímo spojovat s IT. Mou snahou bude co nejsystematičtěji představit Bourdieuho argumenty, jež míří na ahistoričnost IT, vnímání uměleckého díla v jejím rámci a na určení sociální podmíněnosti osoby umělce. Pro pochopení Bourdieuho motivací je třeba mít na paměti systém, jehož je „Historický původ čistého estetična“ součástí. Z tohoto důvodu bude třeba alespoň nastínit koncepci *uměleckého pole* a především roli a význam pojmu *dispozice*.

Ve druhé části této kapitoly se budu zabývat otázkou, zda lze Bourdieuho výhrady skutečně neproblematicky vztahovat na IT. Z tohoto důvodu se obracím k Dickieho formulacím dané teorie jak v její první variantě, tak v té revidované představené v *Kruhu umění*.⁴⁹⁸ Ráda bych zde zdůraznila význam, který přiřkládám seznámení se s verzí revidovanou. Domnívám se, že tato druhá verze IT umožňuje do určité míry zpochybnit argumenty, které jsou proti verzi první namířeny. *Kruh umění* nabízí detailnější analýzu

⁴⁹⁵ G. Dickie, Co je umění? Institucionální analýza, in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, viz výše, s. 113-132.

⁴⁹⁶ „Historický původ čistého estetična“ není přímou kritikou Dickieho IT, ale kritikou svým dosahem mnohem obecnější. Bourdieu se vymezuje vůči všem koncepcím, které opomíjí nebo nedostatečně zohledňují historickou podmíněnost existence uměleckých děl na straně jedné a estetického prožitku na straně druhé. Tuto chybu, to, že opomíjí historickou podmíněnost uměleckého díla, dělá podle Bourdieuho i Dickie.

⁴⁹⁷ Upozorňuji, že Arthur C. Danto vychází z Bourdieuho knihy *Pravidla umění* a nikoli článku „Historický původ čistého estetična“. Využití Dantových názorů umožňuje fakt, že kapitola *Pravidla umění* „Historická geneze ryzí estetiky“ se téměř doslovně shoduje s mnou analyzovaným článkem. A. C. Danto, Bourdieu on Art: The Field and The Individual in: R. Shusterman, (ed), *Bourdieu A Critical Reader*, Wiley- Blackwell, Oxford 1999, s. 214-219. Pokud jde o zmíněné „otcovství“, George Dickie inspiraci slavným Dantovým článkem „Svět umění“ přiznává, a na druhé straně, Danto se k tomuto „otcovství“ – byť rezervovaně – hlásí. V předmluvě ke knize *Transfiguration of the Commonplace* A. C. Danto vyjadřuje vděčnost Georgi Dickiemu za to, že na základech Dantova článku „Svět umění“ vystavěl *institucionální analýzu*. V tomto kontextu *institucionální analýzu* nazývá svým neplánovaným dítětem a konstatuje, že je třeba se s touto teorií vyrovnat až Freudovským způsobem, tj. bojovat se svým potomstvem. A. C. Danto, *The Transfiguration of the Commonpalce*, Harvard University Press, Cambridge 1981. s. viii

⁴⁹⁸ G. Dickie, *The Art Circle*, viz výše.

charakteru osoby umělce i poznámky k historickému rozměru institucionálního přístupu. Zaměřím-li se na obecnější předpoklady, které „Historický původ čistého estetična“ rámuje, vyvstávají zde další, závažnější otázky. Konkrétně, je v silách IT, v původní i revidované podobě, vyrovnat se s historickou a sociální podmíněností uměleckého díla?

VII.1 Limity institucionální teorie pohledem Pierra Bourdieuho

Východiskem článku „Historický původ čistého estetična“ je Bourdieuho kritika přístupů k definici umění založených na představě určité instituce. V tomto rámci však zřetelně rezonují Bourdieuho vlastní názory týkající se historického a sociálního rozměru umělecké produkce i recepce.⁴⁹⁹ Je třeba připomenout, že argumenty, které lze vztahovat na IT, jsou determinovány Bourdieuho způsobem uvažování založeném na koncepci *uměleckého pole*.⁵⁰⁰ Tato koncepce vychází z principu radikální kontextualizace. *Umělecké pole* je strukturováno rozmístěním dostupných pozic a objektivními charakteristikami agentů, které tyto pozice zaujímají.⁵⁰¹ Interakce mezi pozicemi a zaujímáním pozic je ze své podstaty dynamickým procesem, který obvykle odpovídá boji mezi ustavenými tradicemi a pokusy tyto tradice zpochybnit prostřednictvím inovace.⁵⁰² Samotná existence *uměleckého pole* nutně předpokládá určitou víru v toto pole.⁵⁰³ Zaujímání pozic ve struktuře *uměleckého pole* je nemyslitelné bez vazby na širší sociální a historický kontext, který existenci pole umožňuje.

V úvodu „Historického původu čistého estetična“ poukazuje Pierre Bourdieu na paradox tzv. nerozlišitelných objektů, z nichž jeden je uměleckým dílem a druhý

⁴⁹⁹ V této části textu shrnuji explicitně formulované výhrady vůči institucionální definici umění George Dickieho na straně jedné a na straně druhé Bourdieuho obecnější motivace týkající se kritiky institucionálního přístupu. Bourdieuho výhrady vůči ahistoričnosti IT rozšiřuji o argumenty Stephena Daviese, jehož úvaha Bourdieuho myšlenky doplňuje. Viz S. Davies, *Definitions of Art*, viz výše.

⁵⁰⁰ Tato koncepce představuje velmi komplexní teorii. V rámci této kapitoly se omezím pouze na shrnutí jejích základních momentů. Bourdieuho metoda se v sobě snaží zahrnout tři úrovně sociální reality. 1.) místo, které zaujímá umělecké pole v širším poli, tzv. poli moci; 2.) strukturu uměleckého pole, tj. rozmístění dostupných pozic a jejich zaujímání; a 3.) vývoj habitů (utváření dispozic) agentů, jenž pozice zaujímají. Bourdieu rozlišuje dva základní typy uměleckého pole. Pole omezené produkce, které lze chápat jako doménu vysokého umění a pole produkce „ve velkém“, jež je doménou masové kultury. V rámci těchto polí dochází k boji o moc mezi jednotlivými agenty, v prvním případě se jedná o moc spíše symbolickou, o prestiž a uznání. Ve druhém případě je moc přímo spojena s finančním ohodnocením. R. Johnson, Pierre Bourdieu on Art, Literature and Culture, in: P. Bourdieu: *The Field of Cultural Production*, viz výše, s. 14-15.

⁵⁰¹ Tamtéž, s. 16

⁵⁰² Tamtéž.

⁵⁰³ Tamtéž, s. 10.

obyčejnou věcí.⁵⁰⁴ Lidské vnímání, zaměříme-li se pouze na to, co je dáno našim smyslům, není schopno tyto objekty rozlišit, a proto je třeba hledat jiný základ pro vysvětlení daného rozlišení. Význam této otázky nespočívá jen v určení jednotlivých předmětů, tj. zjištění, který z objektů představuje umělecké dílo. Samotná možnost rozlišit tyto předměty předpokládá nalezení principu, který by umožnil umělecké dílo definovat. Prvním filozofem, který věnoval tomuto paradoxu soustavnou pozornost, byl právě zmíněný Arthur C. Danto, na jehož řešení se Bourdieu odvolává, respektive, s jehož závěry polemizuje. Danto ve „Světě umění“ konstatuje, že to, co činí rozdíl mezi krabicí Brillo a uměleckým dílem sestávajícím z krabice Brillo, je to, co nazývá právě *světem umění*, jehož podstatnou složkou je tzv. „atmosféra teorie“.⁵⁰⁵ Na jiném místě uvádí: „Vidět něco jako umění vyžaduje cosi, co oko nemůže odhalit- atmosféru umělecké teorie, znalost dějin umění: svět umění.“⁵⁰⁶ Tato Dantova myšlenka iniciovala IT George Dickieho, který převzal pojem *svět umění*, na jehož základě vlastní koncepci vystavěl. V Dickieho terminologii je *svět umění* společenskou institucí ve smyslu zaběhnuté společenské praxe⁵⁰⁷, a právě toto pojetí instituce má ve své kritice na mysli Pierre Bourdieu.⁵⁰⁸ Podle jeho názoru není ontologický rozdíl mezi uměleckým dílem a obyčejnou věcí v pojmech institucionální analýzy dostatečně vymezen.⁵⁰⁹ Tvrzení, „že umělecký objekt je artefakt, jehož existence je podmíněna *světem umění*, společenským univerzem, které mu uděluje status kandidáta na estetické hodnocení“,⁵¹⁰ existenci rozdílu neospravedlňuje. IT podle Bourdieuho nezohledňuje historický vývoj instituce, která definuje, co lze za umělecké dílo považovat.⁵¹¹ Opomenutí historické dimenze je podle Bourdieuho fatální pro celou institucionální definici, protože podstatu uměleckého díla nelze uchopit jiným způsobem než prostřednictvím historické analýzy.⁵¹² Podle názoru autora si filozofové vypůjčují sociologickou metodu, aniž by dostatečně zvážili všechny důsledky, které s sebou tento krok nese.⁵¹³ Mylná jsou již samotná východiska tázání IT. Vymezení rozdílu mezi

⁵⁰⁴ P. Bourdieu, Historický původ čistého estetična, in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, viz výše, s. 324.

⁵⁰⁵ A. C. Danto, Svět umění, in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, viz výše, s. 107.

⁵⁰⁶ Tamtéž, s. 105.

⁵⁰⁷ G. Dickie, Co je umění? Institucionální analýza, in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, viz výše, s. 120.

⁵⁰⁸ P. Bourdieu, Historický původ čistého estetična, in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, viz výše, s. 324.

⁵⁰⁹ Tamtéž,

⁵¹⁰ Tamtéž.

⁵¹¹ Tamtéž.

⁵¹² Tamtéž, s. 338.

⁵¹³ Využití sociologické metody Bourdieu nevyčítá pouze Dantovi a Dickiemu, ale především ve Francii působícím autorům Michelu Foucaultovi a Jacquesi Derridovi. Tamtéž, s. 326.

obyčejnou věcí a uměleckým dílem nás ke skutečné podstatě umění nepřiblíží. Teoretik by měl naopak usilovat o zjištění podmínek, které zapříčinily vznik a udržují existenci uměleckého pole, tj. univerza, ve kterém se pohybuje a o kterém pojednává a v němž se především zkoumané distinkce dějí.⁵¹⁴ Jinými slovy, otázka po ontologickém rozdílu by tak měla být nahrazena historickou otázkou po zrodu onoho univerza.⁵¹⁵ Avšak historická analýza sama je pouze metodou. Aby bylo možné umělecké dílo uchopit, je třeba předpokládat vnímatele. A rovněž vnímatel se všemi svými schopnostmi podléhá historickému formování. Proto je třeba, aby historická analýza byla schopna obsáhnout i schopnosti, jimiž vnímatel disponuje. „Ahistorická analýza uměleckého díla a estetického prožitku ve skutečnosti zachycuje pouze instituci, jež existuje dvojitým způsobem – ve věcech a myslích. Ve věcech existuje ve formě uměleckého pole, relativně autonomního sociálního univerza, jež se ustavilo pozvolným procesem. V myslích pak ve formě dispozic vzniklých stejným pohybem, jímž vzniklo pole, jemuž se dokonale přizpůsobily. Když jsou věci a mysli (či vědomí) v bezprostředním souladu – jinak řečeno, je-li oko produktem pole, k němuž se vztahuje, potom se pole se všemi výtvoři, které nabízí, jeví oku jako nezprostředkovaně obdařené významem a hodnotou.“⁵¹⁶ Právě provázanost nebo přesnější podmíněnost uměleckého díla a schopností vnímatele určité dílo uchopit je klíčovým aspektem Bourdieuho teoretického přístupu.⁵¹⁷

Přesnější uchopení historického rozměru IT po Dickiem požadují i další autoři. Stephen Davies ve své knize *Definice umění*⁵¹⁸ zmiňuje Bourdieuho výhrady vůči tomuto aspektu teorie a zároveň formuluje vlastní kritiku týkající se (a)historicity. Na rozdíl od Bourdieuho, Davies svou kritiku spojuje výlučně s Dickieho koncepcí. Dickieho nedostatečný zájem o historickou podmíněnost instituce je tím, co zodpovídá nebo přinejmenším tím, co se do značné míry podílí na selhání teorie v dalších oblastech. Davies shledává přímou souvislost historického vývoje instituce umění, respektive struktury této instituce a Dickieho neschopností charakterizovat role, které jednotliví členové světa umění zastávají, s Dickieho nedostatečným vymezením omezení a hranic, ve kterých se daní agenti světa umění pohybují.⁵¹⁹ Daviesova argumentace je v tomto ohledu propracovanější než Bourdieuho. Davies připouští možnost, že by Dickie nemusel brát

⁵¹⁴ Tamtéž, s. 332.

⁵¹⁵ Tamtéž.

⁵¹⁶ Tamtéž, s. 329.

⁵¹⁷ Sociální podmíněnosti instituce umění se budu věnovat níže, viz s. 118.

⁵¹⁸ S. Davies, *Definitions of Art*, viz výše.

⁵¹⁹ Tamtéž, s. 94.

historický rozměr instituce umění v úvahu, pokud by v centru jeho zájmu stála otázka, proč jsou nyní umělecká díla taková, jaká jsou.⁵²⁰ Zodpovědět ji by ale nebylo možné bez vysvětlení toho, proč je svět umění takový jaký je a to je nemožné bez toho, abychom zohlednili jeho historickou proměnlivost a vývoj. Davies charakterizuje *svět umění* jako organickou „bytosť“, která reaguje na okolní prostředí a proměňuje se s ohledem na něj. Abychom byli schopni vysvětlit to, jak instituce umění funguje, je podle Daviese nezbytné objasnit, co umožnilo, že přetrvala. Daviesovými slovy: „vysvětlit, jak svět umění přetrvává, znamená popsat, jakým způsobem historie a širší sociální kontext určují jeho přítomnou strukturu a identitu.“⁵²¹ Z tohoto důvodu opomenutí nebo nedostatečné zohlednění historického rozměru IT zasahuje její samotné jádro. Aby mohl Dickie udržet demokratickou představu, že umělcem může být v podstatě kdokoli, od lidí, kteří vyplňují uměleckou tvorbou volný čas, přes děti až po skutečné profesionály, je třeba říct víc o tom, proč tomu tak je. A přesně tento požadavek vznáší na Dickieho IT Davies. Proto, abychom nahlédli historicky podmíněné rozdíly ve světě umění, není třeba vykonávat žádnou zvláštní analýzu. Stačí jen připomenout, co bylo klíčovým argumentem pro to, aby se někdo mohl stát umělcem například ve čtrnáctém století. Možná pro jeho obecnou srozumitelnost volí Davies právě tento příklad. Klíčovým distinktivním rysem renezančního umělce byla jeho řemeslná zručnost, která je nynějším amatérským malířům ve většině případů nedosažitelná. Co víc, nutností není ani pro profesionálního umělce. Domnívám se, že by bylo dokonce možné říct, že pro dnešního (profesionálního) umělce není řemeslná zručnost nejen podmínkou postačující, ale přestala být i podmínkou nutnou. Hledat příčinu této proměny je možné, v souladu s Daviesovou argumentací, v historickém vývoji světa umění.

Vrátím-li se k Bourdieumu, přístup institucionální analýzy je zjednodušující nejen s ohledem na její opomíjení historického rozměru, ale také proto, že nezohledňuje *podmíněnost sociální*.⁵²² Aby bylo možné uměleckému dílu „připsat“ určitou hodnotu, je třeba osvojit si určité zvláštní schopnosti, které jsou však prokazatelně, přestože ne výlučně, spojeny s určitým společenským statutem se všemi implikacemi, které tento fakt přináší.⁵²³ Stačí si vybavit příklad Dantova „tvrdolína“ (*testadura*). Danto se tímto příkladem snaží prokázat určující význam znalosti dějin a teorie umění pro rozeznání

⁵²⁰ Tamtéž, s. 95.

⁵²¹ Tamtéž.

⁵²² P. Bourdieu, Historický původ čistého estetična, in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, viz výše, s. 328.

⁵²³ Tamtéž, s. 329.

uměleckého díla a pro naši schopnost porozumět mu. Tvrdočin personifikuje člověka, který tyto vlastnosti postrádá, a kterému je třeba až didakticky vysvětlovat, proč je jím vnímaný objekt uměleckým dílem a nikoli obyčejným předmětem.⁵²⁴ Dantovi tento příklad stačí k tomu, aby prokázal roli kontextu dějin umění, teoretických souvislostí apod. při samotném rozlišení, resp. rozpoznání uměleckého díla tam, kde neinformovaný člověk vidí např. pouhý, percepčně nijak zajímavý pisoár či barvami podivně pocákanou postel. Pokud takový neinformovaný člověk námi zprostředkované osvojení si „je umělecké identifikace“ nepřijímá, nelze mu jinak pomoci a „nikdy neuvidí umělecká díla: bude jako dítě, které vidí klacky jako klacky“.⁵²⁵ Tuto hranici Danto ve svém slavném textu nepřekračuje.

Naproti tomu Bourdieu postupuje dále k možným důvodům, k základu rozdílu ve schopnostech takového rozlišování. V jeho koncepci je příslušnost k dané společenské vrstvě určující pro vytvoření dispozice, jež vnímátele umožňuje, aby umělecké dílo rozpoznal *jako umění* nebo jinak, mohl na základě určitých předpokladů uchopit. Ucelenější náhled na problematiku utváření dispozic, které nám umožňují adekvátní recepci uměleckého díla, Bourdieu předkládá v textu „Nástin sociologické teorie vnímání umění“.⁵²⁶ Tato studie nám poskytuje pozitivní vhled do Bourdieuho teorie dispozic podmiňujících vnímání umění. Každé umělecké dílo vyžaduje na straně vnímátele schopnost dešifrovat jej.⁵²⁷ Umělecké dílo tak představuje určitý kód. Dekódování je komplexní proces založený na jedné straně na charakteru vnímaného díla, na straně druhé na schopnostech vnímátele. Čitelnost díla závisí na kódu, který je pro pochopení daného díla vyžadován a na kódu ve smyslu historicky vzniklé instituce. Jinými slovy, aby byl vnímátel schopen dílo uchopit, musí si osvojit kompetenci, kterou dané dílo vyžaduje.⁵²⁸ Proto, aby se dílo stalo co nejčitelnějším, je v rámci instituce muzea nebo galerie vnímátele nabízen i kód, jehož pomocí může dílo rozluštit.⁵²⁹ Tato tendence je v současné galerijní a muzejní praxi stále zřetelnější například v případě konceptuálního umění, jež ze své podstaty vychází z určité koncepce, která konkrétní dílo spíná a dává mu smysl, bez kterého je neuchopitelné. Zvyšuje se zároveň význam intertextuálních souvislostí, rozprostírajících se po celých dějinách umění (zejména 20. století). Dekódovat dílo nám v tomto případě neumožňuje popis, ale do určitých souvislostí dílo vřazující text

⁵²⁴ A. C. Danto, Svět umění, in: T. Kulka, D. Ciporanov(eds.), *Co je umění?*, viz výše, s. 95- 111.

⁵²⁵ Tamtéž, s. 104.

⁵²⁶ P. Bourdieu, A Social Theory of Art Perception, in: týž.: *The Field of Cultural Production*, Polity Press/ Blackwell Publishers, London 1993.

⁵²⁷ Tamtéž, s. 215.

⁵²⁸ Tamtéž, s. 224.

⁵²⁹ Tamtéž, s. 225.

kurátora nebo autora výstavy. Nelze samozřejmě předpokládat, že nám muzeum na místě nabídne příslušné kódy ke všem vystaveným exponátům. Opakované vnímání uměleckých děl, návštěvy galerií a muzeí vnímateli časem umožní, že nebude „návodné“ kódy potřebovat. Postupem času si vnímatel na nevědomé úrovni osvojí pravidla, jimiž se příslušný umělecký druh, žánr nebo dílo řídí, a které mu umožní adekvátně uchopit díla další.⁵³⁰ Jinými slovy, kontakt s uměleckými díly se podílí na vytvoření specifické dispozice, jež stojí v základu Bourdieuho koncepce. Tato dispozice závisí na vzdělání a cíleném vzdělávání individua. Ve většině rozvinutých zemí hraje významnou roli sekundární vzdělávání v podobě středních škol, které usilují o kontinuální kultivaci této dispozice.⁵³¹ Významný a možná v mnohem podstatnější než přínos školského systému je dále vnos rodinného prostředí.⁵³² Pravděpodobně z tohoto důvodu mluví v tomto kontextu Bourdieu o kultivování a nikoli formování dané dispozice v rámci systému škol. Z hlediska hierarchizace společnosti jsou těmi, kdo si tuto dispozici osvojují a kdo ji kultivují, v mnohem vyšší míře příslušníci privilegovaných vrstev.⁵³³ Pro ostatní je cesta k této dispozici obtížnější, v mnoha případech takřka uzavřená. Bourdieu ve svém zkoumání zachází ještě dále. Fakt, že by příslušník nižší vrstvy měl prospěch z uměleckých děl vystavených v muzeích, přístupných zdarma nebo s minimálním poplatkem, je možností pouze teoretickou. Ve většině případů totiž nedisponuje požadovanou dispozicí, a tak není schopen rozeznat význam a hodnotu těchto děl.⁵³⁴ Společnost v rámci rovnosti vzdělání odstraňuje bariéry vzniklé finančními aspekty, ale není schopna odstranit ty, které vytváří svou vlastní strukturací. V „Historickém původu čistého estetična“ Bourdieu zdůrazňuje provázanost této dispozice se strukturou uměleckého pole, když konstatuje, že právě umělecké pole vytváří podmínky své existence: „Umělecké pole svým fungováním vytváří estetickou dispozici, bez níž by nemohlo fungovat.“⁵³⁵ Nebo jinými slovy: „Existuje-li dílo jako takové (totiž jako symbolický objekt nadaný významem a hodnotou), pouze vnímají-li je diváci disponující mlčky vyžadovanými schopnostmi a estetickou kompetencí, můžeme prohlásit, že je to oko milovníka umění, co umělecké dílo činí uměleckým dílem. Musíme však hned dodat, že je to možné jen proto, že milovník umění je sám produktem

⁵³⁰ Tamtéž.

⁵³¹ Tamtéž, s. 230.

⁵³² Tamtéž, s. 232-233.

⁵³³ Tamtéž, s. 234.

⁵³⁴ Tamtéž, s. 234.

⁵³⁵ P. Bourdieu, Historický původ čistého estetična, in: T. Kulka, D. Ciporanov(eds.), *Co je umění?*, viz výše, s. 330.

dlouhodobého vlivu uměleckých děl.⁵³⁶ Provázanost uměleckého pole a dispozice, která nám je umožňuje uchopit a její historická podmíněnost je ještě zřetelněji vyjádřena v následujícím konstatování: „Z fylogenetického hlediska nelze čistý pohled, schopný vnímat dílo způsobem, jaký samo vyžaduje (tedy o sobě a pro sebe, jako formu, nikoli funkci), oddělit od nástupu tvůrců motivovaných čistě uměleckým záměrem, který zase úzce souvisí se zrodem autonomního uměleckého pole, schopného formulovat a klást si své vlastní cíle navzdory vnějším požadavkům. Z hlediska ontogenetického je čistý pohled spojen s velmi specifickými podmínkami osvojení, jako je navštěvování galerií od útlého věku, dlouhodobý vliv vzdělávání a *scholé*, která s ním souvisí.“⁵³⁷

Pokud máme zohlednit všechny výhrady vůči IT, je třeba zaměřit se na osobu umělce. Bourdieu relativizuje přesvědčení, že tvůrcem uměleckého díla je člověk, který dílo fakticky „vytvořil.“ Toto konstatování není založeno na umělecké praxi, na faktu, že za umělecká díla považujeme předměty, které umělec nevytvořil žádným tradičním způsobem. V pozadí stojí spíše provázanost osoby umělce v užším slova smyslu s ostatními agenty světa umění, respektive *uměleckého pole*.⁵³⁸ O tom, zda se předmět stane uměleckým dílem, tedy v konečném důsledku nerozhoduje ten, kdo dílo „vytvořil“, ale širší skupina osob, která se ve struktuře instituce umění pohybuje. Bez podpory dalších činitelů, galeristů, kritiků, kurátorů a především obchodníků s uměním by byl umělec ve smyslu reálného tvůrce díla jen bezvýznamnou figurkou. Tito činitelé se nepodílejí pouze na vytváření hodnoty konkrétního uměleckého díla, ale na vytváření hodnoty umění obecně, bez níž by umění nemohlo žádným způsobem existovat.⁵³⁹ Aby se někdo mohl stát uznávaným umělcem, musí být nejprve objeven (obchodníkem s uměním nebo umělcem již uznávaným). Jeho objevení je určitým způsobem „posvěceno“, výrobou katalogů a pořádáním výstav je pozice umělce zhodnocována, čímž jako autor nabývá na významu, stává se uznávaným tj. někým, kdo sám může být objevitelem tvůrce dalšího.⁵⁴⁰ Bourdieu přirovnává principy, které podmiňují existenci *uměleckého pole* k těm, jež nám umožňují uvěřit v sílu magie.⁵⁴¹ Charisma kouzelníka nás odvádí od samotného kouzla, způsobuje to, že jej nejsme schopni „prohlédnout“. Víra v magii je ze své podstaty neoddělitelná od společnosti, ve které je prováděna. A podobným způsobem funguje i naše víra v umění a

⁵³⁶ Tamtéž.

⁵³⁷ Tamtéž, s. 328.

⁵³⁸ Tamtéž, s. 334.

⁵³⁹ P. Bourdieu, *Pravidla umění*, Host, Brno 2010, s. 301.

⁵⁴⁰ Tamtéž, s. 225.

⁵⁴¹ Tamtéž, s. 225.

umělce. Bez následného posvěcení, vřazení do kontinuity dějin umění, by zůstalo každé gesto umělce nesrozumitelným a nesmyslným aktem.⁵⁴² Umělec nemůže bez existence uměleckého pole existovat. S důrazem na provázanost obou pólů je možná až nadbytečné konstatovat, že umělec je produktem *uměleckého pole* stejně jako je jím umělecké dílo.⁵⁴³ Toto opakuje i Arthur C. Danto v úvaze o vztahu *uměleckého pole* a individua, ve které vyzdvihuje Bourdieuho přínos k této problematice, když uvádí: „Pole“ je struktura, jejíž nuance jsou nepoměřitelné s čímkoli, co filozofové připisují tomu, co je nazýváno institucionální teorie umění, s čímkoli, co učinili zjevným. Jeden z předních architektů institucionální teorie, filozof George Dickie, v poslední době přiřkl zvláštní důležitost úloze umělce v procesu určování, co může a nemůže být uměleckým dílem. Avšak neuvědomil si existenci otázky, která předchází, tj. kdo je umělec a že, aby ji zodpověděl, musí odkazovat k danému poli. Vzhledem k tomu, že pole jsou objektivními strukturami, otázka, co je umění a kdo jsou umělci, je sama o sobě objektivní záležitostí a byl to Bourdieu, kdo usiloval o ustavení toho druhu vědy, která vyžaduje porozumění obojímu: tou je historická věda kulturních polí.“⁵⁴⁴ Tímto konstatováním Danto nejen potvrzuje názor, že Dickieho koncepce opomíjí vztah umělce ke struktuře *uměleckého pole*, respektive k polím ostatním, společnosti jako celku, ale také vyzdvihuje Bourdieuho přínos v analýze této otázky. Jinými slovy, je možné představit si, že by Dickie vazbu umělce a uměleckého díla ke struktuře uměleckého pole definoval v rámci vlastní koncepce, ale vzhledem k tomu, že tak neučinil, je třeba přijmout Bourdieuho řešení.

Pokud bych měla kritiku krátce shrnout, týká se dvou konkrétních aspektů Dickieho teorie, její ahistoričnosti a nedostatečného vymezení osoby umělce, respektive jeho vazby k uměleckému poli. Na obecnější rovině je možné odhalit motivace, které tyto konkrétní výhrady určují. V pozadí se nachází Bourdieuho přesvědčení, že si institucionální analýza vypůjčuje principy sociologie, aniž by věděla, jak tyto principy správně využívat. Dickie si neuvědomuje, že jeho ambiciózní projekt nemůže obstát, aniž by vazby na sociální strukturu přiznal nebo přesněji, aniž by se nad nimi hlouběji zamyslel. Z tohoto důvodu Bourdieu vyzdvihuje právě historickou a sociální podmíněnost uměleckého díla na straně jedné a dispozic, které jej umožňují uchopit na straně druhé.

⁵⁴² Tamtéž, s. 227.

⁵⁴³ P. Bourdieu, Historický původ čistého estetična, in: T. Kulka, D. Ciporanov(eds.), *Co je umění?*, viz výše, s. 332.

⁵⁴⁴ A. C. Danto, Bourdieu on Art: The Field and The Individual in, viz výše, s. 216.

VII.2 Institucionální teorie a její možnosti odolat kritice

IT prošla od doby svého vzniku značnou proměnou.⁵⁴⁵ Sám George Dickie revidoval tuto koncepci, přestože byl o správnosti svého přístupu velmi silně přesvědčen. V této části se budu věnovat oběma Dickieho verzím IT, tj. verzi původní i revidované, tedy té, která je představena v knize *Kruh umění*⁵⁴⁶. Mým cílem je zjistit, nejen zda IT ve své původní variantě skutečně nedostatečně zodpovídá výše formulované otázky ale také, jestli je revidovaná verze IT odolnější vůči daným výhradám, respektive, zda je pro tyto výhrady v rámci „nové“ koncepce dostatečný prostor. Systematicky se pokusím zaměřit na otázku, zda je IT schopna obsáhnout historickou dimenzi a na charakteristiku osoby umělce. Připomínám, že Dickieho úhel pohledu je podmíněn nejen odlišnou filozofickou tradicí, ale především tím, že Dickie svět umění uchopuje z perspektivy filozofa a nikoli sociologa. V pozadí mého zkoumání zůstává otázka, zda je v pojmech IT možné vyrovnat se s historickou a sociální podmíněností předmětu zkoumání.

George Dickie svou koncepci IT zásadním způsobem postupně změnil, a to do značné míry pod vlivem kritiky. Poněkud paradoxně – přestože si byl výhrad týkajících se historického rozměru vědom – však svou teorii v tomto ohledu nijak zásadně nepřepočítal. V knize *Umění a hodnota*⁵⁴⁷ tuto kritiku explicitně reflektuje. Jeho „odpověď“ není adresována žádnému konkrétnímu autorovi, ale snaží se s otázkou vyrovnat na té nejobecnější rovině. Dickieho postoj k ahistoričnosti institucionální analýzy je nejzřetelněji formulován těmito slovy: „Institucionální analýza byla často kritizována za přehlížení historického rozměru umění, rozměru tak zdůrazňovaného Dantem, Levinsonem, Carrollem a dalšími. Avšak institucionální teorie je teorií strukturální spíše než historickou. Neopomíjí historii umění, pouze ji nevidí jako součást definice „umění“. Vše, co bylo řečeno o historii, jak bylo předneseno Dantem, Carrollem a dalšími, je dokonale v souladu s institucionální teorií, a tak, jak jsem poznamenal v případě Carrolle, může být zabudováno do institucionální teorie.“⁵⁴⁸ Lze namítat, že obhajovat IT odkazem na knihu, která vyšla téměř třicet let po formulování její první verze, je nejen nesmyslným ale také argumentačně neprůchodným krokem. Navíc, ani Davies, ani Bourdieu nemohli tento Dickieho argument zohlednit. Z tohoto důvodu považuji za nutné konfrontovat jejich

⁵⁴⁵ Proměnu Dickieho názoru dokládá jeho revidovaná koncepce z knihy *Kruh umění*. G. Dickie, *The Art Circle*, viz výše.

⁵⁴⁶ Tamtéž.

⁵⁴⁷ G. Dickie, *Art and Value*, viz výše.

⁵⁴⁸ G. Dickie, *Art and Value*, viz výše, s. 49.

kritiku s původním textem Dickieho IT.⁵⁴⁹ Domnívám se, že ani tato varianta IT zcela nepopírá historický rozměr umění a umělecké tvorby. Je pravdou, že Dickieho institucionální definice skutečně důraz na historickou podmíněnost neklade. Její formulace: „Umělecké dílo v klasifikačním smyslu je (1) artefakt, (2) jehož souboru aspektů byl udělen status kandidáta na ocenění osobou či osobami, které jednájí jménem určité sociální instituce (světa umění)“⁵⁵⁰ neobsahuje žádnou podmínku zohledňující historický rozměr umění. Nicméně to neznámá, že by opomenutí historické dimenze bylo Dickieho programovým krokem. Historická podmíněnost *světa umění* je podle mého názoru přítomna implicitně, na některých místech je relevance historického rozměru zřetelnější. Dickie se vztahuje ke koncepci „světa umění“, jak ji předložil Arthur C. Danto, a vyzdvihuje, jaký důraz je v ní kladen na nezjevné vlastnosti uměleckého díla a na znalost dějin a teorie umění.⁵⁵¹ Již samotné přijetí Dantovy koncepce předpokládá, že IT nemůže odmítnout nebo popřít historický rozměr umění. Pokud Dantova představa *světa umění* počítá s historickým vývojem této instituce umění a Dickie tuto představu rozšiřuje s tím, že přejímá její hlavní tezi, nelze, jak se domnívám, bez dalších argumentů tvrdit, že Dickieho koncepce je ahistorická. Stephen Davies si vazbu mezi Dantem a Dickiem, respektive mezi jejich *světy umění* uvědomuje, ale to, že Dickieho IT tak „absorbuje“ i historický rozměr, považuje spíše za náhodné.⁵⁵² Problematičtější je tento argument ve vztahu k Bourdieuo kritice. Pokud Bourdieu, podle mého názoru mylně,⁵⁵³ ztotožňuje Dantovu a Dickieho představu *světa umění*, nelze prostřednictvím historického rozměru Dantovy koncepce obhajovat tu Dickieho. Způsob, jakým Bourdieu s oběma autory zachází, dává do značné míry nahlédnout, že za ahistorickou považuje i Dantovu teorii. Způsob, jakým by tento Bourdieuo závěr bylo možné vyvrátit je stejný, jakým se lze pokusit vyvrátit jej ve vztahu ke Dickieho koncepci. Jinými slovy, je třeba vrátit se k původním textům.

Odhlédneme-li od argumentu „přijetí Dantova předpokladu historicity“ a zaměříme-li se na původní Dickieho vnos, na formulace, které předkládá v IT, je i zde možné najít přinejmenším implikace historického rozměru. Dickie uvádí, že každý ze systémů, který

⁵⁴⁹ G. Dickie, Co je umění? Institucionální analýza, in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, viz výše.

⁵⁵⁰ G. Dickie, What is Art? An Institutional Analysis, in: M. Rader, (ed.), *A Modern Book of Esthetics*, viz výše, s. 464.

⁵⁵¹ G. Dickie, Co je umění? Institucionální analýza, in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, viz výše.

⁵⁵² S. Davies, *Definitions of Art*, viz výše, s. 94

⁵⁵³ Srovnání charakteru světa umění v koncepci Arthura C. Danta a té, na níž je založena institucionální analýza se věnuje sám George Dickie. Viz G. Dickie, *The Art Circle*, viz výše. s. 25-27.

tvoří *svět umění*, si musel projít, vlastním historickým vývojem.⁵⁵⁴ O uměleckých druzích, stylech a formách současnosti nebo nedávné minulosti víme téměř vše, nejistota o jejich původu se zvyšuje úměrně tomu, jak postupujeme hlouběji do minulosti.⁵⁵⁵ Nedostatek těchto přesných informací ve svém důsledku nic nemění na tom, že jsme schopni se ve světě umění pohybovat. Podstatných informací o současnosti a minulosti daných děl máme podle Dickieho dostatek.⁵⁵⁶ Je jen otázkou, jak s těmito informacemi naložíme. „Institucionální teorie může vyznít, jako by říkala, že „umělecké dílo je to, o čem někdo řekl, křtím tento objekt na umělecké dílo.“ A v podstatě tomu tak i je, ačkoli to neznamená, že udílení statusu je jednoduchá věc. Stejně jako se křest dítěte odehrává na pozadí církevní historie a její struktury, je pozadím pro udílení statusu umění nesmírná složitost světa umění.“⁵⁵⁷ V Dickieho vysvětlení představuje historie církevní instituce analogii složitosti světa umění. A pokud navíc zohledníme předcházející konstatování autora a jeho vyzdvihování přínosu Dantova pojetí *světa umění* a jeho důrazu na jeho historický rozměr,⁵⁵⁸ lze si představit, že ona Dickieho složitost *světa umění* v sobě ukrývá znalost historie jednotlivých uměleckých druhů, stylů a škol, technik a také současnou situaci *světa umění*. Čím přesně je ale tato složitost způsobena se přímo od Dickieho nedozvídáme.⁵⁵⁹ Avšak to neznamená, že Dickie historický rozměr instituce umění odmítá. Již to, jaká slova volí, naznačuje, že se vůči historicitě světa umění nevymezuje. Pokud mluví o přítomnosti a minulosti uměleckých děl, neznamená to, že by se domníval, že by jejich minulost a přítomnost byla totožná.

Druhá Bourdieuho výhrada, jíž jsem věnovala v první části textu pozornost, se pojí s vymezením osoby umělce, s určením jeho role atd. Tato kritika je zapříčiněna s největší pravděpodobností tím, že Dickie v IT klade největší „moc“ právě do rukou umělce. Nejen, že stojí ve středu minimálního jádra instituce,⁵⁶⁰ ale umělec je také tím, kdo mnohdy jako jediný spatří svůj výtvar a udělí mu status kandidáta na ocenění.⁵⁶¹ Dickie jako mnoho dalších autorů ale opomíjí zásadní otázku, kdo je umělec, nebo využiju-li Bourdieuho

⁵⁵⁴ G. Dickie, Co je umění? Institucionální analýza, in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, viz výše.

s. 120.

⁵⁵⁵ Tamtéž.

⁵⁵⁶ Tamtéž.

⁵⁵⁷ Tamtéž, s. 132.

⁵⁵⁸ Tamtéž, s. 118-119.

⁵⁵⁹ Tamtéž, s. 132.

⁵⁶⁰ G. Dickie, Co je umění? Institucionální analýza in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, viz výše, s. 124.

⁵⁶¹ Tamtéž.

formulace: „kdo stvořil „stvořitele“, jakožto uznávaného tvůrce fetišů?“⁵⁶² Zatímco Dickieho první varianta IT na tuto otázku neodpovídá, určitou odpověď je možné nalézt ve verzi revidované. Pokud se více zaměříme na výměr osoby umělce, Dickie v *Kruhu umění* zpřesňuje, kdo jím může být v jeho *světe umění*. Onou osobou nebo osobami, které, jednají jménem určité instituce, míní umělce v užším slova smyslu, to znamená skutečného tvůrce, ať již v jednotném čísle, například malíře, hudebního skladatele, nebo čísle množném, jako skupinu osob, která se skutečně aktivně podílí na vytváření uměleckého díla, která společnými silami vytváří například film.⁵⁶³ Z tohoto tvrzení lze vyvodit, že se Dickie pohybuje v tradičních mantinelech pojetí umělce. Na rozdíl od Bourdieho, který relativizuje úlohu tvůrce a vyzdvihuje vzájemnou podmíněnost jednotlivých prvků struktury, Dickie zasazuje tvůrce, člověka, který dílo skutečně vytvořil do struktury *světa umění*.⁵⁶⁴ Ještě přesněji, Dickie opouští původní definici: „Umělecké dílo v klasifikačním smyslu je (1) artefakt, (2) jehož souboru aspektů byl udělen status kandidáta na ocenění osobou či osobami, které jednají jménem určité sociální instituce (světa umění)“⁵⁶⁵ a nahrazuje ji definicí odlišnou, která již zohledňuje umělce, publikum, stejně jako *svět umění* jako takový. Původní definice je nahrazena pětičlennou definicí, která předpokládá vzájemnou závislost všech svých členů. Tato definice zní:

„I.) Umělec je osoba, která se s porozuměním podílí na vytváření uměleckého díla.

II.) Umělecké dílo je artefakt, který byl vytvořen za účelem prezentace publiku světa umění.

III.) Publikum je skupina osob, jejíž členové jsou do určitého stupně připraveni porozumět předmětům, které jsou mu předkládány.

IV.) Svět umění je totalita všech systémů světa umění.

⁵⁶² P. Bourdieu, Historický původ čistého estetična, in: T. Kulka, D. Ciporanov(eds.), *Co je umění?*, viz výše, s. 331.

⁵⁶³ G. Dickie, *The Art Circle*, viz výše., s. 9.

⁵⁶⁴ Bylo by možné namítnout, že Dickieho definice představená v *Kruhu umění* je kruhová, tudíž že způsob vymezení osoby umělce není funkční. V Dickieho uvažování však první část argumentu neimplikuje část druhou. Jinými slovy, George Dickie si je nejen vědom kruhovosti své definice, ale není pro něj překážkou. Naopak, kruhovost definice je nutným důsledkem charakteru definovaného pojmu, pojmu umění. Dickie tak nemá nejmenší snahu vystoupit z daného definičního kruhu a proto nazval svoji knihu *Kruh umění*. G. Dickie, *The Art Circle*, viz výše, s. 78- 79. Tomuto tématu jsem se detailněji věnovala v samostatné kapitole této práce, viz kapitola VII.

⁵⁶⁵ G. Dickie, What is Art? An Institutional Analysis, in: M., Rader (ed.), *A Modern Book of Esthetics*, viz výše, s. 464.

V.) Systém světa umění je rámcem pro prezentaci uměleckého díla umělcem publiku světa umění.⁵⁶⁶

George Dickie klade v této definici neustálý důraz na propojení všech jejích členů, na jejich vzájemnou schopnost osvětlovat jeden druhý.⁵⁶⁷ Tato charakteristika každého z prvků definice je významnější než jejich samotná deskripce.⁵⁶⁸ To, že si umělec musí být vědom toho, že vytváří umělecké dílo, že musí být obeznámen s ideou umění a alespoň do určité míry být schopen porozumět médiu, ve kterém tvoří je ve vztahu k IT a její definici druhotné. Primární je vztah *mezi* jednotlivými pěti členy definice. Dickie se zde snaží odpovědět na otázku, jakými vlastnostmi se musí umělec vyznačovat, na otázku, které podmínky musí splnit, aby mohl být za umělce považován, a naznačuje, kdo umělce stvořil: Umělec byl stvořen *světem umění*.

Revidovaná koncepce IT nabízí určité řešení otázky, co podmiňuje existenci umělce. Bylo by tak možné argumentovat, s ohledem na dobu, kdy byl publikován Bourdieho článek a dobu, kdy vyšla revidovaná verze Dickieho koncepce, že je onen požadavek po „zaplnění“ mezery v IT, opožděný. „Historický původ čistého estetična“ byl nejprve publikován anglicky v roce 1987, o dva roky později, tj. v roce 1989 francouzsky. Dickieho kniha *Kruh umění*, jež obsahuje rozvinutou a revidovanou variantu institucionální definice umění, byla vydána v roce 1984.⁵⁶⁹ Bourdieu na revidovanou verzi IT neodkazuje, a tudíž jsme nuceni předpokládat, že s ní nebyl obeznámen, přestože ji znát mohl.⁵⁷⁰ Avšak nabízí se jiná otázka: je Dickieho vysvětlení dostatečné? Pokud mohu předjímat, domnívám se, že by jej Pierre Bourdieu jako plauzibilní uznat nemohl.

S ohledem na Dickieho argumenty, na které jsem v rámci této kapitoly upozornila, by se mohla Bourdieho kritika zdát neopodstatněná. Nicméně, tento závěr by byl příliš unáhlený. Přestože jsem napsala mnoho o „historickém rozměru“ IT, nelze Bourdieho kritiku tak snadno odmítnout. Domnívám se, že IT připouští historickou dimenzi nebo

⁵⁶⁶ G. Dickie, *The Art Circle*, viz výše, s. 81-83.

⁵⁶⁷ Tamtéž, s. 84.

⁵⁶⁸ Tamtéž, s. 81.

⁵⁶⁹ R. J. Yanal (ed), *Institutions of Art*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania 1994, s. 185.

⁵⁷⁰ Totéž ale nelze říci o Arthuru C. Dantovi, který byl s proměnou Dickieho uvažování v knize *Kruh umění*, podle všech informací obeznámen. Dickie se ve své knize *Umění a hodnota* pokouší vyvrátit Wollheimovu argumentaci proti původnímu znění institucionální teorie. V tomto kontextu se ohrazuje i proti Dantovi a jeho analogické interpretaci IT. Explicitně uvádí, že se ohrazoval vůči Dantovu článku s poukazem na revidovanou verzi institucionální definice z pozice komentátora Dantova textu. G. Dickie, *Art and Value*, viz výše, s. 54. Proto se zdá být jeho konstatování z roku 1999 oprávněné ještě méně. A. C. Danto, Bourdieu on Art: The Field and The Individual in, viz výše, s. 216

přesněji, že se Dickie snaží prokázat, že je historie nutným předpokladem, který ovlivňuje vývoj umění. Nicméně sám Dickie význam historicity nedoceňuje. Možná z tohoto důvodu se omezuje pouze na konstatování, že jeho přístup je s těmi historickými kompatibilní.⁵⁷¹ Jinými slovy, Dickie uznává, že je umělecké dílo vetkáno do dějin umění i historie jako takové, ale již si neuvědomuje, jaké implikace s sebou tento fakt nese. A podobným způsobem lze interpretovat problematiku vymezení osoby umělce v Dickieho uvažování. Ano, umělec je v revidované koncepci podmíněn *světem umění*, ale co tato vzájemná závislost pro jeho roli znamená? Jakým způsobem si osvojuje porozumění, které z něj umělce činí? A především, jaký je vztah *světa umění* k vnějšímu světu?

Lze tak konstatovat, že kritika IT ze sociologické perspektivy jak, jak ji formuloval Pierre Bourdieu, odkrývá problematičnost některých jejích aspektů. Pokud konfrontujeme Dickieho představu o *světě umění*, s obrazem společnosti, který obhájí Bourdieu, zdá se být Dickieho koncepce příliš demokratická a možná, jak by mohl argumentovat Bourdieu, naivní. Dickie klade na umělce i vnímatele minimální požadavky, *svět umění* se zdá být otevřen komukoli, kdo má zájem do něj vstoupit. Avšak, v souladu s Bourdieuho argumentací, *svět umění* zůstává otevřen pouze teoreticky. Pokud zohledníme dispozice, které jsou pro vstup vyžadovány, zůstává velké části společnosti uzavřen. Samozřejmě by bylo možné oponovat, že Bourdieu jako sociolog lpí na sociální podmíněnosti přespříliš. Myslím si však, že není třeba rovnou uvažovat o třídním rozvrstvení společnosti, abychom si mohli položit otázku, zda lze ospravedlnit existenci umění beze vztahu ke kultuře a společnosti, která jej vytváří. Jinak řečeno, Dickieho argumenty týkající se vymezení osoby umělce a vztahu IT k její historické dimenzi fungují v rámci „mikrokosmu“ *světa umění*, ale pokud tento svět nahlédneme z větší vzdálenosti, přesvědčivost argumentace se ztrácí. Bourdieuho kritika nám pomáhá, bez ohledu na to, zda souhlasíme s jejími předpoklady, uvědomit si, že *svět umění* nelze izolovat od světů ostatních, protože ty se přímo podílí na jeho existenci.

⁵⁷¹ G. Dickie, *Art and Value*, viz výše, s. 49.

VIII. PERSPEKTIVY INSTITUCIONÁLNÍ TEORIE UMĚNÍ

V předcházejících kapitolách jsem se snažila IT uchopit z různých perspektiv, seznámit čtenáře s jejím historickým vývojem i její revidovanou podobou a prostřednictvím reflexe kritiky jednotlivých autorů upozornit na její nedostatky. Přestože se George Dickie snažil IT s ohledem na četné výhrady upravit, výsledná podoba definice není stále dostatečně odolná proti kritice z vnějšku. Přihlédneme-li k této skutečnosti, vyvstává otázka, kterou by bylo možné volně formulovat následujícím způsobem: má IT vůbec nějakou perspektivu? Takto formulovaná otázka, pokud se nebudeme chtít odpovědi vyhýbat, umožňuje pouze dvě odpovědi: ano nebo ne. Po přečtení výše představené kritiky teorie, případně i dalších textů by se mohlo zdát, že vše nasvědčuje tomu, že se budeme muset přiklonit k záporné odpovědi. Jinými slovy konstatovat, že je IT koncepcí, které se sice řadí mezi klíčové teorie 20. století, ale spíše než díky své propracovanosti a funkčnosti, díky schopnosti George Dickieho odhadnout „ducha doby“ a napsat teorii, kterou se na celý život proslavil. Avšak, jak výše formulovaná otázka napovídá, existuje zde ještě druhá možná odpověď. Cílem této kapitoly je tuto alternativu zvážit. Samozřejmě, pokud se budeme chtít přiklonit k odpovědi kladné, bude třeba předložit řadu argumentů, respektive naznačit, jakým způsobem by měla být Dickieho koncepce revidována (když není Dickieho revize postačující). Výše, v kapitole zabývající se rolemi a pravidly v IT, jsem předestřela jedno z možných řešení, koncepci Stephena Daviese.⁵⁷² A spolu s tím jsem věnovala pozornost i Dickieho obhajobě, tj. vyvrácení sporného pojmu autority, o který se Davies opírá. Autorita na jedné straně umožňuje řešit problematiku diferenciací rolí, na straně druhé však předpokládá schopnosti, které s osobou umělce pojíme spíše zřídka. Odmítneme-li však pojem autority, vracíme se zpět na začátek a jsme nuceni hledat nějaký jiný princip, který by dokázal IT posílit a umožnil nám Dickieho koncepci zachovat nebo přinejmenším zamezil tomu, že ji odmítneme jako jednu provždy neplauzibilní definiční přístup.

V předcházející kapitole jsem s ohledem na Bourdieuho kritiku uvažovala o implikacích historického rozměru Dickieho IT. Přestože, jak jsem výše uvádla, v dřívější verzi IT existují formulace, které s historickou podmíněností světa umění počítají, Dickie tyto poznámky nikde neuvádí do přímého vztahu se samotnou definicí. Jinými slovy, neuvědomuje si, že historická rovina by jeho IT zpřesnila nebo jí umožnila lépe obstát

⁵⁷² Viz kapitola Role, pravidla, důvody a autorita v institucionální teorii umění.

mezi konkurenčními teoriemi. Nelze se jen spokojit s konstatováním, že je umělecké dílo vetkáno do dějin umění, protože jsou to právě dějiny a konkrétní dějinná epocha, co určuje jeho charakter a zajišťuje jeho identitu. Paradoxně, přestože Dickie pojem svět umění přejal od Arthura C. Danta, důraz na dějiny umění do IT netransponoval. Výše jsem se tomuto vztahu obou filozofů, tj. Dickieho a Danta k historicitě věnovala a v tomto místě jej připomínám proto, že autor, jehož revizi považuji za nejpřesvědčivější, s Dantovou koncepcí pracuje. Tímto autorem je Noël Carroll. Carroll možnost „záchrany“ IT nabízí v jedné z kapitol své knihy *Teoretizující pohyblivý obraz* „Dějiny a teorie filmu: nástin institucionální teorie filmu“⁵⁷³. Vzhledem k tomu, v jakém kontextu Carroll s IT pracuje, nejprve shrnuji vztah mezi IT obecně a zaměřením jeho textu. Abych předešla možným výhradám, budu se snažit obhájit, proč je možné Carrollovo zpřesnění IT filmu vztahovat i k IT umění obecně. Ve druhé, hlavní části této kapitoly se zabývám již samotnými možnostmi revize IT, jak je přednesl Carroll.

VIII.1 Institucionální teorie filmu jako možnost pro revizi IT umění?

Jak vyplývá z názvu kapitoly „Dějiny a teorie filmu: nástin institucionální teorie filmu“, Carroll s IT pracuje v kontextu filmových studií, tj. snaží se jejím prostřednictvím definovat jen jeden z uměleckých druhů.⁵⁷⁴ Tento krok může být chápán problematicky, protože institucionální definice jednoho z druhů umění se nemusí prokázat jako funkční v jiné oblasti.⁵⁷⁵ Avšak domnívám se, že tato obava není v případě Carrolla namístě. Důvodem pro tento závěr je to, že Carroll nejprve pracuje s IT na obecné rovině a až následně se ji pokouší aplikovat na oblast filmu a filmové teorie.⁵⁷⁶ Navíc v úvodu k části knihy, ve které se věnuje „ulitým startům“ ve filmové teorii, Carroll s odstupem času konstatuje, že uvažovat o IT filmu, bylo chybou.⁵⁷⁷ Toto konstatování však neznamená, že by byla chybná i revize IT, kterou v rámci své úvahy předkládá. Důvod, proč Carroll

⁵⁷³ N. Carroll, „Film History and Film Theory: An Outline for an Institutional Theory of Film, in též: *Theorizing the moving image*, Cambridge University Press, New York 1996, s. 375-391.

⁵⁷⁴ Tamtéž.

⁵⁷⁵ Někteří autoři jsou naopak přesvědčeni, že k definici umění jako celku nelze dospět jinak než prostřednictvím zobecnění definice jednoho z uměleckých druhů. S ohledem na toto přesvědčení Susan Langerové zpochybňuje Paul Welsch Dickieho IT, když kritizuje fakt, že se jedná o definici kruhovou. Této Welschově výhradě jsem se věnovala výše, v kapitole týkající se kruhovosti.

⁵⁷⁶ N. Carroll, „Film History and Film Theory: An Outline for an Institutional Theory of Film, in též: *Theorizing the moving image*, viz výše.

⁵⁷⁷ N. Carroll, „False Starts“, in též: *Theorizing the moving image*, Cambridge University Press, New York 1996, s. 373-374.

nehodnotí svou IT filmu kladně, spočívá ve špatně vymezené oblasti zkoumání nebo přesněji ve směřování otázky, kterou si klade definice umění obecně, tj. otázky „Co je umění?“ a otázky, co má být diskutováno v rámci filmové teorie. Filmová teorie se neptá, co je filmovým dílem, tedy alespoň ne ve smyslu klasifikace konkrétního filmu jako uměleckého díla.⁵⁷⁸ Pochybnost o IT filmu je tak založena na chybné formulaci výchozí otázky, čím by se měla filmová teorie zabývat a nikoli na tom, jak revidovat IT jako takovou. V této kapitole budu postupovat opačným způsobem než Carroll, tj. nebudu IT aplikovat na oblast omezeného rozsahu, ale naopak, pokusím se vyabstrahovat z jeho návrhu to, co se vyznačuje obecnou platností. Domnívám se, že to, jak Carroll vymezuje cíle IT jako přístupu k definici umění obecně a IT filmu, k mému záměru spíše přispívá, než že by mu bránil.

VIII.2 Význam pojmu interpretace pro revizi IT

Úvahu o Dickieho teorii otevírá Carroll připomenutím odmítavého postoje Morrise Weitze k možnosti definování umění. Weitzovo přesvědčení je založeno na tom, že je umění otevřeným pojmem, tj. že expanzivní charakter, který je pro charakter umění typický, brání tomu, aby bylo umění „uzavřeno“ definicí. I pokud bychom přijali tento závěr, nelze opomenout, že Weitz nepočítal s jednou variantou, s nalezením definice, která by expanzivní charakter umění nepopírala. A touto variantou je podle Carrolla právě institucionální definice.⁵⁷⁹ Přestože Carroll uvažuje o IT jako o definičním přístupu, opírá se o Dickieho variantu, přesněji o Dickieho původní nebo dřívější verzi IT. Definice, kterou v tomto kontextu úvahy Carroll opakuje, zní:

„Umělecké dílo v klasifikačním smyslu je 1) artefakt, 2) jemuž nějaká osoba či osoby, které jednájí jménem určité sociální instituce (světa umění), udělili status kandidáta na ocenění.“⁵⁸⁰

Uvažujeme-li o této definici, je klíčové uvést ji do vztahu nejen s Weitzovou představou otevřeného pojmu umění, ale také s předcházejícími definicemi. Přestože tyto definice Weitz odmítal, neuvědomil si, že vychází ze stejných předpokladů jako ony. Tímto

⁵⁷⁸ Tamtéž, s. 373.

⁵⁷⁹ N. Carroll, „Film History and Film Theory: An Outline for an Institutional Theory of Film, in tž: *Theorizing the moving image*, viz výše, s. 380.

⁵⁸⁰ Tamtéž.

předpokladem je, že se při definici musíme omezovat na nějakou ze zjevných charakteristik předmětu. Tuto nutnost Dickie odmítá s tím, že spojnicí je třeba hledat na rovině vlastností nezjevných.⁵⁸¹ Tato nezjevná vlastnost náleží do třídy vlastností vztahových, a jak jsme se měli možnost seznámit v předcházejících kapitolách, jedná se o to, že dílo náleží světu umění.⁵⁸² Carroll proto připomíná, co je svět umění a jaké jsou jeho vlastnosti. Svět umění lze chápat jako sociální instituci podobající se do určité míry instituci práva (s tím rozdílem, že je méně formalizovaná), v níž jednotliví aktéři- umělci, kurátoři, vystavovatelé a vnímatelé zastávají rozličné role.⁵⁸³ A jak Carroll dále pokračuje: „Dickieho názor je, že se něco stává uměním umístěním v náležitém sociálním (institucionálním) kontextu (jako např. v galerii), náležitým způsobem (precedenčně ustaveným) někým, tj. umělcem, kurátorem, kritikem, kdo je k tomu určen. Tito lidé takřkajíc nominují díla jako kandidáty na ocenění.“⁵⁸⁴ Pokud bychom měli vyzdvihnout, o jaký typ vlastnosti se jedná, šlo by o vlastnost vztahovou, tj. o kontextuální umístění předmětu ve světě umění, který funguje jako určitý rámec.⁵⁸⁵

A podobně jako jsem výše představila kritiku jednotlivých aspektů Dickieho teorie, věnuje se jí v rámci kapitoly „Dějiny a teorie filmu: nástin institucionální teorie filmu“ i Carroll.⁵⁸⁶ Výhrada, kterou považuje za nejpodstatnější, se týká toho, co je možné za umění v rámci Dickieho IT považovat a co nikoli. Jinými slovy, mnoho autorů kritizovalo IT, že není dostatečně restriktivní.⁵⁸⁷ S tímto bodem kritiky Carroll nejen souhlasí, ale vnímá jej jako nedostatek, který je možné odstranit. V tomto smyslu začíná být zřejmé, jakým směrem se bude Carrollova revize ubírat. Jeho cílem je IT více omezit a zabránit tak, aby se uměleckým dílem mohlo stát cokoli, co je vystaveno v galerii, respektive všechno to, co je za umění prohlášeno. Konstatovat, že IT potřebuje další omezení, však ještě neznamená, že bude Carrollovo snažení o částečné „uzavření“ světa umění úspěšné.

⁵⁸¹ Tamtéž.

⁵⁸² Tamtéž.

⁵⁸³ Tamtéž. Pro srovnání pouze připomínám, že Dickie zdůrazňuje, že jsou pro něj nejdůležitějšími obyvateli světa umění umělci a v revidované verzi IT se omezuje na ně a jejich role, které zastávají.

⁵⁸⁴ Tamtéž. K tomuto shrnutí je možné mít řadu výhrad, například užití pojmu nominace je do značné míry zavádějící, když sugeruje, že díla musí být následně někým schvalována. I přes tyto nepřesnosti jsem se rozhodla pracovat s Carrollovým shrnutím, aniž bych jej v tomto místě korigovala. Za důležitější považuji Carrollův osobní vnos a jeho revizi koncepce.

⁵⁸⁵ Tamtéž.

⁵⁸⁶ Vzhledem k tomu, že je kritice IT věnována značná část této práce, nebudu se jí v této kapitole více věnovat. Jen pro přesnost uvádím, že Carroll vyjmenovává následující ohniska kritiky: nedostatečné vymezení pojmu instituce, tj. Dickieho selhání prokázat, že svět umění instituci skutečně představuje; problematiku vyloučení některých objektů jako možných kandidátů na ocenění; a problematičnost pojmu udělení statusu kandidáta na ocenění. Ve stati kapitoly se budu věnovat jen těm výhradám, které jsou relevantní pro Carrollovu revizi IT.

⁵⁸⁷ Tamtéž, s. 382.

Je třeba vytyčit mantinely nové koncepce a naznačit, vůči čemu budeme potenciální umělecké dílo vymezovat. Klíčovým nástrojem v tomto ohledu je historie a svět umění chápaný jako *tradice*.⁵⁸⁸ V tomto kontextu se Carroll odvolává na jiného filozofa, v této práci již několikrát zmíněného Arthura C. Danta.⁵⁸⁹ Přestože text „Svět umění“ podnítl Dickieho zájem o filozofickou definici umění, pozdější rozvinutí Dantovy koncepce se s IT rozchází. Podle Carrolla je možné svět umění v Dantově smyslu chápat jako společnost a jako každá společnost má i svět umění svoje dějiny.⁵⁹⁰ Důvody, proč něco může nebo nemůže být v daný okamžik uměleckým dílem, nachází Carroll právě v historii.⁵⁹¹ Tento závěr se opírá o Dantovy příklady, respektive o způsob, jakým s nimi pracuje. Výše jsem se věnovala otázce percepčně nerozlišitelných předmětů, avšak tyto předměty se mohou lišit (určitou nezjevnou vlastností) nejen ve vztahu k původci díla, ale především k době, kdy byly vytvořeny. Tato formulace potřebuje určité vysvětlení. Stručně řečeno, jedinou podmínkou není to, zda dané dílo vytvořil umělec, ale především to, zda byla doba na daný akt připravena. V tomto ohledu je podle Carrolla instruktivní Dantův příklad pomalované kravaty.⁵⁹² Pokud by kravatu modře pomaloval Picasso, stala by se uměleckým dílem, protože byl svět umění jeho doby s těmito typy akcí již obeznámen. Pokud by však totéž

⁵⁸⁸ Tamtéž.

⁵⁸⁹ Tamtéž.

⁵⁹⁰ Tamtéž. Samozřejmě i zde je možné mluvit o určitém zjednodušení. Danto nikde netvrdí, že je jeho koncepce institucionální, avšak pro potřeby plynulosti textu nechávám tuto inkonzistenci bez větší korekce. V tomto kontextu není tak důležité, jaký názor má Danto na instituci světa umění, ale na jeho historičnost.

⁵⁹¹ N. Carroll, „Film History and Film Theory: An Outline for an Institutional Theory of Film, in týtž: *Theorizing the moving image*, viz výše., s. 382.

⁵⁹² Danto s tímto příkladem pracuje v článku „Umělecká díla a pouhé věci“, jehož hlavním cílem bylo stanovit podmínky, které zabrání tomu, aby se něco mohlo stát uměleckým dílem. Tento podnik je prováděn na pozadí úvahy o newyorské malbě 60. let. Úvaze o kravatách předchází ta, která se týká Menardova fenoménu- dvě díla, která se doslovně shodují- Cervantesův a Menardův Don Quixote, se však mohou lišit svými (estetickými) vlastnostmi. Východiskem pro úvahu o kravatách jsou skutečná, tj. reálně existující díla, konkrétně *Tie Piece* Johna Duffa, „socha“ sestávající z mnoha kravat na dřevěné konstrukci a dílo Jima Dina *Universal Tie*, suchou jehlu domalovanou akvarelem, nyní ve sbírkách MoMA. Danto vyzývá čtenáře, aby si představil další dílo-kravatu, tentokrát reálnou kravatu namalovanou modře Picassem. Tento akt mohl v jednom z návštěvníků vyvolat, a jak víme ze zkušenosti, často stále vyvolává, reakci, že by totéž dokázalo i dítě. Samozřejmě, i dítě je schopno nějakou z kravat natřít, a tak máme spolu s Dantem předpokládat, že nějaké dítě skutečně jednu z tatínkových kravat na modro natřelo. Danto předjímá, že tuto kravatu nelze za umění považovat. Avšak nejen dítě, ale ani Poussin, Morandi a Cézanne by nebyli schopni z natřené kravaty vytvořit umělecké dílo, přestože by jejich malířské schopnosti analogické schopnosti dítěte mnohonásobně převyšovaly. Důvodem, proč by nemohli tímto způsobem vytvořit umělecké dílo, je, že v dané době nebylo ve světě umění pro objekty tohoto typu místo. A jak konstatuje Danto: „Všechno nemůže být uměním v každé době: svět umění na ně musí být připraven.“ Jinými slovy, to, co činí z jedné věci v jedné době umělecké dílo, je umělecko-historický kontext. Avšak tento kontext je pouze jednou z podmínek, kterou musí daný předmět splnit. Pokud se pohybujeme v rámci jedné epochy, je třeba najít nějaký další princip, jak odlišit dílo dítěte, Picassa a padělatele. Klíčovým distinktivním rysem je to, zda daná osoba svým činem činí nebo je schopna učinit určité prohlášení. Picasso podle Danta nepochybně svým jednáním cosi prohlašuje, dítě obdobného prohlášení není schopno a padělatel pouze opakuje to, co již učinili jiní před ním. Z tohoto důvodu je možné a nutné padělků ze třídy uměleckých děl vyjmout. A. C., Danto, *Artworks and real things*, *Theoria*, Vol. 39, 1973, s. 1-17. Zde především strany 7-10.

udělali Poussin nebo Cézanne, nemohlo by se o umělecké dílo jednat – nikdo v tehdejšímu světě umění by jejich akt jako umělecký nepochopil a ani pochopit nemohl. Svět umění, ve kterém žili Poussin a Cézanne na ready-mades a věci podobného druhu nebyl připraven.⁵⁹³ Podle Carrolla Dantův důraz na historii znamená, že je svět umění pojímán jako soubor tradic, vůči nimž je domnělé umělecké dílo poměřováno, což nám následně umožňuje rozhodnout, zda jej jako umělecké dílo potvrdíme, respektive rozpoznáme nebo nikoli.⁵⁹⁴ Jinými slovy, předmět musí být možné do dobové tradice nenásilně zasadit předtím, než jej za umění prohlásíme. Stručně řečeno, abychom mohli nějaký objekt za umělecké dílo považovat, musíme být schopni jej jako takové uchopit, tj. porozumět mu jako uměleckému dílu ve světle existujících uměleckých děl a teorií. To, co je rozhodující, je *interpretovatelnost* daného díla v rámci tradice.⁵⁹⁵

Přestože Carroll uvádí, že nepřijímá každý z aspektů Dantovy teorie založené na interpretovatelnosti, považuje důraz, který je kladen na možnost interpretace díla v konkrétním umělecko-historickém kontextu, za krok správným směrem. Tradice, praxe a teorie, které tradici vytvářejí, představují prvky, které mohou Dickieho IT posílit. Toto zpřesnění, které určuje charakter kontextu světa umění, však ještě není pro revizi IT postačující. S důrazem na výše představený rámec je předmět uměleckým dílem v klasifikačním smyslu pouze tehdy když:

2) může být oceňován jako zopakování (*repetition*), zesílení (*amplification*) nebo odmítnutí (*repudiation*) předcházejících tradic světa umění.⁵⁹⁶

Než přistoupím k vysvětlení tří typů vztahu předmětu k historickému rámci světa umění, je třeba alespoň nastínit, jak Carroll pojímá ono ocenění, které je součástí dané definice. Otázce ocenění a problematičnosti tohoto pojmu v Dickieho IT jsem věnovala samostatnou kapitolu, ve které jsem se snažila detailně představit diskuzi, kterou tento termín vyvolal. Domnívám se, že linii argumentace, kterou jsem v dané kapitole sledovala, zde není třeba opakovat. Vzhledem k tomu, že Carroll považuje pojem ocenění v Dickieho verzi IT také za problematický, nahrazuje jej vlastním obsahem. Carrollovo ocenění je spíše určitým ohodnocením vlastností objektu, respektive *vyhodnocením vztahové situace*. Jestliže se setkáváme s novým objektem, který by se mohl stát uměleckým dílem, je třeba

⁵⁹³ N. Carroll, „Film History and Film Theory: An Outline for an Institutional Theory of Film, in též: *Theorizing the moving image*, viz výše, s. 382.

⁵⁹⁴ Tamtéž.

⁵⁹⁵ Tamtéž.

⁵⁹⁶ Tamtéž.

zvážit, zda se nějakým způsobem vztahuje k předcházející tradici, tj. vyhodnotit jej jako náležející k předcházející kontinuitě děl, nebo jej vyhodnotit jako předmět, který k nim žádný vztah nemá. Carrollovými slovy: „Proto, aby byl objekt uměleckým dílem, musíme být schopni vyhodnotit jej pomocí interpretačních prostředků, které jej uvádí do vztahu k tradicím světa umění.“⁵⁹⁷ Jinými slovy, pojem ocenění, přestože se objevuje i v Carrollově definici, nemá nic společného s problematickým pojmem estetického ocenění, jež bylo kritizováno v rámci kapitoly o charakteru Dickieho IT. Domnívám se naopak, že by bylo možné toto vyhodnocení považovat v jistém smyslu za druh porozumění, tj. za něco, co se přibližuje pojmu z Dickieho revidované institucionální koncepce.

Klíčovým aspektem, o který je IT ve svém důsledku obohacena, je rovina interpretace, kterou Carroll přejímá od Danta. Původním Carrollovým vnosem je rozlišení *tří modů interpretace*. Pouze pokud lze dílo interpretovat jako zopakování, zesílení nebo odmítnutí předcházejících tradic (na pozadí světa umění), lze jej uznat za dílo umělecké.⁵⁹⁸ Z této podmínky vyplývá, že jakékoli dílo, které nelze těmito třemi způsoby spojit s historií, není uměleckým dílem. Samozřejmě, existence těchto interpretačních módů nezaručuje, že bude naše interpretace vždy a za všech okolností správná.⁵⁹⁹ Vzhledem k tomu, že nutně předpokládá aktivitu subjektu, nelze garantovat, že se nikdo nikdy nebude mýlit. Pokud nemá vnímatel dostatečné množství informací o objektu nebo o dějinách umění a tradici, nemůže být jeho rozhodnutí uznat nebo rozpoznat umělecké dílo, platné. V této situaci je rozhodující další interpretace, tj. interpretace dalšího člověka, který může rozhodnutí prvního zvrátit. Stručně řečeno, předmět je uměleckým dílem pouze tehdy, pokud je nějaká interpretace k dispozici.⁶⁰⁰ To však neznamená, že někdo ze současníků daného díla musí mít tuto interpretaci takřikajíc po ruce.⁶⁰¹ V tomto kontextu se Carroll vrací k Dantově příkladu pomalované kravaty a konstatuje, že ve 20. letech 20. století by toto dílo jistě vyvolalo řadu polemických reakcí, avšak bylo by, alespoň některým členům světa umění, pochopitelné.⁶⁰² Avšak jakmile vyzdvihneme interpretaci jako klíčový prvek v definování umění, stojíme před nebezpečím, že kdokoli, kdo bude schopen nějakou interpretaci předložit, tj. namluvit nám, že dílo v nějakém smyslu polemizuje s tradicí nebo na ni navazuje, vytvoří tak umělecké dílo. Jinými slovy, interpretace díla nesmí být svévolná.

⁵⁹⁷ Tamtéž.

⁵⁹⁸ Tamtéž.

⁵⁹⁹ Tamtéž.

⁶⁰⁰ Tamtéž.

⁶⁰¹ Tamtéž, s. 383.

⁶⁰² Tamtéž.

Z tohoto důvodu máme k dispozici nástroje, jak zhodnotit danou interpretaci. V tomto smyslu se můžeme řídit logickou správností, přesností interpretace v detailu, komplexností, historičností atd.⁶⁰³ Možnost, že se cokoli, co má k dispozici interpretaci, rázem stává uměleckým dílem, je nesmyslná, protože tato pseudodíla odmítneme na základě neadekvátnosti jejich interpretací. Jinými slovy, aby bylo v silách interpretace umělecké dílo „posvětit“, musíme ji poměřovat s kritérii, která určují, co od interpretací obecně očekáváme.⁶⁰⁴ To znamená, že pokud máme v konečném důsledku rozhodnout, zda se jedná o umělecké dílo nebo nikoli, je třeba zvážit, zda je interpretace, o kterou se opírá, adekvátní. Samozřejmě ani tato podmínka, která má IT posílit, nedokáže zamezit existenci hraničních případů, avšak jak Carroll dodává, existence mezních příkladů není něčím, co by obecně bránilo aplikaci daného přístupu nebo jej destabilizovalo.⁶⁰⁵ Carrollova formulace naznačuje, že je přesvědčen, že mezní příklady budou existovat vždy a za všech okolností, a že není v silách žádné teorie, aby se s nimi jednou pro vždy vyrovnala.

I v případě, že přijmeme interpretaci pro klasifikaci předmětu jako uměleckého díla za klíčový princip, je třeba zpřesnit, čím se její tři jednotlivé mody, tj. zopakování, zesílení a popření tradice, vyznačují. Nejsnadněji uchopitelným je první z modů, zopakování minulých nebo existujících tradic, praxí nebo teorií.⁶⁰⁶ Avšak nelze se nechat zmást tím, že by se jednalo o prosté opakování bez kreativního vnosu a inovace. Naopak, pro Carrolla je zopakování modifikací nebo variací na předcházející umělecká díla nebo praxe. Jinými slovy, zopakování nelze považovat za pouhé duplikování již existujícího.⁶⁰⁷ Princip zesílení je v rámci Carrollovy úvahy přednostně spojován s formálními vlastnostmi díla. Pokud uvažujeme o samotném pojmu zesílení, je zřejmé, že se nemůže jednat o pouhé zopakování existujícího, ale je třeba přinést určitou inovaci. Rozdíl oproti prvním modu spočívá v tom, že v případě zesílení je cílem rozšíření prostředků, jimiž je cíle v daném žánru nebo médiu dosahováno.⁶⁰⁸ Pod tento modus je podle mého názoru možné řadit experimenty s formální stránkou díla, se kterými jsme se setkávali u tzv. přelomových děl. A zároveň, tento druh interpretace nám umožňuje potvrdit jedno z východisek IT, tj. její důraz na expanzivní charakter umění a tezi, že se jedná o otevřený pojem. Z tohoto hlediska je podle Carrolla ještě důležitější poslední z modů, tj. odmítnutí předcházející

⁶⁰³ Tamtéž.

⁶⁰⁴ Tamtéž.

⁶⁰⁵ Tamtéž.

⁶⁰⁶ Tamtéž.

⁶⁰⁷ Tamtéž.

⁶⁰⁸ Tamtéž.

tradice. Aby bylo možné dílo interpretovat jako popírající předcházející tradici, je třeba nejen, aby bylo jiné než díla předcházející (protože jiná jsou i díla, která tradici opakují nebo zesilují), ale především to, aby bylo dané dílo možné interpretovat, v tom smyslu, že se vůči vládnoucí umělecké tradici vymezuje vědomě a otevřeně.⁶⁰⁹ Jinak řečeno, je třeba, aby se vztah mezi novým dílem a tradicí zakládal na logické kontradikci.⁶¹⁰ Odmítnutí tradice je možné chápat jak ve smyslu odmítnutí některého z principů, které ráz umění v minulosti určovaly, například, jak uvádí Carroll, uvažujeme-li o způsobu stříhu v *Andaluském psovi*⁶¹¹, ale také jako odmítnutí tradice jako takové. Do této skupiny by podle mého názoru spadala v IT tolikrát uvažovaná Duchampova *Fontána*.

VIII.3 Institucionální teorie George Dickieho vs. Institucionální teorie Noëla Carrola

Na několika místech této práce jsem odkazovala na Dickieho zpřesnění, kdo je nebo může být agentem světa umění. Osobou, která se nachází v jeho jádru, je umělec, který dílo tvoří. V tomto smyslu je zřetelné, že je Carrollovo chápání světa umění poněkud odlišné od toho, jak jej popsal Dickie. Carroll v rámci instituce světa umění uvažuje také o kurátorech, kritikách atd., tj. nikoli pouze o umělci jako „řemeslném“ tvůrci. Samozřejmě, i Dickie s těmito rolami počítá, ale považuje je za vzdálené jádru světa umění, ve kterém se odehrává to podstatné. Tato myšlenka se zdá být poněkud paradoxní, protože onen „sváteční malíř“ je jádru světa umění jistě vzdálen více, než ředitel přední galerie. Z tohoto důvodu považuji Carrollovu interpretaci, přestože nezohledňuje revidovanou verzi IT, nejen za možnou, ale v určitém smyslu také přesnější. Svět umění chápaný jako tradice v souladu s Dantovými myšlenkami umožňuje, aby byly některé výtvořiny jako umělecká díla odmítnuty. Není postačující konstatovat, jak činí Dickie, že je umělec osoba, která se s porozuměním podílí na vytváření uměleckého díla, protože toto porozumění se historicky proměňuje. Abychom mohli tvrdit, že umění rozumíme, musíme sledovat to, co se ve světě umění odehrává a zohlednit i umělecká díla minulosti. Jinými slovy, umění každé epochy vyžaduje jiný typ porozumění a to především prvního typu porozumění, porozumění tomu, v jakém druhu činnosti je člověk obsažen. Být malířem znamenalo něco zcela jiného v době, kdy svá díla tvořil Leonardo da Vinci, v době, kdy je tvořil Jackson Pollock nebo

⁶⁰⁹ Tamtéž, s. 384.

⁶¹⁰ Tamtéž.

⁶¹¹ Tamtéž.

Francis Bacon a nyní, kdy si je nechává tvořit Damien Hirst. Porozumění umění tak musí být, navzdory Dickieho názoru, chápáno jako přímo závislé na dějinné době nebo v Carrollových pojmech, na tradici. Domnívám se, že v tomto smyslu chápe Carroll i pojem ocenění. Pokud připomenu, jakým způsobem jej definuje- jako vyhodnocení vztahové situace, tj. jako vyhodnocení vztahu nového kandidáta na umělecké dílo a tradice, je oprávněné konstatovat, že se jedná o určitý intelektuální výkon. Dickieho pojem porozumění je možná na první pohled vhodnější pro popis daného vztahu, avšak s ohledem na obsah obou pojmů, který jim ten který autor přikládá, považuji za nutné favorizovat Carrollův přístup. Kromě zdůraznění faktu, že svět umění představuje určitý typ tradice, je Carrolova verze IT přesvědčivější i s ohledem na tři mody interpretace, které jsou pro uznání uměleckého díla rozhodující, tj. výše zmíněné zopakování, zesílení a odmítnutí tradice. Takto chápaný vznik umění na jedné straně odmítá Wietzovo stanovisko, že umění je natolik živým organismem, že jej nelze omezovat žádnou definicí a na straně druhé umožňuje to, že kontakt s předcházející tradicí není porušen. Pokud bych měla připomenout Dickieho konstatování, že je jeho IT plně kompatibilní s přístupem, který zastává Carroll⁶¹², považuji za nutné konstatovat, že tomu tak může být pouze v případě, pokud Dickie přijme Carrollův náhled na tradici a její význam.

⁶¹² Dickie své přesvědčení o kompatibilitě vlastního a Carrollova náhledu vyjadřuje v knize *Umění a hodnota*. viz G. Dickie, *Art and Value*, viz výše, s. 49.

ZÁVĚR

Vznik institucionální teorie umění se datuje do 60. let 20. století, do období, kdy angloamerická estetika věnovala soustavnou pozornost otázce, jak umění definovat. Na jedné straně stála potřeba filozofů vyrovnat se s odmítavým postojem vůči definici umění svých předchůdců, na straně druhé se nacházela nově vznikající umělecká díla, která nebylo možné ve stávajících definicích zachytit. Doslova ikonou umění šedesátých a sedmdesátých let se stal Andy Warhol, který sám sebe označoval za pozorovatele světa a prohlašoval, že jej svět fascinuje. Samozřejmě, Warhol měl na mysli skutečný svět, žitou realitu, avšak ve stejné době analytičtí filozofové uvažovali o dalších typech světů. Arthur C. Danto v roce 1964 inicioval uvažování o *světě umění* a tento pojem od něj na konci šedesátých let, konkrétně v roce 1969, přebírá George Dickie a umisťuje jej do středu své koncepce. Svět umění se tak rázem stává jedním z nejdiskutovanějších pojmů a IT jedním z nejdiskutovanějších definičních přístupů. V této práci jsem se snažila co nejlépe představit pojem světa umění a zachytit proměnu IT od šedesátých let do let 80., kdy ji Dickie představil v revidované podobě. Často má diskuze, která následkem určité události vyvine, význam, který je možná ještě zásadnější, než událost sama. Něco podobného lze vztahovat i na IT. Kdyby článek „Definování umění“ ani kniha *Umění a estetické: Institucionální analýza* žádnou diskuzi nepodnítily, pravděpodobně bychom se verze revidované nedočkali. Kritika IT tak na jedné straně umožnila Dickiemu nahlédnout nedostatky její původní varianty a na straně druhé posunula celou diskuzi o definici umění tím, že umožnila jednotlivým autorům formulovat vlastní názory na tuto otázku. Jednotlivým rysům IT, které podléhaly kritice nejčastěji, jsem věnovala výše v této práci poměrně mnoho prostoru. Dickieho definice se ukázala být problematická především s ohledem na vymezení charakteru pojmu instituce a ocenění, pro svou kruhovost a také s ohledem na nedostatečné zohlednění sociální a historické podmíněnosti a vazby osoby umělce na svět umění. Některé z těchto problémů řeší revidovaná verze IT, když explicitně přiznává, že jde o definici kruhem, a když nahrazuje pojem ocenění pojmem porozumění. A právě pojem porozumění se zdá být klíčový pro to, aby někdo mohl umělecké dílo vytvořit. Definice formulovaná v knize *Kruh umění* však musí čelit jiným námitkám, především té, že není dost informativní. Navíc, ani jedna z verzí IT nedovádí do důsledků vztah, který má k okolnímu prostředí a dějinné době. Jinými slovy, je možné tvrdit, že IT je známější svými nedostatky spíše než svými přednostmi nad jinými definicemi. Avšak i přesto se zapsala do dějin angloamerické estetiky. Toto vyvolává otázku, jak je něco

takového možné. Odpověď se na první pohled může zdát být banální: Dickiemu se nepochybně podařilo vystihnout ducha doby a předložit takovou definici, která nutila ostatní autory k otevřené polemice. Stejně jako byl Andy Warhol fascinován okolním světem a okolní svět Warholem, nelze se ubránit určité fascinaci světem umění. Avšak aby tato fascinace neulpěla pouze na povrchu, což bylo to poslední, co vadilo Warholovi, je třeba světu a světu umění porozumět. A čím více informací o světě umění v Dickieho vymezení jsme získali, tím problematičtější se ukázal. A přesto cítíme, že se nechceme této představě, tj. představě světa umění, vzdát. Alternativu k Dickieho verzi nám předkládá Noël Carroll. Jeho svět umění chápaný jako tradice má oproti tomu Dickieho tu zásadní výhodu, že umožňuje udržet kontinuitu mezi dějinami umění a nově vznikajícími díly. Fascinace takto chápaným světem umění tak překračuje pouhé zaměstnávání percepce, ale umožňuje nám uchopit nejen významy jednotlivých děl, ale i umění jako celku. A pouze v tomto významu má fascinace světem umění smysl.

POUŽITÁ LITERATURA

ALEXANDER, H. G., On Defining in Aesthetics, in: AAGAARD-MOGENSEN, L. (ed.), *Culture and Art*, Humanities Press Inc., New Jersey, Atlantic Highlights 1976, s. 110-118.

ANDINA, T., *The Philosophy of Art: The Question of Definition*, Bloomsbury, Londýn/ New York 2013.

BEARDSLEY, M. C., Is Art Essentially Institutional?, in: AAGAARD-MOGENSEN, L. (ed.), *Culture and Art*, Humanities Press Inc., New Jersey, Atlantic Highlights 1976, s. 194-209.

BOURDIEU, P., *The Field of Cultural Production*, Polity Press/ Blackwell Publishers, London 1993.

BOURDIEU, P., Historický původ čistého estetična, in: KULKA, T., CIPORANOV, D. (eds.), *Co je umění?*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2011, s. 325-341.

BOURDIEU, P., *Pravidla umění*, Host, Brno 2010.

BULLOUGH, E., Psychological Distance as a Factor in Art and Aesthetic Principle. *The British Journal of Psychology*, June 1912, vol. V, part 2, s. 87-118.

BULLOUGH, E., „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, 1995, vol. XXXII, s. 12-31.

CARROLL, N., „False Starts“, in týž: *Theorizing the moving image*, Cambridge University Press, New York 1996, s. 373-374.

CARROLL, N., „Film History and Film Theory: An Outline for an Institutional Theory of Film“, in týž: *Theorizing the moving image*, Cambridge University Press, New York 1996, s. 375-391.

CARROLL, N., *Philosophy of Art: Contemporary Introduction*, Routledge, London 1999. Konzultováno elektronicky prostřednictvím oficiálních stránek Národní knihovny České republiky <http://site.ebrary.com/lib/natl/docDetail.action?docID=10054555> dne 26. května 2014.

CIPORANOV, D., Definice pojmu umění a analytická estetika, in: KULKA, T., CIPORANOV, D. (eds.), *Co je umění?*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2011, s. 17- 41.

CIPORANOV, D., Kritika estetiky a estetických teorií umění, in: KULKA, T., CIPORANOV, D. (eds.), *Co je umění?*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2011, s. 271-276.

CIPORANOV, D., Reakce na institucionalismus in: KULKA, T., CIPORANOV, D. (eds.), *Co je umění?*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2011, s. 161-166.

- COHEN, T., Možnost umění. Poznámky k Dickiemu návrhu, in: KULKA, T., CIPORANOV, D. (eds.), *Co je umění?*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2011, s. 175-192.
- CROWTHER, P., Sociological Imperialism and the Field of Cultural Production, in: *Theory, Culture, Society*, roč. 11, 1994, s. 155-169.
- DANTO, A. C., *Andy Warhol*, Yale University Press, New Haven 2009.
- DANTO, A. C., Artworks and real things, *Theoria*, Vol. 39, 1973, s. 1-17.
- DANTO, A. C., Bourdieu on Art: The Field and The Individual, in: SHUSTERMAN, R. (Ed.) *Bourdieu A Critical Reader*, Wiley- Blackwell, Oxford 1999, s. 214-219.
- DANTO, A. C., Comedies of Similarity, in: týž, *Beyond the Brillo Box*, University of California Press, Berkeley a Los Angeles 1992, s. 33-53.
- DANTO, A. C., Responses and Replies, in: ROLLINS, M. (ed.), *Danto and his Critics*, Blackwell, Oxford 1993, s.193-216.
- DANTO, A. C., Svět umění, in: KULKA, T., CIPORANOV, D. (eds.), *Co je umění?*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2011, s. 95- 111.
- DANTO, A. C., *The Transfiguration of the Commonpalce*, Harvard University Press, Cambridge 1981.
- DANTO, A. C., *Zneužitie krásy, alebo, Estetika a pojem umenia*, Kalligram, Bratislava 2008.
- DAVIES, S., *Definitions of Art*, Cornell University Press, New York 1991.
- DICKIE, G., *Aesthetics: An Introduction*, Pegasus, Indianapolis 1971.
- DICKIE, G., *Art and the Aesthetic- An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca and London 1974.
- DICKIE, G., *The Art Circle*, Chicago Spectrum Press, Evanston 1997.
- DICKIE, G., *Art and Value*, Blackwell Publishers Ltd, Oxford 2001.
- DICKIE, G., Art Narrowly and Broadly Speaking, *American Philosophical Quarterly*, 1968, č. 1, s. 71-78.
- DICKIE, G., Co je umění? Institucionální analýza, in: KULKA, T., CIPORANOV, D. (eds.), *Co je umění?*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2011, s. 113-132.
- DICKIE, G., Defining Art, *American Philosophical Quarterly*, 1969, č. 2, s. 252-256.
- DICKIE, G., Defining Art II, in: LIPMAN, M., *Contemporary Aesthetics*, Allyn and Bacon, Boston 1973, s. 118-131.

- DICKIE, G., *Evaluating Art*, Temple University Press, Philadelphia 1988.
- DICKIE, G., The Institutional Conception of Art, in: TILGHMAN, B. (ed.), *Language and Aesthetics*, The University Press of Kansas, Lawrence 1973, s. 21-30.
- DICKIE, G., The Institutional Theory of Art, in: CARROLL, N. (ed.), *Theories of Art Today*, The University of Wisconsin Press, Madison 2000, s. 93- 108.
- DICKIE, G., *Introduction to Aesthetics- An Analytical Approach*, Oxford University Press, New York/ Oxford 1997.
- DICKIE, G., The Myth of Aesthetic Attitude in: MARGOLIS, J.(ed.): *Philosophy Looks the Art*, Temple University Press, Philadelphia 1987, s. 100-116.
- DICKIE, G., The New Institutional Theory of Art, in: DICKIE, G., SCLAFANI, R. J., ROBLIN, R. (eds.), *Aesthetics- A Critical Anthology. Second Edition*, St. Martin's Press, New York 1989, s.196-205.
- DICKIE, G., Psychological Distance: In a Fog at Sea, *British Journal of Aesthetics*, roč.13, 1973, č.1, s. 17-29.
- DICKIE, G., A Response to Cohen, in: DICKIE, G., SCLAFANI, R. J. (eds.), *Aesthetics: A Critical Anthology*, St. Martins Press, New York 1977, s. 196-200.
- DICKIE, G., A Tale of Two Artworlds, in: ROLLINS, M. (ed.), *Danto and his Critics*, Blackwell, Oxford 1993, s. 73-78.
- DICKIE, G., What is Art?, in: AAGAARD-MOGENSEN, L. (ed.), *Culture and Art*, Humanities Press Inc., New Jersey, Atlantic Highlights 1976, s. 21- 32.
- DICKIE, G., What is Art?An Institutional Analysis, in: RADER, M. (ed.), *A Modern Book of Esthetics* (5th Edition), Holt, New York 1979, s. 459-472.
- FOSTER, H., KRAUSSOVÁ, R., BOIS, Y-A, BUCHLOH, B. H.D., *Umění po roce 1900*, Slovart, Praha 2007.
- ISEMINGER, G., Appreciation, the Artworld and the Aesthetic, in: AAGAARD-MOGENSEN, L. (ed.), *Culture and Art*, Humanities Press Inc., New Jersey, Atlantic Highlights 1976, s. 118-130.
- LOJDOVÁ, Š., Bourdieuho „Historický původ čistého estetična“ jako kritika institucionální analýzy George Dickieho, *Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et Historica*, 1/2012, *Studia Aesthetica*, V, Univerzita Karlova- Nakladatelství Karolinum, Praha 2014, s. 123-135.
- QUINE, W. V. O., „Typ versus zápis“, in týž: *Covitosti*, Mladá fronta, Praha 2008, s. 214-217.

STECKER, R., The End of an Institutional Definition of Art“, in: DICKIE, G., SCLAFANI, R., ROBLIN, R. (eds.), *Aesthetics- A Critical Anthology. Second Edition*, St. Martin's Press, New York 1989, s. 206-213.

WEITZ, M., Role teorie v estetice, in: KULKA, T., CIPORANOV, D. (eds.), *Co je umění?*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2011, s. 51-64.

WELSCH, P., George Dickie and the Definition of a Work of Art, *Acta Philosophica Fennica*, 32, s. 248- 262.

WIEAND, J., Can There Be an Institutional Theory of Art?, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 39, N. 4, 1981, s. 409-417.

WOLLHEIM, R., Institucionální teorie umění, in: KULKA, T., CIPORANOV, D.(eds.), *Co je umění?*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2011, s. 167-174.

YANAL, R. J. (ed.), *Institutions of Art*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania 1994.

ZAHRÁDKA, P., Definice umění, in: týž (ed.) *Estetika na přelomu milénia*, Barrister & Principal, Brno 2010, s. 15-38.

ZAHRÁDKA, P., *Vysoké versus populární umění*, Periplum, Olomouc 2009.

ZEMACH, E., Neexistuje identifikace bez hodnocení., in: KULKA, T., CIPORANOV, D. (eds.), *Co je umění?*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2011, s. 219-236.

Elektronické zdroje:

http://en.wikipedia.org/wiki/Genesis_P-Orridge , konzultováno 13.7. 2014.

http://en.wikipedia.org/wiki/Grandma_Moses, konzultováno dne 21.2.2014.