

Umění jako instituce. Komentář k teorii George Dickieho

Denis Ciporanov

I.

Organizátoři právě ukončeného Mezinárodního trienále současného umění v Národní galerii si pro jeho letošní propagaci zvolili plakát jednoduché grafické formy a barevnosti, obsahující fotografie dvou pisoárů, z nichž jednomu je přes něj umístěným nápisem „toto je umění“ predikován status umění, zatímco jeho identickému dvojčeti je stejně strohou formou a bez dalšího vysvětlení odepřen („toto není umění“). Odkazuje se zde na devadesát let starou událost z dějin moderního umění, kdy Marcel Duchamp v rámci výstavy Společnosti nezávislých umělců v New Yorku exponoval nejslavnější z řady svých readymades – Studánku (*Fontána*). Od chvíle, kdy byl tento průmyslově vyrobený, masový předmět zavlečený do světa umění a historie jeho příslušnost k němu i potvrdila, se musí každý, kdo se míní vážně zabývat moderním uměním i jeho současnými formami, umět vypořádat s otázkami, jež tato záležitost neodbytně vyvolává: především, v jakém dobrém smyslu je Duchampova *Fontána* stejně tak uměleckým dílem, jako kupříkladu Gentský oltář, popřípadě jak je možné, že pokud jím skutečně je, její identické kopie, které sjely třeba i ze stejné výrobní linky, nikoliv, což zavání paradoxem, připomenutým organizátory zmíněné akce.

V této souvislosti lze velmi často zaslechnout překvapivě prostou odpověď, která říká, že uměním je jednoduše to, co nalezneme v galerii či muzeu a co za umění prohlásí umělec (či kurátor). Neběží však v žádném případě o vtip, oplácející Duchampovu sarkasmu stejnou mincí, ani o výraz rezignace nad vývojem současného vizuálního umění, nýbrž o zjednodušenou formu institucionální definice umění, součást vážně míněného pokusu o obecnou teorii umění, za kterou vděčíme americkému estetikovi Georgi Dickiemu. Autor ji zformuloval před čtyřiceti lety a jedná se o jednu z nejdiskutovanějších teorií ve filozofii umění druhé poloviny dvacátého století.

Dickie nebyl první, ani poslední, kdo na klíčovou roli (institucionálního) rámce v umění upozornil. Kontextuální podstatu uměleckého statusu tematizoval pět let před ním kritik a estetik Artur C. Danto a vedle Dickieho institucionální teorie existuje několik dalších variant tzv. procedurálních definic.¹ Dickieho institucionální teorie je z nich však bezesporu nejznámější.²

II.

Institucionální teorie umění je součástí dějin evropského pojmu umění, které lze nahlédnout jako příběh o dvou, respektive třech významných kapitolách. První,

nejobsáhlejší díl tohoto příběhu, vytváří soubor tzv. pre-estetických, teoreticky nesooudných názorů na podstatu a funkci umění, coby součást obecnějšího úsilí o reflexi a kategorizaci jednotlivých lidských činností. Počátky této tradice sahají až k samotnému vzniku západní filozofie, jenž problém podstaty umění pojímá kriticky, nikoliv pouze afirmativně ve smyslu předcházejícího mytopoetického myšlení.

Historické rekonstrukce obecného charakteru pojmu umění z tohoto prvního, nejdelšího období, jasně ukazují, jak významně se tento pojem, jehož základní parametry byly určeny řeckou a latinskou antikou (*techné, ars*), od našeho současného pojmu umění lišil.³ Na rozdíl od něj měl totiž velmi obecný obsah, kterému odpovídal nebývale široký rozsah. Neoznačoval tak pouze některá umění z budoucí koncepce tzv. *krásných umění*, nýbrž i rozsáhlou a pestrou škálu dalších lidských aktivit (*technai*), od fyzické, praxí osvojitelné řemeslné práce, až po „čistý“ intelektuální výkon, jehož produktem nemusel být žádný artefakt, nýbrž třeba systém teoretického vědění. Mezi umění se tak počítala veškerá lidská praxe, která je racionální, záměrná a po zvládnutí pravidel a předpisů vymezujících danou činnost též v podstatě kýmkoliv osvojitelná. Právě toto široké vymezení *techné* umožnilo obhájit smysluplnost spojení umění, vědy a řemesla pod jeden pojem a pod jednou kategorií uvažovat takové oblasti lidské činnosti, které mají z dnešního hlediska velmi odlišné prostředky i cíle.⁴

Konec tohoto prvního, rozsáhlého období předznamenává třisetletá transformační fáze klasického pojmu umění. Ta spočívá v narůstajícím zájmu o jednotlivá umění i v jejich intenzivnější obhajobě, což nakonec povede k jejich postupnému odloučení od vědy a řemesla (a tedy ke zcela novému vymezení rozsahu pojmu umění), a k intenzivní komparaci jeho jednotlivých forem, ve kterých se připravují podmínky pro vznik jeho systematické teorie v osmáctém století. Teprve v tomto období je nutné hledat počátky moderních teorií a definic umění. Před ním nenalezneme v evropské estetice literaturu, která by s pojmem umění asociovala ty z činností, které tvoří jeho rozsah v podstatě dodnes; navíc se je pokusila uvést do vzájemného vztahu formulací obecné systematické teorie, definující jejich charakteristickou a distinktivní podstatu.

Koncepce krásných umění, která je finálním plodem této transformace (nyní obsahuje malířství, sochařství, hudbu, poezii a tanec, a dvě umění příbuzná – architekturu a umění slova, jejichž podstatou má být nápodoba krásné přírody),⁵ se však s dalším vývojem v oblasti nejen samotného umění, ale i filozofie, postupně vyčerpává, a v roli *obecné* teorie umění nakonec selhává. Filozofové proto hledají její náhradu, která by lépe splňovala tuto kýženou funkci. Mezi nejvlivnější z alternativ k překonanému mimetismu patří bezesporu formalistická a expresivistická teorie umění. Ačkoliv patří pojetí umění coby (estetické) formy a emocionálního výrazu ke koncepcím, které nejvíce ovlivnily nejširší povědomí o vlastní povaze a funkci umění, nic to nemění na skutečnosti, že se i tyto teorie nakonec ukázaly pod tlakem kritiky stejně tak nevyhovujícími jako teorie, kterých měly být plauzibilnější náhradou.

Objevují se tedy teorie nové a s dvacátým stoletím rychle narůstá frekvence jejich produkce. Pro pochopení podstaty problému, který hraje v tomto příběhu podstatnou roli, však není na tomto místě důležité zabývat se všemi rozmanitými kritérii, které tyto jednotlivé teorie pokládají za rozhodující, nebo zkoumat důvody jejich dílčích selhání, nýbrž obrátit pozornost k hlubším předpokladům, které se za těmito neúspěchy mohou skrývat. Tím se dostáváme i na začátek příběhu posledního, který vytváří vlastní kontext Dickieho institucionální teorii umění.

III.

Ať již běží o nejstarší mimetickou teorii, formalismus, expresivismus či teorie další, všechny spojuje jednotné přesvědčení, že používání pojmu umění musí být řízeno podmínkami aplikace, spočívajícími v určení společné vlastnosti či esence, kterou musí všechny instance tohoto pojmu sdílet. Znalost umění se tak z pohledu těchto teorií rovnala znalosti jeho esence a rozumět pojmu „umění“ znamená v tomto smyslu být schopen určit nutné a postačující podmínky pro jeho aplikaci.⁶

Kritikou právě těchto samotných základních předpokladů, které se váží k pojmu umění, ale i dalším konceptům tradiční estetiky (estetický prožitek, krása, atp.), vstupuje do diskuze velmi razantně analytická estetika. Ta po vzoru projektu analytické filozofie, odkud odvozuje svůj

původ, vyhláší nutnost podrobit estetický diskurz očištné analýze, která jej zbaví všech pseudoprotblémů, které v něm vznikly na základě nesprávného používání našeho jazyka.⁷ Právě tradiční nerespektování jeho logické formy vedlo podle tohoto názoru ve filozofii a (obzvláště) estetice k vytváření zdání existence esencí (uměleckosti, krásy či dalších obecných kategorií), které nemají ve skutečnosti žádnou reálnou oporu.

Podle antiesencialistů, jak bývá skupina teoretiků rané fáze analytické estetiky (podle povahy jejich hlavního argumentu) nazývána, je tedy takové zobecňování základní chybou a je nesmysl pokoušet se definovat obecné estetické pojmy na základě identifikace jejich esence.⁸ Namísto výroků o faktech předpokládá takový typ kategorií existenci toho, co je výsledkem osobních projekcí a předpokladů a co je tedy výrazem normativní restrikce a manipulace, která rozhodně nevede k lepšímu pochopení skutečné povahy umění, nýbrž v krajních případech až k omezení umělecké svobody. Za historickou proměnlivostí definic umění v tradiční estetice se tak nemá skrývat proces objektivní aproximace k pravdě o jeho podstatě, nýbrž proměny vkusových preferencí jejich jednotlivých autorů.

V dějinách pojmu umění tak dochází k významné formulaci skeptického postoje ohledně možnosti definovat „umění“, postavené primárně na logické analýze jeho pojmu, nikoliv na generalizaci empirických zjištění, týkajících se složitosti tohoto úkolu.⁹ Nejznámější formulací tohoto názoru je článek Morrisse Weitze „The Role of Theory in Aesthetics“, který patří k nejcitovanějším pokusům o zpochybnění možnosti vymezit pojem umění na základě esenciální definice.¹⁰

Centrální argument Weitzovy studie se týká identifikace logické formy pojmu umění a je poplatný filosofii jazyka Ludwiga Wittgensteina. Pojem umění je podle Weitze případem tzv. otevřeného pojmu, pro nějž platí, že připouští rozšíření podmínek své aplikace. Tato vlastnost naopak schází pojmům uzavřeným – definovaným na základě nutných a postačujících podmínek. Uzavírání pojmu umění, příznačné pro tradiční esenciální definice, však nelze připustit, protože by v důsledku mohlo bránit rozvoji umělecké kreativity. Každý revoluční umělecký počín, nesplňující podmínky formulované v definici, by pak

nemohl být pod pojem umění subsumován a takové vyloučení by mohlo mít fatální důsledky pro další rozvoj svobodné umělecké tvorby.

Weitz zároveň požaduje, aby filozofická analýza pouze zkoumala podmínky, za nichž je pojem umění správně deskriptivně užit a nemíchala tento proces s procesem hodnocení. Klasifikace umění musí být podle něj čistě deskriptivní, hodnotově nekontaminovanou procedurou. Hodnotové užití pojmu umění je sice podle Weitze přípustné a časté, patří však k jinému typu estetické činnosti.

Aby však nepopíratelný fakt existence kategorizace v umění nezůstal po odmítnutí zdiskreditovaného esencialismu bez racionálního vysvětlení, odvolává se Weitz opět na Wittgensteinovu filozofii, odkud do estetiky importuje jeho doktrínu rodových podobností, kterou Wittgenstein nabízí, když vysvětluje, čím se řídí aplikace obecných pojmů, jako je např. pojem „hra“.¹¹ Podle této doktríny není řízena identifikací nutných podmínek, nýbrž posouzením *množství* netranzitivních podobností mezi hrami, které se vzájemně kříží a překrývají, nikdy však netvoří konjunktivně postačující podmínku pro aplikaci pojmu hry. Hry se tedy vzájemně podobají v mnoha aspektech, které složitým způsobem propojují členy této rodiny, nikoliv však v jednom distinktivním ohledu, který by představoval esenci všech herních aktivit. Právě takto vymezený pojem pak zůstává, na rozdíl od tradičních esenciálních pojmů, pojmem otevřeným.¹²

Pojem „umění“ se tak v tomto ohledu podle Weitze podobá pojmu „hra“. Klíčové se pro další vývoj diskuze ukázalo být Weitzovo vyjádření, ve kterém v souladu s Wittgensteinem říká: Jestliže se podíváme, co je tím, co nazýváme umění, také, jako v případě her, nenalezneme žádné společné vlastnosti, nýbrž pouze jednotlivé podobnosti. Vědět co je umění, znamená chápat nějakou podstatu, nýbrž schopnost rozpoznat tyto věci na základě zmíněných podobností.¹³ Někteří teoretikové si všimli, že problém obecné definice umění by nemusel být, jak tvrdí antiesencialisté, odsouzený k neúspěchu, pokud by taková společná vlastnost byla hledána jinde, nežli mezi vlastnostmi přímo viditelnými, které má na mysli Wittgenstein i Weitz, když hovoří o rodových podobnostech. Jak podotýká Mandelbaum, který postřehl tuto skutečnost jako jeden z prvních, rodinu

činí rodinou právě typ genetických (genetických) a právních vazeb, podmiňující korektní aplikaci obecného pojmu rodiny, které vytvářejí tzv. vztahové atributy. Ty však nemusí být, ačkoliv je sdílí všichni členové rodiny, vůbec zjevné.¹⁴

Pokud tedy až dosud nebylo možné identifikovat žádnou společnou vlastnost umění (takovou, která by byla pro umění univerzální a zároveň distinktivní), problémem bude zřejmě spočívat v tom, že ji filosofové nehledali na správném místě. Ať už totiž podle tradičních teorií a definic umění napodobuje, vyjadřuje či konstruuje formy, vždy byly ve jménu definice identifikovány takové vlastnosti, jejichž přítomnost bylo možné verifikovat na základě pouhé observace. Jednoduše vyjádřeno, uměnotvorné vlastnosti byly tradičně hledány mezi vlastnostmi perceptibilními – vnímatelnými pouhým pohledem. Nikoho do té doby nenapadlo poohlédnout se po takových vlastnostech, které každé umělecké dílo uvádějí do specifického vztahu k relevantnímu kontextu a které tak tvoří vztahové atributy, jež běžná smyslová zkušenost neodhalí.

IV.

První skutečnou teorií, která poukazuje na vztahové atributy činí svým klasifikačním východiskem, je koncepce „světa umění“ od amerického estetika a kritika Artura Danta. Ve svém významném článku,¹⁵ který tento termín (*artworld*) uvádí do teoretického oběhu, dává odpověď nejen na paradox Warholových krabic Brillo (do jisté míry analogie duchampovských pisoárů),¹⁶ ale především na antiesencialistické popření možnosti identifikovat umění na základě jedině, všem dílům společné vlastnosti.

Danto je autorem řady provokativních tezí,¹⁷ svůj věhlas však získal právě díky koncepci světa umění. Tento termín používá pro označení umělecko-historického kontextu, sestávajícího z teoretických diskuzí o pojmech (predikátech), které umělci a teoretici přisuzují v průběhu dějin umění uměleckým dílům.¹⁸ Aby tedy mohl být podle Danta jistý artefakt klasifikován jako umění, musí se na něj vztahovat nějaký z dosud uznaných pro-umění-relevantních predikátů (takových bývá standardně několik, alespoň jeden je však nutnou podmínkou), nebo predikát nový, který mu jako pro-umění-relevantní predikát přisoudí jeho autor. Právě tento mechanismus

dovoluje rozřešit dilema, jak je možné, že jsou Warholovy *Brillo-boxy* uměleckými díly. Zatímco Warholovy krabice vstoupily do světa umění (tedy do oblasti teoretických diskuzí) na základě rozhodnutí jejich autora, jejich identické protějšky ve skladu supermarketu tuto vlastnost „být ve vztahu se světem umění a jeho teorií“ nespĺňují.

Uznání artefaktu za umění se tedy odehrává v kontextu implicitní teorie, která se vznáší kolem tohoto aktu, bez ohledu na to, zda jsme si toho aktuálně vědomi, či zda oněm teoriím vůbec rozumíme. Danto k tomu říká: „Role uměleckých teorií, současných i těch minulých, je tím, co umožňuje existenci umění i artworldu.“¹⁹ „Rozumět čemukoli jako umění vyžaduje něco, co pouhé oko neodhalí – atmosféru uměleckých teorií, znalost historie umění – svět umění.“²⁰

Ačkoliv Danto ve svých pozdějších textech věnovaných problematice identifikace a kategorizace umění koncept světa umění opouští ve prospěch tematizace referenčních či sémantických podmínek uměleckosti,²¹ George Dickie jej přejímá a učiní jej klíčovým pojmem své institucionální teorie.

Zatímco je v Dantově teorii pro udělení statusu rozhodující existence relace mezi kandidátem na status umění a vývojem umělecko-historického kontextu, který umožňuje tuto certifikaci, Dickie se odvolává výhradně na jistý typ procedury, která vytváří jádro sociální instituce světa umění a kterou učiní jednou ze dvou nutných podmínek své definice. Namísto historicko-teoretického pozadí askripce „umění“ tedy precizuje sociologicko-institucionální rozměr atributivních aktů, vedoucích k uznání artefaktu za umělecké dílo.

Aby se něco mohlo stát uměleckým dílem, jak žádá Dickieho teorie, musí se jednat o (1) artefakt, (2) kterému je udělen zástupcem světa umění status kandidáta na ohodnocení. První podmínka zaručující artefaktualnost umění (garantující smyslovou přístupnost díla a vylučující nedotčené objekty přírody) je tradiční podmínkou mnoha dalších definic, a je také jediným omezením, které je uvaleno na objektový pól procedury „certifikace umění“. Druhá podmínka je druhově rozlišující (umění je nutně artefaktem, ne každý artefakt je však uměleckým dílem) a společně s první vytváří podmínku postávající.

Ve srovnání s tradičními teoriemi umění, jejichž definice je postavena na identifikaci esence v podobě vnímatelné vlastnosti, či jejich distinktivního souboru (forma, výraz, nápodoba atp.), neklade institucionální definice vlastnostem či funkci samotného díla (vyjma zmíněné rodové podmínky artefaktnosti), žádné omezující podmínky. Jediné, co druhá podmínka garantuje, je definování institucionálního rámce a mechanismu atribuce, který vede k udělení statusu, takže vymezuje pouze institucionální strukturu s prázdným centrem, která v principu neklade žádné meze zmocněnci světa umění (umělci) v jeho rozhodnutí, co do tohoto pole podle svého svobodného rozhodnutí dosadí. Dickie tuto „demokratickou“, neomezující vlastnost své definice vyzdvíhal s přesvědčením, že tak vyhovuje Weitzově požadavku na neomezování umělecké tvorby prostřednictvím teorie, aniž by přitom musel přijmout jeho výchozí tezi, která říká, že je restriktivní povaha nutnou vlastností všech esenciálních definic umění, postavených na výčtu nutných a postačujících podmínek, pro což je nezbytné tuto praxi opustit.

Z kritického hlediska je to však právě tato vlastnost Dickieho teorie, která jí činí neinformativní a kruhovou, což jsou první z řady mnoha potíží, které institucionální teorii od počátků provázejí. Jelikož by expozice veškerých relevantních výhrad vznesených proti Dickieho teorii překročila rámec tohoto úvodu, upozorníme pouze na nejzásadnější problémy, které jsou v této souvislosti nejčastěji diskutovány.

V.

Ačkoliv Dickie v pozdějších textech ohladil příliš formálně a rigidně znějící formulace *o udělení statusu a zástupcích jednajících jménem sociální instituce* z první verze své teorie, samotná idea institucionálního příměru zůstává trvalým terčem kritických komentářů. „Co se týče pravých institucionálních rolí, existují zavedená kritéria, která specifikují, co musí být splněno pro jednání v zastoupení relevantní instituce; existují tedy požadavky, které jistý zástupce instituce musí předtím, než je oprávněn udělit status, splňovat. Co se institucionální teorie umění týče, nezdá se, že by existovalo dostatečné množství zavedených kritérií, která by specifikovala, co obnáší jednat v zastoupení světa umění. Nezdá se, že by zde byla jakákoliv podstatná určující omezení pro

status umělce, galeristy, distributora, producenta, nebo kritika. Lidé deklarují do těchto pozic spíše sami sebe.“²²

Pokud však autor volí za definující bázi svět umění (*artworld*) coby složitě strukturovanou instituci, měla by se jeho teorie důsledně zabývat všemi elementy, které ji tvoří, což v první řadě znamená vymezit jeho jednotlivé role. Jak je však patrné, autor se omezuje jen na popis takzvaného esenciálního jádra světa umění – na roli umělců a roli publika. V případě rolí takzvané suplementárních – od kurátorů až po falzifikátory umění – jejich explikace začíná i končí jejich vyjmenováním. Charakterizovat role světa umění je z větší části záležitostí určení jejich institucionálního limitu, což je zároveň věcí determinace pravidel a konvencí, tedy manévrovacího prostoru, ve kterém se jednotlivé role pohybují. Tato absence určujících a omezujících kritérií vede k více nedorozuměním, nejčastěji však bývá zmiňován tento jejich závažný důsledek: status kandidáta na ocenění může udělovat prakticky každý, což vede k nevídanému závěru, že každý může být umělcem.²³

Pokud nelze v institucionální teorii charakterizovat umění jinak, než odkazem ke světu umění, pak je tato definice nutně cirkulární. Všude, kde jsou předpokládány pojmy, které mají být teprve vysvětleny, se definice dostává do začarovaného kruhu a je po právu považovaná za neinformativní.

S cirkularitou své definice se jako s jednou z mála výtek snažil Dickie v pozdější verzi své teorie částečně vypořádat.²⁴ Kruhovou formu své definice obhajuje tvrzením, že umění, jehož existenčním rámcem je socio-kulturní instituce světa umění, nelze, tak jako ostatně většinu sociálně determinovaných konceptů, definovat jinak, než právě v kruhu. To je dáno především tím, že jsou koncepty umění, umělce a světa umění provázány tak komplexním způsobem, že je lze jen těžko chápat v jejich odloučení. Definice tohoto typu konceptů tak podle Dickieho může mít cirkulární formu a přesto být zároveň informativní. Vše závisí především na tom, jak komplexně jsou provázané pojmy charakterizovány. Pokud tomuto úkolu věnujeme patřičnou pozornost, definice, byť formálně cirkulární, může nést sdostatek informací a kruhovost teorie pak bude problémem pouze pro toho, kdo nemá o světě umění žádné ponětí.

Informativnost Dickieho definice však nezpochybňuje pouze kruhovost definice, nýbrž samotná původní strategie: „I kdyby bylo pravdou, že jsou některé cirkulární definice přijatelné, zůstává otázkou, nakolik je skutečně institucionální teorie informativní. Dozvídáme se od ní, že umění je údajně sociální záležitostí. Dozvídáme se též, že umělec prezentuje artefakt publiku, které mu je schopno porozumět. To nepochybně specifikuje sociální vztahy, nakolik je však informativní říci, že umění takové vztahy vyžaduje? Jaká koordinovaná lidská aktivita tyto vztahy nevyžaduje? [...] Opravdu nás institucionální teorie učí něčemu, co není zřejmé: že umění, jako každá jiná koordinovaná lidská aktivita, vyžaduje vzájemné rozumění mezi zainteresovanými stranami? Říci, že toto rozumění má umělecký charakter, nepřidává žádnou další informaci, a proto zůstává definice v nepřekonatelném, začarovaném kruhu.“²⁵

S výše řečeným je v úzkém vztahu další slabina koncepce – totální ahistoričnost Dickieho teorie. Tato slabina se týká absence jakékoliv explikace historického rozměru instituce světa umění a odráží závažnost Dickieho opomenutí charakterizovat role, které vytvářejí strukturu této instituce – jejich hranice a limity, okolnosti, za kterých se proměňují, podmínky pro jejich zastávání a podobně.²⁶

Dickiemu je oprávněně vytýkáno, že struktura jeho světa umění je odvozená ze současných poměrů a kulturní situace naší doby. Lze si jen těžko představit, že taková podoba světa umění, kde jakákoliv věc může být uměním, kde udělení statusu umění je potenciálně možné pro většinu lidí, kde následně každý může být umělcem atp., má sloužit jako vhodná báze pro diskuzi například středověkého umění. Dickie nemůže tvrdit, že svět umění byl vždycky takový, nebo že takový mohl být, třebaže jeho ahistorický způsob popisu vytváří tento dojem. I kdyby byl jeho popis světa umění současnosti správný, neplatí o světě umění minulosti; není pravdou, že v čase, kdy Duchamp vytvořil *Fontánu*, mohl prodavač sanitárního zboží udělat stejnou věc, pokud by měl dostatek odvahy. Přesvědčivý popis povahy světa umění musí zohlednit – a to právě Dickie neučinil – historickou dynamiku této instituce.²⁷

Dickieho definice měla být konkrétním protiargumentem antiteoretickému postulátu o neslučitelnosti umění s esenciálními definicemi. S kritizovaným antiesencia-

lismem však souhlasí, kromě názoru na nutnost neomezovat teorii uměleckou praxi, i v dalším podstatném ohledu. Dickie totiž přejímá Weitzovo rozlišení mezi klasifikačním a hodnotovým významem pojmu umění a stejně jako on je přesvědčen, že lze pro pojem umění vymezit čistě faktická kritéria jeho aplikace, zbavená všech odkazů na hodnoty či hodnocení. Bylo by jistě neobhajitelné tvrdit, že pragmatické rozlišení mezi klasifikačními a hodnotícími akty není možné. Existují mnoho klasifikačních procesů, jejichž evaluativní komponenta se po čase stává (zcela) transparentní. I kdyby však byla čistá popisnost klasifikační procedury v oblasti umění hypoteticky přípustná,²⁸ Dickieho trvání na ní nelze ponechat bez komentáře už proto, že ji samotná jeho definice nesplňuje, ba co více, pokud by ji splňovat měla, přišla by o poslední zbytky své racionality.²⁹

Jedna z nejpřesvědčivějších kritických připomínek, kterou proti ní vznesl Richard Wollheim, je postavena na kritice nesmyslné a zároveň nekonzistentní inkorporace sporné Weitzovy teze do centra institucionální teorie. Závažnost jeho kritiky však nespočívá v samotném napadení ideje institucionální podstaty umění, nýbrž v poukazu na převrácenou logiku ve věci vztahu statusu a motivu pro jeho udělení. Ačkoliv si Dickieho teorie neklade za svůj cíl nic jiného, nežli vysvětlit, co je nutné pro udělení statusu umění, tedy *jak* se nějaký artefakt stává uměním, a nikoliv *proč* se jím stává, Wollheim se snaží ukázat, že se tato teorie přesto nemůže vyhnout tematizaci konzistentních (dobrých) důvodů pro udělení statusu umění, což v důsledku odsuzuje celé esenciální jádro Dickieho teorie – samotný akt atribuce – do (v nejlepším případě) druhořadé pozice.

Podle Dickieho teorie vděčí umělecké dílo za svůj status pouze tomuto institucionálnímu aktu, a jelikož má tento status čistě klasifikační význam, o vlastní hodnotě artefaktu neříká naprosto nic. Pak je však třeba se ptát, zda máme, či nemáme předpokládat, že ten, kdo udílí status nějakému artefaktu, tak činí na základě dobrého důvodu, popřípadě, zdali lze jednat bez důvodu, nebo na základě špatných důvodů, s tím, že takové jednání bude stále dostatečně ospravedlněné institucionální pozicí agenta světa umění.³⁰

Pointou této analýzy je fakt, že pokud by byl podán určitý výčet z povahy těchto

důvodů, zjistili bychom, že máme dostatečný materiál, který bez další socio-kulturní analýzy postačí k formování definice umění. Autor k tomu dále říká: „Jestliže je jednání reprezentantů světa umění udílejících status určitěmu artefaktu účinné, pouze pokud mají určité důvody, které ospravedlní jejich preferenci jednoho artefaktu před druhým, není tomu nakonec tak, že být uměleckým dílem znamená vyhovět těmto důvodům? Pokud tomu tak však je, pak to, co zástupce světa umění dělá, není patřičné nazývat udílení statusu: co tito zástupci světa umění dělají, je potvrzení, či rozpoznání statusu, kterého artefakt užívá již před jejich akcí: a z toho lze vyvodit, že odkaz k jejich aktivitě by měl být z definice umění vypuštěn jako přinejlepším nepodstatný.“³¹

Pokud by tedy umělecké dílo získávalo svůj status skrze atribuci, a tento status by mohl být udělen bez nějakého dobrého důvodu, bude jeho relevance vážně zpochybněna. Dickie je po takovém zjištění postaven před závažný problém. Přijme-li argument o nutnosti tematizovat dobrý důvod pro udělení statusu umění, ztrácí pak smysl nazývat jeho teorii *institucionální* teorií umění. Pokud setrvá na své pozici, která tyto důvody obchází, je těžké pochopit, jak může být jeho teorie institucionální teorií umění.³²

Wollheim podle všeho identifikoval skutečně zásadní problém institucionální teorie. Umělecké dílo je předmětem hodnotových soudů, a tato hodnota je nutně přítomná i v samotném procesu jeho identifikace a klasifikace. Zástupce světa umění musí mít dobré důvody, proč udělit status, popřípadě dobré důvody, proč tak neučinit. Přistoupíme-li na tento argument, pak musíme uznat, že se koncepce socio-kulturní instituce, bez ohledu na míru její precizace, nakonec nedokáže vyhnout odkazu na ideu podstatných a nepodstatných vlastností kandidáta, a tedy nutnosti určení podmínek, které měly zůstat z „demokratických“ důvodů nespecifikované. Tím, že se Dickieho teorie nedokáže vyhnout odkazu na důvody výběru spíše jednoho než druhého artefaktu, nemůže obejít ani oprávněný nárok na nějaký konkrétní výčet podmínek „kandidatury na ocenění“. Takový teoretický popis se pak v otázce po podstatě umění nabízí logicky jako primární, a celá institucionální nadstavba tohoto procesu, jakkoli může být

užitečná, představuje v nejlepším případě jeho komplement.

VI.

Institucionální teorie umění představuje jeden z prozatím posledních významných pokusů o vypořádání se s tradičním a nelehkým problémem určení podstaty a specifčnosti umění. Z hlediska moderních dějin tohoto tématu hraje Dickieho teorie v procesu překonávání antiteoretické skepse důležitou roli, jelikož dokazuje, že nejsme nuceni rezignovat na možnost specifikace společné distinktivní podstaty všeho umění, které by podle antiesencialistů měla bránit nepředvídatelnost jeho vývoje a logická forma jeho pojmu. Přesunutím pozornosti z oblasti vnímatelných vlastností, které institucionální definice realizuje jako jedna z prvních, do oblasti vztahových atributů, se otevřel nový teoretický prostor pro výzkum tohoto problému, který do současnosti využilo několik dalších konkrétních koncepcí.³³

Není přesto příliš zřejmé, zda je to právě Dickieho teorie, kterou lze v roli obecné a informativní teorie umění prohlásit za uspokojivou. Hlavní příčina problémů institucionální teorie (prázdnota, neinformativnost a kruhovost) je poměrně konsenzuálně připisována stále stejné věci, totiž primární Dickieho snaze modelovat parametry své teorie natolik široce, aby umožňovala přijmout do rodiny umění značně problematické případy, jako jsou Duchampovy *readymades*.³⁴ Rozhodnutí učinit součástí příběhu dějin umění díla, jejichž nepopiratelným záměrem je nebytí uměním v žádném dosavadním dobrém smyslu (vyjma zparodování konvencí pro jeho prezentaci), však ani nemohlo přinést jiný výsledek.³⁵ Dickieho zaujetí touto silně subverzivní a ironickou duchampovskou atribucí spojenou s *readymades* a její následné dosazení do role nutné definiční podmínky všeho umění, však vede k obrácení přirozeného řádu věcí. „Představa, že pokud něco nalezne své místo v galerii, koncertním sále, atp., stává se to uměním, jde proti zdravému rozumu. Ten říká, že něco se nachází v galerii proto, že je to uměleckým dílem, a nikoli obráceně.“³⁶

Že však Dickie smyslu Duchampovy tvorby nevěnoval příliš pozornosti, potvrzuje nejenom samotná snaha inkorporovat *readymades* do rodiny umění, nýbrž

i některé explicitní komentáře ohledně jejich hodnoty a jistá doporučení, týkající se jejich interpretace. Dickie prostě nemůže tvrdit, že je-li pisoáru udělen status kandidáta na ohodnocení, pak se zde nabízí k ocenění jeho lesklý a hladký povrch, a zároveň chtít, abychom brali jeho teorii zcela vážně.³⁷

Antiesencialisté vyčítali tradičním teoriím, že jsou chybně postavené na volbě jedné specifické (umělecké) vlastnosti, kterou byli jejich autoři (aniž by si toho byli nutně vědomi) přednostně zaujati a kterou následně přetvořili v obecnou definiční podmínku veškerého umění. Vypadá to, že lze stejnou výtku vztáhnout i na institucionální definici, o níž by se dalo předpokládat, že bude v tomto ohledu historií poučená. Evidentně tomu tak není. Mechanismus atribuce, úzce vázaný na specifické readymades, se tak v institucionální definici stává univerzálním a nadčasovým principem veškerého umění. I kdybychom však připustili, že je certifikace světem umění přinejlepším nutnou, nikoliv však

postačující podmínkou pro umělecký status readymades, pro většinu umění není podmínkou ani nutnou ani postačující.³⁸

Podle skeptických a k institucionalismu radikálně kritických pohledů to vypadá, že pokud nelze institucionální teorii pokládat za *skutečnou* teorii umění, ocitáme se, po ohlašovaném konci či smrti umění a jeho dějin, i na konci jeho teorie.³⁹ Nic však v principu nebrání kritickému používání pojmu umění, tematizujícímu podmínky a problémy historických kategorizací, zvláště pak takových, které jsou postavené na hrubé dezinterpretaci „katalogizovaného materiálu“.⁴⁰ Bude vždy bezesporu užitečnejší taková teorie, která je informativní, byť za cenu své exkluzivity (nepokryje veškeré historií uznané případy), nežli teorie, která svou domnělou demokracií vykoupí svou prázdnotou. Není pravdou, že by estetika v současnosti neměla v tomto ohledu co nabídnout.

Tento text vznikl s podporou grantu
GAČR 408/07/0909
Estetická dimenze vizualizace kultury.

Poznámky:

1 Jedná se především o koncepci republiky umění od britského estetika T. J. Diffeye, který publikoval svou verzi proceduralismu o několik měsíců dříve než Dickie. Viz jeho stať „The Republic of Art“, *British Journal of Aesthetics* 9, 1969, č. 2., str. 145-156. Později však svou teorii revidoval a přiřadil se k táboru kritiků institucionalismu.

2 Je tomu tak zřejmě proto, že se Dickie nebránil vyjádřit tuto základní společnou myšlenku ve formě obecné klasifikační definice umění. Nejenže jí tato forma snadno zapamatovatelné formule pomohla snáze proniknout odborným i laickým diskurzem, nýbrž z celé teorie učinila mnohem snadnější terč kritiky, čehož také patřičně využila dlouhá řada teoretiků. Jelikož však Dickie ani pod jejím tlakem na institucionální obraz umění nikdy nerezignoval (svou teorii naopak všemožně reformuloval a doplňoval), jeho neúnavná obhajoba přitáhla k diskusi postupně další zúčastněné, a to nejen z tábora jeho odpůrců, nýbrž i obhájců, a celá diskuse tak do dnešních dnů nabrala značných rozměrů.

3 Mezi autory, kteří k této historické rekonstrukci přispěli s maximální erudicí, patří především Paul Oskar Kristeller a Władysław Tatarkiewicz: Paul Oskar Kristeller, „The Modern System of the Arts“, in: Morris Weitz (ed.), *Problems in Aesthetics*, London, The Macmillan Company 1970, str. 108-164; Władysław Tatarkiewicz, *Dějiny estetiky I, II, III*, Bratislava, Tatran 1985, Týž, „What Is the Art? The Problem of Definition Today“, *British Journal of Aesthetics* 11, 1971, č. 3, str. 134-153; týž, *A History of Six Ideas*, Warszawa, Polish Scientific Publisher 1980. Jsou to právě tyto vyjmenované práce, kterým vděčíme za vše podstatné, co zde bude k dějinám pojmu umění řečeno.

4 Nebývalý rozsah starověkého pojmu umění však není jeho jediným specifikem. Měřeno dnešními nároky na validní definici, trpí starověký pojem překvapivě i opačnou definiční chybou, totiž přílišnou těsností. V některých starověkých koncepcích se mezi *technai* nezahrnuje například malířství, sochařství, ale i poezie a hudba, tedy právě ta umění, bez kterých je moderní pojem umění jen těžko představitelný. Takováto vyloučení jdou často na vrub propojení úvah o jejich funkci a smyslu s širším kontextem konkrétního metafyzického (či etického) systému daného autora. Platón kupříkladu asociuje malířské, sochařské a básnické umění s metafyzickým konceptem *mimésis* (nápodoba), která však nabývá ve spojení s uměním charakteru pouhého pasivního zrcadlení světa, jenž je sám již nápodobou jediného skutečně jsoucího – neměnných substancí či idejí. Je to tedy tato jejich „metafyzická distance“, která napodobivá umění v Platónových očích diskvalifikuje. Srov. Platón, *Ústava*, přel. František Novotný, Praha, OIKOYMENH 2005.

5 Dílo, na které se v této souvislosti tradičně odkazuje, jsou *Krásná umění převedená na společný princip* (1746), jejichž autorem je francouzský estetik Abbé Batteux. Přínos tohoto díla nespočívá v jeho geniální objektivnosti, jako spíše v syntéze myšlenek, které se připravovaly ve zmíněném transformačním období poměrně dlouho před jeho vznikem. Batteux není pochopitelně první, kdo uvádí uměleckou tvorbu ve vztah s mimetickým principem, a není ani tím, kdo v estetice zavádí pojem krásných umění. Na rozdíl od svých předchůdců se však na mimetický princip poprvé odvolává jako na vlastnost společnou *všem* uměním uvedeným v koncepci Krásných umění. Spojení právě těchto umění v rámci jednoho pojmu a jejich převedení na společný princip, kterým je „imitace krásné přírody“, představuje originální příspěvek, který na dlouhou dobu vymezil způsob myšlení o umění v evropské estetice. Viz Paul Oskar Kristeler, „The Modern System of The Arts“, s. 136–143.

6 Tato velmi stará představa o esencích univerzálně prostupuje evropské chápání obecných pojmů již od Aristotela a své uplatnění nachází od přírodních věd, např. biologické taxonomie, až po entity kulturního charakteru, mezi něž pojem umění náleží. Protože je základem takové formy identifikace a kategorizace esence, nazývají se tyto definice definicemi esenciálními.

7 K problematice analytické estetiky viz např.: L. O. Åhlberg, „The Nature and Limits of Analytic Aesthetics“, *The British Journal of Aesthetics* 33, č. 1, 1993, str. 5-16; C. Z. Elgin – N. Goodman, „Changing the Subject“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46, 1987, (zvláštní číslo), str. 219-223; Richard Shusterman, „Analytic Aesthetics: Retrospect and Prospect“, str. 115-124“, tamtéž; ; Arnold Isenberg, „Analytical Philosophy and The Study of Art“, str. 125-136“, tamtéž.

8 Antiesencialistickou pozici dobře reprezentuje např. sborník: W. Elton (ed.): *Aesthetics and Language*, Oxford, Basil Blackwell 1954.

9 Viz dodatek v knize Tomáše Kulky *Umění a kýč*, Praha, Torst 2000, str. 232-241

10 Morris Weitz, „The Role of Theory in Aesthetics“, in: Joseph Margolis (ed.), *Philosophy Looks at the Arts*, Philadelphia, Temple University Press 1978, str. 121-131, (český překlad viz Vlastimil Zuska [ed.], *Umění, krása, šeredno*, Praha, Karolinum 2003, str. 77-88).

11 Ludwig Wittgenstein, *Filosofická zkoumání*, přel. Jiří Pechar, Praha, Filosofia 1998, s. 45–50.

12 Tamtéž, s. 47.

13 Srov. Morris Weitz, „The Role of Theory in Aesthetics“, in: Joseph Margolis (ed.), *Philosophy Looks at the Arts*, Philadelphia, Temple University Press 1978, str. 126

14 Maurice Mandelbaum, „Family Resemblance and Generalization Concerning The Arts“, in: Morris Weitz (ed.), *Problems in Aesthetics*, London, The Macmillan Company 1970, str. 181-198

15 Arthur Danto, „The Artworld“, in: Joseph Margolis (ed.), *Philosophy Looks at the Arts*, str. 132-144

16 Jedná se o jejich napodobeniny z překližky a pomalovaného plátna, nejde tedy o skutečné readymades v pravém slova smyslu. Více k problematice různých „typů“ readymades viz P. N. Humble, „Duchamp Readymades: Art and Anti-Art“, *The British Journal of Aesthetics* 22, 1982, č. 1., str. 52-64

17 Viz např. Arthur Danto, „The End of Art“, in: týž, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press 1986, i další eseje z tohoto souboru autorových textů.

18 Jedná se o predikáty a jejich opozita, jako je expresivní – nonexpresivní, figurativní – abstraktní, které používáme pro popis a kategorizaci výhradně uměleckých děl.

19 Arthur Danto, „The Artworld“, s. 142

20 Tamtéž, s. 140

21 Týž, *The Transfiguration of Commonplace*, Cambridge, Harvard University Press 1981.

22 Noël Carroll, *Philosophy of Art*, London, Routledge 1999, s. 233

23 Na tento nechtěný důsledek upozorňuje např. Stephen Davies, *Definitions of Art*, New York, Cornell University Press 1991, srovnej str. 84-90

24 George Dickie, *The Art Circle*, New York, Haven Publications 1984.

25 Noël Carroll, *Philosophy of Art*, s. 238.

26 Srov. Stephen Davies, *Definitions of Art*, s. 94.

27 Tamtéž, srovnej s. 96.

28 Pro podporu názoru, že tato idea čisté deskriptivity je naprosto neudržitelná viz např. Eddy Zemach, „No Identification Without Evaluation“, *The British Journal of Aesthetics* 26, 1986, č. 3, str. 239-251

29 Jak ukázal např. Leon Rosenstein, vlastní Dickieho definice obsahuje pojmy, které jsou hodnotové (status kandidáta na ocenění). „V jistém momentu – v okamžiku udělení statusu umění – musí proběhnout hodnotící akt; na tomto místě a z tohoto důvodu je hodnocení součástí klasifikace.“ Srov. Leon Rosenstein, „The End of Art Theory“, *Humanitas* XV, 2002, č. 1 (online: <http://www.nhinet.org/rosenstein15-1.pdf>), str. 32-58

30 Srov. Richard Wollheim, *Art and its Object*, New York, Cambridge University Press 1980, s. 160.

31 Tamtéž, s. 161.

32 Srov. tamtéž, s. 164.

33 Jedná se především o historickou definici Jerrolda Levinsona a narativní teorii Noëlla Carrola. Jerrold Levinson, „Defining Art Historically“, *British Journal of Aesthetics* 19, 1979, č. 3, str. 232-250; Noël Carroll, „Historical Narratives and the Philosophy of Art“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51, 1993, č. 3, str. 313-326

34 Není přehnané tvrdit, že by institucionální teorie umění bez problematických děl typu readymades vůbec nevznikla, jakkoliv nemá smysl popírat, že by se bez nich nerozvíjely ani teoreticky významné poukazy na kontextuální (sociální a kulturní) faktory v identifikaci, kategorizaci a recepci umění. Ty se naopak objevily již před Dantoem a Dickiem, viz např. Gombrichova zásadní práce *Umění a iluze* (1960).

35 K problematice readymades coby radikálního anti-umění viz např. Steven Goldsmith, „The Readymades of Marcel Duchamp: The Ambiguities of Aesthetic Revolution“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 42, 1983, č. 2, str. 197-208

36 T. J. Diffey, „On Defining Art“, *British Journal of Aesthetics* 19, 1979, č. 1, s. 19.

37 Absurdnosti Dickieho připuštění možnosti ocenit formální kvality Duchampovy *Fontány* si všímá např. Ted Cohen, „The Possibility of Art: Remarks on a Proposal by Dickie“, *The Philosophical Review* 82, 1973, č. 1, str. 69-82

38 Srov. Leon Rosenstein, „The End of Art Theory“, s. 44.

39 Takto skepticky hodnotí situaci v současné teorii již zmíněný Leon Rosenstein, „The End of Art Theory“.

40 T. J. Diffey, „On Defining Art“, s. 20-21.