

# Historická definice umění. Komentář k teorii Jerrolda Levinsona

Denis Ciporanov

I.

V posledním čísle *Aluze* se mohli její čtenáři poprvé v českém překladu seznámit s institucionální teorií umění Georgie Dickieho, která reprezentuje významný pokus poválečné analyticky orientované filozofie umění vypořádat se s tradičně nesnadným tématem definice umění.<sup>1</sup> Jak se pokusil přiblížit doprovodný komentář,<sup>2</sup> tento text je součástí kritického proudu, který se formoval po druhé světové válce v úzké souvislosti s vývojem analytické filozofie. Její vstup do estetických diskuzí byl velmi razantní a prvotní ohledání stavu oboru pozitivisticky laděnými analytickými filozofy nedopadlo pro tuto tradiční disciplínu vůbec dobře.<sup>3</sup> Analytická reflexe situace v uměnovědných disciplínách vyústila v pochybnost ohledně smysluplnosti existence především filozofické estetiky, motivovanou jejím údajně bezúspěšným metafyzickým a spekulativním založením. Útok na samotné filozofické kořeny měl zdiskreditovat její tradiční pojmový aparát fundující uměleckou teorii prvního řádu (kritika, kunsthistorie), jenž spoluvytváří i pojem umění a prostřednictvím lingvistické analýzy demaskovat univerzální podstatu problému estetického diskurzu: zobecnování nad přijatelný rámec jednotlivých umění, generující obecné kategorie vymezené pouze projektovanou, nikoliv reálnou a univerzální esencí.<sup>4</sup> Takovýto přif-

stup k tradiční estetice dal vzniknout názorově sevřené skupině teoretiků, kterým se podle jejich skepse ohledně možnosti obecných estetických teorií postavených na esenciálně vymezených pojmech říká antiteoretikové či antiesencialisté. Vůdčí postavou tohoto hnutí se stal Morris Weitz,<sup>5</sup> který sdílí antiesencialistické stanovisko k tradičním snahám nalézt definici obecného pojmu umění, na druhou stranu však vykračuje za rámec pouze negativních vymezení a nabízí racionální analýzu podstaty fungování obecných pojmů (jmenovitě pojmu umění), jenž se obejde bez reference ke zdiskreditovaným esencím. Jediné co podle Weitze potřebujeme, je racionální metoda identifikace umění, nikoliv jeho definice, která je z logických důvodů odvozených od předpokládané struktury pojmu umění (pojem s otevřenou texturou) odsouzena k neúspěchu.

Kombinace Waismanovy ideje otevřených pojmů,<sup>6</sup> kterým dodává obsah Wittgensteinova metoda rodových podobností,<sup>7</sup> sice coby Weitzem navržená klasifikační metoda ve své původní verzi neobstála,<sup>8</sup> její kritika však pomohla identifikovat novou definiční strategii a přispěla tak k opětnému vybuzení intenzivního zájmu o problém esenciální definice umění. Jeho plodem je zrod institucionalismu coby první teorie obhajující klasifikační definici pojmu umění, postavenou nikoliv na

vnímatelných esenciálních vlastnostech, nýbrž na smysly nepostřehnutelných vztahových atributech.<sup>9</sup>

## II.

Historická definice, kterou zde reprezentuje článek Jerrolda Levinsona „Definovat umění historicky“, představuje další pokus o vytěžení tohoto nového prostoru, který se po překonání antiesencialistické skepse teoretikům otevřel. Po institucionalismu se tak jedná o druhou nejnámější<sup>10</sup> klasifikační definici, postavenou na stejné výchozí představě, že být uměleckým dílem neznamena mít nějakou vnitřní vlastnost, nýbrž být v patřičném vztahu k lidskému jednání a myšlení. Zatímco však jádro institucionalismu tvoří koncepce socio-kulturní instituce *artworldu* s centrální analýzou jeho atributivních aktů, historické pojetí se zaměřuje na intenci nezávislého individua (standardně autora), která doprovází tvorbu jeho díla a jejímž obsahem je „být jedním či více z mnoha způsobů vnímán tak, jako byla tradičně vnímána díla minulosti“. Ačkoliv Levinson přejímá obecné východisko Dickieho teorie, svůj článek doslova rámuje jeho kritikou, označující analýzu koncepce *Artworldu* za přinejlepším sekundární a značně mlhavou.<sup>11</sup>

Na první pohled je na historické definici jistě něco hluboce výstižného. Namísto problematické institucionální tematizace podstaty umění, soustředí Levinson svou pozornost na motiv, který je v estetice zavedeným tématem – dějinnost umění. Komunikace umění se svou minulostí je jádrem tradičních debat o povaze uměleckého vývoje a klíčem k pochopení jeho kontinuity i hodnoty. Muselo být tedy pouze otázkou času, než si někdo této esenciální historičnosti umění coby vhodného východiska pro formulaci jeho obecné definice všimne.

Svou první (zde otištěnou)<sup>12</sup> verzi historické definice představil Jerrold Levinson<sup>13</sup> poprvé v roce 1979 v časopise *British Journal of Aesthetics*. Intenzivnější polemická diskuze o relevanci historického přístupu k definici, se však rozbíhá až po přetištění její upravené verze na stránkách amerického *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, necelých deset let po jejím prvním uvedení.<sup>14</sup> Poté následuje období dalších diskusí (významnější vlna probíhá mezi léty 2000–2004), které s proměnlivou intenzitou pokračují dodnes.<sup>15</sup>

Esenciální historicita je po selhání všech tradičních definic, postavených na výčtu estetických vlastností či účinků díla na vnímatele, podle Levinsona jediným uspokojivým vysvětlením jednoty umění napříč časem. Umění nesdílí žádný esenciální rys, či jedinou univerzální funkci. Esenciální je pouze jeho dějinnost – vazba umění *současného* s uměním *minulosti*.<sup>16</sup> Tuto základní myšlenku činí Levinson obsahem dvou forem své definice – základní a rekurzivní. Smyslem první, základní definice, je dodat význam obsahu současného pojmu umění a pomoci tak odhalit, co spojuje veškerá umělecká díla, která jinak mohou být co do své formy i podstaty účinku značně odlišná. Ve své nejjednodušší formě tato definice říká, že „umělecké dílo je věc zamýšlená tak, aby byla vnímána-jako-umělecké-dílo: vnímaná v jakémkoliv ze způsobů, jakým byla umělecká díla existující před ní adekvátně vnímána“.<sup>17</sup>

Každé umělecké dílo tedy definuje jeho umělecko-historická relace k umění minulosti, a tento zpětný řetězec vytváří jeho identitu. Aby však mohla být tato rekurze pokládána za validní metodu, musí se vypořádat s *pra-uměním*, hypotetickým prvním uměním, ke kterému se musíme chtít nechtět dobat, pokud zpětně rekonstruueme intencionální obsah uměleckých projevů. Problémem prvního umění je však to, že již nemůže podle definice odvozovat svůj původ od umění předešlého, proto nespĺňuje podmínky její základní formy – není uměním. Případ *pra-umění* definice jednoduše nepokrývá. Tuto skutečnost se Levinson pokouší vyřešit připojením definice *rekurzivní* (slovy autora idealizované metody pro generování extenze třídy uměleckých děl),<sup>18</sup> která se od základní definice liší svým určením. Její funkcí totiž není, tak jako v případě první definice, vymezit obsah pojmu umění, nýbrž pomoci vhodným způsobem určit jeho extenzi. Takový retrográdní výzkum (proces zpětné identifikace), který definice vyžaduje, by měl podle Levinsona ideálně vést k identifikaci skutečného předka (či celé jejich třídy) našeho umění a dodat tak kýžený obsah (identifikací jeho *vnitřních* vlastností) prozatím nenaplněnému pojmu *pra-umění*. Teprve poté by byla Definice kompletní. Navrhovaný badatelský (archeologický) průzkum je v principu možný, jeho realizace je však, jak si autor uvědomuje, spíše hypotetická.

## III.

Problematická konstrukce hypotetického *pra-umění* je první z řady témat, o kterých se v souvislosti s Levinsonovou definicí v posledních třiceti letech diskutuje. Kritické připomínky se dotkly v podstatě všech pojmů, které nalezneme na její pravé straně. Některé z nich lze pokládat za podružné a nepředstavují podle našeho názoru pro téma žádný zajímavý problém (např. diskuse ohledně definiční podmínky vlastnického práva),<sup>19</sup> jiné jsou zásadní a na jejich zodpovězení závisí samotná životnost historického přístupu. Kritika historické definice se ubírá v podstatě dvěma směry. Radikálně skeptičtí filosofové nevidí v rekurzivním vymezení pojmu umění žádný teoretický prospěch, zatímco „historičtí optimisté“ pokládají Levinsonovo východisko za životaschopné, svůj souhlas však většinou podmiňují nutností identifikace vhodnějšího prostředku historické vazby, nežli je problematický odkaz na umělčovu intenci.

Autoři skeptičtí k projektu historické rekurze vyčítají definici především to, že za distinktivní rys veškerého umění pokládá esenciální autoreflexivitu umělecké praxe, přitom však identifikuje standardní vlastnost *veškeré* kulturní praxe a o umění tudíž neříká vůbec nic specifického. A dále, že navzdory proklamacím špatně ošetřuje případy soukromého, izolovaného, dokonce hypotetického mimozemského umění, umění, které je v čase i prostoru zcela vně uvažované tradice či existuje paralelně s ní. A nakonec, že se do definice skrze intenci autora nevyhnutelně vkrádá odkaz k hodnotám, tedy normativní moment, což je pro projekt klasifikačních definic Levinsonova typu důsledek skutečně nevídaný.<sup>20</sup> Nejprůkaznější kritika se však sbíhá v samotném centru definice, pokládající rekurzivní krok a s ním spojený odkaz k intenci, jejímž obsahem je „vnímat-jako-umělecké-dílo“, za zdroj všech jejích podstatných potíží.

Jak Levinson uvádí, intence umělce je v historickém přístupu *sine qua non* statusu umění<sup>21</sup> a její užití v definici je vedle historické rekurze její základní komponentou.<sup>22</sup> Toto jádro definice však může být stěžejí postačující podmínkou pro umění, protože neklade žádné mantinely, které by zabránily nekontrolovatelnému „driftu“ prostřednictvím nedostatečně specifikovaného obsahu intence, vtahujícímu do umění cokoliv, co si lze jen představit.<sup>23</sup>

Mnoho Levinsonových kritiků tak vytrvale upozorňuje na skutečnost, že pokud není obsah intence vnitřně omezen, pak se rekurze stává v podstatě nekonečně inkuzivní (vše může být v důsledku vnímáno jako umění). Levinson se v odpovědi na tuto výhradu pokoušel formulaci z jádra své definice konkretizovat a zbavit ji tak její zavádějící vágnosti. Ve svých pozdějších textech omezuje příliš širokou formulaci „vnímat-jako-umělecké-dílo“ pomocí přívlasků jako „vnímat korektně“, či „vnímat relativně úplným způsobem“.<sup>24</sup> Ani tato omezení však výše zmíněnému důsledku nezabrání. Akceptací všech forem a funkcí mimoevropského umění, k němuž jsme zavázáni, pokud netoužíme po nálepce kulturního exkluzivismu, se totiž stáváme obětí skutečného rekurzivního chaosu.<sup>25</sup> Představme si původní kulturu, jak sugeruje např. Haines, ve které jsou některé objekty umění správně a celostně vnímány pro svou schopnost zadržet v sobě jistý obsah, mít vnější i vnitřní formu a příliš neprotékat (což je typ předmětů standardně zaplňujících muzea současnosti). Pak se však veškeré naše lahve, hrnce i tetra-packy v našich lednicích stávají uměním, což je nechtěným důsledkem Levinsonovy formulace, že vše může být uměním, pokud se prokáže, že to bylo vyrobeno s intencí být vnímán *jedním ze způsobů*, kterým byla vnímána díla minulosti.<sup>26</sup>

Vágnost v procesu identifikace umění-relevantních přístupů minulosti zkrátka ruší možnost přesné identifikace současného umění a vyplývající nekontrolovatelné rozšíření umění v *minulosti* zapřičiňuje (necháme-li se vést definicí) jeho nezvladatelné rozšíření *dnes*. Vše může být nakonec z definice uměním – což se podobá nevídanému důsledku Dickieho neomezení institucionálních rolí, vedoucího k závěru, že každý může být umělcem – a to znamená popření základní funkce, která je definici standardně připisována.<sup>27</sup>

Nakolik je retroaktivní podstata umění problematickým poukazem příznačně demonstruje další soubor kritických strategií, jejichž symbolem se stal argument marťanského umění.<sup>28</sup> Tento kritický směr se pokouší jinými prostředky opět doložit implicitní exkluzivitu Levinsonovy definice, která si nedokáže poradit s hypotetickou tradicí umění mimo rámec jeho západního příběhu.<sup>29</sup>

Levinsonova historická koncepce tak sice uměleckou tradici požaduje a předpokládá, žádný informativní vhléd do její netriviální povahy však nenabízí. Proklamovaná historicita konceptu umění totiž mimo jiné připouští, že pokud by historie probíhala odlišnými cestami, náš současný pojem by byl odlišný. Takový předpoklad však nelze ospravedlnit jinak, než předchůdným porozuměním tomu, čeho jsou odlišné podoby světa umění variantou – tedy jistým pojetím *uměleckosti*, které mlčky předpokládáme coby princip stojící za všemi odlišnými koncepty „umění“. Nemá být však nakonec tato esenciální uměleckost předmětem našich primárních, na historické metodě nezávislých analýz?<sup>30</sup>

#### IV.

Levinsonova teorie představuje vedle Dantova teoreticko-historického konvencionalismu a jeho Dickiem institucionalizované verze další z řady pokusů, kterak definovat umění bez nutnosti odkazu k vnímatelným vlastnostem uměleckých děl či k jejich funkci a prožitkům, které mají prostředkovat. V současnosti je idea esenciální historicity umění součástí pestré mozaiky definičních východisek anglo-americké filozofie umění, jejíž životnost dokládá (navzdory radikální kritice) existence několika jejích variant. Vedle vlastního Levinsonova historicko-intencionálního přístupu se tak prosazuje historicko-narrativní verze definice Noëla Carrolla,<sup>31</sup> Robert Stecker obhajuje smysluplnost spojení historického a funkcionálního aspektu,<sup>32</sup> zatímco James Carney<sup>33</sup> propojuje rekurzivní podstatu historismu s patřičnou stylistickou relací mezi uměním dneška a uměním minulosti.

Jak lakonicky komentuje svůj příspěvek sám Levinson, „[j]ediný univerzální obsah, který si momentálně pojem „umění“ uchovává, je jeho autoreflexivnost. Současný stav umění nám ukazuje, že nic víc nelze rozhodně žádat.“<sup>34</sup> Co nás však nutí k takové střídmosti ohledně obsahu toho, co lze o umění říci? Současným stavem Levinson chápe situaci, kdy je nutné význam pojmu přizpůsobit takové jeho extenzi, která zahrnuje vedle paradigmatických děl tradičního kánonu i jeho problematické formy typu Duchampovy *Studánky*, tedy díla uvádějící v pochybnost univerzalitu estetického paradigmatu

v otázce distinktivní funkce umění, u nichž je jakákoli jiná možnost přijetí do rodiny umění, nežli prostřednictvím vztahových atributů, jen těžko myslitelná.

Ačkoliv je Dickie angažovanějším kritikem pojmu estetického postoje v diskuzi o relevanci tohoto konceptu, Levinson je s ním v hlavní myšlence za jedno: S ohledem na současnou diverzitu uměleckých forem prostě nelze definici postavit na žádné distinktivní (estetické) funkci umění či jí odpovídajícímu typu specifického estetického prožitku.<sup>35</sup> Oba tak rezignují na tradiční domněle exkluzivní způsoby identifikace a definice umění (forma, funkce a účinek umění), přesto se pokouší říci o podstatě umění něco informativního. Je však otázkou, zdali je taková (zdánlivě nevylučující) strategie s informativností vůbec slučitelná, tedy zda jsou problémy historicko-intencionálního (a institucionálního) přístupu pouze „technického charakteru“ – překonatelné s dalším precizováním v principu správné myšlenky, nebo zda je problém obou definic hlubší podstaty. Přes Levinsonovu snahu nabídnout v historické definici plausibilnější variantu institucionalismu, její zásadní příbuznost s teorií Georgie Dickieho prozrazuje identická podstata nejvýznamnějších námitek, které vůči ní mohou být vzneseny. Ty na jedné straně ukazují na podružnost a problematičnost historické (institucionální) analýzy ve srovnání s možností (a nutností) analyzovat primárnější definiční podmínky (v případě Levinsona konkrétní obsah intence v korelaci k funkci samotného artefaktu, v případě Dickieho charakter důvodů zástupce *artworldu* pro udělení statusu umění), ke kterým analýza podstaty obou teorií nutně vede.<sup>36</sup> Na straně druhé pak identifikují kulturní exklusivismus obou teorií, který je důsledkem snahy vtěsnat vývoj světa umění několika tisíci let do koncepce motivované vysoce specifickým vývojem západního uměleckého provozu posledního půlstoletí.<sup>37</sup>

Podařilo-li se Levinsonovi překonat slabiny institucionalismu, jak sám předpokládá, nebo trpí-li jeho přístup stejným základním problémem, má nyní čtenář *Aluze* nakonec možnost posoudit sám na základě srovnání obou teorií a definic.

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

**Poznámky:**

1 Georgie Dickie, „Co je umění? Institucionální analýza“, *Aluze* 11, 2008, č. 2, s. 81–90.

2 Tamtéž, s. 71–80.

3 K problematice povahy analytické estetiky, viz Ondřej Dadejčík, „Analytická estetika – úvod“, in: Vlastimil Zuska (ed.), *Umění, krása, šeredno*, Praha, Karolinum 2003; Tomáš Kulka, „O Goodmanově teorii umění“, in: Nelson Goodman, *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*, Praha, Academia 2007

4 Reprezentativní výběr esejů tohoto naladění představuje především sborník William Elton (ed.), *Aesthetics and Language*, Oxford, Basil Blackwell 1954.

5 Morris Weitz, „The Role of Theory in Aesthetics“; Joseph Margolis (ed.), *Philosophy Looks at The Arts* Philadelphia, Temple University Press 1978.

6 Jak poznamenává Richard Sclafani, ačkoliv je termín „pojem s otevřenou texturou“ standardně připisován Wittgensteinovi, původně pochází od Wittgensteinova souputníka, člena Vídeňského kroužku Friedricha Waismana. (Viz jeho studie „Verifiability“ z roku 1945 (*Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volume* XIX; elektronicky na: <http://www.ditext.com/waismann/verifiability.html>.) Srov. Richard J. Sclafani, „Art‘, Wittgenstein, and Open-Textures Concepts“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 29, 1971, s. 333–341.

7 Ludwig Wittgenstein, *Filosofická zkoumání*, Praha, Filosofia 1998, s. 45–48

8 Wittgensteinovské pojetí otevřeného pojmu vymezeného nikoliv konjunktivně postačujícími podmínkami, nýbrž podmínkami disjunktivně nutnými znovu ožívá v současné diskusi ohledně předpokládané „klastrové“ podstaty „umění“, viz Berys Gaut, „Art as a Cluster Concept“, in: Noël Carroll (ed.), *Theories of Art Today*, Madison, University of Wisconsin Press 2000.

9 Termín *vztahové atributy* zavádí Maurice Mandelbaum ve své významné práci „Family Resemblance and Generalization Concerning The Arts“, in: Morris Weitz (ed.), *Problems in Aesthetics*, London, The Macmillan Company 1970).

10 V současné době jsou obě definice standardně chápány jako dvě varianty jednoho společného principu – diachronní (historický) konvencionalismus Levinsonův a synchronní (institucionální) konvencionalismus Dickieho teorie a definice. Viz např. Thomas Adajian, „The Definition of Art“, in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2008 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/art-definition/>, oddíl 4.1.

11 Konkrétně jí vyčítá především nemožnost vypořádat se se soukromým uměním stojícím mimo svět umění (*artworld*), především však to, že hodnotově sterilní formulace nedovoluje učinit si představu o tom, co je v umění podstatné – určení záměru, s jakým díla vznikají, a vyznačení možného okruhu způsobů, kterak se k němu stavět (kterak jej vnímat).

12 Jerrold Levinson, „Definovat umění historicky“, *Aluze* 11, 2008, č. 3, s. 46–57.

13 K základním informacím o autorovi viz: [http://www.philosophy.umd.edu/deptwebsite/people/corefaculty/levinson\\_jerrold.html](http://www.philosophy.umd.edu/deptwebsite/people/corefaculty/levinson_jerrold.html)

14 Jerrold Levinson, „Refining Art Historically“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47, 1989, s. 21–33. Menší ohlas, než jaký by si Levinson v souvislosti se svou teorií po jejím prvním uvedení do kontextu dalších přístupů představoval, přičítá především její dezinterpretaci coby nepodstatné varianty institucionalismu, což ji mělo neprávem strhnout s proudem kritiky v té době průběžně vedené proti Dickieho teorii.

15 Levinson dále odpovídá na kritiku a upřesňuje své stanovisko v následujících textech: Jerrold Levinson, „Further Fire: Reply to Haines“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49, 1991, s. 76–77; týž, „Art Historically Defined: Reply to Oppy“, *British Journal of Aesthetics* 33, 1993, s. 380–385; týž: „Extending Art Historically“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51, 1993, s. 411–423; týž: „The Irreducible Historicity of the Concept of Art“, *British Journal of Aesthetics* 42, 2002, s. 367–379.

16 Přesvědčení, že umění nemá esenci, protože má dějiny, sdílí mimo jiné též T. J. Diffey, viz jeho stať „Essentialism and The Definition of ‚Art‘“, *British Journal of Aesthetics* 13, 1973, č. 2, s. 103–120.

17 Srov. Jerrold Levinson, „Definovat umění historicky“ s. 47.

18 Srov. Jerrold Levinson, „Refining Art Historically“, s. 31.

19 Tématem „vlastnického práva“ z Levinsonovy definice se zabývají především Stephen Davies, *Definitions of Art*, New York, Cornell University Press 1991, s. 175–177; Noël Carroll, *Philosophy of Art*, London, Routledge 1999, s. 245–246; Graham Oppy, „On Defining Art Historically“, *British Journal of Aesthetics* 32, 1992, č. 2, s. 153.

20 Stephen Davies, *Definitions of Art*, New York, Cornell University Press 1991, s. 173–174.

21 Jerrold Levinson, „Refining Art Historically“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47, 1989, s. 22.

22 Role, popřípadě i samotná relevance autorských intencí v procesu vzniku a interpretace díla se stává subjektem intenzivních polemik v anglo-americké estetice od padesátých let dvacátého století (sám Levinson se jich později aktivně účastní), tedy ještě před diskusí tohoto problému v souvislosti se samotnou intencionálně orientovanou Levinsonovou definicí. Podstata sporu se

rozepíná mezi krajními stanovisky, z nichž to proti-intencionální reprezentuje především William K. Wimsatt – Monroe C. Beardsley, „Intencionální klam“, *Revolver revue*, 2004, č. 55, s. 151–162, zatímco druhou stranu sporu o relevanci autorských intencí představuje např. E. D. Hirsch, Jr. ve své stati „In Defense of the Author“, in: Gary Iseminger (ed.), *Intention and Interpretation*, Philadelphia, Temple University Press 1992.

**23** Mezi prvními, kdo se nekontrolovatelnou inkluzí Levinsonovy definice zabývá, patří Graham Oppy, „On Defining Art Historically“, *British Journal of Aesthetics* 32, 1992, č. 2, s. 153–161.

**24** Jerrold Levinson, „Refining Art Historically“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47, 1989, s. 21–33

**25** Za implicitně rasistickou pokládá Levinsonovu definici např. Paul Crowther, „Defining Art, Defending the Canon, Contesting Culture“, *The British Journal of Aesthetics* 44, 2004 č. 4, s.361–377

**26** Srov. Victor Y. Haines, „Refining, Not Defining Art Historically“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 48, 1990, s. 237–238; viz též jeho „Recursive Chaos in Defining Art Recursively“, *British Journal of Aesthetics* 44, 2004, s. 73–83.

**27** „Refining, Not Defining Art Historically“, s. 83.

**28** Viz především Robert Stecker, „Alien Objections to Historical Definitions of Art“, *British Journal of Aesthetics* 36, 1996, s. 305–308.

**29** K tomuto tématu viz též Gregory Currie, „Aliens, Too“, *Analysis* 53, 1993, s. 116–118.

**30** Srov. Gregory Currie, „A Note on Art and Historical Concepts“, *British Journal of Aesthetics* 40, 2000, s. 187. Podobně se na problém dívá i Oppy: Zdali svět má, či nemá historii umění, ukáže pouze průzkum jistých non-historických kritérií, jejichž přítomnost tuto historii potvrdí, či nikoliv. Pokud však existenci takových kritérií připustíme, zjistíme, že jsme na dobré cestě k non-historické definici umění. Viz Graham Oppy, „On Defining Art Historically“, s. 161.

**31** Noël Carroll, „Historical Narratives and the Philosophy of Art“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51, 1993, č. 3.

**32** Robert Stecker, „The Boundaries of Art“, *British Journal of Aesthetics* 30, 1990.

**33** James Carney, „Defining Art Externally“, *British Journal of Aesthetics* 34, 1994.

**34** Jerrold Levinson, „Definovat umění historicky“, kap. 5.

**35** Viz především George Dickie, „The Myth of Aesthetic Attitude“, *American Philosophical Quarterly* 1, 1964, č. 1.

**36** Srov. Graham Oppy, „On Defining Art Historically“, s. 154–155.

**37** Viz Crowther, „Defining Art, Defending the Canon, Contesting Culture“, s.361–377.