

Definovat umění historicky

Jerrold Levinson

Otázka, co je umění, patří v estetice k těm nejúctyhodnějším. V čem spočívá uměleckost uměleckého díla? Kde ji v něm hledat? Jak rádi bychom znali odpověď. Rozhodně bychom chtěli vědět, co propůjčuje společný název umění Dickensovu *Oliveru Twistovi*, Talisovu *Spem in alium*, Flavinově *Růžové a zlaté*, Balanchinovým *Variacím pro dveře a povzdech*, Einsteinovi *na pláži* Wilsona a Glasse, Partenonu a nepočítaně mnoha dalším, neznámým a neopěvovaným předmětům. Po zamítnutí mnoha návrhů filozofů od Platóna po současnost z důvodů omezenosti, tendenčnosti, neohebnosti, vágnosti či kruhovosti jako by nám nezbyla žádná odpověď, ale spíš podezření, že žádnou odpověď nalézt nelze. Otázka se nicméně v nedávných letech dočkala vzkříšení a nového druhu odpovědi v podobě institucionální teorie umění ohlášené Arthurem Dantem a vypracované Georgem Dickiem. Stručně řečeno, v této teorii jsou umělecká díla umělecká, protože zabírají jisté místo (které jim musí někdo přidělit) v jisté instituci, to jest instituci Umění.¹

I.

V této studii bych rád rozpracoval alternativu k institucionální teorii umění, jakkoli se jí evidentně inspiroji. Z této teorie si ponechám zásadní představu, že bytí-uměleckým-dílem není odhalená vnitřní vlastnost nějaké věci, ale spíš záležitost správného vztahu této věci k lidské aktivitě a myšlení. Navrhují však tento vztah budovat pouze na základě *záměru nezávislého individua* (nebo individuí) a nikoli na základě veřejného *aktu* (udělení statusu kandidáta na ocenění) provedeného v *institucionálním prostředí* tvořeném mnoha individui. Tento záměr se vztahuje (buď otevřeně, či skrytě) k *dějinám umění* (k minulým podobám umění) a nikoli k nejasné a jaksi výlučné instituci, *světu umění*. Jádrem mého návrhu bude popis toho, co to znamená být vnímán-jako-umělecké-dílo, popis, který této formulaci vtiskne esenciální dějinnost.² A právě to sehraje v mé teorii roli, kterou mělo pojetí světa umění zastávat v institucionální teorii. Umění se nutně ohlíží zpět (i když v některých případech nikoli vědomě) a právě tento fakt definice umění musí zohlednit. Ignorovat jej znamená přehlédnout jediné uspokojivé vysvětlení jednoty umění napříč časem a jeho bytostně plynulého vývoje – způsobu, jakým umění daného okamžiku *zahrnuje*, nikoli pouze *následuje* to, co jej předcházelo.

II.

Než detailněji nastíním svůj pohled, rád bych poukázal na dva největší problémy institucionální teorie. (Přecházím často vznášené námitky, že je tato teorie *neinformativní* a že klíčové pojmy „svět umění“ a „udělení statusu“ jsou *vágní a vykonstruované*.)³ Prvním z nich je předpoklad, že umělecká tvorba musí zahrnovat určitý *kulturní úkon*, obřad nebo kvaziobřad, něco na způsob pastevcova mávnutí, kterým zahání dobytek do ohrady. Je nutné udělat něco veřejně a v souvislosti s určitou společenskou institucí. Dovolil bych si naopak tvrdit, že může existovat soukromé, izolované umění, které se stává uměním

v myslí umělce – a to jedině pro něj a pro *potenciální* recipienty. (Předpokládám, že *pouze to* ke vzniku světa umění nestačí, jinak by byl tento pojem triviální a zbytečný.) I když v mém návrhu bude mít tvůrce umění při své tvorbě *typicky* na paměti umění a existující společenství konzumentů umění, není to nutné. V žádném případě se nikdo *nemusí* dovolávat nejasné infrastruktury světa umění nebo s ní být v souladu, aby se to, co dělá, stalo uměním. Představme si farmářovu manželku na venkovském trhu v Nebrasce, která v rohu prodejního pultu vytvoří asambláž z vaječných skořápek a lepidla na papír, aby přilákala lidi blíž. Je vyloučené, že vytvořila umění? Přitom ani ona, ani svět umění o sobě navzájem nemají nejmenší tušení. Představme si osamělého Indiána na břehu Amazonky, který se vytratil od svého neuměleckého kmene, aby si na mýtině poskládal obarvené kameny, aniž by jim ve světě otevřeně vyhradoval nějaké speciální místo. Nemohlo by i v tomto případě jít o umění (tedy dříve, než nějaký budoucí kurátor rozhodne, že o umění jde)? Institucionální teorii hrozí nebezpečí ztotožnění umění s uměním *sebe-vědomým, sociálně situovaným* či *deklarovaným*.

Druhý a hlavní problém, který vidím v institucionální teorii, spočívá v tom, že svět umění má odvést veškerou práci v určení *způsobu*, jakým se má předmět prezentovat či jak s ním zacházet, aby se stal uměleckým dílem, zatímco pojem *ocenění* (smysl celého podniku) není určen vůbec nebo jen velmi obecně.⁴ Jinak řečeno, nedozvíme se dost o představě, kterou musí mít tvůrce umění o tom, jak se mají potenciální diváci k jeho objektu chovat. Zdá se však, že jestli chceme rozlišit uměleckou tvorbu od tvorby ne-umělecké, musíme se pokusit něco takového blíže určit. Jsem přesvědčen, že klíč k adekvátní a objevené definici umění spočívá v určení toho, s jakým *záměrem* umělecké dílo vzniká, jaký druh *vnímání* se vyžaduje od diváka – a nikoli ve stanovení *institute*, jejímž jménem by bylo možné vznést nějaký takový požadavek. Celý trik samozřejmě spočívá v tom, aby se popis žádaného *vnímání* nezakládal na ustálených charakteristikách (např. za plné pozornosti, kontemplativně, se zvláštním důrazem na vzhled, bez emočních zábran). Jak už bylo dříve dostatečně prokázáno, *takový* druh definice je odsouzen k nezdaru vzhledem k nemožnosti lokalizovat jediný sjednocující estetický postoj či vnímání společně všem současným i minulým podobám našeho přístupu k uměleckým dílům a vzhledem k ještě neznámým způsobům, s jakými bezesporu budeme přistupovat k některým dílům v budoucnosti. Definice, kterou nabídnu, neomezuje způsoby vnímání, jež by se případně mohly vztahovat k uměleckým dílům, a přitom záměru tvořit umění dodává obsah, který tak nutně potřebuje.

III.

Výše zmíněný obsah je třeba hledat ve skutečném historickém vývoji umění. Moje představa je zhruba následující: *umělecké dílo je věc zamýšlená tak, aby byla vnímána-jako-umělecké-dílo*: vnímána jakýmkoliv ze způsobů, *jakým byla umělecká díla existující před ní adekvátně vnímána*. Jak jinak můžeme při absenci jakéhokoli identifikovatelného „estetického postoje“ rozumět tomu, co to znamená „být vnímán-jako-umělecké-dílo“? Je zřejmé, že přijetím takového návrhu neanalyzujeme umění čistě v mimouměleckých pojmech. Spíš se snažíme vysvětlit, co to znamená, když je předmět uměleckým dílem v dané době, ve vztahu k souhrnu neproblematicky chápaného minulého umění. Tímto způsobem lze v důsledku ukázat, co dělá v jakýkoli daný moment z věci umělecké dílo, a to tak, že začneme v přítomnosti a obrátíme se zpět. Nové umění je uměním díky tomuto vztahu k minulému umění, umění nedávné minulosti je uměním díky tomuto vztahu k umění ještě staršímu, umění před ním je uměním díky tomuto vztahu k umění velmi starému ... až bychom se takto dostali k pra-umění naší tradice – totiž k takovému, na které je poprvé možné použít nálepku *umění*, ale které je uměním *nikoli* pro svůj vztah k předcházejícím předmětům. (K pra-umění se ještě vrátím v VII. části.) Než předložím pečlivější definici, pokusím se vysvětlit motivy, proč ji chci zavést.

Pojem uměleckého díla se liší od pojmů věcí jiných druhů, které nás obklopují, např. aut, židlí, lidí. Zdá se, že *umělecké dílo*, na rozdíl od auta, židle nebo člověka, postrádá předem definované hranice v podobě inherentních vlastností, jakkoliv proměnlivých. Nelze pokaždé určit, co je a co není umění, porovnáním s nějakým archetypem. *Jediným* vodítkem je konkrétní a pestrý soubor, který se v kterýkoli daný moment nahromadil v umění (ovšem předpokládáme-li, což je můj případ, mlhavost a/nebo nepodstatnost *institute*, světa umění). Zdá se proto téměř evidentní, že k tomu, aby se určitý objekt stal součástí

umění, musí se vztahovat k těm objektům, o kterých se už v tomto smyslu rozhodlo. Aby se věc stala uměním, musí ji její tvůrce dát do souvislosti s deponitářem umění existujícího v danou dobu, nikoli ji přizpůsobit nějaké šabloně požadovaných vlastností. Tvrdím, že v důsledku není obsahem pojmu umění nic než to, co uměním *bylo*. Právě tento obsah musí figurovat v úspěšné definici.

Soustředím se teď na centrální případ vědomých tvůrců umění. V jejich případě je tvorba uměleckého díla vědomým aktem zahrnujícím nějaké pojetí umění. Jaké pojetí umění ale sdílejí všichni tito tvůrci umění žijící v různých dobách a na různých místech? Jedinou možností se zdá být pojetí umění odpovídající čemukoli či všemu, co bylo až dosud uměním – tj. konkrétní pojetí, které se nerovná žádnému abstraktnímu principu nebo zobecnění vzešlému ze studia minulosti umění. Vědomý tvůrce umění je tudíž někdo, kdo spojuje svůj výtvar právě s takovou koncepcí, a tím z něj dělá umění. Kdyby tak nečinil – tj. kdyby se jeho činnost nijak nevztahovala k souhrnu předcházejících uměleckých děl –, pak bychom podle mě nechápali, v jakém smyslu vědomě či úmyslně vytváří umění. Vzhledem k tomu, že jsme upustili od zvláštních estetických postojů a/nebo uměleckých účelů, musíme od předpokládaného umělce logicky vyžadovat, aby současná umělecká díla uvedl do nějakého vztahu k těm starším.. Podle všeho existují tři pravděpodobné způsoby, jak lze tento vztah navázat: 1) vytvořením něčeho, co se bude navenek podobat předcházejícím uměleckým dílům; 2) vytvořením něčeho se záměrem poskytnout stejný druh libosti/prožitku jako předcházející díla; 3) vytvořením něčeho s tím záměrem, aby to bylo vnímáno nebo se s tím zacházelo stejně jako s předcházejícími uměleckými díly.

První návrh nám přes svou prostotu evidentně neposlouží. Je k ničemu, dokud si nevyjasníme kritéria podobnosti, protože v podstatě cokoli by mohlo být v nějakém ohledu svým vnějškem podobné nějakému dílu minulosti. Krom toho umělecká díla prostě nijak zásadně nespojuje jejich vnější podobnost. Například některé svařené železné sochy se víc podobají harampádí ze smetiště než sochám, které jim předcházely. Vnější podobnost jiným uměleckým dílům není pro umělecké dílo ani nutná, ani postačující. Druhý návrh je slibnější, ale také nevede nikam, a to ze dvou důvodů: 1) libosti/prožitky vyvolané uměním nejsou nutně vyhrazeny pouze pro umění; 2) jde o *způsob*, jakým umělecká díla poskytují své libosti/prožitky, o *přístupy*, jakými se k nim vztahujeme nebo je používáme, *aby* nám poskytly ty libosti/prožitky, které je charakterizují jako umění. Pro ilustraci si představte drogu (nebo kámen z Marsu), jejíž pozření (nebo jehož pohlazení) by vyvolalo libost/prožitek podobající se libosti/prožitku ze soustředěného poslechu Beethovenova Smyčcového kvartetu cis moll op. 131. Taková droga (nebo kámen) by nebyla uměleckým dílem, přestože by šlo o celkem šikovnou věcíčku. Navíc soustředit se na libosti vyvolané uměleckými díly znamená zdůrazňovat to pasivní a výsledné na takové situaci oproti tomu aktivnímu a příčinnému, tj. způsobu uchopování předmětu. Zdá se smysluplnější tvrdit, že umělec adresující svůj objekt potenciálním divákům se záměrně soustřeďuje na to, jak se s dílem bude *nakládat*, a nikoli na to, co by ze sebe dílo mohlo *vydat*, protože divák se může *bezprostředně* přizpůsobovat či chovat pouze s ohledem na první situaci. Domnívám se tedy, že nám zbývá už jen třetí možnost, pomocí které bychom byli s to se dostat k pojetí toho, co to je být uměním.

IV.

Definice, která v sobě zachovává mou základní představu, zároveň však přidává jisté podmínky, zní takto:

1) x je uměleckým dílem = x je předmět, který osoba nebo osoby mající na něj příslušné vlastnické právo nepřechodně zamýšlí tak, aby byl vnímán-jako-umělecké-dílo, tj. vnímán způsobem (či způsoby), jakým se správně (nebo standardně) vnímala předcházející umělecká díla.

K této počáteční definici je třeba dodat pár poznámek. Zaprvé je tu výraz „zamýšlí“. Ten je třeba chápat jako zkratku pro „vytvářejí, uzpůsobují nebo pojmají za účelem“, aby definice zahrnovala vytvořené, nalezené i konceptuální umění. Zadruhé je tu představa, že záměr musí být značně stabilní („nepřechodně“), a nikoli chvilkový. Jinými slovy, nestačí nějaký předmět jen na chvíli považovat za něco, co lze vnímat-jako-umělecké-dílo, aby se z něj umělecké dílo stalo. Zatřetí, v mém pojetí být vnímán-jako-umělecké-dílo odpovídá způsobům vnímání umění minulosti pouze pod podmínkou, že jde o způsoby *správné* (nebo *standardní*). Kdybychom se vyhnuli této podmínce nebo bychom se dovolávali

běžných, či dokonce *přínosných* způsobů vnímání, definice by se nám vymkla z rukou. Následující příklad nám ukáže proč.

Italské renesanční portréty jsou podle všeho uměleckými díly. Předpokládejme, že dojde k bezprecedentní změně v jejich vnímání, třeba že se začnou používat jako tepelná izolace a v této roli se osvědčí. Předpokládejme dále, že kvůli neuvěřitelnému úpadku vkusu nebo nevidané poptávce po izolaci se stane tento způsob vnímání pravidlem. Kdybychom se ve své definici vyhnuli výrazu „správně“ nebo ho nahradili výrazem „běžně“ či „přínosně“, s ohledem na uvedený příklad by z ní vyplynulo, že cokoli bude od této chvíle svým tvůrcem zamýšleno jako izolace (např. blok sklolaminátu), bude zároveň uměleckým dílem. Proč? Protože renesanční portréty by byly uměleckými díly minulosti, která vnímáme, běžně vnímáme i přínosně vnímáme jako izolaci. Tak tomu ovšem nemůže být. Není možné udělat z veškeré budoucí produkce sklolaminátu umění, a to jen kvůli momentálnímu obecnému zneužívání dané třídy portrétů. Abychom zabránili takovému nežádoucímu důsledku, *musíme* si vypomoci pojetím *správného* vnímání uměleckých děl.⁵ Používat renesanční portréty jako izolace je evidentně chybný způsob jejich vnímání, bez ohledu na to, jak rozšířená či uspokojivá taková praxe může být. Podle naší definice se tudíž nic nemůže stát uměním pouze na základě záměrného odkazu k výše popsanému způsobu vnímání uměleckých děl.

Začtvrté, definice obsahuje podmínku vlastnického práva. V podstatě tu jde o *vlastnictví* – nemůžete „zumělečtět“ něco, co vám nepatří, a tudíž nemáte právo s tím nakládat. Všechny vaše záměry vám v takovém případě budou k ničemu, protože právo někoho jiného, totiž vlastníka, má přednost. (Samozřejmě vám může dovolit, pokud proti vašemu záměru nic nemá, udělat ze svého majetku umění.) Takový nárok standardně vzniká vytvořením předmětu, což ovšem nemusí vždy stačit – např. vyrobí-li předmět zaměstnanec továrny na kovové trubky během pracovní doby. (Na druhé straně, abychom měli právo něco „zumělečtět“, nemusíme to nutně vytvořit, čehož důkazem budiž *found art*.) Mohlo by se zdát, že podmínka vlastnického práva by vyloučila různé druhy konceptuálního umění, ale není tomu tak. Musíme se jen vyvarovat toho, abychom v takových případech chápali jako umělecké dílo pouze a jednoduše to, co umělec popsal nebo na co ukázal (např. Marilyn Monroe, Empire State Building, úsek života rodiny z Queensu – věci, na které se zřetelně nevztahuje umělcovo vlastnické právo), a nikoli komponovaný celek popisu a předmětu.

Ve světle podmínky vlastnického práva se zdá jaksí problematické, zda mohou kurátoři, producenti či galeristé dělat z ne-uměleckých předmětů minulosti umělecká díla přítomnosti s tak lehkým srdcem, jak se obecně připouští. Představme si galerii, která do svých sbírek zařadila podivnou zdobenou nádobu, jejíž původní význam je neznámý, aby byla vnímána-jako-umělecké-dílo. Předmět pochází ze starobylé mexické kultury, která se považuje za zaniklou. Najednou se však objeví nezvratně doložený potomek kmene disponující úplnou znalostí jeho zvyků a praktik a úspěšně požaduje odstranění nádoby z expozice (podle všeho se jedná o posvátný rituální předmět používaný pro noční křtění králů, ale v žádném případě ne pro hodnocení). Trvám na tom, že tento předmět nepřestane najednou být uměleckým dílem, ale že nikdy uměleckým dílem nebyl, protože náš současný umělecký provoz nevědomě postrádal právo ho z něj učinit. Případy tohoto typu se mohou vyskytnout častěji, než se obecně předpokládá.

Bude užitečné rozlišit si tři druhy záměru, které mohou naplnit podmínku vyjádřenou v definici: *zamýšlet x tak, aby bylo vnímáno-jako-umělecké-dílo*. Prvním druhem by byl *specifický umění znalý* záměr: ten by zamýšlel objekt tak, aby byl vnímán takovým specifickým způsobem či způsoby, jakými byla správně vnímána některá konkrétní umělecká díla (nebo třída uměleckých děl) minulosti. Příkladem by bylo zamýšlet objekt pro takové vnímání, jakému mají být vystaveny drátěné sochy. Druhým typem je *nespecifický umění znalý* záměr: ten zamýšlí objekt pro jakékoliv vnímání, které kdy bylo správně použito na kterékoli umělecké dílo, aniž by měl na mysli nějaké konkrétní dílo. Třetím druhem je *umění neznalý* záměr: ten zamýšlí objekt pro vnímání nějakým konkrétním způsobem ϕ charakterizovaným pomocí vnitřních vlastností, kde ϕ je *ve skutečnosti* způsob, jakým se vnímala nějaká minulá umělecká díla, i když tato skutečnost zůstává osobě mající daný záměr skrytá; např. zamýšlet pro poslech s důrazem na barvu tónu.

První a druhý typ uskutečňuje *zamýšlet x tak, aby bylo vnímáno-jako-umělecké-dílo* pomocí *de dicto* (či netransparentního) čtení této formule, zatímco třetí druh naplňuje její

de re (neboli transparentní) čtení. Připustíme-li možnost obojího čtení, pak má definice zohledňuje (pomocí umění neznalého záměru) tvůrce umění, který nezná žádná umělecká díla, žádné aktivity spojené s uměním ani žádné instituce umění. V případě takové osoby je možné její činnost chápat jako tvorbu umění, zamýšlí-li, aniž by to věděla, svůj objekt pro takový typ vnímání, který *se zcela náhodou nachází* v rejstříku estetických vnímání vládnoucích v dané době. Zůstává zde nezbytné spojení s předcházející historií umění, tohoto spojení si však tvůrce není vědom, přestože jej vlastně okopíroval.

Případy naivní činnosti mohou tedy být uměleckou tvorbou, jsou-li ve shodě s momentálním stavem vývoje umění způsobem, jaký zde byl načrtnut. Zdá se mi nezbytně nutné, aby teorie takové případy zohledňovala. Z naší perspektivy tyto osoby (např. amazonský Indián zmíněný výše) evidentně tvoří umění – a to nikoli proto, že to za umění považujeme.

V.

Definice z předchozí části vyjadřuje celkem zřetelně, co to podle mě dnes znamená, když je něco uměleckým dílem. Na úkor přehlednosti, zato ve jménu větší přesnosti a pružnosti nabízím druhou definici, která explicitně zmiňuje závislost statusu „uměleckého díla“ na čase, projasňuje chápání „předcházejících uměleckých děl“ a přesněji vyjadřuje, jakou definici umění předkládám.

1_t) x je uměleckým dílem v čase $t = x$ je předmět, o němž platí v čase t , že nějaká osoba nebo osoby mající na x příslušné vlastnické právo jej nepřechodně zamýšlí (nebo zamýšlely) tak, aby byl vnímán-jako-umělecké-dílo, tj. vnímán kterýmkoli způsobem (či způsoby), jakým se správně (nebo standardně) vnímají nebo vnímala umělecká díla existující před t .

Objekt může v jednu chvíli být a v jinou nebýt uměleckým dílem. Tato definice uznává, že nemusí být uměleckým dílem od momentu svého fyzického vzniku, ale že se uměleckým dílem může stát teprve *později*. Zohledňuje také objekt, který se stává uměleckým dílem dokonce až po té, co jej jeho tvůrce určil k jistému vnímání, či dokonce až po smrti svého tvůrce.⁶

První případ je celkem běžný. Za příklad může posloužit každý *objet trouvé*. Lopata na sněhu Duchampovy *Lopaty na sněhu* nebo sušák na lahve jeho *Sušáku na lahve* se staly uměleckými díly v určité době díky tomu, že je Duchamp obdařil určitým záměrem, přičemž před touto dobou existovaly, aniž by byly uměleckými díly. To samé platí pro naplavené dřevo instalované a vystavené v obývacím pokoji nebo pro keramické nádoby a dveřní kliky, kterých se dotkl kurátorský záměr v muzeu umění přírodních národů. Dalším příkladem by bylo plátno rozpracované a dokončené pouze v rámci procvičování techniky, které však po několika dnech rozvažování začne autor chápat jako zamýšlené tak, aby bylo vnímáno-jako-umělecké-dílo. Tyto věci se stanou uměním až *poté*, co dojde k určitému intencionálnímu aktu. Z definice 1_t toto jasně vyplývá.

Druhý případ je méně běžný, ale naprosto adekvátní definice se s ním musí umět vyrovnat. Uvedme si následující příklad: naivní nebo umění neznalý tvůrce vytvoří objekt Z v čase t , který zamýšlí pro takové zacházení či vnímání, jež není správným způsobem vnímání žádného umění existujícího před t_1 . Avšak právě takové zacházení či vnímání *bude* správné pro určitá umělecká díla θ existující dvě stě let po t_1 . Jde tu myslím o to, vyjádřit, že dílo naivního tvůrce začne být umělecké někdy okolo $t_2 (= t_1 + 200)$, ale nikoli dříve. To znamená, že Z se stává uměním dvě stě let po svém záměrném vzniku, kdy dějiny umění takřkajíc dohoní to, čím se zabýval tvůrce Z. V t_2 by bylo těžké popírat, že je Z umění; vždyť bylo vytvořeno a zamýšleno pro stejný typ zacházení, který se správně přisuzuje objektům θ , jež jsou v t_2 uznanými uměleckými díly. Z je uměním v t_2 , protože bylo zamýšleno pro takový typ vnímání, který, jak se ukáže, náleží do arzenálu standardních vnímání uměleckých děl v čase t_2 (aniž by to jeho tvůrce tušil). V t_2 se Z může jevit jako objekt zamýšlený pro takový druh oceňování, který se stal součástí umělecké tradice. Avšak před t_2 něco takového nebylo možné. Neexistuje žádný věrohodný důvod, proč považovat Z za umění před časem t_2 . Nic nemůže být od začátku uměním *jen* díky svému budoucímu vykoupení vývojem umění – stane se jím pouze skutečným vykoupením na daném místě a v dané době.

Definice 1_t řeší tento případ, jak je potřeba. Z je uměleckým dílem v čase t_2 (i po něm), protože je objektem, o němž platí v čase t_2 , že jej někdo správně a nepřechodně zamýšlel

(v čase t_1) tak, aby byl vnímán způsobem, jakým se správně vnímají nějaká umělecká díla existující před t_2 . Podle 1_t však Z není uměleckým dílem v čase t_1 .

Jakou definici umění tedy navrhneme? V krátkosti: definici, která vysvětluje, co to znamená být uměleckým dílem v danou dobu, pomocí toho, co je uměním v předchozích časech. Být uměním v t znamená být záměrně a požadovaným způsobem spojen s tím, co je uměním před t . Současný stav umění nám ukazuje, že nic víc nelze rozhodně žádat. Na druhou stranu nelze žádat ani nic méně, chceme-li vymezit pojetí umění pokrývající stejně tak Donatellova *Davidu* jako *Páku* Carla Andreho, Mozartovu *symfonii Jupiter* i Stockhauseny *Momenty*, Shelleyho *Ódu na západní vítr* i *Snové písně* Johna Berrymana. Existuje-li dnes jednoznačný význam „umění“, z jehož perspektivy se všech šest zmíněných objektů považuje za umělecká díla, a to od momentu svého vzniku, pak podle mě takový význam dodává (více méně) definice 1_t .

Už vidím čtenáře, jak kroučí hlavou a táže se: ale říká mi *opravdu* tato definice, co je umění? Nevypadá to, že musím vědět, co je umění, abych ji mohl použít? Není ve skutečnosti tato definice jednoduše *kruhová*, protože definuje umění pomocí umění? Taková reakce je naprosto pochopitelná, přesto je však mylná. Je pravda, že tato definice obsahuje jistý prvek reflexivity, jelikož předvádí umění jako z podstaty autoreferenční. Ale vyloučit tuto reflexivnost by znamenalo zbavit pojem „umění“ jediného univerzálního obsahu, který si momentálně uchovává. Jestliže umělecká díla z jedné doby jsou z podstaty intencionálně vztažená k uměleckým dílům z předcházející doby, jak by se pak – za předpokladu, že definice se pokoušejí vystihnout podstatu – mohla definice umění vyhnout vysvětlení uměleckých děl, řečeno bez obalu, zase pomocí uměleckých děl? Odtud *zdání* kruhovosti.

Ale přísně vzato 1_t není kruhová. Definuje pojem „být uměním v dané době“ tak, že jej uvede do vztahu ke *skutečné množině věcí*, které jsou uměním před touto dobou. Je sice pravda, že nelze říci, co je uměním v čase t , bez znalosti toho, co bylo uměním před t – jenomže právě takto samo umění ve skutečnosti funguje. Navíc (což také odpovídá skutečnému fungování umění), není-li jasné, které objekty *před t* jsou uměleckými díly, nebude ani jasné, které objekty se počítají jako umění v t . Je sice pravda, že tuto definici nemůžeme použít, abychom jednou provždy určili, co bylo, je a bude uměním ve všech dobách, důvodem čehož je právě fakt, že použitelnost „umění“ v kterémkoli období vždy závisí na jeho konkrétní, historické realizaci v dané době. Že tato definice není kruhová, pochopíme-li ji správně, můžeme nahlédnout, uvědomíme-li si, že nemusíme vědět, co „umělecké dílo v čase t “ *znamená*, aby nám to 1_t *sdělila*; je pouze třeba připustit že existuje soubor věcí, které jsou uměleckými díly před časem t – ať už jsou *čímkoli* a ať už to (tj. „umělecké dílo“) *znamená cokoli*.

Poslední bod naznačuje ještě jinou možnost, která formulovat mnou navrhovanou analýzu umění, možnost, která odstraňuje poslední zbytky podezření z kruhovosti. V podstatě jsem navrhl, aby *význam* „umění teď“ obsáhl extenzi „umění předtím“ – aby *význam* „umění v t “ byl dán v pojmech *extenze* „umění před t “. Když takto přeformulujeme variantu 1_t , dostaneme:

1_t) x je uměleckým dílem v čase $t = x$ je předmět, o němž platí v čase t , že nějaká osoba nebo osoby mající na x příslušné vlastnické právo jej nepřechodně zamýšlejí (nebo zamýšlely) tak, aby byl vnímán-jako-umělecké-dílo, tj. vnímán kterýmkoli způsobem (či způsobu), jakým se objekty spadající do extenze „uměleckého díla“ před t správně (nebo standardně) vnímají nebo vnímaly.⁷

Je zřejmé, že pravá strana této definice neobsahuje *význam* „uměleckého díla“, ale pouze jeho minulou *extenzi* pro danou chvíli. Proto trvám na tom, že 1_t i 1_t vystihují náš současný pojem umění, přičemž tak činí, aniž by tento pojem předpokládaly.

VI.

U zde představené teorie, jež chápe umění jako záležitost nutně orientovanou zpět do minulosti, vyvstává otázka, jak vysvětlí revoluční aspekt umění. Jak se může umění měnit nebo vyvíjet, mohl by někdo namítnout, obrací-li se neustále nazpět? Nemělo by zůstat navždy stejné? Na začátku své odpovědi bych rád rozlišil revoluční od pouze nového nebo originálního umění. Nové umělecké dílo prostě není identické se žádným předcházejícím

uměleckým dílem. Originální umělecké dílo je novým dílem, které se svými strukturními či estetickými vlastnostmi významně liší ode všech předchozích uměleckých děl. Produkce originálního umění by mohla pokračovat do nekonečna bez toho, aby se rozrostl rejstřík způsobů vnímání uměleckých děl. Ale jako revoluční budu chápat takové umělecké dílo, pro které všechny bývalé způsoby přístupu k umění vypadají neadekvátní, nevhodné, nesmyslné nebo nemožné; revoluční umělecké dílo, zdá se, volá po takovém druhu vnímání, které je naprosto *bezprecedentní*. Je zřejmé, že pouze revoluční umění může pro mou analýzu představovat nějaký problém.⁸

Umění, které je revoluční, protože požaduje nebo potřebuje nový přístup, aby vydalo své plody divákům, netvoří samo o sobě problém. Potíž nastává u uměleckých děl, např. dadaistických, která jsou svými tvůrci *zamýšlena* jako revoluční, tedy zamýšlena pro zacházení úplně odlišné od veškeré dřívější praxe. (Zda je všechno záměrně revoluční umění skutečně revoluční, je komplikovaný problém, kterému se zde nemohu věnovat.) Nabízejí se dvě strategie, jak sladit můj návrh s tímto důležitým a charakteristickým modelem umělecké tvorby. První je tvrdit, že i když vědomě revoluční umělec doufá, že se jednou s jeho objekty bude zacházet bezprecedentním způsobem, k tomu, aby z nich udělal *umění*, musí nejdříve nasměrovat své diváky, aby je chápali (nebo se snažili chápat) nějakým způsobem, jakým umění *bylo* chápáno – jinak bychom těžko mohli rozumět tomu, že nám předložil *umění*, a ne něco jiného. Záměr vědomě revolučního umělce tvořit umění tak možná musí být skrytě nepřímý asi v tomto smyslu: „Můj objekt je zamýšlen pro každý ze způsobů, jakými se vnímala umělecká díla v minulosti (ale s předpokladem, že se dostaví zklamání a frustrace, která přinutí diváka zaujmout jiný úhel pohledu – což je můj skutečný záměr).“ Tento druhotný záměr ztělesňuje skutečný *cíl* takového umění, ale musí zde být i prvotní záměr, aby šlo vůbec o *umění*.

Druhá strategie řešení tohoto problému snad tolik nedevaluje deklarovaný postoj vědomě revolučního umělce. Vyžaduje rozvolnění toho, co to znamená být-vnímán-jako-umění. Místo aby se výklad této formulace omezoval na minulé správné způsoby vnímání uměleckých děl, rozšíříme jej, aby obsahoval naprosto neuznané typy vnímání, je-li divák směřován k tomu, přijmout takové typy vnímání ve vědomé opozici k těm minulým správným způsobům. Být-vnímán-jako-umělecké-dílo v této rozvolněné podobě pak bude znamenat: být vnímán každým způsobem (způsobem), kterým se dřívější umělecká díla správně (či standardně) vnímají či vnímala, *nebo nějakým jiným způsobem na rozdíl od a v protikladu k těmto způsobům*. (Nazvěme to „být-vnímán-jako-umělecké-dílo“.) Přijmeme-li tuto druhou strategii, stačí, když prostě v 1, 1_t a 1_t' místo „být-vnímán-jako-umělecké dílo“ dosadíme „být-vnímán-jako-umělecké-dílo“, a dostaneme definice adekvátní pro revoluční umění. Zatímco myšlenkou první strategie bylo, že uvědomělý revoluční umělec musí mít v prvním plánu na mysli existující správné způsoby vnímání umění, což mu umožní v druhém plánu zamýšlet nějaké naprosto nové vnímání, přítomná strategie netrvá na tom, že by měl vůbec mít bezprostředně na mysli existující způsoby, ale pouze na tom, že by měl předkládat nový způsob *ve vztahu* (třeba i antagonistickém) k jeho předchůdcům. Pokud však nedělá ani to, pak už podle mne není důvod považovat to, co dělá, za umění. Zde se samozřejmě otevírá možnost pro nějakého jiného člena umělecké komunity (za předpokladu, že disponuje vlastnickým právem) obdařit později dílo onoho rádozumělce tím správným záměrem, a tak je včlenit do oblasti umění. Jde o to, že aby revoluční způsob tvorby *byl* uměním, jeho tvůrce (nebo jeho následný plnomocný zástupce) musí vědomě přitakat minulé umělecké tvorbě.

Kterou z těchto dvou strategií v důsledku upřednostnit pro přizpůsobení historické definice umění revoluční umělecké tvorbě je otázka, kterou zde nechám bez odpovědi. V zájmu zjednodušení následujícího výkladu však budu po zbytek této studie předpokládat funkčnost první strategie a pokusně ji přijmu. Což znamená, že (správně pochopenou) definici 1, 1_t, 1_t' budu vnímat jako adekvátní pro revoluční (stejně jako evoluční) umění.

VII.

Dosud nastíněné hledisko předkládá následující obraz vývoje umění: umělecká díla jsou objekty předurčené pro vnímání (alespoň zčásti) způsoby, jakými se standardně vnímala minulé umělecká díla. Tato umělecká díla, budou-li vůbec originální, se budou od těch minulých více či méně zřetelně lišit, a budou si tudíž přinejlepším žádat způsoby vnímání (se kterými umělec obvykle sám počítal) v něčem se lišící od těch už používaných.

Pak se ovšem *tyto* způsoby stanou součástí tradice oceňování umění, čímž umožní dalším novým dílům, aby se etablovala jako umění pomocí odkazu k *nim*, atd. Ve vývoji umění tudíž existuje hlubší souvztažnost, než se obvykle předpokládá. Umělecká díla dané doby pouze *nenásledují* po svých předchůdcích. Jsou víc než jen kauzálními *potomky*, víc než důkazy vlivu stylu, prostředků a námětů. Jejich předchůdci se zde *zapojují nutně* (skrze způsoby, jakými byli vnímáni) do intencionální struktury, která stanovuje jejich následníky jako umělecká díla. Co se uměním stane, závisí nejen kauzálně, ale i konceptuálně na tom, čím umění bylo.

Definice 1_t analyzuje, co znamená být uměním v daném čase, pomocí toho, co bylo uměním před tímto časem. S definicí tedy můžeme začít v současnosti a pak ji použít zpět do minulosti tolikrát, kolikrát je libo, dokud nakonec nenarazíme na počátky samotného umění⁹ (tj. pra-umění). Když už jsme však došli k samotnému počátku umění, mohli bychom ho použít jako odrazového můstku k jinému druhu definice, která vychází z hypotetických počátků umění a sériově generuje vše, co z ní vzešlo až do dnešních dnů. Šlo by o rekurzivní definici, která by nahlížela na umění jako na rekurzivní doménu. Než ji předložím, povím vám mírně zjednodušující příběh.

Jsme v době, která předchází vzniku umění. Některé ze společností prosperují a v těch se odehrávají různé aktivity. V rámci některých těchto aktivit vznikají objekty (včetně událostí), s nimiž se potom zachází určitým způsobem. Tyto aktivity lze zpětně ztotožnit s pra-uměním naší tradice. V určitou dobu se objevují nové činnosti, v jejichž rámci vznikají jiné objekty, které jsou zamýšleny právě pro takové zacházení, jakého se dostává objektům nějakého pra-umění. Tato nová činnost se pak přičleňuje k činnosti onoho pra-umění v rámci širší kategorie, totiž kategorie *umění*. Za takového stavu se činnost vytváření objektů může stát uměním, pouze pokud zohlední účely nějakého (možná i více než jednoho) pra-umění; objekty této činnosti mohou být uměleckými díly, jsou-li zamýšleny v souvislosti s účely, které mají sledovat objekty nějakého pra-umění. Když už se činnost se svými objekty etabluje jako umění, prostor umění začnou obohacovat *další* činnosti a objekty skrze intencionální napojení *na ni*. Nakonec se tak dostaneme k umění, jak ho známe dnes.¹⁰ A takto vypadá definice, která z tohoto příběhu vyplývá:

2) Vstupní krok: Objekty pra-umění jsou uměleckými díly v čase t_0 (a následně).¹¹ Rekurzivní krok: Je-li x uměleckým dílem před t , potom je y uměleckým dílem v t , platí-li v t , že nějaká osoba či osoby mající na y příslušné vlastnické právo jej nepřechodně zamýšlejí (nebo zamýšlely) tak, aby bylo vnímáno kterýmkoli způsobem (či způsoby), jakým se správně vnímá nebo vnímalo x .

Věřím, že se tato definice velmi přibližuje vymezení všech a pouze takových věcí, které byly, jsou nebo by mohly být uměleckými díly s ohledem na pojem umění, kterým dnes disponujeme.¹² A přesto není těžké pochopit, proč by mohla definice někomu připadat jako neúčinná a neúplná. Rekurzivita totiž závisí na vstupním kroku, který zmiňuje pra-umění – nikdo nám ale neřekl, co to vůbec pra-umění *jsou!* S radostí bych vám je popsal, kdybych to věděl, jenomže to nevím ani já, ani nikdo jiný. Existuje pak ale způsob, jak definici 2 zbavit nařčení, že je pouze programatická?

Domnívám se, že ano. Naše vysvětlení *ideje* pra-umění uvedené dříve v této sekci nám totiž může poskytnout metodu, jak v principu ur-umění *skutečně identifikovat*. V podstatě jde o to položit si otázku „Proč náleží k umění?“ v souvislosti objekty v dobách postupně se od nás na časové ose vzdalujících, až proces kladení otázky dospěje ke svému konci. Řečeno formálněji a pro snazší výklad v návaznosti na definici 1, proces by vypadal takto: Začneme skupinou příbuzných současných uměleckých děl, U . Podle definice 1 potom U sestává z objektů, které byly *zamýšleny* pro vnímání V , kdy V je způsob vnímání *ve skutečnosti* standardně přiznaný určitým minulým uměleckým dílům, U' . Soustředíme se nyní na U' . Podle 1 patří do U' objekty, které byly zamýšleny pro vnímání V' , přičemž V' je vnímání *ve skutečnosti* standardně náležející ještě staršímu souboru uměleckých děl, U'' . U , U' , U'' ... tak tvoří zpětně směřující řadu uměleckých děl, jejíž princip pokračování by měl být zřejmý. Konečně narazíme na soubor děl U_0 , o kterých by platilo, že objekty po nich následující jsou zamýšleny tak, aby se vnímaly stejně, jako se standardně vnímají U_0 , ale neexistují žádné objekty x předcházející U_0 , o kterých by platilo, že objekty U_0 byly zamýšleny tak, aby byly vnímány stejně, jako se standardně vnímaly x . U_0 je tudíž jedním ze souborů pra-uměleckých děl. Uvést tuto metodu v praxi by samozřejmě bylo nadměru náročné. Vy-

sledovat na základě výchozího vzorku s úspěchem jeho stopu by vyžadovalo velmi mnoho poznatků o intencích umělců a o reálných společenských praktikách oceňování umění. Bylo by také třeba uskutečnit tuto proceduru u mnoha takových vzorků, abychom se dobrali všech pra-umění západní kultury. *Kdyby* se však někdo rozhodl takový projekt realizovat pomocí dobře zvoleného, dosti širokého rejstříku současných paradigmatických uměleckých děl, mohl by si být docela dobře jist, že by se mu podařilo vysлідit všechna pra-umění z jejich dějinných skrýšů. V takovou chvíli by mohl, kdyby chtěl, místo „pra-umění“ v definici 2 dosadit konkrétní *vnitřní* vlastnosti činností, které se díky jeho archeologickému výzkumu ukázaly být *ve skutečnosti* kořeny západního umění. Tento krok by v důsledku „dokončil“ rekurzivní definici umění.

Je důležité upozornit, že zatímco základní definice (1.) má zachycovat obecný pojem umění, jak ho nyní používáme, rekurzivní definice má za cíl pouze výstižně ukázat *extenzi* tohoto pojmu. Základní definice vysvětluje společný smysl, v jakém jsou Donatellův *David* uměním v roce 1420, Shelleyho *Óda na západní vítr* uměním v roce 1820 a Stockhauseny *Momenty* uměním v roce 1970. Avšak rekurzivní definice *nevysvětluje* smysl pojmu „umělecké dílo“. Bylo by sotva udržitelné tvrdit, že z našeho chápání uměleckého díla vyplývá, že všechny takové věci mají nejzazší předky typu pra-umění. Pojetí pra-umění, ať už chápané pozičně nebo na základě vnitřních vlastností, bezesporu nebude součástí obsahu soudu, že něco je uměleckým dílem. Co však rekurzivní definice činí, je generování všech uměleckých děl pomocí metody, která přesně sleduje a objasňuje skutečný dějinný proces vývoje umění.¹³

VIII.

Poté, co jsem popsal svou teorii, ve které konkrétní dějiny umění nahrazují v hlavní roli institucionální síť umění, bych rád dále rozebral některá témata, ve kterých se moje teorie liší od té vládnoucí, institucionální. Konkrétně mi jde o dvě témata, která lze předložit formou otázek: 1) Je umělecká tvorba ze své podstaty záležitostí *vnitřní* (tedy záměrem), nebo *vnější* (udělení statusu)? 2) Musí mít člověk ve světě umění zvláštní *postavení*, aby mohl vytvořit jisté druhy uměleckých děl? Ke každé z těchto otázek se nyní krátce vyjádřím.

1) Z je objekt vytvořený umělcem a zamýšlený tak, aby byl vnímán-jako-umělecké-dílo, nikoli však aby byl nabízen, umístěn, instalován, orámován, propagován nebo prodáván – zkrátka aby se s ním „něco dělalo“. Nežůstává Z uměleckým dílem? Institucionalista by mohl tvrdit, že mít záměr *prostě znamená* udělovat určitý status a žádá další „činnost“ není nutná. Ale je-li záměr *vždy zároveň* udělením statusu, přičemž každé veřejné udělení statusu musí *beztak* zahrnovat potřebný záměr (jinak by šlo o pouhý podvod, „hru na umělce“), pak se tím podle mě přiznává fakt, že záměr je ve skutečnosti vším, co je podstatné pro uměleckou tvorbu. Čímž se ale netvrdí, že se od umělce *dá čekat*, že bude objekt *pouze* zamýšlet tak, aby byl vnímán-jako-umělecké-dílo. Je vysoce pravděpodobné, že bude jednat tak, aby ke svému dílu připoutal pozornost. Umělci se přirozeně snaží, aby se jejich dílu dostalo té pozornosti, kterou pro něj zamýšleli (a to jak pro své, tak pro naše blaho).

Na druhou stranu, nemusíme se obávat, že pokud bychom základy umělecké tvorby zbavili všeho veřejného, pak by se svět zaplnil uměleckými díly, jež by nebyla tvořena, ale vznikala by při každém rozmaru. Je vcelku snadné, přirozené a běžné spojovat žádoucí nepřechodný záměr s objektem, který jsme vytvořili, ale obtížné, nepřirozené a vzácné vyvolat v sobě takový záměr v případě objektu, jehož tvůrci nejsme. Chce to určitou dávku odvahy, někdy i zvrácenosti, přesvědčit se o právu či smyslu přivlastnit si to, čemu příroda či někdo jiný již vtiskl tvar. Jedině přehlédneme-li skutečnost, že takové záměry mnoho lidí nepojímá, může se předpoklad, že umělec jedná jménem světa umění, zdát nezbytný pro vysvětlení postřehu, že ani jeden člověk ze sta nepřetvořil svůj sporák v umělecké dílo.

2) Arthur Danto odpovídá na tuto otázku, když mluví o „vytváření uměleckých děl ze skutečných věcí“, tj. o uměleckém způsobu osvojování či minimální intervence. „Analyticky platí, že umělecká díla mohou být pouze *od* umělců, takže objekt, jakkoli hodně (či věrně) se podobá uměleckému dílu, není *od* toho, kdo zodpovídá za jeho existenci, pokud ten někdo není umělec. [...] Samotný objekt [např. mosazná objímka] možná nepřekračuje jejich schopnosti [tj. schopnosti ne-umělců]. Jako umělecké dílo však ano.“¹⁴ Kdyby „umělec“ v těchto poznámkách znamenal pouze „osobu, která v nějakou chvíli tvoří umělecké

dílo“, pak bych klidně mohl souhlasit, že umělecké dílo může stvořit pouze umělec. Avšak z kontextu je patrné, že „umělec“ zde znamená spíš „osobu etablovanou ve světě umění, jehož hlavní starostí je tvořit umělecká díla“ (nazvěme ji „umělec*“). Danto se domnívá, že připsat „skutečnou věc“ někomu, kdo není umělec*, odporuje tvrzení, že by se mohlo jednat o umění. To nemohu přijmout. Ani v nejmenším nevěřím, že by takto vypadaly „konvence připisování“¹⁵ predikátu „je uměním“. Jediný důvod, který takovou domněnku ospravedlňuje, se podle mě zakládá na záměně *zavedeného* nebo *profesionálního* umění s *veskerým* uměním. Připouštím, že mít určité postavení či patřičnou minulost může hrát roli v přeměně mosazných objímek na *uznávaná* umělecká díla, *významná díla* či na taková, která ovlivní *vývoj* umění – ale nikoli v jejich přeměně na umění *jako takové*. Nejdouchaplnější repliku sezony podle všeho může utrousit *pouze* člen společenské smetánky; pro umění *per se*, tak jako pro filozofii, však toto neplatí.

IX.

Není pochyb o tom, že se význam pojmu časem mění. Chci proto v této poslední části zdůraznit, že cílem mé analýzy je pouze postihnout, jakou podobu má pojem umění v *současnosti* – to jest, co *nyní* znamená, když se objekt vytvořený v *kteřékoli době* (minulé, přítomné, budoucí) považuje v té době za umění, a nikoli co to znamenalo v době, kdy vznikl.¹⁶ Tvrdím-li, že má analýza ukazuje, co znamená, že je uměleckým dílem např. něco vytvořeného v roce 1777, nevyžadují ani nepředpokládám, aby se pojem-umění₁₇₇₇ rovnal pojmu-umění₁₇₇₇. Dá se očekávat, že by tyto pojmy vedly hranici mezi uměním a ne-uměním každý trochu jinak. A nazvat Rembrandtovu *Noční hlídku* uměleckým dílem v roce 1777 bezpochyby znamenalo něco jiného, než co se tím myslí v roce 1977.

S ohledem na svou analýzu si nicméně myslím, že jediná část pojmu-umění₁₉₇₇, o které lze bez debat tvrdit, že pojmu-umění₁₇₇₇ chyběla, je možnost považovat za umělecká díla takové objekty, které nejsou svými tvůrci zpracované vůbec nebo pouze minimálně.¹⁷ Zatímco pojem-umění₁₉₇₇ sdružuje *Noční hlídku* s tím, co dříve bývalo tyčemi z nerezové oceli, věšáky na kabáty, lepenkovými krabicemi a kozími hlavami, pojem-umění₁₇₇₇ sloužil částečně k odlišení *Noční hlídky* od takových věcí. Tento zásadní konceptuální převrat se odehrál, jak víme, okolo roku 1920 v návaznosti na dadaistické hnutí.

Už jsem upozornil na to, že historická definice umění podává přesvědčivě a jasné vysvětlení vnitřní jednoty a soudržnosti vývoje umění. Zkrátka, aby něco bylo v kterékoli době uměleckým dílem, musí to být intencionálně vztaženo k uměleckým dílům, která předcházela – nic víc a nic míň. Historická definice, pokud ji přijmeme, nám pomůže rozptýlit pozůstatky takzvaného „intencionálního bludu“, chápaného jako tvrzení o irelevantnosti intencí umělců pro správné a úplné docenění jejich děl. Když totiž uznáme záměry umělců jako klíčové pro rozlišení umění od ne-umění, stěží je jen tak odbudeme jako irelevantní pro porozumění uměleckým dílům, když už jsme jim jednou přisoudili tak zásadní význam. Historická definice pak hlavně odhaluje ohromnou důležitost, jakou mají pro oceňování umění ta minulá díla/žánry/způsoby vnímání/typy zacházení, která umělec spojuje se svou současnou tvorbou skrze svůj záměr tvořit umění.

Další výhodou historické definice umění je, že vysvětluje, proč je v umění sice vše možné, ale ne vše funguje. Vše je možné proto, že se nekladou žádné jasné meze věcem, které lidé mohou vážně zamýšlet tak, abychom je vnímali-jako-umělecká-díla. Ne vše funguje proto, že vnímat-něco-jako-umělecké-dílo nutně vyžaduje vliv minulosti umění na to, co se nabízí jako umění v přítomnosti. Nic nezaručuje, že dnešní výtvar a minulé způsoby vnímání spolu budou ladit.¹⁸ Jejich vzájemný střet někdy přináší uspokojení bezprostředně, jindy až po určité době. Někdy jsme v šoku a vyvedeni z míry, ale vzpamatujeme se a pochopíme. Jindy jsme nuceni přijmout nové způsoby vnímání a staré odložit. A někdy jsme prostě jen zmatení, znudění, otrávení – nebo všechno najednou, a to způsobem, který nedokážeme překonat. V takových případech sice jde o umělecká díla, ale taková, která nefungují.

Na závěr bych rád podotkl, že nemám v úmyslu popírat existenci jakékoli sdílené umělecké praxe ani skupiny lidí, kterou tato platforma spojuje. Nepopírám ani, že uměleckým dílům je třeba rozumět v závislosti na jejich kulturním kontextu. Popírám pouze, že by instituce umění ve společnosti byly esenciální pro umění a že by je analýza uměleckosti mu-

sela zohledňovat. Tvorba umění je primární; sociální rámce a konvence, které ji obrůstají, nikoli. I když má sociologie umění velký význam, esence umění nespočívá v ní, ale ve vztahu umění k jeho konkrétní minulosti. Teorie, kterou nabízím, v základních rysech nastiňuje, o jaký vztah se jedná.¹⁹

Přeložil Jakub Stejskal.

*Tento překlad vznikl v rámci projektu GA ČR 408/07/0909
„Estetická dimenze vizualizace kultury“.*

*Tento text je překladem článku „Defining Art Historically“,
British Journal of Aesthetics 19:3, 1979, s. 232–250.*

Aluze děkuje profesoru Levinsonovi za svolení k otištění tohoto překladu.

Aluze wishes to thank professor Levinson for his permission to publish this translation.

Poznámky:

1 Dickieho definice umění vypadá takto: „Umělecké dílo v klasifikačním smyslu je (1) artefaktem, (2) jehož souboru rysů byl udělen status kandidáta na ocenění nějakou osobou či osobami jednajícími jménem určité společenské instituce (světa umění).“ George Dickie, *Art and the Aesthetic*, Ithaca, Cornell University Press 1974, s. 34.

2 Náznaky, že být-vnímán-jako-umělecké-dílo může být primárním pojmem (část 40) a že povaha umění musí spočívat v jeho historickém vývoji (část 60–3), je možné nalézt v úžasné knize Richarda Wollheima *Art and Its Objects* (Harper & Row, 1971). Právě tyto poznámky mě původně vyprovokovaly vypracovat pozici, kterou se zde snažím představit. Mohl bych dodat, že výraz „vnímat“ v tomto textu užívám jako široký pojem zahrnující veškerou aktivitu vztahovou k objektu s cílem jej zakoušet či s ním vstupovat do vztahu vzájemného působení.

3 Pro instruktivní kritiku institucionální teorie viz R. Sclafani, „Art as a Social Institution: Dickie's New Definitions“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 32, 1973; R. Sclafani, „Art Works, Art Theory, and the Artworld“, *Theoria* 39, 1973; T. Cohen, „The Possibility of Art: Remarks on a Proposal by Dickie“, *Philosophical Review* 82, 1973; A. Silvers, „The Artworld Discarded“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 34, 1976; K. Walton, „Review: Dickie: *Art and the Aesthetic*“, *Philosophical Review*, January 1977; M. Beardsley, „Is Art Essentially Institutional?“ in: L. Aagaard-Morgensen (ed.), *Culture and Art*, Atlantic Highlands, Humanities Press, 1979. Sdílím mnoho pochyb vyjádřených těmito autory.

4 Přitom i v takové podobě umožňuje mnoho protipříkladů (srov. Cohen, „The Possibility of Art: Remarks on a Proposal by Dickie“) a rozhodně nic neobjasňuje. Dickieho extrémně obecné podání významu „ocenění“ zní: „[P]ři zakoušení kvalit nějaké věci je shledáváme cenné či hodnotné.“ (Dickie, *Art and the Aesthetic*, s. 40–1).

5 Vypracovat pojem správného vnímání uměleckého díla není nic snadného, ale rozhodně pro něj budou relevantní následující zřetel: (1) pro jaké vnímání *zamýšlel* umělec své dílo; (2) jaký způsob vnímání je *nejpřínosnější*; (3) typy vnímání, kterým byly vystaveny *podobné* objekty; (4) jaký způsob vnímání díla nejvíce slouží *účelům* (např. určitým libostem, náladám, postojům), které se pojí v autorově představě s oceněním; (5) jaký způsob vnímání díla přispívá k nejspokojivější nebo nejucelenější představě jeho místa ve *vývoji* umění. (Pro poučný výklad některých těchto faktorů viz K. Walton, „Categories of Art“, *Philosophical Review* 79, 1970 [česky: „Kategorie umění“, přel. Dušan Prokop, in: Vlastimil Zuska (ed.), *Umění, krásno, šeredno*, Praha, Karolinum 2003, s. 49–76 – *pozn. překl.*.) Avšak nic v mém textu nezávisí na přesné analýze „správného vnímání“. K porozumění mé úvaze o umění stačí připustit, že *existují* správné způsoby vnímání minulých uměleckých děl, ať už to znamená cokoli.

6 Má-li být ohledně tohoto problému jasno, je třeba rozlišit tři relevantní časy. Prvním je čas fyzického vytvoření objektu, t_f . Druhým je čas vzniku zamýšleného objektu t_z , tj. čas, ve kterém je dosud nezpracovaný objekt strukturován a přetvářen určitým záměrem, který se ho týká. Ve své podstatě je každé umělecké dílo zamýšleným objektem. Třetím je čas stávání-se-uměním, t_s . V běžném nebo normálním případě umělecké tvorby platí, že $t_f = t_z = t_s$; v případě *objet trouvé* je t_f před t_z a $t_z = t_s$; v případě naivního tvůrce, který předběhl dobu (viz níže), platí, že $t_f = t_z$ a t_s následuje po t_z .

7 Všimněme si, že když mluvím v této definici o extenzi pojmu „umělecké dílo“ v nějakém čase t , mám tím na mysli extenzi pojmu v t , jak jej chápeme *nyní* – tj. v jeho *současném* užití.

8 Většina uměleckých hnutí je revolučních jen ve slabém smyslu tím, že žádají nebo zahrnují *některé* nové způsoby pojmání uměleckých objektů, ale málo takových hnutí (asi žádné před da-

daismem) popírá použitelnost *všech* minulých způsobů pojmání uměleckých objektů. Například impresionistické obrazy jistě vyžadují a vyžadovaly specifické způsoby přístupu (např. synoptický pohled z odstupů), které se neuplatňovaly u předchozích obrazů (např. klasicistních). Přesto některé způsoby, jak správně vnímat, jim evidentně zůstaly společné. Umění v slabém smyslu revoluční tak nezpochybňuje historickou povahu záměru tvořit umění.

9 Tj. umění, jak se chápe v západní kultuře – má teorie se ani ničeho jiného netýká.

10 Příběh, který zde vyprávím, souzní s Waltonovým vedlejším postřehem („Review: Dickie: *Art and the Aesthetic*“) týkajícím se historického vývoje umění. Měl bych také zdůraznit, že příběh vyprávím z hlediska umění jako produkce uměleckých děl za účelem ocenění diváky a nikoli z hlediska umění jako výronu psychické energie nebo výrazu uměleckých impulzů tvůrců.

11 t_0 budiž přibližný čas, ve kterém pra-umění začnou plodit non-pra-umělecká umělecká díla.

12 Wollheim v sekci 60 knihy *Art and Its Objects* zmiňuje možnost obecné *metody* identifikace všech uměleckých děl, která by měla rekurzivní podobu. Usuzuje však, že by taková metoda identifikace nefungovala, protože by nešlo formulovat pravidla transformace (proměna umění daného okamžiku do svých následovníků) odpovídající konkrétnímu vývoji umění ve vzdálené, ale i nedávne minulosti. Má na mysli pravidla, která by fungovala pro dané struktury nebo styly a chrtila by je pozměněné, vyznačující tak směr, kterým se na této křižovatce vydává umění. Problém nabývá na naléhavosti zvláště v moderní době: „[Z]atímco dřívější změny se týkaly více či méně detailních vlastností uměleckého díla, např. malířské versus lineární, v současném umění umělecké dílo dává vzniknout jinému nahrazením svých nejobecnějších [...] vlastností [...] např. *hard-edge painting* jako nástupce abstraktního expresionismu“ (s. 126). Dejme tomu, že má Wollheim pravdu. Přesto se jeho tvrzení nedotkne možnosti definice, jako je ta moje. Ta totiž nezávisí na pravidlech změny stylu, ale jednoduše na pravidlu, o němž jsem tvrdil, že vymezuje záměr, který z něčeho činí umění. Moje definice, oproti Wollheimově plánovaně metodě, samozřejmě negeneruje všechna umělecká díla pomocí jejich vnitřních pozorovatelných vlastností, ale pouze pomocí jistých vnějších intencionálních vztahů, které díla spojují s jinými objekty.

13 Rekurzivní definice možná víc než ta základní ospravedlňuje moji snahu vyjádřenou v názvu „Definovat umění historicky“. Pochopitelně nedefinuji umění jednoduše jako to, co má dějiny, protože v podstatě každá činnost má své dějiny. Nedefinuji jej však ani prostě jako činnost, jejíž historickým zdrojem jsou pra-umění. Neboť někteří nejzazší předkové umění (totiž pra-umění) mohou ve skutečnosti být i nejzazšími předky činností lišících se od umění. Je-li tomu tak, neploď naše rekurzivní definice nechtěně krom uměleckých i ne-umělecké činnosti? Nikoli, protože aby něco bylo uměním, nejenže to musí mít za předka pra-umění, ale musí to od něj specificky odvozovat svůj původ, a to skrze intencionální vztahy vyvolávající minulé standardní vnímání. Je vysoce pravděpodobné, že i kdyby *existovaly* jiné činnosti, jejichž nejzazšími předky by byla pra-umění, nevykazovaly by se *takovým* principem svého původu.

Nyní, když jsme uzavřeli náš výklad role pra-umění v rekurzivní definici, můžeme zmínit fakt, že objekty pra-umění jsou uměleckými díly, která *neodpovídají* naší základní definici významu „uměleckého díla“, totiž 1_t (nebo $1_t'$). (Na tuto skutečnost mě poprvé upozornil Terence Horgan.) Neboť neexistují žádná umělecká díla a správné způsoby vnímání před pra-uměleckými díly. 1_t (nebo $1_t'$) tedy přísně vzato vysvětluje pouze, co to znamená, když je cokoli *kromě pra-uměleckého objektu* uměleckým dílem. Objekty pra-umění pak naopak budou pouze předpokládaná umělecká díla.

14 A. Danto, „Artworks and Real Things“, *Theoria* 39, 1973, s. 14n.

15 Tamtéž, s. 12.

16 Jde tu o těžko uchopitelné rozlišení mezi tím: 1) co to *znamená v přítomnosti*, když je *něco uměním v době svého stvoření*, a 2) co pro jistou věc v *době jejího stvoření znamenalo* být v *této době uměním*.

17 Na druhou stranu se jeví zřejmé, že v pojmu-umění₁₇₇₇ bylo dost toho, čeho se nedostává pojmu-umění₁₉₇₇. Pojem-umění₁₇₇₇ byl dozajista restriktivnější než jeho protějšek z roku 1977; ro-
zumně lze předpokládat, že zahrnoval předpisy strukturních prvků, technických požadavků, zá-
měrů, účelů, a dokonce spodní hranici estetické působivosti. Na cestě od pojmu-umění₁₇₇₇
k pojmu-umění₁₉₇₇ je tak třeba vymazat všechny takové umělecké předpisy a zároveň rozšířit sfé-
ru tvorby za hranice zpracování; tím, co je vždy přítomno, je odkaz umění v každé době ke způso-
bu zacházení, jakého se dostávalo minulému umění.

18 Je tudíž zřejmé, že historická teorie umění dává prostor oné atmosféře „konceptuálního napětí“ obklopující některá umělecká díla (např. *Sušák na lahve*), kterou podle Anity Silversové („The Artworld Discarded“) institucionální teorie ničí. Napětí vyvěrá ze srážky *povahy* objektu a *způsobů vnímání* typicky propůjčovaných *dřívějším* uměleckým dílům, z toho, jakých způsobů vnímání bylo třeba se dovolávat, když se daný objekt stával uměním.

19 Rád bych poděkoval Kendallu Waltonovi, Johnu Bennettovi a Johnu Brownovi za kritiku, připomínky a návrhy, které pomohly tuto studii vylepšit.