

Dilema (ne)definovatelnosti umenia*

Lukáš Makky; lukas.makky@unipo.sk, <https://doi.org/10.5281/zenodo.3255283>

Abstrakt: Aktuálna podoba a transformácia umeleckej praxe v 20. a následne 21. storočí spôsobila isté odcudzenie recipienta a umenia. Súčasnému diskurzu, aj pod vplyvom Morrisa Weitz, dominuje aj z tohto dôvodu akási ostýchavosť vo vytýčení kritérií (nie len) súčasného umenia, alebo dokonca dilema, či je umenie vôbec potrebné zadefinovať. Arthur Danto veľmi trefne pripomína, že momentálne neexistuje spôsob, ako odlíšiť umenie od objektov, ktoré nie sú umením, aj napriek tomu, že sa viacerí teoretici pokúšali prísť s (azda normatívnou) odpoveďou. Potreba dištinkcie objektov, aby mohlo prebehnúť potrebné teoretické skúmanie alebo, aby existoval funkčný definičný aparát pre kritiku či výstavnú prax je však potrebný nielen v sémantickej rovine. Cieľom predloženého príspevku je aj preto ponúknuť stručný prierez teórií, ktoré sa v ostatných šesťdesiatich rokoch zaoberali problémom definície umenia a (nanovo) prehodnotiť/premyslieť potrebu funkčnej definície umenia ako determinantu adekvátnej estetickéj teórie.

Kľúčové slová: umenie, definícia, nutné a dostačujúce podmienky, analytická estetika, klastrová definícia.

Abstract: The current form and transformation of artistic practice in the 20th and 21st century caused some estrangement of the recipient and the art. The current discourse is therefore dominated by some distrust in defining the criteria of (not only) contemporary art, or even the dilemma of whether or not art has to be defined at all, mostly under the influence of Morris Weitz. Arthur Danto very aptly reminds that there is currently no way to distinguish art from objects that are not art, even though many theorists have tried to come up with a (normative) solution. The need to distinguish different objects in order to carry out the theoretical examination or to have a functional defining apparatus for criticism, or the exhibition practice is not necessary only on the semantic level. The aim of the submitted paper is therefore to offer a brief cross-section of theories, which, over the past sixty years, dealt with the problem of the definition of art and (re)appreciate/re-think the need for a functional definition of art as the determinant of adequate aesthetic theory.

Keywords: fine art, definition, necessary and sufficient criteria, analytical aesthetics, cluster definition.

Ernst Cassirer v *Eseji o človeku* (1977) veľmi dôrazne a vyhranene prezentoval jazyk ako demarkačný prvok rozdeľujúci živočíšnu a ľudskú ríšu. Zreteľne tu pomenoval moc, ktorú jazyk v ľudskej kultúre má a poukázal na transformačné procesy, ktoré mohlo vynájdenie a osvojenie si používania jazyka spôsobiť. Svoje tvrdenia, približne zosumarizované do podoby: „*symbolické myslenie a symbolické správanie patria medzi najcharakteristickejšie črty ľudského života a na nich sa zakladá pokrok ľudskej kultúry*“ (Cassirer, 1977, s. 80) sa stali základom rozlíšenia emocionálneho (skoro až reflexívneho) a predikatívneho (kultúrne a historicky determinovaného) jazyka (Cassirer, 1997; pozri napr. Eco, 2009). Súčasná evolucionistická a etologická akademická obec dokazuje, že Cassirer nebol limitovaný len obmedzeným stavom bádania na pôde biológie a antropológie a že jeho teória má oveľa ďalekosiahlejšie uplatnenie. Aj z tohto dôvodu veda často siaha k podobným kritériám, keď sa snaží rozlíšiť vývojové stupne ľudského predka, resp. keď sa snaží identifikovať konkrétny okamih a antropológickú/evolucionistickú kondíciu človeka, ktorý bol schopný produkovať umenie alebo umeniu príbuzné a podobné činnosti (pozri napr. Dissanayake, 1995). Schopnosť tvorivo myslieť a dávať to najavo komplexnými jazykovými štruktúrami, nie len ukazovacími

* Text vznikol ako výstup riešenia grantovej úlohy VEGA č. 1/0531/17 150 rokov „konca umenia“ v reflexiách a analýzach filozofických, estetických a umenovedných teórií (150 years of "the end of art" in reflections and analysis of philosophical, aesthetic and art theories).

semémami, ktoré danú vec jednoducho označujú a schopnosť umeleckej tvorby má k sebe veľmi blízko, napokon vizuálna semiotika vychádza z presvedčenia, že umenie je osobitým jazykom alebo osobitou formou jazyka (pozri napr. Fiske, 1990; Saint – Martin, 1990).

Jazyk je aj z tohto dôvodu často určujúcim nástrojom rôznej diferenciacie a vhodným aparátom identifikácie kultúrnej úrovne tej-ktorej spoločnosti. Jazyk je však hlavne a predovšetkým určujúcim (nenahraditeľným vo svojej komplexnosti a flexibilitosti) prostriedkom medziľudskej interakcie a vzájomnej komunikácie či porozumenia (aj keď o porozumení, ktoré je už kultúrnym a sociálnym problémom by som nerád hovoril). Zo semiotického hľadiska predpokladáme (a azda aj dúfame), že prijímateľ a odosielateľ dokážu s použitím rovnakého konštruktívneho kódu pochopiť navzájom komunikovanú informáciu. Ale je nevyhnutné, aby mali obaja účastníci komunikácie tie isté vedomosti o syntaktickej štruktúre a poznali významy jednotlivých znakov (slov), ktoré používajú. Poznať znaky/slová však dostatočne nedeterminuje schopnosť ich plynulého používania alebo neomylného porozumenia. Je nutné poznať aj pravidlá ako správne tvoriť informáciu a ako ju následne vysielat', ako správne (v zmysle zrozumiteľnosti) komunikovať. Nestačí veci, ktoré nás obklopujú len pomenovať/označiť. Každé slovo, každý znak sa vo vetnej štruktúre riadi arbitrárnymi pravidlami, ktoré sa menia, rovnako ako syntaktická informácia, ktorú slovo označuje: menia sa v závislosti od kontextu, od syntaktického umiestnenia a použitia a od dobovej normy (pozri napr. jazykovú normu: Mukařovský 1966).

Isté špecifikum predstavujú estetické pojmy, ktoré majú aj iný, mimopojmový, dokonca esenciálny a predovšetkým recepcný význam a nikdy neznamenajú presne to, čo označujú. Ernst Cassirer podobný spôsob označovania a vzťah označenia a označeného chápal ako symbolizmus (Cassirer, 1977), pričom symbolická funkcia je vo všeobecnosti prehodnocovaná ako jedno z určujúcich kritérií umenia. Nelson Goodman (2007) na tomto princípe založil svoj prístup, ktorý zhrnul v knihe *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů a v podstate dokázal, že „[...] symbolická funkce je podstatou umění všech [zdôraznil T. K.] – tedy i abstraktních“* (Kůlka in Goodman, 2007, s. 6). Vzťah znaku a označovaného je pri estetických pojmoch komplexnejší a rozhodne problematickejší, lebo nie je arbitrárny ani kultúrne nemenný. Je premenlivejší ako v prípade ktoréhokoľvek iného sémantického reťazca (možno s výnimkou poézie). Estetické pojmy sú vo všeobecnosti nejednoznačné alebo skôr povedané viacznačné. Ak budeme na diskusiu o umení nazerat' ako na semiotickú operáciu, dôjdeme k nasledovnému zisteniu: máme jeden signifikant (pojem umenie) a veľa signifikátov, ktoré sa môžu na formálnej, ideovej, ale aj kontextuálnej rovine líšiť. Vo výtvarnej kritike, keď je nutné, často aj axiologicky, ale predovšetkým empiricky a esteticky, prehodnotiť vystavené umenie (a istým spôsobom, prehodnotiť aj adekvátnosť udelenia statusu umenie) je terminologická dvojznačnosť problematická.

Môže sa preto zdať, že estetické pojmy sú priam neuchopiteľné a nemá význam definovať alebo inak ich klasifikovať. Frank Sibley argumentoval, že používanie estetických pojmov sa viaže aj na empirické skúsenosti a vkus recipienta (Sibley, 2004); ja dopĺňam, že aj na jeho estetické preferencie a recepcné kompetencie. Otázne ostáva, ako to je s umením (pojmom), ktorý nie je výhradne estetickou kategóriou, ani klasifikáciou, no rozhodne obsahuje všetky výdobytky a „neduhy“ estetických pojmov, nakoľko je zdrojom rôznorodnej špecializácie (Dissanayake, 2009) a vymedzuje sa (azda vďaka estetickej funkcii) spomedzi ostatných pojmov a skutočností (Mukařovský, 1966). Jazyk má síce právom priznanú moc, ale nedokáže riešiť a ani vyriešiť problémy svojho signifikátu. Dovolím si predostrieť hypotézu. Ak vychádzam z predpokladu, že chceme hovoriť o umení, teda z predpokladu, že ide o tému, o ktorej je nutné rozprávať alebo dokonca si to aktuálna (spoločenská, teoretická, umelecká) situácia vyžaduje, nestačí nám toto slovo len poznať, inak povedané, nestačí, aby pojem v našom slovníku iba existoval

(musí, samozrejme, existovať aj skutočnosť/predmet, ktorú označuje). Predpokladám, že na triviálnej až banálnej rovine (občas s omylmi, ktoré sú diskutabilné, lebo neexistuje funkčná definícia umenia) vie každý jeden človek používať a zda aj používa pojem umenie. No na to, aby sme v akademickej, alebo dokonca len v poučenejšej diskusii boli korektní,¹ musíme pojmu umenie rozumieť a vedieť kedy a za akých podmienok ho používať, príp. aké artefakty, činnosti, javy klasifikovať ako umenie.

Ak dvaja komunikanti diskutujú o predmetoch, ktoré majú pred sebou, pričom niektoré sú umením a iné nie, za predpokladu, že obaja hovoria o umení, obaja predpokladajú, že ich ponímanie pojmu samotného, ich chápanie signifikátu sa riadi tými istými pravidlami, a preto si myslia, že obaja hovoria o tých istých veciach. Nepýtajú sa na vzájomnú definíciu umenia alebo vzájomné pochopenie tejto skutočnosti. Akosi predpokladajú, že aj napriek rôznym názorom a hodnotovým stanoviskám hovoria o tom istom. Ale nie je to tak vždy. Práve naopak. Umenie je natoľko premenlivá kategória, historická konštanta a pojem sám, že neexistuje kľúč, ani hypotetická istota, ako s istotou identifikovať ponímanie daného pojmu iným účastníkom diskusie. Daný problém priam ukážkovo zhrňa D. Lewis-Williams: „*Je to [umenie – doplnil L. M.] jeden z oných termínů [...], o nichž se všichni domníváme, že jim rozumíme – dokud nejsme požádáni, abychom ho definovali. [...] Pojem ‚umění‘ a ‚umělci‘ se však vztahují k určitým momentům v dějinách a k určitým kulturám*“ (Lewis-Williams, 2007, s. 53–54). Možno predpokladať, že lexikálna a semiotická úroveň rozpoznania pojmu umenie je dôležitá, ale v rovnakej miere zohráva dôležitú úlohu aj uvedomenie si kontextu, ktorý môže určiť rámec nášho vnímania a vymedziť pojem samotný, alebo posudzovaný artefakt začlení do istej sféry skúmanej štruktúry.

Problém je v tom, že väčšina autorov zaoberajúca sa umením používa pojem samotný voľne a aj keď sa riadi nejakým vnútorným pravidlom, čitateľovi ho (často) nesprostredkuje; výnimku tvoria publikácie zaoberajúce sa vlastnou povahou umenia. Diskurzívna prax ukazuje, že aj napriek preferencii istých kritérií, tie nie sú vždy pomenované, a autor v texte postupuje a prepája umelecké diela len intuitívne. Určiť jednotné východiská a obmedzenia môže byť komplikované dokonca aj v rámci jednej teoretickej oblasti. Väčšina teórií stroskotala práve na snahe vytýčiť univerzálne nutné a dostačujúce podmienky definičného rámca, ktoré by raz a navždy umenie zadefinovali a ukončili diskusiu ohľadom jeho povahy. Celá diskusia, ktorá sa okolo problému definície a samotnej povahy umenia „rozohorela“, vyvolala veľkú dilemu a takmer neriešiteľnú situáciu definovateľnosti umenia. Možno dokonca tvrdiť, že ide o veľkú schizmu alebo paranoju odborníkov, ktorí sa snažia prirodzene definovať svoj objekt výskumu, čím automaticky obhajujú aj jeho právo na existenciu. K tejto snahe však pristupujú akoby s očakávaním či kalkuláciou neúspechu, nakoľko majú možno pocit, že sami nevedia univerzálne (niekedy ani pre seba) pomenovať, čo skúmajú a táto neistota sa môže pretaviť do ich práce a úvah.

Vychádzajúc z tejto skutočnosti sa môže zdať logické nanovo siahnuť k Morrisovi Weitzovi, ktorý daný problém riešil už v roku 1956 v štúdiu *The Role of Theory in Aesthetics/Role teórie v estetice*, aj keď ho možno určiť za príčinu celej schizmy ohľadom definovateľnosti umenia. Jeho veľkou výhodou a možnosťou, ktorá sa prirodzene núka je analýza pojmu umenie a jeho užitia, nie samotného umenia (ktoré je všeobecne akceptované ako komplikované) so všetkými historickými premenami a nuansami, teda pojmu na prvý pohľad oslobodeného od nestálych a premenlivých štruktúr. Približne rovnakým smerom sa v intenciiach jazyka ubera aj Michael Mandelbaum, keď hovorí: „[...] *nesnaží se objasnit vztah mezi různými významy slova „umění“*. Každý slovník nabízí mnoho takových významů [...] a není těžké mezi řadou z nich najít

¹ Tautologický kruh, ktorý hovorí o korektnej a nekorektnej definícii v situácii, keď žiadna definícia nie je platná, alebo úplne neplatná, opäť ukazuje ústredný problém celého definičného programu.

jistý vzorec rodových podobností. Autory textů [...], kterými se zde zabýváme, však analýza takovýchto podobností a rozdílů nezajímá. [...] tito autoři se primárně nezajímají o to, jak slova jako ‚umělecké dílo‘, ‚umělec‘ nebo ‚umění‘ běžně užívají ti, kdo nejsou estetiky ani uměleckými kritiky; zaměřuju se na texty, které jsou považovány za součást tradice estetické teorie“ (Mandelbaum, 2010, s. 72). Kultúrne motivovaný sémantický posun je veľmi očividný pri rôznych pojmoch, prečo sa potom (ako navrhuje Mandelbaum) nepreveri aj sémantický a významový posun pojmu umenie. Ak raz v anglicky hovoriacich krajinách tendujú autori k jednému významu a v slovansky hovoriacich krajinách k trochu inému významu, je nutné tieto skutočnosti započítat do výsledného preverenia. Samozrejme, ide o kultúrny determinizmus, ale často aj o sémantickú motiváciu, kde má daný pojem proste inú tradíciu, ktorá je prítomná v ponímaní samotného pojmu a zároveň by mala byť prítomná v definícii. Berys Gaut na rozdiel od Weitzza vychádzajúceho z rodových podobností Ludwiga Wittgensteina a v reakcii naňho poukazuje na potrebu preverenia a preskúmania diskusií o tom, či sú objekty umeleckými dielami (Gaut, 2010, s. 378–383). Dôraz kladie na diskurzívnu prax, nie výhradne na odbornú diskusiu. Aj bežná jazyková prax vytvára nové jazykové konotácie, ktoré následne prepožičiava odbornému diskurzu, a tak nie len formuje špecifický jazyk, ale rozširuje významy jednotlivých pojmov.

Morris Weitz (2004) sa intencionalne vzdal snahy na vymedzenie nutných a dostatočných podmienok, ktoré sú vždy buď príliš otvorené, alebo uzavreté. Vždy, pri akejkoľvek teórii sa ocitneme v situácii, keď je novoetablované umelecké dielo v rozpore s jednou alebo druhou „platnou“ definíciou a spochybní jej funkčnosť. Weitz preto pracuje s premisou otvoreného pojmu, kam radí aj umenie, ktorý determinuje vlastnú pojmovú inklúziu a má rozširujúci charakter, ktorý bráni vymedzeniu istých kritérií (pozri Ciporanov 2003). Táto šírka je závislá na historickom progrese, ktorý vždy prinesie novú, azda aj kontrastnú produkciu, oproti predchádzajúcim obdobiam, ale vychádza aj z repetitívneho prehodnotenia umeleckej minulosti, keď sú niektoré artefakty zaradené do sveta umenia (napr. Levinson, 2010) a iné produkty tento svet opúšťajú (pozri Mukařovský 1966). Zamedziť nárastu rôznorodosti umeleckých artefaktov by sa dalo len potlačením tvorivosti alebo popretím skutočnej otvorenosti umenia, ktorá aj keď je pri definícii kontraproduktívna je vlastnou podstatou umenia a nedá sa „prirodzene“ potlačiť.

Aby sa Weitz vyhol problémom iných teórií v snahe o objektívnosť, rezignuje na tvorbu definície umenia a v svojej práci prezentuje deskriptívne a hodnotiace využitie pojmu umenie, ktoré sa stalo následne objektom intenzívnej kritiky (G. Dickie, M. Mandelbaum, B. Gaut).² Najčastejšie sa Weitzovi vyčíta práve jeho snaha dištancie od definície umenia. Pracujúc na wittgensteinovskom základe však ponúka nutné a dostačujúce podmienky iného charakteru a prichádza k definícii na lexikálnej úrovni (Davies, 1991, s. 4–24; Longworth – Scarantino, 2010, s. 154; Stecker, 2013, s. 145). Deskriptívne použitie pojmu umenie, tak ako ho prezentuje Morris Weitz nadväzuje na nutné a dostačujúce podmienky, ktoré sú kľúčové pre vytvorenie akejkoľvek definície, s tým rozdielom, že v prípade umenia nie je možné určiť hranice používania, nakoľko, ako sám autor priznáva, ide o otvorený pojem, a preto hovorí o kritériách uznania, resp. o podmienkach podobnosti. Sú to skupiny vlastností, z ktorých niektoré nemusia byť prítomné, ale

² Francis Longworth a Andrea Scarantino artikuluju hlavnú slabinu Weitzovej teórie do dvoch bodov. Prvý bod poukazuje na faktickú chybu v autorovej formulácii, keď je presvedčený, že sformulovať uznanú a všeplatnú definíciu je logicky nemožné. Logika v tomto smere nepredznamenáva neúspešnosť snahy formulovať definíciu. Druhý bod zdôrazňuje, že Weitzova kritika voči otvorenosti pojmu je nezmyselná. Autorská dvojica argumentuje, že otvorený charakter umenia je tým prvkom, ktorý prináša do umenia inováciu a posúva umenie ďalej (Longworth – Scarantino, 2010, s. 153). Treba pripustiť, že inovácia a otvorenosť umenia nemôže byť tým prvkom, ktorý odstráni z umenia, lebo práve on zabezpečuje dynamický impulz a posúva umenie ďalej, no netreba zabúdať, že Weitz nebrojí za odstránenie dynamiky a otvorenosti umenia, len tvrdí, že táto skutočnosť znemožňuje teoreticky vymedziť a zachytiť umeleckú produkciu, (ja dopĺňam) ako statickú a nemennú. Zdá sa akoby sme mohli v rámci definícii postihnúť vždy len istý moment, ktorý môžeme definovať. Dynamika umeleckého vývoja spôsobuje, že práve vyslovená definícia môže samotným vyslovením stratiť platnosť.

vždy sa z nich musí vyskytnúť aspoň isté množstvo, aby sme recipovaný objekt mohli označiť za umenie (Weitz, 2004, s. 85).³

Hodnotiace použitie pojmu umenie M. Weitzom (ako druhý spôsob použitia pojmu) sa chápe ako ocenenie⁴ objektu. Podmienky jeho vyslovenia požadujú prítomnosť určitých preferovaných vlastností či charakteristík umenia, ako ho všeobecne poznáme a tradične chápeme. „[...] *typický príklad tohoto hodnotiaceho užití, pohľad, podľa ktorého ríci o něčem, že je uměleckým dílem, znamená implikovat, že jde o úspěšnou harmonizaci prvků*“ (Weitz, 2004, s. 86). Ak však chceme hovoriť o úspešnej harmonizácii prvkov ako o kritériu hodného ocenenia, resp. ako o jednom z príznakov umenia (minimálne) „západnej“ tradície, musíme byť trochu skeptickí. Berys Gaut upozorňuje, že ak by bol pojem umenia použitý v hodnotiacom zmysle, išlo by o vyjadrenie uznania, no ak by sa tak udialo, všetko umenie by bolo považované za dobré (Gaut, 2010, s. 397). Nesúhlasím. Rovnako ako G. Dickie či M. Mandelbaum ignoruje B. Gaut diskurzívnosť reči, s ktorou M. Weitz v tomto zmysle počítal. Ak jednotlivец (recipient, kritik, iný vyslanec inštitucionálneho sveta) označí nejaký súbor pojmom umenie v hodnotiacom zmysle, on sám mu prisúdi kvalitu hodnú ocenenia. Použitím tohto pojmu netvrdí, že pozná odpovede na to, čo umenie je, ale vnútorne (a možno aj na základe istých objektívnych kvalít, ktoré si môže, ale nemusí uvedomovať) cíti, že sa s ním stretol. Nepredpokladá, že je v interakcii s dokonalým predmetom, ale tuší, že objekt dosahuje dostatočné kvality, aby ho mohol zo svojej pozície považovať za umenie a na základe istých aspektov takto oceniť. Dokonca možno predpokladať, že v tejto interakcii s predmetným dielom nenachádza vo svojej kultúrou determinovanej slovnej zásobe vhodnejšie slovo ako umenie, aby označil videné/zažívané. Už Weitzova formulácia „úspešná harmonizácia prvkov“ nedokazuje nič viac, len kvalitu istého aspektu umeleckého diela, čiže aplikácia pojmu umenie v hodnotiacom zmysle len dostatočne docení zvolený aspekt umeleckej činnosti. Weitz nikde netvrdí, že takýto súd a hodnotenie recipienta (umenie v hodnotiacom zmysle) klasifikuje a definuje označený predmet/jav/skutočnosť ako právoplatné a etablované umelecké dielo.

Weitzovi kritici taktiež zbytočne vzt'ahujú hodnotiace užitie výhradne k vysokému umeniu a vyčítajú mu, že zabúda na nekvalitné umenie a akoby implicitne tvrdil, že všetko umenie sa akceptovaním hodnotiaceho použitia pojmu stáva dobrým. Keď Weitz píše: „*Toto je ‚umělecké dílo‘, užito v hodnoticím smyslu, slouží ke chvále, a ne k potvrzení důvodu, proč je to řečeno*“ (Weitz, 2004, s. 86), nehovorí nutne o kvalitách umeleckého diela. Je síce pravda, že Weitz pripúšťa, že nemožno hovoriť o zlom (esteticky nie dobrom) umení (Weitz, 2004, s. 86), a tým vytvára pôdu pre vlastnú kritiku, no pripustiť hodnotiace použitie pojmu umenie na základe istého aspektu neznamená, že si v iných aspektoch skúmaný objekt či skutočnosť toto ocenenie naozaj zaslúži. Autor sa nebráni uvažovať o „nekvalitnom“ umení. V prípade hodnotiaceho užitia pojmu umenie jednoducho hovorí, že sa o umení hovorí aj mimo klasifikačnej aplikácie, dokonca mimo umeleckú sféru, a práve hodnotiace použitie vychádzajúce z praktickej stránky reči a z každodennej komunikácie počíta s pojmom umenia v tomto zmysle. Na druhej strane je jeho pripomienka na mieste; však prečo by sme mali o nekvalitnej soche hovoriť ako o súčasť sveta umenia a označiť ju pojmom umenie, keď si túto pozíciu nezaslúži?

³ O lexikálnej dvojznačnosti, ktorá určuje Weitzove členenie na hodnotiace a deskriptívne užitie pojmu umenie, píše veľmi výstižne aj Dušan Prokop, ktorý určuje dvojakú sémantickú situáciu slova umenie: „1) *umění ve smyslu tzv. krásného umění, resp. dnes přesněji, jeho základních druhů, tedy umění ve vlastním smyslu* [...] 2) *umění jako dovednost, odvozená zejména z řemesla*“ (Prokop, 2014, s. 110). V jeho ponímaní však zaznieva tradičná dištínkcia medzi umením a remeslom, ktorú Weitz intencionálne „ignoruje“, nakoľko v pravom slova zmysle nie je len zrkadlom jazykovej praxe, ale aj povahy umenia, ktorú Weitz ako predmet odborníka zaoberajúceho sa umením, odmieta.

⁴ Ocenenie v zmysle ohodnotenia či pozitívneho axiologického komentovania.

Napriek tejto krátkej obhajobe, ktorá si je plne vedomá slabín Weitzovho prístupu, zdá sa, že analytická tradícia nie je vhodnou metódou skúmania umenia ako celku. Stephen Davies analytických teoretikov obviňuje z nezájmu o pôvod umenia alebo o „nezápadné“ umenie (Davies, 2015, s. 24). A ak niektorá teória nie je schopná inkorporovať pôvod umenia⁵ do svojej koncepcie, stáva sa použiteľnou vo výbere len istej fázy dejín umenia, nie v jeho celej šírke. Rovnako ostrú kritiku voči „wittgensteinovskému prúdu teórie“⁶ uvádza Peter Kivy, keď píše, že vo filozofii umenia nezískala nikdy popularitu, keďže Weitz „zavrhol“ možnosť definície umenia a vyžadoval rezignáciu v tomto bode (Longworth – Scarantino, 2010, s. 152–153). Weitzova aplikácia implikuje nutnosť práce s diskurzívnou tradíciou a praxou, bez ktorej sa rešpektujúc kultúrny a spoločenský kontext nezaobídeme a zároveň očisťuje analýzu od rôznych (aj významových, ale predovšetkým kultúrnych) nánosov a vášní. Uvedená dilema, ktorá dominuje aj v názve príspevku sa však nedá riešiť len diskurzívnou analýzou. Je síce produktívne vedieť, akým spôsobom sa slovo umenie používa, ale ide o rovnako redukcionistický a zároveň extenzívny prístup ako snaha definovať umenie ako také. Zo spôsobov používania pojmu, sa nedozvieme nič viac o tom, čo daný pojem označuje a aj keď takto skúmame spôsoby diskurzívneho výskytu daného slova, bez skúmania „označeného“, nepreklenieme úroveň obyčajného rozhovoru. Taktiež jazyková prax, rovnako ako analytický prístup neberie do úvahy cudzí kontext a mimoeurópske umenie, čiže nemá nárok na absolútnu platnosť (Mandelbaum, 2010) alebo minimálne nemôže byť definitívnym/ideálnym východiskom. Vyhýbavý prístup, ktorý Weitz zvolil, akokoľvek lákavo a produktívne pôsobí, vlastne nerieši neuralgický bod skúmania. Nenachádza novú cestu, ktorá dilemu definovateľnosti uzavrie. Prichádza len s dočasným riešením, ktoré malo teoretikom umožniť načerpať novú energiu a pustiť sa do plodnej diskusie o nových perspektívach definovateľnosti umenia.

⁵ O povahe pravekého, resp. raného umenia som písal na viacerých miestach. Kľúčový problém, ktorý v texte naznačujem súvisí so skutočnosťou, kde je táto produkcia akýmsi spôsobom separovaná zo západného sveta a o umení sa hovorí až s príchodom egyptského a následne antického umenia. Nejde o to, že by boli staršie predmety spochybnené ako umelecká produkcia, ale o to, že sa nepovažujú za umelecké predmety v pravom slova zmysle, akoby spadali do „iného“ sveta umenia, ktorý je našej/západnej tradícii trochu cudzí (pozri napr.: Makky, 2017).

⁶ Reálne uplatnenie rodových podobností L. Wittgensteina výrazne kritizuje aj Maurice Mandelbaum (2010, s. 65–75). Uvádza tri veci, o ktoré sa uplatnením Wittgensteinovej teórie estetici neusilujú: 1) nesnažia sa objasniť vzťah medzi rôznymi významami slova „umenie“; 2) nezaujímajú sa o to ako elementárny slovník umeleckej teórie (umenie, umelecké dielo, umelec) bežne užívajú neteoretici a 3) nesnažia sa poukázať na to, že rodové podobnosti existujú medzi rôznymi druhmi umenia alebo medzi umeleckými dielami, naopak, rodové podobnosti používajú negatívne (Mandelbaum, 2010, s. 72). Dochádza k záveru, že „lingvistická analýza“ nám „nepomúže vyhnout se zásadním problémům tradiční estetiky“ (Mandelbaum, 2010, s. 74).

Thomas Adajian zhrňa kritiku využitia Wittgensteinových rodových podobností do siedmich bodov: 1) súvisí s Weitzovou teóriou a s problémom otvorených pojmov, ktoré podľa neho nerešpektujú existenciu kultúrnej tradície, ktorá sa nemôže zmeniť objavením sa nových prvkov v umení; 2) koncept väčšiny definícií umenia je zakorenený v tradičnej metafyzike a epistemológii, z ktorej potom pramení koncepčný problém definície umenia ako takej; 3) koncept súčasného umenia sa každopádne odlišuje od konceptu 19. storočia (považované za umelo stanoveného arbitra), ktorý prišiel s 5 druhmi umenia, preto nemožno prísť so stabilnou teóriou umenia; 4) platnosť nutných a dostačujúcich podmienok môže byť považovaná za východisko definície umenia len vtedy, ak kognitívne vedy dokážu, že sa týmto princípom ľudia riadia pri určovaní vecí; psychologické teórie dokázali, že je možné určiť len, ako ľudia v skutočnosti klasifikujú veci, nie na základe akých kritérií; 5) definovať umenie nie je filozoficky nutné, z tohto dôvodu je nutné problém definície umenia rozdeliť na parciálne klasifikačné prípady: no nato, aby sme určili, či je nejaká činnosť umelecká, musíme určiť, či je súčasťou umenia; 6) definícia umenia preukazuje ontologickú dôstojnosť spoločenských javov, ktoré v skutočnosti vyzývajú k dôslednej sociálnej kritike: skutočná funkcia umeleckých diel je ideologická, nie filozofická; 7) skutočnosť, že pojem umenia vyžaduje rôzne použitie, neznamená, že jednotlivé podoby umenia nie sú prepojené na systémovej úrovni, a preto je vzťah historických a súčasných definícií umenia systematický: rôznorodosť umenia nevykazuje odlišné systémove východiská. Možno existuje jediný pojem umenia, ktorým nazeráme len z rozličných, vnútorne prepojených uhlov alebo väčší počet definícií, ktoré sa prepájajú v celok, lebo jedna definícia je v centre a ostatné sú na nej závislé (Adajian, 2016, [online]).

V jednom bode však Morris Weitz zmýšľal veľmi progresívne a dal možnosť riešiť samotný problém definície. „Kritériá uznania“, veľmi podobné symptómom estetična Nelsona Goodmana (2007) a možno fungujúce aj ako iniciačné úvahy neskorších klastrových definícií, ku ktorým sa ešte vrátíme, by sa dali chápať ako množina skutočností, ktoré vznikli prienikom iných množín. Množín, ktoré vychádzajú z iných skutočností a spoločenských či kultúrnych faktov. Weitz (2004) bol presvedčený, že na to, aby sme mohli hovoriť o umení, stačí ak je prítomná aspoň jedna vlastnosť zo skupiny vymedzených vlastností, ktorá však nemusí byť nutná, nakoľko nie je možné zaručiť, že ide o správne postihnutie príslušnosti k danej množine, a preto môže byť nahradená inou podmienkou. Týmto spôsobom dostaneme akoby príznakové vlastnosti spomínaných množín, ktoré nebudú povinné a dokonca môžu v ľubovoľnej miere narastať. Problematická je miera jeho benevolencie, nakoľko takáto definícia nesmeruje k tomu, čo má byť jej poslaním: nemá definičnú funkciu a nepomáha klasifikovať. Širšiu formu definície, ktorá naopak má stále pravidlá priniesol následne (a so značným odstupom) Berys Gaut (2010).

Bez toho, aby som sa vrátil k chybám, ktoré môžu plynúť (a často aj plynú) z analýzy odbornej alebo všeobecnej diskurzívnej praxe, a teda z analýzy toho, ako sa pojem umenia správa a používa v (aj bežnej) komunikácii, je umenie v Gautovej klastrovej definícii vnímané ako výsledok umeleckej činnosti. Umenie ako proces chápe v zmysle tvorby umenia ako objektu recepcie a kultúrnej tradície (Gaut, 2010, s. 385; pozri aj: Dissanayake 2009). Autor vysvetľuje svoju pozíciu nasledovne: „*Klastrový popis je pravdivým popisom pojmu pouze v případě, kdy existují vlastnosti, jejichž výskyt v předmětu znamená, že je konceptuálně nutné, že budou přispívat k jeho zařazení pod daný pojem*“ (Gaut, 2010, s. 380). Jednoducho povedané, B. Gaut chápe vlastnosti objektu a diskurzívne použitie pojmu vzťahujúce sa naň ako previazaný „klastor“ pravidiel a vnútorných kritérií. Jeho vlastnosti, ktorých prítomnosť prispieva k tomu, aby sa ich nositeľ počítal medzi umelecké diela, nie sú pre predložený príspevok dôležité, podstatnejší je princíp či vnútorný mechanizmus uplatnenia klastrovej definície. Hlavne a predovšetkým, autor sám hovorí len o podmienkach v roli kandidátov, ktoré je možné ľubovoľne nahradiť inými kritériami; podarilo sa mu odraziť väčšinu kritiky, ktorá nemohla komentovať vybrané vlastnosti (pozri Davies, 2004, s. 297; Longworth – Scarantino, 2010, s. 156). Sám to komentuje slovami: „*Mým hlavním cílem zde však není obhajovat konkrétní teorii o tom, které vlastnosti by měli být součástí klastru, nýbrž hájit klastrové vysvětlení umění per se*“ (Gaut, 2010, s. 383). „*[...] pro použití pojmu [umenie – doplnil L. M.] stačí, splňuje-li objekt nikoli všechna kritéria, nýbrž pouze některá [...]; neexistují podmínky jednotlivě nutné a společně postačující [...] pro užití takového pojmu, existují [...] disjunktivně nutné podmínky: totiž musí být pravda, že pokud objekt spadá pod pojem, platí některá kritéria [...]*“ (Gaut, 2010, s. 380–381). Klastrové uplatnenie definície dopĺňa ešte o kritérium nutnosti [minimálne] jedného kritéria (Gaut, 2010, s. 384).

Gautove (neskôr Foktom (2014), Longworthom a Scarantinom (2010) doplnené) kritériá by sa dali rozdeliť do štyroch skupín: (individuálne) nutné, spoločne dostačujúce, disjunktívne a nepovinné; posledná menovaná skupina kritérií je však pre definíciu nepoužiteľná a v pravom zmysle je redundantná s disjunktívnymi kritériami, resp. ide o akýsi mimovoľný dodatok či doplnok definície, ktorý nie je určujúci. Keby sme ponechali individuálne nutné a spoločne dostačujúce kritériá, ignorovali by sme celý teoretický progres, ktorý posledné desaťročia nastal a opäť by sme boli na začiatku celého skúmania. Na druhej strane v intencii klastrovej definície je možné určiť oveľa viac ako len jedno kritérium a je skôr lepšie hovoriť o skupine kritérií. Na rozdiel od ostatných autorov si však myslím, že by nebolo dobré ponechať len zoznam kritérií [podobnú chybu robí napr. aj Davies (2015, s. 378)], ale priamo konštituovať skupiny kritérií a určiť ich vnútorný charakter, ale aj preddefinovať ich správanie voči sebe navzájom a posudzovanému artefaktu ako takému. Z tohto dôvodu sa zdá najvhodnejšie vytvoriť logicky koherentné kritéria, ktoré budú spojené v rámci skupiny vlastností s tým, že samostatne sa vytvorí skupina nutných,

skupina disjunktívnych a skupina spoločne dostačujúcich podmienok. Vo „vlastnej réžii“ som (síce nateraz len v aplikácii na praveké umenie) systematizoval pravidlá klastrovej definície a pokúsil som sa o „prísnejšiu“ schému. Vymedzil som trinásť kritérií, ktoré som rozdelil do piatich veľkých skupín: dve skupiny vlastností (dokopy 4 kritériá) som určil za nutné, jedna skupina obsahovala disjunktívne kritériá a ďalšie dve skupiny predstavovali spoločne dostačujúce podmienky, pričom som požadoval, aby z oboch skupín bola platná aspoň jedna podmienka (bližšie pozri: Makky, 2017, s. 100–101). Som si plne vedomý, že prílišným ohraničením môžem byť obviňovaný zo snahy elitársky odmietnuť niektoré produkty ľudskej činnosti, ale osobne si myslím, že zámerom definície nie je (nemá byť) otvoriť všetky dvere. Je nutné, aby boli isté obmedzenia, ktoré sa môžu v duchu klastrovej definície neskôr prehodnotiť a zmeniť. Zároveň som si vedomý, že je oveľa ľahšie sformulovať podmienky definície pre umenie, ktoré je už len predmetom minulosti, ako pre umenie súčasnosti, ktoré sa neustále pred našimi očami mení.

Ak chceme naozaj definovať umenie a ponúknuť v pravom slova zmysle klasifikačný, ale predovšetkým funkčný aparát, musíme sa vrátiť späť k všetkým teóriám, ktoré boli zamietnuté ako jednostranné a obmedzené. Klastrový model nám umožňuje prepojiť také kritériá, ktoré sa zdajú byť na prvý pohľad nesúmerateľné a ktoré si možno aj odporujú, čím zároveň vyplňajú navzájom teoretické vákuum. Zároveň musíme rezignovať na akúkoľvek snahu nájsť nutné a dostačujúce podmienky alebo na definíciu, ktorá bude večná. V tomto duchu by som poznamenal a následne azda aj zrekapituloval, že na umenie ako výsledok ľudskej činnosti môže byť vždy nazerané v dvoch hlavných schémach/líniách: 1) buď skúmame vnútorné vlastnosti, ktoré sú významné pre všetky umelecké diela (tzv. esenciu) alebo 2) hľadáme externé podmienky, ktoré predmet, činnosť alebo jav určia za člena umeleckej oblasti.

Eddy M. Zemach tvrdí, že funkcia ako taká na prvý pohľad predstavuje kľúčový element identifikácie statusu a definovania objektov vo všeobecnosti a predurčuje ich vnímanie ako také (Zemach, 2010, s. 219–236). Jan Mukařovský na druhej strane považuje za kľúčové odhalenie postoja recipienta voči objektu a až následné určenie funkcie jednotlivých objektov. Postoj v tomto zmysle musíme chápať ako vyhodnotenie interakcie medzi objektom a recipientom, kde nastáva istá situácia či stav, ktorej (zvnútornené) odčítanie vedie k vnímaniu istého aspektu recipovaného objektu alebo skutočnosti, ktoré ovplyvňuje našu predstavu o objekte. Ak zaujme recipient k umeleckému dielu estetický postoj, určite sa dopátra iných súvislostí a záverov, ako keď predstúpi pred obraz pracovník, ktorý ma na starosť skladovanie umeleckých diel a zaujme praktický postoj: potrebuje objekt uložiť a čo najlepšie zabezpečiť (Mukařovský 1966). Účel umeleckého diela sa javí ako opodstatnená optika pri analýze a definícii umenia. Ale ani účel nie je taký jednoznačný. Budeme skúmať ten účel/funkciu, ktorú umelecké dielo naozaj plnilo alebo účel, pre ktorý bolo umelecké dielo vytvorené?

Monroe C. Beardsley má v tejto veci jasno, keď píše: „*Umelecké dielo je niečím, čo je vytvárené [...] za účelom, aby bolo obdařeno schopnosťou uspokojiť estetický zájem,*“ a v zápätí dodáva, „[...] *zcela postačuje [...], pokiaľ chce [umelec – doplnil L. M.] vytvoriť niečo, čo estetickou zručnosťou poskytnout může*“ (Beardsley, 2010, s. 244; pozri Davies, 1991, s. 110–111). Beardsleyho intencionalizmus však nie je jednoznačný a vykazuje viaceré problematické miesta. Autor je presvedčený, že ak je umelcov zámer úspešne naplnený dôkazy budú prirodzene viditeľné vo výslednom diele, no ak sa umelcovi nepodarí naplniť svoj zámer, znalosť pôvodného zámeru môže byť relevantná pre posudzovanie umelca, ale nie pre objasnenie a posudzovanie umeleckého diela (Beardsley, 1981 podľa Davies, 2005, s. 179) a jeho kvality. Beardsley je taktiež presvedčený, že estetické vlastnosti sú ustanovené v okamihu vzniku umeleckého diela a následne nie sú ovplyvnené žiadnou interpretáciou alebo interakciou s recipientom (Beardsley, 1981, s. 246). Ján Mukařovský (1966) v rozpore s Beardsleyom tvrdí, že sa nositeľom estetickej funkcie môže stať akýkoľvek predmet, činnosť alebo dianie (bez ohľadu na to, či ide, alebo nejde o umenie). Aby to nebolo také jednoduché a nemuseli sme si lámať

hlavu iba nad zdrojom estetickej funkcie (intencia – realizácia) prichádza Nelson Goodman (2007), ktorý považuje v umení za určujúcu a kritériálne dostatočnú, symbolickú funkciu. Iný postoj k nosnej funkcii umeleckého artefaktu ponúka R. Lind. Umenie je podľa neho akékoľvek tvorivé usporiadanie jedného alebo viacerých médií, ktorých ústrednou funkciou je komunikovať významný estetický zámer. Je pravda, že komunikačná funkcia predstavuje popri estetickej nosnú funkciu umeleckej produkcie, no rovnako ako funkcia estetická, ani funkcia komunikačná nie je vyhradená len umeleckým výrobkom, ale aj iným artefaktom či objektom (Stecker, 2013, s. 142).

Teoretici z druhého tábora prenechávajú všetku zodpovednosť na inštitúciách, ktoré sú (alebo by minimálne mali byť) reprezentatívnou zložkou kultúrneho diania a umeleckej praxe každej spoločnosti. Arthur Danto tvrdí, že na to, aby mohli byť isté artefakty klasifikované ako umenie „*musí se na něj vztahovat nějaký z dosud uznaných pro-umění-relevantních predikátů [...] nebo predikát nový, který mu jako pro-umění-relevantní predikát přisoudí autor*“ (Ciporanov, 2008, s. 74). Svojou koncepciou a vysvetlením sveta umenia dáva možnosť pýtať sa: „*Nadobúdajú objekty, ktoré boli prestábované do múzeu umenia (galérie) status umenia prostým premiestnením?*“ Nech znie daná otázka akokoľvek absurdne, súčasná kritika inštitucionálnej praxe alebo inštitúcií vo všeobecnosti vyčíta jednostrannú autoritatívnosť a „definitívnosť“ rozhodnutia kultúrneho pracoviska, ktorý preberá reálne funkciu arbitra na určenie statusu umeleckého diela. Preto je otázne, kde a ako vzniká moment zrodu/určenia umeleckého diela.

Celý proces a právomoci kultúrnych inštitúcií asi najlepšie vystihol George Dickie, keď napísal: „*Umělecké dílo v klasifikačním slova smyslu je (1) artefakt, (2) jehož souboru aspektů byl udělen status kandidáta na hodnocení osobou (či osobami) jednající jménem určité společenské instituce (světa umění). Druhá definiční podmínka sestává ze čtyř vzájemně provázaných částí: (1) jednání jménem instituce, (2) udělení statusu, (3) být kandidátem a (4) hodnocení*“ (Dickie, 2008, s. 84–85). Ale kto je zodpovedný za rozhodnutia inštitúcie a predovšetkým, kto je kontrolovaný (a kto je vlastne kontrolór), ak vôbec je kontrolovaný, aby robil rozhodnutia z pozície inštitúcie, nie z hľadiska vlastnej a často individuálnej aj keď poučenej preferencie?

Cestou spätnej rekonštrukcie nás Jerrold Levinson (2010) posielala na cestu odhaľovania skutočného príbehu umenia. Robí to pomocou pojmu účel, ale k definícii umenia pristupuje odlišne ako Beardsley. Píše: „*umělecké dílo je věc zamýšlená tak, aby byla vnímána – jako – umělecké – dílo: vnímaná kterýmkoliv ze způsobů, jakými byla umělecká díla existující před ní adekvátně vnímána*“ (2010, s. 137). Svojím spôsobom ide o „jednoduchý“ postup definície umenia. Proste postavíme všetky umelecké diela vedľa seba a spätne, od prípadu k prípadu budeme identifikovať ich účel a hľadať spoločné/podobné vlastnosti, ktoré by mohli byť kľúčové pre umelecké dielo. Skôr či neskôr sa dostaneme do časového horizontu, kde sa začínajú všetky predmety, či sú umením alebo ním nie sú, navzájom podobať. Vtedy sa ocitneme na počiatku nášho „príbehu“ a musíme nájsť tie produkty alebo činnosti (Dissanayake, 1995, s. 45–56), ktoré spôsobili dištinkciu existujúcej kultúrnej praxe. Ide vlastne o veľmi jednoduchý návrh, ako naložiť s našim časom pri skúmaní umenia (aj dejín umenia), ktorého naplnenie však predstavuje nadľudské úsilie, a preto v definícii ako metodologický postup nemá opodstatnenie, ale ostáva len teoretickým návrhom a možnosťou. Na miesto empirického výskumu a skúmania môže nastúpiť len generalizácia historických transformácií umeleckej produkcie, ktorá nutne otupí konkrétne zistenia a stratí niečo zo svojej „reakčnosti“. Historický pohľad neprinesie, ak zostane len v teoretickej rovine, nič nové a opäť sa konfrontujeme s dohadmi, ktoré vychádzajú z dnešnej perspektívy, a teda hovoria viac o súčasných recipientoch a súčasnom pohľade na umenie, ako o umení naprieč dejinami.

Cieľom predloženého príspevku nebolo dôjsť k odpovedi, ani v závere predostrieť kritériálne hodnotenie alebo definovanie umenia. Ústrednou snahou bolo poukázať na známe spôsoby uvažovania nad

definíciou umenia a zamyslieť sa nad tým, akou cestou môže ísť budúce teoretizovanie nad prezentovaným problémom. V podstate som neriešil problém, ale hľadal som spôsoby ako problém riešiť. Diskurzívny prístup sa zdá byť vždy na prvý pohľad najlákavejší, keďže rieši teoretický problém v teoreticky sterilnom prostredí, ale práve táto lákavá sterilita/objektívnosť/neomylnosť je zradnou cestou. Nech sa na to pozrieme z ktoréhokoľvek hľadiska, jazyková prax nestačí, nakoľko nehovorí nič o predmete, ktorý je nositeľom skúmaného pojmu. Istá miera relevancie je kultúrnym kontextom a spoločenskou normou zaručená, ale nie je prítomná v dostatočnej miere. Na druhej strane, inštitucionálna pozícia sa javí ako teória vychádzajúca z praktického sveta asi viac ako by to mohlo byť teórii milé. Svoje pragmatické stanoviská však veľmi škatuľkuje a predpokladá univerzálny, nemenný systém, bez výrazných lokálnych špecifik. Inštitucionálna prax je prítomná všade, ale málokedy sú jej vnútorné pravidlá rovnako/identicky nastavené. A do tretice. Hľadanie účelu alebo inej vnútornej esencie umeleckého diela je príliš jednotvárne, príliš konečné na to, aby bolo imúnne voči nastupujúcej kritike. Rovnako, neverím, že sa dá účel/funkcia umenia unifikovať alebo dokonca, že je možné odhadnúť, aký zámer mal s dielom umelec, aj keď nespochybňujem dôležitosť autorskej intencie pre realizáciu a následnú recepciu diela. Možno recipientovi a existencii diela stačí, že bol zámer prítomný a nie je nutné identifikovať jeho smerovanie alebo kvality. No riešiť taký široký koncept ako je umenie neuchopiteľnou a často len hypotetickou, ale aj nezámernou (možno podvedomou) konštantou je absolútne neproduktívne. To, čo navrhujem však nemusí znamenať kritiku ani jedného zo spomínaných prístupov. Tvorivé prepojenie jednotlivých teórií na princípe klastrovej definície môže pôsobiť ako nekonečne inkluzívny prístup, ale zároveň môže ísť o najflexibilnejšiu definíciu, ktorá by mohla byť priebežne a akosi prirodzene rozširovaná: nie svojvôľou teoretikov, ale prirodzenou transformáciou nových umeleckých diel, ktoré budú overené kritikou a (pateticky povedané) časom, čiže umelecká kritika a teoretická obec môžu usmerňovať aj takéto voľné poňatie. Je mi jasné, že „voľné“ sa spája automaticky so slovom „nepoužiteľné“, nakoľko voľné prepojenie vlastností a podmienok, ktoré nemusí byť nevyhnutne dodržané sa zdá byť disfunkčné. Nejde len o taktiku ako sa vyhnúť kritike a spochybneniu, ale o návrh, ako hľadať, nie zaručene nájsť riešenie. Každá diskusia aj keby malo ísť o striedanie a premenu klasifikačných kritérií je predsa plodná a odhaľuje veľa o predmete skúmania.

Stále si nie som istý, či by mala definícia súčasného umenia vychádzať z celkovej šírky umeleckej praxe alebo z podoby západného menia, tak ako to preferovala analytická tradícia. Africké, austrálske, príp. staré čínske umenie rozširuje sféru umeleckej praxe o produkty, ktoré sú skôr periférnou, ak vôbec nejakou, záležitosťou sveta umenia. Na druhej strane, ide presne o tie produkty a aktivity, ktoré stáli na začiatku príbehu umenia a formovali tradíciu, na ktorej vzniklo „západné umenie“, o umenie, ktoré bolo kľúčové pre obdobie praveku. Aby sme našli produktívnu cestu, som presvedčený, že musíme zotrvať pri klastrovom princípe definície, ktorá dáva možnosť premýšľať, prehodnocovať aj v procese definovania. Rovnakým spôsobom sme schopní odstrániť aj dilemu definovateľnosti umenia. Musíme si uvedomiť, že jediná definícia neznamenaá vyriešenie problému a odstránenie pochybností, a že program definície je možno tým procesom, ktorý nadobúda zmysel vo svojej nekonečnosti. Všetko vo svete je spochybnované a prehodnocované, preto ani umenie a jeho definícia nemôže byť výnimkou a určite nemôžu byť stále a nemenné. Plne chápem frustráciu, keď je téza, ktorej sa odborník pridržal spochybnená, ale to neznamenaá, že nebola funkčná (určite nebola trvalá, ale mala minimálne dočasnú platnosť a aj to sa počíta). Znamená to len to, že nebola dostatočne flexibilná a prispôsobivá a že dosiahla svoje hranice, ktoré je teoretik povinný prekonať a odstrániť. Napriek tomu, že najväčším nepriateľom a spojencom umenia je plynutie času a nikdy nie sme schopní teoreticky postihnúť umenie vo svojej úplnosti (ak ho nechceme zakonzervovať), postihnúť umeleckú tradíciu a zdefinovať momentálny stav umeleckej praxe,

tiež nie je až takým zlyhaním teórie, ako sa často prezentuje. A aby som sa vrátil k argumentácii, s ktorou som celý text začínal: nemôže nám stačiť, že existuje pojem, ktorý označuje skúmanú vec. Tento pojem musí mať určené hranice svojho používania, ale nie len to. Musí kopírovať a reflektovať vnútornú alebo vonkajšiu transformáciu objektu, ktorý označuje/pomenúva, a preto by sme na snahu definovať umenie nemali nazerat' len ako na prekonaný program, ale ako na nutný krok sémantickej praxe, kde sú podmienky (ani nutné, ani dostačujúce) užívania pojmu a jeho vzťahu k objektu označenia nenahraditeľné.

Literatúra:

- [1] ADAJIAN, T. (2016): The Definition of Art. In: N. E. Zalta (ed.): *Stanford Encyclopaedia of Philosophy* (Summer 2016). [Cit. 2016-10-02]. Dostupné na: <<https://plato.stanford.edu/entries/art-definition/>>
- [2] BEARDSLEY, M., C. (1981): *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- [3] BEARDSLEY, M., C. (2010): Estetická definice umění. In: T. Kůlka – D. Ciporanov (zost.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Pavel Mervart, s. 237–254.
- [4] CASSIRER, E. (1977): *Esej o člověku*. Bratislava: Pravda.
- [5] CIPORANOV, D. (2003): Definice umění po Duchampovi v diskusi analytické estetiky. In: J. Sošková (ed.): *STUDIA AESTHETICA VI: Estetika, filozofia, umenie II*. Prešov: FF PU v Prešove, s. 176–193.
- [6] CIPORANOV, D. (2008): Umění jako instituce. Komentář k teorii George Dickieho. In: *Aluze: revue pro literaturu, filozofii a jiné*, 2, s. 40-45 [Cit. 2018-10-16]. Dostupné na: <http://www.aluze.cz/2008_02/08_studie_dickie_komentar.php>
- [7] DAVIES, S. (1991): *Definition of Art*. Cornell University Press, Ithaca.
- [8] DAVIES, S. (2004): The Cluster Theory of Art. In: *British Journal of Aesthetics*, 44, s. 297–300.
- [9] DAVIES, S. (2005): Beardsley and the Autonomy of the Work of Art. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63/2, s. 179–183 [Cit. 2018-12-01]. Dostupné na: <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.00218529.2005.00195.x/pdf>>
- [10] DAVIES, S. (2015): Defining Art and Artworlds. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 73/4, s. 375–384 [Cit. 2018-11-12]. Dostupné na: <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/jaac.12222/full>>
- [11] DICKIE, G. (2008): Co je umění: Institucionální analýza. In: *Aluze: Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, 2, s. 81–90 [Cit. 2018-12-05]. Dostupné na: <http://www.aluze.cz/2008_02/09_studie_dickie.php>
- [12] DISSANAYAKE, E. (1995): *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*. Washington: Washington University Press.
- [13] DISSANAYAKE, E. (2009): The Artification Hypothesis and Its Relevance to Cognitive Science, Evolutionary Aesthetics, and Neuroaesthetics. In: *Cognitive semiotics*, 5, s. 148–173
- [14] ECO, U. (2009): *Teorie sémiotiky*. Praha: Argo
- [15] FISKE, J. (1990): *Introduction to communication studies*. Oxon: Routledge,

- [16] FOKT, S. (2014): The Cluster Account of Art: A Historical Dilemma. In: *Contemporary Aesthetics*, 12, nestr [Cit. 2018-10-01]. Dostupné na: <<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=705>>
- [17] GAUT, B. (2010): „Umění“ jako klastrový pojem. In: T. Kůlka – D. Ciporanov (zost.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Pavel Mervart, s. 377–402.
- [18] GOODMAN, N. (2007): *Jazyky umění – nástin teorie symbolů*. Praha: Academia.
- [19] LEVINSON, J. (2010): Definovat umění historicky. In: T. Kůlka – D. Ciporanov (zost.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Pavel Mervart, s. 133–160.
- [20] LEWIS-WILLIAMS, D. (2007). *Mysl v jeskyni: vědomí a původ umění*. Praha: Academia.
- [21] LONGWORTH, F. – SCARANTINO, A. (2010): The Disjunctive Theory of Art: The Cluster Account Reformulated. In: *The British Journal of Aesthetics*, 50/2, s. 151-167.
- [22] MAKKY, L. (2017): *Obraz, umenie a kultúra doby železnej na Slovensku: Umelecký a estetický pohľad*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove. Dostupné na: <<http://www.pulib.sk/web/kniznica/elpub/dokument/Makky1>>
- [23] MANDELBAUM, M. (2010): Rodové podobnosti a zobecňování v umění. In: T. Kůlka – D. Ciporanov (zost.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Pavel Mervart, s. 65–85.
- [24] MUKAŘOVSKÝ, J. (1966): Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, s. 17–54.
- [25] PROKOP, D. (2014): *Kultúra, Estetično, Umění: pojmové variace*. Praha: Malá Skála.
- [26] SAINT –MARTIN, F. 1990. *Semiotics of visual language*. Indiana : Indiana University press, 1990, s. X.
- [27] SIBLEY, F. (2004): Estetické pojmy. In: V. Zuska (ed.): *Umění, krása, šeredno*. Praha: Karolinum, s. 23-48.
- [28] STECKER, R. (2013): Definition of Art. In: J. Levinson (ed.): *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, s. 136–154.
- [29] WEITZ, M. (2004): Role teorie v estetice. In: V. Zuska (ed.): *Umění, krása, šeredno*. Praha: Karolinum, s. 77–88.
- [30] ZEMACH, E., M. (2010): Neexistuje identifikace bez hodnocení. In: T. Kůlka – D. Ciporanov (zost.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Pavel Mervart, s. 219-236.

Mgr. Lukáš Makky, PhD.
 Prešovská univerzita v Prešove
 Filozofická fakulta
 Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
 Prešov/Slovenská republika
 lukas.makky@unipo.sk

<https://espes.ff.unipo.sk/>

The Dilemma of (Un)definability of Art

Resume: The effort to determine and theoretically define art is the main issue of theory from the beginning, but it has never been so systematic and concentrated as it was during more than half of the last century. Discursive research shows that language as a tool is an ideal method to isolate and define the reality; it is purified from the layers of artistic essential nature and at the same time it comments the relationship of the sign and the signified. Approach introduced by Morris Weitz is still very appealing and tempting. The realization of the complexity of art as a creative and constantly progressive act was the starting point of his reflection, and at the same time this feature of art is undesirable for the definition as such. He promotes a real inability to define art and invites experts to resign on this project in his work *The role of theory in aesthetics* (1956). He sets out the exploration of language practice by introducing a descriptive and evaluative use of the notion of art. Freely following Ludwig Wittgenstein's logic he presents art as an open concept that is necessarily inclusive, meaning that it is constantly growing, but at the same time constantly identifies new products that advise on the realm of art. Weitz decided to go in a non-definitive way and presented an evaluative and descriptive use of the notion of art, which presents no comments on the nature of the art. Although the language analysis is not sufficiently heuristic to reveal the nature of art, it has its own justification. Language and its exploration as an analytically pure approach removes emotion and individual preferences from discourse, but the relationship of sign and signifier almost vanishes or is incomplete.

Whatever the immune of discourse practice is, in the end it is unproductive because it does not bring answers about the subject of the research, but it only shows how should we talk about the subject of research. Morris Weitz, however, allowed us to look at art also in a different way that was already stated. In his recognition criteria he thinks alike Nelson Goodman when he speaks of aesthetic symptoms, or Berys Gaut when he comes out with a cluster definition of art. The cluster-based definition-building principle is important for the research in given paper and help to reevaluate older theories. It also gives them the opportunity to link them into a single, broader set of rules. By defining art on a cluster principle, where we have several criteria among which we uncover the relationship, we must resign to trying to find the necessary and sufficient conditions. The two lines help to select criteria that are flexibly applied and seem to substitute each other. 1) examining the intrinsic properties of all works of art (so-called essence); 2) looking for external conditions that classify the subject as art. Whether we look at art as a problem of an internal structure and some essence, or we examine the rules on the basis of which institutions refer to its candidate, the art definition program needs to be rechecked and not relinquished. Contemporary theory can lead to forward-looking responses by avoiding past mistakes, working on a cluster (very flexible) definition, and not striving for a definitive answer. Ultimately, art is flexible and variable, and even the naming of the momentary state and situation of contemporary art is not such a failure as it is often presented.