

## Od definice ke kritice

David Skalický; dskalicky@ff.jcu.cz, <https://doi.org/10.5281/zenodo.3255295>

---

**Abstrakt:** Jaký smysl má otázka „Co je to umění?“ Může se zdát, že jedinou adekvátní odpovědí bude úsilí o definici pojmu umění, tedy že výhradním smyslem této otázky je klasifikace umění, zahrnující všechny artefakty považované za umělecká díla a odlišující je od těch, které do umění nenáleží. Studie poukazuje na souvislost mezi klasifikací artefaktů a tím, jak jim rozumíme a jak je hodnotíme. Připomíná také úvahy na téma „Co je to umění?“, které se o definici umění ani nepokouší. Jejich cílem je totiž proměna našeho porozumění umění, toho, jak jej hodnotíme či jakým způsobem se jej pokoušíme vyložit.

**Klíčová slova:** definice pojmu umění, umělecká kritika, hodnocení umění, interpretace umění.

**Abstract:** What is the sense of the question “What is art?” It may seem that the only adequate answer will be the effort to define the notion of art, that is, the exclusive purpose of this question is the classification of art, encompassing all artifacts regarded as works of art and distinguishing them from those do not belong to art. The study points to the connection between our classification of artifacts and our evaluation and understanding of them. It also recalls reflections on the subject “What is Art?”, which does not even attempt to define it. Their aim is different: to change our understanding, evaluation or explication of art.

**Keywords:** definition of art, art criticism, evaluation of art, interpretation of art.

---

Jaký smysl má úsilí o definici pojmu umění? Kde se bere ta neutuchající potřeba ptát se „Co je to umění?“, když žádá z těch mnoha odpovědí, kterých se nám už v dějinách estetického myšlení dostalo, není akceptována jako zcela uspokojivá? Tuto situaci, kdy se vlastně už zdráháme tuto otázku klást, neboť se to zdá být zbytečné, protože předem odsouzené k nezdaru, příznačně demonstruje studie Gérarda Genetta „Fikce a díkce“, začínající slovy: „*Kdybych se tolik neobával, že budu ke smíchu, obdařil bych tuto studii názvem, který byl použit již mnohokrát, a sice ‘Co je literatura?’<sup>1</sup> Víme však, že na tuto otázku vlastně neodpovídá ani onen slavný text [Jeana-Paula Sartra, pozn. D. S.], který tento titul nese. A je to vlastně velmi moudré – na hloupou otázku hloupá odpověď. Vůbec nejmoudřejší by ale možná bylo si takovou otázku vůbec nepokládat*“, píše Genette (2007, s. 3), aby si jí hned vzápětí přece jen položil a pokusil se na ni odpovědět. Zbytečné, směšné či hloupé se nám takové tázání může jevit ve chvíli, kdy je jeho ambicí poskytnout konečnou, univerzálně platnou odpověď. Taková ambice se může zdát stejně naivní, jako ambice zformulovat konečnou, univerzálně platnou interpretaci určitého uměleckého díla. Avšak autor nové, další interpretace díla, které bylo interpretováno již mnohokrát, zpravidla nemá potřebu vyjadřovat své rozpaky nebo se omlouvat, že tak činí, a její čtenáři zpravidla nemají potřebu takové úsilí považovat za hloupé, směšné, zbytečné či naivní (což jim však nebrání, aby tuto interpretaci považovali za dobrou, nebo špatnou). Problém zjevně spočívá spíš v oněch ambicích, s nimiž si otázku „Co je to umění?“ klademe, než v povaze vlastní otázky.

---

<sup>1</sup> Ve své studii píší někdy (obecně) o umění, někdy však také (konkrétně) – především v návaznosti na určité citace – o umění slovesném. Vzhledem k jádru mé argumentace je, domnívám se, lhostejné, zda je řeč obecně o umění, nebo konkrétně o literatuře – vztahuje se ke všem uměleckým druhům bez ohledu na jejich specifika. Výraz „dějiny umění“ či „umělecká kritika“ pak chápu v širokém slova smyslu zahrnujícím veškeré umělecké druhy (včetně literatury, hudby či divadla), nikoli pouze výtvarné umění.

„Estetická literatura je doslova zaplavena zoufalými pokusy zodpovědět otázku ‘Co je to umění?’. Tato otázka, často beznadějně propletena s otázkou ‘Co je dobré umění?’, je naléhavá a tísnivá v případě nalezeného umění – kamene, zdviženého z polní cesty a předváděného v galerii – a její tíživost ještě zhoršuje tzv. environmentální umění a konceptuální umění. Je zprohýbaný automobilový blatník v umělecké galerii uměleckým dílem? A co si počít s něčím, co ani není objektem a není vystaveno v galerii nebo muzeu – například vykopání a poté zasypaní jámy v Central Parku, jak ho předpisuje Oldenburg? Jsou-li toto umělecká díla, jsou potom všechny kameny na polní cestě, všechny objekty a příboby uměleckými díly? Jestliže ne, co odlišuje to, co je uměleckým dílem, od toho, co jím není? Že nějaký umělec něco značí za umělecké dílo? Že je to umístěno v galerii nebo muzeu? Žádná z takovýchto odpovědí není přesvědčivá“, shrnuje Nelson Goodman ve *Způsobech světátvorby* (1996, s. 79) potíže, kterým čelíme při definici pojmu umění. Jeho odpověď, jež nás má vyvést z onoho zoufalství či beznaděje, je dobře známá: „část potíží tkví v kladení špatné otázky – v nerozpoznání, že určitá věc může někdy fungovat jako umělecké dílo a jindy ne. V kritických případech nezní relevantní otázka ‘Jaké objekty jsou (trvale) uměleckými díly?’, nýbrž ‘Kdy je určitý objekt uměleckým dílem?’ – či stručněji [...] ‘Kdy je umění?’“ (Goodman, 1996, s. 79). Je to skutečně jen „část potíží“, neboť i Goodman nabízí odpověď jen provizorní a ke konečné, univerzálně platné odpovědi nedospívají ani další estetiци, kteří se ve svém úsilí o definici umění soustředí na podmínky, za jakých se cosi stává uměním: ani funkcionální (např. J. Mukařovský, M. C. Beardsley, N. Goodman), ani institucionální (A. Danto, G. Dickie, S. Davies), ani historické definice (J. Levinson, N. Carroll, J. Carney) nám takovou odpověď nedávají.<sup>2</sup>

Jak již bylo řečeno, potíže může spočívat v nároku, který na takovou odpověď máme: Proč by měla být konečná a univerzálně platná? Musí, resp. může vůbec takovou být? A proč by měla nutně směřovat k tomu, že budeme schopni určit, zda je kámen z polní cesty či automobilový blatník, které někdo vystavil v galerii, uměním, nebo není? Potřebujeme vůbec takovou odpověď? Jak píše Jonathan Culler v druhé kapitole svého *Krátkého úvodu do literární teorie*, příznačně nazvané „Co je to literatura (a je vůbec taková otázka relevantní)?“, takovou otázkou se možná vůbec nemusíme trápit, vždyť literární historie se často dobromady a také podobným způsobem zabývá texty literárními i neliterárními, ostatně literárnost (či estetická funkce, jak by to nazvali Pražští strukturalisté) není vyhrazena pouze prvně zmíněným, ale je potenciálně přítomna v každém textu. A literární historici se často touto otázkou vsutku příliš netrápí, diskusi na téma definice pojmu umění často (soudím podle své zkušenosti) vůbec nezajímá a ani je nezajímá, neboť ve své profesi na dilema „je toto umělecký text, nebo není?“ nenarazí nikdy, nebo jen zcela výjimečně. – Tato skutečnost nicméně není důkazem, že otázka, co činí z určitého díla právě dílo umělecké, z určitého historika právě historika umění nebo v čem spočívá literárnost (či poetičnost) určitého odborného textu, je irrelevantní (a jde jen o jakýsi pseudoproblém teoretiků). A tímto důkazem jistě není ani to, že otázka uměleckosti určitého artefaktu může být vzhledem k určitým tématům, jimiž se dějiny umění zabývají, vsutku nedůležitá. Skutečnost, že si ji řada teoretiků klade i přesto, že v konečnou odpověď ani nedoufají a dokonce se možná i (jako Genette) obávají, že už budou k smíchu tázající se (už zase!) „Co je to umění?“, spíš naznačuje, že relevantní je. Ostatně i Culler dospívá k tomu, že „pojem literatury nadále sebrává svou roli a je nutné se jím zabývat“ (2002, s. 28), což také na dalších stranách své knížky činí.

Jean-Paul Sartre neodpovídá ve své stejnojmenné eseji na otázku „Co je to literatura?“, tvrdí Genette (viz výše). Přitakáme mu, pokud od takové odpovědi očekáváme, že bude *definicí* pojmu umění, tedy že jasným způsobem zformuluje kritéria, na základě kterých rozpoznáme umění a odlišíme jej od neumění, tedy na základě kterých budeme schopni říci, zda jsou onen automobilový blatník a vykopaná a zasypaná jáma uměleckými díly, nebo nejsou. Že se od Sartra takové odpovědi nedočkáme a vlastně bychom ji ani neměli očekávat, napovídá už jak forma eseje, tak názvy jejích kapitol: Co je to psát? Proč píšeme? Pro koho

<sup>2</sup> Tyto tři definiční strategie nejsou nějak striktně odděleny, naopak se kombinují a prolínají – viz např. historický funkcionalismus Roberta Steckera (1997, s. 48–65).

píšeme? Situace spisovatele v roce 1947 (viz Sartre, 1948). Je zjevné, že Sartrovi šlo v těchto úvahách o cosi jiného než o definici pojmu literatura. Genettovi proto můžeme také odporovat, neboť ptát se, co je to literatura, můžeme jistě i z jiných důvodů než výhradně proto, abychom dokázali určitý slovesný artefakt správně klasifikovat. Pokud bychom možný smysl otázky „Co je to umění?“ redukovali pouze na klasifikaci (resp. identifikaci) umění, potřebovali bychom ji spíš výjimečně a mnoho historiků a kritiků umění by se bez ní obešlo úplně. Pokud však odpověď na tuto otázku může mít i jiný smysl, než je úsilí o definici pojmu umění, znamená to, že nám může být užitečná nejen ve chvíli, kdy budeme váhat nad určitým předmětem či událostí, zda jde o umění, nebo nikoliv, a také že může stát za pozornost i tehdy, když v úsilí o formulaci jasných klasifikačních kritérií selhává. A ona skutečně může mít také jiný smysl – například: „*Může to být otázka vztahující se ke obecné povaze [...] literatury [...]. O jaký objekt nebo činnost se jedná? Co dělá? Jakému účelu slouží? Otázka 'Co je to literatura?' pojatá tímto způsobem nežadá definice, nýbrž analýzu, dokonce snad polemiku o tom, proč by se měl člověk literaturou vůbec zabývat*“ (Culler, 2002, s. 28).

Skutečnost, že klasifikační smysl definice pojmu umění se stává natolik dominantním, že se veškeré odpovědi na otázku ‘Co je to umění?’, které neposkytují jasnou tezi, co dělá umění uměním, jeví jako neúspěšné či dokonce nepatřičné, lze chápat jako dědictví analytické estetiky, která se obrací k logické analýze estetického diskursu se snahou o pojmové projasnění této „noční můry vědy“ (viz Elton, 1959, s. 2). Při analýze způsobu, jímž používáme výraz umění, se pokouší tento pojem očistit o jeho přenesené významy, stejně jako o význam hodnotící – existuje-li dobré, průměrné i špatné umění, musejí být klasifikace (tzn. „*příslušnost určitého objektu do jisté třídy artefaktů*“ [Dickie, 2010, s. 117]) a hodnocení (Jakou má tento artefakt hodnotu?) odděleny. „*Umělecké dílo v klasifikačním slova smyslu je (1) artefakt, (2) jehož souboru aspektů byl udělen status kandidáta na hodnocení osobou či osobami) jednajícími jménem určité společenské instituce (světa umění)*“ – tak zní v této souvislosti možná nejznámější definice George Dickieho (2010, s. 122). Jeho úsilí o definici umění v čistě klasifikačním slova smyslu však ještě neznámá, že by Dickie popíral souvislost mezi klasifikací artefaktů a tím, jak jim rozumíme a jak je hodnotíme. V již citované studii „Co je umění? Institucionální analýza“ z roku 1974 píše (s. 117), že umění v klasifikačním smyslu je významem, „*kteřý strukturuje a orientuje naše myšlení o světě a věcech v něm*“.

Identifikovat cosi jako umělecké dílo znamená zpravidla používat jej k jiným cílům než věci, které uměním nejsou. Chápat pisoár jako umělecké dílo znamená zacházet s ním jinak než s pisoárem na záchodcích. Chápat text jako román znamená číst jej jinak než historickou knihu, publicistickou reportáž nebo faktuální deník. Tato jinakost znamená rozdíl v porozumění a hodnocení: fotografii určenou na cestovní pas hodnotíme jako dobrou na základě jiných vlastností než fotografii uměleckou. S rozhovory, které zaslechne v uměleckém filmu, pracujeme jinak než s rozhovory, které slyšíme ve filmu dokumentárním.

Jak píše Richard Wollheim (2010, s. 172–173): „*reflektujeme-li podstatu umění, činíme cosi důležitého i pro otázku určování kritérií hodnocení uměleckých děl. [...] ať již představitel světa umění říká či činí cokoli, jak bychom jen mohli uvěřit tomu, že nasměruje-li naši pozornost ke jistým artefaktům, předkládá je tak ke hodnocení, pokud mu také nebudeme moci přiznat nějakou představu o tom, čeho bychom si na těchto artefaktech měli vlastně cenit, a nebudeme-li navíc přesvědčeni, že nás na ně upozorňuje právě z tohoto důvodu?*“ Souvislost mezi klasifikováním a hodnocením uměleckých děl bývá zdůrazňována často. Méně často bývá – zdá se mi – zvažována provázanost definice umění, resp. představy (jakkoli neurčité, jakkoli implicitní) o tom, co to je umění, a druhou funkcí umělecké kritiky, již je analýza a interpretace uměleckých děl. Nejen hodnota uměleckého díla, ale i způsob, jímž k uměleckému dílu přistupujeme ve svém rozumějícím uchopení, je provázán s tím, co za umění považujeme, v čem spatřujeme jeho funkci, co od něj očekáváme z hlediska jeho charakteru a působnosti.

Ne náhodou otevírá knihu Viktora Šklovského nazvanou *Teorie prózy*, která vyšla bezmála před sto lety, studie *Umění jako metoda*. Ruší formalisté totiž vstupují do kontextu takového myšlení o literatuře, které přehlíží uměleckou stránku literatury, které ji chápe jako pouhý odraz dějin ideologie, společnosti, kultury, nebo jako dokument života básníka. Literatura je vnímána jako rezultat společenských nebo psychologických sil, jako projev tenze těchto sil – a právě na ně (nikoli na literární díla, která jsou jedním z jejich projevů) je soustředěna pozornost. Formalisté proti tomu kladou naopak do centra literárního zkoumání *literárnost*, tzn. princip, který činí z určitých slovesných sdělení umění a který jej tak odlišuje od jiných verbálních znaků. Probojovávají autonomii literární vědy: literatura je pro ně specifickou oblastí lidské slovesné kultury, vyžadující autonomní vědu, jež nebude pouhou odnoží obecných dějin.

Šklovskij se v oné úvodní studii z roku 1917 *Umění jako metoda* soustředí na otázku, co je to umění, a nabízí v podstatě funkcionální odpověď: cílem umění je aktualizovat naše vnímání skutečnosti, inklinující v důsledku fungování ekonomie lidského vnímání k automatizaci (viz Šklovskij, 1948, s. 9–26). Bylo by nezbytné jeho odpověď precizovat, a i poté by z hlediska klasifikační funkce byla stále problematizovatelná argumenty často vznášenými proti funkcionálním definičním strategiím obecně. Ze studií následujících *Umění jako metodu* soudím, že Šklovskému nejde primárně o klasifikaci, ale o analýzu a interpretaci – o to, aby byl náš přístup k uměleckým dílům rozvrhován tím, co zakládá jejich uměleckost. „Jak je udělán don Quijote“, ptá se Šklovskij ve stejnojmenné studii (1948, s. 88–118) a úplně stejně se ptá jeho kolega formalista Boris Ejchenbaum (2012, s. 32–45) nad jiným dílem: „Jak je udělán Gogolův *Plášť*“? Svou otázkou směřují k tomu, co chápou jako vlastní smysl umění: Jak je udělán don Quijote či Gogolův *Plášť*, aby dokázaly aktualizovat naše vnímání skutečnosti? Nezajímá je autor, jeho možná intence a životní osudy, nezajímají je socioekonomické souvislosti vzniku těchto děl; zajímá je, jakými svými vlastnostmi tato díla vytrhují svého čtenáře z automatizovaných vzorců jeho vnímání, myšlení a porozumění světu.

Ve svých úvahách o centrálním konceptu pragmatické estetiky – estetické zkušenosti – odlišuje Richard Shusterman teorie, které nazývá jako *demarkační* a jejichž cílem je „přesně definovat, vyložit či obhájit již zavedenou klasifikaci odlišující mezi druhem věcí a praktik, které jsou běžně považované za umělecké (či estetické), a těmi, které jsou za jejich hranicemi“, a teorie *transformační*, „používající tento koncept k rozšíření estetického pole za hranice zavedených objektů, praktik či událostí“ (Shusterman, 2006, s. 84). Zatímco první jsou charakteristické pro přístup analytické estetiky, transformační teorie jsou vlastní pragmaticky orientované estetice Deweyho, na kterou navazuje také Shusterman. Mluvíme-li o estetické zkušenosti (stejně jako mluvíme-li o estetické funkci, normě, hodnotě či postoji), měli bychom být schopni říct, v čem spočívá její estetičnost, tedy na základě jakých nutných a postačujících rysů ji oddělit od zkušeností jiného typu. Takto položená otázka, nesená snahou projasnit estetický diskurs, nás však může zavést na cestu ubírající se opačným směrem, než kam se usiluje vydat pragmatická estetika: ne na cestu hledání souvislostí mezi uměním a praktickým, každodenním životem, ale na cestu právě opačnou, směřovanou k úsilí odlišit, oddělit, vydestilovat umění od ne-umění, estetično od ne-estetična. A právě po té se podle Shustermana podeweyovské úvahy o estetické zkušenosti vydaly: „Deweyho *hytostně evaluativní, fenomenologický a transformativní koncept estetické zkušenosti* byl postupně nabržen čistě deskriptivním a sémantickým konceptem, jehož hlavním smyslem je vysvětlit – a tím podpořit – zavedené obranění umění od jiných lidských oblastí“ (Shusterman, 1997, s. 32–33). Smyslem transformačních teorií je naopak rozšířit pole zájmu estetiky či poukázat na souvislosti mezi (vysokým) uměním jako tradiční doménou estetické zkušenosti a jinými sférami lidské praxe.

Shustermanovy úvahy nás přivádějí k další možnosti týkající se smyslu odpovědi na otázku „Co je umění?“, taková odpověď může podstatným způsobem proměnit předmět zájmu uměleckého historika či

kritika. V eseji *Co je poezie?* píše Roman Jakobson (1995, s. 24): „Hranice, která dělí básnické dílo od toho, co básnickým dílem není, je labilnější než hranice čínských státních útvarů. Novalisovi a Mallarméovi se zdála největším básnickým dílem abeceda. Ruští básníci se obdivovali poetičnosti vinného lístku (*Vjazemskij*), seznamu carských šatů (*Gogol*), jízdního řádu (*Pasternak*), dokonce účtu z prádelny (*Kručených*). Kolik básníků problašuje dnes reportáž za umělečtější výkon, než je román a novela. Málkdo by se nyní dovedl nadchnout pro *Poborskou vesnici*, kdežto intimní dopisy *Boženy Němcové* jsou nám geniálním básnickým dílem.“ Básnickost (poetická funkce) podle Jakobsona není nějakou vnitřní vlastností díla, ale jeho schopností v proměnlivých kontextech přijetí znovu učinit viditelným to, že slovo není „pouhý pasivní reprezentant pojmenovaného předmětu nebo [...] výbuch emoce [...], že slova a jejich skladba, jejich význam, jejich vnější a vnitřní forma nejsou lhostejnou poukázkou na skutečnost, nýbrž nabývají vlastní váhy a hodnoty“ (Jakobson, 1995, s. 31). Jazyk není pouhým zrcadlem skutečnosti, ale v podstatném slova smyslu tuto skutečnost aktivně rozvrhuje. Je nutné učinit toto rozvrhování znovu nesamozřejmým, vědomým, je nutné ohledávat jiné možnosti pojmenování skutečnosti, jiné vzorce našeho jazykového osvojování světa. Právě texty, které toto dokáží, jsou skutečnou poezií. Svého času to možná dokázala Němcové *Poborská vesnice*, v čase, kdy psal Jakobson svůj text (stejně jako dnes) jsou to však spíše Němcové intimní dopisy, co nám může poskytnout zkušenost, kterou očekáváme právě od umění. Proč se potom v literární historii zabývat *Poborskou vesnicí*, a nikoli Němcové dopisy?

V diskusích o definici pojmu umění, jež se odehrávaly především v angloamerické estetice posledního půlstoletí, se konstituovaly tři klíčové definiční strategie: funkcionální, institucionální a historická. Každá z nich má své přednosti a své limity; žádné z nich se nedostalo bezvýhradného přijetí – všechny tyto definiční strategie mají svá slabá místa: vždy lze najít artefakty řazené do kategorie umění, které určitá definice pomíjí, nebo naopak něco, co do kategorie umění zahrnuje, přestože to za umění považováno nebývá. Hodnota definice, jak jsem se pokusil naznačit výše, však spočívá nejen v její klasifikační funkci, ale rovněž v její schopnosti produktivním způsobem rekontextualizovat náš pohled na umění, způsob, jímž s ním zacházíme, jímž jej vykládáme. Umění je historickou praxí, která se v souvislostech lidských dějin proměňuje, která pro sebe hledá nový výraz a nové uplatnění. Jsme nuceni stále znovu si klást otázku, k čemu nám umění – to staré i to dnešní – může být k užítku, jak a proč bychom se jím měli zabývat, věnovat mu čas a úsilí, utrácet za něj peníze. A na tuto otázku jsme v proměňujících se souvislostech našeho světa nuceni odpovídat stále znovu a znovu.

Funkcionální definiční strategie, o které byla doposud řeč především, obrací naši pozornost k recipientovi, jeho potřebám a zájmům, k cílům, které si klade, k tomu, co Hans-Robert Jauss nazývá „horizontem očekávání“ (*Erwartungshorizont*, viz např. Jauss, 1979) či k tomu, co Felix Vodička pojmenovává jako „dějiny ohlasů“ (viz Vodička, 1998, s. 50–62 a 283–321). Ptá se, co s námi umění dělá. Sugeruje otázku, proč je v určité době cosi považováno za umění, a v jiné nikoli, nebo proč určití lidé cosi považují za velkolepé umělecké dílo, zatímco jiní za patlanici. Vyzývá nás k tomu, abychom se nebáli přehodnotit náš pohled na umělecká díla, na jejich hodnotu, na to, co vůbec je uměním, respektive na to, co by lidé zabývající se uměním měli zkoumat.

Institucionální definiční strategie poukazuje na to, že umění, jeho tvorba a recepce jsou sociální praxí, ve které hraje svou roli autorita určitých institucí i jedinců. Obrací naši pozornost k proměnám kánonů a strategiím kanonizace, k tomu, co Arthur Danto a další nazývají světem umění (*artworld*; viz Danto, 1964) či k tomu, co nazývá Stanley Fish interpretační komunitou (*interpretive community*; viz Fish, 1980), jež (jak píše Frank Kermode v eseji *Institucionální kontrola interpretace* [1983, s. 169]) „má autoritu (byť nikoli nezpochybnitelnou) vymezovat svůj předmět (či naznačovat jeho hranice), vynášet hodnocení a uznávat platnost interpretací.“ Přes úsilí zakomponovat do úvah o světě umění a roli jeho aktérů maximální míru volnosti, svobody, otevřenosti je zřejmé, že umění není stranou moci a ideologie. Jak píše v již citované knize Culler (2002, s.

50): „otázka ‘Co je to literatura?’ nevystává proto, že by se lidé obávali, že si spletou román s historickou knihou nebo sdělení v únském koláčku štěstěny s básní, nýbrž proto, že kritikové a teoretikové doufají, že řeknou-li, co to literatura je, prosadí ty kritické metody, které jsou podle nich nejpřípadnější, a zavrhnou metody, které opomíjejí nejzákladnější a nejcharakterističtější aspekty literatury.“

Historická definiční strategie zase poukazuje na dějinnou dimenzi umění a obrací naši pozornost na vývojové souvislosti umění, na jeho vlastní příběh, respektive na narativní strategie těch, kteří jej tvoří a vypráví (viz např. Carroll, 1993). Vede nás k tomu, abychom se soustředili na roli díla v historicko-uměleckém poli jeho vzniku – na charakter dobové řeči, na dobové tenze a zápasy jak umělecké, tak mimo umění, neboť umění není prostorem izolovaným od jiných oblastí lidské praxe, ale naopak je svým specifickým způsobem reflektuje, činí svým tématem či jinak na ně reaguje.

Mnohé úvahy o tom, co je umění, nám z hlediska klasifikace, tedy odlišení umění od ne-umění nemají mnoho co nabídnout. Nezaslouží si pak, aby byly odloženy na smetišť estetiky? Jsem přesvědčen, že pokud inspirativním způsobem rozvrhují náš pohled na umění, na jeho charakter, proměny, funkce, a tím v důsledku naši interpretaci a hodnocení konkrétních uměleckých děl, stojí za to věnovat jim stále pozornost.

#### Literatúra:

- [1] CARROLL, N. (1993): Historical Narratives and the Philosophy of Art. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51/3, s. 313–326.
- [2] CULLER, J. (2002): *Krátký úvod do literární teorie*. Brno: Host.
- [3] DANTO, A. (1964): The Artworld. In: *The Journal of Philosophy*, 61/19, s. 571–584.
- [4] DICKIE, G. (2010): Co je umění? Institucionální analýza. In: T. Kulka – D. Ciporanov (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, s. 113–132.
- [5] EJCHENBAUM, B. (2012): *Jak je udělán Gogolův Plášť a jiné studie*. Praha: Triáda.
- [6] ELTON, W. (ed.) (1959): *Aesthetics and Language*. Oxford: Basil Blackwell.
- [7] FISH, S. (1980): *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- [8] GENETTE, G. (2007): *Fikce a vyprávění*. Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR.
- [9] GOODMAN, N. (1996): *Způsoby světatvorby*. Bratislava: Archa.
- [10] JAKOBSON, R. (1995): *Poetická funkce*. Jinočany: H&H.
- [11] JAUSS, H. R. (1979): Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: R. Warning (ed.): *Rezeptionsästhetik*. München: Fink, s. 126–162.
- [12] KERMODE, F. (1983): *The Art of Telling: Essays on Fiction*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- [13] SARTRE, J.-P. (1948): *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard.

- [14] SHUSTERMAN, R. (1997): The End of Aesthetic Experience. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55/1, s. 29–41.
- [15] SHUSTERMAN, R. (2006): Aesthetic Experience: From analysis to Eros. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64/2, s. 217–229.
- [16] STECKER, R. (1997): *Artworks: Definition, Meaning, Value*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press.
- [17] ŠKLOVSKIJ, V. (1948): *Theorie prózy*. Praha: Melantrich.
- [18] VODIČKA, F. (1998): *Struktura vývoje*. Praha: Dauphin.
- [19] WOLLHEIM, R. (2010): Institucionální teorie umění. In: T. Kulka – D. Ciporanov (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, s. 167–174.

---

Mgr. David Skalický, Ph.D.  
Ústav věd o umění a kultuře  
Filozofická fakulta  
Jihočeská univerzita  
České Budějovice/Česká republika  
dskalicky@ff.jcu.cz

---

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

---

### From Definition to Criticism

**Resume:** The study points out that the meaning of the definition of art cannot be reduced to the classification function, that is, the ability to distinguish art from non-art. If we designate something as art, it translates into our treatment of the artefact: to what for we use it, how we understand it, how we evaluate it. An innovative answer to the question "What is art?" can also significantly transform the subject of interest of an art historian or critic, as well as the way she explores art and writes about it. At the end of the study, the author focuses on three dominant definition strategies of the last half century: functional, institutional, and historical. He points out that although none of them was able to fulfill the classification ambitions without reservation, they often achieved something else: to show art, its character, transformations, functions, or value from a new perspective. Therefore, it is worth paying attention to them, despite they do not give us a reliable answer to the question "Is this art, or not?".