

Co je umění? Institucionální analýza

George Dickie

I.

Nejznámější popření možnosti definovat „umění“ nalézáme v článku Morrise Weitze „Role teorie v estetice“.¹ Weitzova teze se opírá o dva argumenty, které bychom mohli nazvat „důkaz ze zobecnění“ a „důkaz z klasifikace“. Když Weitz formuluje první z nich, zcela správně rozlišuje mezi rodovým pojmem umění a jeho různými podskupinami, jakými jsou tragédie, román, malba atp. Dále se snaží ukázat, že román jakožto druh je pojem otevřený, tj. že členy třídy románů nesdílejí žádné esenciální nebo definiční vlastnosti. Bez další argumentace pak tvrdí, že co platí o románu jakožto druhu, platí také o všech ostatních podskupinách umění. Toto zobecnění z jednoho druhu na všechny ostatní nemusí být oprávněné, ale s tím zde nechci polemizovat. S další Weitzovou tezí, také kladenou bez dalších argumentů, totiž že rodový pojem „umění“ je otevřený, však již polemizovat budu. Jeho soud o umění v rodovém smyslu je přinejlepším nepodložený. Jeden nebo všechny druhy umění mohou být otevřené, a rodový pojem umění přitom uzavřený. Znamená to, že je možné, že žádné, nebo jen některé podskupiny umění, jako jsou román, tragédie, socha nebo malba, nemohou být definovány nutnými a postačujícími podmínkami a zároveň že „umělecké dílo“ coby rod všech těchto druhů takto definováno být může. Je možné, že tragédie nemají žádné společné vlastnosti, které by je v *rámci umění* odlišovaly třeba od komedií, a že zároveň všechna umělecká díla mají vlastnosti, které je odlišují od ne-umění. Nic nebrání vztahu „uzavřený rod – otevřený druh“. Sám Weitz nedávno uvedl příklad relace mezi rodem a druhem, který sám považuje za podobný (ač obrácený). Hájí tezi, že pojem „hra“ (coby rod) je otevřený, zatímco „prvoligový baseball“ (coby jeden z druhů) je pojem uzavřený.²

Jeho druhý důkaz, „důkaz z klasifikace“, nás má přesvědčit o tom, že ani artefaktualita není nutnou vlastností umění. Tento Weitzův názor je poněkud překvapivý vzhledem k tomu, že mezi filozofy i nefilozofy panuje široce sdílený předpoklad, že umělecké dílo musí být artefaktem. Jeho argument je jednoduše ten, že občas vynášíme výroky typu „Tohle vyplavené dřevě je krásná plastika“, a jelikož takové věty dávají smysl, vyvozuje z toho, že některé non-arte fakty, jako např. vyplavené dřevě, jsou uměleckými díly (sochami). Jinými slovy, věc nemusí být artefaktem, aby se mohla správně klasifikovat jako umělecké dílo. Tento argument se pokusím stručně vyvrátit.

V nedávné době zpochybnil Maurice Mandelbaum Wittgensteinovu slavnou pasáž o nedefinovatelnosti pojmu „hra“ a Weitzovu obdobnou tezi o „umění“.³ Oběma namítá, že pracují pouze s tím, čemu Mandelbaum říká „zjevné“ charakteristiky, a tudíž neberou v potaz nezjevné, relační vlastnosti her, resp. umění. „Zjevnými“ charakteristikami Mandelbaum rozumí takové snadno postřehnutelné vlastnosti, jako že míč je používán pro určitý typ hry, že obraz má trojúhelníkovou kompozici, že část obrazu je červená nebo že

děj tragédie obsahuje zvrát štěstěny. Mandelbaum soudí, že vezmeme-li v potaz nezjevné vlastnosti her, uvidíme, že mají společnou „schopnost [...] upoutat ne-praktický zájem ať již účastníků nebo diváků“. ⁴ Ať už Mandelbaum má, nebo nemá pravdu ohledně her, mě zde zajímá možné užití rozlišení zjevných a nezjevných vlastností v diskuzi o definovatelnosti umění. Ačkoli se Mandelbaum nepokouší o definici „umění“, naznačuje, že pokud přihlídneme k jeho nezjevným vlastnostem, bude snad možné najít vlastnost(i) společné všem uměleckým dílům, které by se tak mohly stát základem definice „umění“.

Po této odbočce k Mandelbaumovu neocenitelnému návrhu týkajícímu se definice se vraťme k Weitzovu argumentu ohledně artefaktuality. Ve svém dřívějším pokusu doložit Weitzův omyl jsem se spokojil s rozlišením dvou významů pojmu „umělecké dílo“ – hodnotícího a klasifikačního; také Weitz sám ve svém článku rozlišuje význam hodnotící a deskriptivní. Můj dřívější argument pak zněl, že z faktu, že věta „Tohle vyplavené dřevo je krásná plastika“ dává smysl, nelze vyvodit to, oč se Weitz snaží, a to právě proto, že existují dva významy pojmu „umělecké dílo“. Weitz by musel dokázat, že slovo „plastika“ se v této větě užívá v klasifikačním významu, o což se nijak nepokusil. Můj argument předpokládal, že učiníme-li tuto významovou distinkci, bude zřejmé, že „plastika“ se zde používá v hodnotícím významu. Richard Sclafani následně poznamenal, že můj argument ukazuje pouze tolik, že Weitzova teze je neprůkazná, že však Weitz přesto stále může mít pravdu, třebaže tímto argumentem svůj závěr nedokázal. Sclafani zde nicméně přichází se silnějším argumentem proti Weitzovi. ⁵

Ukazuje, že existuje ještě třetí význam pojmu „umělecké dílo“, pod nějž spadají případy jako vyplavené dřevo (neartefaktuality případy). Svůj výklad začíná srovnáním paradigmatického uměleckého díla, jakým je Brancusiho *Pták v prostoru*, s vyplaveným dřevem, které vypadá velice podobně. Sclafani tvrdí, že je přirozené označit toto vyplavené dřevo za umělecké dílo, a že tak činíme kvůli množství vlastností, které sdílí s Brancusiho výtvozem. Poté nás vyzývá k reflexi naší charakteristiky vyplaveného dřeva a *směru*, který nabrala. Říkáme, že vyplavené dřevo je uměním proto, že se podobá nějakému paradigmatickému uměleckému dílu, nebo proto, že sdílí vlastnosti s několika paradigmatickými díly. Takové paradigmatické dílo nebo díla jsou přitom samozřejmě vždy artefakty; směřujeme tak od paradigmatického (artefaktuality) díla k neartefaktuality „umění“. Sclafani se zcela správně domnívá, že toto implikuje existenci jakéhosi primárního, paradigmatického významu označení „umělecké dílo“ (totiž klasifikačního významu v mém chápání) a z něj odvozeného druhotného významu, kam spadá případ vyplaveného dřeva. Weitz má tak do jisté míry pravdu, když vyplavené dřevo označuje jako umění, ale mýlí se, když z toho usuzuje, že artefaktuality není nutnou podmínkou umění (v primárním slova smyslu).

A tak tedy máme přinejmenším tři rozdílné významy pojmu „umělecké dílo“; primární čili klasifikační, sekundární neboli odvozený a hodnotící. Většina případů užití Weitzovy věty o vyplaveném dřevě by pravděpodobně zahrnovala jak význam odvozený, tak hodnotící: odvozený v případě, že vyplavené dřevo má společné určité vlastnosti s nějakým paradigmatickým uměleckým dílem, a hodnotící, pokud jsou vlastnosti dřeva pro někoho, kdo takto soudí, hodnotné. Sclafani dává příklad, v němž zaznívá pouze hodnotící význam, jako ve větě „Maminčin koláč je umělecké dílo“. Ve většině případů užití takové věty bude výraz „umělecké dílo“ znamenat prostě to, že daná věc má hodnotné vlastnosti. A lze si přirozeně představit kontexty, v nichž by se na koláče vztahoval i odvozený význam. (Vzhledem k současnému stavu umění si lze snadno představit i koláče, pro něž by šlo použít výrazu „umělecké dílo“ i v primárním významu.) Když však někdo řekne větu „Tento Rembrandt je umělecké dílo“, pak zazní jak klasifikační, tak hodnotící význam. Výraz „tento Rembrandt“ oznamuje, že jeho referent je umělecké dílo v klasifikačním slova smyslu, a formulaci „je umělecké dílo“ pak lze smysluplně pochopit jen v hodnotícím významu. A konečně by také někdo o lastuře nebo jiném přírodním objektu, který se podobá lidskému obličejí, a jinak je nezajímavý, mohl říci: „Tato lastura (nebo jiný přírodní objekt) je umělecké dílo.“ Zde by byl užit pouze odvozený smysl.

Výpovědi, v nichž má výraz „umělecké dílo“ hodnotící význam, pronášíme velmi často a používáme je jak pro přírodní objekty, tak pro artefakty. O uměleckých dílech v odvozeném významu mluvíme poněkud méně často. Klasifikační význam pojmu „umělecké dílo“, který vyjadřuje prostě jen příslušnost určitého objektu do jisté třídy artefaktů, se pak v naší mluvě objevuje poměrně sporadicky. Velmi zřídka pronášíme věty, v nichž uží-

váme klasifikační význam, protože jde o základní poznatek: obvykle poznáme ihned, zda je objekt uměleckým dílem. Není tedy třeba, aby někdo v klasifikačním smyslu říkal „Toto je umělecké dílo“, ačkoli nedávný vývoj umění, který přinesl např. sochy z odpadků nebo nalezené objekty, nás k takovým komentářům může občas přimět. Přestože tedy často nemluvíme o umění v klasifikačním smyslu, jde o význam, který strukturuje a orientuje naše myšlení o světě a věcech v něm.

II.

Nyní je jasné, že artefaktualnost je nutnou podmínkou (lze říci i rodem) umění v primárním smyslu. Tento fakt však není až tak překvapivý a nebyl by ani tak zajímavý, kdyby jej Weitz a jiní nepopírali. Artefaktualností to ale nekončí a je zapotřebí nalézt ještě další nutnou podmínku (lze říci specifickou diferencí), abychom dospěli k uspokojivé definici „umění“. Stejně jako artefaktualnost i druhá podmínka umění je nezjevnou vlastností a podle všeho bude natolik obtížná, nakolik byla artefaktualnost snadná. Při pokusu nalézt a specifikovat tuto druhou podmínku bude třeba prozkoumat komplexní síť „světa umění“. W. E. Kennick, hájící podobné stanovisko jako Weitz, tvrdí, že směr, kterým se při následování Mandelbauma budu ubírat, nevede nikam. Soudí, že „pokus definovat umění s odkazem na to, co s určitými objekty děláme, je odsouzen k nezdaru stejně jako každý jiný“.⁶ Svě tvrzení se snaží podpořit poukazem k takovým jevům, jakými bylo ukládání obrazů a soch do hrobek ve starém Egyptě. Kennickův argument má však dvě slabiny. Za prvé fakt, že Egypťané ukládali obrazy a sochy do hrobek, nijak nedokazuje, že s nimi zacházeli jinak než my. Mohli je tam dávat proto, aby se jimi mrtvý mohl těšit, nebo prostě proto, že zesnulému patřily. Tato egyptská praxe neustavuje žádný radikální rozdíl mezi jejich a naším pojetím umění, který by znemožňoval jejich podřazení pod jednu definici. Za druhé není ani třeba předpokládat, že by staří Egypťané měli stejné pojetí umění jako my. Zcela by stačilo, kdybychom byli s to specifikovat nutné a postačující podmínky toho pojetí umění, které máme my dnes (my, současní Američané, my, současní obyvatelé Západu, zkrátka my, dědicové systému umění ustáleného kolem 18. století – přesnými hranicemi tohoto „my“ si nejsem jist). Bez ohledu na Kennicka se nám s největší pravděpodobností podaří objevit specifickou diferencí umění, když uvážíme, „co s určitými objekty děláme“. Jistě, nic nezaručí, že cokoli, co uděláme s uměním nebo co s uměním dělali Egypťané, nám osvětlí pojem umění. Ne všechno, co s uměním „děláme“, ukáže, co potřebujeme.

Ačkoli se Arthur Danto ve svém provokativním článku „The Artworld“ nepokouší definovat umění, předznamenává, jakým směrem se máme při pokusu o jeho definici ubírat.⁷ Ve své reflexi umění a jeho dějin spolu se současným vývojem, jak jej reprezentuje Warholův *Brillo Carton* nebo Rauschenbergova *Postel*, Danto píše: „Vidět něco jako umění vyžaduje cosi, co oko nemůže odhalit – atmosféru umělecké teorie, znalost dějin umění: svět umění.“⁸ Tento podnětný úryvek jistě potřebuje určité vysvětlení, ale i tak je jasné, že mluví-li Danto o čemsi, „co oko nemůže odhalit“, souhlasí s Mandelbaumem, že nezjevné vlastnosti hrají významnou roli v konstituci něčeho takového jako umění. Zmínka o atmosféře a dějinách nás ovšem posouvá dále než Mandelbaumova analýza. Danto poukazuje na bohatou strukturu, do níž jsou jednotlivá umělecká díla vetkána: poukazuje na *institucionální povahu umění*.⁹

Budu používat Dantův termín „svět umění“ k označení té rozsáhlé společenské instituce, do níž umělecká díla patří.¹⁰ Avšak existuje takováto instituce? George Bernard Shaw kdesi mluví o apoštolské linii dědiců, sahající od Aischyla až k němu. Shaw to bezpochyby řekl v nadsázce, aby na sebe upoutal pozornost, jak to často dělával, přesto však jeho glosa naznačuje něco podstatného. Existuje dlouhá tradice nebo pokračující instituce divadla, mající své kořeny v starořeckém náboženství a jiných antických institucích. Tato tradice byla někdy velice oslabená a v určitých obdobích snad i přestala existovat úplně. Přesto se znovu zrodila ze vzpomínky a potřeby umění. Instituce spojené s divadlem se měnily s dobou: na počátku to bylo řecké náboženství a řecký stát; ve středověku církev; v nedávné minulosti soukromé společnosti a stát (národní divadlo). Co zůstává v celých těchto dějinách identické, je divadlo samo jakožto ustavený způsob praxe či chování v rámci toho, co nazývám [...] primární konvence divadla. Toto institucionalizované chování se objevuje na jevišti i v hledišti: jak herci, tak obecenstvo se zapojují a podílejí se na vytváření instituce divadla. Role herců a diváků jsou dány divadelní tradicí. To, co autor,

dramaturgie a herci vytváří, je umění, a je to uměním proto, že je to prováděno v rámci světa divadla. Hry se píší pro divadelní systém a coby hry – tj. umění – existují díky rámci tohoto systému. Samozřejmě nechci popírat, že hry existují také jako literární díla – tj. jako umění v rámci literárního systému: divadelní a literární systém se zde překrývají. Rád bych objasnil, co míním tezí, že svět umění je instituce. Mezi různými významy „instituce“ ve *Webster's New Collegiate Dictionary* nalezneme i tento:¹¹ „To, co je ustaveno jako: a) zaběhnutá praxe, zákon, zvyk atd., b) ustálené společenství nebo korporace.“ Když svět umění nazývám institucí, míním tím, že jde o zaběhnutou praxi. Někteří lidé se domnívali, že instituce musí být ustálené společenství nebo korporace, a následně tak špatně rozuměli mé tezi o světě umění coby instituci.

Divadlo je jen jedním ze systémů světa umění. Každý z těchto systémů má svůj vlastní původ a historický vývoj. O pozdějších fázích toho kterého vývoje máme určité informace, ale co se původu základních uměleckých systémů týče, nezbývá než se dohadovat. Předpokládám, že máme úplné znalosti určitých nedávno ustavených subsystémů nebo jevů v umění, jako jsou např. dada či happening. I za předpokladu, že naše znalosti nejsou tak úplné, jak bychom chtěli, máme přesto podstatné informace o systémech světa umění v jejich současné i minulé podobě. Jedna vlastnost, kterou mají všechny systémy společnou, je, že každý z nich je rámcem pro prezentaci jednotlivých uměleckých děl. Vzhledem k velké rozmanitosti systémů světa umění nepřekvapí, že umělecká díla nemají společné žádné zjevné vlastnosti. Pokud však zpovzdálí pohlédneme na díla v jejich institucionálním zasazení, zahlédneme esenciální vlastnosti, které sdílejí.

Divadlo je bohatou a názornou ilustrací institucionální povahy umění. Je to však dadaismus, který v rámci domény malířství a sochařství nejlépe ukazuje institucionální esenci umění. Duchamp a jeho přátelé udělili status umění svým „ready-mades“ (pisoárům, věšákům na klobouky, lopatám na sníh a jim podobným věcem), a když jejich počín reflektujeme, můžeme si povšimnout určitého druhu lidského jednání, kterému se dosud nedostalo pozornosti ani docenění – totiž udělování statusu umění. Malíři a sochaři samozřejmě udělují tímto způsobem status umění tomu, co vytvářejí, odnepaměti. Nicméně dokud byly tvořeny objekty konvenční (s ohledem na dobová měřítká), těšily se pozornosti právě ony a jejich oslňující zjevné vlastnosti, a to nejen pozornosti diváků a kritiků, ale i filozofů umění. Když malíř v dřívějších dobách maloval obraz, dělal tak zároveň všechny nebo některé z těchto kroků: zpodobňoval lidskou bytost, portrétoval konkrétního člověka, plnil zakázku, obstarával si obživu atd. Navíc však jednal jako agent světa umění a uděloval status umění svému výtvoru. Filozofové umění věnovali pozornost jen některým vlastnostem takto stvořeného objektu, např. zobrazujícím nebo expresivním. Zcela ignorovali nezjevnou vlastnost – status. Pokud ale máme před sebou tak bizarní objekty jako díla dadaistů, přestáváme si všimnout zjevných vlastností objektu a zkoumáme dílo spíše v jeho společenském kontextu. Jakožto umělecká díla Duchampovy „ready-mades“ patrně nemají valné hodnoty, ale jako příklady umění jsou pro teorie umění velmi cenné. Netvrdím, že Duchamp a jeho přátelé vynalezli udělování statusu umění; zkrátka jen použili existující institucionální mechanismus neobvyklým způsobem. Duchamp nevnalezl svět umění, protože ten tu byl odjakživa.

Svět umění se skládá z celé řady systémů: divadla, malířství, sochařství, literatury, hudby atd., přičemž každý z nich poskytuje institucionální pozadí pro udělování statusu umění objektům v rámci své domény. Nelze omezit počet systémů, které by bylo lze zařadit pod rodový pojem umění, a každý z hlavních systémů obsahuje další podsystémy. Tyto vlastnosti světa umění mu dodávají dostatečnou pružnost, aby obsáhl i tu nejradikálnější tvořivost. Celý nový systém, podobný například divadlu, může být najednou k systému přiřazen. Pravděpodobnější však je, že se v rámci systému vytvoří nový subsystém. Například sochy z odpadků se přiřadí k sochám, happeningy k divadlu. Tyto nové součásti se mohou v budoucnu vyvinout v samostatné systémy. Kreativita, dobrodružnost i expanzivnost, o nichž mluví Weitz, mohou existovat, třebaže máme pojem umění, který je uzavřen nutnými a postačujícími podmínkami artefaktuality a uděleného statusu.

Nyní, když jsem stručně popsal svět umění, mohu přistoupit k definování pojmu „umělecké dílo“. Definici podám v pojmech artefaktuality a uděleného statusu umění, přesněji řečeno uděleného statusu kandidáta na hodnocení. Jakmile definici zavedu, bude toho třeba ještě mnoho vysvětlit: Umělecké dílo v klasifikačním slova smyslu je (1) ar-

tefakt, (2) jehož souboru aspektů byl udělen status kandidáta na hodnocení osobou (či osobami) jednajícím jménem určité společenské instituce (světa umění).

Druhá definiční podmínka sestává ze čtyř vzájemně provázaných částí: (1) jednání jménem instituce, (2) udílení statusu, (3) býtí kandidátem a (4) hodnocení. První dvě jsou tak úzce spojeny, že je třeba o nich uvažovat současně. Nejprve popíší paradigmatické případy udílení statusu mimo oblast světa umění a poté ukážu, jak k něčemu obdobnému dochází i ve světě umění. Nejjasnějším příkladem udílení statusu jsou určitá právní opatření státu. Král pasující do rytířského stavu, velká porota pronášející obvinění, předseda volební komise potvrzující způsobilost pro kandidaturu na určitou funkci, kněz prohlašující snoubence za muže a ženu: to všechno jsou příklady, v nichž osoba (nebo osoby) jednajícím jménem nějaké společenské instituce (státu) uděluje právní status jiným osobám. Parlament nebo právoplatně ustavená komise mohou udělit status národního parku nebo národní památky určité oblasti či věci. Uvedené příklady sugerují, že pro ustavení právního statusu je třeba obřad a pompa, ale tak tomu není, ačkoli právní systém je přirozeným předpokladem. Například v některých systémech zvykového práva je možné manželství, které nabude právního statusu bez obřadu. Udělení titulu PhD univerzitou, zvolení někoho prezidentem Rotary klubu nebo prohlášení nějakého objektu za církevní relikvii – to vše jsou příklady, v nichž osoba, resp. osoby udělují zákonem neupravovaný status jiné osobě či věci. V takových případech musí existovat společenské nebo jiné systémy jako rámec, v němž k udílení statusu dochází, avšak stejně jako v předchozím případě není zapotřebí obřadu: například status moudrého muže nebo obecního blázna v určité komunitě může člověk získat bez jakéhokoli obřadu.

Mohlo by se zdát, že pojem udílení statusu ve světě umění je krajně vágní. Jistě, nejde o stejně zřetelný pojem jako v případě udílení statusu v rámci právního systému, kde jsou přesně definovány a do zákona vtěleny jednotlivé kroky a hierarchie autorit. Období těchto postupů a autorit nejsou ve světě umění nikde kodifikovány a svět umění se udržuje v chodu v podobě zvykové praxe. Stále zde ale je určitá praxe a ta zakládá společenskou instituci. Společenská instituce nemusí být formálně zřízena, mít funkcionáře a stanovy, aby mohla existovat a udělovat status – některé společenské instituce jsou a jiné nejsou formální. Bylo by snad možné formalizovat i svět umění a v některých politických kontextech k tomu do určité míry i dochází, ale většina lidí se zájmem o umění by to nepovažovala za nic žádoucího. Takováto formálnost by ohrožovala novost a expanzivnost umění. Jádro světa umění tvoří volně organizovaná, avšak spřízněná skupina lidí včetně umělců (rozuměj malířů, spisovatelů, skladatelů), producentů, ředitelů a návštěvníků muzeí či divadel, novinářů, kritiků píšících do nejrůznějších periodik, historiků, teoretiků a filozofů umění a jiných osob. To jsou lidé, kteří udržují mašinerii světa umění v chodu a umožňují tak pokračování jeho existence. Navíc kdokoli se cítí být členem světa umění, se jím tak stává. Ačkoli jsem výše zmíněný výčet osob angažovaných ve světě umění nazval jeho jádrem, existuje v tomto jádru ještě jisté minimální jádro, bez nějž by svět umění nemohl existovat. Toto bytostné jádro sestává z umělců, kteří díla tvoří, „inscenátorů“, kteří je „inscenují“, a „návštěvníků“, kteří je hodnotí. Minimální jádro by bylo možno nazvat „inscenační skupinou“, protože se skládá z umělců, jejichž činnost je nutná, aby bylo co inscenovat, inscenátorů (herců, režisérů atd.) a návštěvníků, jejichž přítomnost a spolupráce je nutná k tomu, aby mohlo být něco inscenováno. Daná osoba může sehrát i více těchto nezbytných rolí v případě prezentace konkrétního díla. Kritické, historické a filozofické umění se stávají členy světa umění až jistou dobu poté, co minimální jádro uvede určitý systém umění do chodu. Všechny tyto role jsou institucionalizované a jednotliví účastníci si je musí určitým způsobem osvojit. Například návštěvník divadla není prostě někým, kdo náhodou vstoupil do divadla; je to někdo, kdo do něj vstupuje s určitým očekáváním a znalostí toho, co zde zakusí, a zároveň s porozuměním, jak se má chovat tvář v tvář tomu, co zde prožije.

Za předpokladu, že se podařilo existenci světa umění dokázat nebo ji alespoň učinit přijatelnou, zbývá nyní vysvětlit, jak tato instituce uděluje status. Má teze zní, že artefakt může získat status kandidáta na hodnocení v rámci systému zvaného „svět umění“ v jistém smyslu analogicky tomu, jak se člověk stane způsobilým pro kandidaturu na určitou funkci, jak se dva lidé v rámci zvykového práva stanou manželi, jak je člověk zvolen prezidentem Rotary klubu nebo jak člověk získá status moudrého muže v rámci určité komunity. Jak lze rozhodnout, kdy byl status udělen? Jasným indikátorem je skutečnost, že dílo

visí v galerii coby součást nějaké výstavy nebo že se dílo uvede v divadle. Neexistuje samozřejmě žádná záruka, že vždy rozpoznáme, zda je něco kandidátem na hodnocení, stejně jako ne vždy lze určit, zda je někdo rytíř nebo zda je ženatý. Závisí-li status objektu na nezjevných vlastnostech, pak prostý pohled na předmět nemusí vždy tento status prozradit. Takový nezjevný vztah *může* mít svůj symbol, např. ve formě snubního prstenu. V takovém případě nám k odhalení statusu postačí prostý pohled.

Důležitější otázkou však je, jakým způsobem je status kandidáta na hodnocení udělován. Příklady, které jsem právě uvedl – výstava v galerii a představení v divadle, naznačují, že je pro udělení statusu třeba určité množství lidí. V jistém smyslu je tomu skutečně tak, avšak v jiném je zase zapotřebí člověk jen jeden: více lidí je potřeba k ustavení společenské instituce světa umění, ale jen jedna osoba k tomu, aby jednala jménem světa umění a udělovala status kandidáta na hodnocení. Mnoho uměleckých děl spatří ve skutečnosti jen jeden člověk – jejich tvůrce, a přesto jsou uměním. Status, o který nám jde, může vzejít jen od jediného člověka, který jedná jménem světa umění a *zachází s artefaktem jako s kandidátem na hodnocení*. Status samozřejmě může udělovat i skupina, ale obvykle to bývá jen jeden člověk, totiž umělec, který dílo vytvořil. Bude užitečné porovnat a rozlišit pojem udělování statusu kandidáta na hodnocení a prosté vystavení za účelem hodnocení: doufejme, že to osvětlí pojem statusu kandidáta. Představme si dodavatele sanitární keramiky, který nám předvádí své zboží. „Předvádění“ a „udělení statusu kandidáta na hodnocení“ jsou dvě rozdílné věci; jejich rozdílnost lze vysvětlit srovnáním činnosti prodáváče a jen vzdáleně podobným počinem Duchampa, když na své dnes již slavné výstavě přišel s pisoárem a překřtil jej na *Fontánu*. Rozdíl je právě ten, že Duchamp to učinil v institucionálním rámci světa umění, zatímco činnost prodáváče sanitární keramiky probíhá mimo něj. I náš prodáváč mohl udělat to, co Duchamp, totiž přeměnit pisoár na umělecké dílo, ale něco takového by ho nejspíš ani nenapadlo. Nezapomínejme prosím na následující: *Fontána* je sice uměleckým dílem, ale to neznamená, že je dílem kvalitním, stejně jako nám to ani neříká, že je dílem špatným. Šaškoviny některých současných umělců ještě podtrhují to, co udělal Duchamp, a také zvýrazňují význam pojmenovávání uměleckých děl. Walter de Maria v případě jednoho ze svých děl mechanicky a s jistou dávkou ironie aplikoval proceduru, používanou mnoha institucemi, ať už právně ukotvenými, či nikoli. K jeho *High Energy Bar* je přiložen certifikát obsahující jméno díla a udávající, že jde o umělecké dílo jen v případě, kdy je certifikát přítomen. Krom zvýraznění statusu umění jeho „certifikací“ nějakým dokumentem tento příklad také podtrhuje význam pojmenovávání uměleckých děl. Předmět může získat status umění, aniž byl kdy jmenován, ale pojmenování dává všem zainteresovaným jasně na srozuměnou, že je objekt uměleckým dílem. Různé názvy fungují různým způsobem – například jako klíče k interpretaci díla či jako příhodný způsob rozpoznání díla, má-li však dílo svůj název (byť *Bez názvu*), je to vždy znakem jeho statusu.¹²

Třetí pojem, obsažený ve druhé podmínce definice, je kandidatura: člen světa umění uděluje status kandidáta na hodnocení. Definice nevyžaduje, aby k takovému hodnocení, byť jediným člověkem, skutečně došlo. Je skutečností, že mnoho, možná dokonce většina uměleckých děl zůstane neohodnocena. Je důležité nezabudovat do definice klasifikačního významu pojmu „umělecké dílo“ žádné hodnotové vlastnosti, jako právě faktické ohodnocení: kdybychom tak učinili, bylo by nemožné mluvit o neohodnocených uměleckých dílech. Zabudování hodnotových vlastností by nám také znemožnilo hovořit o špatných uměleckých dílech. Každá teorie umění musí brát v potaz určité význačné způsoby, jakými o umění hovoříme, a občas se zdá nutné mluvit o neohodnocených či špatných uměleckých dílech. Navíc ne každý aspekt uměleckého díla přispívá k tomu, co znamená být kandidátem na hodnocení; např. barva rubu obrazu se obvykle nechápe jako něco, co by někdo mohl považovat za patřičné ohodnotit. Problémem, co z uměleckého díla je součástí kandidatury na hodnocení, se budu zabývat později [...] ve své analýze pojmu estetický objekt. Definice pojmu „umělecké dílo“ by tak neměla budit zdání, že činí všechny části uměleckého díla kandidátem na hodnocení.

Čtvrtý pojem obsažený ve druhé podmínce definice je samotné hodnocení. Někdo by si mohl myslet, že definice odkazuje ke speciálnímu druhu *estetického* hodnocení. Později se pokusím dokázat [...], že je bezdůvodné předpokládat existenci nějakého zvláštního estetického vědomí, pozornosti či vnímání. Obdobně se domnívám, že není žádný důvod si myslet, že existuje nějaký zvláštní typ estetického hodnocení. Vše, co se v definici míní

slovem „hodnocení“, je cosi jako „pokládat určitý objekt za hodnotný či cenný při zakoušení jeho kvalit“. A tento význam je stejný jak v oblasti umění, tak i mimo ni. Někteří lidé měli za to, že moje pojetí institucionální povahy umění je neúplné z důvodu mé údajně nedostatečné analýzy hodnocení. Tito lidé se, jak myslím, domnívali, že existují různé typy hodnocení a že hodnocení v oblasti umění je nějak charakteristicky odlišné od hodnocení ne-umění. Avšak jediný ohled, v němž se hodnocení umění od hodnocení ne-umění liší, spočívá v jejich rozdílných objektech. Rozdíl mezi hodnocením umění a ne-umění tak není dán rozdílným typem hodnocení, ale institucionální strukturou, do níž je umělecké dílo zařazeno.

Ted Cohen ve svém nedávno publikovaném článku¹³ zpochybnil pojmy (1) kandidatury na hodnocení a (2) hodnocení, jak oba figurují v mém původním pokusu definovat „umění“. ¹⁴ Tvrdí, že k tomu, abychom kandidaturu na hodnocení mohli něčemu udělit, musí být možné onu věc hodnotit. Asi má pravdu; mě každopádně nenapadá žádný důvod, proč s ním v tomto bodě nesouhlasit. Možnost hodnocení je jedním z omezení definice: nemůže-li něco být hodnoceno, nemůže se to stát uměním. Nyní však vyvstává otázka: existuje něco, co by nebylo možné hodnotit? Cohen tvrdí, že mnoho věcí nelze hodnotit, např. „obyčejné napínáčky, laciné bílé obálky, plastické vidličky z rychlého občerstvení“. ¹⁵ Podstatnější je ale jeho tvrzení, že nelze hodnotit *Fontánu*. Tvrdí, že na *Fontáně* je něco, co by hodnotit lze, není to však *Fontána* jako taková, nýbrž Duchampovo gesto. Souhlasím, že *Fontána* má hodnotu, kterou jí Cohen připisuje, totiž že byla protestem proti soudobému umění. Ale proč by nemělo být možné hodnotit obyčejné kvality *Fontány* – její lesklý bílý povrch, hloubku, kterou prozradí odrazy okolních předmětů, její příjemný oválný tvar? Vždyť má kvality ne nepodobné dílům Brancusiho či Moora, jež se mnozí nijak nezdráhají hodnotit. Podobně i napínáčky, obálky a plastické vidličky mají kvality, které je možné hodnotit, dá-li si někdo tu námahu si jich povšimnout. Jednou z předností fotografie je právě schopnost zachytit a vyzdvihnout kvality obyčejných předmětů. A téhož lze dosáhnout i bez fotografie, pouhým pohledem. Krátce řečeno, zdá se mi nepravděpodobné, že by nějaký objekt neměl žádnou kvalitu, kterou by nebylo možno hodnotit, a Cohenovo omezení mi tak připadá prázdné. Ale i pokud existují objekty, které hodnotit nelze, *Fontána* ani jiné výtvořiny dadaistů mezi ně nepatří.

Je třeba si uvědomit, že uznám-li Cohenovu tezi, připouštím zároveň, že každé umělecké dílo musí mít jakousi minimální *potenciální* hodnotu. To však nijak nestírá rozdíl mezi hodnotícím a klasifikačním významem pojmu „umělecké dílo“. Označíme-li určitou věc za umělecké dílo v hodnotícím slova smyslu, chceme tím říci, že tato věc danou hodnotu *skutečně* má; a takovou věcí může být i přírodní objekt. Později ukážu, že možnost hodnotit umělecké dílo v klasifikačním smyslu je *potenciální* hodnotou, která nemusí být v konkrétním případě nikdy rozpoznána. ¹⁶

Definice, kterou jsem podal, zahrnuje odkaz ke světu umění. Někdo by tak mohl nabýt dojmu, že má definice představuje bludný kruh. Připouštím, že v jistém smyslu tato definice skutečně kruhová je. Tento kruh však není bludný. Kdybych řekl něco jako „Umělecké dílo je artefakt, kterému byl udělen světem umění určitý status“ a poté o světě umění řekl jen to, že udílí status kandidáta na hodnocení, pak by v případě mé definice šlo skutečně o bludný kruh, protože by tento kruh byl malý a *neinformativní*. Já jsem však v této kapitole věnoval nemalý prostor popisu a analýze historických, organizačních a funkčních spletností světa umění, a je-li tento popis správný, dozvěděl se z něj čtenář o světě umění značné množství *informací*. Kruh, ve kterém se pohybujeme, tedy není ani malý, ani *neinformativní*. Pokud vpsledku nelze svět umění popsat nezávisle na umění – tj. pokud jeho popis odkazuje ke kunsthistorikům, recenzentům, divadelním hrám, divadlům atd., pak je má definice přísně vzato kruhová. Nejde ale o kruh bludný, protože popis, z něhož vychází, obsahuje značné množství informací o světě umění. Člověk se nesmí tak úzce soustředit na samu definici: důležité je totiž uvědomit si, že umění je pojem institucionální, což právě vyžaduje vidět definici v kontextu celého vysvětlení. Obávám se, že „problém“ kruhovosti se bude objevovat často, možná dokonce vždy, když bude tématem některý z institucionálních pojmů.

III.

Příklady dadaistického umění a podobné současné směry, které nás upozorňují na institucionální povahu umění, vyvolávají několik otázek. Za prvé, pokud Duchamp může pře-

měnit takové objekty jako pisoár, lopata na sních či věšák na klobouky v umělecká díla, proč se uměleckým dílem v klasifikačním smyslu nemohou stát také přírodní objekty jako vyplavené dřevo? Možná že mohou, budeme-li s nimi zacházet jedním z následujících způsobů. Prvním z nich by mohlo být, že někdo sebere přírodní objekt, vezme jej domů a pověsí na stěnu. Jinou možností by bylo sebrat jej a umístit na výstavě. Mimochodem, již výše jsem předpokládal, že vyplavené dřevo, o němž mluví Weitz, je na svém místě na pláži, netknuté lidskou rukou nebo minimálně lidskou intencí, a proto jde o umění v hodnotícím nebo odvozeném smyslu. Přírodní objekty, které se stanou uměleckým dílem v klasifikačním smyslu, jsou artefaktualizovány bez pomoci nástrojů – artefaktualnost zde nevzniká opracováním, ale je objektu udělena.¹⁷ To znamená, že přírodní objekty, které se stanou uměním v klasifikačním smyslu, se stávají artefaktem ve stejný moment, kdy je jim udělen status kandidáta na hodnocení, třebaže akt udělení artefaktualnosti není týž jako akt udělení statusu kandidáta na hodnocení. Zdá se však, že něco podobného se nejspíš zcela běžně děje u obrazů nebo básní; jejich existence jakožto artefaktů je ustavena ve stejnou chvíli, kdy je jim udělen status kandidáta na hodnocení. Samozřejmě že být artefaktem a kandidátem na hodnocení není totéž – jde o dvě vlastnosti, které lze získat zároveň. Mnozí by toto pojetí artefaktualnosti jako získané a nikoli vzniklé opracováním mohli pokládat za příliš divoké na to, aby je mohli přijmout, a vskutku jde o pojetí neobvyklé. Problém vystaveného vyplaveného dřeva a podobných případů bude možná třeba ještě zvlášť promyslet.

Jiná otázka, která často vyvstává v diskuzích o pojetí umění a zdá se obzvlášť relevantní v kontextu institucionální teorie, zní: „Jak se máme stavět k obrazům, které vytvořili jedinci jako šimpanzí samice Betsy z baltimorské zoo?“ Fakt, že Betsyiny výtvořiny nazýváme obrazy, nijak předem nerozhoduje otázku, zda jde o umění, neboť tak činíme jen proto, abychom je nějak označili. Otázka, zda jsou Betsyiny výtvořiny uměleckým dílem, závisí na tom, jak se s nimi nakládá. Např. před rokem či dvěma vystavilo chicagské Field Museum of Natural History šimpanzí a gorilí obrazy. Je třeba říct, že tyto obrazy nejsou uměleckými díly. Kdyby ovšem byly vystaveny o pár kilometrů dál v chicagském Art Institute, uměleckými díly by byly – staly by se uměleckými díly, pokud by ředitel této instituce byl ochoten pustit se do takového riskantního podniku se svými kamarády primáty. Na institucionálním rámci závisí opravdu mnoho: jeden je pro udělení statusu umění vhodný, jiný ne. Pověšimněte si prosím, že obrazy, jako ty Betsyiny, by zůstaly jejími obrazy, i kdyby byly vystaveny v galerii, byly by však *uměním* toho, kdo byl zodpovědný za jejich vystavení. Betsy by se zřejmě (jak se domnívám) nebyla schopna považovat za člena světa umění, a tudíž by nebyla schopna udělit příslušný status. Umění je koncept, který nutně zahrnuje lidskou intencionalitu. Tyto poznámky nemají za cíl snižovat hodnotu (včetně krásy) šimpanzích obrazů vystavených v přírodovědných muzeích nebo výtvořiny lipčičků, mají jen určit, co spadá pod určitý pojem.

Danto se ve svém článku „Art Works and Real Things“ zamýšlí nad podmínkami zabraňujícími přiznat status umění.¹⁸ Zabývá se zde padělkami: kopiemi původních obrazů, které jsou připisovány autorům originálů. Tvrdí, že fakt, že jde o falzum, znemožňuje, aby byl obraz zároveň uměleckým dílem, neboť originalita je analytickým předpokladem uměleckosti. Nepůvodnost či odvozenost díla přitom podle něj neznamena, že by nemohlo jít o dílo umělecké. Domnívám se, že Danto má, co se padělků týče, pravdu. Ve své teorii bych to vyjádřil tak, že originalita u obrazů představuje nezbytnou podmínku pro udělení statusu kandidáta na hodnocení. A podobná tvrzení by měla platit i pro ostatní druhy umění, nejen pro malířství. Jeden z důsledků této podmínky je existence mnoha případů ne-umění, které lidé považují za umění – konkrétně padělky, u nichž se neví, že jimi jsou. Když se přijde na to, že je takový obraz falzem, neztrácí status umění, protože jej ani nikdy neměl, a to bez ohledu na to, co si skoro všichni mysleli. Jde o případ jistým způsobem analogický pravidlům patentování. Byl-li již jednou nějaký vynález patentován, není možné patentovat jiný, naprosto stejný – patent pro tento vynález byl již „udělen“. V případě patentů je samozřejmě jedno, jestli je druhý vynález kopií nebo vznikl nezávisle, v případě umění je ale faktor kopírování zcela klíčový. O něco komplikovanější případ představuje van Meegerenův obraz, který nebyl kopií žádného skutečného Vermeera, nýbrž jen obrazem namalovaným ve Vermeerově stylu s falešným podpisem. Obraz s falešným podpisem není uměleckým dílem, ale byl by jím, kdyby jej Van Meegeren podepsal svým jménem.

Jelikož originalita je analytickou podmínkou toho, aby mohl být obraz uměleckým dílem, bylo by přísně vzato možné začlenit klauzuli o originalitě do mé definice „uměleckého díla“. Jelikož jsem ale nepředložil žádnou analýzu podmínky originality u jiných žánrů mimo malbu, nemohu svou definici takto doplnit. Na tomto místě mohu jen zopakovat, co jsem řekl výše – totiž že originalita je nezbytnou podmínkou pro udělení statusu kandidáta na hodnocení v případě malby a že podobné úvahy by snad byly možné i v případě jiných druhů umění.

Weitz vznáší námitku, že definice „umění“ nebo jeho poddruhů znemožní tvořivost. Některé tradiční definice „umění“ *mohly* a jiné definice poddruhů umění pravděpodobně i *skutečně omezily tvořivost*, avšak toto nebezpečí dnes již nehrozí. Dříve mohl např. dramatik pojmout úmysl a touhu napsat hru s vlastnostmi tragédie, která by však zároveň neodpovídala definičním kritériím, jak je stanovuje řekněme Aristotelés ve své definici „tragédie“. Tváří v tvář tomuto dilematu se takový dramatik mohl třeba nechal zastrašit a od tohoto projektu upustit. Při dnešním pohrdání ustavenými žánry, kdy se v umění oslavuje novost, však již takovéto omezování kreativity neexistuje. Dnes když někdo vytvoří nové a neobvyklé dílo, které je podobné některým jiným dílům již ustavené podskupiny, dojde obvykle k jeho zařazení do této podskupiny, anebo pokud dílo není podobné žádným již existujícím dílům, bude pro něj pravděpodobně vytvořena kategorie nová. Dnešní umělci se nedají tak snadno zastrašit a žánry považují spíše za vodítka než za rigidní pravidla. I kdyby filozofické úvahy skutečně měly nějaký dopad na to, co se dnes v umění děje, ani pak by institucionální teorie umění evidentně nebrzdila kreativitu. Požadavek artefaktuality nemůže omezit tvořivost, neboť artefaktualita je její nutnou podmínkou. Není možné vytvořit něco kreativního, aniž by zároveň nevznikl artefakt. Druhý požadavek, udělení statusu, také kreativitu nemůže omezit, ale naopak ji podporuje. Vzhledem k tomu, že se podle této definice uměním může stát cokoliv, nijak kreativitu nebrzdí.

Institucionální teorie umění může vyznít, jako by říkala, že „umělecké dílo je to, o čem někdo řekl ‚křtím tento objekt na umělecké dílo‘“. A v podstatě tomu tak i je, ačkoli to nijak neznamená, že udělení statusu je jednoduchá věc. Stejně jako se křest dítěte odehrává na pozadí církevní historie a její struktury, je pozadím pro udělení statusu umění nesmírná složitost světa umění. Mohlo by se zdát zvláštní, že ve výše zmíněných případech ne-umění je myslitelné chybné udělení statusu, zatímco v případě umění podle všeho nic takového možné není. Například je možné chybně zformulovat obžalobu, takže udaný člověk vlastně není z ničeho obžalován, zatímco v případě umění podobný příklad nenajdeme. Tato skutečnost ilustruje rozdíl mezi světem umění a právním systémem: právní systém se zabývá otázkami, které mohou mít závažné osobní důsledky, a jeho postupy to musí zohledňovat. I ve světě umění se odehrávají závažné věci, ale zcela jiné povahy. Svět umění nevyžaduje přísné postupy; připouští, a dokonce podporuje jistou lehkomyšlnost a vřtošivost, aniž by tím co ztrácel z významu svého poslání. Povšimněte si prosím, že ne všechny právní postupy jsou tak rigidní jako ty soudní a že případné chyby v udělování určitých právních statusů na něj nemusí mít fatální dopad. Kněz může udělat v řízení svatebního obřadu chyby, aniž by tím narušil platnost manželského svazku, který oddávaný pár získává. Není tedy sice možné chybovat v *udělení* statusu umění, je však možné chybu učinit *udělením samým*. Tím, že někdo udělí určitému objektu status umění, bere tím na sebe jistou zodpovědnost za tento jeho nový status – prezentovat kandidáta na hodnocení vystavuje dotyčného riziku, že objekt nikdo ve skutečnosti neocení a on tím ztratí tvář. Je možné prohlásit žábu za umělecké dílo, ale v krásného prince se tím nepromění.

Z angličtiny přeložil Ota Gál.

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

Aluze děkuje profesoru Dickiemu za svolení k otištění tohoto překladu.

The publisher wishes to thank professor Dickie for his permission to publish this translation.

Poznámky:

- 1** Morris Weitz, „The Role of Theory in Aesthetics“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1956, s. 27–35. Viz též Paul Ziff, „The Task of Defining a Work of Art“, *Philosophical Review* 1953, s. 58–78, a W. E. Kennick, „Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?“, *Mind* 1958, s. 317–334. [Článek M. Weitze vyšel česky pod názvem „Role teorie v estetice“ v antologii Vlastimila Zusky *Umění, krásy, šeredno*, Praha, Karolinum 2003, s. 77–88, přel. Z. Böhm. – *Pozn. překl.*]
- 2** Morris Weitz, „Wittgenstein's Aesthetics“, in: Benjamin R. Tilghman (ed.), *Language and Aesthetics*, Lawrence, Kansas 1973, s. 14. Tento příspěvek byl přednesen na sympoziu Kansaské státní univerzity v dubnu 1970. Monroe Beardsley mě upozornil na to, že vztah mezi „hrou“ a „prvoligovým baseballem“ je spíše vztahem mezi třídou a jejím členem než mezi rodem a druhem.
- 3** Maurice Mandelbaum, „Family Resemblances and Generalizations Concerning the Arts“, *American Philosophical Quarterly* 1965, s. 219–228; přetištěno in: Morris Weitz (ed.), *Problems in Aesthetics*, 2. vyd., London 1970, s. 181–197.
- 4** Tamtéž, s. 185 ve Weitzově antologii.
- 5** Richard Sclafani, „Art' and Artefactuality“, *Southwestern Journal of Philosophy*, 1970, s. 105–108.
- 6** „Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?“, s. 330.
- 7** Arthur Danto, „The Artworld“, *Journal of Philosophy* 1964, s. 571–584.
- 8** Tamtéž, s. 580.
- 9** Danto nevypracoval institucionální teorii umění ani ve svém příspěvku, ani v pozdějším souvisejícím článku nazvaném „Art Works and Real Things“, *Theoria*, Parts 1–3, 1973, s. 1–17. V obou článcích se Danto zabývá zejména tím, co nazývá teorií umění jako nápodoby a umění jako reality. Mnoho z toho, co zde říká, je v souladu s institucionální teorií a může do ní být integrováno, a jeho stručné zmínky o askriptivním charakteru umění ve druhém z obou článků jsou dokonce institucionální teorii podobné. Institucionální teorie je jedna z možných verzí teorie askriptivní.
- 10** Toto nemá být definice pojmu „svět umění“; pouze poukazuji na to, k čemu tento pojem odkazuje. V této knize (totiž „Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis“, Cornell University Press, 1974. – *Pozn. překl.*) pojem „svět umění“ nikde nedefinuji, ačkoli jeho denotát popisuji relativně detailně.
- 11** Citace je překladem z uvedeného amerického výkladového slovníku. V češtině slovo *institute* význam, o který se Dickie opírá, nemá – srov. např. *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost*, Praha, Academia 2005. Slovem *institute* však Dickie míní právě *zaběhnutou praxi*. S tímto rozšířeným významem je slovo *institute* v tomto překladu užíváno i dále. – *Pozn. překl.*
- 12** T. J. Diffey mluví o udělování statusu umění ve svém nedávném článku „The Republic of Art“, *British Journal of Aesthetics*, 1969, s. 145–56. V jeho případě však jde o pokus popsat cosi jako hodnotící význam pojmu „umělecké dílo“ spíš než klasifikační, a tudíž je záběr jeho teorie daleko užší než té mé.
- 13** Ted Cohen, „The Possibility of Art: Remarks on Proposal by Dickie“, *Philosophical Review*, 1973, s. 69–82.
- 14** George Dickie, „Defining Art“, *American Philosophical Quarterly*, 1969, s. 253–256.
- 15** „The Possibility of Art“, s. 78.
- 16** Za rozlišení, které zavádím v tomto odstavci, vděčím rozhovoru s Markem Veneziaou. Za jeho podnětné názory mu děkuji.
- 17** Domnívám se nyní, že bylo chybou tvrdit, že artefaktualnost může být udělena. Artefaktualnost není něčím, co by šlo udělit; musí pramenit z nějakého druhu manipulace s objektem. Vyplavené dřevo, které se stalo uměleckým dílem, musel například někdo sebrat, převézt a pověsit na zeď. Že se vyplavené dřevo stalo artefaktem, je následek právě této manipulace, a neplatí tedy – jak zněla má původní teze, že se jí stalo proto, že mu byl manipulací status artefaktu udělen. Podobně se vyplavené dřevo stává artefaktem, jestliže je někdo zvedne a použije jako zbraň.
- 18** „Art Works and Real Things“, s. 12–14.