

Poznámky k pravekému umeniu: východiská a možnosti definície

Lukáš Makky; lukas.makky@gmail.com

Abstrakt: Dvadsiate storočie ukázalo, že záujem o umenie neutíchol aj napriek radikálnym zmenám v jeho forme a obsahu a že problém jeho definovania predstavuje živú a dynamickú (no aj problematickú) tému, ktorá počnúc antiesencialistickými tendenciami priniesla širšie možnosti nazerania na umenie. Špeciálne miesto a problém sám o sebe predstavuje určenie statusu inej a neeurópskej (aj v zmysle tradície) umeleckej produkcie. Do umeleckej sféry mimo európskej tradície spadajú paradoxne aj výrobky pravekej umeleckej produkcie z Európy, ktoré v špecifickej sfére umenia zastávajú osobitné postavenie a predstavujú pre teoretikov a recipientov výzvu. Cieľom analýzy je prehodnotiť relatívne súčasné prístupy a ich kritickú aplikáciu na prostredie pravekého umenia, ktoré vykazuje značné špecifiká, komplikujúce užitie pojmu umenie. Snahou autora nie je nastoliť definíciu pravekého umenia, ale poukázať na možnosti a spôsoby ako dospieť k istej ucelenej téze o umeleckej produkcii najstaršieho obdobia Európy.

Kľúčové slová: praveké umenie, kontext, estetická funkcia, estetická skúsenosť, inštitúcia, kandidát na hodnotenie, západná koncepcia pojmu umenie.

Abstract: The twentieth century shows that the interest in fine art did not mitigate despite the radical changes in its form and content and the problem of his definition represents live and dynamic (complicated too) issue which has brought broader possibilities of looking at the art regarding the anti-essentialist tendencies. Determination of the status of non-European (in the understanding of tradition) or other artistic production presents a specific place in the analysis and is the problem itself. Even prehistoric articles of European artistic production paradoxically belong to the artistic sphere of non-European tradition and occupy special place in the specific sphere of fine art, and present the challenge for theoreticians and recipients. The aim of analysis is to review relative contemporary approaches and their critical application to the environment of prehistoric art, which shows significant specifications perplexing the use of the notion of fine art. Author does not strive for setting the definition of prehistoric art, but to point out the possibilities and the methods of how to get an integrated thesis on the artistic production of the oldest European period.

Keywords: prehistoric art, context, aesthetic function, aesthetic experience, institution, assessment candidate, Western conception of the notion of art.

Aj napriek tomu, že doba, kedy sa hľadala vhodná, konečná a jediná (normatívna) definícia umenia už pominula (Aldrich 1968; Chalumeau 1997; Svoboda 2011), napokon aj s presvedčením, že je to možné, snaha o vyhodnotenie akéhokoľvek výsledku ľudskej činnosti za „umenie“ alebo „neumenie“ (nieumenie) je stále živá. Táto túžba človeka očividne pramení z prvotného impulzu či dokonca existenciálnej potreby pomenovať veci vôkol seba, ktorá je ľudskému rodu vlastná už od narodenia a v historickom procese od praveku – vznik jazyka a tvorba kódov súvisí s obsiahnutím sveta a s poznaním ako takým. Hľadanie podoby objektov prepájajúcich viaceré prvky spoločnosti bolo napokon pre pravekého človeka určujúce na prežitie. Taktiež netreba podceňovať praktické hľadisko vhodného a jednotného označovania istých javov v diskurze a bežnej komunikácii.

Väčšina artefaktov, ktoré sa identifikujú ako praveké umenie, vykazuje značnú rôznorodosť a je nutné uvedomiť si, že nepredstavujú „príkladnú“ podobu objektov, ktoré by sme za umenie ochotne označili. „Rôznorodosť prejavov estetického a umeleckého čítania počas celej doby trvania praveku neumožňuje v celej šírke a celistvosti zachytiť tento vývojový proces v celoeurópskom meradle“ (Novotný 2013, s. 8). Aj keď sa hranice vnímania umenia

a celkovej umeleckej sféry podstatne rozrástli, podobne ako diskurz o ňom, stále sa na umenie väčšinou nazerá v „klasickom“ duchu. V podstate sa recipient snaží pod pojmom umenia predstaviť niečo, s čím by sa mohol po obsahovej alebo myšlienkovvej, či dokonca formálnej stránke identifikovať a stotožniť a niečo, čo mu je blízke, nie abstraktné. Niečo s čím bežne prichádza do kontaktu alebo čo reflektuje jeho každodennú, či už duševnú alebo fyzickú realitu. Aj keď odborná verejnosť tento tradicionalizmus chápania umenia prekonala, stále pri analýze pravekých artefaktov nastáva akési spiatočnictvo a pri jeho vyhodnocovaní slúži za vzor umenie „klasické“. Druhá strana mince predstavuje všeobecnú akceptáciu pravekého umenia, ako takmer všetkej hmotnej bázy, ktorá prekonala čas a vykazuje zručnosť pravekého človeka – ide o remeselné hľadisko pozerania na pravekú tvorivosť (pozri: Prokop 2014, s. 110).

Akoby existovala akási premisa pripisovať všetkým starým (archaickým) objektom viacnásobnú hodnotu, ktorá je o to väčšia, o čo sa ich tvorcovia nachádzali na nižšom kultúrnej evolučnom stupni vývoja, alebo o čo väčšie tajomstvá a nejasnosti artefakt so sebou nesie. Tento spôsob nazerania je z môjho hľadiska mierne prehnaný. Logicky a zároveň podvedome pocítujem nesúhlas s automatickým označením akéhokoľvek pravekého artefaktu za umenie a predpokladám, že k takému ohodnoteniu výrobkov je nutné dospieť a pristupovať opatrne, aby sa pojem sám (umenie) nezaniesol v skúmanom období západným obsahom (Lewis - Williams 2007).

Ernst Hans Gombrich ponúka isté vysvetlenie rôznorodosti umeleckej činnosti, keď píše:

„Nevíme, jaké byly začátky umění, stejně jako nevíme, jak vznikla řeč. Považujeme-li za umění budování chrámu, domů, malířství a sochařství nebo tkání ozdobných látek, pak na celém světě neexistuje ani jediný národ bez umění. Jestliže však pod pojmem umění rozumíme krásný předmět, na který se chodíme dívat do muzea či na výstavu, nebo něco zvláštního na výzdobu obyvatelů pokoje, pak si musíme uvědomit, že toto slovo se vžilo teprve nedávno a že mnohým velkým stavitelům, malířům nebo sochařům minulosti se o něm ani nesnilo“ (Gombrich 1997, s. 83).

Cieľom príspevku aj preto nie je uzavrieť diskusiu o tom, ktoré praveké objekty sú umením a ktoré nie, ani ukázať prečo a za akých okolností by tomu tak malo byť. Rôznorodosť pravekých artefaktov a kultúrnej tradície to nedovoľuje. Snažím sa len naznačiť cestu, po ktorej by sme sa mohli v nazeraní na praveké umenie uberať a ktorej nasledovanie by mohlo poskytnúť lepšie pochopenie a diferenciáciu pravekej kreativity, ale aj pravekého kultúrneho sveta.

René Huyghe chápe umenie (aj praveké) ako naplnenie ľudskej túžby po dokonalosti, ktorá je v umení prezentovaná pomínuteľnou a neuchopiteľnou krásou, často nadobúdajúcou netušené podoby. Neustále akcentuje prepojenosť umenia a ľudského života a poukazuje na umenie ako na základnú funkciu človeka už od najstarších čias. Je pravda, že neponúka konkrétnu kategorizáciu, či formuláciu vymedzujúcu praveké umenie, ale problém pravekého umenia sa snaží riešiť komplexne, v intencii vzťahu „človek – umenie“. Problém je v tom, že umenie ja záležitosťou spoločnej zodpovednosti ľudí, a preto sa líši od miesta k miestu a od storočia k storočiu a nemôže byť preverené ako celok. Umenie je premenné a špecifické, kontextuálne vymedzené a funkcionalisticky osobité. Autor vymedzuje tri komponenty/oblasti ako zložky umenia: a) svet viditeľnej skutočnosti, ktorá je východiskom umenia a poskytuje umeniu suroviny; b) svet foriem: možnosti a medze daných materiálov a spôsoby, ktorými je dielo prevedené; c) svet myšlienok a citov umelca ako podnet a inšpirácia (Huyghe 1967).¹

¹Huygheho téza čiastočne korešponduje s Plinioovým definovaním umenia, kde o umení hovoril vtedy, „keď človek používa, mení na nástroje, napodobňuje, alebo presahuje prírodu.“ V tomto význame napr. J. A. Svoboda nehovorí o umení, ale o domestikácii

Uvedená definícia je však vo svojom výsledku značne nezreteľná a súčasne nereduktívna, a teda nedefiničná. Nedáva návod k špecifickému hodnoteniu konkrétnych artefaktov ako umeleckej produkcie a z formalistického hľadiska sem môžu byť (vzhľadom na bod a) a b)) radené aj objekty nachádzajúce sa mimo umeleckej sféry. Svet viditeľnej skutočnosti a svet foriem (tak ako je zadaný) sa stretá predsa pri vytvorení akéhokoľvek hmotného artefaktu. Autor v chápaní materiálu, ktorý svet poskytuje, aby sa mohol na úrovni sveta foriem spracovať rešpektujúc svoje obmedzenia a možnosti, vysvetľuje ktorúkoľvek technickú revolúciu, ktorá v praveku prebehla a nie len ju, ale technickú výrobu ako takú. Hlina, ktorá sa nachádza v zemi a jej vhodné premiešanie na vytvorenie nádob neprepúšťajúcich tekutiny, ich následné vypálenie, ktoré tiež zodpovedalo len výberu istého druhu (dnes známej ako hrnčiarskej) hlíny. Rovnaký bol výber vhodného materiálu v dobe kamennej: kameň, ktorý bol pevný, ale mohol sa požadovaným spôsobom štiepiť. Prvé dva body Huygheho definície preto necharakterizujú umenie a nenachádzajú prvky, ktoré robia hmotné artefakty umením, ale nachádzajú momenty, kedy sa ľudský výtvor (a paradoxne nie výlučne ľudský²⁾ vydeľuje z okolitého sveta. Ide o prispôbenie si prostredia, resp. o prispôbenie si a o prácu s materiálom, o modulovanie hmoty. Pri analýze možno zistíme, že tretie kritérium vec úplne mení.

Keď si prečítame bod a) a b) tesne po sebe, uvedomíme si, že tvoria organický celok, splývajú v jedinú definíciu, jedinú vetu, v jedno prepojené kritérium: „*Svet viditeľnej skutočnosti, ktorá je východiskom umenia a poskytuje suroviny, (ktoré sú) svet(om) foriem: (ako) možnosti a medze daných materiálov a spôsoby, ktorými je dielo prevedené.*“ Na jednu úroveň autor kladie vlastnosti materiálu, s ktorým sa pracuje (alebo ktorým sa pracuje?) a spôsoby, ktorým je dielo prevedené (odhalenie vnútorných, možno aj skrytých vlastností modelovanej hmoty a ich využitie človekom), ktoré sa však ocitajú už akoby na inej vrstve hmotného identifikovania. Zaujímavá je však voľba slov: „suroviny“ a „materiál“, ktoré figurujú (v tomto poradí) v prvom a druhom bode definície a evokujú akúsi dvojznačnosť materiálu. Odpoveď nám poskytne V. C. Aldrich, ktorý nenazerá na materiál ako na hmotnú stránku umeleckého diela/artefaktu, ale ako na nástroj, ktorý umelec využíva pri kreovaní umeleckej produkcie, a preto v zásade mení pohľad na skutočnú (materiálnu) podstatu umenia. Materiál nie je dielom umelca, ale je výsledkom činnosti remeselníka, ktorý umelec využíva, a preto všetky obmedzenia (v Huygheho zmysle) materiálu (v Aldrichovskom zmysle) závisia od schopnosti, zručnosti a možnosti remeselníka (Aldrich 1968). Ale je podobný posun prítomný aj v Huygheho poňatí? Materiál akoby evokoval istú nadstavbu vo vnímaní suroviny ako základného elementu viditeľného/hmotného sveta, s ktorým pracuje najskôr remeselník a až potom umelec. V praveku sa tento rozdiel mohol určite stierať a je vôbec spochybniteľné, či by sa dalo hovoriť o dvoch fázach (remeselnej a umeleckej) tvorby. Celú dištinkciu suroviny a materiálu značne spochybňuje záver bodu „b“ „[...] a spôsoby, ktorými je dielo prevedené“ (Huyghe 1967), a to predovšetkým preto, lebo nasleduje až po upozornení na možnosti a medze daných materiálov. Huyghe akoby pracoval s tromi úrovňami hmotnej podstaty diela: surovina, materiál a výsledný spôsob prevedenia umeleckého diela. Táto tretia vrstva, úroveň, ktorú vníma recipient je tým čo prezentuje umelecké dielo a tvorí jeho vnímateľnú podstatu. Aldrich si uvedomuje aj túto vrstvu umeleckého diela a vhodne ju pomenúva ako médium (Aldrich 1968).

Problematické je aj odlišné vnímanie „sveta viditeľnej skutočnosti“ ako východiska umenia. Podľa všetkého autor nezamýšľal hovoriť o hmotnej stránke a o materií, ktoré nás obklopujú výhradne ako o surovine

v zmysle adaptácie, ktorú by sme mohli chápať ako prvú podobu osvojovania si sveta, ktorú musí človek podniknúť aby prešiel k tvorivému aj keď funkčne inak zafarbenému aktu (bližšie pozri: Didi – Huberman 2006; Svoboda 2011; Bujnák 1909/10).

² Pri kritickjšom pohľade si uvedomíme, že participácia ľudského prvku pri kritériách je prítomná až v bode „c“. Bez neho ide len o popisovanie hmotnej skutočnosti sveta a spôsobov a možností ako sa tieto suroviny môžu formovať. V prvých dvoch bodoch autor nikde explicitne nehovorí, že musí ísť len o ľudské narábanie s hmotou, aj keď skôr apeluje na nutný vzťah umenia a ľudského života, a preto by malo byť prepojenie človeka a umenia nedeliteľné.

umeleckých výtvorov (už antické napodobňovanie okolitého). Limitovať umeleckú tvorivosť cez kritérium viditeľného vnímania rozširuje množinu objektov, ktoré by mohli byť do umeleckej sféry kriticky radené, a preto musel autor vnímať svet viditeľnej skutočnosti aj ako ideový podklad, vzor pre nápodobu, inšpiráciu a možno aj priestor prekonania a zdokonalenia zobrazovaného, a teda ako ideový materiál výstavby umeleckého diela. V tomto zmysle sa okolité prostredie stáva podkladom (ideovým aj surovinovým) na tvorbu umeleckého diela a nevidím dôvod, aby sa uvedené obmedzenia materiálu neobjavili v transformovanej podobe v prípade akejsi „hraničnosti“ myšlienkového podkladu. Práve táto krivka antropologicko – kulturologického vývoja v chápaní myšlienkového sveta pravekého človeka/spoločenstva určuje dosiahnutú kultúrnu úroveň, a preto dané a neprekonateľné obmedzenia v jednotlivých etapách pravekého sveta.

Tretí bod Huygheho definície (svet myšlienok a citov umelca ako podnet a inšpirácia) je značne subjektívny a v týchto intenciách mapuje skôr moderné a súčasne umenie, či výtvarnú expresiu, ktorá zdá sa v praveku nehrala dôležitú úlohu, aj keď rešpektujúc niektoré expresívne prejavy a najnovšie zistenia z prostredia jaskynnej maľby, absencia expresie je spochybniteľná. Napokon praveké umenie sledovalo iné požiadavky a normy a plnilo úplne inú, predovšetkým spoločnosti prospešnú (v istých intenciách) funkciu. Rešpektujúc poznatky o pravekej spoločnosti a vzhľadom na znalosť pravekého umenia by som si dovoľil v každom prípade z definície pravekého umenia vyčleniť individuum ako jednotlivca, jeho city aj myšlienky, a teda umelca ako sebestačnú na umenie vplývajúcu jednotku. Inú pozíciu a dôležitosť majú myšlienky sveta umelca, ktorý ho formoval a ohýbal a spoločnosť, ktorá zastala arbitra určujúceho hranice umeleckej transformácie ako hranice miery akceptovania inovátorstva v tvorivej činnosti. V tomto smere je praveká produkcia osobitá a zodpovedá jednotnosti kolektívnych potrieb a požiadaviek.

Preto si dovoľujem povedať, že *svet viditeľnej skutočnosti* poskytuje podklad pre umenie (v materiálnej aj ideovej rovine); *svet foriem* predstavuje materiál a médium umenia (v Aldrichovskom zmysle), aj keď sa možnosti a medze daných materiálov nestotožňujú so spôsobmi, ktorými je dielo prevedené; *svet spoločensky akceptovaných a postulovaných myšlienok a idey* predstavuje nadstavbu ideového podkladu ako podnet a inšpirácia umeniu. Ani toto kritické preverenie Huygheho definície však popravde nemení nič na skutočnosti jej nefunkčnosti v prípade pravekého umenia, nakoľko sa dajú jej kritéria uplatniť v rámci akejkoľvek etapy dejín výtvarného umenia.

S akousi definíciou umenia aj z nášho prostredia, ktorá sa nepriamo dotýka aj praveku sa stretáme v publikácii *Dejiny výtvarného umenia na Slovensku* od Vladimíra Wagnera.

„Výtvarné umenie je tým štádiom kultúry ľudstva, ktoré nastalo vtedy, keď duch človeka, prídúc k poslednému bodu životných požiadavkou, bol všestranne presiaknutý tvoriacimi momentami, a ostával mu ešte pritom prebytok nevyužitej energie. Táto energia časom vzrástla v mohutnú lávu, ktorá musela vykypieť a uplatniť sa. Predovšetkým dotkla sa reálnej a abstraktnej psychiky človeka, a pobádala ho k tvorbe. Tak to bolo pred mnohými tisícami rokmi, a tak je to aj dnes. Expanzivita umenia závisí od psychickej kvality človeka. Na tejto spočíva sila a trvácnosť diela“ (Wagner 1930, s. 5).

V pravom slova zmysle nejde o definíciu pravekého umenia, ale o určenie antropologicko-historického momentu, od ktorého môžeme hovoriť o umení, no Wagnerov slovník využíva pojmy kľúčové pre možnú definíciu ako takú. Ide akoby o lineárne vymedzenie či načrtnutie čiary, ktorá oddeľuje objekty pred nástupom umeleckej tvorivosti (počas adaptácie a prispôsobovania sa životnému prostrediu a budovanie spoločenského a kultúrneho prostredia) a objekty súvisiace s nástupom umeleckej tvorivosti a kreované potom v intenciách s ňou.

Aby sme zotrvali na teoretickej báze ešte chvíľku na Slovensku, presuňme sa k pomerne nedávno vydanéj publikácii *Počiatky pravekého umenia na Slovensku*. Ľubomír Novotný pri hľadaní pevnej pôdy pri skúmaní pravekého umenia, slovami „*ažda najbližšie pravde je názor [...]*“ (Novotný 2013, s. 8) odkazuje na definíciu A. Verpoortena, ktorý na margo pravekého umenia napísal, že je „*výrazom svetového názoru, ilustráciou ideológie a materializáciou kozmológie bez ohľadu na to, či sme schopní pochopiť jeho motiváciu, alebo nie [...]* umenie je nadčasové, má večný význam - *raz umelecký objekt je vždy umeleckým objektom*“ (Verpoorte cit. podľa Novotný 2013, s. 8). V nasledujúcom texte sa budem snažiť postaviť vedľa a proti sebe viaceré názory na definíciu umenia, čím by sa mohla ukázať cesta ako definovať praveké umenie. Otvorenosť v akceptácii názorov a rôznych pohľadov a kritické myslenie je v tomto prípade nevyhnutné, rovnako ako je nežiaduce, aby bol čitateľ alebo autor presvedčený, že hľadá pravdu či sa jej snaží priblížiť, v tej formulácii ako uvádza Novotný.

„*Vždy pri analýze prejavov dôb vzdialených je nutné uvedomiť si kontext, v ktorom sa tvorilo – nie len historický, ale aj spoločenský, sociálny a v neposlednom rade aj kultúrny. Treba brať do úvahy, že pravdepodobne, ak nie na isto, vnímali ľudia v dávnych dobách odlišných spôsobom*“ (Dorfles 1976, s. 58). Eddy M. Zemach v tomto zmysle hovorí: „*[...] trvám na tom, že žiadne umelecké dielo nelze pochopiť mimo jeho kontext*“ (2010, s. 229). Podstatné je uvedomiť si, že to s čím recipient prichádza do kontaktu ako s pravekým umením, resp. čo je príčinou jeho zmätenosti v interpretácii a pri recepcii pravekých artefaktov a nevyjasnení stanovísk je „*n-tá*“ zmena funkcie, ktorá vychádza z možnosti rôznych kontextov daného artefaktu (Makky 2012). Je síce pravda, že kontext udáva hranice vnímania a chápania pravekého umenia, ale nemusí ísť len o jeden kontext.

Monroe C. Beardsley definuje umenie na základe zámeru nastoliť estetickú skúsenosť. Píše: „*Umelecké dielo je niečím, čo je vytvárané [...] za účelom, aby bolo obdařeno schopnosť uspokojiť estetický záujem,*“ a v zápätí jedným dychom dodáva, „*[...] zvela postačuje [...], pokiaľ chce [umelec – doplnil L. M] vytvoriť niečo, čo estetickou zážitnosť poskytnout môže*“ (Beardsley 2010, s. 244; pozri: Davies 1991). Intencia je podstatnejšia ako výsledok? Takto, ako Beardsley nastolil ústredné kritérium „definície“ by sa mohlo zdať a určite to tak väčšine čitateľom v tejto pasáži aj pripadá, že za umenie môžeme považovať čokoľvek, čo jeho autor zamýšľa ako potencionálne esteticky uspokojivé, a teda akoby bola autorova intencia nadradená kvalite, „umeleckému“ prevedeniu a originalite výsledku. Autor štúdie však zámer špecifikuje. Nestačí len chcieť esteticky uspokojivé dielo vyvolávajúce estetický záujem vytvoriť, ale je nutné k potrebnému výsledku aj reálne smerovať (Beardsley 2010). Podobne, ak nie identicky zmýšľa aj George Schlesinger. Za umenie považuje artefakt, ktorý za štandardných podmienok zabezpečuje recipientovi estetickú skúsenosť (Stecker in Levinson 2003).

Beardsley kritizuje možnosť, keď sa objekt, ktorý nebol vytvorený ako umelecké dielo stáva umením, alebo prípady, keď sa umenie kvôli svojmu uloženiu do skladu a nevystavovaniu stáva neumením (Beardsley 2010). Jeho prístup má svoje obmedzenia. Predpokladá, že ak chceme hovoriť o umeleckom diele, musí byť objekt umeleckým dielom od svojho vzniku až po zánik (s čím by veľmi ochotne súhlasil aj A. Verpoorte) a nielen to. Hovorí, že umelecký artefakt musí byť samotným autorom zamýšľaný ako umelecký artefakt, čo je vo vzťahu k praveku dosť problematické, aj keď svoju tézu domýšľa aj do týchto dôsledkov. Vyhýba sa dogmatizmu, no nepredpokladá dynamický vzťah funkcií (Beardsley 2010; pozri: Červenka a Jankovič 2007). Namiesto toho hľadá podobnosť, či skôr príbuznosť medzi nimi. Dochádza k záveru, že aj keď nemôžeme vždy identifikovať estetický zámer, alebo potenciu jeho naplnenia, je neustále prítomná možnosť, že spoločenská funkcia daného objektu, môže byť totožná, alebo spriaznená s funkciami, ktoré sú vlastné artefaktom umeleckej produkcie. Autor sa dostáva do bludného kruhu keď pripúšťa, že umelecké dielo nemôže byť vytvorené bez akéhokoľvek zámeru. Ja dopĺňam, že žiadny objekt nemôže byť vytvorený bez akéhokoľvek zámeru, ale nakoľko ktorákoľvek spoločenská funkcia môže podľa neho „suplovať“ či fungovať ako funkcia estetická, odhalenie estetického zámeru svedčiace o umení sa stáva komplikovaným.

V reakcii na Beardsleyho netreba opomenúť Nelsona Goodmana, ktorý v štúdiu *Kdy je umění?* akoby odpovedal svojmu kolegovi. Už len samotným názvom štúdie a neskôr aj otázkou v texte, keď píše: „*V kritických případech nezní relevantní otázka „Jaké objekty jsou (trvale) uměleckými díly?“; nýbrž „Kdy je určitý objekt uměleckým dílem?“* [...]“ (Goodman 2010, s. 264) dáva na známosť, že v otázke definovateľnosti umenia bude stáť presne na opačnej strane ako Beardsley. Tento predpoklad potvrdzuje, keď sa ďalej rozpisuje: „[...] *tak určitý objekt někdy, v některých obdobích, může být uměleckým dílem a jindy ne*“ (Goodman 2010, s. 264).

Priam identicky zmysľá Jerrold Levinson. Upozorňuje, že práve zámer pre aký umelecké dielo vzniklo (artefakt v našom prípade) a aký druh vnímania sa vyžaduje od diváka, sú tie činitele, ktoré predurčujú jeho status (Levinson 2010). „*Aký druh vnímania sa vyžaduje od diváka*“ je rovnako súčasťou kategorizácie pravekých artefaktov, ako toľkokrát požadovaný zámer a rovnako, mimo Levinsonovho postrehu aj kontext tvorby a pôvodnej recepcie. Podľa toho by malo byť užitie a druh vnímania implikované priamo v prezentovanom výrobku. Keď je výrobok nanovo objavený – nie presunutý z originálneho kontextu do kontextu nového – nadobúda nový kontext, ktorý nie je determinovaný jeho pôvodným významom (chronicky známa Mukařovského nezámernosť (Červenka a Jankovič 2007)). V tomto duchu vstupuje do vzťahu s kultúrou a spoločnosťou, ktorá ho opätovne vynáša na „svetlo sveta“.

Vo svojej historickej dôslednosti zmysľá kontextuálne korektne, keď vyhlasuje: „*umělecké dílo je věc zamýšlená tak, aby byla vnímána – jako – umělecké – dílo: vnímána kterýmkoliv ze způsobů, jakými byla umělecká díla existující před ní adekvátně vnímána*“ (Levinson 2010, s. 137). V dejinnom procese vzniká sieť činností, javov alebo objektov, ktoré podľa uvedenej tézy predstavujú historicky následné a navzájom súvisiace podoby umenia. Kritérium nadväznosti a istej „podobnosti“, nie nutne vizuálnej, na predchádzajúce podoby umenia pôsobí ako dostačujúca požiadavka, ktorá sa v tradícii západnej kultúry veľmi ľahko akceptuje. Problém nastáva, keď sa rozhodnem pomôcť si Levinsonom v prípade pravekého umenia. Je nutné vymedziť prvotnú formu umenia, no nie je jasné, v akom vzťahu bude „prvé“ umenie voči artefaktom, ktoré jeho budovanie predchádzali a ku ktorým má prvotné umenie bližšie ako k nasledujúcim formám umeleckej činnosti. Ak akceptujeme vznik umenia v mladom paleolite a nebudeme hľadať inú „vysokú“ manifestáciu estetického cítenia v skorších artefaktoch či činnosti, diskusia sa vyjasní aj keď nezodpovie, kedy sa z nástrojov stáva umenie. Levinson nenecháva nič na náhodu a dostáva sa k počiatkom umenia cez tzv. pra – umenie, ktoré chápe ako prvú podobu umenia, od ktorej sa kontextuálne a kauzálne vyvíjajú ďalšie formy umenia, a teda má morfológicky blízko objektom, ktoré ho predchádzali a boli len krôčik od umenia a súčasne k objektom, ktoré ho nasledovali a sú už považované za plnohodnotný príklad pravekej tvorivosti (Levinson 2010).

Už v prvej polovici 20. stor. sa objavili snahy vystavovať praveké nástroje v galériách ako umelecké artefakty a pra-dôkazy ľudskej zručnosti a tvorivosti (podľa Levinsona pra-umenie). Nekategorizované vystavovanie viedlo k nevyhranenej prezentácii jednotlivých artefaktov a k otvorenosti ich vnímania. Najnovším príkladom kunsthistorického narábania s pravekými artefaktmi a ich prezentácie ako (moderných) umeleckých diel je celkom nedávno zrealizovaná výstava pravekého umenia *Ice Age art: arrival of the modern mind* (Umenie doby ľadovej: príchod modernej mysle). Britské múzeum v Londýne pripravilo pre návštevníkov exhibíciu najstarších podôb umeleckej tvorivosti, ktoré boli rovnocenne vystavené vedľa diel H. Moora, Mondriana a Matissa, čo nenechalo odozvu na európskych a svetových fórach dlho čakať (pozri: Campbell – Johnston 2013; Dorment 2013; Jones 2013).

Aj podobné projekty a súčasná výstavná prax ukazujú, že kategorizácia a nazeranie na praveké artefakty môžu byť preskúmané prizmou inštitucionálnej teórie. Arthur Danto môj predpoklad potvrdzuje konštatovaním presunutia objektov z antropologických múzeí do múzeí umenia začiatkom 20. stor. bez toho, aby sa isté objekty z umeleckých galérií museli vyst'ahovať, a teda expanziou umeleckej sféry (Danto

2010; pozri aj: Beardsley 2010). Prítomná duálnosť minulého a aktuálneho (nie len súčasného, ale vždy aktualizovaného), často prezentovaná práve prostredníctvom rôznorodých inštitúcií, je pre vnímanie a kategorizáciu pravekej tvorivosti determinujúca. Vzhľadom na to si treba položiť otázku: „*Nadobúdajú objekty, ktoré boli presťahované do múzea umenia (galérie) status umenia prostým premiestnením?*“

Odpoveď či skôr istú indíciu dostaneme, keď sa pozrieme na Georga Dickieho. „*Umelecké dielo v klasifikačnom 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 2010, s. 122). Určujúcim je slovné spojenie „kandidát na hodnotenie“, ktoré sa stalo esenciálnym symptómom Dickieho teórie a rovnako častým predmetom obširných diskusií a kritiky. V súvislosti s druhým bodom a s objasnením, ktoré uvádza neskôr, nachádzam nečakané paralely s Beardsleyho požiadavkou identifikácie umenia na základe zámeru nastolenia estetické situácie autorom (Beardsley 2010; Davies 1991).

Dickieho ústredná požiadavka chápa samotného autora diel ako arbitra určenia a ako ten element, ktorý „predloží“ vlastné dielo na ohodnotenie verejnosti. Predloží ho nie z pozície ekonomickej sily, ani ako ekonomický artikel na „predaj“ (ohodnotenie), ale z pozície vlastnej tvorby, kde „predložiť“ môžeme chápať v zmysle „vytvoriť“. Potvrďuje to aj J. Levinson, keď právo predloženia diela prisudzuje osobe zodpovednej za jeho vytvorenie (Levinson 2010).³ Tento krok je v prípade pravekých artefaktov nemožný a z toho dôvodu „právo“ pridať status kandidáta na hodnotenie pravekým artefaktom preberá kurátor výstavy alebo člen akademickej obce teoreticky preverujúci funkčnosť pravekého umenia aj pojmu pravekého umenia. Dickieho prístup (a svet umenia) môžeme chápať len v rámci kontextu danej doby a daného času. Priestor na „manévrovanie“ autor ponúka akceptáciou skutočnosti, že aj iná ako naša (západná) kultúra môže mať svoj vlastný a osobitý svet umenia – so svojimi špecifikami a vlastnou originálnou tvorbou (Davies 1991). Nie je nutné obširnejšie popisovanie, ale podľa tejto tézy by sme nemali umenie iných kultúr (Afrika, Amerika, domorodí Indiáni ...) prehodnocovať a „škatuľkovať“ kritériami západného sveta vzhľadom na to, že vychádzajú z osobitých, nám už veľmi cudzích vnútorných štruktúr a iniciatív. Na druhej strane, je nutné pripustiť, že prejavením záujmu o toto „exotické“ umenie sa jeho výtvyry začínajú presúvať do „nášho“ sveta umenia, kde sú v necitlivosti voči pôvodným významom už dlhšie zakotvené a majú svoje pevné, západným svetom modifikované postavenie.

Problematickým a akútnym je v Dickieho téze aj spôsob hodnotenia a oceňovania vybraných objektov. Svojou banalizáciou až vágnosťou odtláča do úzadia estetické hodnotenie a nahrádza ho inštitucionalizovaným (ekonomickým⁴), ale inak veľmi laxne a nezreteľne naformulovaným oceňovaním,⁵ reflektujúcim zakúšané kvality skúmaného objektu. Dôvod tohto nezájmu je nejasný, ale dovoľuje tušiť

³ V tomto zmysle uvažuje aj G. Dickie, keď v uvedenej štúdií rozpráva o inštitúcií aj ako o zabehnutej praxi, zákone, zvyku (možno norme?) a neskôr doslova píše: „Když svět umění nazývá institucí, míním tím, že jde o zaběhnutou praxi“ (Dickie 2010, s. 120). Nazerá na svet umenia ako na inštitúciu. Ako na univerzum, ktoré má zaužívané právomoci a pravidlá svojho fungovania.

⁴ Prívlastok ekonomickej prestíže, či ekonomického ohodnocovania a oceňovania v zmysle stanovenia ceny a hodnoty nie je v Dickieho téze explicitne prítomný, ale z jeho formulácií a charakteru inštitúcií je táto ekonomická previazanosť s umením implicitná. Ekonomický prívlastok sa do inštitucionálnej teórie dostáva až po jej teoretickom vymedzení a často súvisí s kritikou inštitúcie, ale aj napriek tomu v nich (inštitúciách) bol a je neustále prítomný. Aj napriek sekundárnemu prepojeniu ekonomickej hodnoty umenia s reálnou hodnotou, akoby zotrvalo finančné podvedomé oceňovanie pri vyhodnocovaní inštitucionálnej teórie.

⁵ Dickieho definícia hodnotenia znie nasledovne: „[...] „hodnocení“, je cosi jako „pokládat určitý objekt za hodnotný či cenný při zakoušení jeho kvalít“ (Dickie 2010, s. 126). V štúdií Co je umění? Inštitucionální analýza (preklad práce z r. 1974) autor sám pripúšťa a „zúfa“ si, že od jej prvého publikovania v r. 1969 mu bola vyčítaná „nedostatočná analýza hodnotenia“ (Dickie 2010). Ani J. Levinsona nenecháva Dickieho „nedôslednosť“ chladným, keď kritizuje jeho formulácie, ako napr.: „[...] pojem ocenění (mysl celého podniku) není určen vůbec nebo jen velmi obecně“ (Levinson 2010, s. 136) a neskôr v poznámke č. 4. charakterizuje jeho ponímanie hodnotenia ako „extrémně obecné podání významu „ocenění“ [...]“ (Levinson 2010, s. 136). Cohen v reakcii na Dickieho štúdiu z r. 1969 tiež veľmi kriticky popisuje jeho vágnosť a nezreteľnosť poňatia oceňovania (Cohen 2010).

autorovu preferenciu voči aktu stanovenia kandidáta, ktorý asi nadradzuje nad potrebné hodnotenie daného objektu. Ted Cohen konštatuje, že prvkom vplyvujúcim na výber konkrétneho artefaktu ako kandidáta na ocenenie nie je len samotné „predloženie“ jeho autorom (alebo osobou/osobami poverenými inštitúciou), ale predovšetkým potenciál objektu získať ocenenie/ohodnotenie. Neskôr dodáva, že musí existovať obmedzenie pre to, z čoho môžeme urobiť umenie, resp. čo môžeme predložiť na možné ohodnotenie ako umenie. Dickie túto kritiku pripúšťa reagujúc, že každé dielo uchádzajúce sa o status kandidáta na hodnotenie musí spĺňať istú minimálnu potenciálnu hodnotu (Dickie 2010; Cohen 2010). Stanoviť minimálnu potenciálnu hodnotu, ktorá určí kedy má predstaviteľ inštitúcie právo začať rozhodovať, však nie je už v schopnostiach inštitucionálnej teórie, ktorá vysvetľuje a objasňuje len proces hodnotenia a udeľovania statusu, či iné pôsobením inštitúcie vymedzené úkony súvisiace s umeleckou kategorizáciou.

„Snad nejzákladnejší problém, ktorý nám skrytý prekáža v objektívnom úsudku, se týka používání samotného slova „umění“ (Lewis - Williams 2007, s. 53).

Kritický prístup k definícii umenia prezentoval už v r. 1956 Morris Weitz. Aby sa vyhol problémom iných teórií, v snahe o objektivnosť, rezignáciou na tvorbu definície umenia prezentuje v svojej práci deskriptívne a hodnotiace užitie pojmu umenie, ktoré sa stalo následne objektom intenzívnej kritiky (G. Dickie, M. Mandelbaum, B. Gaut).⁶ Deskriptívne užitie nadväzuje na nutné a dostačujúce podmienky, ktoré sú kľúčové pre vytvorenie akejkoľvek definície, s tým rozdielom, že v prípade pojmu umenia nie je možné nastoliť hranice užívania, nakoľko ako sám autor hovorí, ide o otvorený pojem, a preto je tvorený kritériami uznania, resp. podmienkami podobnosti (Weitz 2004). Slovo podobnosť samo o sebe je veľmi zradné a nevdáčne, najmä v prípade ak má ísť o vyhodnotenie vzťahu dvoch rôznych objektov alebo činností. Praveké artefakty vykazujú síce značnú podobnosť, či skôr previazanosť, ale zaradiť napr.: jaskynné maľby, praveké sošky, zdobené bronzové zbrane, keltské mince a trácke hadovité záušnice alebo dokonca aj artefakty v rámci jedného kultúrneho okruhu, ako napr. keltské mince a keltské spony na základe vzájomného vzťahu – podobnosti – do celku umenia sa javí ako trochu nereálne. Keby sme dospeli k spoločným vlastnostiam, ako napr. k materiálu, tvaru, spôsobu úpravy, štylizácii výzdoby, možnému skrytému svetonázoru ... a označili ich za podmienky podobnosti, rozšírili by sme pojem umenie do tej miery, že by na základe materiálnej podobnosti mohli byť všetky artefakty pravekého sveta, skôr či neskôr, radené do sféry umenia. Na druhej strane autor apeluje, aby sme podmienky podobnosti nevnímali ako kritériá, ale ako trsy vlastností, ktoré sú v určitej miere pri komparácii istých artefaktov umeleckej sféry vždy prítomné. Akoby sme sa snažili umenie rozpoznať od príkladu k príkladu (Weitz 2004). No ako nás upozornilo rozšírenie podobnosti, je nutné nazerať na praveké umenie ako na uzavretý pojem a jeho jednotlivé zložky vnímať v menších skupinách a stratifikovať ich.

O vágnosti podmienok podobnosti píše aj Berys Gaut (2010). Na rozdiel od Weitza vychádzajúceho z rodových podobností Ludwiga Wittgensteina⁷ a v reakcii naňho poukazuje na potrebu preverenia a preskúmania diskusií o tom, či sú vybrané objekty umeleckými dielami (Gaut 2010). Rovnakým smerom

⁶ Najčastejšie sa Weitzovi vyčíta jeho snaha dištancovať sa od definície umenia rezignovaním na vymedzenie nutných a dostačujúcich podmienok. Pracujúc na Wittgensteinovom základe však ponúka nutné a dostačujúce podmienky iného charakteru a prichádza k definícii na lexikálnej úrovni (Davies 1991; Stecker 2013). O lexikálnej dvojznačnosti podobnej Weitzovým východiskám píše 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).

⁷ Využívanie rodových podobností L. Wittgensteina v estetickej teórii hodnotí M. Mandelbaum (bližšie pozri: Mandelbaum 2010, s. 66-75).

v intenciách jazykovej praxe ukazuje aj Maurice Mandelbaum, keď hovorí: „[...] nesnaží sa objasniť vzťah medzi rôznymi významy slova „umění“. Každý slovník nabízí mnoho takových významů [...] a není těžké mezi řadou z nich najít jistý vzorec rodových podobností. Autory textů [napr.: M. Weitz, S. Peper, M. Macdonald – doplnil L. M], 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“ běžné užívají ti, kdo nejsou estetiky ani uměleckými kritiky; zaměřuju se na texty, které jsou považovány za součást tradice „estetické teorie““ (Mandelbaum 2010, s. 72). Zadefinovať niečo ako umenie nie je pre Gauta vecou esencie a vlastností konkrétnych objektov alebo spoločných vlastností istých skupín pojmov, ale reakciou na diskurzívnosť samotného pojmu a odhalením miesta pojmu umenie v bežnej komunikácii. Uvádza prvky, ktorých prítomnosť prispieva k tomu, aby sa ich nositeľ počítal medzi umelecké diela.

„(1) mít pozitivní estetické vlastnosti, jako být krásny, ladný, elegantní [...]; (2) vyjadřovat emoce; (3) být intelektuálně odvážný (tj. zpochybňovat ustálené názory a způsoby myšlení); (4) být formálně komplexní a koherentní; (5) mít schopnost sdělovat komplexní významy; (6) projevoval individuální pohled na věc; (7) být výsledkem tvořivé imaginace (být originální); (8) být artefaktem nebo provedením vyprodukovaným s mimořádnou dovedností; (9) přináležet k existujícímu uměleckému druhu [...]; a (10) být výsledkem záměru vytvořit umělecké dílo“ (Gaut 2010, s. 383).

Neskôr dopĺňa požiadavku prislúchania ku kultúrnej praxi, ktorú určuje ako kontingenty, nie nutný fakt. Keby sme ju zaradili medzi desať uvedených vlastností, odmietli by sme všetky diela, ktoré nevznikli v rámci kultúry vedome tvoriacej umelecké diela a dostali by sme sa do konfliktu s posledným (desiatim) bodom.

Aj proti ostatným bodom by mohli vzniknúť rôzne námietky (napr. voči požiadavke (1) na pozitívnu estetickú vlastnosť; v prípade pravekých výtvorov aj v prípade (6) individuálneho pohľadu na vec, vzhľadom na postavenie umelca/remeselníka v spoločnosti a jeho nutnú „kolektívnosť“), no Gaut (2010) sám pripúšťa, že ide iba o podmienky, ktoré sú „kandidátmi“ a je možné uvedené vlastnosti zmeniť. Z môjho pohľadu nespočíva prínos jeho formulácie ani tak v obsahu ako v princípe, ktorý volí. Už M. Weitz upozorňuje na Parkerov postreh, že: „Umění tedy musí být definováno pomocí souboru charakteristik“ (Parker podľa Weitz 2010, s. 54) a Gaut uvádza príklady týchto charakteristík, ktoré vďaka jeho slovám nemusíme vnímať ako (z vulgarizované) nutné a dostačujúce podmienky, ale ako návrh na flexibilné a zameniteľné znaky. Ak si uvedomíme vyššie popisovanú rôznorodosť pravekej tvorivosti a zohľadnenie uzavretej štruktúry pojmov a jej aplikáciu na posudzovanie menších historických etáp v umení, bude sa zdať, že popisný charakter menujúci viaceré znaky umenia (Gaut) v zmysle podobnosti a hodnotenia (Weitz) môže priniesť želané ovocie

Hodnotiace užitie pojmu umenie M. Weitz sa chápe ako ocenenie objektu, na ktorý je aplikované. Podmienky jeho vyslovenia zahŕňajú určité preferované vlastnosti či charakteristiky umenia, ako ho všeobecne poznáme a tradične chápeme. „[...] typický příklad tohoto hodnotícího užití, pohled, podle kterého říká o něčem, že je uměleckým dílem, znamená implikovat, že jde o úspěšnou harmonizaci prvků“ (Weitz 2004, s. 86). Postup hodnotenia však nie je taký jednoduchý. Správne (nekonfliktné a neodporujúce si) kritériá podobnosti, ktoré by sme mohli identifikovať ako kritériá/vlastnosti pre rozpoznanie (identifikáciu) istých členov uzavretých skupín pojmov sa menia v doporučené kritériá hodnotenia. Ak pozrieme na niektoré uzavreté (historicky alebo umelo) pojmy, vieme identifikovať vlastnosti podobnosti, ktoré sú v rámci danej skupiny prítomné pre všetky objekty a nevyklúčujú sa navzájom. Tieto na základe uzavretého pojmu vyprofilované a všeobecne prítomné vlastnosti sa zdajú byť vhodnými kritériami na rozpoznanie a súčasne ich je možné odporučiť na kritériá hodnotenia. V prípade umenia, ktoré sa definuje pomocou svojej hodnotiacej vlastnosti je samotná

schopnosť oceniť hodnotu artefaktov dostačujúca a v hodnotiacom zmysle nie je nutné uvádzať dôvod takého úsudku. Kritérium hodnotenia sa v užití transformuje späť na kritérium rozpoznania, resp. kritérium rozpoznania a kritérium hodnotenia sú neustále prítomné na rovnakej úrovni užívania pojmu umenie ,aj keď nie sú vždy uvedomelé (Weitz 2004). Netreba ich však zlučovať a zamieňať. Hodnotiace a deskriptívne užitie pojmu umenie musí byť neustále vyprofilované a čitateľné.

Práve táto logika uplatnenia pojmu umenie bola daná nutnosťou adekvátne oceniť objekty, s ktorými nečakane prišiel človek koncom 19. stor. do kontaktu. Po prvýkrát nastala interakcia s jaskynnými maľbami, ktoré naňho urobili obrovský dojem a pripustil ich kvalitu, viditeľnú symetriu a možný obsah. Vo svojom slovníku nenašiel s výnimkou slova „umenie“ iný pojem, ktorý by vystihoval jeho emócie a zážitok, či možné zručnosti ich tvorcov. Toto označenie, toto pomenovanie neznamenovalo nič iné, len ocenenie a ohodnotenie výjavov, s ktorými sa človek stretol. Daný pojem umenia sa zaužíval, nakoľko bol schopný sám o sebe obsiahnuť a priblížiť veľkoleposť nájdených výjavov a sám o sebe bol nositeľom obsahu a hodnoty ako takej.

V konečnom dôsledku určenie, ktorý artefakt môžeme a ktorý nemôžeme označiť za umenie/neumenie záleží v priamej aplikácii len od výberu pôvodného alebo súčasného pohľadu recipienta, príp. užívateľa na jednotlivé objekty. No napokon, aj keď budeme aplikovať pojem umenia z dnešného hľadiska, ktorý nehovorí nič o tvorcoch artefaktu, ani o artefakte, ale o vnímateľovi samotnom a o kultúre, ktorej príslušníkom je, nebude sa môcť pojem užiť pri všetkých pravekých artefaktoch. Napr. rozhodne bude jeho aplikácia sporná, dokonca neadekvátne pri skýtskych strelkách, ktoré patria do skupiny militárií. Z toho vyplýva, že vo vzťahu k praveku existuje iná dvojakosť použitia pojmu umenie, vychádzajúca z Weitzovho vymedzenia. K záveru mi dopomohla aj myšlienka od D. Lewis - Williamsa, ktorá sa akosi nesie celou problematikou: „*Je to [umenie – doplnil L. M] jeden z oných termínů [...], o nichž se všichni domníváme, že jim rozumíme – dokud nejsme požádaní, 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). Paul Ricoeur akoby dopĺňa, že niektoré pojmy tým, že znamenajú príliš veľa, neznamenujú už nič alebo obťažkané mnohými protichodnými zmyslami sa ocitajú v situáciách, keď niektoré uplatnenia daného pojmu negujú jeho iné užitie (Ricoeur 1993). Myslím si, že umenie sa stalo presne takým typom pojmu.

K záverom o definovaní alebo inom vymedzení pravekého umenia môžeme a musíme na základe uvedeného dospieť na dvoch rovinách:

- 1) jazyková, a teda diskurzívna, ktorá nehovorí o umení, ale o užívaní pojmu samotného (čo je tiež kľúčové pre odborný dialóg);
- 2) definičná ako stanovenie kritérií, kedy môžeme hovoriť o umení (nie ako o ňom hovoriť), a teda stanovenie kritérií na označenie objektu za umenie, ktoré pramenia z objektu, jeho vnímania a miesta v kultúre, nie z lexikálnej tradície.

Problematické sa mi stále javí zosúladenie oboch úrovní (definičnej a lingvistickej) tak, aby sa nevyučovali alebo minimálne nepôsobili rušivo vo vzájomnej konfrontácii. Nie je mojou snahou zhodnotiť, či je dôležitejšie skúmanie jazykových kritérií užívania pojmu umenie alebo stanovenie kritérií pravekého umenia vychádzajúce z jeho podstaty a ktorá definícia je primárna, resp. nadržaná nad druhú, ale predpokladám, že je minimálne žiaduce, aby sa oba prístupy dopĺňali.

Ani funkcionalistický, inštitucionálny, či analytický prístup neponúka odpovede v definitívnej a stálej podobe. K záveru takého charakteru sa napokon ani nesnažím dospieť, ale predložený text mi potvrdil, že jediná cesta neexistuje. Pre budúce generácie by unitárne a normatívne hľadisko neprinieslo o nič väčšie

poznanie pravekého umenia, ako prinášajú pre nás minulé pokusy. Definícia by v teórii zastala len dejinný pohľad a bola následne chápaná ako reflexia vychádzajúca z dobovej situácie autora a jeho dobou limitovaných predstáv o pravekom umení, nie z rešpektu voči pravekému umeniu. Otvorenosť je kľúčová a jediná žiadaná charakteristika záveru, ktorú akceptujem. Prebratím princípu výstavby klastrovej definície dostáva praveké umenie šancu na korektnú reflexiu a určenie miesta v kultúre, no nie v podobe tých „kandidátov na kritériá“ ako ich prezentoval Gaut, ale zohľadnením všetkých uvedených téz a predovšetkým z detailnej znalosti pravekých artefaktov a archeologického kontextu.

Literatúra:

- [1] ALDRICH, V. C. 1968. Filozofia umenia. Bratislava: Tatran.
- [2] BEARDSLEY, M. C. 2010. Estetická definice umění. In: KULKA, T. a CIPORANOV, D. eds. Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století. Praha: Pavel Mervart, s. 237-254. ISBN 978-80-87378-46-5.
- [3] BUJNÁK, P. 1909/10. Stará a nová estetika. In: Prúdy, roč. 1, s. 135-138.
- [4] CAMPBELL – JOHNSTON, R. 2013. Art of the Ancients: the wonder of Ice Age at the British Museum. In: The Times [online]. 5.2.2013, [cit. 2015-21-5]. ISSN 0140-0460. <http://www.thetimes.co.uk/tto/arts/visualarts/article3677869.ece>
- [5] COHEN, T. 2010. Možnosť umění. Poznámky k Dickieho návrhu. In: KULKA, T. a CIPORANOV, D. eds. Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století. Praha: Pavel Mervart, s. 175-192. ISBN 978-80-87378-46-5.
- [6] ČERVENKA, M. a JANKOVIČ, M. eds. 2007. Ján Mukařovský: Studie [1]. Brno: Host, ISBN 978-80-7294-239-8.
- [7] DANTO, A. 2010. Svět umění. In: KULKA, T. a CIPORANOV, D. eds. Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století. Praha: Pavel Mervart, s. 95-132. ISBN 978-80-87378-46-5.
- [8] DAVIES, S. 1991. Definitions of Art. New York: Cornell University Press.
- [9] DICKIE, G. 2010. Co je umění: Institucionální analýza. In: KULKA, T. a CIPORANOV, D. eds. Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století. Praha: Pavel Mervart, s. 113-132. ISBN 978-80-87378-46-5.
- [10] DIDI – HUBERMAN, G. 2006. Pred časom: Dejiny umenia a anachronizmus obrazov. Bratislava: KALIGRAM. ISBN 80-7149-789-4.
- [11] DORFLES, G. 1976. Proměny umění. Praha: Odeon.
- [12] DORMENT, R. 2013. Ice Age Art, British Museum, review. In: The Telegraph [online]. 4.2.2013, [cit. 2015-20-3]. <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-reviews/9847328/Ice-Age-Art-British-Museum-review.html>
- [13] GAUT, B. 2010. „Umění“ jako klastrový pojem. In: KULKA, T. a CIPORANOV, D. eds. Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století. Praha: Pavel Mervart, s. 377-402. ISBN 978-80-87378-46-5.

- [14] GOODMAN, N. 2010. Kdy je umění? In: KULKA, T. a CIPORANOV, D. eds. Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století. Praha: Pavel Mervart, s. 255-267. ISBN 978-80-87378-46-5.
- [15] GOMBRICH, E. H. 1995. Příběh umění. Praha: Argo. ISBN 80-207-0416-7.
- [16] HYUGHE, R. 1967. Encyklopedie: Umění pravěku a starověku. Praha: Odeon.
- [17] CHALUMEAU, J. – L. 1997. Přehled teorií umění: přehled filozofie a historie umění a kritiky. Praha: Portál. ISBN 80-7178-663-2.
- [18] Ice Age art: arrival of the modern mind [online]. In: The British Museum. [cit. 2014-12-3]. http://www.britishmuseum.org/whats_on/past_exhibitions/2013/ice_age_art/about_the_exhibition.aspx
- [19] JONES, J. 2013. Ice Age Art at the British Museum: 'Not even Leonardo surpassed this'. In: The Guardian [online]. 6.2.2013. [cit. 2015-04-8]. ISSN 0261-3077. <http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/feb/05/ice-age-art-jonathan-jones>.
- [20] LEVINSON, J. 2010. Definovat umění historicky. In: KULKA, T. a CIPORANOV, D. eds. Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století. Praha: Pavel Mervart, s. 133-157. ISBN 978-80-87378-46-5.
- [21] LEWIS – WILLIAMS, D. 2007. Mysl v jeskyni: Vědomí a původ umění. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1518-1.
- [22] MAKKY, L. 2012. Interpretácia vybraných „kultových“ sošiek z východného Slovenska vo svetle estetických a umenovedných teorií. In: MAKKY, L., MIGAŠOVÁ, J. a HAŠKO, Š. eds. Špecifiká kultúrneho a spoločenského vývoja východného Slovenska. Prešov: AFPh UP, s. 23-43. ISBN 978-80-555-0739-2.
- [23] MANDELBAUM, M. 2010. Rodové podobnosti a zobecňování v umění. In: KULKA, T. a CIPORANOV, D. eds. Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století. Praha: Pavel Mervart, s. 65-85. ISBN 978-80-87378-46-5.
- [24] NOVOTNÝ, L. 2014. Počiatky pravekého umenia na Slovensku. Martin: Matica slovenská. ISBN 978-80-8128-080-1.
- [25] PROKOP, D. 2014. Kultúra, Estetično, Umění: pojmové variace. Praha: Malá Skála.
- [26] RICOEUR, P. 1993. Život, pravda, symbol. Praha: OIKOYMENH.
- [27] STECKER, R. 2013. Definition of Art. In: LEVINSON, J. ed. The Oxford Handbook of Aesthetics. Oxford: Oxford University Press, s. 163-154. ISBN 978-0-19-927945-6.
- [28] SVOBODA, J. A. 2011. Počátky umění. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1925-7.
- [29] WAGNER, V. 1930. Dejiny výtvarného umenia na Slovensku. Trnava: Spolok sv. Vojtecha..
- [30] WEITZ, M., 2004. Role teórie v estetice. In: ZUSKA, V. ed. Umění, krása, šeredno. Praha: Karolinum, s. 77-88. ISBN 80-246-0540-6

- [31] ZEMACH, E. M. 2010. Neexistuje identifikace bez hodnocení. In: KULKA, T. a CIPORANOV, D. eds. Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století. Praha: Pavel Mervart, s. 219-236. ISBN 978-80-87378-46-5.

Mgr. Lukáš Makky, PhD.
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
FF PU v Prešove
lukas.makky@gmail.com

www.casopisespes.sk
