

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav pro dějiny umění

Bakalářská práce
Eva Drexlerová

Konec umění?
Filosofie umění Arthura C. Danta

The End of Art?
Arthur C. Danto's Philosophy of Art

v Praze 2016

doc. PhDr. Marie Rakušanová, Ph.D.

Na tomto místě bych ráda vyjádřila svůj vděk paní docence Rakušanové, bez jejíhož vstřícného vedení a podnětu zkoumat současně Dantovu definici umění a jeho tezi o konci umění, by tato práce nebyla mohla vzniknout.

At this point I would like to express my gratitude to doc. PhDr. Rakušanova, without whose responsive leadership, and the initiative to explore both Danto's art definition and his end of art thesis, this work would not have been possible.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Eva Drexlerová

.....
datum a podpis

Abstrakt

Cílem této práce je poskytnout kritický vhled do teorie umění Arthura C. Danta. V rámci uceleného výkladu se tato práce věnuje jak Dantově obecné filosofii umění, tak i jeho filosofii historie umění. Vzhledem k takto vymezenému rozsahu usiluje o zhodnocení Dantovy teze o konci umění a její adekvátnosti. První část se věnuje Dantově koncepci světa umění, tj. jeho kontextuální a historické teorii umění. To obnáší vysvětlení historických podmínek, s nimiž je jeho definice umění spjata, zmínku o jeho esencialistickém a historickém přístupu a hlavní aspekty jeho známé techniky porovnávání nerozlišitelných protějšků. Druhá část se zaměřuje na Dantovu filosofii historie umění, zejména na jeho hegelíánský obrat a na to, co z něj dále pramení. Třetí část se věnuje jeho samotné tezi o konci umění a tomu, co má za následek, tj. posthistorickému umění. Závěrečná část usiluje o kritické zhodnocení jak Dantovy umělecké definice, tak jeho tezi o konci umění. Současně přináší i některé argumenty, proč může být jeho teze o konci umění pokládána za nepřesvědčivou a spekulativní.

Abstract

The aim of this essay is to give a critical examination of Arthur C. Danto's art theory. In order to present a comprehensive exploration, the thesis deals with both Danto's philosophy of art and philosophy of the history of art. Within this discourse it aspires to evaluate Danto's end of art thesis and its appropriateness. In the first part, Danto's idea of the artworld, that is his contextual and historical theory of art, is examined. This includes the exploration of historical circumstances within which his art definition was developed, the notion of his essentialist and historic approach, and main features of his well-known technique of comparing indiscernible counterparts. The second part is devoted to Danto's philosophy of the history of art, especially to his Hegelian turn and what of such shift further stems. The third part explores the end of art thesis itself and, as its consequence, the posthistorical condition of art. The final part consists of two sections that attempt to critically evaluate both Danto's art definition and his end of art thesis. Finally, some arguments why Danto's theory about the end of art might be considered as inconclusive and speculative are conferred.

Klíčová slova

Danto, esencialismus, historismus, svět umění, podstata umění, aboutness, embodiment, interpretace, analytická filosofie historie, substantivní filosofie historie, vedoucí narativy, Hegel, konec umění, posthistorické umění

Keywords

Danto, essentialism, historicism, the artworld, essence of art, aboutness, embodiment, interpretation, analytical philosophy of history, substantive philosophy of history, master narratives, Hegel, the end of art, posthistorical art

OBSAH

Úvod.....	6
<u>1. OBECNÁ FILOSOFIE UMĚNÍ A. C. DANTA.....</u>	<u>8</u>
1.1 Estetika v polovině 20. století: problém definice umění.....	8
1.2 Historismus a esencialismus v Dantově filosofii umění.....	10
1.3 Dantova galerie nerozlišitelných protějšků.....	12
1.3.1 Mimetická teorie.....	15
1.3.2 Teorie reality.....	16
1.3.3 Konvencionalistická teorie.....	16
1.3.4 Historická kauzalita.....	17
1.3.5 Relevance Dantovy metody pro identifikaci umění: percepční internalismus vs. percepční externalismus.....	19
1.4 The Artworld.....	22
1.4.1 Konceptuální revoluce.....	24
1.5 Aboutness.....	25
1.5.1 Interpretace uměleckého díla.....	26
1.5.2 Je umělecké identifikace.....	27
1.6 Embodiment.....	28
1.6.1 Rétorická funkce uměleckých děl.....	29
1.6.2 Metaforická struktura uměleckých děl.....	30
1.6.3 Kognitivní schopnost uměleckých děl.....	31
1.7 Shrnutí Dantovy definice umění.....	32
<u>2. FILOSOFIE HISTORIE UMĚNÍ A. C. DANTA.....</u>	<u>34</u>
2.1 Mezi analytickým a substantivním pojetím filosofie historie...34	
2.2 Vedoucí narativy.....36	
2.3 Hegelovská inspirace.....40	
<u>3. TEZE O KONCI UMĚNÍ A JEHO POSTHISTORICKÁ FÁZE.....</u>	<u>43</u>
3.1 Dobové souvislosti Dantovy teze o konci dějin umění.....43	
3.2 Konec umění?.....44	
3.3 Posthistorické umění: individuální styl vs. stylistický pluralismus.....46	
<u>4. SNAHA O KRITICKÉ UCHOPENÍ DANTOVY TEORIE.....</u>	<u>49</u>
4.1 Univerzální definice?.....49	
4.2 Konec umění: sebepoznání jako hybná síla dějin?.....51	
Závěr.....	53
Seznam použité literatury.....	55

Úvod

Emily Katrencik, umělkyně požírající zeď jedné z newyorských galerií jako performance, snědla i kus Corbusierova centra Harvardovy univerzity. Svému umění říká *negativní sochařství*. Na dotaz, zda-li nemá obavy o své zdraví, uvedla v rozhovoru pro New York Times, že „jednou z hlavních složek sádrokartonové desky je siřičitan vápenatý, minerál, který obsahuje i tofu, konzervované brambory a některé pečivo.“ Ovšem radši než sádrokartonové desky požírá prý litý beton, který na rozdíl od křídového sádrokartonu chutná více po kovu.¹ Představa umění jako reduktivního procesu není v rámci uměleckého světa nová. *Vymazanou de Koonigovu kresbu* vystavil Robert Rauschenberg jako umělecké dílo již v roce 1953 a americký sochař Michael Heizer vytvořil negativní skulpturu nazvanou *Double Negative*, ve které nechal přesunout více než 240 000 tun kamene z jedné ze stolových hor v Nevadě na přelomu šedesátých a sedmdesátých let.

Společně s těmito uměleckými výtvoři vyvstává otázka, kdy a proč nastal onen zlom, který přivedl umění dvacátého století do stádia, ve kterém umělci nevytváří pouze díla, která by si bylo možné pověsit na zeď, nýbrž kdy vytváří *ex negativo* umění požíráním těchto zdí. Je zjevné, že současné umění vyvolává silné emoce; zatímco se někteří tetelí radostí nad prolamováním zbývajících konvencí, které po staletí dominovaly uměleckému světu, jiní lamentují, že *skutečné* umění je ztracené a že vše, co zůstalo, je smutný pohled na fragmenty toho, co kdysi bývalo reprezentací kultury a intelektu lidského pokolení. Přes široké spektrum emocí, které s sebou současné umění přináší, zůstává otázka, co jej přivedlo k tak radikální změně, stejně podstatnou, jakou je to, co tato změna znamená pro jeho budoucnost.

Má-li smysl hovořit o *duchu doby*² pozdního postmodernismu, je možné považovat dílo amerického filosofa Arthura C. Danta za pokus o jeho komplexní

¹ Mia FINEMAN: The Munchies, in: International New York Times, 2005, http://www.nytimes.com/2005/02/06/arts/design/the-munchies.html?_r=0, vyhledáno 16. 7. 2016

² Hegeliánský obrat „*duch doby*“, ze kterého sám Danto ve své teorii konce umění čerpá, je v této práci používán k vyjádření dominantních sil, které v dané době

shrnutí. Dantova činnost na poli umělecké teorie sahá od jeho obecné teorie umění, jejímž ústředním problémem se stala definice umění, po filosofii historie umění, která s sebou přináší tezi o konci umění, až po uměleckou kritiku, která vychází z předchozích dvou oblastí. Smyslem této práce je vyložit Dantovu tezi o konci umění, která vychází z předpokladu nerozlišitelných protějšků. Samotná koncepce konce dějin umění se tak v Dantově teorii opírá o jeho esencialistickou definici umění, která formuluje podstatu umění právě na základě experimentu s dvojicí nerozlišitelných objektů. V rámci přiblížení motivu konce umění se proto první část této práce věnuje osvětlení samotné Dantovy obecné teorii umění, s níž koncepce konce umění úzce souvisí. Druhá kapitola představuje Dantovu filosofii historie umění, její přístup k dějinám jako takovým, a následující třetí kapitola pojednává o samotné tezi konce umění a jejích posthistorických důsledcích. V závěru jsou problematizovány některé aspekty Dantovy umělecké teorie a společně s nimi předloženy i důvody a argumenty, proč je možné považovat Dantovu teorii konce umění za čistě spekulativní a jen částečně oprávněnou.

1. OBECNÁ FILOSOFIE UMĚNÍ A. C. DANTA

1.1 Estetika v polovině 20. století: problém definice umění

K problémům estetiky se Arthur Danto vyjádřil poprvé v polovině šedesátých let, tedy v době, kdy byla v angloamerickém prostředí relevance estetických teorií pro reflexi současného umění velmi nízká. Zpochybnění vědeckého kreditu estetiky bylo důsledkem jejího přílišného omezení na úkol definice umění, která se v době stále se střídajících uměleckých revolucí, bránících obecné definici, zdála jako slepá ulička teoretického úsilí. Idealistická estetika spatřuje nutnou podmínku poznání určitých jevů ve znalosti jejich univerzální neměnné esence, pomocí které je možné tyto jevy po vzoru platonských idejí klasifikovat. Skotský filosof Walter B. Gaille³ označil tuto podmínku idealistické estetiky za „esencialistický omyl“. Snaha postihnout neměnnou esenci umění pomocí tradičních uměleckých paradigmat (mimetického, expresivistického a formalistického) působila však na mnohé v době nástupu neoavantgardních směrů, které se vyznačovaly antiestetickým chápáním umění, jako zcela nemístná. Mezi jejími prvními odpůrci byli i samotní umělci, kteří své protidefiniční naladění, svoji svobodu, vyjadřovali sepisováním vlastních spekulativních textů.

Představitelé dominantního směru analytické filosofie se domnívali, že transhistorická esence umění nejenže neexistuje, nýbrž že honba za ní může mít negativní efekt na samotnou uměleckou praxi.⁴ Neboť esencialistické definice rozlišují umění od *neumění* na základě předem stanoveného souboru nutných a postačujících podmínek, které z umění činí uzavřený, vývoje neschopný pojem. Tuto metodu přirovnal Danto k druhovým vlastnostem, jež mezi sebou sdílí jednotlivé přírodní druhy – podle esencialistické teorie se tak třída uměleckých děl shoduje kupříkladu s třídou koček.⁵ Protože ale představuje umění pojem,

³ Walter B. GALLIE: The Function of Philosophical Aesthetics, in: Mind, Vol. 57, 1948, 302-321.

⁴ Denis CIPORANOV: Definice pojmu umění a analytická estetika, in: KULKA Tomáš / CIPORANOV Denis (eds.): Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století, Praha 2010, 41.

⁵ „The concept of art is *not* like the concept, say, of cat, where the class of cats do pretty largely resemble one another, and can be recognized as cats by more or less the same criteria. In precontemporary periods, the class of artworks was much like

který na rozdíl od třídy koček nemá ohraničený význam a odolává jakémukoliv vymezení, selhávaly esencialistické definice ve své snaze o univerzální formulaci umění od samotného počátku, neboť postihovaly vždy jen část z jeho výrazných rysů. Zatímco tak pro formalistu Clive Bella spočívala esence umění v *siginifikantní formě*, tj. v kombinaci linií, barev, tvarů a objemů, pro expresivistu Benedetto Croceho bylo umění jazykem pocitů, kterým promlouvala umělcova duše k divákovi.⁶ Byť jsou obě definice založené na jiných předpokladech, obě se dotýkají základních elementů umění; zatímco formalisté identifikují umělecká díla na základě toho, jak je předmět uměleckého zájmu zobrazen, expresivisté postihují to, co je znázorněno a jaký výraz je znázorněnému přisouzen. Obě definice se vyznačují subjektivním zabarvením, které dává přednost jedné straně umění před druhou dle vkusových preferencí.

Právě tento spekulativní rozměr esencialistických teorií, který operuje více se subjektivním hodnocením než s fakty, byl v padesátých letech zdrojem ostré kritiky analytických filosofů. Zatímco mnohé z nich vedl prohrěšek esencialistické estetiky vůči objektivní vědecké analýze ke zpochybnění jejího vědeckého kreditu jako takového,⁷ americký teoretik Morris Weitz k ní zaujal smířlivější postoj.⁸ Jestliže však přiznal její užitečnost v odhalování základních uměleckých rysů, zcela odmítl esencialistickou představu o umění jako uzavřeném pojmu. Do estetické diskuze uvedl alternativní metodu, která vychází z filosofie jazyka Ludwiga Wittgensteina. Umění je podle ní otevřeným pojmem, který je daleko spíše než přírodnímu druhu podobný Wittgensteinově pojetí „jazykové hry“ (*Sprachspiel*), kde *hra* označuje většinu empirických termínů a lidských aktivit, jejichž význam s *jazykem* vzniká i zaniká. Jednotlivé hry nelze přesně vymezit, neboť každá z nich se skládá z podobností a vztahů s jinými, příbuznými hrami. To znamená, že hra *x* může sdílet některé rysy s hrou *y*, aniž by měla cokoli společného s hrou *z*, která sdílí určité vlastnosti s hrou *y*.

the class of cats.“ Arthur C. DANTO: *Philosophizing Art. Selected Essays*, Berkeley / Los Angeles / London 1999, 7.

⁶ Arthur C. DANTO: Konec umění, in: *Časopis pro estetiku a teorii umění I*, 1998a, 11.

⁷ Jako neseriózní věda byla estetika odmítnuta mnoha ranými pracemi analytických filosofů, viz. Walter B. GALLIE: *The Function of Philosophical Aesthetics*, in: *Mind*, Vol. 57, 1948, 302-321; John A. PASSMORE: *The Dreariness of Aesthetics*, in: *Mind*, Vol. 60, 1951, 318-335.

⁸ Viz. Morris WEITZ: *Role teorie v estetice*, in: KULKA Tomáš / CIPORANOV Denis (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Praha 2010.

Jednotlivé hry tak nesdílí žádný obecný, definující rys, ale na základě „rodových podobností“ (*Familienähnlichkeiten*) mezi sebou vytvářejí husté sítě vztahů, pomocí kterých je možné odlišit jednotlivé druhy her. Podle Weitze je umění stejně jako Wittgensteinova hra nedefinovatelné. Jeho definice ani není podstatná, neboť stejně jako jednotlivé druhy her lze i umění od *neumění* rozlišit na základě jeho rodových podobností s jinými paradigmatickými uměleckými díly pomocí intuice.

Metoda rodových podobností, založená na předpokladu, že je možné odlišit umělecké dílo od obyčejného předmětu pouhým pohledem, se stala neudržitelnou v průběhu šedesátých let, kdy začala být za umění běžně označována díla, která byla smysly nerozpoznatelná od obyčejných objektů. Selhání rozpoznávacího kritéria znovuoživilo zájem o definici umění, jejíž snaze vyhnout se esencialismu vyhověla zejména institucionální teorie umění George Dickieho.⁹ Pojem „umělecké dílo“ je dle Dickieho status, který je objektům udělován činiteli provozu „světa umění“, tj. kurátory, uměleckými kritiky, obchodníky s uměním ad. Dickieho teorie však nepřináší žádná vodítka, která by pomohla vysvětlit a pochopit rozdíl mezi uměleckým dílem a obyčejným objektem.

1.2 Historismus a esencialismus v Dantově filosofii umění

Přestože je ústřední pojem „svět umění“ Dickieho teorie přejatým názvem článku *Svět umění* Arthura Danta, Danto konvencionalistickou metodu odmítá a sám sebe pokládá za esencialistu. Pojetí umění jako otevřeného pojmu u něj nevede k popření funkčnosti definice umění, ale naopak k přesvědčení, že právě za těchto okolností je možné definici formulovat. Iniciačním okamžikem jeho filosofie umění se stala roku 1964 výstava Andyho Warhola ve Stable Gallery v New Yorku, na které poprvé spatřil Warholovy *Krabice Brillo*, díky kterým pochopil, jak je možné psát filosofii umění.¹⁰

⁹ Viz. George DICKIE: Co je umění? Institucionální analýza, in: KULKA Tomáš / CIPORANOV Denis (eds.): Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století, Praha 2010, 113-132.

¹⁰ Arthur C. DANTO: Remarks on Art and Philosophy, Glenside, Pensylvánie 2014, 21.

Tím, že jsou Warholovy *Krabice Brillo* na úrovni percepce nerozlišitelné od volně prodejných krabic značky Brillo v obchodech, zpochybňují dle Danta platnost metody rodových podobností a volají po rehabilitaci umělecké teorie.¹¹ Neboť pouze jejím prostřednictvím je možné tyto objekty odlišit od obyčejných předmětů a připsat jim status uměleckého díla. Na rozdíl od jiných uměleckých děl se totiž nenechají jen tak prohlížet, ale ve svém divákovi zároveň vyvolávají otázku, proč se právě v jejich případě jedná o umělecké dílo. Danto se domnívá, že problematizací vlastní podstaty dospělo umění šedesátých let 20. století do vývojové fáze, v níž se přiblížilo sebereflexivnímu filosofickému tázání. Umění se „stalo sebeuvědoměním, vědomím umění o tom, že *je* uměním takovým sebereflexivním způsobem, který snese srovnání s filosofií.“¹² Otázka umělecké definice se tak pro Danta stává s mizející hranicí mezi uměním a filosofií nutnou nejen v rámci odlišení uměleckých děl od obyčejných věcí, nýbrž i v otázce odlišení umění od samotné filosofie.

Odmítaje Wittgensteinovu teorii rodové podobnosti, již označil za genetickou, vědecky dokazatelnou kvalitu, která je v umění absentní,¹³ přistoupil Danto k umělecké definici v esencialistickém duchu na základě nutných a postačujících podmínek. Slabina této metody nicméně spočívá v jejím vztahování se k budoucnosti; vymezuje-li totiž esencialistická definice umění pomocí nutných a postačujících podmínek, činí jakési proroctví o tom, jaká díla budou vznikat v budoucnosti. Pokud by se v budoucnu objevilo umění, které by nedostalo daným podmínkám, a přesto by neslo status uměleckého díla, zbavilo by definiční podmínky jejich nezbytnosti a celý koncept umělecké definice by se zhroutil. Tomuto nebezpečí je v Dantově umělecké teorii předejito jeho tezí o konci umění, která je součástí jeho filosofie historie umění. Aby mohl začlenit historii do své esencialistické definice, opírá se Danto o Hegelovu filosofii dějin, která vykládá historii jako příběh vývoje sebevědomého Ducha, jenž na cestě k poznání sebe sama prochází několika fázemi. Umění představuje na této cestě jednu z přechodných etap, která připravuje podmínky pro závěrečné stádium vývoje,

¹¹ V rámci své kritiky wittgensteinovské estetiky si Danto přivlastňuje příklad o skladišti naplněném nejrůznějšími předměty, který použil William Kennick k prokázání nedefinovatelnosti umění, viz. Arthur C. DANTO: *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Massachusetts 1981, 60-61.

¹² „[art] has turned into self-consciousness, the consciousness of art *being* art in a reflexive way that bears comparison with philosophy [...]“. Ibidem 56.

¹³ Ibidem 1-32.

keré Hegel ztotožňuje s filosofií. Konec historického konceptu umění, který je dán dosažením poznání podstaty umění a nástupem filosofie umění, spatřuje Danto v umění pop-artu šedesátých let, které, jak bylo výše uvedeno, položilo filosofickou otázku po své vlastní podstatě. Dantova esencialistická definice umění se tak zakládá na historickém předpokladu, že umění v podobě jak jej známe skončilo, a že vše, co bude po tomto konci vznikat, je zbavené svého historického smyslu a stává se jakýmsi druhem hry.¹⁴

Reciproční vztah esencialismu a historismu Dantovy filosofie spočívá na předpokladu, že se transhistorická esence umění zjevuje pouze skrze historii, která rozsah jinak nadčasového pojmu umění vymezuje.¹⁵ Díky tomu je v průběhu dějin možné měnit nejenom význam uměleckých děl, ale i jejich samotnou interpretovanou esenci. Ve spojení esencialismu a historismu je totiž možné revidovat chápání dějinných kauzalit, a tím i lépe „definovat přítomný okamžik ve výtvarném umění.“¹⁶ Dantovo zakotvení v historismu tak umožňuje vyloučit možnost, že by se mohla objevit nová nutná podmínka umění, která by narušila jeho esencialistickou definici. Konec historie umění značí stav, ve kterém se může stát uměním cokoli; neexistuje ani podmínka, která by v samotném termínu umění nebyla obsažena. Takovýto stav přináší ideální podmínky pro esencialistickou definici, neboť poskytuje argument, který spočívá v tom, že jsou s uzavřenou historickou strukturou na dosah ruky všechny důkazy k tomu, aby mohly být vymezeny nutné a postačující podmínky umění.

1.3 Dantova galerie nerozlišitelných protějšků

Problém definice umění představuje pro Danta problém dvou nerozlišitelných protějšků (*indiscernible counterparts*), které, byť jsou opticky zcela totožné, náležejí do jiných ontologických kategorií. Otázka nerozlišitelnosti navazuje podle Danta na jeden ze stěžejních filosofických problémů, v jehož

¹⁴ „We have entered a period of art so absolute in its freedoms that art seems but a name for an infinite play with its own concept [...].“ Arthur C. DANTO: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York 1986, 209.

¹⁵ „[...] the concept of art, as essentialist, is timeless. But the extension of the term is historically indexed.“ Arthur C. DANTO: *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, New Jersey 1997a, 196.

¹⁶ „[...] the conjunction of essentialism and historicism helps define the present moment in the visual arts.“ *Ibidem* 197.

rámci představují dva navenek nerozlišitelné jevy zcela odlišné filosofické kategorie. Zatímco Descartes hledal rozdíl mezi stavem snění a stavem probouzení se, Kant pátral po tom, v čem spočívá morální akt a akt, který jej pouze připomíná, a Wittgenstein usiloval o rozlišení mezi záměrným pohybem ruky a pouhým fyzickým pohybem, jakým je kupříkladu tik.¹⁷ Metoda, pomocí které Danto definuje umění, spočívá v uplatnění problému vzájemně nerozlišitelných protějšků na umění. Pravá otázka po podstatě umění vyvstala s rozpadem odvěké představy, že je umění od pouhé reprezentace odlišitelné *per se*.

Modelovým příkladem tohoto posunu se v dějinách umění stala Duchampova *Fontána*, kterou poukázal na opomíjené estetické dimenze obyčejných předmětů, totiž na „oslnivě se třpytící“¹⁸ ladné křivky pisoáru. Zatímco si však Duchampova *Fontána* zachovává určitý odstup od reality, díla pop-artistů jsou dle Danta v zajetí banality do té míry, že v rámci jejich estetické kontemplace nevytváří žádná hodnota, která by je odlišovala od jejich identických protějšků. S příchodem pop-artu percepce pozbyla, jak se Danto domnívá, své schopnosti nabídnout kritérium, podle kterého by bylo možné rozlišit umělecké dílo od běžné reality. Bylo by nicméně mylné se domnívat, že tímto prohlášením Danto podhodnocuje uměleckou zkušenost a že to, co je na umění skutečně hodnotné, stojí mimo naši schopnost vnímání. Přestože tvrdí, že samotné umění nepomůže odlišit umění od *neumění*, neobhájí myšlenku, že by se k umění nemělo přistupovat primárně skrze smysly. Skutečnost, že jsou umělecká díla objekty k dívání, sahání, poslouchání či ke čtení však na druhé straně neznamena, že jsou jako umělecká díla identifikovatelná pouze pomocí zraku, hmatu či sluchu. Danto se domnívá, že k definici umění jsou nutné relativní termíny. Předpoklad, že je na otázku o podstatě umění nutné odpovídat filosoficky, není v rozporu se všeobecným povědomím, jakkoli neobvykle takové tvrzení může znít. Umělecká praxe byla po celou svoji historii doprovázena teoretickými reflexemi o její podstatě, povaze, roli a hodnotě.

Jedním z mnoha vykonstruovaných příkladů fiktivních děl, na kterých Danto své teorie s oblibou ilustruje, je imaginární výstava nerozlišitelných

¹⁷ DANTO 1997a, 35.

¹⁸ „[...] white and glistering.“ DANTO 1981, vi.

červených čtverců, popsaná v knize *The Transfiguration of the Commonplace*.¹⁹ Přestože jsou všechny objekty Dantovy sbírky shodné svým zevnějškem, každý z nich má jiný název a náleží do jiného malířského žánru: je zde historická malba (*Izraelité přecházející Rudé moře*), psychologický portrét (*Kierkegaardova nálada*), metafyzický obraz (*Nirvána*), ale i krajinomalba, geometrická abstrakce či zátiší. Kromě toho jsou do výstavy zahrnuty dva červené čtverce, z nichž jeden představuje plátno s červenou podkladovou barvou, které chtěl Giorgione použít pro svůj další obraz ale nestihl jej dokončit, a druhé je pouhým artefaktem bez jakékoliv provenience. Posledním přidaným dílem do sbírky je malba vytvořená Dantovým fiktivním umělcem J, která nemá název, a J trvá na tom, že je „o“ ničem. Tvrdí také, že je jeho červený čtverec uměleckým dílem jednoduše proto, že jej za umělecké dílo sám označil. Danto J-ovo dílo do své výstavy s radostí zahrne, neboť o umění přináší zcela nové poznání, na které upozornil již Duchamp.

S pohled na totožné červené čtverce vyvstává otázka, jak je možné, že zatímco jsou některé z červených čtverců uměleckými díly, jiné jimi nejsou. Aby Danto vysvětlil, jak se stávají každodenní objekty uměleckými díly, používá termín „transfigurace“ (*transfiguration*), který implikuje vizuální změnu.²⁰ Přestože Danto identifikuje, co se stane s každodenními objekty v rámci jeho metafory s křesťanskou svátostí,²¹ používá, jak se zdá, nepatřičný termín. Proces, během kterého získávají obyčejné předměty ontologický status uměleckého díla, není toliko podobný procesu transfigurace, nýbrž procesu transsubstanciaci. Přestože vypadá chleba a víno stále stejně, křesťané věří, že se jejich podstata změnila, že se staly tělem Krista a krví Krista. Proces transsubstanciaci je podobný procesu s obyčejnými předměty, který popisuje Danto: přestože zůstává podoba těchto předmětů stejná, byly předměty transsubstanciovány do uměleckých děl.²² Rozlišení jemné nuance mezi těmito termíny připomíná, že co

¹⁹ DANTO 1981, 1-5.

²⁰ Anglický termín „transfiguration“ předpokládá změnu podoby určité osoby či věci tak, že daná osoba či věc vypadá lépe. Viz. Oxford Advanced Learner's Dictionary, Oxford University Press, 2010.

²¹ DANTO 1981, 13-16.

²² Na to, že se v Dantově koncepci uměleckého díla jako něčeho, co stojí nad vlastní materií a je transformováno teorií, zrcadlí doktrína transsubstanciaci, upozornili již Robert C. Solomon a Kathleen M. Higgins, viz. Robert C. SOLOMON / Kathleen M. HIGGINS: Atomism, Art, and Arthur: Danto's

se v procesu proměny obyčejného předmětu na umělecké dílo mění, není jeho podoba, ale podstata, tj. esence. Proto je při pohledu na identické červené čtverce evidentní, že uměleckou podmínkou zde nemohou být žádné materiální vlastnosti. Nemůže jí být dokonce ani dotek umělcovy ruky, jak o tom svědčí Giorgioneho červená podmalba. Na představu, že je uměleckým dílem vše, co je za umění prohlášeno, naráží červený čtverec Dantova fiktivního umělce J. Odkazuje tím k institucionální teorii Georgie Dickieho, která jakkoliv se zdá být účinnou, nepřináší žádná vodítka, která by rozdíl mezi uměleckým dílem a obyčejným předmětem pomohla dále vysvětlit. V rámci zkoumání, co umělecké dílo oproti mimoumělecké skutečnosti získává, se Danto obrací k nejstarší teorii umění, k teorii mimesis, v jejímž rámci byla poprvé formulována podmínka, že umělecká díla zaujímají určitý distanc vůči běžné realitě.

1.3.1 Mimetická teorie

V Platónově *Republice* se Sókrates ptá, jaký smysl má umění, které připomíná realitu do té míry, že mezi ním a realitou nemůže být na základě vnějších znaků stanoven žádný rozdíl. Charakterizuje tím umění jako zrcadlení, nesmyslné zdvojování reality, které napodobováním napodobenin odvádí pozornost od reality samotné. Právě tento odstup je však to, co činí umělecká díla třídou specifických reprezentací. Fatální chybou, s níž se platnost mimetické teorie rozpadá, je snaha o překlenutí vzdálenosti dělící umění od *neumění*, a potření hranice, která tyto ontologicky odlišné jevy odděluje. Výsledek snahy o maximální realismus, kterou Nietzsche spojoval s tvorbou „vraha tragédie“ Euripida, přirovnává Danto k „euripidovskému dilematu“, podle kterého vyvstane otázka po tom, co dělá umění uměním ve chvíli, kdy je vytvořeno umělecké dílo, které je nerozeznatelné od reality.²³ Platnost mimetické teorie tak paradoxně zaniká ve chvíli, kdy dosáhla svého cíle, tj. kdy se z pouhé nápodoby stala realita samotná.

Specifický vztah, který zaujímají díla červených čtverců k realitě, není mimetická teorie schopná postihnout, neboť nezná jiného měřítka než míru

Hegelian Turn, in: ROLLINS Mark (ed.): *Danto and his Critics*, Cambridge, Massachusetts 1993, 117.

²³ DANTO 1981, 29.

nápodoby. Pokud by byly Dantovy červené čtverce uměleckými díly jen proto, že napodobují realitu, popíraly by svoji přirozenost. Optikou mimetické teorie musí být malby červených čtverců buď velice špatným uměním, nebo vůbec žádným. Takový závěr však odporuje intuici diváka dnešní doby; zatímco tedy červené čtverce nejsou ani špatným uměním ani obyčejnými předměty, mimetická teorie nemá aparát pro postižení této intuice. Teorii nápodoby zpochybňuje Danto v článku *Svět umění* dalšími dvěma argumenty. Imitace jako podmínka je dle něj za prvé příliš obecná, neboť zahrnuje jak zrcadlové obrazy, tak všechny fotografie, a za druhé příliš exkluzivní, jelikož zcela vylučuje kupříkladu abstraktní umění.²⁴

1.3.2 Teorie reality

Reakcí na dilema mimésis se stala antimimetická teorie, podle které ztrácí umění distanc od reality a spíše než její nápodobou se stává realitou samotnou. Teorie umění jako nové reality však selhává ve vysvětlení rozdílu mezi uměleckým dílem a novými prvky skutečnosti, jakými mohou být technické vynálezy či nové přírodní druhy, které pro svoji novotu nemusí být automaticky uměleckým dílem. Teorii reality označuje Danto za „euripidovské dilema“, které se objevuje na opačném konci spektra s podobným problémem, totiž s otázkou proč by měly být za umění pokládány duplikáty skutečnosti. Danto se domnívá, že z rozboru teorie napodobení a teorie reality vyplývá, že pro pochopení odstupu, který si umění od *neumění* zachovává, nejsou podstatné žádné vlastnosti či znaky, na jejichž základě je možné umělecké dílo s realitou porovnávat.²⁵

1.3.3 Konvencionalistická teorie

Jednou z možností, jak obejít nástrahy Euripidova dilematu je přijmout teorii, podle které spočívá rozdíl mezi uměním a realitou na základě stanovených konvencí. Tuto metodu ilustruje zmíněná institucionální teorie Georgie Dickieho, která za umění považuje cokoliv, za co jej označí konvence, které nahrazují představu univerzální umělecké hodnoty činící umělecké dílo výjimečným.

²⁴ Arthur C. DANTO: Svět umění, in: Aluze I, 2009, 66-74.

²⁵ DANTO 1981, 25-30.

Uměleckou hodnotou je zde pouze taková hodnota, která je uměleckým dílům na základě konvence přisouzena. Konvencionalistická teorie tudíž nevyklučuje absurdní situaci, v níž může emoční hloubka portrétu *Kierkegaardovy nálady* projít bez povšimnutí a prázdná bezejmenná díla, jakým je červený čtverec Dantova umělce J, mohou být označena za umělecká díla díky asertivitě a dravosti svého tvůrce.

Další problém konvencionalismu ilustruje Danto na příkladu dvojice nerozlišitelných objektů, a to Rembrandtova *Polského jezdce* a hypotetického obrazu, který je zcela totožný s *Polským jezdcem*, ale místo Rembrandtova díla je výsledkem statického zázraku, během kterého se molekuly barvy v centrifuze uspořádaly do podoby *Polského jezdce*. Optika konvencionalistické teorie staví naroveň statický zázrak s Rembrandtovým dílem, takže náhodně vygenerovaný předmět nese stejný status uměleckého díla jako „jeden z nejhlubších obrazů v historii našeho předmětu.“²⁶

Status uměleckého díla se v rámci konvencionalistické teorie stává téměř arbitrárním označením, neboť umělcovy postoje, ideje a emoce, z nichž umělecké dílo v tradičním pojetí povstává, nejsou pro jeho hodnocení relevantní. Přestože se konvencionalistická metoda vyhýbá nástrahám Euripidova dilematu, nepomáhá odhalit rozdíl mezi *Polským jezdcem* a centrifugálním zázrakem.

1.3.4 Historická kauzalita

Oku skryté rozdíly mezi *Polským jezdcem* a jeho náhodnou kopií ilustruje Danto pomocí fiktivního příkladu dvojice nerozlišitelných uměleckých děl z Borgesovy povídky *Autor Quijota Pierre Menard*, u kterých hrají podobně jako u centrifugálního zázraku důležitou roli okolnosti vzniku. Hrdinou Borgesova příběhu je básník, který se z lásky k Cervantesovi rozhodl doslovně opsat Dona Quijota. Oba texty tak splňují Leibnitzovu podmínku identity, podle které jsou dvě věci vyznačující se úplně stejnými vlastnostmi nutně identické.²⁷ Smyslem Borgesovy povídky je však ukázat, že zatímco se texty shodují dokonale svými viditelnými znaky, ve skutečnosti jsou hluboce odlišné.

²⁶ „[...] one of the deepest paintings in the history of the subject.“ DANTO 1981, 32.

²⁷ Ibidem 35.

Vztah, který vůči sobě texty zauímají, není analogický se vztahem uměleckého díla s obyčejným předmětem, ani se vztahem uměleckého díla a jeho kopie. Odlišnost textů spočívá v odlišných historických diskurzích, v nichž byly napsány. Přestože oba popisují stejné místo a stejný čas, modely, ke kterým referují, jsou jiné; Don Quijote ze sedmnáctého století, jehož autorem je Cervantes, představuje příběh ze současnosti psaný běžnou španělštinou, a je proto jiný než Don Quijote z přelomu devatenáctého a dvacátého století, který je dílem francouzského básníka a jehož jazyk je spíše archaickou verzí cizího jazyka líčícího příběh ze vzdálené minulosti jiné země. Toto odlišení vysvětluje, proč je možné označit na pohled identická díla za dvě odlišná umělecká díla, neboť fragmenty vůči sobě nezauímají vztah originálu a kopie, falzifikátu nebo citace, nýbrž ontologicky rovnocenný vztah dvou uměleckých děl, z nichž jedno, přestože odkazuje ke druhému, vykazuje zcela jiné vlastnosti.

Pomocí Borgesovy předlohy ilustruje Danto skutečnost, že historický původ a kauzalita hrají nesmírně důležitou roli v rámci identifikace uměleckých děl, a zpochybňuje tak ahistorické koncepce, podle kterých má být umělecké dílo abstrahováno od okolností svého vzniku. Představitel této koncepce Nelson Goodman se domnívá, že zdánlivě nerozlišitelné objekty, kupříkladu umělecké dílo a jeho padělek, je možné odlišit soustavným pozorováním a porovnáváním.²⁸ Přestože Danto přiznává, že se lze naučit určitým technikám, díky kterým se stane rozpoznání originálu od padělku snadnějším, nesouhlasí s tím, co Goodmanova teorie implikuje, totiž že veškeré estetické rozdíly jsou rozdíly odehrávající se na roli percepce.²⁹ Na rozdíl od Goodmana se Danto domnívá, že je umělecké dílo podmíněné dobou svého vzniku a, slovy Heinricha Wölfflina, že „ne vše je možné ve všech dobách.“³⁰ To je ostatně patrné na příběhu o původním autorovi designu krabic značky Brillo, bezejmenném abstraktním expresionistovi, kterého hmotná nouze přivedla ke komerčnímu umění. Na rozdíl od Warholových krabic se jeho

²⁸ Viz. Nelson GOODMAN: Kdy je umění?, in: KULKA Tomáš / CIPORANOV Denis (eds.): Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století, Praha 2010, 255-267; Podobný názor zastává i Richard Wollheim, který ve své publikaci *Painting as an Art* popisuje metodu, s níž na základě soustavného pozorování daných malířských děl rozkrývá jejich jednotlivé významové vrstvy, viz. Richard WOLLHEIM: *Painting as an Art*, Princeton University Press 1987, 8.

²⁹ „And it is striking as a matter of concealed bias on Goodman's part that he should spontaneously have assumed that all aesthetic differences are perceptual differences.“ DANTO 1981, 43.

³⁰ „Not everything is possible at all times [...].“ DANTO 1997a, 44.

krabice nestaly uměleckými díly, neboť, jak se Danto domnívá, k jejich přijetí do říše umění nenastal v době abstraktního expresionismu padesátých let vhodný dějinný okamžik.³¹

S poukazem na význam historické kauzality při posuzování uměleckého díla je nyní možné vysvětlit, proč je červený čtverec fiktivního umělce J uměleckým dílem na základě prostého prohlášení, zatímco Giorgioneho podmalba by se jím tímto způsobem stát nikdy nemohla. J-ovo dílo se může stát uměleckým dílem díky tomu, že „vstoupilo do existence v teoretické atmosféře, v níž se hranice mezi uměním a realitou staly součástí toho, co činí rozdíl mezi uměním a realitou, a protože v sobě toto dílo obsahuje své hranice, je schopné tyto hranice určitým způsobem překročit. Stává se uměleckým dílem tím, že do sebe pojímá definici sebe sama jako uměleckého díla. Přesto zůstává poměrně prázdné.“³²

1.3.5 Relevance Dantovy metody pro identifikaci uměleckého díla: percepční internalismus vs. percepční externalismus

Dantovo tvrzení, že umění nemůže být z principu identifikováno pouhým percepčním zkoumáním, se stalo nejen charakteristickým znakem Dantovy definice umění, ale také velmi kontroverzním výrokem na poli umělecké teorie. Stalo se zdrojem kritiky těch, kteří argumentovali proti Dantově experimentu nerozlišitelných protějšků, neboť právě na této percepční teorii spočívá celý experiment.³³

³¹ DANTO 1981, 44.

³² „[...] it came into existence in a theoretical atmosphere in which the boundaries between art and reality become part of what makes the difference between art and reality, and incorporating its boundaries in the work it manages somehow to transcend them. It becomes an artwork by incorporating a definition of itself as such. It still remains pretty empty.“ Ibidem 51.

³³ Jako neadekvátní způsob vyrovnávání se s problémem definice umění odmítli experiment Richard Wollheim a Benjamin Tilghman, kteří se domnívají, že není možné vztáhnout podmínky vykreslené experimentem na všechno umění, neboť by se tím zcela opomíjel pozorovatelův přirozený instinkt a intuice. Jsou přesvědčeni, že experiment portrétuje pouze úzký okruh případů, jakými jsou kupříkladu ready-mades, a nemůže tak posloužit jako návod jak vyřešit obecný problém definice umění, viz. Richard WOLLHEIM: Danto's Gallery of Indiscernibles, in: ROLLINS Mark (ed.): Danto and his Critics, Cambridge, Massachusetts 1993, 28-38; Benjamin TILGHMAN: Danto and the Ontology of Literature, in: Reflections on Aesthetic Judgment and other Essays, Hampshire 2006, 31-40.

Diskuzi o percepci vymežil Danto ve svém článku *Description and the Phenomenology of Perception* pojmy percepční internalismus a percepční externalismus. Domnívá se, že percepční internalismus spočívá v přesvědčení, že do obsahu smyslového vnímání pronikají (*penetrate*) myšlenky a informace lidského poznání, tj. konceptuální schémata, a mění tím percepci jako takovou.³⁴ Apeluje dle Danta na to, co se mění v procesu vnímání objektu *o* ve chvíli, kdy jsou o objektu *o* přijaty nové informace. Internalismus tak představuje pružnost percepce, neboť senzorické podněty uvažuje jako neustále modelované na základě nově přijímaných dat, patřících do sféry konceptuálních schémat. Původ těchto myšlenek nachází Danto ve Wittgensteinových *Filosofických zkoumáních*, především v jeho pojmu *seeing-as*.³⁵ Pomocí konceptu *seeing-as* Wittgenstein popisuje, jak se opticky dvojznačné zobrazení promění skrze určitý koncept v jednoznačné: ten, kdo se dívá na Wittgensteinův obrázek *duck-rabbit* s konceptem „kachny“, uvidí na obrázku kachnu, zatímco ten, kdo se na něj dívá s konceptem „králíka“, uvidí místo kachny králíka. Na příkladu Wittgenstein ukazuje, jak je dvojznačnost zobrazení transformována pomocí konceptu „kachny“ či „králíka“ v jednoznačnou reprezentaci. Výsledkem těchto reflexí je, jak Danto tvrdí, obecné přesvědčení analytických filosofů, že „daná věc má danou identitu ‘pouze na základě určitého popisu’.“³⁶ Podle této teorie by se tak stal kupříkladu tělesný pohyb akcí pouze tehdy, byl-li by jako takový popsán.

Externalismus Danto naopak popisuje jako modulární koncepci mysli, v níž jsou na sobě jednotlivé mentální moduly, včetně percepčního a kognitivního, nezávislé. Běžným argumentem externalismu bývají percepční iluze, během kterých zůstává navzdory vnímatelově znalosti o pozorovaných faktech percepční zkušenost nedotčena. O něco propracovanějším argumentem je však ten, který porovnává lidskou a zvířecí percepci. Zatímco se zdá, že mají oba druhy určité rozlišovací schopnosti, na rozdíl od lidí nemá většina zvířat koncepční dovednosti. Proto nemohou přinejmenším percepční schopnosti sdílené se zvířaty pronikat k myšlenkám či konceptům, neboť ta jsou u zvířat absentní. Danto

³⁴ Viz. Garry HAGBERG: The Aesthetics of Indiscernibles, in: BRYSON Norman / Michael Ann HOLLY Michael Ann / MOXEY Keith (eds.): *Visual Theory. Painting and Interpretation*, s. l. 1992, 221-228.

³⁵ Arthur C. DANTO: *Description and the Phenomenology of Perception*, in: BRYSON Norman / HOLLY Michael Ann / MOXEY Keith (eds.): *Visual Theory. Painting and Interpretation*, s. l. 1992, 202-206.

³⁶ „[...] a given thing has a given identity ‘only under a description’.“ *Ibidem* 205.

samozřejmě netvrdí, že je všechno percepční obsah lidské zkušenosti možné vztáhnout ke zvířecímu, nicméně zastává názor, že přinejmenším na určité úrovni rozlišovacích schopností existuje „holub v každém z nás.“³⁷

Dantova kritika internalismu spočívá na Wittgensteinově představě, že je lidské vnímání reality, „nebo alespoň naše zkušenost světa,“³⁸ formováno jazykem. V tomto argumentu spatřuje druh lingvistického idealismu, podle kterého je existence uznána pouze tomu, co je slovy vyjádřitelné. Tvrdí, že pakliže by představa, podle které jsou jazykové sítě formovány percepcí, platila, znamenalo by to, že by epistemologická role vnímání ztratila veškerý svůj smysl v rámci poznávání světa, neboť zkušenost by byla nevyhnutelně lingvistická.³⁹ Přestože bylo toto silné pojetí internalismu, jak sám Danto přiznává, vlastní spíše Schopenhauerovi („Svět je má představa“) a Nietzschemu („Neexistují fakta, pouze interpretace“) než Wittgensteinovi,⁴⁰ domnívá se, že je jeho hyperbolizace účinným způsobem, jak poukázat na jeho neplatnost.

Nicméně internalismus je možné myslet i bez této idealizace. Sám Danto částečně připouští internalistický přístup ve svém výkladu umělecké zkušenosti, podle kterého je umění vnímáno vždy v rámci určité interpretace.⁴¹

Vztáhneme-li Dantovo pojetí externalismu na jeho experiment s nerozlišitelnými protějšky, bude Dantova argumentace, že je percepce nezávislá na myšlení, podobná té, kterou používá pro kritiku Wittgensteinovy jazykové hry. Tato kritika se odvíjí od příkladu skladiště naplněného předměty, z nichž některé jsou a některé nejsou uměleckými díly, pomocí kterého chtěl William Kennick ilustrovat nedefinovatelnost umění. Ke Kennickovu skladišti přidává Danto ještě druhé skladiště a tvrdí, že umělecké předměty z Kennickova skladiště mají své

³⁷ Viz. Arthur C. DANTO: The Pigeon within Us All: A Reply to Three Critics, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 59, 2001, 39-44.

³⁸ „[...] or at least our experience of the world.“ DANTO 1992, 204.

³⁹ „[...] since we have no access to the world save through our representations of it, there is room here for a kind of linguistic idealism; the view, in effect, that we cannot even intelligibly draw the distinction between description and reality in order, for example, to say that the one fits the other. Experience is indelibly linguistic.“ Ibidem 204.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Důkazem mohou být Dantovy příklady o tom, že někteří lidé nevidí ve skutečnosti třínohé ženy na některých Degasových obrazech, neboť pro ně nemají ve svých konceptuálních schématech místo, viz. DANTO 1981, 116.

neumělecké protějšky v Dantově skladišti a naopak obyčejné předměty Kennickova skladiště mají své umělecké protějšky v Dantově skladišti. Pointa tkví v tom, že pošleme-li nějakou osobu do těchto dvou skladů a dáme-li jí za úkol, aby z každého vybrala všechna umělecká díla, nebude toho schopná a protějškové předměty bude pokládat za zcela totožné.⁴² Ačkoli rozpozná známý design krabic značky Brillo, nerozliší mezi tou, kterou Warhol posvětil uměleckým statutem, od té, která se nachází na policích supermarketu.

Dantova argumentace percepčního externalismu by tedy mohla znít zhruba takto: percepce a myšlení jsou dva navzájem neprostupné moduly, neboť informace o rozdílnosti ontologických kategorií dvojice nerozlišitelných protějšků *nepenetruje* do lidského vnímání. Pokud by tato informace do smyslového aparátu pronikla, daná osoba by byla schopna rozlišit umělecké dílo od obyčejného předmětu pouhým pohledem.

Ačkoli Warholova *Krabice Brillo* skutečně patří do jiné ontologické kategorie než její komerční protějšek, nezdá se být Dantův argument percepčního externalismu nevyvratitelný. Například lze říci, že přestože ontologický status Boha není znám, jeho pojem zůstává v kategorii myslitelných věcí. Ačkoliv asi nikdo nikdy ontologický status Boha neodhalí, s jeho pojmem jsou všichni obeznámeni. Podobně: přestože může být živost všech věcí ve světě ontologicky zapříčiněna přítomností Boha ve věcech, lidé ho stejně neuvidí.

Vedle Dantova argumentu je tedy mnoho jiných důvodů proč se domnívat, že je vnímání konceptuální, neboť vnímání může být konceptuální aniž by tuto myšlenku ohrožoval fakt, že není lidské poznání vždy úplné.

1.4 The Artworld

To, co oko není schopno odhalit a co je nutnou podmínkou k tomu, aby bylo možné vidět něco jako umění, je, jak se Danto domnívá, „atmosféra umělecké teorie, znalost dějin umění: svět umění.“⁴³ Tuto tezi ilustruje jedním ze svých fiktivních příběhů o dvou opticky nerozlišitelných kravatách, Picassově a Cézannově. Na jedné straně stojí Picassova *Le Cravat*, přemalovaná na modro

⁴² DANTO 1981, 60-61.

⁴³ DANTO 2009, 71.

tak, aby každým svým pečlivým a hladkým tahem štětce demonstrovala autorovo odmítavé stanovisko vůči vášnivé a dynamické malířské technice, kterou se vyznačovala newyorská umělecká škola padesátých let, která je uměleckým dílem. Na druhé straně stojí Cézannova kravata, do které umělec otíral své štětce s modrou barvou a která pochopitelně uměleckým dílem není. Nemůže jím být, neboť doba, v níž byla vytvořena, nebyla historicky ani teoreticky připravena na transfiguraci každodenních objektů do říše umění, jakou byla například doba, během níž vznikla *Le Cravat*.⁴⁴ Zatímco je v Picassově *Le Cravat* vyjádřen odmítavý postoj vůči určité umělecké teorii a historii, Cézanne vytvořil kravatu v době, kdy by byl podobný postoj zcela nesmyslný, neboť malířská tradice, kterou Picasso kravatou odmítá, nebyla v Cézannově době objevena. Cézannovu kravatu tudíž není možné zahrnout do kategorie umění, neboť v opačném případě by byla teoretická reprezentace, kterou by představovala, diskontinuální s předchozími událostmi ve světě umění. Status uměleckého díla tedy není udělován pouze umělci, jakým je Dantův fiktivní malíř J, kteří svá díla za umění jen tak prohlásí, nýbrž uměleckým světem, který musí být připravený na deklarování určitých objektů za umělecká díla. Pakliže tento svět není na takový krok připravený, umělec, který se v tomto světě pohybuje a je jím sám ve svém porozumění umění ovlivněný, nemůže svá díla prohlásit za umělecká *per se*.

Představu o světě umění vyložil Danto poprvé ve svém článku *Svět umění*, v němž hraje koncept uměleckých světů ontologickou roli, neboť umělecké předměty nemohou existovat mimo atmosféru uměleckých teorií: „To, co nakonec činí rozdíl mezi krabicí Brillo a uměleckým dílem sestávajícím z krabice Brillo, je určitá teorie umění. Je to tato teorie umění, která krabici povýší do světa umění a která zabrání, aby zase sklouzla na úroveň reálného objektu, kterým ve skutečnosti je.“⁴⁵ Svět umění tak nezakládá pouze samotnou existenci umění, ale provází ho elementy nezbytnými pro uměleckou identifikaci a interpretaci. Ta vyžaduje, aby bylo dílo nahlíženo skrze omezený teoretický narativ, který vymezuje patřičnou epochu vzniku.

Dantova zmínka o uměleckém světě tak nabízí obraz umění jako něčeho esenciálně teoretického, neboť umělecká tvorba s její následnou identifikací může

⁴⁴ DANTO 1981, 46-47.

⁴⁵ DANTO 2009, 72.

nastat pouze v rámci hranic určité umělecké teorie a uměleckého světa. Tímto tvrzením Danto opomíjí veškeré umění, které nebylo vyrobeno v rámci žádné konkrétní teorie; kupříkladu nástěnné malby Lascaux tak nejsou v jeho pojetí uměleckými díly v pravém slova smyslu.

1.4.1 Konceptuální revoluce

V průběhu historie umění se však mnohokrát přihodilo, že se vynořila zcela nová třída uměleckých děl, která byla od běžného pohledu na umění odlišná podobným způsobem, jakým mohou být nové vědecké poznatky odlišné od dosavadních vědeckých teorií.⁴⁶ Za nejčastější řešení podobné situace označuje Danto praxi pomocných hypotéz, která přijímá nové poznatky aniž by musela být současná teorie odmítnuta. Uvalením pomocných hypotéz trpěla dle Danta na svém konci teorie imitace, která za projev bláznů, šarlatánů či podvodníků označila tehdy se objevivší postimpresionistické umění.⁴⁷ Takové hypotézy jsou však snadno vyvratitelné, neboť postimpresionisté byli i velmi zběhlými malíři klasické akademické malby a svoji práci brali nesmírně vážně. Pod nápoem podobných argumentů pomocné hypotézy nejen nutně selhávají, ale na jejich místo přicházejí teorie nové, které jsou pod pojem umění schopné zahrnout i jeho nejnovější projevy. Situaci, v níž je původní teorie svržena teorií novou, nazývá Danto „konceptuální revolucí“.⁴⁸ Lze však namítnout, že Dantův příměr umělecké konceptuální revoluce k té vědecké je poněkud příliš kognitivní, neboť umělecká díla jsou v něm vnímána stejným způsobem jako vědecká fakta, i když obě skupiny představují různé kategorie: zatímco jsou vědecká fakta v rámci určité disciplíny *objevována*, umělecká díla jsou *vytvářena*.⁴⁹

⁴⁶ DANTO 2009, 67.

⁴⁷ Přestože Danto nezachází do detailů, postimpresionisté byli skutečně nazýváni blázny, viz. Louis LEROY: *The Exhibition of the Impressionists*, Harrison, Wood and Ginger, 1998.

⁴⁸ DANTO 2009, 67.

⁴⁹ S tímto pojetím, které vnímá umění jako sérii autonomních uměleckých směrů, kdy konec jednoho přichází se začátkem druhého a narušuje tak představu přirozeného, plynulého přechodu mezi jednotlivými fázemi, souvisí námitka Daniela Herwitze. Herwitz tvrdí, že v rámci klasifikace uměleckých period není možné stanovit žádný bod, který by vymezoval jejich jasné hranice. Předpokládá, že éra postmoderního umění byla kupříkladu formována ještě dávno před jejím začátkem v průběhu moderního umění, kdy vnější změny pouze uspíšily obrat od

1.5 Aboutness

Existuje ještě jeden důvod, proč nelze Cézannovu kravatu označit za umělecké dílo. Přestože *Le Cravat* nemá žádný subjekt, může ho jako umělecké dílo získat, neboť, jak Danto tvrdí, každé umění je „o“ něčem, i když toto „něco“, jak se ukazuje na příkladu fiktivního umělce J, je „nic“. Protože je však Cézannova pomalovaná kravata obyčejným předmětem, není „o“ něčem, ale prostě jen *je*. Z toho vyplývá, že aby mohlo být něco uměleckým dílem, musí být možná otázka po jeho subjektu.

V *The Transfiguration of the Commonplace* rozvíjí Danto uměleckou definici na základě dvou pojmů „aboutness“ a „embodiment“. Zmínku o aboutness je možné vykládat v rámci jeho pojetí dvojznačně: zatímco někdy se zdá, že odkazuje k výsostnému reprezentačnímu charakteru umění jako takovému, jindy poukazuje na pouhou podmínku interpretovatelnosti, skrze níž je možné nějakému objektu připsat určitý význam. Dantovo tvrzení, že „objekt *o* je uměleckým dílem jenom při interpretaci *I*, kdy *I* je druh funkce, která transfiguruje *o* v umělecké dílo: $I(o) = W$ “⁵⁰ lze chápat dvojím způsobem. V prvním smyslu je objekt „o“ něčem pouze pod podmínkou, že byl vytvořen jako reprezentace něčeho, tj. jako něco, co je interpretovatelné. Ve druhém smyslu může být každý objekt, který byl vytvořen v rámci určitého kulturního kontextu smysluplně interpretován.

Pojmem aboutness má dle Danta pomoci rozlišit obyčejné předměty od jejich uměleckých protějšků v rámci percepční nerozlišitelnosti, tj. identifikovat umělecký status. Je však otázkou, zda je nutné dostát podmínky aboutness, aby mohlo být umění uměním. Existují totiž díla, jejichž primárním smyslem není něco reprezentovat a u kterých je pátrání po jejich obsahu, jako například u abstraktního malířství, marnou snahou. V podobném duchu charakterizoval Michael Fried díla minimálního umění, u kterých se zdá, že postrádají význam,

modernistických rysů k postmodernistickým, viz. Daniel HERWITZ: *The Beginning of the End: Danto on Postmodernism*, in: ROLLINS Mark (ed.): *Danto and his Critics*, Cambridge, Massachusetts 1993, 142-158

⁵⁰ „An object *o* is then an artwork only under an interpretation *I*, where *I* is a sort of function that transfigures *o* into a work: $I(o) = W$.“ DANTO 1981, 125.

jako „literalistická“.⁵¹ Smysl těchto děl může spočívat například v jejich vztahu k divákovi: jejich cílem je provokovat, a tím vyjadřovat určitý názor ohledně role umění v moderním světě. Otázky minimálního umění aj. podobných uměleckých projevů zodpověděl Danto tvrzením, že se právě ona „bezobsažnost“, kterou se vyznačují, stává jejich primárním sdělením, tj. obsahem.⁵² Stejně jako červený čtverec Dantova umělce J tato díla nejsou, byť znamenají „nic“, díly bez významu: právě toto „nic“ se totiž stává jejich plnohodnotným obsahem.

Druhý typ umění, který problematizuje podmínku aboutness, jsou díla absolutní hudby a dekorativního umění, která se také zdají být „o“ ničem. V rámci této námitky se Danto opírá o studii *The Sense of Order* Ernsta Gombricha, v níž tyto projevy Gombrich označuje jako výsledek hledání řádu, který stojí v opozici k hledání významů, příznačnému pro ostatní projevy umění. Právě snahu vykreslit struktury založené na určitém uspořádání v rámci chaosu světa označil Danto za dostačující důkaz o aplikovatelnosti teorie aboutness na tato umění.

1.5.1 Interpretace uměleckého díla

Jak klíčovou roli hraje pro vnímání uměleckého díla identifikace jednoho jeho prvku ilustruje Danto na příkladu Brueghelova obrazu *Ikarův pád*. Dokud si divák nepovšimne detailu nohou vyčnívajících z vody, obraz se jeví jako idylická krajina s pastýřem; všimne-li si však topícího se Ikara, jeho interpretace projde zásadní transformací. Vyměnit jednu interpretaci za druhou je tak jako přejít z jednoho světa do druhého.⁵³ Současně s tím, že odlišné interpretace upozorňují na různé struktury jednoho a téhož díla, odlišují i jedno dílo od druhého. V rámci historického kontextu a okolností vzniku, tedy aspektů, které hrají pro interpretaci důležitou roli, je kupříkladu možné rozpoznat, který obraz je z dvojice identických červených čtverců historickým obrazem (*Izraelité přecházející Rudé moře*) a který je psychologickým portrétem (*Kierkegaardova nálada*).⁵⁴

⁵¹ Viz. Michael FRIED: Umění a objektovost, in: POSPISZYL Tomáš: Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky, Praha 1998, 47-71.

⁵² DANTO 1981, 33-53.

⁵³ Ibidem 115-119.

⁵⁴ Důležitým vodítkem interpretace je také název uměleckého díla. Zeptá-li se Danto svého fiktivního umělce J na název jeho díla, J mu odpoví, že název *Bez názvu* poslouží stejně tak dobře jako jakýkoliv jiný název. Přestože J připisuje svému dílu název *Bez názvu* proto, aby podtrhl jeho prázdnotu, dává mu ve

Podmínka aboutness je tedy podmínkou umělecké interpretace, neboť neinterpretovat dílo, tj. dívat se na něj „neutrálně“, předpokládá, že jeho umělecká struktura zůstane skrytá: „Usilovat o neutrální výklad znamená vidět dílo *jako věc*.“⁵⁵ Interpretace tak jako podmínka uměleckého díla nerozlišuje pouze jedno dílo od druhého, ale i umělecké dílo od obyčejné věci.

1.5.2 *Je* umělecké identifikace

Umělecká identifikace, pomocí které je možné povýšit reálný objekt na umělecké dílo, je typická specifickým užitím slovesa *je*, které Danto nazývá „*je*“ *umělecké identifikace* („*is*“ *of artistic identification*). Aplikace tohoto *je* v rámci materiálního objektu znamená, že daný objekt představuje kromě své fyzické identity i segment nějaké komplexní entity, tj. uměleckého díla. Umělecké *je* posouvá určitý prvek na odlišnou rovinu ve chvíli, kdy kupříkladu identifikuje bílou tečku na Brueghelově obraze jako Ikara. Připodobňuje se tím magickému či náboženskému *je*, ovšem na rozdíl od něj po identifikujícím nevyžaduje, aby věřil v doslovnou pravdivost uměleckého *je*.⁵⁶

Při použití *je* umělecké identifikace nemá dle Danta identifikující na mysli, „že to, na co ukazujeme, zastupuje či reprezentuje to, o čemž říkáme, že tím je, neboť *slovo* ‚Ikaros‘ zastupuje či reprezentuje Ikara: ve stejném smyslu tohoto *je* bych neukázal na ono slovo a neřekl bych: ‚To je Ikaros‘.“⁵⁷ Je však možné namítnout, že v případech, jakým je příklad Ikara, existuje více než jeden způsob reprezentace. Bílá tečka na Brueghelově plátně je vizuální reprezentací Ikara podobně jako je slovo „Ikarus“ jeho lingvistickou reprezentací. Při pohledu na fotografii z dovolené je možné ukázat na šedou tečku a prohlásit „toto *je* Socha svobody“ v podobném duchu, v jakém divák stojící před Brueghelovým obrazem prohlásí „toto *je* Ikarus“. Dantovo *je* umělecké identifikace se ukazuje být ve

skutečnosti název stejně významný jako *Ikarův pád*. Tím, že tvrdí, že je jeho dílo bezejmenné, přijímá předpoklad, že je umělecké dílo něco, čemu může být název záměrně připsán či nepřipsán. Název uměleckého díla není pouhým jménem, lingvistickou značkou, která je přisouzena obyčejné věci, ale poukazuje k jeho obsahu, k tomu, že je jako umělecké dílo „o“ něčem ať již je toto „něco“ nic.

⁵⁵ „To seek a neutral description is to see the work *as a thing*.“ DANTO 1981, 124.

⁵⁶ DANTO 2009, 69-72.; DANTO 1981, 126-127.

⁵⁷ DANTO 2009, 69.

skutečnosti natolik rozšířeným způsobem běžné reprezentační identifikace, že jej nelze považovat za adekvátní nástroj pro rozlišování umění od *neumění*.⁵⁸

Dantův koncept aboutness se zdá být, jak již bylo řečeno, dvojznačný. Zatímco v prvním případě je aboutness vnímáno jako vztah mezi znakem a objektem, který k němu odkazuje, tj. mezi bílou tečkou na Brueghelově obraze a Ikarem, ve druhém případě může být každý objekt, který náleží do určitého kulturního kontextu, interpretován jako významný ve vztahu k dalším objektům. Brueghelův obraz by tak mohl být, aniž by byl brán v úvahu jeho odkaz na příběh z řecké mytologie, interpretován jako významné dílo, které je součástí fenoménu holandské malby šestnáctého století.

1.6 Embodiment

Přestože termínem „embodiment“ označuje Danto jednu z podmínek uměleckých děl, postrádá pojem v jeho pojetí precizní definici a jeho význam je tudíž třeba odvozovat od kontextů, ve kterých se vyskytuje a rozvíjí.

Zatímco se o řeckém bohu Héraklovi říká, že je ztělesněním odvahy či důvtipu, o některých malbách se tvrdí, že ztělesňují určitý názorový přístup vůči historickému faktu, které znázorňují. Co se tím obecně myslí je to, že je Hérakles dokonalým *příkladem* odvahy, *symbolem* síly, a že některé obrazy *vyjadřují* historické události pod určitým, ne zcela objektivním úhlem pohledu. Na základě těchto příkladů lze o Dantově pojmu „embodiment“ hovořit jako o něčem, co připisuje smyslovou podobu abstraktním idejím. Co exemplifikuje, symbolizuje a vyjadřuje látku něčeho, co je ze své podstaty imateriální, a umožňuje tím jeho percepční uchopení jako v případě konceptu nekonečna, které je reprezentováno kresbou smyčky.

Tím, že umění *reprezentuje* svůj obsah, tj. *dává podobu* abstraktním konceptům, ovlivňuje způsob, jakým se obsah ukazuje. Umělecká reprezentace je dle Danta ztělesněním umělcova postoje k reprezentovanému obsahu, neboť

⁵⁸ Ke kritice Dantovy koncepce *je* umělecké identifikace viz. William KENNICK: Theories of Art and the Artworld: Comments, in: The Journal of Philosophy, vol. 61, 1964, 585-587.

snímá subjekt uměleckého zájmu ve světle autorova postoje k němu.⁵⁹ Danto se domnívá, že umělec své postoje vůči danému subjektu vyjadřuje svým stylem a upozorňuje na úvahy Meyera Schapira, které zakládají spojení mezi výrazem (*expression*) a stylem (*style*).⁶⁰ Umělecký styl popisuje Danto jako set znaků, které odkazují k umělcově charakteru,⁶¹ kdy sám umělec je jakýmsi systémem reprezentací, kaleidoskopem způsobů nazírání světa, které se v jeho díle zrcadlí. Vedle samotného obsahu díla vnímá divák právě tento *výraz*, tj. umělcův postoj k zobrazenému subjektu, který je vyjádřen prostřednictvím autorova *stylu*. Tato skutečnost upozorňuje dle Danta na vnitřní souvislost rétoriky a umění.⁶²

1.6.1 Rétorická funkce uměleckých děl

Oproti vědeckému popisu, který zprostředkovává čistá fakta, usiluje dle Danta rétorická promluva o to, aby ve svých posluchačích vyvolala určitý postoj vůči subjektu daného výkladu, tj. aby byl nahlížen v určitém světle. Jako nejvhodnější logickou formu rétorického výkladu ustavuje Aristoteles ve své *Rétorice* entymém, tj. zkrácený sylogismus, jehož chybějícím předpokladem či závěrem je nějaká očividná, banální pravda.⁶³ Díky tomu je možné, aby posluchač doplnil chybějící část a nabyl přesvědčení, že není pasivním divákem, neboť emoce, které prožívá, jsou jeho *autentickými* pocity. Na principu entymému vykládá Danto metaforu jako „nalezení středního členu *t* takového, že pokud *a* je metaforicky *b*, musí existovat takové *t*, že *a* se má k *t* stejně, jako se má *t* k *b*.”

⁵⁹ DANTO 1981, 189.

⁶⁰ Viz. Meyer SCHAPIRO: *Style*, in: *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*, New York, George Braziller, 1994.

⁶¹ DANTO 1981, 204.

⁶² „I have inveighed against the isolation of artworks from the historical and generally causal matrices from which they derive their identities and structures. The “work itself” thus presupposes so many causal connections with its artistic environment that an ahistorical theory of art can have no philosophical defense. But this is more strongly than ever supported by the references of rhetorical force just brought forward. The rhetoric of the work presupposes accessibility to the concepts out of which enthymemes, rhetorical questions, and the tropes themselves are completed, and without this the power of the work and hence the work cannot be felt.“ Ibidem 175.

⁶³ Ibidem 169-170.

Metafora by pak představovala druh eliptického sylogismu s chybějícím členem a entymematickým závěrem.⁶⁴

Návštěvník galerie přijímá během pozorování uměleckého díla entymematický princip doplňování a obsah daného díla si začne domýšlet, tj. doplňovat jeho chybějící části. Podobně jako v rétorice, kde se stává úspěšným rétorem ten, který vyvolá v posluchači danou emoci, úspěšná metafora je ta, v níž se divák ztotožní s atributy znázorněné postavy a všimne si tak asociace, která odhaluje subjekt *a* ve světle *b*.⁶⁵ Na této skutečnosti dokládá Danto jistou kognitivní hodnotu umění, která může vést diváka k sebepoznání.⁶⁶

1.6.2 Metaforická struktura uměleckých děl

S metaforickým charakterem umění souvisí jeho vztahování se k nekonečně mnohemu počtu interpretací, kde interpretace svým způsobem determinuje to, co umění znázorňuje. Reprezentace je v tomto smyslu něco, co je závislé na interpretaci, tj. autonomním výkladu odděleném od reality. Proto se podle Danta chová umělecké dílo jako transfigurativní zobrazení (*transfigurative representation*), nikoli jako zobrazení *tout court*.⁶⁷ Jelikož subjekt uměleckého díla nemůže být zaměněn za něco jiného, podobně jako je tomu v realitě, kde to, co bylo jednou zaměněné, je navždy ztracené, umělecké dílo se v to, co reprezentuje, spíše transfiguruje (*proměňuje*) než transformuje (*přetváří*). Jeho originální identita zůstává neměnná. Danto tvrdí, že je umělecké dílo v rámci procesu transfigurace obohaceno o nové významy, a tím povzneseno na odlišnou rovinu.

Danto proces transfigurace ilustruje na příkladu sochy Napoleona jako římského císaře, v níž je Napoleon pomocí umělecké metafory ztělesněním

⁶⁴ „[...] finding a middle term *t* so that if *a* is metaphorically *b*, there must be some *t* such that *a* is to *t* what *t* is to *b*. A metaphor would then be a kind of elliptical syllogism with a missing term and hence an enthymematic conclusion.“ DANTO 1981, 171.

⁶⁵ Sugestivní síla uměleckého výrazu umožňuje *přesvědčit* diváka o jistém názoru či pravdě vyvoláním příslušných pocitů. Na takové schopnosti spočívá například umělecký kýč či umění ve službách politické ideologie.

⁶⁶ DANTO 1981, 172-173.

⁶⁷ „The artwork is constituted as a transfigurative representation rather than a representation *tout court* [...].“ Ibidem 172.

důstojnosti, autority, vznešenosti, síly a politické stability.⁶⁸ V rámci metaforické transfigurace může socha představovat buď Napoleona jako římského císaře, nebo římského císaře, který shodou náhod vypadá přesně jako Napoleon. Navzdory tomu, že je subjekt posazen do jiného kontextu či je obdařen novými atributy, udržuje si svoji identitu. Pochopit umělecké dílo znamená pochopit metaforu, která je jeho součástí. To je však možné pouze za předpokladu, že je divák vybaven jak souborem znalostí, které s daným objektem souvisí, tak se způsobem zobrazování a jeho významovými konotacemi⁶⁹ – tj. se světem umění.

1.6.3 Kognitivní schopnost uměleckých děl

Koncept „embodiment“ představuje umělecká díla jako *vtělené* úhly pohledů a postojů, které se projevují skrze umělecký výraz. V eseji *Symbolic Expressions and the Self* rozvíjí Danto myšlenku o schopnosti uměleckých děl poskytnout pohled do struktury jednotlivých period a subjektů, které je obývaly. Rozlišuje mezi symboly, manifestacemi a symbolickými výrazy (*symbolic expressions*), z nichž posledně zmíněné přisuzuje uměleckým dílům. Na rozdíl od symbolů, přestože i ony „dávají smyslové či materiální vtělení tomu, co by Hegel nazval *Ideou*“,⁷⁰ nejsou symbolické výrazy konvenčními *znaky*, jejichž význam je možné pochopit pouze pomocí určitého kódu. Symbolické výrazy však nejsou ani manifestacemi, které jsou kauzálně spojené s tím, co značí, jako je šlápotá ve sněhu manifestací něčí přítomnosti. Symbolické výrazy jsou subjektem svých vlastních významů a vztah mezi symbolem a obsahem je u nich založen na vnitřních souvislostech. Ve světle symbolických výrazů představují umělecká díla fragmenty nikoli skutečného, ale vysněného světa, a nemohou být tudíž manifestacemi.

Schopnost uměleckých děl ukazovat odlišné světy je dle Danta jeden z jejich nejcennějších aspektů, neboť tím, že ukazují různé světy, rozšiřují vědomí o možných dalších světech, o tom, jaké by bylo v takových světech žít, a o lidech,

⁶⁸ DANTO 1981, 167.

⁶⁹ Ibidem 171-172.

⁷⁰ „[...] consists of giving sensuous or material embodiment to what Hegel would certainly have called Idea.“ Arthur C. DANTO: *Symbolic Expressions and the Self*, in: HOROWITZ Gregg / HUHN Tom (eds.): *The Wake of Art. Criticism, Philosophy, and the End of Taste*, Amsterdam 1998b, 105.

kteří si tím, že si uvědomují různé jiné světy, uvědomují i ten vlastní. Tím, že si divák uvědomí úhel pohledu daného umělce, utříbí si i své vlastní stanovisko. Přestože se nemůže vzdát svého vlastního pohledu na svět, získává určitý odstup od sebe sama, což je nezbytný aspekt sebepoznání. Pakliže umělecká díla vedou svého diváka k sebepochopení, lze o nich tvrdit, že sledují Hegelův vývoj směřující k sebereflexi a seberealizaci. Expresivní aspekt, tj. to, že jsou umělecká díla zabarvená, pak odlišuje umění od ostatních reprezentací, které, na rozdíl od uměleckých děl, neztělesňují žádný postoj.

1.7 Shrnutí Dantovy definice umění

Chápání definice umění v termínech, které ji tradičně konstituovaly, se Dantovým experimentem s dvojicí nerozlišitelných protějšků zásadně proměňuje. Zatímco estetické teorie dávají v identifikaci uměleckých děl přednost estetickým kvalitám, v Dantově pojetí definice umění se zdá, že daleko podstatnější než estetická je složka kognitivní, tj. teoretická, která je součástí samotného uměleckého statusu. Přestože právě forma uměleckého díla nabízí uměleckou zkušenost, umění se podle Dantova experimentu nemusí vyznačovat žádnou specifickou podobou, neboť „to, co nakonec činí rozdíl mezi krabicí Brillo a uměleckým dílem sestávajícím z krabice Brillo, je určitá teorie umění.“⁷¹ Aby bylo možné zařadit nějaký předmět do světa umění, musí dle Dantovy definice splňovat určité principy, které mohou být shrnuty do pěti bodů.

Daný předmět musí být (1) výsledkem smysluplného lidského úsilí a nikoli náhodně vytvořeným dílem. Tato podmínka se vztahuje jak na tradiční umělecká díla, tak na ready-mades, které jsou podle Danta umělcem „vytvářeny“ tím, že si je *přivlastňuje*. To znamená, že v případě ready-mades není uměleckým dílem daný objekt sám o sobě, nýbrž to, co jím umělec sděluje, důvod, proč jej vystavil, a způsob, jak jej naaranžoval. To, co je v případě ready-mades skutečným uměním, je tedy určitá kontextuální interpretace, kterou umělec přivlastněním si daného objektu vytváří a která v posledku přináší tvrzení o umění jako takovém. Umělecké dílo (2) má také jako součást určitého historického období nějakou provenienci. Pokud by kupříkladu bylo Duchampovo ztracené dílo *In Advance of a Broken Arm* objeveno a jeho provenience dokázána, z pouhé

⁷¹ DANTO 2009, 72.

lopaty na sních by se v mžiku stalo jedno z nejžádanějších uměleckých děl. Právě díky své provenienci, díky tomu, že je Duchampova lopata komplexním výtvozem v konkrétním čase, ji není možné žádnou jinou, byť opticky totožnou, lopatou nahradit. S tím souvisí Dantovo přesvědčení, že jsou umělecká díla (3) *vtěleným* významem, který je v určitém smyslu manifestem autorových intencí. Není-li autorova intence známá, není možné danému dílu zcela porozumět. Proto není možné plně pochopit kupříkladu Giorgioneho *Bouři*, neboť nedostatek dokumentace o samotném autorovi, nevyřešené problémy, jak interpretovat jednotlivé prvky obrazu, a problémy s historickým kontextem brání jednoznačnému výkladu malby. To však neznamená, že by nebylo možné oceňovat její umělecké kvality. A koneckonců skutečnost, že Giorgioneho *Bouři* pravděpodobně nikdo nikdy plně neporozumí, přidává na její tajemné hodnotě. S podmínkou obsahu díla souvisí další Dantův předpoklad, a sice že (4) umělecké dílo musí být interpretovatelné, přičemž interpretace přináší přímé spojení mezi umělcovým záměrem a pozorovatelem objevujícím význam díla. Přestože umělecká díla vytvářejí sama o sobě interpretace, je to divák, který skrze svoji interpretaci konstituuje umělecké dílo. Ve své teorii klade Danto důraz také na to, že je chápání kulturních fenoménů determinováno historií. Umělecká díla (5) musí být interpretována v rámci určitého historického kontextu, a to ať již obecného, či soukromého kontextu autorova života.

2. FILOSOFIE HISTORIE UMĚNÍ A. C. DANTA

Dantova filosofie prošla, v duchu tehdejší doby, výrazným obratem od analytického atomismu k historickému kontextualismu. Jeho přístup k pojetí historie se vyvíjel od roku 1965, kdy publikoval svoji „první seriózní filosofickou práci“⁷² *Analytical Philosophy of History*, až do roku 1997, ve kterém byla jako výsledek série přednášek vydána kniha *After the End of Art*. V průběhu několika let se odklonil od analytického k substantivnímu pojetí filosofie historie, v němž se přiblížil k Hegelově teologické vizi dějin. Impulzem, který vedl k Dantově hegelianskému obratu, nebylo nic menšího než Warholovy *Krabcice Brillo*, vystavené ve Stable Gallery v New Yorku roku 1964. Dantův odklon od atomismu se odehrál ve chvíli, kdy si uvědomil, že rozdíl mezi uměleckými díly a pouhými předměty, mezi Warholovými *Krabcicemi* a krabicemi značky Brillo, není možné zodpovědět analýzou rozdílů. Překročil hranice analytické metody, spočívající v třídění izolovaných historických událostí do chronologické řady, a přiklonil se k neohegelianské formě holismu, která vykládá jednotlivé fenomény nikoli jako izolovaná fakta, nýbrž s ohledem na jejich historické poslání.

2.1 Mezi analytickým a substantivním pojetím filosofie historie

Ve své práci *Analytical Philosophy of History* rozlišuje Danto analytické a substantivní pojetí dějin. Substantivní filosofové, mezi nimiž upozorňuje zejména na Hegela a Marxe, vykládají historii jako organický pohyb směřující k předem stanovenému cíli. Přestože tuto „esenciálně teologickou“ koncepci historie shledává „filosoficky zajímavou,“ její vztahování se k budoucím událostem zpochybňuje jako „filosoficky liché.“⁷³ Omyl substantivních filosofů spatřuje v jejich přesvědčení, že je možné „psát dějiny událostí ještě *předtím* než se staly“ a „vykládat minulost na základě výkladu budoucnosti.“⁷⁴ Na rozdíl od „prorocké“ povahy substantivní metody obhazuje analytický výklad dějin, který spočívá na

⁷² „[...] my first serious philosophical work [...].“ DANTO 1997a, 43.

⁷³ Arthur C. DANTO: *Analytical Philosophy of History*, Londýn, 1965, 9.

⁷⁴ „[...] are trying to write the history of what happens *before* it has happened, and to give accounts of the past based upon accounts of the future [...].“ Ibidem 13-14.

analýze „jazyka doby“ (*language of time*),⁷⁵ neboť je to právě *jazyk*, který dává podle analytických filosofů formu dějinám.⁷⁶

Jak substantivní, tak i analytická filosofie používá pro svůj výklad dějinného vývoje narativní strukturu, která historické události organizuje do časových celků. Zatímco však analytičtí filosofové používají narativ jako způsob organizace faktů, prostřednictvím kterého analyzují v retrospektivním sledu minulé události, narativ v pojetí substantivních filosofů představuje jakousi „objektivní strukturu“, která má svůj historický vývoj s jeho konečným významem předznamenáný v samotném začátku. To znamená, že zatímco bude analytický filosof historie vykládat význam vynálezu fotografie tak, že ji uvede do souvislostí s jinými historickými událostmi, představitel substantivní metody identifikuje vedoucí úlohu, kterou fotografie sehrála v rámci vývoje *a priori* existující objektivní narativní struktury. Význam vynálezu fotografie doloží odkazy na budoucí konec historického vývoje. Jinými slovy, fotografii připsá význam tím, že poukáže na to, jak přispěla k uměleckému záměru reprezentovat co nejvěrněji realitu, tj. k její úloze v rámci objektivní, předem ustanovené historické struktury.

Podle Danta si substantivní filosof nárokuje jakési privilegované poznání, jako kdyby měl schopnost podívat se na konec knížky a spatřit, jak to celé dopadne, podobně jako příliš zvědaví čtenáři.⁷⁷ Právě určité vytváření projekcí o budoucnosti je tím, v čem Danto shledává substantivní filosofii historie nelegitimní.⁷⁸ Namísto „prorocké“ praxe substantivních filosofů nabízí to, co nazývá *narrative sentences*, které vysvětlují události s odkazem na ty, které jim předcházely. Domnívá se, že význam skutečně důležitých událostí je často skrytý těm, kteří jsou jejich svědky, a jediný způsob, jak uchopit jejich význam, je podívat se na ně z historického odstupu. Aby mohl opustit Hegelovu představu, podle které je možné vykládat význam přítomnosti a budoucnosti na základě očekávaného konce, v němž je signifikance všech událostí předpovězena, a zároveň udržet ve své teorii objektivní narativní struktury, formuluje to, co později nazývá narativní realismus (*narrative realism*). Ten vykládá dějiny jako

⁷⁵ DANTO 1965, 257.

⁷⁶ SOLOMON / HIGGINS 1993, 113.

⁷⁷ DANTO 1997a, 43.

⁷⁸ Viz. Arthur C. DANTO: *Narration and Knowledge*, Columbia University Press, New York 1985, 17; Arthur C. DANTO: *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, New Jersey 1997, 48.

narativně strukturované, s organickým vývojem a vyvrcholením, ovšem na rozdíl od Hegelova pojetí pojímá význam historických změn retrospektivně.⁷⁹

Přestože Danto zpochybnil představu unifikovaného obrazu historie, v němž jsou individuální události součástí organizovaného vývoje, jeho koncepce konce dějin umění umožňuje vykládat minulé a budoucí události jako změny, které směřují ke svému konečnému poslání. Neboť s koncem umění v šedesátých letech dochází k *odhalení* historického poslání umění, tj. k dosažení *telosu* jeho dějinného vývoje, na základě kterého lze rozkrývat významy jednotlivých uměleckých fenoménů.

2.2 Vedoucí narativy

Historie Věku umění se dle Dantova výkladu skládá ze dvou základních narativů: mimetického a modernistického. Podle tohoto pojetí existuje historický Věk umění, v jehož rámci je umění produkováno s vědomím pojmu umění a dějin umění. Neznamena to však, že by předměty umělecké produkce vzniklé před Věkem umění, či po jeho konci nebyly uměním v širším slova smyslu. O votivních obrazech křesťanského Západu, vzniklých před Věkem umění, hovoří Hans Belting jako o obrazech, na jejichž vytváření se nepodílel pojem umění. V jejich výkladu nehrála roli ani postava umělce, neboť křesťanské ikony byly vnímány jako zázračný otisk božské přítomnosti, jakým byla i tvář Ježíše Krista na Veroničině roušce. Vědomí o pojmu umění a jeho dějinách vstoupilo do obecného povědomí až o něco později s příchodem Věku umění. Bylo to v době diskontinuálního zlomu, v němž se nově přichozí umělecké praktiky radikálně rozešly s dosavadními způsoby umělecké produkce. Ve své koncepci historie dějin umění poukazuje Danto na opačnou, neméně hlubokou diskontinuitu mezi uměním vytvářeným ve Věku umění a uměním po konci této éry.⁸⁰

V Dantově pojetí jsou tak dějiny umění něčím, co má jako lineární vývojový narativ svůj počátek i konec, přičemž tento konec je předznamenán v jeho samotném počátku. Veškeré umělecké etapy – objektivní struktury dějin – představují vývojové fáze, které směřují k vyššímu, předem stanovenému cíli

⁷⁹ Arthur C. DANTO: Narrative and Style, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 49, 1991, 209.

⁸⁰ DANTO 1997a, 3-4.

historie umění jako takové. Námitku, že je možné ustanovit afinity mezi uměleckými díly na základě Wittgensteinovy rodové podobnosti, a tudíž zcela obejít praxi objektivních historických struktur, vyvrací Danto na příkladu umění Roberta Motherwella. Přestože abstraktní expresionista používá ve svých kolážích z padesátých let útržky z krabiček od cigaret značky Gauloises, nelze je označit za projev pop-artového umění. Ačkoli jsou předměty každodenní potřeby nedílnou součástí těchto koláží, nejsou podle Danta dílem pop-artu, neboť v rámci historické struktury, ve které je Motherwell vytvářel, nebyl impuls pop-artu zahrnut do spektra uměleckých praktik. Pop-art mohl být klasifikován jako umění teprve ve chvíli, kdy starou strukturu vystřídala nová, která tento druh inovace označila jako pop-art. Každá historická struktura má dle Danta svůj vlastní styl, který se zasadil o přijetí určitých uměleckých iniciativ, přicházejících z předcházející éry. Přestože mohou Motherwellovy koláže připomínat pop-art stejně jako mohou některá díla pop-artu připomínat Motherwellovy koláže, není možné mezi nimi ustanovit historickou afinitu, neboť ta může vznikat pouze v rámci stejné objektivní struktury. Nahrazení jedné struktury za druhou by představovalo diskontinuitu, „která je tak náhlá, že se někdo, žijící během této změny, může domnívat, že svět, v našem případě svět umění, došel svého konce a další se zrodil.“⁸¹ Uvědomění si možné diskontinuity v rámci historického kontinua značí Dantův odklon od atomismu a přijetí obrazu umělecké historie jako autonomní a samořízené síly „s organickým vývojem a vyvrcholením na rozdíl od náhodné posloupnosti.“⁸²

Počátek Věku umění je u Danta i Beltinga kladen do doby rané renesance, během které se umění osamostatňuje od kultovní funkce a je poprvé nahlíženo v estetických kategoriích jako něco, co má samo o sobě specifickou hodnotu. Umění vznikající v rámci mimetické fáze je živeno úsilím po co nejdělejší optické duplikaci skutečnosti. Hlavní *hrdinové* tohoto příběhu – malíři – se ve svém umění na způsob „tvorbou a shodou“ (*making and matching*)⁸³ přibližovali

⁸¹ „[...] a kind of discontinuity between the two structures, a discontinuity sufficiently abrupt that someone living through the change from the one to the other might feel that a world – in our case an art world – had come to an end and another one begun.“ DANTO 1997a, 44.

⁸² „[...] with organic development and culmination as opposed to random sequence.“ SOLOMON / HIGGINS 1993, 120.

⁸³ Viz. Ernst H. GOMBRICH: Umění a iluze, Praha 1985, 42.

stále dokonalejší iluzi reality. Možností svého média dosáhli v druhé polovině devatenáctého století, kdy bylo malířství zproštěno všech zbývajících kulturně podmíněných konvencí. Svůj historický úkol splnilo a svého maxima dosáhlo shodou okolností v době, kdy byla vynalezena daguerrotypie, která *dokonalá* malířské úsilí o imitaci. Konec mimetické fáze v umění však není v Dantově teorii spojován se vznikem fotografie, ale s počátky kinematografie, která završila úsilí statického média tím, že umožnila vyjádřit (a nikoli pouze naznačit) pohyb. Zatímco zdokonalující se technologie v malířství a fotografii pomohly zúžit pomyslnou *škvíru* mezi reprezentací a realitou, o níž hovoří Sókrates v *Republice*, kinematografická technologie ji zcela *uzavřela* a problém miméze vyřešila tím, že se pasovala do role jejího *telosu*.

S rozpadem mimetického paradigmatu v umění souvisí nástup moderního umění na konci devatenáctého století. Rané expresivistické teorie vykládaly nové umění jako „výraz intuice“ (Benedetto Croce), jako „jazyk, kterým tvůrce vyjadřuje své emoce“ (Daniel-Henry Kahnweiler), či jako sled „symbolických forem“ (Erwin Panofsky). Žádná z těchto teorií neumožňovala představu lineárního vývoje umění, neboť, jak Danto tvrdí, dějiny umění byly vykládány jako nesouvislý sled životopisů jednotlivých umělců⁸⁴ a spíše než o rozkrývání společných rysů nového umění usilovaly o uhlazení rozdílů, jimiž se moderní umění od předchozí tradice vyznačovalo. Progresivní model dějin umění nachází Danto v teorii Clementa Greenberga, jehož pojetí umění jako reflexivního obratu k sobě samému odhalilo vnitřní souvislost mezi uměním a filosofií. Moderní umění se vysvléklo ze svých mimetických kvalit, které v platónském duchu deklasují umění v pouhou náhražku reality, a vzalo na sebe „čistou“ podobu. Tím, že odhodilo starý plášť tradičních uměleckých hodnot a ukázalo se ve své ryzí podobě, usilovalo o dosažení svých vlastních filosofických hranic. Umění se tím stalo nejen filosofickým, ale také skutečně historickým, neboť právě skrze hledání své podstaty si mohlo začít uvědomovat i vlastní dějiny.

Byť se umělecké směry modernismu vymezují jeden vůči druhému, mají jeden rys společný: všechny potřebují teorii, která by vyložila jejich často minimalistický, všední či arbitrární objekt zájmu jako umění. Aby mohl být například Duchampově nezvěstnému dílu *In Advance of the Broken Arm* připisán

⁸⁴ DANTO 1998a, 12.

umělecký status, je nutná teorie umění, která vykládá za určitých podmínek předměty všední potřeby, jakým je i lopata na sních, jako umělecká díla. Tím, že umění minulého století naslouchalo stále více filosofickému pojetí pravdy v umění, na základě čehož pokládalo každé hnutí právě svoji tvorbu za „akt obnovy, odhalení či zjevení pravdy, která byla ztracená nebo jen nejasně brána na vědomí,“⁸⁵ závisela jeho existence stále více na umělecké teorii. Umělecká teorie přestávala figurovat jako vnější součást světa, které se umění jako objektu svého zájmu snažilo porozumět, nýbrž stala se naopak vnitřní součástí samotného díla. Pakliže chtělo umění pochopit svůj obsah, muselo pochopit především samo sebe. Tím, že umění zvnitřňuje uměleckou teorii, dosahuje dle Danta „nulové existence, zatímco teorie se blíží nekonečnu, takže vlastně všechno, co nakonec zbývá, je teorie.“⁸⁶ Umění se tak „vypařilo v záblesku čisté myšlenky o sobě samém a zbylo pouze jakožto objekt svého vlastního teoretického vědomí.“⁸⁷

Aby umění mohlo dosáhnout svého vrcholu, tj. své filosofie, musí položit otázku po své vlastní podstatě ve správném filosofickém znění. Přestože manifesty moderního umění tyto snahy reflektují, v odpovědi na vlastní podstatu selhávají, neboť zůstávají uvězněny v rámci daného manifestu. Tvrdí, že pouze jejich umění je to správné, „že umění je bytostně X a že všechno jiné než X není – přinejmenším ne bytostně – uměním.“⁸⁸ Myšlenka, že je podstata umění postihnutelná jediným konkrétním hnutím je dle Danta pošetilá, neboť pravda jednoho manifestu může být snadno vyvrácena pravdou jiného manifestu. Danto se tak rozchází s modernistickou představou, podle které je podstata umění zakotvena ve svém filosofickém výkladu, a domnívá se naopak, že skutečná podstata umění se zjevuje pouze ruku v ruce s jeho koncem. Za problém modernistických umělců pokládá skutečnost, že nedokázali opustit horizont svých teorií a položit si daleko obecnější otázku, čím se všechno umění ve své nevyčerpatelné formě stává uměním. Je to právě tato otázka, která značí konec umění.

⁸⁵ „Each of the movements saw its art in terms of a narrative of recovery, disclosure, or revelation of a truth that had been lost or only dimly acknowledged.“ DANTO 1997a, 28.

⁸⁶ DANTO 1998a, 16.

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ „That art is essentially X and that everything other than X is not – or is not essentially – art.“ DANTO 1997a, 28.

2.3 Hegelovská inspirace

Pohled na dějiny moderního umění, který dává jednotlivé umělecké směry do souvislosti s jejich teoretickými snahami o definici umění, stojí v jádru Dantovy vlastní koncepce historie umění. Stejně jako tyto teorie předpokládá univerzální identitu umění, již je možné definovat pomocí nutných a postačujících podmínek, a podobně jako modernistické teorie se jí snaží uvést v jedno se skutečností, že umění prochází historickými proměnami. Usiluje tím o smíření esencialismu a historismu, a činí to tak, že dějiny umění vykládá jako *postupně odhalování* podstaty umění.⁸⁹

Omyl všech modernistických teorií umění spočívá podle Danta v jejich pojetí esence. Zatímco modernistické teorie vykládaly umělecká díla jako třídu homogenních objektů, jež se vyznačují *a priori* stanovenými druhovými vlastnostmi, definuje Danto esenciální rysy umění jako něco ryze heterogenního. Heterogenitu uměleckých objektů připodobňuje k faktickému pluralismu uměleckých projevů a v rámci svého esencialisticko-historického přístupu rozlišuje mezi intenzí a extenzí pojmu „umělecké dílo“. Zatímco intenze odpovídá jeho vlastní esencialistické definici, která definuje koncept umění jako něco bytostně nadčasového, extenze představuje její historickou dimenzi, v jejímž rámci figuruje pojem umění jako historicky vymezený termín.⁹⁰ To znamená, že pojem umění v tom smyslu, v jakém jej Danto vykládá, musí být možné vztáhnout na veškerá díla Věku umění, byť si navzájem nemusejí být ničím podobná. Zbavuje tím svoji definici umění veškerých stylistických imperativů, kvůli kterým se předchozí esencialistické definice nakonec ukázaly jako (částečně) neplatné. Jeho esencialistický vhled mu současně umožňuje předpokládat pluralistické projevy, aniž by k nim muselo v dané dějinné etapě docházet.

Z celé historie estetiky od Platóna po Heideggera označuje Danto právě Hegela za jediného, kdo porozuměl komplexitě konceptu umění a heterogenitě uměleckých děl, neboť na rozdíl od ostatních, převážně esencialistických filosofů, uvažoval umění v rámci jeho historické kauzality.

⁸⁹ viz. Michael KELLY: Essentialism and Historicism in Danto's Philosophy of Art, in: History and Theory, Vol. 37, 1998, 30-43

⁹⁰ DANTO 1997a, 197.

Hegelovo pojetí historie je progresivní podobným způsobem, jakým je progresivní Dantova mimetická a modernistická fáze umění, neboť v obou případech směřuje objektivní narativní struktura k určitému *a priori* stanovenému cíli, tj. má svůj *telos*. Hegelova koncepce vývoje umění je však širší než Dantovy umělecké etapy, neboť uměleckou činnost těchto etap pojímá jako jednu z mnoha fází obecného historického vývoje, spějícího k absolutnímu vědění. Podle postřehu známého Hegelova interpreta, Alexandra Kójeva, odpovídá narativní struktura Hegelovy *Fenomenologie ducha* literárnímu žánru *Bildungsroman*, příběhu o sebevýchově. Jeho hlavní hrdina či hrdinka prochází řetězcem omylů a zkoušek na cestě k sebepoznání, které by bylo bez předešlých omylů a pádů prázdné.⁹¹ Hegelův *Bildungsroman* vypráví příběh světového Ducha (*Geist*), který prochází mnoha stádii vývoje, aby mohl nakonec dospět do stavu „bytí o sobě a pro sebe“, tj. k sebepoznání. Umění je jedním z posledních stádií Duchova návratu k Duchu skrze Ducha, a představuje tak fázi, kterou „je nutno projít na bolestné cestě vzhůru k závěrečnému osvobodivému poznání.“⁹²

V rámci Hegelova výkladu je umění *přechodným stádiem* uvnitř širšího historického vývoje a současně i *historickým vývojem* samo o sobě. Jako přechodná fáze směřující k určitému druhu vědění naplňuje svoji úlohu tím, že nakonec spadá v jedno se svým vědáním o sobě. Umění je na konci své cesty „pohlčeno svou vlastní filosofií,“⁹³ a jeho vývoj jako takový se završuje a stává se čímsi minulým. Zodpovězení umělecké esence, stejně tak jako vysvětlení podstaty všech ostatních věcí, čeká na příchod konečného stádia historického poznání, na jehož místo umísťuje Hegel filosofii, neboť její vlastní podstata „je jedním z největších filosofických problémů.“⁹⁴ Ať již Danto přijímá Hegelovu představu umění jako přechodného stádia na cestě k Duchově realizaci sebe sama, či nikoliv, ztotožňuje se s myšlenkou, že úkol objevení podstaty umění je úkolem ryze filosofickým.

Danto připodobňuje Hegelovu charakteristiku nástupu Absolutního Vědění k současné situaci v umění a tvrdí: „Pokud může být něco příkladem takovéto koncepce poznání, pak je to umění naší doby – protože objekt, v němž

⁹¹ Jako příklad takového románu uvádí Danto feministický román, ve kterém hlavní hrdinka prochází na cestě k poznání toho, co znamená být ženou, řadou konvenčních, okolím vnucených rolí, viz. DANTO 1997a, 5.

⁹² DANTO 1998a, 15.

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ Ibidem.

umělecké dílo spočívá, je natolik prozářen teoretickým věděním, že dělení na objekt a subjekt je překonáno, a nehraje velkou roli, zda umění je uskutečněnou filosofií, nebo zda filosofie je uměním ve sféře myšlení.⁹⁵ Na základě Hegelova výkladu dějin Danto interpretuje „historický smysl umění“, jehož poslání spočívá v tom, že „činí možnou a smysluplnou filosofii umění.“⁹⁶

⁹⁵ DANTO 1998a, 17.

⁹⁶ Ibidem 16.

3. TEZE O KONCI UMĚNÍ A JEHO POSTHISTORICKÁ FÁZE

K vyvrcholení pohybu moderního umění dochází v Dantově teorii ve chvíli, kdy umění opouští svůj úkol definovat sebe sama vlastními prostředky a předává ho filosofii. Jakmile je možná filosofie umění, pozbývá existence umění svého dějinného smyslu. „Umění jako takové, nebo alespoň z hlediska svého nejvyššího poznání jakožto historického hnutí, zcela skončilo.“⁹⁷ Neznamená to však, že nebude nadále vytvářeno, ale že pozbylo svého lineárního narativu, který umožňoval jeho vývoj. „Diskontinuální zlom“ v historii umění, jak jej Danto nazývá, neznačí pouze konec příběhu umění, jak jej popsál Greenberg, ale konec samotného Věku umění, v němž bylo umění poháněno realizací *a priori* stanoveného dějinného cíle.

3.1 Dobové souvislosti Dantovy teze o konci dějin umění

V roce 1984 publikoval Danto článek s příznačným názvem *Konec umění*. Jen o několik málo let dříve vyhlásil konec filosofie Richard Rorty a konec politiky Michel Foucault. Koncem osmdesátých let prohlásil posléze i Francis Fukuyama konec historie. S ohledem na tyto události zapadá Dantova teze o konci umění do celkové tendence „konců“ a apokalyptických vizí osmdesátých let. Pokud by však někdo tehdy položil otázku, zda historie a politika skutečně skončily, mělo by obecnstvo dotyčného přinejmenším za srandistu. Tvrzení o konci dějin umění by však padlo na úrodnou půdu s větší pravděpodobností, neb není tajemstvím, že mínění většinové veřejnosti o současném umění není příliš valné. Za součást této obecné nostalgie po minulosti lze považovat i některé výroky Arthura Danta, který v závěru své eseje s téměř slyšitelným povzdechem poznamenává, že „bylo ohromným privilegiem žít v dějinách.“⁹⁸ Pokládat však Danta za jednoho z těch, kteří nechápavě bloudí galerijními sály, by znamenalo zásadní nepochopení jeho teorií, neboť jeho cílem není jen nevěřičně zakroutit hlavou, ale „ukázat, co znamená mít potěšení z posthistorické reality.“⁹⁹

⁹⁷ DANTO 1998a, 2.

⁹⁸ Ibidem 18.

⁹⁹ „[...] to show something of what it means to take pleasure in post-historical reality.“ DANTO 1997a, xx.

Stanovisko podobné svému vlastnímu nachází Danto u Hanse Beltinga, který ve svém díle nabídl otázku „Das Ende der Kunstgeschichte?“. Oba dva, „hovořící z odlišných disciplín a píšící v odlišných jazycích,“ rozpoznali, že se v šedesátých letech odehrálo něco výjimečného, že bylo něco takzvaně „ve vzduchu,“ byť toto *něco* není něčím „podobně zásadním jako kalkul či evoluční teorie.“¹⁰⁰ Rozpoznali, že se nad samotný umělecký svět snesl jistý soumrak, který se dodnes nerozplynul a ve kterém se umělci společně s uměleckými kritiky vyjadřovali s notnou dávkou pesimismu k otázkám, zda-li má umění budoucnost. Podobně jako Beltingova teze o konci umění implikuje i Dantova to, že umělci počínaje šedesátými léty pozbyli své úlohy v rámci historického vývoje, na němž se v minulosti spolupodíleli. Slovy Beltinga, že „současní umělci projevují své povědomí o historii, ale již ji nadále nikam neposouvají.“¹⁰¹ Konec umění tak vnímají oba autoři jako konec velkého *příběhu* umění, na jehož konci se význam pojmu „umění“ vyčerpá, a nikoli jako smrt *hlavního hrdiny* tohoto příběhu, tj. smrt umění.

3.2 Konec umění?

Ve svém článku *Atomism, Art, and Arthur: Danto's Hegelian Turn* nahrazují Kathleen Higgins a Robert Solomon negativními konotacemi ověřený termín *konec* [umění] termínem *transformace* [umění].¹⁰² Domnívají se, že umělci byli před koncem umění schopni rozpoznat teologickou strukturu, která omezovala jejich styl, a mohli se také „sami sebe ptát, zda-li být umělcem vyžaduje povznesení umění na další [vývojový] stupeň.“¹⁰³ V průběhu pátrání po odpovědi na tuto otázku se stále prohlubovalo povědomí o tom, co toto

¹⁰⁰ „I am not supposing Belting and I had, independently, discovered something of great importance, like calculus or the theory of evolution, where the issue of priority becomes vexed, but only that the fact that from our different perspectives we had each arrived at a congruent historical claim suggests at the very least that something was in the wind.“ Arthur C. DANTO: *Encounters and Reflections. Art in the Historical Present*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London 1997, 331

¹⁰¹ „Contemporary art manifests an awareness of a history of art but no longer carries it forward.“ Hans BELTING: *The End of the History of Art?*, University of Chicago Press 1987, 5

¹⁰² SOLOMON / HIGGINS 1993, 107-126.

¹⁰³ „[...] ask themselves if being artists require[d] them to carry art history forward another notch.“ *Ibidem* 120.

povznesení znamená, až se nakonec jeho úplný smysl vyjevil ve chvíli, kdy došlo k transformaci daného narativu. Upozorňují na to, že v rámci Dantova konce umění končí v pravém slova smyslu pouze jedna věc, zatímco vše ostatní pokračuje nerušeně dál – zatímco narativ končí, umělecká činnost a inovace pokračuje. To budiž také vysvětlením Dantova pozitivního přijetí konce umění, který není *smrtí* umění, ale jeho *vysvobozením*.

S myšlenkou, že umělecká historie nemusí končit modernistickým narativem, neboť i jiné projevy umění mohou po konci sebepoznávacího procesu posloužit jako vhodné příběhy umělecké historie, přichází ve své eseji *The Beginning of the End: Danto on Postmodernism* Daniel Herwitz. V rámci postmoderního světa umění jmenuje několik relevantních přístupů (feministické, antirasistické umění), které byly přítomné již v modernistické éře, ale k jejichž plnému rozvinutí došlo až s postmodernou. Ptá se, jak velký musí být pro Danta umělecký program, aby mohl mít úlohu narativní struktury. Pokud vše, co je pro příběh umění nutné, je umělecký program, proč by nemohly postmodernistické umělecké programy vyprávět společný postmoderní příběh? Postmoderní éra je koneckonců definována svojí pluralitou a svým skepticismem vůči velkým narativům a její mnohopohledovost může být vykládána jako progresivní hybná síla postmoderního narativu.

Herwitz dospívá k závěru, že „i kdyby byla existence umělecké historie podmíněna nějakým programem, není ani zdaleka jasné, že by dnes byla historie umění mrtvá.“¹⁰⁴ Tím však dává najevo své zásadní nepochopení Dantově tezi o konci umění, neboť předpokládá, že Dantova koncepce prohlašuje umění za *mrtvé*. To je něco, jak ostatně Higgins a Solomon připomínají, co Danto v žádném případě netvrdí. Umění je dle Danta vytvářeno stejně dychtivě jako předtím, ba možná ještě dychtivěji, je-li vzata v potaz skutečnost, že již není omezováno žádnými imperativy historické korektnosti a svoboda vede umělce k prozkoumávání všech možných uměleckých projevů. Danto věří, že „žijeme v době, v níž dělají úžasní umělci úžasné umění,“ ale jejich umění neztělesňuje jeden jasný, rozpoznatelný historický směr, neboť „míří do tolika možných směrů,

¹⁰⁴ „[...] even if a project must be in place in order for art history to live, it is far from clear that art history is dead now.“ Daniel HERWITZ: *The Beginning of the End: Danto on Postmodernism*, in: ROLLINS Mark (ed.): *Danto and his Critics*, Cambridge, Massachusetts 1993, 155.

že se jeho koncept stává bezvýznamným.¹⁰⁵ Jeho odpověď na Herwitzovu námitku, podle které jsou rozmanité umělecké programy dostačující podmínkou historické kontinuity, by tak byla pravděpodobně negativní.

3.3 Posthistorické umění; individuální styl vs. stylistický pluralismus

Pojetí individuálního stylu se v Dantově umělecké teorii opírá o Buffonovo známé rčení *le style, c'est l'homme même* („styl, to je člověk“). Umělcův styl popisuje jako něco daného, co k umělci bytostně a neoddělitelně patří, na rozdíl od pouhé módy či manýry, která je jako úmyslně nabytá *techné* oddělena od člověka samotného. Svá slova Danto ilustruje na příkladu umění Chagalla, „který možná míval styl, ale nyní má manýru, a kterého často viníme v nejlepším případě z napodobování sebe sama.“¹⁰⁶ Na druhou stranu konec umění značí v Dantově pojetí stav, v němž dochází k osvobození umělců od všech stylistických imperativů. Jeho postmodernistická vize pluralitního světa umění předpokládá jakési flexibilní umělecké Já, které je budováno na základě ničím neomezeného výběru napříč všemi uměleckými styly a žánry minulosti. Vše, co tak nakonec v posthistorickém věku z umění zbývá, jsou pouze „životy umělců jako pluralitní biografie.“¹⁰⁷ Z výše uvedeného vyvstává otázka, zda-li je v posthistorické fázi něco takového jako individuální umělecký styl vůbec možné. Zdá se totiž, že se vztah umělce k určitému stylu v posthistorickém věku proměňuje v postoj, jaký zaujímá historik umění k uměleckým periodám minulosti, totiž k něčemu, co je externalizované a pozorovateli samotnému cizí.

Význačným rysem posthistorického věku se tak stává bezprecedentní pluralismus, ve kterém je s téměř nulovou kvalifikací *vše možné*. Umělci jsou osvobozeni nejenom od břemene dějin, ale ani jejich tvořivost není nadále vázána

¹⁰⁵ „[...] we are living in a time when there are marvelous artists making marvelous art everywhere.... they point in so many directions the concept of direction is meaningless.“ Arthur C. DANTO: Responses and Replies, in: ROLLINS Mark (ed.): Danto and his Critics, Cambridge, Massachusetts 1993, 213.

¹⁰⁶ „Chagall, who perhaps had a style but now has a manner, and whom we often accuse of self-plagiarization, at best of repeating himself [...].“ DANTO 1981, 204.

¹⁰⁷ „[...] just the individual styles and the lives of the artists as a plural biography.“ DANTO 1991, 248.

k nějaké vůdčí umělecké identitě, která by se projevovala v rámci dominantního uměleckého směru. Koncepce konce umění tak, jak se zdá, přichází se zcela jiným pojetím fenoménu, který by v souvislosti s posthistorickým věkem umění bylo možné nazvat *absencí stylu* či *nadvládou „pouhé manýry“*.

Pluralistický stav v umění Danto připodobňuje k marxistické představě, která vykládá dějiny jako nutnou agonii, v níž podněcují konflikt třídní rozdíly, sám *motor* dějin. Východisko z této agonie spočívá v setření třídních rozdílů a příchodu postrevolučního člověka, který může „dnes dělat to a zítra ono, ráno lovit zvěř, odpoledne rybařit, večer se zabývat chovem dobytka, po jídle kritizovat, co se mu právě zlíbí, a přitom se nikdy nestát lovcem, rybářem, pastevcem ani kritikem.“¹⁰⁸ Marxistická vize postrevoluční společnosti zrcadlí dle Danta posthistorickou éru umění, ve které může být umělec „abstrakcionista ráno, fotorealistou odpoledne a minimálním minimalistou večer.“¹⁰⁹ Tento druh libovůle a ztráty závazků však může být vykládán jako ztráta stylu a vlastního Já, jako „pouhá manýra“, neboť stylistická abeceda není pouze volně dostupná, ale je i arbitrárně zaměnitelná. V tomto světle se zdá ustanovení jakési stálé umělecké identity jako zcela nemožné.

Nicméně zmíněnou nahodilost a zastupitelnost jednotlivých uměleckých stylů vykládá Danto v souvislosti s koncem umění v Sartrově duchu jako důkaz „bytí pro sebe“ (*being truly human*)¹¹⁰ a návratem k „ryzí pravdě a životu“ (*genuine truth and life*).¹¹¹ Pomocí marxistických odkazů ilustruje onen stav „neodcizení“ (*nonalienation*), který předpokládá Sartrovo odmítnutí vnímání sebe sama jako objektu, jehož identita je ustanovená na základě určitých konvencí, či jehož identita, slovy Simone de Beauvoir, se „nerodí“ ale „je utvářena“.

V tomto smyslu se nakonec zdá, že Dantova vize postmoderního umělce neodporuje romantickému ideálu „ryzosti“ a „autenticity“ individuálního uměleckého stylu. Změnily se pouze podmínky, ve kterých vzniká – a právě v této nové situaci, v níž si je možné vybrat z virtuálně neohraničitelného množství možností, je stabilita a stálost individuálního uměleckého stylu zejména zkoušená. Je proto možné namítnout, že právě v posthistorickém věku představuje

¹⁰⁸ Karl MARX / Bedřich ENGELS: *Německá ideologie*, Praha 1952, 32.

¹⁰⁹ DANTO 1998a, 17.

¹¹⁰ DANTO 1997a, 127.

¹¹¹ *Ibidem* 148.

individuální styl obzvlášť odolné a stabilní umělecká Já, neboť uchránit ho před roztržštěním se stává nesmírně obtížné.

Součástí Dantovy koncepce posthistorického umění je i představa, že od té doby, co vývoj historie umění skončil, nemůže ve světě umění vzniknout nic nového. Jak se však mají umělci vyvarovat toho, aby se ve své tvorbě nevraceli k onošeným stylům, když sám Danto charakterizuje konec dějin umění jako fázi, ve které „hybné síly umělecké tvorby dokážou už jen kombinovat a rekombinovat známé formy.“¹¹² Pakliže je Věk umění „vnitřně vyčerpán,“¹¹³ jak je možná představa uměleckého individuálního Já, které je s aspekty originality, invence a tvořivosti neoddělitelně spojené? Znamená to, že v posthistorickém věku umění není pro individuální styl prostor? Předpoklad, že konec umění značí konec umělecké individuality, tvořivosti a originality by znamenal, jak Danto naznačuje, její celkové přehodnocení. „[B]ylo by to jako se obávat, že je lidský charakter konečný, že všechny lidské vlastnosti a styly budou jednou vyčerpány. Protože však neexistují ani dvě lidské bytosti, které by měly stejnou povahu, je tato obava zcela zbytečná.“¹¹⁴

¹¹² DANTO 1998a, 2.

¹¹³ Ibidem.

¹¹⁴ „It would be like worrying that human character is finite, that all the characters and personal styles would all be used up. Since no two individuals have the same character, this is a needless fear.“ Arthur C. DANTO: The End of Art. A Philosophical Defense, in: History and Theory, Vol. 37, 1998b, 138.

4. SNAHA O KRITICKÉ UCHOPENÍ DANTOVY TEORIE

Mezi obecnou filosofií umění Arthura Danta a jeho teorií o konci dějin umění panuje jistá zacyklenost, kterou rozpoznal již Noël Carroll.¹¹⁵ Dantova esencialistická definice umění může být učiněna bez jakéhokoliv znepokojení z budoucích uměleckých projevů, které by platnost jejích nutných a postačujících podmínek mohly ohrozit, neboť je podepřena určitým historismem, který dějiny umění označil za uzavřený proces. Pakliže dějiny umění skončily, žádný umělecký vývoj nemůže nadále protiřečit teorii umění. V Dantově pojetí umělecká teorie dosáhla vrcholu, neboť s koncem umění dosáhla všech nutných informací, aby mohla činit průkazné závěry o umění jako takovém. Teze o konci umění je součástí Dantovy filosofie historie umění, neboť potvrzuje jeho narativní koncept umělecké historie, a současně Dantovu teorii umělecké historie spojuje s jeho obecnou filosofií umění.

4.1 Univerzální definice?

Přestože historie umění po jeho konci může být stále psána a může na sebe brát i formu příběhu, to, co znamená *být* uměleckým dílem, tj. samotný koncept umění, se již nezmění. Umělecké definice proto musí podle Danta v rámci posthistorického umění počítat s tím, že se uměním může stát *cokoliv*. Pokud však může být uměním všechno, je Dantovo pojetí umělecké definice tak široké, že za umělecká díla pokládá i takové projevy, jejichž primárním posláním je pouhá provokace či snaha vyvolat pobouření. Umělec může za umění prohlásit celý svět, nebo naopak, podobně jako Robert Barry, vystavit prázdno.¹¹⁶ Myšlenka

¹¹⁵ „To invoke indiscernibility in a characterization of a philosophy of art history that is meant to defend the possibility of essentialist theory is circular; for it supposes the viability of essentialist theory – by dint of its assumptions about indiscernibility – in the course of an argument whose very conclusion is ostensibly that essentialist theory is viable.“ Noël CARROLL: *Essence, Expression, and History: Arthur C. Danto's Philosophy of Art*, in: ROLLINS Mark (ed.): *Danto and his Critics*, Cambridge, Massachusetts 1993, 98.

¹¹⁶ Robert Barry (1936), konceptuální umělec, který v roce 1969 uspořádal v Amsterdamu, Turíně a Los Angeles výstavu, ve které nebylo nic vystaveno a která byla po dobu svého trvání uzavřena. Jediné, co na její pozvánce stálo, bylo upozornění, že po dobu výstavy bude galerie uzavřena („During the exhibition the gallery will be closed.“).

nepřístupné výstavy, vnímaná na sklonku šedesátých let jako ikonoklastická novinka, se od té doby stala uspokojujícím nástrojem provokace. Uzavřenou galerii Roberta Barryho porovnává ve své esejí *Piece: Contra Aesthetics* Timothy Binkley¹¹⁷ se Svátečním malířem (*Sunday Painter*), který vytváří „terrible watercolors“.¹¹⁸ Přestože oba projevy, Barrovu intervenci a „strašné“ akvarely Svátečního malíře, považuje Binkley za umění, označuje je za velmi *špatné* umění. Podobně jako Danto i Binkley věří, že jsou tyto projevy uměním, neboť jim byl dán status uměleckého díla jejich tvůrcem, tj. umělcem. Vnímání umělce jako razítka záruky „uměleckého statusu“ s sebou přináší v Dantově teorii¹¹⁹ možnost trivializace a přijetí špatného či bezvýznamného umění. Jedním z problematických aspektů Dantovy obecné definice umění se tak stává její hodnotící kritérium, které zůstává na úkor umělecké plurality a naprosto svobodného projevu v Dantových základních textech o definici umění jaksí upozaděno.¹²⁰

Problematičnost Dantovy definice umění spočívá také v jejím rozporu mezi její snahou být univerzální definicí umění a identifikací uměleckých děl na základě nutných a postačujících podmínek. Samotný koncept světa umění se zdá být argumentačně zacyklený, neboť k identifikaci uměleckého díla vždy vyžaduje

¹¹⁷ Timothy Binkley (1943), americký filosof a umělec, jenž se ve své práci zabývá převážně konceptuálním uměním a estetikou.

¹¹⁸ Timothy BINKLEY: *Piece: Contra Aesthetics*, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 36, 1977, 274.

¹¹⁹ Pakliže je v Dantově pojetí „umění“ statusem, který úzce souvisí pouze s tvorbou „umělce“, co si počít s uměním, které bylo vytvořeno lidmi, kteří sami sebe za umělce nepovažovali? Existují umělecké projevy, které byly vytvořeny anonymními tvůrci, kteří se pohybují vně světa umění a tudíž i vně samotného umění. Jean Dubuffet kupříkladu razil termín *art brut* právě proto, aby popsal umění, které je vytvářeno lidmi bez uměleckého vzdělání a kteří sami sebe nepokládají za umělce. Jak je možné umění tohoto druhu zahrnout do Dantovy teorie? Byť ve své esejí *Svět umění* nehovoří o projevech anonymních či neprofesionálních umělců, ve své pozdější práci věnuje tzv. „outsider art“, které v jeho pojetí zcela jasně obývá svět umění, velkou pozornost, viz: Arthur C. DANTO: *Outsider Art*, in: *The Madonna of the Future: Essays in the Pluralistic Artworks*, University of California Press, Berkeley 2000, 242-249.

¹²⁰ Problematika hodnotícího kritéria může být částečně vyvozena z Dantových uměleckých kritik a pozdějších textů, které se zabývají tématem „zneužívání krásy“, viz. Arthur C. DANTO: *The Abuse of Beauty*, in: *Daedalus*, Vol. 131, 2002, 35-65; tato oblast Dantovy umělecké teorie však leží mimo rámec této práce, nicméně zjednodušeně lze poznamenat, že zatímco oblast umělecké kritiky je kontextuálně podložená a subjektivní, téma zneužívání krásy dále rozvíjí Dantovu tezi o tzv. „disenfranchisement of art“.

určitou referenci k samotnému umění. Jinými slovy, Dantova definice umění spočívá na konceptu světa umění, který sám o sobě vyžaduje odkazy k umění, aby ho mohl definovat.

Ačkoli za jeden z předpokladů uměleckého díla Danto označuje jeho interpretovatelnost, je možné uvažovat případy, kdy umělecká díla žádnou interpretaci nevyžadují, neboť jsou vnímána na čistě smyslové či emoční úrovni jako kupříkladu mnohé projevy lidové hudby. Tyto na první pohled „čistě smyslové“ projevy je však na druhou stranu možné interpretovat v rámci určité kultury, v níž je daná hudba přijímána a kterou lze pokládat za jistý druh interpretace. Interpretace, která pracuje s určitým kulturním milieu jako souborem dobových podmínek, které umožňují, že jsou projevy lidové hudby produkovány a mnohými oceňovány. V tomto argumentu je však opět jistá zacyklenost, neboť samotný pojem „kultura“ předpokládá „svět umění“. To znamená, že umění je součástí její podstaty. Ačkoli je možné vysvětlit kontexty rozmanitých projevů lidové hudby společně se všemi podmínkami, které umožnily jejich rozvoj a ocenění, je toto vysvětlení stále příliš krátké na to, aby vysvětlilo *proč* jsou mnohá odvětví lidové hudby považována za umění. Zacyklenost Dantova „světa umění“ tak tkví v tom, že jeho definice umění vyžaduje pro identifikaci uměleckého díla koncept kultury, nicméně v samotném konceptu kultury je samotný pojem „umění“ již obsažený.

4.2 Konec umění: sebepoznání jako hybná síla dějin?

Mnoho námitek proti Dantově koncepci konce dějin umění pramení z jejího prostého nepochopení, kdy je chybně označena za koncepci *smrti* umění. Naopak argument, který představuje pravděpodobně nejpřesvědčivější zpochybnění Dantovy teze, je problematizace představy, že jediným pohonem umělecké historie je její úsilí o vlastní definici. Přestože k pohybu vpřed potřebuje lineární vývojová historie určitý cíl, není nutné jej ztotožňovat, jak podotýká Noël Carroll, s nejvyšším cílem definovat sebe sama.¹²¹

Nicméně i kdyby *telosem* dějin umění skutečně bylo sebepoznání, je vůbec možné určit, kde toto poznání začíná, kde končí? V souvislosti s koncem dějin umění Danto hovoří o jakémisi vyčerpání umělecké formy, která s sebou

¹²¹ Noël CARROLL: The End of Art?, in: History and Theory, Vol. 37, 1988, 27.

v posthistorickém stádiu přináší stav neustálé recyklace uměleckých „onošených“ stylů. Z nich si posthistoričtí umělci vybírají jako ze vzorníku barev a jejich umění představuje jakousi nezávaznou „hru“, v níž je vše platné a nic není podstatné. Není však umění *neustálým* procesem sebepoznávání? Nebylo by to jako tvrdit, že společně s Velkou francouzskou revolucí a napoleonskými válkami došel Světový duch svého poznání?

Ve světle stále se měnícího uměleckého světa se Danto nakonec dopouští něčeho, co měl sám za zlé všem esencialistickým pokusům o definici umění, totiž že se k nově vznikajícímu umění, které nepasuje do jeho předem stanoveného rámce, staví zády a straní tomu umění, které jaksi poslušně „ilustruje“ jeho teorie. Dantově přízní se tak těší umělci, kteří ve své tvorbě explicitně citují a dále rozvíjejí prvky přejaté z dějin umění. Ti, kteří v rámci daných možností svého média pracují s historickým materiálem *filosoficky*, tj. používají ho ke komentování jak samotného uměleckého materiálu, tak i jeho kulturně historického kontextu. Téměř čítankovými díly Dantovy koncepce konce dějin umění se staly kupříkladu malby Russella Connera, jenž ve své tvorbě kombinuje a cituje prvky přejaté z kánonu evropského umění. Mnohé z jeho obrazů, jako například „Únos moderního umění Newyorčany“ (*The Kidnapping of Modern Art by the New Yorkers*), jsou na obálkách Dantových publikací. Díla, která přijímá Danto naopak s nelibostí, jsou ta, jež nesou rysy programovosti a vyjadřují podobně jako modernistické manifesty snahu o lineární příběh dějin umění.

Závěr

Zatímco v jádru Dantovy obecné teorie umění stojí definice umění, jeho koncepce konce umění přináší představu umělecké historie jako progresivního lineárního příběhu, který nabízí filosofické vysvětlení podstaty umění. Přestože má Dantova definice ambici být univerzální definicí umění, selhává v objasnění uměleckého statusu u artefaktů, u nichž je jejich provenience či autorství nejasné, a současně nechává zcela otevřené to, jak přistupovat k uměleckým dílům vzniklým před Věkem umění, které vnímá v podobném duchu jako Hegel Afriku, tj. jako něco, co „leží za hranicemi historie.“¹²² Spíše než univerzální definicí se tak zdá být teorií, která se pohybuje v kontextu západního umění, od jeho novověké po „posthistorickou“ fázi, a není ji možné pokládat za všezahrnující definici umění v pravém slova smyslu.

Přesto přináší obdivuhodně komplexní pohled na umělecký svět jako takový, který je v Dantově charakteristickém podání pln spletitých argumentačních postřehů a fiktivních příkladů, jež pramení z jeho neobyčejné vizuální citlivosti a intelektuálního rozletu. O tom svědčí i poznámka Richarda Wollheima, který za kritérium inteligence a bystrosti označuje schopnost udělat dobrý vtíp.¹²³ Neboť je to právě bohatství hravých příběhů a pronikavých myšlenek, kterými jsou Dantovy texty výrazné.

Samotná koncepce konce dějin umění představuje v Dantově díle spíše než nevyvratitelnou tezi jakousi oporu pro jeho esencialistickou definici umění, neboť tím, že koncept umění uzavírá, zabraňuje jejímu možnému zpochybnění budoucím uměním. Sama o sobě však nemůže žádným způsobem dokázat to, na čem spočívá, totiž předpoklad, že jsou dějiny umění, podobně jako Hegelovo pojetí Ducha, poháněny úsilím o sebepoznání a seberealizaci. Samotná představa „sebepoznání“ je navíc natolik abstraktní a neuchopitelná, že nelze vyloučit, že ani tento vývoj nedošel svého konce. Bez historického odstupu se zdá být Dantův předpoklad, že současné umění postrádá jakýkoliv dějinný význam, poněkud vratký. Sám přitom přiznává, že „nic tolik nenáleží své době jako dobová nahlédnutí do budoucnosti.“¹²⁴ S pomocí jeho vlastních slov je tedy možné

¹²² „[...] lies out of the pale of history.“ DANTO 1997a, 26.

¹²³ Richard WOLLHEIM: Danto's Gallery of Indiscernibles, in: ROLLINS Mark (ed.): Danto and his Critics, Cambridge, Massachusetts 1993, 28.

¹²⁴ DANTO 1998a, 1.

hovořit o hranicích našeho přítomného pohledu na umění. Zdá se, že Danto tuto pomyslnou hranici překračuje a umění, tj. něco, co je nedmyslitelnou součástí naší společnosti, označuje za ukončený proces. Co tím ve skutečnosti činí tak není pouhé tvrzení o samotném umění, ale o budoucnosti naší společnosti jako takové. Z tohoto pohledu se zdá být jeho teze o konci umění daleko za hranicemi lidské schopnosti nahlédnout budoucí historický vývoj.

Seznam použité literatury

Primární literatura

DANTO Arthur C.: *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, New Jersey 1997a

DANTO Arthur C.: *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Massachusetts 1981

DANTO Arthur C.: Svět umění, in: *Aluze I*, 2009, 66-74

DANTO Arthur C.: Konec umění, in: *Časopis pro estetiku a teorii umění I*, 1998a, 1-18

DANTO Arthur C.: Description and the Phenomenology of Perception, in: BRYSON Norman / HOLLY Michael Ann / MOXEY Keith (eds.): *Visual Theory. Painting and Interpretation*, s. l. 1992, 201-215

DANTO Arthur C.: Symbolic Expressions and the Self, in: HOROWITZ Gregg / HUHN Tom (eds.): *The Wake of Art. Criticism, Philosophy, and the End of Taste*, Amsterdam 1998b

DANTO Arthur C.: Narrative and Style, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 49, 1991, 201-209

Sekundární literatura

BINKLEY Timothy: Piece: Contra Aesthetics, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 36, 1977, 265-277

CARROLL Noël: The End of Art?, in: *History and Theory*, Vol. 37, 1988, 17-29

CARROLL Noël: Essence, Expression, and History: Arthur C. Danto's Philosophy of Art, in: ROLLINS Mark (ed.): *Danto and his Critics*, Cambridge, Massachusetts 1993, 79-106

CIPORANOV Denis: Definice pojmu umění a analytická estetika, in: KULKA Tomáš / CIPORANOV Denis (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Praha 2010

DANTO Arthur C.: *Analytical Philosophy of History*, Londýn, 1965

DANTO Arthur C.: *Encounters and Reflections. Art in the Historical Present*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London 1997b

DANTO Arthur C.: Learning to Live with Pluralism, in: HOROWITZ Gregg / HUHN Tom (eds.): *The Wake of Art. Criticism, Philosophy, and the End of Taste*, Amsterdam 1998c, 81-95

DANTO Arthur C.: *Philosophizing Art. Selected Essays*, Berkeley / Los Angeles / London 1999

DANTO Arthur C.: *The End of Art. A Philosophical Defense*, in: *History and Theory*, Vol. 37, 1998d, 127-143

DANTO Arthur C.: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York 1986

DANTO Arthur C.: *The Pigeon within Us All: A Reply to Three Critics*, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 59, 2001, 39-44

DANTO Arthur C.: *Remarks on Art and Philosophy*, Glenside, Pensylvánie 2014

DANTO Arthur C.: *Responses and Replies*, in: ROLLINS Mark (ed.): *Danto and his Critics*, Cambridge, Massachusetts 1993, 193-216

DICKIE George: *Co je umění? Institucionální analýza*, in: KULKA Tomáš / CIPORANOV Denis (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Praha 2010, 113-132

FINEMAN Mia: *The Munchies*, in: *International New York Times*, 2005, http://www.nytimes.com/2005/02/06/arts/design/the-munchies.html?_r=0, vyhledáno 16. 7. 2016

GALLIE Walter B.: *The Function of Philosophical Aesthetics*, in: *Mind*, Vol. 57, 1948, 302-321

HAGBERG Garry: *The Aesthetics of Indiscernibles*, in: BRYSON Norman / HOLLY Michael Ann / MOXEY Keith (eds.): *Visual Theory. Painting and Interpretation*, s. l. 1992, 221-228

HERWITZ Daniel: *The Beginning of the End: Danto on Postmodernism*, in: ROLLINS Mark (ed.): *Danto and his Critics*, Cambridge, Massachusetts 1993, 142-158

KELLY Michael: *Essentialism and Historicism in Danto's Philosophy of Art*, in: *History and Theory*, Vol. 37, 1998, 30-43

SOLOMON Robert C. / HIGGINS Kathleen M.: *Atomism, Art, and Arthur: Danto's Hegelian Turn*, in: ROLLINS Mark (ed.): *Danto and his Critics*, Cambridge, Massachusetts 1993, 107-126

WEITZ Morris: *Role teorie v estetice*, in: KULKA Tomáš / CIPORANOV Denis (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Praha 2010