

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH  
FILOSOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

POJEM „SVĚTA UMĚNÍ“ VE FILOSOFII ARTHURA C. DANTA

Vedoucí práce: Mgr. Ondřej Dadejík Ph.D.

Autor práce: Petra Schmidtmayerová

Studijní obor: Estetika

Ročník: Třetí

2011

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této klasifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby klasifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé klasifikační práce s databází Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských klasifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice 18. května 2011

.....  
Petra Schmidtmayerová

Děkuji vedoucímu mé bakalářské práce Mgr. Ondřeji Dadejíkovi, Ph.D. za jeho cenné rady, trpělivost a ochotu.

## **Anotace**

Základním tématem bakalářské práce je filozofie umění jednoho z nejvlivnějších amerických filozofů druhé poloviny 20. Století – Arthura C. Danta. Cílem práce je představit dvě nejdiskutovanější studie tohoto autora – „Svět umění“ a „Konec umění“, zařadit je do kontextu anglo-americké estetiky 20. století a kriticky zhodnotit jejich vliv. Práce dále nastíní některé kritické názory na Dantovo pojetí a zaměří se též na vztah mezi koncepcí „světa umění“ a institucionální teorií George Dickieho.

## **Annotation**

The basic topic of this Bachelor thesis is the philosophy of one of the most influential American philosophers of the second half of the 20. century - Arthur C. Danto. The aim of this study was to introduce two of his most discussed studies - "The Artworld" and "The End of Art", to incorporate them into the context of the Anglo-American aesthetics of the 20. century and to critically evaluate their influence. This study shows some of the criticism of Danto's view and point at the relationship between the concept of "the artworld" and George Dickie's Institutional Theory.

# Obsah

1 Úvod .....	7
2 Teorie umění .....	9
2.1 Spor o estetickou podstatu umění .....	9
2.2 Estetická koncepce umění .....	9
2.3 Kognitivistické a kulturologické teorie .....	14
2.4 Shrnutí .....	15
3 Svět umění .....	18
3.1 Teorie imitace .....	18
3.2 Teorie reality .....	20
3.3 Umělecká identifikace .....	22
3.4 Umění a ne-umění .....	23
3.5 Umělecké predikáty .....	24
3.6 Shrnutí .....	25
4 Konec umění .....	27
4.1 Shrnutí .....	31
5 Použití pojmu „svět umění“ v institucionální teorii .....	32
5.1 Dickieho Institucionální analýza .....	32
5.1.2 Vysvětlení definice – udělení statusu kandidáta na hodnocení .....	34
5.2 Shrnutí .....	36
6 Závěr .....	37
Použitá literatura .....	39

# 1 Úvod

V této práci bych chtěla pojednat o filosofii jednoho z předních amerických estetiků a kritiků umění Arthura C. Danta. Mým hlavním úkolem v této práci bude s pomocí Dantovy vztahové teorie<sup>1</sup> určit rozdíl mezi uměním a ne-uměním. Co je to, co odděluje umění od ne-umění?

Mnoho teoretiků se pokoušelo najít definici umění. Někteří se zaměřovali na estetický prožitek, který nám dílo přináší a tento prožitek považovali za jednu z podmínek pro to, aby se objekt stal uměleckým dílem. Jiní se zaměřovali na vlastnosti díla, nebo na kreativitu autora. Tomuto problému se budu věnovat v první kapitole. S pomocí Bohdana Dziemidoka a jeho studie „Spor o estetickou podstatu umění“<sup>2</sup> se pokusím představit vývoj definic umění a celé umělecké teorie. Většinu teorií umění provázela představa o důležitosti estetických vlastností, prožitků a hodnot v umění. Mnoho teoretiků na této představě založilo svou definici umění, ale našli se i tací, kteří nepovažují zjevné vlastnosti díla, například estetické vlastnosti, za určující podmínky pro to, být uměním.

Danto přinesl do tohoto sporu o estetickou podstatu umění nový pohled. Podle něj není důležité to, jak dílo vypadá, jaké má estetické vlastnosti, nebo jestli nějaké vůbec má. Není důležitá ani kreativita umělce. Danto přinesl novou vztahovou definici umění, která tvrdí, že to, co dělá objekt uměleckým dílem, je teorie, která udělila status umění objektu a vložila ho tak do světa umění. Celou Dantovou představou o světě umění se budu zabývat ve druhé kapitole. Pokusím se vysvětlit celé jeho pojetí historicko-teoretického kontextu.

Třetí kapitolu bych chtěla věnovat Dantově myšlence o budoucnosti umění. Již od počátku formování estetiky se teoretici umění a také umělci sami pokoušeli nalézt odpovědi na otázky po podstatě umění. Ale co se stane, až bude tato odpověď nalezena? Danto předkládá hypotézu, resp. teorii, podle níž je pravou podstatou umění právě *teorie*. Pokud tedy jsou jeho myšlenky správné, byla nalezena esence umění ve filosofii umění. Bude tedy umění ještě potřeba? Umění se pokoušelo sebepoznat a najít odpověď

---

<sup>1</sup>Vztahová definice vymezuje povahu strukturní sítě, jejíž jádro zůstává otevřené pro dosažení objektu, který není určen vlastnosti ani tím k čemu slouží. In KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis. *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. Století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. s. 89.

<sup>2</sup>DZIEMIDOK, Bohdan. Spor estetickou podstatu umění. In KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis. *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. s. 303-324.

na otázku po své pravé podstatě již dlouhá léta, ale pokud tato odpověď je nalezena, zdá se, že další hledání této odpovědi po podstatě již není potřeba. Již neexistuje žádná otázka, která by měla být pomocí umění zodpovězena. Má tedy umění nějakou budoucnost? Danto tvrdí, že umění bude dále vznikat, ale již nebude mít další imanentní vývoj.

Dantova studie „Svět umění“<sup>3</sup> měla vliv na mnoho jiných teorií a jednou z nich byla i institucionální teorie Georga Dickieho. Ve čtvrté kapitole bych chtěla představit hlavní myšlenky této teorie a návaznost na Dantův svět umění. Dickie na základech myšlenky světa umění postavil celou svou institucionální teorii. Jeho definice ve stručnosti zní asi takto: uměním je vše, čemu dal člen světa umění status uměleckého díla. Samotný objekt je omezen pouze podmínkou artefaktuality. V této poslední kapitole se pokusím přesně popsat tuto jeho definici a představit podmínky, které jsou podle něj určující pro to, aby byl objekt považován za umělecké dílo.

---

<sup>3</sup>DANTO, Arthur C. Svět umění. *Aluze*. 2009, 1, s. 66-74.



## 2 Teorie umění

V této kapitole bych chtěla představit s pomocí textu Bohdana Dziemidoka „Spor o estetickou podstatu umění“<sup>4</sup> některé dosavadní teorie umění, které se pokoušely zodpovědět otázku, jak umění definovat a jak ho hodnotit. Po mnoho let převládala představa o estetické povaze umění, podle níž umění musí dominovat estetická funkce, musí být hodnoceno na základě estetických vlastností.<sup>5</sup>

### 2.1 Spor o estetickou podstatu umění

Potřeba umění definovat a celá jeho definice se postupem času velice měnila. Při vzniku moderní estetiky byly otázky po podstatě umění častější a potřebnější. Především velmi diskutovaným problémem byla podstata umění a povaha diskursu o něm. Přesvědčení o estetické povaze umění bylo do značné míry společné různým a někdy i protichůdným teoriím. Bohdan Dziemidok ve svém textu „Spor o estetickou podstatu umění“<sup>6</sup> se tímto problémem zabývá a uvedený spor charakterizuje dvěma skutečnostmi. Za prvé se tento spor nevyskytuje pouze v teorii, ale i v umělecké praxi a za druhé, ne všichni, kteří se sporu účastní, si to uvědomují. Přesto k němu zaujímají nějaký postoj, protože je k tomu vede jejich teorie nebo umělecká tvorba. Dziemidok chce vnést do tohoto sporu pořádek, ale nás spíše bude zajímat vývoj umění a definice umění, které autor v textu nastínil.<sup>7</sup>

### 2.2 Estetická koncepce umění

Představa o estetické povaze umění podle Dziemidoka ovládala estetiku až do šedesátých let. Teoretici umění, filosofové i umělci ji bez zpochybnění přijímali za právoplatnou podstatu umění. Šlo o estetickou koncepci umění, která měla dvě hlavní funkce. Za prvé „*Hlavní funkcí umění je estetická funkce, která ve své podstatě spočívá v poskytování specifických zážitků, jež jsou kvalifikovaným vnímatelem prožívány ve vztahu s uměleckým dílem.*“<sup>8</sup> Jde tedy o estetické prožitky, které musí vnímat

---

<sup>4</sup>DZIEMIDOK, Bohdan. Spor estetickou podstatu umění. In KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis. *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. s. 303-324.

<sup>5</sup>KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis. *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. Století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. s. 274-275.

<sup>6</sup>DZIEMIDOK, Bohdan. Spor estetickou podstatu umění. In KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis. *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. s. 303-324.

<sup>7</sup>Srov. Tamtéž, s. 303

<sup>8</sup>Tamtéž s. 304

kompetentní divák při styku s uměleckým dílem. Za druhé: „*Základními rysy uměleckého díla jsou estetické vlastnosti a hodnoty, které byly vytvořeny jako výsledek tvůrčí schopnosti a zručnosti umělců, kteří vědí, jak zacházet s médii typickými pro jednotlivé druhy umění.*“<sup>9</sup> Je tedy potřeba umělce a jeho zručnosti, aby mohl vytvořit esteticky hodnotné umělecké dílo, které bude splňovat podmínky pro náš estetický prožitek, který budeme mít při styku s tímto dílem. Je tedy jasné, že estetické hodnoty jsou úzce spojené s estetickým zážitkem z díla. Estetické oceňování vychází z estetických hodnot díla. Estetická hodnota se stává důvodem existence uměleckých děl, a pokud tedy dílo tyto hodnoty nevykazuje, nelze tento objekt považovat za dílo umělecké. Podle této teorie je při hodnocení umění potřeba vycházet z estetických měřítek.<sup>10</sup>

Ale estetická koncepce umění nebyla ve světě estetiky od jejího začátku. Vznikla až v polovině osmnáctého století, až se vznikem koncepce sedmi krásných umění. Rozlišovacím rysem mezi uměním a ne-uměním tehdy byla krása, umělci se snažili vytvářet pouze krásné objekty.<sup>11</sup>

Různé umělecké směry se pokoušely toto pojetí zpochybnit, ale estetici podstatu své teorie nezměnili a pouze ji upravili. „*Kategorie krásy byla nahrazena pojmy estetických vlastností a hodnot a namísto estetické libosti a uspokojení estetici dosadili obecnější pojem estetického zážitku.*“<sup>12</sup> Místo toho bychom zkoumali, zda je něco krásné nebo ne, musíme hledat estetické vlastnosti a hodnoty díla a zkoumat, jestli nám přinášejí estetický prožitek. Podle mého názoru se v této teorii mnoho věcí nezměnilo, pouze musíme zjišťovat, jestli dané dílo má určité estetické vlastnosti, které nám přinášejí dostatečně kladný prožitek, nebo zda dílo má jen určité vlastnosti, které nejsou estetické a nemůžeme tak dílo prohlásit za umělecký objekt.

„*Vytvářením představy o estetické podstatě umění estetici neobhajovali pouze nárok estetiky předkládat obecné teorie umění. Bránili také, alespoň podle jejich názoru, autonomii umění.*“<sup>13</sup> Umění totiž byly připisovány nejen estetické hodnoty, ale také hodnoty politické, sociální, morální a kognitivní. Umění tedy bylo hodnoceno

---

<sup>9</sup>DZIEMIDOK, Bohdan. Spor estetickou podstatu umění. In KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis. *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. s. 304.

<sup>10</sup>Srov. tamtéž s. 304

<sup>11</sup>Srov. tamtéž s. 305

<sup>12</sup>Tamtéž s. 305

<sup>13</sup>Tamtéž s. 305

jinými normami než uměleckými a mohlo se tak stát velice závislým na okolním světě, politické situaci a morálce. Teoretici se snažili problém vyřešit jinou formulací podstaty umění: „*Estetická hodnota specifická pro všechna umělecká díla závisí na společné schopnosti vyvolávat specifické zážitky, tj. estetické zážitky.*“<sup>14</sup> Ale i tento pokus o zlepšení teorie o estetické podstatě umění byl pouze částečný, a to ze dvou důvodů. Za prvé estetické zážitky nejsou charakteristické pouze pro umělecká díla, ale mohou je vyvolávat jakékoli jiné objekty, například přírodní, nebo jiné artefakty. Estetické hodnoty tedy nejsou specifické umělecké hodnoty, jelikož se nacházejí nejen v umění, ale i v přírodě, sociálních sférách a v celém reálném i nereálném světě. Za druhé je potřeba najít takovou definici estetického prožitku, která by zahrnovala všechny druhy umění i ne-umění. Estetické zážitky se týkají nejen některých uměleckých děl, ale i některých mimo-uměleckých objektů. Existují dvě možnosti, jak z tohoto problému uniknout. Buď připustíme, že prožitky poskytované uměním jsou bohatší a komplikovanější než estetické prožitky, což bylo odmítnuto, jelikož toto řešení bylo v rozporu s představou estetických hodnot jako specifických hodnot umění, nebo rozšíříme naše chápání estetického prožitku, aby pak zahrnoval všechny prožitky z umění.<sup>15</sup>

Podle Tatarkiewiczze je tento problém, problém estetické koncepce umění, způsoben širokým chápáním estetických jevů<sup>16</sup>. Rozdělil pojem estetického prožitku do tří naprosto rozdílných druhů prožitků: estetický zážitek v úzce vymezeném a přesném slova smyslu, literární zážitky, ve kterých převládají intelektuální prvky, a poetické zážitky, ve kterých jsou důležité především emoce. V prvním případě je zdrojem libosti to, jak objekt, který si prohlížíme, vypadá. Tento druh zážitku nám přináší jen malá část uměleckých děl, spíše jde o přírodní nebo některé řemeslně dobře zpracované objekty. Druhý typ zážitků má zčásti kognitivní povahu. Nejčastěji ho podněcují romány, které nás donutí přemýšlet nejen o románu samotném, ale i o dalších souvislostech. Kromě románů tento typ prožitků evokuje divadlo, lyrická poezie a některá umělecká díla. Poetické zážitky vyvolává například lyrická poezie, hudba, malířství a některé přírodní objekty. Jde o prožitky převážně intimní, subjektivní a emocionální. Na konci textu autor ještě zdůrazňuje, že objekty a hodnoty, které jsou nazývané estetické, by měly mít

---

<sup>14</sup>DZIEMIDOK, Bohdan. Spor estetickou podstatu umění. In KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis. *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. s. 306.

<sup>15</sup>Srov. tamtéž s. 306

<sup>16</sup>TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Cesta přes estetiku*. Varšava: 1972. Estetický, literární a poetický postoj, s. 86-89.

svou vlastní pseudo-třídu, jelikož nevytvářejí žádnou ucelenou třídu objektů ani hodnot.<sup>17</sup>

Podle Dziemidoka byl Tatarkiewicz asi prvním estetikem, který dokázal tak dobře zpochybnit univerzálnost estetické podstaty umění. Jiné estetiky ale nepřesvědčil o nesprávnosti této teorie a muselo uplynout dalších třicet let, než se někdo k tomuto problému opět vrátil a postavil se k němu stejně kriticky jako Tatarkiewicz. Toto oživení sporu přišlo v padesátých letech, kdy někteří esteticí začali opět zpochybňovat estetickou koncepci umění. Většina těchto pochybností byla pouze nepřímá, jelikož se nevztahovaly k estetické postatě umění, jako spíše k problému definice umění a možnosti nebo nemožnosti tuto definici vůbec najít.<sup>18</sup>

Poté započala éra kritiky všech teorií, které dříve existovaly. Podle Dziemidoka byly tyto teorie kritizovány za svůj esencialismus a hledání podstaty umění a krásy. Podle kritiků takové jevy ani žádnou podstatu nemají a neustále se proměňují. Tuto éru započal Wittgenstein<sup>19</sup>, který inspiroval řadu dalších, mezi nimiž byl i Morris Weitz<sup>20</sup>, o kterém bude pojednáno níže.

Weitz tvrdí, že pojmy umění a krásy jsou otevřenými pojmy. S tímto pojetím přišel právě Wittgenstein, který otevřené a uzavřené pojmy aplikoval například na pojem hry<sup>21</sup>. Otevřené pojmy jsou takové, které nemají přesně ohraničený význam, protože objekty, které do této třídy otevřených pojmů spadají, nemají žádné společné vlastnosti. Nelze tedy u nich určit nutné a postačující podmínky a nelze tedy definovat pojem umění pomocí těchto podmínek. Z tohoto důvodu byly všechny dosavadní teorie, včetně estetické koncepce umění, nepravdivé. Tento koncept otevřených a uzavřených pojmů byl později zpochybněn, ale toto zpochybnění neohrozilo kritiku estetické koncepce umění.<sup>22</sup>

Jak Dziemidok uvádí, v šedesátých a sedmdesátých letech přišla další kritika estetické koncepce umění pomocí anti-esencialistického proudu. Naprosté ohrožení

---

<sup>17</sup>Srov. DZIEMIDOK, Bohdan. Spor estetickou podstatu umění. In KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis. *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. s. 306-307.

<sup>18</sup>Srov. tamtéž s. 307.

<sup>19</sup>WITTGENSTEIN, Ludwig. *Filosofická zkoumání*. Praha: Filosofia, 1994.

<sup>20</sup>WEITZ, Morris. Role teorie v estetice. In KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis. *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. s. 51-64.

<sup>21</sup>WITTGENSTEIN, Ludwig. *Filosofická zkoumání*. Praha: Filosofia, 1994.

<sup>22</sup>Srov. DZIEMIDOK, Bohdan. Spor estetickou podstatu umění. In KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis. *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. s. 308.

estetické koncepci přinesli až avantgardní umělci prostřednictvím například happeningu, environmentálního umění, ekologického umění, body-artu, minimalismu a konceptuálního umění. „*Jak neo-avantgardní teoretici, tak samotní umělci (kteří velice často poskytovali své tvorbě teoretické pozadí, čímž kombinovali dvě funkce) zaútočili na estetickou koncepci umění nejen na poli umělecké praxe, ale i teoriích, které jí doplňovaly a často i nahrazovaly.*“<sup>23</sup> Umělci si připravovali teoretické pozadí pro svá díla, aby mohli obhájit, proč jde o umění. Sepisovali proto různé manifesty, prohlášení a teoretické texty, ve kterých odkazovali ke svým dílům i k dílům jiných umělců. Vznikalo tedy mnoho neo-avantgardních směrů, které se pro zpochybnění estetické koncepce umění snažily udělat maximum. Neo-avantgarda útočila na všechno dosavadní umění, a to jak na teorii, tak i samotnou praxi a snažila se popřít celou estetickou koncepci umění, na rozdíl od dřívější avantgardy, která se snažila kritizovat pouze některé principy, například princip nápodoby, kdy se umělci snažili pouze co nejlépe napodobovat okolní reálný svět.<sup>24</sup>

Avantgarda a později i neo-avantgarda se snažily překračovat hranice umění právě proto, aby zpochybnily estetickou koncepci umění. Spojovacím článkem právě mezi těmito dvěma uměleckými etapami je Marcel Duchamp. Tento dadaistický umělec, jak Dziemidok ve své studii uvádí, prý sám prohlašoval, že umělce nikdo nepotřebuje, ani jeho kreativitu, ani talent, umělcem totiž může být každý, dokonce umělecké dílo nemusí sám umělec ani vytvořit. Příklad najdeme u dadaistických ready-mades, jimiž jsou reálné objekty, které používají lidé každý den a kterým pouze umělec udělil status uměleckého díla tím, že je vystavil a vytrhl je tak z jejich typického prostředí. U těchto objektů bychom asi velice těžko hledali nějaké estetické vlastnosti a hodnoty. A právě tyto příklady byly použity jako argumenty proti estetické koncepci umění. Později se dokonce ukázalo, že umělecký objekt ani nemusí existovat, může to být i pouhá myšlenka., bez materiální realizace. Je tedy jasné, že nemůžeme esteticky hodnotit objekt, který nemá estetické vlastnosti, ani objekt, který reálně neexistuje, protože ho nemůžeme vnímat.<sup>25</sup>

Ale právě proto, že díla neposkytují estetický zážitek a nemají žádné estetické vlastnosti, někteří teoretikové, kteří se zastávali estetické koncepce umění, je nepovažují

---

<sup>23</sup>DZIEMIDOK, Bohdan. Spor estetickou podstatu umění. In KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis. *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. s. 309.

<sup>24</sup>Srov. tamtéž s. 309

<sup>25</sup>Srov. tamtéž s. 310-311

za umělecká díla, jako například některá díla neo-avantgardy. Pro tyto teoretiky není ani postačující podmínkou pro udělení statusu umění to, že díla byla některými uměleckými institucemi přijata do uměleckého světa. To, že artefakt někdo vystavil v galerii, ještě nemusí znamenat, že je uměleckým dílem. Paul Humble analyzoval Duchampovu tvorbu a došel k názoru, že právo na status uměleckého díla mají jen některá z jeho děl, a to ta, která mají estetické vlastnosti. Například podle jeho názoru *Kolo bicyklu*.<sup>26</sup>

Tyto nové druhy umění zproblematizovali estetickou hodnotu, jako určující pro hodnocení uměleckých děl. Umění má člověka šokovat, vytrhnout ho z každodenního života a donutit ho přemýšlet, a tím spoluvytvářet umělecké dílo. Pokud bych to měla zjednodušit, člověk by neměl umění pouze vnímat jako nezapojený divák, který dílo pouze esteticky hodnotí a hledá v něm zjevné estetické vlastnosti, které si zaslouží ohodnocení, ale celkově se do umění zapojit. Podle Dziemidoka někteří umělci dokonce odmítají to, aby jejich díla byla jakkoli esteticky hodnocena.

### **2.3 Kognitivistické a kulturologické teorie**

Na přelomu let šedesátých a sedmdesátých byla estetická koncepce zamítnuta a to dokonce dvěma filosofickými koncepcemi: kognitivistickou a kulturologickou.

Podle kognitivistických teorií je v umění hlavní kognitivní hodnota. Tyto teorie se zrodily ve starém Řecku v souvislosti s představou nápodoby. V současné době je ale nejjednodušší verze této teorie odmítána, jelikož umělecké směry se už postupem času vzdaly principu nápodoby skutečnosti a zamítly umění jako imitaci. Odmítnutím této verze kognitivistické teorie a díky metodologickým obtížím spojeným s hledáním umělecké pravdy, se někteří teoretikové přestali zabývat otázkou kognitivní funkce a hodnoty umění. Tento postoj problému ukončil až Nelson Goodman, který ve své knize *Jazyky umění*<sup>27</sup> nabídl svou kognitivistickou verzi chápání umění. „*Goodman považuje za hlavní cíl umění poznání o sobě a pro sebe. Estetický zážitek chápe jako kognitivní zážitek určitého typu.*“<sup>28</sup> Umění je zdrojem poznání a porozumění. „*Umění pěstujeme*

---

<sup>26</sup>Srov. DZIEMIDOK, Bohdan. Spor estetickou podstatu umění. In KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis. *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. s. 321-322.

<sup>27</sup>GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění*. Praha: Akademia, 2007.

<sup>28</sup>DZIEMIDOK, Bohdan. Spor estetickou podstatu umění. In KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis. *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. s. 312.

pro poznání, které v jeho případě prostředkováno estetickou symbolizací.“<sup>29</sup> Goodman nepřišel s konkrétní definicí umění, ale určil nám jakási vodítka, ale představil jednu podmínku umění, podmínku symbolizace. Umělecká díla musí mít symbolickou funkci, aby byla považována za umění.<sup>30</sup> Jeho teorie byla na jedné straně velmi obdivována, ale na druhé velice kritizována. Nicméně, jak tvrdí Dziemidok, inspirovala mnoho jiných teoretiků jedním, z nichž byl i Arthur Danto, který tvrdí, že dílo musí být o něčem, proto je umělecký objekt výpovědí skutečnosti<sup>31</sup>.

Všechny tyto teorie mají dva společné rysy. Za prvé umění je kulturní jev a tyto teorie využívají takové kategorie jako je *společenská praxe, umělecká praxe, umělecký svět, společenská instituce*, a další. A za druhé opomíjejí pojmy estetického zážitku a estetického postoje.<sup>32</sup>

Samozřejmě se objevili i teoretici, kteří estetickou koncepci umění bránili, mezi nimiž byl i Monroe C. Beardsley<sup>33</sup>. Ale například Georg Dickie<sup>34</sup> se snažil najít východisko ve výměně pojmu estetický zážitek za vhodnější pojem zážitek z uměleckého díla. Podle Dziemidoka zpochybňují estetickou koncepci umění i takoví autoři, ke kterým se též sám zařazuje a kteří rozlišují mezi uměleckou a estetickou hodnotou umění, právě proto že estetická hodnota je úzce spojena s estetickými zážitky.

## 2.4 Shrnutí

Ke konci textu Dziemidok shrnuje argumenty pro a proti estetické koncepci umění. Jedním z těchto argumentů je už zmíněná skutečnost, že esteticky hodnotná jsou i jiná díla než jen umělecká. Nejde tedy o specifickou vlastnost umění, že disponuje estetickou hodnotou. Jako další argument uvádí, aby objekt byl uměleckým dílem, nemusí mít žádné estetické hodnoty. Z těchto dvou faktů vyplývá, že estetický zážitek z umění není ani nutnou a ani postačující podmínkou uměleckého díla. Také nemůžeme všechny zážitky zařazovat do stejné třídy, například prožitky z hudby nejsou stejné povahy jako zážitky z umění nebo literatury, musíme je tedy oddělovat. Existuje také

---

<sup>29</sup>KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis. *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. Století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. s. 216.

<sup>30</sup>Srov. tamtéž s. 216

<sup>31</sup>DANTO, Arthur C. *Transfigurace všednosti*. Cambridge: Mass, 1981.

<sup>32</sup>Srov. DZIEMIDOK, Bohdan. Spor estetickou podstatu umění. In KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis. *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Pavel Marvard, 2010. s. 312-313.

<sup>33</sup>BEARDSLEY, Monroe C. *Co je umění*. New York: Haven, 1983. Estetická definice umění, s. 15-29.

<sup>34</sup>DICKIE, George. *Umění a estetika: Institucionální analýza*. New York: Cornell University Press, 1974.

rozdíl mezi zážitky z přírodních objektů nebo mimo-uměleckých artefaktů a mezi zážitky z umění, které jsou mnohem bohatší a komplikovanější, protože většinou mají intelektuální povahu. Dále nám autor představuje tři metodologické argumenty. Za prvé estetická koncepce umění je chybná, jelikož se zakládá na chybném předpokladu, že umění má poznatelnou podstatu. Za druhé přehlíží kulturní charakter umění a za třetí nejen umění, ale i estetické hodnoty a zážitky jsou kulturně determinovány.<sup>35</sup>

Jedním, kdo velice obhajoval estetickou koncepci umění, byl americký estetik Monroe C. Beardsley, který tvrdil, že pojmy umělecké a estetické jsou úzce spjaty. „*Umění jako společenský počin chápeme z hlediska estetického účelu. A soud o jednotlivých dílech je založen na estetickém úspěchu.*“<sup>36</sup> Dílo má uspokojit estetický zájem diváka a podle tohoto uspokojení divák dílo hodnotí.

Byli i tací, kteří pouze chtěli estetickou koncepci umění modernizovat. Jedním z nich byl Richard Eldridge<sup>37</sup>, který tvrdil, že estetickou vlastností umění je vzájemná harmonie mezi formou a obsahem. Tento soulad určil jako nutnou i postačující podmínkou umění. S touto představou ale Dziemidok nesouhlasí. Podle jeho názoru můžeme tuto podmínku uznat jako nutnou, ale nikoli jako postačující, jelikož by ji mohly splňovat i nějaké texty, filosofická pojednání nebo různé články, aniž bychom je uznali za umělecká díla.<sup>38</sup>

Dziemidok nám nabízí dvě možnosti, se kterými se musíme smířit: „*Bud' rozšíříme naše chápání estetických jevů natolik, že ztratí svůj původní význam a specifičnost, nebo přijmeme skutečnost, že uměnotvornými vlastnostmi nejsou výlučně vlastnosti estetické.*“<sup>39</sup> Umělecká díla jsou hodnocena na základě estetických vlastností nejspíše proto, že po dlouhou dobu bylo právě umění jediným zdrojem estetického zážitku. My jsme se naučili tomuto zážitku přikládat velkou váhu a následně umění hodnotit. Dvacáté století nám ale ukázalo, že umění nemusí splňovat pouze estetická kritéria a může nabýt statusu umění na jiném základě než estetickém.<sup>40</sup>

---

<sup>35</sup>Srov. DZIEMIDOK, Bohdan. Spor estetickou podstatu umění. In KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis. *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Pavel Marvard, 2010. s. 318-319.

<sup>36</sup>Tamtéž s. 319-320.

<sup>37</sup>ELDRIDGE, Richard. Forma a obsah. *Britské deníky estetiky*. 1985, 25, s. 303-316.

<sup>38</sup>Srov. DZIEMIDOK, Bohdan. Spor estetickou podstatu umění. In KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis. *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Pavel Marvard, 2010. s. 321

<sup>39</sup>Tamtéž s. 324

<sup>40</sup>Srov. tamtéž s. 324



Spor o estetickou koncepci umění patří do dějin estetiky a teorie umění. Mnoho estetiků, teoretiků umění a umělců se do tohoto sporu zapojilo, ať už vědomě, či nevědomě a každý k němu zaujal nějaké stanovisko svou tvorbou nebo teorií. Jedním z teoretiků, kteří přinášejí jiný pohled na umění, a o kterém už byla řeč, je Arthur C. Danto. V knize *Transfigurace samozřejmosti*<sup>41</sup> se přiklání ke kognitivistickým teoriím a tvrdí, že dílo musí být výpovědí skutečnosti. Já se zde zaměřím na jednu z jeho myšlenek, obsaženou v jedné z jeho nejznámějších studií „Svět umění“<sup>42</sup>, ve které autor představuje dvě teorie umění a pokouší se osvětlit problém rozlišení umění od ne-umění.

---

<sup>41</sup>DANTO, Arthur C. *Transfigurace všednosti*. Cambridge: Mass, 1981.

<sup>42</sup>DANTO, Arthur C. Svět umění. *Aluze*. 2009, 1, s. 66-74

### 3 Svět umění

Arthur Danto zavedl pojem „Svět umění“, který je dodnes používán i v jiných teoriích a poprvé ho užil v dnes už klasické a velice diskutované studii „Svět umění“.<sup>43</sup> Zde představil i svou vztahovou definici umění, která se nezaměřuje na vlastnosti a funkci díla, ale na historicko-teoretické pozadí vzniku. *Význam „světa umění“ stvrzuje klíčovou roli zmíněného komplexního historicko-teoretického rámce pro možnost existence umění: právě tento rámec vyděluje umělecké výtvořky z množiny ostatních výsledků lidské praxe.*<sup>44</sup> Danto se nám pokouší tuto myšlenku představit na vývoji umění, kdy se zaměřuje především na dvě teorie, které byly jedny z nejdůležitějších pro vývoj umění. Jednou je teorie imitace a druhou teorie umění jako reality.

Nejprve nám autor představuje teorii umění jako imitace, kdy se umělci pokoušeli pouze co nejvěrněji napodobit realitu. Postupem času byla tato teorie nedostatečná pro nově vznikající díla a imitování přebrala fotografie a film a objevila se teorie nová. Teorie umění jako reality znamená, že se už umělci nesnažili o žádný klam, ale vytvářeli objekty nové, stejně reálné jako jsou všechny objekty v našem okolí.

#### 3.1 Teorie imitace

Sokrates i Platón mluvili o umění jako o zrcadlení reality. Umění podle nich napodobuje to, co už samo je nápodobou a už existuje v reálném světě. Ve starém Řecku a ještě nějakou dobu po něm, vládla představa o umění jako *mimesis*, imitaci již imitovaného. Určili tedy jednu podmínku pro to být uměním, podmínku imitace.

Platón toto téma popisuje v *Ústavě*<sup>45</sup> a v jednom ze svých nejznámějších spisů „*Ión*“<sup>46</sup>. Mluví tam právě o tom, jak každý z nás může vytvořit vše, co okolo nás existuje jen díky zrcadlu. V zrcadle se odrazí celý reálný svět a stejným způsobem, podle něj, postupují i umělci. Oni také pouze co nejrealističtěji napodobují již existující věci. Ale všechny tyto věci jsou jen imitací idejí. Každá skupina věcí, které jsou stejně nazývány, mají stejnou ideu a podle této ideje řemeslníci vytvářejí dané věci. Bůh je, podle Platóna, prvotvůrcem věcí, řemeslník je výrobcem a umělec pouze napodobitelem, který ovšem nenapodobuje ideje, ale již vzniklé výtvořky od řemeslníků.

<sup>43</sup>DANTO, Arthur C. Svět umění. *Aluze*. 2009, 1, s. 66-74.

<sup>44</sup>KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis. *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. Století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. s. 89-93.

<sup>45</sup>PLATÓN. *Ústava*. Praha: Oikoymenh, 2009.

<sup>46</sup>PLATÓN. *Hippias Větší, Hippias Menší, Ión, Menexenos*. Praha: Oikoymenh, 1996. Ión, s. 79-100.

Umělci tedy napodobují již napodobené. Stejně tak je tomu i se zrcadlem, které pouze zrcadlí- napodobuje existující věci kolem nás, které jsou již nápodobou idejí.

Danto polemizuje s touto koncepcí a odkazuje k prosté skutečnosti. Pokud umění pouze napodobuje - odráží realitu, znamenalo by to, že vše, co nějakým způsobem imituje realitu, je skutečně uměním? „*Je-li zrcadlový obraz objektu o skutečně imitací o a umění je skutečně nápodobou, pak jsou zrcadlové obrazy uměním.*“<sup>47</sup> Ale tento předpoklad není správný. Vyplývalo by z toho, že i náš odraz v zrcadle je uměním, a tedy ne vše, co napodobuje realitu, je uměním. Imitace tedy nemůže být ani nutnou a ani postačující podmínkou pro to být uměním.

Umění se pokoušelo co nejlépe napodobit a přiblížit se realitě. Pokoušelo se oklamat diváka, aby si myslel, že jde skutečně o realitu, jak známe z velice slavného a velmi často citovaného vyprávění o Zeuxidovi, které bylo poprvé použito Pliniem Starším v knize *Historie přírody*. Jde o příběh, ve kterém se dva malíři pokoušeli rozsoudit, kdo je lepší. Oba tedy měli namalovat obraz, který by se nejvěrněji podobal skutečnosti. Zeuxis namaloval hrozny vína, které vypadaly tak skutečně, že přiletli k obrazu ptáci a chtěli hrozny ozobat. Druhý malíř, Parrhasios měl plátno, přikryté sukrem. Jaké však bylo zděšení Zeuxida, když chtěl sukno sejmout, aby si prohlédl obraz svého soka a zjistil, že sukno je pouze namalované. Podle vyprávění nakonec Zeuxis, který svou prohru uznal, řekl: „Oklamal jsem ptáky, mne samotného však oklamal Parrhasios.“ Lepší umění tedy bylo to, které dokázalo lépe napodobit nejen přírodu, ale i okolní svět. Umění se dlouhá léta posuzovalo pávě podle toho, jak věrně napodobovalo. Umění se pokoušelo jen o imitaci, a kdyby se objevil nějaký umělec, který by nesplňoval podmínku imitace, byl by prohlášen za pomateného. Jenže jak je tomu v reálném světě tak i ve světě umění, časy se mění a vznikají nová díla. Tato teorie, teorie imitace, byla po dlouhá léta dostačující, jelikož umělci jen napodobovali skutečné věci. Až v době, kdy napodobování přebrala fotografie, umělci se začali snažit o více než pouhou nápodobu skutečnosti a v té době se i tato teorie stala nedostatečnou.

Nejlépe tuto nedostatečnost teorie rozeznáme u post-impresionistů, a podle mého názoru i u dadaistů, nebo například u kubistů. Pokud bychom jejich díla nahlíželi z hlediska teorie imitace, zdála by se nám jejich díla jako záchvat šílenství, nebo jako pouhý žert. Nemohli bychom je zařadit mezi umělecká díla, jelikož by nesplňovala

---

<sup>47</sup>DANTO, Arthur C. Svět umění. *Aluze*. 2009, 1, s. 66.

podmínky umění. Ale jelikož nechceme tato i jiná nově vznikající díla vyloučit z umění, musíme najít novou teorii, která by zahrnovala dosud vzniklá, ale i nová díla. Jak Danto říká, je třeba najít takovou teorii, která by si vzala to nejlepší z teorie předešlé, a tím by status uměleckého díla neztratilo žádné umění předešlé, ale aby tato teorie zahrnovala nejen všechna díla nová, i ta která budou teprve vznikat.<sup>48</sup>

Ale teorie umění je potřeba nejen proto, aby stanovila podmínky umění, ale abychom sami rozpoznali rozdíl mezi uměním a ne-uměním, jelikož v dnešní době si ani nemusíme uvědomit, že stojíme vedle uměleckého díla, když vypadá jako pisoár, nebo lopata na sních. Proto se dílo stává uměním díky teorii, která ho za umělecké dílo prohlásí. *„Neboť jedním z úkolů teorie, krom toho, že nám pomáhá rozlišit umění od ostatních věcí, spočívá v tom, že umění umožňuje.“*<sup>49</sup>

Existovaly i jiné teorie umění, ale Danto si vybral záměrně pouze dvě - teorii imitace a reality. Většina z dříve vzniklých teorií čerpala z teorie imitace, a i když bylo mnoho nástupkyň této teorie, které z nápodoby nečerpaly, pro přehlednost výkladu si autor vybral pouze jednu z nich, která byla skutečně formulována.<sup>50</sup> Jednalo se o teorii reality. Umělci již nevytvářeli napodobeniny, ale stali se tvůrci objektů nových, stejně reálných jako jejich předlohy.

### **3.2 Teorie reality**

Umělci se nepokoušeli napodobovat reálné věci, ale podle teorie se snažili vytvářet věci nové. Dílo nyní bylo stejně reálné jako jakýkoli jiný předmět ve světě. *„Umělci neusilují o iluzi, ale o realitu.“*<sup>51</sup> Záměrem tedy už není žádný klam, jak tomu bylo u teorie předešlé. Nechtěli pouze napodobovat reálný svět, chtěli tvořit realitu novou, chtěli tvořit skutečné, reálné objekty, ne pouze klamnou iluzi skutečnosti. Umělci nevytvářejí duplikáty světa a věcí, kterými jsou obklopeni, nyní vytváří takzvané ne-duplikáty, nic neimitují. Umění nechce nikoho klamat.<sup>52</sup> *„Jako kdybychom na perfektně padělanou dolarovou bankovku natiskli nápis ‚toto není legální platidlo‘, takže by výsledný objekt (padělek s popiskou) znemožnil, aby byl kdokoli oklamán.“*<sup>53</sup>

<sup>48</sup>Srov. DANTO, Arthur C. Svět umění. *Aluze*. 2009, 1, s. 67.

<sup>49</sup>Tamtéž s. 67

<sup>50</sup>Danto se zmiňuje například i o expresivní teorii, která vysvětluje celek umění jednotným způsobem, jako výraz pocitů. In DANTO, Arthur C. Konec umění. *Estetika*, 1998, 35. s. 14.

<sup>51</sup>DANTO, Arthur C. Svět umění. *Aluze*. 2009, 1, s. 68

<sup>52</sup>Srov. tamtéž s. 68

<sup>53</sup>Tamtéž s. 68

Bankovka nás sice nijak neklame, nesnaží se nás ošidit tím, že vypadá stejně, jako pravá bankovka, ale zase víme, že nejde o pravou bankovku a nemůžeme s ní nikde platit, i když nám nelže. Nesnaží se nic duplikovat nebo napodobovat, obrazy jsou stejně reálné jako jejich předlohy.

Pokud se podíváme na díla post-impresionistických tvůrců, uvidíme, že se opravdu nesnažili o iluzi. Pomocí hrubé kresby nebo barevných ploch, kterými se proslavili především fauvisté, se umělci snažili co nejvíce upoutat divákovu pozornost k dílu a dokázat, že se nejedná o jakoukoli nápodobu, ale o umělecké dílo. Tyto objekty jsou stejně skutečné jako jakákoli jiná věc v našem okolí, jelikož umělec sám osobně je skutečným tvůrcem reálného artefaktu.

V rámci teorie reality musíme dílo chápat takové jaké je. Musíme se zaměřit na jeho barevnost, rozměr, tvar, protože toto vše je dílo a nejde se zaměřit pouze na jednu z jeho částí, ale musíme ho vnímat jako celek. Jako příklad uvedl Danto dvě opravdu zhotovené postele, které se staly uměleckým dílem a musíme je brát jako celek, jinak by dílem nebyly. Jedna z těchto postelí je od Roberta Rauschenberga, který jí celou pocákal barvami a zavěsil ji tak na stěnu. Druhou postel vytvořil Cleas Oldenburg, dalo by se říci, že jeho postel má vestavěnou perspektivu, na jedné straně je užší než na druhé a vytváří tak jakýsi kosodélník.<sup>54</sup>

Nemůžeme odebrat od postele její cákance, nebo její tvar, protože všechno to jsou součásti daného díla, které tvoří komplexní celek a my je tak musíme chápat a nahlížet. Umělecky nevzdělaný člověk, Trvdolín<sup>55</sup>, si může toto umělecké dílo splést s obyčejnou postelí. Stane se tak chyba jiné povahy, než když se ptáci dopustili omylu a začali zobat namalované hrozny, jelikož dílo není imitací postele, ale reálný předmět-postel, jen trošku ušpiněná od barvy. Divák by si tedy spletl umělecké dílo s jeho reálnou částí. Ale této chyby se dopustil jen proto, že považuje cákance za něco, co k posteli nepatří a nevnímá je jako součást této postele. „*Barevné cákance nejsou částí reálného objektu-postele, která je náhodou částí uměleckého díla, ale jsou, stejně jako postel, částí uměleckého díla jako takového.*“<sup>56</sup> Nesmíme si tedy splést umělecké dílo pouze s jeho částí, která je tvořena daným reálným objektem. Pokud to přesně určíme

<sup>54</sup>Srov. DANTO, Arthur C. Svět umění. *Aluze*. 2009, 1, s. 68.

<sup>55</sup>Překlad Tomáše Kulky z anglického originálu Testadura In DANTO, Arthur. *The Artworld. The journal of philosophy*. 1964, 19, s. 571-584; Trvdolína Danto popisuje jako člověka upřímného, ale známého ignoranta, který nedokáže rozpoznat umění od ne-umění.

<sup>56</sup>DANTO, Arthur C. Svět umění. *Aluze*. 2009, 1, s. 69.

na příkladu postele, nemůžeme považovat postel za reálný objekt, protože ten tvoří pouze část celého uměleckého díla.<sup>57</sup>

Ale jak takovému Tvrdolínovi vysvětlit jeho omyl, jelikož si nespletl dílo s imitací skutečnosti, jak tomu bylo u Zeuxida, který byl ošálen svým sokem, ale dílo s reálnou věcí. O realitu však v tomto umění bylo usilováno. Jak tedy máme rozlišit umělecké dílo od ne-umění, které vypadá podobně nebo stejně jako umění? Jak máme poznat, že nejde o postel, ale o umělecké dílo, které vypadá jako nepovedená nebo barevně pocákaná postel?

### **3.3 Umělecká identifikace**

Můžeme ale říci, že umělecké dílo je postel, pokud použijeme speciální význam slova *je*. Jedná se o analogický význam slova *je*, který používají již děti. Když dítě ukáže na kolečko a řekne: „To jsem já a ten trojúhelník je má sestra.“ Nebo když v divadle ukážeme na muže s korunou a řekneme, že on je král. Toto *je* nemá ani význam existence nebo identifikace, ani se nejedná o zastoupení nebo reprezentaci. Tento význam Danto označuje jako *je uměleckou identifikaci*<sup>58</sup>. Nutnou podmínkou, aby se něco mohlo stát uměleckým dílem, je použití tohoto speciálního významu slova *je* pro nějakou vlastnost nebo část daného objektu. Každé dílo má mnoho těchto uměleckých identifikací, které se většinou navzájem vylučují a každá tak vytváří specifické umělecké dílo, ale všechny se vztahují ke stejnému reálnému předmětu. Existuje tedy mnoho interpretací stejného díla.<sup>59</sup>

Nyní se zaměříme na čistě abstraktní obraz, na kterém není nic kromě černé a bílé a na dva rozdílné názory dvou lidí. Jeden je obyčejný umělecky nevzdělaný člověk takzvaný Tvrdolín, druhým je umělec. Oba tvrdí, že na obraze není nic vyobrazeno, jsou zde jen dvě barvy, ale umělec to prohlásí za umělecké dílo, na rozdíl od Tvrdolína, který nevěří, že by měl tento artefakt nějakou uměleckou hodnotu. Dílo ale hodnotu jistě má, a to díky tomu, že „*abstraktní umělec se vrátil k materiálnosti barvy skrze atmosféru tvořenou uměleckými teoriemi a historií starší i současné doby.*“<sup>60</sup> Umělec odmítá teorie a historii a chce vytvořit něco nového a inovativního, ale na tom závisí

<sup>57</sup>Srov. DANTO, Arthur C. Svět umění. *Aluze*. 2009, 1, s. 68-69.

<sup>58</sup>Z anglického originálu „*is of artistic identification*“ In DANTO, Arthur. *The Artworld. The journal of philosophy*. 1964, 19, s. 571-584.

<sup>59</sup>Srov. DANTO, Arthur C. Svět umění. *Aluze*. 2009, 1, s. 69.

<sup>60</sup>DANTO, Arthur C. Svět umění. *Aluze*. 2009, 1, s. 71.

jeho znalost historie, jinak by nevěděl, co nového má udělat, nebo jakou teorii má odmítat.

Tvrdočin stále vidí pouze dvě barvy a nic víc. Ano, opravdu v obraze nic jiného není než tyto dvě barvy, ale pokud si neosvojí toto *je umělecké identifikace*, nebude schopen vidět a vnímat umění. Na rozdíl od něj umělec stále používá uměleckou identifikaci, když o obraze mluví a díky tomu vidí umění jako umění. „*Vidět něco jako umění vyžaduje cosi, co oko nemůže odhalit - atmosféru umělecké teorie, znalost dějin umění: svět umění.*“<sup>61</sup> Aby byl artefakt klasifikován, jako umělecké dílo musí se na něj vztahovat určité teoretické schéma, které je často používáno u teoretiků umění. Takovýchto schémat, predikátů, může být vhodných více, ale stačí alespoň jedno, aby se mohlo stát nutnou podmínkou pro posouzení objektu jako uměleckého díla.<sup>62</sup>

Abychom tedy mohli vytvořit umělecké dílo, nebo již vzniklé umělecké dílo hodnotit, musíme být schopni určit jeho význam v kontextu dějin umění. Nestačí pouze vytvořit nový originální artefakt a věřit, že hned nabyl estetické nebo umělecké hodnoty.<sup>63</sup> Každé nově vzniklé dílo, které je opravdu prohlášeno za umělecké dílo a patří do světa umění, tento svět rozšíří a dá tak možnost vzniku nových děl a teorií.

### **3.4 Umění a ne-umění**

Nová díla, která obohacují svět umění, vznikají a budou vznikat neustále, ale v dnešní době například díla neo-avantgardy, pop-artu a ready-mades si člověk těžko všimne, že stojí na poli umění, když díla vypadají stejně jako předměty každodenní potřeby. Jak tedy oddělit umění od ne-umění?

Vezměme si příklad Andyho Warhola, který vystavoval v šedesátých letech minulého století v galerii duplikáty krabic Brillo, které mnoho lidí v té době vidělo den co den v obchodním domě. Na první pohled se nijak nelišily od klasických krabic, i když při hlubším zkoumání si mohli návštěvníci galerie povšimnout, že tato díla jsou vytvořena ze dřeva a ne z kartonu. Co tedy odlišuje krabice vystavené v galerii od těch v obchodě? I kdyby firma, která je vyrábí, začala místo kartonu používat dřevo, nevznikalo by tím umění, jako je tomu u pana Warhola. Ten, i kdyby použil pro své dílo

---

<sup>61</sup>DANTO, Arthur C. Svět umění. *Aluze*. 2009, 1, s. 71.

<sup>62</sup>KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis. *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. Století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. s. 89-93.

<sup>63</sup>KULKA, Tomáš. *Umění a falzum*. Praha: Academia, 2004.

karton, nebo jakýkoli jiný materiál, uměním by nepřestalo být. Proč tedy jsou uměleckým dílem jen krabice, které vytvořil tento umělec? Proč například rovnou nevystavil již vytvořené originální krabice? „*Umělec nikdy nedostihne realitu, proč tedy reálnou věc nemůžeme rovnou použít pro umělecké dílo?*“<sup>64</sup> Jako to například dělali dadaisté s jejich ready-mades. Reálnou, každý den používanou věc, vytrhli z jejího přirozeného prostředí a vystavili ji v galerii, Duchampova *Fontána*, *In advance of the broken arm* a další. Andy Warhol tedy nechce vystavovat reálné věci, ale chce pouze již existující objekty duplikovat. Mnoho let se vytvářejí sochy zvířat a lidských postav z různých materiálů, tak Andy Warhol vytvořil stejným způsobem krabici ze dřeva. „*Když smíme udělat duplikáty lidského těla z bronzu, proč bychom nemohli vytvořit duplikáty krabic Brillo z překližky?*“<sup>65</sup>

Důležité je, aby tyto krabice byly vystaveny v galerii a od této galerie je nesmíme oddělovat, jako nemůžeme postel oddělit od jejích barevných cákanců. Kdyby krabice vytvořené Andy Warholem byly vyskládány ve skladu nebo v obchodě, uměleckým dílem by v tomto případě nebyly. Bez barvy a vsazení do určitého interpretačního rámce by postel byla stále jen postelí, až když byla pomalována, stalo se z ní umělecké dílo. Stejným způsobem můžeme říci, že krabice byly jen krabice, dokud nebyly vystaveny. Krabice se tak staly novým hodnotným uměleckým dílem, patřícím do světa umění a tím se rozšířil repertoár uměleckých prostředků.<sup>66</sup>

Pokud si položíme otázku, co tedy odlišuje reálnou věc, například krabici v obchodním domě, od uměleckého díla, například krabice Brillo, odpověď bude velice jednoduchá. Bude to ta teorie, která ustanovila krabice Brillo uměleckým dílem a zařadila ho tak do světa umění. „*Role teorií umění, dnes stejně jako v minulosti, spočívá v tom, že umožňuje jak svět umění, tak i umění samo.*“<sup>67</sup> Teorie představuje pozadí vzniku díla a uděluje mu status uměleckého díla. A právě teorie nám odděluje umění od ne-umění a pomáhá dalšímu vzniku nových uměleckých děl.

### **3.5 Umělecké predikáty**

Díky nově vzniklým dílům a novým teoriím, jak už bylo řečeno, se obohatí svět umění. Obohatí se tak i repertoár protichůdných predikátů. „*Objet musí nejdříve být*

---

<sup>64</sup>DANTO, Arthur C. Svět umění. *Aluze*. 2009, 1, s. 71.

<sup>65</sup>Tamtéž s. 71

<sup>66</sup>Srov. tamtéž s. 72

<sup>67</sup>Tamtéž s. 72



*jistého druhu, aby se na něj jeden z dvojice protichůdných termínů vztahoval, a pak se na něj musí vztahovat nejméně i nanejvýš jeden.*<sup>68</sup> Například predikát „je figurativní“, nebo „je expresivní“. Potom každý člen, umělecký styl, musí splňovat jeden z nich: figurativní, ne-figurativní, expresivní, ne-expresivní. Když tedy vznikne nové umělecké dílo a bude v něm něco, co zatím žádné dosud vzniklé dílo neobsahovalo, vznikne nový pár predikátů a obohatí se tak celá tabulka, která zahrnuje všechny tyto predikáty. Pro nově vzniklé dílo bude tento predikát kladný a všechna doposud vytvořená díla, pokud nebudou tento rys splňovat, záporný. *„Čím rozmanitější je škála umělecky relevantních predikátů, tím komplexnější budou jednotliví členové světa umění, a čím více toho víme o celé populaci světa umění, tím bohatší budou naše konfrontace s každým jeho členem.*<sup>69</sup> Na každého člena světa umění se tedy vztahuje stejný počet relevantních predikátů, a čím více děl vzniká, tím více se rozrůstá řada těchto predikátů a obohacuje se umělecký svět o nová a stejně kvalitní díla. Za umělecký průlom Danto považuje právě toto rozšíření tabulky o další sloupec predikátů. Abychom mohli díla posuzovat, musíme znát celou tuto tabulku predikátů a vědět která část tabulky je zaplněna jakým dílem. To ovšem nebudeme moci udělat, pokud dostatečně neznáme teorie umění a uměleckou historii. Právě tato tabulka nám pomáhá odlišit umělecká díla od ne-umění, jelikož pokud by nějaký objekt nesplňoval žádný z protichůdných predikátů, znamenalo by to, že do třídy uměleckých děl nepatří. Proto je potřeba znát teorie a historii umění, abychom věděli, co uměleckým dílem je a co ne. *„Bez příslušných teorií a historie světa umění by dané objekty ani nebyly uměleckými díly.*<sup>70</sup>

Ať to byl jakýkoli umělecky relevantní predikát, který dosadil krabice Brillo do třídy uměleckých děl, rozšířil tak tabulku a obohatil svět umění a všechny jeho členy o protichůdné predikáty, které dříve k dispozici nebyly.

### **3.6 Shrnutí**

Danto nám představuje vztahovou definici umění, která se nezaměřuje na viditelné, zjevné vlastnosti díla, ani na estetickou hodnotu umění, ale na pozadí vzniku díla. To co odděluje umění od ne-umění je právě tento historicko-teoretický kontext, který dává objektu umělecký význam.

---

<sup>68</sup>DANTO, Arthur C. Svět umění. *Aluze*. 2009, 1, s. 72.

<sup>69</sup>Tamtéž s. 73

<sup>70</sup>Tamtéž s. 73

Danto nám pomohl zodpovědět několik otázek, týkajících se teorií umění, ale nikdy nedospěl k přesné definici pojmu umění. Goerge Dickie navázal na Dantovo myšlení a použil jeho myšlenku o „světě umění“ k určení nutných a postačujících podmínek umění. Na základech teorie o „světě umění“ vybudovat institucionální definici umění, o které bude pojednáno níže.

Objevuje se zde ale jiná otázka než ta, která se ptá po definici pojmu umění. Pokud budeme věřit v Dantovu myšlenku o významu uměleckého díla, který je mu dán pomocí historicko-teoretického kontextu, jaké bude mít tento předpoklad důsledky? Esencí umění tedy není řemeslná kreativita, ale filosofická teorie. Byl zde odhalen opravdový význam umění. Umění se podle Danta sebezpoznalo, jak se o to pokoušelo již po mnoho let a to nejen pomocí definic umění, ale i pomocí mnoha stylů, které se pokoušely dobrat podstaty umění. Pokud tedy známe odpověď na otázku po pravé podstatě umění, je vůbec ještě umění potřeba? Budou ještě umělecká díla vznikat? I na tuto otázku se Danto pokoušel najít odpověď, jelikož už dlouho je ve vzduchu myšlenka, že existuje možnost, že umění je už natolik vyčerpané, že už nebudou vznikat nové styly a dějiny umění skončí.

## 4 Konec umění

Danto ve své studii „Konec umění“<sup>71</sup> navazuje na Hegelovo pojetí o konci umění. Zásadní otázkou je, jestli umění bude v budoucnu existovat, jestli budou vznikat nová díla, jak budou vypadat a jak budou hodnocena. Nikdo z nás si nedovede představit, jak budou vypadat umělecká díla, která ještě nebyla vytvořena. Pokud se pokusíme si je představit, budou se naše představy podobat vždy již existujícím předmětům, jelikož si dokážeme představit pouze ty formy, které nějakým způsobem již známe. Ale otázka o podobě budoucího umění je vedlejší, zásadní otázkou je, zda umění bude v budoucnosti existovat, zda umění má budoucnost. Různé umělecké instituce, jakými jsou galerie a muzea, jsou přesvědčeny o zářivé budoucnosti umění. Pouze čekají na nové umělce, jejich díla a nové směry umění.

Ale je také možné, že Hegelova teze je pravdivá a umění dospělo ke svému konci. „*A je dokonce možné, že umění nemá budoucnost, ačkoli umělecká díla mohou být dále produkována jakoby posthistoricky, v důsledku druhotných otřesů, jež vyvolá vyčerpaná vitalita.*“<sup>72</sup> Podle Hegelova názoru „*Umění jako takové, nebo alespoň z hlediska svého nejvyššího poslání jakožto historického hnutí zcela skončilo.*“<sup>73</sup> Ale nezašel tak daleko, aby tvrdil, že v budoucnosti již umění nebude existovat. Pouze řekl, že skončí Věk umění. Tento věk přirovnává k teologickým spekulacím Joachima z Fiory, který tvrdí, že Věk otce skončil narozením jeho syna a tak započal Věk syna, který skončil nástupem Věku ducha. Ale ti, jejichž historické naplnění spadalo do Věku otce, nezemřou nebo nepřestanou jakkoli jinak fyzicky existovat, když započne jiný věk. Pouze jejich existence bude posthistorická, nebude již spadat do historické roviny, ale existovat budou dále. Stejně je to i s uměním. Když skončí Věk umění, umělecká díla se stanou jen jakousi historickou fosílií.<sup>74</sup>

Umění tedy ztratilo svůj historický směr a existují již jen dvě možnosti, buď tento směr opět nalezneme, nebo ne. To by znamenalo, že je pojem umění vnitřně vyčerpan a vše co bude vznikat, nebude hrát už žádnou roli. Umění ztratilo svou dějinnou cestu. Vše už bylo použito, vše už bylo vytvořeno, už můžeme pouze kombinovat. Už nás

---

<sup>71</sup>DANTO, Arthur C. Konec umění. *Estetika*, 1998, 35. s. 1-18.

<sup>72</sup>Tamtéž s. 2

<sup>73</sup>Tamtéž s. 2

<sup>74</sup>Srov. tamtéž s. 2

umění nemůže v ničem překvapit, pojem umění je již vnitřně vyčerpán. Věk umění již skončil a musel nastat věk nový.<sup>75</sup>

Pokrok umění byl dobře vidět v potřebě neustálém zlepšování technik malířství, aby se dala skutečnost o to lépe napodobovat, aby konečné dílo bylo co nejvíce podobné realitě. Malířství ovládalo stále rafinovanější techniky potřebné k vytváření dobrého umění. V době, kdy na poli estetiky vládla teorie imitace, potřeba napodobovat a imitovat skutečnost byla stále větší, umělci, se chtěli více přiblížit skutečnosti. Díla a umělci se hodnotí na základě jejich zručnosti a schopnosti co nejlépe napodobit skutečnost a co nejvíce ukázat z reálného světa. „*Taková koncepce dějin ospravedlňuje optimistickou víru, že zbývající temná zákoutí nevědomosti budou postupně vystavena světu, takže všechno bude moci být nakonec poznáno, stejně jako v malířství bude moci být nakonec všechno ukázáno.*“<sup>76</sup> I v malířství byl použit pohyb, ale ne ve smyslu pohyblivých obrazů, ale jako znázornění pohybu. Dokážeme si díky tomu představit, že se daná věc nebo člověk na obraze má pohybovat, že byla zachycena v pohybu. Například futuristický směr se pokoušel o zachycení pohybu na ploché plátno. Ale díky filmu se toto napodobení pohybu stalo skutečným pohybem. Přínos filmu byl tedy v „*odbourání zprostředkujících odvození zakoušené reality prostřednictvím vodítek ve prospěch svého druhu přímého vnímání.*“<sup>77</sup> Už pohyb skutečně vidíme a nemusíme si ho pouze představovat, chceme tedy co nejvíce „*nahradit odvození zakoušené reality něčím, co je ekvivalentní prezentací této zakoušené reality.*“<sup>78</sup> Postupem času se dovednosti napodobování reality vyvíjely a dnes jsme schopni ji napodobit do největších podrobností. Lidé si přizpůsobovali techniky a technologie jak realitu napodobit a jedním z nich byla i perspektiva, zobrazení pohybu, zobrazení pocitů. Lidé se učili a zlepšovali „*a skutečnost, že je třeba učit se tvorbě obrazů, je jedním z důvodů proč umění - nebo přinejmenším zobrazovací umění - má dějiny.*“<sup>79</sup> Ale pouze dvakrát v historii bylo přesné napodobení reality cílem umění, poprvé tomu bylo ve starověkém Řecku a podruhé v renesanci.<sup>80</sup>

V době, kdy se film stal novinkou, lidé více zajímalo znázornění pohybu. Měli v oblíbě sledovat filmy, které znázorňovaly valící se davy z továren a klasické groteskní

<sup>75</sup>Srov. DANTO, Arthur C. Konec umění. *Estetika*, 1998, 35. s. 2.

<sup>76</sup>Tamtéž s. 3

<sup>77</sup>Tamtéž s. 4

<sup>78</sup>Tamtéž s. 4

<sup>79</sup>Tamtéž s. 5

<sup>80</sup>Srov. tamtéž s. 3-5

honičky, nebo zácpu na ulici, ale postupem času se musel do filmu přidat i příběh a nějaký další děj, jelikož by lidi už nudil pouze pohyb, který můžou vidět kdykoli se jim zachce. „*Obecně platí, že pokud se miméze nezmění v diecézi čili vyprávění, daná umělecká forma vyhyne v důsledku upadajícího nadšení.*“<sup>81</sup> Pokud by do filmu nebyl přidán děj a příběh, lidé by už byli filmem natolik unaveni a znuzeni, že by se o film přestali zajímat a ten by upadl do zapomnění. Témata filmů se musela obměnit, jelikož pouhé honičky bez příběhu lidé viděli tak často, že už na nich nebylo nic nového a atraktivního.

Dříve bylo možné si představit pokrok umění z hlediska pokroku v zobrazení. Lidé si dokázali představit, jaké problémy v zobrazení jsou a jakým způsobem by se tyto problémy daly řešit, zde byl daný pokrok v umění. Lidé si dokázali představit, že dosáhnou nějakého cíle, aniž by věděli, jak ho dosáhnout. Například si dokázali představit, že jednoho dne se bude člověk procházet po měsíci, aniž by věděli, jak to udělat. Ale co bude, až bude pokrok naprosto vyčerpán, až bude vše poznáno a vše ukázáno. Neexistuje žádný důvod se domnívat, že umění i věda jsou věčné. Již v 19. století se objevila představa, že už není co nového poznat, že věda je již završená a je pouze třeba doplnit pár detailů, ale není již co zkoumat. Pokud tedy už nebude možnost žádného pokroku ani transformace média reprezentace, umění dosáhne svého konce.<sup>82</sup>

„*Poslání umění produkovat ekvivalenty percepčních zkušeností přešlo na přelomu 19. a 20. století z malířství a sochařství na kinematografii, malířství a sochařství se začalo tohoto poslání zřetelně vzdávat přibližně touž dobou, kdy se konstituovaly všechny základní strategie narativní kinematografie.*“<sup>83</sup> Úkol malířů a sochařů převzali filmaři, tak co jim tedy zbývá? Umělci už nebudou moci napodobovat svět, zbude nám umění čisté popisnosti, kde slova nahrazují smyslové podněty. Dedukování se bude připisovat vyšší hodnota než vnímání.<sup>84</sup>

Sledujme linii Dantovy myšlenky. Umělci začali experimentovat. Začaly vznikat předměty, o kterých nebylo pochyb, že jde o obrazy, ale neodpovídaly kritériím percepční ekvivalence čehokoliv ze světa ať už reálného, nebo světa umění. Bylo tedy potřeba nové teorie umění, která by toto nové umění obsáhla. „*Bylo jasné, že umělci*

---

<sup>81</sup>DANTO, Arthur C. Konec umění. *Estetika*, 1998, 35. s. 8.

<sup>82</sup>Srov. tamtéž s. 9

<sup>83</sup>Tamtéž s. 10

<sup>84</sup>Srov. tamtéž s. 10

neztratili dovednost tvořit percepční ekvivalenty, spíše teď šlo umělcům o cosi, co nebylo v první řadě možné pochopit z hlediska dosavadního teoretického systému. Je zásluhou estetiků, že odpověděli na danou situaci teoriemi, jež jakkoli byly nesprávné, reagovaly na reálnou potřebu.<sup>85</sup> Ale je na nás rozhodnout se do jaké míry je předmět zobrazený na obraze věcí technické nedostatečnosti a do jaké míry se jedná o výraz dané věci. Zda jde o nepovedené umění nebo o umění, které my pouze nechápeme a nedokážeme ho nikam zařadit. „Bylo zajímavé, že proto, že mohli existovat čistě expresivní a tudíž explicitně zcela nezobrazující obrazy, musela zobrazivost zmizet z definice umění. Ale z našeho pohledu bylo ještě zajímavější, že dějiny získaly naprosto odlišnou strukturu.“<sup>86</sup> Už nebyl žádný důvod myslet si, že umění má progresivní dějiny. Neexistuje zde žádná zprostředkující technika výrazu, a proto tedy expresivita nepřipouští žádnou vývojovou následnost, kterou mělo mimetické umění. „Dějiny umění se rozpadají na sled individuálních činů, jež nenásledují jeden za druhým.“<sup>87</sup> Nejde tedy říci, že umění pokračuje, že se vytváří stále něco lepšího, co dříve vzniknout nemohlo. Umění už nepodléhá pokroku, v tom smyslu, že se zlepšují vyjadřovací technologie. Umělci se pouze pokoušejí experimentovat a vymýšlet nové styly, které budou podloženy dostatečnou teorií.<sup>88</sup>

Oswald Spengler ve své knize *Zánik Západu*<sup>89</sup> uvedl, že každý cyklus má své čtyři momenty - mladost, zralost, úpadek a smrt. Pokud bychom měli takto vnímat i umění zjistíme, že sice naše umění zanikne, ale „umění jako takové budoucnost má, jen to naše ji nemá. Je to naše forma života, jež zestárá.“<sup>90</sup>

„Potřebujeme koncepci dějin umění, která je lineární, ale zároveň definici umění, která je dostatečně obecná.“<sup>91</sup> To bohužel nespĺňuje načrtnutý model, že v umění jde o percepční ekvivalenci. Tyto požadavky splňuje Hegelova teorie. „Jeho koncepce požaduje existenci skutečné historické kontinuity, a dokonce jistého druhu pokroku.“<sup>92</sup> Jedná se zde o druh pokroku jako poznání, kde umění je pouze přechodným stádiem tohoto poznání. Jde o poznání podstaty umění. „Jakmile je tohoto poznání

---

<sup>85</sup>DANTO, Arthur C. Konec umění. *Estetika*, 1998, 35. s. 11.

<sup>86</sup>Tamtéž s. 12

<sup>87</sup>Tamtéž s. 12

<sup>88</sup>Srov. tamtéž s. 11-12

<sup>89</sup>SPENGLER, Oswald. *Zánik západu*. Praha: Academia, 2010.

<sup>90</sup>DANTO, Arthur C. Konec umění. *Estetika*, 1998, 35. s. 13.

<sup>91</sup>Tamtéž s. 14

<sup>92</sup>Tamtéž s. 14

*dosaženo, umění vskutku ztrácí veškeré opodstatnění a není ho nadále třeba.*<sup>93</sup> Vše končí dosažením zralosti a to zralosti v tom smyslu, že poznáme, co nebo kdo jsme. *„Dějiny končí dosažením sebepoznání. Umění končí nástupem filosofie umění.*<sup>94</sup> Umění neskončilo doslova či úplně, že by ustalo jakékoli vytváření uměleckých objektů, pouze se transformovalo ve filosofii odhalením určujícího rozdílu mezi uměním a ne-uměním, jenž, jak již víme, spočívá v atmosféře teorie a ve znalostech dějin umění, nikoli ve vytvářených předmětech samotných.

Pokud se opět vrátíme k Hegelovi a jeho teorii v knize *Fenomenologie ducha*<sup>95</sup>, jež popisuje cestu, kterou duch musí vykonat, aby poznal sám sebe, kde právě umění je jedním z těchto stádií sebepoznání. Osudem ducha je filosofie. *„Filosofické dějiny umění záleží v tom, že umění je v posledku pohlceno svou vlastní filosofií.*<sup>96</sup> Historický smysl umění je tedy v tom, že tvoří filosofii umění. Umění závisí stále více na teorii, teorie musí pochopit sebe samu. Vše, co nám nakonec zbude, je teorie. Nové umění bude vznikat, ale bude existovat post-historicky, bude mu chybět dějinný smysl. *„Historické stádium umění končí, jakmile víme, co je umění a jaký má smysl.*<sup>97</sup> Vše je nyní v rukách filosofů.<sup>98</sup>

## **4.1 Shrnutí**

Umění tedy doslova nekončí, pouze bude vznikat post-historicky. Umění již našlo odpovědi na otázky po své podstatě, vždy se snažilo sebepoznat pomocí nových teorií, definic a uměleckých směrů. Snažilo se pochopit samo sebe. Ale když Danto přišel s odpovědí na tyto otázky a řekl, že teorie je to, co oddělí umění od ne-umění, tak není důvod dále hledat vysvětlení, co je to umění a umělci se už nemusí snažit nalézt podstatu umění. Podstatou umění není umělecká kreativita, ale filosofická teorie. Umění může dále vznikat, ale už nebude mít již historickou hodnotu, která by nám přinášela nějaké odpovědi, nebo nové otázky.

---

<sup>93</sup>DANTO, Arthur C. Konec umění. *Estetika*, 1998, 35. s. 14.

<sup>94</sup>Tamtéž s. 14

<sup>95</sup>HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologie ducha*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1960.

<sup>96</sup>DANTO, Arthur C. Konec umění. *Estetika*, 1998, 35. s. 15.

<sup>97</sup>Tamtéž s. 16

<sup>98</sup>Srov. tamtéž s. 15-16

## 5 Použití pojmu „svět umění“ v institucionální teorii

George Dickie použil myšlenku „světa umění“ pro svou definici umění, ale nejednalo se o užití, které představil Danto. Jeho myšlenky adaptuje na čistě institucionální teorii. Dickie určuje podmínky pro to, aby se nějaký objekt mohl stát uměním. Od Dantova pojetí se sice odklání, ale jádro jejich teorií zůstává stejné. Obě jsou zaměřeny na jednání aktérů světa umění a samotný objekt je omezen pouze podmínkou, kterou přesně uvádí Dickie - podmínkou artefaktuality.<sup>99</sup>

Dickieho institucionální teorie je asi jednou z nejnámějších a nejvíce diskutovaných teorií umění. Znění definice umění podle této teorie otrásá celým světem umění, jelikož Dickie prohlásil, že umění je jednoduše vše, co za něj prohlásí umělec nebo kurátor. Tato teorie má mnoho příznivců, ale i mnoho odpůrců. Postupem času na jeho pojetí umění navazuje více teoretiků a institucionální analýza se dále rozpracovává a reformuje.<sup>100</sup>

### 5.1 Dickieho Institucionální analýza

Dickie se pokouší určit definici umění, kterou staví na základech Dantovy studie o světě umění. Určuje dvě podmínky pro to, aby se objekt stal uměleckým dílem. Ve studii „Co je umění? Institucionální analýza“<sup>101</sup> se kriticky opírá o studii Morrise Weitze „Role teorie v estetice“<sup>102</sup>, ve které Weitz tvrdí, že není možné určit definici pojmu umění, jelikož je pojem umění pojmem otevřeným. Nelze tedy u pojmu umění určit definující podmínky. Kdyby totiž byl pojmem uzavřeným a jeho definice by byla možná, vytratila by se z umění jakákoli tvořivost a kreativita.<sup>103</sup> Dickie se pokouší tento předpoklad vyvrátit a dokázat, že opravdu lze určit definici umění pomocí nutných a postačujících podmínek. Pokouší se tedy nalézt vhodné nutné a postačující podmínky pro definici rodového pojmu umění. Tato definice je podle jeho názoru možná, jelikož všechna umělecká díla mají společné vlastnosti, které je oddělují od ne-umění. Z toho

---

<sup>99</sup>KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis. *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. Století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. s. 89-93.

<sup>100</sup>Tamtéž

<sup>101</sup>DICKIE, George. Co je umění? Institucionální analýza. *Aluze*. 2008, 2, s. 81-90.

<sup>102</sup>WEITZ, Morris. Role teorie v estetice. In KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis. *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. s. 51-64.

<sup>103</sup>Inspirace u Wittgensteina a jeho pojetí otevřených a uzavřených pojmů, o kterém již bylo pojednáno výše.



vyplývá, že umělecká díla musí mít nějaké vlastnosti, díky kterým se určí podmínky pro definici umění.<sup>104</sup>

Za první podmínku uměleckého díla Dickie určuje podmínku artefaktuality. Umělecké dílo musí být artefaktem. Objekt musí být vytvořen lidskou rukou, aby mohl být prohlášen za umění. Morris Weitz namítal, že artefaktuality nemůže být podmínkou umění, jelikož by do tohoto pojetí nezapadaly přírodní objekty, které hodnotíme jako umělecká díla. Na to Dickie namítá, že tuto podmínku splňují i taková díla, jako jsou nalezené nebo přírodní objekty. Dokazuje to pomocí myšlenek Richarda Sclafaniho<sup>105</sup>, který tvrdí, že když mluvíme o přírodních objektech jako o umění, činíme tak z důvodu, že nám tento objekt připomíná nějaké umělecké dílo. Jde tedy o takzvaný odvozený význam pojmu „umělecké dílo“. Artefaktuality je tedy nutnou podmínkou umění.<sup>106</sup>

Druhá podmínka se zakládá na nezjevných charakteristických rysech díla. Pro nalezení této podmínky je potřeba prozkoumat komplexní síť „světa umění“. Zde navazuje na Dantovo pojetí „světa umění“. Dickie ve své institucionální teorii podle jeho názoru dokončil cestu, kterou Danto pouze naznačil, cestu k definici uměleckého díla.

*„Vidět něco jako umění vyžaduje cosi, co oko nemůže odhalit - atmosféru umělecké teorie, znalost dějin umění.“*<sup>107</sup> Dickie na této nejznámější větě ze studie „Svět umění“ dokazuje, že zde Danto souhlasí s Mandelbaumem v tom, že to, co oko nemůže vidět, jsou právě ty nezjevné vlastnosti uměleckého díla. Ty vlastnosti, které hrají velice významnou roli v konstituci umění. Dickie si dále všímá, že Danto poukázal na víc, než jen na tyto nezjevné vlastnosti. Poukazuje na bohatou strukturu světa umění, do kterého jsou díla vložena. *„Danto poukazuje na bohatou strukturu, do níž jsou jednotlivá umělecká díla vetkána: poukazuje na institucionální povahu umění.“*<sup>108</sup> Dickie používá pojem světa umění na označení určité společenské instituce. Přesněji touto institucí míní zaběhlou praxi.<sup>109</sup>

---

<sup>104</sup>Srov. DICKIE, George. Co je umění? Institucionální analýza. *Aluze*. 2008, 2, s. 81-82.

<sup>105</sup>SCLAFANI, Richard. Umění a artefaktuality. *Jihozápadní deník filosofie*. 1970. s. 105-108.

<sup>106</sup>Srov. DICKIE, George. Co je umění? Institucionální analýza. *Aluze*. 2008, 2, s. 82.

<sup>107</sup>DANTO, Arthur C. Svět umění. *Aluze*. 2009, 1, s. 71.

<sup>108</sup>George. Co je umění? Institucionální analýza. *Aluze*. 2008, 2, s. 83.

<sup>109</sup>Srov. tamtéž s. 83-84

Existuje mnoho systémů světa umění, jako je například malířství, divadlo, sochařství a další. Všechny tyto systémy mají jednu společnou vlastnost: každý z nich slouží jako rámec pro prezentaci jednotlivých uměleckých děl. Každý tento systém světa umění poskytuje institucionální pozadí po udělení statusu umění. Ale musíme se zaměřit na ty nezjevné vlastnosti díla, které uvidíme, když na dílo pohlédneme v jeho institucionálním zasazení. Pokud tak učiníme, uvidíme vlastnosti, které mají díla společné. Tyto systémy světa umění mají i své podsystémy, které se mohou vyvíjet i nově vznikat. Každý nově vzniklý umělecký směr přinese do světa umění nový podsystém.<sup>110</sup>

Institucionální povahu umění jde nejlépe rozeznat na dadaismu, ve kterém udělili umělci status umění obyčejným předmětům, které denně používáme v běžném životě. Uměleckými díly se staly dnes již velice známé ready-mades. Jako u Dantova světa umění, ani zde nás již nezajímá lidská dovednost, estetické vlastnosti nebo precizní řemeslné zpracování díla. U těchto děl se zaměřujeme právě na čin udělení statusu, který vložily ready-mades do světa umění. Dříve, dokud se diváci, umělci i filosofové umění zaměřovali pouze na zjevné charakteristiky umění, udělení statusu nebylo důležité, i když je jasné, že všichni umělci ho svým dílům udělili, jelikož byli členy světa umění. Ale pokud máme před sebou dadaistické dílo, nevšímáme si již zjevných charakteristik, ale začneme ho zkoumat v jeho společenském kontextu. Zjevné charakteristiky nám o díle nic neřeknou, musíme se zaměřit na ty vlastnosti díla, které nejsou na první pohled rozeznatelné, například jestli dílu byl udělen status uměleckého díla. Toto udělení statusu uměleckého díla nějakému artefaktu Dickie považuje za další podmínku pro to být uměním.<sup>111</sup>

Dickie pojem umění uzavírá nutnými a postačujícími podmínkami artefaktuality a uděleného statusu. Ale přes to je možné, aby vznikala nová díla a kreativita dále pokračovala, i když je pojem umění uzavřen pomocí podmínek.<sup>112</sup>

### **5.1.2 Vysvětlení definice – udělení statusu kandidáta na hodnocení**

Definice umění tedy zní takto: „*Umělecké dílo v klasifikačním slova smyslu je artefakt, jehož souboru aspektů byl udělen status kandidáta na hodnocení osobou (či*

---

<sup>110</sup>Srov. DICKIE, George. Co je umění? Institucionální analýza. *Aluze*. 2008, 2, s. 84.

<sup>111</sup>Srov. tamtéž s. 84

<sup>112</sup>Srov. tamtéž s. 84.

osobami) *jednající jménem určité společenské instituce (světa umění)*.<sup>113</sup> To, co zakládá onu společenskou instituci, je zaběhlá praxe, která ji udržuje v chodu. Jádrem této instituce tvoří umělci, producenti, ředitelé a návštěvníci muzeí, divadel a galerií, novináři a různí kritici a teoretici umění a mnoho dalších. Toto jádro umožňuje existenci světa umění. A právě v rámci světa umění může být dílu udělen status kandidáta na hodnocení.<sup>114</sup>

Ale důležitější otázkou je, jakým způsobem se tento status uděluje. Na takovéto udělení statusu je potřeba i jen jeden člověk, který jedná v zastoupení instituce. Tento člen světa umění, který uděluje status uměleckým dílům a jedná s ním jako s kandidátem na hodnocení je obvykle samotný umělec, který dílo vytvořil. To, že se nějaký objekt stane kandidátem na hodnocení, nevyžaduje, aby ke konečnému hodnocení vůbec došlo. Existuje mnoho děl, která nikdo nikdy neohodnotil, například proto, že je nikdo jiný než umělec neviděl. Existují někteří amatérští umělci, kteří svému dílu udělí status kandidáta na hodnocení, ale po zbytek svého života mají dílo schované ve svém ateliéru a nikomu ho neukážou. Pokud k samotnému hodnocení dojde, musíme si uvědomit, že ne každá část uměleckého díla má být považována za kandidáta na hodnocení. Samotné hodnocení Dickie popisuje jako „*pokládání něčeho za hodnotné, či cenné při zakoušení jeho kvalit*“.<sup>115</sup>

Ale důležitou součástí udělení statusu kandidáta na hodnocení je lidská intencionalita. Pokud se například zaměříme na obrazy, které vytváří opice v zoo, nemůžeme je považovat za umělecká díla, jelikož opice sama se nemůže považovat za člena světa umění, a tak nemůže svému dílu dát potřebný status. Musel by status udělit místo ní nějaký člen světa umění, například kurátor některé galerie, ve které by opičí obrazy vystavil. Obrazy by již nepatřily primátovi, který je vytvořil, ale tomu, kdo je vystavil ve vhodném institucionálním prostředí.<sup>116</sup>

Poslední podmínkou, přesněji řečeno analytickým předpokladem, který Dickie představuje a přebírá od Danta, je podmínka originality. Oba tvrdí, že o kopii obrazu nebo o jiném falsifikátu nemůžeme uvažovat jako o uměleckém díle. „*Originalita u obrazů představuje nezbytnou podmínku pro udělení statusu kandidáta na*

---

<sup>113</sup>DICKIE, George. Co je umění? Institucionální analýza. *Aluze*. 2008, 2, s. 84.

<sup>114</sup>Srov. tamtéž s. 84-85

<sup>115</sup>Tamtéž s. 87

<sup>116</sup>Srov. tamtéž s. 88

*hodnocení.*<sup>117</sup> Když se o nějakém obraze zjistí, že jde o falsum, neztratí tak status umění, jelikož nikdy žádný neměl. Podle Dickieho jde o stejný případ jako s patentováním nějakého vynálezu, když už jednou bylo něco nového vynalezeno a obdržel tento vynález patent, další stejný objekt už nemůže být patentován, jelikož patent pro tento vynález byl už použit. U vynálezu je ale mnohem složitější zjistit, zda jde o kopii, nebo jen jiný člověk vynalezl stejnou věc. U obrazů si můžeme být až stoprocentně jistí, že jde o kopii originálu.<sup>118</sup>

## **5.2 Shrnutí**

Jednoduché shrnutí institucionální teorie tak, jak jí představil Dickie, by znělo, že umělecké dílo je vše, čemu někdo udal status umění a prohlásil ho tak za umělecké dílo. Obvykle tento status udělí sám umělec tím, že dílo vytvoří.

Dickie ve své teorii představuje dvě podmínky, pro to, aby objekt mohl být prohlášen za umělecké dílo a jakousi předchůdnou, prvotní podmínku. Touto prvotní podmínkou je originalita díla. Žádná kopie nemůže nikdy dosáhnout statusu uměleckého díla, protože tento status již dostalo originální dílo. První podmínkou je artefaktualnost díla. Druhou podmínkou je, že artefakt musí být prohlášen za umění členem světa umění. Agent jednající v zastoupení určité instituce, v tomto případě světa umění, musí tomuto objektu udat status kandidáta na hodnocení.

Aby se objekt stal uměleckým dílem, nezáleží na jeho vlastnostech nebo jakýchkoli charakteristikách, ale na instituci, do které bylo dílo zaneseno a na aktérovi, který dílu přiřkne status umění. Kdokoli takto učiní, bere na sebe zodpovědnost za toto umělecké dílo. Může se totiž stát, že ostatní ho jako umění neuvidí a tento člověk přestane být dostatečně ceněn jako vhodný člen světa umění. Ale nikdy nepřestane členem být, jelikož do světa umění patří každý, kdo se za člena považuje. Tato teorie je kritizována, ale i obdivována. Asi nejvíce příznivců najde u amatérských umělců, kteří tvoří umělecká díla a udělují jim status kandidáta na hodnocení, jelikož se považují za členy světa umění.

---

<sup>117</sup>DICKIE, George. Co je umění? Institucionální analýza. *Aluze*. 2008, 2, s. 88.

<sup>118</sup>Srov. tamtéž s. 88-89

## 6 Závěr

Cílem této práce bylo pojednat o filosofii Arthura C. Danta, především o jeho myšlenkách o světě umění a o konci umění. Pojem „Svět umění“ a celá Dantova teorie o světě umění vnesla velice zajímavý pohled do problematiky definice umění. Základní otázkou, která trápí estetiky, a nejen estetiky, ale i ostatní aktéry, kteří se pohybují ve sféře umění, je co je podstatou umění? Co je to, co odděluje umění od ne-umění? Jak máme v dnešní době rozpoznat, že se pohybujeme na poli umění, když umělecká díla vypadají stejně jako jakékoli jiné předměty v našem okolí?

Danto přiznává, že je pro diváky i některé teoretiky umění velice těžké rozeznat, kdy se pohybujeme na poli umění, když některá umělecká díla vypadají, jako předměty běžné potřeby. *„Odlišit umění od jiných věcí však zdaleka není tak snadný úkol ani pro rodilé mluvčí, neboť v dnešní době si člověk vůbec nemusí všimnout, že se pohybuje na půdě umění bez toho, že by mu to teorie sdělila. A částečný důvod, proč tomu tak je, spočívá v tom, že se tento prostor stává uměleckým právě díky teoriím umění, neboť jedním z úkolů teorie, krom toho, že nám pomáhá odlišit umění od ostatních věcí, spočívá v tom, že umění umožňuje.“*<sup>119</sup> Je to tedy ona teorie, která odděluje umění od ne-umění. Právě teorie je onou hledanou podstatou umění. Teoreticko-historické pozadí vzniku díla nám pomáhá poznat a pochopit význam daného díla.

Ale pokud už známe tuto hledanou podstatu umění, jaký bude mít dopad na umění nalezení této podstaty? Pokud esencí umění není umělecká kreativita, ale filosofická teorie, bude mít umění ještě budoucnost? Podstatu umění netvoří umělci, ale teoretikové umění. Proč by tedy mělo umění dále existovat? Danto přichází s představou, že umění bude dále existovat, ale jelikož se již sebezpoznané a odpovědělo na otázky po své podstatě, není již co dále poznávat a ztratilo tak svou historickou hodnotu, umění již bude existovat post-historicky. Již bylo vše zodpovězeno a už není na co odpovídat. Umění se transformovalo ve filosofii.

V poslední kapitole jsem se věnovala návaznosti světa umění na institucionální definici umění, kterou představil George Dickie. Tato teorie čerpá z Dantovy základní myšlenky o světě umění. *„Vidět něco jako umění vyžaduje cosi, co oko nemůže odhalit –*

---

<sup>119</sup>DANTO, Arthur C. Svět umění. Aluze. 2009, 1, s. 67.

*atmosféru umělecké teorie, znalost dějin umění: svět umění*<sup>120</sup> Podle Dickieho to, co oko nemůže vidět, jsou takzvané nezjevné vlastnosti umění. Jsou to rysy uměleckého díla, které člověk nemůže spatřit na první pohled. Tyto vlastnosti hrají důležitou roli v konstituci uměleckého díla. Jednou z těchto vlastností je i status uměleckého díla, který udělí agent určité umělecké instituce objektu a tím ho prohlásí za umělecké dílo. Touto institucí je podle Dickieho právě Dantův svět umění a agentem je každý, kdo se za člena této instituce považuje.

Podstatou umění podle Danta je teorie, která povýšila objekt do světa umění. Jelikož již byla tato podstata nalezena, umění ze své historické podstaty končí a bude existovat pouze jako jakási historická fosilie. To, co nám zbude, bude pouze teorie. „*Umění končí nástupem filosofie umění.*“<sup>121</sup>

---

<sup>120</sup>DANTO, Arthur C. Svět umění. *Aluze*. 2009, 1, s. 71.

<sup>121</sup>DANTO, Arthur C. Konec umění. *Estetika*, 1998, 35. s. 14.

## Použitá literatura

- BEARDSLEY, Monroe C. *Co je umění*. New York : Haven, 1983. Estetická definice umění, s. 15-29.
- DANTO, Arthur C. Svět umění. *Aluze*. 2009, 1, s. 66-74.
- DANTO, Arthur C. Konec umění. *Estetika*, 1998, 35. s. 1-18.
- DANTO, Arthur C. *Transfigurace všednosti*. Cambridge: Mass, 1981
- DICKIE, George. Co je umění? Institucionální analýza. *Aluze*. 2008, 2, s. 81-90.
- DICKIE, George. *Umění a estetika: Institucionální analýza*. New York : Cornell University Press, 1974.
- DZIEMIDOK, Bohdan. Spor estetickou podstatu umění. In KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis. *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.
- ELDRIDGE, Richard. Forma a obsah. *Britské deníky estetiky*. 1985, 25, s. 303-316.
- GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění*. Praha: Akademia, 2007.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologie ducha*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1960
- KULKA, Tomáš. *Umění a falzum*. Praha: Academia, 2004.
- KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis. *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. Století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.
- PLATÓN. *Hippias Větší, Hippias Menší, Ión, Menexenos*. Praha: Oikoymenh, 1996. Ión, s. 79-100.
- PLATÓN. *Ústava*. Praha: Oikoymenh, 2009
- SCLAFANI, Richard. Umění a artefaktualnost. *Jihozápadní deník filosofie*. 1970. s. 105-108.
- SPENGLER, Oswald. *Zánik západu*. Praha: Academia, 2010.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Cesta přes estetiku*. Varšava: 1972. Estetický, literární a poetický postoj, s. 86-89.

WEITZ, Morris. Role teorie v estetice. In KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis. *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. s. 51-64.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Filosofická zkoumání*. Praha: Filosofia, 1994.