

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Teologická fakulta

Katedra filosofie a religionistiky

Diplomová práce

OTÁZKY PO VZTAHU FILOSOFIE A UMĚNÍ V KONTEXTU MODERNÍ A
POSTMODERNÍ TVORBY

Vedoucí práce: PhDr. Vít Erban, Ph.D.

Autor práce: Bc. Petra Schmidtmayerová

Studijní obor: Filosofie – prezenční

Ročník: třetí

2014

Prohlašuji, že svoji diplomovou 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 diplomové práce, a to v nezkrácené podobě (v úpravě vzniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných Teologickou fakultou) 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 kvalifikační 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 kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

31. 3. 2014

Petra Schmidtmayerová

Velice děkuji vedoucímu práce PhDr. Vítu Erbanovi, Ph.D. za cenné rady, připomínky, metodické vedení práce a trpělivost.

Obsah

1	Úvod	5
2	Dějinný vývoj teorie umění.....	7
2.1	Mimésis	7
2.1.1	Zrcadlení reality	8
2.2	Kognitivistická teorie	9
2.3	Estetická koncepce umění	9
2.4	Teorie umění jako realita.....	11
2.5	Institucionální analýza.....	12
2.6	Nemožnost definice umění	14
2.7	Shrnutí	16
3	Krize umění.....	18
3.1.1	Hegelova teorie	18
3.1.2	Konec umění	19
4	Moderna a postmoderna.....	25
4.1	Moderní umění.....	26
4.2	Postmoderní umění.....	30
4.2.1	Shrnutí	32
5	Dějinný vývoj vztahu mezi filosofií a uměním.....	34
5.1	Starověk a středověk	34
5.2	Novověk.....	36
6	Vztahy mezi uměním a filosofií	41
6.1	Filosofie a definice umění	41
6.2	Filosofie a existence umění	44
6.3	Filosofie a hodnocení umění.....	45
6.3.1	Interpretace umění.....	48
6.4	Umění a poznání	52
6.5	Umělec jako génus	56
7	Aplikace závěrů na vybraná umělecká díla.....	58
8	Závěr	60
	Seznam literatury	62
	Obrazová příloha	64
	Abstrakt	68
	Abstract.....	69

1 Úvod

Hlavním tématem práce bude vztah filosofie a umění. Důvodem pro výběr tohoto tématu je nedostatečný zájem o filosofii umění, která je pro vznik a existenci díla stejně důležitá jako forma a obsah. Pro uvedení do hlavního tématu se v práci zaměříme na vývoj definice umění, která je jednou z nejdůležitějších filosofických otázek. Především se pomocí vývoje definice pojmu umění dostaneme k teorii umění, kterou nastínil Arthur C. Danto a která bude v této práci často používána. Většina filosofů, kteří se zabývali otázkami po vztahu filosofie a umění, se soustředila pouze na nějakou konkrétní jednu otázku a nepokoušela se o celkový přehled důležitosti filosofie pro umění. Například Danto se věnoval otázce existence umění, Goodman se věnoval poznání skrze umění a například známí filosofové Kant a Hume se zabývali otázkou vkusu. Tato práce spojuje většinu těchto teorií a pokouší se o jejich propojení s ohledem na vztah k modernímu umění.

První kapitola se bude věnovat teoriím umění, které provázejí vznik děl již od antiky. Budou zde vysvětleny nejdůležitější definice umění počínaje mimetickou teorií, přes kognitivistickou teorii a teorii zaměřenou na krásné vlastnosti umění. V každé z těchto částí budou představeny důvody, proč byly tyto teorie zpochybněny a na pole filosofie umění musely nastoupit teorie nové, které se nevztahovaly na vlastnosti umění nebo jejich funkci. Jednalo se o teorie umění jako reality a institucionální teorie, ve kterých bylo formulováno, že dílo získává umělecký status na základě instituce, ve které vzniklo. Rozdíl v těchto teoriích je v tom, kdo tento status uděluje, zda teorie umění, nebo člen světa umění. Poslední myšlenkou, která bude v této kapitole představena, je myšlenka o nemožnosti definovat umění pomocí nutných a postačujících podmínek.

Další dvě kapitoly se budou věnovat budoucnosti umění v návaznosti na Hegelovy myšlenky o problému konce, ke kterému se umění blíží. Tento problém nastal ve chvíli, kdy umění již nešlo lineární dějinnou cestou, protože se s nástupem moderny a následně i postmoderny rozdělilo na mnoho směrů.

Další část bude věnována dějinnému vývoji vztahu mezi filosofií a uměním. Budou ukázány rozdíly v pojmání umění u vybraných filosofů, kteří jsou pro filosofii umění jedni z nejdůležitějších. Bude představen rozdíl v pojmání umění v antice, kdy umění bylo bráno jako něco nepravdivého, až po novověk, kdy umění je zařazeno do systému filosofie, jelikož nás dokáže dovést k poznání.

Poslední dvě kapitoly budou zaměřeny na otázky důležitosti filosofie pro umění, tedy vztahy mezi uměním a filosofií, a aplikaci vztahů na konkrétních dílech. Každé z otázek po vztahu bude věnována samostatná podkapitola.

Cílem práce je představení důležitých vztahů filosofie a umění a především potřeby filosofie umění pro vznik a existenci artefaktu, kterému byl udělen status uměleckého díla. Pokud by neexistovala filosofie, která by připravila půdu pro umění, umění by nemohlo vznikat a ani existovat jako umělecké dílo. Pro dosažení tohoto cíle byla používána primární a sekundární literatura, na jejímž základě byly formulovány mé vlastní myšlenky.

2 Dějinný vývoj teorie umění

Definice uměleckého díla, která vychází z filosofie umění, nebo teorie umění, je důležitým ukazatelem, zda se nacházíme ve světě umění, nebo pouze v prostoru každodenních věcí. V dnešní době, kdy nás obklopuje mnoho uměleckých děl, která jsou k nerozeznání od ne-umění, je definice potřeba. Snad prvním dílem, které bylo třeba pokřtít definicí umění, aby si ho lidé nepletli s věcmi denní potřeby, byla Duchampova *Fontána*. Pokud by neexistovala teorie umění, která by tento artefakt povýšila na umělecké dílo, lidé by si asi pouze mysleli, že byl tento předmět špatně umístěn.

Odlišit umění od ne-umění není jednoduchý úkol ani pro teoretiky umění a estetiky. V dnešní době je obtížné si všimnout, že se pohybujeme na umělecké půdě bez toho, aby nám to daná filosofická nebo umělecká teorie sdělila. Ale především se tento prostor stává uměleckým právě díky teoriím.¹ „*Neboť jedním z úkolů teorie, krom toho, že nám pomáhá rozlišit umění od ostatních věcí, spočívá v tom, že umění umožňuje.*“² Tato kapitola představí vývoj definic umění od antiky až po dnešní dobu postmoderny. Zaměřím se na nejdůležitější definice umění, například teorii mimesis, teorii o estetické povaze umění, teorii o světě umění a institucionální teorii. Tyto jsou asi nejdůležitější ve vývoji definic, jelikož umění se dlouhou dobu zaměřovalo pouze na nápodobu a ta se stala, vedle artefaktuality umění, hlavní podmínkou definic umění. Až s nástupem moderny se objevily nové teorie, z nichž nejdůležitější je právě Dantova teorie představená ve studii „Svět umění“. Existovali ale také teoretikové a filosofové, kteří zastávali názor, že umění nemůže být definováno, jelikož nemůžeme najít nutné a postačující podmínky pro určení jeho definice. O této myšlence bude pojednáno v poslední části této kapitoly.

2.1 Mimesis

V antice mělo umění především funkci nápodoby. Platón jako první tvrdil, že umění pouze napodobuje již napodobené věci. Zde navazuje na svou myšlenku o idejích. Aristotelés jeho myšlenku pozměnil. Umění se inspiruje v přírodě, ale může reálné věci zkrášlit. Umění má možnost vytvářet dokonalejší a idealističtější věci,

¹ Srov. DANTO, *Svět umění*, str. 67.

² Tamtéž

než ty, které vidíme v reálném světě. Důraz na mimetické umění byl důležitý vedle antiky ještě v renesanci. Renesanční umění bylo nejprve inspirováno filosofií umění v Platónově duchu, ve vrcholné renesanci se umělci inspirovali zejména Aristotelovým pojetím a vytvářeli spíše ideální umění než realistické. Mimetická teorie umění ale prostupuje dějiny až do doby moderny, kdy začala vznikat díla, která potřebovala jiné teorie, a tak napodobení světa muselo zmizet z podmínek pro definice umění.

2.1.1 Zrcadlení reality

Platón mluvil o umění jako o zrcadlení reality, přesněji jako o zrcadlu nastavenému realitě. Podle jeho teorie má umění pouze napodobující funkci již toho, co bylo jednou napodobeno a existuje v reálném světě. Díky zrcadlu zdánlivě napodobujeme věci, které nás obklopují, a to nejen věci, ale i sebe, zemi, nebe, tedy vše, co kolem nás existuje. Stejným způsobem tvoří i umělec – co nerealističtěji imituje věci, které jsou už jednou nápodobou idejí. Pokud se ve skupině věcí nacházejí objekty se stejným názvem, mají i stejnou ideu, která se nachází mimo tento svět. Řemeslníci imitují tyto ideje, které nakonec napodobuje umělec, který netvoří podle idejí, ale podle věcí, které ho obklopují.³ Proto můžeme nazvat tuto teorii umění jako nápodobu. Jedná se o nápodobu nápodoby, přesněji řečeno o mimésis.

Aristotelova koncepce umění je velmi podobná Platónově, ale jeho mimetické pojetí není tak negativní. Umělec dává do umění vše, co má v duši, umění dává ten tvar, který mu duše ukáže. Umění je tedy stále nápodobou, ale už ne reálných věcí, ale těch věcí, které může vidět duše. Umělecká díla mohou být krásnější, než je reálný svět, umění ukazuje, jak může realita vypadat. Umělec je svobodný ve svém tvoření a při vytváření umění nehledí pouze na nápodobu, ale používá i svůj rozum, díky kterému může poznávat věci, které vytváří.

Umění se mělo co nejvíce podobat realitě. Umělci se hodnotili na základě své schopnosti vyobrazit skutečné věci. Nejznámější příběh z této doby nám líčí soutěž, kdy dva malíři, Zeuxis a Parrhasios, měli namalovat obraz, který by co nejvíce připomínal skutečnost. Zeuxis namaloval hrozny vína, které byly vytvořeny tak precizně, že přilétli ptáci a chtěli je sezobat. Druhý malíř měl plátno přikryté sukrem. Když je chtěl Zeuxis sundat, zjistil, že toto sukno není pravé, ale namalované. Sám

³ Srov. PLATÓN, *Ústava*, str. 305-306.

nakonec uznal, že Perrhasios je lepším umělcem, jelikož on oklamal člověka a ne jen zvíře.

Arthur C. Danto ve svém textu „Svět umění“ polemizuje s koncepcí, kterou nazývá teorií imitace. Podle jeho názoru by to znamenalo, že vše, co odráží, nebo nějakým způsobem imituje realitu, je uměním. „*Je-li zrcadlový obraz objektu o skutečně imitací o a umění je skutečně nápodobou, pak jsou zrcadlové obrazy uměním.*“⁴ Tato koncepce ale není správná, jelikož by každá imitace, tedy i náš odraz v zrcadle, byl uměním. Imitaci tedy nelze považovat za nutnou, ani postačující podmínku umění, tudíž teorie umění jako imitace je chybná. Pokud se zaměříme na moderní a postmoderní umění, tato teorie by neobstála, nebo by se mnoho děl nemohlo považovat za umění, jelikož by mimetickou podmínku nespĺňovala.

2.2 Kognitivistická teorie

Ve dvacátém století spadala teorie umění jako imitace pod takzvanou kognitivistickou teorii. Podle této teorie, jak už z jejího názvu vyplývá, je v umění důležitá kognitivní, tedy poznávací hodnota. Tyto teorie se zrodily již v Řecku a souvisejí právě s nápodobou skutečnosti. Postupem času, jak už bylo řečeno, byla teorie umění jako imitace zamítnuta, ale kognitivistická teorie pokračuje dál a zaměřuje se na hledání umělecké pravdy, kognitivní funkce a hodnoty umění a dalších problematických otázek. Až Nelson Goodman přišel s řešením problému kognitivistické teorie a prohlásil, že umění musí mít symbolickou funkci, aby mohlo být uměním.⁵ „*Umění pěstujeme pro poznání, které je v jeho případě prostředkováno estetickou symbolizací.*“⁶ Mezi kognitivistické teoretiky můžeme zařadit i Danta, který ve své známé knize *The Transfiguration of the Commonplace* tvrdí, že umělecké dílo musí být „o něčem“, proto je každý umělecký objekt výpovědí o nějaké skutečnosti.

2.3 Estetická koncepce umění

Teorie umění jako imitace nebyla dlouho zpochybněna, jelikož obsahovala všechna umělecká díla, která v té době vznikala. Pokud se objevilo nějaké dílo, které nezapadalo do této teorie, byly vytvořeny pomocné hypotézy, které přizpůsobily starší

⁴DANTO, *Svět umění*, str. 66.

⁵Srov. DZIEMIDOK, *Spor o estetickou podstatu umění*, str. 321-322.

⁶Srov. KULKA – CIPORANOV, *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. Století*, str. 216.

teorie novým objektům. V polovině osmnáctého století, tedy v době, kdy byl zformulován pojem krásných umění a s ním i nový rozlišovací rys umění od ne-umění, vznikla další důležitá teorie umění, která definovala jako hlavní cíl umění vytváření krásných objektů.⁷

Se vznikem nových uměleckých děl a směrů se objevil problém s tímto rysem umění – krásy. Teorie nebyla zpochybněna až do dvacátého století, jen byla postupem času upravována. „*Kategorie krásy byla nahrazena pojmy estetických vlastností a hodnot a namísto estetické libosti a uspokojení esteticí dosadili obecnější pojem estetického zážitku.*“⁸ Umění se už neposuzovalo na základě toho, zda je krásné, ale podle jeho estetických vlastností a zda poskytuje kladný estetický zážitek. Artefakt, který neposkytuje estetické hodnoty, nemůže být považován za umělecké dílo. V dnešní době se považuje za hodnotné i takové dílo, které poskytuje nejen pozitivní, ale i negativní estetický prožitek. Důležitým faktorem je tedy to, že poskytuje estetický prožitek a nezáleží na tom jaký.

Estetickou koncepci umění můžeme shrnout do dvou základních bodů. Za první hlavní funkci, kterou má umění plnit, je funkce estetická. Jedná se o poskytování určitých estetických zážitků, které v divákovi vyvolá umělecké dílo. 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.*“⁹ Estetické vlastnosti a hodnoty jsou úzce propojeny s estetickými zážitky, které tyto vlastnosti vyvolávají v divákovi. Pokud má dílo podle diváka vlastnosti, které mu působí libost, bude mít z díla kladný estetický prožitek, a tak bude dílo plnit hlavní podmínku, tedy poskytování pozitivního estetického zážitku.

Ale je možné považovat každý artefakt, který nám poskytuje estetický prožitek, za umělecké dílo? Estetický prožitek můžeme mít i z ne-uměleckých předmětů, například z předmětů nacházejících se v přírodě, v mezilidských vztazích a podobně. „*Estetické hodnoty nelze chápat jako specifické hodnoty umění, neboť se nacházejí i mimo něj.*“¹⁰ Jednou z možností, jak vyřešit tento problém, je připustit, že zážitky, které nám poskytuje umění, jsou bohatší a komplikovanější než zážitky, které nám

⁷Srov. DZIEMIDOK, *Spor o estetickou podstatu umění*, str. 305.

⁸Tamtéž.

⁹Tamtéž str. 304.

¹⁰DZIEMIDOK, *Spor o estetickou podstatu umění*, str. 317.

přinášejí jiné objekty, nebo naše smyslové vnímání okolního světa. Toto řešení musí být odmítnuto, jelikož by oponovalo estetické koncepci umění, tedy podmínce, že estetické hodnoty jsou hodnotami čistě uměleckými. Druhou možností je rozšířit naše chápání estetického zážitku tak, aby zahrnoval všechny zážitky poskytované uměním.¹¹ Tato možnost byla také zamítnuta, jelikož se v dějinách umění objevily takové předměty, které nechtěly mít jakékoli estetické kvality, a tak ani neměly v divákovi budit estetický prožitek. Takovými předměty jsou například Duchampovi ready-mades.

2.4 Teorie umění jako realita

Dosavadní teorie umění se ukázaly jako nedostatečné a nebyly jediné. Většina teorií umění neobstojí tváří v tvář k nově vytvořeným uměleckým dílům nebo směrům. Vypracuje se tedy teorie nová, která vezme to nejdůležitější z teorií předchozích a zároveň vysvětlí doposud nevysvětlená fakta. Je potřeba najít takovou teorii umění, která jednak zachová status uměleckého díla objektům, které tento status měly, a zároveň by měla do světa umění povýšit artefakt, který nově vznikl a byl prohlášen za umělecké dílo.¹²

Změna paradigmatu přišla především s nástupem postimpresionismu. Z hlediska stávající teorie imitace, která do této doby převládala, bychom mohli prohlásit postimpresionistická díla za žert nebo projev šílenství, ale pokud chceme považovat tato díla za umění, musíme přehodnotit stávající teorii. *„Na to, aby mohly být přijaty jako umění rovnocenné Proměnění Páně, nemuselo dojít ani tak k převratné změně vkusu, jako spíš k teoretickému přehodnocení zcela zásadního rázu, které zahrnovalo nejen uznání těchto objektů za umění, ale zdůraznění nových významných rysů již uznaných uměleckých děl, kterým musel být nyní přiznán status umění na zcela jiném základě.“*¹³ Podle Danta vznikla v této době nová teorie umění, teorie umění jako reality, jelikož umělci už nevytvářeli duplikáty reality, ale umělecká díla byla stejně reálná, jako cokoli jiného. Zde nastává velký problém v rozlišení mezi uměním a ne-uměním. Jestliže má být umění reálným, a v historii umění je mnoho výtvorů, které jsou stejné jako věci z našeho okolí, potřebujeme filosofickou teorii umění, díky které si všimneme, že se nacházíme na půdě umění. *„Vidět něco jako umění vyžaduje cosi, co oko nemůže odhalit*

¹¹Srov. DZIEMIDOK, *Spor o estetickou podstatu umění*, str. 306.

¹²Srov. DANTO, *Svět umění*, str. 67.

¹³Tamtéž.

– *atmosféru umělecké teorie, znalost dějin umění: svět umění.*¹⁴ Aby mohl být artefakt považován za umělecké dílo, musí se na něj vztahovat alespoň jedno z možných ustanovených pojmových schémat teoretického rámce, aby se mohlo stát nutnou podmínkou pro posouzení objektu jako uměleckého díla.¹⁵

Pokud bychom podle této teorie měli odlišit umění od ne-umění, tak tímto rozlišovacím rysem by byla teorie, která povýšila artefakt na umělecké dílo, a tím ho zařadila do světa umění. Tato teorie, která dala vzniknout novému uměleckému dílu, mu uděluje status uměleckého díla. *„Role teorií umění, dnes stejně jako v minulosti, spočívá v tom, že umožňuje jak svět umění, tak i umění samo.*“¹⁶ Podle mého názoru Danto v této myšlence vystihl pravou podstatu filosofické teorie umění potřebnou především v době moderny a postmoderny. V dnešní době bychom měli velký problém rozeznat umění od ne-umění, pokud by nám daná teorie neprozradila, že se ocitáme na půdě umění, Dantovými slovy řečeno – ve světě umění. Danto neurčil nutné ani postačující podmínky, které by učinily z artefaktu umělecké dílo a které by mohly být zpochybněny, jak tomu bylo u teorií předchozích, ale přišel s velice promyšlenou teorií umění, která zahrnuje všechna dosavadní umělecká díla. Dosavadní teorie měly některé vady, kvůli kterým musely být přepracovány, doplněny o pomocné hypotézy, nebo nahrazeny teorií novou. Ale podle Dantovy koncepce světa umění, teorie, které povyšují objekt do světa umění, mohou zaútočit na předchozí teorie 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 ji doplňovaly a často i zahrnovaly.*“¹⁷

2.5 Institucionální analýza

George Dickie navázal na Dantovu myšlenku o světě umění a o statusu uměleckého díla. Dickieho institucionální teorie je jednou z nejdiskutovanějších teorií umění pro její formulaci, že umění je cokoli, čemu byl dán status uměleckého díla někým, kdo je členem světa umění. Tímto členem je každý umělec, kritik, nebo kurátor. Pokud takový člen světa umění prohlásí, že daný artefakt je uměleckým dílem, pak se jím tento objekt

¹⁴DANTO, *Svět umění*, str. 71.

¹⁵Srov. KULKA – CIPORANOV, *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. Století*, str. 90.

¹⁶DANTO, *Svět umění*, str. 72.

¹⁷Srov. DZIEMIDOK, *Spor o estetickou podstatu umění*, str. 309.

skutečně stává. Dickie přesně formuluje tuto teorii a uvádí zde i nutnou a postačující podmínku, které Danto ve své teorii vynechal. „*Umělecké dílo v klasifikačním slova smyslu je artefakt, jehož souboru aspektů byl udělen status kandidáta na hodnocení osobou (či osobami) jednající jménem určité společenské instituce (světa umění)*.“¹⁸ První nutnou podmínkou je, že umělecké dílo musí být artefakt, tedy objekt vytvořený, který zástupce světa umění prohlásí za kandidáta na umělecko-estetické posouzení, jež je druhou podmínkou, která zároveň s první tvoří podmínku postačující.¹⁹

Pokud se vrátíme k podmínce artefaktuality umění, musíme tuto část rozebrat více. I Dickie tvrdí, že můžeme nějaké přírodniny klasifikovat jako umění. Díla tedy nemusí být čistě jen vyrobena rukou člověka. Musíme si říci, že pojem umělecké dílo se dá použít ve třech různých významech. Za prvé se jedná o význam hodnotící. Pokud užijeme větu, kterou navrhl sám autor studie „Toto dřevo je krásná plastika,“ pak tento přírodní objekt soudíme z hlediska jeho vlastností, které jsou pro nás nějakým způsobem hodnotné. Druhým významem, který můžeme použít, je význam klasifikační, označovaný jako primární význam. Ten užíváme především u uměleckých děl, kdy víme, že se jedná o umění, a proto ho tak nazveme. Posledním významem, je význam odvozený. Jak už název sám vypovídá, status umělecké dílo dáváme objektu na základě odvození, jinými slovy, že nám připomíná něco, co v přírodě nenajdeme. V podmínce artefaktuality umění je použit tento poslední význam, tedy odvozený, který se může vztahovat i na nějaké přírodní objekty, které člověku něco připomínají.²⁰

Tato teorie byla mnohokrát kritizována a reformována také právě díky tomu, že určila podmínky pro definici umění. Podle mého názoru by neobstála v dnešním umění, jelikož za umělce se považuje každý, kdo vytváří nějaké artefakty. Ale o statusu uměleckého díla by měla rozhodnout teorie, nebo člověk, který zná historii a teorie umění, jak tvrdil již Danto. Pokud bychom přistoupili na Dickieho teorii, vše, co bychom našli v galerii, nebo v jakémkoli umělecké instituci vystaveno, by bylo považováno za umělecké dílo, aniž bychom znali jakoukoli historii umění. Mohlo by se také jednat o umělecká díla, která jsou falsifikátem, ale jelikož by to aktér světa umění nevěděl z důvodu neznalosti dějin, vystavil by dílo bez jakýchkoli problémů. Další otázkou je, zda umělec může být každý, kdo se za něj jakýmkoli způsobem považuje,

¹⁸DICKIE, *Co je umění? Institucionální analýza*, str. 84.

¹⁹Srov. KULKA – CIPORANOV, *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. Století*, str. 91.

²⁰Srov. DICKIE, *Co je umění? Institucionální analýza*, str. 81-83.

nebo zda je potřeba k tvorbě umění uměleckého vzdělání a talentu. Odpověď na otázku, kdo je umělcem, se pokusím nastínit v některé z dalších kapitol a udat příklady toho, jak byl umělec vnímán ve vývoji filosofie umění, jelikož mnoho filosofů píšících o umění se otázkou geniality umělce zabývalo.

2.6 Nemožnost definice umění

Když byla zpochybněna estetická koncepce umění, hledalo se další východisko. Objevily se zároveň otázky o samotné možnosti definovat podstatu umění obecně. Někteří estetikové začali kritizovat veškeré estetické teorie za hledání podstaty umění, uměleckých děl a krásy. Na základě inspirace ve Wittgensteinovi prohlašovali, že tyto jevy žádnou podstatu nemají a neustále se proměňují.

Teorie byla vždy hlavní náplní filosofie umění a jejím záměrem je formulovat nutné a postačující podmínky pro definici umění. Všechny dosavadní teorie se pokoušejí nalézt vhodné vlastnosti definující umění a každá z nich tvrdí, že je tou pravou teorií umění a že ostatní jsou chybné, jelikož vynechaly některou z vlastností. Podle teoretiků zastávajících představu o nutnosti definice umění, je potřeba takovou definici najít, jelikož jinak nebudeme vědět, co je umění, jakým způsobem na něj reagovat, ani jak zdůvodnit, zda je dílo dobré, nebo špatné. „*Filosofové, kritici i umělci píšící o umění se shodují na tom, že teorie o podstatě umění je primárním zájmem estetiky.*“²¹ Ale je tato teorie možná? Je možné nalézt soubor nutných a postačujících podmínek, které dokáží definovat umění jako celek?

Morris Weitz ve své eseji navázal na Wittgensteinovu myšlenku o otevřených a uzavřených pojmech. Podle Weitze nemůžeme definovat umění, jelikož nelze definovat otevřené pojmy, mezi které právě patří i pojem umění. Řešení každého filosofického problému nalezneme podle Wittgensteina v nalezení odpovědi na otázku, jak je daný pojem používán. Pokud se zaměříme na filosofii umění, je pro nás důležitým úkolem objasnit, jak používáme pojem umění a jeho synonyma, a podat logický popis užívání pojmu.

Pokud se pokoušíme definovat nějaký pojem, zaměřujeme se na výčet jeho vlastností společných všem jednotlivým entitám spadajícím do tohoto pojmu. Pokud si vybereme stejný příklad jako Wittgenstein, ptáme se na otázku, co je to hra. Při odpovědi vyjmenujeme všechny vlastnosti, které jsou podle nás společné všem

²¹WEITZ, *Role teorie v estetice*, str. 51.

hrám. Představíme si všechny hry, které známe a pokoušíme se najít to, co mají společné. Jestliže se všem hrám říká hry, měli bychom u nich najít nějaké příbuznosti. „Nenajdeme žádné nutné a postačující podmínky, jen ‚složitou síť podobností, které se navzájem překrývají a kříží‘, takových podobností, že můžeme o hrách prohlásit, že tvoří rodinu s rodovými podobnostmi, a se žádným společným rysem.“²² S pojmem umění je to stejné. Pokud se nás někdo zeptá, co je to umění, začneme vyjmenovávat vše, co o umění víme, ale nikdy nenajdeme definici takovou, aby zahrnula každé umění, které bylo a bude vytvořeno. Pokud se pokusíme vyjmenovávat vlastnosti umění, díky kterým bychom našli nějaké podmínky umění, najdeme pouze jakési svazky podobností. „Vědět, co je umění, neznamena pochopit nějakou zjevnou či utajenou podstatu, nýbrž být schopen rozpoznávat, popisovat a vysvětlovat věci, jimž říkáme umění, právě na základě těchto podobností.“²³ Odpovědět na otázku, co je to umění, znamená, že vyjmenujeme soubor případů a některé podmínky, za nichž bude pojem umění správně použit, ale nemůžeme nikdy uvést všechny tyto podmínky, jelikož se mohou objevit další.

Pojmy je možné rozdělit do dvou skupin, do skupiny pojmů otevřených a uzavřených. Uzavřené pojmy jsou takové, u kterých je možné určit nutné a postačující podmínky, jak je tomu pouze v logice a matematice, na rozdíl od pojmu otevřeného. „Pojem je otevřený, pokud lze jeho podmínky užití upravit nebo opravit; tj. pokud lze vyvolat nebo si představit situaci či případ, jež by od nás vyžadovaly určitý druh rozhodnutí, abychom buď rozšířili rozsah užití pojmu, tak aby tento případ zahrnul, nebo pojem uzavřeli a vymysleli nový, jež by odpovídal novému případu a jeho nové vlastnosti.“²⁴ Důkazem, že umění je pojmem otevřeným, je existence dějin umění a vnik nových různých uměleckých směrů, hnutí a forem. Zainteresované osoby budou muset rozhodnout, zda má být pojem umění rozšířen o tyto směry, či nikoli. Pokud bychom uzavřeli pojem umění, došlo by ke krizi v tvorbě umění a nebylo by možné tvořit umění nových směrů nebo forem.²⁵ Jak bylo řečeno už výše, i Danto ve své teorii o světě umění předpokládá, že umění se bude dále vyvíjet a budou dále vznikat umělecká díla, proto bude potřeba reformovat filosofické teorie, aby umělecká díla byla stále definována jako umění. Danto ve svých dalších studiích představuje

²²WEITZ, *Role teorie v estetice*, str. 57.

²³Tamtéž.

²⁴Tamtéž, str. 58.

²⁵Srov. WEITZ, *Role teorie v estetice*, str. 58.

myšlenku, že umění jednoho dne skončí, ale ne z důvodu, který uvádí Weitz, ale z důvodu jeho vnitřního vyčerpání. Ale o této problematice bude pojednáno později.

George Dickie teorii o nemožnosti definice umění kritizoval a prohlásil, že umění nemusí být pojmem otevřeným, tedy že můžeme najít nutné a postačující podmínky pro definici umění, které byly uvedeny v předchozí části práce. Jeho hlavní myšlenkou této kritiky je rozdělení pojmů na pojmy rodové a druhové. Pojem umění je rodový, jelikož zahrnuje více typů a forem umění, tedy druhů. Dickie tvrdí, že i když nemůžeme najít definice pro druhy umění, které prohlašuje za otevřené pojmy, je možné najít definice umění jakožto rodového pojmu, který všechny tyto druhy obsahuje.²⁶

2.7 Shrnutí

Od doby antiky existovala mimetická teorie umění, jejíž podmínkou bylo napodobení reálného světa. Tato teorie byla často upravována pomocnými hypotézami, ale na poli definice umění se vyskytovala až do vynálezu fotografie. Ta převzala napodobivou funkci a umění si muselo hledat jinou cestu. Ještě dříve než byla zamítnuta mimetická teorie, objevila se možnost definice pojmu umění na základě podmínky krásy. Umění musí být krásné, musí mít takové estetické vlastnosti, aby v divákovi vyvolalo pozitivní estetický zážitek. Problémem této teorie je, že takové zážitky mohou vyvolat i mimoumělecké a ne-umělecké předměty. Estetické vlastnosti tedy nejsou typickými vlastnostmi umění. Po zamítnutí obou těchto teorií přišla Dantova teorie o světě umění. Abychom byli schopni rozlišit umění od ne-umění, je potřeba znát dosavadní teorie umění, které daly uměleckým dílům jejich status, a také dějiny umění, tedy celý svět umění. Teorie je podle něj důležitá právě proto, že vloží díla do světa umění, a tím je prohlásí za umění. Dickie si tuto teorii poupravil a prohlásil, že umění je vše, čemu jakýkoli aktér světa umění dá status uměleckého díla. Weitz přišel s naprosto rozdílnou teorií. Inspirován Wittgensteinovou filosofií prohlásil, že pojem umění je otevřeným pojmem, a není tedy možné najít vhodné podmínky, které by se vztahovaly na všechna umělecká díla.

Teorie umění je důležitá, i pokud nemůžeme najít přesnou definici umění, jelikož podle některých teoretiků udává status uměleckého díla, podle jiných určuje kvality

²⁶Srov. DICKIE, *Co je umění? Institucionální analýza*, str. 81.

díla, nebo nás vede k tomu, abychom nad dílem přemýšleli a pokoušeli se mu porozumět. Dokonce podle Danta dovoluje umění samo.

Podle mého názoru je teorie umění důležitá především pro určení rozdílu mezi uměním a ne-uměním. Pokud by neexistovala filosofická teorie umění, nepoznali bychom, že se nacházíme na poli umění a nevěděli bychom, jak nahlížet na umělecká díla a především, že to, co se pokoušíme nějakým způsobem číst, je umění samo. Pokud by neexistovala teorie umění, která by dala *krabicím Brillo* status uměleckého díla, mohli bychom učinit zásadní chybu a myslet si, že někdo v galerii krabice zapomněl. Stejnou chybu učinila i uklízečka v italské galerii, která vyhodila do koše instalaci ze sušenek. Takových chyb se stává v galeriích mnoho, jelikož si laikové nejsou vědomi toho, že jde o umělecké artefakty. Dnešní umění nám jen těžko samo řekne, že je uměním, dnes musí tento úkol převzít filosofie. Filosofie, která připraví půdu pro umělecká díla a vloží je do světa umění.

3 Krize umění

Georg Wilhelm Friedrich Hegel přišel s myšlenkou, že umění bude jednoho dne vnitřně vyčerpáno. Vše, co umělci budou schopni vytvořit, už bude vytvořeno a nezbude než jen kombinovat. Umění se dostane do krize svého vývoje, a buď tuto krizi překoná a najde novou technologii, která umožní vznik nových děl, nebo jednoho dne už umění nebude mít svou budoucnost a dojde ke svému konci. Co zbude umělcům, aby vytvářeli na poli umění? Hegel tvrdil, že skrze vše kolem nás se sebepoznává duch, tedy i skrze umění. Umění je prvním stádiem, díky kterému se může poznat absolutní duch. Pokud se skrze umění pozná, bude muset přistoupit k vyššímu stádiu, kterým je náboženství a z něho k filosofii, která je nejvyšším a nejdokonalejším stádiem jeho poznání a určení. Pokud bychom navázali na tyto Hegelovy myšlenky o stádiích sebeurčení, umění by se přetransformovalo ve filosofii a filosofie umění by byla jediným východiskem pro možnou existenci umění v jeho posthistorickém vývoji. Právě na tuto myšlenku navázal Danto a šokoval umělce svým vyjádřením, že jediné, co zbude, bude filosofie umění. Právě on přistoupil na myšlenku o vyčerpání technologií i vyčerpání umění zevnitř.

3.1.1 Hegelova teorie

Georg Wilhelm Friedrich Hegel byl filosof, který přišel se zásadní myšlenkou teze, antiteze, syntéze. Vše se odehrává na úrovni těchto tří stádií, skrze která se sebepoznává duch. Ten si musí projít všemi stádii, aby se mohl dostat k poznání, a tím se uskutečnil. *„Sebepoznání a sebeurčení absolutního ducha probíhá podle Hegela ve třech formách poznání. Nejníže stojí umění, jež poznává pomocí smyslového názoru, poté přichází na řadu náboženství založené na představě, poslední nejprůměrnější, nejpravdivější poznání představuje filosofie, neboť jejím médiem je myšlení, pojem.“*²⁷

Umělecké krásno stojí nad krásou přírodní. Umění obsahuje duchovnost a svobodu díky tomu, že člověk umění tvoří svobodně. K poznání ducha skrze umění je potřeba lidského poznání. Hegel se domnívá, že pouze člověk je schopen nejvyššího poznání.²⁸ *„Koncepte absolutního ducha není pro Hegela pouze nejvyšším, definitivním důkazem duchovního bytí a smyslu všeho jsoucna, odhaluje se v ní zároveň nekonečná*

²⁷MAJOR – SOBOTKA, *G.W.F. Hegel: život a dílo*, str. 103.

²⁸Srov. HEGEK, *Estetika*, str. 59-60.

*potence člověka, že totiž člověk bytostně tíhne k absolutnímu, vyčerpávajícímu, definitivnímu poznání světa, jakožto i k absolutní, nekonečné svobodě, a že je schopen tohoto svého posledního cíle také dosáhnout.*²⁹

Hegel předpokládá, že pokud se duch sebezpozná skrze umění, překročí k další, vyšší fázi poznávání. Po umění následuje náboženství a po něm filosofie, která je nejvyšším možným poznáním absolutního ducha. Hegelova estetika se zaměřuje na vývoj umění, který jednoho dne dojde ke svému konci. Umění považuje za tezi, která bude jednou zpochybněna, a lidé budou muset najít východisko. Tímto východiskem by měla být filosofie, nebo filosofie umění. Jak již bylo řečeno, filosofie je nejvyšším stádiem, skrze které se může duch poznat, a tak dojít ke svému určení.

V tuto chvíli přejdu k myšlenkám Arthura C. Danta, jelikož na Hegla navázal a sám některé jeho myšlenky používá a vysvětluje.

3.1.2 Konec umění

Na Hegelovu myšlenku navázal známý teoretik umění Arthur C. Danto. Ten představil možnost, že umění dojde ke svému konci ve studii *Konec umění*. Jedinou možností, kterou umění má, je podle Danta filosofie umění. Ta je důležitá právě proto, že umění umožňuje a povyšuje ho do světa umění, jak bylo již řečeno v jedné z předchozích kapitol. „*Estetika je pro umění tím, čím je ornitologie pro ptáky.*“³⁰ Zásadní otázky, které se Danto snaží zodpovědět, jsou, zda budou vznikat nová umělecká díla, jak budou vypadat a jak budeme moci posoudit, zda se jedná o umělecké dílo. V každé době jsme schopni si představit pouze takové umělecké formy, které nějakým způsobem známe, ale podoba budoucích uměleckých artefaktů je pro nás otázkou. Ale o budoucnosti umění jsme schopni uvažovat i bez představy o podobě uměleckých artefaktů. Otázkou však zůstává, zda budou díla existovat. „*A je dokonce možné, že umění nemá žádnou budoucnost, ačkoli umělecká díla mohou být dále produkována jakoby posthistoricky, v důsledku druhotných otřesů, jež vyvolá vyčerpaná vitalita.*“³¹ Jinými slovy řečeno, Hegel a následně i Danto, který se jeho slovy inspiroval, tvrdí, že umění ze svého historického hnutí zcela skončí ve chvíli, kdy bude

²⁹MAJOR – SOBOTKA, G. W. F. *Hegel: život a dílo*, str. 103.

³⁰DANTO, *Zneužití krásy*, str. 29-30.

³¹DANTO, *Konec umění*, str. 2.

vnitřně vyčerpáno a nebude možné tvořit nová umělecká díla, která by zasáhla do historie umění.

Důležitou otázkou je, co se stane, pokud vše, co mohlo být v umění použito, použito již bylo a vše, co mohlo být vytvořeno, již nějaký umělec vytvořil. Jediné, co umělcům zbude, bude kombinovat již použité techniky a umělecké směry, aby mohlo vznikat něco originálního.³² Ale pokud již nebude možné nic nového ani kombinovat a umění nás nebude moci v ničem překvapit, bude pojem umění vnitřně vyčerpán a skončí jeho věk. V tomto ohledu se Danto inspiroval u křesťanského myslitele Joachima z Fiory, který vedl teologické spekulace o Věku Otce, který skončil, když nastoupil Věk Syna a tento Věk skončí s nástupem Věku Ducha. „*Joachim netvrdil, že ti, jejichž historické naplnění spadalo do Věku Otce, vymřou nebo že jejich životní forma ve věku Syna náhle zmizí. Naopak, mohou existovat i poté, co jejich historická mise skončila, takřkajíc jako historické fosílie.*“³³ Podobně můžeme uvažovat i o Věku umění. Pokud Věk umění skončí, nová díla mohou vznikat, ale už nebudou mít žádný historický smysl, jelikož se cesty umění a dějin dají odlišnými směry. Věk umění bude muset být nahrazen věkem novým, který bude mít svou dějinnou cestu. Důležitá je otázka, zda umění ztratilo svou cestu dočasně, nebo je tato ztráta trvalá. Pokud by nastala druhá možnost, znamenalo by to jediné – pojem umění je vnitřně vyčerpán.³⁴ Danto nám prozradil jakým směrem se má nový věk ubírat a nebyl sám. Navázal tak na Hegela, který tvrdil, že umění se přetransformovalo ve filosofii.

Pokud se podíváme do historie umění, v antice a v renesanci byla potřeba přesné duplikace reality. K tomu byla potřeba, vynalézat nové techniky a technologie pro rafinovanější imitaci. Malířství se stále snaží o pokrok, a to nejen v těchto dvou dobách, ale tento pokus o pokrok můžeme sledovat v celých dějinách umění. Když byla vyčerpána potřeba nápodoby reality, umělci se pokoušeli znázornit něco inovativnějšího – pohyb, pocity a další. Dějiny jsou vnímány z hlediska pokroku, a to nejen v umění, ale také ve vědě. „*Taková koncepce dějin ospravedlňuje optimistickou víru, že zbývající temná zákoutí nevědomosti budou postupně vystavena světlu, takže všechno bude moci*

³²Srov. DANTO, *Konec umění*, str. 2-3.

³³Tamtéž str. 2.

³⁴Srov. tamtéž str. 2.

*být nakonec poznáno, stejně jako v malířství bude moci být nakonec všechno ukázáno.*³⁵

Teorie umění se měnila podle toho, jak bylo potřeba měnit definici umění. Pokud se ohlédneme do dějin umění, uvidíme, že teorie nápodoby musela být vyměněna za vhodnější teorii. Například když se podíváme na některý expresionistický obraz, pro lepší názornost si představme jeden z nejznámějších – *Výkřik* od Edvarda Muncha – sami uvidíme, že nejde o dokonalé zobrazení viděné reality. Autor tohoto obrazu popsal, že nešlo o zobrazení dané chvíle, ale o pocit, který v tuto chvíli měl. „*Šel jsem po cestě se dvěma přáteli – slunce zapadalo za horu nad městem a fjordem – pocítil jsem nápor smutku – nebe se náhle změnilo v krvavou červeň. Zastavil jsem se, opřel o zábradlí, smrtelně unaven – přátelé se po mě ohlédli a pokračovali dál – díval jsem se na plápolající mraky nad fjordem, byly jak krev a meč, a město – modročerný fjord a město – mí přátelé šli dál a já tam stál a třásl se strachy – cítil jsem jakoby velký, nekonečný výkřik šel tou nekonečnou přírodou.*“³⁶ Velice nadaní umělci byli schopni vložit do obrazu více než jen zobrazení reality, proto se začátkem exprese a dalších uměleckých směrů musela z definice umění vymizet podmínka zobrazivosti jakožto zobrazení reálného vidění světa.³⁷

Na tuto podmínku bychom mohli namítnout, že i Munchovi se podařilo zobrazení skutečnosti ne způsobem, jakým byla skutečnost zobrazována v mimetickém umění, ale zobrazil dokonale vážnost a pocitovost této chvíle. Pokud se na obraz podíváme i dnes, máme z něj podobný pocit, jaký popisoval Munch. Možná je to díky tomu, že známe pozadí vzniku díla, nebo byl tento malíř opravdu tak geniální, že dokázal na plátně zachytit neopakovatelnost chvíle, kterou si díky němu může představit každý z nás. Ale Danto v této části měl na mysli zobrazivost jako podmínku mimetického umění, tedy přesné napodobení viděné reality – mimesis.

Umění hledalo stále další možnosti, a vznikaly tak nové teorie umění. Byla potřeba přijít s novými technologiemi, aby bylo možné diváka zaujmout, jelikož právě i divák je spolustvořitel umění, ale tomuto tématu se budu věnovat až v následujících kapitolách.

³⁵DANTO, *Konec umění*, str. 3.

³⁶WITTLICH, *Edvard Munch*, str. 20.

³⁷Srov. DANTO, *Konec umění*, str. 12.

Problémem nově vznikajících teorií je otázka, zda opravdu každá teorie, která se pokouší obsáhnout dané umělecké dílo, je skutečně relevantní. Je na nás, jako na divácích, abychom rozhodli, zda podle nového schématu, který přineslo nové dílo, budeme přehodnocovat veškeré dějiny umění, nebo prohlásíme, že autor bohužel nezvládl techniku a vzniklo dílo nedokonalé, které nemůžeme považovat za dílo umělecké, a tak není potřeba měnit dosavadní teorie umění.³⁸

Dokud v dějinách umění vládla mimesis jako hlavní podmínka umění, umění mělo stále kam směřovat, tedy k dokonalejšímu a přesnějšímu napodobení reality. Ale ve chvíli, kdy se na poli umění začaly objevovat nové směry, dějiny umění se rozpadly na mnoho individuálních počínů, a ztratily tak svou lineární cestu. Dějiny umění již nemají žádnou budoucnost, jelikož není směr, kterým by se společně vydaly. Ale abychom mohli přemýšlet o dějinách umění, musíme mít koncept dějin, který je lineární, koncept, který někde začíná a nějakým jedním směrem postupuje, tedy pojetí času, které postupuje po ose, na které existuje nějaká minulost a budoucnost. Dále potřebujeme takovou teorii umění, která by byla dostatečně obecná, aby obsáhla všechny druhy umění, nejen malbu, ale i hudbu, sochařství, poezii a další. Podle Danta tyto požadavky splňuje Hegelova teorie.³⁹ V předchozích kapitolách bylo řečeno, že teorie umění nemůže být nikdy nalezena taková, aby obsáhla všechna umělecká díla z důvodu, že pojem umění je pojmem otevřeným. Není tedy možné najít nutné a postačující podmínky pro definici umění poté, kdy byla vyloučena i podmínka artefaktuality umění v klasifikačním slova smyslu, ve kterém byla vždy používána. Je důležité si uvědomit, že pokud bychom přijali takovou teorii umění, která by nám definovala umění na základě nutných a postačujících podmínek, umění by jednoho dne skončilo, protože by vyčerpalo své možnosti pro vznik nových originálních děl. Pokud se některý z otevřených pojmů, kterým je i pojem umění, uzavře, nebude mít již budoucnost, umění již nebude moci být tvořeno.

Hegelovo pojetí požaduje historické kontinuum ve významu jakéhosi pokroku poznání a umění se právě tomuto pokroku přibližuje. „*Jakmile je tohoto poznání dosaženo, umění vsutku ztrácí veškeré opodstatnění a není ho nadále třeba.*“⁴⁰ Umění, a tedy i dějiny umění, končí dosažením sebepoznání, jak právě uvedl Hegel.

³⁸DANTO, *Konec umění*, str. 11.

³⁹Srov. tamtéž, str. 13-14.

⁴⁰Tamtéž, str. 14.

„Filosofické dějiny umění záleží v tom, že umění je v posledku pohlceno svou vlastní filosofií, což dokazuje, že sebeteoretizace představuje skutečnou možnost a záruku, že existuje něco, čehož identita spočívá v sebeporozumění.“⁴¹ Můžeme to přirovnat k procesu dospívání a vzdělávání se. Naše vzdělávání končí dosažením zralosti, pochopením toho, kdo jsme. Jak uvedl Spengler v knize *Zánik západu*, každá civilizace prochází čtyřmi cykly: cyklem mladosti, zralosti, úpadku a smrti. Stejně je to i s uměním – ve chvíli, kdy se umění sebepozná, nastane úpadek a smrt a umění tímto způsobem skončí. „Umění končí nástupem filosofie umění.“⁴² Umění se sebepoznalo, a tím se transformovalo ve filosofii, jak uvedl i Hegel. Podle něj duch prochází stádiu sebepoznání a stádium, které následuje po umění, je filosofie.⁴³

Východiskem z krize umění je tedy filosofie umění. Umělcům nezbývá než jen psát teoretické texty o svých dílech, aby je diváci mohli pochopit. Teorie je to, co udává status uměleckému dílu, bez ní by umělecká díla již nemohla vznikat. Teorie umění umožňuje umění samo. Toto vše jsou Danto slova, se kterými já souhlasím. Bez filosofických a teoretických textů k uměleckým dílům bychom nevěděli, že se nacházíme na poli umění a jakým způsobem máme na umění nahlížet. Artefakty, které v dnešních dobách vznikají, bychom těžko považovali za umělecká díla, kdybychom neměli připravenou půdu pro posouzení filosofií umění. Například Warholovy *krabice Brillo*, o kterých bude ještě v průběhu celé práce několikrát řeč, bychom nevnímali jako umělecké dílo, kdyby neexistovala teorie, která nám prozradí, že tyto vystavené krabice nejsou jen obyčejným kartonem, ale že se jedná o velice hodnotný artefakt.

Je tedy možné tvrdit, že umění skočilo, jelikož ztratilo svůj historický smysl. Umělecké předměty mohou dále vznikat, ale budou již existovat takzvaně posthistoricky. „Historické stádium umění končí, jakmile víme, co je umění a jaký má smysl.“⁴⁴ Danto nám objasnil, co je umění – tedy to, co teorie povýší do světa umění, a tím dá artefaktu status uměleckého díla. A Hegel nám odpověděl na otázku po smyslu umění. Smyslem umění je, aby se sebepoznalo, aby se sebepoznal duch a mohl přejít na další stupeň poznávání. Smysl umění, a vlastně i definice umění, nám mohou určit jen filosofové. Umělci začali na této cestě a teď je na filosofii, aby tuto cestu dokončila.

⁴¹ DANTO, *Konec umění*, str. 15.

⁴² Tamtéž, str. 14.

⁴³ Srov. tamtéž, str. 16.

⁴⁴ Tamtéž.

Jak jsem řekla již v předchozí kapitole, v dnešní době je filosofie důležitá pro umění právě proto, že nám ho objasňuje. Bez teorie a filosofie bychom nevěděli, jak poznat umění. V galeriích se většinou dnes můžeme setkat s vysvětlením, proč se jedná o umělecké dílo, jaký byl záměr autora, z čeho vycházel, nebo na jakém základě se má vnímat jeho dílo. I takové věci jsou nápomocné k určení, že se jedná o umění. Samozřejmě nás může navést to, že se nacházíme v umělecké galerii, a když je u díla název, bude se jednat o nějaké dílo. Podle Dickieho institucionální teorie, vše, co se nachází v galerii, je uměleckým dílem právě proto, že nějaký člen světa umění, galerie nebo kurátor, dal tomuto artefaktu status uměleckého díla. Většinou je potřeba znát kontext vytvoření díla, nebo, a to především, dějiny umění, abychom mohli poznat dílo, jak říká Danto ve své teorii o světě umění, která zahrnuje právě i znalost v tomto směru. Kontext vytvoření uměleckého díla bývá považován za nepodstatný, ale podle mého názoru nám může pomoci k tomu, abychom pochopili, o jaké dílo se jedná. Pokud budeme vědět, že dílo bylo tvořeno jako kubistický obraz, budeme ho asi považovat za obraz kubistický, ale otázkou je, zda i jako kubistický obraz obstojí, zda se nebude z důvodu svých vlastností hodit do jiné kategorie umění, do jiného uměleckého směru.

Pokud se zaměřím na myšlenku o konci umění z hlediska, že vše už bylo použito a zbývá jen kombinovat, nikdy nebyla originalita důležitější tak jako dnes. V dřívějších dobách se vytvářely kopie známých obrazů, které si autor jen lehce upravil, ale dnes se umělci pokouší vymýšlet co nejvíce originální díla, jelikož již není moc možností, jakým způsobem tvořit umění. Vše již bylo použito. Umění potřebuje najít nové technologie, se kterými by pracovalo, aby mohla vznikat nová díla. Pokud se tyto technologie nenajdou, umění skončí a nebude pokračovat ani posthistoricky. Už bude možné o něm jen filosofovat, ale tvořit originální umělecká díla, která by dostávala status umění, nebude možné, jelikož díla již nebudou originální.

I když o originalitě mluvili ve svých teoriích, žádný ze zde uvedených teoretiků ji neuvedl jako podmínku umění, asi právě z důvodu, že by některá umělecká díla ztratila svůj status. Ale v době, kdy umění zkouší hledat jakékoli možnosti pro své vyjádření, je originalita velmi důležitá.

4 Moderna a postmoderna

Určit, kdy začala moderna, je velice složité. Jestliže se zaměříme na chápání moderny jako ekonomické racionalizace a zesvětštění života, našli bychom kořeny moderny již v renesanci. Pokud se ale zaměříme na umění, najdeme mnoho možností, kdy mohla moderna začít. V umění je udáváno, že vznikla teprve na počátku dvacátého století.⁴⁵ U jiných autorů můžeme najít informace, že modernismus vznikl v době impresionismu jakožto směru, který začíná užívat prostředky vlastní pouze malířství a především na tyto prostředky upozorňovat.⁴⁶ Znamý filosof Jean-Francois Lyotard tvrdí, že určit, kdy začala moderna a postmoderna, je skoro nemožné. „*Modernita, bez ohledu na to, do které epochy klademe její vznik, se nikdy nevyvine bez otřesení víry a bez objevu malé reálnosti reality, který je spjat právě s vynalezením jiných realit.*“⁴⁷

Modernismus užívá charakteristické metody, které jsou vlastní dané disciplíně, ke kritice této disciplíny zevnitř, a tím dosahuje jejího upevnění. Lze tedy říci, že v případě modernismu nejde pouze o umělecký směr zahrnující výtvarné umění a literaturu, ale jedná se i o myšlenkový směr, který zahrnuje vše, co je stále živoucí v kultuře. „*Modernismus kritizuje zevnitř, prostřednictvím těch postupů, jež jsou vlastní samotnému terči kritiky.*“⁴⁸ Tento typ kritiky se nejprve objevil ve filosofii především díky její kritičnosti a první, kdo přišel s tímto modelem kritiky zevnitř, byl Immanuel Kant, který tímto způsobem upevnil logiku.⁴⁹ Pokud se ale nezaměříme pouze na umění, můžeme říci, že moderna začala na přelomu osmnáctého a devatenáctého století, jelikož v té době byly splněny podmínky pro určení nové éry. „*Kompromisní pojetí moderny, které se dá popsat těmito znaky: velkoplošným přebudováním společnosti na kapitalistický způsob výroby (...); reflektováním sekularizovaného sebevědomí v osvícenském myšlení; a osvobození veškerého umění z náboženských a politických heteronomií a jeho směřování k autonomně působícím oblastem estetické produktivity.*“⁵⁰

⁴⁵Srov. LIESSMANN, *Filosofie moderního umění*, str. 10.

⁴⁶Srov. GREENBERG, *Modernistická malba*, str. 35-37.

⁴⁷LYOTARD, *O postmodernismu*, str. 23.

⁴⁸GREENBERG, *Modernistická malba*, str. 35.

⁴⁹Srov. tamtéž.

⁵⁰LIESSMANN, *Filosofie moderního umění*, str. 10.

4.1 Moderní umění

Moderní umění začíná na počátku devatenáctého století a pokračuje až do sedmdesátých let století dvacátého. Jeho počátky jsou spojovány někdy s uměleckým směrem romantismu, ale ve výtvarném umění se připisují počátky vzniku impresionismu. U jiných autorů se můžeme dočíst, že moderní umění začalo až na počátku století dvacátého, kdy se objevila nová estetická měřítko. V jiných textech můžeme dohledat počátky datace modernismu již od manýrismu, který dále postupuje přes romantismus až k avantgardním proudům.

Jak bylo řečeno v úvodu k této kapitole, modernismus přišel se sebekritikou, která je tvořena na základě charakteristických metod dané disciplíny. V umění k tomu muselo také bezpodmínečně dojít, ale každý druh umění musel provést svou vlastní kritiku sebe sama. Každý druh umění musel sám za sebe ukázat, co je jemu samotnému vlastní, díky čemu se stane nezávislým na jiných disciplínách, od čeho bude očištěn. „Každé z umění muselo určit skrze své vlastní působení a svá díla účinky výlučné pro danou uměleckou disciplínu.“⁵¹

Ve chvíli, kdy se umění přiklonilo k reflexi, došlo k proměně jak ve vnímání umění, tak v jeho tvorbě. Každé umění se zaměřilo na vyjadřovací prostředky jemu vlastní, aby se očistilo. Především malířství již nemohlo vycházet z reality, ale ze sebe samého. Umění se musí „pustit do hledání pravidel svého vlastního konání a uskutečňovat neustále nové experimenty s pravidly.“⁵² Pokud se umělci vztahovali nějakým způsobem k realitě, bylo to pouze z důvodů, aby ukázali, že realita není natolik skutečná, jak se nám mohlo zdát.⁵³

Nejen druhy umění se snažily vůči sobě být autonomní, ale především se umění vymanilo z náboženské a politické nadvlády. Umělci mohli svobodně tvořit a zaměřovat se na své individuální požadavky. S počátky autonomie umění začaly vznikat otázky po obsahových formách umění. Umělci již nepracovali pro objednavatele, kteří chtěli určité výjevy, ale sami rozhodovali o obsahu. S těmito změnami přišla i změna v postavení umělce v sociální struktuře a změna v rozhodování. O umění rozhodoval jakýmsi kritickým způsobem umělecký trh, který strukturoval umělecké dění.⁵⁴

⁵¹GREENBERG, *Modernistická malba*, str. 36.

⁵²WELSCH, *Estetické myslenie*, str. 64.

⁵³Srov. LYOTARD, *O postmodernismu*, str. 19-22.

⁵⁴Srov. LIESSMANN, *Filosofie moderního umění*, str. 11-12.

Pokud se ohlédneme do minulosti v dějinách umění, zjistíme, že dříve umění používalo všechny možné dostupné prostředky k tomu, aby zatajilo to, že se jedná o umění. Realistická a naturalistická malba, která se pokoušela o co nejpravdivější zobrazení, chtěla zatajit, že je pouhým uměním, a oklamat tak člověka, jak již bylo řečeno v první kapitole. Oproti tomu modernistická malba chce ukázat, že jde pouze o umění a používá k tomu prostředky, které jsou jí vlastní a mají určité limity, například barva, plošnost, orámování a další. Modernisté tyto limity, které jim právě malířství dává, chápali jako pozitivní. „Cézanne obětoval pravděpodobnost a správnost svých obrazů tomu, aby jeho kresba a kompozice otevřeněji odpovídala obdélníkovému tvaru plátna.“⁵⁵ Manet byl první, který otevřeně přiznal ve svém obraze, že jde o obraz namalovaný na plochem plátně a díky tomu je brán jako první modernistický malíř. „Impresionisté, následující Manetova příkladu, se zřekli podmalby a glazury proto, aby divákovo oko nemělo jediné pochyby o tom, že použité odstíny jsou vybrané z barev pocházejících z tub nebo plechovek.“⁵⁶

Když se nyní zaměříme na různé druhy umění, nalezneme podmínku, která bude vlastní pouze malířství. Barevnost, kterou impresionisté přiznávali tak, že vynechali glazury a podmalbu, je vlastní i jiným druhům umění. Greenberg uvádí, že je vlastní i sochařství, ale s tím bych nesouhlasila, jelikož většina soch má pouze jednu barvu, a to tu, která je vlastní materiálu, ze které je socha vyrobena. Pokud bychom přišli do galerie, kde by byla nějaká socha natřená reálnými barvami, připadala by nám nepříjemně, jelikož by překračovala jí danou symbolickou sféru.⁵⁷ Ale souhlasím s Greenbergem v tom, že barevnost je vlastní i divadlu. Jiné druhy umění než sochařství, divadlo a malířství Greenberg neuvádí, ale pro názornost vysvětlení, co zbude malířství po jeho očištění od vlastností, které jsou společné i jiným druhům umění, tyto tři příklady stačí. Další vlastností, kterou má malířství a kterou zmiňovali právě i impresionisté, je orámování obrazu, ale toto má malířství společné s divadlem. Na divadle je dané jeviště, které určuje limity, kam až může herec dojít. Dalším orámováním je opona, která odděluje začátek a konec hry a našlo by se mnoho dalších limitů, které má divadlo i jiné druhy umění. Jedinou vlastností, kterou má jen malířství, je plošnost obrazu. Především na ní se modernistická malba soustředila a upozorňovala

⁵⁵GREENBERG, *Modernistická malba*, str. 37.

⁵⁶Tamtéž, str. 36-37.

⁵⁷Srov. MIKŠ, *Gombrich: Tajemství obrazu a jazyk umění*, str. 60.

na ni dříve, než si divák mohl všimnout toho, co znázorňuje. U starých mistrů tomu bylo naopak, divák si nejprve všiml toho, co je na obraze zobrazeno a až poté si uvědomil, že se dívá na dvojrozměrné plátno, na kterém je vyobrazen většinou trojrozměrný předmět. Modernisté se pokoušeli zobrazovat věci, které nebudou znázorňovat prostor. Zobrazili ale věci, které nám prostor asociují, dokážeme si ho představit. Proto vznikla abstraktní malba, která se snažila potlačit vše, co by mohlo představovat nebo připomínat prostor a trojrozměrnost.⁵⁸

Jak bylo již řečeno, vlastnosti, které má pouze umění, jsou limitující a dávají umělcům určitá pravidla, která malířství zároveň definují. S definicí určité disciplíny většinou přichází i odepření svobody v tvořivosti, ale modernisté dokázali posouvat určené limity, a i přesto se stále držet v daných definicích.⁵⁹ V moderním umění dochází k rozpadu představy o umění, která provázela celé dějiny umění. Moderní umění zahrnuje různá umělecká díla, která jsou izolovanými elementy, pouhými momenty v problematice definice umění. *„Moderní malířství se vyznačuje rozpouštěním předmětů, stavů, druhů, které až do teď tvořily instituci malířství.“*⁶⁰

Jean-Francois Lyotard označuje za moderní takové umění, které předvede, že něco existuje, bez toho, aby to bylo viděno, ale co může být myšleno. Abychom pochopili, co tímto zobrazením myslel, propůjčuje si slova Kantova, který pojmenovává něco nereprezentovatelného jako beztvaré nebo jako nepřítomnost tvaru. Jednoduše řečeno, jde zde o abstrakci, která představuje něco, co může být myšleno, ale není možné to vidět v zobrazeném tvaru. *„Obraz bude samozřejmě něco ‚prezentovat‘, ale negativně, bude se tedy vyhýbat figuraci, či zpodobování, bude ‚bílé‘ jako nějaký Malevičův čtverec, bude ukazovat jen tím, že nedovolí vidět, bude přinášet slast jen tím, že vyvolá nepříjemný pocit.“*⁶¹ Modernistické umění je uměním vznešeného ve smyslu, který představil Kant.

Kantův reflektující estetický soud zkoumá dvě kategorie krásna a vznešeného. Obě tyto kategorie mají společné to, že se jedná o druhy estetična, které se líbí samy o sobě, a není tedy možné je zachytit jinými soudy než estetickými, tedy reflektujícími. Jak krása, tak i vznešeno předpokládají všeobecnou platnost, jelikož se vztahují k myslí subjektu. Tyto dvě kategorie se v mnohém liší. *„Jestliže krásu konstituovala ‚forma‘*

⁵⁸Srov. GREENBERG, *Modernistická malba*, str. 36-38.

⁵⁹Srov. tamtéž, str. 39.

⁶⁰LYOTARD, *Essays zu einer affirmativem Ästhetik*, str. 51.

⁶¹LYOTARD, *O postmodernismu*, str. 25.

předmětu, která tkvěla v ,omezení‘ (rozvažování ohraničovalo svobodnou hru představivosti do podoby konkrétního estetického ,obrazu‘), tak vznešenost lze podle Kantova názoru objevit také v předmětu ,postrádajícím formu‘, ovšem pod podmínkou, že je v něm obsažena ,neomezenost‘ a její ,totalita‘.⁶² Pokud pocítujeme z díla vznešenost, nemáme z něj pouze estetické pocity, jako je pozitivní libost, kterou pocítujeme při pohledu na krásný předmět. Pocit vznešenosti je spojen spíše s obdivem a úctou, které jsou vyvolány velikostí a velkolepostí dané věci. Nejde o estetické pocity, můžeme tedy vznešenost nazvat pocitem negativní libosti, jelikož se nevztahuje ke stejnému pocitu libosti jako krása.

Umberto Eco si všiml zásadního rozdílu mezi moderním uměním a uměním klasickým. Tento rozdíl spočíval v jejich jedinečnosti a původnosti. Moderní umění je originální a nové. *„Z hlediska moderní estetiky je původní a novátorský každý přístup, který nesplňuje naše apriorní očekávání, nabízí odlišnou představu o světě a obohacuje naše zkušenosti.“⁶³ Jedinečnost je v moderní estetice o to důležitější, že v této době začaly ve velkém vznikat hromadné sdělovací prostředky a sériová výroba. Díla, která jsou vyráběna sériově, již nemají žádnou uměleckou hodnotu, jelikož jsou připravena o svou jedinečnost a původnost.⁶⁴ Otázkou je, co by Eco říkal na díla, která vytvářel Andy Warhol, tedy přesněji řečeno, která byla vyráběna jeho zaměstnanci a na která se on sám jen podepsal. Tato díla se považují za umělecky hodnotná a mají status uměleckého díla. Ať se podíváme na jakoukoli moderní definici umění, musíme asi vždy říci, že se jedná o umění, ale je sériově vyráběno. Warhol měl svou dílnu, kde se sériově vyráběla jeho díla pomocí sítotisku. Kde tedy byla jejich jedinečnost?*

Eco počítal i s touto možností, že se mohou objevit umělecká díla, která se budou nějakým způsobem opakovat, budou sériová, ale stále budou uměním, a sám udával příklady z filmů. Taková umělecká díla musí přinášet vhodně formulované poselství, které vzniká z dialektiky mezi zavedeným řádem a inovací, o kterou tento řád obohatí, a tím mu přinese něco nového, co moderní estetika vyžaduje. Je ale také velmi důležité, aby si divák této dialektiky všiml, aby znal původní poselství a jeho inovaci

⁶²Zátka, Vlastimil: *Kantova teorie estetiky (Studie k dějinám filozofie 18. Století)*, str. 88.

⁶³Eco, *Původnost v opakování*, str. 856.

⁶⁴Srov. tamtéž.

a aby také pochopil nové poselství, které přinesla tato dialektika.⁶⁵ Ale jak můžeme tyto dva momenty aplikovat na Warholova díla?

Zaměříme se na konkrétní díla, jeho výtvořiny zobrazující *Marilyn Monroe*. Jedná se o sérii pláten, která jsou vyráběna sítotiskovou metodou, rozdílná je mezi nimi pouze barevnost a bývají vystavována společně. Asi bychom nenašli dvě plátina, která by byla na chlup stejná. Můžeme ale považovat Marilyn za nějaký zaběhlý vzor, který pouze inovujeme barevností? Nebo jí inovujeme Warholovým podpisem? V tomto případě se jedná o různé variace, o kterých Eco také mluví. Obměňujeme stále stejná témata, ale můžeme ve variacích barev na stejných obrazech najít umělecké hodnoty? Podle mého názoru, pokud jsou obrazy zamýšleny jako série, která má upozorňovat na svou sériovost, jedná se tedy o sestavu obrazů, které tvoří jedno umělecké dílo, potom asi nebudeme moci nic namítnout. Pokud ovšem každý obraz bude vystavován sám a na svou sériovost nebude upozorňovat na první pohled, můžeme se dostat do problémů se zodpovězením otázky, proč je to uměním, když jedinečnost je zpochybněna a originalita nemůže být nikdy dokázána, jelikož se Warhol mohl na obraz jen podepsat a nijak se na jeho tvorbě nepodílet. V tuto chvíli asi jediné, co mohu říci, je, zaprvé, že existuje taková teorie umění, která umožnila těmto obrazům vstoupit do světa umění, a tak jsou uměleckým dílem a za druhé, uměleckou hodnotu má právě myšlenka takové sériovosti. V upozornění na nejedinečnost bychom mohli spatřit jedinečnost, originalitu v neoriginalitě, slovy Umberta Eca – původnost v opakování.

4.2 Postmoderní umění

O postmoderně se začalo mluvit jako o myšlenkovém směru konce dvacátého století, kdy s tímto názvem přišel Jean Francois Lyotard, který se postmoderně věnoval. Lyotard tvrdí, že moderna a postmoderna se nedají rozlišovat, není jasné, kdy která z těchto etap začala a není možné ani říci, že moderna skončila s nástupem postmoderny. Opačného názoru je Hans Belting, který tvrdí, že moderna byla vystřídána postmodernou. Moderna přešla již do historie a postmoderna nastoupila na její místo v naší takzvané přítomnosti. Tato situace nastala v šedesátých letech, kdy bylo moderní umění prohlášené za ukončené, a byla tedy potřeba, aby nastoupila nová éra, která by nastavila hranice mezi starým, tedy modernou a novým – postmodernou. K tomu byla použita již ověřená metoda. „*Ta spočívá v tom, že moderna*

⁶⁵Srov. ECO, *Původnost v opakování*, str. 863.

se za každou cenu, jak sugestivními myšlenkami, tak novými formami díla, popírá a historizuje, aby se z tohoto protikladu odvodila nová, vlastní identita, která vylučuje jakoukoli záměnu s tím, co platilo ještě donedávna.⁶⁶ Tato metoda byla ověřena především v moderním umění. Vždy, když vznikaly nové směry, musela jí být vystavena celá koncepce dějin umění. Ve chvíli, kdy jsme si zvykli na nějaký styl, stal se tento styl minulostí a již nereprezentoval dnešní hledisko.⁶⁷

Nyní se nacházíme v posthistorii. Každé umělecké dílo tvořilo novou část dějin umění a bylo s nimi úzce spjato. V době postmoderny trh určuje co je umění. Belting také tvrdí, že umění již není nějaká reálná věc, ke které divák přistoupí a může ji vnímat, ale v postmoderním umění se jedná o ideu, která tvoří umění. V této době se vytváří mnoho performancí a díky tomu umění ztrácí svou materiálnost a je nahrazováno událostí.⁶⁸ Toto je jedno z možných pojetí rozdílnosti mezi modernou a postmodernou, kdy jsou tyto dvě etapy brány jako po sobě nastupující myšlenkové směry.

Lyotard má na toto pojetí jiný názor, nechce používat slovo postmoderní. Postmodernu označuje jako přepis moderny, nebo redigování moderny. Důvodem proč používá slova přepis, je jeho názor, že vývoj od moderny k postmoderně nebyl lineární, a tedy když skončilo jedno období, nenastalo druhé. „*Postmoderno by bylo takto to, co v moderním naznačuje neprezentovatelné v prezentaci samotné; to, co se vzpírá útěše dobrých forem, konsenzu vkusu, který by dovolil společně zakoušet nostalgickou touhu po nemožném; to, co zkoumá nové prezentace nikoli proto, aby se z nich čerpalo potěšení, ale aby se lépe vyciřovalo, že existuje neprezentovatelné.*“⁶⁹ V postmoderním umění nechtějí umělci dodržovat stanovená pravidla, umění je tvořeno svobodnou vůlí umělce. Umělecké dílo nezapadá do žádné z dosavadních kategorií, pravidla jsou tedy vymyšlena až po vytvoření díla, aby bylo možné dílo nějak klasifikovat. Dochází zde k paradoxu, kdy pravidla vznikají příliš pozdě a zároveň dílo vzniká moc brzy.⁷⁰ „*Postmoderno by bylo tedy třeba chápat ve smyslu paradoxu futura exota, toho co je budoucí (post) a zároveň právě minulého (modo).*“⁷¹ Důvodem pro označení

⁶⁶BEKTING, *Konec dějin umění*, str. 192.

⁶⁷Srov. tamtéž.

⁶⁸Srov. tamtéž, str. 192-193.

⁶⁹LYOTARD, *O postmodernismu*, str. 28.

⁷⁰Srov. tamtéž.

⁷¹Tamtéž.

„postmoderno“ je chybná představa a potřeba periodizace kulturních dějin pomocí „před“ a „po“, takové pojetí vynechává místo pro „nyní“, pro časové určení naší přítomnosti mezi minulostí a budoucností, od kterého by se měly veškeré dějiny počítat.⁷² Otázka přítomnosti v určení času je velký filosofický problém již od antiky. Zabýval se jí Aristotelés, který tvrdil, že „nyní“ bez přestání mizí. Nikdy nemůžeme říci „ted“, jelikož ve chvíli, kdy to řekneme, stává se již minulostí. Pokud na tento přístup věčně uplývajícího nyní přistoupíme a uplatníme ho na pojetí moderny a postmoderny, ukáže se, že obě nemůžeme jakkoli časově ohraničit. *„Postmoderna není žádná nová epocha, nýbrž redigování jednotlivých charakteristických rysů, na které si moderna činila nárok, ale především její troufalosti, zdůvodnit svoje oprávnění na projekt, prostřednictvím vědy a techniky emancipovat celé lidstvo.“*⁷³ Těmito novými technologiemi je myšleno cokoli, co transformuje kulturu v průmysl, díky novým technologiím vymizí schopnost fantazie a smyslovost.

4.2.1 Shrnutí

V moderním umění je důležité očištění od vyjadřovacích prostředků. Každý druh umění si musí najít prostředek, který je vlastní pouze jemu samému. V modernistické malbě by se mělo jednat o plošnost obrazu. Malířství je jediný druh umění, který se musí vyjadřovat na dvojrozměrné ohraničené ploše. Dalším důležitým rysem moderního umění je jeho jedinečnost, neopakovatelnost. Moderní umění by mělo být originální a vyhýbat se sériovosti. Může zde být nějaká inspirace, může se zachovat starý řád, ale moderní umění musí do tohoto řádu zanést něco inovativního, čím se dané umělecké dílo stane původním.

Moderní umění je spojeno s estetickým pojmem vznešena v Kantově smyslu. Jedná se o něco, k čemu máme úctu, nepociťujeme estetické zalíbení, které je důležité pro kategorii krásna, ale pocítujeme úctu a obdiv k něčemu, co nedokážeme přesně pojmenovat. Připadá nám tedy jako vznešené.

Dějiny umění přestaly být s nástupem moderny lineární. Umění se dříve vyvíjelo postupně jeden směr po druhém, umělecké směry vznikaly jeden z druhého a s nástupem nového směru směr předchozí zanikal. S příchodem moderního umění vzniká mnoho uměleckých směrů a druhů nezávislých na sobě ve stejnou chvíli, některé

⁷²Srov. LYOTARD, *Redigovat modernu*, str. 125.

⁷³Srov. tamtéž, str. 130.

se vrací k rysům směrů, které zanikly již před lety. Například takzvané historismy, směry, které si berou hlavní rysy z umění minulosti – novogotika, která přebírá gotické prvky, neobaroko a další.

Moderní a postmoderní umění nemůžeme snadno definovat ani zařadit do dějinného schématu. V obou těchto dobách vznikalo mnoho uměleckých směrů, které na sebe nenavazovaly, ale vznikaly současně. Některé moderní směry pokračují dodnes a z některých se vyvinuly postmoderní. Ale jak Lyotard řekl, nemůžeme postmodernu označit jako nástupce moderny, je to pouze přepis moderny.

5 Dějinný vývoj vztahu mezi filosofií a uměním

Pojem umění se ve filosofii užívá již od antiky a bylo i mnoho filosofů, kteří umění zapojili do svého filosofického systému jako důležitou část. Podle Platóna bylo umění zbytečné a nepravdivé, a proto chtěl vyhostit umělce ze své obce. Aristotelés tvrdil, že umění nás dokáže obohatit o představy toho, jaký by mohl svět být. Plotínos, svatý Augustin, Kant, Hegel a další měli pocit, že v umění se zjevuje více než jen myšlenka autora, nebo pouhé napodobení reality. Díky umění jsme schopni nahlédnout to, co je nám skryto.

V této kapitole se pokusím představit důležité filosofy, kteří umění zapojili do svého myšlení a dali mu v něm důležité místo.

5.1 Starověk a středověk

Mezi filosofií a uměním existovalo vždy silné napětí. Už od dob Platónových, kdy filosofie poprvé objevila samu sebe, se pokouší umění vypudit. Podle Platóna umění není cestou k pravdě, a tak nemá žádnou funkci, jelikož vede ke lži. Tato lež vzniká díky napodobování již napodobené věci. Umělci napodobují věci, které jsou v přírodě, nebo kolem nás, které jsou reálné, ale tyto reálné věci jsou již nápodobou idejí, které jsou jediné pravdivé. Nejedná se o nic jiného než o platónské učení o idejích a platónské jeskyni. Podle Platóna se pohybujeme pouze v oblasti vnímání. Máme pocit, že náš svět reálných věcí je světem jsoucím. Podobenství o jeskyni nás připodobňuje k vězňům, kteří jsou uvázáni v jeskyni a nemohou otočit hlavou a celý život se koukají jen před sebe. Za nimi hoří oheň a mezi vězni a ohněm je chodba, ve které lidé nosí různé objekty. Vězni vidí jen stíny těchto předmětů a myslí si, že jsou skutečné. Stejně je to i naším smyslovým světem. Stíny jsou věci, které nás obklopují a o kterých si myslíme, že jsou skutečné. Jde ale jen o napodobení skutečných a pravdivých idejí. Umění by v tomto pojetí bylo už jen stínem stínu.⁷⁴

Podle Platóna je hlavním úkolem filosofie pravda, proto je tedy filosofie postavena mnohem výše než umění.⁷⁵ Platón chtěl dokonce ze své obce umělce vyhnat, i přes to, že sám byl básníkem. Jediné umění, které povoloval, byla hudba, jelikož ta nenapodobuje nic z reálného světa a může být i dobrá a užitečná, pokud je užita

⁷⁴Srov. PLATÓN, *Ústava*, str. 213-216.

⁷⁵Srov. LISSMANN, *Filosofie moderního umění* str. 12.

k výchově. Ale na druhé straně v dialogu „Ión“ je řečeno, že umělec tvoří pomocí božské síly, božské inspirace, kterou zachytí. S touto inspirací umělec pracuje bez rozmyslu. A to, že k umění umělec nepoužívá rozum, vadilo Platónovi nejvíce, protože umění má moc strhnout člověka ze správné cesty. To, že umělec je pouze veden božským vnuknutím, můžeme najít u dalších filosofů i ve středověku, například u svatého Augustina.

Aristotelés, který byl Platónovým žákem, nepřevzal jeho filosofii a především umění pojímal naprosto rozdílně. Umění již nenapodobuje reálný svět, ale může být dokonalejší. Umělecké dílo je předmět, který sám má svou existenci. Dílo je krásné ne skrze ideje, které by mělo zobrazovat, ale krása je již vlastností každého uměleckého objektu. Krásné dílo je takové, které tvoří dokonalý celek díky svým částem, které tvoří látka a forma. Tato myšlenka dokonalosti celku zůstává dodnes, a na základě toho se umění hodnotí.⁷⁶

Po Aristotelovi se po dobu pěti set let neobjevila žádná filosofie, která by zahrnovala i myšlenky o umění. Přišel s ní až Plotínos, který byl posledním zastáncem napodobení v Platónově významu. Plotínos popisuje, jak se má člověk k pravdě a nejvyššímu krásnu dostat. Je potřeba, aby nahlédl celek tím, že vystoupí sám ze sebe a bude zkoumat sebe jako ono nahlížené, jelikož v každém z nás je část onoho celku obsažena. Tím se může dostat k „Jednu“, které samo je „Prvním Jednem“, ze kterého vše vzniklo. *„Pokud něco následuje po Prvním, pak nutně pochází z něho; musí se k němu vztahovat buď přímo, nebo přes mezičleny.“*⁷⁷ Umění tvoří umělci videm, který do umění vkládají a díky kterému je umění krásné. Umělci se podílejí na „Jednom“, které je samo o sobě první krásné a dobré, jelikož jsou z něho stvořeni a mohou dále tvořit a vkládat do umění krásu a dobro. Ale nic, co je materiální, nemůže být dokonale krásné. Vše, co chceme poznat, musíme očistit od materiálnosti.

Svatý Augustin ve svém spise „O učitelích“ popisuje umělce jako člověka, který chce dílu vnuknout takovou formu, kterou viděl svým vnitřním zrakem v sobě samém. Tato forma není nic jiného, než podoba, kterou vnukl Bůh člověku, aby mohl tvořit. *„Jistě ne jako umělec, jenž tvoří dílo umělecké z látky dle plánu svého ducha, jenž alespoň nějakým způsobem chce vtisknout dílu onu podobu, kterou sám v sobě spatřuje svým*

⁷⁶Srov. SCHNIERE, *Přehled dějin estetiky*, str. 24-27.

⁷⁷PLOTÍNOS, *O klidu*, str. 13.

*vnitřním okem.*⁷⁸ Je v nás obsažena část Boha, který je sám o sobě celkem. Tuto část jsme schopni nahlédnout introspekci a pokoušíme se skrze ni dostat k celku a pochopit ho.

5.2 Novověk

V novověké filosofii se lidé snažili spoléhat již jen na své smysly. Odklonili se od představy o idejích a Bohu, který nám je vnukl. Ale stále ve filosofii vládla představa krásy jako něčeho transcendentálního, co není spojeno s uměním. Takto transcendentální krása může být skrze umění ukázána a poznána, ale k tomu je potřeba umělce – génia, který má talent. Nejznámějším filosofem, který používal apriorní formy v celém svém systému myšlení, byl Immanuel Kant.

Filosofie Immanuela Kanta je velice dobře promyšlený systém tří na sebe navazujících kritik, *Kritika čistého rozumu*, která se ptá na otázku, jak rozvažujeme, druhou je *Kritika soudnosti*, která, jak už název sám říká, se ptá po otázce našeho souzení a byla vydána jako poslední, aby doplnila filosofii předchozích dvou kritik, a třetí je *Kritika praktického rozumu*, která se zabývá otázkou, jak jednáme především etikou a mravností. Pochopit návaznost těchto kritik je velmi obtížné, ale pokusím se ve stručnosti představit vztah estetického souzení s rozvažováním a rozumem.

Podle Kanta je člověk bytostí, která má své předzkušennostní, apriorní formy – prostor a čas. Na tyto formy klademe naše zkušenosti a díky nim se pokoušíme dostat k objektivnímu poznání, kterého jsme schopni. Naše mysl má tři mohutnosti, díky kterým jsme schopni poznávat svět. První z nich je rozvažování. Z našich počitků, které se zakládají na smyslovém poznávání světa, si tvoříme názory, tyto názory posuzujeme a díky tomu se dostáváme do druhé mohutnosti mysli – souzení. Na základě souzení zpracováváme naše počitky a pokoušíme se dojít k pojům. Zde je rozdíl mezi souzením estetickým a poznávajícím. V souzení poznávajícím zpracováváme pojmy a vztahy mezi kategoriemi, které na tyto pojmy uplatňujeme, naproti tomu v souzení estetickém pracujeme bezpojmově, pouze pociťujeme naši libost nebo nelibost. V poslední mohutnosti – rozumu – již pojmy aplikujeme a zjišťujeme, jak díky nim můžeme jednat.

Pokud esteticky soudíme, zapojujeme obrazotvornost, která není obrácena k objektu, ale k subjektu. Každý estetický soud má být subjektivní, protože každý

⁷⁸AUGUSTINUS, *O učitelích*, str. 380.

člověk má rozdílný vkus. V estetickém souzení se pokoušíme rozpoznat naši libost nebo nelibost, kterou v nás vyvolá naše vlastní představa předmětu, nikoli daný objekt, který soudíme. Estetický soud není soudem poznávacím, jelikož nezapojujeme rozum, snažíme se pouze pohybovat v oblasti obrazotvornosti a rozvažování. Nezapojujeme do soudu žádné pojmy, jelikož pojmové myšlení už používá rozum, ale soud vkusu je pouze obrazová hra rozvažování. Zalíbení, které určuje soud vkusu, tedy naši subjektivní libost nebo nelibost, nijak nespojujeme s existencí daného předmětu. K posuzování nám postačí pouhá představa předmětu. Pokud chceme esteticky soudit, pouze rozvažujeme bez jakéhokoli zájmu o předmět, nezapojujeme poznávání předmětu, pracujeme jen s naší představivostí a obrazotvorností. Poznávací soudy jsou založené na pojmech a mají nějaký cíl. U soudu vkusu se jedná pouze o nezainteresované zalíbení, kdy pouze hodnotíme libost nebo nelibost.⁷⁹ „Vkus je schopnost posuzovat nějaký předmět nebo způsob představy na základě zalíbení nebo znelíbení bez jakéhokoli zájmu.“⁸⁰

Jak již bylo řečeno, Kant předpokládá apriorní formy poznání, díky nimž je možná všeobecná platnost, kterou nepředpokládá pouze u estetického souzení, ale také u etiky, kterou představuje jak v *Kritice praktického rozumu*, tak i v *Základech metafyziky mravů*. I u mravnosti předpokládá všeobecně platná pravidla, která jsou nám dána a priori, ale každý člověk se může chovat podle své svobodné vůle. Proto Kant předpokládá, že jsou tato pravidla platná pro všechny, abychom věděli jak se chovat a aby se maxima naší vůle mohla stát všeobecným pravidlem. V estetickém souzení předpokládá podobnou všeobecnou platnost. Jelikož je souzení pouze svobodná hra obrazotvornosti a rozvažování, nepoužíváme žádné pojmy, zalíbení je bezzájmové, a musíme tedy předpokládat, že v předmětu je obsažen základ zalíbení platný pro každého. „Následkem toho jsme-li si vědomi nezávislosti soudu vkusu na jakémkoli zájmu, pak musí soud vkusu být vlastní nárok na platnost pro každého bez všeobecnosti, založené na objektech, tj. musí s ním být spojen nárok na subjektivní všeobecnost.“⁸¹

Estetický soud je tedy bez pojmu, bez zájmu a předpokládá všeobecnou platnost a dále je také bezúčelný. Kant tvrdí, že krásná forma předmětu je pouze taková, u které si nepředstavujeme její účel. Estetické souzení má být bez představy účelu, tedy toho,

⁷⁹Srov. KANT, *Kritika soudnosti*, str. 51-56.

⁸⁰KANT, *Kritika soudnosti*, str. 56.

⁸¹KANT, *Kritika soudnosti*, str. 57.

k čemu je předmět používán. Takto charakterizuje Kant estetické souzení, které, jak již bylo řečeno, zapojuje do svého systému filosofie. Díky estetickému soudu vnímáme čtyři základní formy, ze kterých si následně skládáme pojem. Zde už však nesoudíme esteticky, ale hovoříme o souzení, které nám již poskytuje pojmy a náš rozum je dále zpracovává.

Dalším důležitým filosofem, který zapojil umění do svého systému, byl Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Jeho filosofie je koncipována jako absolutní vědění, které není lidské, ale jedná se o vědění pravé, které tvoří stupeň nejvyššího poznání a sebeuvědomění ducha neboli absolutna. Hegel toto absolutno pojímá jako něco podobného Bohu, nejvyššímu jsoucnu, ale pojmenovává ho duchem, který prochází celou cestou, aby se mohl sebezpoznat skrze postupné sebeuvědomování. Jak bylo řečeno již v některé z dřívějších kapitol, posledním stupněm sebezpoznaní absolutního ducha je filosofie, ke které musí dojít. Celou cestu ducha popisuje ve své nejznámější knize *Fenomenologie ducha*.

Prvním stupněm, skrze který se poznává absolutní duch, je umění, dalším náboženství a posledním, jak již bylo řečeno, je filosofie. Vyjádření v těchto stupních se neliší obsahem, ale formou. Důležitým momentem je náš přístup k umění. U uměleckých předmětů bychom měli přehlédnout náš obvyklý postoj žádosti, chtění a dalších. Umění musíme vnímat jako samo o sobě, jako takové už má hodnotu a my mu nemůžeme přisuzovat jiné hodnoty, které u něj nebyly prvotně vytvořeny. Pokud použijeme slova jednoho z nejvýznamnějších filosofů osvícenství Immanuela Kanta, umění má být bezúčelné, bezzájmové zalíbení.

O Kantovi bylo již pojednáno výše, nebudu zde tedy popisovat jeho pojetí estetiky jako soudu vkusu, pouze shrnu jeho hlavní myšlenky, ve kterých našel inspiraci i právě Hegel. Kant přišel se svým pojetím filosofie umění v knize *Kritika soudnosti*, kde určuje podmínky pro estetické zalíbení, tedy pro soud vkusu, který přichází ještě dříve, než začneme empiricky zkoumat předměty, které nám přinášejí estetické zalíbení nebo nezalíbení. Podle podmínek, které Kant určil, má být estetický soud čisté nezainteresované zalíbení, které není založeno na pojmech a pojmy nejsou ani jeho cílem. Pokud předmět soudíme jako krásný, předpokládáme, že tento soud má všeobecnou platnost. Abychom mohli objekt posuzovat bez jakéhokoli zájmu, musíme předpokládat, že obsahuje základ zalíbení, který je všeobecně platný. Kant dále říká,

že estetický soud je bezúčelný.⁸² „*Krása je forma účelnosti předmětu, pokud je v něm vnímána bez představy účelu.*“⁸³

Ale Hegel, na rozdíl od Kanta, tvrdí, že umění má jistý účel. Umění má podle něj tři podmínky: za prvé má být umění artefaktem, výtvozem člověka, ne přírody, za druhé je umění tvořeno pro smysly člověka a třetí podmínkou je právě jeho účelnost.⁸⁴ Podmínku artefaktuality zapojilo do svých teorií umění mnoho filosofů a teoretiků umění. Tomuto tématu jsme se věnovali již dříve. Pokud by se tedy objevila námitka k této podmínce, že i přírodní předměty mohou být považovány za umělecká díla, víme, že i takové objekty se mohou považovat za umění a plnit podmínku artefaktuality. Tyto objekty neposuzujeme jako artefakt v klasifikačním smyslu, ale ve smyslu odvozeném, tedy že nám připomínají nějaký objekt nebo nějaké umělecké dílo. V Hegelově filosofii je umění důležité jako jeden ze stupňů poznání ducha. Pokud by umění do svého pojetí nezapojil, byl by tento systém nedostatečný.

Dalším důležitým filosofem, který se nechal inspirovat Kantem, byl Arthur Schopenhauer. Vševládnoucí představou je vůle, která funguje mimo svět, který dokážeme vnímat. V jeho filosofickém pojetí existují věci o sobě a jevy, které my smyslově vnímáme. Svět je pouze naší vlastní představou. To, co vidíme, neznáme, pouze to vnímáme skrze náš zrak a díky tomu vše vnímáme jako jevy. Ideje nemůžeme skrze naše smyslové poznání nahlédnout. Jediný, kdo může žít ideje, je génius, který by byl schopen vystoupit ze sebe. Takový člověk je schopen poznání, pokud se zbaví své vlastní osoby ve smyslu zbavení se své materiálnosti.

Představivost je subjektivním smyslem člověka a je spojena s intelektem, stejně jako naše vůle, může se sebereflektovat pouze skrze subjekty. Skrze ně se snažíme nahlížet ideje. Ideje jsou zdrojem nejvyššího poznání. Prvním stupněm objektivace je idea, která je konkretizací vůle. Na vůli nejsme schopni nazírat pomocí idejí, které jsou stále vzdálené, ale pomocí naší představivosti.

„*Rozvinutí a ozřejmění ideje, projevující se v objektu jednotlivých umění, vůle, na každém stupni se objektivující, je společným cílem všech umění.*“⁸⁵ Umění je nejvyšší konkretizací vůle, umělec je schopný do umění promítnout ideje. Skrze umění nahlížíme vůli, ale nejsme schopni poznání, jelikož můžeme pochopit, co je vůle,

⁸²Srov. KANT, *Kritika soudnosti*, str. 59-74.

⁸³Tamtéž, str. 74.

⁸⁴Srov. HEGEL, *Estetika I*, str. 73.

⁸⁵SCHOPENHAUER, *Genius, umění, láska, světec*, str. 51-52.

ale ve chvíli, kdy na nás umění přestane působit, podléháme opět vůli. Geinus – umělec – na okamžik, kdy dílo tvoří, vystoupí sám ze sebe a je schopen nahlédnutí poznání, jelikož dokáže zřít ideje.

Poslední filosofií, která zde bude uvedena, je fenomenologická filosofie Martina Heideggera, která se někdy označuje jako existencionální, se zabývá otázkou bytí, a to nejen našeho, ale právě i uměleckých děl. Umění v jeho pojetí je něčím, skrze co se látka dokáže ukázat, dokáže vyvstat ze své obyčejnosti. Kámen se v architektuře ukáže jako kámen a otevře se tak světu. Látka se poddává své služebnosti, aby z ní mohlo být něco vyrobeno. Zde je rozdíl mezi uměním a náčiním. V náčiní látka zaniká, jelikož se poddává své službyschopnosti. Látka na náčiní je tím lepší, čím méně odporu klade při vzniku náčiní. Důležitostí každé vyrobené věci je právě jeho služebnost, tedy důvod proč byla vyrobena. Oproti tomu v umění látka vyvstává. Dílo nenechává látku zmizet, zmizí pouze její služebné bytí, látku samotnou nechá vyvstat. *„Toto vše vyvstává, proto, že se dílo zapouští zpět v hmotnost a tíži kamene, v pevnost a poddajnost dřeva, v tvrdost a lesk kovu, v záři a temnotu barev, ve znění tónů a ve významovou schopnost slova.“*⁸⁶

Zkušenost s dílem, tak, jak my ho poznáváme a jakým způsobem na nás působí, mění náš dosavadní svět, odkrývá nám nové horizonty. V umění je obsažena pravda skrze krásu. Díky kráse díla můžeme zřít pravdu, jelikož se nám tato pravda odkrývá skrze poznávání a odkrývání nových horizontů.

⁸⁶HEIDEGGER, *Zrození uměleckého díla*, str. 78.

6 Vztahy mezi uměním a filosofií

V předchozích kapitolách byly naznačeny různé definice umění a vztahy mezi uměním a filosofií v historii. V této kapitole se pokusím odpovědět na otázky, které jsou v estetice stále velmi živé a které rozpoutávají značné diskuze. Bude se jednat o tyto otázky: Proč je filosofie důležitá pro umění, zda by mohlo umění existovat bez filosofie, dokážeme jako nezainteresovaní diváci rozpoznat umění od ne-umění bez definice, je tedy filosofie důležitá pro onu definici a je otázka, co je umění skutečně filosofickou? Další otázkou, na kterou se pokusím najít odpověď díky filosofům, které jsem uvedla v předchozích kapitolách, je otázka po vztahu umění a pravdy. Zobrazuje umění pravdu, jak tvrdil například Heidegger, nebo se přikloníme na stranu Platóna a budeme souhlasit s tím, že umění je od pravdy velice vzdáleno? Další otázkou, která filosofy trápila již od antiky, je otázka, zda má umění právo na existenci, zda je potřeba filosofického ospravedlnění, aby mohlo umění existovat. Dále, jak máme dílo interpretovat a jak ho hodnotit? Jakou postavou je umělec? Je to člověk, který byl pouze ozářen božskou múzou a tvoří bez rozumu, nebo je to génius, který má dar od přírody? Může se umělcem stát každý bez ohledu na talent? Toto jsou zásadní otázky, které provází filosofii umění už od jejích počátků a které trápily filosofy ještě před formováním prvních estetických teorií. Já se pokusím na tyto otázky najít odpověď nebo alespoň ukázat cestu, jakou je možné se vydat při odpovídání na tyto otázky.

6.1 Filosofie a definice umění

V předchozích kapitolách bylo řečeno mnoho o různých definicích umění a byly představeny důvody, proč je definice pro umění důležitá. Podle mého názoru je asi nejvíce vypovídající Dantova věta, že teorie umění umožňuje umění samo a jen díky teoriím může umění existovat. Pokud by nebyla teorie, artefakty, které by vznikaly, by nemohly být považovány za umělecká díla, jelikož by neexistovala teorie, která by jim tento status udělila. Ale v této kapitole bych se chtěla věnovat otázkám po vztahu definice umění a filosofie, tedy, zda je otázka „Co je umění?“ filosofickou otázkou.

„Typicky, nikoliv však nutně, se filosofická otázka skládá z tázací formy ‚Co je...?‘ doplněné abstraktním substantivem, jako je ‚příčinnost‘, ‚svoboda‘,

„*spravedlnost*“ – a „*umění*“.⁸⁷ Tato definice filosofické otázky je velice široká a především nezahrnuje pouze filosofické otázky, ale otázky celkově. Musíme ji tedy doplnit o část, která nám stanoví, že otázka „co je umění“, je skutečně filosofickou otázkou. Pokud k abstraktnímu jménu, kterým je v tomto případě pojem umění, přiřadíme odpovídající příslovce, které bude zapadat do problematiky filosofie, jako například pravdivé, skutečné, správné a další, vyvstane nám na svět filosofická otázka, jelikož na to, co je pravdivé nebo skutečné, se můžeme ptát pouze ve filosofii. Těžko se budeme tázat „co je pravdivá protekce“, ale otázka „co je pravdivé umění“, je filosofického charakteru. Protekce je prostě protekce a není třeba jí dávat jakékoli přívlastky, ale umění může být různé, nejen pravdivé a skutečné, ale i špatné.⁸⁸

Otázku „co je umění“ můžeme velmi lehce přirovnat k otázce, která je bez pochyb filosofická, otázka „co je dobro“. Oba tyto pojmy, jak umění, tak i dobro, se velice těžce klasifikují. V dějinách filosofie a především etiky se dočteme mnoho definic, co je dobrem, ale nikdy si nemůžeme být jistí, že se jedná o správnou definici. Jak bylo ukázáno v první kapitole, definice pojmu umění se mění skoro s každým novým dílem. Dalším problémem, který je u umění i u dobra stejný, je jejich klasifikace. U uměleckých děl najdeme kategorizaci na základě jejich estetických kvalit a charakteru díla, ale pokud budeme rozdělovat umění jen na základě těchto charakterů, bude kategorizace nepřesná a mohla by ovlivnit i výklad díla, pokud by se o něj nějaký divák pokoušel.⁸⁹ Pokud bychom zařadili nějaký impresionistický obraz mezi kubistická díla, diváci by se v obraze snažili hledat kvality vhodné pro kubismus a hodnotili by dílo jako špatné, jelikož by v něm tyto charakteristiky nenašli.

Existují dva přístupy k otázce „co je umění“ – platónský a wittgensteinovský. První předpokládá, že pokud je mnoho věcí, které jsou pravdivé nebo spravedlivé, musí existovat jim společná idea, totiž pravdivost a spravedlnost. Samozřejmě se vracíme v tomto pojetí k platónské jeskyni a pojednání o idejích, které jsou nejdokonalejší a každým věcem, které mají stejný název, připadá jedna společná idea. Takto to podle něj musí být i u umění. V tomto případě by každé umělecké dílo muselo mít nějakou ideu umění, ke které by se snažilo přiblížit, a my bychom se skrze dílo pokoušeli tuto ideu nahlédnout. Ale umění tvoříme a obdivujeme pouze pro to dané konkrétní dílo,

⁸⁷DIFFEY, *O definování umění*, str. 193.

⁸⁸Tamtéž, str. 193-194.

⁸⁹Tamtéž, str. 195.

které jsme si zamilovali, a ne z důvodu, abychom se skrze něj dostali k transcendentální ideji.⁹⁰

Na druhou stranu Wittgenstein říká, že označení, která se vztahují k obecným pojmům, jako jsou umění nebo spravedlnost, nemusí mít společné vlastnosti. Jak bylo řečeno již výše, takové pojmy jsou pojmy otevřené, nelze u nich najít žádné nutné a postačující podmínky, díky kterým by se mohla vytvořit definice. „*Podrobíme-li naše užívání takových pojmů nepředpojaté reflexi, objevíme rozmanitost užití, nikdy však společnou vlastnost či esenci.*“⁹¹ Podle Wittgensteina jsme schopni zodpovědět otázku „co je umění“ pouze tehdy, pokud budeme umění jako slovo dobře používat.

Pokud se zaměříme na tyto dva rozdílné pohledy a pokusíme se je zkoumat podrobněji, zjistíme, že ani jeden z filosofů nám nezodpověděl otázku „co je umění“, pouze bylo řečeno, že umění je nedefinovatelné. Je pravda, že pokud jde o filosofické otázky, nikdy se nedostaneme ke konečné definici, ale většinou je potřeba se ohlédnout do minulosti a zjistit, jak byla tato slova používána a jaké existovaly definice umění. S tímto přístupem, tedy potřeby znalosti historie umění pro možnost definovat umění, přišel také Arthur C. Danto ve své teorii o světě umění, která byla blíže rozebírána v první kapitole. Dantova teorie zní: „*Vidět něco jako umění vyžaduje cosi, co oko nemůže odhalit – atmosféru umělecké teorie, znalost dějin umění: svět umění.*“⁹² Stejného názoru, tedy potřeby znalosti historie a dějin umění, je i autor studie *O definování umění* Terry Diffey. Definice umění nám v některých případech může připadat zbytečná, jelikož do počátku moderny stačila znalost dějin umění, abychom byli schopni rozpoznat, co umění je. Ale od vzniku moderních uměleckých směrů máme problémy s rozlišením umění od ne-umění. Nemůžeme se také spoléhat pouze na historii, jelikož problémem je filosofická otázka „co je umění“, na kterou nám historie sama o sobě odpověď nedá.

Pokud se nějakého laika zeptáme na otázku „Co je umění?“ většinou nám začne vyjmenovávat druhy – literatura, výtvarné umění, hudba a další. Ale ani tato jeho odpověď nám nezodpoví naší filosofickou otázku. „*Stručně řečeno, odpověď na otázku co je umění měla spočívat v průzkumu prostředků, na základě kterých se díla dostávají*

⁹⁰DIFFEY, *O definování umění*, str. 196.

⁹¹Tamtéž.

⁹²DANTO, *Svět umění*, str. 71.

*do galerií, divadel atd., čímž získávají status umění.*⁹³ Umělecká díla se dostávají do galerií díky nějakým hodnotám, které jsou posuzovány odborníky. Oni vědí, na základě čeho uznávají objekt za umělecké dílo, ale pokud víme, jak se věci uznávají jako umění, neznamena to, že známe hledanou odpověď. Diffey nechal tuto otázku otevřenou a řekl, že otázka po definici umění je otázkou filosofickou, kterou ponechává další diskuzi. Ale abychom mohli být schopni tuto otázku zodpovědět, nebo se jí nějak přiblížit, musíme znát historii.

Podle mého názoru je Diffeyho myšlenka velmi podobná teorii o světě umění, i když sám přiznává, že jeho teorie se podobá spíše institucionální teorii. Danto, jak už bylo řečeno, do své definice umění zahrnuje historii a především tvrdí, že to, co dá umění status uměleckého díla, bude teorie umění, která ho přenese na půdu světa umění. Pokud spojíme obě Dantovy studie, můžeme prohlásit, že to, co artefakty bude posouvat do světa umění, bude filosofie, do které se umění transformovalo. Odpovědí na filosofickou otázku „co je umění“ je tedy filosofie sama, která umožní vznik nového uměleckého díla a sama mu přidělí status. Pokud se vrátíme k předchozím kapitolám, zjistíme, že mnoho filosofů se távalo na otázku „co je umění“, nebo se nějakým způsobem uměním zabývali, někteří ho dokonce do svých filosofii neodmyslitelně zapojili, jako například Immanuel Kant nebo Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Proto myslím, že můžeme souhlasit, že otázka „co je umění“ je filosofická, nebo by na ní měli hledat odpověď filosofové, jak říkal již Hegel.

6.2 Filosofie a existence umění

Umění existuje všude kolem nás. Ať rozeznáváme umění od ne-umění, nebo ne, víme, že někde umění jako takové nalzáme. Platón ale tvrdil, že umění nemá žádné právo na existenci. Jak je tedy možné, že od antiky umění vzniká, stále existuje a vznikají také nové druhy a styly umění a díky nim i nové definice? V této kapitole se chci zaměřit na zásadní otázku, zda může umění existovat bez filosofie. Víme, že bez estetiky existovat mohlo, jelikož ta se začala vyvíjet až od osmnáctého století, ale filosofie se o umění zajímá již od antiky. Mohlo by tedy umění bez otázek po jeho podstatě, pravdě a dalších existovat? A pokud by mohlo existovat tehdy, mohlo by existovat také dnes, kdy na teorii závisí existence objektu jako uměleckého díla?

⁹³DIFFEY, *O definování umění*, str. 199.

Umělecké dílo je reálná věc, tedy většinou, pokud se nezaměříme na performance a happeningy, které jsou události, ale i ty mají svou existenci. Za existenci happeningů a performancí považují akt jejich vytvoření a představení divákům, tu danou událost, která určitý časový úsek probíhala. Umělecké objekty jsou vytvořeny jako celek, který je složený z látky a formy a jakožto artefakt existuje. Existuje ale i jako umělecké dílo? Má tento objekt vše, aby se mohl považovat za umělecké dílo, které by se mohlo hodnotit a interpretovat? O hodnocení a interpretaci bude pojednáno až v další části práce, takže tuto otázku nechám stranou a zaměřím se na otázku existence objektu jako uměleckého díla.

Vždy existovala nějaká teorie umění, která dávala status uměleckým dílům. Otázce po definici umění se věnovali filosofové ještě dříve, než se objevila estetika jako jedna z filosofických disciplín. Vždy byla snaha určit, co uměním je a co není, abychom mohli říci, že toto je umělecké dílo bez ohledu na význam spojení „toto je“. Význam tohoto spojení je dvojitý. Za prvé jako označení objektu za umělecké dílo a za druhé jako identifikace nějaké věci, která existuje ve významu, že má své bytí.

Jak řekl Danto, a byl zde již mnohokrát citován, teorie je důležitá i kvůli tomu, že umění umožňuje, bez ní by umění nemohlo existovat. Obklopovaly by nás artefakty toužící po statusu uměleckého díla, ale nenašla by se taková teorie, která by objektu tento status přidělila. Pokud nějaká teorie dá artefaktu status uměleckého díla, prohlásí tím, že toto dílo je dílem v obou významech spojení „toto je“. Tedy že objekt existuje sám o sobě jako umělecké dílo, má své bytí v tom, že je uměním.

Tyto teorie umění jsou koncipovány na základě filosofie umění. V dnešní době, kdy už podle mého názoru přišlo na Hegelova slova a umění došlo ke svému konci, zbyla nám již jen filosofie, díky které je možné tvořit díla. Ta ale již nemají svou dějinnou cestu a budou muset existovat posthistoricky.

6.3 Filosofie a hodnocení umění

Dříve hodnocení uměleckého díla probíhalo pouze v rovinách dobrého a špatného umění, na základě libosti a nelibosti, krásy a ošklivosti. Následně na to se upravily estetické kategorie a umění se posuzovalo podle toho, zda v nás vyvolává kladný, nebo záporný estetický prožitek. Dnes je důležité, aby v nás umění vyvolalo jakýkoli prožitek. Hodnocení díla také závisí na zásadní otázce, zda o umění jde.

Hodnocení a posuzování umění se děje na základě našeho vlastního vkusu, ale vkus je pouze individuální záležitostí. Immanuel Kant předpokládal, že vkus, i když je pouze subjektivní, má všeobecnou platnost, jelikož věci, které nám působí libost, tedy o kterých prohlašujeme, že spadají do kategorie krásného, se musí líbit všem. David Hume se otázkou vkusu zabýval také. Jeho filosofie nepředpokládala všeobecnou platnost, jelikož existuje mnoho druhů vkusu. Jako každému chutná něco jiného, tak se i každému může líbit něco jiného, je potřeba určit takové kritiky, kteří by byli schopni hodnotit umění bez jakéhokoli zaujetí a byli objektivní. Pouze na jejich soud bychom se mohli spolehnout. Jak Kant, tak i Hume říkají, že krása není ve věci samotné, ale v subjektu, který o ní uvažuje. Z tohoto důvodu Hume usuzuje, že každá mysl vnímá jinou krásu a dokonce se někomu může zdát krásné to, co se jinému zdá ošklivé. Proto určuje pět podmínek, které musí splňovat kritik, který je kompetentní pro hodnocení umění. Sám jeden člověk nemůže určovat normu vkusu, proto je potřeba společný soud těchto kritiků, který je jednoznačný. Pouze takové hodnocení je správné.

Každý kompetentní kritik by měl splňovat tyto podmínky. Za prvé by měl mít jemnost imaginace. Hume o této podmínce mluví jako o jakémsi vytříbeném smyslu. *„Jednou ze zřejmých příčin proč mnozí nepociťují pravý cit krásy, je nedostatek jemnosti imaginace, která je potřeba k probuzení vnímavosti k jemnějším emocím.“*⁹⁴ Jemnost imaginace je potřebná, abychom mohli odlišit krásu od ošklivosti, ale také najít v umění ty vlastnosti, díky kterým je předmět uměleckým dílem a především dobrým uměleckým dílem. Jedná se o detaily, jako je barevnost, kompozice a další. Pokud dokážeme v díle tyto vlastnosti najít a známe další díla, která mají stejné vlastnosti a jsou díky nim uznávána za krásná, můžeme na základě toho přesvědčit kohokoli, že dané dílo je krásné.

Nyní se dostáváme k dalším dvěma podmínkám, kterými jsou praxe a srovnávání. Obě uvádím najednou, jelikož praxe je založena na srovnávání a díky srovnávání s jinými díly, která známe, získáváme praxi. Praxe ve srovnávání a hodnocení umění je důležitá. Když je naší imaginaci a našemu oku poprvé ukázán nový druh umění, nebo nové dílo, které se na první pohled nepodobá svými zjevnými prvky jinému uměleckému dílu, jsme z jeho působení na naše smysly zmateni. Pokud ale pozorujeme dílo častěji a hledáme i nezjevné vlastnosti díla, naše smysly se vytříbí a na působení díla si zvykneme a díky tomu můžeme posuzovat jeho estetické kvality. *„Jestliže*

⁹⁴HUME, *O normě vkusu*, str. 85.

*prohlásí celek obecně za krásný nebo ošklivý, je to nejvíce, co může být očekáváno; a člověk tak nezkušený vynese patrně dokonce i tento soud s velkým váháním a výhradami. Ale dovolme mu u takových předmětů získat zkušenost a jeho cítění se stane přesnějším a ušlechtlejším: nevnímá již pouze krásy a vnady každé části, ale zaznamenává rozlišující druh každé vlastnosti a přiřazuje jí vhodnou chválu či hanu.*⁹⁵

Čtvrtou podmínkou, která je také velice důležitá, je zabavení se předsudků. Je potřeba, aby člověk, který zakouší nějaké umělecké dílo, nebyl vyrušován ničím ve své mysli. Musí se soustředit pouze na umělecké dílo, které musí být vnímáno v ničím nerušené situaci.

Poslední podmínkou, která je spojena se všemi předchozími, je podmínka zdravého rozumu, tedy schopnost rozeznat krásné od ošklivého. Ale pouze takový zdravý rozum, který toto dokáže, se může oprostít od předsudků, dokáže srovnávat díla, a tím získávat zkušenosti v jejich hodnocení a má vytříbený cit, aby mohl najít všechny vlastnosti uměleckého díla.⁹⁶

A pouze jednotný soud kritiků, kteří všichni splňují tyto podmínky, můžeme nazvat normou vkusu. I zde je důležitá znalost historie umění a podle mého názoru i definice umění. Proto, abychom mohli hledat vlastnosti důležité pro hodnocení umění, musíme vědět, jaké vlastnosti odpovídají uměleckým dílům, jaké jsou jim vlastní. A především musíme znát historii umění, abychom mohli porovnávat a dokazovat, že tyto vlastnosti má i jiné umělecké dílo. Dokonce se nebojím říci, že musíme znát i definice umění a filosofii umění, abychom mohli být kompetentními kritiky. Základní podmínkou pro hodnocení umění je, že dílo, které hodnotíme, musí být umění, a komu máme v této věci věřit? Pokud přijdeme do galerie, budeme hodnotit díla, která tam najdeme a budeme věřit, že se jedná o umění. Ale pokud se ocitneme na otevřeném prostranství, kde bude nějaký artefakt, jak máme vědět, že se jedná o umělecké dílo? Musíme znát teorie umění, které se zakládají především na historii umění a také na filosofii a až na základě této znalosti můžeme umění hodnotit, až po tom, kdy zjistíme, zda se opravdu nacházíme před uměleckým dílem.

⁹⁵HUME, *O normě vkusu*, str. 86.

⁹⁶Srov. tamtéž, str. 87.

6.3.1 Interpretace umění

V umění byla, je a bude velmi těžká jeho interpretace. Vždy je potřeba odborníků, aby se vytvořilo přesné čtení uměleckého díla. V renesančních obrazech bylo vždy velmi těžké odhalit všechny záludnosti, které umělec do obrazu vložil, co znamená jaká květina, jaký postoj či gesto. Ale otázkou zůstává, zda je vůbec interpretace možná. Existuje správná interpretace uměleckého díla, a pokud ano, tak na základě čeho má být dílo interpretováno? Je mnoho přístupů a způsobů jak interpretovat, ale pokud se zaměříme na moderní a postmoderní umění, je stále těžší díla interpretovat. V dnešní době mnoho umělců vydává katalogy ke svým výstavám a v nich se můžeme dočíst nějaké klíče, na základě kterých se dá dílo interpretovat. Ale může sám umělec vědět, zda a jakou myšlenku do díla vložil? Může se také stát, že jeho následná interpretace byla pouze navlečena na již vytvořené dílo, které původně žádnou myšlenku nemělo. Další otázkou je, zda moderní umění má být vůbec interpretováno, zda se nejedná pouze o umění, které jelikož již ztratilo svou historickou cestu, nám nic neříká a pouze existuje bez jakékoli výpovědi o sobě samém.

Někteří teoretikové zabývající se otázkami interpretace umění tvrdí, že okolnosti vzniku díla, autor, jeho filosofické vysvětlení díla a další podmínky nejsou důležité pro následný výklad. Dílo je jednoduše hotové a připravené k percepci divákem. S touto myšlenkou budu ještě polemizovat dále s pomocí autorů Kendalla Waltona, Monroa Beardsleyho a Williama Wimsatta, ale nyní bych se zaměřila na vztah k filosofickému vysvětlení díla, které sám autor uměleckého díla přináší. Na otázku, zda bude vysvětlení potřebné pro interpretaci díla, přijde odpověď až později, ale pokud takové vysvětlení díla nebo jeho vzniku existuje, je určitě důležité pro samotnou existenci objektu jako uměleckého díla. Jak bylo řečeno již několikrát, od doby počátku moderny máme problémy s určením umění. Filosofie nám musí odpovídat na otázky po podstatě umění, a proto pokud máme nějaké autorovo filosofické objasnění, určitě ho nesmíme pominout.

Umělecké dílo se skládá z mnoha vlastností, které divák může na první pohled vnímat. Jedná se o vlastnosti estetické, o kterých již byla řeč, a které jak víme, nejsou specifickými vlastnostmi uměleckého díla, ale mají je i jiné věci, které najdeme v oblasti mimo umění. Ale vedle estetických vlastností, které jsou hodnotící, má dílo i vlastnosti mimoestetické, tvarové, které jsou pro diváka stejně důležité. Jedná se například o tmavé barevné plochy, diagonální kompozice a další. V interpretaci

a i hodnocení uměleckého díla bychom se ale neměli zaměřovat pouze na tyto vlastnosti, jelikož důležité mohou být i okolnosti, které souvisejí se vznikem uměleckého díla. Estetické vlastnosti díla závisejí na vlastnostech mimoestetických. Kendall Walton rozděluje dále mimoumělecké vlastnosti na standardní, proměnlivé a kontrastandardní. Podle jeho názoru je důležité toto rozdělení, díky kterému zařazujeme objekty do určitých kategorií a v rámci nich je následně interpretujeme. Kategorie umění jsou různé druhy umění, styly, žánry, formy a další. Pro toto zařazení je potřeba znát dobu vzniku a tvůrce díla, abychom mohli artefakt správně zařadit. Kubistický obraz nemusí být namalován Pablem Piccasem, ani nemusí být vytvořen na počátku dvacátého století, aby mohl zapadat do kategorie kubistického malířství.⁹⁷

Rysy uměleckého díla nám pomohou zařadit objekt do správné kategorie. Ta bude správná, pokud dílo v ní bude mít co nejvíce standardních rysů a žádné kontrastandardní. Nikdy si nemůžeme být jisti, že jsme zařadili dílo do správné kategorie a následně ani tím, zda ho i správně vnímáme. Záleží na tom, jaká díla již známe, s jakými díly máme zkušenosti, a tedy i jaké kategorie umění si dokážeme představit. Pokud známe dějiny umění a vyznáme se v různých uměleckých směrech, dokážeme na základě toho dílo správně zařadit, jelikož budeme znát mnohé kategorie umění a budeme znát také členy této kategorie. Budeme tedy moci navzájem porovnávat vlastnosti díla a určit, které jsou standardní pro konkrétní kategorii. Zde se nám objevuje návaznost na Humovu myšlenku o kompetentním kritikovi, který potřebuje mít praxi založenou na srovnávání. Také se zde objevuje potřeba znalosti dějin umění, která byla již tolikrát zmiňována ve spojitosti s Dantovým světem umění.

Je důležité, jaká díla známe a jaké kategorie jsme schopni odhalit, ale stejně důležité je také to, v rámci jakého kontextu jsme se s dílem seznámili. Pokud se budeme dívat na Piccasovy *Avignonské slečny*, které budou v galerii umístěny mezi impresionisty, a nebudeme vědět nic o kubismu, může se stát, že díky tomu zařadíme tento obraz do nesprávné kategorie a na základě porovnávání jeho vlastností s ostatními kubistickými obrazy budeme nesprávně zařazovat i další díla. Ale toto neplatí pouze o kontextu, ve kterém budou díla vystavena, ale také o názorech, které se můžeme dozvědět od přátel, kritiků umění, z katalogu k výstavě a podobně.⁹⁸

⁹⁷Srov. WALTON, *Categories of Art*, str. 337-339.

⁹⁸Srov. tamtéž, str. 341-342.

Walton tvrdí, že pro interpretaci a následné hodnocení není důležitý kontext vytváření díla, ani názor autora v tom ohledu, že by nám řekl, jakou myšlenku do díla chtěl vložit, ale je důležitá doba vzniku díla a kategorie, ve které autor chtěl, aby dílo bylo vnímáno. Ale co když v díle nalezneme jiné mimoumělecké vlastnosti, než autor chtěl a díky tomu bude dílo vnímáno v jiném kontextu, než zamýšlel? Další problém vzniká, když se zrodí nové originální umělecké dílo, které nebude mít žádné standardní rysy pro žádnou existující kategorii. Je možné, že takový objekt nebude uměleckým dílem, když nesplňuje žádné rysy, které by měl mít. Pokud ale budeme počítat s tím, že existuje taková teorie umění, která vložila toto dílo do světa umění, musíme najít jiné východisko. Máme dvě možnosti, abychom nemuseli tento artefakt vyhostit ze světa umění. Obě nám nabízí sám Walton. První možností je vymyslet novou kategorii umění, ve které by toto dílo mělo pouze standardní vlastnosti. V této možnosti s Walton souhlasím. Jelikož mohou vznikat nové umělecké směry, měly by s každým směrem vzniknout i umělecké kategorie. Druhou možností je rozšíření již existujících kategorií, tak aby se z kontrastandardního rysu stal rys proměnlivý, tedy rys, který nebude toto dílo vylučovat z dané kategorie. Tato možnost je akceptovatelná, ale pokud bychom takto postupovali vždy u každého nového uměleckého díla, nemuselo by být tolik uměleckých kategorií. Pokud bychom nevytvořili novou kategorii pro futuristické, kubistické, nebo dadaistické obrazy, byly by všechny vnímány jako sobě podobné, a díky tomu bychom je špatně hodnotili a interpretovali. Rysy, které jsou specifické pro každý umělecký směr, by nebyly rysy typickými, ale proměnlivými, a proto bychom neocenili jejich jedinečnost a nedocenili jejich hodnotu pro svět umění. Na druhou stranu Walton tvrdí, že správná kategorie je taková, ve které má dílo nejvíce standardních rysů a žádné kontrastandardní. Dále je potřeba díla řadit do takových kategorií, které existovaly v době, kdy díla byla vytvořena.⁹⁹ Podle Waltona je důležitý záměr autora v tom smyslu, že tvořil dílo tak, aby bylo vnímáno v nějaké určité kategorii. Podle mého názoru je zde problém v tom, že divák sám už přistupuje k dílu s předem určenými hranicemi možností, jak toto dílo vnímat. Divák má dílo spoluvytvářet a díky své znalosti světa umění ho porovnávat a zařazovat do kategorií sám.

⁹⁹Srov. WALTON, *Categories of Art*, str. 354-362.

Dalším problémem je právě tvorba nových kategorií. Musel by to být sám umělec, nebo jeho současníci, kdo by vytvořil nové kategorie umění, do kterých by mohla zapadnout nově vytvořená umělecká díla.

Než přejdu k dalšímu druhu možnosti interpretace, pokusím se představit svůj názor na otázku po interpretaci uměleckého díla. Již dříve bylo řečeno, že umělecké dílo netvoří pouze umělec. Pokud bychom se zaměřili na témata, která zde byla představena, je umělecké dílo jako takové tvořeno především filosofií a teorií umění. Ta dává status uměleckého díla artefaktu, který vytvoří nějaký autor, který propůjčuje dílu určitou myšlenku, ale jak bude řečeno v další části této kapitoly, nemusí do díla vložit ideu, jakou chtěl, nebo ani žádnou mít nemusí a vytváří nějaký artefakt pouze na základě asociací. Posledním, kdo spoluvytváří dílo, je sám divák. Každý divák si do umění promítne věci, které zná, porovnává artefakt s ostatními, které kdy viděl, zařazuje do kategorií, interpretuje na základě vzpomínek, hodnotí na základě libosti nebo nelibosti, estetického prožitku a dalších. Každý divák si takto vytváří nové umělecké dílo, které je pouze subjektivní. Pokud bychom se ovšem zaměřili na interpretaci díla, mohli bychom už ocenit nějaké autorovo vodítko, přiblížení myšlenky, kterou do díla chtěl vložit. Otázkou ale zůstává, zda by se mu podařilo tuto myšlenku do objektu opravdu vtisknout. Jak jsem již řekla výše, myslím si, že nějaký filosofický autorův náhled na dílo nám může být velmi nápomocný při jeho povýšení na umění a nějakým způsobem i při interpretaci díla. Ale u interpretace stále vidím důležitou funkci diváka, který dotváří dílo pomocí své intence.

Svou myšlenku bych podpořila textem od dvou filosofů Monroa Beardsleyho a Williama Wimsatta *Intencionální klam*¹⁰⁰, ve kterém představili myšlenku o nemožnosti považovat autorovu intenci za standard hodnocení a interpretace díla. Intenci autora bychom v díle hledat neměli ze dvou důvodů. Za prvé, autor v díle svou intenci vyjádřil. Je tedy v díle obsažena a my už po ní nemusíme pátrat. Za druhé, v díle obsažena není, a tak bychom ji v něm nenašli, a musíme tedy jeho představu hledat v jiných pramenech. Pro pouhé hodnocení díla autorovu intenci znát nemusíme, proto je zbytečné po ní pátrat. Jakákoli umělcova představa o díle a myšlenka, která v díle měla být ztvárněna, je nám od počátku moderny pomocná při definování díla.¹⁰¹ Není důležité, zda dílo naplnilo autorovu intenci, ale zajímat by nás mělo, jestli dané dílo

¹⁰⁰BEARDSLEY – WIMSATT, *The Intentional Fallacy*, str. 293–306.

¹⁰¹Srov. tamtéž, str. 294.

funguje jako celek, který tvoří jednotlivé části díla. Při hodnocení a interpretaci bychom se měli zaměřit pouze na dílo samotné a měli bychom zapomenout na autora. Zde vidíme důležitý rozdíl mezi těmito dvěma zásadními texty pro interpretaci uměleckého díla, které sepsali významní filosofové nové doby. Walton považuje umělce a dobu vzniku díla za důležité podmínky, které určují, jakým způsobem by se mělo dílo interpretovat. Beardsley a Wimsatt zastávají myšlenku, že jediné důležité pro interpretaci je dílo samo. Autor, aniž by si toho byl vědom, do díla myšlenku zapomene vložit, nebo pokud by do díla nějakou dal a v průběhu procesu výroby díla by ho chtěl poupravit, mohlo by se stát, že do díla vloží myšlenku novou a my bychom nevěděli, po které pátrat. Autor je přesvědčen, že do díla vložil svou prvotní intenci, kterou měl, pokud nějakou měl, ale ani on sám si nemůže být jist, že tuto myšlenku dílo skutečně vlastní.¹⁰²

Pokud shrnu své názory k této kapitole, umělecké dílo je tvořeno převážně artefaktem, který nějaký umělec vytvoří bez ohledu na intenci, kterou do díla vkládá. Dále je tvořeno filosofií umění, která povýší artefakt do světa umění, a dá mu tak status uměleckého díla. Posledním subjektem pro utvoření díla je divák, který přichází k artefaktu se statusem umění a vkládá do něj již své myšlenky, sám ho hodnotí a čím více je divák znalejší světa umění, tím více relevantní budou jeho výroky o tomto uměleckém díle.

6.4 Umění a poznání

Jak již bylo řečeno několikrát, Platón tvrdí, že v umění se pravda nemůže nijak projevit, jelikož umění je vzdáleno od idejí. Reálné věci jsou již napodobením idejí, jsou jejich stínem, umělec pouze napodobuje tyto stíny, tvoří tedy napodobení napodobením, a není v něm tedy podle Platóna nic pravdivého. Heidegger oproti tomu tvrdí, že díky umění se dokážeme dostat k pravdě. Pravda, neboli neskrytost jsoucího, se nám zjevuje skrze umění, které nám odkrývá náš svět. Krása, která je v umění obsažena, je způsob, jak se nám pravda odkrývá. „*Krása je způsobem, jak pravda jako neskrytost bytostně jest.*“¹⁰³

Moderní filosof umění Nelson Goodman byl přesvědčen, že umění by se mělo brát jako způsob objevování a rozvoje porozumění. Stejnou myšlenku zastávali

¹⁰²Srov. BEARDSLEY – WIMSATT, *The Intentional Fallacy*, str. 294-295.

¹⁰³HEIDEGGER, *Zrození uměleckého díla*, str. 82.

i takzvaní kognitivističtí filosofové a teoretici, tedy myšlenku, že umění má svou hodnotu v tom, že se z něho můžeme učit. Ale nejedná se o díla, která mají v sobě obsažené nějaké prvoplánové poselství, které chtějí propagovat a nijak člověka neobohatit. Někteří filosofové mají opačný názor. Podle nich by se umění nemělo vnímat jako něco, co nám přináší pravdu a poznání, jelikož bychom tímto způsobem umění prisuzovali jinou hodnotu a podobu než má. Také se obávali toho, že ve chvíli, kdy budeme umění používat jako zdroj poznání, přestaneme ho vnímat jako umělecké dílo a nebudeme k němu tak přistupovat. „*Je zde nebezpečí, že teorie umění jako poznání by vzhledem k tomu, že chápe umění jako zdroj důležitých pravd, mohla začít pokládat za nejdůležitější tyto pravdy, zatímco umění, které je zprostředkovává, za druhotné; ovšem každý pokus o uspokojuvavé vysvětlení hodnoty umění musí vycházet z toho, že shlednutí nebo vyslechnutí díla je nepostradatelné.*“¹⁰⁴ Zda v umění pravda je obsažena, nebo naopak, není naší hlavní otázkou, jelikož zásadní problém, který nás zajímá, je, zda umění může vést k poznání.

Že umění není pravdivé, nám řekl již Platón. Ten tvrdil, že umění se nijak nepodílí na pravdě, jelikož zobrazuje již jednou zobrazené, a tak je nejdále od pravdy. Zda nás umění může vést k poznání, budeme rozebírat ještě více, ale důležité je zde podotknout, že netvrdíme, že nás umění dovede k absolutnímu a dokonalému poznání, ale může být i nedostačující, abychom mohli říci, že nás k poznání vede. „*Je-li tím, co nám umění nabízí, lepší poznání, pak můžeme umělecké dílo popsat v pravém slova smyslu jako zkoumání nějakého tématu, aniž by to bylo pojmově nebo jazykově nějak neobvyklé.*“¹⁰⁵

Goodman srovnává umění s vědou, ale v jeho pojetí je možné najít několik nedostatků a problémů. Věda postupuje při zkoumání od uznávaného základu k nějakým nově zformulovaným závěrům, kdy při budování těchto závěrů je používána logika nebo nějaká pravidla pro daný obor, ve kterém problém zkoumáme. Ale v uměleckém prostředí nepoužíváme logiku, jelikož zde nenajdeme žádný uznávaný základ, díky kterému bychom se mohli dobrat nějakého závěru, jelikož dílo je tvořeno pomocí imaginace. Toto je prvním problémem. Druhý vyplývá z toho, že dílo je tvořeno jako celek jeho formou a obsahem. Pokud bychom tedy v něm chtěli hledat něco jiného, než sděluje jeho obsah, musela by forma být poupravena a dílo by potom netvořilo

¹⁰⁴GRAHAM, *Filosofie umění*, str. 63.

¹⁰⁵Tamtéž, str. 67.

dokonalou jednotu. Poslední problém je podle mě nejdůležitější. Umění se zobrazuje jednotlivinami, jelikož ukazuje konkrétní věci, lidi, tváře a další, ale poznání se zabývá obecninami.¹⁰⁶

Podle mého názoru nás umění může dovést k poznání. Některé své myšlenky ještě podložím příklady, které uvádí Gordon Graham v knize *Filosofie umění*, ale prozatím se pokusím o vlastní argumentaci. Umění je skutečně vytvářeno pomocí imaginace, ale ne vždy. Jak bylo řečeno v první kapitole této práce, do doby renesance a ještě nějakou dobu po ní vládlo teorii umění mimetické zobrazení, šlo o co nejreálnější zobrazení viděného světa. V dnešní době se naše vědění opírá o fotografie. Jestliže je možné pořídit fotografickou reprodukci nějakého objektu, pak skutečně existuje, tedy až na údajné fotografie létajících objektů zvaných UFO. Ale nyní se chci zaměřit pouze na vědecky relevantní fotografie. V době před vynálezem fotografie tento přístup zastupovalo malířství, kresba a grafika, které dopodrobna reprodukovaly viděné věci. Imaginace, pokud zde byla používána, hrála pouze druhotnou roli. V moderním umění již napodobování reality není používáno, spíše je zamítáno a umělci se pokouší o nové zobrazení, které používá prvotně imaginaci, ale nějakým způsobem je vždy založeno na zkušenostech autora se světem. Imaginace se většinou opírá o to, co známe, jelikož, jak řekl Arthur Danto v návaznosti na Hegelovy myšlenky, jsme schopni si představit pouze takové formy, které nějakým způsobem známe. Abych uvedla příklad ze světa umění, Salvator Dalí, přesto, že byl surrealita a maloval snové představy, byly jeho obrazy zakořeněny v reálném světě. Nebo například Claude Monet maloval katedrálu v různých hodinách a zdůrazňoval tímto způsobem, jak se mění barevnost stále stejného objektu v závislosti na denní době. Jeho zobrazení není realistické, ale je inspirováno reálným objektem a dokonce má i vědeckou výpovědní hodnotu o závislosti barev na množství světla.

Graham zde uvádí opačnou argumentaci. Imaginaci používá nejen umění, ale také věda při formulování některých myšlenek, než dojde k hypotéze. Vědci přemýšlejí nad všemi možnostmi, které by mohly během jejich práce nastat, aniž by k tomu měli nějaký vědecký základ. Dalším argumentem je, že ve vědě se používají různé druhy symbolů, které dokážeme přečíst pouze díky naší vlastní imaginaci, představě spojení daného symbolu s určitou nám známou zkušeností.¹⁰⁷

¹⁰⁶Srov. tamtéž, str. 68-72.

¹⁰⁷Srov. GRAHAM, *Filosofie umění*, str. 73-75.

Dílo má být tvořeno formou a obsahem, které nám vytvoří jednotný celek. S tímto souhlasím nejen já, ale mnoho filosofů umění, jelikož je to důležitá podmínka pro to, abychom mohli konstatovat, že umění má estetické vlastnosti a podle některých teorií umění i že je uměleckým dílem. Ale nesouhlasím s tvrzením, že pokud bychom umělecké artefakty, například obrazy, používali jako základ pro naše poznání, změnila by se tak jejich část a již by uměním nebyly. Dílo může sloužit k poznání bez toho, aby se některá jeho část změnila. Jednalo by se pouze o nějakou možnou interpretaci, kterou si zvolil sám divák, a která ho může dovést lépe k poznání nějakého problému než například vědecký text, kterému by nerozuměl kvůli používaným výrazům. Umění může být dobrým zdrojem pro pochopení některých závažných problémů, nebo jen k porozumění výkladu. Dříve byly malby na stěnách v kostelech a chrámech používány jako takzvané bible chudých. Lidé, kteří v té době neuměli číst, mohli poznat biblické příběhy díky malbě.

Známý filosof moderního umění a estetik Theodor W. Adorno je opačného názoru. Interpretace k poznání nevede, jelikož vše, co je potřeba, aby nás dovedlo k pravdě, je v díle obsaženo. Dílo má být interpretováno, aby dosáhlo svého poslání, ale nikdy nedojdeme ke konečnému pravdivému výkladu. Stejně jako kognitivističtí estetikové, tak i Adorno nepředpokládá, že by v díle byla obsažena pravda se všeobecnou platností, ale říká, že umění k poznání vést může. Pravda musí být obsahem díla, aby umění mohlo vést k poznání. *„Umění směřuje k pravdě, není jí však bezprostředně; potud je pravda jeho obsahem. Svým vztahem k pravdě je umění poznáním; umění samo ji poznává tím, že v něm pravda vystupuje.“*¹⁰⁸ Pravda je v díle obsažena skrze jednotu formy a obsahu. Pokud dílo bude esteticky a technicky zdařilé, můžeme v něm najít poznání. Dílo se realizuje v procesu pochopení, kdy se dostáváme k pravdě nebo nepravdě pochopením obsahu díla. Tento proces není subjektivní, na rozdíl od čisté divákovy interpretace.¹⁰⁹ Adorno předpokládá jakousi objektivnost při hledání pravdivosti, jelikož v obsahu díla by měl každý vidět totéž. Naše subjektivní interpretace jsou postaveny na objektivním obsahu díla, který tvoří celek s formou. Pouze v takovém díle můžeme najít interpretace, které nás dovedou k poznání.

Posledním problémem, který je uveden v kontextu kognitivistického přístupu k umění, je problém jednotlivin a obecnin. Umění zobrazuje první, ale věda se zabývá

¹⁰⁸Adorno, *Estetická teorie*, str. 370.

¹⁰⁹Srov. LIESSMANN, *Filosofie moderního umění*, str. 122-123.

druhým. Pokud se podíváme do dějin umění, mohli bychom s tímto souhlasit v mimetickém umění, které zobrazuje konkrétní věci, zvířata, přírodu a lidi, ale pokud se zaměříme na nemimetické umění moderní a postmoderní tvorby, nemůžeme si být jisti, zda byla zobrazena jedna konkrétní židle a ne obecnina, která zastupuje všechny tvary tohoto typu. Ať umělci znázorní cokoli, je pouze na nás, jaký objekt si pod tímto znázorněním představíme. My jako diváci, kteří k objektu přistupujeme, doplňujeme dílo o naše vlastní životní zkušenosti, díky uměleckým dílům si tyto zkušenosti můžeme představit a připomenout. Je tedy pouze na nás, zda v portrétu uvidíme konkrétní osobu, nebo si pod ním představíme všechny obličej, které známe či neznáme.

Každé dílo nám něco připomíná, něco v nás asociuje. Ať je na obraze portrét Napoleona, nebo pouze bílý čtverec, vždy v nás dílo něco vyvolá, na něco si rozpomeneme, něco nám ukáže a díky tomu jsme schopni dále poznávat. Poznání v díle není pouze na úrovni toho, že rozeznáme barevnost, tvary, postavy, ale také nás obohatí o smyslovou formu, dějinné souvislosti a další. Umění nám také může pomoci k pochopení složitých věcí. Pokud nějakou hlubokou myšlenku vyjádříme vědecky, ne každý jí bude rozumět. Pokud ji ale převedeme do nějaké umělecké formy, ať už povídky, nebo filmu, bude její výřečnost příjemnější a bude popsána takovým jazykem, kterému lidé rozumějí, tedy uměleckým a ne vědeckým.

6.5 Umělec jako génius

V platónské filosofii se umělec považoval za člověka, který je ozářen božskou múzou, který je naplněn božským nadšením, díky kterému se dostává do stavu extáze a jedná pouze tak, jak mu přikazuje božský hlas. V tomto pojetí je umělec chápán jako jakýsi prorok hlásající slova boží, kterým ale sám nerozumí, dostává se do stavu, který lze nazvat šílenstvím, jelikož mu byl odebrán rozum. Umělec se stává pouze prostředníkem mezi lidmi a tím bohem, který ho inspiroval. Podobně tomu bylo i u novoplatoniků a svatého Augustina. Umělec tvořil dílo díky myšlence a nadání, které mu dal Bůh. Umělcem nebyl každý, ale pouze ten, kdo dokázal vnitřním zrakem vidět to, co mu vnukla nějaká vyšší síla. Postupem času se začalo upouštět od teze, že umělec je géniem s božským nadáním. Může být ale umělcem každý, nebo člověk, který se tak chce nazývat, musí mít talent získaný jinak než božským vnuknutím?

Hegel pojímá umělce jako osobu, která má talent a genialitu. Takový umělec netvoří pouze pomocí známých pravidel, jelikož pokud by taková pravidla stačila pro

vytvoření díla, mohl by být umělcem každý. Stačilo by pozorovat umělce, který tvoří a pak jeho výtvar napodobit, podle pravidel, která známe, nebo kterých jsme si všimli. „*Neboť na umělecké dílo se již nepohlíželo jako na výtvar všeobecné lidské činnosti, nýbrž jako na dílo zcela zvláště nadaného ducha, který však má také popustit uzdu jen zvláště jako specifické přírodní síle a který má být zcela osvobozen, ba chráněn od směřování k všeobecně platným zákonům i od zásahů vědomé reflexe do svého instinktivního produkování, poněvadž jeho výtvary by mohly být takovým vědomím toliko znečištěny a pokaženy.*“¹¹⁰ Z těchto Hegelových slov vyplývá, že umělcem by neměl být každý, ale naproti tomu Dziemidok ve své studii „Spor o estetickou podstatu umění“ tvrdí, že umělcem může být každý. Je to velice provokativní myšlenka, ale autor ji uvedl na vhodném příkladu. Duchampovy ready-mades nepotřebují umělce, jelikož jsou to jen vystavené každodenní věci, které byly vytvořeny v továrně stroji, nikoli talentem uměleckého génia. Důležitá v tuto chvíli je myšlenka umělce, ale i ta musí být nějak geniální.¹¹¹ Umělec nemusí tvořit umění, ale musí nad uměním přemýšlet. Nemusí díla vytvářet, ale musí uskutečnit akt vložení díla do světa umění. V dnešní době je právě toto důležitým úkolem umělce.

Jaký umělec je potřeba v době, kdy umění ztratilo svou dějinnou cestu a dokonce skončilo a transformovalo se ve filosofii? Dnes, více než kdy jindy, je potřeba filosofické obhajoby umění. Otázka „co je umění“ již není důležitá. Nyní je potřeba znát takovou teorii umění, která by nově vytvořené umělecké dílo, vložila do světa umění. Umělci by měli znát nejen dějiny umění, aby věděli, jaké technologie již byly použity a jaká díla vznikala, aby mohli tvořit originální díla, ale stejně důležitá je i znalost filosofie umění a s ní spojené teorie umění. Jak řekl Danto, estetika, přesněji řečeno filosofie umění, v tomto případě, je pro umění důležitá stejně jako věda o určitém druhu pro tento reálný druh. Umělec by v dnešní době měl být filosofem umění, nebo alespoň dostatečným znalcem světa umění, tedy teorie umění a dějin, aby mohl vytvořit půdu pro svá umělecká díla, pokud je bude chtít tvořit. Danto řekl, že umění skončilo, umělcům zbude jen filosofovat o umění. Pokud ale nevěří, že umění se dostalo ke svému konci, je potřeba, aby si vybudovali filosofickou půdu pro vznik nových uměleckých děl.

¹¹⁰HEGEL, *Estetika I*, str. 74.

¹¹¹Srov. DZIEMIDOK, *Spor o estetickou podstatu umění*, str. 310.

7 Aplikace závěrů na vybraná umělecká díla

Umění může existovat pouze díky teorii umění, která je součástí filosofie umění. Se vznikem prvních děl moderního umění byla potřeba nová teorie umění, která by těmto artefaktům dala status uměleckého díla. Je důležitá taková filosofie, která by připravila půdu pro nově vznikající umění, jelikož díky teorii mohou díla nejen vznikat, ale také existovat. Bez teorie umění, by kolem nás bylo mnoho artefaktů čekajících na status umění, ale žádná teorie, která by jim tento status přidělila. Umění bez filosofie umění nemůže existovat. V dnešní době sice už umění asi ztratilo svůj historický směr, jak pravil Danto, ale může existovat posthistoricky právě díky filosofii. Moderní umění se rozdělilo na mnoho směrů, z nichž každý se vydal vlastní cestou, a díky tomu nemohla pokračovat dějinná linie. Nicméně umění může vznikat dále díky filosofii umění a znalosti historie, jelikož je potřeba tvořit nová originální díla.

Znalost dějin umění není důležitá pouze pro teorii umění, ale i pro vytváření děl. Abychom byli schopni rozeznat umění od ne-umění, jak tvrdil Danto, potřebujeme znát dosavadní teorie umění a dějiny umění, tedy jeho slovy svět umění. I umělci by měli mít tyto znalosti právě proto, aby si mohli připravit teoretickou půdu pro svou tvorbu, pokud se nebudou chtít spoléhat na filosofy, ale především proto, aby tvořili originální umělecká díla. Kazimir Malevič, zakladatel hnutí suprematismu, prošel dlouhým vývojem od realistické malby až k abstrakci, kdy jejím konečným vyvrcholením bylo dílo *Bílý čtverec na bílém pozadí*, jemuž předcházela asi nejznámější *Černý čtverec na bílém pozadí*. Jak si mohl autor dovést vystavit tato díla a prohlašovat je za umění? Asi ze stejného důvodu, jako Duchamp vystavil svou *Fontánu* a Warhol *krabice Brillo*. Tyto čtyři artefakty, tak jako mnoho dalších, které vznikaly v moderně a postmoderně, mají status uměleckého díla díky teorii, která jim ho udělila.

Prvním z kontroverzních děl, která vystavil umělec Marcel Duchamp, byla *Fontána*. Jednalo se o pisoár, který byl vystaven v galerii a který autor podepsal pseudonymem R. Mutt. Existuje teorie, která vložila toto dílo do světa umění, ale z jakého důvodu nemůžou být jiné pisoáry uměním? Z jakého důvodu nejsou krabice firmy Brillo uložené ve skladu firmy uměleckým dílem, kdežto krabice, které vyrobil Warhol, uměním jsou? Umělecká díla musí být vyrobena a musí patřit do svého vlastního prostředí, do určitého institucionálního rámce – do světa umění. Pokud by

někdo jiný vytvořil Fontánu číslo dvě, nejednalo by se již o umělecké dílo, byla by pouhým opakováním mimo instituci světa umění. Člověk, který by tuto druhou fontánu vystavil, by nedokázal rozeznat umění od ne-umění, jelikož by neznal celou filosofii světa umění, neznal by dějiny a dosavadní teorie. Pokud by tuto znalost světa umění měl, věděl by, že už není možné vystavit stejný objekt podruhé, jelikož by se nejednalo o originál. Jedinou možností, kterou by dotyčný umělec měl, by bylo vytvořit filosofickou půdu pro toto nové dílo, ale pro takovou filosofii by i přes to musel mít znalost světa umění.

Z tohoto důvodu nemůže umění tvořit každý, umělcem může být pouze člověk, který má znalosti o filosofii umění a dějinách umění, aby mohl tvořit hodnotná a originální díla, kterým může sám dát status umění.

Znalost světa umění je důležitá i pro hodnocení a následnou interpretaci uměleckých děl. V době vzniku *Avignonských slečen* neexistovala kategorie kubistických maleb, ale byla potřeba do nějaké kategorie dílo zařadit. Kdybychom neznali dějiny a teorii umění, mohli bychom toto dílo vložit do jiné z kategorií, které existovaly, například do kategorie realistického malířství, ale v této kategorii by dílo mělo mnoho kontrastandardních vlastností, díky kterým by bylo hodnoceno jako špatné dílo a nesprávně bychom jej interpretovali. Členové světa umění nechali vzniknout nové kategorii umění, jelikož díky znalosti historie věděli, že se jedná o umělecké dílo, které je hodnotné a originální. Tito členové světa umění museli být kompetentními kritiky v Humově smyslu, aby dokázali ocenit hodnotu tohoto nově vzniklého díla, museli znát dějiny umění a díky srovnávání s díly již vzniklými ocenili tento obraz.

8 Závěr

Práce byla zaměřena na objasnění vztahu mezi filosofií a uměním a podání důkazu, že filosofie je pro umění důležitá, jak pro jeho vznik, tak i následnou existenci. Pro objasnění tohoto vztahu byly použity teorie a myšlenky vybraných filosofů, kteří se zaměřovali vždy na jednu konkrétní otázku vztahu umění a filosofie. Jejich myšlenky zde byly zpracovány a zjednodušeny a vzájemně spojeny do nových souvislostí.

Umělecké dílo je dílem ve dvou smyslech. V prvním, kdy je artefaktem, který má status uměleckého díla díky teorii umění, a ve druhém, který udává existenci uměleckého díla, které bude dále existovat na umělecké půdě. Pro hodnocení a následnou interpretaci je potřeba tří aktérů. Prvním je umělec, který vytvoří artefakt. Druhým je filosofická teorie, která vloží artefakt do světa umění, a dá mu tak status uměleckého díla. Posledním aktérem je divák, který subjektivně dotváří umělecké dílo. Takto může divák dojít k poznání skrze umění, jelikož on sám do díla vkládá své představy a zkušenosti, a tím posouvá rámec svého poznání světa.

První část práce byla věnována vývoji definice umění, kdy jsme se zaměřili na Dantovu teorii o světě umění, kterou jsme určili jako důležitou po náš záměr. V dalších dvou částech byl představen problém konce umění v kontextu vzniku moderního umění. Poslední části byly věnovány vztahu mezi filosofií a uměním a představení důležitosti filosofie umění na konkrétních dílech ze světa umění.

Bylo představeno několik důležitých definic ve vývoji teorie umění. Představena byla teorie mimetická, podle které má umění pouze jedinou funkci, a to napodobování reality. Tato definice byla zpochybněna, z důvodu, že vše, co by napodobovalo realitu, by bylo uměleckým dílem, tedy i každý odraz na vodní hladině, nebo v zrcadle. Další teorií byla estetická koncepce umění. Umění má mít kladné estetické vlastnosti, které v divákovi vyvolají pozitivní estetický dojem z umění, ale estetické vlastnosti mají i věci každodenní potřeby nebo přírodní objekty.

Pro tuto práci je nejdůležitější teorie umění jako reality od Arthura C. Danta, která předpokládá, že pro odlišení umění od ne-umění potřebujeme znát teorie umění a dějiny umění, abychom mohli poznat, co je uměleckým dílem. Znalost dějin umění je potřebná pro ocenění originality, porovnávání a následné hodnocení a interpretace a znalost teorie umění je důležitá pro vznik díla. Teorie umění uděluje artefaktu status

uměleckého díla, a tím ho nechává vzniknout a dovoluje mu existenci jako uměleckému dílu. Pokud by neexistovaly takové teorie, obklopovala by nás masa artefaktů, které by čekaly na pasování do statusu uměleckého díla, ale nebyl by nikdo, kdo by je povýšil na umění.

Bylo dokázáno, že otázka „Co je umění?“ je filosofická, je tedy potřeba filosofie, aby nám mohla definovat umění. Danto měl tedy v této části pravdu, že teorie umění nám umění umožňuje, jelikož mu dává status uměleckého díla. Dále bylo zjištěno, že je potřeba znát nejen teorie umění, ale také dějiny umění, jelikož obojí je potřeba jak pro hodnocení umění, tak i pro jeho interpretaci. Nemůžeme hodnotit umění, aniž bychom věděli, proč je tento artefakt dílem a na základě jakých vlastností ho máme hodnotit. Tyto vlastnosti porovnáváme s vlastnostmi doposud vzniklých děl a rozlišujeme, co je originální, co nám připomíná jiné hodnotné dílo a podobně. I umělec by měl ovládat tyto znalosti, Dantovými slovy „znalosti světa umění“, aby mohl vytvářet artefakty, kterým udělí teorie status uměleckého díla. Je možné, že umělec sám vymyslí tuto teorii, na základě které vznikne a bude moci existovat nový umělecký objekt. Právě pro existenci umění je filosofie od počátku moderního umění velmi důležitá. Umění se s nástupem moderny pokoušelo hledat novou cestu, díky tomu vznikaly předměty jako je Duchampova *Fontána* nebo Warholovy *krabice Brillo*. Taková díla by nemohla existovat jako umění, pokud by jim tento status neudělila filosofie umění. V případě, že by se nenašla taková teorie, která by tato díla vložila do světa umění, jednalo by se pouze o popsany pisoár a krabice firmy Brillo, které jsou vyrobeny z tvrdšího materiálu.

Filosofie umění je tedy důležitá pro vznik umění, jeho existenci, interpretaci i hodnocení. Umění bylo vždy součástí filosofie, ať jako něco nepotřebného, co je nutné vyhostit z obce, jak zamýšlel Platón, nebo je důležité pro sebepoznání ducha, nebo pro naše vlastní poznání tím, že nám otevírá nové horizonty a představuje nám skrze svou krásu pravdu.

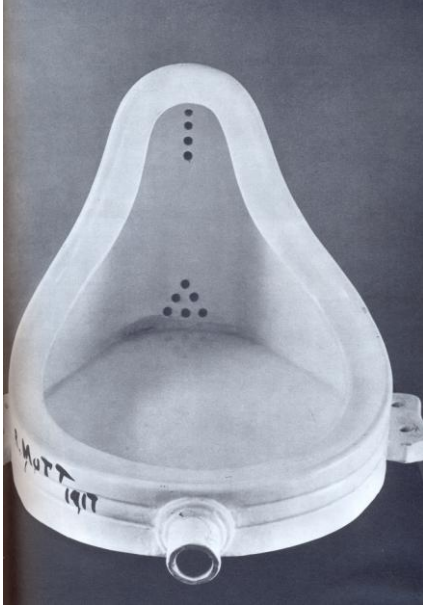
Seznam literatury

- ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Praha: Panglos, 1997.
- ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: GRYP, 1993.
- AUGUSTINUS, Aurelius. O učiteli. In: SVOBODA, Karel: *Estetika svatého Augustina a její zdroje*. Praha: Karolinum, 2000.
- BEARDSLEY, Monroe; WIMSATT, William. The Intentional Fallacy. In: Margolis, Joseph (ed.), *Philosophy Looks at the Arts*, Philadelphia: Temple University Press, 1978, str. 293-306.
- BELTING, Hans. *Konec dějin umění*, Mladá fronta, 2000.
- DANTO, Arthur C. Konec umění. *Estetika*, 1998, 35. str. 1-18.
- DANTO, Arthur C. Svět umění. *Aluze*. 2009, 1, str. 66-74.
- DANTO, Arthur C. *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge: Mass, 1981.
- DANTO, Arthur C. *Zneužitie krásy, alebo, Estetika a pojem umenia*. Bratislava: Kaligram, 2008.
- DICKIE, George. Co je umění? Institucionální analýza. *Aluze*. 2008, 2, str. 81-90.
- DIFFEY, Terry. O definování umění. In KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis. *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.
- DZIEMIDOK, Bohdan. Spor o estetickou podstatu umění. In KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis. *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.
- ECO, Umberto. Původnost v opakování. In *Svědectví*, 1989, 88, str. 856-872.
- GRAHAM, Gordon. *Filosofie umění*. Brno: Barrister & Principal, 2000.
- HEIDEGGER, Martin. Zrození uměleckého díla. *Orientace*. 1968, str. 53-94.
- HUMU, David. O normě vkusu. *Aluze*. 2002, 2, str. 82-91.
- KANT, Immanuel. *Kritika čistého rozumu*. Praha: OIKOYMENH, 2001, Knihovna novověké tradice a současnosti.

- KANT, Immanuel. *Kritika praktického rozumu*. Bratislava: Spektrum, 2011, Filozofické odkazy.
- KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975.
- KANT, Immanuel. *Základy metafyziky mravů*. Praha: Svoboda, 1990, Filozofické dědictví.
- KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis. *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.
- MAJOR, Ladislav; SOBOTKA, Milan. *G. W. F. Hegel: život a dílo*. Praha: Mladá fronta, 1979.
- MIKŠ, František. *Gombrich: Tajemství obrazu a jazyk umění*. Brno: Barrister & Principal, 2010.
- PLATÓN. Ión. In *Hippias Větší, Hippias Menší, Ión, Menexenes*. Praha: Oikoymenh, 1996.
- PLATÓN. *Ústava*. Praha: Oikoymenh, 2009.
- PLÓTÍNOS. *Dvě pojednání o kráse*. Praha: Petr Rezek, 1994.
- PLÓTÍNOS. *O klidu*. Praha: Rezek, 1997.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Génius, umění, láska, světec*. Olomouc: Votobia, 1994
- SPENGLER, Oswald, *Zánik západu*. Praha: Academia, 2010.
- WALTON, Kendall. Categories of Art in *The Philosophical Review*, 79 (3), str. 334-367.
- WEITZ, Moris. Role teorie v estetice. In KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis. *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.
- WELSCH, Wolfgang. *Estetické myslenie*. Bratislava: Archa, 1993.
- WITTLICH, Petr. *Edvard Munch*. Praha: Odeon, 1985.
- ZÁTKA, Vlastimil. *Kantova teorie estetiky (Studie k dějinám filozofie 18. století)*. Praha: FILOSOFIA, 1995.

Obrazová příloha

Marcel Duchamp, *Fontána*, 1917.



Zdroj: Studijní materiál pro předmět dějiny současného a moderního umění (Hynek Látal)

Andy Warhol, *krabice Brillo (Brillo Box)*, 1969.



Zdroj: <http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/cctp738/visualsystem-abex-pop-minimal.html>

Edvard Munch, *Výkřik*, 1893.



Zdroj: <http://www.topzine.cz/wp-content/uploads/2012/01/munch-vykrik.jpg>

Andy Warhol, *Marilyn*, 1967.



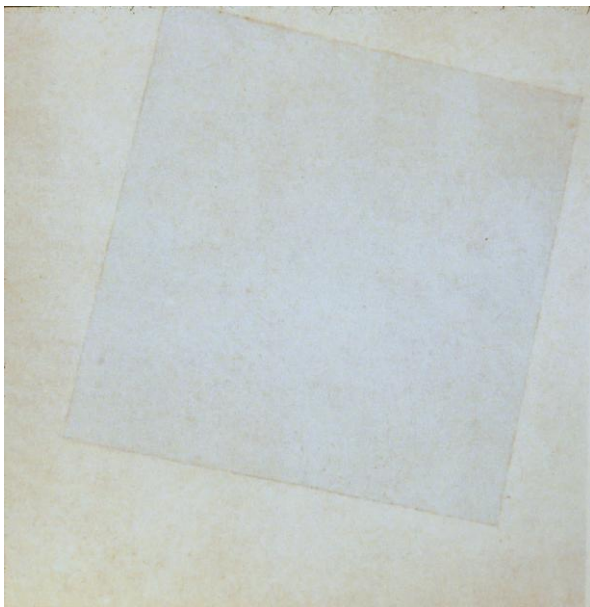
Zdroj: <http://www.netstyleshopper.com/the-arts-and-literature/2013/4/9/book-2-andy-warhol-by-phaidon>

Pablo Picasso, *Avignonské slečny*, 1907.



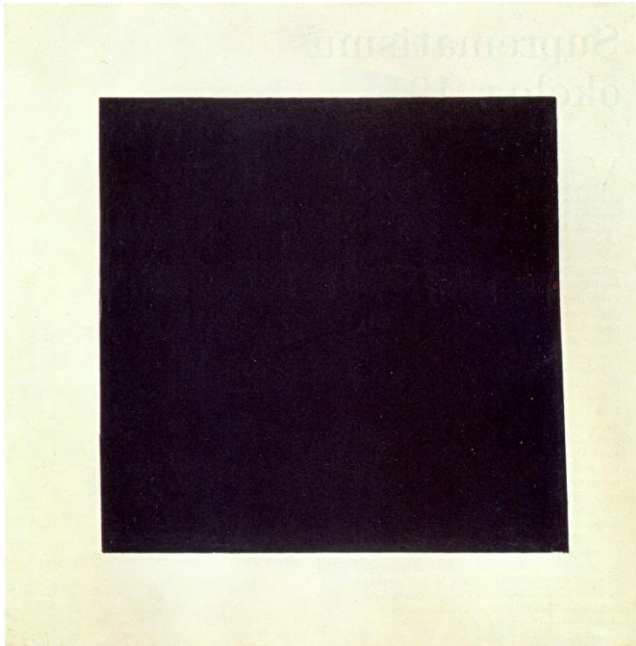
Zdroj: Studijní materiál pro předmět dějiny současného a moderního umění (Hynek Látal)

Kazimír Malevič, *Bílý čtverec na bílém pozadí*, 1918.



Zdroj: <http://ografologii.blogspot.com/2008/12/symbolika-barev-v-umeni.html>

Kazimír Malevič, *Černý čtverec na bílém pozadí*, 1915



Zdroj: Studijní materiál pro předmět dějiny současného a moderního umění (Hynek Látal)

Abstrakt

Schmidtmayerová, P. *Otázky po vztahu filosofie a umění v kontextu moderní a postmoderní tvorby*. České Budějovice. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Teologická fakulta. Katedra filosofie a religionistiky. Vedoucí práce Vít Erban.

Klíčová slova: Mimesis, svět umění, filosofie umění, artefakt

Práce se zabývá otázkami po vztahu filosofie a umění, důležitostí filosofie pro vznik a existenci děl, jejich hodnocení a interpretaci a pro naše poznání. První část je věnována historii definice umění, druhá a třetí problematice budoucnosti umění v důsledku vzniku moderního umění. Čtvrtá kapitola je věnována vybraným filosofům, kteří do svého myšlení zapojili umění. V páté kapitole jsou představeny vztahy mezi filosofií a uměním a poslední kapitola je věnována aplikaci závěrů na konkrétní díla.

Abstract

Schmidtmayerová, P. *Question about the relationship between philosophy and art in the context of modern and postmodern art.* České Budějovice. Master thesis. University of South Bohemia in České Budějovice. Faculty of Theology. Department of Philosophy and Religious Sciences. Supervisor Vít Erban.

Key words: Mimesis, the Artworld, philosophy of art, artifact

This thesis addresses issues of the relation between philosophy and art, the importance of philosophy for the creation, existence, evaluation and interpretation of artworks and for our understanding. The first part of the thesis deals with the history of the definition of art, the second and third part address the issue of the future of art as result of formation of modern art. The fourth part is devoted to several philosophers who include art in their thinking. Relationships between philosophy and art are presented in the fifth part of the thesis and last part deals with the application of conclusions to specific artworks.