

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

POJEM "KONEC UMĚNÍ" VE FILOZOFII ARTHURA C. DANTA

Vedoucí práce: Mgr. Ondřej Dadejík, Ph.D.

Autor práce: Michal Čermák
Studijní obor: Estetika

2013

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

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění, souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této 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.

České Budějovice, 8. ledna 2013

Michal Čermák

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

Anotace

Cílem bakalářské práce je představení stanovisek a argumentů amerického filosofa, kritika umění a estetika Arthura C. Danta. Hlavní důraz bude kladen na jeho nejznámější články „Artworld“ a „The End of Art“, na jejich vzájemnou provázanost a význam v rámci filosofie umění druhé poloviny 20. století. Závěr práce bude věnován alternativnímu pohledu jednoho z Dantových kritiků, německého estetika Martina Seela.

Annotation

The objective of this thesis is to introduce the opinions and arguments of Arthur C. Danto, American philosopher, art critic and aesthetician. Major emphasis will be placed on his most famous essays „Artworld“ and „The End of Art“, their interdependence and importance in the philosophy of art in the late 20th century. The end of the thesis will be dedicated to alternative view of one of Danto’s critics, German aesthetician Martin Seel.

Obsah

| | | |
|-------|--|----|
| 1. | Úvod | 7 |
| 2. | Artworld | 9 |
| 2.1 | Úvod | 9 |
| 2.2 | Teorie imitace a teorie reality | 9 |
| 2.3 | Je umělecké identifikace | 10 |
| 2.4 | Umělecky relevantní predikáty | 12 |
| 2.5 | Shrnutí | 13 |
| 2.6 | Transfiguration of the Commonplace | 13 |
| 2.6.1 | Úvod | 13 |
| 2.6.2 | Nedostatečnost teorie imitace | 14 |
| 2.6.3 | Důležitost filosofie umění | 15 |
| 2.6.3 | Shrnutí | 16 |
| 3. | End of Art | 17 |
| 3.1 | Úvod | 17 |
| 3.2 | Progresivní model dějin umění | 17 |
| 3.3 | Expresivní teorie umění | 19 |
| 3.4 | Vztah definice umění a dějin umění | 21 |
| 3.5 | Syntéza definic umění inspirovaná myšlenkami G. W. F. Hegela | 21 |
| 3.6 | Konec umění | 22 |
| 3.7 | Shrnutí | 23 |
| 4. | After the End of Art | 24 |
| 4.1 | Úvod | 24 |
| 4.2 | Současné, moderní a posthistorické umění | 24 |
| 4.3 | Obrana myšlenek konce umění | 26 |
| 4.4 | Manifesty jako pokusy o změnu paradigmatu | 28 |
| 4.5 | Filosofická definice umění | 29 |
| 5. | Art as Appearance – pohled Martina Seela na Konec umění | 31 |
| 5.1 | Úvod | 31 |
| 5.2 | Estetika jako znak všech uměleckých děl | 31 |
| 5.3 | Definice umění | 33 |
| 6. | Závěr | 34 |

1. Úvod

Cílem této práce je podat ucelený přehled nejdůležitějších myšlenek amerického filosofa Arthura C. Danta, systematicky rozdělený do kapitol podle jeho stěžejních děl vztahujících se k definici umění – Artworld (Svět umění), End of Art (Konec umění) a After the End of Art (Po konci umění). Úvod každé kapitoly nastíní nejdůležitější myšlenky, které budou dále pomocí Dantovy filosofie podrobně rozvedeny.

V první části práce se budeme věnovat Dantově eseji „Svět umění“, která byla poprvé publikována v roce 1964 a jejíž hlavní myšlenkou je, že v dnešní době nám již k vnímání umění jako umění nestačí pouhé smysly, ale že k tomu, abychom mohli některá umělecká díla ocenit, potřebujeme znát dějiny umění, umělecké teorie – „svět umění“.

Zaměříme se na dvě teorie umění, se kterými Danto pracuje – teorii imitace, podle které umění spočívá v napodobování reálných vzorů, a teorii reality, která umělce pokládá za tvůrce reality nové, která vizuálně nemusí odpovídat původním předlohám.

Následně se budeme věnovat používání Dantova *je umělecké identifikace*, díky kterému můžeme hodnotit a interpretovat umělecká díla, a poté umělecky relevantním predikátům, které Danto používá pro teoretickou reflexi vzniku nových uměleckých směrů.

Na závěr dáme prostor Dantově pozdější eseji „The Transfiguration of the Commonplace“, která myšlenky „Světa umění“ dále rozvíjí a zdůrazňuje nedostatečnost teorie imitace v době, kdy existují umělecká díla na první pohled nerozeznatelná od obyčejných předmětů, jako např. krabice Brillo.

V další a nejrozsáhlejší části práce se budeme věnovat Dantovu konceptu Konce umění, kdy nejprve představíme progresivní model dějin umění a v protikladu k němu expresivní teorii.

Dále budeme sledovat Dantův pokus oba tyto modely syntetizovat pomocí myšlenek G. W. F. Hegela a přijít tak s novou, dostatečně obecnou definicí umění, která dokáže zahrnout jak klasické zobrazovací umění, tak nová díla, u nichž na první pohled nerozeznáme, co mají ztělesňovat, nebo které pouhým okem nedokážeme odlišit od neuměleckých předmětů.

Následně na základě úvah o umění jako nástroji k dosažení poznání, dospějeme k Dantovu klíčovému závěru, že umění končí svým vlastním naplněním a nástupem filosofie umění.

Tím se dostaneme k části věnované Dantovu dílu *After the End of Art*, kde dále rozvineme a upřesníme Dantovy argumenty, proč podle jeho názoru umění tak, jak jsme ho znali, končí.

Poslední kapitola této práce nabídne alternativní pohled na filosofii Arthura Danta v podání německého estetika Martina Seela, který ve své eseji „Art as Appearance“ kritizuje zejména Dantův závěr, že estetika již není nutným znakem všech uměleckých děl, a zároveň se pokouší o revizi Dantovy definice umění.

2. Artworld

2.1 Úvod

V jednom ze svých nejslavnějších esejů „Svět umění“ se Danto zabývá otázkou, co je a co není umění a jaké prvky musí dílo obsahovat, aby se mohlo nazývat uměleckým dílem a jak je možné, že tentýž předmět za určitých podmínek uměleckým dílem je a za jiných není.

Zdůrazňuje také význam teorie umění, neboť „v dnešní době si člověk vůbec nemusí všimnout, že se pohybuje na půdě umění bez toho, že by mu to teorie sdělila¹.“

2.2 Teorie imitace a teorie reality

V úvodu polemizuje se Sokratovým názorem, že umění je z hlediska přínosu poznání zbytečné, neboť jako zrcadlo pouze odráží to, co beztak sami vidíme a nedává nám tedy žádnou přidanou hodnotu. Shakespearův Hamlet s ním ovšem nesouhlasí, neboť poukazuje na to, že zrcadlový odraz nám přece jen přináší něco, co bychom bez něj vidět nemohli, totiž obraz naší vlastní tváře. Z toho tedy vyplývá, že i kdyby umělecké dílo mělo „jen“ odrážet reálné objekty, i přesto má pro člověka kognitivní přínos – například si díky obrazu všimneme určité vlastnosti předlohy, kterou bychom jinak, pouhým pohledem na ni, přehlédli.

Toto pojetí umění představuje *teorie imitace*, která spočívá v tom, že dílo je uměleckým tehdy, pokud co nejdokonaleji imituje realitu – tělesné proporce figur i barevnost okolí. Tato teorie však před Dantem neobstojí, protože pouhá imitace nečiní dílo dílem uměleckým, neboť pak by nejdokonalejším uměleckým dílem byl odraz v zrcadle. „Nutí-li nás však tato teorie klasifikovat zrcadlové odrazy jako umění, prozrazuje tím sama svou nedostatečnost: „být imitací“ jako postačující podmínka pro „být uměním“ prostě neobstojí.“²

Cílem umělců po staletí ovšem bylo stále zdokonalovat techniky nápodoby tak, aby se jejich dílo blížilo právě zrcadlovému odrazu – nerozeznatelnému od původní předlohy. Jak Danto později podrobněji rozebírá v esejí „Konec umění“, jakmile došlo k vynálezu fotografie a filmové techniky, umělci potřebovali přijít s něčím novým, neboť jejich

¹ DANTO, Arthur C. Svět umění. In KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis. *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Pavel Mervart, 2010, s. 96

² Tamtéž

místo jakožto věrných napodobitelů reálných objektů nyní zaujali fotografové a filmaři. Začali tedy vytvářet díla nová, do té doby nevidaná a svým způsobem pobuřující, neboť přenášeli na plátna výjevy, které nikdy nemohli v reálném světě vidět.³

S nástupem nových uměleckých směrů se ovšem i teorie umění musela vypořádat s faktem, že imitace již není definujícím znakem umění – pak by se totiž téměř žádné dílo od doby post-impresionismu až do současnosti nemohlo nazývat uměleckým dílem. Bylo tedy třeba teoreticky přehodnotit umění, aby bylo možné klasifikovat nová díla jako umění, i když nesplňovala do té doby nutnou podmínku imitace, a to pokud možno co nejvěrnější.

Základy teorie imitace Danto později podrobněji rozebral v eseji „The Transfiguration of the Commonplace“, o které bude pojednáno níže.

Ačkoli bylo teorií umění více, Danto se záměrně zaměřil jako na nejdůležitější nástupkyni teorie imitace teorií reality.

Teorie reality nově nechápe autory „nepovedených“ děl (zpočátku zejména post-impresionisty)⁴ „jako neúspěšné napodobitele reálných tvarů, ale jako úspěšné tvůrce tvarů nových, právě tak reálných jako ty nejlepší ukázky dřívějšího umění, které byly považovány za věrné imitace.“⁵ Tak například Van Goghovi *Jedlíci brambor* nejsou přesnou replikou opravdových jedlíků brambor, a tudíž jsou stejně reální jako jejich předloha. Umělecká díla tedy nejsou duplikáty reálných objektů, nýbrž novými reálnými objekty, stejně tak skutečnými jako jejich předlohy, nejedná se tedy o imitace. V tom spočívá velký význam umění – vytváří novou realitu a obohacuje tím svět.

2.3 Je umělecké identifikace

Jsou-li však umělecká díla stejně reálnými objekty, jako jsou reálné jejich předlohy, může se nám snadno stát, že umělecké dílo zaměníme za obyčejný předmět, který je od uměleckého díla buď k nerozeznání, nebo je jen něčím ozvláštněn. Jak tedy můžeme rozlišit např. obyčejnou pocákanou postel, která s uměním má společného pramálo od postele Roberta Rauschenberga, jež bezpochyby uměleckým dílem je?

³ Srov. DANTO, Arthur C.: Konec umění. *Estetika*, Vol. 35, No. 1, 1998, s. 10

⁴ Srov. tamtéž, s. 11

⁵ Srov. DANTO, Arthur C. Svět umění. In KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis. *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Pavel Mervart, 2010, s. 97

Zde se Danto dostává k problematice používání slovesa být v uměleckém hodnocení. Poukazuje na to, že „když v galerii ukáží své spolence na obraze, na který se díváme, určité místo a řeknu „Ta bílá skvrna je Ikaros““⁶, pak toto „je“ nemá ani význam identity, ani není predikátem. Proto, s ohledem na „víceznačnost“ slovesa být je možné říci „A není B“ i „A je B“, aniž by byl jeden z výroků nepravdivý. Tento význam označuje jako „*je umělecké identifikace*“.

A právě toto *je umělecké identifikace* je nutné si osvojit, chce-li člověk vidět umění i v soudobých dílech, která by, bez této umělecké identifikace, byla jen obyčejnými předměty.

Danto pro názornost uvádí příklad, kdy dva umělci dostanou zakázku na výzdobu stěny přírodovědecké knihovny – jedna stěna má znázorňovat Newtonův první zákon, druhá Newtonův třetí zákon. Při slavnostní vernisáži se ukáže, že obě díla jsou coby objekty k nerozeznání podobná – jedná se o černou horizontální čáru na bílém pozadí. Ovšem každé z nich představuje něco jiného – jedno znázorňuje těleso, které působí silou dolů a tlačí na těleso působící silou vzhůru, druhé představuje dráhu izolované částice v prostoru. Přijde-li k obrazům divák mimo obor fyziky, může je vnímat jako odraz nebe bez mráčku na klidné hladině vody a nemusí být snadné mu jeho interpretaci vyvrátit. Zde je vidět variabilita používání *je umělecké identifikace*, jež má ovšem i podle Danta určité hranice, neboť „horizontálu uprostřed nelze smysluplně interpretovat jako *Marnou lásky snahu* nebo jako *Pokušení sv. Antonína*.“⁷

K tomuto obrazu ovšem může přijít jako divák i člověk, který bude tvrdit, že nic z výše uvedeného na stěně nevidí, vždyť je tam jen dlouhá černá čára uprostřed, nic víc. Nemá pravdu? Není to koneckonců vše, co můžeme na stěně vidět? Ne, dokážeme-li si osvojit *je umělecké identifikace*. A to je možné, zvláště u některých současných děl, jen se znalostí teorií a dějin umění.

⁶ DANTO, Arthur C. Svět umění. In KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis. *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Pavel Mervart, 2010, s. 102

⁷ Tamtéž, s. 104

Těmito úvahami se Danto dostává ke klíčové tezi své eseje, totiž že „vidět něco jako umění vyžaduje cosi, co oko nemůže odhalit – atmosféru umělecké teorie, znalost dějin umění: svět umění.“⁸

Toto je také Dantovo vodítko pro odlišení uměleckého díla od obyčejné věci – například krabice Brillo. Tytéž krabice vyskládané v obchodě jistě uměleckým dílem nejsou, jak je tedy možné, že s podpisem Warhola a v muzeu se jím stanou? V případě umístění v galerii totiž zkoumaným objektem nejsou jednotlivé krabice, ty tvoří pouhou součást komplexního díla, stejně jako jsou barevné cákance na Rauschenbergově posteli součástí uměleckého díla a nikoli součástí reálného objektu.⁹

Protože „to, co v posledku činí rozdíl mezi krabicí Brillo a uměleckým dílem sestávajícím z krabice Brillo, je určitá teorie umění.“¹⁰ K tomu, abychom mohli krabice Brillo vidět jako umění, potřebujeme právě onu znalost světa umění – znalost teorie a historie umění, které „umožňují jak svět umění, tak umění samo“¹¹ Před sto lety by nikdo nevystavil v muzeu krabice, dnes je to možné díky teorii umění.

2.4 Umělecky relevantní predikáty

Nové teorie umění tak umožňují existenci nových uměleckých děl a obohacují tím umělecký svět. Danto se zabývá tímto obohacováním na teoretické rovině, kdy pracuje s *umělecky relevantními predikáty*.

Rozlišuje protichůdné a rozporné predikáty, kdy protichůdné nejsou opačné, protože každý z nich může být o nějakém objektu ve vesmíru nepravdivý. Pouze vztahuje-li se na objekt určitého druhu, stávají se tyto predikáty rozpornými, protože o daném objektu může být pravdivý jen jeden z nich. Vezmeme-li jako objekty určitého druhu, pro něž by daný predikát byl relevantní, umělecká díla, pak relevantním predikátem může být „je figurativní“. Občas se ovšem může stát, že po určitou dobu jsou všechna umělecká díla jen figurativní, což vede k filosofické chybě, že ona figurativnost je definujícím znakem umění, tj. co není figurativní, není umění. Na základě výše uvedené definice rozporných predikátů ovšem víme, že ve skutečnosti muselo být něco nejdříve uměním, objektem určitého druhu, aby se na něj daný predikát „je figurativní“ mohl vůbec

⁸ DANTO, Arthur C. Svět umění. In KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis. *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Pavel Mervart, 2010, s. 105

⁹ Srov. tamtéž, s. 107

¹⁰ Tamtéž, s. 107

¹¹ Tamtéž, s. 107

vztahovat. Z toho lze vyvodit, že existuje-li umělecké dílo jako objekt určitého druhu, na nějž se rozumně vztahuje predikát „je figurativní“, pak nutně mohou existovat i umělecká díla nefigurativní, aniž by tím přišla o status uměleckých děl.

Počet umělecky relevantních predikátů postupem času roste, stejně tak jako se obohacují dějiny umění. Přejde-li tudíž umělec s tím, že na jeho dílo se bude vztahovat nový predikát P, obohatí tím celý umělecký svět, neboť pro všechna dosud vytvořená díla bude platit ne-P.

Právě díky těmto umělecky relevantním predikátům je možné, aby existovala umělecká díla jako krabice Brillo. „Ať už zní onen umělecky relevantní predikát, díky němuž byly krabice přijaty, jakkoli, zbytek světa umění se tak obohatil i tím, že se na jeho členy vztahuje protichůdný predikát, který je nově k dispozici.“¹²

2.5 Shrnutí

V eseji „Svět umění“ se Arthur Danto zabývá otázkou, co je umění a jak se vypořádat s faktem, že v současné době jsou některá umělecká díla nerozeznatelná od předmětů denní potřeby. Představuje pro svůj výklad dvě významné teorie umění – teorii imitace, která spočívá v napodobování reálných objektů, a teorii reality, která umělce považuje za tvůrce reality nové. V důsledku existence nových uměleckých děl, která již neodpovídají požadavkům dřívějších teorií, vzrůstá role teorie umění, která jediná může rozhodovat o tom, který předmět uměním je a který není. K tomu používá *je umělecké identifikace* a soubor umělecky relevantních predikátů, který se vznikem nových děl neustále rozšiřuje a tím obohacuje umělecký svět. A právě proto, abychom mohli porozumět umění a vůbec zaregistrovat, že stojíme vedle uměleckého díla, je třeba znát dějiny umění a umělecké teorie - svět umění.

2.6 Transfiguration of the Commonplace

2.6.1 Úvod

Některé z myšlenek Světa umění Danto dále rozpracovává v pozdější eseji „The Transfiguration of the Commonplace“, kde se zabývá mj. problematikou tzv. prázdných, bezobsažných děl, teorií imitace a potěšením diváků z umění. Ústřední otázkou je pak pro něj podstata uměleckých děl, která nemají žádnou předlohu

¹² DANTO, Arthur C. Svět umění. In KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis. *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Pavel Mervart, 2010, s. 111

v reálném světě, nebo jsou naopak k nerozeznání podobná obyčejným předmětům, se kterými se dennodenně setkáváme a o nichž by nás za normálních okolností nikdy nenapadlo tvrdit, že mohou být uměleckými díly.

Už jen to, že mohou existovat umělecká díla, jejichž podstatou není reprezentace skutečných objektů, vyvrací dlouho dominující a výše zmiňovanou teorii imitace, kterou Danto ovšem i přesto důkladně analyzuje.

2.6.2 Nedostatečnost teorie imitace

V první řadě zdůrazňuje rozdíl mezi mimesis (nápodobou) a podobností, přičemž podobný může být syn otci, a to vzhledově i chováním, ale nápodoba spočívá ještě v něčem víc. Nápodoba je v podstatě ztělesněním, mimetické dílo tedy zachycuje pravou esenci originálu – A je nápodobou B, pokud B je to, v čem spočívá A.¹³

Dále Danto zmiňuje podstatný rozdíl mezi imitacemi, v nichž spočívá podstata mnoha uměleckých děl, a iluzemi. Jak si všiml již Aristoteles, lidem se z jejich přirozenosti imitace líbí, neboť je z nich zřejmé, že nejsou reálné. Naproti tomu iluze, kdy předpokládáme, že objekt má určité vlastnosti, nás zklamou, jakmile je prohlédneme a zjistíme, že jsme věřili něčemu, co reálné není, jako když si například ortodoxní muslim pochutnává na jídle, jistě mu sousto zhořkne v ústech, jakmile se dozví, že pokrm je z vepřového masa.¹⁴

Velkou předností umění ale je právě to, že svým divákům umožňuje odtrhnout se od reality, podívat se na realitu s odstupem, aniž by šlo o sugesci, že se o realitu jedná – lidé rádi zhlédnou divadelní hru, jejíž děj by si nikdy nepřáli zažít na vlastní kůži, přesto je ovšem její téma osloví a „v bezpečí“ divadelní budovy si tuto ne-realitu prožijí.

Podobně jako když v galerii vidíme vyskládané krabice Brillo. Vytržené ze svého obvyklého prostředí se stávají něčím víc než obyčejným předmětem, stávají se uměleckým dílem umožňujícím divákovi nahlédnout na věci z jiného úhlu, z úhlu, který neodpovídá realitě a zároveň diváka neklame tím, že by si díky tomu spletl galerii se skladem nebo obchodním domem, že by tedy zaměnil realitu za iluzi.

¹³ Srov. DANTO, Arthur C. The Transfiguration of the Commonplace. In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 33, No. 2, 1974, s. 143.

¹⁴ Srov. tamtéž, s. 144.

Tím se opět dostáváme k nedostatečnosti teorie imitace, neboť její podstatou je ztělesnit imitovaný originál, a krabice vystavené v galerii určitě neztělesňují jejich reálný smysl, tedy sloužit jako obal zboží v obchodech.

Zcela specifickou kategorií uměleckých děl pak tvoří fantastická až snová díla, která opět nemohou být imitující, neboť neexistuje „originál“, který by ztělesňovala. Rozumný člověk rozpozná, kdy se pohybuje na poli reality a kdy jen ve svých představách, s výjimkou snů, kdy ve většině případů neví, že se o realitu nejedná, do té doby, než se probudí. Proto jsou fantazie umění blíže než sny, neboť od člověka vyžadují určitý myšlenkový proces, rozeznání toho, že se nejedná o skutečnost.¹⁵

V důsledku těchto skutečností, tedy příchodu ne-reprezentativního, ne-imitujícího, abstraktního umění, bylo nutné teoreticky přehodnotit do té doby panující teorie umění. Jakmile opustíme paradigma, že umělecká díla nutně reprezentují, pojmenovávají, nebo alespoň naznačují vlastnosti originálu, pak už je jen na umělcích, co se rozhodnou zobrazit. S tím ovšem přichází problém, jak rozpoznat umělecké dílo? Už si nevystačíme s pouhým smyslovým vnímáním, ale je třeba znát kontext vzniku díla, uměleckou teorii, zkrátka svět umění.

2.6.3 Důležitost filosofie umění

Tím ovšem dochází k již výše zmiňovanému nárůstu významu teorie a filosofie umění a zároveň poklesu významu umění jako takového.

S tím souvisí i otázka, proč by se vlastně měla filosofie zabývat uměním. Ačkoli už od antiky filosofové intuitivně cítili, že umění ve filosofii své místo má, rozebírá Danto tuto myšlenku podrobněji, neboť jí přiřkládá zásadní význam obzvláště v době, kdy mohou existovat tři kategorie pouhým okem od sebe nerozlišitelných objektů, které jsou ovšem buď o ničem (*about nothing*), nebo nejsou o ničem (*not about anything*), nebo jsou pouhými objekty, u kterých otázka po jejich podstatě není relevantní (*neither about nothing nor not about anything*).¹⁶ Abychom mohli rozhodnout, které z těchto objektů jsou uměleckými díly, potřebujeme rozumět teoretickým a filosofickým základům.

Prvním krokem bude rozdělení objektů na ty, u kterých má smysl pokládat otázku, v čem spočívají (*what are they of or about*), tedy na filosoficky a umělecky relevantní

¹⁵ Srov. DANTO, Arthur C. The Transfiguration of the Commonplace. In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 33, No. 2, 1974, s. 145.

¹⁶ Srov. tamtéž, s. 140.

díla, a na pouhé reálné objekty. Jak bylo zmíněno výše, jedná se o díla, na které buď je, nebo není možné rozumně vztáhnout umělecky relevantní predikát, např. opravdový nebo falešný. Zde by bylo možno namítnout, že takové predikáty lze použít i u ne-uměleckých objektů, vždyť existují opravdová přátelství nebo falešná těhotenství. Pak je ale nutné, abychom se vyhnuli filosofické a interpretační chybě, uvědomit si zásadní rozdíl mezi těmito dvěma kategoriemi. Jak již Danto zmiňoval ve „Světě umění“ – zkoumaný objekt musel nejdříve patřit do světa umění, aby se na něj predikát mohl rozumně vztahovat, tedy v našem případě umělecké dílo může být opravdové i neopravdové, aniž by přestalo být uměleckým dílem. Naproti tomu přátelství, které není opravdové, není vůbec přátelstvím, stejně jako falešné těhotenství není vůbec těhotenstvím, neboť neexistuje těhotenství, které by bylo neopravdové.¹⁷

Je-li tedy možné na objekt rozumně vztahovat umělecky relevantní predikát a tím otázku po jeho smyslu a podstatě, jedná se o věc, kterou se mají zabývat filosofové.

2.6.3 Shrnutí

V eseji „The Transfiguration of the Commonplace“ Danto dále rozpracovává myšlenky „Světě umění“, zejména teorii a filosofické zakotvení imitace jakožto dnes již nepostačujícího definičního rysu uměleckých děl, a problematiku objektů, které jsou uměleckými díly přesto, že pouhým okem je kvůli jejich nerozeznatelnosti od ne-uměleckých předmětů nemůžeme identifikovat. Teze představené ve „Světě umění“ a „Transfiguration of the Commonplace“ tak předznamenávají základ teorie Konce umění, o které bude pojednáno v další části této práce a která souvisí právě s nárůstem významu uměleckých teorií a filosofie umění, které, jak Danto později píše, umožňují svět umění i umění samotné, a svou expanzí způsobují i jeho konec.

¹⁷ Srov. DANTO, Arthur C. The Transfiguration of the Commonplace. In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 33, No. 2, 1974, s. 142.

3. End of Art

3.1 Úvod

Ve své eseji *Konec umění* řeší Danto otázky budoucnosti umění ve světle neskutečné různosti a rozpadu stylů umění 20. století.

Nejprve připomíná významnou zkreslenost všech úvah o budoucnosti, neboť jak řekl Leonardo „ogni dipintore dipinge se“, tedy každý malíř maluje sám sebe, neboť se na svět a na to, co chce zobrazit, dívá svou vlastní optikou. Proto všechna nahlédnutí do budoucnosti jsou vždy poplatná své době, což ilustruje na příkladech děl vizionářského umělce Alberta Robidy, jehož obrazy představují restaurace budoucnosti v kosmickém prostoru, kde ovšem obsluhují číšníci oblečení ve stylu Belle Époque.¹⁸

Proto se snaží nedívat se pomyslým oknem do budoucnosti, které je ve skutečnosti spíše zrcadlem, neboť vše, co si snažíme představit z budoucnosti, je podmíněno formami našeho současného myšlení, ale uvažuje o budoucnosti umění ve světle jeho dějin, které, podle jeho názoru, končí.

Pro správné pochopení Dantova konceptu *Konce umění* je pak třeba znát dvě teorie umění – progresivní a expresivní, o jejichž syntézu se Danto ve své práci pokouší pomocí myšlenek G. W. F. Hegela.

3.2 Progresivní model dějin umění

Danto nejprve představuje progresivní model dějin umění, a na četných příkladech dokazuje, že „klasické“ umění se neustále vylepšovalo a zdokonalovalo objevováním a používáním stále rafinovanějších technik zobrazení reality. Mínil, že kdyby umělci Giottovy doby měli možnost vidět dnešní banální obrázky snídaňové misky s ovesnými vločkami, jistě by obdivovali, jak umění pokročilo ve své snaze zobrazit co nejvěrněji předlohu. V tomto směru není pochyb o tom, že minimálně zobrazovací umění své dějiny, tj. vývoj, má.¹⁹

Danto také uvádí zajímavý příklad pokroku ve zobrazování pohybu. Mnoho umělců dokázalo už např. v období renesance na svých obrazech mistrně zachytit objekt v pohybu, různými vodítky jako je stínování apod., přičemž zdaleka nejúspěšnější v tomto směru byli karikaturisté, kteří pomocí ustálených vodítek dali divákovi přesně

¹⁸ Srov. DANTO, Arthur C. *Konec umění*. *Estetika*, Vol. 35, No. 1, 1998, s. 1

¹⁹ Srov. tamtéž, s. 5

najevo, co zobrazují, např. pila v obláčku signalizuje, že daný člověk chrápe, hlava nakreslená v několika pozicích spojených přerušovanými čarami zase to, že se otáčí, apod. Danto upozorňuje na fakt, že tato vodítka jsou kulturně podmíněná, a že například v hinduistické kultuře by takto namalovaný člověk otáčející hlavou byl interpretován jako mnohohlavá postava.²⁰ Tento rozdíl ve vnímání je způsoben tím, že takto zobrazený pohyb nám zprostředkovává pouze odvození vjemu pohybu, přičemž nevidíme pohyb samotný. Velký pokrok v tomto ohledu přinesla filmová technologie. Vrátime-li se k výše uvedenému příkladu kulturního nedorozumění ohledně otáčející se hlavy, uvědomíme si, že „předvedeme-li představitelům cizí kultury filmy, nenastane žádný z uvedených problémů, protože filmy přímo zasahují percepční centra, jež mají na starosti zrakové vjemy pohybu, a tak fungují na subinferenční úrovni.“²¹

Díky filmu tedy došlo k pokroku, vývoji, neboť se podařilo nahradit odvození vjemu na základě zobrazení přímým vjemem – percepčním ekvivalentem.

I když již dříve bylo možné vidět postavu v pohybu, teprve filmová technika divákovi umožnila vidět pohyb samotný. Proto také většina prvních filmů zobrazovala efektní situace, kde se hrnuly davy lidí z továren, větve v korunách stromů se pohupovaly ve vánku, ... A ani dnes jsme se nejspíš tohoto efektu zcela nenabažili, jako „*pieces de résistance*“ stále v některých filmech vidíme akční honičky po městech apod. Nicméně Danto poukazuje na to, že pokud by filmy měly zobrazovat pouze pohyb, prvotní nadšení by opadlo a měly by stále méně diváků. Proto, chce-li někdo dnes zabodovat se svým filmem, nevystačí si už s pouhými efekty, ale je třeba, aby k efektům přímých vjemů přidal něco dalšího, aby divákům vyprávěl příběh.

Danto pro přesnost též rozlišuje pojmy vývoj a transformace média, prostřednictvím kterého je nám dílo předkládáno. Na příkladu filmu uvádí jako vývoj přechod od černobílých k barevným snímkům, jako transformaci pak ozvučení filmu. Transformací tedy míní přidání dalšího percepčního ekvivalentu – divák už nemusí pomocí vodítek dedukovat význam konkrétních prvků díla, ale autor mu je předkládá již hotové. V tomto směru považuje Danto za potenciální pokrok, pokud by se podařilo vytvořit percepční ekvivalent pocitů – protože každý cítí své pocity, kdežto sdílet úplně city druhých nelze – pokud by to možné bylo, jednalo by se o další progresi.

²⁰ Srov. DANTO, Arthur C. Konec umění. *Estetika*, Vol. 35, No. 1, 1998, s. 4

²¹ Tamtéž

Konec umění v progresivním smyslu by pak mohl nastat, jakmile by bylo možné technicky vytvořit percepční ekvivalent každé smyslové zkušenosti.

Velký rozvoj filmové techniky na počátku 20. století pak postavil umělce před otázku, čeho se vlastně mají chytit, co předložit divákovi, když onoho percepčního ekvivalentu už bylo dosaženo pomocí filmu. A tak začaly vznikat směry, které rezignovaly na snahu zobrazit co nejvěrněji realitu, neboť toto břemeno na sebe takřikajíc převzal film. A místo percepčního ekvivalentu tak umělci začali vytvářet cosi, co nebylo ekvivalentem ničeho, co můžeme v reálném světě vidět. Tak vzbudil poprask Henri Matisse se svým *Portrétem se zeleným pruhem*, na němž zobrazil svou ženu se zeleným pruhem přes nos, s čímž se obecnstvo nemohlo srovnat, a tak lidé soudili, že „buď Matisse zapomněl, jak se má malovat, nebo si dobře pamatoval, jak se má malovat, ale zbláznil se, nebo byl duševně zdrav, ale zavrhl svoji dovednost, aby šokoval buržoazii, nebo si utahoval ze sběratelů, kritiků a kurátorů.“²²

A tak se najednou umělecký svět musel vypořádat s novinkou – vznikala díla, která bezesporu byla obrazy, ale neodpovídala tehdejší teorii umění, protože nezobrazovala nic, co by mělo svůj ekvivalent v reálném světě. Ale proč by vlastně mělo v umění jít jen o to, imitovat realitu? Vždyť to, co činí umění uměním, je teorie, jíž jsou umělecká díla poplatná. A proto bylo nutné přijít s teorií novou, která by dokázala interpretovat i toto nové umění.

3.3 Expresivní teorie umění

Estetici přišli s odpovědí, že úkolem umělce není již zobrazovat, nýbrž vyjadřovat. Proto není divu, že existuje značný nepoměr mezi předlohou a výsledným dílem, protože umělec se nesnaží zobrazit vzor, nýbrž vyjádřit své pocity vůči objektu, který maluje.

A najednou stojíme před otázkou, do jaké míry je nepoměr mezi obrazem a ideálním percepčním ekvivalentem věcí technické nedostatečnosti, a do jaké míry je věcí výrazu.²³ Nicméně tento problém byl poměrně záhy vyřešen, nebo spíše odsunut do pozadí tím, čím více se zdálo, že právě exprese je definičním znakem umění. A tak se náhle skutečné předměty a skuteční lidé zcela ztratili v expresivních výrazech umělců a

²² DANTO, Arthur C. Konec umění. *Estetika*, Vol. 35, No. 1, 1998, s. 10

²³ Srov. tamtéž, s. 11

v jejich díle už nebylo rozeznatelné, o jakou předlohu se vlastně jednalo, neboť celé dílo se „utopilo“ ve vyjadřování umělcových pocitů vůči objektu, který „zobrazoval“.

A se vznikem zcela expresivních obrazů pak požadavek zobrazivosti zmizel z definice umění úplně, a dějiny umění tím získaly naprosto odlišnou strukturu. Pokud jde nyní o vyjadřování pocitů, musíme opustit paradigma pokroku tak typické pro neustálé zdokonalování zobrazení, percepčních ekvivalentů. V tomto smyslu dějiny umění již nemají žádnou budoucnost – místo dějin zde vidíme jen sled individuálních, vzájemně nesouvisejících činů jednotlivých umělců založených na vyjadřování jejich pocitů. A vzhledem k tomu, že škála lidských pocitů je již od starověku víceméně stejná, nelze v tomto ohledu očekávat nějaký vývoj. Z dějin umění se tak stává jen sled životopisů umělců, jejichž životní příběh musíme nutně znát, abychom byli schopní jejich díla interpretovat a domýšlet se, jaké pocity to vlastně zobrazují.

Zajímavá je podle Danta analogie s dějinami vědy, které si procházejí podobnou změnou paradigmatu. Neboť každá nová vědecká teorie redefinuje používané pojmy tak, aby jí vyhovovaly. A tak jeden pojem znamená v každé vývojové fázi vědy něco trochu jiného. Ovšem dějiny by se nemohly odvíjet pozpátku, neboť i my, pokud nyní používáme nějaké termíny, bezděčně odkazujeme k termínům používaným předchozími generacemi, které by to ovšem udělat nemohly, neboť nás a naše termíny neznaly. A proto to, jak my rozumíme minulosti, se odvíjí od našeho hlediska, tudíž nelze najít nějaký univerzální jazyk, srozumitelný na všech vývojových fázích.²⁴

Danto v této souvislosti odkazuje na Spenglerovu knihu *Zánik západu*, jednou z jejíž tezí je, že každá civilizace si prochází vývojovými obdobími mladosti, zralosti, úpadku a smrti. Jakmile jedna civilizace zanikne, nastoupí na její místo nová, jiná, jež si opět prochází stejnými fázemi, ale její zralost je nesrovnatelná se zralostí generace předchozí. Lze tedy říci, že umění jako takové budoucnost má, ale umění, jak ho známe my a v jakém smyslu jsme zvyklí tento pojem používat, ho nemá.

²⁴ Srov. DANTO, Arthur C. Konec umění. *Estetika*, Vol. 35, No. 1, 1998, s. 12

3.4 Vztah definice umění a dějin umění

Proto uvažujeme-li o budoucnosti a konci umění, je nutné toto vidět ve světle definice umění. Mezi tím, jak umění definujeme a jak přemýšlíme o dějinách umění, existuje niterné spojení.²⁵

„Jen tehdy, když považujeme umění za reprezentaci, můžeme mu připisovat onen typ dějin, jemuž odpovídá progresivní model. Jestliže na druhé straně považujeme umění prostě za výraz nebo, tak jako Croce²⁶, za sdělování pocitů, pak umění zkrátka nemůže mít tento typ historie, a otázka konce umění nemůže být nastolena – jednoduše proto, že pojem výrazu s sebou nese pojem nesrovnatelnosti, podle nějž jedna věc prostě následuje za druhou.“²⁷

Zaměříme-li se na expresivní teorii, tedy teorii, která umění považuje za vyjádření pocitů, zjistíme, že v tomto smyslu skutečně nelze hovořit o dějinách, byly by to totiž diskontinuitní dějiny nesouvislosti. 20. století přišlo s neuvěřitelným množstvím uměleckých směrů, až se může zdát, že kreativita tohoto století spočívala v zakládání nových směrů. Navíc každý z těchto směrů potřeboval určitou odlišnou teorii umění, která by vedla k interpretaci děl tak, aby bylo možné je považovat za umění.

Stále naléhavější se tak stala otázka pokládaná po staletí: co je umění? A zdálo se, že hlavní smysl umění 20. století spočíval právě v hledání odpovědi na tuto otázku, otázku po své vlastní identitě. Podobně jako slavné Kantovo cogito, kdy každý soud pokládá zároveň otázku o sobě samém.²⁸ Lze tedy říci, že umění je hledání odpovědi na to, co je umění?

3.5 Syntéza definic umění inspirovaná myšlenkami G. W. F. Hegela

Naší snahou tedy je, nalézt takovou definici umění, která bude dostatečně obecná na to, aby byla schopna se vypořádat s dialektikou percepční ekvivalence a vyjadřování pocitů. Podle Danta tyto požadavky splňuje Hegelova teorie. Podle této teorie je umění pouze určitým stadiem na cestě za poznáním. Jakmile nás umění dostatečně přiblíží poznání, jeho role končí a ač budou umělci dále tvořit, dějinný význam umění už dosáhl svého vrcholu, a tudíž bude sloužit již jen k potěšení, neboť poznání již bylo dosaženo.

²⁵ Srov. DANTO, Arthur C. Konec umění. *Estetika*, Vol. 35, No. 1, 1998, s. 13

²⁶ CROCE, Benedetto. *Estetica come scienza dell'espressione*.

²⁷ DANTO, Arthur C. Konec umění. *Estetika*, Vol. 35, No. 1, 1998, s. 13

²⁸ Srov. tamtéž, s. 15

Tímto poznáním je myšleno sebezpoznání umění, tedy poznání podstaty umění. Jakmile je podstaty umění dosaženo, umění končí nástupem filosofie umění.²⁹

Takovýto model dějin by odpovídal vývojovému románu, jehož vyvrcholením je sebezpoznání, uvědomění si vlastního Já. Danto vidí souvislost mezi uměním a Duchem z Hegelovy *Fenomenologie ducha*, který na cestě k sebezpoznání prochází různými fázemi, které ho k sebezpoznání přibližují. „Umění je jedním z těchto stádií, dokonce jedním z téměř posledních v duchově návratu k duchu prostřednictvím ducha.“³⁰

Podíváme-li se na dějiny filosofie touto optikou, zjistíme, že i dějiny filosofie jsou dějinami hledání odpovědi na otázku, co je filosofie. Hegel spatřuje řešení v sebeteoretizaci, která spočívá právě v sebezporozumění, nalezení smyslu, vlastní identity a podstaty.

3.6 Konec umění

„Historický smysl umění tedy záleží v tom, že činí možnou a smysluplnou filosofii umění.“³¹ Sledováním vývoje umění v minulém století tak vidíme, že svou existencí záleží umění stále více na teorii umění. Z tohoto hlediska pak lze tvrdit, že umění skončilo. Splnilo svůj účel nalezení sebe sama a může předat žezlo filosofii umění.

Přesto, že umění končí, umělci budou tvořit dál, ale již v duchu bezstarostnosti a jisté bezvýznamnosti. Konec umění znamená konec agónie hledání smyslu a definice umění. Danto cituje slavného Hegelova komentátora Alexandra Kójeva, který v konci Dějin (který lze analogicky vztáhnout na náš konec umění) vidí vymizení jednání a vymizení filosofie – protože tím, že člověk se ve svém základu nemění, není nutné měnit pravdivé principy spočívající v základu jeho chápání světa a sebe samého. Toto vše, filosofie, umění, může nadále existovat, ale už ne ve smyslu naplňování dějin, neboť ty už dosáhly svého vrcholu.³²

Konec Dějin spojuje Hegel s nástupem Absolutního Vědění, kdy subjekt a objekt vědění splývají. Takto to v současnosti vypadá s naším uměním – objekt, samotné umělecké dílo, ke své existenci jakožto uměleckého díla vyžaduje takové množství teorie, že

²⁹ Srov. DANTO, Arthur C. Konec umění. *Estetika*, Vol. 35, No. 1, 1998, s. 14

³⁰ Tamtéž, s. 15

³¹ Tamtéž, s. 16

³² Tamtéž, s. 16

teorie a její objekt jsou jedno. Z tohoto důvodu je nutná existence *Kunstwissenschaft*, vědy o umění, která existenci samotného umění umožňuje.

Umění v důsledku toho již nemůže být skutečně svobodné, protože svoboda končí naplněním sebe sama, tedy v našem případě nalezením odpovědi na otázku, co je umění.

3.7 Shrnutí

V eseji „End of Art“ předkládá Danto svou teorii konce umění. Zdůrazňuje, že aby mohla být otázka konce vůbec nastolena, je třeba určit, v jakém směru chápeme dějiny umění, protože pokud bychom chápali umění např. ve smyslu expresivní teorie, nemůžeme uvažovat o vývoji a tím pádem ani o konci. Inspirován myšlenkami G. W. F. Hegela, dochází Danto k závěru, že umění je „jen“ stádiem k dosažení poznání, konkrétně poznání podstaty sebe sama, a konec umění nastává tehdy, kdy je poznání podstaty dosaženo. Danto se domnívá, že právě vzhledem k tomu, že většina současných děl potřebuje ke svému pochopení znalost umělecké teorie a historie, dospěli jsme do situace, kdy umění může existovat jen díky filosofii, proto věk umění skončil a na jeho místo nastupuje věk filosofie.

4. After the End of Art

4.1 Úvod

After the End of Art z roku 1996 je reflexí a revizí Dantovy předchozí eseje „End of Art“ a autor v ní dále rozvíjí koncept konce umění a zamýšlí se také nad jeho důsledky.

V úvodu se zamýšlí nad diskontinuitou umění a parafrázuje přitom Hanse Beltinga, který používá analogicky k Dantovým „uměleckým dílům po konci umění“ pojem „uměleckých děl před érou umění“, tedy takových děl, která vznikla cca před rokem 1400. Nezpochybňuje, že díla nebyla uměním v širším slova smyslu, nicméně primárním cílem jejich autorů nebylo tvořit umění. V tom shledává analogii se svou teorií o dílech po konci umění, tedy v době, kdy tvorba uměleckých děl sice pokračuje, nicméně umění jako takové již dostalo svému historickému poslání – příběh umění skončil.

Dále se vrací k myšlenkám konce umění, zejména k Hegelově *Fenomenologii Ducha*, která popisuje cestu Ducha za sebepoznáním, kdy vrcholem je okamžik, kdy objekt a subjekt poznání splyne. V souvislosti s tím zmiňuje opět Beltinga, který tvrdí, že „současné umění ukazuje povědomí o historii umění, ale historii samotnou již neposouvá kupředu.“³³

4.2 Současné, moderní a posthistorické umění

Pro srozumitelnost Danto rozlišuje pojmy současné (*contemporary*) a moderní (*modern*) umění. Pojem „moderní“ se snaží vymezit vůči čemukoli předešlému, kdežto „současné“ takovou ambici nemá a neexistuje zde ani kritérium, jak takové současné umění má vypadat.

Pro lepší pochopení rozdílu mezi moderním a současným používá příklad dějin filosofie. Za zakladatele moderní filosofie je pokládán René Descartes, neboť změnil paradigma filosofie. Na rozdíl od starších filosofů, kteří se spíše snažili popsat svět, Descartes staví filosofii před nový úkol – zodpovědět otázku lidského myšlení. Protože

³³ DANTO, Arthur C. *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. Princeton University Press, 1998, s. 7

o světě uvažujeme v mezích svého myšlení, je třeba se zaměřit na myšlení jako takové, abychom se mohli posunout dále.³⁴

Podobně jako v dějinách filosofie, i v dějinách umění nacházíme určité zlomy, jedním z nichž je nástup moderního umění. Tedy umění, které do popředí svého zájmu nestaví reprezentaci subjektu, nýbrž způsob jeho vyjádření. V tomto smyslu se pak umění stává svým vlastním subjektem.³⁵

Podle Greenberga se prvním moderním umělcem stal Édouard Manet, neboť se více zaměřil na způsob vyjádření než na vyjádření samotné. Dále následovali impresionisté, Paul Cézanne a další. Rozdíl mezi moderním a premoderním uměním je pak v tom, že dokonalost imitace – tak důležitá v období před modernismem – ustupuje nemimétickým kvalitám děl, které jsou zdůrazňovány modernisty.

Diskontinuitu lze dále spatřovat také u surrealistických umělců, jejichž díla jsou podle Greenberga „za hranicí historie“³⁶, neboť ač byla vytvořena jako umění, neposouvají ho nikam dále, nerozvíjí příběh umění tak, jak to známe z doby před koncem umění.

Podle Danta se pak současné umění dá vykládat ne jako období následující po předchozích, ale jako umění, ke kterému dochází po konci umění – poté, co už neexistuje progresivně se vyvíjející umění, které by se dalo rozdělit do svých jednotlivých etap.

Dále se zamýšlí nad pojmem postmoderní umění, které by podle něj bylo lépe nazývat uměním posthistorickým. Veškerá díla, která by dnes byla vytvořena, by byla posthistorická, i kdyby jejich autorem byl Leonardo. Dnes jsou umělecké styly roztržštěné a entropické, na druhou stranu zde ovšem vládne absolutní svoboda tvorby. A proto je tak důležité pochopit posun od moderního k posthistorickému umění.

A podobně jako ve svých předchozích esejích se vrací k myšlence, že rolí umění 20. století bylo hledat definici a podstatu sebe sama. Jakmile totiž umělci překonali všechny hranice, jimiž bylo možno omezovat samotnou tvorbu umění, každý umělec se svým způsobem snažil vyjádřit pravou podstatu umění.

³⁴ Srov. DANTO, Arthur C. *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. Princeton University Press, 1998, s. 8

³⁵ Srov. tamtéž, s. 8

³⁶ Tamtéž, s. 10

Jakmile umění splnilo svůj historický účel a dál již pokračuje jen jako tvorba pro potěšení autorů i diváků, je třeba opět řešit otázku, co je umění. Jak najít charakteristický znak společný všem rozličným stylům, pokud již rysem umění není ono historické poslání přiblížit lidstvo k sebepoznání jako v Hegelově *Fenomenologii ducha*?

Tím, že současné umění je osvobozeno od tíhy historie, kterou nesli naši předchůdci, jsou umělci svobodní tvořit jakkoli chtějí, za jakýmkoli účelem nebo i naprosto bezúčelně. To je znakem současného umění, ale - na rozdíl od modernismu - nemůžeme říct, že by existoval současný styl – nějaký jednotící prvek mezi v současné době produkovanými díly, kromě té absolutní svobody vyjadřování.³⁷

Tuto svobodu máme podle Danta právě díky šedesátým letům, v nichž umělci návalem svých děl přispěli filosofii svým hledáním odpovědi na otázku, co je umění. A dospěli k tomu, že umělecké dílo může vypadat jakkoli, tj. že neexistuje nějaký a priori předpoklad, který by nějaký předmět vylučoval z oblasti umění jen na základě jeho vizuálních vlastností.

Umění tedy nemusí být krásné, protože vizuální stránka není tou hlavní a definující. Velkým posunem v dějinách umění je právě ono opuštění principu krásy jakožto imanentního rysu uměleckého díla, který je nahrazen principem vyjádření vztahu k zobrazovanému objektu.

4.3 Obrana myšlenek Konce umění

V další části Danto mj. reaguje na některé své kritiky, a proto znovu objasňuje svůj koncept Konce umění.

Trh umění se podle Danta řídí tržními zákony právě tak, jako jiné trhy – existuje poptávka a jí odpovídající nabídka. Ve světě po konci umění sice umění dále existuje a jeho tvorba pokračuje, nicméně poptávka po něm je jiná než v éře umění. Tím, že i umění se řídí zákony poptávky a nabídky, lze vysvětlit roztržštěnost stylů umění 20. století. Umělci, stejně jako jejich diváci, opustili princip věrného zobrazení reality a krásy, a místo toho začali svět kolem sebe vyjadřovat pomocí pocitů. Až vyvstala otázka, co je definičním znakem umění, a na tuto otázku – poptávku – umělci reagovali

³⁷ Srov. DANTO, Arthur C. *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. Princeton University Press, 1998, s. 12

hledáním možných odpovědí pomocí různých dosud nevídaných technik vyjádření uměleckých děl.

Danto také v rámci úvah o Konci vyzdvihuje symbolický význam roku 1984, v němž vyšla jeho esej „End of Art“. Připomíná dílo George Orwella *1984*, které předvíдалo totalitární režimy, Velkého bratra a další ponuré skutečnosti. Nejdůležitější událostí roku 1984 tak podle Danta byla „ne-událost“, tedy neuskutečnění Orwellových předpovědí. Ovšem i když svět v roce 1984 vypadal daleko méně depresivně, než jak si ho představoval Orwell v roce 1948, stále byla jeho vize blíže historické realitě než Dantova vize Konce umění. Jak Danto ovšem upozorňuje, Konec umění nikdy nepředkládal jako kritické hodnocení, ale jako objektivní historické hodnocení.³⁸

Opět se zde vrací k Beltingovi a jeho „umění před érou umění“, kdy ač byla umělecká díla vytvářena i před érou umění a byla někdy i uctívána jako posvátná, nebyla obdivována z estetického hlediska, tedy z hlediska, jakým jsme zvyklí umění obdivovat my, žijící v éře umění. Tím ovšem Belting přišel s myšlenkou, že imanentním rysem umění je jeho estetičnost, s čímž Danto nesouhlasí a tvrdí, že souvislost mezi uměním a estetikou je spíše důsledkem historické nahodilosti než opravdové podstaty umění.³⁹

Danto také připomíná určitý paradox, kdy poté, co vydal svou esej „Konec umění“, se sám stal uměleckým kritikem. Mnoho lidí mu to vyčítalo, ale on právě zdůrazňuje, že se svou tezí o konci umění nikdy nezamýšlel tvrdit, že umění přestane být vytvářeno.⁴⁰ Od konce umění vznikla celá řada děl, o kterých nelze pochybovat, že by byla uměleckými, ale jde spíš o typ umění, který tato díla ztělesňují. S použitím oblíbeného Hegela můžeme říci, že rozdíl je v duchu, v jakém jsou díla vytvářena před, během, a po skončení éry umění.

Někteří považují jen určitý druh umění za skutečné, historicky významné umění a např. lidové umění, umění domorodců z cizích zemí apod. není považováno za umění, neboť leží „za hranicí historie.“⁴¹ To je i charakteristikou umělců 20. století, kteří se snažili dokázat, že právě jejich styl umění je jediným, který dává smysl ve světle dějin umění.

³⁸ DANTO, Arthur C. *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. Princeton University Press, 1998, s. 24

³⁹ Tamtéž, s. 25

⁴⁰ Tamtéž, s. 25

⁴¹ Tamtéž, s. 26

Tak ve čtyřicátých letech se zdálo jediným smysluplným východiskem abstraktní umění – umění vyjadřující umění jako takové, ve své nejčistší podobě.

Tyto úvahy jsou však po konci umění bezvýznamné, neboť posláním uměleckých děl není historicky se vymezovat vůči jiným směrům. Žádné umění už není více uměním než umění jiné, žádné umění už není opravdovější a významnější než umění jiné, neboť historický význam umění byl již naplněn a nemá cenu zabývat se tím, který směr je historicky relevantnější než druhý, vše již je za hranicí historie.

4.4 Manifesty jako pokusy o změnu paradigmatu

Umělecké směry 20. st. se často vůči svým předchůdcům či současníkům vymezovaly manifesty, tj. prohlášeními, že jen a pouze jeden konkrétní umělecký směr je relevantní, a že nic, co postrádá vlastnosti tohoto směru, není v zásadě uměním. Danto souhlasí s myšlenkou, že v průběhu celé historie umění zde existuje nějaký základ, který se ovšem dává poznat skrze různá období historie. Je ale zásadně proti tomu, aby jeden umělecký směr mohl říct, že jen v něm dochází k ztělesnění podstaty umění, a tudíž že ostatní druhy umění nejsou pravým uměním. Modernismus jako poslední etapa umění před posthistorickým uměním se vyznačuje právě manifesty, snahou prohlásit něco za umění a to, co nesplňuje požadavky, za ne-umění nebo přinejlepším za jakési podřadné, nevýznamné umění. Snahou modernismu bylo najít nové paradigma umění, takové, které by nahradilo dosluhující paradigma mimetické. Manifesty jednotlivých směrů tak byly vlastně návrhy na nové paradigma a o tom, že se novým paradigmatem nestaly, svědčí zejména to, že trvaly několik let, v některých případech jen několik měsíců, na rozdíl od paradigmatu mimetického, které se drželo na špičce po několik staletí.

Odpověď na otázku, co je tedy novým paradigmatem umění, nám může podat filosofie umění spočívající v nahlížení na dějiny umění jako na příběh končící odhalením filosofické podstaty umění. A jak bylo zmíněno několikrát, koncem umění a změnou tohoto paradigmatu je vědomí filosofické podstaty umění, poznání umění uměním.

Tuto Hegelovu tezi se mnozí snažili zpochybnit, nicméně Danto poukazuje právě na to, že díla „manifestovaných“ směrů jsou krokem k filosofii umění, že umění již neposkytuje divákovi pouze bezprostřední potěšení, ale nabádá ho k přemýšlení o

podstatě umění.⁴² Proto účelem tvorby již není tvorba samotná, ale snaha filosoficky odhalit podstatu umění.

Nikdy předtím se historie umění nevyznačovala větším konkurenčním bojem a rozmanitostí stylů než právě v době manifestů uměleckých směrů, kdy se umělecká díla začala interpretovat prostřednictvím teorie umění. A přestože umělecké směry trvaly krátce, neznamená to, že stále nemají své stoupence. Tak jako pád komunismu neznamená, že na světě již neexistují žádní komunisté.⁴³

V současné době je věk manifestů překonán objevením toho, že neexistuje umění, které by bylo opravdovější, pravější než umění jiné, a že neexistuje jeden způsob, jakým má být opravdové umění opravdu vyjadřováno, neexistuje jeden model, jak má pravé umění vypadat.

4.5 Filosofická definice umění

A tak otázka kladená v době manifestů, tedy co je umění a co je pouze pseudoumění, je položená filosoficky špatně. Správně by podle Danta měla znít: jaký je rozdíl mezi uměleckým dílem a předmětem, který je uměleckému dílu k nerozeznání podobný, a přesto uměleckým dílem není? A opět se vrací k výstavě Andyho Warhola z roku 1964, kde byly vystaveny krabice Brillo. Filosofie umění se musí vypořádat s tím, jak vysvětlit, že do té doby nevídaná díla jsou uměním, a jak je možné, že tytéž krabice ve skladu uměleckým dílem nejsou.

V tomto směru pak vychází najevo, že filosofická otázka po podstatě umění je „rukojmím“ dějin umění, neboť takovou otázku bylo možno položit teprve tehdy, když bylo historicky možné, aby se uměleckým dílem staly krabice Brillo.⁴⁴ Jakmile je vznesena otázka podstaty umění, je dosaženo nové úrovně umění – úrovně, kdy samotné umělce již netíží úkol najít skutečnou podstatu umění, neboť toto bylo předáno do rukou filosofů. A filosofové musí najít takovou odpověď, která bude pravdivá pro veškeré umění, umění tudíž už nevyžaduje jeden určitý model, aby se mohlo nazývat uměním. Filosofická definice musí obsáhnout vše a nesmí vyloučit z definice jediný druh umění. A proto úloha dějin umění končí – protože z historického pohledu již není

⁴² DANTO, Arthur C. *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. Princeton University Press, 1998, s. 31

⁴³ Tamtéž, s. 33

⁴⁴ Tamtéž, s. 36

třeba hledat jeden konkrétní správný směr, kterým se má umění vydat. Dějiny umění tak mohou nabrat jakýkoli směr, jaký budou umělci chtít.

Úloha dějin umění končí tak, jak podle Marxe skončí historie, jakmile se vyřeší konflikty. Místo toho, aby byli lidé tlačeni k jednomu druhu činnosti, mohou se realizovat v oboru, jaký právě chtějí. Žádný obor, stejně jako umělecký styl, není lepší než druhý, na rozdíl od toho, co tvrdili manifestující umělci. Neznamená to, že veškeré umění je stejně kvalitní, že nadále neexistuje opravdu dobré a špatné umění. Znamená to pouze, že kvalita díla se neodvívá od příslušnosti k určitému uměleckému směru, neboť ty jsou si všechny rovny.

A tím Danto míní konec umění, konec příběhu, který se po staletí vyvíjel a skončil osvobozením se od sporů, který směr je lepší. Konec umění tudíž neznamená ani konec tvorby umění, ani konec umělecké kritiky, neboť stále budou existovat kvalitnější a méně kvalitní díla, ale kritici budou řešit pouze kvalitu konkrétního díla, bez diktátu právě dominantního uměleckého směru.

5. Art as Appearance – pohled Martina Seela na Konec umění

5.1 Úvod

Na závěr své práce bych rád věnoval pozornost jednomu z alternativních pohledů na filosofii Arthura Danta v podání Martina Seela prostřednictvím jeho komentáře k Dantově filosofii Konce umění nazvaného „Art as appearance“.

Seel se zejména vymezuje vůči Dantovu radikálnímu názoru, který podle něj ani příliš nesouhlasí s Dantovou celkovou filosofií, že estetika se stává ve vztahu k současnému umění stále irelevantnější.

5.2 Estetika jako znak všech uměleckých děl

Danto staví svou argumentaci především na tom, že hodnocení děl pomocí estetických predikátů nám neumožňuje rozeznat umělecká díla od běžných předmětů. Pouhým smyslovým vnímáním totiž podle Danta nejsme schopni odlišit Duchampovu *Fontánu* od obyčejné věci. Podobně jako krabice Brillo – pokud bychom se zabývali pouze vzhledem, mohli bychom za umělecké dílo pokládat téměř vše. Jak bylo uvedeno výše, spojení umění a estetiky je tedy podle Danta spíše historickou nahodilostí, nikoli imanentním rysem umění.

Seel naproti tomu tvrdí, že pouze na základě toho, že estetika (ve smyslu smyslového vnímání) není schopna sama o sobě odlišit umělecké dílo od obyčejného předmětu, nemůžeme říci, že přestává být důležitou a nezbytnou součástí uměleckých děl.⁴⁵

V souvislosti s tím si všímá i určité Dantovy nedůslednosti v používání pojmu estetika – v určitých pasážích tento termín používá jako označení vkusu, smyslu pro krásu, jindy pro *cosi* jako smyslovou zkušenost s dílem.⁴⁶

Dále analyzuje Dantovo rozlišování mezi (1) uměleckými díly a běžnými předměty pomocí – v terminologii „Transfiguration of the commonplace“ – *aboutness* – tedy, že umělecká díla nejsou pouhými věcmi, ale symboly, něco představují; a (2) uměleckými díly a jinými reprezentacemi – tedy, že to, co umělecká díla představují, je

⁴⁵ SEEL, Martin. Art as Appearance: Two Comments on Arthur C. Danto's after the End of Art. In *History and Theory*, Vol. 37, No. 4, Theme Issue 37: Danto and His Critics: ArtHistory, Historiography and After the End of Art (Dec., 1998), s. 105

⁴⁶ Tamtéž

nepřenositelné, neboť určitým nenahraditelným způsobem ztělesňuje (*embodies*) to, co má reprezentovat.

Seel se domnívá, že je-li ono ztělesnění (*embodiment*) základní vlastností každého uměleckého díla, pak i vzhled (*appearance*) musí být touto základní vlastností, neboť právě pomocí smysly vnímatelné *appearance* může umělecké dílo něco ztělesňovat. Z toho vyvozuje, že není možné – Dantovými slovy – „vytáhnout estetické z uměleckého“ (*to extrude the aesthetic from the artistic*).⁴⁷

Opět na příkladu Duchampovy *Fontány* ukazuje, že i přesto, že nějaké umělecké dílo vypadá stejně jako předmět denní potřeby, je možné pouze na základě smyslového vnímání zjistit, že se o běžný předmět v tomto případě nejedná, neboť mu chybí jeho základní charakteristiky, ač vypadá stejně. Z *Fontány* vystavené v galerii je na první pohled zřejmé, že jí chybí jeden z imanentních rysů jí odpovídajícího běžného předmětu – v galerii není možné ji použít jako pisoár, v galerii plní jiný účel než na toaletě – a toto dle Seela může poznat každý, bez ohledu na jeho znalost dějin a teorie umění musí být divákovi jasné, že v tomto konkrétním případě se nejedná o běžný předmět, nýbrž že představuje a ztělesňuje něco jiného, čímž naplňuje Dantovy požadavky na umělecké dílo – *aboutness* a *embodiment*.

Osobně si ovšem myslím, že v tomto případě má pravdu Danto – neboť přesvědčení, že *Fontánu* nemůžeme použít jako pisoár, od nás vyžaduje právě zapojení určitých myšlenkových pochodů, ne tedy pouze smyslové vnímání.

Podle Seela dále – na rozdíl od Danta – doposud neexistuje jediné dílo, kterému by chyběl onen prvek vizuality, *appearance* – vždy je totiž co sledovat. Na příkladu díla Waltera de Mariy *Vertical Earth Kilometer* ukazuje, že v umění „i tím, že něco nevidíme, něco vidíme“ (*nonappearing is a matter of appearing*).⁴⁸

Seel tedy souhlasí s Dantem v tom, že smyslové vnímání dostačující pro vnímání jakéhokoli předmětu nemusí být dostačující pro vnímání předmětu jakožto uměleckého, což ale – a zde se s Dantovým názorem rozchází – neznamená, že požadavek vizuality a potažmo estetické vlastnosti jsou pro umělecká díla současnosti zcela irelevantní.

⁴⁷ SEEL, Martin. Art as Appearance: Two Comments on Arthur C. Danto's after the End of Art. In *History and Theory*, Vol. 37, No. 4, Theme Issue 37: Danto and His Critics: ArtHistory, Historiography and After the End of Art (Dec., 1998), s. 105

⁴⁸ Tamtéž, s. 109

Jakmile totiž považujeme něco za umělecké dílo, připisujeme mu jiné vlastnosti (viz příklad s *Fontánou*) než běžnému předmětu. Podle Seela je právě to, že umělci dávají běžným předmětům nepravděpodobný vzhled (např. umístěním pisoáru v galerii, v místě mimo jejich přirozené prostředí), tím pravým „*Transfiguration of the commonplace*“.⁴⁹

5.3 Definice umění

V další části své práce se Seel zabývá Dantovou definicí umění, která podle něj na základě jeho výše uvedených závěrů potřebuje určitou revizi. Je-li totiž estetika i nadále vysoce relevantním atributem uměleckých děl, pak zobrazování ze světa umění zcela nezmizelo, a tudíž nedochází ke konci vývoje umění. Podle Seela i díla vzniklá po roce 1960, který Danto považuje za důležitý mezník, stále mají velký význam z hlediska estetiky, proto tedy změny uměleckého světa z tohoto období v podstatě nejsou zas tak zásadními a tudíž nelze hovořit o konci umění, nicméně „pouze“ o velmi význačných změnách ohledně funkce umění ve společnosti.⁵⁰ Naproti tomu Seel ale uznává, že právě po Duchampovi, Warholovi a dalších nicméně máme větší šanci přijít s dostačující definicí umění.

Definice umění podle Seela nemá spočívat v tom, aby určila podmínky, za nichž může být určité dílo uměleckým – filosofie má přemýšlet o tom, jak se svět umění vztahuje ke světu běžnému – a to ne tak, že nám poskytne definitivní odpověď, nýbrž základní otázku, kterou máme položit, chceme-li klasifikovat něco jako umění. Jinými slovy určit, co to znamená být součástí světa umění, nikoli předepsat podmínky, za nichž je možné se součástí světa umění stát.⁵¹

⁴⁹ SEEL, Martin: Art as Appearance: Two Comments on Arthur C. Danto's after the End of Art. In *History and Theory*, Vol. 37, No. 4, Theme Issue 37: Danto and His Critics: ArtHistory, Historiography and After the End of Art (Dec., 1998), s. 111

⁵⁰ Srov. tamtéž, s. 111-112

⁵¹ Tamtéž, s. 113

6. Závěr

Ve svých esejích se Danto zabývá několika hlavními problémy filosofie umění – co je umění, jak odlišit umění od ne-umění, jaký je smysl dějin umění a role teorie a filosofie umění.

V eseji „Svět umění“ se zaměřuje na důležitost znalosti historie a teorie umění, chce-li člověk umění porozumět a správně posoudit, které objekty uměním jsou a které ne, i když jsou od sebe navzájem nerozeznatelné. Protože k akceptaci některých, zejména současných děl jako uměleckých je třeba notné dávky teorie a interpretace, která ospravedlní status uměleckého díla. Dřívější chápání umění jakožto imitace reálných objektů se nedokáže vypořádat s uměleckými směry 19. a 20. století, neboť díla těchto směrů se od svých předloh záměrně liší, a přesto jsou považována za umění. Proto byla tato do té doby dominující teorie překonána teorií reality, která přiznává umělci status tvůrce reality nové, nikoli více či méně úspěšného napodobitele reality původní. Aby potom divák mohl rozpoznat, co vlastně umělecké dílo představuje, aby mohl s úspěchem použít *je umělecké identifikace*, potřebuje znát kontext, dějiny a teorii umění – svět umění. Umění tedy dnes může existovat právě díky světu umění, neboť bez něj by umělecká díla byla pouhými předměty.

V další významné eseji „End of Art“ Danto prohlubuje myšlenky „Světa umění“ a zabývá se dějinami umění a jejich smyslem. Představuje dva modely dějin umění – progresivní a expresivní. Progresivní dějiny spočívají v neustálém zdokonalování technik zobrazování uměleckých děl a přibližování percepčním ekvivalentům jednotlivých smyslových zkušeností, naproti tomu expresivní dějiny nemohou být chronologické, neboť vyjadřované pocity nelze srovnávat a ani posuzovat, zda vyjádření jednoho umělce je pokrokovější a dokonalejší než umělce jiného.

Danto se pokouší tyto modely syntetizovat za pomoci Hegelových myšlenek, které v sobě snoubí znaky obou – dějiny umění jsou tvořeny progresivním přibližováním se k poznání podstaty umění, které vygradovalo ve 20. století boomem uměleckých směrů snažících se tuto podstatu zachytit. V první polovině 20. století se jedinou smysluplnou cestou jevílo abstraktní umění, neboť to jediné ještě mohlo argumentovat určitým pokrokem charakteristickým pro progresivní model dějin, neboť jeho cílem bylo postihnout podstatu umění v jeho nejčistší formě, očištěnou od zbytečné zdobnosti a

napodobování. Avšak ani abstrakce, ani jiné směry svým vymežováním se vůči ostatním a nedostatku obecnosti nikdy nemohly dát na palčivou otázku po podstatě umění uspokojivou odpověď.

Jak pak vyplývá z myšlenek „End of Art“ a „After the End of Art“ – svoboda končí svým vlastním naplněním a proto poznání, že není možné říci, že některý směr je lepší než jiný proto, že nás více přibližuje poznání podstaty umění, uzavírá dějiny umění jakožto dějiny hledání odpovědi na otázku po smyslu, tedy osvobozením se od usilování o osvobození se.

„Jakmile je tohoto poznání dosaženo, umění vskutku ztrácí veškeré své opodstatnění a není ho nadále třeba. Umění je přechodným stadiem v procesu dosažení jistého druhu poznání. Otázkou potom je, o jaký druh poznání se jedná; odpověď zní, že jde o poznání podstaty umění.“⁵²

Dějiny umění nám ukázaly, že to nejsou umělci, jejichž úkolem je odpovědět na tuto otázku, nýbrž filosofové umění – umělci se tím tedy osvobozují od břemena vtělovat do svých děl a manifestů jednotlivých směrů svou odpověď na to, co je umění – toto nyní náleží filosofům.

„...vzdělávání končí dosažením zralosti, přičemž zralost znamená poznání toho, co či dokonce kdo jsme. Umění končí nástupem filosofie umění.“⁵³

Z toho ovšem také plyne, že historické poslání umění skončilo – neboť oním předáním do rukou filosofů umělci ztrácí svou historickou roli a veškeré umění, které od té chvíle vznikne, již bude mít pouze posthistorický význam, nebude dávat odpovědi na náročné filosofické otázky, nýbrž bude sloužit pouze k seberealizaci umělců a potěšení diváků. Tak jako na konci dějin podle Marxe – každý se bude moci věnovat, tomu, co právě chce, neboť již nebude podstatné, co kdo dělá, všechny činnosti (umělecké směry) si budou rovny a oproštěny od tíhy historie.

Původem veškerých těchto úvah byla zřejmě návštěva galerie v roce 1964, kde Andy Warhol vystavoval své krabice Brillo – právě tehdy se stala otázka podstaty umění, resp. princip rozeznání umění od ne-umění, kdy objekty vypadají k nerozeznání podobně a jedny uměním jsou, a druhé nejsou, stěžejním problémem, kterým se Danto

⁵² DANTO, Arthur C. Konec umění. *Estetika*. Vol. 35, No. 1, 1998, s. 14

⁵³ Tamtéž, s. 14

zabýval. Tím bylo dosaženo nové úrovně umění, které bylo historicky podmíněné, neboť takovou otázku bylo možno položit teprve v době, kdy bylo historicky možné, aby se krabice Brillo staly uměním a dostaly se do galerií. Bylo také zřejmé, že je nutné najít novou definici umění, která podle Danta do té doby spočívala buď v imitaci, tedy dokonalé reprezentaci zobrazovaného objektu, nebo ve vyjadřování pocitů umělce vůči tomuto objektu. Najednou bylo nutné přijít s definicí novou a dostatečně univerzální na to, aby ze světa umění nevyloučila žádné z uměleckých děl. V duchu tohoto pak Danto přichází s myšlenkou, že estetické kvality, tedy zejména krása, nejsou imanentním rysem uměleckých děl a že spojení krásy a umění je spíše jen historickou nahodilostí než nutnou podmínkou existence uměleckých děl.

A jakmile bylo zřejmé, že umělci novou definici umění pouze svou tvorbou přinést nemohou, neboť roztržité směry a jejich interpretace nemohly již z principu přijít s dostatečně obecnou charakteristikou umění, byli před tento úkol postaveni filosofové, neboť pouze filosofie je vědou dostatečně všestrannou na to, aby mohla dát uspokojivou a přitom dostatečně obecnou odpověď na otázku po definici umění. Filosofie ostatně měla tyto ambice vždy, proč by tedy nyní historický význam měli mít právě filosofové umění a ne přímo umělci? Dějiny umění 20. století nám více než jindy ukazují, že svět umění tak, jak ho známe, je možný díky filosofii a teorii umění, neboť jen ta dokáže rozlišit mezi uměleckým dílem a pouhým obyčejným předmětem, jako je krabice Brillo ve skladu. A právě proto je třeba dát prostor filosofům a teoretikům umění, neboť umělci sami na této půdě jen svou tvorbou mnoho nezmohou. „Avšak díla nedávné minulosti vykazují ještě jeden zajímavý rys: objekty dosahují nulové existence, zatímco teorie se blíží nekonečnu, takže vlastně všechno, co nakonec zbývá, je teorie. Umění se konečně vypařilo v záblesku čisté myšlenky o sobě samém a zbylo pouze jakožto objekt svého vlastního teoretického vědomí.“⁵⁴

Pro lepší pochopení zmiňuje Danto několikrát i Hanse Beltinga a jeho umění před érou umění, tedy umění tvořené v době, kdy umění neplnilo svou historickou funkci, např. pravěké malby v jeskyních. Analogicky se dívá na díla, která budou vznikat nyní po konci umění – budou dále tvořena, obdivována a kritizována, a některá z nich budou beze sporu uměním, nicméně už nás nebudou nijak přibližovat poznání podstaty umění, neboť té již bylo dosaženo.

⁵⁴ DANTO, Arthur C. Konec umění. In *Estetika*. Vol. 35, No. 1, 1998, s. 16

Danto dospěl k závěru, že podstata a historický smysl umění spočívá v umožnění posunout se na další úroveň poznání díky filosofii umění, k jejímuž vzniku a primátu celé dějiny umění spěly. Dějiny umění tedy končí, neboť je lhostejné, jakým směrem se umění bude dál ubírat, protože svůj historický smysl již naplnilo.

Použitá literatura

DANTO, Arthur C. Konec umění. *Estetika*. Vol. 35, No. 1, 1998

DANTO, Arthur C. Svět umění. In KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis. *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Pavel Mervart, 2010

KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis. *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Pavel Mervart, 2010

DANTO, Arthur C. The Transfiguration of the Commonplace. In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 33, No. 2, 1974

DANTO, Arthur C. *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. Princeton University Press, 1998

BELTING, Hans. *Konec dějin umění*. Mladá fronta, Praha, 2000

SEEL, Martin: Art as Appearance: Two Comments on Arthur C. Danto's after the End of Art. In *History and Theory*, Vol. 37, No. 4, Theme Issue 37: Danto and His Critics: ArtHistory, Historiography and After the End of Art (Dec., 1998)

SPENGLER, Oswald. *Zánik západu*. Praha: Academia, 2010.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologie ducha*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1960

DICKIE, George. Co je umění? Institucionální analýza. In KULKA, Tomáš; CIPORANOV, Denis. *Co je umění: Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Pavel Mervart, 2010

DANTO, Arthur C. The End of Art: A Philosophical Defense. *History and Theory*, Vol. 37, No. 4, Theme Issue 37: Danto and His Critics: ArtHistory, Historiography and After the End of Art (Dec., 1998)

BELTING, Hans. *Likeness and Presence: The Image before the Era of Art*. University of Chicago Press, 1994