

## KONEC UMĚNÍ?<sup>1</sup>

EVA DREXLEROVÁ

Ústav pro dějiny umění, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy; University of Edinburgh  
E-mail: eva.drex@gmail.com

### ABSTRACT

#### The End of Art?

The essay is dedicated to the end of art topic from the perspective of one of the most important Anglo-American philosophers Arthur Danto. The first part is devoted to Danto's end of art thesis that reinterprets Hegel's prediction that art will end in its transmutation into philosophy. Having arrived at the limit of its innate drive for self-understanding, art is now recognised through the theories of the artworld, confirming Hegel's vision. Art is set free to express itself in any possible style, yet such flexibility is bought at a price. For philosophy now takes over the responsibility of art's definition and operates as an interlocutor, communicating the embodied meaning that is no longer recognised by the beholder. The second part defends art against the notion that it has come to an end and, by recalling Aristotle's *Poetics* and Ernst Gombrich's *Art and Illusion*, proposes an alternative theory that is able to explain art's historic turns while circumventing the pitfalls encountered by Danto. Although the way art is produced has fundamentally shifted, its internal narrative, as will be demonstrated, has not changed in the manner Danto advocates.

**Keywords:** aboutness; Aristotle; Danto; essence of art; embodiment; Gombrich; Hegel; the artworld; the language of art; the post-historical era; schemata

Století po Hegelově předtuše, že umění spěje ke svému konci, publikoval americký filozof Arthur Danto článek *Svět umění* (1964). V něm píše, že „vidět něco jako umění“ nezáleží pouze na tom, co může odhalit oko, ale vyžaduje určitý svět neboli „atmosféru umělecké teorie, znalost dějin umění“.<sup>2</sup> Danto vybuodoval svůj „svět umění“ na základě toho, čeho byl svědkem ve městě, ve kterém žil. Umění jako koncept podle něj došlo konce, uskutečnění či sebezpoznání událostí, která se odehrála roku 1964. Byla jí výstava Andyho Warhola v newyorské Stable Gallery, na které poprvé spatřil Warholovy *Krabice Brillo*, vyskládané na podlaze galerie jako v jakémkoliv supermarketu. Totožnost Warholových *Krabic* s jejich komerční obdobou přivedla Danta k otázce nerozlišitelných protějšků (*indiscernible counterparts*), kterou označil za jediný možný způsob, jak definovat podstatu umění.<sup>3</sup> Přesto trvalo ještě další dvě dekády, než publikoval článek *Konec umění*

<sup>1</sup> Text je upravenou verzí bakalářské diplomové práce, která vznikla v Ústavu pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze pod vedením doc. Marie Rakušanové.

<sup>2</sup> Arthur Danto, *Svět umění*, *Aluze*, 2009, č. 1, s. 66–74, zde s. 71.

<sup>3</sup> Otázka nerozlišitelnosti navazuje podle Danta na jeden ze stěžejních filozofických problémů, v jehož rámci představují dva navenek nerozlišitelné jevy zcela odlišné filozofické kategorie. Zatímco Descartes hledal rozdíl mezi stavem snění a stavem probouzení se, Kant pátral po tom, v čem spočívá morální akt a akt, který jej pouze připomíná, a Wittgenstein usiloval o rozlišení mezi záměrným pohybem ruky a pouhým fyzickým pohybem, jakým je kupříkladu tik. Viz Arthur Danto, *After the End of Art*, Princeton 1997, s. 35. – Garry Hagberg, *The Aesthetics of Indiscernibles*, in: Norman

(1984), ve kterém pomocí Hegelova modelu dějin identifikoval událost z roku 1964 jako konec umění. Porozumět Dantově *konci umění* znamená vstoupit do jeho *světa umění*, osvobozeného od domněnky, že je umění definováno svým zevnějškem, neboť veškeré poznání toho, co činí umělecké dílo uměním, je obsaženo v *teoretickém vědění* tohoto světa.

V rámci své esencialistické definice, vyložené v knize *The Transfiguration of the Commonplace* (1981), odpovídá Danto na otázku *Proč je toto umění?*, kterou povaha *Krabice Brillo* přináší, na základě dvou hegelíánských podmínek.<sup>4</sup> Umělecký předmět musí být „o něčem“ a tento vyjádřený obsah či „aboutness“ musí být ztělesněn. Jako dodatečnou dimenzi zahrnuje do své definice hegelíánskou představu, podle které je význam uměleckého díla opatřen ikonografií své doby. To znamená, že rozlišit ontologický status dvou opticky totožných protějšků je možné pomocí jejich rozdílné provenience. Tou se v Dantově definici rozumí nejen historický kontext vzniku díla, ale i záměr, s jakým jej autor vytvořil. Co dělá z *Krabice Brillo* umělecký objekt, proto není lepenková Brillo krabice sama o sobě, ale to, co jí Warhol sděluje, důvod, proč ji vystavil, a způsob, jak ji naaranžoval; je to jistá *kontextuální interpretace*, která v posledku přináší tvrzení o umění jako takovém. Pro výklad Warholova poselství je proto nutná umělecká teorie, tedy Dantův svět umění, do kterého se musí objekt zařadit, chce-li nést status uměleckého díla.

Má-li smysl hovořit o *duchu doby*<sup>5</sup> pozdního postmodernismu, je možné považovat dílo amerického filozofa Arthura Danta za pokus o jeho komplexní shrnutí.<sup>6</sup> Smyslem této studie je vyložit Dantovu tezi o konci umění, spadající do celkové tendence „konců“ a apokalyptických vizí osmdesátých let.<sup>7</sup> Zatímco je Dantově definici věnována první část textu, druhá a závěrečná část se obrací ke dvěma otázkám, které jsou s myšlenkou konce umění spojené. Tou první je Dantova představa, podle níž je umění přechodným

---

Bryson – Michael Ann Holly – Keith Moxey (edd.), *Visual Theory. Painting and Interpretation*, Cambridge 1991, s. 221–228.

<sup>4</sup> Viz Michael Kelly, *Essentialism and Historicism in Danto's Philosophy of Art*, *History and Theory* XXXVII, 1998, s. 30–43.

<sup>5</sup> Hegeliánský obrat „duch doby“, ze kterého sám Danto ve své teorii konce umění čerpá, je v této práci používán k vyjádření dominantních sil, které v dané době převládají a ztělesňují tak historickou nutnost, tj. vedou dějiny k jejich předem danému cíli.

<sup>6</sup> Ačkoli je dnes českému čtenáři Dantovo dílo z velké části dostupné nejen v knihovnách, ale i online (kritiky současného umění, které publikoval pro časopis *The Nation* v letech 1999 až 2008 jsou volně dostupné na adrese <https://www.thenation.com/authors/arthur-c-danto>), v českém překladu vyšlo doposud jen pár kratších byť stěžejních textů: esej *Konec umění* v překladu Tomáše Hříbka (viz Arthur Danto, *Konec umění*, *Časopis pro estetiku a teorii umění* I, 1998, s. 1–18), stať *Svět umění* přeložená Tomášem Kulkou – viz Danto (pozn. 2) – a méně známá studie *Hloubková interpretace* z roku 1981 v překladu Alice Chocholeuškové (Arthur Danto, *Hloubková interpretace, Aluze*, 2007, č. 2, s. 28–37). Do slovenského jazyka přeložil Jozef Cseres Dantovo pozdější dílo zabývající se tématem „zneužívání krásy“ (viz Arthur Danto, *Zneužitie krásy alebo Estetika a pojem umenia*, Bratislava 2008). V polovině devadesátých let popularizoval Dantovu filozofii v českém prostředí také Tomáš Hříbek rozsáhlou recenzí dvou autorových knih, *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective* (1992) a *Embodied Meanings: Critical Essays and Aesthetic Meditations* (1994), viz Tomáš Hříbek, *Dvakrát nový Arthur Danto*, *Umění* XLIV, 1996, s. 572–577. Společně s Tomášem Pospiszylem uskutečnil Hříbek roku 1997 s Arthurem Dantem i rozhovor na dálku, ve kterém diskutují mj. o Dantově postoji k analytické filozofii a jeho „hegelíánském obratu“, viz Tomáš Hříbek – Tomáš Pospiszyl (edd.), *O filozofické metodě, Derridovi a posthistorickém umění*, *Umění* XLV, 1997, s. 381–385.

<sup>7</sup> Jen o několik málo let před tím, než vydal Danto článek *Konec umění*, vyhlásil konec filozofie Richard Rorty a konec politiky Michel Foucault. Koncem osmdesátých let prohlásil posléze i Francis Fukuyama konec historie.

stádiem na cestě k čistšímu poznání filozofie. Druhou je myšlenka, že je umění formou symbolické komunikace, kterou Danto ve své teorii nepopírá, ale ani neobhájí. Na pozadí této diskuze a s pomocí Aristotelovy *Poetiky* a Gombrichovy studie *Umění a iluze* (1960) je představena teorie uměleckého jazyka jako sady komunikačních schémat, podle které umění nekončí, ale sehrává nezastupitelnou roli v rámci mezilidské komunikace.

## I. Filozofie umění Arthura Danta

### Mezi realitou a fantazií

V rámci zkoumání, co umělecké dílo oproti mimoumělecké skutečnosti získává, se Danto obrací k nejstarší teorii umění, k Platónově teorii *mimésis*, která poprvé tematizovala, že umění zaujímá vůči běžné realitě určitý distanc. V *Ústavě* charakterizuje Platón umění jako zrcadlení, nesmyslné zdvojování, které kopírováním kopií odvádí pozornost od reality samotné: „*Daleko od pravdy je umění napodobovací, a jak se zdá, umí dělat všechno proto, že v každé věci zachycuje jen něco málo, totiž její zevnějšek.*“<sup>8</sup> Málo na tom, jak krásný může umělecký předmět být, vždy bude jen nedokonalým, lživým zobrazením reality.

Aristotelés opouští platónské chápání *mimésis* a poznamenává, že je to právě *odstup* uměleckého díla od reality, který přináší divákovi potěšení. „*Věci, které sami o sobě vidíme s nelibostí,*“ vykládá v *Poetice*, „*pozorujeme v obzvláště věrném vyobrazení s potěšením, např. podoby nejposlednějších zvířat a mrtvol.*“<sup>9</sup> Vědomí, že jde o pouhou napodobeninu, je předpokladem našeho potěšení; toto rozpoznání (*recognition*), jak jej Aristotelés nazývá, je „*změna nevědomosti v poznání*“, během které si divák uvědomí, že to, na co se dívá, je pouhá imitace a nikoliv reálná věc.<sup>10</sup> Danto takové potěšení přirovnává k tomu, které lidé prožívají ve fantaziích, během nichž si uvědomují, že to, co zakouší, je pouhá představa, která neodpovídá událostem ve skutečném světě.<sup>11</sup> Aristotelés tvrdí, že potěšení, které diváci získávají, pramení z jejich schopnosti *interpretovat*, tj. uchopit rozumem to, co vidí. A tento druh potěšení je proto dostupný pouze tomu, kdo má koncept reality, který kontrastuje s fantazií (či imitací) a kdo si uvědomuje, že zcela jiným druhem potěšení by bylo, kdyby se tyto fantazie či imitace uskutečnily. Danto přijímá Aristotelovu teorii a tvrdí, že to, o co běží v uměleckém díle, není imitace *skrze* kopii reality, jako je tomu u Platóna, ale imitace *jako kontrast* ke skutečnosti.<sup>12</sup>

Záměrem uměleckého díla proto není konfrontovat diváka s objektem, který je tožný s tím, co zobrazuje, ale přinést něco, co v originálu není. Pomocí kontrastního pojmu reality vykládá Danto umělecké dílo jako něco, co není pouze mimetickým součtem jednotlivých částí, ale rozlišuje mezi tím, jakým způsobem se ukazuje umělecké dílo a předmět, který není ničím jiným, než čím se být zdá. Rozdíl mezi uměním a realitou se tak stává méně otázkou samotných *objektů*, ke kterým se divák vztahuje, ale problémem

<sup>8</sup> Platón, *Ústava*, Praha 2001, s. 309.

<sup>9</sup> Aristotelés, *Poetika*, Praha 1962, s. 38.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 46–47.

<sup>11</sup> Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, London 1981, s. 15.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 22.

dvou odlišných *postojů*, které vůči nim zaujímá. Co je proto nutné pro odlišení umění od běžné reality zohlednit, je *způsob*, jakým se k danému objektu divák vztahuje; jeho kontemplativní odstup, který v něm umění přirozeně vyvolává.

### Umění jako ztělesněný význam

V návaznosti na Aristotelovu estetiku existuje podle Danta vnitřní souvislost mezi statusem uměleckého díla a jazykem, který se používá k jeho interpretaci. Protože pojmy světa umění, které se v rámci výkladu uplatňují, odlišují způsob, jakým hovoříme o umění a jakým popisujeme předměty praktického světa.<sup>13</sup> Tím, že objektu připisují určitý význam, vyvádí jej ze světa všedních předmětů a *transfigurují* jeho status na umělecké dílo.<sup>14</sup> Dantova první podmínka umělecké definice, podle níž musí být umělecké dílo „o něčem“, je tedy podmínkou umělecké interpretace, neboť neinterpretovat dílo, tj. zaujímat k němu „neutrální“ postoj, předpokládá, že jeho umělecká struktura zůstane skrytá: „*Usilovat o neutrální výklad znamená vidět dílo jako věc.*“<sup>15</sup> Interpretace jako podmínka uměleckého díla tudíž nerozlišuje pouze jedno dílo od druhého, ale i umělecké dílo od obyčejné věci. Aby mohl být obsah uměleckého díla interpretován, musí být podle Dantovy druhé podmínky umělecké definice *ztělesněný*, tedy musí dávat podobu abstraktním idejím. Umění v tomto smyslu přináší látku něčeho, co je ze své podstaty imateriální, a umožňuje jeho smyslové uchopení podobným způsobem, jakým vyjadřuje kresba smyčky koncept nekonečna.

Způsob, jakým je umělecký obsah vyjádřen, ztělesňuje současně i umělcův postoj k znázorněnému, který dává dílu jeho charakteristický *výraz*.<sup>16</sup> Ten přináší podle Danta subjektivně zabarvenou výpověď, která je podobná výkladu rétora snažícího se přesvědčit své publikum o určitém stanovisku. Umělecké dílo tak přirovnává k entymému, o němž hovoří Aristotelés v *Rétorice* jako o zkráceném sylogismu, logickém tvrzení, jehož chybějící předpoklad či závěr musí doplnit posluchač. Ten, kdo používá entymém, a Aristotelés hovoří zcela jasně o tom, že je jeho cílem posluchače manipulovat, musí na místo chybějící části naznačit maxim, o kterém lze předpokládat, že jej publikum bez pochyb přijme.<sup>17</sup> Přestože je vyvratitelný, nebude ho zpochybňovat, pakliže metafora, kterou používá, nebude ani příliš přitažena za vlasy, ani příliš zjevná.

Podle Danta sehrává metafora v rámci rétorického entymému podobnou úlohu jako v umění. Neboť co transfiguruje jeden způsob řeči do druhého, je *rétorický* prvek, kterým metafora disponuje: zatímco jednotlivá slova si ponechávají stejný význam, prostřednictvím způsobu, jakým jsou jako celek užita, získávají význam nový. A ten se stává zřejmým ve chvíli, kdy posluchač, řízen rétorem, dokončí chybějící část entymému. Podobně jako se v rétorice pracuje se slovy, pracuje se podle Danta s věcmi reálného světa v uměleckém díle. Díky tomu se chová jako transfigurativní zobrazení (*transfigurative representation*),

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 156.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 135.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 126–127.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 189.

<sup>17</sup> Sugestivní síla uměleckého výrazu umožňuje *přesvědčit* diváka o jistém názoru či pravdě vyvoláním příslušných pocitů. Na takové schopnosti spočívá například umělecký kýč či umění ve službách politické ideologie.

a nikoli jako zobrazení *tout court*.<sup>18</sup> Jelikož subjekt uměleckého díla nemůže být zaměněn za něco jiného, podobně jako je tomu v realitě, kde to, co bylo jednou zaměněné, je navždy ztracené, umělecké dílo se v to, co reprezentuje, spíše transfiguruje (*proměňuje*), než transformuje (*přetváří*).<sup>19</sup> Jeho originální identita zůstává neměnná. V procesu transfigurace je pouze obohaceno o nové významy, a tím povzneseno na odlišnou rovinu od obyčejných věcí. Pochopit umělecké dílo tak znamená pochopit záměr, který do něj umělec vložil, tedy metaforu, která je jeho součástí.<sup>20</sup>

Maxim, díky kterému entymém stejně jako vizuální metafora funguje, představuje gesto či generalizaci, která je specifická pro kulturní kontext své doby. Aby mohl divák doplnit chybějící část entymému, musí být vybaven jak souborem znalostí, které s daným objektem souvisí, tak se způsobem zobrazování a jeho významovými konotacemi.<sup>21</sup> Podobně jako jejich lingvistické protějšky se mohou i vizuální metafory opotřebovat, změnit nebo upadnout v zapomnění. Často pak dokonce potřebují, jak Danto poznamenává, „vědecké vzkříšení“, spadající do kompetencí kunsthistorie.<sup>22</sup> Nemá-li divák přístup k významům dané metaforické vrstvy, která je dorozumivacím prostředkem světa umění, nejenže obsaženou metaforu nepochopí, ale nebude ji schopen ani interpretovat, a tím pádem určit, zdali se jedná o umělecké dílo.

Z výše uvedeného je zřejmé, že podle Dantovy definice umění nelze redukovat identitu věcí na jejich vnější podobu. Neboť pokud jsou *ontologicky rozdílné* věci opticky totožné, jejich materiální základna nemůže být tím, co určuje jejich odlišnou identitu. V *Transfiguration of the Commonplace* Danto hovoří o řadě fiktivních i reálných děl, která jsou významná pro dějiny lidské tvorby a kultury, přestože vypadají jako předměty všedního světa a nesou buď zcela minimální stopy lidské práce, nebo vůbec žádné. Co dává těmto věcem identitu, je, jak se Danto domnívá, *transfigurativní* schopnost lidské mysli, tedy existence těchto věcí ve formách života, které jsou prosceny přítomností lidského ducha, atmosféry a intelektu. Aby mohly být předměty transfigurovány, musí projít světem metaforického jazyka umění, světem, který obývá vzájemně se ovlivňující vědomí umělců a teoretiků.

## Dantovo pojetí filozofie historie

Dantova filozofie prošla, v duchu tehdejší doby, výrazným obratem od analytického atomismu k historickému kontextualismu. Jeho přístup k pojetí historie se vyvíjel od roku

---

<sup>18</sup> Danto, *The Transfiguration* (pozn. 11), s. 172.

<sup>19</sup> Aby Danto vysvětlil, jak se stávají každodenní objekty uměleckými díly, používá termín „transfigurace“ (*transfiguration*), který implikuje vizuální změnu. Přestože pomocí metafory s křesťanskou svátostí identifikuje, co se stane s každodenními objekty, používá, jak se zdá, nepatřičný termín. Neboť proces, během kterého získávají obyčejné předměty ontologický status uměleckého díla, není toliko podobný procesu transfigurace, nýbrž procesu transsubstanciaci. Přestože vypadá chleba a víno stále stejně, křesťané věří, že se jejich podstata změnila, že se staly tělem Krista a krví Krista. Proces transsubstanciaci je podobný procesu s obyčejnými předměty, který popisuje Danto: přestože zůstává podoba těchto předmětů stejná, byly předměty transsubstanciovány do uměleckých děl. Rozlišení jemné nuance mezi těmito termíny připomíná, že co se v procesu proměny obyčejného předmětu na umělecké dílo mění, není jeho podoba, ale podstata, tj. esence.

<sup>20</sup> Danto, *The Transfiguration* (pozn. 11), s. 172.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 171.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 174.

1965, kdy publikoval svoji „první seriózní filosofickou práci“ *Analytical Philosophy of History*, až do roku 1997, ve kterém byla jako výsledek série přednášek vydána kniha *After the End of Art*.<sup>23</sup> V průběhu několika let se odklonil od analytického k substantivnímu pojetí filozofie historie, v němž se přiblížil k Hegelově výkladu historie jako organického pohybu směřujícímu k předem stanovenému cíli.

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

Podle Danta si substantivní filozof nárokuje jakési privilegované poznání, jako kdyby měl schopnost podívat se na konec knížky a spatřit, jak to celé dopadne, podobně jako příliš zvědaví čtenáři.<sup>24</sup> Omyl substantivních filozofů spatřuje v jejich přesvědčení, že je možné „psát dějiny událostí ještě předtím než se staly“ a „vykládat minulost na základě výkladu budoucnosti“.<sup>25</sup> Namísto „prorocké“ praxe substantivních filozofů nabízí to, co nazývá *narrative sentences*, které vysvětlují události s odkazem na ty, které jim předcházely.<sup>26</sup> Domnívá se, že význam skutečně důležitých událostí je často skrytý těm, kteří jsou jejich svědky, a jediný způsob, jak uchopit jejich podstatu, je podívat se na ně z historického odstupu. Aby mohl opustit Hegelovu představu, podle které je možné vykládat význam přítomnosti a budoucnosti na základě očekávaného konce, v němž je signifikance všech událostí předpovězena, a zároveň udržet ve své teorii objektivní narativní struktury, formuluje to, co později nazývá narativní realismus (*narrative realism*). Ten vykládá dějiny jako narativně strukturované, s organickým vývojem a vyvrcholením, ovšem na rozdíl od Hegelova pojetí pojímá význam historických změn retrospektivně.<sup>27</sup>

Přestože Danto zpochybnil představu unifikovaného obrazu historie, v němž jsou individuální události součástí organizovaného vývoje, jeho koncepcí konce dějin umění umožňuje vykládat minulé a budoucí události jako změny, které směřují ke svému konečnému poslání. Neboť s koncem umění v šedesátých letech dochází k *odhalení* historického poslání umění, tj. k dosažení *telosu* jeho dějinného vývoje, na základě kterého lze rozkrývat významy jednotlivých uměleckých fenoménů. Výrazným rysem po konci dějin umění se stává bezprecedentní pluralismus, který uznává všechny styly jako stejně hodnotné.<sup>28</sup> Danto parafrázuje Marxe a přirovnává stav posthistorického umění k představě

<sup>23</sup> Danto (pozn. 3), s. 43.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Arthur Danto, *Analytical Philosophy of History*, London 1965, s. 13–14.

<sup>26</sup> Viz Arthur Danto, *Narration and Knowledge*, New York 1985, s. 17.

<sup>27</sup> Arthur Danto, *Narrative and Style*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1991, č. 49, s. 209.

<sup>28</sup> Viz Arthur Danto, *Learning to Live with Pluralism*, in: Gregg Horowitz – Tom Huhn (edd.), *The Wake of Art. Criticism, Philosophy, and the End of Taste*, Amsterdam 1998, s. 81–95.

postrevolučního člověka, který může být „abstrakcionista ráno, fotorealistou odpoledne a minimálním minimalistou večer“.<sup>29</sup>

## Věk umění

V Dantově výkladu je historie Věku umění předcházena dobou předuměleckou a následována dobou posthistorickou. Podle tohoto pojetí existuje historický Věk umění, ve kterém jsou umělecká díla vytvářena s vědomím pojmu umění a jeho dějin.<sup>30</sup> V tomto duchu hovoří německý teoretik umění Hans Belting ve své studii *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art* (1994) o votivních obrazech křesťanského Západu pocházejících z doby předumělecké jako o obrazech, které nebyly vědomě vytvořeny jako umění.<sup>31</sup> Smyslem těchto obrazů nebylo *zpodobnění*, tj. reprezentace skutečnosti takovým způsobem, jak ji popisuje teorie mimésis, ale *zpřítomnění*. To znamená, že nebyly vytvořeny za účelem pouhé nápodoby, ale jako zázračné otisky boží přítomnosti, jako posvátné reprezentace božského původu. Proto v jejich výkladu nehrála roli ani postava umělce, jehož úloha se do obecného povědomí dostává až s příchodem Věku umění, v době diskontinuálního *zlomu*, v němž se nové umělecké praktiky rozešly s dosavadním způsobem tvorby.

V Dantově pojetí jsou tak dějiny umění něčím, co má jako lineární vývojový narativ svůj počátek a konec, přičemž jeho konec je předznamenán na samotném počátku. Veškeré umělecké etapy, tj. objektivní struktury dějin, představují vývojové fáze, které směřují k vyššímu cíli historie umění jako takové. Každá historická struktura se vyznačuje určitou manýrou, která typizuje dané období a je výsledkem přijetí uměleckých iniciativ předcházející éry. V tomto smyslu jsou umělecká díla prosycená gestem daného času a jejich historický kontext určuje, zda jsou uměleckými díly, nebo ne. Přestože mohou kupříkladu Motherwellovy koláže připomínat umění pop-artu stejně jako mohou některá díla pop-artu připomínat Motherwellovy koláže, není mezi nimi možné ustanovit historickou afinitu. Ta může vzniknout pouze v rámci stejné objektivní struktury, neboť s přechodem z jedné do druhé se mění i podmínky toho, co je a není uznáno jako umění. Jinými slovy, co platí v jedné fázi vývoje, nemusí platit v té následující. Kvůli tomu není například možné označit design komerční krabice Brillo, navržený abstraktním expresionistou Stevem Harveym, za umělecké dílo, neboť historická struktura jejího vzniku nebyla připravena na gesto, jaké mohl učinit až o něco později Andy Warhol.<sup>32</sup>

Počátek Věku umění klade Belting i Danto do doby rané renesance, kdy se umění osamostatnilo od kultovní funkce a získalo specifickou hodnotu samo o sobě. Až do devatenáctého století bylo podle Danta živeno úsilím po stále dokonalejším ekvivalentu přírody tak, jak jej popsal Ernst Gombrich ve svém *Příběhu umění* (1950). Hlavní *hrdinové* tohoto příběhu – malíři – se ve své tvorbě přibližovali na způsob „tvorby a shody“

<sup>29</sup> Danto, *Konec umění* (pozn. 6), s. 17.

<sup>30</sup> Danto (pozn. 3), s. 1.

<sup>31</sup> Viz Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*, New York 1994.

<sup>32</sup> Danto, *The Transfiguration* (pozn. 11), s. 51.

(*making and matching*) stále dokonalejšímu obrazu skutečnosti, který sloužil jako norma pro posouzení, zda je objekt uměleckým dílem.<sup>33</sup>

Zlom v tomto vývoji nastal podle Danta v pozdním devatenáctém století se vznikem fotografie a rané kinematografie, která završila úsilí statického média tím, že umožnila vyjádřit (a nikoli pouze naznačit) pohyb. Kinematografická technologie vyřešila staleté snahy o co nejdělejší nápodobu vnější reality a posunula umělecký zájem k realitě vnitřní, ležící za hranicemi smyslového vnímání. Touto tendencí pokračoval i trend rozvíjející se umělecké teorie, která popisovala jevy, jež nebylo možné interpretovat v pojmech viditelného světa. Takové směřování dovedly podle Danta do krajnosti manifesty moderního umění, které vetkly umělecké praxi filozofický rozměr; přijmout něco jako umění od té doby obnášelo pochopit filozofii, která ho obhajovala.

Protože naslouchalo umění dvacátého století stále více filozofickému pojetí pravdy, na jehož základě pokládalo každé hnutí právě svoji tvorbu jako „*akt obnovy, odhalení či jevení pravdy, která byla ztracená nebo brána jen nejasně na vědomí*“, závisela jeho existence stále více na umělecké teorii.<sup>34</sup> Ta přestávala fungovat jako vnější součást světa, které se umění jako objektu svého zájmu snažilo porozumět, a stala se *vnitřní* součástí díla samotného. Pakliže chtělo umělecké dílo pochopit svůj obsah, muselo nyní pochopit především sebe sama. Snaha po *zvnitřnění* vlastní teorie a myšlenky o sobě samém vede podle Danta umění do stavu, ve kterém dosahuje „*nulové existence*“ zatímco jeho teorie se přibližuje nekonečnu takovým způsobem, že „*vlastně všechno, co nakonec zbývá, je teorie*“.<sup>35</sup>

Danto se v této souvislosti odvolává na teorii Clementa Greenberga, který hovoří o moderním umění jako reflexivním obratu k sobě samému, jenž odhaluje vnitřní souvislost mezi uměním a filozofií. Moderní umění se dle něj vysléklo ze svých mimetických kvalit, které v platónském duchu deklasují umění v pouhou náhražku reality, a prostřednictvím vědomí sebe sama podniklo kvazikantovské pátrání po vlastních základech. S příchodem modernismu se stává umění subjektem svého vlastního zájmu a prostřednictvím vlastního působení se snaží určit účinky, které jsou pro jednotlivé umělecké disciplíny výlučné. Malířství, kterému Greenberg věnuje nejvíce pozornosti, se kupříkladu emancipuje od aspektů, které náleží primárně jiným disciplínám, jako trojrozměrnost sochařského média či iluze podmalby a stínování. Sám Greenberg ztotožňuje esenci malby s plochostí, pomocí které dospěla k základním otázkám kompozice a monochromu. Tvrdí, že se tím malířství stalo nejen filozofickým, ale také skutečně historickým, neboť skrze popírání aspektů vlastní tradice si mohlo začít uvědomovat i své dějiny.<sup>36</sup>

Nicméně aby mohlo umění dosáhnout svého vrcholu, tj. své filozofie, musí dle Danta položit otázku po své podstatě ve správném filozofickém znění. Přestože manifesty moderního umění tyto snahy reflektují, v odpovědi na vlastní podstatu selhávají, neboť zůstávají v zajetí hranic daného manifestu. Tvrdí, že pouze jejich umění je to správné, „*že*

<sup>33</sup> Termín pochází z Gombrichovy studie *Umění a iluze*, která vznikla jako série přednášek přednesených roku 1956 v Národní galerii ve Washingtonu pod pracovním názvem *The Visible World and the Language of Art*. Viz Ernst Gombrich, *Umění a iluze*, Praha 1985. – Veronika Kopecký, Letters to and from Ernst Gombrich regarding *Art and Illusion*, including some comments on his notion of „schema and correction“, *Journal of Art Historiography*, 2010, č. 3, nepag.

<sup>34</sup> Danto (pozn. 3), s. 28.

<sup>35</sup> Danto, Konec umění (pozn. 6), s. 16.

<sup>36</sup> Clement Greenberg, Modernistická malba, in: Tomáš Pospiszyl (ed.), *Před obrazem*, Praha 1998, s. 36.



umění je bytostně X a že všechno jiné než X není – přinejmenším ne bytostně – uměním“.<sup>37</sup> Problémem modernistických umělců je to, že nedokázali opustit horizont vlastních teorií a položit si daleko obecnější otázku, čím se objekt ve své nevyčerpateľné formě stává uměním. Takový pohled přináší až pop-art, jehož důsledkem je splynutí umělecké tvorby s každodenním světem a rozpad jakéhokoliv ideálu, na jehož pozadí by se umění formovalo. Ve chvíli, kdy se jeho obsahem stává každodenní svět, pouto mezi ideály a normami minulosti je zpřetrháno; a tento zlom je dle Danta signálem, že dějiny umění skončily.

## Posthistorické umění

K vyvrcholení pohybu modernistického umění dochází podle Danta ve chvíli, kdy umění předává svůj úkol po sebepoznání filozofii. Tento „diskontinuální zlom“ neznamená podle Danta pouze konec příběhu umění, jak jej popsal Greenberg, ale konec samotného Věku umění, v němž bylo umění poháněno realizací *a priori* stanoveného dějinného cíle. Stanovisko podobné svému vlastnímu nachází u Hanse Beltinga, který nabídl ve svém díle otázku „*Das Ende der Kunstgeschichte?*“.<sup>38</sup> Oba dva, „*hovořící z odlišných disciplín a píšící v odlišných jazycích*“, rozpoznali, že se v šedesátých letech odehrálo něco výjimečného, že bylo něco takzvaně „*ve vzduchu*“.<sup>39</sup> Totiž že se nad umělecký svět snesl jistý soumrak, který se dodnes nerozplynul, a ve kterém se umělci společně s uměleckými kritiky vyjadřovali s notnou dávkou pesimismu k otázkám, zdali má umění budoucnost. Podobně jako Beltingova teze o konci umění implikuje i Dantova to, že umělci počínaje šedesátými léty pozbyli své úlohy v rámci historického vývoje, na němž se v minulosti spolupodíleli. Slovy Beltinga, že „*současní umělci projevují své povědomí o historii, ale již ji nadále nikam neposouvají*“.<sup>40</sup> Konec umění tak vnímají oba autoři jako konec velkého příběhu umění, na jehož konci se význam pojmu „umění“ vyčerpá, a nikoli jako smrt hlavního hrdiny tohoto příběhu, tj. smrt umění.

## II. Kritické uchopení Dantovy teze o konci umění

### Rozum a představivost v uměleckém zobrazení

Hegelova koncepce historické kontinuity je progresivní podobným způsobem jako Dantova koncepce dějin umění, protože v obou případech směřuje objektivní narativní struktura k *a priori* stanovenému cíli. Hegelův koncept vývoje umění je však širší než Dantův, neboť uměleckou činnost pojímá jako jednu z mnoha fází obecného historického vývoje, spějícího k Absolutnímu Vědění. Podle postřehu Hegelova interpreta Alexandra Kojěva odpovídá narativní struktura *Fenomenologie ducha* literárnímu žánru *Bildungsroman*, příběhu o sebevýchově. Jeho hlavní hrdina či hrdinka prochází řetězcem omylů a zkoušek na cestě k sebepoznání, které by bylo bez předešlých omylů a pádů prázdné. Hegelův *Bildungsroman* vypráví příběh světového Ducha, který prochází mnoha stádii

<sup>37</sup> Danto (pozn. 3), s. 28.

<sup>38</sup> Viz Hans Belting, *The End of the History of Art?*, Chicago 1987.

<sup>39</sup> Arthur Danto, *Encounters and Reflections. Art in the Historical Present*, London 1997, s. 331.

<sup>40</sup> Belting (pozn. 38), s. 5.

vývoje, aby nakonec dospěl do stavu „bytí o sobě a pro sebe“, tedy k sebepoznání.<sup>41</sup> Umění je *přechodným stádiem* uvnitř širšího historického vývoje a současně i *historickým vývojem* samo o sobě. Jako přechodná fáze směřující k určitému druhu vědění naplňuje svoji úlohu tím, že nakonec spadá v jedno se svým věděním. Je „*pohlčeno svou vlastní filosofií*“ a jeho vývoj se završuje a stává čímsi minulým.<sup>42</sup> Zodpovězení umělecké esence, stejně jako vysvětlení podstaty všech ostatních věcí, čeká na příchod konečného stádia historického poznání, na jehož místo staví Hegel filozofii, neboť její vlastní podstata „*je jedním z největších filozofických problémů*“.<sup>43</sup>

Ať již Danto přijímá Hegelovu představu umění jako přechodného stádia na cestě k Duchově realizaci sebe sama, či nikoliv, ztotožňuje se s myšlenkou, že úkol objevení podstaty umění je úkolem ryze filozofickým. Připodobňuje Hegelovu charakteristiku nástupu Absolutního Vědění k současné situaci v umění a tvrdí: „*Pokud může být něco příkladem takovéto koncepce poznání, pak je to umění naší doby – protože objekt, v němž umělecké dílo spočívá, je natolik prozřeten teoretickým věděním, že dělení na objekt a subjekt je překonáno, a nehraje velkou roli, zda umění je skutečnou filosofií, nebo zda filosofie je uměním ve sféře myšlení.*“<sup>44</sup> Na tomto základě interpretuje poslání „historického smyslu umění“, tj. jeho *vnitřního narativu*, jako to, co „*činí možnou a smysluplnou filozofii umění*“.<sup>45</sup>

I při letmém pohledu na Dantovu koncepci uměleckého díla musí být čtenáři patrné, že její autor zdůrazňuje v rámci poznání, které umělecké dílo přináší, racionální stránku filozofického zkoumání nad imaginací. Neboť dosažení sebekritického poznání je cílem umění, ke kterému jeho dějiny směřují. V tomto duchu předpokládá Dantova teorie dvě po sobě jdoucí podmínky. Zaprvé, *smyslové* poznání uměleckého díla se musí v průběhu dějinného pohybu osamostatnit od matérie svého média a vstoupit na jinou, čistší rovinu vědomí. Zadruhé, jakmile umění dospěje do fáze sebereflexivního tázání, médium uměleckého díla pozbude své schopnosti předat abstraktní filozofický obsah divákovi a přizve si na pomoc filozofa. Konec umění proto značí v Dantově teorii stav, ve kterém dochází k vymezení jasných hranic mezi filozofií a uměním. Zatímco filozofie ovládá umělecký obsah, jehož poselství není postřehnutelné smysly a vyžaduje teoretický výklad, přestává zasahovat do historického významu umění, jako tomu bylo ve Věku umění.

Pakliže přijmeme principy první podmínky, umění jako prostředek k vyličení toho, co lze lépe vystihnout racionální prózou filozofie, ztratí na váze. Pakliže však domněnku, že cokoli umění znázorňuje, dokáže filozofie popsat lépe, neuznáme, logika přirozeného konce selže. Druhá část této práce nabízí alternativní pohled na vztah mezi uměním a filozofií, který na rozdíl od Danta pokládá za recipročně blahodárný. Nepřijímá Dantovu představu, podle které je umělecké poznání svým způsobem *podřadné* filozofickému a s pomocí Aristotelovy *Poetiky* navrhuje teorii, která staví souhru racionality s obrazovností jako to, co zakládá jedinečnost uměleckého zobrazení. Podobně jako se snažil Aristotelés dosáhnout „pravděpodobné nemožnosti“ pomocí *techné*, disciplinovanost

<sup>41</sup> Viz Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel: leçons sur la phénoménologie de l'esprit*, Paris 1947. – Georg W. F. Hegel, *Fenomenologie ducha*, Praha 1960.

<sup>42</sup> Danto, Konec umění (pozn. 6), s. 15.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 17.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 16.

racionálního uvažování pomáhá formulovat umělecké poselství, jehož účinků by sama o sobě nedosáhla. Racionalita v umění, jak bude dále ukázáno, proto nespočívá v uměleckém *obsahu*, jak tvrdí Danto, ale v jeho *médiu*, neboť cokoli se snaží umělci vyjádřit pomocí své představivosti, musí svým dílem náležitě *sdělit*, a má-li být tato komunikace účinná, vyžaduje jistou míru racionality.

### Umění má svá vlastní pravidla

V *Poetice* Aristotelés brání specifčnost uměleckého poznání proti výhradám některých řeckých osvícenců, jmenovitě Platónově obžalobě umění známé z *Ústavy*. Ta líčí básníka jako „*kejkliře*“, který se vydává za „*všeumělce*“, i když ve skutečnosti vyniká pouze v jediném oboru, a to „*přesvědčivé přetvářce*“.<sup>46</sup> Aristotelés se jasně vymezuje proti uplatňování měřítek vědecké správnosti na umění a tvrdí, že se *správnost* v básnictví posuzuje způsobem, který je básnictví vlastní: „*Správnost neznamená v básnictví totéž co v řečnictví, ani v básnictví totéž co v jiném oboru.*“<sup>47</sup> Umělec si nenárokují roli jakési *studnice znalostí*, která by přinášela podobně racionální výklad jednotlivosti jako například dějepisec-ké dílo, ale usiluje o nápodobu něčeho *obecného*. S tím souvisí Aristotelovo odlišné pojetí *mimésis*, které nejlépe vystihují slova z *Poetiky*: „*Metafora je přenesení cizího jména.*“<sup>48</sup> Napodobování spočívá v tom, že básník používá místo jména, které adekvátně popisuje daný jev, jméno jiné, které je z hlediska obyčejné či vědecké řeči nevšední. „*Stáří*“ může například nazvat „*západem života*“.<sup>49</sup> Umění se tak neřídí stejným ideálem jako věda, tj. hledáním co nejjasnějšího popisu vnější reality. Bylo-li by tomu tak, rozsah alternativních pohledů na skutečnost by se zúžil. Mezi řečí a vnímáním světa totiž existuje podle Aristotela vnitřní pouto a užívání metaforického jazyka, na rozdíl od jazyka obyčejného, učí hledat nové podobnosti mezi věcmi: „*Tvořit dobré metafory je totéž jako podobnost.*“<sup>50</sup> Platónův argument, podle kterého se básník vzdaluje věcnému znázorňování, a tím pádem selhává v zobrazení věrného obrazu reality, je ve světle Aristotelovy estetiky neuplatnitelný. Neboť Aristotelés se zastává básníka tím, že se od jednoznačného označování věcí odpoutává proto, aby rozšířil hranice zjevného světa o nové souvislosti mezi nimi.

Imitace v umění se tudíž liší od platónských zrcadlových obrazů, které se mají podle Aristotela k imitacím jako historie k poesii. Protože poesie, ač napodobující, není vázána k žádné konkrétní entitě způsobem, jakým je historie, je proto univerzálnější než dějepisectví. Umění se tak sice dotýká věcí obecně platných, ale jeho obsah není univerzální ve smyslu, v jakém o něm hovoří Danto ve své hegelianské filozofii. Přestože oba autoři rozlišují umělecké dílo od pouhé reality na základě něčeho obecného, co přesahuje konkrétnost umělecké matérie, Aristotelův básník nepromlouvá v sebereflexivních filozofických hádankách, nýbrž hovoří mluvou, jejíž význam je dostupný „*nejen vědcům, ale podobně i všem ostatním*“.<sup>51</sup> Umění není přechodnou fází na cestě k dokonalejšímu poznání filozofie, *náhradou* skutečného poznání, které je třeba se zbavit, jakmile splní svoji historic-

<sup>46</sup> Platón (pozn. 8), s. 309.

<sup>47</sup> Aristotelés (pozn. 9), s. 66.

<sup>48</sup> *Ibidem*, s. 59.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> *Ibidem*, s. 62.

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 38.

kou úlohu, ale *specifickou* formou poznání, která je hodnotná sama o sobě. Aristotelés nazývá toto poznání katarzí; ta spočívá v proměně divákova vnímání, ve „vyjasnění“ jeho představ a pojmů o životě následkem nově načerpaných emocí z uměleckého díla. Rozhodný moment katarze splyývá v Aristotelově filozofii s etickými a mravními pojmy, které přesahují rámec této práce. Katarze jako zlom v divákově vnímání nicméně napovídá, že umělecké dílo není tak nesvéprávné a neškodné, jak líčí Danto posthistorické umění, ale že je mocí své sugescie schopné s věcmi reálně *hýbat*. A takové tušení může být dost možná i jedním z důvodů, proč vyhání Platón v závěru desáté knihy *Ústavy* básnictví ze svého ideálního státu.<sup>52</sup>

Aby mohlo umělecké dílo dosáhnout katarze, může se, jak již byl řečeno, odpoutat od věcného popisu světa a sledovat pravidla, která mu jsou vlastní. Pokud podává báseň *nepravdu* z hlediska nějakého vědeckého oboru nebo zobrazuje něco iracionálního, je to tak správně, pakliže to básníkovi pomůže k dosažení jeho cíle. Aristotelés nadto podněcuje umělce, aby se naučil náležitým způsobem *lhát* a zobrazovat věci nemožné a fantaskní, pomocí kterých je možné manipulovat s realitou tak, aby vyšla najevo esence zobrazeného. Kritizuje například nepravdivost, s jakou namaloval lidské postavy Zeuxis, a podotýká, že ve skutečném umění je „*žádoucnější věc nemožná, je-li pravděpodobná, než možná, ale nepřesvědčivá*“.<sup>53</sup> Ačkoli vytvořil Zeuxis dokonalou kopii optické skutečnosti, není dle Aristotela přesvědčivá, neboť „*v sobě nemá charakterového nic*“; a skutečné umělecké dílo musí přinášet něco víc než věrnou kopii jednotlivostí.<sup>54</sup>

Bez ohledu na faktickou správnost či nesprávnost básnického zobrazení je tedy podstatné, aby bylo vylíčení děje takové, že jej učiní hodnověrným. Disciplína, která celým svým duchem a mnohoznačností vyniká v logice argumentace a psychologii přesvědčování, je rétorika; tu pokládá Aristotelés stejně jako básnictví za *techné*, tedy do jisté míry rutinu a zkušenost. Prostředek básnického či rétorického umění, melodický rým či mluvený projev, podléhá do jisté míry řemeslným (a nikoli čistě teoretickým) dovednostem, kterým se může podle zavedených pravidel a vzorců „*soustavným vzděláváním*“ naučit každý.<sup>55</sup> Na rozdíl od Danta tak Aristotelés rozpoznává, že *cíl* uměleckého díla, ať už jím chápe katarzi jako v *Poetice*, či nikoliv, je dosažitelný pouze *kvazi* racionálním způsobem. Neboť pakliže označuje básnictví jako druh *techné*, neklade umělecké poselství do sféry čistě konceptuálního poznání jako Danto, ale jako něco, co závisí na komunikačním aparátu uměleckého díla. Poznání, které básnictví přináší, proto není podobně univerzální a neměnné jako pojmové učení vědy, ale závislé na způsobu, jakým jej *nositel* uměleckého díla sděluje. Danto nahrazuje úlohu nositele postavou filozofa, který rozpoznává a následně vykládá autorův záměr, čímž dílu zaručuje jeho umělecký status. Umění v Aristotelově smyslu si na druhé straně nese v jistém smyslu *zodpovědnost samo za sebe*; neboť pokud není schopné *přesvědčivě komunikovat* iluzi svého děje, aby u diváků vyvolalo katarzi, nebude rozpoznáno jako umění.

Kromě argumentačních a přesvědčovacích manévřů, které musí každý dobrý básník stejně jako řečník ovládat, pokládá Aristotelés za nejdůležitější vlastnost uměleckého

<sup>52</sup> „*Toto tedy buďtež naše důvody při zmínce o básnictví, že jsme je pro jeho vlastnosti tehdy právem vykazovali z obce; neboť rozum nás k tomu nutil.*“ Viz Platón (pozn. 8), s. 320.

<sup>53</sup> Aristotelés (pozn. 9), s. 69.

<sup>54</sup> *Ibidem*, s. 42.

<sup>55</sup> Aristotelés, *Rétorika*, Bratislava 1980, s. 163.

stylu *jasnost*.<sup>56</sup> Zatímco na obsahové úrovni jsou věci nemožné a iracionální vítané, ve *způsobu*, jakým jsou předváděné události děje *sestaveny*, „nemá být *nelogického nic*“.<sup>57</sup> Racionální stránka *techné* uplatněná nejen v kontextu tragédie, ale umění vůbec se proto nevztahuje na obsah děje, ale jeho *skladbu*; neboť jedině logická skladba, zbavená všeho vyumělkovaného, má podle Aristotela potenciál přivést skrze přesvědčivou iluzi díla diváka ke katarzi. Je tedy možné říct, že pakliže je cílem a smyslem umění katarze, cílem a smyslem umění je stejnou měrou i její jasná, srozumitelná a přesvědčivá komunikace. Ta se na základě svého řemeslného, smyslového zakotvení vyvíjí – podobně jako vizuální řeč malíře iluzí – v rámci pokroku samotného uměleckého žánru; a zkušenosti načerpané v průběhu dějin předává novým generacím, podobně jako učí mistr tajemství *trompe-l'œil* své učně.

### Jen zdánlivě se vytrácející kritérium kvality v umění

Podle Danta je v posthistorické éře umění *všechno možné*.<sup>58</sup> Protože je umělecká práce založená na tom, že dává věcem podobu, a pokud je to, co definuje umění, zrakem nerozeznatelné, umělec již nemůže v definici pokročit nikam dál a může si dělat, co chce. To je nicméně samo o sobě zavádějící. Přestože se dnes může stát uměleckým dílem patrně cokoli, otázka, co odlišuje *dobré* umění od *špatného*, s pluralismem nemizí, jen se stává komplikovanější.<sup>59</sup>

Ve druhé knize *Etiky* Aristotelés rozlišuje umění od ctnosti a poznamenává, že zatímco u ctnosti spočívá kategorie *dobra* jak na kvalitě jejího účinku, tak ve způsobu, jakým je jednání provedeno, u uměleckého díla se řídí pouze jeho vlastností. „*Umělecké dílo má dobro v sobě*,“ tvrdí Aristotelés, „*stačí tedy, je-li přivedeno v takový stav, že má nějakou vlastnost*.“<sup>60</sup> V umění proto existuje silné pouto mezi tím, co „je dobré“ a co „dělá dobro“, neboť první je zcela determinováno druhým, tedy *výsledkem* uměleckého díla.<sup>61</sup> To je také důvod, proč Aristotelés v *Poetice* poznamenává, že ačkoli má básnictví určité normy, podléhají v posledku svému vnějšímu cíli, tj. přesvědčit publikum. Aby bylo umění dobré, musí *dělat* dobro, to znamená přivést diváka ke specifickému druhu poznání, *proměně* či katarzi. Takového účinku může dosáhnout pouze tehdy, kdy je jeho řemeslná stránka natolik zručně provedená, že vyjádří poselství díla jasně, srozumitelně a přesvědčivě. Co se proto podílí na tom, zda je dílo účinné a tím pádem i dobré, je autorova řemeslná zručnost. Nakolik mistrně ovládá své řemeslo, však neurčuje míra napodobení přirozených jevů, ale míra jejich *přesvědčivosti*. Pokud umělec zobrazí například koně, který „*vykročil současně oběma pravými nohama*“, ale přesto doručí básnický cíl, „*není to chyba básnická*“.<sup>62</sup> Čím přesvědčivěji svede v Aristotelově duchu autor tragédie vylíčit iluzi děje, tím

<sup>56</sup> *Ibidem*, s. 164.

<sup>57</sup> Aristotelés (pozn. 9), s. 65.

<sup>58</sup> Viz Arthur Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York 1986.

<sup>59</sup> Sám Danto se problematikou hodnoticího kritéria věnuje ve svých uměleckých kritikách a pozdějších textech, které se zabývají tématem „zneužívání krásy“. Viz Danto, *Zneužití krásy* (pozn. 6).

<sup>60</sup> Aristotelés, *Etika Nikomachova*, Praha 1937, 32.

<sup>61</sup> Jako příklad zmiňuje Aristotelés stavitelství. Staví-li někdo například dům, staví ho podle Aristotela v tvořivém stavu s pomocí úsudku rozumu. „*Proto umění a tvořivý stav s pomocí pravdivého úsudku bude asi totéž*.“ Viz Aristotelés (pozn. 60), s. 131.

<sup>62</sup> Aristotelés (pozn. 9), s. 66.

silněji dává divákovi zakusit strach a soucit, a tím lépe ho dokáže katarzí přivést k porozumění obecných pocitů, zájmů či cílů.

Přijmeme-li závěry Aristotelovy obhajoby vyložené v *Poetice*, můžeme místo Dantovy představy o pozvednutí uměleckého obrazu k filozofii považovat za umělecký ideál neustálé rozvíjení a zdokonalování *komunikačního potenciálu* toho kterého uměleckého média. Danto hovoří o posthistorickém umění jako o „*Bábelu nesourodých uměleckých konverzací*“, který nabízí umělcům bezbřehou svobodu „*za cenu naprosté a garantované neškodnosti*“.<sup>63</sup> Na pozadí Aristotelovy estetiky se však ukazuje, že umění není tak bezmocné a odtržené od praktických záležitostí; básník se naopak vydává do světa poesie proto, aby rozšířil vnímání *tohoto* světa. Nejprve se skutečně osvobodí od všeho, co je v životě běžné, ale to aby se k němu nato zase vrátil a obohatil spektrum jeho možné zkušenosti. Obhajuje-li tudíž Aristotelés v *Poetice* autonomii uměleckého díla, tak jen proto, aby ukázal, že je umělecké poznání komplementární k poznání vědeckému a sehrává nezastupitelnou úlohu ve vývoji lidského intelektu.

Z výše uvedeného by mělo být patrné, že Aristotelova teorie umění otevírá cestu k interpretaci předmětu a zkušenosti umění, která je filozofická, aniž by byla skutečnou filozofií. Neboť rozpoznává racionalitu umělecké metafory a současně uznává její schopnost pronikat za bezprostřední chápání světa. Z tohoto pohledu přináší Aristotelovo pojetí tragédie umělecké dílo jako proces, který takzvaně „otevírá svět“ a místo Dantovy představy, podle které přesahuje samo sebe směrem k nekonečnému, poskytuje alternativní formy poznání.<sup>64</sup> Aby však mohlo být umění prospěšné a odkrývat povahu světa – ať už pomocí estetické zkušenosti, která přináší sjednocující účinky umění, nebo rozšiřováním vědomí o světě pomocí metaforické struktury díla – musí být *sděleno* cílovému publiku.

Skutečnost, že byl jazyk moderního umění pozměněn natolik, že se objevuje ve zcela přepracované formě, nemusí automaticky znamenat, že se změnil i způsob, jakým je umění vytvářeno. Dantovo přesvědčení, že bylo posthistorické umění natolik revidováno, že jeho schémata nejsou schopna komunikovat s publikem, přináší více otázek než odpovědí.<sup>65</sup> V rámci Aristotelova výkladu je naopak možné považovat odcizení uměleckého díla divákově schopnosti mu porozumět nikoli za stav trvalý, ale dočasný. Umělecký kritik sice sehrává roli prostředníka, ale jeho cílem není tento stav odtržení udržovat, ale propast, která mezi dílem a divákem zeje, postupně překonávat. Sehrává tak roli velmi důležitého mediátora, který má *klíč* k významům nového jazyka umění, a otevírá prostor pro to, aby mohl najít umělec s divákem opět vzájemné porozumění. S odvoláním se na teorii uměleckého jazyka, kterou rozvádí Ernst Gombrich ve své studii *Umění a iluze*, přináší závěrečná část této práce teorii, která vykládá změny v posthistorickém světě umění, aniž by se uchylovala k Dantově představě, že je jedinečná síla uměleckého vyjádření pohlcena ve své finální etapě filozofií.

---

<sup>63</sup> Danto (pozn. 3), s. 148. – Arthur Danto, *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, New York 1992, s. 188.

<sup>64</sup> Pojem „otevírání světa“ odkazuje k filozofii Martina Heideggera a jeho představě o „pravdivání“ uměleckého díla, podle které odkrývá umělecké dílo vše, co jest. Viz Martin Heidegger, *Původ uměleckého díla*, Praha 2016.

<sup>65</sup> Danto (pozn. 3), 13.

## Gombrichova teorie obrazového znázorňování

Gombrich ve svém uměleckohistorickém díle rozpoznává, že podoba umění je určena vývojem uměleckého jazyka neboli tím, co nazývá „schéma“. V *Umění a iluzi* se zabývá otázkou, která vychází z předpokladu, že je v každém historickém období obecně převládajícím stylem *zobrazovací* umění, které se v jednotlivých fázích svého vývoje liší. To je dle Gombricha dáno tím, že je jedním z uměleckých cílů přesné zobrazení přírody. „*Dosažení shody*“ však bude „*vždycky povolným procesem*“.<sup>66</sup> Podle Gombricha je struktura této *progresivní* realizace analogická se strukturou vědeckého poznání, jak ji vykládá jeho přítel a krajan Karel Popper.

Popperův pohled na vědu spočívá na předpokladu, že se vědecké poznatky vyvíjí na základě „pokusů a omylů“, tj. odmítnutím jedné teorie ve prospěch druhé, neboť výroky té první se ukázaly jako falešné. Sekvence domněnek, falzifikací a nových domněnek je podobná Gombrichově posloupnosti uměleckých schémat, odmítnutých ve prospěch těch, které se lépe shodují s vizuální realitou. A stejně jako věda nevyvozuje své hypotézy indukci z dílčího pozorování skutečnosti, nýbrž z tvůrčí intuice, která je tímto pozorováním následně ověřována, tak i umělec, jak uvádí Gombrich, „*nezačíná vizuálním dojmem, nýbrž svou myšlenkou nebo konceptem*“.<sup>67</sup> Ten je metodou *making and matching* ověřován a krok za krokem přizpůsobován skutečnosti, dokud není nalezena uspokojivá shoda. „*Tvorba předchází srovnávání*“ v obrazové reprezentaci stejně jako teorie předchází pozorování ve vědě.<sup>68</sup> Umělecké podobně jako vědecké poznání není souborem absolutně jistých výroků, ale neustálým hledáním pravdy a odstraňováním omylů.<sup>69</sup>

Jak dlouho bude trvat dosažení shody, závisí dle Gombricha na výchozím schématu, které je metodou *making and matching* postupně přizpůsobováno, aby sloužilo jako portrét. Schéma, které umělec používá k zobrazení motivu, zkrusluje způsob, jakým daný motiv vnímá: „*Malování je činnost a umělec bude spíše vidět to, co maluje, než malovat to, co vidí*“.<sup>70</sup> Gombrich hovoří o jakémsi předem existujícím a dosud nevyplněném „formuláři“, do kterého umělec zaznamenává jednotlivé vizuální informace. Rozlišení těchto informací podléhá normám a možnostem schématu: „*Pokud v [něm] není místo pro určitý druh informací, jež považujeme za důležité, doplatí na to informace*“.<sup>71</sup> To znamená, že umělec není schopen vyjádřit a rozlišit nic víc než to, co klasifikuje a zachycuje síť předem daného vzoru. V procesu napodobování však může pomocí zpětné korekce upravit například malbu tak, aby se lépe shodovala s elementy daného motivu, který je schématem vyjádřen, byť ne zcela determinován. Neboť zatímco schéma poskytuje kategorie, v jakých je daný motiv možné vyjádřit, empirické pozorování umožňuje opravu, která přidává do uměleckého „blanketu“ *políčka* pro nové údaje.

<sup>66</sup> Gombrich (pozn. 33), s. 82.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> *Ibidem*, s. 133.

<sup>69</sup> Přestože pravděpodobně nebylo Popperovým záměrem posílit pozici umění ve vztahu k filozofii, jeho teorie vědy, která vykládá vznik nových hypotéz jako akt tvůrčí představitivosti, toho svým způsobem docílila. Nehledě na to, zda-li si toho byl Gombrich vědom, přivlastněním si Popperova empirického, antiidealistického postoje k povaze poznání naznačuje, že smyslové poznání není něčím, od čeho by se muselo umění ve svém závěrečném stádiu očistit, ale nepostradatelným elementem v mezilidské komunikaci. Viz Karl Popper, *The Logic of Scientific Discovery*, London 2002.

<sup>70</sup> Gombrich (pozn. 33), s. 98.

<sup>71</sup> *Ibidem*, s. 82.

Přestože Danto přiznává, že je vliv, který měla Gombrichova studie *Umění a iluze* na jeho vlastní úvahy větší, než si sám připouští, není podle něj metoda schématu a korekce schopná vysvětlit posun, ke kterému dochází v umění od impresionismu k postimpresionismu, a který může být obecněji chápán jako odklon od mimetického k abstraktnímu umění.<sup>72</sup> Jakkoli účinně může paradigma „tvorby a shody“ vysvětlit vývoj *obrazové* reprezentace, selhává dle Danta tam, kde nehrají měřítka optické iluze žádnou roli, jako je tomu u moderního umění. „Bez nástupu modernismu by bylo Gombrichově analýze jen málo co vytknout,“ podotýká. Nicméně „jak se můžeme v rámci [Gombrichova] vymezení vypořádat s umělcem jako je Duchamp, aniž bychom ho jednoduše odmítli vzít vážně?“<sup>73</sup> Danto upozorňuje, že zatímco lpí Gombrichova metoda na vývoji *vizuálního* zobrazení, opomíjí, co sám ve své definici nazývá „ztělesněný význam“ uměleckého díla.

Nicméně navzdory nedostatkům Gombrichovy teorie, které Danto retrospektivně rozkrývá, *Umění a iluze* zodpovídá problémy, které dějiny vizuální reprezentace přesahují a ke kterým zůstává Danto poněkud hluchý. Klíčovým prvkem jeho studie je vývoj uměleckých schémat, který vnímá jako systém *komunikačních kanálů*, tedy specifickou řeč, pomocí které se umělci dorozumívají s divákem.<sup>74</sup> Aby byla komunikace účinná, musí diváci v díle rozpoznat znaky, jejichž významy jsou jim známé a které se naučili podobným způsobem, jakým si osvojili řeč. Nejsou-li tato vodítka rozpoznatelná či srozumitelná, není možné předávat a přijímat „zprávu“ díla. Umělci proto volí ze slovníku názorovacích možností *omezeně* takovým způsobem, aby byl jejich styl v souladu s technikami a schématy, které jsou přístupné divákům. Gombrich tím ukazuje, že umělci nepoužívají metodu *making and matching* pouze k tomu, aby dosáhli dokonalé shody s přírodou, ale aby vytvořili srozumitelnou sadu sociálně uznávaných kódů, které slouží jako prostředek *komunikace*. V *Příběhu umění* rozpoznává období, ve kterých převažuje *tvorba* nad shodou a umělecký obraz má primárně funkci sdělovací. Přes tři tisíciletí zůstal například egyptský sloh věrný vysoce schematizovanému obrazu skutečnosti, neboť jeho primárním cílem bylo zachytit život Egyptanů jasně a logicky jako v kronice. O tom, jak odolný byl egyptský sloh vůči experimentování, svědčí vláda krále Amenofise IV., jehož pokus o uvolnění výrazové strohosti neměl dlouhého trvání. Egyptské umění se záhy po králově smrti navrátilo k tradičním formám, které nejlépe vyhovovaly jeho funkci; přesnost, srozumitelnost a úplnost vyhrála nad novostí a uvolněností, neboť byla nanejvýš důležitá pro ty, kteří věřili, že spása zesnulého závisí na jakémisi symbolickém inventáři pozemského života.<sup>75</sup>

Převaha *tvorby* nad shodou v určitých etapách uměleckého vývoje svědčí o tom, že je umělecký obraz nepostradatelným nástrojem *komunikace*. Tam, kde je primárním cílem umění, výtvarné prostředky není nutné měnit, dokud splňují svůj účel. V podobném duchu opustili například i středověcí umělci téměř vše, čeho dosáhl řecký iluzionismus, a nově nabytá trivializace začala naslouchat „*novým požadavkům panovnických obřadů*“

<sup>72</sup> Arthur Danto, *Philosophizing Art*, London 1999, s. 1–3.

<sup>73</sup> *Ibidem*, s. 3.

<sup>74</sup> Přestože Gombrich nikdy explicitně neidentifikoval umění s komunikací, jeho zájem o obraz jako formu symbolické komunikace je dobře známý. Viz Tiziana Migliore, *Discovery or invention? The difference between art and communication according to Ernst Gombrich*, *Journal of Art Historiography*, 2011, č. 5, s. 1–24.

<sup>75</sup> Ernst Gombrich, *Příběh umění*, Praha 1992, s. 48–53.



a zjevení<sup>76</sup>. Navázat na pokrok řeckých předchůdců nebylo podstatné, protože středověké umělecké schéma bylo primárně zdrojem pro *biblia pauperum*, vyprávění svatých příběhů. Umělci se podle Gombricha odklání od stereotypních vzorců ve chvíli, kdy začíná jejich tradiční pojmosloví pokulhávat v uspokojení nových potřeb. Pakliže středověké umění neusilovalo o nic jiného než věřícího ohromit a pokořit, jak vykládá Gombrich, renesanční obraz přišel s novou podmínkou, a to předložit divákovi vyprávění „jako by byl očitým svědkem imaginárních událostí“.<sup>77</sup> Pro takový požadavek samozřejmě postrádalo tradiční schéma výtvarné prostředky. Aby se mu učinilo zadost, bylo nutné do schématu zabudovat výrazy, které by byly schopné vylíčit trojrozměrnou strukturu věci. Co vedlo k proměně tradičního jazyka, byla proto primárně změna v postoji a mentálním nastavení doby, v níž chtěli umělci namísto Boží vůle vyjádřit humanistické myšlenky věci pozemských. Umělecký záměr proto určuje způsob, jakým je schéma užíváno a přizpůsobováno. V tomto smyslu je možné vykládat změny, které se odehrály od impresionismu, expresionismu a kubismu jako posun v uměleckých schématech, kdy musely být formy tradičního umění opuštěny ve prospěch těch, které vyjadřovaly poselství nové generace.

Dantova kritika, podle které není Gombrich schopný vysvětlit vývoj v umění po *Krabičce Brillo*, pramení z Gombrichova přísného uplatnění Popperovy vědecké revize na dějiny vizuálního obrazu.<sup>78</sup> Jak jsme však viděli, teorie *making and matching* se současně vztahuje i na teorii uměleckého jazyka, které musí jak umělec, tak divák znát, aby mohlo mít umění nějaký účinek. Pokud tedy vyjmeleme metodu *making and matching* z kontextu světa viditelných věcí, do kterého ji Gombrich primárně zasazuje, a vztáhneme ji na způsob, jak se vyvíjí *komunikační kanál* umění, aby dosáhl svého cíle, udrží si, navzdory Dantově kritice, relevanci i pro vysvětlení posthistorického vývoje umění. Umělci stále pokračují formou „tvoreni a srovnávání“ ve vývoji nových schémat jako nositelů kulturních významů. Neboť i nadále čerpají z obrazů a ikon současného světa, které přizpůsobují symbolickému médiu, aby efektivně doručilo jejich zprávu. Přestože Danto správně poznamenává, že jsou Gombrichovy dějiny historií především *vizuálního* obrazu, velká část komunikačního paradigmatu, které používá, historii reprezentace přesahuje.

### „Čtení obrazů“

Aby mohl divák *přečíst* umělcovu zašifrovanou zprávu, musí mít přístup k významům nově přidaných znaků. K tomu je podle Gombricha nutné, aby měl jisté očekávání či „mentální nastavení“, díky kterému může *odhadnout* pravděpodobný záměr umělce.<sup>79</sup> Gombrich hovoří o pozorovatelově *projektivním* podílu, tedy schopnosti *promítnout* jemu známá schémata do uměleckého zobrazení a rozeznat vzájemné vztahy znaků na obraze tak, aby jeho iluze vytvořila soudržný, smysluplný celek. Čím více zobrazuje obraz klíčů podporujících soudržné čtení, tím snadnější je divákova hra s projekcí.<sup>80</sup> Reagovat na umělcův náznak se však stává v průběhu dějin stále obtížnější a radost z toho, co by

<sup>76</sup> Gombrich (pozn. 33), s. 161.

<sup>77</sup> *Ibidem*, s. 171.

<sup>78</sup> *Ibidem*, s. 363.

<sup>79</sup> Gombrich používá termín „mentální nastavení“ pocházející z psychologie především k vysvětlení rozdílů mezi čtením textu a figurativního obrazu. Viz Richard Woodfield, Ernst Gombrich: Iconology and the „linguistics of the image“, *Journal of Art Historiography*, 2011, č. 5, s. 1–25.

<sup>80</sup> Gombrich, *Umění* (pozn. 33), s. 234.

Aristotelés nazval rozpoznáním, stále záluďnější. „*Umělec dává divákovi postupně stále víc práce, vtahuje ho do kouzelného kruhu tvůrčích činností a umožňuje mu, aby prožil něco z tvůrčího nadšení, které bylo kdysi výsadou umělce.*“<sup>81</sup> Jedni z prvních, kdo využili výzvy neúplného zobrazení, byli impresionističtí malíři. Ti zkomplikovali předávání a přijímání informací v tom smyslu, že na rozdíl od svých realistických předchůdců nezakotvili motiv pevně na plátně, ale od diváka vyžadovali, aby pomocí své představivosti doplnil, co zůstalo nevyjádřené nebo jen nejasně naznačené. Míra prázdných míst impresionistických obrazů, čekajících na to, až je naplní divákova představivost, je však zlomkem toho, co přinášíjí konceptuální hádanky dvacátého a dvacátého prvního století.

Umělecká komunikace může být dle Gombricha úspěšná jen tehdy, najde-li si „*divákovo ztotožnění s umělcem svůj protějšek v umělcově ztotožnění s divákem.*“<sup>82</sup> To znamená, že umělec musí dělat jisté *ústupky* vůči divákovým vědomostem a jeho schopnosti *přečíst a interpretovat* jazyk uměleckého díla. Neudělá-li tento kompromis, nebude příjemce schopen uvést v provoz mechanismus projekce a promítnout na neurčitou plochu díla očekávané zobrazení. Jeho „mentální nastavení“ nebude schopné odhadnout umělcův záměr a doplnit prázdná místa Aristotelova entymému. Tam, „*kde je všechno možné a nic nečekané*“, poznamenává Gombrich, „*musí se komunikace zhroutit.*“<sup>83</sup> Ačkoli v závěrečné kapitole *Příběhu umění* souhlasí, že i dnes, v době skutečné plurality uměleckých stylů, vzniká velké umění, stěží bychom mohli tvrdit, že promlouvá k tak širokému publiku, s jakým bylo ve spojení v minulosti. S odkazem na Gombrichovu teorii je možné propast, která mezi tvůrcem a širokým publikem zeje, považovat za důsledek všeobecného zmatení schémat. A jelikož Dantova definice uměleckého díla, vykládající umění jako ztělesněný význam, nepočítá s divákem a prvkem efektivní komunikace, není tuto příčinu schopná odhalit.

## Hledání nových schémat

Gombrich tvrdí, že jsou všechny umělecké objevy „*objevy nikoli podobnosti, ale ekvivalencí, které nám umožňují vidět skutečnost v pojmech zobrazení a zobrazení v pojmech skutečnosti. A žádná ekvivalence nikdy tolik nespočítává na podobnosti prvků, jako spíš na identitě reakcí na jisté reakce.*“<sup>84</sup> Umělci vrcholného modernismu jistě pátrali po takových ekvivalencích. Jejich technika se však rozešla s tradicí studia přírody a užíváním konvenčních forem mimetického umění. Opustili tím jistý normativní soubor, poskytující umělecké praxi metafyzicky nabyté ikony, kterými bylo po staletí možné vyjádřit ucelený obraz smyslového světa. S úpadkem náboženských a mytických narativů, které udávaly tempo ranému modernímu období, se nyní umělci, dotýkající se metafyzických otázek, ocitli ve svízelné situaci. V té najednou hledali, jako například Mondrian, podobu pro vyjádření představy absolutna či objektivních vesmírných zákonů, pro které doposud žádné jasné koncepce neexistovaly. S podobnými nesnáze se ovšem nesetkávali jen ti, které zajímali transcendentální otázky, ale i umělci zabývající se tématy společenského významu. Bez ohledu na záměr díla, moderní svět od umělce vyžadoval, aby se *přeladil*

---

<sup>81</sup> *Ibidem.*

<sup>82</sup> *Ibidem*, s. 269.

<sup>83</sup> *Ibidem*, s. 425.

<sup>84</sup> *Ibidem*, s. 389.

ze staré hypotézy zobrazování na jinou a setrval v tomto hledání tak dlouho, dokud ne najde takovou, která zachytí skutečnou melodii nové doby. Tvrzením o ekvivalencích Gombrich dokládá, že není rozdíl mezi percepcí a iluzí, protože lidé se mohou o tom, co vidí, pouze dohadovat. A jejich dohady trvají tak dlouho, než metodou pokusů a omylů interpretují to, co vidí, v pojmech nového jazyka umění.<sup>85</sup>

Avšak pokouší-li se umělec o shodu s ideálem či pojmem, který leží za hranicemi viditelného světa, paradigma „tvorby a shody“ se ocitá ve slepé uličce. Síla umělecké metafory vytvářet nové mýty a rozpouštět staré kategorie je sice značná, ale když dojde k zhroucení tradičních schémat, hledání nových forem projevu předběhne umělcovu schopnost doručit „nové umění“ nové době. Protože podle Gombricha „každý umělec, malíř jako spisovatel, potřebuje slovník, než se pustí do ‚kopírování‘ skutečnosti“, musí i umělci post-historického období nejprve vytvořit nové znakové situace, nový rytmus, než budou schopni uchopit a sdělit tok nového věku.<sup>86</sup> Aby však mohly být vynálezy nového jazyka srozumitelné, musí být zabudovány a chápány v kontextu již rozvinuté, tradiční řeči umění. „Rostoucí uvědomění, že umění nabízí klíč k myslí i k vnějšímu světu, vedlo ze strany umělců k radikální změně zájmu. Domnívám se, že je to zákonitý posun, ale bylo by škoda, kdyby tyto nové objevy nemohly těžit z lekce tradice.“<sup>87</sup> Důsledkem širokého spektra vyjadřovacích možností, ze kterého dnes umění čerpá, je řeč pohlčená novotou do té míry, že se stává nesrozumitelnou. Výsledný efekt takového umění pak může, jak Gombrich poznamenává, „docela snadno spočívat v tom, že diváci budou jeho ekvivalent jen těžko číst a přijímat, protože se ještě nenaučili nové kombinace interpretovat“.<sup>88</sup>

### Umění jako nekončící rozprava

Gombrichova teorie není podle Danta schopná vysvětlit odklon posthistorického umění od optické věrnosti a nemůže proto zhodnotit některé z nejvýznamnějších děl dvacátého století. Ačkoli Gombrich nedokázal rozeznat měnící se schémata posthistorického umění, jeho výrok, že „jazyk složený z nových slov a nové skladby by se nedal rozlišit od hatmatilky“, předpovídá svým způsobem změny, ke kterým dochází v umění od šedesátých let.<sup>89</sup> Vztáhneme-li proto strukturu Gombrichovy vizuální teorie *making and matching* na vývoj uměleckého jazyka, aniž bychom ji považovali za měřítko mimetické ekvivalence, nemusejí být změny, ke kterým v umění od poloviny šedesátých let dochází, chápány jako konec umění, ale jako součást jeho *kontinuálního* vývoje. Přestože není v posthistorické éře vedoucím imperativem dokonalý obraz přírody, umělci jsou i nadále zapojeni do procesu „pokusů a omylů“ a přidávání nových metafor a vizuálních vodítek. I když si tvoří, co chtějí, stále pokračují v řešení problémů, které jim přenechaly předchozí generace. Ty už nejsou spojeny s co nejvěrnější shodou s vizuálním světem, ale s úspěšným přizpůsobením symbolické metafory uměleckému médiu; s dosažením takového efektu, který vyjádří umělcovo poselství. Aristotelés tvrdí, že básník usiluje tragédií o určitý účinek; umění je tak pro něj v jistém smyslu *making and achieving*. Gom-

<sup>85</sup> *Ibidem*, s. 370.

<sup>86</sup> *Ibidem*, s. 100.

<sup>87</sup> *Ibidem*, s. 412.

<sup>88</sup> *Ibidem*, s. 336.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

brichova historická studie dokládá, že experimentální proces zaměřený na komunikaci s divákem byl v umělecké tvorbě vždy přítomen. Nicméně společně s tím, jak se mění potřeby společnosti, mění se i účinky, kterých může umění pomocí svého symbolického média dosahovat. Cílem této práce bylo ukázat, že spíše než že by došla svého naplnění, symbolická řeč moderního umění se stala ve dvacátém století zastaralá. Umělci a jejich kritické publikum odmítli překonaný jazyk a usilovali vytvořit nový, kterým by mohli symbolicky sdělit společensky významné otázky novému věku. Ovšem společně se zanecháním tradičních schémat a formováním nových přišli i o prostředky, pomocí kterých promlouvali k širokému publiku. Navzdory zdání, že umění došlo svého konce, umění, jak se tato práce pokusila nastínit, neskončilo. Neboť nehledě na to, zda jsou umělci osvobozeni od potřeby vyjádřit uměleckou definici, stále se pokoušejí přeformulovat umělecký jazyk a promlouvat k co nejširšímu okruhu diváků.

Teorie schémat, jejichž dějinný vývoj odhaluje Gombrich v *Umění a iluzi*, je v Dantově teorii přítomná, ačkoliv ji autor explicitně neuznává. Proces „pokusů a omylů“, který je pro dosažení transformačních efektů v souhře mezi tvůrci a diváky nezbytný, však není v rozporu s Dantovou základní tezí: že umělecké dílo je ztělesněným významem, který je součástí světa umění, tj. umělecké teorie a dějin. Co brání propojení Gombrichovy teorie vývoje umělecké komunikace s Dantovou definicí je pouze jeho hegelianská interpretace konce umění. Neboť Gombrichova teorie neukazuje historii umění jako něco uzavřeného, ale jako neustálý proces vytváření nových, lépe padnoucích schémat. Pokud by Danto uznal Gombrichovu teorii o vizuální řeči umění, jeho esencialistická definice by získala na síle a schopnosti vysvětlit stav posthistorického umění nad rámec poněkud populárního sloganu „anything goes“.<sup>90</sup>

#### LITERATURA A PRAMENY

- Aristotelés, *Poetika*, Praha 1962.  
Aristotelés, *Etika Nikomachova*, Praha 1937.  
Aristotelés, *Rétorika*, Bratislava 1980.  
Hans Belting, *The End of the History of Art?*, Chicago 1987.  
Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*, New York 1994.  
Arthur Danto, *After the End of Art*, Princeton 1997.  
Arthur Danto, *Analytical Philosophy of History*, London 1965.  
Arthur Danto, *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, New York 1992.  
Arthur Danto, *Encounters and Reflections. Art in the Historical Present*, London 1997.  
Arthur Danto, Hloubková interpretace, *Aluze*, 2007, č. 2, s. 28–37.  
Arthur Danto, Konec umění, *Časopis pro estetiku a teorii umění I*, 1998, s. 1–18.  
Arthur Danto, Learning to Live with Pluralism, in: Gregg Horowitz – Tom Huhn (edd.), *The Wake of Art. Criticism, Philosophy, and the End of Taste*, Amsterdam 1998, s. 81–95.  
Arthur Danto, *Narration and Knowledge*, New York 1985.  
Arthur Danto, Narrative and Style, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1991, č. 49, s. 201–209.  
Arthur Danto, *Philosophising Art*, London 1999.  
Arthur Danto, Svět umění, *Aluze*, 2009, č. 1, s. 66–74.  
Arthur Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York 1986.  
Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, London 1981.  
Arthur Danto, *Zneužitie krásy alebo Estetika a pojem umenia*, Bratislava 2008.

<sup>90</sup> Viz Arthur Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York 1986.

- Ernst Gombrich, *Umění a iluze*, Praha 1985.
- Ernst Gombrich, *Příběh umění*, Praha 1992.
- Clement Greenberg, Modernistická malba, in: Tomáš Pospiszyl (ed.), *Před obrazem*, Praha 1998, s. 35–42.
- Garry Hagberg, The Aesthetics of Indiscernibles, in: Norman Bryson – Michael Ann Holly – Keith Moxey (edd.), *Visual Theory. Painting and Interpretation I*, 1992, s. 221–228.
- Georg W. F. Hegel, *Fenomenologie ducha*, Praha 1960.
- Martin Heidegger, *Původ uměleckého díla*, Praha 2016.
- Tomáš Hříbek, Dvakrát nový Arthur Danto, *Umění XLIV*, 1996, s. 572–577.
- Tomáš Hříbek – Tomáš Pospiszyl (edd.), O filozofické metodě, Derridovi a posthistorickém umění, *Umění XLV*, 1997, s. 381–385.
- Michael Kelly, Essentialism and Historicism in Danto's Philosophy of Art, *History and Theory XXXVII*, 1998, s. 30–43.
- Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel: leçons sur la phénoménologie de l'esprit*, Paris 1947.
- Veronika Kopecký, Letters to and from Ernst Gombrich regarding *Art and Illusion*, including some comments on his notion of „schema and correction“, *Journal of Art Historiography*, 2010, č. 3, nepag.
- Tiziana Migliore, Discovery or invention? The difference between art and communication according to Ernst Gombrich, *Journal of Art Historiography*, 2011, č. 5, s. 1–24.
- Platón, *Ústava*, Praha 2001.
- Popper, Karl, *The Logic of Scientific Discovery*, London 2002.
- Woodfield, Richard, Ernst Gombrich: Iconology and the „linguistics of the image“, *Journal of Art Historiography*, 2011, č. 5, s. 1–25.

## THE END OF ART?

### Summary

The study investigates Arthur Danto's end of art thesis that postulates pluralism as the true essence of what he introduces as post-historical art.

The opening chapter situates Danto's end of art thesis within the framework of his broader essentialist theory of art. That centres on the presence of an array of artworks, art theory and the awareness of art history, that is, on the presence of what he terms the “artworld”. Based on the conception of the artworld, the essay further explores Danto's definition of art, presenting the artwork as an “embodied meaning”.

The second and concluding chapter isolates two main issues connected to the idea that art has ended. Firstly, Danto's idea that art is a transitory form of knowledge that will be dialectically resolved. Secondly, the conception of art as a means of figurative communication that Danto acknowledges but does not fully examine. An exploration of Aristotle's *Poetics* discusses the first theme, advocating a way of perceiving art that would not lead to its end. After offering the groundwork for a more reciprocal relationship between art and philosophy, the second issue is approached by outlining a communicative theory of art. Grounded in Ernst Gombrich's study of artistic language as a set of communicative schemata, the theory is applied to Danto's concept of post-historical art. Rather than considering the artworld's growing dependence on the philosopher to explain the artwork's non-visible message as Danto does, the essay's apprehension that art's linguistic schemata evolve progressively proposes a diminished role for philosophical explanation as art gradually succeeds in dealing with the deficit of its communicative facility.