

Šárka Lojdová

Změnit svět uměním

Definice umění
Arthura C. Danta
a emocionální
zkušenost publika

Změnit svět uměním

Definice umění Arthura C. Danta
a emocionální zkušenost publika

Šárka Lojdová

Recenzenti:

Mgr. Tomáš Koblížek, Ph.D.

doc. Mgr. Lukáš Makky, Ph.D.



**Financováno
Evropskou unií**
NextGenerationEU



**Národní
plán
obnovy**



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY

Publikace byla vydána za podpory Ministerstva školství, mládeže
a tělovýchovy a Národního plánu obnovy v rámci projektu
Transformace pro VŠ na UK (reg. č. NPO_UK_MSMT-16602/2022).

Vydala Univerzita Karlova

Nakladatelství Karolinum

Praha 2024

Redakce Lenka Ščerbaničová

Grafická úprava Jan Šerých

Sazba DTP Nakladatelství Karolinum

První vydání

© Univerzita Karlova, 2024

© Šárka Lojdová, 2024

ISBN 978-80-246-5799-8

ISBN 978-80-246-5869-8 (pdf)

<https://doi.org/10.14712/9788024658629>



Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

Obsah

Úvod	8
PRVNÍ ČÁST	13
1. K východiskům Dantovy filozofie umění	14
1.1 Dantův obecný přístup k pojmu reprezentace	14
1.1.1 Dvojitý smysl reprezentace a jevení	20
1.1.2 Reprezentace a společnost	23
1.2 Metoda nerozlišitelnosti	28
1.2.1 Dantovo pojetí percepce	31
1.2.2 Nerozlišitelnost jako metodologické východisko	34
1.2.3 Funkce nerozlišitelnosti v Dantově filozofii umění	38
1.2.4 Nerozlišitelnost v jednotlivých druzích umění	42
2. K Dantově vztahu k estetickému oceňování umění	51
2.1 Vyjmutí otázek týkajících se estetického z ontologie umění a úvah o definici	52
2.1.1 Emancipace umění od estetického: readymades	53
2.1.2 Univerzálnost estetického postoje	58
2.2 Dantova explicitní kritika estetického oceňování umění	62
2.2.1 Emocionální působení umění a etika	70
2.2.2 Estetické oceňování jako opresivní teorie	73
2.2.3 Interpretace jako alternativa estetického oceňování?	76
2.3 Dantovy názory na otázky spojené s estetickým	82
DRUHÁ ČÁST	85
3. Dantův obecný přístup k definování umění	86
3.1 Definice umění mezi esencialismem a historicismem	87

4. Dantova definice umění	98
4.1 Sémantická dimenze umění	100
4.1.1 Konstitutivní úloha interpretace v definování umění	107
4.1.2 Interpretace a „je umělecké identifikace“	113
4.1.3 Hlubková a povrchová interpretace	121
4.1.4 Historická dimenze umění	123
4.1.5 Dantovo pojetí sémantické dimenze umění	132
4.2 Vtělení	133
4.2.1 Dantovy názory na vtělení	143
TŘETÍ ČÁST	147
5. Pragmatická dimenze umění	148
5.1 Metafora, rétorika, styl a exprese jako prostředky uchopení pragmatické dimenze umění	149
5.1.1 Rétorika a její účinek	150
5.1.2 Dantovo pojetí metafory	155
5.1.3 Dantovo pojetí stylu v uměleckém díle	162
5.1.4 Úloha média v umění. Transparence a neprůhlednost	163
5.1.5 Dantovy úvahy o metafoře, rétorice, expresi a stylu	166
5.2 Modulace	167
5.2.1 Implikace pojmu zabarvení v <i>Transfiguraci běžného</i>	168
5.2.2 Dantovo vlastní pojetí modulace	174
5.2.3 Modulátory vs. estetické vlastnosti	175
5.2.4 Funkce modulátorů	176
5.2.5 Modulátory jako výrazové prostředky?	182
5.2.6 Modulace a obsah díla	183
5.2.7 Modulace a proces recepcce	186
5.2.8 Dantovo pojetí modulace a modulátorů	190
5.3 Umění jako bdělý sen	191
5.3.1 Dantovo vymezení bdělých snů	192
5.3.2 Dovednost umělce	195
5.3.3 Bdělé sny a univerzálnost umění	203
5.3.4 Dantův přístup k podmínce bdělých snů	206
6. Zkušenostní dimenze jako součást podstaty umění?	208
6.1 Zkušenostní dimenze Dantovy definice umění	210
6.1.1 Emocionální reakce optikou metafory a rétoriky	215
6.2 Zkušenostní dimenze umění a adekvátnost interpretace	225
7. Závěr	235
Poděkování	239
Summary	240
Bibliografie	243
Jmenný rejstřík	252

*Estetické a politické otázky nejsou moje věc; není na mně, abych vymýšlel
nebo přijímal nové postoje ke světu; vzdal jsem se toho současně s tím,
jak se mi ohýbala ramena a mou tvář prostupoval smutek.
Zúčastnil jsem se mnoha pamětihodných výstav, vernisáží, performancí.
Nyní je můj závěr jasný: umění nemůže změnit život. Každopádně ne můj.*

Michel Houellebecq: *Platforma*. Praha: Odeon 2020, s. 19.

Úvod

Jako moto této studie jsem zvolila promluvu hlavního hrdiny románu Michela Houellebecqa *Platforma* Michela Renaulta, který navzdory svému působení na kulturním odboru ministerstva – nebo možná v jeho důsledku – zaujímá k umění značně skeptický postoj. Ačkoli Houellebecq vykresluje touto promluvou osobnost svého románového hrdiny a nemá ambice filozofovat, vystihuje tento citát, jak odhalím v průběhu výkladu, určitý a pro tezi tohoto textu zcela zásadní motiv filozofie umění amerického filozofa Arthura Colemana Danta (1924–2013). Arthur C. Danto patří k nejvýznamnějším analytickým filozofům umění 20. století. Jeho myšlenky spoluutvářely ráz analytické filozofie umění od šedesátých let 20. století především v otázkách ontologie umění, problematiky určení podstaty umění a definování umění, a v neposlední řadě ve vztahu k historické podmíněnosti umění a uměleckých děl jdoucí ruku v ruce s takzvaným koncem umění. Dantův odkaz je v soudobé filozofii neustále živě přítomen, jsou publikovány nové a nové studie, které jej přehodnocují či vztahují k ryze současným tématům.¹ S recepcí Dantovy filozofie umění

1 V posledních letech vyšlo hned několik publikací mapujících Dantovu filozofii. *Průvodce filozofií Arthura C. Danta* (A Companion to Arthur C. Danto) přináší kromě již klasických s Dantem spojených témat i témata dosud přehlížená, jako například Dantův vztah k pragmatické filozofii nebo jeho aktivismus a zájem o lidskoprávní otázky. Jonathan Gilmore – Lydia Goehr: *A Companion to Arthur C. Danto*, Hoboken 2022. Dantovu filozofii umění pak připomíná kniha *Umění a posthistorie: Rozhovory o konci estetiky* (Art and Posthistory: Conversations on the End of Aesthetics) či výbor z polemik, které s Dantem vedl jiný významný americký filozof a filmový teoretik Noël Carroll. Viz Arthur C. Danto – Demetrio Papanoni: *Art and Posthistory: Conversations on the End of Aesthetics*. Columbia University Press 2022; Noël Carroll: *Arthur Danto's Philosophy of Art: Essays*. Leiden: Brill 2021. Tímto se literatura o Dantově filozofii umění pochopitelně nevyčerpává. K jednotlivým titulům se budu vztahovat v rámci výkladu na relevantních místech.

v českém jazykovém prostředí, případně na Slovensku, je situace stále složitější, třebaže i zde existují studie, které s ní pracují systematictěji.²

Umění, především pak umění, které bychom mohli označit za umění výtvarné či galerijní, provázelo Danta celoživotně: než se stal filozofem, studoval kromě historie také volnou tvorbu a snažil se v uměleckém světě prosadit se svými grafikami; v pozdější fázi kariéry, od poloviny osmdesátých let 20. století, pak začal působit jako kritik umění pro časopis *The Nation*. Dantův zájem o umělecká díla a těsné sepětí s uměním a umělci se nepochybně propjaly do způsobu, jak o umění uvažoval filozoficky, neměly by však zastírat šíři Dantovy filozofie: kromě umění se soustavněji věnoval také filozofii jednání, poznání, a především filozofii dějin.

Randall E. Auxier v předmluvě k publikaci *Filozofie Arthura C. Danta* (*The Philosophy of Arthur C. Danto*) konstatuje, že v době boření

2 Vzhledem ke skutečnosti, že Danto v rámci své filozofie umění tematizoval především umění výtvarná, rezonují jeho texty v oblasti historie umění. Již v devadesátých letech 20. století se mohla odborná veřejnost seznámit s Dantovými názory v časopise *Umění*. Dantovo dílo zde popularizoval, jak sám konstatuje, Tomáš Hříbek, a to prostřednictvím recenze dvou Dantových titulů a také rozhovoru, který s ním spoluedl Tomáš Pospiszyl. Třebaže byly tyto výstupy publikovány v periodiku určeném primárně pro historiky, případně teoretiky umění, je Hříbek filozof, což se do charakteru textů promítá. Tomáš Hříbek: Dvakrát nový Arthur Danto, *Umění* 44 (1996), s. 572–577; Tomáš Hříbek – Tomáš Pospiszyl: O filozofické metodě, Derridovi a posthistorickém umění, *Umění* 45 (1997), s. 381–385. Recentně se nad Dantovým pojmem „konec umění“ a nad inspiračním potenciálem Nietzscheho filozofie pro Dantovo uvažování o něm zamýšlí historik umění Tomáš Murár. Srov. Tomáš Murár: Tak pravil Arthur C. Danto. O možnostech vlivu filosofie Friedricha Nietzscheho v uvažování o konci (dějin) umění, *Umění* 66 (2018), s. 105–109. Jde-li o oblast filozofie a estetiky, nejpřitažlivější se jeví Dantova teze o konci umění, jež bude dále stručně připomenuta. Srov. Ondřej Dadejčík: Estetický postoj a věčný návrat minulého rázu umění: Danto a Patočka, *Acta Universitatis Carolinae Philosophica et Historica* IV (2011), s. 55–74. O problematice konce umění v kontextu definování umění pojednává monografie slovenského estetika Lukáše Makkyho. Srov. Lukáš Makky: *Od začiatku po koniec a ešte ďalej: umenie v definíčných súradniciach*, Prešov: Filozofická fakulta 2019. Dantové ontologii, především s ohledem na identitu literárního díla, se pak věnuje Karel Čisář a již zmíněný Tomáš Hříbek, který je rovněž autorem Dantova nekrologu. Srov. Karel Čisář: Autor Proměny všednosti Arthur C. Danto, in *týž: Abeceda věcí*, Praha 2015, s. 79–90; Tomáš Hříbek: Případ Menard a identita literárního díla, in: *Text a dílo: případ Menard*, ed. Karel Čisář – Petr Kotátko, Praha 2004, s. 135–161; Tomáš Hříbek: Arthur C. Danto (1. 1. 1924 – 25. 10. 2013), *Filozofický časopis* 6 (2013), s. 946–949. Na Slovensku se ontologií umění analyticky filozofické tradice dlouhodobě zabývá Michal Šedík. Srov. Michal Šedík: Problém interpretácie umeleckého diela a možnosti našej skúsenosti, *Filozofia* 69 (2014), s. 666–677; Michal Šedík: Pojem umenia ako rámec a rám obrazu v procese interpretácie, in: *Obraz/rám/priestor*, ed. Zora Rusinová – Ján Kralovič, Bratislava: VŠVU 2020; Tatiana Sedová – Juraj Šuch – Michal Šedík – Ivan Jančovič: *Podoby interpretácie*, Bratislava: VEDA 2016. Opomenout nelze ani četné bakalářské a diplomové práce, jejichž tématem je Dantova filozofie umění, resp. s ní do větší míry pracují.

a odmítání filozofických systémů Danto jeden takový systém vystavěl.³ Je otázkou, do jaké míry bylo navrhnout filozofický systém skutečně Dantovým prvotním záměrem, ze zpětného pohledu je nicméně třeba dát Auxierovi za pravdu: Dantova filozofie skutečně tvoří systém a o jednotlivých tématech, jimž se věnoval, je třeba uvažovat v širším rámci celku jeho filozofie. Pouze zohledníme-li celek, odkryje se nám překvapivá hloubka Dantova filozofického myšlení, a především porozumíme plně pojmům, které Danto s lehkostí a možná až s přílišnou samozřejmostí ve filozofii umění používá. Komplexnost Dantova filozofického systému bude nejpatrnější v první části této studie, v níž objasňuji filozofická východiska Dantovy filozofie umění: pojem reprezentace a metodu nerozlišitelnosti. Ačkoli výklad vztahuji především k filozofii umění, považuji za nezbytné zohlednit i původ těchto termínů a jejich místo v Dantově filozofii obecně.

Na obecné rovině je tématem této práce Dantův přístup k definování umění, konkrétně pak otázka, zda je v rámci Dantovy filozofie součástí podstaty umění dimenze, již označuji jako zkušenostní. Zkušenostní dimenzí míním tu dimenzi umění, jež zahrnuje interakci uměleckého díla s recipientem, kdy Danto, jak v jednotlivých kapitolách doložím, předpokládal, že jsou umělecká díla schopna vyvolat na straně vnímatele emocionální reakci, a dokonce že nás umění dokáže přimět zaujmout či změnit postoj k předmětu v umění zobrazenému, případně náhled člověka na svět jako takový.

V knize *Transfigurace běžného* (*The Transfiguration of the Commonplace*)⁴ a v pojednáních, která následovala, se Danto zamýšlí nad problematikou ontologie umění, přičemž se jeho úvahy o ontologii překrývají s těmi týkajícími se definice umění. Snaha postihnout proměnu či, řečeno Dantovým oblíbeným výrazem, transfiguraci toho, co je naprosto běžné ve skutečnost jiného druhu, představuje leitmotiv Dantovy filozofie a filozofie umění zvláště. Systematicky si kladl otázku, proč je jedna věc uměleckým dílem, zatímco jiný, stejně vypadající předmět zůstává obyčejnou věcí. Podle Danta mohou umělecká díla vypadat jakkoli a také tak v souladu s děním na umělecké scéně vypadají. Ačkoli v nás coby v divácích může vizuální rozmanitost jednotlivých výtvorů vyvolat pochybnosti a zmatení, zda se o umění ještě vůbec jedná, jako umělecká díla tyto předměty rehabilituje, že mají nějaký obsah, tj. že jsou o něčem

3 Randall E. Auxier: Preface, in: *The Philosophy of Arthur C. Danto*, ed. Randall E. Auxier – Lewis Edwin Hahn, Chicago 2013, s. xxi.

4 Arthur C. Danto: *Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge 1981.

a lze je interpretovat. Zdůrazňováním přítomnosti obsahu, totiž obsahové či sémantické dimenze umění, Danto argumentoval ve prospěch umění 20. a 21. století, pro které již nebyla krása podstatnou vlastností. Vzhledem k tomu, jaký prostor věnoval právě této charakteristice umění, není překvapením, že se v sekundární literatuře skloňuje především právě obsahová dimenze.

Mé čtení Dantovy pozice se tudíž značně odlišuje od převládajícího diskurzu. Proto se tato práce neomezuje pouze na rekonstrukci Dantovy definice umění, ačkoli publikace systematicky sledující Dantovy snahy nalézt přesvědčivou definici umění v kontextu analytické filozofie umění a estetiky dosud chybí. Struktura výkladu je podřízena mému hlavnímu argumentu, totiž že Danto podstatu umění spojuje i s již zmíněnou zkušenostní dimenzí umění.

Studie má tři hlavní části. V první se kromě Dantova chápání reprezentace a nerozlišitelnosti věnuje také jeho přístupu k estetickému a estetickému oceňování umění. Druhá část pojednává o Dantově obecném přístupu k definování umění a o sémantické dimenzi definice umění, tj. o Dantově vymezení pojmu obsahu a interpretace. Třetí část se věnuje nejprve tzv. pragmatické dimenzi umění a tomu, jak Danto rozumí pragmatickým vlastnostem umění. S pojmem „pragmatická dimenze umění“ pracuji v souladu s Dantovým vymezením, třebaže jeho užití rozšiřuji: pragmatická dimenze na obecné rovině popisuje vztah uměleckého díla a vnímatele. Samotné označení však Danto zavádí až v roce 2003 v knize *Žneužití krásy* (*The Abuse of Beauty*). Interakci recipienta s dílem však, jak uvidíme v příslušných kapitolách, věnoval prostor i ve starších spisech – označení „pragmatická dimenze umění“ tak užívám jako zastřešující pojem, pod nějž je možné podřadit termíny, které Danto k vyrovnání se se vztahem diváka a díla volil v průběhu času. Objasnění „pragmatické dimenze“ je předpokladem k doložení mé teze, v souvislosti s níž používám pojem „dimenze zkušenostní“. Pojem „zkušenostní dimenze“ totiž podle mého názoru, a jak dále přesněji ozřejmím, lépe vyhovuje tomu, co chce Danto ve své filozofii umění sdělit.

Tímto se vracíme k citátu z Houellebecqovy *Platformy*. Jejím hrdinovi Renaultovi se umělecká díla jeví bezvýznamná, neboť nedokážou jeho život nijak proměnit. K tomuto závěru dospěl na základě introspekce a předcházejících zkušeností s uměním, které se do jeho života nijak nepropsaly. Houellebecq s touto poněkud provokativní myšlenkou konfrontuje čtenáře hned na úvod románu *Platforma*, tj. v rámci uměleckého díla, čímž vznáší implicitní otázku, proč by někdo měl vůbec jeho knihu chtít číst. Renault však své tvrzení zjemňuje, když dodává,

že umění nemůže změnit *jeho* život, čímž připouští eventualitu, že život jiného člověka proměnit dovede. Houellebecqův hrdina tvrdí, že se možnosti zaujmout ke světu nějaký nový postoj již vzdal, a proto se pro něj estetické a politické otázky staly bezpředmětnými. Zde rozebíraná pasáž z *Platformy* ale oproti Renaultově stanovisku naznačuje, že autor románu možnost proměnit perspektivu diváka prostřednictvím umění připouštěl. Právě v tomto momentu se Houellebecqův náhled protíná s tím Dantovým. Schopnost uměleckých děl proměňovat život jednotlivce, již Renault považuje za ve svém vlastním životě neuskutečnitelnou, chápe Danto naopak jako jednu z charakteristik umění. A tato charakteristika umění je zásadní pro mou tezi. Na následujících stranách hodlám argumentovat, že zkušenostní dimenze podle Danta prostupuje do samotné podstaty umění a že mají umělecká díla potenciál proměnit život jednotlivce.

První část

1. K východiskům Dantovy filozofie umění

„Z Dantova díla vystupují dva signifikantní rysy, jejichž význam překračuje úlohu, kterou zastávají v jeho filozofii umění. Jedná se o přetrvávající zájem o *pojmem reprezentace* a o *metodu nerozlišitelných*.“⁵ Těmito slovy charakterizuje Mark Rollins z pozice editora antologie *Danto a jeho kritické* (Danto and His Critics) obecnou povahu Dantovy filozofie a naznačuje, že je třeba nahlížet Dantovy úvahy z oblasti filozofie umění v širším myšlenkovém rámci, jenž je vystavěn právě na těchto dvou konceptech.

1.1 Dantův obecný přístup k pojmu reprezentace

Danto se pojmem reprezentace zabýval soustavně a opakovaně zdůrazňoval, jak je důležitý pro jím praktikovanou filozofii.⁶ V předmluvě ke

5 Mark Rollins: Introduction, in: *Danto and His Critics*, 2nd Edition, ed. Mark Rollins, New Jersey 2012, s. 1. Pro upřesnění: Rollins zde shrnuje myšlenku Davida Carrieria, viz následující poznámka.

6 V sekundární literatuře toto téma rezonuje výrazně méně. Rollins zdůrazňující, že se jedná o signifikantní rys Dantovy filozofie vůbec, navazuje na myšlenky Davida Carrieria vyjádřené ve stejném sborníku, viz David Carrier: Danto as Systematic Philosopher, or Comme un lit Danto en français, in: *Danto and His Critics*, 2nd Edition, ed. Mark Rollins, New Jersey 2012, s. 15–29. Carrier však Dantovo pojetí reprezentace nevymezuje. O vztahu reprezentacionalismu a *aboutness* (skutečnosti, že je umění definované tím, že má význam) pojednává Sue Spaidová, avšak její pojednání nepředstavuje detailnější analýzu Dantova myšlení, ale východisko jejích vlastních úvah. Viz Sue Spaid: Being-Here: Representationally Characterized Events or Not, in: *The Philosophy of Arthur C. Danto*, ed. Randall E. Auxier – Lewis Edwin Hahn, Chicago 2013, s. 193–207. Danto ve své odpovědi Spaidové navíc zdůrazňuje, že jeho pojetí reprezentace chápe příliš úzce. Viz Arthur C. Danto: Reply to Sue Spaid, in: *The Philosophy of Arthur C. Danto*, s. 212. Soustavnější pozornost reprezentaci v Dantově myšlení věnuje Frank Ankersmit, který se soustředí přednostně na Dantovo traktování tohoto pojmu v rámci filozofie dějin.

knize *Narace a poznání* (Narration and Knowledge) závažnost zkoumání tohoto konceptu stvrzuje, když konstatuje: „od vydání knihy *Analytická filozofie dějin* jsem většinu svého filozofického díla věnoval pojmu reprezentace v širším smyslu slova – v oblasti poznání, jednání, umění a nejnověji ve struktuře samotné mysli.“⁷ Těmito slovy naznačuje, byť nezřetelně, východiska, která se nacházela v pozadí jeho zájmu o fenomén reprezentace.⁸ Dantův zájem vycházel z chápání člověka jakožto bytosti vyznačující se právě schopností reprezentovat (či zobrazovat) skutečné nebo možné světy.⁹ Lidské bytosti pak charakterizuje jako *ens representans*, tj. jako bytosti, jejichž vztah ke světu je určován právě reprezentativností. K přesnějšímu vymezení reprezentativnosti se vrátím vzápětí, nejprve je nezbytné nastínit, jaké fenomény Danto pojmem reprezentace označuje.

Pojem reprezentace chápe natolik široce, aby byl schopen obsáhnout vědecké teorie, popisy a vysvětlení historických událostí, případně umění. Veškeré tyto reprezentace považuje Danto za esenciálně historické, čímž míní, že nemůže existovat žádná jednou provždy fixní reprezentace. Veškeré reprezentace se proměňují v čase, stejně tak jako se proměňují jejich interpretace.¹⁰ Reprezentace mohou v jednotlivých oblastech filozofie nabývat rozmanitých forem: ve filozofii vědy jsou reprezentacemi vědecké teorie, kdy Danto zdůrazňuje historickou dimenzi teorií uplatňovaných v přírodních vědách a argumentuje, že dějiny vědy nepředstavují nic jiného než dějiny změny v reprezentaci vědeckých faktů,¹¹ ve

Ankersmitova interpretace má však obecnější přesah, a proto se k ní budu později ještě vracet. Viz Frank Ankersmit: Danto on Representation, Identity, and Indiscernibles, *History and Theory* 37 (1998), s. 44–70; Frank Ankersmit: Danto, History and the Tragedy of Human Existence, in: *Action, Art and History*, ed. Daniel Herwitz – Michael Kelly, New York 2007, s. 175–190.

7 Arthur C. Danto: *Narration and Knowledge*, New York – Chichester 2007, s. xiii.

8 K reprezentaci ve filozofii jednání srov. Arthur C. Danto: Action, Knowledge, and Representation, in: *Action Theory. Proceedings of the Winnipeg Conference on Human Action, Held at Winnipeg, Manitoba, Canada, 9–11 May 1975*, ed. Myles Brand – Douglas Walton, Berlin – Heidelberg 1976, s. 11–25; Arthur C. Danto: *Analytical Philosophy of Action*. London – New York 1973.

9 Arthur C. Danto: *The Body/Body Problem*, Berkeley – Los Angeles – London 1999, s. ix.

10 Arthur C. Danto: *Narration and Knowledge*, s. 171.

11 Tuto tezi dokládá na příkladu vývoje výzkumu trepek, tj. obrvených vodních prvků z kmene nálevníků. Ačkoli se trepyky jakožto rod od doby jejich objevení nevyvíjely, teorie, jež se je snažily popsat, se zásadně liší. Tyto teorie jsou vyústěním domněnek jejich autorů, přičemž byly dané domněnky vázány na historický kontext. Srov. Arthur C. Danto: History and Representation, in: *The Body/Body Problem*, s. 147–163. Dantovo uvažování o povaze přírodních věd a vědeckých teorií obecně zásadním způsobem ovlivnily následující tři publikace: *Filosofická zkoumání* Ludwiga Wittgensteina, *Patterns of Discovery* Norwooda Russella Hansona a *Struktura vědeckých revolucí* Thomase Kuhna. Tyto knihy narušovaly představu jednoty věd (Danto zde reaguje na projekt *Mezinárodní encyklopedie pro sjednocenou vědu*) tzv. zevnitř, protože jejich

filozofii dějin tematizuje jakožto reprezentace pojednání o jednotlivých historických událostech a texty, jimiž historik tyto události popisuje a objasňuje. Ze širší skupiny textů spadajících do oblasti historiografie pak vyděluje narativy, které chápe jako formy historického vysvětlení *par excellence*. Narativem Danto míní formu vysvětlení, kterou používají historikové k explikaci (rozsáhlých) změn, které se uskutečnily v minulosti, přičemž se co do struktury podobá narativ příběhu, jehož součástí je i završení té které události. Účelem narativu je vysvětlovat, třídit a uspořádat jednotlivé informace a snažit se podat komplexnější popis dané události, přičemž jednotlivé události nabývají odlišných významů s ohledem na to, v jakém rámci jsou vyprávěny.¹² V neposlední řadě jsou reprezentacemi umělecká díla, jež jsou předmětem Dantovy analytické filozofie umění.

Danto byl přesvědčen, že je vztah člověka ke světu založen na pojmu reprezentace v tom smyslu, že „se coby *ens representans* nacházíme ke světu ve dvou typech vztahů: ve vztahu kauzality a pravdivosti“.¹³ Z tohoto důvodu převádí poměr subjektu ke světu na jednoduchou kognitivní situaci obsahující tři členy: subjekt, reprezentaci a svět, přičemž si všímá vztahů kauzality a pravdivosti mezi dvojicemi těchto členů.¹⁴ Ačkoli zde Danto o tomto problému pojednává na obecné rovině, toto schéma se bezprostředně dotýká veškerých reprezentací, umění nevyjímaje. Jestliže jsou umělecká díla reprezentacemi, tak je třeba věnovat se jejich vztahu jak ke světu, tak k subjektu, tj. lidským bytostem. Oba tyto vztahy, jak bude zřejmé v následujících kapitolách, totiž determinovaly Dantův přístup k definici a ontologii umění.

Zaměříme se na okamžik na otázky „co je umění?“ a „jaké je místo uměleckých děl mezi ostatními skutečnostmi?“. Jestliže tyto otázky zobecníme, nahlédneme, že se neptáme na nic jiného než na to, jaký je vztah reprezentace, tj. uměleckého díla, ke světu. Ačkoli je subjekt

cílem nebylo rehabilitovat humanitní disciplíny, ale zkoumat zásady věd přírodních. Kuhnova monografie znamenala zásadní zvrat v uvažování o vědách proto, že odhalila historickou podmíněnost přírodních věd. Přírodní vědy by měly podle Dantova názoru podléhat interpretaci jako ty humanitní. Arthur C. Danto: *Narration and Knowledge*, s. xi. Srov. Ludwig Wittgenstein: *Filozofická zkoumání*, Praha 2019; Norwood Russell Hanson: *Patterns of Discovery*, Cambridge 1972; Thomas Kuhn, *Struktura vědeckých revolucí*, Praha 1997.

12 Arthur C. Danto: *Narration and Knowledge*, s. 255. Dále srov. Arthur C. Danto: On Historical Questioning, *Journal of Philosophy* 51 (1954), s. 89–99; Arthur C. Danto: On Explanations in History, *Philosophy of Science* 23 (1956), s. 15–30; Arthur C. Danto: The Problem of Other Periods, *Journal of Philosophy* 63 (1966), s. 566–576; Arthur C. Danto: Historical Language and Historical Reality, *The Review of Metaphysics* 27 (1973), s. 219–259.

13 Arthur C. Danto: *Connections to the World*, Berkeley – Los Angeles – London 1997, s. xviii.

14 *Ibid.*, s. xxiii.

čili recipient v Dantových úvahách o umění poněkud upozaděn, je jeho úloha velice důležitá. Jak dále objasním, je to právě subjekt, kdo uchopuje obsah uměleckého díla, a tudíž je jeho participace v rámci interpretace umění zcela nezbytná. Na pozadí výkladu Dantova pojetí interpretace se pak ozřejmí, že vztah kauzality a pravdivosti nemusí být pro uchopení uměleckých děl postačující, a navíc že interakce diváka s dílem ovlivňuje – nebo přinejmenším má moc ovlivnit – to, jak tento divák zakouší svět.

V knize *Vztahy ke světu* (Connections to the World) pak Danto o reprezentacích uvažuje jako o prostředcích pro porozumění (*vehicles of understanding*) a zdůrazňuje, že jsou reprezentace ústředními složkami filozofických úvah.¹⁵ Ve formulaci vlastní pozice zachází ještě dál, když konstatuje, že jsou *veškeré* problémy, jimiž se filozofie zabývá, problémy související s reprezentací.¹⁶ V pozadí tohoto Dantova tvrzení se nacházejí úvahy o vztahu jazyka a světa, či obecněji reprezentace a světa, které v průběhu let formuloval.¹⁷

Danto byl přesvědčen, že abychom mohli o světě hovořit a uchopit jednotlivé fenomény, které se v něm vyskytují, musíme z něž v jistém smyslu vystoupit, tj. nahlédnout jej z odstupu, který musí být vědomý a reflektovaný. Mezi světem a jeho reprezentacemi existuje podle Danta jistá mezera, kterou jsme schopni nahlédnout právě z odstupu a již se snažíme prostřednictvím popisů a dalších reprezentací překlenout.

15 Ibid., s. 51.

16 Ibid., s. 52.

17 Tyto úvahy Danto rozvíjel především v knize *Analytická filozofie poznání*. Danto reaguje na dvě filozofické pozice – internalismus a externalismus. V souladu s Dantovou explikací je jazyk pro externalisty vnější, přičemž je pro ně klíčový deskriptivní význam jazyka (*descriptive meaning*). Chápat větu deskriptivně pak znamená „vědět, za jakých podmínek je pravdivá“. Oproti tomu internalisté považují jazyk za fenomén světa vnitřní, přičemž za význam jazyka považují jeho užití. Jazyk je pak chápán jako síla či kauzální energie interagující se světem, který je schopna měnit. V kontrastu s tím je svět externalistů fixní, protože je jazyk světu vnějším fenoménem, a tak nemá popis moc charakter světa nijak proměnit. Podle Danta každý z těchto přístupů předkládá zcela odlišný pohled na filozofii a lze dodat, že je výsledkem těchto rozdílných pohledů také jiný obraz světa a jazyka v něm. Arthur C. Danto: *Analytical Philosophy of Knowledge*, London – New York 1968, především s. 232–234. K Dantově obecnější úvaze o internalismu a externalismu srov. Arthur C. Danto: *Connections to the World*, s. 151–154. Danto zaujímá středovou pozici mezi těmito dvěma extrémny. Podle něho vydělujeme určité skupiny fenoménů, na které nahlížíme v opozici k realitě, což je důsledkem specifického přístupu ke světu, který ilustruje prostřednictvím teoretického modelu založeného na myšlenkách Ludwiga Wittgensteina. Podle Danta vymezil Wittgenstein cíl filozofie jako „logické ujasnění myšlenek“, kdy prostředkující úlohu ve vztahování se člověka ke světu hraje jazyk. Srov. Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, Praha 2007.

Třebaže Dantovo zdůrazňování překlenování či přemostování implikuje, že je cílem mezeru mezi světem a jeho reprezentacemi zacelit, není tomu tak. Reprezentace nám pomáhají se světu přiblížit, ale mezeru sama, jak plyne z Dantových poznámek, nikdy nemůže zmizet. Odstup mezi světem a reprezentací je totiž podmínkou pro to, abychom o reprezentaci mohli vůbec uvažovat. Jinými slovy řečeno má Dantova metafora mezery či prostoru obsáhnout následující skutečnost: slova jsou na jedné straně součástí světa, protože je různí lidé na různých místech a za různými účely vyslovují (a dané výrazy mají následně specifické účinky). Na straně druhé jsou vůči světu vnější (*external*), protože slova jako taková slouží jakožto reprezentace (a to i jako chybné reprezentace) světa.¹⁸

Tímto Danto rozvíjí teze z *Analytické filozofie poznání* (*Analytical Philosophy of Knowledge*), konkrétně představu, že se člověk a různé jiné entity nacházejí vně a uvnitř světa zároveň, což se odráží i v jeho analýze jazyka: sémantická vehikula – jejichž povahu ilustruje na příkladu vět – něco sdělují o světě i větech samotných zároveň.¹⁹ Přestože Danto neuvádí žádný příklad tohoto podvojného poměru ke světu, domnívám se, že jej lze na základě vodítek v textu obsažených utvořit. Zastavme se například u věty „Venku prší“. Tato věta je součástí světa jakožto jazyková promluva, či předmět jazykové analýzy, v jejímž rámci se lze soustředit na to, že je pronesena v přítomném čase a oznamovacím způsobu, že v dané větě není vyjádřený podmět atp. Pokud jde o účinek a příčinu této promluvy, jejím účinkem by bylo například to, že si její adresát vezme ven deštník nebo pláštěnku, případně upustí od plánů, v nichž počítal s hezkým počasím. Mimo svět se tatáž věta nachází jako popis určitého meteorologického jevu, stavu světa, který může a nemusí být pravdivý. Abychom pravdivost tohoto výroku určili, musíme například vyhlédnout z okna a podívat se, jestli skutečně zahlédneme dešťové kapky.

Vztah reprezentací k jazykovým vyjádřením se ukazuje ještě zřetelněji v kontextu Dantova pojednání o sémantice. V knize *Analytická filozofie jednání* (*Analytical Philosophy of Action*) Danto označuje reprezentace za sémantické prostředky či sémantická vehikula (*semantical vehicles*):

Sémantické prostředky se určují buď na základě toho, že se u nich vyskytuje vlastnost reprezentovat, anebo že se jedná o reprezentace. Mezi entity, které v tomto smyslu reprezentují, řadím kromě vět také obrazy, grafy, příběhy,

18 Arthur C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace*, s. 79.

19 Arthur C. Danto: *Analytical Philosophy of Knowledge*, s. x.

teorie, jména, pojmy a *představy* (*idées, Vorstellungen*) (pojem představa užívám v souladu s tím, jak byl chápán v 17. století). Nejde mi ani tak o to, abych poskytl vyčerpávající seznam reprezentací, jako spíš o to, aby se mnou uvedené reprezentace na daném seznamu vůbec objevily.²⁰

Z této citace plyne, že Danto oproti tradičnějšímu náhledu nespojuje sémantiku pouze s jazykovými strukturami, ale s mnohem širší škálou prostředků včetně obrazů a zobrazení. V *Analytické filozofii poznání* pak konstatuje, že abychom mohli nějaké vehikulum klasifikovat jako sémantické, musí mít nějaký význam (*meaning*).²¹ Významem pak Danto míní jakýkoli obsah, tj. skutečnost, že je daná reprezentace o něčem, že nám něco sděluje. Tak jako nese určité sdělení věta či text, může jej nést graf nebo obraz. Z Dantových vyjádření v textu pak plyne, že má v jeho pojetí sémantická hodnota povahu kombinace binárních opozic, to znamená, že je třeba uvažovat nejen např. o denotaci či pravdivosti, ale vztahovat se k opozitům denotuje-nedenotuje, pravda-nepravda a v případě obrazů zobrazuje-nezobrazuje.²²

Tento aspekt je podstatný pro filozofii umění. Ve sféře umění se totiž velmi často setkáváme s takovými zobrazeními či popisy, které žádnou skutečnou věc či osobu nezobrazují: „Pokud obraz v tomto smyslu nic nezobrazuje, nejedná se o abstrakci, ale (spíše) o výtvor ryzí představivosti: imaginární krajinomalba je obrazem krajiny, která ve skutečnosti neexistuje, ale je na rovině zobrazení nerozlišitelná od obrazu krajiny skutečně existující.“²³ Rozlišení mezi reálným a imaginárním obrazem nesouvisí podle Danta s dovednostmi umělce ani s obsahem díla (v každém případě se jedná o obraz něčeho), ale se vztahem obrazu k nějakému fenoménu ve světě.²⁴ Jinými slovy řečeno i to, že nějaký obraz nezobrazuje reálnou věc, je z Dantovy perspektivy sémantickým vztahem. V následujícím textu osvětlím, že sémantickou rovinu je třeba zohlednit, rozlišujeme-li mezi uměleckým dílem a obyčejnou věcí a mezi dvojitým smyslem reprezentace.

20 Arthur C. Danto: *Analytical Philosophy of Action*, London – New York 1973, s. 4.

21 Arthur C. Danto: *Analytical Philosophy of Knowledge*, s. 161.

22 Ibid.

23 Ibid.

24 Danto v této souvislosti mluví především o podobnosti mezi obrazem a reálnou věcí. Ibid., s. 168.

1.1.1 Dvojitý smysl reprezentace a jevení

Doposud jsem se soustředila přednostně na texty, které o problematice reprezentace pojednávají na obecné rovině. Charakter Dantova pojetí reprezentace se však nejzřetelněji odhaluje ve vztahu k umění. Reprezentace je důležitým tématem *Transfigurace běžného*, v níž představuje snaha o odlišení uměleckých děl od obyčejných reprezentací svébytný badatelský problém, jemuž Danto věnuje samostatnou kapitolu.²⁵ Problematika reprezentace je s *Transfigurací* však provázána těsněji v tom smyslu, že se v rámci výkladu Danto dotýká obecného charakteru reprezentace a její specifčnosti ve vztahu k určení podstaty umění.

Nejuccelenější výklad podává v rámci vymezení dvou smyslů pojmu „reprezentace“, a také, jak ukáží dále, dvojího smyslu „jevení“. Danto tuto distinkci objasňuje prostřednictvím úvahy o úloze chóru v antickém dramatu a roli, kterou v jevištním představení zastával bůh Dionýsos. Ačkoli Danto vychází z úvah Friedricha Nietzscheho představených v knize *Zrození tragédie*,²⁶ neusiluje o přesnou rekonstrukci Nietzscheho myšlenek a zachází s textem *Zrození tragédie* spíše jako s volnou inspirací sloužící k ilustraci vlastní pozice. Podle Danta lze u Nietzscheho vysledovat dva rozdílné smysly reprezentace, a to navzdory tomu, že o tomto problému Nietzsche neuvažoval explicitně. Nietzscheho popis vzniku tragédie s důrazem na orgiastickou povahu dionýských rituálů shrnuje Danto takto:

Stručně řečeno bylo cílem rituálů suspendovat rozumové schopnosti a odstranit morální zábrany, zrušit hranice vlastního já, dokud se ve vrcholném okamžiku slavností svým stoupencům nezjeví sám bůh. Stoupenci kultu pokaždé věřili, že je bůh skutečně přítomný, což odpovídá prvnímu smyslu pojmu reprezentace: re-reprezentace (zpřítomnění). Tento rituál však po určité době

25 Arthur C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace*, s. 136–164.

26 Pro Danta je klíčová následující pasáž popisující vznik antické tragédie: „Podle tohoto poznání, jež je v souladu s dochovanou tradicí, není Dionýsos, vlastní ten jevištní hrdina a střed vize, v nejstarším období tragédie skutečně přítomen, nýbrž je jen představován, jako by přítomen byl: tj., zprvu jest tragédie pouze ‚sborem‘, nikoli ‚dramatem‘. Později děje se pokus boha ukázat jako bytost reálnou a postavu vize spolu se zjasňujícím zarámováním předvésti viditelně každému oku: tím se zahajuje ‚drama‘ v užším smyslu.“ Friedrich Nietzsche: *Zrození tragédie*, Praha 2008, s. 80. Danto o Nietzscheho filozofii pojednává detailněji ve své knize *Nietzsche as Philosopher*, *Zrození tragédie* se věnuje především v kapitole Art and Irrationality (Umění a iracionalita), k úloze chóru a vzniku tragédie srov. Arthur C. Danto: *Nietzsche as Philosopher*, New York – London 1965. Stejným způsobem, tj. pomocí Nietzscheho pojednání o dionýských rituálech, objasňuje dvojitý smysl reprezentace i jinde. Srov. Arthur C. Danto: *Depiction and Description*, *Philosophy and Phenomenological Research* 43 (1982), s. 1–19.

nahradila jeho symbolická forma, tragické drama. Stoupenci kultu, z nichž se postupem času stal sbor, se rituálů již tolik neúčastnili, ale napodobovali je pomocí tance, jako kdyby šlo o balet. Tak jako v prvním případě i tentokrát se ve vrcholném okamžiku rituálu někdo zjevil, přičemž to však nebyl sám Dionýsos, ale někdo, kdo jej zastupoval (zobrazoval). Nietzsche se domnívá, že z této náhradní epifanie vznikl tragický hrdina. Jedná se o druhý smysl pojmu reprezentace a v důsledku toho je reprezentace něco, co zastupuje něco jiného, tak jako nás zastupují v Kongresu naši zastupitelé.²⁷

Jak tato pasáž dokládá, první smysl reprezentace odpovídá situaci, kdy je někdo přítomný doslova, zatímco druhý popisuje vztah určité zástupnosti, kdy se něco nachází na místě něčeho jiného.²⁸ Ačkoli vychází Danto především z kontrastu mezi dionýskými rituály a dramatem, kdy klade důraz na to, že účastníci daných rituálů skutečně věřili, že se jim Dionýsos zpřítomnil, tj. že osoba, která se nachází ve středu oslav, je bůh Dionýsos, zatímco diváci dramatu již věděli, že se jim nezjevuje bůh, ale herec, který boha ztvárňuje, považují za zásadní poslední větu předcházející citace. V ní Danto jako příklad druhého smyslu pojmu reprezentace uvádí americký Kongres, tvořený volenými zástupci či zastupiteli, kteří mají jednat v zájmu běžných Američanů. V tomto druhém případě jednotliví zastupitelé fungují jako prodloužená ruka voličů, v souladu s jejichž názorem a přáním mají jednat, hlasovat a rozhodovat o předkládaných zákonech a opatřeních. Přestože mají volení zástupci hájit názory svých voličů, nikoho by nenapadlo voliče a volené zástupce ztotožňovat či se domnívat, že jsou zjevením podobným Dionýsovi, které Danto popsál v návaznosti na první smysl reprezentace.

Ačkoli se z historického pohledu jeden typ reprezentace vyvinul z jeho starší formy, nevěnuje Danto tomuto přerodu pozornost. Namísto toho pojednává o dvou typech reprezentace, jako kdyby oba typy koexistovaly. Co danými typy reprezentací míní, pak dokresluje pomocí úvahy rozlišující mezi dvěma smysly (z)jevení (*appearance*). Dantovými slovy:

... dva smysly reprezentace odpovídají poměrně přesně dvěma smyslům pojmu (z)jevení: podle *prvního* z nich se někde zjevila věc sama, tak jako se na obloze objevila Večernice, přičemž by v případě tohoto typu jevení bylo směšné tvrdit, že šlo „pouze o zdání (*appearance*)“ Večernice, a nikoli o Večernici samotnou. *Druhý* smysl v sobě pak obsahuje kontrast jevení (zdání)

27 Arthur C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace*, s. 19.

28 Ibid.

a skutečnosti, řečeno možná s Platónem že to, co jste považovali za Slunce, „bylo pouze zdání“, něco, co se Slunci podobá, možná záblesk jasného světla. V souladu s tímto *prvním* smyslem jevení se mělo za to, že se účastníkům slavností zjevil Dionýsos – kdyby si někdo z nich myslel, že to bylo „jen zdání“, vyvolalo by to dojem, že daný rituál selhal. V souladu s *druhým* smyslem se Dionýsos objevil v tragédii, v níž došlo v rámci helénské transfigurace k jistému oddálení se od rituálu. Kdyby někdo *věřil*, že se jednalo o zjevení boha, ostatní by mu řekli, že je to jen zdání (a ne skutečná věc).²⁹

Srovnáme-li tyto dvě posledně citované pasáže, vyplývá z nich, že je pro vznik dramatu, potažmo pro zavedení distinkce mezi dvěma smysly reprezentace a jevení zásadní, že je v prvním případě reprezentace identická s reprezentovanou věcí (účastníci rituálu je chápou jako identické). Oproti tomu ve druhém smyslu došlo k přerušení vztahu identity, což v souladu s Dantovou argumentací vedlo k zásadnímu zvratu: vyvstala zde otázka po rozdílu mezi „skutečnou“ přítomností Dionýsa a jeho uměleckým ztvárněním v dramatu.³⁰ Tuto otázku je pak třeba zobecnit a ptát se po rozdílu mezi pouhými jevy a skutečností. Uvědomění si tohoto rozdílu považuje Danto za zásadní pro ontologii obecně, když prosazuje myšlenku, že formulace otázky po rozlišení mezi skutečností a zdáním představuje nutný předpoklad filozofie.³¹

Za druhé Danto pokládá danou otázku za zásadní i – a především – pro ontologii umění. Na nejobecnější rovině nelze, aniž bychom vzali tento fakt v potaz, navrhnout žádnou definici umění. Podnětem k hledání nutných a postačujících podmínek je totiž právě vědomí, že nemáme co do činění jen s pouhou obyčejnou věcí, která je zkrátka jen sama sebou. K tématu umělecké reprezentace se Danto opakovaně vracel a rozváděl ho, což je patrné především v Dantově poslední monografii

29 Ibid.

30 Zatímco v prvním případě se Dionýsos na slavnostech zjevoval jakoby působením nějakého kouzla, tj. v důsledku následování určitých rituálů, poskytování obětí a oddanosti jeho kultu, ve druhém případě muselo být toto spojení s magií přerušeno. Ještě přesněji, podle Dantova názoru máme v případě magie a mystiky co do činění se vztahem identity, tj. důsledkem rituálu je, že se věřícím zjeví bůh sám a že je zjevení boha identické s bohem samotným. Vztah identity se však vylučuje se symboličností: pokud má být něco symbolem, musí se od toho, co symbolizuje, nějak lišit, tj. nemůže se jednat o dva identické předměty. Ačkoli Danto neuvádí v tomto kontextu žádný konkrétní příklad, má na mysli totéž, o čem pojednává ve vztahu k Večernici. V Dantem načrtnutém příkladu by totiž bylo nadbytečné považovat Večernici za symbol, a nikoli za hvězdu (planetu) jako takovou. Arthur C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace*, s. 76–77.

31 Ibid.

Co je umění (What Art Is), v úvahách věnovaných podmínce bdělých snů, o níž pojednám v samostatné kapitole.³²

1.1.2 Reprezentace a společnost

Doposud jsem v rámci úvahy o dvojím smyslu reprezentace poněkud upozadovala úlohu subjektu a společnosti. Danto sám ve svém výkladu klade větší důraz na ontologické implikace reprezentace a jevení, avšak jak dokládá následující formulace, o reprezentaci je třeba uvažovat na dvou rovinách: na rovině ontologické a epistemologické:

Jev ani žádná jeho součást se nemusel nijak změnit, to, co se změnilo, bylo chápání vztahu jevů ke skutečnosti. V prvním případě se jednalo o vztah identity, tj. vidět nějaký jev *znamenalo* vidět věc samotnou. Ve druhém případě šlo o vztah označení (*designation*). Mezi skutečností a reprezentací vznikla takřikajíc mezera, již lze srovnat s mezerou oddělující jazyk od skutečnosti, kdy jazyk chápeme z hlediska jeho reprezentační či deskriptivní funkce. A je dokonce možné, že se jedná o tutéž mezeru.³³

V této pasáži se ukazuje, že Danto považuje za zásadní právě proměnu vztahu člověka k dané skutečnosti. Pokud jde o vztah identity, který určoval způsob vztahování se k jevení v prvním smyslu slova, nejednalo se o percepční záležitost, jak by mohlo naznačovat užití slova vidět, ale o záležitost přesvědčení a o odraz obecného přístupu člověka ke světu. Vráťm-li se k dionýsiím, nebyli účastníci rituálních orgií schopni z prováděného obřadu takřikajíc vykročit: obřad byl nedílnou součástí jejich životů, a tudíž nebylo myslitelné ke zjevení Dionýsa přistupovat jinak než optikou vztahu identity, tj. považovali člověka ztvárňujícího Dionýsa za „reinkarnaci“ samotného boha. Proto není možné rituály předtragického období považovat za umění. Z Dantova hlediska není podstatné, zda a jak primitivní či komplexní dané rituály byly, ale to, že si účastníci daných slavností uvědomovali, že rituály nejsou skutečné v tom smyslu, jako jsou reálné jiné činnosti. Pro vznik umění je tak zásadní, jak se k danému jevu vztahujeme, tj. naše vědomí, že jsou slavnosti a umělecká díla ontologicky svébytné předměty a situace. Jinými slovy řečeno, z Dantových formulací plyne, že je obecným předpokladem umění, ať již

32 Viz kapitola 5.3.1 Dantovo vymezení bdělých snů.

33 Arthur C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace*, s. 21.

ve smyslu umělecké praxe či recepce, vědomí toho, že se umělecká díla nenacházejí k obyčejným věcem ve vztahu identity:

... chci zdůraznit, že to, co dnes nazýváme sochami, rytinami, obřady atd., prošlo transformací: nejprve se jednalo jednoduše o součást reality, která byla sama strukturovaná tím, že byly určité zvláštní předměty, na něž se nahlíželo, jako kdyby měly zvláštní moc, schopny mnohočetných provedení (*presentation*). Následně se začalo jednat o věci, které se od reality *zásadně liší*, které se takřkajíc nacházejí vně této reality a působí proti ní. A analogickou transformací prošla i realita sama, kdy ji lidé přestali vnímat jako součást magie.³⁴

Vědomí, že to, co vnímáme, není skutečné, nahlíží Danto také optikou imaginace a jejích limitů. Toto téma ilustruje prostřednictvím příkladu dítěte hrajícího si s klacíkem. Podle Danta může ve hře klacík představovat téměř cokoli: může být koněm,³⁵ zbraní, oštěpem či kopím, ale také panenkou nebo člunem.³⁶ V tomto ohledu je klacík (nebo cokoli jiného) univerzální hračka, přesto však musí být, aby hra dávala smysl, splněny dvě nutné podmínky: dítě musí vědět, že onen klacík není ve skutečnosti koněm ani panenkou, a zároveň si nelze hrát na to, že je klacík klacíkem.³⁷ Nelze totiž předstírat, že je předmět tím, čím ve skutečnosti je. Samozřejmě že je možné, ačkoli Danto tuto eventualitu neakcentuje, aby si dítě hrálo s klacíkem jako takovým, například že by jím kreslilo do písku. V tomto případě se však identita klacíku nemění: je spíše prostředkem dosažení nějakého cíle, nástrojem, jímž dítě kreslí. Pro Danta je však podstatný onen rozměr předstírání, využití materiálu či nějakého předmětu kreativně a proměnění jeho významu či funkce.

A právě v tomto ohledu se dětská hra podle Danta podobá umění. Umělecká díla, přestože mohou sestávat z reálných předmětů, jako například *Sušák na lahve* Marcela Duchampa, představují jiný typ entity, kterou nelze s obyčejným sušákem na lahve ztotožnit. *Sušák* nemůže být sušákem, tak jako nelze předstírat, že je klacík klacíkem. Pokud jde však o druhé omezení, tj. o to, že musí dítě vědět, že není klacík ve skutečnosti koněm, zdá se být paralela s uměním komplikovanější. Obyčejný

34 Ibid., s. 77.

35 O podobné hře přemítá rovněž Ernst Hans Gombrich. Srov. Ernst Hans Gombrich: *Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form*, in též: *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, Chicago 1985, s. 1–11. O vztahu mezi Gombrichovými a Dantovými úvahami se ještě později zmíním.

36 Arthur C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace*, s. 127.

37 Ibid., s. 128.

předmět se totiž stává uměleckým dílem, a tudíž ztrácí identitu obyčejného předmětu. Vztah nastíněný na příkladu hry se tak převrací: není to tak, že víme, že není klacík koněm či oštěpem, ale že jsme si vědomi, že umělecké dílo přestává být obyčejným sušákem na lahve a stává se uměleckým dílem, které tvoří sušák na lahve, či přesněji které v jistém (metaforickém) smyslu sušákem na lahve stále je. V případě umění tak máme co do činění s komplexnějším vztahem předmětu ke skutečnosti. K otázce metaforičnosti se vrátím později v kontextu vymezení pojmu transfigurace, jež je pro Dantovu ontologii umění zásadní. V tomto okamžiku považuji za nezbytné detailněji prozkoumat právě nastíněnou komplexitu situace z hlediska reprezentace.

Dantovo rozlišení mezi dvojím smyslem reprezentace vystihuje podle mého názoru pregnančně nizozemský filozof Frank R. Ankersmit, a to v této pasáži:

[Danto] rozlišuje mezi dvěma fázemi. Nejprve bylo umělecké dílo náhradou toho, co reprezentovalo, přičemž s ním bylo ontologicky a epistemicky zaměnitelné: idol *byl* bohem. [...] V pozdější fázi se reprezentace odsunuly do sféry, jež jim byla ontologicky a epistemicky vlastní. Teprve tehdy byla dřívější podivná identita s reprezentovaným nahrazena skutečně sémantickým vztahem. Avšak ani ve druhé fázi se reprezentace zcela neoprostily od vzpomínky na fázi první.³⁸

Fáze, které má v této pasáži Ankersmit na mysli, odpovídají Dantově popisu rozdílu mezi dvěma smysly reprezentace: první fáze splývá s Dantovými myšlenkami o předtragickém rituálu, druhá pak s reprezentací Dionýsa v dramatu. Ankersmit označuje Dantův přístup jako „substituční teorii reprezentace“.³⁹ Přívlastek substituční Dantovo uvažování

38 Frank Ankersmit: Danto, *History and the Tragedy of Human Existence*, s. 178.

39 *Ibid.*, s. 177. Ankersmit Dantův přístup situuje do širší historické perspektivy a konstatuje, že substituční teorii reprezentace zastával již Edmund Burke. V soudobější teorii pak tento přístup připisuje Ernstu Hansi Gombrichovi a Kendallu Waltonovi (který ve své koncepci z Gombrichovy *Meditace o koníčku* přiznaně vycházel). Srov. Ernst Hans Gombrich: *Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form*; Kendall L. Walton: *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge – London 1990. Z hlediska Dantovy pozice považuji za zajímavější srovnání s Gombrichem. Danto totiž na Gombrichovo pojetí reprezentace a zobrazivého umění poměrně často reagoval a vymezoval se vůči možnostem se v současném umění spoléhat na Gombrichův princip „tvorby a shody“ (*making and matching*). Ačkoli Danto pracuje především s Gombrichovou knihou *Umění a iluze*, výše jsem vyložila Dantovu úvahu o roli imaginace ve vztahování se ke světu. Mám na mysli pasáž o dítěti, které si hraje s klacíkem. Danto se v této úvaze – třebaže ne zcela přiznaně – nechal inspirovat právě Gombrichovou *Meditací o koníčkovi*. Arthur C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace*,