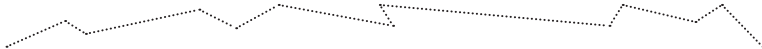


1 Za doklad tohoto zájmu považuji vydání hned několika monografií, jež se věnují problematice konce umění a které se zabývají právě Dantovým přístupem k této otázce. Srov.: Katharina BAHLMANN, *Arthur C. Danto und das Phantasma vom »Ende der Kunst«*, Paderborn: Wilhelm Fink 2015; Stephen SNYDER, *End-of-art Philosophy in Hegel, Nietzsche and Danto*, Cham: Palgrave Macmillan 2018; Sonia SEDIVY, *Beauty and the End of Art*, Londýn: Bloomsbury Academic 2016.
2 Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Estetika I.*, Praha: Odeon 1966, s. 65.
3 Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Fenomenologie ducha*, Praha: Oikoyemh 2017.
4 Arthur C. DANTO, *Analytical Philosophy of History*, Londýn, NY, Ibadan: Cambridge University Press 1965.



On the Problem of the Origin of Arthur C. Danto's End-of-Art Thesis

In 1984 American philosopher Arthur C. Danto proclaimed that art had come to an end. This assertion is known as the end-of-art thesis. Although it has been more than thirty years since the original paper 'The End of Art' was published, philosophers have continued to be interested in analyses of the thesis and seek to provide new ways of its interpretation. However, the question of the origin of the thesis seems to be overshadowed by different topics. Danto's thesis has still been identified with Hegel's idea that 'art, considered in its highest vocation, is and remains for us a thing of the past'. Contrary to this interpretation, I shall argue that Danto's claim that art came to an end was not inspired solely by Hegel but that the form of the thesis was a result of his reading of Thomas Kuhn, Alexandre Kojève and Josiah Royce. With regard to Hegel, this article shall demonstrate that Danto did not find the inspiration in Hegel's *Aesthetics* but in his *Phenomenology of Spirit*. Moreover, as I shall show that Danto's understanding of Hegel's philosophy was shaped by Hegel's interpreters rather than by a systematic research in idealist philosophy. In addition, a significant role was played by Danto's own ideas on the philosophy of history, especially his conception of narrative. In consequence, I believe that Danto's end-of-art thesis makes a more original contribution to the philosophy of art than is usually supposed.

Klíčová slova

analytická estetika – Arthur Danto – konec umění – filozofie historie – narativ – Georg W. F. Hegel – Thomas S. Kuhn

Keywords

analytical aesthetics – Arthur Danto – the end of art – philosophy of history – narrative – Georg W. F. Hegel – Thomas S. Kuhn

Autorka je doktorandkou na Katedře estetiky FF UK, ve své dizertační práci se zabývá filozofií umění Arthura C. Danta.

s.lojdova@seznam.cz

K PŮVODU TEZE O KONCI UMĚNÍ ARTHURA C. DANTA ŠÁRKA LOJDOVÁ

Pojem „konec umění“ označuje myšlenku Arthura C. Danta, že umění v polovině šedesátých let dvacátého století dospělo v určitém smyslu, který níže detailněji vysvětlím, ke konci. Ačkoli od vydání Dantovy eseje uplynulo více než třicet let, je stále předmětem odborného zájmu v oblasti filozofie umění, který v posledních letech dokonce vzrostl.¹ Přesto je zdrojům Dantovy teze věnováno poměrně málo pozornosti. Stále tak přetrvává představa, že Danto rozvíjí myšlenku Georga Wilhelma Friedricha Hegela o minulostním charakteru umění, tj. myšlenku, že „pro nás umění po stránce svého nejvyššího určení je a zůstává čímsi minulým“, kterou Hegel přednesl v *Estetice*.² V tomto článku argumentuji, že formulaci Dantovy teze spoluutvářely i jiné texty než ty Hegelovy, a zároveň, pokud jde o Dantovo chápání Hegelovy filozofie, že východiskem uvažování o konci umění nebyla Hegelova *Estetika*, ale jeho *Fenomenologie ducha*.³ Ke které Danto navíc přistupoval prostřednictvím sekundární literatury. Navíc, významným zdrojem Dantovy teze byly i myšlenky, které představil ve své první monografii *Analytická filozofie dějin*.⁴ V tomto smyslu, jak ukážu, znamená Dantova teze pro filozofii umění mnohem původnější přínos, než jaký je jí obvykle připisován.

I. Narativ konce umění

Teze o konci umění je spojována především se stejnojmenným esejem „Konec umění“ z roku 1984.⁵ Avšak Danto se otázce konce umění věnoval v řadě dalších textů, jež je za účelem

5 Arthur C. DANTO, „The End of Art“ in: Berel LANG (ed.), *The Death of Art*, New York: Heaven Publishing 1984, s. 5–35; druhé vydání viz Arthur C. DANTO, „The End of Art“, in: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York/ Chichester: Columbia University Press 1986, s. 81–115. Rozdíly mezi textem z roku 1984 a z roku 1986 jsou pouze stylistické a charakter teze nemění. Český (v překladu Tomáše Hříbka) viz Arthur C. DANTO, „Konec umění“, *Estetika*, roč. 35, 1998, č. 1, s. 1–18 (jedná se o překlad prvního vydání).

6 Mám na mysli především následující texty: Arthur C. DANTO, „Approaching the End of Art“, in: *The State of Art*, New York: Prentice Hall Press 1987, s. 202–218; Arthur C. DANTO, „The End of Art: A Philosophical Defense“, *History and Theory*, roč. 37, 1998, č. 4, s. 127–143; Arthur C. DANTO, „Narratives of the End of Art“, *Grand Street*, roč. 8, 1989, č. 3, s. 166–181; Arthur C. DANTO, „The Work of Art and the Historical Future“, in: *The Madonna of the Future*, Berkeley – Los Angeles: University of California Press 2001, s. 416–431; Arthur C. DANTO, *After the End of Art*, New Jersey: Princeton University Press 1997.

7 DANTO, *After the End of Art*, s. 4.

8 DANTO, „Approaching the End of Art“, s. 210.

9 *Ibid.*

10 DANTO, *Analytical Philosophy of History*.

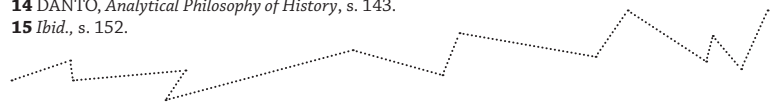
11 Předmětem Dantovy knihy byla rovněž kritika tzv. substantivní filozofie dějin a snaha předložit alternativu ve formě filozofie analytické. Vztah Dantovy kritiky substantivní filozofie a jeho teze o konci umění představuje sám o sobě obsáhlé téma, jemuž se zde nemohu věnovat. Srov.: Noël CARROLL, „Danto, The End of Art, and the Orientational Narrative“, in: Randall, E AUXIER – Lewis Edwin HAHN (eds.), *Library of Living Philosophers. The Philosophy of Arthur C. Danto*, Chicago: Open Court 2013, s. 431–452; Lydia GOEHR, „Afterwords: An Introduction to Arthur Danto's Philosophies of History and Art“, *History and Theory*, roč. 46, 2007, č. 1, s. 1–28.

12 DANTO, *Analytical Philosophy of History*, s. 255.

13 Problematice jazyka historického textu se Danto věnuje rovněž v článku „Historický jazyk a historická realita“. Viz Arthur C. DANTO, „Historical Language and Historical Reality“, *The Review of Metaphysics*, roč. 27, 1973, č. 2, s. 219–259.

14 DANTO, *Analytical Philosophy of History*, s. 143.

15 *Ibid.*, s. 152.



adekvátní interpretace smyslu této teze třeba zohlednit.**6** V první kapitole knihy *Po konci umění* usiluje Danto o co nejpřesnější vymezení teze o konci umění, když odmítá její vztahování k problematice produkce umění a jeho kritického hodnocení a proti této interpretaci klade význam, který tezi ve skutečnosti připisoval: umění podle jeho názoru skončilo ve smyslu určitého „narativu, který se v dějinách umění objektivně realizoval“. **7** Toto konstatování je třeba dále vysvětlit, a nejen předložit definici narativu, ale také specifikovat, jak Danto chápe pojem konce. Rozlišuje totiž mezi jeho dvěma významy, tj. koncem ve smyslu zastavení (stopping) a dospěním ke konci (coming to an end). **8** K zastavení dochází v důsledku vnějších příčin, přestože by jinak mohl daný fenomén ve svém pohybu nebo konání pokračovat. Oproti tomu dospění ke konci představuje vnitřní završení (consummation). **9** Pro dějiny umění je určující právě toto druhé pojetí. Přesněji, tento typ konce odpovídá uvažování o dějinách umění v pojmech narativu.

Abychom porozuměli Dantovu chápání narativu, je třeba vykročit mimo oblast filozofie umění a vztáhnout se k Dantovým textům z oblasti filozofie dějin, především ke knize *Analytická filozofie dějin*, ve které pojem narativu zavádí a definuje.**10** Tato kniha tematizuje problém historického vysvětlení, jímž je v Dantově pojetí právě narativ.**11** K objasnění, v čem je struktura narativu specifická, využívá Danto srovnání s kronikou. Pokud v historiografii hovoříme o kronice, máme na mysli sled faktů v chronologickém pořadí, mezi nimiž neexistuje spojitost, nebo přesněji, i pokud mezi jednotlivými fakty spojitost existuje, není cílem kronikáře tuto souvislost postihnout. Funkcí kroniky není podat vysvětlení, a tudíž se od ní narativ v tomto ohledu liší:

[Narativů] se užívá k vysvětlení změn a nejnepřesněji rozsáhlých změn, které se občas uskutečňují v nesmírně rozlehlých časových obdobích ve vztahu k jednotlivým lidským životům. Je úkolem dějepisu nám tyto změny odkrývat, uspořádat minulost do časových celků a vysvětlovat nám tyto změny, a zároveň říkat, co se stalo, třebaže s pomocí takové časové perspektivy, již na úrovni jazyka vyjadřují narativní věty.**12**

Účelem narativu je vysvětlovat, třídit a uspořádat jednotlivé informace a snažit se podat komplexnější popis té které události. Pro tento úkol se kronika stává nepostačující, protože je schopna obsáhnout jen data, bez vysvětlení.

Strukturu narativních vět, které Danto rozlišuje,**13** přibližuje následujícím způsobem: „jejich nejobecnější charakteristikou je, že odkazují přinejmenším ke dvěma časově odděleným událostem, přičemž popisují pouze (jsou pouze o) dřívější z událostí, ke kterým odkazují.“**14** Z tohoto důvodu jsou obvykle proneseny v minulém čase. Zřetelně tento fenomén vystupuje na příkladu věty: „Třicetiletá válka začala v roce 1618.“**15** Podle Dantova vysvětlení tato výpověď odkazuje jak k začátku války, tj. k roku 1618, tak k jejímu konci, tj. k roku 1648, přičemž je pouze o začátku této války, protože začátek je tím, co nás v tomto případě zajímá. Danto se však nesoustředí na tuto konkrétní událost, ale vyvozuje ze struktury narativní věty obecné pravidlo. Pro jeho úvahu je klíčová zdánlivá samozřejmost, a to že tuto větu nemohl nikdo

16 Danto svou úvahu rozvíjí prostřednictvím myšlenkového experimentu s ideálním kronikářem, který by byl schopen zaznamenat veškeré události, které se v té které době staly.

17 DANTO, *Analytical Philosophy of History*, s. 8.

18 *Ibid.*, s. 11.

19 DANTO, „Narratives of the End of Art“, s. 170.

20 DANTO, „Konec umění“, s. 3.

21 Thomas KUHN, *Struktura vědeckých revolucí*, Praha: Oikoymenh 1997.

22 *Ibid.*, s. 160.

23 DANTO, „Konec umění“, s. 3.

24 Tento pojem Danto zavádí na základě vlastní četby textů Ernsta Hanse Gombricha. Srov.: Ernst Hans GOMBRICH, *The Image and the Eye*, Oxford: Phaidon 1986; a Ernst Hans GOMBRICH, *Umění a iluze*, Praha: Odeon 1985.



vyslovit dříve než v roce 1648, protože nikdo nemohl předvídat, jak dlouho bude tato válka trvat. Současníci dané události mohli konstatovat, že v roce 1618 začala válka,**16** ale nikoli, že začala válka třicetiletá.

Narativní věty a narativ obecně nejsou používány samoučelně, ale proto, aby bylo jejich prostřednictvím možné předat nějaký význam. Nebo přesněji, pro historiografii je charakteristická narativní struktura, která spočívá v poskytování interpretací sledu událostí a odpovídá určitému typu významu. Podle Danta uvažujeme o jednotlivých historických událostech jako „o majících ‚význam‘ s referencí k nějaké větší časové struktuře, jejímiž jsou součástmi.“**17** Historické uspořádání událostí se vyznačuje tím, že je jejich význam kontinuálně přehodnocován s ohledem na další informace, což ústí v neustálé přepisování daných událostí (nebo přinejmenším v možnost jejich přepisu).**18** Smysluplné a informativní popisy určité události je možné poskytnout až s časovým odstupem, protože ten interpretovi nebo historikovi umožňuje, aby danou událost vztáhl k dalším událostem, jichž byla tato událost příčinou.

Ačkoli Danto v Analytické filozofii dějin uvažuje o dějinách obecně, jeho analýza se bezprostředně týká i dějin umění. I kunsthistorik, respektive teoretik umění má za úkol poskytnout interpretaci, a to nikoli pouze jednotlivých uměleckých děl, ale především stylů a změn, jimiž dějiny umění prošly. Jedině takto lze v souladu s Dantovými požadavky odhalit význam jednotlivých událostí v dějinách umění. Je však třeba mít na paměti strukturu narativní věty. I význam konkrétního díla nebo události světa umění je v principu otevřen přepsání nebo reinterpretaci a je

ho možné odhalit pouze retrospektivně, s odstupem času, kdy máme k dispozici další události, případně umělecká díla, jež se od daného faktu odvíjela.

Pokud jde o vztah (korespondence) mezi uvažováním o konci umění ve smyslu završení a strukturou dějin, jež jsem popsala výše, má Danto na mysli, že je možné konec identifikovat pouze jako okamžik v určité narativní struktuře. Tuto myšlenku dále zpřesňuje prostřednictvím tvrzení, že narativy nemohou být nekonečné, a uvažovat o završení nebo dospění ke konci je proto v jejich případě nejen přirozené, ale jedná se „téměř o logickou nutnost“.**19** Implikace tohoto uvažování lze nalézt již v eseji „Konec umění“, a to přesto, že v něm pojem narativu ve zde vyloženém významu Danto nepoužívá. Jednotlivé teorie umění nahlíží optikou pojmu „modelu“, v jehož rámci je také klasifikuje. A prostřednictvím analýzy těchto modelů lze rovněž odhalit některé ze zdrojů Dantovy teze, a proto je jim třeba věnovat pozornost.

Od modelu k narativu

Zásadní význam pojmu model pro tezi o konci umění je zřejmý již z formulace cíle Dantovy eseje, jímž má být představení modelu dějin umění, v jehož rámci by bylo myslitelné o konci umění vůbec hovořit.**20** Z této formulace vyplývá, že aby bylo o konci umění možné uvažovat, musí daný model splnit určité podmínky, které se odkrývají na pozadí Dantovy úvahy o dvou modelech dějin umění, jež vyslovení teze o konci umění neumožňují. První představuje model optické duplikace, druhý model exprese.

Pro model optické duplikace je určující pojetí pokroku, které Danto přebírá z knihy Thomase Kuhna *Struktura vědeckých revolucí*.**21** Ačkoli Kuhnova kniha náleží do oblasti dějin vědy, krátce se zmiňuje také o malířství. V poslední kapitole se Kuhn zamýšlí nad vztahem vědy a pokroku a v tomto kontextu konstatuje, že „bylo malířství považováno za určitou kumulativní disciplínu“.**22** Kuhn si měl podle Danta povšimnout, že v devatenáctém století bylo malířství považováno za progresivní disciplínu *par excellence*,**23** což Danta přivádí k zavedení pojmu „progresivní model optické duplikace“.**24** Pokrok, na němž je

25 DANTO, „Konec umění“, s. 1–18.

26 *Ibid.*, s. 8–9.

27 *Ibid.*, s. 9.

28 Samozřejmě, že společnost prochází vývojem, který se odráží i v tématech, o nichž je běžné mluvit a o kterých pojednává literatura, avšak tento typ pokroku se neodehrává na rovině technologie. *Ibid.*

29 *Ibid.*, s. 10.

30 CROCE, *Estetika vědou výrazu a všeobecnou lingvistikou*, Praha: J. Otta 1907.


31 DANTO, „Konec umění“, s. 11.

32 CROCE, *Estetika vědou výrazu a všeobecnou lingvistikou*, s. 28.

33 DANTO, „Konec umění“, s. 11.

34 *Ibid.*, s. 12.

35 *Ibid.*



tento model založen, spočíval ve schopnosti umělce osvojit si „stále rafinovanější techniky, jimiž byl schopen vyvolat vizuální vjemy ve svém účinku ekvivalentní vjemům vyvolaným skutečnými předměty a scenériemi.“²⁵ Předpoklad ekvivalence účinků vyplývá z představy účelu malířství, jímž bylo právě vytváření čím dál přesvědčivějších reprezentací skutečnosti. V rámci tohoto modelu si bylo podle Danta alespoň v hrubých obrysech možné představit, kam se bude umění v budoucnosti ubírat ve smyslu toho, o jaký typ zdokonalení bude ten který umělec usilovat, aby imperativu pokroku vyhověl. Tato myšlenka pokroku jde ruku v ruce s představou konce umění. Dantovými slovy: „Jakmile by bylo možné technickými prostředky vytvořit ekvivalent každého aspektu smyslové zkušenosti, umění by došlo svého konce; podobně jako by došla svého konce věda, jakmile by bylo všechno poznáno – v kteroužto možnost věřilo 19. století.“²⁶

Z perspektivy tohoto modelu směřovalo umění ke konci, je však třeba zohlednit ještě jeden aspekt. Tento model totiž neumožňuje formulovat dostatečně obecnou definici umění.²⁷ Pojem umění svým rozsahem zahrnuje i další umělecké obory, ve kterých lze o pokroku typickém pro tento model hovořit pouze obtížně. Nejproblematictější se jeví literatura vzhledem ke specifickému charakteru jazyka jako jejího média.²⁸ Potřeba převést literární díla a díla vizuálního umění na společný jmenovatel se nachází v pozadí Dantovy snahy předložit alternativní model dějin umění, v jehož rámci bude možné navrhnout obecnou definici umění.²⁹ Tímto modelem je pro něj „exprese“.

Model exprese vznikl v důsledku vyčerpání „modelu optické duplikace“. Na počátku dvacátého století se nově vznikající umělecká díla začala vymykat paradigmatu nápodoby, a tudíž vyžadovala nový teoretický aparát, který by je byl schopen uchopit. Ten podle Danta poskytuje teorie Benedetta Croceho, formulovaná v knize *Estetika vědou výrazu a všeobecnou lingvistikou*.³⁰ Podle Danta Croce charakterizuje umění nikoli jako reprezentaci, ale jako expresi, vyjádření pocitů.³¹ V tom se podle mého názoru mýlí, protože Croceho koncepce zdůrazňuje pojem intuice, na kterém se estetika, jež se v jeho pojetí neomezuje pouze na umění, ale zahrnuje také přírodní esteticko, zakládá. Navíc se estetika u Croceho nachází v základu zkušenosti vůbec, tj. práce s pojmy předpokládá intuitivní nazírání. Omezím-li se na Croceho poznámky týkající se umění, i zde je zdůrazňována role intuice, a nikoli citů. Danto Croceho úvahu spojuje se vznikem uměleckých avantgard a považuje jeho knihu za svého druhu reakci. Tuto interpretaci však Dantem zmiňovaná kniha nepotvrzuje, naopak se Croce drží tradičních kategorií umění, vymezuje se vůči některým předcházejícím koncepcím, např. odmítá teorii nápodoby ve smyslu vytváření duplikátů reality přírody.³²

Pro tento text je však podstatná pozice, kterou Danto Crocemu připisuje. Podle jeho názoru jsou v díle komunikovány pocity a vnímatel je má interpretovat na základě dedukce.³³ Rozdíl mezi skutečnými vlastnostmi zobrazovaného předmětu a samotným zobrazením tak je dán pocity, které umělec vůči danému předmětu pociťuje. Teorie exprese mění soubor nutných podmínek, jimiž umění definuje, když požadavkem na vyjádření pocitů nahrazuje nutnost duplikovat smyslovou skutečnost. Kánon uměleckých děl, který získáme, použijeme-li teorii nápodoby, se liší od toho, když předměty nahlížíme optikou exprese. Pro Dantovu úvahu je však podstatnější, že se liší nejen kánon, ale také struktura dějin umění.³⁴ Tento rozdíl spočívá v úloze, kterou v takto pojatých dějinách umění zaujímá pokrok. Na rozdíl od teorie optické duplikace, teorie exprese neumožňuje typ pokroku popsany výše, a tudíž nelze z hlediska vyjádření pocitů uvažovat o progresivních dějinách umění.³⁵ I přesto je tento přístup z historického hlediska cenný, protože k umění přistupoval jako k homogenní

36 *Ibid.*, s. 15.

37 DANTO, „Konec umění“, s. 13.

38 *Ibid.*, s. 16.

39 *Ibid.*

40 Alexandre KOJĚVE, *Introduction à la lecture de Hegel*. Paříž: Gallimard 1992.

41 Konkrétně se jedná o poznámku pod čarou ke dvanácté přednášce akademického roku 1938/39. *Ibid.*, s. 427.

42 V centru Kojěvovy pozornosti se však nenachází absolutní vědění, ale člověk. Ve stati, kde tuto poznámku rozvíjí, interpretuje Kojève vztah člověka a přírody (la Nature) na pozadí Hegelova realismu, konkrétně se věnuje přírodním změnám, které zanechávají podstatu přírody neměnnou, protože podstata přírody je věčná. Tento pohyb, o němž Kojève hovoří rovněž jako o vývoji (l'évolution), má za následek vznik subjektu, tj. člověka, respektive animálního „zárodku“, z něhož se člověk vyvine. Avšak zdůrazňuje, že jakmile člověk nabyde svou lidskost, dostane se vůči přírodě do opozice, a tak je příroda na člověku nezávislá. Navazuje zde na Marxe a jeho představu harmonie člověka a přírody, která nachází svou realizaci v Říši svobody, rozvíjenou v jeho *Kapitálu*. *Ibid.*, s. 434–435.

43 *Ibid.*

44 DANTO, „Konec umění“, s. 16.

45 *Ibid.*

46 *Ibid.*, s. 17.



skupině, a tudíž bylo v jeho rámci možné uvažovat o obecné definici umění.³⁶

Výše jsem uvedla, že úvaha o těchto dvou modelech je prostředkem k odhalení podmínek, které musí být splněny, aby bylo možné konec umění vůbec myslet. Z tohoto důvodu je pro Danta důležitější struktura daného modelu než jeho konkrétní podoba. Model optické duplikace je založen na představě pokroku, a tudíž by měl v principu vyslovení teze o konci umění umožňovat. Avšak vyslovení této teze brání tato konkrétní varianta modelu, která je schopna obsáhnout pouze vizuální umění, a nemůže tedy podat dostatečně obecnou definici umění. Oproti tomu model založený na teorii exprese poskytuje jednotnou definiční bázi napříč jednotlivými uměleckými druhy, ale jak bylo již výše uvedeno, není v jeho rámci možné uvažovat o pokroku. Ze srovnání těchto dvou typů modelů tak vystupují dvě kritéria, která umožňují o konci umění vůbec hovořit: adekvátní model dějin umění musí být *progresivní* a zároveň vycházet z dostatečně široké *definice* umění. Definice, na jejímž základě určujeme, co je a co není umění, determinuje i naše čtení dějin umění. Dantovými slovy:

[O]tázka, s níž jsem tuto diskuzi začal – totiž, zda umění má budoucnost – je jasně antirelativistická, protože vskutku předpokládá v jistém smyslu lineární historii. Toto má

nejhlubší filosofický smysl, neboť existuje niterné spojení mezi tím, jak definujeme umění, a tím, jak přemýšlíme o dějinách umění. Kupříkladu jen tehdy, když považujeme umění za reprezentaci, můžeme mu připisovat onen typ dějin, jemuž odpovídá progresivní model.³⁷

Vhodný model, který obě tyto podmínky splňuje, je založen na myšlence konce dějin. Je však třeba mít na paměti, že se Dantův model, ačkoli vychází z úvah o konci dějin, týká pouze umění, případně dějin umění, a nikoli dějin jako takových. Myšlenku konce dějin Danto spojuje s Alexandrem Kojěvem, Karlem Marxem a Georgem Wilhelmem Friedrichem Hegelem, u nichž nachází společného jmenovatele, jímž je chápání dějin jako určitého druhu nutné agónie.³⁸ Konce dějin je dosaženo právě jejím prostřednictvím, a zároveň, v opačném směru, konec dějin předpokládá i konec této agónie, a tudíž osvobození.³⁹ Nejpregnantnější shrnutí úvahy o konci dějin nachází Danto u Kojěva,⁴⁰ konkrétně v poznámce věnované třetí části osmé kapitoly *Fenomenologie ducha*, kde si Hegel klade za cíl demonstrovat nástup filozofie, která ve vedoucí funkci společenského vědomí nahradila náboženství.⁴¹ Danto se zaměřuje na pozitivní dopady konce dějin na život člověka, které v dotyčné poznámce Kojěve přibližuje.⁴² Zdůrazňuje, že konec dějin nepředstavuje konec lidského druhu, protože člověk jako živočich bude stále naživu, ale dojde k překonání subjekt-objektového dualismu, tj. k překonání protikladu mezi člověkem a přírodou. Kojěva stejně jako Danta zajímají praktické důsledky obnovení původní jednoty, za něž Kojève považuje konec válek a krveprolití, a zároveň přetrvání těch aspektů lidského života, jež člověka činí šťastným a mezi které počítá lásku, umění, hru atd.⁴³ Právě tuto pasáž cituje Danto v eseji „Konec umění“.⁴⁴ Pro Danta je podstatné, že ačkoli jsou dějiny u konce, životy jednotlivých aktérů dějin nadále pokračují.⁴⁵ Potom, co byly v dějinách vyřešeny veškeré problémy, neexistuje žádný imperativ, který by směřování dějin dál řídil, a tudíž si člověk, Dantovými slovy, „může dělat, co chce“.⁴⁶ Toto pojetí dějin vztahuje Danto explicitně k Hegelovi:

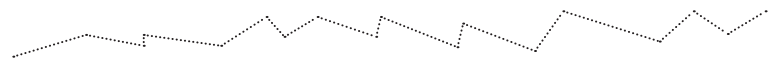
47 *Ibid.*

48 DANTO, *After the End of Art*, s. 35.

49 *Ibid.*, s. 36.

50 Arthur C. DANTO, *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Cambridge: Harvard University Press 1981.

51 DANTO, „Konec umění“, s. 15.



Konec Dějin spadá vjedno, či je identický, s tím, co Hegel nazývá nástupem Absolutního Vědění. Vědění je absolutní tehdy, když neexistuje žádná distance mezi věděním a jeho objektem. Jinými slovy, vědění je svým vlastním objektem, tudíž subjektem a objektem zároveň. Závěrečný odstavec *Fenomenologie* vhodně charakterizuje filosofické vyústění subjektu, o němž pojednává, těmito slovy: tento subjekt „záleží v tom, aby dokonale věděl, čím jest, tedy měl vědění o své substanci“.**47**

Právě tato pasáž přivádí Danta k pozitivní formulaci teze o konci umění. Danto ji vztahuje ke stavu soudobého umění, jako by si kladl otázku, zda může Hegelova myšlenka splynutí subjektu a objektu někde nalézt uplatnění. V pozadí lze vysledovat Dantovu skepsi ohledně konce dějin jako takových a zároveň určitou přitažlivost myšlenky završení, již dává do souvislosti právě s uměním. Událost, jež byla pro zodpovězení dané otázky zcela zásadní, se odehrála v New Yorku v roce 1964: jednalo se o výstavu Andyho Warhola, který ve Stable Gallery vystavil své *Krabice Brillo*. Tuto výstavu považuje Danto za zlom v dějinách umění, protože v konfrontaci s vystavenými díly začalo být zřejmé, že umělecká díla mohou vypadat jakkoli, tj. že žádný jednotný předpis, jak by mělo umělecké dílo vypadat, již neexistuje. V tomto kontextu lze k dějinám umění vztáhnout formulaci, kterou Danto pronesl v souvislosti s koncem dějin, tj. že neexistuje žádný imperativ, který by směřování dějin řídil. Takto je od Warholovy výstavy třeba nahlížet na umění jako na osvobozené od jakéhokoli imperativu. Z tohoto důvodu považuje Danto Warholovy *Krabice Brillo* za filozofický objev.**48** Warholova umělecká díla a pop art obecně totiž umožnily reformulaci otázky po podstatě umění, čímž se umění osvobodilo.**49** Otázka, kterou *Krabice Brillo* vznesly, totiž nezněla: „Co je umění?“,

nýbrž: „Jestliže máme dva percepčně nerozlišitelné předměty, z nichž jeden je uměleckým dílem a druhý obyčejnou věcí, co vysvětlí rozdíl mezi nimi?“**50** *Krabice Brillo* byly totiž percepčně nerozlišitelné od krabic, v nichž se v běžném americkém supermarketu prodávaly drátěnky značky Brillo.

Zatímco nutnost reformulovat otázku po definici se v konfrontaci s Warholovým dílem stala zjevnou téměř okamžitě, relevance této události pro tezi o konci umění byla odkryta až s odstupem času. V tomto kontextu tak považuji za vhodné připomenout strukturu narativu, jíž jsem se věnovala výše. Z hlediska Dantovy koncepce dějin je význam jednotlivých událostí možné nahlédnout až v rámci větší časové struktury, s odstupem času, kdy má člověk možnost danou událost propojit s událostmi dalšími.

Zatím nezodpovězena zůstala otázka, jaký model dějin umění umožňuje obsáhnout Warholovo dílo, respektive, v rámci kterého z modelů je možné předpokládat splynutí subjektu a objektu, a tudíž nabytí absolutního vědění...? Nový model musí zohlednit reflexivní charakter umění, tj. schopnost umění klást si otázky po vlastní podstatě, které dříve náležely pouze filozofii, a nikoli umění. Dantovými slovy:

Právě tento pohled na věc naznačuje zcela odlišný model dějin umění, a to model, jehož narativním příkladem je *Bildungsroman*, román o sebevýchově, jehož vyvrcholením je sebeuvědomění Já. [...] Veliké filosofické dílo, jež je napsáno v této literární formě, je Hegelova úžasná *Fenomenologie ducha*, jejímž hrdinou je světový duch – Hegelem nazývaný Geist – jehož vývojová stadia na cestě k sebepoznání a k sebeuskutečnění prostřednictvím sebepoznání Hegel dialekticky stopuje. Umění je jedním z těchto stadií, dokonce jedním z téměř posledních v duchově návratu k duchu prostřednictvím ducha, ale je to stadium, jímž je nutno projít na bolestné cestě vzhůru k závěrečnému osvobodivému poznání.**51**

Podle Danta představuje v Hegelově koncepci nejvyšší realizaci ducha filozofie, protože je ze své podstaty reflexivní, tj. její

52 *Ibid.*

53 *Ibid.*, s. 16.

54 Stephen SNYDER, *End-of-art Philosophy*.


55 Katharina BAHLMANN, *Arthur C. Danto und das Phantasma vom „Ende der Kunst“*, s. 145–160.

56 Arthur C. DANTO, *Philosophizing Art*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1999.

57 Pro přesnost uvádím, že Danto o jejich vlivu uvažoval ve vztahu ke knize *Transfigurace běžného* (viz DANTO, *The Transfiguration of the Commonplace*), jejíž vydání explicitní formulaci teze o několik let předcházelo. *Ibid.*, s. 1.

58 *Ibid.*

59 Srovnej: Mark ROLLINS (ed.), *Danto and His Critics*, 2nd edition, New Jersey: Wiley-Blackwell 2012, s. 1.



součástí je rovněž otázka po tom, co je filozofie, a tudíž je zkoumání vlastní podstaty jejím hlavním předmětem.⁵² Podobný charakter přisuzuje Danto umění, přičemž důvody pro toto přesvědčení nachází v umělecké praxi, konkrétně v díle Andyho Warhola. Podle Danta, jak jsem již uvedla, znamenalo Warholovo vystavení *Krabic Brillo* novou formulaci otázky po podstatě umění, a dokázalo, že tak jako filozofie, i umění je schopno sebereflexe. V tomto smyslu pak umění končí umění: „Historické stadium umění končí, jakmile víme, co je umění a jaký má smysl. Umělci otevřeli cestu pro filozofii a přišel okamžik, v němž úkol musí být konečně předán do rukou filozofů.“⁵³

Zdroje Dantovy teze

Nyní chci přistoupit k otázce zdrojů a východisek, které Dantovu tezi o konci umění determinovaly. Prostor, který jsem věnovala vysvětlení pojmu narativu a myšlenkám, které Danto představil v *Analytické filozofii dějin*, napovídá, že za jeden ze zdrojů této teze považují právě úvahy o povaze dějin a specifické struktury dějinného vysvětlení. Danto se, jak jsem se snažila demonstrovat výše, soustavně věnoval strukturu dějin umění a tomu, jak tuto strukturu reflektovaly jednotlivé teorie dějin umění. O významu jednotlivých děl a stylů pro dějiny umění tak uvažoval v návaznosti na své pojetí narativu, což se nejjasněji ukazuje v jeho interpretaci Warholových *Krabic Brillo*. Ty se staly nejprve podnětem pro redefinici umění a později, s odstupem dvaceti let, rovněž okamžikem vyústění progresivního narativu dějin umění, který určoval ráz uměleckých děl a úvah o umění po několik

staletí. Je však třeba uznat, že relevance těchto textů o filozofii dějin je v oblasti filozofie umění již známá, ačkoli jí není věnována soustavná pozornost. V recentní publikaci *Filozofie konce umění* u Hegela, Nietzscheho a Danta na ni upozorňuje například Stephen Snyder,⁵⁴ avšak mým záměrem je postoupit o krok dál a zamyslet se nad vztahem Dantova vymezení narativu a dalších zdrojů úvahy o konci dějin, konkrétně nad vztahem Dantovy vlastní koncepce, představené v *Analytické filozofii dějin*, a pojmu modelu a paradigmatu Thomase Kuhna.

Vlivu Kuhnovy filozofie na Dantovu tezi se věnuje Katharina Bahlmann v knize *Arthur C. Danto a fantasma „konce umění“*.⁵⁵ Autorka ve své analýze vychází především z Dantova úvodu ke knize *Filozofující umění*⁵⁶, kde Danto zpětně hodnotí, do jaké míry byly jeho myšlenky ovlivněny *Uměním a iluzí* Ernsta Hanse Gombricha a *Strukturou vědeckých revolucí* Thomase Kuhna.⁵⁷ Pro Danta představovaly dějiny umění filozofický problém v tom smyslu, že umění samo utváří své dějiny.⁵⁸ Danto nemá na mysli poněkud triviální fakt, že jednotlivá díla vznikla v určité chronologii a je možné mezi nimi vysledovat určitou návaznost, ale to, že představa umění o vlastním účelu a místě ve společnosti určovala to, jakým způsobem se bude vyvíjet. Gombrichova kniha vznáší podle Danta otázku, co umožňuje dějiny umění ve smyslu reprezentace, a právě chápání umění jako reprezentace svého druhu je tím, co Danto a Gombricha spojovalo. Pojem reprezentace byl předmětem Dantova zájmu nejen v oblasti umění, ale napříč všemi oblastmi filozofie, jimž se věnoval.⁵⁹ Dantova úvaha o modelu optické duplikace se tak opírá o takové pojetí reprezentace, jaké zastával právě Gombrich.

Přesto se domnívám, že Kuhnův spis ovlivnil Dantovo uvažování mnohem zásadnějším způsobem. Výše jsem uvedla, že Danto z Kuhnovy *Struktury vědeckých revolucí* přebírá myšlenku pokroku v umění. Nepřejímá ji však izolovaně, ale vztahuje k širšímu rámci *Struktury vědeckých revolucí*. Podle mého názoru determinovala tato kniha Dantovo nahlížení jednotlivých teorií umění v pojmech modelu, respektive schématu. V eseji „Konec umění“ pracuje Danto právě s pojmem modelu, jemuž je třeba věnovat pozornost. Tento termín totiž používá i Kuhn, když


0 Thomas KUHN, *Struktura vědeckých revolucí*, s. 35.

61 *Ibid.*, s. 167.

62 DANTO, *After the End of Art*, s. 29.

63 Za tento podnět děkuji Martinu Škabrahovi a redakci *Sešitu*.

64 Randall, E. AUXIER – Lewis Edwin HANH (eds.), *Library of Living Philosophers. The Philosophy of Arthur C. Danto*, Chicago: Open Court 2013. s. 479.



se jeho prostřednictvím snaží vysvětlit pojem paradigmatu, jenž je pro jeho knihu zásadní. Paradigma charakterizuje jako „nějaký přijatý model nebo schéma“, **60** přičemž teorie, která je kandidátem na nové paradigma, musí splnit dvě následující podmínky: „Za prvé se musí ukázat, že nový kandidát řeší některé nevyřešené a obecně známé problémy, jež není možno řešit jiným způsobem. A za druhé musí být nové paradigma příslibem toho, že zachová poměrně velkou část již existující schopnosti řešení problémů, kterou věda získala z jeho předchůdců.“ **61** Jako příklad uvádí Kuhn Newtonovy spisy *Principia* a *Optica*, případně Lavoisierovu *Chemii*, z nichž každý v dané době definoval problémy příslušné disciplíny. Ačkoli se sám Kuhn otázce paradigmat v oblasti umění nevěnuje, lze je na tuto oblast podle Danta neproblematicky vztahovat. V knize *Po konci umění* explicitně konstatuje, že lze v pojmech paradigmatu uvažovat i o dějinách umění a příkladem takového paradigmatu je pro něj mimésis. **62** V návaznosti na Kuhnovy příklady vědeckých spisů lze podle mého názoru uvést i uměleckohistorické nebo filozofické tituly, např. Aristotelovu *Poetiku* nebo Vasariho spis *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů*, o němž takto ostatně uvažuje i Danto. Samotnou Dantovu úvahu o Crocem a nutnosti navrhnout novou definici umění potom, co se teorie nápodoby vyčerpala, lze dle mého interpretovat jako variantu Kuhnova popisu kandidatury určité teorie na obecně přijímané paradigma.

Nyní je nutné se vrátit k tématu, které jsem načrtla výše, tj. k otázce Dantova vlastního pojetí narativu a souvislosti s Kuhnovým pojetím modelu, respektive k tomu, jakou úlohu sehrály tyto dvě koncepce v Dantově chápání dějin umění a potažmo formulaci teze o konci umění. Z chronologického hlediska se první formulace teze pojí s úvahou o modelech dějin umění, což ostatně vyplývá i z mého výkladu předloženého výše. Podstatnější než časová následnost je však struktura

těchto termínů. „Model“ je co do extenze širší a je schopen obsáhnout jak narativní přístupy k dějinám umění, tak ty, které narativní strukturu nepředpokládají. Zavedení pojmu narativu tak Dantovi umožňuje nejen nuancovanější uchopení různých přístupů k dějinám umění a teoriím umění, ale především propojuje jeho filozofii umění a filozofii dějin. Využití vlastních pojmů tak lze podle mého názoru interpretovat jako emancipaci Dantova uvažování o konci umění alespoň co do terminologie. Přesto se domnívám, že Dantovo uvažování o funkci narativů a přístup k jejich klasifikaci zůstávají kuhnovské. Ačkoli jsou jednotlivé modely nepoměřitelné, což nejzřetelněji vystupuje ve vztahu k modelu založenému na konci dějin, **63** Danto se jejich charakteru více nevěnuje a nakládá s nimi jako s pouhými alternativami. V souladu s Kuhnovým vymezením modelu, jež jsem citovala výše, měla být nově zavedená teorie schopna řešit problémy, jež obsáhla teorie původní, a nadto i problémy nové, což jednotlivé modely dějin umění, které Danto sleduje, splňují. Přístup k teoriím umění obecně byl silně inspirován Kuhnovou *Strukturou vědeckých revolucí*, přičemž Danto o nich uvažoval jako o schématech nebo modelech vysvětlujících dění ve světě umění, tak jako jednotlivá schémata a paradigmata byla schopna objasnit dění ve vědě. Tato jednotlivá schémata pak ale vztahoval k vlastní definici narativu, s jehož strukturou je srovnával, a následně rozlišoval mezi narativními a nenarativními přístupy.

Hegel podle Danta

Přestože bylo cílem Dantovy eseje předložit progresivní model dějin umění založený na Hegelově filozofii, interpretace této formulace vyžaduje značnou opatrnost, především vezmeme-li v úvahu následující Dantovo konstatování: „[h]egeliánem jsem pouze v nadsázce. A myslím, že mohu upřímně říct, že by má filozofie umění byla taková, jaká je, i kdyby [Hegel] neexistoval.“ **64** Tento výrok lze číst dvojím, avšak vzájemně propojeným způsobem. Za prvé jako důkaz určitého rozporu v Dantově filozofii umění, když je Hegel, jehož myšlenky prostupovaly Dantovy texty, upozaděn a jeho význam jako inspiračního zdroje je relativizován. Za druhé jej lze chápat

65 DANTO, „Konec umění“, s. 2.

66 DANTO, *After the End of Art*, s. 30–31.

67 DANTO, „Narratives of the End of Art“, s. 177–178.

68 HEGEL, *Estetika*, s. 65.

69 DANTO, „Narratives of the End of Art“, s. 177.

70 *Ibid.*

71 *Ibid.*

72 *Ibid.*, s. 179.

jako explicitní snahu o emancipaci teze o konci umění, jež bývá pojmána jako variace na tu Hegelovu. Vystává zde tak otázka, z jakého důvodu byla Dantova teze vztahována k té Hegelově, již si kladu za cíl v této části článku zodpovědět. Jak se budu snažit prokázat, za směřování jeho a Hegelova pojetí konce umění je zodpovědný sám Danto a jeho poněkud zavádějící formulace. Danto Hegela v „Konci umění“ na několika místech zmiňuje, a dokonce v úvodu eseje konstatuje:

Taková byla Hegelova teze, jehož některé názory tuto eseji inspirovaly, protože Hegel řekl jednoznačně, že umění jako takové, nebo přinejmenším ve svém nejvyšším poslání, zcela skončilo jako dějinný okamžik, ačkoli se nezavázal k predikci, že žádná další umělecká díla nebudou existovat.⁶⁵

V knize *Po konci umění* pak Danto přímo označuje svou tezi za hegelovskou.⁶⁶ Detailnější analýza Dantových textů však odhaluje, že Hegelův vliv na Dantovu variantu teze je menší, než tyto formulace implikují. Vzhledem k nim totiž nabyt čtenář dojem, že se Danto vztahuje k Hegelovým přednáškám o umění, vydaným v *Estetice*. Zde se budu snažit prokázat, že tomu tak nebylo. Přesto je nutné věnovat se i těmto vyjádřením. V článku „Narrativy konce umění“ se Danto soustavněji zamýšlí nad Hegelovou *Estetikou*, dokonce stručně představuje Hegelovu klasifikaci jednotlivých uměleckých forem, tj. symbolického, klasického a romantického umění.⁶⁷ Z hlediska tohoto textu je však relevantnější pasáž, ve které se Danto snaží vysvětlit, jak rozumí myšlenku o minulostním charakteru umění, kterou Hegel vyjádřil následujícími slovy:

V každém z těchto ohledů pro nás umění po stránce svého nejvyššího určení je a zůstává čímsi minulým. Tím se též stalo,

že pro nás ztratilo ryzí pravdivost a životnost a že se přesunulo spíše do naší představy, než aby udržovalo svou někdejší nezbytnost ve skutečnosti a zaujímal v ní své vyšší místo. Umělecká díla podněcují v nás kromě bezprostředního prožitku zároveň náš soud, jelikož podrobujeme svému myšlenkovému uvažování obsah, prostředky uměleckého podání v díle a přiměřenost a nepřiměřenost obojího. Věda o umění je proto ještě mnohem více potřebou naší doby než v časech, kdy umění poskytovalo plné uspokojení již pro sebe jakožto umění. Umění nás vyzývá k myšlenkové úvaze, a to ne za tím účelem, aby opět vyvolalo umění, nýbrž aby se vědecky poznalo, co umění je.⁶⁸

Tuto pasáž dává Danto přednostně do souvislosti s děním ve světě umění, konkrétně s obdobím nástupu umění modernismu, kdy nebylo možné nově vznikající díla chápat v návaznosti na tvorbu předcházející, alespoň nikoli v tom smyslu, jak bylo možné nahlížet např. na baroko ve vztahu k renezanční.⁶⁹ Barokní umění, ačkoli je mezi barokními a renezančními obrazy rozdíl, stále rozvíjelo původní ideu malířství, a tudíž nebylo pro vnímatele obtížné, aby se na tento nový styl adaptoval. Modernismus klade na recipienta zcela odlišné nároky. Rozdíl podle Danta spočíval v tom, že modernistické umění, aby bylo jako umění vůbec nahlíženo, vyžadovalo oporu nebo legitimizaci v oblasti teorie.⁷⁰ Status jednotlivých uměleckých děl byl v této době často zpochybňován a ontologické otázky po podstatě umění se staly běžnou součástí diskurzu o umění. K této změně došlo z hlediska dějin umění, respektive dějin obecně, někdy v polovině devatenáctého století, a tato historická lokalizace změny přivádí Danta k Hegelovi a jeho přednáškám z estetiky. Podle Dantova názoru Hegel popisoval právě tento poněkud turbulentní stav v oblasti umění.⁷¹ Svou myšlenku dále rozvíjí prostřednictvím konstatování, že se umění v Hegelově době samo začalo zabývat procesy, jež ho determinovaly. Jinými slovy, předmětem umění se stalo samo umění, což jde podle Danta ruku v ruce s Hegelovým vymezením filozofie jako sebereflexivní disciplíny, již spojuje s představou konce dějin.

Sebereflexivní charakter znamená v Dantově terminologii uvědomění si vlastních procesů, tj. splynutí objektu a subjektu, jež přímo souvisí se svobodou.⁷² Tímto se Danto vrací k vymezení


73 *Ibid.*, s. 178.

74 Srov. Owen HULATT, „Hegel, Danto, Adorno, and the End and After of Art“, *British Journal for the History of Philosophy*, roč. 24, 2016, s. 743; Robert WICKS, „Hegel's aesthetics: An overview“, in: Frederick, C. BEISER, (ed.). *The Cambridge Companion to Hegel*. NY: Cambridge University Press. 1993. s. 369.

75 Katharina BAHLMANN, *Arthur C. Danto und das Phantasma vom „Ende der Kunst“*, s. 144.

76 Fred RUSH, „The Contemporary Significance of Classical German Aesthetics. A Discussion with Arthur Danto and Dieter Henrich“, in: Karl AMERIKS – Jürgen STOLTZENBERG (eds.), *Internationales Jahrbuch des Deutschen Idealismus (Ästhetik und Philosophie der Kunst)*, roč. 4, 2006, s. 21–55.

77 DANTO, *After the End of Art*, s. 26.



Hegelovy pozice, které podal v eseji „Konec umění“ a kterou jsem citovala výše. Umění se tak stává svým vlastním předmětem, čímž dochází k transformaci umění, které se stává filozofií.⁷³ Toto tvrzení nemá za cíl popírat specifickou povahu umění, ale znovu poukazuje na význam, který Danto přisuzuje Warholovým *Krabičkám Brillo*, tj. na jejich schopnost vznést otázku po podstatě umění v adekvátní filozofické formě. Tato forma, již jsem vyložila výše, požaduje po filozofech vysvětlení, v čem jsou *Krabičky Brillo* a výtvoří jim podobné specifické ve srovnání se stejně vypadajícími krabičkami ze supermarketu, jež za umění považovat nelze. Tato otázka by podle Danta nevyvstala, nebýt událostí ve světě umění.

Když se zaměřím na myšlenku propojení subjektu a objektu, tj. na onu „filozofizaci“ umění, o níž Danto hovoří, a vztáhnou ji k explicitním formulacím z eseje „Konec umění“, lze vzhledem k citaci o povaze *Bildungsrománu* uvedené výše říci, že filozofické vyústění subjektu spojuje Danto nikoli s Hegelovou *Estetikou*, ale s jeho *Fenomenologií ducha*. Jinými slovy, Danto uchopuje optikou *Fenomenologie ducha* i pasáže z *Estetiky*, což ve svém důsledku staví Hegelovu myšlenku o minulostním charakteru umění do jiného světla a mění její vyznění. Danto ji vyjímá z původního kontextu Hegelových přednášek z estetiky, z úvahy o klasifikaci jednotlivých uměleckých forem, tj. symbolického, klasického a romantického umění, jichž se konec umění bezprostředně dotýká, a vztahuje ji k paralelnímu dění ve světě umění a počátkům vzniku modernismu. Zatímco Hegel situuje konec umění do přechodu mezi klasickým a romantickým uměním, protože romantické umění ruší rovnováhu smyslové a duchovní složky, jež byla pro klasické umění typická,⁷⁴ Danto

na místo vztahu smyslového a duchovního klade sebereflexi, již připisuje umění modernismu. A chápání sebereflexe přejímá z *Fenomenologie ducha*. Navíc, byla interpretace Hegelovy pozice, jak níže detailněji vysvětlím, do značné míry ovlivněna sekundární literaturou, konkrétně Alexandrem Kojěvem a Josiahem Roycem.

Tohoto si všímá rovněž Bahlmann, která upozorňuje na Dantův poněkud selektivní přístup k Hegelovým textům, když konstatuje, že k tezi o konci umění Danto dospěl nikoli na základě soustavného studia Hegelových přednášek z estetiky, ale prostřednictvím komentáře Alexandra Kojěva k *Fenomenologii ducha*.⁷⁵ Bahlmann toto tvrzení dokládá Dantovým rozhovorem s Fredem Rushem a Dieterem Henrichem, ve kterém Danto připouští, že jeho znalost Hegelovy filozofie a především estetiky byla přinejmenším povrchní.⁷⁶ Význam Kojěva pro Dantovo chápání Hegelovy představy konce dějin je však možné nahlédnout i z četby Dantova eseje, vzhledem k tomu, že právě tato interpretace je těžištěm Dantova ukotvení pojmu konce dějin. Jak jsem již vysvětlila výše, o konci umění lze uvažovat pouze v rámci některých narativů a z Dantova úhlu pohledu je nejvhodnější narativ založený na představě konce dějin, který spojuje právě s *Fenomenologií ducha*, respektive s Kojěvovou poznámkou, která ji rozvíjí.

Danto si byl samozřejmě vědom, že se vztahuje k interpretaci Hegelových myšlenek, a nikoli k jejich shrnutí, nicméně se otázkou, zda a do jaké míry se Kojěvovo pojetí liší od Hegelových stanovisek, pokud je mi známo, nezabýval. Kojěvův komentář totiž vyhovoval Dantově představě rámce, ve kterém je možné vyslovit tezi o konci umění. Důležité je to, na co klade Danto důraz, když se snaží fenomén konce dějin uchopit. V centru jeho pozornosti se nacházejí pozitivní dopady konce dějin na život člověka, představa svobody – to, že si člověk bude moci dělat, co chce – kterou v dalším kroku vztahuje k umění. Tak jako dějiny po jejich konci již neřídil žádný imperativ, bylo od něj osvobozeno i umění. K myšlence konce imperativů, za jejichž variantu lze považovat jak mimésis, tak expresi, přistupuje Danto v knize *Po konci umění* z perspektivy narativu, přičemž, abych byla zcela přesná, zavádí pojem „řídící narativ“, který byl jakožto typ vysvětlení založen na určitém imperativu, jež rozvíjel. Řídící narativ určoval, co je umění, a zároveň vylučoval vše,

78 Danto v tomto ohledu nachází inspiraci v Hegelově knize *Filosofie dějin*, když odmítá jeho představu světodějních oblastí a těch, které se nachází mimo dějiny. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Filosofie dějin*, Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov 2004.

79 V eseji „Konec umění“ Danto na Roycovu knihu neodkazuje, dokonce nezmiňuje ani jméno autora. O tom, že tuto interpretaci přebírá právě od něj, se pozorný čtenář dozvídá v jedné z poznámek pod čarou v knize *After the End of Art* (s. 18) a v článku „The End of Art: A Philosophical Defense“ (s. 135).

80 Pro přesnost uvádím, že Danto pojem *Bildungsroman* explicitně nepoužívá, ale komparuje co do struktury *Fenomenologii ducha* s Goethovým románem *Vilém Meister*. Viz Josiah ROYCE, *Lectures on Modern Idealism*. New Haven: Yale University Press 1919, s. 147, <https://archive.org/details/lecturesonmodern00royciala/page/n3> (cit. 29. 10. 2018).

81 *Ibid.*, s. 148.

82 *Ibid.*

83 *Ibid.*

84 *Ibid.*, s. 150.

85 *Ibid.*, s. 156–157.

86 Royce se této triádě věnuje v jedné z následujících pasáží své knihy a hovoří v tomto kontextu o tvarech (*shapes*) vědomí. *Ibid.*, s. 229.

87 DANTO, *After the End of Art*, s. 4–5.



co danému narativu neodpovídá, do oblasti tzv. „mimo dějiny“.**77** Veškeré umění bylo podle Danta možné obsáhnout jedním řídicím narativem, který v návaznosti na jeho hlavní představitele nazývá vasariovsko-greenbergovským. Danto netvrdí, že by mezi přístupem Vasariho a Greenberga existovala podobnost v tom smyslu, že by chápali podstatu umění stejně. To, co tyto dva autory spojuje, je úloha nebo funkce jejich narativů v dějinách: Vasariho i Greenbergova teorie určovaly ráz světa umění výše popsaným způsobem, a tudíž lze o jejich teoriích hovořit jako o řídicích narativech. Klíčové je, aby byl v danou dějinnou dobu pouze jeden narativ, jenž by řídil směřování veškerého umění. V souladu s tímto znamená Dantův konec umění osvobození se od řídicího narativu, jenž by některé předměty jako kandidáty na umělecké dílo *a priori* vylučoval.**78**

Avšak je tu ještě jeden autor, který podle mého názoru výrazně ovlivnil Dantovo chápání Hegelovy filozofie a především *Fenomenologie ducha*, který unikl pozornosti Bahlmann i Snydera: Josiah Royce. Interpretaci *Fenomenologie ducha* v pojmech románu o sebevýchově totiž Danto přebírá, i když ne zcela přiznaně,**79** z knihy *Přednášky o moderním idealismu* Josiaha Royce.**80** Royce ve své knize tematizoval románovou formu, která klade důraz na signifikantní proces vývoje, jímž musí jeho hrdina projít, přičemž je důležité, že tento druh románu čtenáři zprostředkovává určitý *typ* osobní zkušenosti.**81** Z perspektivy účinku tohoto románu nejsou tak podstatné detaily a jednotlivé epizody života hlavního

hrdiny, ale to, co lze nahlížet jako charakteristické nebo typické.**82** Ztotožnění struktury *Fenomenologie* a např. Goethova *Viléma Meistera* nezakládá Royce pouze na strukturální podobnosti, ale vyvozuje jej z dějin německé literatury. V době, kdy Hegel na *Fenomenologii* pracoval, se tato forma podle Royce těšila značné oblibě, a tudíž je pravděpodobné, že se jí nechal Hegel inspirovat.**83** V souladu s tím nahlíží na *Fenomenologii ducha* jako na biografii světového ducha (*world-spirit*), která pojednává, s výjimkou předmluvy, o jednotlivých stádiích, z nichž jeho život sestává.**84** Ty Royce ztotožňuje s formami vědomí (*Gestalten des Bewusstseins*) a rozlišuje, v souladu s Hegelovou *Fenomenologií*, následující čtyři stadia: pouhé vědomí (*mere consciousness*), sebevědomí (*self-consciousness*), rozum (*reason*) a ducha (*Geist*).**85**

Danto tuto interpretaci, jakkoli ho inspirovala, nepřejímá v jejím původním znění, ale dochází zde k určitému interpretačnímu posunu. Chápe totiž pojem stadia odlišně a přednostně jej pojímá nikoli s formami vědomí, ale s formami vyjádření vědomí, respektive médii Absolutního ducha, tj. uměním, náboženstvím a filozofií.**86** Danto tento krok nijak nevysvětluje a i jeho další vyjádření o formě *Bildungsroman* naznačují, že si nebyl odklonu od Roycovy pozice vědomí. V knize *Po konci umění* cestu Ducha za sebevědoměním charakterizuje téměř doslova stejně jako v eseji „Konec umění“.**87** Vzhledem k tomu, že Dantův předchozí esej pojednával především o umění, je autorovo zaměření na formy vyjádření vědomí pochopitelné. Přesto je toto čtení *Přednášek o moderním idealismu* podle mého názoru zatíženo Kojěvovým výkladem *Fenomenologie ducha*. Mám na mysli konkrétně to, že se Kojève v Dantem citované poznámce vztahoval k té části osmé kapitoly Hegelova spisu, v níž se Hegel snaží demonstrovat nástup filozofie, která začala dominovat ve funkci společenského vědomí a nahradila tak náboženství. Právě tato pasáž popisuje formy vyjádření vědomí, ačkoli se věnuje pouze dvěma z nich, a to náboženství a filozofii. Umění tak zůstává stranou.

Závěr

Cílem tohoto textu bylo odkrýt zdroje teze o konci umění Arthura C. Danta. V jeho druhé části jsem se snažila ukázat,

kteří autoři a jakým způsobem ji ovlivnili, přičemž jsem kladla důraz na ty koncepce, jejichž význam pro celkové vyznění teze není znám, nebo je marginalizován, konkrétně Thomase Kuhna a jeho *Strukturu vědeckých revolucí* a Josiaha Royce a knihu *Přednášky o moderním idealismu*. V návaznosti na Dantův poněkud provokativní výrok, že je hegelianem pouze v nadsázce, jsem usilovala o co nejpřesnější vystižení Dantova vztahu k Hegelově filozofii, o vyvrácení předpokladu, že Dantovo uvažování o konci umění formovaly Hegelovy přednášky z estetiky, nebo dokonce že je jeho teze o konci umění variací na tu Hegelovu. Pokud jde o Hegela, Dantovým východiskem nebo inspiračním zdrojem byla *Fenomenologie ducha*, k níž navíc přistupoval skrze sekundární literaturu, prostřednictvím již zmíněného Royce, a především Kojèveův komentář z knihy *Úvod do četby Hegela*.

Samotná Dantova teze tak nese stopy myšlení těchto autorů, avšak její konečná podoba je výslednicí Dantova uvažování. Impulsem k formulování teze o konci umění tak nebyla četba idealistické filozofie, ale pozorování stavu světa umění, který Danto ve svých odborných textech i kritikách soustavně reflektoval. Ve své filozofii umění se již od počátku snažil vyrovnat se soudobým uměním, navrhnout takovou definici, která by byla schopna obsáhnout jak díla tradiční, tak modernistická a postmoderní, jež Danto později začne nazývat posthistorickými. Tyto úvahy o podstatě umění, představené především v *Transfiguraci běžného*, přivedly Danta v konfrontaci s aktuálními uměleckými díly a proměnou světa umění ke konstatování, že umění v narativním smyslu dospělo ke konci. Teoretickou oporu pro tuto tezi pak Dantovi poskytl Kojève, Kuhn, Royce a narativní interpretace dějinných událostí, k níž inklinoval již od vydání své první monografie *Analytická filozofie dějin*.