

UMĚNÍ JAKO BDĚLÝ SEN. KRITIKA REVIDOVANÉ DEFINICE UMĚNÍ ARTHURA C. DANTA

ŠÁRKA LOJDOVÁ

Katedra estetiky, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

E-mail: s.lojdova@seznam.cz

ABSTRACT

Art as a Wakeful Dream. Criticism of Arthur C. Danto's Revisited Definition of Art
Arthur C. Danto is considered one of the most influential analytical philosophers of art of 20th century. He introduced the notion “artworld” into the art-historical and philosophical vocabulary and he was one of the first analytical philosophers who paid attention to art of Modernism. Danto was interested in a question of art definition and offered a solution based on the principle of indiscernibles. However this solution seemed not to be a plausible one in the course of time and Danto himself decided to reconsider his definition. In the first part of this article, I concern with a characterization of art as “embodied meanings”, i.e. with Danto's first version of definition held until his last book *What Art Is* was published in 2013. In the second part, I focus on criticism of Danto's cognitivism in the article “Whatever happened to ‘embodiment’? The eclipse of materiality in Danto's ontology of art” by Diarmuid Costello. Costello argues that Danto's notion of interpretation is not sufficient for our treating artworks as artworks and that it was Danto's insufficient attention to interaction of a meaning of an artwork and its embodiment which is responsible for this mistake. In the last section of this paper, I shall compare Costello's strictures on Danto's art definition with Danto's revisited version introduced in *What Art Is*. My aim is to answer the question whether this version of definition is more resistant to Costello's criticism or not.

Keywords: art definition; Arthur Danto; embodied meanings; Diarmuid Costello; wakeful dreams

Arthur C. Danto je považován za jednoho z nejvýznamnějších angloamerických filozofů umění druhé poloviny 20. století. Jako jeden z prvních analytických filozofů začal reflektovat konceptuální umění a umění modernismu a do umělecko-historického a filozofického diskurzu zavedl mimo jiné pojem „svět umění“.¹ Tématem, jemuž se Danto dlouhodobě věnoval, byla otázka definice umění, jejíž řešení vychází z tzv. principu nerozlišitelnosti. Postupem času se ukázalo, že je toto řešení nedostačující a i sám Danto si všiml určité jednostrannosti definice, a proto se rozhodl pro její revizi. Právě tento myšlenkový posun je předmětem mého článku. Nejprve se zaměřím na Dantovu charakteristiku umění jako vtěleného významu, která představuje první variantu Dantovy definice, kterou zastával od 80. let 20. století do roku 2013, kdy byla publikována jeho poslední kniha *Co je umění*,² a na roli interpretace, kterou považuje za adekvátní

¹ Arthur Danto, Svět umění, in: Tomáš Kulka – Denis Ciporanov, *Co je umění?*, Červený Kostelec, 2010, s. 95–111.

² Arthur Danto, *What Art Is*, New Haven – London 2013.

způsob vztahování se k významu díla. Ve druhé části se budu věnovat kritice Dantova kognitivismu, kterou předložil britský filozof Diarmuid Costello v článku *Copak se stalo s „vtěleností“?*³ Costello argumentuje, že kognitivní způsob responze vůči uměleckému dílu, který odpovídá Dantovu pojetí interpretace, ještě není *postačující* pro to, abychom s artefaktem zacházeli jako s uměleckým dílem⁴ a že tento omyl spočívá v nedostatečné pozornosti, kterou Danto věnoval interakci mezi významem dílu připisovaným a materiální bázi umění. Ve třetí části budu Costellovy výhrady konfrontovat s Dantovou dodatečně formulovanou definiční podmínkou bdělých snů. Mým cílem bude zodpovědět otázku, zda je tato revize schopna vzdorovat Costellovým argumentům, nebo je naopak čini ještě naléhavějšími.

I.

Aby bylo možné porozumět Costellově kritice, kterou představím níže, je třeba nastínit Dantův postoj k estetickému oceňování a vztahu estetická k ontologii umění vůbec. Danto se v řadě textů programově vymezoval vůči estetice jako disciplíně, a tudíž se vyjadřoval odmítavě i ke koncepcím estetického postoje.⁵ Určitou výjimku v tomto ohledu představuje kniha *Zneužití krásy*,⁶ ve které své výhrady pojí výlučně s kategorií krásy a do určité míry tak mírní skepsi vůči ostatním estetickým vlastnostem. Dantův vztah k estetice je velmi komplexním tématem, pro jehož detailnější analýzu zde není dostatek prostoru. Z tohoto důvodu se omezím jen na konstatování, že Danto dlouhodobě odmítá estetické oceňování jako součást definice umění. Důvody pro tento krok vysvětluje v knize *Transfigurace běžného*⁷ a eseji *Oceňování a interpretace uměleckých děl*.⁸ Vzhledem k tomu, že druhý z uvedených spisů nabízí pregnantnější vymezení Dantovy pozice, budu se vztahovat jen k němu. Východiskem Dantova uvažování je princip nerozlišitelnosti založený na předpokladu existence dvou percepčně nerozlišitelných předmětů, z nichž jeden je uměleckým dílem a druhý obyčejnou věcí. Pokud se nelze spolehnout na smysly, je nutné hledat distinktivní rysy ve sféře nezjevných vlastností, a tudíž odmítnout percepční vlastnosti jako nerelevantní pro esenci umění. A pokud jsou percepční vlastnosti pro definici umění irelevantní, nelze považovat estetické teorie umění za adekvátní a je třeba se k umění vztahovat jinak. Dantovou alternativou je interpretace. Ta má v jeho systému transformativní funkci, tj. je schopna pozvednout předmět ze světa obyčejných předmětů do světa umění.⁹ Interpretace je konstitutivní v tom smyslu, že utváří identitu toho kterého díla. Z tohoto důvodu se Danto ostře vymezuje vůči relativismu. Interpretace nesmí být svévolná, ale vychází ze sledu uměleckých identifikací, které určují, jaké vlast-

³ Diarmuid Costello, Whatever happened to „embodiment“? The eclipse of materiality in Danto's ontology of art, *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* XII, 2007, č. 2, s. 83–94.

⁴ *Ibidem*, s. 85–86.

⁵ Srov. např. Arthur Danto, The Philosophical Disenfranchisement of Art, in: idem *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York - Chichester 1986, s. 1–21.

⁶ Arthur Danto, *The Abuse of Beauty*, Chicago - La Salle 2003.

⁷ Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge 1981.

⁸ Arthur Danto, The Appreciation and Interpretation of Works of Art, in: idem *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York - Chichester 1986, s. 23–46.

⁹ *Ibidem*, s. 39.

nosti předmětu mu náleží jako uměleckému dílu a které nikoli.¹⁰ Adekvátní interpretace je podle Danta taková, která se co nejvíce blíží tomu, jak dané dílo interpretoval umělec, který jej vytvořil.¹¹

Interpretace představuje v Dantově ontologii korelát významu, který je určující pro formulaci definice. Těžiště Dantovy ontologie umění se nachází v knize *Transfigurace běžného*, avšak zde autor explicitní formulaci definice nepředkládá.¹² K tomuto kroku dospěl až v knize *Po konci umění*, ve které specifikoval dvě nutné podmínky existence umění. Umělecké dílo musí (1) být o něčem a (2) být vtělením svého významu (*embody its meaning*).¹³ Pro znění definice je zcela zásadní výše zmíněný princip nerozlišitelnosti. Podle Dantova názoru je možné mezi dvěma percepčně nerozlišitelnými předměty rozlišit pouze na základě jejich významů.

S ohledem na výše uvedené lze Dantův přístup považovat za intenciálně kognitivní. Na jedné straně je klíčová intence autora díla, která definuje význam uměleckého díla, na straně druhé se nachází interpretace, jejímž prostřednictvím vnímatel dílo uchopuje. Význam a interpretace se vzájemně podmiňují a zaručují dle Danta identitu toho kterého uměleckého díla.

II.

Právě tyto pilíře Dantovy ontologie umění, tj. důraz na význam díla a jeho interpretaci jsou předmětem kritiky filozofa Diarmuida Costella. Kritika se odvíjí na dvojí rovině. Costello neodmítá princip nerozlišitelnosti a relevanci významu pro definici a zakoušení umění, ale rozporuje interpretaci jako postačující formu interakce s uměleckým dílem a zároveň se snaží určit příčinu této redukce v Dantově systému. Obojí v Costellově pojetí představuje dvě strany téže mince. Costello je přesvědčen, že se Danto soustředil přednostně na význam díla a nedostatečně se věnoval aspektu jeho materiální realizace a vzájemné interakci významu a hmotného nosiče.¹⁴

Costello nahlíží Dantovu koncepci v opozici k estetickým teoriím umění. Tyto teorie tak, jak jim rozumí Danto, vycházejí z předpokladu existence specifické responze, jež je

¹⁰ *Ibidem*, s. 41–42.

¹¹ *Ibidem*, s. 44.

¹² To, že Danto nakonec v *Transfiguraci běžného* reálnou definici umění nepředložil, nezůstalo bez povšimnutí kritiky. „Mezeru“ v Dantově systému se pokusil zaplnit neméně významný americký filozof a filmový kritik Noël Carroll v esejí *Podstata, exprese a historie*. V souvislosti s Carrollovou studií je přesnější než o zaplnění mezery hovořit o snaze vyabstrahovat Dantovu definici. Ta má v Carrollově shrnutí následující podobu:

Nějaké x je uměleckým dílem tehdy a pouze tehdy, když

(1) x má předmět (tj. je o něčem) = má význam

(2) o němž x projektuje nějaký postoj (toto lze také popsat jako otázku stylu)

(3) prostřednictvím rétorické elipsy (obvykle metaforické)

(4) která obratem zapojuje publikum, které vyplňuje chybějící části (operace, kterou lze rovněž nazvat interpretací)

(5) kde daná díla a jejich interpretace vyžadují umělecko-historický kontext (který je obvykle specifikován jako pozadí historicky vázané teorie).

Viz Noël Carroll, *Essence, Expression and History*, in: Mark Rollins (ed.), *Danto and his Critics*, 2. vyd., New Jersey 2012, s. 118–145.

¹³ Arthur Danto, *After the End of Art*, Chichester 1997, s. 195.

¹⁴ Viz Costello (pozn. 2), s. 83.

vyvolána na základě toho, jak to které umělecké dílo vypadá, a která je schopna odlišit umění od ne-umění.¹⁵ Proti ní klade Danto kognitivní responzi, která vyžaduje určité umělecko-historické znalosti, které interpretaci předcházejí. Dantův přístup k tomuto tématu však problém definice pouze maskuje. Costello poukazuje na to, že Danto vyvodil z principu nerozlišitelnosti závěr, který nejen odporuje povaze umění, ale ani nevyplývá z Dantova tvrzení. Costello souhlasí s Dantem, že percepční vlastnosti nedokáží odlišit umělecké dílo od jeho neuměleckého protějšku, avšak tento fakt dokazuje pouze to, že percepční vlastnosti nejsou pro definici umění *postačující*, nikoli že se jedná o vlastnosti, které by pro existenci umění nebyly *nutné*.¹⁶ Tato chyba v inferenci zapříčinila, že Danto opustil rovinu smyslově vnímatelného a soustředil se téměř výlučně na význam umění.

Tento Dantův krok měl za důsledek marginalizaci definiční podmínky vtělenosti. Pokud uvažujeme o umění jako o vtěleném významu, je třeba zohlednit, jakou funkci vtělení zaujímá, respektive jak jedna podmínka ovlivňuje druhou. Na rozdíl od Danta se Costello soustředí na interakci významu a média, které jej zprostředkovává. V tomto kontextu zavádí pojem umělecky zpracovaného materiálu,¹⁷ který odpovídá pojmu uměleckého média. Costellovův pojem reflektuje charakter umělecké tvorby a odráží určité opomenutí na Dantově straně. Danto uvažuje o intencích umělce pouze ve vztahu k významu díla, nikoli k tomu, jak je hmotný nosič zpracován, aby mohl daný význam sdělit. Costello naopak zdůrazňuje, že ať je záměrem umělce sdělit jakýkoli význam, ten se přinejmenším částečně vyjevuje *skrze* proces vytváření samotného díla a to v rámci interakce s materiálem, ze kterého sestává, a to způsobem, který není kognitivní a orientovaný na cíl.¹⁸ Jinými slovy, vlastnosti uměleckého díla podmiňují uchopení jeho významu, tj. identifikace uměleckého díla jako konkrétního uměleckého díla závisí na jeho percepčně vnímatelných vlastnostech. A co je z Costellova hlediska ještě důležitější, materiální báze díla disponuje schopností vyvolat na straně vnímatele emoce a tudíž je to právě ona, která zodpovídá za afektivní dimenzi umění.¹⁹ Proces umělecké tvorby se dle Costella odráží i v tom, jak k umění přistupují vnímatelé. Pokud se k uměleckému dílu vztahujeme, náš postoj se nevyčerpává procesem interpretativní rekonstrukce.²⁰ Interpretace podle Costella není schopna postihnout afektivní dimenzi umění, jež se pojí s vlastnostmi matérie. V souladu s Costellovou argumentací lze charakterizovat funkci matérie (vtělenosti) jako zneprůhledňující (*opaque*) v tom smyslu, že činí interpretaci významu díla obtížnější, což v konečném důsledku podněcuje zájem vnímatele o něj.²¹ Opacita je přímým důsledkem způsobu vytváření umění a zároveň umožňuje odlišit umělecká díla od jiných typů zna-ku, které jsou transparentní.²²

Podle Costella Dantovo pojetí interpretace nepostihuje, jak nakládáme s uměleckým dílem jako s uměleckým dílem. Představa kognitivní responze není schopna obsáhnout afektivní dimenzi umění, která je garantovaná vtělením díla a jeho vlastnostmi. Dantova

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*, s. 87.

¹⁹ *Ibidem*, s. 88.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

původní verze definice a její důraz na interpretaci významu se tak jeví jako neadekvátní teorie umění.

III.

V závěrečném oddílu studie vztahuje Costello své výhrady k Dantovým myšlenkám představeným v knize *Zneužití krásy*.²³ Sice budu sledovat tento vývoj Costellovy argumentace, ale na rozdíl od něj se budu vztahovat k pozdější verzi Dantovy definice, která obsahuje dodatečně formulovanou definiční podmínku bdělých snů. Tuto novou verzi své definice Danto představil v knize *Co je umění*, která vyšla až několik let poté, kdy byla publikována Costellova kritika. To dle mého názoru umožňuje nahlížet na revidovanou definici právě optikou Costellových poznámek a pokusit se zodpovědět otázku, zda tato verze definice nějak specifikuje vztah mezi významem díla a jeho vtělením (což byl předmět Costellovy kritiky) a zda překračuje hranice pouze interpretativního vztahu k uměleckému dílu. Pro zodpovězení této otázky je nutné nejprve shrnout, co má Danto na mysli, když předkládá požadavek, že umění musí být jako „bdělé sny“ (*wakeful dreams*).²⁴

První otázka, která vyvstává, se týká významu pojmu „bdělý sen“. V Dantově uvažování je toto abstraktní pojmenování inspirováno dvěma texty, a to X. knihou Platónovy *Ústavy*²⁵ a Descartovými *Meditacemi*.²⁶ Ani jeden z autorů tento pojem nepoužívá, přesto považují za důležité alespoň nastínit, proč Danto klade na Descartovy a Platónovy myšlenky takový důraz. Určité motivy, které s bdělým snem Danto spojuje, jsou totiž součástí uvažování i těchto filozofů. Podstatný je především Platónův důraz na jevovou stránku (*appearance*), která v Dantově uvažování postrádá negativní zabarvení a stává se přirozenou charakteristikou jak umění, tak snů. Nebo přesněji, Danto tuto vlastnost považuje za společnou charakteristiku obou, která stojí v základu univerzálnosti umění. Dantovými slovy: „*Domnívám se, že každý člověk, ať se nachází kdekoli, sní. Toto obvykle vyžaduje, abychom spali. Avšak bdělé sny vyžadují, abychom byli vzhůru. Sny jsou tvořeny jevy, ale musí se jednat o jevy věcí světa snů.*“²⁷ Analogicky lze uvažovat o umění v tom smyslu, že jevy, se kterými umělec pracuje, náleží světu umění. Univerzálnost sdělení umění Danto ilustruje na příkladu baletního mistra Michaila Baryšnikova imitujícího pohyby fotbalisty.²⁸ Baryšnikov se nemusel nacházet na hřišti, aby bylo publikum schopno určit, co jeho pohyby znamenají. Toto má být dle Danta sdílená charakteristika umění. Jeho slovy: „*[umění] je bdělým snem v tom smyslu, že tanečník předpokládá, že publikum rozumí tomu, co je napodobováno, a že značná část publika čte jeho pohyby jako pohyby fotbalisty, i když se zde žádný fotbal nehraje.*“²⁹

Baryšnikov imitoval pohyb, ale součástí působnosti jeho čísla bylo nutně i vědomí, že pohyb neprovádí fotbalista. Právě působnost a schopnost vyvolat na straně vnímatele určité emoce Danto pokládá za klíčovou vlastnost umění, jež je založena právě na jeho

²³ *Ibidem*, s. 90–91.

²⁴ Viz Danto (pozn. 2), s. 48

²⁵ Platón, *Ústava*, Praha 2005.

²⁶ René Descartes, *Meditace o první filosofii*, Praha 2015.

²⁷ Viz Danto (pozn. 2), s. 49.

²⁸ *Ibidem*, s. 51.

²⁹ *Ibidem*.

univerzálnosti a sdělitelnosti. Dantovými slovy: „*Jen co jsem začal přemýšlet o bdělých snech, které mají oproti snům, které k nám přicházejí v noci, tu výhodu, že mohou být sdíleny. V souladu s tím nejsou soukromé, což pomáhá vysvětlit, proč se každý v publiku směje ve stejný okamžik nebo křičí ve stejný moment.*“³⁰ Schopnost vyvolat u obecnstva určité emoce Danto připisuje dovednosti umělce.³¹ Tuto dovednost však blíže nespecifikuje, stejně jako se nevěnuje tomu, co umožňuje umění jako bdělému snu, aby jej bylo možné sdílet. Navíc není zcela jasné, jaká je vazba mezi možnostmi sdílení a vyvoláním emocí. Ne všechno, co je sdělitelné, nějaké emoce vyvolává. V tomto kontextu se otevírá prostor pro nové zohlednění Costellovy kritiky. Odhlédnu-li od poněkud znejasňující terminologie, přirovnání umění ke snu jde proti intuici, protože reálné sny jsou ryze privátní a tudíž nesdělitelné. Bez ohledu na společné vlastnosti obou, sen a umění se odlišují v jednom zásadním ohledu a to v existenci média, jehož prostřednictvím na nás umění působí. Danto věnuje pozornost afektivní dimenzi, avšak přehlíží to, *co konkrétně* tyto emoce vyvolává. Nebo přesněji, soustředí se na blíže nespecifikovanou, abstraktní dovednost umělce, aniž by explicitně tematizoval, jak se tato dovednost promítá do uměleckého díla. Popis Baryšnikova představení s médiem implicitně počítá, když Danto uvažuje o pohybech, které mají určitý význam. Tento význam je však esenciálně spojen s konkrétním pohybem a médiem, jímž je v tomto případě tělo tanečnicka. Interpretace pohybu jako pohybu fotbalisty závisí právě na interakci mezi významem a vtělením, tj. konkrétním pohybem. Podobně lze v souladu s Costellem uvažovat i o vyvolání emocí.

Závěr

Pokud bych měla zodpovědět otázku, zda je revidovaná verze Dantovy definice umění odolnější vůči Costellově kritice, musím konstatovat, že je to právě naopak. Charakteristika umění jako bdělého snu odhaluje nutnost zohlednit vlastnosti média, tj. jednak otázku vtělenosti (použijeme-li Dantův vlastní termín) a zároveň skutečnost, že umění vyvolává u vnímatele určité emoce. To ovšem překračuje možnosti Dantova pojetí zkušenosti s uměním coby pouhé interpretace. Řešení problému, který identifikoval Costello, je naléhavější právě z toho důvodu, že se Danto rozhodl svou definici rozšířit a explicitně v ní zohlednit afektivní rovinu. Rozdíl mezi původní variantou definice a její revidovanou podobou spočívá v tom, že v prvním případě lze působnost umění považovat za jev, který existenci umění pouze doprovází. Oproti tomu podmínka bdělých snů, která garantuje, že umění vyvolává určité emoce, existenci umění podmiňuje. Pokud je vyvolání emocí nutnou podmínkou existence umění, není možné odmítat koncepcie estetické zkušenosti a držet se pouze kognitivismu. Navíc je nutné specifikovat, jak jsou dané emoce vyvolávány a Costellův návrh, že je jejich nositelem médium umění, se zdá být přesvědčivý.

³⁰ *Ibidem.*

³¹ *Ibidem*, s. 48.

LITERATURA

- Noël Carroll. Essence, Expression and History, in: Mark Rollins (ed.) *Danto and his Critics*, 2. vyd., New Jersey 2012.
- Diarmuid Costello, Whatever happened to „embodiment“? The eclipse of materiality in Danto's ontology of art, *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* XII, 2007, č. 2.
- Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge 1981.
- Arthur Danto, The Appreciation and Interpretation of Works of Art, in: idem *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York - Chichester 1986.
- Arthur Danto, The Philosophical Disenfranchisement of Art, in: idem *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York - Chichester 1986.
- Arthur Danto, *After the End of Art*, Chichester 1997.
- Arthur Danto, *The Abuse of Beauty*, Chicago - La Salle 2003.
- Arthur Danto, *What Art Is*, New Haven - London 2013.
- René Descartes, *Meditace o první filosofii*, Praha 2015.
- Tomáš Kulka - Denis Ciporanov, *Co je umění?*, Červený Kostelec, 2010.
- Platón, *Ústava*, Praha 2005.