

## Umění a člověk ve filosofickém pohledu [1965]

V průběhu asi osmi měsíců vyšly tři práce o umění, které jsou psány převážně z filosofického nebo alespoň filosofujícího stanoviska. Jestliže se jimi budu zabývat, není to jen proto, abych o nich poreferoval. Jsou to sice studie, které stojí za přečtení, ale jinak neznamenaají žádnou podstatnou událost v oboru filosofie umění, neboť nepřesahují zásadně situaci, v níž je naše věda. Proto by nemělo mnoho smyslu, kdybychom podrobně sledovali jejich vnitřní logiku a celkovou stavbu. Detailní rozbor a kritické zhodnocení zejména obou knižních studií by byly na místě spíše v odborném žurnálu. Pro tuto chvíli mějme na mysli spíše poměření vybraných publikací úkolem, před nímž autoři stáli, zvolivše si příslušné téma, a jež viděli s nestejnou vnímavostí a nestejnou hloubkou. Záměrem následujících úvah je tedy použít příležitosti, že tyto práce vyšly, k pokusu o formulaci otázky, která – jak uvidíme – nebyla zcela zřetelně rozpoznána v žádné z nich, ale která se před nás staví při jejich četbě s jakousi zvláštní naléhavostí, naznačující, že autoři sami, vedeni snad nějakou tuchou, směřovali (anebo alespoň ze svých pozic mohli směřovat) i tímto směrem.

První ze studií pochází od bulharského autora Atanase Nateva, původně vyšla v Sofii v r. 1961 a minulého roku ve slovenském překladu Zuzany Kolárikové pod názvem *Umění a společnost* (356 stran, Vydavateľstvo politickej literatúry, Bratislava; váz. Kčs 20,-). Už sám titul naznačuje, že Natevovi jde o postižení společenského aspektu umění; jeho cíle jsou však vyšší. Natev chce ve své knize prokázat, že právě tento společenský aspekt umění rozhodujícím způsobem odpovídá za uměleckou specifičnost; pokouší se specifičnost umění určit jeho účastí v společensko-historickém procesu (odmítá možnost postihnout tuto specifičnost cestou gnozeologickou, psychologickou anebo strukturalistickou). Osobitost umění se podle něho skrývá právě v jeho aktivní společenské úloze; prvním úkolem naší estetiky je úplně objevit všechny osobité možnosti vlivu na společenský život, jimiž disponuje pouze umění. Názor, že umění má společenský vliv, pouze pokud prostředkuje vliv mravních, politických a jiných idejí, je primitivní a je třeba se ho zbavit. Nenahraditelná společenská úloha umění spočívá nikoli v jeho mimouměleckém, nýbrž právě uměleckém působení, které má svou relativní samostatnost, i když nepostrádá beze všech pochyby i mravního, filosofického i politického smyslu. Proto nemá estetika právo zaměňovat společenský význam uměleckosti za aktuální význam mimouměleckých prvků v umění (např. mravních, náboženských, filosofických, politických a jiných motivů), ale musí se nejvíce zabývat společenským významem celkového uměleckého působení na člověka. (Natev odmítá teorii o „čistém umění“ hlavně proto, že vlastně přijímá starou tezi o „dvou kritériích“, která je postavena na názoru, že uměleckost je něco odděleného od ideovosti a společenské zaměřenosti díla. Když však podle Nateva pochopíme, že umění právě v důsledku své specifičnosti, uměleckosti, tj. jakožto umění plní určitý společensky významný cíl, stane se kritérium uměleckosti v praxi společenským, stranickým kritériem, aniž by bylo potřeba se uchýlovat k dodatečným výhradám.)

Tak se vlastně ústřední otázkou Natevovy práce stává význam umění pro lidský život, pro člověka (neboť člověka nelze neuvažovat jako bytost společenskou). V odpovědi na tuto otázku

však nešel Natev dost důsledně a dost daleko směrem, kterým nastoupil. Především je třeba vidět, že otázku specifičnosti umění (přestože je zřejmé, jakou důležitost jí připisuje) vlastně v celé knize obchází. Probíraje různé „zvláštnosti“ či „momenty“, nevylučuje žádný z nich z umění jako nepatřičný a cizí, ale odmítá také kterýkoli takový moment uznat jako společensky určující podstatu umění. Vposledu se uchyluje k výkladu kruhem, který znamená asi tolik, jako kdyby řekl, že umění je umění: „Specifická podstata umělecké tvorby není v mechanickém souhrnu ‚takových a takových‘ podstatných zvláštností, ale v složité, protikladné jednotě všech těchto zvláštností, které se navzájem prolínají a závisí jedna na druhé způsobem, který je vlastní jedině umění.“ Natev zapomíná, že právě tento způsob je třeba podrobit zkoumání; jestliže je umění schopno syntetizovat, integrovat různé momenty a zvláštnosti (takže filosofie, morálka, náboženství, politika apod. nemusí narušovat a vskutku nenarušují osobitost uměleckého díla, jestliže pronikají do samotného jeho tkaniva), musíme se nezbytně ptát po integračních principech, které k takové jednotě vedou. Umění přece nelze chápat jako „složitou jednotu“ mimouměleckých prvků; je třeba pátrat po tom, čemu jsou takové mimoumělecké prvky v umění podřízeny, a tam pak hledat to, co je pro umění rozhodující a podstatné. Společensko-historické určení umění to ovšem být nemůže, neboť v tom se umění neliší od filosofie, morálky, politiky apod. Je třeba hledat proto užší základ, sám zdroj specifičnosti umění. Přihlédneme-li k Natevovým výměrům umění, najdeme v něm vedle charakteristik, které platí i pro jiné společenské jevy, poukaz na specifické poslání umění, jímž je úkol „bezprostředně a nenásilně zdokonalovat ucelený vztah jednotlivce k světu“; jinde mluví o „intimním individuálním vztahu k světu“. A tady ovšem dochází po mém soudu k nejpodstatnějšímu lapsu Natevovy koncepce. Natev totiž pod vztahem k světu rozumí „jednotu lidského myšlenkového a emocionálního vztahu k světu, tj. jednotu světového názoru a pocitu světa“. Nejde o volbu termínu, nýbrž o fakt, že Natev na základě triviální skutečnosti, že ani nejtalentovanější umělecká tvorba nemění konkrétní životní podmínky, vyvozuje závěr, že v otázce vlivu umění na reálné společenské chování jednotlivce musíme prý zřejmě počítat především s intimním vztahem k světu. Umění tím, že ovlivňuje intimní vztah jednotlivce k světu, vážně ovlivňuje i jeho reálné společenské chování. Je nepochopitelné, že Natev takto zúžil možnosti společenského vlivu umění na prostřednictvím emocionálně-intelektuálních vztahů k světu, na intimní prostřednictvím myšlenek, přání a záměrů, když o několik kapitol předtím budoval své pojetí na zásadním vyvozování charakteru umění z lidské práce. A přece měl před sebou jinou možnost, které nevyužil.

Musíme si povšimnout ještě jiného vztahu, totiž vztahu umění a krásy. Natev pojímá krásu jako zvláštní vzájemný vztah věcí a ve věcech, svérázný aspekt jejich působení, aspekt, jež mají souběžně s ostatními svými vlastnostmi. Díky tomuto aspektu nenásilného působení, který charakterizuje krásu, existuje při jejím vnímání hodnotící prvek. Projevy krásy „naladují“ jednotlivce k tomu, aby je nenuceně prožíval a nenuceně konal. Přitom Natev metodicky rozlišuje prvotní krásu přírodní, na člověku nezávislou, která umožňuje existenci dalších, vyšších forem, jimiž jsou krásy estetické, která už předpokládá esteticky tvořivou činnost člověka, založenou a nejprve skrytou v lidské práci, a posléze nejvyšší krásu

uměleckou (nebo umělecko-estetickou). Každá vyšší forma krásy předpokládá formy nižší, které je sice schopna odrážet, avšak aniž by se dala na takový odraz redukovat. Tak umění nejen odráží objektivní, vnější krásu (přírodní nebo společenskou), ale samo vytváří krásné věci, novou sféru krásy a je samo nejvyšším stupněm krásy. Rozhodující není zobrazující, obrazivá schopnost umění, ale jeho schopnost vytvořit dílo jako něco nového. Kdyby se umění právě ve své specifčnosti vyznačovalo především zobrazující, odrážející funkcí, bylo by nepochopitelné, proč se neřídí mnohem víc snahou kopírovat než vytvářet. „V okolním světě nachází umělec nepoměrně víc materiálu k naturalistickému kopírování než k tvořivému ztvárňování.“ A přece takové kopírování nepatří do sféry umělecké specifčnosti, ale nejčastěji nás od ní vzdaluje. Podstatná, nejpodstatnější je tedy pro umění tvorba krásy, krásna v uměleckých výtvorech; mezi jednotlivými formami krásy je jakási organická spojitost. Umění se tak stává jakýmsi „pokračováním“ ostatní krásy v životě, kterou překonává a zároveň v sobě zahrnuje, jako lidský život překonává a zároveň zahrnuje zákony anorganické a organické přírody. V této perspektivě píše Natev, že „objektivní krása mimo umění je prvním zvěstovatelem umělecké tvorby“, nebo že „vytváření uměleckých děl, tvorba uměleckého obrazu je aktem krásy“. Tak se zdá, že pro Nateva je krásna něčím objektivním (i když říká, že objektivně i subjektivně relativním), co prodělává svůj vývoj paralelně s vývojem v přírodě, aniž by však bylo jeho funkcí, a co proniká na vyšší úroveň tak, že na sebe bere specifickou podobu vždy vyšší a vyšší, přičemž působení všech forem je navzájem analogické.

Skutečnou perspektivu však poskytuje jiná Natevova myšlenka, jejíž filosofická závažnost samotnému autorovi asi unikla. Je to myšlenka, na níž vlastně založil své pojetí krásy a krásna vůbec. Lidé podle Nateva obvykle nemohou plně vnímat estetický aspekt nějaké situace nebo životního projevu, neboť jsou na nich nějak závislí; estetický aspekt skoro vždycky spoluexistuje se závazným charakterem různých lidských vztahů. V životě vně umění neexistují jevy „čistě“ estetického charakteru. Umění však začíná zobrazováním věcí právě s o hledem na jejich estetický aspekt anebo vytvářením „věcí“ zbavených takřikajíc „závazností“ a nutnosti, jež provázejí používání zobrazovaných předmětů a jevů. Umělecké dílo si nedělá nárok na to, aby bylo považováno za „skutečnost“. Tak vytváří možnost, aby člověk nenuceným a intimním způsobem „prověřil“ svůj reálný vztah k světu, přehodnotil své vlastní místo v životě. „Podmíněné vzdalování se od konkrétních, ‚předmětných‘ vlastností zobrazovaných věcí umožňuje nejvýrazněji a nejbezprostředněji odhalit jejich skutečný smysl v lidském životě.“ Toto Natevovo „vzdalování“, to je vlastně odstup, distance od bezprostřední angažovanosti uprostřed konkrétní situace. Umění se tedy ukazuje jako místo (byť nikoli jediné) lidského odstupu od daného, jej obklopujícího a svírajícího světa. V tomto odstupu se odhaluje skutečný smysl věcí, tj. pravda o věcech a o světě. Ale tohle všechno nechal Natev ležet ladem. Ani to si neuvědomil, že krásna jako moc naladující člověka k intimnímu emocionálně-intelektuálnímu vztahu k světu a tím k intimnímu soužití a spolubytí s tím, co je krásné, s věcmi a se světem, je vlastně zcela opačně zaměřena než ono vzdalování, onen odstup; byla by spíše přístupem, lépe řečeno: otvírala by se v přístupu. V umění by tak bylo obojí, odstup i přístup, ale přístup by byl možný jen na základě odstupu, který by hrál primární

úlohu. To všechno mohl Natev ve svém zkoumání najít, to všechno mohl vynášet na světlo; bohužel to asi přehlédli. To je zřetelný doklad slabého filosofického zraku.

Druhá studie je zřetelně kratší (29 stran); možná, že sám termín studie je tak trochu nadsázka. Jde o sedmou stať sborníku *Sedmkrát o smyslu filosofie*, která nese název **Dialogy o filosofii, estetice a umění** a jejímiž autory jsou Dušan Prokop a Miloš Jůzl (vydalo Nakladatelství politické literatury v Praze 1965, 191 strana, váz. 16,50; naše stať je na str. 153–181). Pomineme pochopitelně formální stránku dialogů, která nese výrazné stopy nepromyšlenosti, a necháme stranou rovněž triviality i naivity, kterých se svorně dopouštějí obě diskutující osoby, filosof i estetik (koneckonců, lze to chápat jako prostředek k posílení iluze autentičnosti diskuse). Spíše nám půjde o doklad toho, že v povědomí autorů jsou rovněž přítomny myšlenky, které přímo volají po uchopení vlastního problému; proto přes malou atraktivitu formulací i výstavby dialogů jde o četbu, která se pozornému a přemýšlivému čtenáři může stát velmi užitečnou.

V práci je problematizováno vztahování uměleckého díla k nějaké vnější skutečnosti jako jeho předmětu tím, že je podtržena okolnost, že především umělecké dílo samo je nějakým reálným vztahem, novou, relativně svébytnou lidskou skutečností, která více než s vnější realitou (ve smyslu shody s ní) souvisí organicky se smyslem díla, s celým jeho působením. Pokud se dílo ke skutečnosti vně umění vztahuje, pak mu nejde především o vztah poznávací, nýbrž o zásah do dosavadní skutečnosti, o její přetváření, měnění **a** tím o tvorbu skutečnosti nové. A protože takové umělecké dílo je součástí světa člověka, součástí jeho životního prostředí, vytváří a přetváří toto prostředí. Umění znamená zásah do životního (sociálního) prostředí člověka a přetváření, změnu tohoto prostředí, navozovanou celým obsahem uměleckého díla. Síla umění, která je schopna takového přetváření, nemá svůj zdroj v poznání daného, umění většinou nezajímá známá skutečnost, ale soustřeďuje se na vyjádření a vytváření skutečnosti dosud neznámé, popřípadě neznámých prvků skutečnosti známé, všední. V umění jde také o umělcovu koncepci světa, o jeho hodnocení a vidění života; jen tak je možné specificky umělecké objevování světa, které je zároveň tvorbou nové skutečnosti. Základem chybného pojetí umění bývá chybné pojetí skutečnosti, která je redukována na skutečnost předmětnou. Skutečnost však nelze chápat jen jako vnější realitu, pouze jako věcnou a dějovou předmětnost (i když ty ovšem nesmějí zmizet, ani z uměleckého díla). Ve skutečnosti, a zejména ve skutečnosti uměleckého díla hraje významnou roli také subjekt. Žel, že autoři pominuli nevšimavě možnost odlišit skutečnost subjektu od pouhé subjektivity a předestřeli problém tak, jako že je do skutečnosti třeba zařadit subjektivní sféru. I když je tato subjektivita odlišena od subjektivismu, je zřejmé, že je nejvýše zapotřebí dalšího rozlišení, řekněme mezi subjektivním (pojetí, názory, zkušenosti apod.) a mezi subjektivním (tvořivostí, aktivitou). Kdybychom se vydali po stopách významu obou těchto složek pro umění a uměleckou tvorbu, ukázalo by se, jak nepoměrně větší význam má umělcova subjektivnost než jeho subjektivnost. Zejména však pouze na cestě sledování povahy subjektivní aktivity můžeme objevit skutečnost jinou než předmětnou, neboť celá subjektivita je součástí předmětné skutečnosti. Význam lidské práce a praxe je proto tak závažný, že nejde o žádnou subjektivitu,

o žádné pouhé koncepcce, názory, prožitky a podobně, nýbrž o reálnou aktivitu, proměňující předmětný svět; tato aktivita má však svůj zdroj v subjektu a je schopna se k němu vracet a proměňovat i jej. Termín subjektivní se na lidskou práci, praxi, aktivitu naprosto nehodí; naproti tomu je zřejmé, že můžeme užít termínu subjektivní, chceme-li podtrhnout oboustrannou vazbu mezi nimi a mezi lidským subjektem. Jak je vidět, dostáváme se také v tomto případě k otázce specifické souvislosti mezi subjektem, který se realizuje prostřednictvím své subjektivní aktivity, a mezi uměním, které je zvláštním případem takové aktivity, totiž tvorbou uměleckého díla. Jak Natev, tak Prokop s Jůzlem odbočili v rozhodujícím momentu na cestu vedoucí k otázkám subjektivnosti, a tím si uzavřeli mnohem významnější cestu možných objevů při zkoumání významu umění pro seberealizování člověka, pro polidšťování člověka i světa.

Poslední, nejnovější práce Vladimíra Brožíka nese název *Člověk a krásno* (Vydavateľstvo politickej literatúry, Bratislava 1965; 167 stran, váz. 14,- Kčs) a je ze všech vybraných studií nejpromyšlenější. Hned na prvních stránkách se dostáváme k otázce, k níž autoři už zmínění nedospěli, protože poměrně nedaleko před cílem (ovšem před cílem, jak já jej vidím) odbočili stranou, k jiným problémům. Brožík polemizuje s Volkovou tezí, že to, co se ze subjektu uplatní, „zobrazí“ v uměleckém díle, existuje před daným procesem a rovněž mimo daný proces, takže se zcela jednoznačně staví do sféry a do pozice předmětu (tady nemohu nepoznamenat, že ovšem tato myšlenka má svou plnou platnost, pakliže subjekt, resp. to, co se z něho uplatní, je pojato jako subjektivno). Brožík namítá, že nikoliv všechno to, co existuje už před procesem odrazu a nezávisle na samém procesu odrazu, se jednoznačně staví do sféry a pozice předmětu. Před procesem a nezávisle na procesu tu existuje i sám subjekt, tvůrce, umělec, vědomá bytost, která vytváří odraz předmětu ve svém vědomí, odráží jej svým vědomím. Umělec vidí skutečnost ve světle svých zážitků, poznatků, svého názoru, citění, nálady atd. a vnímání předmětu se tímto vším „prolamuje“. Na první pohled by se mohlo zdát, že to je dost naivní a snadno vyvrátitelná námitka. Ale Brožík jde proti očekávání přece jen ještě o kus dál a klade otázku: čemu z objektivní reality odpovídají ty vlastnosti subjektu, kterými se podílí na předmětu odrazu? Odrazem čeho objektivního je to subjektivní, co se podílí na předmětu uměleckého odrazu? Brožík však klade tuto otázku nikoli proto, aby na ní stavěl dále, ale aby ukázal zdánlivost některých dosavadních řešení; své námitky končí výzvou, abychom opustili onu aprioristickou a neplodnou tezi, že umění je poznáním skutečnosti, a doporučuje začít zkoumat samotnou skutečnost, skutečnost našeho bytí, bytí společenského.

Brožík na rozhodujícím místě rozlišuje mezi člověkem (jako subjektem ovšem) a mezi jeho subjektivitou, jeho vědomím. Jevy společenského bytí, říká, a hodnoty těchto jevů neexistují nezávisle na člověku, který je součástí tohoto bytí a jeho tvůrcem, přičemž však celé společenské bytí (včetně hodnot jeho jevů) je pro lidské vědomí objektivně existujícím předmětem, který se v lidském, resp. společenském vědomí odráží. Člověk je vědomě činný tvor, ale jako takový existuje objektivně, tj. je rovněž objektivním jevem. Od vědomé činnosti tohoto tvora odvisí celé společenské bytí se složitou sítí jen jemu vlastních vztahů a

specifických, jen jemu vlastních hodnot. Už tady vidíme některé nepřesnosti ve formulacích; hlavní důraz je však zřejmý. Brožík, mnohem lépe poučen Marxem než např. Natev, odmítá „objektivní existenci“ chápat jen jako to, co existuje mimo člověka; existence subjektu je také objektivní, i když tím myslíme na subjekt právě jakožto subjekt, a nikoliv jako objekt. Jen tímto způsobem – to je u Brožíka výrazně a zcela správně pochopeno – lze správně pochopit onen dynamický vztah mezi člověkem a světem věcí, jemuž říkáme praxe, jen tak lze pochopit samotné dějiny. Příroda, modifikovaná v pracovním procesu dějinami, neztrácí nic ze své objektivnosti, i když se mění, a to právě tak jako člověk, modifikovaný v tomto procesu přírodou. Člověk neexistuje trpně ve světě, který je dán, ale je součástí světa, jež spoluvytváří. Člověk vytváří a mění okolnosti a okolnosti mění jeho. Bytí o sobě se dotykem lidské ruky stává bytím pro člověka, tj. jeho bytím. A toto bytí už není dané; jedinou jeho danou konstantou je pohyb, společenská praxe, která je příčinou vývoje subjektu pro objekt, ale i objektu pro subjekt. Žijeme obklopeni předměty, které potvrzují naši individualitu, neboť se v nich zpředměťují naše bytostné síly. Tak se předmětná skutečnost stává lidsky významnou: bytí o sobě, které se stalo bytím pro člověka, nabývá nových hodnot, také hodnoty estetické. Jevy lidského bytí se stávají estetickými právě proto, že si je člověk prakticky osvojil, že se staly jeho vlastními jevy. Estetická hodnota jevu je podmíněna jeho lidským, společenským významem. Protože člověk polidšťuje bytí o sobě, stává se i tvůrcem krásna; nepolidštěná skutečnost je pro člověka objektivně chaotická. A tak krásno je vlastně hodnota věcí a jevů, které nebyla skutečnost člověkem pro člověka jako důsledek praktického zpředmětnění lidské bytosti.

Nemůžeme na tomto místě dále pronikat do podrobností dalšího postupu Brožíkova výkladu. Na citovaných místech se přiblížil nejvíce z celé knihy a více než předcházející autoři otázce, o níž nám jde (což naprosto neznamená, že v těchto pasážích je podstata jeho pojetí, alespoň nikoli v jeho pohledu). I z toho, co bylo řečeno, dost zřetelně vysvítá, že i pro Brožíka (podobně jako pro Nateva) je umění zakotveno ve skutečnosti již polidštěné, ve skutečnosti lidských hodnot, které jsou výsledkem polidšťujícího praktického přetváření světa. Tento optický klam, založený na tom, že uprostřed lidské společnosti nemůže žádná lidská činnost (a tím méně umělecká) vycházet z mimolidského, mimospolečenského kontextu, aby jej polidšťovala, je kupodivu nekriticky považován za doklad toho, že společenská praxe předchází uměleckou tvorbu. Ale copak umělecká tvorba sama není společenskou praxí? Copak samo umění není přímo (a nikoli pouze prostředkovně a odvozeně) účastno polidšťování světa? A nemá tedy bezprostřední, a dokonce mimořádně velký význam nejen jako sebeuvědomění, ale přímo jako seberealizace člověka? Nestává se uměleckou tvorbou jak tvůrce, tak vnímající a prožívající divák (posluchač, čtenář) více člověkem, novým člověkem?

Společnou slabostí všech uvedených studií je malá ostražitost a nedostatečná pronikavost filosofického myšlení, nevyjasněnost filosofických pozic autorů. Pohybovali se v blízkosti problému, který má právě v současné době maximální přitažlivost ve světovém měřítku, aniž zpozorovali obrovský poklad, který se jim takřka nabízel. Aktuálnost otázek po povaze člověka a podstatě lidskosti v dnešním filosofickém myšlení vede ve světovém měřítku filosofii k tomu, aby věnovala větší pozornost umění. Věda (přírodověda), která byla po staletí hlavním

stimulem filosofických úvah, představuje stále vyšší měrou obrovskou moc, která v ustavičně se zrychlujícím tempu přetváří (ve svých aplikacích, zejména prostřednictvím techniky) celý lidský svět a staví lidstvo do nových, netušených situací; přitom vyvíjí takový tlak na proměnu samotného člověka a jeho základních pozic, že se celkem oprávněně se stále větší naléhavostí ozývají otázky, zda je přípustno s naivní důvěrou předpokládat, že onen moderní přírodovědou nesený proud lidského vývoje směřuje samozřejmě k větší lidskosti – třeba už proto, že je věda „lidským výtvořem“. I když vyloučíme všechny případy zneužití vědy proti člověku (které samy naznačují, že také věda patří do oblasti toho, co má být polidštěno), zůstává otázkou, zda cesta vědy nejde přece jenom jiným směrem než cesta člověka k vyšší lidskosti a účinnějšímu polidštění světa. Sama tato otázka, na niž zatím mnozí reagují poněkud alergicky, nemůže být nějakým gestem smetena ze stolu, ale musí být zodpověděna. A odpověď musí být kvalifikovaná, rozumově přesvědčivá, argumenty zdůvodněná; k tomu právě je třeba důkladně promyslet otázku člověka. V této situaci nemůže věda podstatně přispět, neboť se dostala do podezření, že v důsledku svého myšlenkového aparátu chápe člověka redukovane, nikoli v jeho podstatě, ale jen v jeho předmětné, zvěcnělé podobě. Proto filosofie, která se tak obrovitého úkolu podjímá, musí hledat jiné cesty k uchopení celé problematiky. Dokonce musí sama provést i jakousi sebekritiku, neboť v minulosti se tak úzce přimkla k vědě, že se stala nebo alespoň chtěla stát její reflexí, tj. myšlením ze situace a z takového položení věcí a problémů, jak bylo připraveno, navoděno a prosazeno už ve vědeckém přístupu. Proto vyhlíží filosofie jiné aspekty lidské existence, jiné typy koexistence člověka a světa, jiný kontakt mezi oběma. A tuto jinou polohu vzájemné vázanosti i vzájemného ovlivňování světa člověkem a člověka světem, tuto jinou podobu realizace, sebeuskutečňování člověka uprostřed světa a prostřednictvím jeho přeměňování nachází v umění. Situace je o to komplikovanější, že filosofie musí přebudovat svůj vlastní pojmový a myšlenkový aparát, aby se mohla umění a jeho přístupu k člověku a ke světu vůbec přiblížit. A tak v přístupu filosofie k umění není hlavním cílem snaha uvidět člověka očima umění (což není zdaleka cíl tak neproblematický, jak by se snad ještě nedávno mohlo zdát) ani uvidět v umění realizovaného, uskutečněného, „zpredmětňného“ člověka (tj. nejde ani o to, přizpůsobit filosofické poznání člověka nějakému poznání uměleckému, ani o to, dešifrovat umění jakožto projev člověka v podstatě jeho lidskosti), ale především a za prvé snaha rekonstruovat svůj vlastní přístup uprostřed pokusu o vytvoření něčeho, co by mohlo mít charakter jakési reflexe umění, přebudovat strukturu filosofického myšlení, uplatnit důsledně a precizně nové, odlišné myšlenkové metody (po rozpadu metafyziky nebyly dosud nové metody v takovém rozsahu a s takovou vnitřní propojeností konstituovány) a tak se stát nástrojem nového, hlubšího a přiměřenějšího sebepochopení člověka v současné (nebo spíše příští) epoše. Tato perspektiva však autorům zmíněných prací chyběla. To je dokladem toho, jak bez perspektivy sahající hluboko kupředu lze přehlédnout i nejvýznamnější podrobnosti, které máme přímo před sebou.