

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

ARTHUR C. DANTO A IDEA KONCE UMĚNÍ

Vedoucí práce: Mgr. Denis Ciporanov, Ph.D.

Autor práce: Jakub Filipov

Studijní obor: Estetika

Ročník: 3. ročník

2019

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracoval samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 9. května 2019

Jakub Filipov

Poděkování

Rád bych zde poděkoval vedoucímu své práce Mgr. Denisovi Ciporanovi, Ph.D. za jeho trpělivost a cenné rady. Dále bych rád poděkoval rodině a blízkým přátelům za pomoc s korekturou a úpravou formální stránky této bakalářské práce.

Anotace

V této bakalářské práci bude kladen důraz na teorii umění amerického filosofa a estetika Arthura C. Danta. Stěžejními body práce bude objasnění pojmu „Svět umění“ a hledání kořenů i explanační síly teorie o proklamovaném konci umění, k čemuž bude využit krátký náhled do filosofie G. W. F. Hegela a samotný text *Konec umění* od Arthura C. Danta. V závěru práce pak bude tato teze podrobena alternativním pohledům Noëla Carrola a Michaela Kellyho, přičemž se dotkneme otázky, co onen proklamovaný konec znamená pro moderní umění.

Klíčová slova: Danto, svět umění, Hegel, konec umění, moderní umění.

Annotation

An American philosopher and aesthetician Arthur C. Danto and his theory of art are emphasized in this bachelor thesis. The crucial issues of the thesis are the clarification of Danto's term „Artworld“ and the seeking of both the roots and the explanatory power of theory that proclaims end of art to that a brief look into the philosophy of G. W. F. Hegel and the writing Arthur Danto's *The End of Art* itself will be used. In the end of the work, this proposition will be analysed according to alternative perspectives of the philosophers Noël Carroll and Michael Kelly, in which case we hint at the question what this idea of the end of art means for the current art scene.

Keywords: Danto, the artworld, Hegel, the end of art, modern art.

Obsah

1. Úvod.....	7
2. Svět umění	8
2.1 Rozbor.....	8
2.1.1 Teorie imitace a teorie reality.....	8
2.1.2 Identifikace uměleckého díla.....	11
2.1.3 Rozdíl mezi uměním a neuměním.....	12
2.1.4 Umělecký relevantní predikát.....	13
3. Institucionální teorie George Dickieho a „Svět umění“	15
4. Konec umění.....	18
4.1 Úvod ke konci umění	18
4.2 Umění budoucnosti	18
4.3 Progresivní model dějin umění	19
4.4 Expresivní model dějin umění	21
4.5 Konec umění u G. W. F. Hegela.....	24
4.6 Konec umění Arthura C. Danta.....	26
5. Reakce na konec umění Arthura C. Danta.....	28
5.1 Noël Carroll.....	28
5.2 Michael Kelly.....	31
6. Závěr	33
7. Seznam použité literatury	35

1. Úvod

Cílem této bakalářské práce je poskytnout ucelený přehled zásadních myšlenek amerického filosofa a estetika Arthura C. Danta. Důraz bude kladen zejména na dvě z Dantových statí – *Svět umění* a *Konec umění*. Obě dvě zmíněné statě, jimiž Danto zásadně přispěl k definici moderního umění, jsou podrobně popsány a rozebrány v příslušných kapitolách.

První část je věnována eseji *Svět umění*, v níž se nás Danto seznamuje s problematikou identifikace uměleckých děl, které na první pohled nedokážeme odlišit od běžně se vyskytujících reálných předmětů. Abychom byli schopni umělecká díla odlišit a popřípadě hodnotit, aplikuje Danto svou teorii *světa umění*, pomocí které je možné klasifikovat umělecká díla vzhledem k jejich teoreticko-historickému rámci.

Krátce se budeme také věnovat *institucionální teorii* George Dickieho, ve které si ukážeme další možné teoretické rozpracování pojmu *svět umění*.

V další a ústřední části této práce se budeme věnovat druhé ze zmíněných Dantových statí – *Konec umění*. Tato kapitola nám poslouží coby ukázka Dantovy snahy syntetizovat dva modely dějin umění – *progresivní* a *expresivní*, z nichž se Danto za pomoci Hegelových myšlenek snaží přijít s dostatečně obecnou definicí, která by byla schopna obsáhnout jak umění klasické, tak umění moderní. Zároveň si představíme některé myšlenky z filosofie G. W. F. Hegela, které jsou klíčové pro pochopení Dantovy teze, že umění již dosáhlo svého naplnění s nástupem filosofie, jeho historický vývoj skončil a umění tak již dále nemusí existovat ve své dosavadní podobě.

Poslední kapitola nám poskytne alternativní pohled na Dantovu tezi o *konci umění*, kdy se za pomoci Noëla Carrolla a Michaela Kellyho pokusíme skepticky rozebrat toto Dantovo tvrzení. Dotkneme se tak i otázky, co onen proklamovaný *konec umění* znamená pro aktuální uměleckou scénu.

2. Svět umění

S termínem „svět umění“ („the artworld“) nás Arthur C. Danto seznamuje v 60. letech 20. století ve stejnojmenné eseji *The Artworld*, která byla poprvé publikována v roce 1964. Jedná se o termín, kterým se Danto snaží podchytit specifické podmínky pro ukotvení teoretického rámce, v němž umění vzniká, v němž je také hodnoceno či diskutováno, popřípadě institucionálně podporováno a v němž se s ním také obchoduje.¹

Nepřichází s úplnou definicí umění (současného i minulého),² jedná se spíše o jakýsi teoretický rámec, jenž umožňuje existenci současného, především tedy konceptuálního umění. Status uměleckého díla a umožnění jeho působení v uměleckém poli není dán jeho vlastnostmi či funkcí, nesouvisí ani s analýzou onoho tvůrčího procesu, nýbrž pouze a jenom s kontextuálními podmínkami vzniku daného díla.³

Dantovu analýzu historicko-teoretického kontextu statusu „umění“ dále rozvádí G. Dickie, přičemž využívá stejného termínu „Svět umění“. Jeho *institucionální teorie* je jednou z nejdiskutovanějších verzí definice umění moderní filosofie,⁴ a jelikož s naším tématem úzce souvisí, budeme se jí v práci také věnovat.

2.1 Rozbor

2.1.1 Teorie imitace a teorie reality

Svou stať *Svět umění* uvádí Danto příklady dvou různých pohledů na zrcadlivé umění, a to Sókratovým a Hamletovým. Sókrates mluvě o umění, které zrcadlí, tvrdí, že je zcela zbytečné, jelikož samotný zrcadlový odraz nám ukazuje pouze to, co už tak sami vidíme. Zrcadlivé umění tak pro nás nemá žádnou kognitivní hodnotu. Hamlet se dívá na zrcadlení zcela odlišně. Skrze zrcadlení si naopak všímáme věcí, které bychom jinak neměli šanci spatřit, jako například naši tvář či celkovou podobu. Odkrývá nám tedy ty

¹ KULKA, Tomáš a CIPORANOV, Denis. *CO JE UMĚNÍ? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Pavel Mervart, 2010. ISBN 978-80-87378-46-5, str. 89.

² Tamtéž, str. 91.

³ Tamtéž, str. 89.

⁴ Tamtéž, str. 92.

části reality, které nám byly doposud skryty, což nám poslouží jakožto důkaz jisté kognitivní hodnoty.⁵

Vezmeme-li v úvahu Sókratovo tvrzení, znamenalo by to, že bychom veškeré zrcadlové obrazy mohli charakterizovat jakožto umělecká díla. To se ovšem neděje a z toho plyne, že snažíme-li se klasifikovat zrcadlové obrazy jako umění, je pouhá podmínka „být imitací“ zcela nedostatečná.⁶ I přesto se v antice umělci nápodobou ve své běžné praxi zabývali a tak si jejich nedostatků v podstatě nikdo nevšímal. Tento zvrat přišel až s nástupem fotografie, kdy byla nápodoba zavrhnuta nejen jako podmínka postačující, nýbrž jako podmínka nutná.⁷

Chceme-li se však bavit o uměleckých dílech, je nejprve nutné umět rozlišovat mezi objekty, které uměleckými díly jsou a které jimi naopak nejsou. Může se zdát, že umíme-li správně používat slova „umění“ a „umělecké dílo“, neměl by být problém mezi uměním a neuměním rozlišovat.⁸ Zdánlivě jednoduchý úkol ovšem skýtá mnohá úskalí, přičemž tím největším v oblasti moderního umění je, že nemusí být vždy snadné zjistit, že se člověk pohybuje na umělecké půdě. Může pak dokonce umění přejít bez povšimnutí. Příčinou této nesnáze je, že umělecká díla často můžeme rozlišit od ostatních věcí pouze za pomoci teorie umění, která nejen že nám pomáhá umění rozlišovat, ve své podstatě umění umožňuje.⁹

Jak bylo předesláno výše, *Teorie umění jako imitace*¹⁰ sahá až k Antice. Není až tak překvapivé, že byla převládající teorií až do příchodu postimpresionistické malby. Poměrně obstojně totiž vysvětluje velké množství různých aspektů týkajících se tvorby i hodnocení uměleckých děl. Zároveň je poměrně snadné najít argumenty k její obraně a označit tak umělce, kteří se od jejího užití odklonili, jako neschopné, přiřknout jejich dílům perverzní charakter a označit autory za šílence.¹¹

V dějinách umění obdobně jako v dějinách vědy se objevují epizody, ve kterých postupně dochází ke změně paradigmatu a stávající teorie se ukazuje jako neudržitelná, poté přichází situace, kdy se musí objevit teorie nová. Ta musí být schopna obsáhnout

⁵ DANTO, Arthur C. Svět umění. In KULKA, Tomáš a CIPORANOV, Denis. *CO JE UMĚNÍ? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Pavel Mervart, 2010. ISBN 978-80-87378-46-5, str. 95.

⁶ Tamtéž, str. 96.

⁷ Tamtéž, str. 96.

⁸ Tamtéž, str. 96.

⁹ Tamtéž, str. 96-97.

¹⁰ Tamtéž, str. 97.

¹¹ Tamtéž, str. 97.

vše, co obsahovala teorie stávající, přičemž ale bude schopna vysvětlit i to, co stávající teorie vysvětlit nedokázala.¹²

V případě dějin umění se právě takové teorie začínají objevovat s příchodem postimpresionismu v malířství. Právě z hlediska převládající teorie (teorie imitace) bylo možné takové malby¹³ „(...) přijmout nanejvýš jako nepovedené umění: alternativou bylo označit je za nejasné žerty, pokusy o sebezviditelnění nebo vizuální projevy záchvatů šílenství.“¹⁴

K tomu, aby mohlo být postimpresionistické malířství přijato coby umění rovnocenné stávajícím uměleckým dílům splňujícím podmínky teorie imitace, nebyla nutná radikální změna vkusu, bylo však nutné teoreticky přehodnotit pohled na umění. Toto přehodnocení muselo zahrnovat uznání postimpresionistické malby za umění a zároveň muselo zdůraznit nové rysy právě uznaných uměleckých děl, „ (...), kterým musel být nyní přiznán status umění na zcela jiném základě.“¹⁵

Ačkoli Danto konstatuje, že byla rozhodně více než jedna nástupkyně teorie imitace, pro svůj výklad využívá pouze jednu z těchto teorií, a to *teorii reality*.¹⁶ Tato nastupující teorie už nepohlíží na postimpresionistické malíře a další z řad nastupujících umělců reprezentujících revoluční směry jako na neúspěšné napodobitele reálných tvarů, nýbrž jako na tvůrce tvarů zcela nových, srovnatelných s těmi nejlepšími ukázkami dřívějšího umění.¹⁷ Van Goghovi *Jedlíci brambor* se především s přihlédnutím k hrubosti jeho kresby nedají označit za nápodobu či duplikát skutečných jedlíků brambor, avšak to nic nemění na faktu, že stejně jako jejich předloha reálně existují. Umělecká díla tedy díky teorii reality nejsou označována za duplikáty reálných objektů, nýbrž za zcela nové reálné objekty, stejně skutečně existující jako jejich předloha.

¹² DANTO, Arthur C. Svět umění. In KULKA, Tomáš a CIPORANOV, Denis. *CO JE UMĚNÍ? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Pavel Mervart, 2010. ISBN 978-80-87378-46-5, str. 97.

¹³ Tamtéž, str. 97.

¹⁴ Tamtéž, str. 97.

¹⁵ Tamtéž, str. 98.

¹⁶ Tamtéž, str. 98.

¹⁷ Tamtéž, str. 98.

2.1.2 Identifikace uměleckého díla

Jak ale můžeme přistupovat k uměleckým dílům, v jejichž případě je již existující reálný objekt přímo povýšen do stavu umění, například v případě Roberta Rauschenberga či Claese Oldeburga, kteří jsou autory skutečných postelí?¹⁸

„Rauschenbergova postel visí na stěně a je nepravidelně pocákána lakýrnickými barvami. Oldenburgova postel je kosodělník, na jednom konci je užší než na druhém; dalo by se říci, že má vestavěnou perspektivu, zkrátka postel ideální pro malé ložnice.“¹⁹

Ne každý je však schopen v uměleckém díle spatřit to, že se o umění jedná. Tento fakt Danto simuluje na příkladu *„(...) jistého Tvrdolína –upřímného člověka, leč známého ignoranta –, který neví, že se jedná o umění, a naivně si myslí, že jsou to prostě postele.“²⁰* Můžeme ho ale vinit za to, že si spletl umělecké dílo s reálným předmětem, když v tomto případě právě ona realita byla uměleckým záměrem? *„Lze si splést realitu s realitou?“²¹* A jak tedy můžeme oddělit umělecká díla od ostatních předmětů, se kterými přicházíme každý den do styku? Co přesně odlišuje umělecká díla od běžných předmětů?

Budeme-li i nadále brát zřetel na Dantův příklad s postelemi, musíme si nejprve uvědomit, že uměleckým dílem je právě ona postel, nikoli její iluze.²² Důležité také je si uvědomit, že onen kosodělníkový tvar či nepravidelné cákance jsou neodmyslitelnou součástí uměleckého díla. Barevné cákance od postele nelze oddělit, jsou stejně nedílnou součástí díla, jako skutečnost, že se jedná o postel. Ve skutečnosti *„je to malba-postel.“²³*

Skrze výše zmíněné příklady se Danto snaží uvést problematiku používání slovesa „být“, využíváme-li jej ve spojitosti s charakterizací uměleckých děl. Tento termín pak označuje jako *„je umělecké identifikace.“²⁴* *„Není to ani je existence, ani je identifika-*

¹⁸ DANTO, Arthur C. Svět umění. In KULKA, Tomáš a CIPORANOV, Denis. *CO JE UMĚNÍ? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Pavel Mervart, 2010. ISBN 978-80-87378-46-5, str. 100.

¹⁹ Tamtéž, str. 100.

²⁰ Tamtéž, str. 100.

²¹ Tamtéž, str. 100.

²² Tamtéž, str. 101.

²³ Tamtéž, str. 101.

²⁴ Tamtéž, str. 102.

ce, ani nějaké je speciálně vytvořené k určitému filozofickému účelu.“²⁵ Budeme-li tedy o něčem tvrdit, že „*Toto a je b*“²⁶ vůbec tím neodporujeme možnosti tvrdit o tom samém, že „*Toto a není b*“,²⁷ přičemž v obou případech přikládáme slovesu „být“ úplně jiný význam, ačkoli *a* i *b* znamenají v obou případech totéž.

Tvrdočin nikdy nebude moci spatřit umělecká díla, pokud si nebude schopen osvojit právě ono *je umělecké identifikace*, které je nutnou podmínkou pro vytvoření uměleckého díla. Musíme si uvědomit, že ono *je* není podmíněno pouze něčím, co je viditelné napohled. Abychom byli schopni používat toto *je umělecké identifikace*, je zcela nezbytná znalost teorie a dějin umění. Dantovými slovy: „*Vidět něco jako umění vyžaduje cosi, co oko nemůže odhalit – atmosféru umělecké teorie, znalost dějin umění: svět umění.*“²⁸

2.1.3 Rozdíl mezi uměním a neuměním

Ačkoli jsme si již osvojili ono *je umělecké identifikace*, stále se nabízí otázka, jak je možné, že některé objekty, které jsou přesnou kopií již existujících objektů, za umění považujeme, zatímco původní objekt, který byl uměleckému dílu vzorem, za umění nepovažujeme? Uznáváme, že Andy Warhol, který z překližky vytváří kopie původně z kartonu vyrobených krabic Brillo, které následně vystavuje v galerii, umění tvoří. Proč ale originální kartonové krabice Brillo, které jsou umístěny v supermarketech, uměním nejsou?

Tvrzení, že tím rozdílem je použitý materiál, můžeme rovnou vyloučit. Warholovy krabice by zůstaly uměním, i kdyby na jejich výrobu použil karton a stejně tak by se krabice Brillo umístěné ve skladu nestaly uměním, ani kdyby na jejich výrobu byl použit stejný materiál, jaký používá Warhol.²⁹ Dalším zdánlivým důvodem by se řemeslná práce, kdy „*popartoví umělci ručně pracně reprodukuji sériově vyráběné objekty, (...)*“³⁰ Ruční řemeslná práce, ačkoli nezpochybnitelně zvedá ekonomickou hodnotu díla, rozhodně však neimplikuje jeho uměleckou hodnotu ani nezduvodňuje jeho umě-

²⁵ DANTO, Arthur C. Svět umění. In KULKA, Tomáš a CIPORANOV, Denis. *CO JE UMĚNÍ? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Pavel Mervart, 2010. ISBN 978-80-87378-46-5, str. 101.

²⁶ Tamtéž, str. 102.

²⁷ Tamtéž, str. 102.

²⁸ Tamtéž, str. 105.

²⁹ Tamtéž, str. 106.

³⁰ Tamtéž, str. 106.

lecký status. Pokud ale ani jeden z uvedených rozdílů není určující příčinou vzniku uměleckého díla, proč se tedy o umění jedná? Je důležité si uvědomit, že na rozdíl od svých sester umístěných ve skladech supermarketů, se Warholovy krabice Brillo nacházejí v galerii.

Zamyslíme-li se nad tím, musíme si nutně uvědomit, že pokud se Andy Warhol snažil vytvořit pouhý reálný objekt, selhal a vytvořil umělecké dílo. Tím, že použil krabice Brillo, tak rozšířil škálu prostředků, kterými umělci disponují. Obohatil tak soubor uměleckých nástrojů stejně jako kdysi před ním vynalezení olejových barev či litografického pera. To nejdůležitější, v čem konec konců tkví rozdíl mezi pouhou krabicí Brillo a uměleckým dílem skládajícím se z krabice Brillo, je teorie umění. Právě tato teorie je schopna povýšit krabici Brillo do světa umění a zároveň zajistit, že znovu nesklouzne zpět na úroveň reálného objektu, kterým ve skutečnosti je. Nemáme v tomto případě na mysli ono *je umělecké identifikace*. Kdyby však tato teorie umění neexistovala, nebylo by možné krabici Brillo za umění považovat.³¹

Abychom byli schopni pochopit, proč některé objekty uměleckými díly jsou a jiné ne, musíme být znalí dějin a teorie umění a stejně tak se musíme být schopni orientovat jak v aktuálním, tak v nedávném dění umělecké sféry. Stejně jako kdysi i dnes zůstává role teorií umění stejná. Právě teorie umění totiž umožňují existenci světa umění, především ale umožňují umění samo. A to je právě důvodem, proč krabice Brillo dnes za umění považujeme, ale padesát let zpátky by tomu tak být nemohlo.

2.1.4 Umělecký relevantní predikát

V závěrečné části své statě se Danto věnuje umělecky relevantním predikátům, jinými slovy vlastnostem, pomocí kterých jsme schopni říci, zda dané dílo splňuje určité parametry, díky kterým ho buďto řadíme do *světa umění* nebo ne. Pomocí těchto predikátů tak můžeme rozlišit, zda se jedná o umění či neumění.

V příkladu, na kterém nám Danto demonstruje svou teorii, využívá dvou rozdílných predikátů, „*je figurativní*“ a „*je expresivní*“, z nichž sestavuje tabulku, ve které můžeme vidět, jak se mohou dané predikáty v různých situacích (resp. u různých umělců a

³¹ DANTO, Arthur C. Svět umění. In KULKA, Tomáš a CIPORANOV, Denis. *CO JE UMĚNÍ? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Pavel Mervart, 2010. ISBN 978-80-87378-46-5, str. 107.

v různých uměleckých směrech) překrývat. „Každá řádka určuje existující styl v závislosti na slovníku, který má kritika k dispozici: figurativní a expresivní (např. fauvismus), figurativní a neexpresivní (Ingres), nefigurativní a expresivní (abstraktní expresionismus), nefigurativní a neexpresivní (geometrická abstrakce).“³² Můžeme-li totiž aplikovat relevantní predikát je figurativní, zároveň můžeme stejně tak aplikovat protichůdný predikát je nefigurativní. Stejně tak to platí i o ostatních predikátech.

To zásadní podle Danta přichází, když se některému z umělců podaří tabulku obohatit o další sloupec. V téhle situaci nastává moment, kdy ostatní umělci začnou ony nové pozice obsazovat a vzniká tak další spousta nových možností a stylů. Ovšem pro ty, kteří se neorientují v této tabulce, nemají znalosti z teorií a světa umění, je buďto obtížně, ba dokonce možná nemožné rozpoznat, že jsou ony nové pozice obsazeny uměleckými díly, jelikož bez příslušných teorií a historie umění by dané objekty vůbec nemohli uměleckými díly být.³³

Ať je tedy umělecky relevantní predikát, díky kterému krabice Brillo zaujaly své místo ve světě umění, jakýkoliv, zbytek světa umění se tím obohatil nejen o nové umělecké dílo, ale také o to, že se na jeho ostatní členy nově vztahuje protichůdný predikát, který je k dispozici.³⁴

³² DANTO, Arthur C. Svět umění. In KULKA, Tomáš a CIPORANOV, Denis. *CO JE UMĚNÍ? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Pavel Mervart, 2010. ISBN 978-80-87378-46-5, str. 110.

³³ Tamtéž, str. 111.

³⁴ Tamtéž, str. 111.

3. Institucionální teorie George Dickieho a „Svět umění“

Institucionální teorie George Dickieho má svůj původ ve stati *Svět umění* od Arthura C. Danta, která byla podrobně popsána ve druhé kapitole. Danto ve své stati nepřichází s žádnou definicí umění, ačkoli otevírá cestu, kterou bychom se měli ubírat, budeme-li chtít umění definovat. Jednotlivými uměleckými díly, jež prostupují rozmanitou strukturou *světa umění*, Danto podle Dickieho poukazuje, nikoli však explicitně, na *institucionální povahu umění*.³⁵ Dickie tak nadále užívá pojmu *svět umění* coby označení pro společenskou instituci, do které umělecká díla náleží.³⁶ Nejedná se však o definici tohoto Dantova pojmu. Tímto označením pouze poukazuje na to, k čemu podle něj pojem odkazuje.

Prisuzuje-li Dickie pojmu *svět umění* institucionální charakter, pak pro něho instituce neznámá nic jiného než zaběhnutou praxi.³⁷ Pojetí *světa umění* coby instituce znamená, že na něj pohlížíme jako na soubor systémů. Každý z těchto systémů vznikl svou vlastní cestou, mají tedy různou historii a různé původy vzniku. Během těchto historických období se v podobě nových přístupů a způsobů vyjadřování a zobrazování začali objevovat různé subsystemy původních systémů. Systémy *světa umění* jsou tak rozmanité, že jednotlivá díla vznikající v těchto systémech nemají zjevně žádné společné vlastnosti. Zaměříme-li se však na jejich institucionální zasazení, objevíme určité esenciální vlastnosti, které společně sdílejí.³⁸

Skrze počínání dadaistických umělců pak Dickie demonstruje institucionální esenci umění, čímž konkrétně poukazuje na udělování statusu umění. Byl to právě Marcel Duchamp, který s přispěním svých přátel, povýšil své *ready-mades* do *světa umění* tím, že jim tento status udělil. V případě těchto běžně se vyskytujících objektů (pisoár, lopata na sníh, apod.), které byly díky dadaistům povýšeny do *světa umění*, si zcela automaticky přestáváme všimnout vlastností oněch objektů, které očividně nedisponují přílišnou

³⁵ DICKIE, George. Co je umění? Institucionální analýza. In KULKA, Tomáš a CIPORANOV, Denis. *CO JE UMĚNÍ? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Pavel Mervart, 2010. ISBN 978-80-87378-46-5, str. 119.

³⁶ Tamtéž, str. 119.

³⁷ Tamtéž, str. 120.

³⁸ Tamtéž, str. 120.

hodnotou, zajímá nás ale společenský kontext, ve kterém jsou tato umělecká díla ukotvena.³⁹

Po stručném popsání *světa umění* přichází Dickie s definicí pojmu „umělecké dílo“, kterému se budeme věnovat po zbytek této kapitoly. „*Umělecké dílo v klasifikačním slova smyslu je (1) artefakt, (2) jehož souboru aspektů byl udělen status kandidáta na hodnocení osobou (či osobami) jednající jménem určité společenské instituce (světa umění). Druhá definiční podmínka sestává ze čtyř vzájemně provázaných částí: (1) jednání jménem instituce, (2) udílení statusu, (3) bytí kandidátem a (4) hodnocení.*“⁴⁰

Postupy, jakými jsou ve *světě umění* udíleny statusy uměleckým dílům, nejsou formalizovány, neexistuje žádná hierarchie autorit, podle které by se *svět umění* řídil. Aby mohla být tato společenská instituce funkční a zároveň byla schopna se stále udržovat v chodu, je zapotřebí určité praxe, která je hnacím motorem celého systému.⁴¹ Základním článkem této společenské instituce je určitá volně organizovaná skupina lidí, umělce nevyjímaje, která sdílí stejný soubor hodnot (umělci, galeristé, pozorovatelé, kritici, teoretici, filosofové umění a mnozí další). Každá z těchto osob plní určitou roli, a jelikož zde hovoříme o institucionalizovaných rolích, je povinností každého ze zúčastněných, aby si svou roli náležitým způsobem osvojil. Pro existenci díla je samozřejmě nezbytné, aby ho někdo vytvořil, vystavil či inscenoval a následně ohodnotil, tak mezi výše zmíněnými základními články *světa umění* musíme nutně vyzdvihnout nejdůležitější tři z nich – umělce, inscenátora a pozorovatele.⁴²

Máme-li tedy nějaký artefakt, kterému byl udělen status kandidáta na hodnocení v rámci systému *světa umění*, musí existovat někdo, kdo mu tento status mohl udělit. V mnoha případech má na tomto procesu účast větší množství lidí, tak tomu je například v případě, vystavíme-li dílo v galerii či při jeho inscenování v divadle. Je však důležité zmínit, že aby mohl být dílu udělen status kandidáta na hodnocení, postačí nám přítomnost pouze jednoho člověka, jímž je autor, který dílo vytvořil. On sám může dílu přiřknout status kandidáta na hodnocení. Rozdíl mezi uměním a ne-uměním pak spočívá v tom, zda autor díla jedná v institucionálním rámci *světa umění* či mimo něj. Udělení

³⁹ DICKIE, George. Co je umění? Institucionální analýza. In KULKA, Tomáš a CIPORANOV, Denis. *CO JE UMĚNÍ? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Pavel Mervart, 2010. ISBN 978-80-87378-46-5, str. 121.

⁴⁰ Tamtéž, str. 122.

⁴¹ Tamtéž, str. 123.

⁴² Tamtéž, str. 123.

onoho zmíněného statusu v sobě ovšem nezahrnuje žádné informace týkající se hodnoty daného díla. Dílo, které je nositelem statusu kandidáta na hodnocení, tak může být dílem velmi kvalitním, může ale stejně tak být i dílem velmi špatným.⁴³

Chceme-li pak v posledku umělecké dílo hodnotit, podle Dickieho není zapotřebí žádného speciálního druhu hodnocení. Při hodnocení jde pouze o zkoumání, popřípadě zkoušení kvalit, kterými daný objekt disponuje. To je ovšem stejné pro všechny předměty, ať už se o umělecká díla jedná či nikoliv. „*Rozdíl mezi hodnocením umění a ne-umění tak není dán rozdílným typem hodnocení, ale institucionální strukturou, do níž je umělecké dílo zasazeno.*“⁴⁴ Čistý akt hodnocení však zůstává v obou případech totožný.

Ačkoli se jedná o kruhovou definici, protože v sobě zahrnuje odkaz ke *světu umění*, ke kterému neustále znovu odkazuje, nemůžeme v tomto případě podle Dickieho hovořit o bludném kruhu. Popis, ze kterého tato definice vychází, v sobě zahrnuje velké množství informací týkajících se *světa umění* a jeho fungování. Jelikož je umění pojmem institucionálním, je nezbytné pohlížet na jeho definici v celém výše popsaném kontextu.⁴⁵ Dickieho institucionální teorie tak v podstatě říká, že chce-li se nějaký objekt stát uměleckým dílem, je nutné, aby mu někdo ze *světa umění* tento status udělil. Toto tvrzení může vyznívat v celku triviálně, proto je nutné závěrem poukázat na to, že celý proces udílení statusu umění, který se na poli *světa umění* odehrává, v sobě zahrnuje celou historii a všechny ostatní složitosti *světa umění*.⁴⁶

⁴³ DICKIE, George. Co je umění? Institucionální analýza. In KULKA, Tomáš a CIPORANOV, Denis. *CO JE UMĚNÍ? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Pavel Mervart, 2010. ISBN 978-80-87378-46-5, str. 124-125.

⁴⁴ Tamtéž, str. 126.

⁴⁵ Tamtéž, str. 128.

⁴⁶ Tamtéž, str. 132.

4. Konec umění

4.1 Úvod ke konci umění

Arthur Danto nebyl prvním ani jediným filosofem, který předpovídal konec umění, kterému se budeme v následující kapitole věnovat. Základní kámen pro Dantovu teorii položil známý německý filosof a estetik Georg Wilhelm Friedrich Hegel, jehož teze bude níže popsána podrobněji, jelikož jeho myšlenky byly Dantovi inspirací při sepsání jeho vlastní teze o konci umění.

Ve své eseji *Konec umění*⁴⁷ Danto pokládá základní otázku celého textu: má umění budoucnost nebo jsme dospěli do fáze, kdy je pojem umění vnitřně vyčerpán?⁴⁸ V době, kdy umění ovládá trh, se Danto za pomoci Hegelových myšlenek a syntézy dvou známých modelů dějin umění – *progresivního* a *expresivního* (oba budou podrobněji popsány níže) – pokouší přijít s takovým modelem dějin umění, ve kterém by onen zvěstovaný konec umění, přesněji řečeno ono vyprázdnění smyslu umění, bylo opravdu myslitelné. Danto se nás tedy snaží přesvědčit, že umění, jak jsme ho znali, skončilo, jinými slovy že umění transformovalo ve filosofii umění.

4.2 Umění budoucnosti

Hned v úvodu své eseje Danto nastiňuje ústřední téma svého textu. Má umění budoucnost? V tomto případě musíme rozlišovat mezi otázkou po budoucnosti umění a charakterem umění budoucnosti, které už automaticky předpokládá, že umění bude i nadále existovat a že bude také mít určitou podobu. V 19. století bylo nemožné představit si podobu umění, s jakou začátkem 20. století přišel Marcel Duchamp, když představil své ready-mades. Ani dnes si nedokážeme představit, jakou by umění mohlo mít podobu v nadcházejících letech či dokonce stoletích.

Jakákoli představa moderní společnosti či moderního umění bude tedy nutně zakořeněna v době svého vzniku. Musíme si uvědomit, že: „*Budoucnost je jakoby zrcadlo,*

⁴⁷ DANTO, Arthur. Konec umění. *Estetika: časopis pro estetiku teorii umění*. 1998, 35, str. 1-18. ISSN 0014-129.

⁴⁸ Tamtéž, str. 1-2.

v němž můžeme spatřit jen sami sebe, ačkoli se nám zdá být oknem, jímž vidíme do budoucnosti.“⁴⁹ Můžeme věřit, že se v budoucnu objeví velká spousta nových věcí, ale kdykoli se pokoušíme o nějaké představy v budoucnosti potenciálně existujících předmětů, v našich představách budou mít tyto předměty nutně formu předmětů, které už známe z naší doby.

Chceme-li však uvažovat o budoucnosti umění, můžeme tak činit, aniž bychom si muse-li představovat, jaký charakter by ona umělecká díla budoucnosti mohla mít – budou-li vůbec nějaká další umělecká díla vznikat. Danto, který je fascinován myšlenkou, že svět doopravdy mohl projít něčím, co nazývá *Věk Umění*,⁵⁰ pak dále nastiňuje to, co už jsme popsali výše. V následujících částech své eseje se pokusí rozvést myšlenky G. W. F. Hegela, který považoval umění z hlediska jeho smyslu za historicky vyčerpané a s přihlédnutím k této tezi se Danto pokusí načrtnout takový model dějin umění, v němž by Hegelovy teze mohly být myslitelné.

4.3 Progresivní model dějin umění

Progresivní model dějin umění má své kořeny ve společenské víře v možnosti lidského pokroku, tedy ve víře, že takového pokroku je skutečně možné dosáhnout. Mluvíme-li o pokroku v umění, máme na mysli to, že se umělci stále více zdokonalovali ve svých dovednostech a s příchodem nových stylů vznikalo stále více možností, kdy za pomoci rafinovaných technik byli umělci schopni vyvolávat vjemy stejně hodnotné a svým způsobem ekvivalentní vjemům, které byli vlastní skutečným objektům či krajinným scénériím. Čím nesnadnější bylo prostým okem postřehnout rozdíl mezi obrazem a skutečností, tím pokrokovějšího statusu umělecké dílo dosahovalo.

Umění v tomto ohledu zůstávalo stejně optimistické jako věda, kdy lidé věřili, že je možné dosáhnout celkového poznání. To by v případě umění znamenalo, že umělci budou schopni pomocí technických prostředků vytvořit ekvivalent každého aspektu smys-

⁴⁹ DANTO, Arthur. Konec umění. *Estetika: časopis pro estetiku teorii umění*. 1998, 35, str. 1-18. ISSN 0014-129, str. 1.

⁵⁰ Tamtéž, str. 2.

lové zkušenosti, což by nutně muselo vyústit v konec umění, stejně jako by ke svému konci došla věda v momentě, ve kterém by vše poznatelné bylo poznáno.⁵¹

V zachycování a zobrazování pohybu se nám malířství a sochařství musí nutně jevit jako nedostatečné, vezmeme-li v potaz kinematografické zobrazení. V rámci progresivního modelu dějin umění s nástupem kinematografie dále spíše než o vývoji média musíme hovořit o jeho transformaci. Avšak i v kinematografii můžeme dále hovořit o progresivním modelu, jelikož pouhé zobrazení pohybu dále obohacuje vyprávění příběhů. Dantovými slovy: „*Myslím, že obecně platí, že pokud se miméze nezmění v diegézi čili vyprávění, daná umělecká forma vyhyne v důsledku upadajícího nadšení.*“⁵²

Poněkud problematický se nám jeví tento model ve vztahu k dramatickému umění a nejvíce pak ve vztahu k literatuře. U dramatického umění například již Aristotelés rozšířil pojem nápodoby o nápodobu jednání, avšak to spíše, než že by nám divadlo poskytovalo pouze percepční ekvivalenty skutečných událostí, znamená, že se teorie miméze spojila s pojmem percepční ekvivalence. Ponecháme-li ale divadlu tento falešný ideál, tak v případě literárního popisu jednání nám ovšem zcela očividně chybí jakýkoliv prostor pro pojem pokroku či technologické transformace.⁵³

Danto v tomto případě poukazuje především na omezenost jazyka, která tkví v jeho popisných schopnostech. Jazyk jako médium má své hranice. Můžeme jazyk obohatit o nesčetný počet nových slov, můžeme dokonce zkusit využít různé rodiny jazyků, stále však nebude možné popsat nepopsatelné. Jelikož je jazyk univerzálním prostředkem komunikace, co není možné obsáhnout v jednom z jazyků, není možno obsáhnout ani v žádném dalším a je přímo nanejvýš jasné, že existují skutečnosti, které pomocí jazyka nejsme schopni vyjádřit.

Hranice jazyka tudíž není možné překonat, protože veškerá snaha o překonání těchto hranic by se nutně musela odehrávat právě v oněch hranicích jazykového systému, ať už jsou jeho hranice jakékoli. Je tím pádem evidentní, že v případě jazyka není možné mluvit o existenci prostoru pro pojem pokroku.⁵⁴

⁵¹ DANTO, Arthur. Konec umění. *Estetika: časopis pro estetiku teorii umění*. 1998, 35, str. 1-18. ISSN 0014-129, str. 9.

⁵² Tamtéž, str. 8.

⁵³ Tamtéž, str. 9.

⁵⁴ Tamtéž, str. 9.

„Nejlepší příklady lineárního neboli progresivního modelu dějin umění tedy nacházíme v malířství, sochařství a posléze ve filmech, (...)“⁵⁵

4.4 Expresivní model dějin umění

Rozmach kinematografie a její nadvláda v tvorbě percepčních ekvivalentů znamenal, že si na začátku 20. století umělci (malíři a sochaři) byli nuceni položit otázku, jaké možnosti jim zbývají, když jejich dosavadní žezlo teď převzaly jiné technologie. Tvorbu nových uměleckých děl už nadále nebylo možno posuzovat paradigmatem pokroku a tak se umělci snažili své počínání obhájit novou definicí umění. Jelikož však většinová společnost stále posuzovala umění podle paradigmatu pokroku, byli umělci za svá nová díla často označováni za blázny nebo byla jejich díla označena za pouhou provokaci buržoazní společnosti.

S nástupem postimpresionistického malířství a narůstajícím množstvím nově pojatých obrazů bylo stále zjevnější, že stávající teorie, jež definovala umění, již není dostačující. Umělecké snažení bylo zaměřeno na tvorbu, která nebyla pochopitelná v rámci vztahu ke stávající teorii a tak nezbývalo než přijít s definicí novou, která bude schopna pojmut stále se rozmáhající nový přístup k umění. Vděčíme tedy estetikům z počátků 20. století, že přišli s koncepcí umění, podle níž umělcům nešlo o pouhé zobrazení jako spíše o vyjádření.⁵⁶ Díky této nové teorii byl důraz nadále kladen na pocity. Umělci nezobrazují dané skutečnosti ale pocity, které k oněm skutečnostem pociťují.

Expresivní teorie tedy předpokládá existenci pocitů, které se nějak vztahují k reálným objektům. Zároveň v sobě obsahuje teorii percepčních ekvivalencí tím, že předpokládá určitý rozdíl mezi zobrazeným a zobrazovaným, který připisuje pocitům. Budeme-li pohlížet na umění jakožto na jazyk, který je určitým druhem komunikace, tato komunikace skrze pocity může být myslitelná pouze tehdy, je-li umělecké dílo schopné představit objekt, vůči kterému jsou ony pocity vyjadřovány.⁵⁷ V případě, že je umělec úspěšný, je pozorovatel schopen dílo interpretovat na základě vlastní hypotézy, přičemž

⁵⁵ DANTO, Arthur. Konec umění. *Estetika: časopis pro estetiku teorii umění*. 1998, 35, str. 1-18. ISSN 0014-129, str. 9.

⁵⁶ Taméž, str. 11.

⁵⁷ Tamtéž, str. 11.

vnímá rozdíl mezi zobrazeným a zobrazovaným, pomocí kterého dešifruje umělcovi pocity k zobrazované skutečnosti.

S narůstajícím vlivem expresivní teorie, která chápe umělecké dílo jako prostředek vyjádření umělcových pocitů ohledně zobrazovaného předmětu, přišlo i postupné přehodnocování dějin umění. „*Problém je v tom, že se nyní musíme rozhodnout, do jaké míry je nepoměr mezi obrazem a ideálním percepčním ekvivalentem věcí technické nedostatečnosti, a do jaké míry je věcí výrazu.*“⁵⁸

Musíme si však uvědomit, že nechceme-li úplně upustit od pojmu pokroku, není možné veškeré nepoměry interpretovat jako expresivní. Je totiž nanejvýš pravděpodobné, že kdyby umělci věděli jak nepoměry odstranit, odstranili by je. I přes tato zjevná fakta se na expresivní vyjádření pohlíželo jako na nositele definičních vlastností uměleckých děl. To vedlo k postupnému upouštění od figurativního zobrazování, které vyvrcholilo abstraktním expresionismem, kdy jedinou možností jak interpretovat tato díla bylo právě skrze pocity. Tento interpretační posun znamenal, že pro zobrazivost nebylo dále místo a byla tak z definice umění vypuštěna, což vedlo k naprosté změně struktury dějin umění.⁵⁹

Nová struktura dějin umění spočívala v tom: „*že nadále neexistoval žádný důvod myslet si, že umění má progresivní dějiny. Pojem expresivity prostě nepřipouští takovou vývojovou následnost, jakou připouští pojem mimetického zobrazení. Tato vývojová následnost zde neexistuje, protože neexistuje žádná zprostředkující technika výrazu.*“⁶⁰

Jinými slovy expresivní paradigma sice připouští nové způsoby zobrazování, jaké by v paradigmatu pokroku nebyly myslitelné, nejedná se však o žádný posun, ve smyslu, že by umělci byli schopni ztvárnit lépe to, co dříve byli schopni ztvárnit jen velmi špatně či dokonce vůbec ne. Ačkoli můžeme spatřovat určité paralely mezi směry, které se začali objevovat v návaznosti na postimpresionistickém malířství, nelze zde mluvit o zdokonalování média z hlediska jeho vyjadřovacích schopností. Umění sice dnes může zobrazovat témata, která by dříve zobrazovat nemohlo, avšak to hovoříme o něčem, co by spíše náleželo dějinám mravnosti než dějinám umění. S vyjadřováním pocitů v umění se umělecký svět obohatil o nové způsoby vyjadřování, je ale nutné si uvědo-

⁵⁸ DANTO, Arthur. Konec umění. *Estetika: časopis pro estetiku teorii umění*. 1998, 35, str. 1-18. ISSN 0014-129, str. 11.

⁵⁹ Tamtéž, str. 12.

⁶⁰ Tamtéž, str. 12.

mit, že v tomto případě nemůžeme mluvit o historickém vývoji. Pojímáme-li dějiny umění vzhledem k expresivnímu paradigmatu, nadále na ně můžeme nahlížet jen jako „(...) na sled individuálních činů, jež následují jeden za druhým.“⁶¹

Máme-li být schopni interpretace uměleckých děl, je nezbytně nutné znát autorovu intenci. Jinými slovy, chceme-li dekodovat význam uměleckého díla, musíme na něj pohlížet z hlediska jeho vztahu k autorovi. To v podstatě ilustruje, co jsme si nastínili výše, že na expresivní teorii nelze nahlížet jako na lineární vývoj, který vrcholí nějakým finálním stavem, nýbrž jako na sled diskontinuálních fází, které není možné vzájemně porovnávat.⁶²

Určitá lineárnost je však nezbytná, jak Danto uvádí na příkladu malíře Picassa, který při své tvorbě klade důraz na dějiny umění. Ty systematicky dekonstruuje, takže bez výtvarných děl minulosti by byla jeho tvorba nemyslitelná nebo by přinejmenším musela mít úplně jinou podobu. Každá nastupující generace totiž využívá termíny, jež v sobě obsahují vývojové fáze generací předchozích, což v podstatě znamená, že minulosti vždy rozumíme ze svého úhlu pohledu, protože neexistuje žádný univerzální jazyk, jenž by byl schopen propojit současné myšlení s myšlením předcházejících generací tak, aby spolu mohli oboustranně komunikovat.

S přihlédnutím ke Spenglerově knize *Zánik Západu*,⁶³ ve které Spengler rozděluje lineární pojetí dějin do tří různých a na sobě nezávislých období, z nichž každé disponovalo vlastním slovníkem kulturních forem,⁶⁴ nás Danto seznamuje s “pesimistickým“ pojetím dějin umění. Podle Danta totiž umění prochází stejnými fázemi, jakými podle Spenglera prochází každá civilizace, tedy fází mladosti, zralosti, úpadku a smrti.⁶⁵ Jinak řečeno je umění, jak ho známe dnes, u svého konce. Stejně jako s každým zánikem jedné civilizace se objevila civilizace nová, umění čeká stejná budoucnost. Jakmile nastane konec umění, bude stávající umění nahrazeno uměním novým.

⁶¹ DANTO, Arthur. Konec umění. *Estetika: časopis pro estetiku teorii umění*. 1998, 35, str. 1-18. ISSN 0014-129, str. 12.

⁶² Tamtéž, str. 12.

⁶³ SPENGLER, Oswald. *Zánik Západu: obrysy morfologie světových dějin*. 1. vyd. Praha: Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1886-1.

⁶⁴ DANTO, Arthur. Konec umění. *Estetika: časopis pro estetiku teorii umění*. 1998, 35, str. 1-18. ISSN 0014-129, str. 13.

⁶⁵ Tamtéž, str. 13.

4.5 Konec umění u G. W. F. Hegela

Abychom mohli pochopit Hegelův pohled na umění a byli jsme tak schopni porozumět Dantově ideji o konci umění, je nejprve nutné si stručně naznačit některé body z jeho nejzásadnějších (alespoň v rámci našeho tématu) filosofických spisů – *Estetika*⁶⁶ a *Fenomenologie ducha*.⁶⁷

Ve své filosofii Hegel zavádí pojem „Světový duch“,⁶⁸ jehož jediným cílem je absolutní poznání – sebepoznání. Duch pak v jeho pojetí reprezentuje absolutní reálnou bytnost, která je nositelkou sebe samé.⁶⁹ Hegelovo revoluční pojetí filosofie spočívá v tom, že staví člověka mimo přírodu, respektive o člověku hovoří jako o bytosti, která je nad přírodou. Chápe tak člověka jako výtvar svého vlastního dějinného počínání.⁷⁰ „(...) lidstvu na vrcholném stupni vývoje lze porozumět jedině rekapitulací všech osudových peripetií jeho dějin.“⁷¹ Hegelův duch je tak jakýmsi souhrnem veškerého lidského počínání, pomocí něhož se dialekticky (teze, antiteze, syntéza) vzdělává, aby mohl dojít k absolutnímu poznání sebe sama.

Umění je vedle náboženství a filosofie jedním ze stádií, pomocí něhož duch usiluje o nalezení pravdy, jež je cílem poznání absolutního ducha. Hegelovo pojetí lidské nadřazenosti vůči přírodě znovu dokládá jeho upřednostnění *umělecké krásy* nad *krásou přírodní*. „*Neboť umělecká krása je krása zrozená z ducha a duchem obrozená, a čím stojí duch a jeho výtvary výše než příroda a její zjevy, tím je též umělecké krásno výše než krása přírody.*“⁷² A jelikož „(...) *duch je to pravdivé*“,⁷³ dokládá tímto tvrzením Hegel, že umění bude nadále asociováno s duchem na jeho cestě za absolutním poznáním.⁷⁴

K tomu, aby umění mohlo plnit roli, která by mohla duchu pomoci k nalezení pravdy, je zapotřebí, aby bylo úplně zbaveno veškeré účelnosti. Poněkud paradoxně tak Hegel

⁶⁶ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika I*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1966.

⁶⁷ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologie ducha*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1960.

⁶⁸ V originále *Geist*.

⁶⁹ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologie ducha*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1960, str. 288.

⁷⁰ Tamtéž, str. 13.

⁷¹ Tamtéž, str. 15.

⁷² HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika I*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1966, str. 59-60

⁷³ Tamtéž, str. 60.

⁷⁴ LIESSMANN, Konrad Paul. *Filozofie moderního umění*. Olomouc: Votobia, 2000. ISBN: 80-7198-444-2, str. 28.

zdůrazňuje autonomii umění, když jej pak znovu zatěžuje coby prostředek poznání pravdy, jež je podle něho smyslem umění. Umění se ovšem pohybuje ve sféře smyslového, což znamená, že jako svůj prostředek musí nutně používat *klam*.⁷⁵ Musíme si zároveň ale uvědomit, že „(...) *pravda by nebyla, kdyby se nezdála a nezjevovala, (...)*“.⁷⁶ Zdá se, že toto tvrzení by mohlo obstát a sloužit jakožto ochranná známka umění na jeho cestě za poznáním pravdy. Zobrazovací prostředky umění se však v průběhu dějin staly příčinou, „(...) *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 zaujívalo v ní své vyšší místo.*“⁷⁷ Hegel tak zdůrazňuje, že na cestě za absolutním poznáním se umění stalo něčím minulým a tímto minulým také zůstává.⁷⁸ Tímto tedy odsoudil umění k jeho konci, zároveň ale musíme zdůraznit, že to pro Hegela neznamenalo, že by umění přestalo existovat. Umění samozřejmě dále existuje, jen je zbaveno veškeré závaznosti. Stává se tak faktem post-historickým.

K závěru bych rád ocitoval pasáž, o které jsem přesvědčen, že je stále aktuální a zároveň se opovažuji tvrdit, že se zdá být klíčovou pro vznik Dantovy teze. „*Umělecká díla podněcují v nás kromě bezprostředního požitku 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 vyvolala umění, nýbrž by se vědecky poznalo, co umění je.*“⁷⁹ Věda o umění, o které zde hovoříme, náleží filosofii, jakožto i absolutní poznání je podle Hegela možné pouze za pomoci filosofie, která je podle něj nejvyšším z oněch výše zmíněných tří stádií. Jinak řečeno, umění je pohlceno vědou o umění, tedy filosofií.

V úvodu jsme zmínili, že Danto svou tezi o konci umění stavěl na myšlenkách G. W. F. Hegela. Jejich celkový koncept se může v některých bodech lišit, v obou případech se ale dostáváme do situace, kdy si jak Hegel tak Danto uvědomují, že samotné umění není dostačující a je tak nezbytně nutně nahrazeno filosofií.

⁷⁵ LIESSMANN, Konrad Paul. *Filozofie moderního umění*. Olomouc: Votobia, 2000. ISBN: 80-7198-444-2, str. 29.

⁷⁶ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika I*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1966, str. 63.

⁷⁷ Tamtéž, str. 65.

⁷⁸ Tamtéž, str. 65.

⁷⁹ Tamtéž, str. 65.

4.6 Konec umění Arthura C. Danta

V předchozích částech už jsme zmínili, že *expresivní teorie*, která se snažila uchopit umění coby vyjádření pocitů, se s příchodem mnoha nových směrů začínala jevit stále méně vhodnou, jelikož se zdálo, že každý z těchto nově přichozích směrů si žádá své vlastní teoretické uchopení. Přestože má *expresivní teorie* své zjevné hranice a není tak schopna v sobě obsáhnout tyto nově se rodící umělecké směry, v čemž tkví její zásadní problém, podařilo se jí svým způsobem zodpovědět otázku, kterou si pokládali filosofové už v období antiky, tedy co je to umění? Zdálo se tak, že cílem umění 20. století není nic jiného než dopátrat se své vlastní identity. Přestože veškeré dosavadní závěry byly odmítnuty pro svou nedostatečnou obecnost.⁸⁰

V tomto ohledu Danto souhlasí s Hegelem a dále pak rozvádí jeho tezi, když píše: „*Historický smysl umění tedy záleží v tom, že činí možnou a smysluplnou filosofii umění. (...) Avšak díla nedávné minulosti vykazují ještě jeden zajímavý rys: objekty dosahují nulové existence, zatímco teorie se blíží nekonečnu, takže vlastně všechno, co nakonec zbývá, je teorie.*“⁸¹ Přistoupíme-li na toto tvrzení, umění nadále zůstává pouhým objektem svého vlastního teoretického zkoumání. Ačkoli budou umělecká díla produkována i nadále, už nebudou mít onen dějinný smysl, jenž od nich byl dlouhou dobu očekáván. Jakmile jsme schopni definovat umění a víme, co je jeho smyslem, můžeme tvrdit, že umění skutečně skončilo, přesněji řečeno skončilo historické stádium umění.⁸²

Poslední část Dantovy eseje je zaměřena na ukotvení teze, že umění, jak jsme jej znali, skončilo. K tomuto ukotvení, jak jsme viděli, využívá pasáže z Hegelovy vlastní filosofie. Nastane-li situace, kdy Hegelův duch dojde k absolutnímu poznání, tedy situace, kdy neexistuje nic, co by vytvářelo nějakou bariéru mezi zkoumaným objektem a věděním jako takovým, následuje fáze označována jako „Konec dějin“.⁸³ Bylo by milnou představou myslet si, že s koncem dějin najednou zmizí lidské pokolení z povrchu zemského. Lidé budou samozřejmě i nadále existovat, ale za předpokladu, že vše co bylo možné poznat, už bylo poznáno, nebude možný ba ani nutný jakýkoliv další vývoj. Tuto situaci můžeme přesně tak demonstrovat na osudu umění, které je natolik prostoupeno

⁸⁰ DANTO, Arthur. Konec umění. *Estetika: časopis pro estetiku teorii umění*. 1998, 35, str. 1-18. ISSN 0014-129, str. 15.

⁸¹ Tamtéž, str. 16.

⁸² Tamtéž, str. 16.

⁸³ Tamtéž, str. 16.

teorií, že rozlišovat mezi uměním a teorií umění už není nadále možné. Ve skutečnosti ani nehraje klíčovou roli rozlišení, „*zda umění je skutečnou filosofií nebo zda filosofie je uměním ve sféře myšlení.*“⁸⁴

Hovoří-li Danto o konci umění, míní tím konec jeho historického stádia. Umění, které bude nadále produkováno, už nebude mít onen charakter, jaký mu byl v průběhu dějin přisuzován a jaký je od něj očekáván. Tím, že umění umožnilo vznik filosofie umění, zpečetilo tak svůj osud, jeho svoboda skončila s jeho vlastním naplněním. Pojem umění je tak vyprázdněn a umělcům nezbývá než se smířit s tím, že ačkoli bude umění stále existovat, bude povinováno určitou služebností, od které se nebude schopno oprostít.

⁸⁴ DANTO, Arthur. Konec umění. *Estetika: časopis pro estetiku teorii umění*. 1998, 35, str. 1-18. ISSN 0014-129, str. 17.

5. Reakce na konec umění Arthura C. Danta

Jelikož esej *Konec umění* od Arthura C. Danta, kterou jsme podrobně popsali v předchozí kapitole, vzbudila velké ohlasy široké veřejnosti (především u kritiků, umělců, filosofů a teoretiků umění), budeme se v této kapitole věnovat její kritice, která poukazuje na zdánlivé nedostatky Dantovy teze. Pokusíme se tak za pomoci autorů Noëla Carrolla a Michaela Kellyho tyto nedostatky definovat.

5.1 Noël Carroll

Noël Carroll ve svém článku *The End of Art?*⁸⁵ skepticky nahlíží na Dantovu tezi, že éra umění skončila a není tak možné, aby se umění, jak ho známe dnes, nějakým způsobem dále vyvíjelo.⁸⁶

Podle Carrolla Danto zaujímá překvapivě optimistický pohled, co se konce umění týče. Pluralismus, který plynule navázal na konec umění, Danto považuje za pozitivní následek konce umění. Umění vyvázáno z povinnosti ubírat se nějakým směrem či plnit určité cíle, získalo opravdovou svobodu a může tak využívat nekonečné množství rozmanitých možností vyjadřování.⁸⁷ Jakkoli optimisticky tento Dantův pohled na věc zní, osvobození umění je možné pouze pod podmínku, připustíme-li, že umění opravdu došlo ke svému konci, s čímž se Carroll neztotožňuje.

Hned ze začátku Carroll trefně poukazuje, že při interpretaci Dantovy teze o konci umění často dochází k celkem zásadnímu nedorozumění. Jak je možné tvrdit, že umění skončilo, když přihlédneme k současné situaci. Nikdy dříve se na poli umění nepohybovalo takové množství umělecky aktivních autorů, zvýšil se i počet uměleckých škol, galerií atd. Zdá se tedy, že umění dnešní doby zažívá největší rozmach v celých svých dějinách.⁸⁸ Klíč k této dezinterpretaci spočívá v plném pochopení Dantovy myšlenky.

⁸⁵ CARROLL, Noël. *The End of Art? History and Theory*. 1998, Vol. 37, No. 4, str. 17-29. ISSN: 00182656.

⁸⁶ Tamtéž, str. 17.

⁸⁷ Tamtéž, str. 17.

⁸⁸ Tamtéž, str. 18.

Hovoří-li totiž o konci umění, ve skutečnosti tím míní *konec historického vývoje umění*.⁸⁹

Tento historický vývoj můžeme rozdělit do dvou tříd – *vyprávění a etapy*.⁹⁰ *Etapa* označuje sled událostí, které se staly v určitém časovém úseku. *Etapy* jsou tedy různé sledy událostí, které se v určitém čase přihodily a plynule na sebe navazují. Zatímco ve *vyprávění* jsou události spojeny něčím víc, než pouhou časovou posloupností. Mají začátek, který skrze komplikace, ve které sám vyústil, dojde k závěrečnému rozuzlení. Jsou to události, které dohromady tvoří příběh a ten nějakým způsobem vyvrcholí.⁹¹ Hovoří-li tedy Danto o konci umění, můžeme říci, že to znamená, že skončila určitá fáze *vyprávění*. Jedná se o konec konkrétního stádia vývoje, nikoli však o konec umění jako celku, protože umění bude i nadále produkováno v nadcházejících dějinných *etapách*.⁹²

Jakmile skončí jedna fáze *vyprávění*, příběh se uzavře. Jinými slovy bude-li dosaženo cíle, o jehož dosažení bylo od začátku usilováno, tato fáze skončí a vystane nová fáze *vyprávění* s novým cílem. Jak Carroll poznamenává: „*Jestliže film a fotografie uzavřeli jednu kapitolu z dějin umění, neznamená to, že by zavřeli celou knihu*.“⁹³ Stejně jako se umění dostalo do fáze, kdy nejvyššího vývoje v zobrazování pohybu bylo dosaženo pomocí vynálezu fotografie a filmu, tak se dnes staví do situace, kdy jeho cílem je dopátrání se své vlastní podstaty.

Potom, co Andy Warhol vystavil své dílo *Brillo Box*, nastává situace, při níž se musíme ptát, jak je možné, že některé předměty jsou uměleckým dílem, zatímco původní objekt, který je v podstatě totožný, uměleckým dílem není. Podle Danta právě v tento okamžik nastává situace, kdy se musíme ptát, v čem spočívá podstata umění. Danto však jde dál, když tvrdí, že není úkolem umělců, nýbrž filosofů dopátrat se této podstaty.⁹⁴ Za předpokladu, že by se umělci chtěli dopátrat podstaty umění, museli by se stát filosofy.

Carroll si všimá, že tímto způsobem nám Danto v podstatě naznačuje, že umělci nejsou schopni dopátrat se podstaty a tak musí uvolnit prostor filosofům nebo chtějí-li se na tomto poznání podílet, musí se sami stát filosofy. Danto tedy nepředpokládá, že by je-

⁸⁹ V anglickém originále: *end of developmental history of art*.

⁹⁰ V anglickém originále: *narratives and chronicles*.

⁹¹ CARROLL, Noël. *The End of Art? History and Theory*. 1998, Vol. 37, No. 4. ISSN: 00182656, str. 18.

⁹² Tamtéž, str. 18.

⁹³ V anglickém originále: „*But if film and photography closed one chapter of art history, they did not shut the book*.“ CARROLL, Noël. *The End of Art? History and Theory*. 1998, Vol. 37, No. 4. ISSN: 00182656, str. 19.

⁹⁴ Tamtéž, str. 19.

den člověk mohl být obojím zároveň – umělcem i filosofem. Proč by tomu tak ale nemohlo být?⁹⁵ Problém by mohl spočívat v tom, že Danto, pokud hovoří o umělcích, jako by hovořil jen o malířích. Vezmeme-li však v potaz moderní umění, které přichází s úplně novým pojetím a různými dosud nevídanými způsoby zobrazení, přičemž se některé dokonce skládají pouze z textu, je zvláštní, že Danto, ačkoli znalý těchto nových koncepcí, je do své definice nezahrnuje. Pokud však nezahrneme moderní umění do této definice, nemáme žádný důvod domnívat se, že jsou dějiny umění u konce nebo že není v možnostech umění, aby samo poznalo svoji podstatu.⁹⁶

Z výše zmíněného tak vyvstává další problém, kterému se Carroll ve svém článku věnuje. Dle Carrollova názoru Danto zcela milně označuje malbu za avantgardní umění. Avantgardní umění by mělo stát v předvoji nové budoucnosti umění, která se týká všech jeho odvětví. Jenže bereme-li v potaz moderní umění, tak malba musí nutně ustoupit do pozadí ostatním uměleckým prostředkům, které jsou podle Carrolla schopné se lépe vyrovnávat s hledáním své vlastní podstaty. Právě proto, že moderní umění disponuje prostředky, které mají potenciál vyrovnat se s problematikou vlastní definice (např.: konceptuální umění, performance, atd.), měli bychom právě tato umělecká odvětví považovat za avantgardní umění.⁹⁷ Z tohoto úhlu pohledu, pokud odmítneme Dantovo tvrzení, že malba je avantgardní umění a přisoudíme tento status současnému umění (např. konceptuálnímu umění), naskýtá se další otázka. Mluví-li Danto o konci umění, nemá tím na mysli konec výtvarného umění, jehož další vývoj už není možný? Malířství není nadále schopno pokračovat v dalším úkolu, který si umění vzalo za cíl, tedy pátrat po své vlastní podstatě, a musí tak předat žezlo novým uměleckým způsobům zobrazení.

⁹⁵ CARROLL, Noël. The End of Art? *History and Theory*. 1998, Vol. 37, No. 4, str. 17-29. ISSN: 00182656, str. 20.

⁹⁶ Tamtéž, str. 21.

⁹⁷ Tamtéž, str. 23.

5.2 Michael Kelly

Ve svém článku *Essentialism and Historicism in Danto's Philosophy of Art*⁹⁸ se Michael Kelly, jak už ovšem sám název článku napovídá, zaměřuje na střet mezi esencialismem a historismem v Dantově tezi o *konci umění*.

V návaznosti na Hegela Danto přichází s tvrzením, že jediný možný způsob, jak sloučit esencialismus s historismem, je skrze filosofii umění.⁹⁹ Definujeme-li umění, je to právě esence, která určuje, zda něco je či není uměleckým dílem. Při interpretaci umění pak její extenze určuje důvod či způsob, jakým se konkrétní dílo v určité době stává dílem uměleckým.¹⁰⁰ Toto Dantovo počínání ve snaze vyřešit konflikt mezi esencialismem a historismem opravdu může fungovat ve filosofii umění.

Kelly následně přichází s otázkou, zda byl Danto úspěšný v řešení střetu mezi esencialismem a historismem. Je Dantova teorie opravdu funkční ve filosofii umění nebo v umění samotném? Ačkoli by samozřejmě měla být funkční v obou případech.¹⁰¹

Jak již bylo řečeno, Danto tento střet mezi esencialismem a historismem řeší skrze filosofii umění. Filosofie umění upevňuje své postavení ve chvíli, kdy se filosofie odděluje od umění a ohlašuje tím tak konec dějin umění. Následné období po konci dějin umění pak označuje jako post-historické.¹⁰² Tím se však umění tohoto střetu samo zbavilo, jelikož umělecký esencialismus končí spolu se svými dějinami. Danto tak vůbec neřeší tento konflikt s přihlédnutím k modernímu umění, které ho celý odstartovalo. Kelly tak nevidí žádný možný způsob, kterým by nám Dantův zánik esencialismu spolu se svými dějinami mohl pomoci pochopit podstatu umění.¹⁰³

V návaznosti na výše zmíněné, Kelly popisuje aktuální situaci, v níž se moderní umění nachází. Situaci v moderním umění, s příchodem nových uměleckých směrů a stále nových způsobů zobrazování, už nebylo dále možné obsáhnout stávající definicí. Bylo tedy zřejmé, že je zapotřebí nové definice. Definice, která s přihlédnutím ke svým předchůdkyním (imitace a exprese), bude schopna vysvětlit, v čem spočívá esence umění a

⁹⁸ KELLY, Michael. Essentialism and Historicism in Danto's Philosophy of art. *History and Theory*. 1998, Vol. 37, No. 4, s. 30-43. ISSN: 00182656.

⁹⁹ Tamtéž, str. 30.

¹⁰⁰ Tamtéž, str. 31.

¹⁰¹ Tamtéž, str. 31.

¹⁰² Tamtéž, str. 31-32.

¹⁰³ Tamtéž, str. 32.

zároveň bude schopna zahrnout celé dějiny umění, jakož i vzájemný vztah esence a dějin umění. Umění se tak poprvé za svou existenci dostalo do situace, kdy bylo jeho úkolem definovat samo sebe.¹⁰⁴ Tato situace pro Danta znamená, že se umění dostává do krize, kterou není schopno vyřešit, protože může být vyřešena pouze filosofií a tím také ohlašuje konec dějin umění. Dějiny umění jsou závislé na definici umění, a jakmile se filosofii podaří umění definovat, znamená to jeho konec.¹⁰⁵

Na to Kelly opět reaguje dalšími otázkami. Opravdu musí neschopnost umění definovat sebe samo vrcholit jeho koncem? Potřebuje umění znát svou vlastní identitu? Musíme tyto nesnáze vůbec označovat jako krizi?¹⁰⁶

Kelly na rozdíl od Danta namítá, že pokud se umění poprvé za svou historii dokázalo oprostít od vnějších vlivů (náboženství, politika atd.) a může se nezávisle pokoušet definovat sebe samo, měli bychom tento obrat raději oslavit, než ho skepticky nazývat krizí.¹⁰⁷ Pokusy o vlastní definici by tak měli zůstat vlastní umění i přes veškeré nesnáze, které jsou s tím spojeny.

V jednom se však Kelly s Dantem shoduje. Umění už se nadále nemusí snažit poznat svou podstatu. Nesouhlasí ale s Dantovými důvody. Danto otázku po podstatě umění přenechává filosofii. Podle Kellyho se ale umění nemusí snažit poznat svou podstatu, protože ji nepotřebuje znát, aby mohlo být chápáno v rámci svých dějin.¹⁰⁸

Danto tedy nutně selhal, při snaze vyřešit konflikt mezi esencialismem a historismem. Kelly se na druhé straně o vyřešení tohoto sporu vůbec nesnaží, protože dle jeho názoru, aby umění mohlo být poznáno, není vůbec nutné, aby byl tento spor vyřešen.¹⁰⁹

¹⁰⁴ KELLY, Michael. Essentialism and Historicism in Danto's Philosophy of art. *History and Theory*. 1998, Vol. 37, No. 4, s. 30-43. ISSN: 00182656, str. 32.

¹⁰⁵ Tamtéž, str. 33-34.

¹⁰⁶ Tamtéž, str. 34.

¹⁰⁷ Tamtéž, str. 34-35.

¹⁰⁸ Tamtéž, str. 37.

¹⁰⁹ Tamtéž, str. 41.

6. Závěr

V této bakalářské práci jsme se zaměřili na teorii umění amerického filosofa a estetika Arthura C. Danta. Většina pozornosti byla věnována statím *Svět umění* a *Konec umění*. Důležitou součástí byl i krátký vhled do filosofie G. W. F. Hegela, jenž nám pomohl ukázat, kde leží základní kameny Dantovy teze o *konci umění*.

Ústředním tématem Dantových myšlenek je umělecká situace 2. poloviny 20. století, kdy umělci často vystavují taková díla, jejichž vlastnosti a dokonce i vzhled jsou často k nerozeznání od běžně se vyskytujících reálných objektů.

Hned v úvodní kapitole jsme se tak zabývali Dantově stati *Svět umění*, ve které se Danto věnuje právě oné problematice s identifikací uměleckých děl. Abychom byli schopni rozlišit mezi předměty, které jsou uměleckými díly a předměty, které uměleckými díly nejsou, musíme si uvědomit, že jejich interpretace nutně závisí na jejich historicko-teoretickém kontextu. Chceme-li podle Danta být schopni onoho rozlišení, nestačí pouze smyslově nahlížet, musíme být znalí *světa umění*. Bez znalosti teorie a dějin umění bychom totiž viděli pouze běžně se vyskytující reálné předměty. V případě nového díla pak pomocí relevantních vlastností určujeme, zda dané dílo splňuje nutné parametry, aby se mohlo stát součástí *světa umění*.

Konec umění je název eseje, která byla ústředním bodem našeho zkoumání. Ve výše jmenované eseji Danto dále rozvíjí myšlenky z již zmíněné statě *Svět umění*. Po úvodním představení dvou modelů dějin umění – *progresivního* a *expresivního*, se pak za pomoci Hegelových myšlenek pokouší o jejich syntézu. S příchodem stále nových uměleckých směrů, jako by se otázka „Co je to umění?“ zdála stále aktuálnější. Pokrok *progresivního modelu dějin umění*, tak úzce spjatý s vývojem umění, vystřídala snaha umění dopátrat se své vlastní podstaty, přičemž na způsoby vyjadřování, kterými se umělci snažili této podstaty dopátrat, už nebylo možné aplikovat *expresivní model dějin umění*. Krize, v níž se umění ocitlo, však může být podle Danta vyřešena pouze za pomoci filosofie. Otázka podstaty umění je od této chvíle otázkou filosofickou, umění tak došlo ke svému konci.

Kořeny Dantova předeslaného *konce umění* jsme mapovali v díle G. W. F. Hegela. Podle jeho názoru nás umění vyzývá k myšlenkové úvaze, abychom jej vědecky poznali.

Klade tak důraz na filosofii umění. Zároveň zdůrazňuje, že absolutního poznání můžeme dosáhnout pouze pomocí filosofie a ačkoli bude umění i nadále produkováno, bude zbaveno svého nejvyššího účelu a stane se tak něčím post-historickým.

V závěrečné části práce byla Dantova teze o *konci umění* podrobena skeptickému pohledu Noëla Carrola a Michaela Kellyho. Mluví-li Danto o *konci umění*, jako by opomíjel možnost konce určité fáze umění, nikoli umění jako takového. Je-li umění oproštěno od vnějších vlivů, měli bychom spíše než proklamovat jeho konec, oslavovat možnosti, které v sobě tento fakt skýtá. Zároveň nám neznalost podstaty umění nebrání v tom, abychom ho mohli chápat s přihlédnutím k jeho vlastním dějinám. Moderní umění se nemusí vzdávat pátrání po své podstatě, zároveň se však tímto pátráním nemusí vůbec zabírat, protože to ke svému pochopení nepotřebuje.

Dantově ideji o *konci umění*, ačkoli skýtá mnohá úskalí, za žádných okolností nemůžeme odepřít její zásadní místo mezi předními teoriemi umění 20. století. Rozhodně otevírá velkou spoustu nových otázek a v dnešní době se možná dokonce stává ještě aktuálnější, než jak se mohla zdát v době svého vzniku. Není tedy pochyb, že si zaslouží stále kritické pozornosti.

7. Seznam použité literatury

CARROLL, Noël. The End of Art? *History and Theory*. 1998, Vol. 37, No. 4, str. 17-29. ISSN: 00182656.

DANTO, Arthur C. Svět umění. In KULKA, Tomáš a CIPORANOV, Denis. *CO JE UMĚNÍ? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Pavel Mervart, 2010. ISBN 978-80-87378-46-5.

DANTO, Arthur. Konec umění. *Estetika: časopis pro estetiku teorii umění*. 1998, 35, str. 1-18. ISSN 0014-129.

DICKIE, George. Co je umění? Institucionální analýza. In KULKA, Tomáš a CIPORANOV, Denis. *CO JE UMĚNÍ? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Pavel Mervart, 2010. ISBN 978-80-87378-46-5.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika I*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1966.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologie ducha*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1960.

KELLY, Michael. Essentialism and Historicism in Danto's Philosophy of art. *History and Theory*. 1998, Vol. 37, No. 4, s. 30-43. ISSN: 00182656.

KULKA, Tomáš a CIPORANOV, Denis. *CO JE UMĚNÍ? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Pavel Mervart, 2010. ISBN 978-80-87378-46-5.

LIESSMANN, Konrad Paul. *Filozofie moderního umění*. Olomouc: Votobia, 2000. ISBN: 80-7198-444-2.

SPENGLER, Oswald. *Zánik Západu: obrysy morfologie světových dějin*. 1. vyd. Praha: Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1886-1.