

Filozofia umenia /Analytická tradícia

Michal Šedík



Publikácia vychádza vďaka finančnej podpore Kultúrnej a edukačnej grantovej agentúry Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu Slovenskej republiky (projekt č. 023UMB-4/2012).

Michal Šedík

Filozofia umenia /Analytická tradícia

/Recenzenti

Zdeňka Kalnická

Marián Zervan

/Jazyková redakcia

Viera Luptáková (slovenský jazyk),

Arthur John Paul Wood (anglický jazyk)

/Preklad do anglického jazyka

Juraj Bánovský

/Grafická úprava a návrh obálky

Marianna Mlynárčiková

Rok vydania 2014

/Vydavateľ

Belianum. Vydavateľstvo Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici

Edícia: Filozofická fakulta

ISBN 978-80-557-0773-0

Venujem Paulíne a Dorotke,
bez ich podpory by som to nikdy nedokázal.



/0

Obsah

7/	Predhovor
11/	/1 Umenie, estetika, filozofia
	1.1 Konceptcia umenia
	1.2 Estetika
	1.3 Analytická estetika a filozofia umenia
	1.3.1 Koncept analýzy
	1.3.2 Metakritická povaha
	1.4 Umenie alebo umenia?
	1.5 Teória a prax umenia
33/	/2 Vytváranie
	2.1 Problém nového, definícia kreativity
	2.2 Kreativita a ontológia umeleckého diela – čo pri vytváraní vzniká?
	2.2.1 Platonizmus a dielo ako objav
	2.2.2 Rozlíšenie typ – token
	2.3 Kreativita a interpretácia – ako to vzniklo?
53/	/3 Reprezentovanie a expresia
	3.1 Mimézis, nápodoba, reprezentácia
	3.2 Príklad obrazovej reprezentácie
	3.3 Naratívna reprezentácia
	3.4 Expresia ako vyjadrenie autora
	3.5 Expresia ako vzbudzovanie emócií
	3.6 Expresivita ako kvalita diela
79/	/4 Identifikovanie
	4.1 Definovanie umenia
	4.2 Nedefiničné prístupy
	4.3 Niektoré súčasné definície umenia
101/	/5 Interpretovanie
	5.1 Interpretácia a intencia
	5.2 Cieľ interpretácie
	5.3 Objekt interpretácie
	5.4 Interpretácia a skúsenosť
125/	/6 Hodnotenie a poznávanie
	6.1 Povaha hodnoty umeleckého diela
	6.2 Esteticizmus – umelecká hodnota ako estetická hodnota
	6.3 Kognitivizmus – umelecká hodnota ako kognitívna hodnota
	6.4 Povaha hodnotiaceho súdu
149/	Záver
153/	/S Slovník pojmov
159/	/G English Glossary
165/	/L Literatúra
175/	Zoznam obrazov
177/	Index

Predhovor

Táto kniha je v prvom rade úvodom do problematiky filozofie umenia. Je určená vysokoškolským študentom filozofie, estetiky, umenia alebo komukoľvek, kto sa snaží premýšľať o umení. Filozofia umenia je jednou z disciplín filozofie, podobne ako epistemológia, metafyzika, etika alebo filozofia vedy. Zaoberá sa filozofickými aspektmi umenia, ku ktorým patria otázky ako: *Čo definuje umenie?*, *Aká je povaha umeleckého diela?* alebo *V čom spočíva hodnota umenia?*. Historicky sa však termín *filozofia umenia* často používa synonymne s termínom *estetika*. V knihe tieto dve oblasti odlišujeme a ako objekt skúmania estetiky chápeme predovšetkým otázku spojenú s *definíciou estetického* a problémom *estetickej hodnoty*. A tak estetika nemusí skúmať umenie a problémy umenia sa nemusia spájať s estetickým. Obe oblasti výskumu sa však v mnohých bodoch prekrývajú a majú veľa spoločného, takže kniha bude v mnohom užitočná aj pre študentov estetiky. Ďalším zúžením predmetu skúmania v tejto knihe je zameranie sa výlučne na *analytickú filozofickú tradíciu*, čo vo veľkej miere znamená angloamerickú filozofickú tradíciu. Vynechávame tak celú oblasť, ktorá sa zvykne označovať ako *kontinentálna estetika a filozofia umenia*. Dôvodom je na jednej strane fakt, že úvodov do estetiky – tak ako sa prevažne chápe na európskom kontinente – je v našej jazykovej oblasti viacero. Na druhej strane je to povaha textov a skúmaní kontinentálnej estetiky, ktorá je odlišná od tej angloamerickej a vyžadovala by si iný prístup. Napriek tomu opäť nejde o úplne oddelené nádoby. Mnohé problémy alebo riešenia sú podobné a postupom času dochádza k zblížovaniu oboch tradícií.

Naším primárnym cieľom je predstaviť vybrané aktuálne problémy objavujúce sa v súčasných filozofických debatách o umení čo najprístupnejším spôsobom. Sekundárnym cieľom je načrtnúť základné pozície v diskusiách o týchto problémoch. Kniha je členená do 6 kapitol a je pravda, že problémov, ktoré by sme mohli predstaviť, je určite viac. Pri ich výbere sme vychádzali z predstavy umenia ako činnosti, ktorá sa odohráva v čase a v určitom kontexte. Umenie je aktivitou spojenou s vytváraním artefaktov – umeleckých diel – objavujúcou sa pravdepodobne vo všetkých kultúrach. Radenie kapitol sleduje problémy spojené s vytváraním umeleckých diel umelcami,

existenciou a vlastnosťami umeleckých diel, procesmi identifikovania, interpretovania, poznávania a hodnotenia umeleckých diel umeleckým publikom. Umelecké dielo je uprostred týchto aktivít a odpovede na otázku povahy týchto procesov do veľkej miery ovplyvňujú jeho chápanie. V načrtnutom prístupe sú niektoré problémy, ktoré sa tradičnejšie objavujú v obsahoch podobných učebníc (ontológia umeleckého diela, definícia umenia a pod.), skryté vo vnútri kapitol a niektoré sa objavujú spolu v jednej kapitole (reprezentácia a expresia, hodnotenie a poznávanie), pretože spolu úzko súvisia. Tento prístup prekonáva na prvý pohľad fragmentárnu povahu riešenia problémov v analytickej filozofii a umožňuje vidieť jednotlivé problémy v širších vzájomných súvislostiach. Ďalším cieľom tak je ukázať hlbšie vzájomné prepojenia jednotlivých problémov a tiež širšie dôsledky jednotlivých pozícií v rámci diskusie.

Na naplnenie tohto cieľa sme do každej kapitoly zaradili aj analýzu a interpretáciu vybraného konkrétneho umeleckého diela z tvorby súčasných slovenských autoriek a autorov. Uvedený výber je celkom podmienený subjektívnym vkusom a znalosťami autora tejto knihy. Rozhodne nejde o snahu poskytnúť reprezentatívny výber ani z hľadiska autorov a autoriek, a ani z hľadiska umeleckých druhov. Analýza a interpretácia konkrétnych diel nám umožňuje ukázať nielen filozofické dôsledky preberaných pozícií, ale aj dôsledky na tvorbu a interpretáciu umenia. Toto rozhodnutie tiež naznačuje, že nezastávame pozíciu, ktorá chápe filozofiu umenia ako disciplínu venujúcu sa výhradne jazyku umeleckej kritiky a nie priamo umeniu. V súčasnom umení, ktoré prekračuje sféru estetiky, je teoretická reflexia tak úzko previazaná s procesmi tvorby a interpretácie, že takéto chápanie už nie je na mieste. Výber slovenských umelcov ako príkladov sme považovali za vhodný spôsob, ako prepojiť angloamerickú filozofiu umenia s domácim kontextom.

Tým sa dostávame k ďalšiemu čiastkovému cieľu, ktorým je internacionalizácia vysokoškolského vzdelávania a podpora realizácie študijných programov vo svetových jazykoch. Na naplnenie tohto cieľa učebnica obsahuje rozsiahlejšie súhrny jednotlivých kapitol v anglickom jazyku a na záver slovníček vybraných termínov v slovenskom a anglickom jazyku. Spolu

s tým sú v zozname literatúry vždy uvádzané aj zdroje v anglickom jazyku. Tým má učebnica slúžiť zahraničným študentom na našich univerzitách, rovnako ako slovenským pri práci s pôvodnými zdrojmi.

Na záver chcem poďakovať všetkým, ktorí mi pri práci na učebnici pomohli a prispeli tak k jej výslednej podobe. Predovšetkým ďakujem obom recenzentom: prof. PhDr. Zdeňke Kalnickej, CSc., a prof. PhDr. Mariánovi Zervanovi, CSc., za kritické pripomienky k textu učebnice. Ďakujem tiež jednotlivým autorom za súhlas s publikovaním reprodukcí ich diel. Veľká vďaka patrí jazykovým redaktorom za odstránenie mojich prešľapov, grafickej dizajnerke za grafickú úpravu textov a prekladateľovi za súhrny kapitol a slovníček v anglickom jazyku. Poďakovanie patrí aj Kultúrnej a edukačnej grantovej agentúre Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu Slovenskej republiky, ktorá finančne podporila vydanie predkladanej učebnice (projekt č. 023UMB-4/2012).

autor



/ 1

Umenie, estetika, filozofia

Umenie, viac než ktorákoľvek iná aktivita, vyvoláva množstvo otázok. Tou najzložitejšou je otázka *Čo je to umenie?* To je otázka definície umenia, ale ešte predtým, ako začneme uvažovať nad možnými odpoveďami, si položíme filozofickú meta-otázku: Aké podoby môže mať pýtanie sa na to, čo je to umenie? Kde sa vôbec vzalo pýtanie sa na podstatu umenia v dnešnej podobe a ako to súvisí s vymedzením disciplín estetiky a filozofie umenia? Prvá kapitola mapuje korene, ktoré vedú k týmto dnešným otázkam, predstavuje možnosti odpovedania a načrtáva dôsledky jednotlivých odpovedí. Celá kapitola je tak zároveň vymedzením priestoru, v ktorom sa postupne v ďalších kapitolách predstavujú vybrané problémy analytickej filozofie umenia a estetiky ako *vytváranie a kreativita, reprezentovanie a expresia, identifikovanie, interpretovanie, hodnotenie a poznávanie* umeleckých diel. Ešte predtým, ako charakterizujeme to, čo sa označuje ako analytická filozofia umenia, ktorej je venovaná táto učebnica, predstavíme genealógiu koncepcie umenia, aby sme sa pokúsili nielen stanoviť, kde sa aktuálne nachádzame, ale aj príčiny tohto stavu.

1.1 Koncepcia umenia

Ak dnes hovoríme o umení, ani nám nenapadne, že všetky tie umelecké diela, štýly a hnutia zoradené a vysvetlené historikmi umenia v následnosti a vzájomných vzťahoch od praveku až po súčasnosť, sú výsledkom pomerne nedávneho spojenia. Pre nás je prirodzené, že *architektúra, hudba, poézia, maliarstvo, sochárstvo* atď.¹ napriek svojej rôznorodosti všetky patria pod jeden pojem: *umenie*². *Moderný systém umení* je však až výsledkom koncepcie z 18. storočia, ktorá, pretrvávajúc dodnes, predpokladá, že existuje spoločná esenciálna vlastnosť (princíp) spájajúca všetky tieto rôznorodé činnosti.

„Základnú predstavu, že päť „hlavných umení“, ktoré samy o sebe tvoria oblasť so spoločnými charakteristikami zreteľne odlišenú od remesiel, vied a ostatných činností človeka, považovala za samozrejmu väčšina estetikov od Kanta až po súčasnosť“ (Kristeller 1951, s. 498).

Avšak ako ukázal P. O. Kristeller (1951)³, táto samozrejmá, s ktorou aplikujeme modernú koncepciu umenia nielen na obdobia po 18. storočí, ale aj na storočia predtým, vedie k rôznym nedorozumeniam a nepochopeniu nielen teoretických

1/ V súčasnosti k nim radíme aj ďalšie umenia ako próza, tanec, divadlo a pod. a predpokladáme, že všetky patria spolu.

2/ Presnejšie by bolo povedať *Krásne umenia*, so svojimi ekvivalentmi: *Fine Arts* v angličtine a *Beaux Arts* vo francúzštine.

3/ P. O. Kristeller sa vo svojej stati zaoberá predovšetkým históriou klasifikácie jednotlivých druhov umenia, pričom ukazuje, že spojenie piatich krásnych umení do *moderného systému umení* je len nedávnou záležitosťou (18. stor.). Podrobnejšiu analýzu konceptu umenia vo vzťahu k ďalším kategóriám estetiky, ako sú: *krása, forma, miméza, kreativita a estetická skúsenosť*, pozri v (Tatarkiewicz 1980).

reflexií, ale aj umenia. Antický termín pre umenie – *techné* sa od termínu *umenie*, ako ho používame dnes, dosť zásadne líšil. Okrem niektorých krásnych umení zahŕňal termín *techné* aj všetky remeslá, ako napr. tkáčstvo, stolárstvo, ale aj roľníctvo, medicínu a politiku. Išlo teda o všetky cieľavedomé činnosti vyžadujúce zručnosť (poznatie a aplikácia všeobecných pravidiel), ktorými človek vyrába niečo, čoho v prírode niet, alebo využíva to, čo v prírode už je. Medzi *techné* však určite nepatrila poézia⁴, ktorá nevyžaduje od básnika zručnosť a nevzniká na základe poznania. Vzniká v akomsi zmenenom stave vedomia (inšpirácia, ošial), v ktorom básnik zohráva rolu tlmočníka božích posolstiev.

Ďalším rozmerom antického chápania umenia je kategória *mimézis*. *Mimézis* bola spoločnou vlastnosťou, ktorá spájala také rozličné činnosti ako stolárstvo, hrnčiarstvo, maliarstvo, dramatickú poéziu atď. Všetky tieto činnosti sa riadili princípom napodobňovania. Napodobňujú⁵ vonkajšiu podobu vecí v prípade maliarstva, dobré alebo zlé charaktery v prípade herectva či idey lavíc, stolov v prípade stolárstva atď. Napodobňovanie bolo to jediné, čo v tomto období spájalo poéziu s maliarstvom a sochárstvom. Z toho všetkého vyplýva, že antické texty o umení sa nevzťahovali k tým artefaktom, ktoré za umenie považujeme my. Aká bola situácia na konci antiky, stručne vysvetľuje P. O. Kristeller:

„[...] päť krásnych umení konštituuujúcich moderný systém nebolo spojených dohromady v antike, ale prináležali k zreteľne odlišným skupinám: poézia bola v skupine s gramatikou a rétorikou; hudba je blízka matematike a astronómii rovnako ako tancu a poézii; a vizuálne umenia, vylúčené väčšinou autorov zo sféry Múz⁶ a slobodných umení, sa museli uspokojiť so skromnejšou spoločnosťou iných manuálnych remesiel“ (Kristeller, 1951, s. 506).

Stredoveká teória umenia preberá antickú klasifikáciu na slobodné a služobné umenia, ktorú len mierne upravuje. Medzi sedem slobodných umení, ktoré sa ešte delili na tzv. trivium a quadrivium, patrili: gramatika, rétorika, dialektika (trivium) a aritmetika, geometria, astronómia a hudba⁷ (quadrivium). Toto delenie pretrvalo až do konca stredoveku a bolo užitočným rozdelením ľudského poznania, rovnako ako súčasťou osnov v kláštorňoch školách. Išlo skôr o vedy ako o umenia v dnešnom zmysle slova. Služobné umenia⁸

4/ Vzhľadom na to, že Gréci nemali jednotný koncept poézie, je potrebné rozlišovať medzi poéziou, ktorá vznikla z inšpirácie pod vplyvom múz, a poéziou technickou, vytvorenou vďaka zručnosti (rutine). Prvá nepatrí medzi *techné*, pretože básnik sa neriadi poznáním, nemá plán a nevie nič o povahe činnosti, ktorú robí. Bližšie pozri v Platónovom dialógu *Ión* (Platón 1990, 534b-c), druhá patrí pod *techné* a Platón zdôrazňuje jej mimetickú povahu.

5/ Platón používa termín *mimézis* vo viacerých významoch približne zodpovedajúcim významom súčasných termínov *reprezentácia*, *nápodoba*, *imitácia* či *zobrazenie*. V súvislosti s nápodobou sa objavuje aj do súčasnosti sa ťahajúci problém pravdivosti nápodoby (reprezentácie). Podrobnejšie sa problémom *reprezentácie* zaoberáme v 3. kapitole tejto knihy.

6/ Múz bolo v antike deväť a boli patrónkami nasledujúcich umení: história, hudba, komédia, tragédia, tanec, elégia, lyrika, astronómia, rétorika a heroická poézia. Aj z toho možno vidieť vtedajšie odlišné postavenie vizuálnych umení (nemali medzi múzami patrónku), ale aj chýbajúci koncept poézie ako celku.

7/ Hudba v zmysle teória hudby.

8/ Maľba a sochárstvo boli aj medzi služobnými umeniami na druhoradom mieste, pretože v hierarchii rozhodovala užitoč-

(remeslá) boli spojené s hmotou (neboli záležitosťou ducha) a ako také sa nevyučovali v školách. Opäť platilo, že umenie je poznanie pravidiel a je naučiteľné a umelec bol ten, kto sa učil siedmim slobodným umeniam alebo niektorému z remesiel. Poézia nefigurovala ani medzi slobodnými, a ani medzi služobnými umeniami. Niekedy sa považovala za súčasť filozofie alebo sa pokladala skôr za veštbu než za umenie.

V renesancii a v začiatkoch novoveku dochádza postupne k posunom v klasifikácii umení. Poézia sa zaraďuje medzi umenia.⁹ Súčasne rastie význam „vizuálnych umení“¹⁰, ktoré sa postupne začínajú oddeľovať od remesiel a smerujú k slobodným umeniam. Tento proces podporovaný objavmi v geometrii a anatómii sa neskôr zavŕši, keď budú vizuálne umenia vyučované na prvých umeleckých školách. Snahy umelcov však smerovali skôr k tomu, aby boli chápaní ako učitelia (vedci) a nie ako remeselníci. Postupne sa však umenie oddeľovalo aj od vedy. Samozrejme, bol to pomalý proces. Svedčí o tom aj fakt, že v renesancii mali síce pomenovania pre viaceré druhy sochárstva (v závislosti od materiálu, s ktorým sochári pracovali), ale jednotný koncept sochárstva im chýbal.

Čo bolo však omnoho zložitejšie a pre objavenie sa moderného systému umení aj dôležitejšie, bolo nájdenie spojiva medzi „vizuálnymi umeniami“ na jednej strane, a poéziou, hudbou a divadlom na strane druhej. K tomu došlo opäť postupne, na základe viacerých impulzov porovnávajúcich poéziu s maliarstvom. Tento zložitý a zdĺhavý proces napokon viedol v 18. storočí k tomu, že vznikol moderný systém umení, ktoré sú spojené jednotným princípom. Po viacerých pokusoch terminologicky uchopiť spoločnú povahu rôznorodých umení sa ujal až termín a prístup C. Batteuxa¹¹ – *krásne umenia*. Batteux k zlúčeniu umení do spoločnej kategórie využil viaceré motívy, ktoré už boli k dispozícii v prácach jeho predchodcov.

1. V prvom rade chápe všetky umenia *na základe vzťahu k prírode*. Už u Aristotela je umením to, čo buď dopĺňa prírodu v tom, čo nestihla vytvoriť, alebo ju napodobňuje¹².

2. V druhom rade C. Batteux rozdeľuje umenia na a) *mechanické*, b) *užitočné* a c) *prinášajúce potešenie*. To je rozdelenie, ktoré možno sledovať od konca antiky, je tu však originálne pridaný motív potešenia. K skupine a) patria tie, ktoré sú hnané nutnosťou (nedostatočnosťou človeka v prírode). K skupine b) patrí architektúra a rozprávačstvo, ktoré sú oboje aj užitoč-

nosť. Architektúra bola na tom z tohto hľadiska lepšie.

9/ Súvisí to s prekladmi Aristotelovej *Poetiky* (1996), ktoré dovtedy neboli dostupné.

10/ Vtedy nazývaných umenia kresby (*arti del disegno*), pretože kresba bola tým, čo spájalo maliarstvo, sochárstvo a architektúru.

11/ Úryvok pozri v (Batteux 2010).

12/ Pozri jeho *Fyziku* (2010, 199a-15).

né, aj príjemné, a k skupine c) patria tie, ktoré prinášajú potešenie. To sú pravé krásne umenia, medzi ktoré patrí: hudba, poézia, maliarstvo, dramatické umenie a umenie gesta alebo tanec. Skupina a) prírodu využíva tak, ako je, skupina b) prírodu cibí v prospech práce a potešenia a nakoniec umenia skupiny c) prírodu nepoužívajú, ale napodobňujú, každé svojím vlastným spôsobom.

3. *Mimézis* je tretí antický motív prepojenia medzi umeniami a v tom čase snáď ani nebolo možné nájsť vhodnejší spoločný princíp. Tieto umenia napodobňujú prírodu nie tak, ako sa nám každodenne predstavuje, ale výberom jej najkrajších častí, z ktorých sú vytvárané krásne celky – dokonalejšie než príroda sama, ale bez toho, aby sa stratila jej prirodzenosť. Spolu s tým sa objavuje aj štvrtý antický motív, tu však viac rozvinutý.

4. V *konceptii génia*, ktorý je tvorcom diel krásneho umenia, sa ožýva motív spájaný v antike len s poéziou, konkrétne motív božskej inšpirácie. Tu však stráca svoj božský pôvod a smeruje k svojej sekularizácii tak, aby ju bolo možné chápať v súlade so vzťahom umenia k prírode.

Uvedené motívy umožnili vznik moderného systému umenia a dali budúcej disciplíne estetiky jej predmet. Súčasne založili aj jej projekt, ktorým je udržanie jednotného systému umenia a jeho vysvetlenie vo vzťahu k uvedeným motívom. K motívu jednoty koncepcie umenia sa ešte vrátíme v kontexte súčasnej analytickej filozofie umenia v podkapitole 1.4. Na tomto mieste však opustíme dobrodružstvo hľadania spoločnej esencie rôznych druhov umení a prejdeme k založeniu disciplíny, ktorej predmetom skúmania sa stala.

1.2 Estetika

Estetika sa ako samostatná filozofická disciplína objavuje rovnako ako koncept krásnych umení až v prvej polovici 18. storočia. Určite to nebola náhoda, že sa tieto dve udalosti odohrali paralelne. Počas pohybu smerujúceho k vyčleneniu moderného systému umení sa objavovali motívy potešenia, tvorby a krásy, ktoré spolu s odlíšením umenia od vedy a remesla vytvárali priestor a budúci predmet novej filozofickej disciplíny. Estetiku A. G. Baumgarten zdefinoval ako vedu o poznávaní za pomoci zmyslov.

„Estetika (teória slobodných umení, nižšia gnozeológia, umenie krásne myslieť, umenie analogické rozumu) je veda o zmyslovom poznávaní“ (Baumgarten 1750, § 1).

V Baumgartenovom prístupe možno vysledovať dva z hľadiska budúcnosti disciplíny dôležité motívy. Jedným je zadefinovanie estetiky ako a) vedy o zmyslovom poznávaní a súčasne druhým motívom tu je b) estetika ako teória umenia. Cieľom bolo založiť teóriu umenia na základe vedy o zmyslovom poznaní¹³. Poznamenajme, že tu sú ešte za umenie považované predovšetkým disciplíny slobodných umení, takže sám Baumgarten ešte nepracuje s moderným systémom umení a umenie nechápe v zmysle krásne umenie. Mieša sa u neho umenie ako praktická disciplína s teoretickou reflexiou – vedou.

Dva vyššie spomenuté motívy sa potom tiahnu s umením a jeho teoretickou reflexiou dodnes. Objavujú sa na jednej strane v podobe problému, že zmyslové poznanie zahŕňa určite aj oblasti mimo umenia (príroda). Na druhej strane sa neskôr ukázalo, že umenie nemusí byť (a ani nikdy výlučne nebolo) len záležitosťou zmyslov. To vedie k problému estetickej hodnoty umenia alebo inak povedané, k problému pozície umenia v rámci estetiky a súčasne k problému pravdivosti v umení a estetike. Všeobecnejšie ide o problém kognitívnej hodnoty umenia (to úzko súvisí s problémom reprezentácie). Súčasne s tým je tu prítomný aj motív, ktorý nám hovorí, že umenie je sférou, kde dochádza k „zušľachtovaniu“ zmyslového vnímania, ktoré prináša poznanie. Toto poznanie je však nižšieho druhu ako poznanie racionálne – pojmové¹⁴. Z toho plynie protiklad niečoho nejasného – nižšieho stupňa – a niečoho jasného, abstraktného – pravého poznania¹⁵. Inak povedané, v umení sa nachádza poznanie, ktoré ešte nie je celkom sformulované alebo dokonané.

Ako vidíme, v založení estetiky ako disciplíny spočívajú viaceré problémy, ktoré dodnes ostávajú otvorené a s ktorými sa každá teoretická reflexia umenia musí nejakým spôsobom vyrovnávať. Ak k tomu prirátame problém spoločnej esencie všetkých umení (moderný systém umenia), dostaneme celé pole možných variantov riešení problémov, ktoré navzájom úzko súvisia a nedajú sa vyriešiť izolovane. Celá kniha, ktorej prvú kapitolu práve čítate, sa pokúša predostrieť, ako sa o niektorých z týchto problémov diskutuje v súčasnej analytickej estetike a filozofii umenia. Na tomto mieste je však ešte potrebné ukázať, ako sa

13/ Dnes by sme povedali založiť teóriu umenia na základe poznatkov kognitívnych vied (prípadne neurovied). Takéto pokusy skutočne existujú, pozri napríklad (Skov – Vartanian 2009).

14/ U Baumgartena je zmyslové poznanie predstupňom, aj keď nevyhnutným, k racionálnemu poznaniu. Viac pozri 1. kapitolu v (Hammermeister 2002, s. 3 – 20) alebo v (Guyer 2005).

15/ To je motív, ktorý neskôr Baumgartenovi vyčíta I. Kant (1975). Rozdiel v stupni totiž podľa Kanta nie je esenciálnym rozdielom, ktorý by zakladal nutnosť novej disciplíny alebo nového druhu súdu.

dané, často protichodné motívy¹⁶ stojace pri zrode disciplíny estetiky premietli do rozličných chápaní samej disciplíny.

1) *Estetika v „pôvodnom“ zmysle.* V pôvodnom zmysle je disciplína estetika v prvom rade založená na skúmaní povahy zmyslového vnímania. Smeruje tak k skúmaniu tzv. estetických vlastností, z ktorých najdominantnejšou bola v čase A. G. Baumgartena *krása*.¹⁷ Je jasné, že krása nie je len vlastnosťou umeleckých diel, ale aj prírody, ktorá rovnako patrí do oblasti skúmania estetiky. Okrem estetických vlastností estetika tiež skúma špecifický druh skúsenosti, tzv. *estetickú skúsenosť*, ktorá je výsledkom reakcie organizmu na estetické vlastnosti. Ide o skúsenosť s krásnym alebo skúsenosť so vznešeným. O týchto skúsenostiach následne vynášame špecifické *estetické súdy* („Tento kvietok je krásny“). Estetické súdy sú hodnotiace súdy, v ktorých pripisujeme predmetom/skúsenostiam *estetickú hodnotu*. Všeobecne je možné povedať, že to, čo nás v tomto prístupe k estetike zaujíma, sú určité vlastnosti prírodných alebo kultúrnych predmetov v ich vzťahu k schopnostiam nášho vnímania, teda v miere, v akej dokážu pôsobiť na naše zmysly. Toto pôsobenie je následne základom na naše hodnotiace súdy o týchto predmetoch, prípadne o skúsenostiach, v rámci ktorých sme ich nadobudli. A hodnotné na umení je predovšetkým to, čo súvisí s estetikou.¹⁸

2) *Estetika ako filozofia umenia.* V tomto prístupe¹⁹ viac dominuje motív teórie umenia prítomný v Baumgartenovej definícii. Predpokladom je tu priorita umenia ako predmetu skúmania. Umenie je v tomto prístupe sférou, kde sa najviac prejavuje estetická hodnota. Ak to povieme inak, tak umelecké dielo je vytvorené s cieľom maximalizácie estetickej hodnoty (vo vzťahu k našej estetickej skúsenosti). Tým sa líši od prírody, ktorá nie je intencionálnym objektom a primárne nefunguje ako zdroj estetickej skúsenosti. Viac sa tu zdôrazňuje rozdiel medzi umením a prírodou. Tento motív súvisí s kategóriou krásnych umení, tak ako boli zadané C. Batteuxom (pozri vyššie). Krásne umenie je vytvárané s cieľom potešenia a umenie síce napodobňuje prírodu, ale súčasne ju dotvára v snahe maximalizovať potešenie z nej. Je tu zdôrazňovaná skôr kreativita ako vernosť reprezentovanej prírody. Umenie je artikuláciou poznania prírody, a tak stojí vyššie ako príroda, ale súčasne nižšie ako abstraktné pojmové poznanie. Tento prístup je v mnohom podobný prvému prístupu, oba primárne sledujú ciele, ktoré možno nazvať estetické. Rozdiel je v tom, že

16/ W. Tatarkiewicz (1985, s. 17) hovorí v tomto zmysle o štyroch podvojnostiach, v ktorých je estetika: 1. vedou o umení alebo vedou o kráse; 2. vedou skúmajúcou objekty alebo vedou skúmajúcou zážitky (skúsenosti), 3. vedou ponúkajúcou deskripcie alebo vedou ponúkajúcou normy a 4. veda skúmajúca fakty alebo veda vysvetľujúca fakty. Spolu s tým hovorí ešte o ambivalencii medzi snahou o čo najvšeobecnejšie tvrdenia a snahou postihnúť charakter jednotlivých umení a skúseností, ktorú môžeme pripísať na vrub nejasnosti konceptu krásnych umení.

17/ Neskôr sa s vývojom umenia objavujú ďalšie estetické vlastnosti alebo estetické kategórie, ako napríklad: *vznešené, hrozivé, groteskné* atď.

18/ Tento prístup je v línii toho, ako I. Kant nadviazal a rozvinul motívy prítomné v Baumgartenovej definícii estetiky. Smeruje k autonómii umenia, ktoré má vnútornú esenciálnu hodnotu spočívajúcu práve v estetickej funkcii.

19/ Ide o prístup, ktorý má korene v 19. storočí v estetike G. W. F. Hegla, kde umenie je len jedným z prechodných stupňov na ceste absolútneho ducha za sebapoznáním a smeruje k zániku v náboženstve a filozofii ako vyšších formách poznania. Prístup smeruje k heteronómii umenia, ktorého hodnota spočíva vo vzťahu k niečomu inému, v prípade Hegla to

prvý prístup chápe umenie ako prostriedok porozumenia estetickému (skúsenosti, hodnote, posudzovaní), druhý prístup kladie dôraz na umenie, ale kľúčom k jeho pochopeniu je jeho estetická funkcia (akú špecifickú skúsenosť poskytuje, aká je jeho hodnota vo vzťahu k nej a ako ju posudzujeme).

Ak nevieme, v ktorom z dvoch načrtnutých významov používame termín *estetika* a *estetický*, dochádza často k zmätku a nejasnostiam. V jednom prípade ide o význam *zmyslový* a *vzťahujúci sa k našej zmyslovej skúsenosti*, pokým v druhom môže ísť o synonymum termínov *umenie* a *umelecký*. Ako riešenie sa javí tretí prístup, ktorý sa snaží odlíšiť sféru estetiky, ako ju chápe prístup 1) od sféry filozofie umenia.

3) *Estetika a filozofia umenia*²⁰. V tomto prístupe sa nepredpokladá, že estetika sa musí zaoberať umením a umenie zas nemusí plniť estetickú funkciu. Toto odlíšenie nám potom umožňuje akceptovať ako veľké umenie aj umenie, ktoré nie je primárne určené našej zmyslovej skúsenosti, napríklad konceptuálne umenie. Na druhej strane umožňuje skúmať mimoumelecké fenomény z hľadiska estetiky a aj estetické fenomény, bez ohľadu na umenie. Je jasné, že v mnohých oblastiach sa oba prístupy pretínajú a budú mať spoločné problémy, rozlíšenie má však praktický význam. Môžeme vďaka nemu hovoriť o špecificky umeleckých problémoch aj o špecificky estetických problémoch, ale navyše môžeme hovoriť aj o tom, čo majú spoločné, a porovnávať rôzne prístupy k spoločným problémom. Táto učebnica má názov *Filozofia umenia*, pretože jej obsahom sú predovšetkým problémy umenia a problémy estetiky len okrajovo²¹. Samozrejme, ako obsah napovedá, sú oblasti, ktoré sú spoločné (napr. hodnotenie, expresia a i.). V ďalšom texte budeme hovoriť o analytickej estetike a filozofii umenia ako o jednej oblasti skúmania s istými spoločnými vlastnosťami a rozlišovať medzi nimi budeme, len ak to bude potrebné.

bolo vo vzťahu k poznaniu.

20/ Učebnice a antológie, ktoré majú ambíciu pokryť celé pole problémov, potom nesú v názve obe disciplíny. Pozri napríklad (Stecker 2010) alebo (Lamarque – Olsen 2004).

21/ Predkladaná učebnica by mohla mať aj druhý diel, ktorý by mal názov *Analytická estetika* a jeho obsahom by boli predovšetkým koncepcie estetickej skúsenosti, estetických vlastností či environmentálna estetika. Je však potrebné pripomenúť, že zďaleka nie všetci autori dané rozlíšenie ctia a dodržiavajú a často sú oba termíny používané synonymne.

1.3 Analytická estetika a filozofia umenia

Filozofia umenia sa sústreďí predovšetkým na fenomén umenia. Je skúmaním umenia v jeho filozofických aspektoch. Chápe umenie ako fenomén prítomný vo všetkých spoločnostiach a kultúrach, ktorý môže plniť najrôznejšie funkcie, teda nielen estetickú alebo len kognitívnu, ale aj náboženskú, pe-

dagogickú, ekonomickú a pod. Pokým filozofia umenia smeruje k filozofickým aspektom problémov umenia, estetika má za predmet predovšetkým problém percepcie a hodnotenia, kde jej môžu byť nápomocné aktuálne poznatky špeciálnych vied ako psychológia, kognitívne vedy či neurovedy. Samozrejme, pri hlbšom ponore do jednotlivých problémov sa jasné rozdiely stierajú a ostré rozlíšenia sa stávajú iluzórnymi. V *Analytickej filozofii umenia a estetike* dominuje tretie chápanie vzťahu estetiky a filozofie umenia, ale vyskytujú sa aj prvé dve a ich rôzne kombinácie. K tomuto stavu sa obe disciplíny dopracovali v priebehu druhej polovice 20. storočia, ako uvidíme v nasledujúcej časti, kde sa zameriame na dve spoločné špecifiká: *koncept analýzy* a *metakritickú povahu*.

1.3.1 Koncept analýzy

Analytická filozofia umenia a estetika sa často dáva do protikladu ku *kontinentálnej estetike*, ale už na prvý pohľad je zrejmé, že to nie je celkom korektné delenie²². V anglosaskom diskurze o umení sa však toto delenie používa na odlíšenie estetiky a filozofie umenia, ktorej texty sú písané v duchu analytickej tradície a tie, ktoré vychádzajú z kontinentálnej tradície (predovšetkým nemeckej a francúzskej tradície). Pravdou je, že problémy sa často v mnohom prekrývajú, a dokonca aj riešenia môžu byť podobné, ale povaha skúmania sa líši, rovnako ako chápanie vzťahu umenia a jeho filozofickej reflexie. K hlavným charakteristikám analytickej estetiky patrí analytický prístup k filozofii, ktorý analytická estetika preberá z analytickej filozofie, ako ju chápali G. E. Moore, B. Russell nasledovaní L. Wittgensteinom a analýzou prirodzeného jazyka. Proti konštrukcii filozofických systémov je postavená myšlienka logickej a konceptuálnej analýzy²³ ako hlavného cieľa filozofického snaženia. Dôraz je kladený na racionálne metódy argumentácie, objektivitu a pravdivosť v zmysle prírodných vied (tak ako sú tieto termíny chápané vo filozofii prírodných vied). V rámci analytického prístupu potom možno vysledovať dva prístupy k problémom: a) *reduktívny* a b) *objasňujúci*.

V prístupe a) sa rozkladajú koncepty, fakty alebo domnelé entity na základnejšie komponenty alebo vlastnosti, ktoré majú byť ich nutnými a dostatočnými podmienkami. Tak je to v prípade hľadania definície umenia²⁴, kde sa v tradičnom prístupe hľadali nutné a dostatočné podmienky na použitie konceptu umenia.

22/ Pomenovanie *analytická estetika* je odvodené od dominantnej metódy logickej analýzy, ktorú analytická estetika preberá od analytickej filozofie. *Kontinentálna estetika* je na druhej strane založená na geografickej príslušnosti. Analytických filozofov nájdeme aj v Európe a rovnako tak nájdeme v Spojených štátoch amerických filozofov, ktorých texty nie sú písané v duchu analytickej tradície.

23/ Rozdiely sú potom hlavne v odpovedi na to, čo sa má analyzovať: koncepty, významy, tvrdenia. Pozri (Shusterman 1989b, s. 4).

24/ K problému definície umenia pozri 4. kapitolu *Identifikovanie*.

V prístupe b) je hlavným cieľom vyjasniť používanie nejasných a problematických pojmov v danom diskurze. Zohľadňuje sa ich komplexnosť a vzájomná previazanosť. Ako príklad možno uviesť pojem interpretácie²⁵ a neutíchajúcu snahu o jeho jasnejšie uchopenie.

Okrem toho sa objavuje aj tretí prístup, ktorý možno nájsť u N. Goodman (2007), ktorý sa nezastavuje pri tom, že poukážeme na nejasnosť našich pojmov, a navrhuje pokračovať konštruovaním lepších pojmov. Je však otázne, či tento „konštruktivistický“ prístup patrí do analytickej estetiky²⁶, a možno sa pýtať, či nesmeruje k niečomu, proti čomu sa vo svojich počiatkoch analytická filozofia vymedzila.

Ďalšou charakteristickou črtou je *jazyk*, ktorým k nám analytická estetika hovorí. Dominuje v nej odpor k obraznému a rétorickému využívaniu jazyka často sa vyskytujúceho v kontinentálnej estetike. Naproti tomu sa analytici estetikovia snažia o úsporné a doslovné používanie jazyka so snahou o maximálnu jasnosť. Tá spočíva v jasnom definovaní používaných termínov a v otvorenom uvádzaní zastávaných téz. Argumentácia je rozvíjaná prostredníctvom testovania hypotéz, navrhovania protipríkladov a prieskumu modifikácií. Diskusia o problémoch je vedená v časopisoch prostredníctvom esejí, ktoré detailne skúmajú užšie stanovené problémy a ktoré sa stávajú predmetom živej kritiky. Až diskusiou preverené tézy a stanoviská sformulované v kratších esejach sa stávajú základom monografií mapujúcich väčšie celky a vzájomné vzťahy medzi problémami.

1.3.2 Metakritická povaha

Analytická estetika v dobe svojho najdynamickejšieho rozvoja (50. – 70. roky) chápala samu seba ako disciplínu druhého rádu, teda disciplínu reflektujúcu v prvom rade umeleckú kritiku a až v druhom rade umenie. Snahou takejto filozofie umeleckej kritiky je analýza a objasňovanie konceptov používaných umeleckou kritikou a systematizovanie princípov umenia a umeleckej kritiky, ako sa prejavujú v praxi kritika. Tento prístup je v pozadí teórií autorov ako M. Beardsley alebo M. Weitz v 50. a 60. rokoch 20. storočia²⁷. Daný prístup bol veľmi produktívny, pretože umožnil využiť poznatky z ostatných viac rozvinutých disciplín analytickej filozofie, akými boli epistemológia, metafyzika či filozofia jazyka. Samozrej-

25/ K problému interpretácie pozri 5. kapitolu *Interpretovanie*.

26/ Pozri (Urmson 1989).

27/ Podobne ako analytická filozofia vedy mala za základ vedeckú teóriu, tak predmetom skúmania estetiky mala byť kritika a teória umenia. Disciplíny umeleckej teórie a kritiky sa práve v tom období začali osamostatňovať, čo sa kryje s najväčším rozvojom analytickej estetiky. R. Shusterman o tom hovorí: „*Analytická metóda druhého rádu musela počať, pokým našla estetický protipól vedy v akademickom umeleckom kritizme*“ (Shusterman 1989b, s. 7).

me, tento prístup má aj svoje menej žiaduce dôsledky, ktoré sa čoskoro prejavili.

28/ Príkladom môže byť (Dickie 1992).

Estetika sa v tomto prístupe *redukuje na filozofiu umenia* a úplne stráca zo zreteľa estetické aspekty prírody. Umelecká kritika sa totiž zaoberá výhradne umením. Zaoberať sa aj prírodou by znamenalo predpokladať a interpretovať umelecké intencie stvoriteľa ukryté v jeho dielach. Interpretácia toho, ako k nám prostredníctvom (jazykom?) prírody hovorí boh. To však rozhodne nepatrí k predmetu skúmania analytickej filozofie. Zaujatie jazykom umenia (všeobecne alebo jednotlivých umení) a chápanie umeleckých diel ako tvrdení istého druhu viedlo k prehliadaniu alebo niekedy až odmietaniu významu tradičných problémov estetiky, akými sú estetická skúsenosť alebo estetický postoj²⁸. Tento dôsledok sa najzjavnejšie prejavil v prípade konceptuálneho umenia na začiatku 70. rokov. Estetika sa snažila redukovať svoj predmet na umenie a umenie sa takmer úplne odvrátilo od estetického. Umenie v podobe konceptuálneho umenia redukovaného na premýšľanie o umení sa zdá nezlučiteľné s estetikou – disciplínou zviazanou predovšetkým so zmyslovým vnímaním.

Druhým dôsledkom bolo *prehliadanie a obchádzanie problému (estetického) hodnotenia*, ktoré akoby malo byť len úlohou umeleckej kritiky – teórie prvého rádu – a estetika sa tým už nemusí zaoberať. A tak sa omnoho viac pozornosti venovalo problému interpretácie, definície umenia, reprezentácie, expresie, fikcie a ontologického statusu a identity umeleckého diela. Viditeľné to bolo v snahe o redukciiu problému definície umenia na identifikáciu umenia. Akoby išlo len o klasifikačný problém správneho použitia termínu umenie a bolo možné z tohto procesu úplne vylúčiť hodnotenie. Naplno sa to prejavilo v inštitucionálnej definícii umenia G. Dickieho (2010), ktorá nehovorí nič o tom, čo je to umenie, ale iba o tom, ako sa niečo umením stane.

S tým súvisí zaujímavý paradox, pretože ak chápeme umenie antiesenciálne, tak sa presúvame k tomu, že hodnotu mu dáva jeho kontext a aj použitie termínu je závislé od inštitúcie umenia v rámci širšie chápanej kultúry. Inštitucionálna definícia umenia však nehovorí nič o hodnote, ale len o procedúre, ktorou niečo nadobúda status umenia bez ohľadu na širší sociálny kontext. Tendencia analytickej estetiky *chápať umenie bez ohľadu na sociálny kontext* je v protiklade so snahou definovať

ho čisto procedurálne. Nakoniec nám teória nehovorí vôbec nič o umení. Nevysvetlí nám, prečo si ho ceníme a prečo sa v každej kultúre umenie v nejakej podobe vyskytuje.

Podobne je to aj s ďalšou charakteristickou črtou analytickej estetiky a filozofie umenia, ktorou je *ahistorické chápanie filozofických problémov*²⁹. Takmer v nej neexistuje prístup, ktorý by problematizoval históriu riešenia nejakého problému vo vzťahu k histórii vývoja umenia. To súvisí s už spomínaným, skôr detailným rozpracovávaním možných riešení jednotlivých úzko definovaných problémov v protiklade k snahe o komplexnejšie uchopenie väčších celkov.

To všetko sú črty, ktoré analytickú estetiku a filozofiu umenia odlišujú od kontinentálnej estetiky, v ktorej je problém estetickej hodnoty kľúčový a svoje problémy takmer vždy rieši vo vzťahu k sociálnemu a historickému kontextu. Je však potrebné povedať, že analytická estetika ku koncu 20. storočia postupne opúšťa paradigmu metakriticizmu aj s jej neželanými dôsledkami a postupne v nej nadobúdajú na sile motívy pragmatizmu³⁰. Postupne sa objavuje čoraz viac prác na dovtedy prehliadané témy, akými sú *hodnota a hodnotenie* umeleckého diela, *estetika prírody*, *kreativita* a pod., ktoré pomaly zblížujú pole skúmaných problémov analytickej a kontinentálnej estetiky³¹. To, čo ostáva odlišné, je metóda, povaha jazyka a spôsob vedenia diskusie v rámci komunity.

Charakteristickou vlastnosťou analytickej estetiky a filozofie umenia, ktorú sme dosiaľ nespomenuli, je aj detailné rozpracovávanie špecifických problémov jednotlivých druhov umenia. A tak existujú práce z filozofie hudby alebo z filozofie vizuálneho umenia. Táto črta je protipólom k projektu definície umenia ako celku a je aj výsledkom už spomínaných snáh o jasnejšiu a hlbšiu analýzu skôr užšie vymedzených oblastí. V nasledujúcej časti sa bližšie pozrieme na reflexiu problému jednotného konceptu umenia.

1.4 Umenie alebo umenia?

Ako sme už uviedli v podkapitole 1.1, moderný systém umení je výsledkom teoretického úsilia 18. storočia o odlíšenie umenia na jednej strane od remesiel a na strane druhej od vedy (teórie). C. Batteuxovi sa to podarilo vytvorením skupiny

29/ P. Lamarque a S. H. Olsen uvádzajú zoznam predpokladov implicitne prítomných v prístupe analytickej estetiky:
„ – diskurz prírodných vied je chápaný ako paradigmatický; – tendencia k ontologickej šetrnosti, k stanovisku realizmu v chápaní vedy a k stanovisku fyzikalizmu v chápaní mysle; – presvedčenie, že filozofické problémy sú v istom zmysle nadčasové alebo univerzálne, prinajmenšom však nie sú len kultúrno-historickými konštrukciami“ (Lamarque – Olsen 2004, s. 2).

30/ Pragmatizmus nadviazal na dielo J. Deweyho *Art as Experience* (1980) vydaného prvýkrát v roku 1934, v tom období pomerne populárneho, ale následne takmer úplne zabudnutého. K súčasným predstaviteľom patria napríklad R. Shusterman (2003) alebo J. Margolis (1980). Podrobnejšie mapuje kontext estetiky pragmatizmu v anglo-americkéj estetike Z. Kalnická (2003) v doslove k slovenskému prekladu knihy R. Shustermana *Pragmatist Aesthetics* (Shusterman 2003). k vývoju anglo-americkej estetiky 2. polovice 20. storočia tiež pozri jej prácu (Kalnická 1992).

31/ Dobrým príkladom je vynikajúca antológia prác analytickej tradície od P. Lamarqua a S. H. Olsena (2004) alebo viacere komplexné úvody do problematiky, ktoré mapujú širšie problémové pole celej estetiky, nielen dominantné problémy

krásnych umení, ktoré všetky dohromady spája jeden princíp (v prípade Batteuxa *mimézis*). Odvtedy je jedným z hlavných problémov estetiky a filozofie umenia odpovedať na otázky, čo je to umelecké dielo alebo čo je to umenie, resp. vyriešiť tzv. *problém definície umenia*.³²

P. Kivy (1997) sa zameral práve na problematickosť spojenia najrôznejších druhov umenia na základe jediného princípu. Už v období, keď moderný systém umenia vznikol, bola hudba, na ktorú sa autor sústreďuje, problematickým členom celej skupiny. Len veľmi ťažko sa totiž vysvetľuje, čo a akým spôsobom hudba napodobňuje. Pokým hudba existovala prevažne v podobe spojenia s textom, bolo ešte možné vysvetľovať ju v duchu *mimézis*. Všetko sa však zmenilo s revolúciou, ktorú priniesol rozmach tzv. absolútnej hudby – klasickej alebo inštrumentálnej hudby tak, ako ju poznáme dnes v čistej podobe bez spevu a slov.³³ Na príkladoch detailných analýz diel I. Kanta, A. Schopenhauera a G. W. F. Hegla ukazuje, že ani jeden z nich nakoniec neradí absolútnu hudbu ku krásnym umeniam. Dôvodom je práve nedostatok obsahu, a tým nemožnosť fungovať ako reprezentácia. Pri zjednodušení v tom možno vidieť príklad, ako sa charakteristika jedného druhu umenia násilne aplikuje na iné druhy umenia. Neskôr s príchodom formalizmu³⁴ ako všeobecnej teórie umenia sa to udialo v opačnom poradí. Model absolútnej hudby – umenie ako čistá formálna štruktúra (významová forma) – bol aplikovaný na vizuálne umenia a literatúru. P. Kivy k tomu hovorí:

„Ale rovnako, ako sú umenia s obsahom [*contentful arts*] zlým modelom pre absolútnu hudbu, je aj absolútna hudba zlým modelom pre umenia s obsahom. [...] a je možné začať vážne pochybovať, či jedna teória, jedna reálna definícia môže spolu zviazať umenie s obsahom a absolútnu hudbu do jedného moderného systému“ (Kivy 1997, s. 28).

Následne P. Kivy podrobne skúma aktuálne možnosti, ako absolútnu hudbu predsa len zaradiť medzi ostatné umenia. Jeho podrobné skúmania aktuálnych definícií umenia však opäť následne ukazujú, že neexistuje jednoduché a fungujúce riešenie problému, ako na základe definície umenia zjednotiť absolútnu hudbu s ostatnými umeniami. Preto v opozícii k prístupu hľadajúcemu spoločnú vlastnosť všetkých umení navrhuje obrátiť pozornosť na skúmanie rozdielov medzi umeniami, čo sa mu zdá ako omnoho plodnejšia cesta.

analytickej estetiky. Pozri napríklad (Levinson 2005) alebo (Gaut – Lopes 2005).

32/ Tu spolu s P. Kivym zdôraznime, že nejde o to, že by pred 18. storočím neexistovali umenia ako literatúra, hudba, maľba atď., čo však neexistovalo, „[...] bolo presvedčenie, že tvoria samostatnú triedu: že patria k sebe. A bolo to práve toto presvedčenie, ktoré urobilo disciplínu estetiky možnou: dalo jej predmet, všetky tieto umenia a spolu s tým úlohu odpovedať, prečo sú tým, čím sú“ (Kivy 1997, s. 4).

33/ Rozmach nastal v druhej polovici 18. storočia, keď hudba bola najavantgardnejším umením (v 19. storočí ju vystriedalo vizuálne umenie). Komponovaním inštrumentálnej hudby sa dalo zrazu uživiť, kým dovtedy to bolo považované skôr za doplnkovú aktivitu skladateľa.

34/ Najprv E. Hanslick (2010) v polovici 19. storočia prišiel s čisto formalistickým chápaním absolútnej hudby, aby sa neskôr, na začiatku 20. storočia, C. Bell (1913) a R. Fry pokúsili v teórii významovej formy aplikovať formalizmus na všetky umenia.

Znamená to snáď, že sa máme úplne vzdať jednotného konceptu umenia a skúmať umenia oddelene? To by asi nebola tá správna cesta, a to z dvoch dôvodov. Tým prvým je fakt, že hľadanie rozdielov vždy vyžaduje spoločnú platformu, na pozadí ktorej je možné dané rozdiely identifikovať – podobne ako na to, aby sme videli figúru, potrebujeme mať pozadie, z ktorého vystúpi pred naším zrakom, ak použijem metaforu z maliarstva. Tým druhým je aktuálny stav v umení, ktorý je do veľkej miery ovplyvnený príchodom tzv. nových médií, ktoré úplne prirodzene rozpúšťajú tradičné teoretické kategórie, v ktorých je možné o umeleckých dielach uvažovať. Prípady ako mnohonásobné autorstvo jedného diela alebo mnohonásobné podoby (významové, ale aj fyzické) diela pochádzajúce z jedného tvorivého aktu, umelecké diela vytvárané počítačom, prípadne digitalizácia takmer všetkých médií atď. vystavujú tradičné kategórie, ako sú *médium*, *umelecké druhy*, *autor*, *umelecké dielo*, *publikum*, permanentným skúškam identity a významu. P. Kivy si síce uvedomuje, že program filozofie umenia a estetiky ovplyvňuje spôsoby nášho vnímania, porozumenia a chápania individuálnych umení, ale možnosť úplne sa vzdať hľadania spoločnej charakteristiky všetkých umení rovnako nepovažuje za plodnú. Netvrdí ani, že je projekt vopred odsúdený na neúspech, ako to robia stúpenci L. Wittgensteina³⁵, ale uvažuje veľmi triezvo skôr o zmene dôrazu, keď tvrdí, že:

„[P]rojekt filozofického skúmania individuálnych umení [...] a ich osobitých rozdielov by mal byť presunutý z pozadia do popredia záujmu. Nie je žiadny dôvod, pre ktorý by sme nemohli variť v dvoch hrncoch súčasne“ (Kivy 1997, s. 53).

Je potrebné si tiež uvedomiť, že nové médiá a ich najrôznejšie interaktívne rozhrania sú už vytvorené v duchu nejakej teórie (sú zhmotnením teórie svojich tvorcov³⁶) o tom, ako funguje naše vnímanie alebo ako konáme v istých situáciách atď. To znamená, že sama interakcia s dielom je tu v určitom zmysle testovaním teórií, ktoré za ním stáli. Pripomeňme si v tomto kontexte už spomínanú črtu analytickej estetiky chápať samu seba ako metakriticizmus, kde estetika funguje ako filozofia umeleckej kritiky. To predpokladá, že umenie, umelecká kritika a estetika fungujú ako tri rôzne poschodia v hierarchii od jednotlivého a konkrétneho k všeobecnému a abstraktnému. Tento predpoklad je v prípade spomenutých diel nových médií neudržateľný, pretože dochádza k miešaniu umenia a teórie priamo vo vnútri umeleckých diel. Avšak na to, aby sme videli

35/ Pozri 4. kapitolu v tejto knihe venovanú problému identifikovania a definovania umenia.

36/ Ako príklad uveďme digitálne fotoaparáty obsahujúce softvér, ktorý ovláda mechanické a optické časti a je už vytvorený s nejakou predstavou ideálneho fotografického obrazu (ostroť, farebnosť, deformácie atď.).

neudržateľnosť tohto predpokladu, ani nie sú potrebné nové médiá. V nasledujúcej časti na analýze konkrétneho diela súčasného umenia ukážeme, ako sa texty umeleckej kritiky môžu stať súčasťou umeleckého diela a čo to v kontexte témy tejto kapitoly znamená.

37/ Ukážky si možno vypočúť na webovej adrese: [http://www. ff.umb.sk/katedry/katedra-filozofie/filozofia-umenia.html](http://www.ff.umb.sk/katedry/katedra-filozofie/filozofia-umenia.html).

1.5 Teória a prax umenia

Umelecké dielo dvojice autoriek M. Mlynárčikovej a N. Ružičkovej *Relaxačná umenoveda* z roku 2012 (obr. 2)³⁷ je dielom vizuálneho umenia. Neposkytuje však žiadny obraz v bežnom zmysle. Niežeby nebolo zhmotnené, ale jeho fyzická podoba je pre jeho význam druhoradá. Ide o zvukovú inštaláciu pozostávajúcu z dvoch relaxačných kresiel a slúchadiel, ktoré poskytujú „divákovi“ to, čo sľubuje názov – relaxáciu pri počúvaní narozprávaných umenovedných textov. Vybrané texty slovenských kunsthistoričiek(-kov) a kritičiek(-kov) prednesené profesionálnymi hercami a herečkami v tempe pomalej relaxačnej hudby znejú do uší návštevníkom galérie.

Umelecko-historické/kritické texty sú zbavené obrazov, ktorých sú reflexiou a v kontexte ktorých vznikli. Tým, že tu písanie stratilo svoj objekt, sa nám ukazuje sám fakt písania/hovorenia o obrazoch a jeho funkcia v našom vnímaní obrazov. Je tu zdôraznená upokojujúca funkcia verbálneho uchopenia obrazov moderného umenia, ktoré často tvárou v tvár spôsobujú skôr znepokojenie a otázky. Je to potešenie z teórie, ktorá nám vysvetľuje, čo vidíme a máme vidieť. Potešenie z uchopenia objektu, v prípade spojenia teoretického textu s pôvodným obrazom, je však vystriedané znepokojením nad jeho neprítomnosťou. Nevidíme pôvodný obraz a teoretický text je posunutý do iného žánru verbálneho prejavu, stáva sa prednesom poézie sprevádzaným hudbou. A tak nie je jasné, či sa máme plne oddať potešeniu a umenovednej relaxácii, ktorá tu akoby žije svoj vlastný autonómny život, alebo sa snažiť vybaviť si pôvodný obraz na základe odkazov v texte. Úplnému pasívnemu odovzdaniu sa pomalým tónom hudby a podmanivému hlasu hercov bráni neprítomnosť obrazov, ktoré sme nútení dopĺňať a aktívne participovať na dotváraní umeleckého diela, ale aj vedomie, že sme súčasťou obrazu pre ostatných, „nerelaxujúcich“ divákov, ktorí nepočujú to, čo počujeme my. Pre nich sme „obrazom“, ku ktorému sa vzťahuje text s názvom *Relaxačná umenoveda*, my so slúchadlami na



Marianna Mlynárčiková, Nóra Ružičková: *Relaxačná umenoveda*, 2012.
Zvuková inštalácia, Galerie U Dobrého pastýře, Brno.

ušiach a s úsmevom alebo s nechápavým či rozhorčeným výrazom na tvári. Dané dielo je mapovaním komplexného vzťahu obrazu a textu nielen v rámci inštitúcie umenia, ale v celej kultúre. Tomu sa autorky venujú aj v iných cykloch a dielach svojej tvorby³⁸.

38/ Pozri aj príklad v 5. kapitole *Interpretovanie*.

Z hľadiska problému vzťahu teórie a praxe umenia je dané dielo dobrým príkladom toho, že stanovenie jasných a univerzálnych hraníc medzi dielom, kritikou a filozofiou kritiky nie je možné. Kritický text sa môže stať súčasťou diela vizuálneho umenia a filozofický problém vzťahu kritiky a diela sa môže stať témou diela. Dielo samo tak dáva do pohybu vrstvy praxe, teórie a metateórie a je príspevkom k hľadaniu a uvažovaniu nad ich vzťahmi. Tu však opäť nie je na mieste odhodiť existujúce rozlíšenia, ale pripraviť sa na ich špecifickú aplikáciu v konkrétnych prípadoch.

Záver

Na záver môžeme skonštatovať, že vzťah medzi koncepciou umenia, chápaním estetiky a filozofie umenia má viacero rovín. Jednou z nich je historická rovina hovoriaca, ako sme sa dostali do situácie, v ktorej sa nachádzame, a tu nejde len o históriu problému v rámci filozofie a estetiky, ale aj o históriu vývoja umenia umeleckých druhov. Oba aspekty sú navyše úzko prepojené. Druhou je rovina vecného problému vzťahu praktickej činnosti a jej teoretickej reflexie, v konkrétnom prípade umenia. Má estetika a filozofia umenia len opisovať stav nejakej disciplíny, prípadne stav disciplíny aj s jej historickým vývojom? Alebo má plniť aj normatívnu funkciu a určovať, ako má alebo nemá umelecká kritika či umenie vyzeráť? Prípadne má interpretovať a osvetľovať daný stav a predkladať možné konceptuálne rámce na riešenie konkrétnych problémov umenia a umeleckej kritiky? Našou odpoveďou je, že má plniť všetky uvedené funkcie a hľadať medzi nimi rovnováhu. Je to nutné už len z toho hľadiska, že koncepcie filozofie ovplyvňujú umeleckú kritiku a kritici by si mali byť vedomí, aká koncepcia leží za ich hodnoteniami. Rovnako je to dôležité z dôvodu, že koncepcie filozofie sú, ako sme sa pokúšali ukázať, experimentálne skúmané praxou umenia a teoretická reflexia tohto praktického skúmania je nevyhnutnou spätnou väzbou pre umelcov. Na druhej strane je táto reflexia zaujímavá aj pre filozofiu, ktorú môže provokovať k prehodnoteniu existujúcich

konceptií a inšpirovať v navrhovaní nových. Filozofia sa snaží odpovedať na jednotlivé problémy nielen do hĺbky daných problémov, ale aj v komplexných súvislostiach k ďalším problémom. Rovnako je nezastupiteľnou úlohou filozofie vzťahovať problémy súvisiace s umením k širšej filozofickej diskusii ostatných filozofických disciplín a problémov, ako sú problémy vedy, praktického konania a pod.

Koncepcia estetiky a filozofie umenia je preto otvorený projekt, ktorý reaguje na vývoj v umení a umeleckej kritike, ale aj na vývoj v ostatných disciplínach filozofie. Rovnako ako vývoj v umení a umeleckej kritike reaguje na vývoj vo filozofii umenia a estetiky. Tou najvšeobecnejšou otázkou v rámci filozofie umenia je otázka: *Čo je to umenie?* Predtým, ako v 4. kapitole predstavíme možné odpovede na ňu, sa pokúsime preskúmať tri iné problémy, ktoré sú s ňou úzko spojené: problém kreativity a povaha činnosti vytvárania v 2. kapitole a problémy reprezentovania a expresie tradične chápané ako esenciálne vlastnosti umenia v 3. kapitole.

Otázky:

1. Čo všetko by sa zmenilo, ak by sme dôsledne opustili jednotnú koncepciu umenia a hovorili už iba o umeniach v množnom čísle? Je to vôbec možné?

2. Je možné použiť termín umenie tak, aby nevyjadroval žiadne hodnotenie?

3. Aké sú možné funkcie filozofie umenia (teórie) vo vzťahu k umeleckej praxi (umeleckej kritike)? Je niektorá z nich dôležitejšia ako ostatné? (Pokúste sa uviesť argumenty.)

4. V čom vidíte výhody a nevýhody analytického prístupu k umeniu?

Summary

The aim of chapter one is to outline a broad context of philosophical problems related to art. It maps the origins of current philosophical discourse in analytic aesthetics and in the philosophy of art. This chapter investigates the development of the concept of art from the times of classical antiquity up to the emergence of the 'modern system of the arts' in the eighteenth century. Our investigation reveals wide differences between the way art was understood in classical antiquity and in the Middle Ages and how it is understood now. In ancient times the term *techné* included some of the fine arts such as painting and sculpture, but also all the crafts - not only weaving and carpentry, for example, but also farming, medicine and politics. In other words it covered all those purposeful activities which require a specific skill (involving knowledge and the application of general rules), and which are aimed either at producing something that does not exist in nature or at producing something which is composed out of the objects already present in nature. This broad category, however, did not include poetry, which does not require skill and knowledge, since it originates – according to the beliefs of the times - in divine inspiration. Apart from that, music was for a long time considered to be closer to science than to art.

This view of art prevailed throughout the Middle Ages, but after that it underwent a number of changes, which resulted in the so-called 'modern system of the arts', the conception of art as it is known today that includes architecture, music, poetry, fine arts and other forms. The inclusion of all these various activities into one group required a single unifying principle. *Mimesis*, a representation of nature that enables its audience to appreciate beauty, became the principle of unification.

The modern system of the arts became the foundation for the discipline of aesthetics, which emerged as an independent area of philosophical inquiry at the same time as the system itself. Aesthetics was defined by Alexander G. Baumgarten as 'the science of sense knowledge and the theory of art'. The combination of 'sense knowledge', of the theory of art and of a specific form of pleasure related to the appreciation of beauty lead to tension that is difficult to resolve, especially if we take into account the dynamic, open and historically-conditioned character of every one of the types of art and artworks.

In the wide range of approaches to this subject area, it is possible to distinguish three different types of understanding of the discipline of aesthetics: 1) *Aesthetics in its 'original' sense* as the science of sense knowledge (perception) deals with the aesthetic properties of nature and artworks, which include beauty and sublimity, but currently also comicality, horror, and other concepts. These properties evoke a specific type of experience – an aesthetic experience. Consequently we attribute aesthetic value to objects and/or experiences in our aesthetic judgements. 2) *Aesthetics as philosophy of art*, which is focused on art (as a result of intentional and purposeful activity by human beings) and not concerned with nature. Art is the dominant area of the aesthetic (aesthetic properties, experiences, values) and only through the understanding of the aesthetic dimensions is it possible to understand art. In a simplified way it is possible to say that while in the first approach art is a key to aesthetics, for the second approach aesthetics works as a key to art. The problem is that aesthetics seems to be unable to provide a sufficient account of all the functions of art; this approach has led to difficulties, especially when it has been confronted with the emergence of 'conceptual' art, in which the aesthetic characteristics do not play a significant role. 3) That is the reason why the third approach – *aesthetics and philosophy of art* – aims to distinguish the two disciplines, since their areas of interest do not completely overlap. Aesthetics does not have to deal with art and art does not have to be aesthetic. It is clear that the two disciplines have more in common than they are different, but this can be articulated only in the kind of approach which tries to distinguish between the two areas.

The third approach dominates in *analytic aesthetics* and *philosophy of art*, but the other two are present there as well. The characteristic feature of analytic aesthetics and philosophy of art is the *analytic approach* to philosophy as it was used in aesthetics on the basis of analytic tradition established by thinkers such as Bertrand Russell, George. E. Moore, and Ludwig Wittgenstein. That is the defining feature, which distinguishes it from *continental aesthetics*, which is dominated by constructivist and synthetic approaches. The emphasis is on rational methods of argumentation, objectivity and truth in the sense of natural sciences. With respect to the analytic approach it is possible to identify two approaches to the problems: a) *reductive*, b) *clarifying*. The aim of the first approach

is to analyse concepts and facts into basic components, which should provide necessary and sufficient conditions. The aim of the second approach is to clarify the use of vague and problematic concepts in a given discourse. Another characteristic feature is the lack of figurative and rhetorical language, with an insistence on unambiguous expressions, and on the maximum possible clarity. The clarity is maintained by following a strict definition of terms and by open adherence to theses presented in the argumentation. Argumentation utilizes testing hypotheses, designing counter-examples, and analysing modifications.

Metacritical nature is another specific feature of analytic aesthetics and philosophy of art. Analytic aesthetics has always considered itself to be a 'metadiscipline' (a second-order discipline), a discipline that does not directly deal with art, but with the language of art criticism itself. However, there are some unwanted side-effects to this approach.

a) *Reduction of aesthetics to the philosophy of art* (art criticism is not concerned with nature) has led to the marginalisation and even rejection of traditional philosophical problems of aesthetics, such as aesthetic experience, or aesthetic attitudes.

b) *Neglect of the problem of aesthetic evaluation*, which was considered to be solely the problem of art criticism – that is, of a first-order discipline. This became manifest especially as the problem of the definition of art was reformulated as the problem of the identification of art, which is expressed by the institutional definition of art by George Dickie.

c) This has led to an interesting paradox, when an effort to define art purely in procedural terms without reference to its intrinsic value (essence) is met with an *understanding of the problems of aesthetics and philosophy of art without reference to social context*. If we do not assume any intrinsic value in art, then the value depends on social or historical context, which is not taken into account in analytic aesthetics.

d) This is linked to *ahistorical understanding of philosophical problems*, which are solved without reference to the historical context of the arts or of the discipline itself.

The tendency to solve narrowly - and clearly - defined problems has led to a detailed examination of specific types of art,

such as the philosophy of music, the philosophy of visual art and so on. If we add to this tendency the problems related to the definition of the modern concept of art and the historical character of its content, we can then open a debate about the possible rejection of a single unified concept of art. We follow this debate more closely in section 1.4, which should further lead to pluralistic conceptions of the arts instead of a single conception of art, thereby emphasizing the differences between the various and diverse arts (as elaborated in the work of Peter Kivy). This issue has been addressed the most by research in the area of the philosophy of music, where the problem to explain music as representation has been present since the very beginnings of the modern systematization of the arts. However, one should bear in mind, that the contemporary art, especially thanks to today's new media, is also concerned with blurring the boundaries between the various traditional artistic media, which is in fact in opposition to the tendency to break the conception of art into smaller parts. This can be seen also in the interpretation of a specific example of contemporary artwork (Mlynářčiková & Ružičková) in section 1.5, which transcends the borders between visual art, literature and music on the one hand and art and theory on the other.



/2

Vytváranie

Problém vytvárania úzko súvisí s problémom genealógie koncepcie umenia, ako sme ju predstavili v predchádzajúcej kapitole, rovnako ako s problémom definície umenia, ktorému sa venujeme v 4. kapitole. Umelecké dielo je, na rozdiel od prírodného objektu, vytvorené a vyrobené človekom podobne ako všetky ostatné artefakty. Aj keď sa kreativita môže spájať s akýmkoľvek „robením“, v rámci umenia je jednou z jeho najcharakteristickejších čŕt a umelecká tvorba je často chápaná ako paradigma tvorivosti³⁹. Predstava, že umelecké diela sú vytvárané určitým spôsobom, určitými autormi, v danom čase, mieste a dobe, je rovnako hlboko zakorenená v uvažovaní ako predstava, že k tomu býva použitý nejaký fyzický materiál, ako napríklad plátno, olej, pigment, kameň, papier, atrament atď. Teórie, ktoré sú v kontraste k chápaniu umenia ako a) vytvoreného a b) zhmotneného, musia vysvetliť, prečo sú ich tvrdenia v rozpore s bežnou intuíciou.

Napriek zjavnej previazanosti umenia a tvorby bola problému vytvárania umenia v analytickej estetike druhej polovice 20. storočia venovaná pomerne malá pozornosť. Príčiny tohto nezájmu vidia B. Gaut a P. Livingston (2003) v prevládajúcich formalistických tendenciách a dominancii pozície štrukturalizmu a postštrukturalizmu v literárnej a umeleckej kritike⁴⁰. S tým úzko súvisí aj zredukovanie problému definície umenia na problém identifikácie, čo má svoj odraz v inštitucionálnej definícii umenia, ktorá opäť presúva dôraz na stranu publika a oslabuje puto medzi umelcom a vytvorením diela⁴¹. Tieto tendencie programovo pri interpretácii prehliadajú aspekt tvorby na strane autora a venujú sa predovšetkým analýze vytvoreného artefaktu. Kreativita je tu chápaná ako vlastnosť umeleckého objektu, prípadne ako vlastnosť reakcie publika na tento objekt⁴².

Situácia sa v anglosaskom estetickom a filozofickom diskurze začína meniť na začiatku nového tisícročia. Objavujú sa antológie textov k problému kreativity⁴³, ktoré mapujú daný problém z najrôznejších uhlov pohľadu.

Pri probléme vytvárania akosi pociťujeme, že nejde len o mechanické vyrábanie niečoho podľa schémy, existujúceho návodu a poznania, ale o čosi, čo vyrábanie presahuje. Otázkou je, v akom zmysle? Smerujeme tým k otázke o povahe vytvoreného artefaktu. Je to niečo nové alebo originálne v zmysle procesu, ktorý k nemu viedol, alebo v zmysle vlastností, ktoré

39/ V renesancii sa objavila tzv. *Veľká analógia*, ktorá hovorí, že umelec sa vo svojej tvorbe podobá Bohu.

40/ Ak analytická filozofia umenia chápala samu seba ako filozofiu umeleckej kritiky alebo disciplínu druhého rádu (pozri 1. kapitolu), tak riešila len problémy, ktoré tematizovala umelecká kritika. Pre štrukturalizmus a postštrukturalizmus autor „zomrel“, a tým neexistoval ani problém tvorby.

41/ Problému identifikácie sa podrobnejšie venujeme v 4. kapitole.

42/ Spomeňme len záver eseje R. Barthesa *Smrť autora*: „[...] *zrod čitateľa musí byť vykúpený smrťou Autora*“ (Barthes 2001, s. 13).

43/ Pozri predovšetkým (Gaut – Livingston 2003) a (Krausz et al. 2009). V porovnaní s filozofiou bola problému kreativity v psychológii vždy venovaná veľká pozornosť. Pozri napríklad (Kaufman – Sternberg 2010) alebo (Runco – Pritzker 2011).

má? A v akom zmysle ide o niečo nové, v ontologickom, historickom, psychologickom? Je novosť dostatočnou podmienkou na originalitu? Je kreativita racionálne uchopiteľná alebo je to tajomná záležitosť intuície a inšpirácie? Do akej miery súvisí kreativita s pravidlami (napr. daného žánru) a tradíciou?

Odpovede na načrtnuté otázky o kreativite majú svoje dôsledky na riešenie ďalších kľúčových problémov filozofie umenia. Sú to predovšetkým: a) *problém ontológie* umeleckého diela, ktorého sa dotkneme v tejto kapitole, b) *problém interpretácie* umeleckého diela, ktorému je venovaná samostatná predposledná kapitola, a c) *problém hodnotenia* umeleckých diel, ktorý spolu s problémom poznania rozoberáme v poslednej kapitole tejto knihy.

V prvej podkapitole načrtneme možné prístupy k definícii kreativity. Na to nadvižeme v druhej podkapitole problémom ontológie vytváraného objektu. Pokúsime sa odpovedať na otázku, čo vlastne pri vytváraní vzniká alebo čo je výsledkom umelcovho tvorivého gestu. V ďalšej podkapitole sa na kreativitu pozrieme z hľadiska publika optikou problému interpretácie.

44/ Okrem toho Kant uvádza ešte ďalšiu podmienku, ktorou je, že génus sám nevie vysvetliť, ako k výsledku dospel, a odovzdať to ako poznanie ďalej. On len dáva pravidlo podobne ako príroda. Alebo presnejšie povedané, príroda dáva prostredníctvom génia umeniu pravidlá. Kant sám chápe tvorivú činnosť ako úplný opak napodobňovania, ktoré sa deje na základe pravidiel. Tu cítime ozvenu antického odlíšenia umenia (techné) a poézie – jedno je výsledkom napodobňovania a druhé je výsledkom božskej inšpirácie.

2.1 Problém nového, definícia kreativity

Podmienkami kreativity, či už našich činností, alebo ich výsledkov, je, aby boli *originálne* a súčasne *hodnotné*. Sama originalita nestačí, pretože môže veľmi ľahko vzniknúť originálny nezmysel, teda inovácia pre inováciu bez ďalšej hodnoty a zmyslu. I. Kant (1975) tieto dve charakteristiky uvádza v časti svojej tretej kritiky, kde vysvetľuje krásne umenie ako umenie génia. Génus musí mať talent vytvárať niečo, čomu sa nedá pripísať existujúce pravidlo, teda to, čo vytvorí, musí byť nové a originálne. Súčasne to však musí byť *exemplárne* – tzn. musí byť vzorom, ktorý nevznikol napodobnením, ale slúži ostatným na posudzovanie a tvorbu (Kant 1975, s. 125 – 6, § 46)⁴⁴. Za kreatívne neoznačíme niečo nové, čo však nemá hodnotu, ale ani niečo nové a hodnotné, ak to vzniklo mechanicky a nie tvorivým aktom. Na čo tu narážame, je význam originality. Čo to presne znamená, že je niečo originálne? Stačí, ak to bude nové v zmysle líšiace sa od toho, čo tu už bolo? A stačí, ak to bude nové pre mňa, bez ohľadu na to, že to už niekto predtým vymyslel?

M. Bodenová (2010) pridáva ešte tretiu podmienku kreativity. Okrem *novosti* (originality) a hodnoty je to ešte *prekvapivosť*.

„Kreativita je schopnosť prichádzať s ideami alebo artefaktmi, ktoré sú nové, prekvapujúce a hodnotné. „Idey“ tu zahrňajú myšlienky, básne, hudobné kompozície, vedecké teórie, kuchárske recepty, choreografie, vtipy ... atď. „Artefakty“ zahrňujú maľby, sochy, parné rušne, vysávače, keramiku, origami, písťaly ... a je možné vymenovať mnoho viac“ (Boden 2010, s. 29).

Čo v tomto kontexte znamená, že je niečo nové? Predstavme si prípad, že umelec po dlhom hľadaní konečne objaví riešenie svojho umeleckého problému a namaľuje obraz, ktorý je nový a znamená v jeho tvorbe kvalitatívny posun vpred. Neskôr sa však ukáže, že takto už maľoval niekto pred ním a ich maľby sú si veľmi podobné. Pôjde aj v tomto prípade o kreativitu a originálne vytváranie? Iným príkladom sú deti, ktoré počas svojho vývoja tvorivo vždy znovu a znovu objavujú tie isté riešenia tých istých problémov. Určite by sme im neupreli kreativitu, ale ide o skutočnú kreativitu, aká sa očakáva v umení?

M. Bodenová v tomto zmysle zavádza užitočné rozlíšenie dvoch druhov kreativity: *P-kreativita* a *H-kreativita*. *P-kreativita* je psychologická kreativita prichádzajúca s riešeniami, ktoré sú nové, prekvapujúce a hodnotné pre toho, kto ich vytvoril, a nezáleží na tom, koľko ľudí malo podobnú myšlienku pred ním. *H-kreativita* je tzv. historická kreativita a objavuje sa vtedy, keď niekto príde s niečím, čo je nové, prekvapujúce a hodnotné z hľadiska celej histórie ľudstva. Dá sa povedať, že *H-kreativita* je špeciálnym prípadom *P-kreativity*. Historická kreativita zaujíma hlavne historikov umenia a vedy. Pre teóriu a filozofiu umenia však môže byť zaujímavé aj porozumenie psychologickému kreativitě. Samozrejme, závisí to aj od pozície, ktorú zastávame pri chápaní napr. interpretácie⁴⁵, ale minimálne je zaujímavé uvažovať nad tým, ako súvisí proces vytvárania s výslednou podobou umeleckého diela.

Okrem rozlíšenia dvoch podôb novosti M. Bodenová rozlišuje aj tri spôsoby, akými môže byť niečo prekvapujúce. Tie ponúkajú hierarchiu alebo mieru kreativity. Prvý spôsob, ako prísť s niečím prekvapujúcim, je *vytvoriť neznámu kombináciu známych ideí*. Príkladom môže byť koláž v maľbe, strihová montáž vo filme, metafora alebo iné básnické obrazy, využitie analógie, asociácií a pod.

^{45/} Bude dôležité, či zastávame aktuálny intencionalizmus, ktorý predpokladá, že v procese interpretácie odhaľujeme skutočnú intenciu autora, ktorú mal, keď dielo vytváral, alebo sme zástancami antintencionalizmu, ktorý tvrdí, že všetko, čo potrebujeme pre interpretáciu, je dielo samo. Viac k tomu pozri v 5. kapitole tejto knihy venovanej problému interpretácie umeleckého diela.

Druhý spôsob je charakteristický prieskumom existujúcich konceptuálnych priestorov. *Konceptuálny priestor* M. Bodenová charakterizuje ako „[...] akýkoľvek organizovaný spôsob myslenia, ktorý je známy (a cenový) istou sociálnou skupinou. V rámci daného konceptuálneho priestoru sú mnohé myšlienky možné, ale len niektoré z nich už boli aktuálne myslené“ (Boden 2010, s. 32). Mohli by sme to označiť aj ako štýly myslenia a *ktoľvek, kto príde s novou myšlienkou v rámci daného štýlu, je kreatívny v druhom prieskumnom zmysle*. Príkladom tu môžu byť umelecké diela abstraktného umenia, ktoré sú dodnes vytvárané v rámci konceptuálneho priestoru, ktorý bol vytvorený V. Kandinským, keď prišiel s prvou abstraktnou maľbou.

Tretím spôsobom, ako prísť s niečím prekvapujúcim, je zmeniť existujúci konceptuálny priestor. Tento typ kreativity M. Bodenová nazýva *transformatívna kreativita*. „*Prípady najhlbšej kreativity sa týkajú tých, ktorí myslia niečo, čo vo vzťahu ku konceptuálnemu priestoru, ktorý bol dovtedy v ich myšliach, nebolo mysliteľné. Údajne nemožná myšlienka sa môže objaviť len vtedy, keď tvorca nejako zmení dovtedy existujúci štýl myslenia*“ (Boden 2010, s. 34). Vo výtvarnom umení môže byť príkladom objavenie sa nezobrazujúceho umenia alebo objavenie sa konceptuálneho umenia naštartovaného dielami readymade M. Duchampa.

Proti tomuto chápaniu sa objavili viaceré námietky. Jednou z nich je chápanie novosti, keď chápanie historickej kreativity zahŕňa celé dejiny (niečo je H-kreatívne len vtedy, ak sa to ešte neobjavilo v celých dejinách). Problémom je, že v umení by bolo na mieste skôr uvažovať o novosti v rámci kontextu (daného druhu umenia, média) než o absolútnej historickej kreativite. Inou námietkou je nejasné vymedzenie hodnoty v chápaní kreativity, kto rozhodne, či daná inovácia je hodnotná, a teda kreatívna. Koľko ľudí je na to potrebných? Stačí, že niekto považuje danú inováciu za hodnotnú?⁴⁶ Tieto otázky sa javia omnoho naliehavejšie v kontexte stavu súčasného umenia, ktoré je často zaplavené dielami, ktoré sú nové doslova za každú cenu, akoby aj tá najnepatrnejšia inovácia musela okamžite uzrieť svetlo sveta. Iným problémom môže byť fakt, že hranice medzi jednotlivými úrovňami kreativity môžu byť dosť nejasné. Ako zistíme, že už nejde o objavovanie v rámci existujúceho konceptuálneho priestoru, ale o jeho transformáciu? Ten rozdiel môže byť nepatrný. Azda najdôležitejším problémom je psychologické východisko celého skúmania kreativity a jeho

46/ To úzko súvisí s problémom hodnoty umenia a s rozlíšením vnútorných a vonkajších hodnôt. Bližšie sa tomuto problému venujeme v poslednej kapitole tejto knihy v časti 6.1. Objavuje sa tu aj zaujímavá súvislosť s Kantovou exemplaritou, ktorá by mohla zodpovedať tretiemu typu kreativity. Dielo ako vzor pre novú líniu tvorby môže byť aj odpoveďou na otázku uznania hodnoty vytvoreného.

naviazanie na individuum. Zmena konceptuálneho priestoru nemusí nastať na podnet kreatívneho činu nejakého individua a jeho výtvoru. Môže sa tak stať aj nahromadením mnohých malých individuálnych inovácií, ktoré v súčte spôsobia zmenu celého kontextu, v ktorom sa odrazu aj diela v minulosti ani nepovažované za umenie môžu stať vysoko hodnotenými umeleckými dielami. Tak by sme mohli interpretovať aj prípad spomínaných ready-made M. Duchampa, ktoré v čase ich vzniku nikomu nestáli ani za to, aby ich archivoval⁴⁷. Dnes sú paradigmatickými dielami konceptuálneho umenia, ktorými sa stali s objavením sa konceptuálneho umenia na prelome 60. a 70. rokov 20. storočia.

47/ Takmer všetky pôvodné ready-made zo začiatku 20. storočia boli stratené a dnes sú v múzeách repliky, ktoré v 60. rokoch vyrobili pod dohľadom autora.

48/ Na komplexný prehľad množstva riešení problému ontológie umeleckého diela pozri (Livingston 2013).

To nás priviedlo k dvom ďalším problémom, s ktorými je problém kreativity spojený. Prvým je problém ontológie umeleckého diela, ktorý nepriamo odpovedá aj na otázku, čo vlastne umelec vytvoril alebo vytvára. Druhým je problém interpretácie, ktorý nepriamo odpovedá na otázku, čo vytvára divák a publikum. Inak povedané to, čo bolo vytvorené, je neustále prehodnocované v nových kontextoch a tvorivé gesto umelca môže meniť svoj význam. Dá sa tak povedať, že dielo je otvorené smerom do minulosti a súčasne je otvorené do budúcnosti smerom k budúcemu divákovi, ktorý v procese interpretácie rekonštruje tvorivé gesto umelca v aktuálnom sociálno-historickom kontexte. V nasledujúcej časti sa budeme venovať problému kreativity z hľadiska riešenia problému ontológie umeleckého diela a v ďalšej časti sa zameriame na problém vytvárania v kontexte interpretácie.

2.2 Kreativita a ontológia umeleckého diela – čo pri vytváraní vzniká?

Odpoveď na otázku ontológie umeleckého diela má závažné dôsledky na porozumenie vytváraniu umenia. Ako sme videli v predchádzajúcej časti, kreativita má mnohé podoby a aspekty a v každom konkrétnom prípade môže ísť o tvorbu v inom zmysle. V každom prípade, ak vytváranie berieme vážne, tak má vždy ontologické dôsledky. Vznikne niečo, čo predtým neexistovalo. Ešte predtým, ako priblížime jednotlivé druhy ontologických koncepcií z hľadiska problému kreativity, načrtneme základné kontúry, v ktorých sa pohybuje diskusia o ontológii umeleckého diela. Základné možnosti, ako odpovedať na ontologickú otázku umeleckého diela, sú tri⁴⁸.

1. Umelecké dielo je fyzický objekt, ktorý si môžeme odnieť z aukcie domov pod pazuchou a zavesiť na stenu alebo uložiť do trezoru. Toto riešenie naráža na problém súvisiaci predovšetkým s dielami hudby alebo literatúry, ktoré sa ako fyzický objekt môžu vyskytovať na viacerých miestach súčasne. Majú tzv. viacnásobný výskyt.

2. Umelecké dielo je objekt mysle. Toto riešenie je skôr neželaným dôsledkom tradičných teórií expresie⁴⁹ ako pozíciou, ktorú by niekto v analytickej estetike a filozofii umenia aktuálne zastával. Hlavným problémom tejto pozície je podmienka intersubjektívnej prístupnosti diela, ktorá je hlboko zakorenená v našej bežnej intuícii. Cudzie mysle sú nám neprístupné, a tak stále ostáva v platnosti podmienka aspoň minimálneho zhmotnenia umeleckého diela.

3. Umelecké dielo je abstraktný objekt. Pod toto riešenie patrí napríklad platonizmus, ktorý ako pozícia veľmi dobre vyhovuje dielam hudby, prípadne literatúry. Problémom však je, ak chceme chápať ako abstraktný objekt maľbu, sochu či architektúru. Ak by sme aj pristali na riešenie, že tým, že danú maľbu spálím, nezničím umelecké dielo, stále nám ostáva problém, ako vysvetliť pôsobenie abstraktných objektov na naše zmysly, s ktorým sa napríklad platonizmus musí vyrovnávať.

To, čo nám môže po tomto prehľade napadnúť, je, či nebude lepšie, ak pre takú rôznorodú skupinu objektov, akými sú umelecké diela, nebudeme hľadať jednotnú ontologickú kategóriu, ale diela rozdelíme do viacerých ontologických kategórií. Tým sme sa dostali k sporu medzi pozíciami monizmu a pluralizmu.

Ak povieme, že umelecké diela nepatria pod jednu ontologickú kategóriu (ontologický pluralizmus)⁵⁰, tak to znamená, že potrebujeme nejaké kritériá na rozhodovanie, do ktorej kategórie dané dielo patrí. Je možné využiť existujúce kategórie umenia, ktoré však podliehajú historickým premenám, ako sme mali možnosť vidieť v predchádzajúcej kapitole. Tým riskujeme, že obmedzíme tvorivosť (a jej reflexiu a interpretáciu) v zmysle, že ju podriadime historicky premenlivým kategóriám. Tým vlastne nerešpektujeme, že tvorivosť nemusí patriť pod existujúce kategórie, ale môže meniť samotný konceptuálny rámec, v ktorom sa tvorivosť chápe (vyššie spomínaná transformatívna kreativita).

49/ Pozri nasledujúcu 3. kapitolu *Reprezentovanie a expresia*.

50/ Zástancami ontologického pluralizmu sú napríklad N. Wolterstorff (1980) alebo P. Kivy (1997).

V diskusiách sa však obvykle uvažuje o dvoch kategóriách, a to dielach, ktoré sú singulárne alebo nereprodukovateľné, ako napríklad maľba, kresba alebo tradičná socha, a dielach s viacnásobným výskytom, ako napríklad fotografia, hudba alebo literatúra⁵¹. V každom prípade, v rámci umenia je často ťažké vytýčiť presné hranice medzi jednotlivými druhmi umenia (príkladom môže byť umenie inštalácie v rámci výtvarného umenia), rovnako ako odhadnúť budúce možnosti reprodukčných technológií.

Vzhľadom na tri možné odpovede, ktoré sme spomenuli vyššie, ešte uvedme, že väčšina súčasných ontologických koncepcií umeleckého diela hľadá kompromisné riešenie medzi 1. a 3. odpoveďou. Tak dochádza k široko prijímanému rozlíšeniu medzi hmotným nositeľom (*vehikulom*) a umeleckým dielom. Deje sa tak predovšetkým na základe diel⁵², ktoré sú neodlíšiteľné od iných druhov objektov, prípadne neodlíšiteľné navzájom (kópie, privlastnenia a pod.) len na základe fyzického nositeľa. Inak povedané, fyzický konštituent diela v mnohých prípadoch nestačí na identifikovanie objektu interpretácie a hodnotenia. Existujú však aj prípady teórií, ktoré nehľadajú kompromis medzi 1. a 3., ale hľadajú odpoveď v rámci jednej z možností. Takým príkladom je platonizmus v ontologickej koncepcii umenia.

2.2.1 Platonizmus a dielo ako objav

Platonizmus⁵³ v stručnosti tvrdí, že umelecké diela⁵⁴ sú abstraktné entity existujúce mimo času a priestoru, ktoré majú svoje inštancie alebo realizácie (fyzické objekty) v čase a priestore. To znamená, že umelecké diela nie sú fyzické objekty a fyzický objekt nie je konštituentom alebo časťou diela, je jeho inštanciou alebo realizáciou. Realizácia sa chápe ako výskyt zvukov v čase a priestore. Potom platí, že „[r]ealizácia je inštanciou diela, nie jeho náhradou. Tvrdiť niečo o hudobnom diele znamená tvrdiť niečo o jeho inštanciách“ (Kivy 2004, s. 281). Vlastnosťami diela (abstraktného objektu) sú tie vlastnosti jeho realizácie, ktoré jej prináležia ako inštancii daného diela. Jedným zo závažných dôsledkov tohto prístupu je fakt, že abstraktný objekt v pôvodnom chápaní, ktorého sa platonizmus drží, nemôže byť vytvorený alebo zničený a existuje večne. To znamená, že platonizmus musí vysvetliť, prečo v kontraste s bežnou intuíciou chápe umelecké dielo ako abstraktný objekt. Obhajoba ne-vytvoriteľnosti⁵⁵ umeleckého

51/ Zaujímavým príkladom je architektúra, ktorá môže byť aj dielom singulárnym (jedinečný projekt pre konkrétne miesto), aj s viacnásobným výskytom (návrhy panelových domov).

52/ Nie vždy reálne existujúcich, často ide o myšlienkové experimenty. Takým je *prípad Menard* opísaný v poviedke J. L. Borgesa (2009) [viac pozri v (Císař – Koťátko 2004)] alebo príklad tzv. *galérie nerozlíšiteľných diel* A. Danta (1981, s. 1–3).

53/ Zástancami tejto pozície sú okrem P. Kivyho, citovaného v texte, napríklad aj J. Dodd (2007) alebo N. Wolterstorff (1980).

54/ Platonizmus sa viaže predovšetkým na hudbu (prípadne literatúru, fotografiu a film) a zástancovia tejto pozície sú často aj zástancami pluralizmu v odpovedi na otázku ontológie umeleckého diela.

55/ Oponentom platonizmu v hudbe, ktorý síce chápe umelecké dielo ako abstraktný objekt, ale iného druhu, je J. Levinson (2011b).

diela využíva argument z histórie pojmu umenie, keď tvrdí, že v dejinách sa o umení ako o objave hovorilo minimálne rovnako často ako o umení ako o výtvore. Spolu s tým sa využíva analógia s objavovaním vedeckých zákonov, keď vedcov rozhodne nebudeme pokladať za menej tvorivých len preto, že zákon objavili a nie vytvorili.

„Pôvodný „tvorivý“ objav neznamená v doslovnom zmysle vytvorenie niečoho, čo predtým neexistovalo, pretože potom by to, samozrejme, nebol „objav“ v doslovnom zmysle slova. Je to, samozrejme, odhalenie toho, čo tu vždy bolo, ale k čomu musí mať človek genialitu a tvorivú predstavivosť, a nezáleží na tom, či sa tento objav odohrá na poli hudby alebo vedy“ (Kivy 2004, s. 285).

Napriek elegantnej obhajobe uvedená pozícia zostáva v rozpore s intuíciou väčšiny umelcov a teoretikov. V odpovedi na otázku ontológie umeleckého diela je v hre predsa len viac ako iba riešenie kategoriálnej príslušnosti istého druhu objektov alebo ich identity. Ide o dôvod, prečo umeniu venujeme toľko pozornosti a energie, napriek jeho prvoplánovej bezúčelnosti. Ak by nám umenie len odhaľovalo existujúce hudobné štruktúry, tak sa musíme pýtať, či nám na to nestačí veda. Rovnako sa zdráhame uveriť, že v prípade situácie, keď by už neexistoval jediný človek, by umelecké diela existovali naďalej. Abstraktné štruktúry nám o človeku a jeho vzťahu k nim nehovoria vôbec nič. Aj preto sa v literatúre objavujú neustále nové, menej vyhranené pokusy o riešenie daného problému. Jedným z často sa vyskytujúcich teoretických konceptov objavujúcich sa v týchto riešeniach je koncepcia rozlíšenia *typ – token* pochádzajúca z teórie znakov Ch. S. Peircea.

2.2.2 Rozlíšenie *typ – token*

Dané rozlíšenie bolo pôvodne navrhnuté Ch. S. Peirceom pre symbolické znaky (znaky, v ktorých sa hmotný nositeľ vzťahuje k svojmu objektu na základe konvencie)⁵⁶, ktoré najlepšie reprezentuje ktorékoľvek bežné slovo. Napríklad na stránke môže byť niekoľko výskytov toho istého slova, povedzme slova „umelecké dielo“, ale je jasné, že slovo „umelecké dielo“ je len jedno. A tak slovo „umelecké dielo“ je *typom*, ktorého časopriestorové reprezentácie – *tokeny* sa vyskytujú na rôznych miestach tejto stránky textu. Vzťah medzi typom a tokenom je vzťahom inštancie, príkladu, realizácie a pod. Uvedme hneď, že

56/ Pozri napríklad (Peirce 1931 – 58, 4.537) alebo aj nasledujúcu kapitolu tejto knihy venovanú problému reprezentácie.

tento vzťah je možné chápať aj v duchu platonizmu (umelecké dielo je typ – večný a nezničiteľný), čo sa vzdáľuje pôvodnej Peirceovej predstave, že každý typ musí mať svoj token. Okrem toho môže byť pôvodný koncept interpretovaný voľnejšie aj v iných smeroch. Ak nerešpektujeme Peirceovo vymedzenie tohto vzťahu pre konvenčné znaky a rozšírime toto chápanie aj na príklady, keď znak (fyzický nositeľ) a objekt (dielo) majú spoločné niektoré vlastnosti (príklad indexov a ikonov ako znakov), ako je to v prípade malieb alebo grafiky, tak dostávame celý rad rôznych variantov, ktoré sa pokúšajú nájsť a zakomponovať práve tie vlastnosti, ktoré sú považované za dôležité pre vznik, existenciu a identitu umeleckých diel. Spolu tak dostávame rad variantov: a) vzťah platónskeho objektu a jeho inštancie, b) iniciovaný typ, kontextovo podmienený abstraktný objekt zviazaný s osobou a časom vytvorenia (Levinson 2011b), c) token-typovú jednotlivinu stelesnenú v inej jednotlivine (fyzickom objekte) (Margolis 2001), d) typ udalosti (action type), kde všetky diela sú typom udalosti, pri ktorej istá osoba x v čase t dospela k štruktúre S spôsobom H (Currie 1989), e) umelecké diela sú *tokens udalostí*, v ktorých sa angažuje umelec (Davies, D. 2004) atď.⁵⁷ Odpovede sa rôznia nielen v tom, či je dielo typom objektu, alebo tokenom objektu, ale aj v tom, či vôbec ide o objekt, pretože odpovede c) a d) tvrdia, že dielo nie je objektom, ale je udalosťou.

V každom variante ide vlastne o špecifikáciu toho, čo umelec v akte tvorby vytvára. Z hľadiska nášho problému je na tom zaujímavé, že zakaždým ide o snahu nájsť univerzálny vzťah medzi abstraktnou jednotlivinou a konkrétnou jednotlivinou⁵⁸. Predstava univerzality tohto vzťahu je pre filozofov určite lákavá, ale mnohé diela súčasného umenia nám dávajú impulz uvažovať aj o možnosti, že daný vzťah nemusí byť v rámci umeleckých diel univerzálny. Príkladom môžu byť diela, ktoré sú výsledkom apropiácie, či už bežných neumeleckých artefaktov ako v prípade readymade, alebo apropiácie umeleckých diel iných autorov ako v prípade vygumovanej de Kooningovej kresby R. Rauschenbergom. Vzhľadom na rôznosť ontologických koncepcií a rôznosti umeleckých diel je možné domnievať sa, že podoba vzťahu medzi abstraktným a konkrétnym je v hre v prípade každého umeleckého diela a každé umelecké dielo (prípadne druh?) je vlastnou odpoveďou na otázku povahy tohto vzťahu. Navyše je potrebné zohľadniť aj fakt kontextuálnej relatívnosti tohto vzťahu.

57/ Pozri (Livingston 2013).

58/ Tak ako ho Peirce našiel pre vzťah fyzického nositeľa a abstraktného objektu znaku v prípade symbolov – konvenčných znakov.

Na to upozorňuje aj G. Rohrbaugh (2003), keď tvrdí, že ontologická kategória *typ* neumožňuje zachytiť tri, podľa neho fundamentálne črty umeleckých diel. Tými sú: i) modálna flexibilita, ii) temporálna flexibilita a iii) temporalita. i) Objekt je modálne flexibilný vtedy a len vtedy, ak by mohol mať iné kvality, ako aktuálne má. Teda napríklad malba by mohla mať viac ťahov štetca alebo fotografia menšiu hĺbku ostrosti pri inom nastavení parametrov. ii) Objekt je temporálne flexibilný vtedy a len vtedy, keď v princípe podlieha zmenám svojich vlastností v čase. Malba môže postupom času stmavnúť, popraskať, byť reštaurovaná a negatív fotografie sa môže poškriabať a pod. iii) Objekt je temporálny vtedy a len vtedy, keď vznikne v čase a môže v princípe aj v čase zaniknúť. Otázkou potom je, čo sú podmienky jeho existencie. V prípade klasickej fotografie je to vyvolanie negatívu, ale čo je to v prípade digitálnej fotografie? Malba začne existovať, keď ju maliar domaluje a pretrváva v čase dovtedy, pokým sa môžeme presvedčiť, ako vyzerá.

Rohrbaugh navrhuje ako riešenie novú ontologickú kategóriu *historické individuum*, ktorá je aplikovateľná nielen na umelecké diela, ale aj na iné objekty, akými sú napríklad stoly, druhy, skaly, osoby atď.

Jeho riešenie nás privádza k tomu, že vzťah medzi abstraktným a konkrétnym v prípade umeleckých diel nie je rovnaký a líši sa v prípade rôznych druhov umenia, ale možno aj v prípade konkrétnych diel. Aj v povahe toho spojenia spočíva originalita jednotlivých diel. Autorská stratégia prítomná v diele je spôsob, akým môže byť toto spojenie aktualizované v procese skúsenosti a interpretácie zo strany publika. V nasledujúcej časti sa pozrieme na problém kreativity z hľadiska koncepcií interpretácie.

2.3 Kreativita a interpretácia – ako to vzniklo?

V rámci koncepcií interpretácie, ktoré podrobnejšie rozoberáme na inom mieste tejto knihy⁵⁹, možno rozlíšiť koncepcie, a) ktoré rátajú s tým, že to, ako bolo dielo vytvorené, má vplyv na naše porozumenie dielu a skúsenosť s ním, a b) tie, ktoré nepredpokladajú, že niečo, čo je mimo formálnej štruktúry umeleckého diela, vstupuje (malo by vstupovať) do jeho interpretácie.

K prvej skupine patria pozície intencionalizmu. Jednou podobou je aktuálny intencionalizmus⁶⁰, ktorá počíta s tým, že v procese interpretácie odhaľujeme skutočné intencie autora, ktoré mal, keď vytváral dané dielo. Proti tejto pozícii existuje viacero námietok, a preto je dnes zastávaná v podobe tzv. umierneného aktuálneho intencionalizmu⁶¹, ktorý síce ráta so skutočnými intenciami autora, ale tak, ako sú vyjadrené v diele (ráta teda s tými úspešne realizovanými). Inou podobou je hypotetický intencionalizmus⁶², ktorý pracuje s intenciami tzv. hypotetického autora – kritickým konštruktom odhaliteľným z diela samého, pričom prípadné poznanie skutočných intencií (denníky) sa neberie do úvahy.

K druhej skupine patria anti-intencionalisti⁶³, ktorí tvrdia, že intencia autora pri vytváraní diela nehrá žiadnu (alebo len okrajovú) rolu pre korektnú interpretáciu umeleckého diela. To, čo je rozhodujúce, sú formálne vlastnosti diela bez ohľadu na vedomosti, ktoré máme o podmienkach, za akých bolo vytvorené. Proti tomuto prístupu existujú viaceré námietky. K. Walton (2003) tvrdí, že kategórie umenia sú čiastočne fixované aj podmienkami, za akých dielo vzniklo, ku ktorým patrí aj intencia autora. Kategória, do ktorej umelecké dielo zaraďujeme, je kontextom určujúcim naše vnímanie diela.

Nechajme však problém autora a jeho intencií na tomto mieste bokom. Možno ukázať, že z hľadiska skúsenosti s dielom je dôležité nielen to, čo máme aktuálne pred sebou, keď stojíme napríklad v galérii, ale aj to, akým spôsobom tento výsledok vznikol – proces tvorby. P. Maynard (2003) ukazuje na podrobných analýzach príkladov kresieb, že to, čo v konečnom dôsledku vidíme ako zobrazenie alebo obraz, nie je vysvetliteľné v termínoch trojrozmerných efektov dvojrozmernej kresby, ale je to skôr záležitosť komplexných vzťahov viacerých vrstiev (kresbové stopy, základné obrazové prvky, zobrazené objekty/vlastnosti), bez porozumenia ktorých neporozumieme mechanizmu zobrazenia. Kritizuje tak bežný prístup k vysvetleniu zobrazenia cez zobrazené objekty (to, čo je pomenovateľné), ku ktorým sa hľadá reprezentujúca formálna črta na obraze (táto čiara reprezentuje klobúk) – prístup vedúci k známej dichotómii obsahu a formy. „[T]o, čo nazývame „výzor“ [„look“] týchto obrazov, je vysvetliteľné z hľadiska toho, čo musíme urobiť, keď sa na ne pozeráme [looking], pretože rozdielne druhy zobrazenia vyžadujú rozdielne rozpoznávacíe aktivity. [...] Čo sa týka figuratívnych zobrazujúcich, a dokonca aj kreslených

60/ Napríklad E. D. Hirsch (1967).

61/ Napríklad N. Carroll (2001).

62/ Napríklad J. Levinson (2002).

63/ Napríklad M. Beardsley a W. Wimsatt (1954).

vtipov [cartoons] (prispôsobených rýchlemu rozpoznaniu), sebapozorovanie zohľadňujúce rozpoznanie kresbových stôp, základných obrazových prvkov, vlastností a objektov potvrdí, že tie sú procesmi zahŕňajúcimi hypotézy a korekcie v priebehu percepcie. Presne tak, ako môže chvíľu trvať, kým porozumieme vtipu, môže chvíľu trvať, kým porozumieme nakreslenej scéne“ (Maynard 2003, s. 73). Tento prístup má významné dôsledky, pokiaľ ide o porozumenie procesu chápania a interpretácie umeleckých diel. Ako poznamenáva sám Maynard: „Viditeľné znaky zaznamenávajúce produkciu obrazu môžu vytvárať rozdiely v zobrazení“ (Maynard 2003, s. 77).

64/ Tento rozmer je programovo využiteľný aj pri maľbe, ako sme ukázali v interpretáciách malieb R. Podobu v 3. kapitole. R. Podoba programovo využíva oba smery pohľadu tým, že nás zneisťuje pritom, ktorý z nich použiť.

Ak sa pristavíme pri príklade detskej kresby na obálke tejto knihy, tak na to, aby sme pochopili, čo daná kresbová stopa zobrazuje, potrebujeme pochopiť túto stopu v kontexte ostatných kresbových stôp. Kruh v rámci tej istej kresby môže znamenať oko, koleso, nos alebo vrchol valca, tieto rozlíšenia však môžeme urobiť až potom, ako pochopíme (postupným navrhovaním a testovaním hypotéz), ako daná kresba vznikala. Keď pochopíme, ako daná kresba vznikala postupným pridávaním kresbových stôp, ktoré nakoniec spoločne vytvárajú zobrazenie objektov. Vysvetľovať to naopak, napríklad k pojmu bager priradiť na obrázku daný objekt, by znamenalo nepochopiť zázrak (detskej) kresby.⁶⁴

Preto ak k dielam pristupujeme ako k hotovým výsledkom otvoreným iba smerom k divákovi a jeho očakávaniam, znalostiam a pod., tak nám uniká podstatný rozmer umeleckého diela – to, ako a prečo vzniklo (jeho otvorenosť do minulosti).

Tomáš Džadoň vytvoril inštaláciu **scape* z pospájaných plátok domácej slaniny starej mamy (obr. 3, 4). Plátky boli pospájané tak, že vo výsledku tvorili 12-metrovú líniu, ktorú autor nainštaloval na presklenú stenu galérie vo výške horizontu krajiny v pozadí za oknami. My ako publikum teda stojíme uprostred miestnosti galérie, kde rozvoniava domáca údená slanina, ktorá nám pri pohľade z okna zakrýva horizont. Na základe môjho opisu to vyzerá, že ja už automaticky viem, čo je súčasťou umeleckého diela. Je to slanina, miestnosť galérie (to, že sme v galérii, mi napovedá, že ide o umelecké dielo, ale patrí k dielu celá miestnosť?), okná a... čo ďalej?

Zahrniem do diela aj sám seba, prípadne ostatných z publika? A čo stromy v parku za oknom či horizont – sú tiež súčasťou umeleckého diela? Odpovede už nie sú také jednoznačné a je

/3



Tomáš Džadoň: **scape*, 2005.

Inštalácia v priestore AVU galérie v Prahe, dĺžka 12 m, domáca slanina, celok a detail.

/4



potrebné ich preskúmať. Považujme predchádzajúce otázky za hypotézy, ktoré musíme nejako otestovať a následne si na ne odpovedať. Som ja sám súčasťou celej inštalácie? Som tu, uprostred priestoru naplneného vôňou, v tele mi prebiehajú procesy vyvolané známou vôňou a vo svojej hlave chcem porozumieť, prečo ma autor vystavuje takejto situácii. Ako sa však pozeráť? Na slaninu alebo cez slaninu? Bezo mňa niet pohľadu, v krajine niet horizontu bez pozerajúceho sa. Horizont je hranicou pohľadu, určuje, či obrazu dominuje nebo alebo zem. Prečo ho však slanina prekrýva? To si vyžaduje moju odpoveď. Slanina je domáci produkt, krásne vonia, zasýti, je to takmer čistá energia⁶⁵. Horizont voňajúci, prerastený domovom – môj horizont? A platí to aj pre ostatných? Je naozaj všetko, čo vidíme, ovplyvnené domovom a tradíciou? A aký je ten môj horizont a nosím si ho stále so sebou? Tu sa zastavím. Azda už zaujímam ten „správny“ pohľad a miesto v celej situácii, pretože to začína dávať zmysel. To znamená: viem približne vymedziť dielo a jeho hranice, pochopil som autorskú stratégiu, ktorá sa v ňom skrýva, a ocenil som jednoduchosť a prostotu prostriedkov, ktoré autor využil, aby mi sprostredkoval túto skúsenosť a poznanie. Ocenil som aj rafinovanosť názvu, ktorý, požičiavajúc si skratky z počítačového sveta⁶⁶, udeľuje celému dielu viaceré významy – viaceré možné pohľady so slaninovým horizontom (krajinka – landscape, mestská panoráma – cityscape, útek – escape).

Zamyslime sa teraz nad tým, ako by mohla vyzeráť moja interpretácia, keby som napríklad nevedel: a) že ide o domácu slaninu, b) že je to v galérii a ide o umenie inštalácie, c) že to vytvoril slovenský autor pôsobiaci v Prahe. Ak by ma doviedli dprostred galérie so zavretými očami bez toho, aby som vedel, kde som, tak moja východisková pozícia pre porozumenie celej situácii by bola iná. Mohol by som byť napríklad v miestnosti, kde sa chystá nejaká gurmánska *párty* a slanina sa tu necháva zvädnúť predtým, ako sa do chrumkava opečie. Túto hypotézu by som však asi rýchlo vylúčil v momente, ako by som rozpoznal, že som asi v galérii (chýba tu predsa kuchynské zariadenie). Následne by som uvažoval o tom, kto asi mohol pracovať so slaninou a čo to znamená, pretože nepoznám autora a názov diela. Nemôže to byť niekto, kto chce poukázať na pohľad zvnútra konzumnej spoločnosti (slanina ako symbol nadbytku nám zatieňuje horizont)? Je to muž či žena, kto to vytvoril? A ako by to mohlo v mojej interpretácii zavážiť?

65/ Kto z milovníkov vizuálneho umenia by si nespomenul na kopy tuku J. Beuyasa.

66/ Hviezdička znamená časť slova, ktorú možno variovať.

Vidíme, že aj keby sme sa chceli zamerať iba na dielo, ako to navrhujú antintencionalisti, tak budeme mať problém s vymedzením, ktoré informácie používať a ktoré nie. Takmer každé dielo obsahuje aj stopy toho, ako vzniklo, niektoré s tým zámerne pracujú, iné nie⁶⁷. My ako diváci však pri našej interpretácii najprv berieme do úvahy všetky relevantné vlastnosti diela. A až keď identifikujeme (ako hypotézu) autorskú stratégiu, tak v jej kontexte niektoré veci prehliadame a na iné kladíme dôraz. Teda rekonštruujeme tie časti tvorivého aktu, ktoré nám umožňujú aktualizovať umelecké dielo ako celok.

Záver

Možno povedať, že pri interpretácii (skúsenosti s dielom) ide o spoluprácu pohybujúcu sa medzi skúmaním toho, čo bolo vytvorené, a toho, čo mám urobiť/vytvoriť ja. Naša reakcia na dielo nie je teda aplikáciou nášho pohľadu na dielo, ale v reakcii na dielo musím „svoj“ pohľad zmeniť v prospech novej skúsenosti a poznania. To, čo vytváram, je môj nový pohľad v zmysle P-kreativity, čím aktualizujem tvorivý akt prítomný v diele, ktorý je spojením fyzického nositeľa a umeleckého diela. Ten akt považujeme za rovnako skutočný ako tóny, z ktorých sa skladá hudobná kompozícia, alebo hlina, z ktorej je vymodelovaná plastika. V prípade ontológie sa z tohto uhla pohľadu javí platonizmus ako síce filozoficky elegantný, ale z hľadiska umenia príliš chudobný nástroj na porozumenie problémom umenia v ich súvislostiach. Nie je namieste vylúčiť tvorbu v jej plnohodnotnom zmysle z umenia, ale práve naopak, priznať jej centrálnu miesto medzi ostatnými problémami. Vedie nás to k záveru, že kreativitu nemožno zúžiť na formálnu vlastnosť umeleckého diela, ale je potrebné ju uchopiť v širšom kontexte ako tvorivý akt umelca, ktorý má svoje ontologické dôsledky, rovnako ako dôsledky pre interpretáciu diela publikom. V súvislosti s vytváraním diela sme načrtli celý priestor, v ktorom sa (v našom ponímaní) filozofia umenia pohybuje: od vytvárania diela cez jeho pretrvávajúce až k jeho interpretácii a hodnoteniu. V nasledujúcej kapitole sa zameriame na problémy reprezentácie a expresie v umení tradične spájané s dielom a jeho pôsobením.

Otázky:

1. Musí tvorba spočívať iba v pridávaní niečoho nového, čo tu predtým nebolo, alebo môže spočívať aj v odhaľovaní

67/ Zaujímavým príkladom súvisiacim s naším problémom je jav nazývaný *pentimenti*, ktorý sa, ak termín chápeme širšie, vyskytuje aj v iných médiách ako maľbe. Ide o akúkoľvek zreteľnú stopu autorovho pôvodného zámeru, ktorá bola prekrytá novou stopou prekrývajúcou pôvodný zámer. V maľbe ide napríklad o objekt, ktorý bol vo výsledku prekrytý novou vrstvou farby, ale následkom času sa stal viditeľným. V iných umeniach môže ísť o prepracovanie iného námetu v ďalšom diele alebo o zmenu názvu počas tvorby, prípadne o zmenu podoby inštalácie pri rôznych príležitostiach a pod. Viac k tomu vo vzťahu ku kreativite a interpretácii pozri v (Livingston 2003).

(očisťovaní) niečoho, čo tu už bolo, ale nebolo to viditeľné? Zvážte, aké majú oba prístupy výhody a nevýhody v konkrétnych prípadoch.

2. Aký je vzťah kreativity a slobody? Je sloboda tvorivého aktu umelca nutnou podmienkou na vznik umeleckého diela?

3. Je aj interpretácia na strane publika tvorivá? Ak áno, ide o rovnaký typ tvorivosti ako na strane autora, alebo sú v niečom odlišné? (Ako to súvisí s typmi kreativity, ktoré navrhla M. Bodenová?)

4. Existuje rozdiel medzi tvorivosťou vedca a tvorivosťou umelca? (Uvedte, v čom sa líšia a v čom sú si podobné.)

Summary

The chapter entitled 'Creation' is concerned with the problem of creativity, which is scarcely reflected in the analytic philosophy of art. The words 'creating' and 'producing' are often considered synonymous, but their difference is highly significant in the context of art. In art, 'creation' means something that transcends production; but the question is in what sense? This in turn leads to further questions about the nature of artwork and the way it is different from so-called 'artefacts'. There is a connection between the issue of 'creation' and the issues involving a) the ontology of artwork, b) the interpretation of artwork and c) the question of its value. In this chapter the problem of creativity will be analysed, especially in its relation to the ontology of artwork and to the problem of interpretation, while the question of value is dealt with in the last chapter of the book.

It is assumed that the creative activity of an artist leads to the emergence of something new and original. But is everything that is original also creative? This question is the main topic of part 2.1. Kant gives a negative answer to this question, since he considers *originality* and *value* of a produced artefact to be the conditions of creativity. But what exactly does 'originality' mean? If something is new to me, it does not mean that it is new and original for everyone. Margaret Boden adduces, alongside *novelty* and *originality*, the third condition of *surprise* that allows a fuller and more accurate account of things. She distinguishes two types of creativity: *P-creativity* and *H-creativity*. In the case of P-creativity I may consider something to be new and original, even though it was invented by someone else before. On the other hand, if I create something that has not been created in history before and it is valuable, new and surprising – then this is a case of H-creativity. Boden also mentions a hierarchy of ways of coming up with something surprising: 1) to create a new combination of old elements (combinatory creativity), 2) to explore an idea within an established conceptual space (exploratory creativity), and 3) to transform the existing conceptual space (transformational creativity). There are also other questions to be considered in relation to the conception of creativity, which address the issues: a) too strict a criterion of absolute historical novelty, in the case of H-creativity, in comparison with the real historical

development of art, b) the clarity of boundaries between individual levels of creativity and c) the limits of the psychological approach to creativity and the necessity of relating creativity to a specific individual.

The objective of part 2.2 is to analyse the problem of creativity from the point of view of a piece of artwork. The answer to the question about the ontology of a work of art (What type of entity is a work of art? What did the artist create?) is also the answer to the question about the nature of a creative act. The text will summarize possible answers to this question about ontology: 1) an artwork is a physical object, 2) an artwork is a mental object and 3) an artwork is an abstract object. However, all the answers considered as the single and all-encompassing accounts of all the artworks have proved to be insufficient. This poses a question about the possibility of a universal ontological conception of work of art, familiar from the debate between the proponents of ontological *monism* and ontological *pluralism*. With regard to ontological pluralism, the artworks are usually divided into two categories - singular and non-reproducible (painting, sculpture, and so on) and artworks with multiple instantiations (music, literature, graphic art, photography, film, and so on). The majority of contemporary ontological views lie somewhere between answers 1) and 3) and their aim is to offer a non-controversial, or hybrid, view. A different view is offered by Platonism, which considers an artwork to be a permanent abstract object, denies creativity in the ontological sense and understands it as a form of discovery, which is analogical to the creativity of a natural scientist in his search for the laws of nature. This conception contradicts the usual common-sense view, which considers art to be the space of creativity par excellence and artwork to be the result of human creativity. Currently all the various hybrid ontological positions acknowledge the fact that there is a difference between a work of art and its physical vehicle. Solutions to the problem of the relation between the physical vehicle and the abstract work of art often use the distinction between *type* and *token*, which originates in the theory of signs put forward by C. S. Peirce, although each position interprets this distinction in a different way. With regard to the problem of creativity, this provides support for the existence of a distinction between the creation of a material vehicle and the creation of a work of art. However, none of the solutions of the problem of their rela-

tion has proved to provide a satisfactory answer. In this text we propose to consider an option that there might not be a single universal solution, since the relation can be understood as part of an author's creative strategy created by the author at a specific time and place.

Any solution that we accept as an answer to the question about the final result of the artist's creative act (the answer to the ontological question) determines our understanding of the process of interpretation by the audience. The first group of solutions work with an assumption that the way an artwork was created shapes the way we understand it and the way we experience it. On the other hand, the second group of solutions involves an assumption that nothing else but the formal structure of the artwork should be considered as a basis for interpretation. The first group includes various forms of intentionalism (E. D. Hirsch, Noël Carroll, Jerrold Levinson), and to the second group belongs the position of anti-intentionalism (Monroe C. Beardsley, W. K. Wimsatt). However, there are examples (given by Patrick Maynard) which demonstrate that visible signs of an artwork that represent its production can lead to differences in content. The anti-intentionalist school does not have conceptual tools which could grasp these differences, and hence it simply reaffirms a traditional dualism of form and content, in which something that can be conceptualized is correlated with an element of the formal structure (for example, this line represents a hat, this poetic figure means...). The inadequacy of such an approach is demonstrated in the last part of this chapter, involving the interpretation of an artwork by a contemporary Slovak artist, Tomáš Džadoň. These investigations lead to the conclusion that 'creativity' cannot be reduced to the formal properties of an artwork, but that it should be grasped within a broader context as the creative act of an artist, which has ontological consequences as well as consequences for the interpretation of the artwork by the audience.



/3

Reprezentovanie a expresia

Koncepcia umenia ako nápodoby je najstaršou koncepciou umenia. Už v antike sa, napriek rozdielnemu rozsahu termínu *umenie*⁶⁸, umelecké dielo chápalo ako nápodoba skutočnosti. V porovnaní s tým sa koncepcia umenia ako expresie objavuje až relatívne nedávno (18. storočie). Dôležitou otázkou v rámci filozofie umenia je, ako sa teórie expresie líšia od teórií reprezentácie. Ak prvá koncepcia chápe umenie ako napodobňujúce vonkajší svet a vysvetľuje umenie vzťahom k niečomu mimo neho, tak druhá teória umenie vysvetľuje zvnútra umelca – ako vyjadrenie autora. Je však možné v duchu teórie reprezentácie tvrdiť, že rovnako ako umenie reprezentuje vonkajší svet, môže umenie reprezentovať emócie aj ďalšie mentálne stavy a v rámci toho aj mentálne stavy umelca. Z tohto uhla pohľadu by sa mohlo zdať, že teórie expresie sú podmnožinou teórií reprezentácie⁶⁹. Takéto uvažovanie však už predpokladá ostré oddelenie autora od umeleckého diela, pretože sa sústreďí na teoretické problémy umenia práve z hľadiska autonómneho umeleckého diela. Najdôležitejším rozdielom medzi teóriou expresie a reprezentácie tak ostáva zmena dôrazu. Kým teórie reprezentácie kladú dôraz na vzťah umeleckého diela a toho, čo je reprezentované, teórie expresie presúvajú dôraz na vzťah umeleckého diela a autora alebo umeleckého diela a publika, prípadne na oba vzťahy. Spolu s teóriou expresie sa tak v súvislosti s umeleckým dielom objavujú nové problémy, akými sú: *autenticita* pocitov a vyjadrení, problém *imaginácie* alebo *intuície*, rovnako ako problém *inovácie* a *kreativity*. Tieto problémy v 18. storočí na istý čas zatienili problémy vernosti či primeranosti reprezentácie a stali sa základom pre teóriu moderného umenia.

V tejto kapitole sa najprv sústreďíme na teórie reprezentácie a v druhej časti prejdeme k teóriám expresie, tak ako sú reflektované v súčasnej analytickej filozofii.

3.1 Mímézis, nápodoba, reprezentácia

V antike sa umenie chápalo ako druh poznania (*techné*), ktorého princípom a spoločným znakom bolo napodobňovanie (*mímézis*). Napodobňovanie prírody buď v tom, čo vytvorila, alebo v tom, ako to vytvorila, jej dopĺňaním. Podľa Aristotela (2010, 199a–15) umenie alebo a) *dopĺňa* prírodu v tom, čo nestihla vytvoriť, alebo ju b) *napodobňuje*.

68/ Problému pojmu umenia sa bližšie venujeme v prvej kapitole tejto knihy.

69/ Je dôležité doplniť, že aj korene teórie expresie siahajú k antike. V chápaní lyrickej poézie ako na básnika zoslanej božskej inšpirácie (pozri v Platónovom dialógu *Ión* 1990, 534 b–c) možno nájsť zárodok teórie expresie. Je však tiež potrebné povedať, že nejde o expresiu autora a lyrická poézia v tom čase nepatrila medzi umenia.

Charakteristiku *mimézis* ako imitácie a nápodoby nájdeme u Platóna (2006), ktorý fungovanie umenia vo vzťahu k svetu prirovnáva k fungovaniu zrkadla.

„- [...], keď si jednoducho vezmeš do ruky zrkadlo a budeš ho všade nosiť; potom raz urobíš slnko a čo je na nebi, raz zem, raz zasa seba samého a ostatné živé bytosti, náradie, rastliny a vôbec všetko, čo sme predtým vymenovali.

- Áno, ale iba tak, ako sa javia, nie aké sú skutočne.

- Ak teda nerobí to, čo skutočne existuje, nerobí súcno, iba niečo súcnu podobné, ale nie súcno“ (Platón 2006, 596e, 597a).

Ak je umenie druhom poznania⁷⁰, tak potom nevyhnutne súperí s ostatnými druhmi poznania, teda predovšetkým s vedou (v antike s filozofiou). V tomto súperení musí nutne prehrať, ak je princípom umeleckého poznávania napodobňovanie v zmysle napodobňovania vonkajšej formy vecí. *Mimézis* však mala v antike širší význam. Ak sa budeme držať skôr Aristotelovho vysvetlenia v jeho diele *Poetika* (1996), tak *mimézis* nemusí nutne znamenať nápodobu vonkajšej formy vecí, ale rôzne umenia používajú rôzne spôsoby nápodoby a aj v rámci nich rôzne postupy (1447a, 1448a). Pri charakteristike epických básnikov Aristoteles hovorí, že ich úlohou nie je vyrozprávať to, „[...] čo sa skutočne stalo, ale to, čo by sa stať mohlo a čo je možné podľa pravdepodobnosti alebo s nutnosťou“ (1451b). Preto je podľa neho básnictvo filozofickejšie a jeho platnosť je všeobecnejšia ako platnosť poznania histórie, ktorá sa zaoberá tým, čo sa skutočne stalo (jednotlivosťami). V básnictve (umení) nejde o nápodobu náhodných aspektov, ale o nápodobu takých častí zobrazovaného celku, ktoré nemôžu chýbať alebo byť ľubovoľne nahradené inými časťami celku (1451a). Tu sa dostávame, v porovnaní s Platónom, k širšiemu chápaniu konceptu *mimézis*. Na druhej strane sú však aj teórie zobrazenia, ktoré úplne popierajú, že by umenie vôbec nejako záviselo od podobnosti a niečo napodobňovalo.

N. Goodman (2007) tvrdí nielen, že diela literatúry a hudby reprezentujú výhradne na základe konvencie, ale že aj všetky obrazy reprezentujú vďaka konvencii a vôbec nie vďaka podobnosti. Podľa neho sa obraz – dvojrozmerná plocha pokrytá škvrnami – podobá omnoho viac na iné obrazy, ako sa podobá na zobrazenú vec – napríklad trojrozmernú ľudskú tvár.

70/ Problému vzťahu umenia a poznávania sa venujeme v 6. kapitole tejto knihy. Pozri tiež prvú kapitolu, kde rozoberáme premeny významu pojmu umenie, s ktorým otázka umeleckého poznania úzko súvisí. Pre najrôznejšie prístupy a hľadiská (metafyzické, kognitívne, pragmatické) k problému reprezentácie pozri (Currie – Koťátko – Pokorný 2012).

„Ak má obraz nejaký objekt zobrazovať, musí ho označovať, zastupovať, odkazovať k nemu, a žiadna miera podobnosti nestačí na ustanovenie požadovaného vzťahu referencie. Toto je prostý fakt. Podobnosť nie je pre referenciu ani podmienkou nutnou. Takmer čokoľvek môže zastupovať takmer čokoľvek iné. Obraz, ktorý zobrazuje – rovnako ako text, ktorý opisuje –, k danému objektu odkazuje, presnejšie povedané ho denotuje. Podstatou zobrazenia je denotácia, a tá od podobnosti nezávisí“ (Goodman 2007, s. 22).

Proti Goodmanovej pozícii možno namietat, že ak rôzne kultúry majú rôzne konvencie zobrazovania a konvencie zobrazenia inej kultúry nám nie sú známe, potom by malo platiť, že vôbec nerozumieme zobrazeniam z iných kultúr. To však zrejme nie je pravda, pretože aj keď celkom nerozumieme ilustráciám indických mýtov, predsa len vidíme, že sú na obraze zobrazené ľudské postavy spolu s inou bytosťou, ktorá asi nebude človek, pretože má napríklad viacero rúk a modrú pokožku. Nemusíme poznať konvencie (napríklad, že tá modrá bytosť s viacerými rukami a modrou kožou je boh Krišna), ale rozumieme, že ide o reprezentáciu človeku podobných, ale aj rozdielných bytostí v prírodnom prostredí. Goodman má, samozrejme, pravdu v tom, že podobnosť nie je nutnou podmienkou na zobrazenie, úplne ju však vylúčiť z celého umenia asi nebude schodná cesta.

Ako sa s daným problémom vyrovnat? Možnosťou je použiť termín *reprezentácia*. Reprezentácia zahŕňa rovnako problém zobrazenia v prípade obrazov výtvarného umenia, ako aj problém reprezentácie fiktívnych entít v rámci literatúry. Ide teda o termín, pod ktorý patrí viacero možných vzťahov medzi umeleckým dielom a skutočnosťou. Reprezentovať podľa Ch. S. Peircea znamená: „[Z]astupovať, byť k niečomu v takom vzťahu, že pre isté účely s niečím naša myseľ zaobchádza tak, ako by to bolo niečím iným“ (Peirce 1931– 58, 2.273). Vzťah stáť namiesto je pre Peircea kľúčovým pre existenciu rôznych druhov znakov, ktoré delí na ikony, indexy a symboly⁷¹.

a) Ikonické znaky reprezentujú svoj objekt na základe vlastnosti podobnosti. Istými svojimi vlastnosťami sa podobajú na svoj objekt, napríklad žltý kruh reprezentuje slnko, pretože sa niektorými svojimi vlastnosťami podobá slnku (žltá farba, kruhový tvar).

b) Indexy reprezentujú svoj objekt na základe fyzického (kauzálneho) spojenia, napríklad odtlačok chodidla v piesku

^{71/} Na naše potreby postačí klasifikácia znakov (reprezentácií) na základe vzťahu medzi fyzickým nositeľom a objektom. Pierceova klasifikácia znakov je však bohatšia a vychádza z triády vzťahov v rámci jeho modelu znaku. Znakom je podľa neho niečo (*representamen*), čo zastupuje niečo iné (svoj *objekt*) vo vzťahu k niečomu ďalšiemu (*interpretans*). Reprezentamen (alebo *vehikulum*) je nositeľ, ktorý reprezentuje svoj objekt tak, že v mysli interpreta vyvoláva ideu – ďalší *representamen*, ktorý reprezentuje svoj objekt tak, že... a tak ďalej donekonečna. Dôležité je ešte upozorniť, že vzťah reprezentácie sa tu nerovná vzťahu označovania, pretože nie každá reprezentácia musí byť nutne znakom, znakom je iba tá, ktorá je výsledkom myslenia. Viac pozri v (Peirce 1931– 58, 1.339, 1.540 a 2.274), prípadne v (Palek 1997).

reprezentuje chýbajúce chodidlo, viditeľné ťahy štetca na plátne reprezentujú fakt maľovania – boli v skutočnom fyzickom kontakte so štetcom.

c) Symboly reprezentujú svoj objekt na základe konvencie alebo všeobecného zákona, napríklad obraz lebky reprezentuje smrť alebo slovo „strom“ reprezentuje pojem rastliny s koreňmi, kmeňom a korunou (Peirce 1931–58, 2.274–2.282).

Tak môžeme povedať, že všetky dosiaľ uvedené koncepcie patria pod širší termín *reprezentácia*, len dôraz je v každom prípade kladený na iný typ vzťahov medzi reprezentovaným objektom a umeleckým dielom. N. Goodman zdôrazňuje konvencionálnu povahu reprezentácie, Platón úzko chápanú ikonickú povahu reprezentácie a u Aristotela nachádzame ponímanie mimézis ako širšie chápanej ikonicko-symbolickej reprezentácie. Sám Peirce hovorí, že v argumentácii bežne využívame všetky druhy znakov, a tak aj viaceré aspekty reprezentácie. Z toho potom plynie, že podobnosť, kauzalita a konvencia/pravidlo nemôžu byť jednotlivo dostatočnou podmienkou reprezentácie⁷². Nutnou podmienkou reprezentácie – stáťia namiesto – je prítomnosť aspoň jedného z uvedených vzťahov. Umeleckému dielu môže dominovať jeden z uvedených vzťahov, napríklad podobnosť v prípade portréту, ale často sú v umeleckých dielach prítomné viaceré rozmary reprezentácie. Obraz môže byť aj portrétom a podobať sa na portrétovaného a súčasne môže obsahovať symbolické (konvencionálne) prvky, ako napríklad spomínanú lebku alebo text a pod. Netreba však zabúdať na to, že v koncepcii Ch. S. Peircea sú znaky znakmi iba v procese interpretácie (znak je triadický vzťah) a nemá zmysel uvažovať o reprezentácii v umení iba na základe vzťahu nositeľ – objekt, bez vzťahu k interpretácii.

72/ Preto nemôže byť definícia umenia postavená na jednej vlastnosti (napríklad podobnosti), ktorá funguje ako nutná a dostatočná podmienka na identifikáciu umenia. Problém definície umenia bližšie rozoberáme v 4. kapitole *Identifikácia*.

3.2 Príklad obrazovej reprezentácie

Maľby R. Podobu sú dobrým príkladom na predstavenie komplexnosti problému reprezentácie. Jeho maľby sú vždy o niečom, vždy majú konkrétny názov alebo aspoň názov cyklu, ku ktorému patria (napr. *Rozhľadňa*, *Pozorovateľ*).

V každom diele cyklu *Rozhľadňa* (obr. 5) vidíme zakaždým zobrazený iný príklad rovnakého typu objektu – poľovníckej rozhľadne, ktorá slúži na pozorovanie zveri, prípadne poľovanie. Nejde o námet, ktorý by rovnako dobre nezvládla fotogra-



Rastislav Podoba: z cyklu *Rozhláďňa*, 2010.
olej na plátne, 150 x 190 cm.

fia. Z toho možno usúdiť, že autorovi primárne nejde o zobrazenie rozhľadne a nápodoba tu nebude hlavným cieľom stratégie autora. V rámci cyklu nás početné varianty prostého námetu postupne privádzajú k hlbšiemu pozorovaniu a pýtaniu sa, prečo práve rozhľadňa ako námet maľby a prečo je to namaľované tak, ako je to namaľované. Maľby rozhľadní (ako aj väčšina autorových malieb) majú potlačenú farebnosť zdôrazňujúcu jemnú prácu so svetlom. Hranica medzi objektom (figúrou) a pozadím je znejasnená a zdroj svetla nie je určitelný – akoby svetlo vychádzalo z objektu samého. Charakter svetla spolu s centrálnou kompozíciou v uzavretom rámci⁷³ dodáva maľbe tajomnú atmosféru, ktorá diváka vtáhuje dovnútra obrazu a vedie ho k pomalšiemu a dlhšiemu vnímaniu. To je spôsobené aj informačnou nenasýtenosťou obrazu (skutočne prostý námet v minimálne definovanom prostredí) a vedie nás k premýšľaniu o maľbe vôbec. Premýšľame nad procesom maľovania vo vzťahu k námetu, avšak nielen premýšľame, ale súčasne vidíme to, o čom premýšľame. Sme vo výsostnom teritóriu maľby, ktorá odhaľuje svoje možnosti a súčasne možnosti a jemné nuansy nášho videnia. Pri dlhšom pozorovaní je možné sa ponoriť do sledovania stôp (indexov) procesu maľovania a úplne stratiť zo zreteľa námet (ikon). Maľba rozhľadne totiž nie je rozhľadňa, na ktorú možno vyliezť a stratiť sa v pozorovaní niečoho v okolí. Zrazu porozumieme voľbe námetu, ktorý nám neumožňuje vidieť von, nie je oknom do vonkajšieho sveta, ale odmeňuje nás pohľadom dovnútra procesu maľovania odohrávajúceho sa v čase medzi objektom, maľovaním a pozorovaním. Takýmto spôsobom fungujú aj iné námety v obrazoch autora, ako napríklad obrazy z cyklu *Pozorovateľ* (obr. 6) alebo cykly patriace pod žáner krajinomaľby (*Parcela*, *Sonda*, *Encyklopédia*, *Záznamy* atď.). Pri dlhom a premýšľajúcom pohľade sa ocitáme v neurčitom priestore, oscilujúc na pomedzí abstrakcie (dvojrzmerný objekt) a zobrazenia (trojzrmerný objekt), a dostávame tak možnosť skúmať naše videnie a jeho limity.⁷⁴

Pozrime sa na maľby R. Podobu optikou rôznych aspektov reprezentácie. Ak sa zameriame na podobnosť, tak maľba *Rozptyl* (obr. 7) zobrazuje krajinu s búrkovými mrakmi. Je to vďaka istým vlastnostiam, ktoré sa podobajú na vlastnosti zobrazených objektov. Ak sa zameriame na kauzálne pôsobenie, tak pozorujeme spôsob, akým bola farba nanášaná na plátno (dotyky štetca, striekanie a pod.), a ak sa zameriame na kon-

73/ Uhol pohľadu, ktorý obraz ponúka, je podhľad.

74/ Informačná nenasýtenosť obrazov R. Podobu odo mňa žiada dopĺňanie alebo dodefinovanie prázdnych/nejasných miest (na základe poznania/skúsenosti) a ja si uvedomujem, že ak dopĺňam v zmysle reprezentácie krajiny, strácam zo zorného poľa rozmer maľby a naopak – ak dopĺňam v zmysle maľby, prestávam vidieť krajinu.

/6



Rastislav Podoba: z cyklu *Pozorovateľ*, 2007, olej na plátne, 80 x 150 cm.

/7



Rastislav Podoba: *Rozptyl*, 2006, olej na plátne, 140 x 200 cm.

vencionalitu, tak môžeme odkázať na konvencie v rámci žánru krajinomalby alebo konvencie zavedené autorom pri jeho cykloch (opakujúce sa prvky, motívy a postupy, na rozdiel od variujúcich sa prvkov a motívov). Otázka však je, ako uchopiť vzťahy medzi jednotlivými aspektmi reprezentácie a či si pri vysvetľovaní obrazov R. Podobu vystačíme so vzťahom nositeľ – objekt a jeho variantmi. Akoby nám tu uniká spomínaná ambivalencia, ktorá sa v jeho dielach javí ako kľúčová.

K. Walton (1990) odmieta možnosť vyriešenia problému zobrazenia jeho redukciou na reprezentáciu. Zdôrazňuje, že a) umenie je predovšetkým tvorba, nie imitácia, a súčasne upriamuje pozornosť na b) funkciu a nie formu. Preto odmieta chápať umenie ako nápodobu alebo imitáciu vonkajšej formy a súčasne odmieta aj prístup k umeleckému dielu ako referujúcemu, znamenajúcemu alebo stojacemu namiesto niečoho – odmieta tým bežné chápanie reprezentácie. Ako tvrdí: „*Slová nie sú obrazy. A rozdiel medzi nimi je fundamentálnejšej povahy, než akú naznačuje charakteristika, že slová a obrazy sú jednoducho rozličné druhy symbolov alebo znakov*“ (Walton 2008a, s. 75). Slová nemusia byť nevyhnutne spojené s tým, čo Walton nazýva *hrou predstavovania-si* (game of make-believe). Slová (mimo umenia) často odovzdávajú iba informáciu a nevyžadujú si zo strany adresáta žiadny akt imaginácie na to, aby sme im porozumeli. Obrazy, v porovnaní s tým, fungujú ako rekvizity v hre predstierania, ktoré fiktívne rozširujú svet obrazu do reálneho sveta tak, že tento rozšírený svet hry predstierania zahŕňa aj pozorujúceho diváka. Potom platí, obraz cválajúcich koní je rekvizitou v hre, v ktorej si ako divák predstavujem, že a) vidím cválajúce kone, a súčasne si predstavujem, že b) moja aktuálna vizuálna skúsenosť je skúsenosť videnia cválajúcich koní. Vo svete tejto hry je fiktívne, že cválajúce kone sú objektom môjho videnia. Pre Waltona je preto chápanie obrazovej reprezentácie ako imitácie vonkajšej formy alebo referencie, či symbolizácie na základe podobnosti alebo konvencie príliš úzke, pretože vždy ide len o svet obrazu a o spôsob, akým obraz zodpovedá tvrdeniam konštituuujúcim jeho svet (tvrdeniam, ktoré sú pravdivé o danom fiktívnom obrazovom svete). Divák a jeho aktivita ostáva mimo tohto uvažovania⁷⁵.

Podobným spôsobom uchopuje problém zobrazenia aj koncepcia *videnia-v* (seeing-in)⁷⁶, ktorú možno stručne zhrnúť v dvoch charakteristických črtách: 1) môžem vidieť niečo T

75/ Poznamenajme, že Peirceovo chápanie reprezentácie je bohatšie, ako ho chápe Walton. Nositeľ znaku (reprezentamen) u Peircea funguje ako znak iba v prípade, že je ako znak interpretovaný, teda ak zastupuje svoj objekt vo vzťahu k ďalšiemu znaku (idei) v mysli interpreta, ktorý je opäť reprezentamenom ďalšieho znaku v nekonečnom procese semiózy. Pozri aj poznámku č. 71 v tejto kapitole.

76/ Ako prvý prišiel s koncepciou videnia-v R. Wollheim (1980, 1998), veľmi podobnú a mierne rozvinutú koncepciu reprezentácie zastáva aj J. Levinson (1998).

v niečom inom O bez toho, aby to znamenalo existenciu T – *črta neexistencie*, a 2) som si vedomý, že vidím O a niektoré jeho vlastnosti počas toho, ako v O vidím T – *črta zdvojenosti*.

Dôležité je, že oba dané prístupy zahŕňajú aj fakt percepcie obrazu divákom. Bez toho by sa nám asi ťažko podarilo uchopiť ambivalenciu prítomnú v Podobových obrazoch. Vyskúšajme aplikáciu koncepcie *hry predstavovania-si* na obraz *Pozorovateľ* (obr. č. 6). Z väčšej diaľky hneď rozoznávam objekt zobrazenia – detail hlavy človeka, ktorého tvár pokrýva veľký ďalekohľad. Skúsenosť možno vysvetliť nasledovne: predstavujem si, že vidím človeka hľadiaceho do ďalekohľadu – pozorovateľa. Niekde v pozadí si však uvedomujem aj to, že nejde o skutočného pozorovateľa, ale o zobrazenie. Súčasne si predstavujem, že pozorujem pozorovateľa pri jeho pozeraní – predstavujem si, že moja vizuálna skúsenosť je taká, akoby som pozoroval pozorovateľa pri pozorovaní.

Ak sa nad tým zamyslím, tak v prípade, že tým pozorovateľom je sám maliar, ktorého pozorujem (hypotéza), tak by som mal vidieť to, čo vidí autor – to sa bežne od umeleckých diel očakáva, že nám umožnia skúsenosť, ktorú autor zamýšľal, prípadne sám absolvoval. Ak je v tomto ohľade dielo úspešné, čo ústretovo predpokladám, tak potom sa odo mňa očakáva, že v obraze budem hľadať niečo iné. Nehľadám to, čo asi vidí pozorovateľ v ďalekohľade, pretože o tom nič neviem – obraz to zámerne nezobrazuje. Ukazuje mi však niečo iné – sám akt pozorovania, obraz svojou témou odkazuje sám na seba. Ako sa približujem k obrazu a dlhšie ho pozorujem, začínam strácať presvedčenie, že vidím to, čo som si predtým myslel, že vidím. Prestávam vidieť pozorovateľa a stávam sa sám pozorovateľom maľby a maľovania ako takého, tým však strácam trojrozmerné zobrazenie pozorovateľa a získavam skúsenosť pomalovaného dvojrozmerného povrchu. Opäť sa však môžem vzdialiť a vrátiť sa k prvému pohľadu, kde pochopím, že aj zobrazenie ma vedie dovnútra obrazu k nezobrazeniu – k pozorovaniu maľby. To by mohlo byť tým, čo pozorovateľ (autor?) na obraze pozoruje.

Vo Waltonovej *hre predstavovania-si* by sa to dalo zachytiť ako vzťah napätia medzi dvomi rovinami skúsenosti (a) – b)) alebo ako napätie v rámci vzťahu zdvojenosti v prípade koncepcie *videnia v*. Nie však celkom, pretože sa v rámci nich predpokladá jedno zobrazenie a dve úrovne predstavovania (skúsenosti). Ale v našom príklade je tým, čo obraz re-

prezentuje (tento výraz je tu skutočne na mieste – nie však v zmysle, v akom ho odmieta K. Walton, ale skôr v zmysle, v akom ho používa Peirce), aj ambivalencia medzi dvomi skúsenosťami. Jednou skúsenosťou je zobrazenie (pozorovateľ s ďalekohľadom), druhou je skúsenosť s abstraktnou maľbou. Spolu s tým obraz reprezentuje aj nemožnosť vidieť obe veci súčasne – divák sa musí rozhodnúť, či bude danú škvrnu interpretovať a vidieť ako znak vedúci k zobrazeniu, alebo či bude danú škvrnu interpretovať a vidieť ako znak odkazujúci k procesu maľovania. V každom momente musí zvažovať možnú príslušnosť znaku k dvom rôznym líniam interpretácie. Tým sa však dostáva do situácie, keď musí uvažovať nad svojím miestom v celom procese skúsenosti, nad tým ako jeho myslenie o maľbe zasahuje jeho videnie maľby⁷⁷. Sme vo sfére konceptuálnej maľby⁷⁸, ktorá môže byť aj zobrazením, aj abstrakciou.

Ak máme urobiť záver z dosiaľ povedaného, tak je zrejmé, že pri riešení problému reprezentácie⁷⁹ si nevystačíme iba s prihliadnutím na nositeľa diela a reprezentovaný objekt. Na vysvetlenie povahy reprezentácie v rámci zobrazenia potrebujeme do teórie zahrnúť aj fakt percepcie diváka, k čomu nás nútia priamo umelecké diela. To nás privádza k omnoho širšiemu problému vzťahu vnímania, poznania a možností ich konceptuálneho uchopenia, čo je už pôda na pomedzí kognitívnych vied, neurovied a estetiky⁸⁰. Na tomto mieste sa však, ešte predtým ako prejdeme k problému expresie, vráťme k rozdielu medzi literatúrou a vizuálnym umením, ktorý naznačil K. Walton.

3.3 Naratívna reprezentácia

Podľa Waltona aj v prípade diel literatúry, keď jazyk používame na vytváranie fikcií, ide o *hru predstavovania-si*, ale nejde o vizuálnu hru. „Romány a poviedky sú rekvizitami v hrách, v ktorých sa čitatelia niečo dozvedajú o najrôznejších dobrodružstvách. Nepozorujú tieto dobrodružstvá (vo svete predstavovania si), ale sa o nich dozvedajú prostredníctvom svedectva rozprávača. Slová mnohých románov a poviedok „nahrádzajú“⁸¹ ľudí a druhy udalostí, ktoré opisujú, ale „nahrádzajú“ skutočné správy o nich“ (Walton 2008a, s. 75).

Je na mieste otázka, ako sa líši bežné predstieranie od *hry predstavovania-si*? Pri bežnom predstieraní mimo umenia

77/ Z hľadiska problému reprezentácie ide o zaujímavý príklad diela, ktoré prostriedkami daného média analyzuje hranice medzi zobrazujúcim a nezobrazujúcim. Maľba tu okrem a) námetu reprezentuje aj b) samú seba (ako výsledok maľovania), c) médium maľby (umenia) ako takej a súčasne d) proces svojho vnímania. Ak vzťah reprezentácie na rozdiel od podobnosti nie je reflexívny, tak tu máme jeden z príkladov, ako je možné toto obmedzenie tvorivo prekonať za pomoci konvencií umenia a daného žánru.

78/ Konceptuálne umenie, naštartované M. Duchampom a rozvíjané v 70. rokoch 20. storočia, neuveriteľne rozšírilo možnosti nielen pre umenie objektu, inštalácie a pod., ale aj pre tradičné médiá, ako napríklad maľba. Maľba po konceptuálnom umení už nikdy nebude len maľbou niečoho (reprezentáciou), ale bude súčasne aj uvažovaním o maľbe.

79/ Podrobnú argumentáciu a vývoj riešení v rámci problému reprezentácie v analytickej estetike pozri v (Niederle 2010).

80/ Pre úvod do disciplíny neuroestetiky pozri (Skov – Vartanian 2009).

81/ V origináli: „[...] are „substitutes“ not for [...]“ (Walton 2008a, s. 75).

môžem predstierať a hovoriť niečo iné, ako si myslím. Predstavujem fiktívne myšlienky ako moje skutočné myšlienky. V literatúre a umení však veci nefungujú týmto spôsobom. Ak sa budeme držať Aristotela, tak autor napodobňuje skutočné správanie ľudí (opisuje scény ako skutočné), ale tak, aby predstavovaná udalosť pôsobila, že sa stať mohla, nie že sa skutočne stala. Teda za pomoci skutočnosti vytvára fiktívny/imaginárny svet a nie naopak, že by za pomoci fikcie vytváral skutočnosť⁸².

Predstavovanie-si i) zahŕňa rekvizity (literárne texty) a na rozdiel od predstavovania si mimo umenia aj ii) pravidlá daného žánru pre prácu s týmito rekvizitami, ktoré vedú divákov v ich imaginácii. Tento prístup k fikcii je asi najrozšírenejším prístupom k fikcii v rámci analytickej filozofie umenia. Otázka, ktorá sa tu však javí ako zásadná a vôbec na ňu neexistuje jednotná odpoveď, znie, ako odlíšime fikciu od non-fikcie. Musí byť fikcia ako taká aj zamýšľaná svojím autorom (Currie 1990) alebo postačuje, ak text plní funkciu rekvizity v *hre predstavovania-si* (Walton 1990)? Napríklad vzhľadom na to, že mnohé myty neboli v minulosti zamýšľané ako fikcia, ale my ich dnes považujeme za diela fikcie a ako s dielami fikcie s nimi aj pracujeme, bude asi odpoveď ležať niekde uprostred. Ale sú tu aj prípady omnoho vážnejšie – napríklad, ako odlíšime verný opis skutočných historických udalostí, ktorého zámerom je ponúknuť fikciu, od textu historika, ktorý chce zachytiť to, čo sa skutočne stalo? Bežná intuícia nám napovedá, že v texte, ktorý je fikciou, budú určite aj situácie a opísané udalosti, ktoré neslúžia na referovanie k udalostiam skutočného sveta, ale slúžia predovšetkým účelom literatúry⁸³. Ak umelecké dielo aj vyjadruje nejaké pravdy o svete, mimo *hry predstavovania-si*, tak to určite nerobí scénu za scénou, ale iba ako celok⁸⁴. Ako celok sa umelecké dielo vzťahuje k celku skutočnosti, a ak napríklad z historického románu o Napoleonovi po jeho dočítaní pochopíme jeho motivácie, prečo mohol/musel konať za daných okolností, ako konal, tak sa aj *nepriamo* dozvedáme niečo o príčinách skutočných historických udalostí. To všetko bez toho, že by sa daný román musel držať skutočnosti tak, ako to musí robiť historik vo svojej narácii.

Problém vzťahu skutočnosti a diela sa v literatúre k problému reprezentácie objavuje v podobe otázky, na čo referujeme, keď referujeme na fiktívne entity. Alebo inak položená tá istá otázka – je možné v texte referovať na fiktívne entity? Jedným z postojov je, že v prípade *hry predstavovania-si* ide

82/ Dobré je to viditeľné v prípade architektúry, kde architekt pracuje so skutočným priestorom a jeho charakteristikami, za prispenia diváka a konvencií daného druhu umenia vytvára fiktívne priestory, v ktorých sa divák pohybuje.

83/ Ako príklad možno uviesť fiktívnu rekonštrukciu riešenia problému, ktorý stojí pred autorom fikcie: „Predtým, ako príde vyvrcholenie ešte z hľadiska kompozície, potrebujem jednu scénu, ktorá zvýši napätie a očakávanie čitateľa.“

84/ Problém poznania hlbšie rozoberáme v 6. kapitole *Hodnotenie a poznávanie*.

o neexistujúce entity, a tak v skutočnosti nereferujeme na nič, čo existuje, iba si predstavujeme, že to existuje. Dostávame sa tým k otázke ontológie fiktívnych entít (napr. literárnych postáv)⁸⁵, ale aj k širšej otázke ontológie umeleckého diela⁸⁶.

Iným problémom súvisiacim s existenciou fiktívnych entít je tzv. *problém paradoxu fikcie*. Paradox súvisí s faktom emocionálnej reakcie na fiktívnu (neexistujúcu) situáciu. Možno ho sformulovať nasledovne:

- (1) Jozef súcíti s Elzou [kde Elza je postava v románe Jany Beňovej (2008)].
- (2) Súcítiť s niekým znamená veriť, že daná osoba existuje a skutočne trpí.
- (3) Jozef neverí, že Elza existuje.

Všetky uvedené tvrdenia sú prijateľné a intuitívne pochopiteľné. Problém je, že nemôžu platiť všetky súčasne. Aby sme vyriešili paradox, tak musíme odmietnuť aspoň jedno z navzájom nekonzistentných tvrdení, ktoré vedú k zjavnému protirečeniu: Jozef súcíti a súčasne nesúcíti s Elzou. Jednotlivé riešenia sa potom líšia v tom, ktoré z tvrdení odmietajú. Je možné odmietnuť (3) s tým, že počas čítania Jozef ponorený do príbehu zabudne (potlačí svoje presvedčenie), že Elza neexistuje. Ale dielo v nás môže vyvolať emócie aj v prípade, keď si neustále uvedomujeme, že Elza neexistuje. Pozornosť sa skôr sústredila na odmietnutie (1) a (2). Niektorí tvrdia, že to, čo Jozef pociťuje, nie je skutočný súcít s Elzou, a tým popierajú (1) (Walton 1990, Levinson 1997). Iní skôr tvrdia, že je možné súcítiť aj bez presvedčenia o existencii toho, s kým súcítame (Carroll 1990, Davies 2009)⁸⁷.

Postupne sme sa dostali cez problém reprezentácie do sféry pôsobenia umeleckého diela na publikum. Je zrejmé, že ide o úzko súvisiace problémy a jeden bez druhého nemožno úspešne vyriešiť. Pokým problém reprezentácie je skôr záležitosťou kognitívnych zložiek našej skúsenosti, problém, ktorému sa budeme venovať v nasledujúcej časti tejto kapitoly – problém expresie –, je problémom viažucim sa v literatúre skôr k emóciám a pocitom ako neoddeliteľným zložkám našej skúsenosti. Ako hovorí J. Levinson (2006):

„Expresia je esenciálne manifestovaním alebo externalizovaním mysle alebo psychológie. Rámcom expresie tak [...] nie sú vlastnosti všeobecne alebo metaforické vlastnosti, ale skôr

85/ Nie všetci autori sa však domnievajú, že fiktívne entity neexistujú, a aj keď ich odpovede na povahu ich existencie sa môžu rôzniť (Thomson 1999, Van Inwagen 2001), je možné na ne v dielach fikcie (ale aj v dielach umeleckej kritiky, teórie umenia a pod.) referovať. Existujú však aj prístupy, ktoré popierajú existenciu fiktívnych entít, ale súhlasia s tým, že na ne v dielach fikcie môžeme referovať (Dilworth 2004).

86/ Pozri 2. kapitolu *Vytváranie* v tejto knihe.

87/ Pre podrobnejšiu diskusiu o tomto probléme pozri časť I v knihe (Hjort – Laver 1997).

psychologické vlastnosti, tie, ktoré sa týkajú mentálnych stavov cítiacich bytostí. Len pre ne môže byť niečo zrozumiteľne vyjadrené, nech už ide o expresiu kohokoľvek alebo čohokoľvek. A to isté platí pre expresivitu, ktorú môžeme v prvom rade chápať ako druh vyjadrenia, ktoré niektoré objekty, a pravdepodobne predovšetkým hudobné diela, dosahujú napriek tomu, že samy žiadnym vnútorným životom nežijú“ (Levinson 2006, s. 192).

O expresii môžeme hovoriť v troch rovinách a podľa toho je aj možné rozdeliť tri prístupy k riešeniu problému expresie v umení. Buď ide a) o *vyjadrenie autora* prostredníctvom diela, alebo o b) *vyvolanie emocionálnej reakcie* u publika, alebo c) o *expresivitu ako vlastnosť diela*. Všetky tri roviny môžu byť riešené spoločne, ale je potrebné povedať, že medzi nimi nie je nutné prepojenie. Pokým fakt, že umenie vzbudzuje u publika emócie, hodnotia už v antike ako Platón, tak aj Aristoteles, nikdy by im nenapadlo spájať tieto emócie so sebavyjadrením autora diela. Najprv sa pozrime na tzv. tradičné teórie expresie, ktoré dávajú dôraz na prvú rovinu, prípadne spájajú dohromady prvé dve roviny expresie.

3.4 Expresia ako vyjadrenie autora

Je nepochybné, že umelecké diela, tak ako ktorákoľvek iná činnosť alebo konanie, sú vždy aj sebavyjadrením postojov a emócií autora. Okrem toho mnohé, aj keď určite nie všetky⁸⁸ umelecké diela sú vytvárané tak, aby emocionálne pôsobili na publikum. Tradičné teórie expresie sa zameriavajú predovšetkým na fakt sebavyjadrenia umelca prostredníctvom diela, v čom chceli byť protiváhou proti chápaniu umenia ako nápodoby (reprezentácie)⁸⁹.

K tradičným reprezentantom teórie umenia ako expresie patria koncepcie R. G. Collingwooda (1938) a B. Croceho (1909). Napriek viacerým rozdielom je možné o nich spoločne povedať, že cieľom vytvárania umenia nie je len sebavyjadrenie. V procese expresie pocitov, ktoré sú ešte v zárodku a poháňajú tvorivý akt, dochádza k ich očisťovaniu, vyjasňovaniu a lepšiemu pochopeniu. Toto pochopenie nie je možné dosiahnuť inak, napríklad prostredníctvom konceptuálneho poznania. V tomto procese je veľmi dôležitá *intuícia* (alebo *imaginácia*), ktorá dáva rodiacim sa pocitom (vnemom, emóciám a impulzom) tvar. Expresia je chápaná ako vedomá

88/ Napríklad konceptuálne umenie cielene pracuje iba s kognitívnym aspektom našej skúsenosti.

89/ Sú pokusom o definíciu umenia, ale – rovnako ako teórie reprezentácie – ako definície umenia nakoniec zlyhávajú. K problému definície pozri bližšie 4. kapitolu *Identifikovanie*.

aktivita, v ktorej dávame našim dojmom formu, spoznávame ich a oslobodzujeme sa od nich. Každý človek je v zásade schopný istej miery expresie, ale v najväčšej miere sa táto schopnosť prejavuje v prípade umelcov.

Problémom však je, že v tejto podobe má teória expresie nežiaduce dôsledky na ontológiu umeleckého diela. Dielo sa stáva vnútornou entitou – mentálnym aktom, ktorý nereferuje k fyzickému objektu, a tvorba tak nie je, v protiklade k bežnej intuícii, práca s fyzickým materiálom. Pre Collingwooda je dielo dokonané už v hlave umelca, to ostatné je len externalizácia už hotového aktu⁹⁰. Tento dôsledok je v rozpore s bežnou intuíciou, ktorá považuje umelecké diela aj za fyzikálne objekty, aj keď ich nemusí s nimi nevyhnutne stotožňovať. Tomuto problému sa vyhýba koncepcia expresie L. N. Tolstého (1957), ktorý chápe umenie ako komunikáciu emócií. Umelec tak emócie na jednej strane vyjadruje ich zhmotnením, pričom tu vyvstáva požiadavka úprimnosti. Na druhej strane dochádza k ich prenosu na publikum. Len emócia, ktorá je prenesená na publikum v rovnakej podobe a intenzite (čitateľ skutočne zažije smútok, nielen sa o ňom dozvie), je skutočne komunikovaná. Popritom L. N. Tolstoj zdôrazňoval sociálny rozmer umenia a podmienku, aby umenie prispievalo k všeobecnému dobru, nielen zabávalo alebo vyvolávalo emócie.

Aj v tomto prípade však ide o koncepciu, ktorá má neželané dôsledky. V prvom rade je jasné, že v prípade mnohých diel umelec danú emóciu nezažil (napr. pocity pri umieraní alebo stavy šialenstva). Na to, aby emóciu vyjadril v diele, mu slúžia postupy, ktoré v danom umení fungujú (vyvolávajú emócie) – a to aj bez toho, aby nutne danú emóciu zažil. Podmienka prenosu na publikum sa tak javí ako problematická.

Iným problémom je, že dielo môže vyjadrovať množstvo konfliktných emócií. Konanie každej postavy v románe alebo filme⁹¹ môže vyvolávať iné a často protichodné emócie. Nemožno o každej z nich predpokladať, že je rovnako úprimným vyjadrením autorových emócií. Rovnako je ťažké určiť, ktorá emócia je tá, ktorá má byť komunikovaná. Tak vlastne teória nepokrýva všetky prípady expresie v rámci umenia. Je tiež veľmi pravdepodobné, že umelecké dielo vyjadruje aj emócie, ktoré autor ani nezamýšľal vyjadriť. Expresívny obsah totiž nezávisí iba od autora, ale aj od spoločensko-historického kontextu, umeleckých konvencií a pod.⁹²

90/ Tieto teórie sa preto nazývajú aj *sólo teórie expresie*, pretože nekladú dôraz na podmienku prenosu emócie na publikum, ako to robí teória expresie L. N. Tolstého (1957).

91/ Vo filme, na ktorom sa autorsky často podieľa mnoho tvorivých ľudí (scenáristi, režiséri, kameramani, herci), je tiež ťažké určiť, koho emócie sú nakoniec výsledným dielom vyjadrené.

92/ Tým sa dostávame k problému interpretácie a jej vzťahu k intenciam autora, čomu sa venuje 5. kapitola *Interpretovanie*.

Ak sa v teórii expresie L. N. Tolstého vzdáme podmienky prenosu, tak dostávame podobu teórie expresie, ktorá tvrdí, že umeleckým dielom je niečo, čo zámerne a za pomoci prostriedkov daného druhu a žánru umenia vzbudzuje v publiku emócie.

3.5 Expresia ako vzbudzovanie emócií⁹³

Umelecké dielo je smutné v prípade, že vyvoláva smútok v publiku. Architektúra je vznešená, ak v divákoch vyvoláva tento pocit. Je zrejmé, že ak tvrdíme, že umelecké dielo je smutné, nemyslíme to doslovne, ale v zmysle kapacity vyvolávať dané emócie vo svojom publiku. Pretože emócie nemôžu byť vlastnosťami vecí, *umelecké dielo nadobúda emotívnu vlastnosť E v prípade, ak vzbudzuje emóciu E v kvalifikovanom respondentovi*⁹⁴.

Problémom však je, že vzbudzovanie emócií dielom nefunguje týmto spôsobom. Napríklad obraz *Rozptyl* (obr. 7) od R. Podobu by sme mohli charakterizovať ako smutný, melancholický, vzbudzujúci pocity úzkosti a pod.

Čo však, ak by som daný obraz pociťoval ako oslobodzujúci, plný nádeje alebo dokonca šokujúci? Je možné z emócií, ktoré vo mne dielo vyvolalo, uzavrieť, že dielo je oslobodzujúce, plné nádeje a je vyjadrením prekvapenia? Jednou z námietok proti teórii expresie ako vzbudzovaniu emócií tak je, že z pociťovania emócie robí podmienku na existenciu expresívneho obsahu – toho, čo je vyjadrené. Zrejme nemôže celkom platiť, že pocity vyvolané v publiku objasňujú expresívny obsah diela, či dokonca sú s ním totožné.

Inou námietkou je, že mnoho diel vzbudzuje negatívne alebo nežiaduce emócie. Ak by v prípade umenia išlo o bežné emócie, ako ich pociťujeme v bežnom živote, kto by sa dobrovoľne vystavoval utrpeniu, ak vie, že dané dielo vzbudzuje také emócie? Nikto by dobrovoľne nešiel na filmy, ako je *Prelomíť vlny* (1996)⁹⁵, alebo na výstavu obrazov F. Bacona. Dávať znamienko rovnosti medzi emócie, ktoré dielo vyjadruje a ktoré pociťujú diváci, nie je asi namieste ani z tohto hľadiska.

Reakciou môže byť nájdenie špecifika, ktoré by platilo výlučne pre emócie vzbudzované umením. To, že pociťujeme smútok, ktorý v nás dielo vyvolalo, ešte neznamená, že musí-

93/ V anglickom jazyku – *arousal theory of expression*.

94/ Kvalifikovaný respondent je taký, ktorý rozumie danému druhu umenia, a je preto schopný reagovať primerane dielu.

95/ Režisér filmu: Lars von Trier.

me byť smutní. Dokonca možno povedať, že daný smútok v nás môže vyvolať uspokojenie z prežitia hlbokkej emócie, ako to tvrdil Aristoteles (1996).

96/ Pozri (Matravers 1998).

Jednou možnosťou je vysvetliť rozdiel medzi bežnými emóciami a emóciami vzbudzovanými umením na základe dvoch rovín v *hre predstavovania-si* v koncepcii K. Waltona (1990), ktorú sme už v tejto kapitole predstavili. Ak pozerám smutný film, tak si predstavujem, že vidím daný príbeh, a zároveň si predstavujem sám seba, ako vidím daný príbeh. To mi súčasne umožňuje participovať na emóciách, ale aj udržiavať odstup, pretože si uvedomujem, že ide o dielo fikcie, fiktívny svet obrazu a pod. Preto neujdeme z kina, keď sa na nás z plátna rúti príšera v hororovom filme, alebo sa psychicky nezrútime pod tiažou zúfalstva vo filme *Prelomiť vlny*. Je však na mieste tvrdiť, že nepocitujeme skutočný strach, ale len niečo ako strach, keď naše fyziologické reakcie sú rovnaké, ako keby sme pocitovali skutočný strach? Srdce nám bije, potíme sa, prípadne plačeme pri filmoch tak, akoby sa to dialo v skutočnosti. Je možné súčasne súcítiť s hlavnou postavou smutného filmu a uvedomovať si, že súcítíme s hlavnou postavou? Je možné predstavovať si seba samého súčasne v dvoch rôznych rolách a zároveň reagovať primerane dielu?

Iným prístupom, ako reagovať na námietky proti *teórii vzbudzovania emócií*, je odmietnuť vzbudzovanie ako zrkadlenie. Nemusíme reagovať smútkom na scény, ktoré sú smutné, ale aj na scény, v ktorých sú postavy vystavené násiliu, zastrašovaniu a podobne. Rozumieť danému druhu umenia a primerane reagovať potom znamená, že vieme, aká reakcia sa očakáva v prípade výskytu istých podmienok. Smutné scény (napríklad pohreb) môžu v prípade komédie vyvolávať u publika smiech a naopak. Suverénne správanie sa postavy môže vyvolávať u publika hanbu a pod. Žiarlivosť alebo závisť filmového hrdinu len ťažko môžu vyvolávať v divákovi rovnaké emócie. Ponúka sa tu dôležité rozlíšenie medzi pocitmi a emóciami. Diela vzbudzujú viaceré pocity, ale emócie sú komplexnejšie a závisia aj od iných, napríklad kognitívnych rozmerov našej skúsenosti. Učíme sa, ktoré pocity sa spájajú s ktorými emóciami, a tak v prípade, že dané dielo vo mne vyvoláva isté pocity, viem, že primeranou reakciou je smútok alebo radosť.⁹⁶ Tento prístup predpokladá, že v procese vzbudzovania emócií hrajú nezanedbateľnú rolu presvedčenia. V prípade umenia je napríklad dôležité zachovať si presvedčenie, že sa scéna odo-

hrala tak, ako ju opisuje alebo zobrazuje dielo. Inak by nebola možná skutočná a primeraná emocionálna reakcia na dané dielo. Dané spresnenie teórie vzbudzovania emócií potom znie: *Umelecké dielo nadobúda emotívnu vlastnosť E v prípade, ak vzbudzuje pocity, ktoré sú súčasťou primeranej reakcie osoby vyjadrujúcej E.*

Čo keby sme však úplne popreli nevyhnutnosť pociťovania emócií pre prítomnosť expresívneho obsahu v umení? Dostali by sme koncepciu, ktorá chápe expresivitu nezávisle od aktu expresie.

3.6 Expresivita ako kvalita diela

Na to, aby sme rozpoznali, že postoj nahej ženy schúlenej do seba, rukami si zakrývajúcej tvár v litografii V. van Gogha (1882) vyjadruje smútok, nepotrebujeme možno ani vedieť názov obrazu (*Smútok*). Čo je však dôležité, nepotrebujeme ani pociťovať smútok či akúkoľvek inú emóciu, aby sme rozpoznali, že dielo je expresiou smútku. Jednoducho interpretujeme daný výzor obrazu – telesný postoj ženy – ako vyjadrenie smútku. Tento prístup k chápaniu expresie v umení nie je afektívny (dielo vyvoláva emócie), ale kognitívny (rozpoznávame emócie ako vlastnosti ukryté v diele). Expresívne vlastnosti rozpoznáme skôr videním, počúvaním, čítaním a nie tým, že na vlastnej koži pociťujeme emócie, ktoré vidíme, počujeme alebo o nich čítame. Je to však aplikovateľné na všetky prípady umeleckých diel? Prv než odpovieme, pozrime sa na celý proces bližšie.

V tomto prístupe vlastne hovoríme, že je možné uchopiť problém expresie bez toho, aby sme uvažovali nad afektívnou reakciou publika. Všeobecne sformulované:

1. *Umelecké dielo je expresiou E, ak má expresívnu formu E, a súčasne*
2. *rozpoznanie, že umelecké dielo má expresívnu formu E, nevyžaduje, aby dielo vyvolávalo akékoľvek emócie.*

Všimnime si, že táto teória priamo nepopiera, že umelecké diela vyvolávajú emócie, ale skôr zdôrazňuje, že pokým to nie sú vlastnosti diela, nemá fakt, že dielo vzbudzuje nejaké emócie, priamy význam pre uvažovanie nad emóciami v umení. Emócie môže vyvolávať čokoľvek. Ako však možno

pripisovať vlastnosti (emócie), ktoré môže mať len osoba, dielu, ktoré osobou nie je? A na základe čoho ich v diele rozpoznáme? A ako tieto vlastnosti diela odlišíme od bežných mentálnych stavov nespôsobených umením?

V rámci tohto prístupu je potrebné vyriešiť problém vzťahu medzi emóciami ako vlastnosťami diela a emóciami ako mentálnymi stavmi publika. P. Kivy (1989)⁹⁷ tvrdí, že ide o vzťah *podobnosti* medzi čisto formálnymi vlastnosťami hudobného diela a vyjadrením prirodzených expresívnych stavov osoby⁹⁸. A tak môžeme pridať tretiu charakteristiku:

3. *Umelecké dielo má expresívnu formu E, ak táto pripomína postoje a/alebo správanie osoby vyjadrujúcej E.*

S touto charakteristikou sa však viaže niekoľko problémov. Ako prvý spomeňme, že aj napriek prípadom, keď hudba vzdialene pripomína ľudské výkriky, rytmus reči alebo plač, jej podobnosť so správaním a výzorom, ktorý sa spája s emóciami, je veľmi malá. Hudba sa nepodobá na výraz emócií osoby viac ako iné veci (napríklad šumenie potoka alebo dažďa). Druhý problém je vzdialenosť teórie od skutočnej skúsenosti s hudbou. Hudbu počujeme ako smutnú a nie ako podobnú prirodzenému výrazu smútku. Poslucháč si nie je vedomý nejakej podobnosti a podobnosť sa tak v celej teórii javí ako podozrivo umelý prvok.

Ako riešenie sa môže zdať, keď by podobnosť bola priamo formálnou vlastnosťou hudby, ktorá je príčinou našej expresívnej skúsenosti. To znamená, podobnosť medzi hudobným dielom a prirodzeným výrazom emócií spôsobuje, že poslucháč má skúsenosť expresivity daného diela. Podobnosť už nie je skúsenosťou, ale jej príčinou, čo je empirické tvrdenie. To však tiež spôsobuje isté problémy. Vyhýba sa odpovedi na otázku povahy expresivity a nahrádza ju jej príčinou. Okrem toho sa tiež možno oprávnene pýtať, či podobnosť je jedinou príčinou vedúcou k expresii. Je zrejmé, že mnohé emocionálne reakcie sú naučené, a rozumieme, že dané dielo vyjadruje smútok, pretože použilo konvenčné postupy na vyjadrenie smútku. Konvencie môžu byť kultúrne podmienené. Sám Kivy (1989) pripúšťa konvenciu ako ďalšiu príčinu, ktorá môže viesť k expresii⁹⁹. A nemôžu existovať aj ďalšie príčiny?

97/ Pozri aj (Davies 1994).

98/ Spomeňme ešte podobnú tzv. *teóriu expresívnej osoby* J. Robinsonovej (2005). Tá tvrdí, že dielo vyjadruje emócie len vtedy, ak preukáže, že niekto (osoba, postava a pod.) prežíva alebo prežíval jednotlivé emócie. Ako problematický príklad sa tu však javí absolútna hudba, ktorá nedisponuje nástrojmi na vytváranie postáv, ale evidentne vyvoláva emócie.

99/ Prístup P. Kivého je komplexnejší a súvisí s jeho už spomínaným platonizmom v rámci ontológie hudobného diela (pozri 2. kapitolu *Vytváranie*), rovnako ako s jeho odporom k zaraďeniu hudby do rámca jednotného konceptu umenia (pozri 1. kapitolu, časť 1.4). K jeho chápaniu emócií v hudbe pozri tiež novšiu knihu (Kivy 2009).

Záver

Ak sa vrátíme k našej otázke z úvodu kapitoly, či nie je možné chápať problém expresie ako časť problému reprezentácie, tak asi musíme vo všeobecnosti povedať nie. Alebo presnejšie nie celkom, pretože problém expresie presahuje problém reprezentácie smerom k iným častiam našej skúsenosti. V každom prípade sú však oba problémy úzko prepletené. Čo sme schopní reprezentovať, to nejakým spôsobom vždy nejakو emocionálne pôsobí a mnoho z toho, čo sme schopní vyjadriť, sme schopní aj vďaka reprezentácii. Ak sa vrátíme k Peirceovmu chápaniu reprezentácie, tak vzťahy, ktoré v rámci nej fungujú medzi nositeľom a objektom (podobnosť, kauzalita a konvencia), sú potom možnými zdrojmi emocionálneho pôsobenia a aj možnosťami, ako vysvetľovať emocionálne pôsobenie diel.¹⁰⁰ Dielo *Rozptyl* (obr. 7) R. Podobu pôsobí v prvom rade svojimi farebnými tónmi, ktoré jednak skutočne fyziologicky nejakو pôsobia a súčasne sú to indexy (reprezentácie na základe fyzického pôsobenia), ak si uvedomujeme, že takto pôsobia a sú zámerne vybraté a použité. Zámerne redukovaná farebnosť, používanie lomených „nečistých“ tónov perfektne slúžia emócií, ktorú obraz vyjadruje. Pôsobenie je však neoddeliteľné od ambivalencie medzi reprezentovaným námetom (ponurá krajina pred búrkou) a faktom maľby (pozri vyššie). Táto neistota medzi vnímaním abstraktnej maľby a vnímaním konkrétnej krajiny spolu so spomínanou farebnosťou a prázdnotou krajiny aj plochy obrazu (informačná nenasýtenosť) perfektne spolupôsobia na výslednom výraze. Strácam sa v danom diele, v jeho ponurej atmosfére, ktorej som sám spolutvorcom, a užívam si toto melancholické dobrodružstvo.

Aj na tomto príklade je možné vidieť, že teórie reprezentácie a teórie expresie je potrebné napriek odlišnostiam riešiť spoločne. Oba problémy mapujú sféru umeleckej skúsenosti, či už na strane tvorcov, umeleckých diel, alebo publika. Riešenia oboch problémov majú potom významné dôsledky na naše chápanie tvorby, procesov identifikácie a interpretácie, ako aj funkcií, ktoré umenie v našich životoch plní. Okrem tohto sa ako potrebná ukazuje aj diskusia, do akej miery je filozofia v tomto skúmaní kompetentná. Do akej miery filozofia v otázke emócií, ale aj širšie chápaného vnímania reflektuje súčasné poznatky psychológie, neurovied a kognitívnych vied, a kde aktuálne leží premenlivá hranica terénu filozofického výskumu v tejto oblasti. V nasledujúcej kapitole sa venujeme prob-

100/ V tomto duchu je veľmi cenný (a v diskusii nedocenený) príspevok N. Goodmana (2007, hlavne kapitola *Zvuk obrazů*), ktorý ponúka konceptuálny aparát na rozlišovanie rôznych podôb symbolizácie (v Peirceovej terminológii označovanie alebo reprezentácia). Jednou z nich je expresia chápaná ako metaforická exemplifikácia.

lému identifikácie umenia, v rámci ktorého ukážeme, prečo museli teórie reprezentácie a teórie expresie zlyhať v úlohe univerzálnej definície umenia.

Otázky:

1. Absolútna hudba sa niekedy považuje za nereprezentujúce umenie, je to skutočne tak? (Skúste uviesť argumenty a príklady za a proti.)
2. Reprezentujú umelecké diela aj po častiach alebo len ako celok? (Např. bude nakreslený klobúk klobúkom, aj keby sme zvyšok kresby zmazali?)
3. Musí byť reprezentácia vždy podmienená kontextom? (Nájdite príklady umeleckých diel za a proti.)
4. Môže umenie vzbudzovať pravé negatívne emócie? (Skúste odpoveď podporiť príkladmi.)

Summary

The view of art as imitation or representation has a long history. Already, in classical antiquity, artwork was considered to be an imitation of reality. In comparison, the notion of art as expression emerged much later – in the eighteenth century. From a certain point of view it might seem that the issue of expression is only part of a more fundamental issue of representation (expression being the representation of an author's feelings). Chapter 3 introduces the problem of representation, then it deals with the problem of expression and finally it attempts to assess the plausibility of this assumption of their interrelatedness.

Part 3.1 'Mimesis, imitation, representation' introduces two notions of art as mimesis that were common in classical antiquity, together with the conception of representation as convention. 'Mimesis' may be understood either as an imitation of reality (Plato), or as an artistic depiction of something that could have happened or should have happened, but not of something that really happened (Aristotle).

In the twentieth century Nelson Goodman introduced the idea of representation as a purely conventional relation without the relation of resemblance. As a solution to this problem of heterogeneity a broader understanding of representation was proposed, representation as a relation of substitution, a conception that is in line with the ideas of C. S. Peirce. Inspired by the typology of signs developed by Peirce, we differentiate between representations based on a) *resemblance* (Plato and Aristotle would probably agree with this view), b) on the basis of *physical (causal) link*, (as was posited especially by Plato, or c) on the basis of *convention*, as claimed by Goodman.

In part 3.2 – 'An Example of Pictorial Representation' - the interpretation of paintings by Rastislav Podoba provides an analysis of a specific pictorial representation in accordance with the proposed distinction. It seems that works of art are able to work with all three types of representation. In order to provide a closer characterisation of the specific problems of pictorial representation a conception of the *make-believe game* (Kendall Walton) is introduced as well as the notion of *seeing-in*, both being then applied to a specific example of a painting.

Walton compares painting with the common function of words outside the context of art. He proposes that paintings, unlike words, have a function similar to props in a *make-believe game*, which provide a fictional extension of the world of painting into the real world in such a way that this extended *make-believe world* includes and envelops its spectator. Thus, when looking at the painting the spectator imagines a) that he is looking at galloping horses and at the same time he imagines that b) he is currently experiencing the sight of galloping horses. According to this view the traditional understanding of representation (as a convention) lacks the dimension that includes the creativity of the spectator in the whole process.

The concept of *seeing-in* (Richard Wollheim, Jerrold Levinson) can be introduced by making two claims: 1) I can see some F in something else (P), without believing in the existence of F – the so-called *feature of non-existence* a 2) I am aware that I am seeing P and some of its properties, while I am seeing F in P – the so-called *feature of twofoldness*. It has been shown that both conceptions fit the examples of typical depiction in the case of traditional painting. However, it is not quite clear how they would deal with the fact of ambivalence in the event of there being two possible lines of interpretation of a given painting (our example worked both as a depiction and as an abstraction, thereby representing two objects at the same time.)

It is obvious that solving the problem of representation simply by reference to the vehicle of the artwork on the represented object is not sufficient. In order to explain the nature of representation in respect of depiction we need to include in our theory the fact of the presence of a perceiving spectator, which is directly required by the artwork. That leads to a much wider problem of a relationship between perception, knowledge and the possibility of their conceptual apprehension.

The main focus of part 3.3 is on the character of narrative representation. According to Walton it is possible to apply the *game of make-believe* also in the case of literature (with the language used in creating fiction), even though it is not a kind of visual game. Novels and stories work as props in games, in which we gain knowledge about various adventures based on the testimony of the narrator. In contrast, though, to the pre-

tence that attempts to create reality by means of fiction, the 'make-believe' game creates a fictional and imaginary world by the use of reality.

Literary texts are props that, in contrast to pretence outside the context of art (in the case of children's pretend play), also include the rules of a given genre about the way they should be used. This is the most common notion of fiction within the area of analytic aesthetics. This notion raises a number of interesting questions, with perhaps the most interesting one addressing the issue of the distinction between historical narrative and fictional representation. At the heart of this lies the relation of artwork (fiction) to reality, which leads to the well-known *paradox of fiction*.

A satisfactory solution to this paradox should offer an explanation of how it is possible that we react emotionally (for instance when we empathize with the main character) to works of art which we know represent non-existent entities, as if they were entities and events in the real world. There are several possible solutions to the paradox of fiction. We can claim either that in the course of reading we forget that the character does not really exist, or we can dispute the possibility of real empathy with the main character. Perhaps in the end we have to admit the possibility of empathy with a non-existent character. The consideration of the paradox of fiction has led us naturally from the problem of representation to the problems of expression and of emotional effect of artwork.

The concept of expression can be discussed on three different levels: a) as the *expression of an author* by means of a piece of artwork, or b) as the *arousal of emotional reaction* in the audience, or c) as *expressivity as a property of artwork*. All three levels can be worked out simultaneously, but there is no necessary connection between them.

Part 3.4 is dedicated to the topic of *expression as the self-expression of an author*. It concerns the so-called traditional theories of expression (Benedetto Croce, R. G. Collingwood), which consider expression to be a conscious activity, in which a form is attributed to impressions, the impressions become known and we can become liberated from those impressions. A significant role in this process is played by imagination or intuition. Every person is in principle able to express himself

to a certain degree, but the highest level of this ability is present in artists. The knowledge gained in the process of expression cannot be obtained in a different (for example a purely conceptual) way.

An unwanted consequence of this position is that it does not have to be materialised, it is sufficient for it to be present only in thought. This contradicts the common understanding of work of art as an entity, which is accessed intersubjectively. Another version of this conception was proposed by L. N. Tolstoy, who conceived of *art as communication of emotions*.

On the one hand it concerns the expression of emotions by the author, while on the other it relates to the transfer of emotions to the audience. Only emotions that are transferred to the audience in the same manner and intensity are being communicated. In this case there also exist several unwanted consequences (the author did not need to have experienced the expressed emotion; there exist universally-acknowledged methods of emotion elicitation in the audience; not all the emotions expressed by the artwork were actually intended by its author).

If we abandon the condition of transfer, we are left only with a theory of expression which says that a work of art is something that intentionally, and by the use of conventional means of a specific genre, *arouse emotions in the audience* – part 3.5. An artwork is sad, for instance, if it has the capacity to arouse sadness in its audience. The problem is whether the feeling of an emotion may be considered a condition of an expressive content. Problematic, too, are those negative emotions (nausea, suffering and so on) which, one might think, no one would willingly undergo, but which are, however, evoked by some artworks. Hence, it is reasonable to doubt whether it is possible to identify the elicited emotions with the emotive properties of a work of art. One of the options is an explanation based on two levels of the *make-believe game* mentioned above in connection with the ideas of Kendall Walton.

We do not, then, simply participate in the suffering of a character, but we are also aware of what is actually happening, so we feel the emotion while at the same time we keep a certain distance from it. But does this provide a sufficient explanation for the phenomenon of the television viewer who weeps copiously while watching a film?

Yet another option is to reject the view of emotional elicitation as a kind of mirroring. The expression of jealousy, for example, does not normally elicit a like feeling of jealousy in the spectator. This indicates that in any emotional reaction to an artwork other parts of the mind (knowledge, beliefs) are equally involved in any adequate response to the expressed emotions.

If we completely bracket out the emotional response of the audience we are left with *expression as a property of an artwork* – part 3.6. In order to know that an artwork is an expression of sadness we do not need to feel sadness in ourselves, we simply interpret it in that way. This means that if a given emotive property is not a real property of an artwork, the reaction of the audience does not play any role in the debate about emotions in art. Then, however, another problem arises – the problem of how to explain the relation between emotions as properties of an artwork and emotions as mental states of the audience. Would that be a relation of convention, of resemblance or some other kind of relation?

In conclusion, we may state that the problem of expression is certainly not reducible to the problem of representation and that the two of them are interconnected and require common solutions. Everything that we are able to represent has some kind of emotional effect and much of what we are able to express depends on representation.



/4

Identifikovanie

Problém identifikácie je pomerne novým problémom estetiky a filozofie umenia. V antike, v stredoveku a počas dlhého obdobia novoveku bolo intuitívne jasné, čo to umenie je, aké má miesto v spoločnosti a aké funkcie plní. Nebol problém identifikovať umelecké diela a umenie. Problém sa objavuje s príchodom moderného umenia a nesmiernym rozšírením jeho žánrov, smerov a podôb koncom 19. a v prvej polovici 20. storočia¹⁰¹. Zrazu nastáva situácia, keď to, či niečo je, alebo nie je umením, nie je intuitívne zjavné na prvý pohľad. Objavujú sa umelecké diela (napríklad ready-made M. Duchampa alebo neskôr *Škatule Brillo* A. Warhola), na prvý pohľad neodlíšiteľné od bežných objektov. Vynára sa potreba preskúmať proces, ktorý bol dlhé storočia intuitívne zrejmý. Potreba explicitne sformulovaného modelu procesu, ktorým identifikujeme umelecké diela. Je to dôležité, pretože od poznania faktu, či ide, alebo nejde o umelecké dielo, závisí naša nasledujúca reakcia. Ak ide o odpadky v kúte galérie, zavoláme upratovačku, ale ak ide o umelecké dielo, pokúsime sa na tie predmety nahliadať ako na zámerný výtvor rozumnej ľudskej bytosti – umelca – a interpretovať ich. Pokúsime sa zistiť, prečo ho niekto vytvoril a čo znamená. Preto je veľmi dôležité porozumieť tomu, ako proces identifikácie umeleckého diela prebieha, a súčasne teórie umenia a umeleckého diela sa s týmto problémom musia vyrovnávať. Ešte predtým, ako priblížime rôzne riešenia tohto problému, ktoré poskytujú jednotlivé filozofické teórie, je potrebné poznamenať, že riešenie bude mať závažné dôsledky na niektoré ďalšie problémy, ktoré by akákoľvek konzistentná filozofická teória umenia mala zohľadniť.

Spolu s hľadaním kritéria na odlíšenie umeleckých diel od objektov iných druhov alebo umeleckých diel navzájom (cieľom je klasifikácia) je v hre aj koncept umenia ako takého. Navrhovaná teória, ktorá chce vyriešiť problém vizuálnej nerozlíšiteľnosti niektorých umeleckých diel od bežných objektov, je vo väčšine prípadov aj definíciou umenia ako takého (to, že riešenie nemusí mať vždy podobu definície, uvidíme v nasledujúcom texte). S odpoveďou na otázku: „Je toto umelecké dielo?“ odpovedá aj na otázku: „Čo je to umenie?“ a odpoveď má potom ďalšie závažné metafyzické dôsledky. Jedným z nich je otázka jednoty konceptu umenia¹⁰². Druhým z nich je otázka ontológie umeleckého diela (Entita akého druhu je umelecké dielo?). Odpoveď na otázku ontológie umeleckého diela sa priamo premieta do nášho chápania objektu interpretácie, čo

101/ Problém je latentne prítomný už vo vytvorení moderného systému umení (18. storočie), keď boli do jednej skupiny zahrnuté najrôznejšie umenia chápané ako odlišné od remesla, ale aj vedy, a spojené jedným esenciálnym princípom vlastným iba umeniu. Viac pozri v 1. kapitole tejto knihy.

102/ Otázku jednoty konceptu umenia je možné sformulovať v podobe: „Je jedno *Umenie* alebo sú len *umenia* v podobe svojich druhov (hudba, literatúra, maliarstvo atď.)?“ Pozri časť 1.4 v prvej kapitole tejto knihy.

je ďalší zo základných problémov filozofie umenia.¹⁰³ Pokým objekt neidentifikujeme ako aspoň potenciálne umelecké dielo, pravdepodobne sa nebudeme pokúšať o jeho interpretáciu a naša reakcia nebude zodpovedať intencii, s ktorou bolo dielo vytvorené. V rámci interpretácie je potom v druhom kroku potrebné aspoň predbežne identifikovať tie vlastnosti objektu/artefaktu, ktoré budú pre interpretáciu relevantné (umelecké, estetické vlastnosti). Okrem toho je potrebné poukázať na súvislosť identifikácie s procesom vytvárania umeleckého diela.¹⁰⁴ Viditeľné je to najmä v prípadoch tzv. nájdených objektov alebo readymade, keď si umelec privlastňuje existujúci objekt/artefakt a následne ho vystavuje ako umelecké dielo. Je zrejmé, že pritom musí identifikovať potenciálne umelecké/estetické vlastnosti daného objektu/artefaktu, ktoré sú potom pre diváka predmetom interpretácie.

V našom výklade sa najprv zameriame na predstavenie riešení problému identifikácie v jeho dvoch základných druhoch a následne prejdeme k širším súvislostiam.

4.1 Definovanie umenia

Ako prvé nám napadne, že ak budeme vedieť, čo je to umenie, alebo inak povedané, budeme poznať definíciu pojmu umenie, budeme vedieť, či tento objekt/udalosť patrí alebo nepatrí do rozsahu daného pojmu – budeme sa vedieť rozhodnúť, ako máme reagovať. Podobne, ako to platí aj o iných pojmoch. Ak vieme definovať lavicu, tak potom vieme danú definíciu aplikovať na konkrétny prípad objektu, s ktorým sa stretneme, a výsledkom bude rozhodnutie pokladať/nepokladať ho za lavicu a po vyhodnotení sa rozhodnúť, či si naň môžeme sadnúť, alebo iba odložiť pohár. Filozofi sa preto intenzívne pokúšajú ponúknuť uspokojivú definíciu umenia, ktorá by nám umožnila odlíšiť umenie od neumenia a súčasne by zahŕňala všetky najrôznejšie podoby a varianty umeleckých artefaktov.

Klasická podoba filozofickej definície¹⁰⁵ predpokladá stanovenie súboru jednotlivo (disjunktívne) nevyhnutných podmienok, ktoré musí daný objekt spĺňať, aby bol umeleckým dielom, a ktoré spoločne (konjunktívne) tvoria dostatočné podmienky na to, aby nejaký objekt bol umeleckým dielom. Hľadáme relevantnú množinu vlastností, z ktorých každú musí skúmaný objekt mať (sú nevyhnutné), aby bol daným druhom

103/ Interpretácia môže byť napríklad chápaná ako dielo konštruujúca, prípadne je možné zaujať postoj, že umelecké dielo nemusí byť totožné s objektom interpretácie, a to všetko zasiahne naša odpoveď na otázku povahy procesu identifikácie. Podrobnejšie sa tým zaoberáme v 5. kapitole *Interpretovanie* v tejto knihe.

104/ Pozri 2. kapitolu *Vytváranie*.

105/ Ide o definíciu vymedzenú už Aristotelom, keď je pojem definovaný určením jeho najbližšieho nadradeného pojmu – rodu (genus proximus) a súčasne identifikáciou druhového rozdielu (differentia specifica).

objektu (umeleckým dielom), a ktoré sú dohromady jedinečné (dostatočné) práve pre tento druh objektu. To znamená, že všetky umelecké diela majú dané vlastnosti, a súčasne, že akýkoľvek objekt, ak má dané vlastnosti, musí byť umeleckým dielom. Ak takúto definíciu budeme mať, potom môžeme ľahko podprieť svoje tvrdenie, prečo musí byť vysávač vo vitríne umeleckým dielom (má všetky vlastnosti, ktoré sú dostatočnými podmienkami), alebo argumentovať, prečo maľba na stene v obývačke suseda nemôže byť umeleckým dielom (nemá jednu z vlastností nevyhnutných na to, aby ním bola). Ide o esencialistický prístup k identifikácii umeleckých diel, pretože sa pokúša odhaliť nemennú vnútornú esenciu alebo podstatu umenia vôbec. Definície umenia možno ďalej rozdeliť na tradičné (teória reprezentácie, teória expresie, formalizmus) a súčasné (inštitucionálna definícia, historická definícia umenia), ktorými sa budeme zaoberať neskôr v tejto kapitole.

Tradičné definície. K tradičným definíciám možno zaradiť *teóriu reprezentácie*, *teóriu expresie* a *formalizmus* ako tri teórie umenia, ktoré dominovali filozofii umenia a estetike až do polovice 20. storočia¹⁰⁶. Z hľadiska problému identifikácie ich možno zhrnúť pod pokusy charakterizovať umenie jednou príznačnou vlastnosťou.

V prípade *teórií reprezentácie* [pod ktoré patrí teória nápodoby (mimézis) alebo teória imitácie] ide o vlastnosť reprezentovať okrem seba aj niečo iné, byť o niečom alebo inými slovami, mať obsah. Umelecké dielo môže reprezentovať/nápodobňovať napríklad prírodu, spoločnosť, ľudské charaktery a pod. Napríklad kus mramoru, okrem toho, že je kusom mramoru, reprezentuje bohyňu Aténu alebo dráma reprezentuje konanie ľudí. A jednotlivé umenia sa potom od seba odlišovali na základe predmetu, spôsobu a prostriedkov nápodoby, ktoré k tomu používali.¹⁰⁷ Keď sa objavili aj iné reprezentujúce objekty (fotografie alebo reklamy a pod.), tak bolo potrebné hľadať iné vlastnosti definujúce umenie.

Teória expresie tvrdia, že tou rozhodujúcou vlastnosťou, vďaka ktorej vieme odlíšiť umenie od neumenia, je expresívny obsah a/alebo jeho pôsobenie. Umenie je charakteristické tým, že vyjadruje emócie alebo skúsenosť umelca, prípadne vyvoláva emócie v publiku alebo má expresívne vlastnosti. Je zrejmé, že táto definícia je širšia a zahŕňa viac prípadov umeleckých diel ako jej predchodkyňa. Teória expresie sa javí ako

106/ Teóriu reprezentácie a teóriu expresie sme už podrobnejšie rozoberali v 3. kapitole tejto knihy.

107/ Pozri Aristotelovu *Poetiku* (1996, s. 59, 1447).

lepšia definícia umenia, pretože postihuje aj prípady, v ktorých možno pochybovať o tom, či niečo reprezentujú (absolútna hudba, abstraktné maliarstvo a pod.). Súčasne pokrýva aj prípady, ktoré pokrývala teória reprezentácie, pretože v každej reprezentácii možno odhaliť aj expresívne prvky. Obraz je napríklad portrétom florentského kupca a súčasne vyjadruje pokoj, vyrovnanosť a blahobyt a pod. Problémom teórie expresie však je, že takmer čokoľvek, čo človek robí, je aj expresiou jeho emócií, postojov a pod. A tak sa táto charakteristika nehodí na odlišovanie umenia od neumenia, pretože do množiny umeleckých diel zahrnie aj objekty, ktoré zjavne umeleckými dielami nie sú. Je teda síce širšia, čo bolo vzhľadom na vývoj umenia potrebné, ale na druhej strane je až príliš široká na to, aby bola dostatočnou podmienkou na definíciu umenia.

Ak celú vec trochu zjednodušíme, tak teória reprezentácie sa sústredila na to, čo je vonku, a na vlastnosť umeleckého diela napodobniť/reprezentovať to. Teória expresie sa obrátila dovnútra tvoriaceho subjektu a na vlastnosť umenia vyjadrovať to (reprezentovať vnútro umelca). Takže odlišnosť medzi nimi bola len v predmete reprezentácie – v obsahu. Ak sa prestaneme sústrediť na vzťah umenia k svojmu obsahu, prirodzeným pokusom bude sústrediť sa na formu umeleckého diela a pýtať sa na formálnu stránku diel. To je prípad teórie formalizmu.

Formalizmus je teória, ktorá definuje umelecké dielo ako vytvorené primárne s cieľom zhmotnenia alebo predstavenia tzv. významovej formy (significant form). Inak povedané, umenie je komponovanie významových foriem. Spomínaný obraz florentského kupca nie je umením preto, že reprezentuje osobu kupca, ale ani preto, že vyjadruje pokoj, vyrovnanosť a blahobyt, ale hlavne preto, že je to kompozícia vizuálnych foriem, ktorá nesie význam. Ak túto teóriu porovnáme s predchádzajúcimi dvomi teóriami, tak formalizmus je univerzálnejší a pokrýva viac prípadov rôznorodých umeleckých diel ako predchádzajúce dve definície. Teória formalizmu sa zrodila v polovici 19. storočia (E. Hanslick) spolu s pokusom vysvetliť špecifiká absolútnej hudby a veľmi dobre sa dala aplikovať aj na abstraktné výtvarné umenie na začiatku 20. storočia¹⁰⁸. Zástancami tejto pozície sú C. Bell (1913) alebo R. Fry (1956). Podobne ako pri prechádzajúcich dvoch definíciách však nie je problémom nájsť protipríklady z množstva súčasných diel alebo iných artefaktov. Stačí povedať, že určite nie všetky

108/ Pozri časť 1.4 tejto knihy, kde ukazujeme, že pokus Bella a Frya aplikovať teóriu, ktorá je „ušíť na mieru“ absolútnej hudbe, na všetky umenia, bol rovnako neprimeraný, ako zahrnúť absolútnu hudbu k ostatným umeniam na základe teórie reprezentácie.

umelecké diela minulosti (napríklad historické maľby) boli primárne vytvorené s cieľom formálnej analýzy možností jazyka tej ktorej umeleckej formy. Ak však opustíme podmienku tvorivej intencie, tak teória zahrnie aj prírodné objekty alebo iné artefakty, ktoré umením nie sú, a definícia bude príliš široká. Problémy má uvedená teória aj s existenciou „zlého“ alebo nepodareného umenia – teda umenia, ktoré je stále umením, ale formy, ktoré ponúka, nenesú obsah, resp. nesú iný obsah, ako bol autorom zamýšľaný, a pod. Ak opustíme pokusy definovať umenie na základe jedinej esenciálnej vlastnosti, tak sa ako vhodné riešenie môže javiť definovať umenie v zmysle naplňania jeho estetickkej funkcie.

Estetické definície sú definície umenia prostredníctvom pojmov estetická skúsenosť, estetická vlastnosť alebo estetické hodnotenie. Týmto pojmom sme už venovali pozornosť v prvej kapitole¹⁰⁹, a tak na tomto mieste len zhrnieme: a) *estetická skúsenosť* je špecifická zmyslová skúsenosť vyvolaná pri stretnutí subjektu a jeho schopností s vlastnosťami objektu; b) *estetické vlastnosti* objektu (napr. krása, vznešenosť, tragickosť a pod.) sú tie, ktoré sú hodnotné vo vzťahu k danej špecifickej zmyslovej skúsenosti; c) *estetická hodnota* je hodnota vo vzťahu k estetickkej skúsenosti, ktorú vyjadrujeme v *estetických súdoch*. Umelecké dielo v tomto chápaní je niečo, vytvorené s úmyslom poskytovania estetickkej skúsenosti a špecifického potešenia, ktoré z nej pramení.¹¹⁰

Predchádzajúce – esenciálne definície umenia – boli založené na výbere nejakej jednej vlastnosti umeleckého diela, ktorá sa mala stať špecifickým rozdielom medzi umením a neumením. Ich problém spočíval v tom, že svojím rozsahom neboli adekvátne, pretože vylučovali diela, ktoré danú vlastnosť nemali (prípadne daná vlastnosť nebola dominantnou či zamýšľanou). Tento problém by nemal nastať v prípade estetických definícií, kde môžu viaceré vlastnosti koexistovať pri poskytovaní estetickkej skúsenosti.¹¹¹ Ako nám to však pomôže pri rozlišovaní umeleckých diel od iných objektov? Nie veľmi, pretože v zásade estetické definície len vysvetľujú niečo, čo už má status umeleckého diela a už je umeleckým dielom. Aby niečo bolo umením, musí to najprv ako umenie fungovať. Ako však môžeme mať s niečím estetickú skúsenosť v momente, keď ešte nevieme, či je to umením (ešte v tom nevidíme dielo)? Iný argument, ktorý sa používa proti danej definícii, je nemožnosť odlíšiť umenie od iných objektov poskytujúcich es-

109/ Ide o prístup, ktorý chápe estetiku ako filozofiu umenia – uviedli sme ho v časti 1.2 tejto knihy.

110/ Pozri napríklad (Beardsley 1983) alebo súčasnejšie podoby obrany estetických teórií umenia v (Zangwill 2007) alebo v (Anderson 2000).

111/ Treba podotknúť, že v prípade estetických definícií ide aj o iný typ definície – o tzv. *funkcionálne definície*, ktoré v stručnosti hovoria, že niečo je umeleckým dielom vtedy, ak to funguje istým spôsobom (napríklad tak, že poskytuje estetickú skúsenosť). Estetické definície takto rozširujú rámec, v ktorom sa pri definovaní pohybujeme, už to nie sú len vlastnosti objektu, ale vlastnosti, ktoré nejak (esteticky) pôsobia na publikum. Bolo by možné preformulovať aj predchádzajúce tradičné definície umenia do podoby funkcionálnej definície, veľmi by nám to však nepomohlo zbaviť sa argumentov, ktoré ich diskvalifikujú. Ku kritike estetického funkcionizmu pozri aj (Hříbek 2004).

tetickú skúsenosť (západy slnka, rozorvané skaly a pod.). Teda estetickú skúsenosť možno mať takmer so všetkým okolo nás, ale my hľadáme niečo, čo nám pomôže odlíšiť umelecké dielo od iných objektov, aby sme vedeli primerane reagovať a byť za to odmenení, napríklad estetickou skúsenosťou.

S úžasným rozvojom umenia a nárastom počtu umeleckých diel v 20. storočí sa projekt definície umenia ukázal ako mimoriadne náročný a problematický, čo naznačil aj náš stručný prehľad. Definícií umenia bolo viacero, ale žiadna z nich nebola dostatočne uspokojivá. Vždy sa našli hraničné príklady, pri ktorých nebolo možné na základe danej definície rozhodnúť, či daný predmet je, alebo nie je umeleckým dielom. A preto sa začali objavovať myšlienky, či nie je celý projekt definovania odsúdený na neúspech, či nie je zbytočný, prípadne či neexistuje aj iný spôsob, ako vysvetliť, čo robíme, keď sa rozhodujeme, či niečo je, alebo nie je umeleckým dielom.

112/ Definícia pojmu pomocou vymedzenia jednotlivo nutných a spoločne dostatočných podmienok predpokladá pojem s uzavretou štruktúrou. V našom prípade má podobu: „Umelecké dielo je človekom vytvorený objekt – artefakt, ktorý...“, za tri bodky je možné dosadiť esenciálnu vlastnosť odlišujúcu umenie od neumenia.

4.2 Nedefiničné prístupy

Ide o pokusy odpovedať na otázku, čo je to umenie, inšpirované neskorým Wittgensteinom a jeho chápaním prirodzeného jazyka. Tento prístup odmieta esencionalizmus (definícia je snahou postihnúť esenciu umenia v podobe nutných a dostatočných vnútorných vlastností) a snaží sa ponúknuť anti-esencionalistické riešenie problému identifikácie umenia. Predchádzajúce definície nie sú odmietané na základe nesprávnej identifikácie esenciálnych vlastností, ale na základe principiálnej nemožnosti takýto typ definície vôbec poskytnúť. Teoretici hľadajúci odpoveď na otázku pojmu umenia nemôžu uspieť, pretože majú chybné definovaný cieľ. Umenie nie je pojem, ktorý je možné postihnúť klasickou (esencionalistickou) definíciou¹¹². To je možné len v prípade uzavretých pojmov, ale umenie je otvorený pojem, a preto musí každý pokus o klasickú definíciu zlyhať. To je prvým argumentom proti esencionalistickej definícii pojmu umenie v článku M. Weitz *Rola teórie v estetike* (2010), ktorý na začiatku 50. rokov vyvolal v analytickej estetike a filozofii umenia veľký ohlas.

„Sám pojem umenie je pojmom otvoreným. Stále sa objavujú nové podmienky (či prípady) a bezpochyby sa naďalej objavovať budú. Objavia sa nové formy umenia a nové umelecké hnutia, ktoré budú od zainteresovaných (zvyčajne profesionálnych

kritikov) vyžadovať rozhodnutia, či sa má tento pojem rozšíriť, alebo nie. Pre jeho správne používanie môžu kritici stanoviť podmienky podobnosti, nikdy to však nebudú podmienky nutné a dostatočné. Podmienky použitia pojmu umenie nemožno nikdy vyčerpávajúco vymenovať, pretože sa vždy môžu objaviť nové prípady, vytvorené umelcami, alebo dokonca prírodou, ktoré budú vyžadovať niečie rozhodnutie, či existujúci pojem rozšíriť, uzavrieť, alebo zaviesť úplne nový termín“ (Weitz 2010, s. 59).

Druhým, povedzme metodologickým argumentom je, že existuje mnoho pojmov, ktoré používame správne a pritom ich nemusíme vedieť definovať.¹¹³ Na rozdiel od definície používame totiž skôr metódu rodinných podobností. Analogicky Wittgensteinovmu vymedzeniu pojmu hra (1979), kde neexistuje jediný spoločný menovateľ (esenciálna vlastnosť) prítomný pri všetkých hrách, a napriek tomu vieme hru identifikovať, navrhuje pristupovať k umeniu.

„Pokiaľ sa naozaj pozrieme a uvidíme, čo nazývame „umenie“, tiež nenájdeme žiadne spoločné vlastnosti – len vlákna podobností. Vedieť, čo je to umenie, neznamená pochopiť nejakú skrytú podstatu, ale schopnosť rozpoznať, opísať a vysvetliť veci, ktorým hovoríme „umenie“, na základe týchto podobností“ (Weitz 2010, s. 59).

Weitzov text nielen zmenil celú diskusiu o umení, ale priniesol aj zmenu v metóde výskumu, keď dôraz presunul z hľadania skrytých esencií na výskum používania jazyka. V prípade estetiky a filozofie umenia na skúmanie jazyka umeleckej kritiky a dejín umenia. Avšak k obom argumentom sa po čase objavili aj protiargumenty a boli podrobené dôkladnej kritike. Pozrime sa najprv na konkrétny prípad umeleckého diela T. Džadoňa *Can't undo/ctrl+z* (2008) (obr. 8) a skúsme použiť teóriu rodinných podobností na identifikáciu tohto diela.

Ide o inštaláciu objektu – sivého zmenšeného modelu typického panelového domu z éry socializmu – mimo galérie, konkrétne vo vodnej priekope renesančného zámku. Ako máme vedieť, že ide o umelecké dielo? Teória rodinných podobností mi nehovorí nič o tom, aké podobnosti mám hľadať a na čo sa mám sústrediť. Nehovoriac o tom, že ani neviem, čo je objektom/dielom, ktorého vlastnosti by sa mali podobať na iné umelecké diela/objekty (je to ponorený objekt, renesančný zámok alebo ich juxtapozícia, či ešte aj lešenie, ktoré bolo postavené okolo mosta cez vodnú priekopu?). Ak daný moment vy-

113/ Zaujímavý test navrhuje W. E. Kennick (1958, s. 321 – 22). Ak by sme bežného človeka, ktorý nepozná uspokojivú definíciu umenia (taká zatiaľ ani neexistuje), poslali do skladiska plného najrôznejších predmetov (vázy, stoly, stoličky, sochy, kamene, stromy, notové záznamy symfónií, obrazy najrôznejšieho druhu atď.) a dali mu za úlohu vyniesť odtiaľ všetky umelecké diela, pravdepodobne by s tým nemal väčší problém.

hodnotím ako stretnutie s umením, bude to pravdepodobne na základe intuície, že tento prístup by mohol byť na mieste. To však znamená, že sa nerozhodujem na základe identifikácie možných podobností (musel by som byť supervýkonný počítač, ktorý je schopný vyhodnotiť obrovské množstvo diel minulosti a porovnať ich s tým, čo mám pred sebou – ale čo mám vlastne pred sebou?), ale skôr spätne týmto racionalizujem moje predchádzajúce intuitívne rozhodnutie. Všimnime si, že celé rozhodnutie už predpokladá, že mám nejaký pojem umenia a rozhodol som sa na danú situáciu reagovať ako na umenie. Mohol by som však na danú situáciu reagovať aj inak (nehoda, deti sa hrali, odpadky, ...) a následne moju reakciu racionalizovať teóriou rodinných podobností. Z toho môžeme usúdiť, že teória rodinných podobností nebude príliš dobrým (dostatočne informatívnym), ale ani spoľahlivým (ak podobnosť chápeme širšie, tak sa nakoniec všetko môže podobať na všetko ostatné) nástrojom na vysvetlenie identifikácie umeleckého diela. Reakciou by tu mohlo byť spresnenie pojmu podobnosť¹¹⁴, napríklad vymedzením skupín vlastností na základe mnohých charakteristických príkladov, ako navrhuje P. Ziff (2010), alebo vyhlásením umenia za klastrový pojem. To znamená, že vieme stanoviť viacero rôznych vlastností, z ktorých pre objekt stačí mať niekoľko (ale aspoň jednu), aby sme ho mohli identifikovať ako umelecké dielo. Žiadna z vlastností však nie je nutnou podmienkou, ktorú by musel mať každý objekt, ktorý je umeleckým dielom (Gaut 2010).

Paradoxne, dôsledkom snahy nedefiničných prístupov k identifikácii umenia nebolo opustenie projektu hľadania definície umenia, ale nové definície, ktoré sa už nesústreďujú na hľadanie vnútorných a esenciálnych vlastností umenia a umeleckých diel, ale na ich vonkajšie relačné vlastnosti. Tak ako funkcionálne definície rozšírili rámec úvah aj na publikum, tak ďalšie úvahy smerujú k celospoločenskému kontextu fungovania umenia, ktorým je história umenia a inštitúcia umenia ako celku (nielen publikum, ale aj kritici, galérie a galeristi, vydavatelia, zberatelia, obchodníci atď.). Veľmi dôležitým bolo zavedenie pojmu *svet umenia* (artworld) A. Dantom (2010)¹¹⁵, ktorý práve všetky diela, aktivity a aktérov danej inštitúcie zasrešuje.

114/ Tu sa objavuje ešte jeden závažný problém pre teóriu rodinných podobností. To, že sa v rámci rodiny niekto s niekým podobá, nie je príčinou ich príbuzenského vzťahu. Práve naopak, najprv sme príbuzní – máme spoločných predkov, a teda aj spoločné časti DNA, a to je príčinou toho, že sa podobáme. Skutočnú príčinu podobnosti tak nevidno (nie je to primárne estetická vlastnosť). Ak vieme, že je niekto príbuzný, tak potom hľadáme aj nejaké podobnosti, inak je to len hra a skutočne sa pri voľnom chápaní podobnosti každý na každého trochu podobá. Pre kritiku rodinných podobností pozri text M. Mandelbau-
ma (2010).

115/ *Svet umenia* Danto voľne charakterizuje: „Vidieť niečo ako umenie vyžaduje čosi, čo oko nemôže odhaliť – atmosféru umeleckej teórie, znalosť dejín umenia: svet umenia“ (Danto 2010, s. 105).

/8



Tomáš Džadoň: *Can't undo/ctrl+z*, 2008.

Inštalácia vo vodnej priekope renesančného zámku v Trebešiciach v Českej republike.

/9



4.3 Niektoré súčasné definície umenia

Inštitucionálna definícia umenia je ukážkou toho, že je možná definícia v podobe individuálne nutných a spoločne postačujúcich podmienok bez toho, aby boli stanovené nejaké obmedzenia pre otvorenú povahu pojmu umenia, prípadne pre tvorivú činnosť umelcov. G. Dickie, využívajúc Dantov pojem *svet umenia*, prichádza s definíciou, ktorá nie je funkcionálna (je procedurálna¹¹⁶) a je založená na identifikácii tých procesov v rámci sociálneho kontextu umenia, ktoré sa podieľajú na pripisovaní statusu umenia istým kandidátom. Definícia znie: „*Umelecké dielo v klasifikačnom zmysle slova je (1) artefakt, (2) ktorého súboru aspektov bol udelený status kandidáta na hodnotenie osobou (či osobami) konajúcimi v mene určitej spoločenskej inštitúcie (sveta umenia). Druhá definíčná podmienka pozostáva zo štyroch vzájomne previazaných častí: (1) konanie menom inštitúcie, (2) udeľovanie statusu, (3) byť kandidátom a (4) hodnotenie*“ (Dickie 2010, s. 122). Definícia poskytuje dve nutné podmienky, ktoré sú spoločne dostatočné na to, aby bol objekt klasifikovaný ako umelecké dielo. V našom prípade (pozri obr. 8 a obr. 9) z vodnej priekopy jednoznačne vystupuje artefakt (rukou človeka vyrobený model), takže prvá podmienka by bola splnená, otázkou však ostáva druhá podmienka. Ako vieme, že to vytvoril niekto konajúci v mene inštitúcie a udelil tým danému objektu (pripomínam, že ešte stále nevieme, čo presne je objektom) status kandidáta na oceňovanie? No mohol by nám to prezradiť napríklad lístok s názvom diela na moste, prípadne leták s opisom diela, ktorý by bol dostupný pre okoloidúcich. Názvy diel majú inštitucionalizovanú podobu, a tým, že to má názov, ktorý je dostupný, sa nepriamo potvrdzuje, že je to kandidát na dielo – má autora (podmienka artefaktuality), ktorý sa musel dohodnúť s inštitúciou spravujúcou zámok – mať povolenie, pričom musel zrejme nejako preukázať, že je umelcom (má prax alebo znalosti, alebo formálne vzdelanie). Identifikácia by bola v tomto prípade úspešná, môžeme sa oprávnene domnievať, že máme pred sebou kandidáta na umelecké dielo a môžeme pokračovať v interpretácii, a tým aj v ďalšej identifikácii vlastností.

Zdá sa, že sme našli definíciu umenia, ktorá je dostatočne otvorená, aby spolu s dielami minulosti zahrnula aj budúce prípady avantgardného umenia, a súčasne sa vyhýba mnohým

116/ Rozdiel medzi oboma dobre vystihuje N. Carroll: „Procedurálne teórie umenia sú odlišné od funkcionálnych teórií, ako napríklad estetická teória umenia, pretože procedurálne teórie prisudzujú kandidátovi status umenia na základe súladu s určitými pravidlami a nie na základe výsledkov jeho pôsobenia alebo fungovania (ako napríklad vyvolávanie estetickej skúsenosti)“ (Carroll 1999, s. 228).

nedostatkom predchádzajúcich pokusov o definovanie umenia. Napriek tomu nemusíme byť s definíciou spokojní, pretože nám o umení vlastne nič „podstatné“ nehovorí. Nič také, z čoho by sme sa dozvedeli niečo viac o tom, prečo vo väčšine kultúr existuje prax, ktorú možno označiť za umenie, a prečo by sme kultúru, ktorá by podobný typ praxe nerozvinula, asi nehodnotili príliš vysoko. Tak sa nám ukazuje, že definícia umenia sa nemusí vyčerpávať funkciou identifikácie a budeme potrebovať ďalšie presnejšie rozlíšenia. K tomuto bodu sa vrátíme ďalej v texte potom, ako poukážeme na niektoré problémy inštitucionálnych definícií umenia a predstavíme historické prístupy k definovaniu a identifikovaniu umeleckých diel.

Ak sa bližšie pozrieme na inštitucionálnu definíciu umenia a našu aplikáciu, môžeme vzniesť námietku kruhovitosti celej definície. Definujeme dielo prostredníctvom sveta umenia, ale svet umenia zahŕňa aj umelecké diela, a tak aby sme pochopili, čo je to svet umenia, potrebujeme vedieť, čo je to umelecké dielo – mať pojem umeleckého diela. Teda na to, aby sme definovali, čo je to umelecké dielo, potrebujeme poznať pojem umeleckého diela. To je evidentný kruh v definovaní. Túto námietku pripúšťajú aj proponenti danej definície. Na obhajobu však uvádzajú, že nejde o bludný kruh (ako by to bolo v prípade definície: „Umenie je umenie.“), ale o kruh so širším polomerom, a tak nás daná definícia predsa len niečomu o umení naučí (nie je celkom neinformatívna). Spolu s tým možno na obranu uviesť, že táto kruhovitosť je podstatnou črtou umenia a definícia ju len reflektuje. Problém však je, že inštitucionálnej definícii, už z toho, ako je naformulovaná („... v klasifikačnom zmysle ...“), od začiatku nejde o hľadanie podstaty umenia, ale o model procedúry identifikácie. Ďalšou námietkou je problém použitia termínu inštitúcia pre umenie. V akom zmysle ide o spoločenskú inštitúciu? Dickie tvrdí, že ide o inštitúciu analogickú napríklad cirkvi alebo štátu, keď osoby konajúce v mene týchto inštitúcií môžu udeľovať právny status iným osobám, napríklad prehlásiť ich za manželov počas svadobného aktu. Avšak na to, aby bol niekto kňazom alebo sobášiacim štátnym úradníkom, musí splniť jasné podmienky. V prípade osôb konajúcich v mene inštitúcie umenia sú tieto podmienky len veľmi hmlisto vymedzené. Musí mať znalosti, byť kritikom, kurátorom, publikom, umelcom a pod. Analógia je tu potom naozaj veľmi voľná a je na mieste sa spýtať, či nám takto vymedzená prax k niečomu v sporných prípadoch bude

(Ako sa niekto stane umelcom? Môže inštalatér doniesť do galérie vaňu a vystaviť ju ako umelecké dielo? Čo s dielami, ak také sú, ktoré niekto vytvoril mimo inštitúcie umenia? a pod.).

117/ Pozri napríklad R. Stecker (1997) alebo N. Carroll (1993).

Iným spôsobom, ako pristupovať k identifikácii umenia, je reflektovať jeho historickú podmienenosť. Každé dielo nejakým spôsobom nadväzuje na diela vytvorené predtým (nemusi vždy ísť o nadväzovanie, ktorého si je autor vedomý) a my sa potom na základe tohto vzťahu snažíme daným dielam porozumieť a prisúdiť im status umeleckých diel – spojiť ich s dielami minulosti.

Historická definícia umenia sa podobne ako inštitucionálna definícia pri identifikácii sústreďí na kontextuálne (vonkajšie, relačné) vlastnosti umeleckých diel. Konkrétne na fakt zakotvenosti umeleckého diela v histórii. Má viacero podôb a v jej kanonickej podobe by sme ju mohli zhrnúť tak, ako ju predstavil J. Levinson (2010): „*x je umeleckým dielom = x je predmet, ktorý osoba alebo osoby majúce naň príslušné vlastnícke právo neprechodne zamýšľajú tak, aby bol vnímaný-ako-umelecké-dielo, t. j. vnímaný spôsobom (alebo spôsobmi), akými sa správne (alebo štandardne) vnímali predchádzajúce umelecké diela*“ (Levinson 2010, s. 139). Dielo je umeleckým dielom, ak bolo zamýšľané, že sa naň tak bude nahliadať, teda nahliadať spôsobmi, ktoré už sú zaužívané pri dielach minulosti. Okrem toho platí, že nemôže hocikto hocičo vyhlásiť za umelecké dielo, ak na to nemá príslušné vlastnícke právo. Napríklad kurátor umenia, ktorý nájdenú historickú plastiku, o ktorej nič nevie (nepozná, či mohla byť s tým zámerom vytvorená), bude prezentovať ako umelecké dielo, alebo ak si umelec privlastní polovicu mesta a bude ho vydávať za svoje dielo a pod.

Ukazuje sa tu však aj viacero problémov, na ktoré poukázali kritici historickej definície¹¹⁷. Čo napríklad s dielami graffiti nastriekanými na vagónoch, ktoré autorovi malby nepatria? Mnohé z nich zrejme splňajú všetky podmienky definície okrem príslušného vlastníckeho práva. Iným variantom môže byť otázka, či umelecké dielo vytvorené z ukradnutého mramoru skutočne nebude umeleckým dielom alebo len nebude vlastníctvom autora. V prípade nášho diela by bol problém, ak by sme chceli považovať za súčasť diela aj zámok spolu s priekopou a nielen model panelového domu. Umelecovi by chýbali príslušné autorské práva, ale je zrejmé, že v juxtapozícii oboch architektúr (model vo vzťahu k reálnej budove) nado-

búda celá situácia významy, ktoré by inak nemala a ktoré sú zamýšľané ako význam diela. Za omnoho závažnejší problém pre historickú definíciu umenia však možno považovať fakt, že intencie, akým spôsobom sa pozeráť na umelecké diela (vnímať-ako-umelecké-dielo), sa neaktualizujú a takpovediac nemiznú zo zoznamu zámerov, ako sa na dielo má nazeráť. A tak aj dnes, keď nejaký amatér vytvorí obraz s intenciou jeho budúceho vnímania ako dokonalej nápodoby skutočnosti, podľa definície (tak ako sa správne alebo štandardne vnímali predchádzajúce umelecké diela) by mal byť umeleckým dielom, čo zrejme nebude, pretože len málokto zo sveta umenia bude takýto zámer dnes považovať za relevantný. K historickým prístupom patrí aj nedefiničný pokus o identifikáciu umeleckých diel prostredníctvom metódy historickej narácie, ktorú ponúka N. Carroll (1993). Nesnaží sa poskytnúť nutné a dostatočné podmienky ako definičné prístupy, ale chápe historickú naráciu ako primárny nástroj našej identifikácie umeleckých diel. Vysvetliť, prečo nejaký objekt patrí medzi umenie, znamená vyrozprávať príbeh, v ktorom vysvetlíme vytvorenie diela ako zrozumiteľnú odpoveď na už predtým konsenzuálne uznané diela z dejín umenia. Inými slovami, historická narácia vysvetľuje diela ako odpovede na svojich predchodcov v konverzácii dejín umenia.¹¹⁸

To, či celý projekt definovania umenia smeruje k nejakému cieľu, alebo pomaly upadá do zabudnutia, pretože ho nie je možné už z princípu dokončiť, ukáže až čas. V priebehu predstavovania rôznych prístupov k definícii a identifikácii umenia sa však postupne ukazovalo, že projekt definovania zďaleka nemusí byť totožný s projektom hľadania modelu, ako identifikujeme umenie. Esencialistické definície totiž okrem identifikácie a klasifikačnej funkcie zrejme plnia aj metafyzickú a axiologickú funkciu¹¹⁹ a hovoria nám, čo to umenie vôbec je, prečo si ho tak vysoko ceníme a akú funkciu(-ie) v našich životoch a kultúrach plní. Ak odlíšime tieto rôzne aspekty, tak dostaneme prehľad, s čím všetkým otázka identifikácie umenia súvisí.

Záver

Definícia umenia môže byť chápaná ako pátranie po podstate umenia, a teda aj odpoveďou na 1. metafyzickú otázku („Čo je to umenie?“). Ak to zovšeobecníme, tak to je program stojaci

118/ Viac pozri v (Carroll 1993). Ešte môžeme spomenúť hybridné prístupy k definovaniu umenia, ktoré miešajú viaceré metodologické prístupy. Takým je napríklad historický funkcionalizmus R. Steckera (1997), ktorý mieša historický prístup s funkcionálnym.

119/ Viac o vzťahu medzi esencialistickým prístupom k umeniu a hodnotou umenia pozri v 6. kapitole *Hodnotenie a poznávanie* v tejto knihe.

v pozadí funkcionálnych definícií, akou je napríklad estetická definícia umenia alebo tradičné teórie a definície umenia. Ak je našou motiváciou uvedený program, tak s vyriešením danej otázky budeme súčasne odpovedať aj na 2. otázku ontológie umeleckého diela („Entita akého druhu je umelecké dielo?“). V rámci toho by sme mali vyriešiť aj to, čo je kľúčovým faktorom zabezpečujúcim identitu umeleckého diela ako diela umenia (to však nie je celá otázka ontológie umeleckého diela, do ktorej patria ešte otázky vzniku, trvania, prípadne zániku umeleckého diela). Súčasne s tým odpovedáme na 3. axiologickú otázku hodnoty umenia („Čo je na umení a umeleckých dielach hodnotné?“), pretože esenciálne vlastnosti sú vlastnosti, ktoré si na umení ceníme najviac, tvoria jeho podstatu a nie sú vlastnosťami ničoho iného. Tento projekt je tak omnoho širší, ako snaha poskytnúť čo najuniverzálnejší model identifikácie umenia pre potreby praxe sveta umenia. Tento užší a menej ambicióznejší projekt je, zdá sa, v pozadí snažení anti-esencialistov (či už v podobe odmietania možnosti esenciálnej definície vôbec, alebo len v polohe pochybovania o význame tohto filozofického projektu pre prax umenia) v súčasných definíciách umenia, akými sú inštitucionálna definícia, historická definícia alebo historická narácia ako nedefiničná metóda identifikácie umenia. Tento skromnejší projekt možno označiť za snahu odpovedať na 4. epistemologicko-metodologickú otázku („Ako odlišujeme a rozpoznávame umelecké diela od iných objektov?“). Aj keď sa oba projekty v mnohom prelínajú, za možnosť ich odlišenia hovorí fakt možnosti identifikácie umenia aj človekom, ktorý nepozná definíciu umenia – a je rovnako dobre možné, že človek, ktorý pozná nejakú z definícií umenia, ju nevie aplikovať na konkrétny príklad. To, čo sme tu predstavili, je len hrubý náčrt komplexnejšej problematiky a dôsledky jednotlivých definícií umenia, napríklad pre ontológiu umeleckého diela, by mali byť preskúmané pre každý konkrétny návrh.

Ak sa vrátíme k nášmu príkladu diela T. Džadoňa *Can't undo/ctrl+z* (obr. 8, 9), tak sme potom, ako sme identifikovali, že zrejme pôjde o umelecké dielo – a najlepšie nám pritom poslúžila inštitucionálna definícia umenia –, zastali na probléme, ako vôbec identifikovať objekt interpretácie. V našom prípade bude užitočné odlíšiť i) pochopenie, že sa nachádzam v interakcii s kandidátom na umelecké dielo (čo je v mnohých prípadoch intuitívne a mnoho príslušníkov danej kultúry s tým

vo väčšine prípadov nebude mať problém), a ii) identifikáciu objektu interpretácie (čo môže byť procesom viacerých pokusov a korekcií a do čoho vstupujú predchádzajúce skúsenosti, znalosť dejín umenia, teórií umenia alebo povedané termínom A. Danta znalosť sveta umenia). Takže ak by sme sa rozhodli považovať za umelecké dielo celú situáciu – juxtapozíciu renesančného zámku a modelu panelového domu ponoreného vo vodnej priekope tohto zámku –, tak musíme hľadať taký pohľad (teoretický rámec), ktorý nám umožní tieto dva objekty porovnať (všimnime si, že už musíme vedieť, že ak umelec dáva dve veci vedľa seba, tak nám zrejme ukazuje vzťah, ktorý medzi nimi je). Aby sme sa k tomu dostali, musíme si odpovedať na otázky: „Čo máme porovnávať na oboch objektoch?“ a následne: „Čo to znamená?“. Autor/dielo zrejme nechce, aby sme si všímali, z akých materiálov sa stavalo v renesancii a z akých v období socializmu. Prečo? No pretože na to by musel postaviť vedľa zámku celý panelový dom v reálnej veľkosti a z materiálov, z akých sa panelové domy stavali. Takže zrejme pôjde skôr o symbolické vlastnosti, ktoré pre nás obe stavby majú a ktoré si máme všímať a porovnať. Teda na jednej strane renesančný zámok, ktorý oceňujeme ako umenie architektúry, staráme sa oň, aby ho mohli vidieť aj nasledujúce generácie, a o každom rekonštrukčnom zásahu uvažujeme ako o potenciálnom znehodnotení pôvodného diela. Je to naše kultúrne dedičstvo, ktoré nám pripomína, ako ľudia v dobe renesancie žili a bývali. Na druhej strane je panelák – lacné a pohodlné bývanie pre nenáročných občanov socialistického Československa bez nejakej výnimočnej hodnoty (veď kto už pri rekonštrukcii dnes uvažuje nad zachovaním architektonických detailov alebo nad dodržaním stavebných postupov?). Takto by sme mohli pokračovať, ale rozdiely ukazujú aj to, čo majú obe veci spoločné – patria do našej histórie, k nášmu kultúrnemu dedičstvu, čím kladú otázku ich vzťahu k našej súčasnosti. Umelec nám tak ukazuje to, čo bežne ostáva skryté. Ak identifikujeme a interpretujeme umelecké dielo v „kandidátovi na ocenenie“, tak vidíme to, čo bežnému pohľadu ostáva skryté.

Z hľadiska identifikácie umeleckého diela sa dostávame k zaujímavým zisteniam, že hranice umeleckého diela sú do istej miery výsledkom našej konkrétnej interpretácie diela, a tým aj k problému ontológie umeleckého diela v súvislosti s problémom interpretácie umeleckého diela. Vzťahom interpretácie,

objektu interpretácie a umeleckého diela sa budeme venovať v nasledujúcej kapitole tejto knihy.

Otázky:

1. Ako je možné, v kontexte inštitucionálnej definície umenia, odlíšiť karieristu, ktorý sa chce v prvom rade stať (slávnym) umelcom, a umelca, ktorý svojou tvorbou slúži predovšetkým umeniu?

2. Je možné vyriešiť problém identifikácie umenia nezávisle od problému hodnotenia?

3. Na základe akej teórie by bolo možné identifikovať teroristické videá samovražedných atentátnikov ako umenie? (Odpoveď zvážte v duchu jednotlivých teórií predstavených v tejto kapitole.)

4. Akú rolu v identifikácii umenia zohrávajú inštitucionalizované priestory na sprístupňovanie umenia, akými sú koncertné sály, galérie, divadlá, kníhkupectvá a pod.? (Nachádzate umenie aj mimo týchto priestorov, a ak áno, identifikujete ho rovnako?)

Summary

When we come to the issue of what we might term ‘the identification of art’ we uncover the need to examine a process that has been intuitively known about for centuries but which has never before given rise to theoretical disputation. In the past there did not seem any difficulty involved in identifying a work of art as a work of art. It was intuitively clear what ‘art’ was and which objects were considered to be art. The issue arose only with the development of modern art and with the massive proliferation of art forms, genres, and styles in the second half of the nineteenth century and in the first half of the twentieth. The problem became even more acute with the emergence of ‘readymade’ artworks (pioneered by Marcel Duchamp), with the introduction of thought experiments by philosophers like Arthur Danto who explored the idea of the existence of a number of perceptually indiscernible objects/artworks, and with the idea of the existence of perfect copies of existing pieces of art (Nelson Goodman). It all concerns the practical problem we face in a situation when we find it difficult to decide whether something is an artwork or not. This is a very important issue, since the decision defines our next reaction, which would be different in the case of an industrially-produced object and in that of an artwork.

It is important to note that together with answering the question ‘Is this a work of art?’ we are also answering the question ‘What is art?’ and that this leads to serious consequences for the solution of other theoretical problems discussed in this book. One of them is the question of the unity of art (chapter 1). The second is the question of the ontology of work of art (chapter 2), where the character of a work of art is directly related to the question of the criteria of its identification. The third problem is the problem of interpretation (chapter 5), since it is the process of interpretation as a part of the viewer’s wider experience that produces a proper reaction to an artwork. However, for the whole process of interpretation to begin we need to know that we are dealing with a work of art. In literature there are two types of approach to the problem of identification. The first one is based on the definition of the concept of art that assumes that if we know the definition of the concept, then we can apply it to a specific case. The second approach denies that it is possible to define art and simply states that such a project is bound to fail due to the nature of

the subject matter. However, the approach that rejects the possibility of the definition of art has been subjected to a fierce critique and since the 1970s a third approach has emerged, which tries to avoid the problems related to traditional definitions and aims to offer new and sophisticated attempts at the definition of art. Chapter 4 offers a review of the individual approaches, together with the most common objections to each.

Part 4.1: 'Defining Art'. The classical form of philosophical definition assumes a disjunctive set of individual necessary conditions, which the object has to fulfil in order to be considered a piece of art, and which together provide a conjunctive set of sufficient conditions for an object to be an artwork. If we had this kind of definition we would be able to tell if we are looking at a work of art or not. This is an essentialist approach to the definition of artwork, since it aims to uncover a permanent inner essence, or the nature of art itself. The traditional 'definitionist' view, characterised by the search for a single unifying feature that links all the arts, is represented for example by a) the theory of representation, b) the theory of expression and c) formalism.

The theory of representation (an artwork always represents something external to itself) seems to offer a too narrow a definition of art since, according to some authors, it does not include such arts as absolute music. On the other hand, the *theory of expression* (an artwork has expressive content) seems to be too wide, since it also includes objects and events which are obviously not art – for instance shopping, or whistling while working. *Formalism* (art is created in order to materialise a significant form) is too one-sided, for even though it applies well to abstract painting and absolute music, it is very unintuitive when applied to 'art with content'.

If we abandon all attempts to define art on the basis of a single essential property, then it might appear that a suitable solution could be to define art in terms of its aesthetic function – *the aesthetic definition of art*. This involves a different type of definition (functional definition), in which properties related to the realization of the aesthetic function of an artwork should be considered. According to this conception, a work of art is something that was created with the intention of providing a specific *aesthetic experience* and a specific type of pleasure. The problem is that this approach is not very helpful in cases

when we need to make a decision as to whether something is a piece of art or not. An object can hardly provide an aesthetic experience if we do not approach it as a work of art (if, in other words, we do not adopt an aesthetic attitude).

The huge expansion of art in the twentieth century led philosophers such as Morris Weitz, influenced by late Wittgenstein, to dismiss the whole project of the definition of art as unviable in principle. The main argument became the *openness of the concept of art* (artists constantly create new original innovations, which cannot be covered by the current definition of art) together with the thesis that we might very well be able to identify art without reference to any definition of art – *the knowledge of the definition is not a necessary condition for identification*. As an alternative to the definitionist approach the *theory of family resemblance* put forward by Wittgenstein has been suggested as a solution to the problem of identification. But it has been shown that this view is also problematic. Identification based on resemblance to artworks produced in the past is a very wide condition (it clearly includes objects which are not art), and moreover, resemblance between the members of a group is better conceived of as a consequence than a cause of affiliation to a family (as observed by Maurice Mandelbaum, this role is played by DNA).

It is paradoxical that the rejection of the role of definition in the process of identification led to an increased interest in the search for definition in the last three decades of the twentieth century. However, these definitions are not based on the intrinsic essential properties of art, but on the relational and contextual properties of artworks. This approach includes 1) the institutional definition of art, and 2) historical narrative as a non-definitionary approach to the identification of art.

According to the *institutional definition of art* (George Dickie) works of art are artefacts, which acquire their status after being assessed by a person eligible to act on behalf of the institution of the art world. It is a procedural definition, which fits the nature and dynamics of the current state of the world of art. The problem is that it does not say anything about art and its value, but merely describes the way in which something becomes a piece of art.

The problem of identification is also examined by historical approaches. The *historical definition of art* (Jerrold Levinson)

is also focused on the contextual properties of artworks, specifically on the ways in which they are embedded in history. Something is an artwork if it was created by an author with the intention of its being perceived as such (in the context of the established perception of artworks from the past) together with the proprietary rights of the author (we cannot proclaim something to be art if it does not belong to us). The problem is that both of these conditions can be challenged: how, for example, should one treat artworks that were created with an intention (to resemble reality, for example) that is irrelevant to the present-day art world or alternatively, how should one approach artworks created from stolen or plagiarized material?

The approach based on *historical narrative* (Noel Carroll) explains why an object is a piece of art by means of telling a story, which explains how it was created in response to previous artworks that had been consensually acknowledged as such by the history of art. In other words, historical narrative explains a work of art as a response to its predecessors within the conversation of art history.

To sum up, the project of defining art does not have to be necessarily linked to the search for a regime for the identification of art. It is possible to distinguish four levels that are related to the problem of identification: 1) the question of the nature of art answered at a metaphysical level, 2) the answer to the question about the ontology of an artwork, 3) the axiological level of the question of the value of art and of the source, or foundation, of its evaluation, and 4) the methodological and epistemological level of the question as to how we distinguish a work of art from other objects.

All of these are philosophical levels that should be taken into account and distinguished in the course of solving the problem of identification. However, it seems that they might not cover the whole problem area, since the problem of identification is not only a problem for philosophers, but also for artists and art critics. In the first case we mean works of art in which the solution of the problem of identification is a part of the artist's strategy ('readymades', artworks created by appropriation and so on). In the second case it is the problem of identification as a necessary part of interpretation, which is the focus of chapter 5.



/5

Interpretovanie

Interpretácia je pravdepodobne najkomplexnejším problémom filozofie umenia a estetiky. Aj keď sa na prvý pohľad zdá, že interpretovanie je proces odohrávajúci sa na strane publika, na to, aby sme mu porozumeli, potrebujeme aj odpovede na otázky o povahe vytvárania umenia (2. kap.), o povahe interpretovaného objektu – umeleckého diela (3. a 4. kap.), ale aj o povahe umenia vôbec (1. a 5. kap.). V tejto kapitole sa tak prirodzene spájajú viaceré línie uvažovania prítomné v predchádzajúcich, ale aj nasledujúcich kapitolách.

V 4. kapitole venovanej identifikovaniu umenia sme sformulovali tvrdenie, že interpretácii predchádza identifikácia objektu/situácie ako umenia. Aby sme adekvátne reagovali na umelecké dielo, potrebujeme najprv vedieť, že máme do činenia s umením, čo pri dielach súčasného umenia nemusí byť vždy na prvý pohľad zrejmé. Často si nie sme hneď istí, či vôbec ide o dielo, alebo aj tušíme, že ide o umelecké dielo, ale mu nerozumieme (nevieme, ako sa pozeráť, čo si všímať, ako tomu rozumieť a pod.). Vtedy začíname interpretovať, pretože pátrame po vysvetlení, ktoré by nám pomohlo primerane reagovať a danému dielu hlbšie porozumieť. Dôvodom, prečo interpretujeme, je vedomie, že niekto/niečo nám chce niečo „povedať“ a my chceme vedieť čo. Umelecké dielo je intencionálny objekt, ktorý niekto zámerne vytvoril, aby niečo vyjadril, ukázal atď. Pri objektoch, ktoré nie sú zámerne vytvorené – nie sú dielami, ako napríklad skaly, vzduch a podobne –, takéto pohnútky nemáme. Na tomto mieste je potrebné sformulovať základné filozofické otázky, ktoré sa s procesom interpretovania spájajú: 1. Prečo?; 2. Čo?; 3. Ako?; 4. Čo má byť výsledkom?

V tejto kapitole si postupne predstavíme jednotlivé aspekty problému interpretácie a ich možné riešenia. V podkapitole 5.1 je to aspekt intencie autora, v časti 5.2 aspekt cieľa interpretácie a v podkapitole 5.3 aspekt objektu interpretácie. V poslednej časti 5.4 sa na problém interpretácie pozrieme z hľadiska skúsenosti, ktorej je interpretácia súčasťou.

5.1 Interpretácia a intencia

Interpretovanie v bežnom chápaní slúži na odhalenie dôvodov, prečo bolo dané dielo autorom vytvorené, a jeho cieľom je odhalenie odkazu, ktoré autor do diela vložil. Interpretovať v tomto ponímaní znamená odhaliť plán autora, ktorý mal

v hlave, keď tvoril dielo. Všimnime si, že za touto charakteristikou sa skrývajú dva vážne predpoklady. V prvom rade ide o bezproblémové spojenie autora a jeho diela, akoby medzi nimi ani nebol rozdiel. Druhý predpoklad sa týka stotožnenia intencie autora a významu diela¹²⁰. Práve toto sú body, ktoré si vzal na mušku tzv. *anti-intencionalizmus* naštartovaný článkom M. C. Beardsleyho a W. K. Wimsatta z roku 1946 s názvom *Intencionalny klam* (1954)¹²¹. Kritiku vtedajšieho chápania interpretácie rozšíreného medzi literárnymi kritikmi možno zhrnúť do troch bodov: 1. odlišenie umeleckého diela a autora; 2. nepodstatnosť intencií autora pre interpretáciu významu diela a 3. možnosť nerealizovaných intencií alebo nezamýšľaných dôsledkov konania autora.

1. Je zrejmé, že umelecké dielo je jedna vec a autor, vrátane jeho zámerov, je vec odlišná – prečo by sme ich mali spájať? Úlohou kritika je zhodnotenie diela, nie autora. Odvolávanie sa na autora a na jeho stavy vedomia, akými sú intencie, je pre interpretáciu nepodstatné. Štúdium biografie autorov a kritika umeleckých diel by mali byť dve oddelené veci. Wimsatt s Beardsleyom verili, že všetky odvolania sa na fakty o autorovi je možné nahradiť odvolaním sa na fakty o diele samom, pretože aj v prípade, keď existujú dochované svedectvá o autorových zámeroch, musíme tieto konfrontovať s dielom a s jeho vlastnosťami.

2. Všetky diela sú sformulované v jazyku¹²³, ktorý je verejne dostupným vlastníctvom všetkých hovoriacich. Význam je tak zistiteľný zo syntaktických a sémantických pravidiel, ktoré sú známe a dostupné všetkým. Nepotrebujeme sa odvolávať na intencie autora, stačí nám slovník a gramatika toho ktorého jazyka.

3. V našom živote sa bežne stretávame s faktom, že v rozpore s našimi pôvodnými zámermi naše konanie nakoniec tieto zámery nenaplní a my jednoducho neuspějeme. Podobne aj umelec (aj keď je to génus) môže mať intencie, ktoré sa nakoniec v jeho diele nenaplnia. A môže sa tiež stať, že napriek tomuto zlyhaniu vo vzťahu k pôvodným intenciám umelec uspel v niečom inom. Napríklad nevyjadril/nereprezentoval to, čo chcel, ale vyjadril/reprezentoval niečo iné, niečo, čo pôvodne ani nezamýšľal. Tu vidíme, že téza o identite intencií a významu diela nie je udržateľná.

120/ Okrem toho sa interpretácia v tejto diskusii často redukuje na odhaľovanie významu a zabúda sa na jej hodnotiace a normatívne funkcie. Umenie sa tak chápe predovšetkým ako komunikácia a umelecké diela ako vyjadrenia.

121/ Túto pozíciu, s využitím teórie rečových aktov, obhajuje M. Beardsley aj neskôr (1982) v texte *Intentions and Interpretations: A Fallacy Revived* (Beardsley 2004).

122/ Tu je potrebné upresniť, že okrem nepodstatnosti autorových zámerov pre interpretáciu sa tieto považujú za nepodstatné rovnako aj pre deskripciu alebo hodnotenie diela.

123/ Beardsley a Wimsatt sa venovali predovšetkým literárnej kritike, ale je možné ich tvrdenia zovšeobecniť aj na ostatné druhy umenia, ktorých „jazyky“ majú svoje syntaktické a sémantické pravidlá, aj keď sa odlišujú od verbálnych jazykov.

Uvedené argumenty proti intencionalizmu sú vážne, avšak od polovice 20. storočia sa objavili aj protiargumenty a v dnešnej diskusii už otázka nestojí v podobe intencia autora áno alebo nie, skôr sa objavili viaceré medzipozície, ktoré sú však komplexnejšie a spájajú v sebe odpovede na viaceré problémy filozofie umenia. Zhrňme však najskôr argumenty proti anti-intencionalizmu. Proti 1. argumentu možno namietť, že nie vždy je jednoznačne možné odlíšiť hovorenie o diele od hovorenia o intenciách autora. V prípade, keď hovoríme o dielach, ktoré sú dynamické alebo smutné, je možné vysvetľovať tieto charakteristiky na základe výlučne formálnych vlastností diela. Avšak v prípade diela, ktoré je ironické, je to komplikovanejšie. Máme ten istý text alebo to isté zobrazenie, ktoré má okrem doslovného aj ironický význam. Na základe čoho, ak nie na základe rozdielu medzi intenciami a doslovným významom, sa rozhodneme pre ironické čítanie? V prípade druhého argumentu hovoriaceho o verejnej dostupnosti významu možno namietť, že ak napríklad interpretujeme báseň, problémom nie je porozumieť doslovnému významu slov, ale tomu, prečo básnik použil práve tieto slová v takomto usporiadaní a nie ich synonymá v inom usporiadaní. Problém, ktorý má interpretácia objasniť, je, ako máme dané slová čítať aj v druhom a treťom pláne. A je ťažké si predstaviť, ako je to možné urobiť bez odkazu k autorskej stratégii, k poetike daného autora a pod. Uvedené protiargumenty naznačujú, že problém intencionality v interpretácii umeleckých diel nebude mať jednoznačné riešenie v podobe buď – alebo, ale skôr v nejakej umiernennej podobe uprostred oboch extrémov, pri zohľadnení vzťahu k ďalším problémom filozofie umenia (ontológia umeleckého diela, kreativita a pod.). K takým riešeniam patria v súčasnosti pozície umierneného aktuálneho intencionalizmu a hypotetického intencionalizmu.

Aktuálny intencionalizmus (AI) je pozícia, ktorá trvá na tom, že význam diela, či už explicitný, alebo implicitný, je zhodný so zámerom (intenciou) autora. V tejto forme ho zastáva len málo teoretikov¹²⁴, pretože sa nám hneď tisne na jazyk vyššie spomenutá námietka o možnosti nezrealizovaných alebo neúspešných zámerov. Ak však položíme dôraz na úspešne realizované zámary, tak dostávame intencionalizmus v umiernennej podobe.

*Umiernený aktuálny intencionalizmus*¹²⁵ (UAI) tvrdí, že len úspešne realizované autorove zámary sú určujúce pre význam

124/ Pozri napríklad (Hirsch 1967) alebo (Knapp – Michaels 1992).

125/ K zástancom umierneného aktuálneho intencionalizmu patria N. Carroll (2001) alebo G. Iseminger (1992b).

diela. Dôležité je, že tento prístup dokáže postihnúť aj významy, ktoré aj keď nie sú určené autorovými zámermi, nie sú s nimi v spore a autor by ich neodmietol. Význam diela tak zahŕňa všetko, čo autor zo svojich zámerov realizoval, ale nielen to. V porovnaní s anti-intencionalizmom si pri tomto prístupe ponechávame priestor aj na zváženie skutočných autorových zámerov, ak nie sú v rozpore s tým, čo nachádzame v diele – teda boli úspešne realizované. Ak napríklad máme niekoľko rovnako dobrých interpretácií toho istého diela, poznanie autorových intencií nám umožní medzi nimi rozlišovať. Súčasne s tým sa neobmedzujeme len na autorove zábery, ale pripúšťame aj iné faktory určujúce význam diela (kontext, teória a pod.). Existujú dva základné argumenty proti tejto pozícii. Prvý je modifikáciou argumentu o verejnej dostupnosti významu diela platiaci pre intencionalizmus vôbec. To, na čom sa zhodnú všetky intencie umelcov, je vytvoriť verejne dostupné dielo, ktoré bude prístupné ostatným aj bez ich prítomnosti.

Dostávame sa tak k paradoxu, keď v prípade, že berieme do úvahy intencie autora, tak by sme mali brať do úvahy aj záber vytvoriť dielo, ktorého význam je prístupný aj bez zváženia autorových intencií. Tento paradox je však iba zdanlivý, pretože spomínaná všeobecná intencia platiaca pre všetkých autorov je skôr konštitutívna pre dielo ako také a netýka sa priamo významu konkrétneho diela. Okrem toho, aj keď by všetci aktuálni autori skutočne mali tento všeobecný záber, čo zrejme nemusí byť pravda, ešte z toho priamo nevyplýva, že chcú, aby sa ich zábery vôbec nebrali do úvahy. Verejná dostupnosť významu diela preto nie je v protiklade so záujmami a intenciami.

Druhý argument súvisí s možnosťou poznania intencií. Ak chceme porovnať význam diela s intenciami autora, potrebujeme poznať nezávisle intencie autora a rovnako nezávisle aj význam diela. Ak to nie je možné, potom nielen že nemôžeme obe strany porovnať, ale ani určiť, ktoré intencie boli v diele úspešne realizované. Opäť ide o klamlivý argument, pretože v procese interpretácie – teda predkladania hypotéz a ich korekcií – vieme v danom kontexte určiť oboje. Ak v obchode, tlačiac plný nákupný vozík, poviem: „Nemám žiadnu hotovosť,“ každý rozumie doslovnému významu môjho tvrdenia, že nemám peniaze na zaplatenie nákupu. V ďalšom kroku však manželka zrejme sformuluje hypotézu, že mojím záberom je povedať, že budem platiť kreditnou kartou, a spýta sa ma: „Máš kartu?“

alebo „A dá sa tu platiť kartou?“. V danom kontexte nejde totiž len o faktuálne tvrdenie, ale o zámer vyjadriť prostredníctvom faktuálneho tvrdenia ďalšie skutočnosti, pričom pri tvorbe hypotéz, čo by asi vyslovenie tvrdenia v danom kontexte mohlo znamenať, je predpoklad intencií ako niečoho odlišného od faktuálneho tvrdenia dôležitý. Tu nám však môže napadnúť tretia námietka, či potom nie je možné odvolávanie sa na intencie celkom eliminovať a vychádzať len z kontextu a konvencií. Možno odpovedať, že kontext spolu s konvenciami zvyčajne vygenerujú viacero možných významov tvrdenia alebo diela. Ak chceme aspoň eliminovať tie horšie, potrebujeme v niektorých prípadoch konfrontovať naše hypotézy s aktuálnymi intenciami autora. Netreba tiež zabúdať na už spomínané prípady ironie, metafory atď., v ktorých si opäť neporadíme iba s kontextom a konvenciami. Potom možno súhlasiť s tým, že niekedy je odvolanie sa na intencie autora nevyhnutné, ale že sa pritom neodvolávame na skutočné intencie, ale na hypotetické intencie – možné virtuálne intencie z hľadiska interpreta alebo publika. To sa však už dostávame k druhej pozícii medzi aktuálnym intencionalizmom a anti-intencionalizmom.

Hypotetický intencionalizmus (HI) je pozícia, podľa ktorej je význam diela určený intenciami, ktoré by ideálne publikum pripísalo autorovi, bez ohľadu na to, či je to v zhode so zámermi aktuálneho autora. Publikum¹²⁶ tak vytvára hypotetické intencie postulovaného (hypotetického) autora, na základe ktorých potom interpretuje dané dielo. Zástancami tejto pozície sú J. Levinson (2002) alebo D. O. Nathan (1992). V čom sa zástancovia tejto pozície môžu líšiť, je vymedzenie ideálneho publika (pozná všetky diela autora, historický kontext tvorby diela, konvencie atď.) a tiež miera, v ktorej by sa mali zohľadňovať verejne dostupné informácie na doplnenie profilu tzv. postulovaného autora (či pôjde o neomylného autora dokonale poznajúceho konvencie a kontext svojej tvorby, alebo nejaký hybrid medzi aktuálnym autorom a hypotetickým autorom). Príťažlivosť tejto pozície spočíva v elegancii, s akou rieši sémantický problém významu diela analogicky riešeniu problému významu tvrdenia (význam diela je významom tvrdenia, nie významom tvrdiaceho). UAI nemohol jednoznačne lokalizovať význam tvrdenia, či už v diele, v intenciách autora, alebo v konvenciách. Okrem toho poskytuje väčšiu autonómiu umeleckému dielu vzhľadom na aktuálneho autora (ten, ak vôbec, sa zohľadňuje len nepriamo), a tým aj menej obmedzení a väčší

126/ Všimnime si, že tým sa pri interpretovaní posúvame od rekonštrukcie vzťahu autora a diela k vzťahu diela a publika.

priestor pre interpreta. Problémov, s ktorými sa táto pozícia musí vyrovnáť, je niekoľko. Prvým problémom je nezamýšľaný omyl alebo nekonzistentnosť v príbehu. Ak si vezmeme ako konkrétny príklad nezrovnalosti v proporciách na niektorých obrazoch F. Halsa, ktoré vznikli ako dôsledok používania optických pomôcok (camera lucida)¹²⁷, tak sme oprávnení sa domnievať, že autor to nechcel takto namaľovať, ale sa to prihodilo. HI však bude porušenie proporcií považovať za zámer hypotetického autora, ktorým chcel napríklad niečo vyjadriť. Iným problémom je prípad, keď autor neuspel pri realizácii svojho zámeru. Jeho intenciou bolo, aby D znamenalo v, a táto jeho intencia je všeobecne známa. Neuspel však a namiesto toho D znamená q. To, čo sa tu stráca, je možnosť zachytiť neúspech pri vyjadrení svojho zámeru a súčasne vyjadriť niečo iné vďaka kontextu a konvenciám, čo je významom diela.

Dosiaľ sme predstavili diskusiu o význame intencií autora pre interpretáciu diela, na pozadí ktorej sa vynáral problém existencie viacerých možných interpretácií toho istého diela, medzi ktorými je problém vybrať tú správnu. Autorove aktuálne zámery alebo autorove zámery tak, ako ich úspešne zhmotnil v diele, boli tým, čo viedlo a limitovalo našu interpretačnú aktivitu smerom k uspokojivému či správne výsledku. Stále však ostáva nejasné, či pri interpretovaní nemôžeme mať aj iné ciele, ako je odhalenie významu diela. A má byť výsledkom jediná správna interpretácia alebo sú paralelne akceptovateľné viaceré možné interpretácie? Ide o otázky súvisiace s cieľom interpretácie.

5.2 Cieľ interpretácie

Okrem už spomenutých námietok proti aktuálnemu intencionalizmu sa objavuje aj námietka, že táto pozícia prehnane obmedzuje možné interpretácie diela, čím znemožňuje realizáciu vlastného cieľa interpretácie umeleckých diel. Prečo sa pri skúsenosti s dielom obmedzovať na to, čo zamýšľal autor, keď nám dielo môže poskytnúť omnoho bohatšiu skúsenosť? Takto tu máme dva možné ciele interpretácie, na jednej strane je odhaliť, čo autor zamýšľal, a na strane druhej nájsť najhodnotnejšie „čítanie“ diela z hľadiska publika¹²⁸. Vzniká tak otázka, či interpretácia má jeden vlastný cieľ, alebo môže sledovať viacero cieľov. Keď sa pozrieme na prax vo svete umenia, tak pri obrovskej rôznosti umeleckých diel čoskoro asi dospejeme

127/ K zaujímavému problému používania optických pomôcok maliarmi v minulosti pozri (Hockney 2003).

128/ Poňatie interpretácie ako hľadania najhodnotnejšieho alebo najuspokojujúcejšieho čítania diela nájdeme v 8. kapitole v (Davies 1991).

k záveru, že stanoviť pre interpretáciu jediný správny cieľ je nemožné. Je zrejmé, že existujú umelecké diela, ktorých autor-ská stratégia nepočíta s hľadaním autorovho zámeru, ale skôr podnecuje k participácii (interaktívne umenie). Na druhej strane je možné si predstaviť diela, ktoré sa nesnažia o priestor na maximalizáciu skúsenosti, ale napr. o silu a hĺbku vyjadrenia (politicky angažované umenie). Vo svete umenia existujú interpretačné praktiky, ktoré sú organizované na základe najrôznejších cieľov vzhľadom na špecifiká umeleckých diel, ktoré sú ich objektmi.

Hľadať v takejto situácii jediný vlastný cieľ interpretácie ako takej by nemalo zmysel a pravdepodobne by neviedlo k úspechu. Interpretácia v umení môže dokonca sledovať mnoho cieľov súčasne, napríklad maximalizácia hodnoty vôbec nemusí vylučovať, ale naopak, môže zahŕňať aj odhalenie intencie autora. Naopak to však neplatí. Preto je z filozofického hľadiska zaujímavejšie hľadať zlučiteľnosť a nezlúčiteľnosť, prípadne hierarchiu cieľov, ako hľadať jediný vlastný¹²⁹ cieľ interpretácie. Plynule sme prešli k ďalšiemu aspektu problému cieľa interpretácie, ktorým je otázka, či výsledkom interpretácie má byť jediná správna interpretácia, alebo pluralita prijateľných interpretácií. Všimnime si, že aj sledovanie jedného cieľa môže vo výsledku viesť k pluralite interpretácií.

So snahou objaviť jedinu správnu interpretáciu sa spájajú pozície aktuálneho intencionalizmu a anti-intencionalizmu. Cieľom prvej je odhaliť význam diela, ktorý je totožný s autorovou intenciou, a cieľom druhej je nájsť význam diela, tak ako je prítomný v diele. V oboch prípadoch sa však väčšinou predpokladá smerovanie k jedinej správnej interpretácii. *Monizmus* alebo *singularizmus* je pozícia predpokladajúca ako svoj výsledok jedinu správnu interpretáciu. Problémom pri takto stanovenom ciele je, ako zistíme, že interpretácia je správna, alebo že sme dospeli k interpretácii, ktorá je bližšie k správnosti ako konkurenčné interpretácie. V pozadí týchto prístupov je predpoklad, že je možné porovnať výsledok interpretácie a objekt interpretácie – umelecké dielo – a rozhodnúť, ktorá interpretácia správne opisuje dielo. To však nie je vôbec jednoduché ani v prípade, že by sme stotožňovali umelecké dielo s fyzickým objektom.

Pozície, ktoré vo výsledku pripúšťajú viaceré správne alebo prijateľné interpretácie, je možné označiť termínom *pluraliz-*

129/ Sme v pokušení vyhlásiť za privilegovaný cieľ interpretácie *odhalenie skutočného významu diela*, teda nie niečoho, čo dané dielo môže znamenať, ale toho, čo dielo naozaj za daných okolností znamená. Sledujeme tak model, akým sa analyzuje význam verbálnych tvrdení. Rôzne varianty ponímania interpretácie sa tak líšia len v odpovedi na to, čo z možných významov robí skutočný význam (dielo, aktuálna intencia autora, ...). Čo sa tu však nenápadne deje, je stotožňovanie celkovej reakcie na dielo s interpretáciou (predovšetkým verbálnou), pričom sa stráca napríklad hodnotiaci rozmer skúsenosti s dielom. O dôsledkoch takéhoto prístupu pozri (Olsen 2004).

mus alebo *multiplizmus*. K takýmto patria UAI a HI. UAI preto, že na rozdiel od AI stavia na intenciách autora, ktoré boli v diele úspešne realizované, a tie sa nemusia nevyhnutne zhodovať s aktuálnymi intenciami, a zohľadňujú aj možnosť nezamýšľaných intencií, ktoré boli v diele zrealizované.

V prípade HI sa možnosti pre viaceré platné interpretácie rozširujú vďaka prirodzenej polyvalencii umeleckých diel, ktorá v porovnaní s AI a UAI nie je obmedzovaná aktuálnymi intenciami autora. Pripustenie viacerých interpretácií vedie k otázkam ohľadom limitov, ktoré pre pluralitu budú platiť. Limitujúcimi faktormi dosiaľ predstavených pozícií môžu byť: intencia autora (aktuálna alebo hypotetická) a vlastnosti diela. Existujú ešte ďalšie možnosti na obmedzenie nekonečného bujnenia interpretácií? Jedným z ďalších limitujúcich faktorov sú konvencie, ktoré v čase vytvorenia, prípadne v čase recepcie určujú, ak už nie tie správne interpretácie, tak aspoň tie, čo neprichádzajú do úvahy.

V prípade literárneho diela sú to lingvistické konvencie¹³⁰, konvencie daného literárneho žánru a kultúrne konvencie. Ako však môžu napríklad aktuálne konvencie limitovať diela minulosti, akými sú napríklad Hviezdoslavove sonety? Alebo inak povedané, ktoré konvencie budeme brať do úvahy – tie, ktoré boli aktuálne v čase vytvorenia diela, alebo tie aktuálne v čase recepcie? To všetko sú otázky, na ktoré musí pozícia zvaná *konvencionalizmus* odpovedať¹³¹. Akákoľvek však bude odpoveď, možno poukázať na skutočnosť, že nielen konvencie, ale aj širší kontext, v ktorom bolo dielo vytvorené, určuje do určitej miery jeho význam. Ku kontextu možno však zarátať aj aktuálne intencie autora, z čoho vidieť, že medzi jednotlivými pozíciami nie sú ostré hranice. To priam nabáda ku kombinácii jednotlivých pozícií, ako sa to deje v tzv. *zjednotenom prístupe*, ktorý kombinuje aktuálny intencionalizmus a konvencionalizmus. V tomto prístupe je význam diela funkciou aktuálnych intencií autora a konvencií platných v čase vytvorenia diela. V prípade, že umelec uspel vo vyjadrení jeho intencií v diele, sú tieto významom diela, ale ak nie, tak význam diela determinujú konvencie (Stecker 2003, s. 42)¹³².

Z pozícií, ktoré sme dosiaľ predstavili, vidieť, že obmedzenia pre naše interpretovanie sa môžu nachádzať v rôznych častiach osi *autor – dielo – publikum* spolu s *kontextom* a *konvenciami*, v ktorom sa táto os odvíja z bodu vytvorenia diela až

130/ Konvencie verbálneho jazyka sú dôležité aj pre iné umelecké druhy, pretože názvy obrazov sú sformulované v slovách, umelecké druhy a názvy poddruhov a žánrov podobne.

131/ Medzi proponentov konvencionalizmu možno zaradiť napríklad S. Daviesa (1991).

132/ Pozri tiež (Stecker 1997).

k bodu nášho stretnutia s ním. Stále je tu však prítomná snaha odlíšiť dielo od výsledku interpretácie a s ňou aj predpoklad, že interpretácia nevytvára svoj objekt, ale je ním v rôznej miere určená. Opačný pól sa objaví, ak tento predpoklad opustíme. Dostaneme sa tak k problému objektu interpretácie a jeho vzťahu k interpretácii a jej výsledku.

5.3 Objekt interpretácie

Z hľadiska vzťahu interpretácie k svojmu objektu existujú dva súperiace prístupy. Prvým je I) chápanie interpretácie ako odкрývania významu diela a druhým je II) chápanie interpretácie ako konštruovania diela a významu.¹³³

I) Táto koncepcia predpokladá, že umelecké dielo je hotový objekt a je možné odhaliť jeho význam. Interpretácia sa v tejto koncepcii približuje skôr deskripcii ako konštrukcii. Jednotlivé varianty tejto koncepcie sa potom líšia v tom, kde hľadajú zdroj tohto významu a čo považujú za obmedzenia, ktoré proces interpretácie vymedzujú. Je predmetom diskusie, či je zdrojom tohto významu intencia autora, dielo samé, alebo niečo medzi, či sú to konvencie, ktoré určujú význam diela. A tak dostávame varianty teórií, ktoré sme predstavili v predchádzajúcich častiach tejto kapitoly: aktuálny intencionalizmus, umiernený aktuálny intencionalizmus, hypotetický intencionalizmus, anti-intencionalizmus, konvencionalizmus alebo zjednotený prístup.

Všetky uvedené prístupy predpokladajú, že interpretačná aktivita má svoje obmedzenia na osi autor – dielo – publikum, prípadne kontext, v ktorom sa os odvíja. Týmito obmedzeniami možno argumentovať v prospech konkrétnej interpretácie alebo proti nej. A ak už nie je možné vybrať jednu správnu interpretáciu, tak je možné stanoviť ich hierarchiu, prípadne aspoň vylúčiť tie interpretácie, ktoré sú evidentne v rozpore s týmito obmedzeniami.

Čo majú všetky dosiaľ uvedené prístupy často spoločné a na čo chceme upozorniť, je, že chápu interpretáciu ako odhaľovanie významu, a teda používajú nástroje sémantiky na vysvetlenie procesu interpretácie. To môže viesť k redukovanému chápaniu nielen interpretácie, ale aj umenia vôbec. Druhým aspektom je, že objektom interpretácie je umelecké dielo, ktoré je uzavreté, hotové a je možné ho oddeliť od procesu a výsled-

133/ Na zosumarizovanie typov existujúcich pozícií by bolo možné sa oprieť aj o klasifikáciu R. Shustermana (1978), ktorý na základe rozdielného chápania povahy interpretačných tvrdení rozlišuje medzi a) interpretáciou ako *deskripciou*; b) interpretáciou ako *preskripciou* a c) interpretáciou ako *performanciou*. Pokým v prípade a) majú tvrdenia podobu *dielo (D) je interpretáciou (I)* a má zmysel uvažovať o ich pravdivosti/nepravdivosti, v prípade b) majú tvrdenia podobu *pozerať sa na D spôsobom I* a má zmysel posudzovať ich z hľadiska správnosti/nesprávnosti. V prípade c) nejde o tvrdenia, ale skôr o praktickú demonštráciu *D v podobe I*. Táto klasifikácia v sebe mieša kritérium cieľa na jednej strane a kritérium vzťahu interpretácie k objektu na strane druhej.

ku interpretácie. Tento predpoklad sa môže stretnúť s prípadmi umeleckých diel, kde nie je pred procesom interpretácie ešte jasné, či vôbec ide o umelecké diela, alebo „iba“ bežné objekty (readymade, objets trouvés a pod.). Pri umeleckých dielach, ktoré sú zmyslami neodlíšiteľné od bežných objektov priemyselnej výroby alebo objektov prírody, nám ľahko môže napadnúť, že nie objekt určuje interpretáciu, ale naša interpretácia určuje, mení, ba dokonca vytvára svoj objekt a konštruuje jeho význam.

II) Interpretácia ako konštruovanie diela a významu. Ak sa vzdáme obmedzení pre interpretáciu vychádzajúcich z diela alebo intencií autora, tak dostávame druhý pól súperiach koncepcií interpretácie. Význam tu nie je odkrývaný, ale naopak vkladáný do diela a pri interpretácii sa mení dielo samé. Dielu sa pripisujú vlastnosti, ktoré v čase vytvorenia nemalo. Umelecké dielo je takto vytvárané nielen umelcom, ale aj publikom stále znovu a znovu. Možno rozlíšiť dva varianty konštruktivismu: a) radikálny konštruktivismus, ktorý predpokladá, že každá nová interpretácia vytvára nový objekt – nové dielo aj napriek tomu, že všetky začínajú z rovnakého fyzického objektu, a b) umiernený konštruktivismus, ktorý tvrdí, že interpretácie do určitej miery menia diela, ktorých sú interpretáciou.

Problém radikálneho konštruktivismu je v tom, že „text“¹³⁴, ktorý vytvoril autor, nemá vlastný význam, pokiaľ ho niekto – kritik, publikum – do neho nevloží. Ale to, čo kritik vytvorí, je tiež „text“, pretože obaja tvoria v rovnakom zmysle, ktorý nemá vlastný význam, pokiaľ ho niekto do neho nevloží. Radikálny konštruktivismus očividne smeruje k nekonečnému regresu. Ako schodnejšia sa preto zdá cesta umierneného konštruktivismu, ktorý netvrdí, že každá interpretácia vytvára celé dielo. Ale ako naznačil R. Stecker (2004), pre konštruktivismus všeobecne je veľmi ťažké vyhnúť sa tzv. *dileme konštruktivismu*.

„Problémom je porozumieť, ako prostredníctvom nejakého tvrdenia o objekte [...] udelíme objektu vlastnosť, o ktorej tvrdíme, že ju má. [...] Ak je tvrdenie pravdivé, tak objekt už vlastnosť má. Ak je nepravdivé, objekt danú vlastnosť nemá. Ak tvrdenie nie je ani pravdivé, ani nepravdivé, čo sa zmení tým, že povieme, že objekt má danú vlastnosť, alebo tým, že rozpovieme prijateľný príbeh, podľa ktorého objekt má danú vlastnosť?“ (Stecker 2004, s. 230).

134/ Ide o rozlíšenie text – dielo, kde sa predpokladá, že nejde o totožné entity. Pozri (Currie 1991). Je dôležité nezamieňať uvedené s rozlíšením R. Barthesa (1978b). Všeobecnejšie, bez konotácií na literárne umenie, je rozlíšenie vehikulum – dielo.

Toto je vážny argument, na ktorý musí konštruktivizmus reagovať, ak chce obhájiť svoje pozície.

Na jednej strane tak máme prístupy, ktoré predpokladajú umelecké dielo ako autonómny objekt ešte pred interpretáciou, a na druhej strane prístupy, ktoré rátajú s tým, že interpretácia vytvára alebo minimálne spoluvytvára umelecké dielo. Zdá sa, že prístupy I) majú v porovnaní s prístupmi II) viac výhod ako nevýhod¹³⁵, a preto by mali byť logickou voľbou pri výbere vhodného chápania interpretácie. Čo však v prípadoch, keď sa stretneme s dielami, ako sú readymade M. Duchampa. Teda s objektmi, ktoré až do momentu, keď ich Duchamp vystavil, boli len obyčajnými objektmi (priemyselnými výrobkami) a potom sa stali umeleckými dielami bez toho, aby sa z hľadiska našich zmyslov (estetiky) nejako zmenili¹³⁶. Alebo sa stretneme s prípadom umeleckého diela (napríklad maľba) a jeho zmyslami neodlíšiteľnej kópie. Nie je interpretácia v týchto prípadoch totožná s vytvorením diela? Tu je potrebné sa opýtať: „Čo urobí z jedného umelecké dielo, pokiaľ druhý ostáva obyčajným objektom, prípadne jeho bezcennou kópiou?“. Z príkladov je zrejmé, že fyzické vlastnosti umeleckého diela nestačia na zabezpečenie jeho identity a že existujú prípady diel, ktorých identita je založená iba na relačných vlastnostiach. V prípade readymade to bude miesto v histórii umenia a akt umelca totožný s jeho interpretáciou. To, čo potrebujeme, je návrh presnejších rozlíšení objektu interpretácie. Interpretujeme objekt alebo dielo, alebo oboje? Objavuje sa tu potreba vyriešenia problému ontológie umeleckého diela (Entita akého druhu je umelecké dielo? Ako vzniká? Čo zabezpečuje jeho identitu v čase a priestore? Ako a či vôbec môže zaniknúť?). Riešenie bude mať súčasne dosah na definíciu umenia, alebo presnejšie na chápanie procesu identifikácie umenia, pretože spolu s odpoveďami na predchádzajúce otázky hľadáme aj kritérium odlíšenia umenia od neumenia¹³⁷.

Jedno z možných riešení vzťahu medzi fyzickým objektom, dielom a interpretáciou ponúka A. Danto. V diele *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (1986) opisuje situáciu, v ktorej sa dva neodlíšiteľné objekty menia na dve rôzne umelecké diela vďaka interpretácii.

„Pozorovali sme, že predtým nerozlíšiteľné objekty sa stanú celkom rozdielnymi a odlišnými umeleckými dielami vďaka

135/ Pre prehľad argumentácie rozličných pozícií výborne poslúži zborník *Intention and Interpretation* (Iseminger 1992a).

136/ Tu trochu zjednodušujeme, pretože M. Duchamp skoro na všetky readymade pridal nejakú, často nezmyselnú vetu a podpis.

137/ Problémom identifikácie sa venuje 4. kapitola v tejto knihe.

*rozdielnym a odlišným interpretáciám, a tak budem chápať interpretáciu ako funkciu, ktorá transformuje materiálne objekty na umelecké diela. Interpretácia pôsobí ako páka, ktorá dvíha objekty reálneho sveta do sveta umenia, kde budú často odeté do nečakaných rúch. Iba vo vzťahu k interpretácii je materiálny objekt umeleckým dielom, čo prirodzene neznamená, že to, čo je umelecké dielo, je nejakým ďalším zaujímavým spôsobom relatívne. Umelecké dielo, ktorým sa vec stala, môže byť v skutočnosti mimoriadne stabilné“ (Danto 1986, s. 39, **pís-mo s normálnym rezom** M. Š.).*

Ako vidíme, Danto odlišuje (fyzický) objekt a umelecké die-lo a prvý sa môže stať druhým len vďaka procesu interpretácie. Odlíšenie fyzického objektu alebo všeobecnejšie vehikula¹³⁸ a umeleckého diela ako súčasť riešenia problému ontológie umeleckého diela môžeme nájsť vo viacerých koncepciách¹³⁹. Tie sa však môžu spájať s najrôznejšími variantmi koncepcie interpretácie. Napríklad J. Margolis (2001) chápe umelecké dielo ako jednotlivinu zloženú z dvoch jednotlivín (token of a type) a stelesnenú v inej jednotlivine – fyzickom objekte. V rámci interpretácie je zástancom pozície umierneného konštruktivismu. Iným príkladom je J. Levinson, ktorý (v prípade diel hudobného umenia) rozlišuje medzi zvukovou štruktúrou (fyzickým objektom) a tzv. iniciovaným typom – abstrakt-ným objektom, ktorý je kontextovo podmienený a zviazaný s osobou a časom vytvorenia (Levinson 2011b, s. 80 a 81). Jeho koncepciu interpretácie možno zaradiť k hypotetickému in-tencionalizmu. Takže ontológia nám v tomto prípade priamo nerozrieši problém konštruktivismu v poňatí interpretácie¹⁴⁰. Problém konštruktivismus vs. realizmus tak ostáva stále aktu-álny.

P. Lamarque (2010) navrhuje iné riešenie, ktoré spočíva v špecifikácii objektu interpretácie vo vzťahu k rozlíšeniu fyzického objektu a umeleckého diela. Rozlišuje medzi fyzic-kým objektom a dielom. Interpretácia má, vo väčšine prípa-dov, za svoj objekt umelecké dielo, ktoré je vytvorené tvorivým aktom umelca. Dielo musí predchádzať interpretácii a byť od-lišné od jej výsledku a priebehu. Výnimkou sú prípady, keď je interpretácia súčasťou tvorivého aktu umelca. To je aj prípad transformatívnej interpretácie A. Danta, ako sme ju citovali vyššie v texte. V tomto prípade však ide o interpretáciu ako súčasť tvorivého aktu na strane autora (zmysel), a nie o inter-pretáciu na strane publika diela. Oba druhy interpretácie ne-

138/ Vehikulum je konštituentom alebo časťou umeleckého diela. Nie je totožné s inštanciou alebo to-kenom. Pozri (Livingston 2013).

139/ Výnimkou je naprí-klad N. Goodman, ktorý je zástancom totožnosti diela a textu (vehikula). Pozri (Goodman – Elgin 1986).

140/ Aj keď by bolo možné rozlíšiť onto-logické koncepcie na základe ich zlučiteľnosti s konštruktivismom alebo realizmom, prípadne ich indierencie k tomuto rozlíšeniu koncepcií inter-pretácie.

majú rovnaké objekty, v jednom prípade ide o fyzický objekt, prípadne artefakt, ktorý sa interpretáciou stáva umeleckým dielom, a v druhom prípade o umelecké dielo, ktorého hlbší význam sa pokúša odhaliť interpretácia. V prípade, ktorý opisuje Danto, potom publikum interpretuje transformatívnu interpretáciu autora ako súčasť umeleckého diela. Avšak Lamarque pripúšťa aj možnosť konštruktívnej interpretácie, ktorej výsledkom je tzv. *objekt-interpretácie*¹⁴¹, ktorý sa nerovná objektu interpretácie (bez spojovníka) a umeleckému dielu. Objekt-interpretácie je konštruovaný v procese interpretácie, pripisuje dielu nové vlastnosti, vytvára nové pohľady na dielo, vedie k zdôrazneniu dosiaľ prehliadaných črt a podobne. Ako príklady možno uviesť predvedenia (interpretácie) hudobných skladieb (Bachove Goldbergove variácie v prevedení G. Goulda), realizácie divadelných hier (Hamlet režiséra XY), rôzne čítania básní alebo teóriou vedené interpretácie obrazov (marxistická/feministická interpretácia *Jedákov zemiakov* od V. van Gogha).

141/ Ide o termín J. Krausza *object-of-interpretation*, ktorý však v kontexte Lamarquovej teórie nadobúda pozmenený význam. Na porovnanie pozri (Krausz 2002b).

„Produkcie alebo čítania, alebo interpretácie obrazov ako objektov-interpretácie žijú vlastným životom. Môžu byť objektom referencie, byť individualizované, porovnávané, hodnotené a ich vlastnosti opísané; sú skutočné, aj keď Intencionálne, individuá. Sú odlišné od diel, na ktoré referujú. Zaujímavé je, že sa tiež môžu stať objektom interpretácie, rovnako ako objektom-interpretácie, podliehajú diskusii a sú vystavené nedorozumeniam“ (Lamarque 2010, s. 173, **písmo s normálnym rezom** M. Š.).

Lamarquovo poňatie má zaujímavé dôsledky. Pretože konštruktívne interpretácie sú tiež súčasťou kontextu sveta umenia, časom sa môžu, ale aj nemusia stať súčasťou diskurzu o danom diele do tej miery, že budú ovplyvňovať naše spôsoby porozumenia dielam, ku ktorým referujú. A naše spôsoby porozumenia sa môžu stať súčasťou identity umeleckých diel. Konštruktívna interpretácia takto môže nepriamo ovplyvniť niektoré vlastnosti umeleckých diel. Ide predovšetkým o relačné vlastnosti umeleckého diela, ktoré dielo nadobúda na základe vzťahov k veličinám podliehajúcim zmenám a vývoju, akými sú napríklad rozvoj umeleckých techník a technológií (mnohé hudobné skladby sa hrajú na dokonalejších alebo moderných podobách nástrojov), história umenia a daného druhu umenia (originalita v danej dobe, vplyv na budúce umelecké diela, paradigmatické dielo svojho druhu), kultúrny kontext (nová aktuálnosť dávno zabudnutého diela a pod.). Všetko

sú to vlastnosti, ktoré dielo v dobe vzniku nemalo a nemohlo mať, a o ktoré sa môže, ale aj nemusí opierať identita umeleckého diela¹⁴². Otázka, ktorá sa v súvislosti s Lamarquovým riešením sporu medzi konštruktivismom a realizmom objavuje, znie, ako možno rozlíšiť objekt interpretácie, teda *umelecké dielo* a *objekt-interpretácie*? Alebo s interpretáciou akého druhu máme v konkrétnom prípade do činenia? Kedy je naša interpretácia už konštruktívnou a kedy ešte sleduje cieľ odhaľovania vlastností prítomných v diele? Očakávať v týchto otázkach jednoznačné riešenie by bolo príliš trúfalé vzhľadom na fakt, že aj interpretácie sa ďalej stávajú objektmi ďalších interpretácií, a tak ďalej donekonečna, ako naznačuje citovaná pasáž z Lamarquovho diela.

V tejto kapitole sme skúmali varianty rôznych prístupov k interpretácii na základe vzťahu k intencii autora, cieľa interpretácie a objektu interpretácie. Ak na chvíľu odhliadneme od technických problémov jednotlivých riešení a pozrieme sa na celú situáciu, v ktorej sa pri interpretovaní nachádzame, zhora, vidíme, že sa tu variujú koncepcie vo vzťahu k rôznym ontologickým koncepciám umeleckého diela a súčasne vo vzťahu k rôznym chápaniam umenia vôbec. Varianty možno rôznym spôsobom klasifikovať, ale odpoveď na to, ktorý variant máme uprednostniť v rámci univerzalistického prístupu filozofie, asi nenájde. Odpoveď je možné hľadať v kontakte s konkrétnym dielom a tento kontakt by nebolo rozumné stotožňovať s interpretáciou, ktorá je predovšetkým racionálnou reflexiou toho, čo sa pri stretnutí s dielom deje.

5.4 Interpretácia a skúsenosť

Umelecké dielo je výsledkom tvorivého aktu umelca v danom čase a kultúrno-historickom kontexte. Ide, na rozdiel od prírodných objektov, o intencionálny objekt, ktorý od nás vyžaduje ústretovú reakciu a porozumenie, za ktoré nás odmeňuje (neobyčajnou) skúsenosťou. Odmenou je tu sama skúsenosť ako výsledok našej reakcie.

Pozrime sa na konkrétny príklad diela vizuálneho umenia. Inštalácia M. Mlynárčikovej a N. Ružičkovej *skočím ti do reči, vyrazím ti dych, dotknem sa ťa*¹⁴³ (obr. 10 a 11) sa skladá z dvoch paralelne položených, čiernou tkaninou potiahnutých nízkych hranolov uprostred výstavnej miestnosti. Dva biele

142/ Lamarque spôsoby chápania diel považuje za možnú súčasť ich identity: „[...] vlastnosti odvodzované od spôsobov, ako diela chápeme a rozmyšľame o nich, môžu byť súčasťou podmienok ich identifikácie“ (Lamarque 2010, s. 29).

143/ Marianna Mlynárčiková, Nóra Ružičková: *skočím ti do reči, vyrazím ti dych, dotknem sa ťa*. Interaktívna zvuková inštalácia; kurátorka: Zuzana L. Majlingová, room 19–21 v stálej expozícii D. Skuteckého, Horná ul. 55, Stredoslovenská galéria Banská Bystrica, 25. 9. – 2. 11. 2008.

/10



Marianna Mlynárčiková, Nóra Ružičková: *skočím ti do reči, vyrazím ti dych, dotknem sa ťa*. Interaktívna zvuková inštalácia, 2008.

/11



body označujú miesto, kde si divák(-ci) môže(-u) sadnúť. Vtedy sa ukáže, že hranoly sú reproduktory, z ktorých sa pri posadení divákov začnú automaticky ozývať repliky akéhosi dialógu.¹⁴⁴ Reproduktor spúšťa až posadenie, a tak obidve strany počujeme iba vtedy, ak sedia súčasne dvaja diváci. Inak počujeme len monológ alebo vôbec nič, ak si na reproduktory nikto nesadol. Diváci môžu sedieť v rôznych priestorových konšteláciách: diagonálne oproti sebe, chrbtom k sebe alebo aj obkrožmo ako na koni... Inštalácia spolu s plynúcim dialógom tak vytvárajú z ľudí dvojice rozličných vekových kategórií, spoločenských vrstiev, rodov, telesných konštrukcií. Pre tých, čo nesedia a stoja okolo v prázdnej miestnosti, sa sediaci stávajú objektmi pozorovania. Vnímajú ich aj v kontexte dialógu znejúceho z reproduktorov. Tí, čo sedia, zasa cítia roly, v ktorých sa ocitnú. Tým cítia aj istú zodpovednosť za to, čo odzníeva, tak akoby to hovorili oni sami.¹⁴⁵

Interpretácia je súčasťou reakcie na udalosť stretnutia s dielom – celkovej skúsenosti s dielom, ale nie je s ňou totožná.

1) Interpretácia nasleduje až po *identifikácii* (pochopeň situácie, v ktorej sa stretávame s umením, s intencionálnym objektom, ktorý „od nás niečo chce“) a v našom prípade táto fáza prebehla hladko až na fakt, že v galérii vizuálneho umenia nevidíme žiadny obraz, ale skôr počujeme zvuky. Vieme však, že v galérii sa obvykle nachádza umenie, a tak v identifikácii príliš neváhame. Nemusí to však byť vždy také jednoduché¹⁴⁶ a môžeme sa stretnúť s objektom mimo galérie, o ktorého príslušnosti sa nevieme vopred rozhodnúť. V tejto fáze však chápeme situáciu, v ktorej sa nachádzame. Sme v priestore, ktorému dominujú dva reproduktory robiace z divákov dvojice v rozhovoroch pripravených autorkami. Okrem toho rozumieme, že sa stávame súčasťou diela v dvoch možných rolách: ako aktéri rozhovoru alebo ako diváci.

Po fáze 1) nasleduje 2) *vymedzovanie hraníc umeleckého diela* a hľadanie adekvátnej reakcie naň. Hľadanie rovnováhy medzi našim postojom a očakávaniami (poznáním) na jednej strane a autorskou stratégiou v diele na strane druhej. Zisťujeme, čo od nás dielo chce, navrhujeme hypotézy a skúšame, či sú uspokojivé. Keď ako diváci sedíme na reproduktoroch, hovoríme to my ľuďom okolo alebo to hovorí niekto iný nám a súčasne im? Alebo to hovoria cez nás autorky, ale komu? Subjekty a objekty výpovedí majú prechodnú „identitu“. Mení sa hlas (hlasy au-

144/ Repliky znejúce z reproduktorov pochádzajú z filmov rôznych žánrov a kvality. To je však informácia, ktorú nemáme k dispozícii, nám sa len mnohokrát zdá, že sme to už niekde počuli. Fragmenty privlastnených dialógov z rôznych scén sú vytrhnuté z pôvodného kontextu, sú nanovo narozprávané hlasmi autoriek a voľne pospájané na základe asociácií a emócií. To divákov núti fragmenty spájať tak, aby dávali zmysel, aby k nim vytvorili obraz – podobne ako jedna replika rozhovoru volá po svojej odpovedi.

145/ Na ukážku možno uviesť časť dialógu: „Pamätáš si z toho niečo?/Len útržky, obrazy./Je tam veľa šumu./ Nikdy z toho nedokážem nič vyvodiť./Ale vo vnútri si to predsa stále ty./Nie, nie som to ja./Nechcem nad tým získať kontrolu./ Chceme sa toho zbaviť,“ alebo inú časť: „Nenuďím ťa, kámoško? Si z toho nervózny? Pretože my by sme ocenili trochu akcie, ak mi rozumieš,“ alebo: „Či chcete, alebo nechcete, niekým byť musíte. Ste tým, kým chcete byť“ (Zdroj: archív autoriek).

146/ Všimnime si ešte, že celý proces ani nezačne, ak nebudem veriť, že som sa stretol s niečím, čo je umeleckým dielom, ktoré okrem toho, že je, tak tým, ako je, chce na mňa vplývať. V pozadí je jasná realistická intuícia. Konštruktivista môže vidieť umenie kdekoľvek, ale všade bude v istom zmysle nachádzať to isté

toriek v reproduktoroch sa striedajú a nemožno stotožňovať reproduktor s hlasom niektorej z autoriek), ale aj rod (na repliku vzťahujúcu sa k mužovi odpovedá ženský hlas v mužskom rode a pod.). Neustále sa mení aj emocionálne naladenie, tón hlasu a objekty výpovede. Snažím sa síce odhaliť celok diela tým, že pretváram sám seba tak, aby som ho ako celok uvidel a pochopil, ale v tomto prípade je mi to neustále znemožňované stratégiou autoriek. Len čo spojím jeden fragment rozhovoru s druhým, už je tu ďalší, ktorý ma núti dovtedy nájdenú rovnováhu zmeniť. To nám veľa napovedá aj o priebehu interpretácie všeobecne. Skúšame sa pozeráť na časti diel v duchu hypotéz, ktoré priebežne formulujeme o celku diela, a dielo nám kladie alebo nekladie odpor. V tomto procese interpretácia skôr než by pozitívne odhaľovala jednotlivé črty umeleckého diela, funguje ako odhaľovanie možností jeho konštitúcie v súlade s tým, ako bolo dielo vytvorené – autorskou stratégiou v diele. Vysvetľuje črty v duchu budúcej jednoty a riadi vzájomný vzťah jednotlivých línií prístupu. Umožňuje uchopenie a rozlišovanie aspektov rovnako, ako ich spájanie do väčších celkov. Zabezpečuje koherenciu jednotlivých zložiek v rámci jedného celku alebo ukazuje na nutnosť/možnosť viacerých celkov. Je veľmi dôležitou zložkou celkovej skúsenosti s dielom.

Výsledkom tejto etapy je objektivizácia celého procesu v jazyku, či už pre potreby rozhovoru o diele, alebo pre potreby sveta umenia – kritika diela pre verejné publikovanie¹⁴⁷. Fázy 1) a 2) tvoria *interpretáciu I.*¹⁴⁸ Tvrdíme, že v tejto rovine interpretácia nie je konštruktívna v zmysle zmeny či vytvárania vlastností umeleckého diela, ktoré v diele po jeho dokončení neboli. Aj keď je potrebné povedať, že pre potreby komunikácie dochádza k rozlíšeniam a vymedzeniam, ktoré nemusia automaticky zodpovedať skutočnosti. Napríklad z procesu, ktorý nemá lineárny priebeh, urobíme príbeh vysvetľujúci skúsenosť v línii: *autor – dielo – divák – význam*, čím zavádzame dočasné hypotetické odlišenia a súvislosti. A tak sa môže zdať, že sme vytvorili nový objekt – ale to, čo sme vytvorili, je skôr navrhované chápanie vytvoreného diela, pre potreby kolektívnej diskusie.

Interpretácií v prvej rovine môže byť viacero, a tak je možné odlíšiť druhú (intersubjektívnu) rovinu, ktorú nazvime *Interpretácia II.* V tejto rovine viaceré interpretácie predstavujú skúsenosť a dielo v ucelenej podobe, s vymedzenými hranica-

– seba. Tvorba na strane publika spočíva skôr v transformácii seba, nie v transformácii objektu. Možno sa tiež opýtať, či by konštruktivista musel reagovať inak, keby pred ním bolo iné dielo.

147/ V našom príklade sme sa zastavili pred dokončením interpretácie v tejto prvej rovine.

148/ Dané rozlíšenie sme podrobnejšie predstavili v (Šedík 2013).

mi spolu s kontextuálnymi vplyvmi a konvenciami. V druhej rovine si môžu interpretácie odporovať, konkurovať, podporovať jedna druhú alebo elementárnejšia interpretácia môže byť súčasťou komplexnejšej a podobne. To je rovina, s ktorou väčšinou pracujú filozofi a kde má zmysel sa pýtať na kritériá výberu lepšej interpretácie. Je to rovina, v ktorej interpretácia môže byť objavujúca alebo aj konštruujúca vlastnosti svojho objektu.¹⁴⁹ Môže dôjsť aj k tomu, že sa jedna alebo niekoľko interpretácií kanonizujú a stanú sa verejne akceptovanými. V tejto rovine možno uvažovať aj o tom, že dielu sú v nej pripisované vlastnosti (ide o relačné vlastnosti), ktoré pri vytvorení nemalo a nemohlo mať. Napríklad vlastnosti ako: mať zásadný vplyv na nasledujúce hnutie XY alebo vlastnosti týkajúce sa vzťahu k budúcemu kontextu recepcie a pod. To však neznamená, že sa aj kanonizované interpretácie nemôžu myliť a že interpretácie vytvárajú svoj objekt, a teda umelecké dielo v zmysle, v akom ho vytvoril autor. Tvrdíme, že ide o návrh, ako sa pozeráť (aký uhol pohľadu zaujať, v akom priestore sa tomu, čo máme pred sebou, dá rozumieť), a nie o sám obsah toho, čo vidíme. Nejde o samu skúsenosť s umeleckým dielom, v ktorej sa stretávajú minimálne dve udalosti s odlišnými vektormi: i) vytvorenie diela umelcom a jeho umelecká stratégia smerujúca z minulosti do budúcnosti a ii) udalosti nášho pohľadu, ktoré sú tvorivou rekonštrukciou¹⁵⁰ umeleckého diela v duchu autorskej stratégie v aktuálnom kultúrno-historickom kontexte.

Záver

V tejto kapitole sme postupne preskúmali viaceré aspekty interpretácie: aspekt intencie autora, aspekt správneho cieľa/cieľov interpretácie a aspekt objektu interpretácie. Odpovede na otázky povahy týchto aspektov vedú k najrôznejším variantom koncepcií interpretácie, medzi ktorými je ťažké vybrať jedinú univerzálne platnú, ktorá by vyhovovala všetkým prípadom. Ako najmenej uspokojivé sa javili krajné pozície v spektre odpovedí (anti-intencionalizmus, konštruktivizmus, monizmus). Výber správneho riešenia by nemal prebiehať v priestore filozofie, ale v celkovom priestore kontaktu s umeleckým dielom, ktorý sa nevyčerpáva interpretáciou ako teoretickou reflexiou. Interpretácia v dvoch rovinách, ktoré sme načrtli, je dôležitou súčasťou celkovej skúsenosti s umením, v ktorej dochádza k hľadaniu rovnováhy medzi i) udalosťou

149/ V prípade interpretácií v duchu nejakej teórie (napr. feministická alebo marxistická interpretácia) sa zrejme vychádza z druhej roviny a „zostupuje“ sa do prvej roviny, kde sa v diele hľadajú a do diela dopĺňajú črty a vlastnosti zodpovedajúce vlastnostiam, na ktoré sa tá ktorá teória sústreďuje. Samozrejme, môžu existovať diela, ktoré „viditeľne“ nabádajú k feministickému alebo marxistickému čítaniu už v prvej rovine.

150/ Tu je potrebné povedať, že podobne ako je interpretácia na strane publika rekonštrukciou tvorivého aktu autora v minulosti, tak aj autor v procese tvorby anticipuje budúcu tvorivú skúsenosť a interpretáciu divákov, poslucháčov, čitateľov atď. Oba procesy sú súčasťou tvorby ako na strane autora, tak aj na strane publika.

vytvorenia diela autorom a ii) udalosťou skúsenosti diváka. Interpretácia je teoretickou reflexiou toho, ako môže dôjsť k rovnováhe medzi týmito dvomi udalosťami prostredníctvom umeleckého diela. V hľadaní a dosahovaní tejto rovnováhy má interpretácia nezastupiteľné miesto, pretože sa neobjavuje len na strane publika, ale aj na strane autora v čase, keď „rekonštruje“ pohľad ideálneho diváka. Ukázalo sa, že na celkovej skúsenosti s umeleckým dielom sa spolu s interpretovaním podieľajú aj procesy hodnotenia a poznávania. Týmto aspektom procesu skúsenosti sa budeme venovať v nasledujúcej kapitole.

Otázky:

1. V čom sa interpretácia vyjadrení v bežnej komunikácii, akými sú list alebo reklamný obraz, líši od interpretácie umeleckých diel, akými sú román alebo maľba?

2. Keď interpretujeme umelecké dielo, odhaľujeme aktuálne intencie autora alebo len jeho hypotetické intencie? Alebo vôbec neodhaľujeme pri interpretovaní intencie? (Pokúste sa argumentovať analýzou konkrétneho príkladu.)

3. Je možné, že interpretácia mení význam interpretovaného diela? Ako sa to deje? (Zamyslite sa pri odpovedi nad chronicky známymi a neustále interpretovanými dielami, akými sú Shakespearov *Hamlet*, *Mona Lisa* Leonarda da Vinciho alebo *Obilné pole s vranami* od Vincenta van Gogha.)

4. V čom sa líši autorova interpretácia vznikajúceho diela od interpretácie dokončeného diela zo strany publika?

Summary

Chapter 5, 'Interpreting', explores the following aspects of the problem of interpretation: 5.1) the author's intention, 5.2) the aim of interpretation, 5.3) the object of interpretation and 5.4) interpretation and experience.

In common sense, to interpret an artwork usually means to uncover the intention of an author in creating it. However, the fact that author and artwork are two different things is often neglected, so we can ask whether we are uncovering the intention materialised in the artwork or the intention of the artist at the time when he created his artwork. The answers offered in part 5.1 range from complete agreement that the interpretation uncovers the real intentions of the author – *actual intentionalism* (AI) (Steven Knapp & W. B. Michaels, E. D. Hirsch) – to a complete denial of the importance of the author's intentions – *anti-intentionalism* (AntiI) (W. K. Wimsatt & Monroe Beardsley). Both of these extreme positions have been disputed with a number of substantial arguments. On the one hand, the actual intention is not publicly accessible and it often cannot be compared with our interpretation. And then there are situations, as for example in case of irony, when we have to take into account communicative intention, since there is an intended difference between what was said and what was meant. It seems that the most feasible positions can be found somewhere between these extremes – such as *moderate actual intentionalism* (MAI) (Noël Carroll) and *hypothetical intentionalism* (HI) (Jerrold Levinson). The former still operates with the idea of uncovering the actual author's intention, but only to the extent that it is present in the artwork. That allows us to include too unintended, but realised, intentions and to exclude those intentions that were not successfully realised. The second position works with the hypothetical intentions of an author, or those which can be recognised in an artwork (meaning as the meaning of a statement and not of its author). These two positions emphasise different aspects, and both of them have different limitations. However, if we ask the question whether the uncovering of the meaning of an artwork is the only objective of interpretation, we approach the aspect of the goal of interpretation, which is dealt with in part 5.2.

Does the interpretation of a work of art have a single goal or are there several goals to pursue? If we consider the diversity of

forms and genres of art and artistic practice in various cultures and ages, it is unlikely that interpretation will be able to follow a single goal. Hence, from the philosophical point of view, it is more interesting to examine the possibility of a hierarchy and of a synthesis of different goals. That is closely related to the question as to whether the aim of interpretation is a single correct interpretation, or whether it is acceptable for there to be a number of different interpretations of an artwork. The first part of the question is answered positively by the proponents of *monism*, while the second part is answered positively by the adherents of *pluralism*. Both of the extreme positions mentioned above (AntiI, AI) are closer to monism, while the other two positions within the spectrum (MAI, HI) are closer to pluralism. If we accept the pluralism of goals of interpretation, then we have to face the problem of evaluating a hierarchy of several acceptable interpretations, or at least the problem of identification of non-acceptable ones. In other words, it is a question of what could, or should, provide limits to our interpretations. One of the constraints on the uncontrollable multiplication of interpretations is the previously-mentioned authorial intention, others being the properties of artwork, the conventions of a given genre, the type of art, the style and so on. *Conventionalism* is a position that puts emphasis on conventions, but it also has to deal with difficult questions about those conventions that are relevant to a specific artwork. Up to this point it is possible to localize the solutions to the problem of constraints of interpretation on the axis *author – artwork – audience* together with *conventions* and, if required, with *cultural and historical context*. In the background of all these solutions lies an assumption about the possibility of distinguishing an artwork from a result of its interpretation; the interpretation, in other words, does not create/transform its object, but it is determined (to a lesser or greater degree) by its object. The other extreme would be to reject this assumption, thereby getting closer to answering the question about the object of interpretation, which is presented in part 5.3.

In respect of the question of the object of interpretation there exist two competing approaches: a) a conception of interpretation as uncovering the meaning of a work of art and b) a conception of interpretation as a construction of artwork and its meaning. Varieties of approach a) differ in what they consider to be the source of meaning of a work of art, and they always suppose that it is possible to separate artwork and inter-

pretation. On the other hand approach b) assumes that meaning is not discovered, but is on the contrary inserted into an artwork and the artwork itself is changed by the interpretation. *Radical constructivism* assumes that every interpretation creates a new artwork, in a process in which audience and artist are equal to each other and the artwork is re-created again and again. *Moderate constructivism* admits that works of art are, to a certain degree, changed by their interpretations. It is hard for radical constructivism to avoid infinite regress, because from its perspective a work of art does not have a meaning before an art critic (a spectator) attributes one to it. But the interpretation itself is an artefact that is subject to interpretation, and so on. However, it has proved to be very difficult to find a solution to the paradox of constructivism (vide the work of Robert Stecker) in the cases both of moderate and of radical constructivism, and this points to the problem of the notion of attributing properties to an object by stating something about it. When we say something about an object and the statement is true, then the object has the property and if the statement is false, then the object does not have the property, even though the statement itself remains unchanged. And if the statement is neither false nor true, then the question is what it is that changes when we attribute a property to an object, or when we tell a story according to which the object has the given property.

From this point of view it might seem that approaches leading to a) are more feasible, but in that case it needs to be considered what should be the consequences for an artefact that becomes a work of art only by being interpreted (readymade), or for any two objects which are impossible to distinguish by the senses but which become two different artworks due to the process of interpretation (Arthur Danto). At this point it seems that a solution should take into account the difference between a physical object and an artwork, or - an even subtler distinction - the one offered by Peter Lamarque (an object – an artwork – an object-of-interpretation). But it appears that these solutions also run into problems.

A completely different solution to the problem of selection of the best approach could be to admit that the question of a relevant theory of interpretation does not have a universal solution and philosophy is not in a position to be a referee in this case. An adequate interpretation is found in the contact

with a specific work of art as a rational reflection of the process in which we aim to find a balance between a) the act of creation of an artwork by an artist, and b) the act of perception by a spectator, in which we reconstruct a). This problem is examined in detail in part 5.4 with regards to a specific artwork (Mlynářčiková & Ružičková). We propose that individual stages of the process of interpretation should be distinguished: *Interpretation at Level I* follows the event of identification of a given situation as an encounter with a work of art and it leads to the determination of an artwork in a series of hypotheses and corrections. Stage 1 ends with the recognition of the limits of the artwork and with the understanding of its difference from our experience. This can lead to a verbal formulation of the interpretation, either reflecting the needs of the debate or of the critique. The subsequent *Interpretation at the Level II* is a confrontation with other individual interpretations. At this level the interpretations can contradict, compete with or support each other, or the more basic interpretation can serve as part of a more complex one, and so on. This is the level philosophers usually work at and in context of which it makes sense to ask about the criteria of the selection of the best interpretation.

Such an approach considers interpretation to be part of a wider experience or of an interaction with a work of art, which contains not only the elements of rational reflection but also the elements of pre-theoretical understanding and evaluation. The problems involved in evaluation and comprehension are examined in the last chapter of this book.



/6

Hodnotenie a poznávanie

V prechádzajúcej kapitole sme tvrdili, že interpretácia je len jednou časťou celého procesu skúsenosti s dielom. Okrem racionálnej reflexie postupne nadobúdanej rovnováhy medzi prístupom diváka a stratégiou autora je neoddeliteľnou časťou celého procesu aj hodnotenie. Autor vo svojej autorskej stratégii, tak ako je prítomná v diele, vytvára aj hierarchiu hodnôt. Preto, aby dielo tvorilo celok, jeho jednotlivé časti nadobúdajú hodnotu vo vzťahu k tomuto celku. A tak v prípade už spomínaného diela M. Mlynárčikovej a N. Ružičkovej *skočím ti do reči, vyrazím ti dych, dotknem sa ťa* (obr. 10, 11) postupne hľadáme a nachádzame rovnováhu tým, že identifikujeme jednotlivé časti a hľadáme medzi nimi vzťahy, ich váhu v predpokladanom celku diela, ku ktorému smeruje naša skúsenosť. Inými slovami, pri každej hypotéze vlastne navrhujeme, čo si v diele máme všímať a čo prehliadať, čo je dôležité viac, čo menej a čo nie je dôležité vôbec. Každý zaujatý pohľad je tak súčasne spojený s hodnotením a prehodnocovaním. V uvedenom príklade umeleckého diela skúsenosť negujúca hypotézu o jednotnom a finálnom význame (ale aj téme) dialógu dvoch žien, ktorý by sme mali odhaliť, nás pri interpretácii viedla k zmene váhy bežne kladenej na obsah toho, čo sa hovorí.

Ďalšou hypotézou navrhovanou v mene budúceho celku tak bolo, že ide o zámer narúšať stereotypy v rámci vnímania dialógu a o snahu sústrediť našu pozornosť na ich mechanizmus – uvedomiť si tie stereotypy, ktoré bežne vôbec nevnímame. Kladením a testovaním hypotéz postupujeme počas celého vnímania diela, až kým nedospejeme k celku diela alebo k rovnováhe v rovine interpretácie I, ako sme túto etapu nazvali v predchádzajúcej kapitole. Tento stav je výsledkom čiastkových pokusov uchopiť celok diela a porozumieť jeho charakteru a významu. Až po dosiahnutí celku je možné posudzovať hodnotu jednotlivých vlastností diela. Dosiahnuť celok diela sa tu javí ako základná hodnota, ktorú vo svojej reakcii naň rešpektujeme. Je však iba jeden spôsob, ako všetky umelecké diela dosahujú hodnotu celostnosti? Tvrdenie, že všetky umelecké diela dosahujú svoju jednotu (identitu) rovnakým spôsobom, zrejme nebude platiť ani o dvoch dielach toho istého druhu.

Napríklad dve maľby – kubistická a realistická – ponúkajú celkom odlišné postupy, ako uvidieť výsledný obraz. V jednom prípade je to spôsob fragmentácie a simultánnej viacpohľadovosti, ktorý keď odhalíme, tak porozumieme, ako

sa máme pozeráť, a v druhom je lineárna, farebná, svetelná perspektíva, ktorých princípy zjednocujú jednotlivé časti do koherentného celku. V našom prípade to bude spôsob, akým nás dielo vystavuje skúsenosti s našimi vlastnými stereotypmi spojenými s používaním jazyka a s našimi pocitmi, ktoré toto odhalenie vyvoláva. Celok sa tu, paradoxne, dosahuje prostredníctvom popierania celku. To upozorňuje na dôležitosť hodnoty celostnosti pre naše vnímanie umeleckých diel, pretože ak dielo spochybňuje svoju jednotu, vťahuje do hry chápavé publikum, ktoré porozumie konfrontácii s bežnými postupmi a jednotu dodá dielu zvonku.

Čo je dôsledkom plynúcim z analýzy nášho príkladu? Predovšetkým to, že hodnota diela nemusí byť nevyhnutne vnútornou hodnotou¹⁵¹. V našom prípade ide o vonkajšiu hodnotu. K tomu je potrebné dodať, že výsledný celok nevyplýva zo zmyslovej skúsenosti. Dané dielo by mohlo vyzeráť celkom inak: iné reproduktory, iná miestnosť, iní participujúci diváci, dokonca by v ňom mohli byť použité iné dialógy a na skúsenosti sa nemusí nič zmeniť. Vynárajú sa tu v súvislosti s hodnotou viaceré zaujímavé otázky¹⁵². My sa v nasledujúcej časti zameriame na dve: 1. Kde hľadať zdroj umeleckej hodnoty umeleckého diela? 2. Ako prebieha hodnotenie umeleckých diel?

6.1 Povaha hodnoty umeleckého diela

V dejinách uvažovania o umení existuje dlhá tradícia pýtania sa na povahu umeleckej hodnoty. Chceme vedieť, a) čo je jej zdrojom, ale aj b) spôsoby, akým umelecké diela hodnotíme. Ak hľadáme zdroj umeleckej hodnoty, tak v zásade existujú dve odpovede. Buď sú hodnoty umeleckému dielu vlastné a ide o *vnútorné hodnoty*, alebo nie sú a ide o *vonkajšie (relačné) hodnoty*. Vlastné hodnoty má objekt nezávisle od iných objektov a vonkajšie hodnoty má vo vzťahu k iným objektom. Ak uvažujeme o spôsobe hodnotenia a posudzovania diel, tak umelecké dielo môže mať *hodnotu o sebe* alebo *hodnotu inštrumentálnu*. V prvom prípade je umenie a umelecké dielo cieľom a hodnotou o sebe, nie prostriedkom, a v druhom prípade je umenie chápané ako prostriedok k nejakému inému cieľu, ktorý má hodnotu¹⁵³.

Na interpretácii príkladu umeleckého diela v predchádzajúcej časti sme ukázali, že existujú umelecké diela, ktoré nema-

151/ Inou cestou by bolo preformulovať náš pojem umeleckého diela a rozšíriť ho napríklad o subjektívne stavy mysle jednotlivých divákov. Tento problém tak úzko súvisí s problémom ontológie umeleckého diela, na ktorý sme narazili v 2. kapitole venovanej problému vytvárania.

152/ Okrem uvedených dvoch otázok sa tu objavuje aj problém definície estetického ako esenciálnej vlastnosti umeleckých diel. Dané dielo je zaujímavým príkladom konceptuálneho (alebo presnejšie postkonceptuálneho) umenia, ktorého existencia spochybňuje viaceré koncepcie estetiky. Pre filozofické aspekty konceptuálneho umenia pozri (Goldie – Schellekens 2009).

153/ Bežne sa do protikladu kladú vnútorná hodnota a inštrumentálna hodnota, ale Ch. Korsgaardová (1996), vychádzajúc z Kanta, ukázala, že protikladom vnútornej hodnoty je vonkajšia hodnota a protikladom inštrumentálnej hodnoty je hodnota o sebe a miešanie týchto druhov hodnôt vedie k neželaným dôsledkom.

jú vnútornú hodnotu, a predsa možno hovoriť o ich umeleckej hodnote. Konceptuálne umenie je príkladom, keď diela nie sú založené na estetických vlastnostiach (ako vnútorných) a ich hodnota sa odvíja od vzťahu diela k niečomu vonkajšiemu (napríklad teoretický koncept umenia). Znamená to, že konceptuálne umenie nie je hodnotné o sebe, ale iba ako prostriedok na premýšľanie a poznanie?

R. Stecker (1997) úplne odmieta, že by umenie bolo hodnotné o sebe, a tvrdí, že umenie má vždy iba vonkajšiu hodnotu a hodnotíme ho vždy ako prostriedok k nejakej inej hodnote. Veď aj v prípade estetických vlastností, ak rozlišujeme estetické vlastnosti a skúsenosť s týmito vlastnosťami, je dielo vždy prostriedkom na dosiahnutie tejto skúsenosti, ktorá tu je cieľom. Umenie má tak vonkajšiu a súčasne inštrumentálnu hodnotu.

Otázku však možno položiť aj inak. Či fakt, že dielo má iba vonkajšie hodnoty, musí nevyhnutne znamenať, že hodnota daného diela je len hodnotou inštrumentálnou, a teda vedúcou k nejakej inej hodnote (napríklad poznaniu), alebo možno aj v takomto prípade uvažovať o hodnote daného diela o sebe. Ch. Korsgaardová (1996) ponúka riešenie, keď hovorí, že umenie (ale nielen umenie) môže mať vonkajšiu hodnotu a súčasne byť hodnotné o sebe. Dokladá to na príklade krásy maľby zamknutej pred zrakom publika. Môže byť maľba, ktorú nikto nevidí, krásna? Môže, ak nedávame znamienko rovnosti medzi vonkajšiu hodnotu a inštrumentálnu hodnotu. Krása je hodnotou, ktorú maľba nadobúda vo vzťahu k vnímajúcemu subjektu a jeho skúsenosti, teda je vonkajšou hodnotou maľby. Ak by vonkajšia hodnota bola to isté ako inštrumentálna hodnota, tak by sme museli povedať, že v prípade zamknutej maľby nie je naplnený cieľ, ktorému má dielo slúžiť (skúsenosť krásna), a táto nemá hodnotu. Čo sa nezdá celkom intuitívne a ani uspokojivé riešenie. Pri dodržaní uvedeného rozlíšenia možno povedať, že zamknutá maľba je hodnotná o sebe (je krásna), ale podmienka na naplnenie tejto vonkajšej hodnoty (spôsobiť skúsenosť krásna) nie je aktuálne realizovaná. A teda možno hovoriť, že maľba je krásna o sebe, aj keď nebola naplnená podmienka na realizáciu tejto hodnoty o sebe¹⁵⁴.

Avšak estetické vlastnosti nie sú vnútorné a esenciálne, potom nie sú jedinečnými vlastnosťami umeleckých diel a nemôžu slúžiť na ich odlíšenie napríklad od hrablí alebo strojčekov na holenie. Fakt straty tohto rozlíšenia môže byť

154/ Ch. Korsgaardová k tomu hovorí: „*Poznamenajme tiež, že toto [naše rozlíšenie] nako- niec neznamená, že mu- síme povedať, že maľba je hodnotná jedine ako prostriedok na skúsenosť hodnotenia. Tieto skúse- nosti nie sú cieľom, pre ktoré je maľba prostried- kom, ale sú to podmien- ky, za ktorých je hod- nota o sebe realizovaná*“ (Korsgaard 1996, s. 265).

jednou z príčin, prečo je chápanie umeleckých hodnôt ako vnútorných stále zaujímavé. Preskúmajme preto túto pozíciu podrobnejšie.

6.2 Esteticizmus – umelecká hodnota ako estetická hodnota

Uvažovanie o tom, že umenie má hodnotu o sebe, je cieľom a nie prostriedkom, sa odvíja od estetiky I. Kanta, ako ju predstavil vo svojej tretej kritike (1975). Kant vyčlenil estetické ako zvláštnu oblasť (na rozdiel od rozumového a morálneho) a potešenie, ktoré nám prináša, je potešením špecifického druhu. Umeniu (ale aj prírode) prisudzujeme v našich súdoch hodnotu (napr. byť krásny) bez toho, že by nám záležalo na existencii daného umeleckého diela (alebo prírodného objektu). Krásu (a ďalšie estetické hodnoty) nemožno lokalizovať ani v objekte a ani v subjekte. Krása (pocit) pramení z aktu kontemplácie vzťahu medzi objektom a subjektom. A táto kontemplácia má hodnotu o sebe (je nezaujatá a odhaľuje sa v nej tzv. účelnosť bez účelu). Figurovanie v tomto vzťahu k subjektu a umožňovanie danej kontemplácie je tou skutočnou hodnotou umeleckého diela a je charakteristická pre všetky diela, ak sú posudzované ako diela umenia. Pre naše potreby je dôležité, že hodnota umenia nie je inštrumentálna, ale umenie je hodnotné o sebe.

V prístupe, ktorý možno súhrnne nazvať *esteticizmus*¹⁵⁵, je umenie chápané ako kultúrna prax zameraná na intencionálnu produkciu artefaktov, ktoré vyvolávajú potešenie pri kontemplácii krásy, elegancie a súladu. Inak povedané, hodnota diela ako umenia spočíva v potešení, ktorým odmeňuje kontempláciu jeho estetických vlastností bez akéhokoľvek ďalšieho účelu alebo cieľa. Stručne to zhrnul M. Budd, ktorý je jedným zo súčasných stúpcov esteticizmu¹⁵⁶ v prístupe k umeniu:

1. „[K]eď oceňujeme umelecké dielo ako umelecké dielo, robíme tak na základe toho, čo nám v skúsenosti s ním [dielo] poskytuje, skôr než na základe niečoho, čo v skúsenosti nie je prítomné, ale [dielo] to získava prostredníctvom našej interakcie s ním“ (Budd 2008, s. 91).

a súčasne:

2. „[K]eď oceňujeme umelecké dielo ako umelecké dielo, nepovažujeme ho za nahraditeľné iným umeleckým dielom:

155/ V kontinentálnej estetike je termín *esteticizmus* skôr spájaný s umeleckým hnutím 2. polovice 19. storočia, raziacim heslo umenie pre umenie (*l'art pour l'art*), odmietajúcim akékoľvek vonkajšie a inštrumentálne hodnoty umenia.

156/ Komplexne spracovaný problém hodnoty nájdeme v jeho práci (Budd 1995). K ďalším stúpencom pozície, ktorá chápe napĺňanie estetickej hodnoty ako primárnu funkciu umenia, patria napríklad N. Zangwill (2007) alebo G. Iseminger (2004).

považujeme skúsenosť s dielom za nezameniteľnú skúsenosťou s akýmkoľvek iným dielom“ (Budd 2008, s. 92).

Následne ponúka stručné, ale výstižné zhrnutie cieľa umenia:

3. „Cieľom umenia – cieľom umenia ako umenia – *nie je zmeniť svet, ale ho obohatiť vytvorením objektu, ktorý oceňujeme pre jeho vnútornú hodnotu a ktorého oceňujúca skúsenosť je jedinečne hodnotná*“ (Budd 2008, s. 92, písmo s normálnym rezom M. Š.).

Tretí citát tvrdí, že to, čo robí umenie hodnotným, je jedinečnou vlastnosťou umenia ako umenia – tzv. *tvrdenie o jedinečnosti hodnoty umenia*. Okrem toho tvrdí, že daná hodnota je vnútornou hodnotou umenia. To nás privádza k súvislosti s problémom definície umenia. Esteticizmus patrí v rámci riešenia problému definície umenia (tzv. estetické definície umenia) k esencialistickým pokusom o definíciu umenia, ktorých problémy sme rozoberali v 4. kapitole tejto knihy. Ak má byť hodnota umenia vnútorná a jedinečná, malo by ísť o esenciu umenia vôbec. V priebehu diskusií v minulom storočí sa však ukázala neudržateľnosť tohto prístupu ako definície umenia. Otázkou tak je, či môžeme oddeliť esencializmus pri riešení problému definície umenia od hodnotového esencializmu. Možnosťou je hovoriť pri hodnotovom esencializme o hodnote *umenia ako umenia*, ktorá je hodnotou všetkých umeleckých diel, ale v najväčšej miere tzv. veľkých umeleckých diel. Takže v prípade diel, ktoré disponujú minimálnou mierou estetickej hodnoty (konceptuálne umenie, populárne umenie), môžeme ešte hovoriť o umení, ale nebude to umenie s veľkým „U“, pretože v ňom prevažujú iné hodnoty (napríklad kognitívne, komerčné a pod.).

Ak tvrdenie o jedinečnosti umeleckej hodnoty presunieme z úrovne umenia ako celku na jednotlivé umelecké diela, tak dostávame *tvrdenie o nenahraditeľnosti umeleckého diela* v skúsenosti (2. citát). Inak povedané, skúsenosť, ktorú nám sprostredkuje umelecké dielo, nie je možné dosiahnuť iným spôsobom. Umelecké diela nie sú vo vzťahu k skúsenosti nahraditeľné spôsobom, akým sú nahraditeľné napríklad lieky vo vzťahu k liečebnému efektu. Pri liečbe bakteriálnej infekcie má lekár väčšinou na výber rôzne druhy antibiotík, ktoré vedú k rovnakému výslednému efektu a dané lieky sú potom vo vzťahu k dosiahnutiu želaného výsledku vzájomne zameniteľné. To podľa esteticizmu neplatí pre umelecké die-

la, keď identita diela je vždy nejakým spôsobom zviazaná so skúsenosťou, ktorú poskytuje.

Z mnohých príkladov súčasného umenia je zrejmé, že estetická hodnota nemusí byť jedinou hodnotou umeleckého diela, rovnako ako estetické vlastnosti diela nie sú jeho jedinými vlastnosťami. To je možné pripustiť aj v rámci esteticizmu, ak zachováme estetickú hodnotu ako primárnu (umelecká hodnota rovná sa estetická hodnota) a ostatné vlastnosti a hodnoty ako sekundárne alebo pomocné. Tak napríklad reprezentovaný obsah v umeleckom diele (dej, obraz, scéna) môže prispievať k hodnote diela v prípade, že sa podieľa na estetických vlastnostiach, ako sú koherencia, komplexnosť, intenzita alebo kvalita spracovania témy¹⁵⁷. Otázkou však ostáva, do akej miery je možné oddeliť estetické vlastnosti od ostatných vlastností diela (kognitívne, morálne atď.).

Esteticizmus ponúka v porovnaní s neesencialistickým chápaním umeleckých hodnôt niekoľko výhod. Ako prvú možno spomenúť nemožnosť redukovať hodnotu umenia na jeho význam (obsah). Dve diela môžu ponúkať rovnaký obsah, ale môžu mať rozličnú umeleckú hodnotu. Vieme si teoreticky predstaviť dve umelecké diela, ktorých obsahom je smútok za stratenou láskou. Pokým jedno bude triviálne, sentimentálne a povrchné, druhé bude komplexné, hlboké a bude originálnym spôsobom spracované, a tým omnoho hodnotnejšie ako prvé dielo. Dobré umelecké dielo nie je nahraditeľné iným dielom, ktoré len opakuje jeho obsah z akéhokoľvek hľadiska (filozofie, morálky, histórie a pod.), pretože sú to jeho estetické vlastnosti, na ktoré sa zameriavame, keď ho hodnotíme ako umenie.

Druhou výhodou je schopnosť vysvetliť fakt, že môžeme oceňovať aj diela, s ktorých obsahom nesúhlasíme. Inštaláciu M. Cattelana *Deviata hodina* (1999), ktorá reprezentuje pápeža Jána Pavla II. zasiahnutého pádom meteoritu, môžu ako umelecké dielo oceniť aj diváci, ktorí zastávajú nezlučiteľné pozície vzhľadom na jej obsah. Platí to však iba v prípade, že pristupujú k umeleckému dielu ako k umeleckému dielu. Táto výhoda sa však v istých prípadoch môže ukázať aj ako nevýhoda, čo uvidíme neskôr.

Tretou výhodou je chápanie umenia ako špecifickej jedinečnej aktivity odlišnej od čohokoľvek iného v bežnom živote. Esteticizmus umožňuje odlíšiť umenie od iných aktivít,

157/ P. Lamarque a S. H. Olsen (1994) navrhujú rozlíšenie medzi *kognitívnymi*, *estetickými* a *fikčnými* aspektmi literárnych diel.

s ktorými môže mať mnoho spoločného, ale nikdy nie snahu o maximalizáciu estetických hodnôt. Tým sa odlišuje umenie od zábavy a vysoké umenie od populárneho masového umenia. Cieľom umenia je tvorba a predstavovanie estetických hodnôt, vzhľadom na ktoré sú všetky ostatné črty len v pomocnej pozícii. Je zrejmé, že toto nemožno povedať o populárnom umení, ktoré naplňa predovšetkým iné externé ciele, akými sú komerčný úspech alebo didaktické či politické ciele.

Okrem spomínaných výhod však daná pozícia ako komplexný prístup k umeleckej hodnote čelí aj mnohým problémom.

Jedným z nich môže byť prípad, keď odmietneme umelecké dielo ako umelecké pre jeho obsah. Esteticizmus vďaka odlišeniu obsahu a umeleckej hodnoty je schopný vysvetliť, prečo isté diela prijímame, aj keď povedzme nesúhlasíme s ich obsahom. Máme však prípady, keď nejaké dielo odmietneme ako umelecké pre spôsob, akým daný obsah prezentuje, alebo pre širšie súvislosti, za akých bolo dielo vytvorené. Filmy L. Riefenstahlovej estetizujúce zjazdy národnosocialistickej strany alebo ideológiou poznačené olympijské hry v Berlíne v 30. rokoch v Nemecku sú z hľadiska umeleckej hodnoty minimálne kontroverzné¹⁵⁸, napriek ich nesporným estetickým kvalitám¹⁵⁹. Esteticizmus nedokáže vysvetliť, že ako umenie odmietame morálne neprípustné diela alebo diela nezlučiteľné so životom a pod. Podobne nedokáže vysvetliť prípady, keď napriek nesporným estetickým kvalitám diela ho odmietame hodnotiť kladne, pretože obsah spracováva neadekvátnym (neprimeraným, nepravdivým) spôsobom. Ukazuje sa, že v niektorých prípadoch hodnotenia diel sa nezaobídeme bez odkazovania ku konceptom ako pravda, úprimnosť, dobro a pod., ktoré sú relačnými hodnotami diel a idú proti tvrdeniam o čisto vnútornej hodnote umenia.

Iný problém sa objavuje v súvislosti s existenciou konceptuálneho umenia. Konceptuálne umenie, ak aj má estetické kvality (každé dielo musí byť zhmotnené do intersubjektívne vnímateľnej podoby, a teda zmyslovo vnímateľné), tieto kvality nie sú tým, čo je v konceptuálnych dielach dôležité. Inak povedané, estetická skúsenosť nie je tým, čo sa snažia dané diela sprostredkovať¹⁶⁰. Esteticizmus si s týmito dielami vie poradiť jedine spôsobom, že ich síce bude považovať za umenie, ale umenie s minimálnou umeleckou hodnotou. Z hľadiska estetickej skúsenosti sú triviálne, prípadne nudné. Iným

158/ Český umelec M. Bielický o diele L. Riefenstahlovej povedal: „*To, čo urobila, je jedinečné, absolútne. Jej filmy majú unikátnu estetickú, vizuálnu formu. O tom niet pochybností. [...] Ale ak vytvorila unikátne dielo, ktoré slúži niečomu takému ako fašizmus, je to úplne deštruktívne. Je to proti životu, proti slo-bode. [...]*“ a následne sa pýta: „*Ako ale môže mať umeleckú hodnotu niečo, čo je proti ľudskému žitiu?*“ (Bielický 1998, s. 37).

159/ Zaujímavé v tomto kontexte je, že L. Riefenstahlová (2002) svoje filmy obhajovala práve argumentmi z estetickej definície umenia a esteticizmom v chápaní hodnôt umeleckého diela.

160/ M. Duchamp si stanovil ako kritérium na výber bežne vyrábaných predmetov estetickú indiferentnosť. Vzhľadom na estetické kvality daných predmetov tvrdí: „*[...] To nie je otázka vizuality, ktorá v ready-made hrá rolu, je to jednoduchý fakt, že existujú. Môžu existovať vo vašej pamäti. Nepotrebuje sa na ne dívať, aby ste vstúpili do sféry [domain] readymade*“ (Duchamp 2002, s. 38).

spôsobom, ako sa s konceptuálnym umením možno v rámci esteticizmu vyrovnáť, je chápať ho skôr ako príspevok k umeleckej kritike než k umeniu samému. Konceptuálne umenie sa tak skôr vyjadruje k tomu, čo je umenie, než by nejakým umením bolo. V našom príklade (*skočím ti do reči, dotknem sa ťa, vyrazím ti dych*, pozri obr. 10, 11) sme však mali možnosť vidieť, že vďaka porozumeniu umeleckému dielu dochádza následne aj k estetickému skúsenosti (pocity, ktoré sprevádzali zastávania roly postavy v dialógu). Táto skúsenosť však nie je vyvolaná vnútornými estetickými vlastnosťami diela. Dielo by mohlo vyzeráť aj celkom inak (mať iné estetické vlastnosti), aby danú skúsenosť sprostredkovalo. Podobne by sme mohli analyzovať aj iné diela postkonceptuálneho umenia, ktoré síce majú estetické vlastnosti, ale tieto nie sú dominantnými a ani najdôležitejšími vlastnosťami daných diel. Mnohé diela sú privlastnením predchádzajúcich diel minulosti¹⁶¹ alebo privlastnením diel umeleckej kritiky¹⁶² či prírodných objektov a rozdiel v hodnote, ktorý je medzi privlastneným a privlastňujúcim objektom, nie je estetickým rozdielom. K čomu tu dochádza a čo je z hľadiska chápania umeleckej hodnoty zaujímavé, je, že k rozdielu v estetickému skúsenosti tu dochádza vďaka porozumeniu mimoestetickým kvalitám diela. Ukazuje sa tak závislosť nášho vnímania od poznania a naopak¹⁶³. Venujme preto v nasledujúcej časti pozornosť koncepciám, ktoré chápu umeleckú hodnotu ako kognitívnu hodnotu.

6.3 Kognitivizmus – umelecká hodnota ako kognitívna hodnota

Existujú viaceré koncepcie umenia, ktoré sú postavené na predpoklade, že umenie má kognitívnu hodnotu. Na tomto mieste je potrebné zopakovať, že chápanie umenia ako hodnotného o sebe je pomerne nové v dejinách uvažovania o umení. V antike bolo umenie praktickým poznaním, ako môže byť niečo vytvorené. Umenie buď napodobňovalo prírodu v tom, čo vytvorila, alebo ju dopĺňalo. Platón (2006) hodnotil umenie negatívne práve pre jeho minimálnu kognitívnu hodnotu. Umenie ako napodobnenie (odraz) vonkajšej podoby vecí bolo, v rámci jeho metafyziky, až na treťom mieste od pravdy (idea – vec – odraz). Aristoteles chápal umenie podobne, ale hodnotil ho omnoho vyššie ako Platón (z hľadiska poznania dokonca vyššie ako históriu). A tak sa opäť dotýkame prob-

161/ Spomeňme slávne dielo *Vygumovaná de Kooningova kresba* R. Rauschenberga z roku 1953 – dielo, ktoré pozostáva z vygumovanej kresby umelca W. de Kooninga. Jej hodnota nespočíva v tom, čo vidíme, ale v akte, ktorý priamo nevidíme, ale porozumenie ktorému môže obohatiť skúsenosť s inými dielami. Najmä ak si uvedomíme, že umelec nielen produkuje to, čo je esteticky vnímateľné, ale súčasne s tým robí niečo iné nevnímateľným.

162/ Možno spomenúť dielo *Relaxačná umenoveda* (2012) M. Mlynárčikovej a N. Ružičkovej.

163/ Podobne by sa v rôznych prípadoch umeleckých diel dalo uvažovať aj o závislosti estetických hodnôt od hodnôt morálnych atď.

lému *moderného systému umení*, na ktorého základe bola v 18. storočí založená estetika ako samostatná disciplína (venovali sme sa mu v prvej kapitole tejto knihy).

Dá sa povedať, že implicitnú prítomnosť kognitívnej hodnoty umenia je možné vystopovať v rôznych definíciách umenia. Napríklad v teóriách expresie je prítomné rozpoznanie emócie ako emócie istého druhu, rovnako ako rozpoznanie emócie, ktorú do diela vložil autor. V inej podobe nájdeme kognitívny rozmer umenia v chápaní umenia A. Danta (1981). Na to, aby niečo bolo umením, musí to byť o niečom a musí stelesňovať svoj význam – teda nájsť pre toto „niečo“ vhodný spôsob spracovania. Danto tak nepriamo hovorí, že dielo ponúka spôsob pohľadu – implicitnú koncepciu svojho objektu (témy).

Explicitné chápanie umenia ako formy poznania zastáva N. Goodman (2007). Goodman sa vyrovnal s problémom hodnoty umenia v duchu jeho funkcionalistického prístupu k umeniu, v duchu jeho chápania umenia ako poznávacej aktivity, ktorá je rovnocenná s vedeckým poznávaním, a v duchu jeho nominalizmu. Umenie, rovnako ako veda, patrí k symbolickým systémom s určenou syntaktickou a sémantickou štruktúrou. Rozdiel medzi umením a vedou spočíva predovšetkým v povahe symbolických systémov, ktoré používajú pri poznávaní. Hlavným cieľom umenia „[...] je *poznanie pre poznanie* – *poznanie pre seba samé*“ (Goodman 2007, s. 196). Odmieňa esteticizmus a presadzuje inštrumentálnu hodnotu umenia s dôrazom na relačné vlastnosti¹⁶⁴. Estetická skúsenosť je v jeho chápaní podradená kognitívnej funkcii umenia, čím sa dostáva problém estetickej hodnoty na správne miesto¹⁶⁵.

Ak zhrnieme pozíciu kognitivismu v chápaní hodnoty umenia, tak môžeme povedať, že umenie poskytuje poznanie tým, že ponúka imaginácii jasné a detailné koncepcie, ktoré sú zviazané s konkrétnymi skúsenosťami umeleckých diel, ale súčasne tieto skúsenosti presahujú. Inak povedané, vďaka umeniu môžeme objaviť nové spôsoby pohľadu na svet, na seba alebo na druhých, čo je nepochybne kognitívne hodnotné pre ďalšie druhy poznávania aj mimo umenia¹⁶⁶.

Pozrime sa z hľadiska kognitivismu na diela M. Piačeka z otvoreného cyklu *Najväčšie trapasy slovenskej histórie* (od r. 2007). Ide o malé sochárske diela – modely pamätníkov na podstavci vždy rovnakých rozmerov (40 x 40 cm), realizované technikou kriedovanej drevorezby (obr. 12, 13). V tomto

164/ To potom v dôsledku znamená, že „[r]ovnaké dielo môže byť postupne provokujúce, fascinujúce, príjemné a nudné. Taký je už osud prostriedkov a nástrojov poznávania“ (Goodman 2007, s. 197).

165/ „To, čo robia Manetove, Monetove či Cézanove obrazy s naším videním sveta, je pre ich hodnotenie rovnako podstatné, ako priama konfrontácia s nimi. Spôsob, akým videnie obrazu alebo počúvanie hudby pretvárajú skutočnosť, s ktorou sa stretávame inokedy a inde, patrí k ich kognitívnemu charakteru. Môžeme tak opustiť absurdný a nešťastný mýtus izolovanosti estetickej skúsenosti“ (Goodman 2007, s. 198).

166/ Kognitivismus nemusí chápať poznanie jediným spôsobom. Môže pripúšťať viaceré druhy poznania, napríklad propozíčné (sformulovateľné do tvrdení, ktoré sú buď pravdivé, alebo nepravdivé) – poznanie, ako niečo urobiť (know-how), fenomenálne poznanie (vedieť, aké to je mať s niečím skúsenosť), poznanie hodnôt (napr. morálnych) alebo poznanie významu a dôležitosti niečoho. Viac k tomu pozri v (Gaut 2003, s. 437 – 438).

obmedzenom a vopred stanovenom priestore a technike autor spracováva vybrané udalosti. Nevyberá si nejaké osobnosti, ale udalosti, ktoré predstavujú negatívne zlomové body v histórii Slovenska. Stvárnjuje ich „neheroizujúcim“ spôsobom. Deje sa to cez fragment (napr. fragment auta v diele *26. apríl 1996, výbuch auta Róberta Remiáša v Bratislave*), podobne ako pri žurnalistickej fotografii v novinách. Až názov presne identifikuje celú situáciu v čase a priestore, čo prenecháva viac miesta našej pamäti a imaginácii. Výberu udalosti predchádza súkromný výskum autora, ktorý nie je nepodobný výskumu vedca – historika. Musí prezrieť dostupné a dochované materiály, zvažovať jednotlivé interpretácie daných udalostí, konzultovať s odborníkmi a nakoniec zvážiť, či daná situácia je vhodným kandidátom do „naj“ skupiny negatívnych udalostí v histórii Slovenska.

Aj keď metódy a postupy môžu byť v tomto prípade spoločné vede a aj umeniu, výstupy a ciele sú však iné. Historik hľadá, ako sa nejaká udalosť skutočne odohrala a akú má váhu a význam v kontexte ďalších udalostí. Umelec účelovo vyberá fragmenty a priraduje im spoločnú hodnotu (negatívnu) v rámci celej histórie svojho národa. Vytvára na základe istých kritérií skupinu udalostí – trapasov, na ktoré nikto nie je hrdý a ktoré by všetci radšej vytesnili z pamäti, aj keď sú našou nezmazateľnou tradíciou a neodmysliteľnou súčasťou našej súčasnej kultúrnej a politickej situácie. Veľmi zaujímavá je forma spracovania celého cyklu. Objektom alebo postavám chýbajú presné a vypracované detaily, všetko ostáva v náznakoch a skratke, čo spolu s malou mierkou „pamätníkov“ vedie diváka k participácii (doplňaniu) a kritickému prehodnoteniu daných udalostí. Kladieme si otázky: „Ako si ja sám dokážem vysvetliť, že sa tieto udalosti stali?“, „Ako sa s nimi dokážem vyrovnáť?“, „Čo robím preto, aby sa takéto veci nediali?“, „Aké iné udalosti budú ešte patriť do tejto skupiny?“ a pod. Spolu s autorom hľadáme uhol pohľadu, kriticky prehodnocujeme svoju vlastnú kolektívnu minulosť a skúšame jej porozumieť. Súčasne si však možno kladť aj otázky o povahe a mieste umenia vo vytváraní kolektívnej pamäti (malé modely negatívnych udalostí vs. veľké idealizujúce pamätníky vo verejnom priestore), ale aj o možnostiach umenia vo vzťahu k vede. Je nepochybné, že skúsenosť s dielom je tu v službách poznávania a jeho hodnota nie je príkladom hodnoty o sebe. Otázky, ktoré je potrebné si v súvislosti s poznaním položiť,

/12



Martin Piaček: *13. marec 1939, prvé stretnutie Jozefa Tisa a Adolfa Hitlera.*

Z cyklu *Najväčšie trapasy slovenskej histórie* (od r. 2007), kriedovaná drevorezba, pôdorys 40 x 40 cm.

/13



Martin Piaček: *26. apríl 1996, výbuch auta Róberta Remiáša v Bratislave.*

Z cyklu *Najväčšie trapasy slovenskej histórie* (od r. 2007), kriedovaná drevorezba, pôdorys 40 x 40 cm.

môžu znieť: „Poznanie akého druhu nám dielo poskytuje?“, „Je to poznanie, ktoré nám neposkytne historiografia?“, „Je toto poznanie nejako zdôvodnené?“. V nasledujúcej časti sa preto zameriame na námietky, ktoré obvykle bývajú vznášané proti kognitivismu.

167/ K problému zdôvodnenia vedeckého poznania pozri 2. a 4. kapitolu v (Schmidt – Taliga 2013).

V našom príklade umeleckého diela by sme v súvislosti s poznaním mohli namietat, že autorov historický výskum je len subjektívny, prípadne že nemôžeme vedieť, či vybral všetky udalosti, ktoré do tejto skupiny patria alebo nepatria. Vo všeobecnej podobe táto námietka znie, že umenie nám nemôže poskytnúť skutočné poznanie, pretože neposkytuje dôkaz (prípadne zdôvodnenie), že jeho tvrdenia sú pravdivé (Stolnitz 1992). Pri bližšom pohľade je zrejmé, že táto námietka nehľadá kognitívnu hodnotu umenia na správnom mieste, pretože kognitívna hodnota umenia spočíva v poskytnutí nových pohľadov, nových spôsobov skúmania danej veci, prípadne tiež v poukazaní na dôležitosť a význam už existujúcich spôsobov poznania (Graham 2000). Umenie preto nesúperí s vedou, ale je tu skôr priestor na ich vzájomné dopĺňanie. Okrem toho je minimálne sporné (ak nie úplne nepravdivé) tvrdiť, že veda poskytuje dôkaz alebo zdôvodnenie svojej pravdivosti¹⁶⁷. Všetky vedecké teórie podliehajú kritike a môžu sa tak v budúcnosti ukázať ako nepravdivé.

Druhou námietkou je, že poznanie, ktoré ponúka umelecké dielo, by sme mohli dosiahnuť aj inak, a to buď prostredníctvom iného diela – napríklad série obrazov vytvorených technikou sieťotlače na základe dokumentárnych fotografií –, alebo napríklad prostredníctvom výsledkov práce historiografa, ktorý by vydal knihu s názvom *Najväčšie trapasy slovenskej histórie*. V prvom prípade vlastne hovoríme, že kognitívna hodnota nie je súčasťou identity umeleckého diela. Umelecké dielo je tak vo vzťahu k poznaniu, ktoré poskytuje, nahraditeľné iným dielom. Ak spolu s tým chápeme kognitívnu hodnotu ako jedinu (esenciálnu) umeleckú hodnotu, tak umenie pre nás jedinečnú hodnotu nemá a je vo vzťahu k poznaniu nahraditeľné inými činnosťami alebo disciplínami, čo je vlastne druhý spomenutý prípad. Tu je asi na mieste poznamenať, že úplné vylúčenie nahraditeľnosti asi nie je možné zabezpečiť nijakou teóriou umeleckej hodnoty. Umenie nikdy nefungovalo v úplnom vákuu, a tak sa v mnohom prekrýva s inými činnosťami. A zrejme ani nie je cieľom tvrdiť, že kognitívna hodnota úplne vyčerpáva umeleckú hodnotu umenia alebo že je dominant-

nou hodnotou všetkých umeleckých diel. Paradoxne však ako námietku možno chápať aj opačné tvrdenia, že poznanie, ktoré poskytuje umenie, je natoľko špecifické, že ho nemožno parafrázovať, a tak ani testovať jeho pravdivosť.

Tretia námietka hovorí, že umelecké dielo je jednotou obsahu a formy a nie je možné jeho kognitívny obsah preformulovať do nejakých netriviálnych tvrdení (propozícií), ktoré by sme mohli nezávisle a objektívne testovať. Ak v umení ide o jednotu obsahu a formy, nemôže v ňom ísť o korešpondenciu so svetom, a teda pravdivosť, ale napríklad o vzťahy vo vnútri diela samého. Príkladom odkazovania umeleckého diela k sebe samému môže byť báseň P. Macsovszkého *Most*.

*„slová tejto básne
nemôžu prežiť osamote
boja sa: strachu
z pohyblivých hraníc
prázdnoty ...*

*slová tejto básne
potrebujú súpútnikov,
aj keď sú zavržené
zákerníci a nespoľahliví ...*

*slová tejto básne
potrebujú ďalšie slová
tejto básne,
aby vytvorili reťaz:
reťazový most,*

*po ktorom sa budú môcť
prechádzať a zhadzovať
opotrebované zvuky
a zošúverené,
invalidné významy,*

*s ktorými sa nikdy
nekryli
a nikdy nijaké putá*

sa medzi nimi nevytvorili“ (Macsovszky 1995, s. 9).

Ak má uvedená báseň nejakú kognitívnu hodnotu, tak predovšetkým vo vzťahu k básni a poézii samej, prípadne vo vzťahu k umeniu, nie k vonkajšej realite. Ak by sme chceli toto poznanie nejako parafrázovať, tak je jasné, že nemôžeme. Ak

tam nejaké poznanie je, tak ho nezískame inak, len čítaním danej básne – jediným možným testom daného poznania. Avšak daná báseň nám predsa len prináša poznanie o fungovaní jazyka, o jeho limitoch (čo sa dá či nedá povedať), samoreferenčnosti a poznanie o našej skúsenosti s týmito javmi. Podobne v dielach z cyklu *Najväčšie trapasy slovenskej histórie* práve vhodnosť spôsobu spracovania daných námetov nám prináša poznanie v podobe skúsenosti, ktorú by sme nikdy nemohli mať z čítania práce historika, nech by bola akokoľvek kvalitná či pravdivá. Tu je opäť potrebné povedať, že ak nechápeme vzťah vedy a umenia ako vzťah súperenia v rovnakej hre, tak nepropozičná povaha poznania, ktoré umenie poskytuje, nemusí byť problémom. Ak je dielo dobré (konceptia a spracovanie témy sú originálne a zaujímavé), tak potom má dielo aj kognitívnu hodnotu a skúsenosť s ním je kognitívne hodnotná¹⁶⁸.

168/ K problému, či nepropozičná povaha poznania, ktoré umenie prináša, diskvalifikuje kognitívnu hodnotu ako umeleckú hodnotu, pozri diskusiu medzi B. Gautom a P. Lamarquom v (Kieran 2006, 7. a 8. kapitola).

V tomto duchu je možné reagovať aj na štvrtú námietku, ktorá býva často vznesená proti kognitívnej hodnote umenia, že umenie sa venuje jednotlivostiam a je obmedzené na jednotlivé prípady, pokým poznanie má byť všeobecné a univerzálne. Portrét je portrétom jednotlivcej osoby a prináša nám poznanie o jej podobe, krajinka je obrazom konkrétneho miesta, román je príbehom jednotlivca a pod. Ako môžu tieto diela, ktoré sa venujú jednotlivostiam, reprezentujú jednotliviny, prinášať univerzálne platné poznanie? Tu je možné odpovedať, že v prípade akejkolvek skúsenosti musíme zovšeobecňovať a napríklad portrét zďaleka nie je len o podobe medzi obrazom a zobrazeným, ale aj o spôsobe maľby (fotografie, kresby atď.) a o danom médiu a jeho možnostiach vôbec. Fakty o jednotlivostiach (podoba, topografia, priebeh udalosti), ktoré sa z umenia dozvedáme, nikdy nie sú také dôležité ako zmeny mentálneho nastavenia (spôsobov pohľadu), ktoré diela ponúkajú. Nie je na mieste pýtať sa, či sa udalosť vybratá M. Piačekom stala presne tak, ako nám ukazuje, ale skôr ako nám dielo umožňuje túto udalosť vidieť, v akých vzťahoch a akým spôsobom je tento pohľad hodnotný aj pri iných skúsenostiach v našich životoch. Jeho cyklus trapasov vedie k pohľadu prinášajúcemu so sebou premýšľanie o morálnych hodnotách a kolektívnej pamäti národa. Tu je potom možné hľadať aj rozdiel medzi umením a zábavou a inými skúsenosťami prinášajúcimi potešenie, ktoré nás takýmto skúsenostiam nevystavujú a neprinášajú poznanie rozširujúce etickú citlivosť.

Inou pochybnosťou v súvislosti s kognitívnou hodnotou je, že jednotlivé druhy umenia vykazujú veľmi rozdielnu mieru kognitívnej hodnoty. Často býva spochybňovaná kognitívna hodnota inštrumentálnej hudby, architektúry alebo abstraktných sochárskych výtvorov. V odpovedi je možné pozrieť sa na kognitivistickú axiológiu z historickej perspektívy. Ak prisudzujeme umeniu inštrumentálnu hodnotu (čo je prípad väčšiny kognitivistických prístupov k umeleckej hodnote), tak v prípade, že nejaká umelecká forma alebo médium prestáva plniť svoju pôvodnú funkciu, buď zanikne, alebo sa pretransformuje tak, aby ju mohla plniť. Z tohto uhla pohľadu možno vysvetliť konceptuálne umenie ako spôsob rozšírenia pôvodných možností a funkcií (nielen) výtvarného umenia. Alebo možno poukázať na pretrvávajúci vplyv fotografie na spôsoby reprezentácie v malbe a pod. V tomto duchu sa potom kognitívna hodnota v rámci jednotlivých druhov umenia vyvíja a mení. Tým vlastne priznávame istú mieru kognitívnej hodnoty všetkým druhom umenia a súčasne presadzujeme hodnotový pluralizmus. Kognitívna hodnota nemusí byť jedinou (a esenciálnou) hodnotou umenia a môže koexistovať spolu s hodnotou estetickou, morálnou atď. To vyzerá ako prijateľné riešenie, ale problém, ktorý sa tu objavuje, znie: „Ako odlíšiť umeleckú hodnotu od neumeleckej?“. Spolu s tým sa objavuje aj problém inštrumentálnej hudby, o ktorej sa Kant (1975, § 53) domnieval, že vôbec nemá kognitívnu hodnotu¹⁶⁹. Prvý problém je problémom akejkolvek neesencialistickej teórie umeleckej hodnoty, druhý problém je v prvom rade problémom kognitivizmu, ale následne aj univerzálnej teórie umeleckej hodnoty vôbec. Problém, ktorého sme sa v tejto kapitole dotkli len okrajovo v prvej podkapitole a je dôležitou súčasťou diskusie o umeleckej hodnote, je problém povahy hodnotiaceho súdu.

6.4 Povaha hodnotiaceho súdu

Riešenia problému povahy hodnotiaceho estetického súdu možno rozdeliť do dvoch skupín. Prvou je *subjektivizmus* a druhou *objektivizmus*¹⁷⁰.

V prípade *subjektivizmu* pripúšťame, že pravdivosť alebo nepravdivosť toho, čo v estetických súdoch tvrdíme, je závislá (čiastočne alebo úplne) od subjektívnych stavov súdiaceho. Vychádza sa z faktu, že na posúdenie diela potrebujeme

169/ K detailnej interpretácii tohto problému pozri (Kivy 2009).

170/ Existuje ešte tretia možnosť, ktorá v protiklade k subjektivizmu a objektivizmu tvrdí, že v estetických súdoch netvrdíme niečo pravdivé alebo nepravdivé, ale vyjadrujeme svoje pocity alebo postoje. Táto pozícia sa zvykne označovať ako *expresivizmus*, *emotivizmus* alebo *nonkognitivizmus*. Pozri (Blackburn 1998).

mať najprv s dielom skúsenosť a táto skúsenosť je určujúca pre formuláciu našich súdov o umeleckej hodnote daného diela. Na základe našej reakcie (napr. pocitov potešenia alebo strasti) vyvolanej objektom. Stúpenci subjektivismu ťažko vysvetľujú, prečo by sa naše súdy mali vzťahovať k objektu, keď sú vyjadrením našej skúsenosti. Rovnako subjektivismu chýba základ na vysvetlenie faktu, že naše hodnotiace súdy si vyžadujú súhlas ostatných a často sa zhodujú.

171/ Viac pozri (Goldman 1995).

Ak chceme vysvetliť nárok estetických súdov na univerzálnejšiu platnosť, tieto nemôžu byť založené iba na našej reakcii na objekt. D. Hume (2010) zaviedol inštitúciu ideálneho kritika (nezaujatý, kompletne informovaný, pozná všetky relevantné diela, nadaný senzibilitou, má prax v rozlišovaní, porovnávaní a hodnotení, hodnotí v podmienkach primeraných dielu a pod.), ktorý má byť tým kritériom, ktorý jedno stanovisko zavrhnú a druhé podporí. Ideálny kritik reprezentuje akúsi esenciu vkusu v danej spoločnosti. V pozadí tejto pozície je presvedčenie, že všetci ľudia sa riadia pri posudzovaní rovnakými princípmi, rozdiely sú spôsobené odchýlkami od vlastností ideálneho kritika, prípadne podmienok pri ktorých hodnotí (nevhodné osvetlenie a pod.).

Stále však je potrebné vysvetliť, prečo naše súdy vzťahujeme k objektu – umeleckému dielu. V súčasnom jazyku to je potom sformulované ako isté vlastnosti objektu z hľadiska jeho pôsobenia na ideálneho kritika. Umelecké diela majú vďaka základnejším vlastnostiam daného diela dispozície vyvolávať reakciu u svojho publika. Dielo je krásne, ak vyvoláva u ideálneho kritika reakciu prinášajúcu potešenie a táto reakcia je založená na vlastnostiach objektu nižšej úrovne¹⁷¹. Výsledkom takého prístupu je však problém, že naše hodnotiace súdy sa v ňom príliš nelíšia od deskripcií (sekundárnych vlastností, ako napríklad farba). Spolu s tým vyvstáva aj iný problém, prečo by som sa mal podriaďovať (porovnávať) súdu nejakého ideálneho kritika (jeho uhlu pohľadu), ak vnímanie diela vo mne vyvoláva potešenie aj v prípade môjho pohľadu, ktorý s ním nie je totožný? Pozrime sa teraz na opačný prístup k povahe našich estetických súdov, ktorým je objektivismus.

Objektivismus tvrdí, že pravdivosť alebo nepravdivosť hodnotiaceho súdu je nezávislá od subjektívnych stavov posudzovateľa a je úplne určená kvalitami alebo vzťahmi v rámci objektu. Výhodou je jasný základ na vysvetlenie očakávanej

zhody všetkých posudzovateľov. Ak ja posúdim objekt ako krásny, tak by tak mali urobiť v reakcii na objekt všetci, pretože objekt je krásny na základe svojich konkrétnych vlastností. Tu hneď možno namietajú, že čisto formálne vlastnosti objektu, ako napríklad kompozícia na určenie krásy, nestačia. Ľahko si totiž vieme predstaviť prípad, že máme dve kompozičné rovnaké kresby, pokým jednu považujeme za krásnu a druhú nie. Spolu s tým tiež chýba priestor na skutočné posúdenie, teda zohľadnenie faktu, že dielo nejako pôsobí na naše zmysly a pocity.

Preto sofistikovaný objektivizmus trvá na tom, že estetický súd vyžaduje súhlas všetkých bez výnimky, ale spolu so sofistikovaným subjektivismom trvá na tom, že tento súd je výsledkom subjektívnej reakcie na objekt v podobe potešenia alebo strasti. Toto je stanovisko I. Kanta (1975), ktorý poskytol asi najlepšie riešenie tejto dilemy medzi subjektivismom a objektivismom. Kantovo riešenie vychádzajúce z jeho metafyziky predpokladá univerzálne schopnosti pre všetky súdiace subjekty. To zabezpečí, že v prípade toho istého objektu, ak nedôjde k chybe či omylu, bude reakcia na ten istý objekt (jeho formálnu štruktúru) rovnaká. Ide teda o subjektívnu reakciu na objekt, ale podliehajúcu univerzálnym pravidlám.

Súčasná verzia objektivismu sa snažia chápať posudzovanie ako úplne objektívny proces, ktorý nielenže vedie k pravdivým alebo nepravdivým súdom, ale je úplne nezávislý od subjektívnych stavov kritika¹⁷². Je potom možné rozlíšiť viaceré úrovne vlastností a vysvetliť ich vzájomnú závislosť, prípadne sa sústrediť na objektivitu estetických súdov ako jazykových tvrdení, ktorých pravdivosť či nepravdivosť nie je závislá od hodnotiaceho subjektu. Jedným z problémov, do ktorých sa tieto riešenia dostávajú, je problém nemožnosti uchopenia hodnotiaceho rozmeru našich súdov, ktoré predsa nie sú len tvrdeniami o vlastnostiach objektu, ale aj hodnotením pôsobenia týchto vlastností na publikum.

Nebudeme na tomto mieste ďalej rozvíjať podrobnosti súčasných riešení daných problémov¹⁷³. Poznamenajme však, že motívom v pozadí oboch riešení, ktoré sú dodnes rozvíjané v súčasných teóriách, je hľadanie odôvodnenia a potvrdenia pravdivosti pre naše estetické súdy. Akoby posudzovanie bolo to, o čo v prvom rade v umeleckej praxi ide. Ak by sme mali kritérium, prípadne mechanizmus zdôvodnenia, tak vieme

172/ Pozri napríklad (Bender 1995) alebo (Miller 1998).

173/ Pozri napríklad diskusiu o povahe hodnotiacich kritérií našich estetických súdov medzi A. Goldmanom a G. Dickiem v (Kieran 2006, 19. a 20. kapitola).

rozhodnúť, ktorý z kritikov má pravdu, a poznáme hodnotu umeleckého diela, a možno aj umenia vôbec. Tento názor nezastávame. Napriek tomu, že hodnotenie považujeme za dôležitú súčasť tvorby umenia umelcami na jednej strane, rovnako ako súčasť skúseností publika s umeleckými dielami. Hodnotenie chápeme práve ako súčasť skúsenosti s umením (tvorbou, recepciou). Ak prijmeme pozíciu hodnotového pluralizmu, tak nemusíme predpokladať, že k hodnoteniu dochádza vždy rovnakým spôsobom (môže to byť súčasť autorskej stratégie v diele). Okrem toho rovnaké vlastnosti diela nemusia vo výsledku diela viesť k rovnakému hodnoteniu a nie všetky diela musia byť hodnotné ako umenie z rovnakých dôvodov. Hodnotenie tak nemusí plniť vždy rovnakú funkciu v rámci interakcie s dielom. Raz môže byť jedným z jej hlavných motívov, ako v prípade diel z cyklu *Najväčšie trapasy slovenskej histórie* M. Piačeka. Inokedy môže byť len pomocným motívom, ako v prípade básne P. Macsovszkého *Most*. Ktoré vlastnosti diela vstupujú do celkovej umeleckej hodnoty diela, je záležitosťou jednotlivých diel, autorských stratégií týchto diel a reakcií publika na tieto stratégie. To už však nie je záležitosťou filozofie, ale empirie sveta umenia. Ak priznávame umeleckej tvorivosti ontologický rozmer, ako sme sa snažili ukázať v 2. kapitole, tak musíme rátať s tým, že umelecké dielo môže priniesť aj nové spôsoby nadobúdania hodnoty a hodnotenia, pre ktoré bude potrebné hľadať alebo vytvoriť nové kritériá. Bez nich potom nedokážeme dielo identifikovať, interpretovať a následne nebudeme schopní primerane reagovať na jeho autorskú stratégiu.

Záver

V tejto kapitole sme predstavili filozofické aspekty hodnotenia a poznávania v umení. Podobne ako v predchádzajúcich kapitolách, aj tu sa ukázalo, že vyhranené riešenia otázok hodnoty umenia sú vystavené tvrdej kritike a pri aplikácii na konkrétne príklady fungujú len za cenu prehliadania dôležitých aspektov umenia. Snaha esteticizmu o vymedzenie umenia ako úplne autonómneho a jeho hodnoty ako vnútornej a špecifickej hodnoty o sebe naráža na pestrú prax a najrôznejšie podoby súčasného umenia. Súčasné umenie je čoraz viac prepletené s inými druhmi činností, artefaktov a udalostí v širšom kontexte spoločnosti, a tak si na otázku jeho hodnoty musíme odpovedať stále znovu a znovu, s ohľadom na to, ako sa tento kontext mení a o aké umenie a diela ide. V tom sú viac nápomocné

teórie, ktoré nehľadajú esenciálnu hodnotu umenia, nehľadajú v prvom rade rozdiely a umožňujú postihnúť viaceré varianty rozmanitých diel vo vzťahu k iným oblastiam, akými môžu byť napríklad morálka alebo veda (hodnotový pluralizmus).

V súvislosti s vedou sa vynára aj otázka kognitívnej hodnoty umenia. Námietky proti kognitívnej hodnote umenia (kognitivizmu) z väčšej časti pramenia zo snahy o vymedzenie umenia proti vede, čo sa opäť neukazuje ako primeraný prístup v dobe, keď umenie a veda už dávno koexistujú¹⁷⁴. To, čo potrebujeme, sú teórie, ktoré nám v ich vzájomnom obohacovaní pomôžu a dokážu uchopiť kognitívnu hodnotu umenia v jej širších súvislostiach.

S prisudzovaním hodnoty umeleckým dielam súvisí aj tradičný problém povahy a platnosti našich hodnotiacich súdov. Odpovede už tradične variujú medzi objektivismom a subjektivismom, prípadne rozvíjajú Kantovo kompromisné riešenie. Možno však tento problém čaká na predefinovanie vzhľadom na pluralitu spôsobov nadobúdania hodnoty a spôsobov hodnotenia umeleckých diel (Musí byť hodnotenie nevyhnutne verbálne a mať podobu individuálneho výroku?). A netreba zabúdať, že umenie ako inštitúcia – celok sveta umenia – má aj normatívnu dimenziu, v ktorej sa odohráva selekcia umeleckých diel z dlhodobého hľadiska.

Otázky:

1. Boli by ste ochotné/-í považovať videá, ktoré pred smrťou natočia samovražední atentátnici, za umenie? Aké argumenty by ste vedeli nájsť proti a aké v prospech ich zaradenia medzi umelecké diela?

2. Je možné nájsť (predstaviť si) príklad umeleckého diela, ktoré má a) iba vnútornú hodnotu a žiadnu vonkajšiu, a b) iba vonkajšiu hodnotu a žiadnu vnútornú?

3. Je správne používať termín výskum v súvislosti s tvorbou umelcov? (Uvedte argumenty za a proti.)

4. Ako môže súvisieť očakávanie univerzálnej platnosti subjektívneho súdu s funkciou umenia v spoločnosti? (Navrhňte viaceré hypotézy a podporte ich argumentmi).

174/ Kognitívni vedci skúmajú počítačom generované umenie [pozri Boden (2004)] alebo umelci vytvárajú vďaka poznatkom vedy originálne možnosti našej skúsenosti (pozri Stocker – Sommerer – Mignon-neau 2009).

Summary

In the previous chapter we claimed that interpretation is part of a wider conception of experience, which contains, apart from rational reflection, also the elements of pre-theoretical understanding and evaluation. The aim of this chapter is to examine the value of works of art. In part 6.1 we claim that the problem of the nature of artistic value is either a) a question about the source of value or b) a question about the nature of evaluation. Answers to a) can be divided into those that claim that the value of art is *intrinsic* and those who claim that the value of art is *extrinsic (relational)*. The intrinsic values of an object (or of an event) are those that are independent of other objects, while extrinsic values depend on relations to other objects, events, facts, and so on. The question of the character of evaluation has two possible answers. An artwork has either the value of a means to some other end, in other words an *instrumental value*, or it has a *value in itself*. On the first view it seems that if something has external value then it has for us only the value of a means to something else. However, according to Christine Korsgaard we should not equate these two issues. If art does not have an intrinsic (essential) value, then it cannot be distinguished from non-art simply on the basis of its value.

The objective of part 6.2 is to scrutinize the position of *aestheticism* (Malcolm Budd, Nick Zangwill), which aims to explain art in terms of aesthetic value. This view endorses the work of Kant by assuming that aesthetics is a specific area, which differs in kind from morality and rationality.

In the process of contemplation art has value in itself. It is not a matter of instrumental value, since we are not concerned with the existence of the object and the contemplation does not serve any ulterior purpose – it has a purpose in itself. In this approach art is comprehended as a cultural practice focused on the intentional making of artefacts, which elicit specific pleasure while contemplating beauty (and other aesthetic properties).

Art is of a singular value, since it *enriches the world with objects of a singular intrinsic value*. This leads to the problem of a definition of art in which a given singular value should be the essential property which differentiates art from other areas. But, as we already know, essentialist definitions of art

fail in confrontation with the openness of art. It is questionable whether it is possible to distinguish essentialism in respect of its definition of art from value essentialism, and that is the problem aestheticism has to face.

Works of art are of a singular value, because in aesthetic experience they are *irreplaceable by other objects*. This feature makes them different, for example, from the effects of medication on an illness, where it is usually possible to use different medicaments in order to achieve the same results. In aestheticism the identity of an artwork is always somehow interconnected with the experience it provides. This can again appear to be a problem when applied to various forms of contemporary art.

Nevertheless, aestheticism does have some undisputable advantages in comparison with non-essentialist conceptions of artistic values. Among its advantages are a) the impossibility of reducing an artwork to its meaning (content) – there can be two artefacts with the same content but of different value; b) it can provide an explanation for the fact that we can also evaluate works of art the contents of which we may disagree with and c) the conception of art as a singular specific activity – the non-reducibility of art.

On the other hand, aestheticism also generates many problems, such as 1) it cannot explain the fact that sometimes we may have to reject a work as a piece of art due to its content, for instance on moral grounds (propaganda, lies, and so on) or 2) it is unable to accommodate conceptual art, which completely rejects the aesthetic effect as a goal of art (from the point of view of aestheticism this kind of art has minimum value).

In contemporary art the aesthetic effect can be based on conceptual or on moral effects. It is a problem of the complexity of our perception, in which - apart from the working of the senses - an important role is played by knowledge. The next part of this chapter, part 6.3, is focused on *cognitivism*, which considers artistic value in terms of cognitive value.

In the first chapter we indicated that the conception of art as valuable in itself is relatively new. Art was already regarded and evaluated as knowledge in the era of classical antiquity (in a positive way by Aristotle, in a negative way by Plato). The explicit view of art as knowledge was held in more recent times

by Nelson Goodman. He considered art to be a cognitive activity and put it on a par with science, since both of them are symbolic systems, the difference lying only in their character. He rejected aestheticism and claimed that the main objective of art, as well as of the sciences, is to pursue knowledge for the sake of knowledge. Through art we can discover new ways of how the world can be perceived; we can learn to see others as well as ourselves in a different perspective – and that is undoubtedly of cognitive value. In this sense we can comprehend the current trend to understand art and artistic activity as a specific form of research (for example historical research, the memory of a nation – as it was presented in specific cases in the work of Martin Piaček).

There have been raised several objections to the conception of art as knowledge: 1) art cannot provide real knowledge, because it does not provide any reasons (justification) that its “statements” are true (Jerome Stolnitz); 2) the knowledge provided by art is not specific and it could be obtained in other ways; 3) art is the unity of content and form, which makes it impossible to reformulate the content of an artwork into non-trivial objectively testable statements; 4) art deals with individuals and it is limited to individual cases, while knowledge should be general and universal; 5) the variability in the level of cognitive value in specific types of art (absolute music, for instance, or architecture).

In general it is important to avoid the essentialist conception of the cognitive value of art, which has never been the only one and is not necessarily essential either. Art does not compete with science, and therefore different criteria apply to it, but nevertheless it can bring new knowledge in the form of new views of things and new approaches, or it can enhance the knowledge of already existing values. The experience provided by art is not exclusively subjective (chapter 5) and even though art is concerned with individuals, these have the character of paradigmatic examples. The level of cognitive value in art (and in types of art) is subject to change and it can serve different functions in different social contexts – here lies the advantage of this approach and it reflects the pluralism of goals in the arts. The attribution of any kind of value to a work of art depends to a very large extent on art criticism and its value judgments. We examine their nature in the last part of the chapter (6.4).

There are *subjectivist* and *objectivist* approaches to the nature of value judgments. *Subjectivism* accepts that the truth value is fully or partially dependent on the speaker's subjective states. It follows from the fact that in order to evaluate a work of art we firstly need to have experience of it, which determines the judgment. The problem is how to give reasons for the relation of our judgments to the given object and its properties. An even more fundamental problem is to be found in the difficulty of explaining the fact that our value judgments require the agreement of others, and in fact they often diverge.

According to *objectivism* the truth value of a value judgment is independent of the subjective state of the person who formulates it, and is completely determined by the qualities of the object. The advantage of this approach lies in its clear basis for explaining a predicted agreement among the people who conduct the evaluation. An object is beautiful because it possess certain properties, and not just because it looks beautiful to me. The problem is to explain why we may, for instance, give different evaluations of drawings with exactly the same composition, and so on. Objectivism lacks the dimension of personal feeling for an artwork. That is the reason why the Kantian compromise, which assumes universally equal abilities present in all evaluators who give their judgments on the basis of subjective experience is still considered to be interesting.

In the current debate, among the proponents of objectivism, there are still to be found attempts to find a universal mechanism for the confirmation of our value judgments. On the other hand, a different approach might be to admit that it is possible that there are various ways in which an artwork obtains its value, a compromise which complies with the attribution of an ontological dimension to artwork (chapter 2) and with value and meaning pluralism (chapter 5).

Záver

Hlavným cieľom knihy, ktorú ste práve dočítali, bolo predstaviť hlavné problémy filozofie umenia v rámci analytickej tradície v ich aktuálnej podobe. Samozrejme, našou snahou bolo byť čo najnestrannejší, či už pri výbere problémov, alebo pri predstavovaní ich riešení. Hoci si nemyslíme, že je možné dosiahnuť úplnú nestrannosť, už v predhovore knihy sme predstavili kľúč, ktorým sme sa riadili pri výbere problémov pre jednotlivé kapitoly. Týmto nám bol životný cyklus umeleckého diela od jeho vytvorenia až po hodnotenie. Už uvedený fakt nie je nestranný, pretože uprednostňuje filozofické aspekty praktických problémov umenia pred čisto teoretickými problémami, ktoré rovnako patria do filozofie umenia. Okrem toho sme v priebehu písania knihy na mnohých miestach museli urobiť rozhodnutia ovplyvnené stanoviskom, ktoré zastávame, a naším chápaním úlohy filozofie umenia vo vzťahu k umeniu. Pretože každá kapitola má svoj vlastný záver, dovoľíme si na tomto mieste aspoň stručne zhrnúť našu pozíciu v kontexte predstavených problémov, ktorá implicitne ovplyvnila mnohé naše rozhodnutia a je tak svojím spôsobom neustále v texte knihy prítomná.

Predovšetkým filozofiu umenia chápeme ako disciplínu praktickej filozofie, ktorá je na pomedzí medzi filozofiou (praktickou a teoretickou) na jednej strane a teóriou a praxou umenia na druhej strane. V tomto duchu má obojsmernú sprostredkovateľskú úlohu: a) prinášať a formulovať zaujímavé impulzy na filozofovanie z oblasti umenia (konceptuálne umenie, interaktivita, procesuálne umenie a pod.) a b) analyzovať filozofické aspekty problémov umenia (epistemologické, axiologické, metodologické, ontologické a pod.). Nejde nám ani o praktizovanie filozofie ako umenia, pretože stále ostávame na pôde filozofie s jej metódami a postupmi, ale ani o nejakú čistú filozofiu umenia nezávislú od diania vo svete umenia. Medzi oboma svetmi existuje kontinuum a záleží od konkrétneho problému, na čo bude kladený väčší dôraz a kde sa narysuje aktuálna hranica. Umenie môže v tomto prístupe čiastočne slúžiť ako experimentálne testovacie pole filozofie a jej teórií a filozofia zas ako teoretický nástroj poskytujúci analýzy a rozlíšenia, ktoré majú praktické dôsledky na tvorbu a interpretáciu umeleckých diel.

V tomto duchu centrálnu rolu pripisujeme riešeniu problémov tvorby a interpretácie, od ktorých sa potom odvíjajú odpovede na ostatné otázky a problémy. V diskusiiach 2. polo-

vice 20. storočia nebola obom problémom venovaná rovnaká pozornosť. Kým interpretácii bola venovaná nesmierna pozornosť, problém vytvárania umenia a kreativity sa dostal do centra záujmu až na prelome tisícročí. Domnievame sa, že tieto dva problémy je možné riešiť jedine súčasne. Interpretáciu chápeme ako teoretickú reflexiu dosahovania rovnováhy medzi aktom vytvorenia umeleckého diela umelcom a aktom našej reakcie na dielo. Interpretácia je tak racionálnou rekonštrukciou tvorivého gesta umelca tak, ako je prítomné v jeho intencionálnom výtvore – umeleckom diele – s cieľom nadviazať na toto gesto v našej reakcii – skúsenosti. Kým neidentifikujem to niečo predou mnou ako dielo, ktoré odo mňa niečo chce: zaujať postoj, pozrieť sa na reprezentovanú vec tak a tak, počuť to a to, porozumieť tomu ako..., imaginárne prežiť tento stav tak a tak, vcítiť sa do atď. Interpretácia tak nie je odhaľovaním nejakej nemennej esencie, ale je predovšetkým pomôckou na adekvátnu reakciu. Túto reakciu možno nazvať umeleckou skúsenosťou (prípadne skúsenosťou s umením).

Reakcia však začína ešte pred interpretáciou, a to pochopením situácie, v ktorej ústretovo a na základe predchádzajúceho poznania predpokladám, že mám pred sebou umelecké dielo, ktoré odo mňa niečo čaká – spoluprácu, ktorá môže mať najrôznejšiu podobu a mieru – a za to niečo ma odmení jedinečnou hodnotnou skúsenosťou. S týmto predpokladom skúšam rekonštruovať stopy, ktoré zámerne v diele nechal umelec po svojej tvorbe tak, aby ma (nás) priviedli k nejakému cieľu. Hľadám spomínanú rovnováhu medzi tým, čo začal a do budúcnosti nasmeroval umelec, a tým, čo vidím, cítim, počujem, myslím ja teraz v danom kontexte (často úplne inom) a situácii, spätne rekonštruujúc umelcovo gesto z toho, čo tu nechal v podobe diela. V tomto spočíva zložitý problém ontológie umeleckého diela. Umelecké dielo je „niečo“ medzi: a) zámerným tvorivým činom umelca, b) hmotnou podobou, ktorú tu zanechal, a c) kapacitou a ochotou publika. Navyše kontext, v ktorom sa udialo a), a kontext, v ktorom sa deje c), sú často úplne rôzne. Predstavme si len diela antiky alebo inej kultúry, kde dominuje iná koncepcia a funkcia umenia. Okrem toho aj fyzická podoba – b) – podlieha zmenám v čase, ktoré sú v rôznej miere súčasťou daného diela. Všetko sa to ešte komplikuje uvažovaním nad udržateľnosťou jednotného konceptu umenia.

Začína sa pred nami objavovať komplexnosť jednotlivých problémov, ktoré sme v tejto učebnici predstavili a ktoré sa všetky sústreďujú okolo otázok: 1. Je to umenie?, 2. Aké die- lo je predo mnou?, 3. Čo odo mňa chce?, 4. Čo som od neho dostal? 5. Akú/prečo to má hodnotu? Predpokladať, že filo- zofia poskytne jedinú univerzálnu odpoveď, sa zdá príliš trúfalé a zaváňa osvietenskou pýchou. Čo sa však potom dá robiť? Ponúkať čiastkové analýzy jednotlivých problémov a ich vzťahov, pomenúvať javy a procesy odohrávajúce sa v umení a navrhovať ich všeobecnejšie modely, ktoré sa dajú porov- ňávať, hľadanie konzistencie jednotlivých čiastkových teórií, odhaľovanie skrytých problémov a chýb v argumentácii, vy- jasňovanie významu používaných pojmov, hľadanie nových formulácií nevyriešených problémov, výskum dôsledkov pri- jatia/neprijatia nejakej pozície atď. V tomto všetkom je ana- lytická filozofia umenia a estetika silná a poskytuje bohatú paletu riešení problémov umenia v kontexte širších problémov analytickej filozofie. Preto vyslovujeme nádej, že predložená učebnica filozofie umenia je len začiatkom vlastného bádania čitateľa v tejto zaujímavej oblasti.



/S

Slovník pojmů

abstraktný objekt

(typ, univerzália, druh) objekt existujúci nezávisle od konkrétneho času a priestoru, čím sa líši od konkrétneho objektu. O jeho existencii a podobe tejto existencie sa vedú diskusie, rovnako ako o jeho prípadnom vzťahu ku konkrétnym inštanciam v čase a priestore.

apropriácia

ide o umelecký postup v rámci umenia druhej polovice 20. storočia, kde je ako materiál umeleckého diela použité iné umelecké dielo (prípadne jeho reprodukcia). Známý je prípad diela R. Rauschenberga *Vygumovaná de Kooningova kresba* (1953), kde autor vygumoval kresbu svojho kolegu. Postup úzko súvisí s *konceptuálnym umením*.

artefakt

na rozdiel od prírodných objektov, ktoré neboli vytvorené človekom, je artefakt výsledkom zámernej intencionálnej činnosti človeka.

esteticizmus

filozofická pozícia, ktorá tvrdí, že hodnota umenia spočíva v ňom samom (vnútorná hodnota) a súčasne je umenie hodnotné o sebe a nie pre nejaký iný cieľ alebo funkciu, ktorú môže plniť. Umenie posudzované ako umenie nemá inštrumentálnu hodnotu. Má korene vo filozofii I. Kanta a romantickom hnutí. Vo vzťahu k dejinám umenia termín znamená umelecké hnutie 2. polovice 19. storočia raziace heslo *umenie pre umenie* (*l'art pour l'art*), odmietajúce akékoľvek vonkajšie a inštrumentálne hodnoty umenia.

estetická hodnota

je hodnota (umeleckého diela, prírodného objektu) založená na schopnosti pôsobiť prostredníctvom našich zmyslov (estetickými vlastnosťami) a vyvolávať estetickú skúsenosť.

estetická skúsenosť

špecifická skúsenosť odlišná od iných skúseností tým, že je hodnotná o sebe, je cieľom a nie prostriedkom k niečomu inému (nezaujatosť) a prináša špecifický druh potešenia. Je spojená so špecifickým druhom objektov (umelecké diela, prírodné objekty) alebo ich vlastností (estetické vlastnosti), ktoré ju poskytujú.

estetické súdy

výsledok estetickej skúsenosti estetického hodnotenia. Problematické je vysvetliť platnosť estetického súdu, pretože je založený na subjektívnej skúsenosti, ale zároveň si robí nárok na objektívnu (univerzálnu) platnosť.

estetické vlastnosti (kvality)

zmyslovo vnímateľné vlastnosti objektu, ktoré sa podieľajú na estetickej skúsenosti. Možno ich rozdeliť do niekoľkých skupín: čisté estetické vlastnosti (krása, vznešenosť, škaredosť), formálne kvality (vyváženosť, ladnosť), vlastnosti správania (odvážny, živý, zdĺhavý), emocionálne vlastnosti (smutný, veselý), nálady vzbudzujúce vlastnosti (nudný, mocný, zmätený),

reprezentatívne vlastnosti (ako živý, rozmazaný, realistický), vlastnosti druhého rádu (jasné farby, čisté tóny). Otázkou je, či k estetickým vlastnostiam je možné zaradiť aj vlastnosti ako byť originálny alebo byť inšpirovaný, ktoré nie sú priamo zmyslovo vnímateľné, ale ovplyvňujú zmyslové vnímanie.

estetický postoj

špecifickosť estetickej skúsenosti (nezaujatosť, špecifické potešenie z krásneho) si vyžaduje iný postoj (naladenie), aký máme, keď napríklad len uspokojujeme svoje potreby a túžby. Je odpoveďou na formálne vlastnosti vnímania bez ohľadu na aktuálne materiálne a utilitaristické ciele.

Intencionálny klam (intentional fallacy)

jav v postupoch umeleckej kritiky, keď sa predpokladá, že na správnu interpretáciu umeleckého diela – intencionálneho objektu – je potrebné rekonštruovať intenciu autora. Ide o slogan z názvu vplyvného článku autorov M. Beardsleyho a W. Wimsatta z roku 1946, ktorí v ňom zastávajú pozíciu anti-intencionalizmu v chápaní interpretácie umeleckého diela.

interaktívne umenie

umenie, ktoré v reakcii na aktivitu publika mení svoju fyzickú podobu.

inštitucionálna definícia umenia

procedurálna definícia (na rozdiel od esenciálnych a funkcionálnych typov definícií) umenia G. Dickieho, ktorá sa po zlyhaní tradičných esencialistických definícií umenia snaží zdefinovať umenie ako formálnu procedúru, v ktorej artefaktu priradujeme status kandidáta na hodnotenie členmi sveta umenia – spoločenstva umelcov, kritikov, publika, teoretikov, ... atď.

konceptuálne umenie

smer (vizuálneho) umenia, ktorý inšpirovaný dielami ready-made M. Duchampa zo začiatku 20. storočia vyhlasuje umelecké dielo za ideu. Cieľom umenia v tomto prístupe nie je vytváranie artefaktov na pozerať (pre zmysly a estetickú konzumáciu), ale na premýšľanie (predovšetkým o umení samom). M. Duchamp ovplyvnil umelcov takmer vo všetkých umeniach, hudbu nevynímajúc (J. Cage).

konceptuálny priestor

v koncepcii M. Bodenovej ide o organizovaný spôsob myslenia, ktorý je známy a cenený v istej sociálnej skupine. V rámci konceptuálneho priestoru sú mnohé myšlienky možné, ale nie všetky už boli aktuálne myslené. Vzťah ku konceptuálnemu priestoru je dôležitý faktor na posudzovanie kreativity aktu umelca a umeleckého diela.

krásne umenia – moderný systém umení

sú spojené jednotným princípom (mimézis) a ich cieľom je krása (dnes to môžu byť aj iné estetické kategórie ako vznešenosť, škaredosť, tragickosť a pod.).

mimézis

grécky termín zodpovedajúci našim termínom imitácia alebo nápodoba, najbližšie však má k termínu reprezentácia. Mimézis bola charakteristikou, ktorá spájala dohromady najväčší počet činností a artefaktov, ktoré dnes chápeme ako umenie. Preto sa stala prirodzenou voľbou pre esenciu všetkých umení, pri vyčlenení skupiny krásnych umení od vedy a remesiel v 18. storočí.

moderné umenie

umenie konca 19. a dvoch tretín 20. storočia, ktoré bolo založené na imperatívne originality a novosti. To viedlo k rozmachu umeleckého experimentovania a prinieslo pluralitu postupov a štýlov vo všetkých umeleckých druhoch.

moderný systém umení

spojenie rôznych umení do jednej skupiny, ktoré prebehlo v 18. storočí. Odvtedy sa považuje za samozrejmé, že *poézia, hudba, maliarstvo, sochárstvo, tanec* (k nim sa radia aj architektúra, dramatické umenie, próza, ale v súčasnosti aj film, fotografia) patria do jednej skupiny, a existuje niečo, čo všetky rôznorodé umenia spája dohromady. O tom, čo to má byť, či niečo také existuje a či nie je lepšie hovoriť skôr o umeniach a ich rozdieloch ako o umení v jednotnom čísle, sa vedú diskusie.

monizmus/pluralizmus (ontologický)

ontologický monizmus je pozícia hľadajúca na otázku ontológie umeleckého diela (Entita akého druhu je umelecké dielo?) jedinú odpoveď. Ontologický pluralizmus neverí, že je na danú otázku možná jediná odpoveď a ponúka viacero odpovedí. Ontologický pluralizmus je výzvou jednotnej koncepcii umenia (moderný systém umenia), ako bola vytvorená v 18. storočí.

paradox fikcie

ide o paradox súvisiaci s našimi reakciami na fiktívne entity a udalosti a ich ontologickým statusom, predovšetkým v literatúre, ale napríklad aj vo filme. Bežne hovoríme, že súcime s hlavným hrdinom filmu a po tvári sa nám kotúľajú slzy, keď vidíme dojímavú scénu. Na druhej strane vieme, že hlavný hrdina je fiktívna postava, a teda, že neexistuje. Ako je potom možné, že s ním súcime a súčasne veríme, že neexistuje?

post-konceptuálne umenie

umenie rozvíjajúce odkaz *konceptuálneho umenia* (umenie je myšlienka) v tradičných, ale aj nových médiách. Umenie, ktoré aj v prípade, keď pôsobí na naše zmysly, vždy je aj myšlienkou o tomto pôsobení, o tom, čo je umenie, alebo aké sú možnosti daného média a pod.

poetika

skúmanie tvorby a štruktúry umeleckého diela (Aristotelova *Poetika*) alebo súbor vyjadrovacích prostriedkov autora alebo hnutia.

problém vizuálnej nerozlíšiteľnosti (problem of indiscernibles)

myšlienkový experiment A. Danta (*Transfiguration of the Commonplace*), v ktorom opisuje sedem rovnako vyzerajúcich objektov (červenou farbou pokryté štvorcové plátno rovnakých rozmerov) zavesených na stene. Niektoré z nich sú umelecké diela rôznych autorov s rôznymi názvami, jeden je podklad na nezačatú maľbu slávneho umelca a jeden ani nie je umeleckým dielom. Na tomto experimente potom A. Danto zakladá svoju tézu o schopnosti interpretácie transformovať fyzický objekt na umelecké dielo.

readymade

termín M. Duchampa pre skupinu (druh) jeho diel vytvorených privlastnením už hotových priemyselne vyrobených objektov (koleso z bicykla, hrebeň na psy, pisoár atď.) na začiatku 20. storočia. Daný postup mal neskôr (70. roky 20. storočia) veľký vplyv na konceptuálne umenie.

rodinné podobnosti (family resemblance)

myšlienka z diela L. Wittgensteina *Filozofické skúmania*, ktorá na príklade pojmu hra tvrdí, že nie je nič, čo by všetky hry dohromady spájalo (spoločný menovateľ, esencia). Každá z hier má však niektoré spoločné vlastnosti s inými hrami a tá zas s inými, podobne ako sa podobajú príbuzní v rodine. A tak sú všetky hry spojené jedným pojmom na základe rodinných podobností bez toho, aby mali niečo esenciálne spoločné.

svet umenia (artworld)

termín A. Danta, ktorý zahŕňa umelcov, kritikov umenia, teoretikov umenia, kurátorov, publikum, galérie, galeristov, múzeá, kurátorov,... Jednoducho všetko, čo nejako súvisí s umením. Tento termín využil na formuláciu *inštitucionálnej definície umenia* G. Dickie.

typ – token

rozlíšenie Ch. S. Peircea, ktoré aplikoval na tzv. symbolické (konvenčné) znaky. Príkladom typu je slovo (napr. umenie) a príkladom tokenu sú jeho jednotlivé výskyty v čase a priestore (napríklad v tejto knihe). A tak pokiaľ slovo typ je len jedno, v knihe alebo na stránke sa môže vyskytovať mnohokrát. Existuje viacero interpretácií Peirceovho rozlíšenia, ale všetky sa snažia vyriešiť problém vzťahu medzi umeleckým dielom a jeho fyzickým nositeľom, najmä v prípade tzv. umeleckých diel s viacnásobným výskytom ako hudba alebo literatúra.

vehikulum

hmotný nositeľ diela – vo väčšine prípadov je to fyzický objekt, pretože zhmotnenie (stelesnenie) diela je chápané ako jedna z podmienok existencie umeleckého diela. Vehikulum nie je s dielom totožné, je konštituentom alebo časťou umeleckého diela. Nie je totožné ani s inštanciou alebo tokenom umeleckého diela. Väčšina koncepcií ontológie umenia prijíma odlíšenie medzi vehikulom a dielom, ale vzťahy medzi nimi vysvetľujú rôznymi spôsobmi.



/G

English Glossary

Abstract object

(type, universal, kind) an object whose existence is independent of a specific time and place, and thus different from concrete objects. There are debates about the nature of its existence as well as about its possible relation to concrete spatio-temporal instantiations.

Aesthetic attitude

specific feature of *aesthetic experience* (disinterest, a specific pleasure elicited by beauty) that requires a different attitude (attunement) than the one we have, when we satisfy our needs and desires. It is a response to formal properties of perception, which is independent from utilitarian goals.

Aesthetic experience

a specific experience that is different from other experiences in that it possesses value in itself. It is not a means to something else, but a goal in itself that brings a specific type of pleasure. It is related to specific types of object (works of art, natural objects) or to their properties (*aesthetic properties*), which have the relevant effect.

Aestheticism

a philosophical position, according to which art has value in itself (an intrinsic value) and not because it has some other purpose or function. Art evaluated as art does not have an instrumental value. Aestheticism has its roots in Kantian philosophy and in the Romantic movement. In relation to the history of art the term refers to the artistic movement of the second half of the nineteenth century with the motto 'Art for art's sake' (*l'art pour l'art*) that rejected any external and instrumental values of art.

Aesthetic judgement

the result of *aesthetic experience* and aesthetic evaluation. It is problematic to explain the validity of aesthetic judgement, since it is based on subjective experience, but, at the same time, it also aims to achieve objective (universal) validity.

Aesthetic properties (qualities)

properties of objects that are perceptible by the senses and are involved in aesthetic experience. They can be divided into several groups: conventional aesthetic properties (beauty, sublime, ugliness), formal qualities (balance, harmony), properties of behaviour (braveness, activeness, slowness), emotional properties (sadness, happiness), properties that elicit moods (boredom, power, confusion), representational properties (life-likeness, blurredness, realism), second-order properties (clear colours, pure tones). It is questionable whether properties such as being original or being inspirational (which are not directly perceivable, although they influence sense perception) should be included as well.

Aesthetic value

a value (of an artwork or a natural object) that is based on its capacity to affect our senses (by aesthetic properties) and to elicit an aesthetic experience.

Appropriation

a practice that has been used by artists since the second half of the twentieth century, in which they use a pre-existing work of art (or its copy) in their artwork. A well-known example is the work by Robert Rauschenberg 'Erased de Kooning Drawing' (1953), an artwork created by erasing a drawing made by his colleague. This approach is closely linked to *conceptual art*.

artefact

in contrast to natural objects, which were not created by human beings, an artefact is a result of the intentional and purposeful action of human beings.

Artistic vehicle

in most cases, it is a physical object, since the embodiment of a work of art is considered to be one of the conditions of the existence of an artwork. A 'vehicle' is not identical with the artwork: it is a constituent or a part of it. Neither is it identical with an instance or a token of an artwork. Most of the conceptions of the ontology of art accept the difference between 'vehicle' and 'artwork', but they explain the relations between them differently.

Artworld

a term used by Arthur Danto that includes artists, art critics, theoreticians of art, curators, audience, galleries, museums...in other words, everything that is somehow related to art. This term was used by George Dickie in his formulation of the *institutional definition of art*.

Conceptual art

(visual) art inspired by the 'readymade' works by Marcel Duchamp from the early twentieth century, which claims that 'artwork' is an idea. According to this approach, the aim of art is to create artefacts 'for thinking' (especially about art itself), as opposed to creation of artefacts 'for the senses' (and for aesthetic consumption). Duchamp influenced almost all types of art, including music (that of John Cage, for example).

Conceptual space

an organized way of thinking, which is known and valued in a certain social group. There are many ideas possible within a conceptual space, but not all of them have actually been thought of. Relation to the conceptual space is an important factor in assessment of the creativity of an artist and of an artwork.

Family resemblance

an idea proposed by Ludwig Wittgenstein in his *Philosophical Investigations*, illustrated by the example of a concept of 'game'. Wittgenstein claims that there is nothing that all games have in common (a common denominator, an essence), but every single game has some features in common with some other game, and this other game has something in common with another game, and so on. In a similar way to the relatives in a family who resemble each other, so are all games linked by a single concept on the basis of family resemblance, without all of them having anything essential in common.

Fine arts

the modern system of the arts is based on a unifying principle (mimesis), which links all the arts in their pursuit of the goal of beauty (even though nowadays there are also other aesthetic categories, such as sublime, ugliness, and tragedy).

The problem of indiscernibles

a thought experiment developed by Arthur Danto (in *Transfiguration of the Commonplace*), in which he describes seven perceptually indistinguishable objects (identical canvas squares painted red) hanging on the wall. Some of them are works of art with different titles, created by different artists, one of them is just a canvas primed red by a famous artist, and there is one, which is not even a work of art. This experiment provides a basis for Danto's thesis that interpretation is able to transform physical objects into artwork.

Intencional fallacy

a term used to describe the assumption that an adequate interpretation of a work of art (of an intentional object) depends on a reconstruction of the intention of its author. It is a phrase from an influential paper by Monroe Beardsley and W. K. Wimsatt (1946), who argued for the position of anti-intentionalism in relation to the interpretation of a work of art.

Interactive art

art that is shaped in the process of interaction with audience.

Institutional definition of art

a procedural definition of art (in contrast to essentialist and functionalist types of definition) proposed by George Dickie, which aims to define art in terms of a formal procedure, in which members of the artworld (artists, public, art critics, theoreticians,...) attribute status to a candidate artefact.

mimesis

originally a Greek term, synonymous with our terms of 'imitation', 'similarity' or 'resemblance', but probably the closest synonym is 'representation'. 'Mimesis' as a feature has been a common denominator in the highest number of activities and artefacts we nowadays consider to be art. For this reason, during the process of separation of the 'fine arts' from sciences and crafts in the eighteenth century, 'mimesis' was naturally chosen as the essence of all art forms.

Modern art

art created between approximately the 1860s and the 1970s, which considered originality and novelty as the fundamental characteristics of artwork. This sparked the explosion of artistic experimentation and led to a plurality of styles in all art forms.

The modern system of the arts

a concept that emerged in the eighteenth century and brought different art forms together into one group. Since then it has seemed obvious that poetry, music, painting, sculpture, and dance (but also architecture, drama, fiction, film, photography, and so on) belong to a single group and that there is something

that all these diverse art forms have in common. It is still debated whether this 'something' really exists, and whether it would not be more appropriate to talk about the various arts and the differences between them, rather than about a single conception of art.

Monism/pluralism (ontological)

ontological monism is a position according to which there is a single answer to the question about the ontology of an artwork (about what kind of entity a work of art is). Pluralism, on the contrary, does not believe that there could be only one single answer and so provides a number of them. Ontological pluralism challenged the unified conception of art (*the modern system of the arts*) as it was proposed in the eighteenth century.

Paradox of fiction

paradox relates to our response to fictional entities, events and to their ontological status, especially in literature, but, for instance, also in film. It is common to say that we empathize with the main character in a film. It is also quite common for us to cry as we watch something sad happening, even though we are very well aware of the fact that the main character is fictional and therefore non-existent. How is it possible for us to empathize with someone whom we know does not exist?

Poetics

an examination of a structure of an artwork (*Poetics* by Aristotle, for example) or a set of the means of expression of an author or artist or of an artistic movement.

Post-conceptual art

art that has followed and further developed the tenets of conceptual art (art as an idea) in traditional as well as in new innovative media. Even if art affects our senses, there is always an 'idea' about the way it happens, about what art is, about the possibilities of a given medium and so on.

Readymade

a term used by Marcel Duchamp for a group (type) of artworks created by the *appropriation* of manufactured objects (a bicycle wheel, a dog-grooming comb, a urinal, and so on) at the beginning of the twentieth century. This practice later became very influential for conceptual artists in the 1970s.

Type – token

a distinction introduced by C. S. Peirce, which he applied to the so-called symbolic (conventional) signs. An example of 'type' is a word (for instance 'art'), and examples of 'tokens' are their particular concrete instances located in time and space (for instance in this book). There are several interpretations of this distinction, but all of them aim to solve the problem of the relation between a work of art and its physical *vehicle*, especially in the case of so-called 'artworks' with multiple instances, such as music or literature.



Literatúra

V prípade slovenských a českých prekladov uvádzame vždy aj pôvodné zdroje v angličtine alebo anglické preklady.

ANDERSON, J. C. (2000): Aesthetic Concepts of Art. In: (Carroll 2000, s. 65 – 92).

ARISTOTELES (1996): *Poetika*. Prel. M. Mráz. Praha : Svoboda. Anglický preklad: Aristotle (2002): *On Poetics*. Trans. S. Benardete and M. Davis. South Bend : St. Augustine's Press.

ARISTOTELES (2010): *Fyzika*. Prel. A. Kříž. Praha : Rezek. Anglický preklad: Aristotle (2006): *Physics*. Book I and II. Trans. W. Charlton [1st. 1970]. Oxford : Clarendon Press.

BARTHES, R. (1978a): *Image – Music – Text*. Prel. S. Heath. London : Fontana Press.

BARTHES, R. (2001): Smrť autora. Prel. R. Žvaková. In: *Profil*, roč. 8, 2001, č. 1 – 2, s. 8 – 13. Anglický preklad: Barthes, R. (1978b): *The Death of the Author*. In: (Barthes 1978a, s. 142 – 148).

BARTHES, R. (1978b): From Work to Text. In: (Barthes 1978a, s. 155 – 164).

BATTEUX, C. (2010): The Fine Arts Reduced to a Single Principle. In: Maynard, P. – Feagin, S. L. (eds.) (2010): *Aesthetics*. Oxford : Oxford University Press, s. 102 – 104.

BAUMGARTEN, A. G. (1750): *Aesthetica*. Frankfurt nad Odrou. [online] Dostupné na: http://books.google.sk/s?id=iPVNLFAGznQC&printsec=frontcover&dq=aesthetica+baumgarten&hl=en&sa=X&ei=P3Z9VO7VHKKqywP8kYKqCA&redir_esc=y#v=onepage&q=aesthetica%20baumgarten&f=false (2013-09-01).

BEARDSLEY, M. C. (2004): Intentions and Interpretations: The Fallacy Revived. In: (Lamarque – Olsen, 2004, s. 189 – 199).

BEARDSLEY, M. C. (1983): An Aesthetic Definition of Art. In: Curtler, H. (ed.) (1983): *What is Art?* New York : Haven Publications, s. 15 – 29.

BEARDSLEY, M. C. – WIMSATT, W. K. (1954): The Intentional Fallacy. In: Beardsley, M. C. – Wimsatt, W. K. (1954): *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. Lexington : University of Kentucky Press, 1954, s. 3 – 18.

BELL, C. (1913): *Art*. New York : Frederic A. Stokes.

BENDER, J. (1995): General but Defeasible Reasons in Aesthetic Evaluation: The Generalist/Particularist Dispute. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 53, 1995, č. 4, s. 379 – 392.

BEŇOVÁ, J. (2008): *Plán odprevádzania. (Café Hyena)*. Levice : Koloman Kertész Bagala.

BIELICKÝ, M. (1998): Mezi Botticellim a Teslou. Rozhovor viedli Morten a L. Benda. In: *Živel*, roč. 3, 1998, č. 8, s. 34 – 37.

BLACKBURN, S. (1998): *Ruling Passions. A Theory of Practical Reasoning*. Oxford : Clarendon Press.

- BODEN, M. A. (2010):** *Creativity & Art. Three Roads to Surprise*. Oxford : Oxford University Press.
- BODEN, M. A. (2004):** *The Creative Mind. Myths and Mechanisms*. (2nd ed.) London, New York : Routledge.
- BORGES, J. L. (2009):** Autor Quijota Pierre Menard. In: Borges, J. L.: *Spisy I – Fikce, Alef*. Prel. K. Uhlíř. Praha : Argo, s. 37 – 50. Anglický překlad: Borges, J. L. (1999): Pierre Menard, Author of the Qixote. In: BORGES, J. L.: *Collected Fictions*. Trans. A. Hurley. New York : Penguin Books, s. 88 – 95.
- BUDD, M. (1995):** *Values of Art: Pictures, Poetry and Music*. London : Allen Lane.
- BUDD, M. (2008):** *Aesthetics Essays*. Oxford, New York : Oxford University Press.
- CARROLL, N. (2001):** *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*. Cambridge : Cambridge University Press.
- CARROLL, N. (ed.) (2000):** *Theories of Art Today*. Madison : University of Wisconsin Press.
- CARROLL, N. (1999):** *Philosophy of Art. A Contemporary Introduction*. London, New York : Routledge.
- CARROLL, N. (1993):** Historical Narratives and the Philosophy of Art. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 51, 1993, č. 3, s. 313 – 326.
- CARROLL, N. (1990):** *The Philosophy Of Horror Or Paradoxes Of The Heart*. London, New York : Routledge.
- ČÍSAŘ, K. – KOŤÁTKO, P. (eds.) (2004):** *Text a dílo: Případ Menard*. Praha : Filosofia.
- COLLINGWOOD, R. G. (1938):** *The Principles of Art*. Oxford : Clarendon Press.
- CROCE, B. (1909):** *Aesthetics as Science of Expression and General Linguistics*. Trans. D. Ainslie. London : Macmillan. Dostupné v českém překlade: Croce, B. (1907): *Aestetika vědou výrazu a všeobecnou lingvistikou*. Praha : Otto.
- CURRIE, G. – KOŤÁTKO, P. – POKORNÝ, M. (eds.) (2012):** *Mimesis: Metaphysics, Cognition, Pragmatics*. London : College Publications.
- CURRIE, G. (1991):** Work and Text. In: *Mind*, roč. 100, 1991, č. 3, s. 325 – 340.
- CURRIE, G. (1990):** *The Nature of Fiction*. Cambridge : Cambridge University Press.
- CURRIE, G. (1989):** *An Ontology of Art*. London : MacMillan Press.
- DANTO, A. (2010):** Svět umění. Prel. T. Kulka. In: (Kulka – Ciporanov 2010, s. 95 – 111). Z orig. Danto, A. (1964): The Artworld. In: *The Journal of Philosophy*, roč. 61, 1964, č. 19, s. 571 – 584.
- DANTO, A. (1986):** *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York : Columbia University Press.
- DANTO, A. (1981):** *The Transfiguration of the Common place*. Cambridge, MA : The Harvard University Press.

- DAVIES, S. (2009):** Responding Emotionally to Fictions. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 67, 2009, č. 3, s. 269 – 284.
- DAVIES, D. (2004):** *Art as Performance*. Oxford, Malden : The Blackwell Publishing.
- DAVIES, S. (1991):** *Definitions of Art*. Ithaca : Cornell University Press.
- DAVIES, S. (1994):** *Musical Meaning and Expression*. Ithaca : Cornell University Press.
- DEWEY, J. (1980):** *Art as Experience*. New York : Perigee Books.
- DICKIE, G. (2010):** Co je umění? Institucionální analýza. Prel. O. Gál. In: (Kulka – Ciporanov 2010, s. 113 – 132). Z orig. Dickie, G. (1974): What is Art? An Institutional Analysis. In: Dickie, G.: *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca, NY : Cornell University Press, s. 19 – 52.
- DICKIE, G. (1992):** The Myth of the Aesthetic Attitude. In: Alpers, P. A. (ed.) (1992): *The Philosophy of the Visual Arts*. Oxford : Oxford University Press, s. 30 – 39.
- DILWORTH (2004):** Internal versus External Representation. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 62, 2004, č. 1, s. 23 – 36.
- DODD, J. (2007):** *Works of Music: An Essay in Ontology*. Oxford : Oxford University Press.
- DUCHAMP, M. (2002):** Marcel Duchamp Talking about Readymades. Interview by Phillip Collin. In: SZEEMANN, H. a kol. (eds.): *Marcel Duchamp. Catalogue from the Exhibition*. Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz, s. 37 – 42.
- FRY, R. (1956):** *Vision and Design*. Cleveland, New York : Word Publishing.
- GAUT, B. (2010):** „Umění“ jako klastrový pojem. Prel. V. Vicherková. In: (Kulka – Ciporanov 2010, s. 377 – 402). Z orig. Gaut, B. (2000): Art as Cluster Concept. In: (Carroll 2000, s. 25 – 44).
- GAUT, B. – LOPES, D. (eds.) (2005):** *The Routledge Companion to Aesthetics*. London, New York : Routledge.
- GAUT, B. (2003):** Art and Knowledge. In: Levinson, J. (ed.) (2003): *Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford : Oxford University Press, s. 436 – 450.
- GAUT, B. – LIVINGSTON, P. (eds.) (2003):** *The Creation of Art*. Cambridge : Cambridge University Press.
- GOLDIE, P. – SCHELLEKENS, E. (eds.) (2007):** *Philosophy and Conceptual Art*. Oxford : Oxford University Press.
- GOLDMAN, A. (1995):** *Aesthetic Value*. Boulder, CO : Westview Press.
- GOODMAN, N. (2007):** Jazyky umění: Nástin teorie symbolů. Prel. T. Kulka. Praha : Academia. Z orig. Goodman, N. (1976): *Languages of art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis : Hackett Publishing.
- GOODMAN, N. – ELGIN, C. Z. (1986):** Interpretation and Identity: Can the Work Survive the World? In: *Critical Inquiry*, roč. 12, 1986, č. 3, s. 564 – 575.

GRAHAM, G. (2000): *Filosofie umění*. Brno : Barrister & Principal. Z orig. Graham, G. (1997): *Philosophy of the Arts: An Introduction to Aesthetics*. London : Routledge.

GUYER, P. (2005): The Origins of Modern Aesthetics: 1711 – 1735. In: Guyer, P. (2005): *Values of Beauty: Historical Essays in Aesthetics*. Cambridge : Cambridge University Press, s. 3 – 36.

HAMMERMEISTER, K. (2002): *The German Aesthetic Tradition*. Cambridge : Cambridge University Press.

HANSLICK, E. (2010): O hudobnom krásne. Prel. L. Šimon. Bratislava : Hudobné centrum. Anglický preklad: HANSLICK, E. (1986): *On the Musically Beautiful: A Contribution towards the Revision of the Aesthetics of Music*. Trans. G. Payzant. Indianapolis : Hacket Publishing.

HIRSCH, E. D. (1967): *Validity in Interpretation*. New Haven, CT : Yale University Press.

HJORT, M. – LAVER, S. (eds.) (1997): *Emotion and the Arts*. Oxford : Oxford University Press.

HOCKNEY, D. (2003): *Tajemství starých mistrů*. Prel. K. Zvelebilová. Praha : Slovart. Z orig. Hockney, D. (2006): *Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*. 2nd ed. London : Thames & Hudson.

HŘÍBEK, T. (2004): Případ Menard a identita literárního díla. In: (Císař – Koťátko 2004, s. 135 – 169).

HUME, D. (2010): O měřítku vkusu. Prel. R. Niederle. In: Niederle, R.: *Pojmy estetiky: Analytický přístup*. Brno : Masarykova Univerzita, s. 137 – 153. Z orig. Hume, D. (1757): Of the Standard of Taste. In: Hume, D.: *Four Dissertations*. [online] Dostupné na: <http://books.google.sk/s?id=tNcNAAAAQAAJ&printsec=frontcover&dq=hume+four+dissertations&hl=en&sa=X&ei=g5E5VLSFFsTXyQOa7oHwCA&redir_esc=y#v=onepage&q=hume%20four%20dissertations&f=false> (2013-02-01).

ISEMINGER, G. (2004): *The Aesthetic Function of Art*. New York : Cornell University Press.

ISEMINGER, G. (ed.) (1992a): *Intention and Interpretation*. Philadelphia : Temple University.

ISEMINGER, G. (1992b): An Intentional Demonstration? In: (Iseminger 1992a, s. 76 – 96).

KALNICKÁ, Z. (2003): Doslov. In: (Shusterman 2003, s. 405 – 423).

KALNICKÁ, Z. (1992): *Angloamerická, nemecká, francúzska a talianska estetika 70. a 80. rokov 20. storočia*. Bratislava : Univerzita Komenského.

KANT, I. (1975): *Kritika soudnosti*. Prel. V. Špalek a W. Hansel. Praha : Odeon. Anglický preklad: Kant, I. (2000): *Critique of the Power of Judgement*. Trans. P. Guyer – E. Mathews. Cambridge : Cambridge University Press.

KAUFMAN, J. C. – STERNBERG, R. J. (2010): *The Cambridge Handbook of Creativity*. Cambridge : Cambridge University Press.

- KENNICK, W. E. (1958):** Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake? In: *Mind*, roč. 67, 1958, č. 267, s. 317 – 334.
- KIERAN, M. (ed.) (2006):** *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*. Malden, MA : Blackwell Publishing.
- KIVY, P. (2004):** Platonismus v hudbě: několik argumentů pro. Prel. R. Niederle. In: *Organon F*, roč. 11, 2004, č. 3, s. 278 – 296. Z orig. Kivy, P. (1983): Platonism in Music: A kind of Defence. In: *Grazer Philosophische Studien*, roč. 19, 1983, s. 109 – 129.
- KIVY, P. (2009):** *Antithetical Arts: On the Ancient Quarrel between Literature and Music*. Oxford : Oxford University Press.
- KIVY, P. (1997):** *Philosophies of Arts. An Essay in Differences*. Cambridge : Cambridge University Press.
- KIVY, P. (1989):** *Sound Sentiment*. Philadelphia : Temple University Press.
- KNAPP, S. – MICHAELS, W. B. (1992):** The Impossibility of Intentionless Meaning. In: (Iseminger 1992a, s. 51 – 64).
- KORSGAARD, C. M. (1996):** Two Distinctions in Goodness. In: *Creating the Kingdom of Ends*. Cambridge : Cambridge University Press, s. 249 – 274.
- KRAUSZ, M. – DUTTON, D. – BARDSLEY, K. (eds.) (2009):** *The Idea of Creativity*. Leiden, Boston : Brill.
- KRAUSZ, M. (ed.) (2002a):** *Is There a Single Right Interpretation?* University Park : The Pennsylvania State University Press.
- KRAUSZ, M. (2002b):** Interpretation and Its Objects. In: (Krausz 2002a, s. 122 – 144).
- KRISTELLER, P. O. (1951):** The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics. Part I. In: *Journal of the History of Ideas*, roč. 12, 1951, č. 4, s. 496 – 527.
- KRISTELLER, P. O. (1952):** The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II). In: *Journal of the History of Ideas*, roč. 13, 1952, č. 1, s. 17 – 46.
- KULKA, T. – CIPORANOV, D. (eds.) (2010):** *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec : Pavel Mervart.
- LAMARQUE, P. (2010):** *Work & Object. Explorations in the Metaphysics of Art*. Oxford, New York : Oxford University Press.
- LAMARQUE, P. – OLSEN, S. H. (eds.) (2004):** *Aesthetics and the Philosophy of Art: the Analytic Tradition: An Anthology*. Oxford, Malden : The Blackwell Publishing.
- LAMARQUE, P. – OLSEN, S. H. (1994):** *Truth, Fiction and Literature*. Oxford : Oxford University Press.
- LEVINSON, J. (2011a):** *Music, Art and Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics*. Oxford : Oxford University Press.
- LEVINSON, J. (2011b):** What a Musical Works is. In: (Levinson 2011a, s. 63 – 88).

- LEVINSON, J. (2010):** Definovat umění historicky. Prel. J. Stejskal. In: (Kulka – Ciporanov 2010, s. 133 – 157). Z orig. Levinson, J. (2011c): Defining Art Historically. In: (Levinson 2011a, s. 3 – 25).
- LEVINSON, J. (2006):** Musical Expressiveness as Hearability-as-expression. In: (Kieran 2006, s. 192 – 206).
- LEVINSON, J. (ed.) (2005):** *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford : Oxford University Press.
- LEVINSON, J. (2002):** Hypothetical Intentionalism: Statement, Objections, and Replies. In: (Krausz 2002, s. 309 – 318).
- LEVINSON, J. (1998):** Wollheim on Pictorial Representation. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 56, 1998, č. 3, s. 227 – 233.
- LEVINSON, J. (1997):** Emotions in Response to Art: a Survey of the Terrain. In: (Hjort – Laver 1997, s. 20 – 34).
- LIVINGSTON, P. (2013):** History of the Ontology of Art. In: Zalta, E. N. (ed.): The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2013 Edition). [online] Dostupné na: <<http://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/art-ontology-history/>> (2013-06-12).
- LIVINGSTON, P. (2003):** Pentimento. In: (Gaut – Livingston 2003, s. 89 – 115).
- MACSOVSZKY, P. (1995):** *Ambit*. Banská Bystrica : Drewo a srd.
- MANDELBAUM, M. (2010):** Rodové podobnosti a zobecňování v umění. Prel. D. Špryňarová. In: (Kulka – Ciporanov 2010, s. 65 – 85). Z orig. Mandelbaum, M. (1965): Family Resemblances and Generalizations Concerning the Arts. In: *American Philosophical Quarterly*, roč. 2, č. 3, s. 219 – 228.
- MARGOLIS, J. (2001):** Ontologická zvláštnosť umeleckých diel. Prel. J. Cseres. In: *Profil*, roč. 8, 2001, č. 1 – 2, s. 91 – 99. Z orig. Margolis, J. (1977): The Ontological Peculiarity of Works of Art. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 36, 1977, č. 2, s. 45 – 50.
- MARGOLIS, J. (1980):** *Art and Philosophy*. Atlantic Highlands, NJ : Humanities Press.
- MATRAVERS, D. (1998):** *Art and Emotion*. Oxford : Oxford University Press.
- MAYNARD, P. (2003):** Drawings as Drawn: An Approach to Creation in an Art. In: (Gaut – Livingston 2003, s. 53 – 88).
- MILLER, R. (1998):** Three Versions of Objectivity: Aesthetic, Moral and Scientific. In: Levinson, J. (ed.): *Aesthetic and Ethic. Essays at the Intersection*. Cambridge : Cambridge University Press, s. 26 – 58.
- NATHAN, D. O. (1992):** Irony, Metaphor and the Problem of Intention. In: (Iseminger 1992a, s. 183 – 202).
- NIEDERLE, R. (2010):** Representation in Art I, II, III. In: *Organon F*, roč. 17, 2010, č. 1, 2, 3, s. 97 – 110, 242 – 255, 398 – 412.

OLSEN, S. H. (2004): The 'Meaning' of a Literary Work. In: (Lamarque – Olsen 2004, s. 177 – 188).

PALEK, B. (ed.) (1997): *Semiotika*. Praha : Univerzita Karlova.

PEIRCE, C. S. (1931 – 58): *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Vol. 1 – 8. Cambridge Mass. : Belknap Press.

PLATÓN (2006): *Štát*. Prel. J. Špaňár. Bratislava : Kalligram. Anglický preklad: Plato (1997): Republic. In: Cooper, J. M. (ed.): *Plato: Complete Works*. Indianapolis, Cambridge : Hackett Publishing Company, pp. 971 – 1223.

PLATÓN (1990): *Ión*. Prel. J. Špaňár. In: Platón: *Dialógy I*. Bratislava : Tatran, s. 207 – 224. Anglický preklad: Plato (1997): Ion. In: Cooper, J. M. (ed.): *Plato: Complete Works*. Indianapolis, Cambridge : Hackett Publishing Company, s. 937 – 949.

RIEFENSTAHLOVÁ, L. (2002): *V mé paměti. Memoáry fotografky a filmové režisérky, která pracovala pro Hitlera*. Praha : Prostor. Anglický preklad: Riefenstahl, L. (1992): *The Sieve of Time*. London : Quartet Books.

ROBINSON, J. (2005): *Deeper Than Reason. Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*. Oxford : Clarendon Press.

ROHRBAUGH, G. (2003): Artworks as Historical Individuals. In: *European Journal of Philosophy*, roč. 11, 2003, č. 2, s. 177 – 205.

RUNCO, M. A. – PRITZKER, S. R. (2011): *Encyclopedia of Creativity*. 2nd ed. London : Academic Press.

SHUSTERMAN, R. (2003): *Estetika pragmatizmu. Krása a umenie života*. Prel. Z. Kalnická – E. Višňovský. Bratislava : Kalligram. Z orig. Shusterman, R. (1992): *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*. Oxford : Basil Blackwell.

SHUSTERMAN, R. (ed.) (1989a): *Analytic Aesthetics*. Oxford : Basil Blackwell.

SHUSTERMAN, R. (1989b): Introduction: Analysing Analytic Aesthetics. In: (Shusterman 1989a, s. 1 – 19).

SHUSTERMAN, R. (1978): The Logic of Interpretation. In: *The Philosophical Quarterly*, roč. 28, 1978, č. 113, s. 310 – 324.

SCHMIDT, M. – TALIGA, M. (2013): *Filozofia prírodných vied*. Bratislava : Aleph.

SKOV, M. – VARTANIAN, O. (eds.) (2009): *Neuroaesthetics*. Amytville, New York : Baywood Publishing Comp.

STECKER, R. (2010): *Aesthetics and the Philosophy of Art. An Introduction*. Lenham : Rowman and Littlefield Publishers.

STECKER, R. (2004): The Constructivist's Dilemma. In: (Lamarque – Olsen, 2004, s. 223 – 232).

STECKER, R. (2003): *Interpretation and Construction: Art, Speech, and the Law*. Oxford, Malden : Blackwell Publishing.

- STECKER, R. (1997):** *Artworks: Definition, Meaning, Value.* University Park : Pennsylvania State University Press.
- STOCKER, G. – SOMMERER, C. – MIGNONNEAU, L. (eds.) (2009):** *Christa Sommerer Laurent Mignonneau: Interactive Art Research.* Wien, New York : Springer.
- STOLNITZ, J. (1992):** On the Cognitive Triviality of Art. *British Journal of Aesthetics*, roč. 32, 1992, č. 3, s. 191 – 200.
- ŠEDÍK, M. (2013):** Interpretácia, kreativita a hranice umeleckého diela. In: *FILOZOFIA* 68, 2013, č. 7, s. 583 – 594.
- TATARKIEWICZ, W. (1985 – 91):** *Dejiny estetiky I – III.* Prel. J. Marušiak – P. Kuklica. Bratislava : Tatran. Anglický preklad: Tatarkiewicz, W. (2006): *History of Aesthetics.* London : Continuum.
- TATARKIEWICZ, W. (1980):** *A History of Six Ideas: An Essay In Aesthetics.* The Hague : Martinus Nijhoff/Warszawa : PWN.
- THOMASON, A. M. (1999):** *Fiction and Metaphysics.* Cambridge : Cambridge University Press.
- TOLSTOJ, L. N. (1957):** *Čo je umenie?* Prel. Z. Jesenská – H. Turcerová-Devečková. Bratislava : Slovenský spisovateľ. Anglický preklad: Tolstoy, L. (1904): *What is Art?* Trans. A. Maude. New York : Funk and Wagnalls.
- URMSON, J. O. (1989):** The Methods of Aesthetics. In: (Shusterman 1989a, s. 20 – 31).
- VAN INWAGEN P. (2001):** *Ontology, Identity and Modality. Essays in Metaphysics.* Oxford : Oxford Univeristy Press.
- WALTON, K. L. (2008a):** *Marvelous Images. On Values and the Arts.* Oxford : Oxford University Press.
- WALTON, K. L. (2003):** Kategorie umění. Prel. D. Prokop. In: Zuska, V. (ed.) (2003): *Umění, krása, šeredno.* Praha : Karolinum, s. 49 – 76. Z orig. Walton, K. L. (2008b): Categories of Art. In: (Walton 2008a, s. 195 – 219).
- WALTON, K. L. (1990):** *Mimesis as Make-Believe.* Cambridge, MA : Harvard University Press.
- WEITZ, M. (2010):** Role teorie v estetice. Prel. J. Šebek. In: (Kulka – Ciporanov 2010, s. 51 – 64). Z orig. Weitz, M. (2004): The Role of Theory in Aesthetics. In: (Lamarque – Olsen 2004, s. 12 – 18).
- WITTGENSTEIN, L. (1979):** *Filozofické skúmania.* Prel. F. Novosad. Bratislava : Pravda. Anglický preklad: Wittgenstein, L. (2009): *Philosophical Investigations.* 4th ed. Trans. G. E. M. Anscombe. Oxford, Malden : Blackwell Publishing.
- WOLLHEIM, R. (1980):** *Art and its Objects.* 2nd ed. Cambridge : Cambridge University Press.
- WOLLHEIM, R. (1998):** On Pictorial Representation. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 56, 1998, č. 3, s. 217 – 226.

WOLTERSTORFF, N. (1980): *Works and Worlds of Art*. Oxford : Clarendon Press.

ZAHRÁDKA, P. (ed.) (2010): *Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy současné estetiky*. Brno : Barrister & Principal.

ZANGWILL, N. (2007): *Aesthetic Creation*. Oxford : Oxford University Press.

ZIFF, P. (2010): Úkol definovat umělecké dílo. Prel. O. Gál. In: (Zahrádka 2010, s. 39 – 54). Z orig. Ziff, P. (1953): The Task of Defining a Work of Art. In: *The Philosophical Review*, roč. 62, 1953, č. 1, s. 57 – 78.

Zoznam obrazov

- /1
Detská kresba na obálke, Saharat Sawasdipol, chlapec, 10 rokov, 2013.
- 25/** /2
Marianna Mlynárčiková, Nóra Ružičková: *Relaxačná umenoveda*, 2012.
Zvuková inštalácia, Galerie U Dobrého pastýře, Brno. Zdroj: archív autoriek.
- 45/** /3
Tomáš Džadoň: **scape*, 2005.
Inštalácia, Galéria AVU v Prahe, dĺžka 12 m, domáca slanina, celok. Zdroj: archív autora.
- 45/** /4
Tomáš Džadoň: **scape*, 2005.
Inštalácia, Galéria AVU v Prahe, dĺžka 12 m, domáca slanina, detail. Zdroj: archív autora.
- 57/** /5
Rastislav Podoba: z cyklu *Rozhladňa*, 2010.
Olej na plátne, 150 x 190 cm. Zdroj: archív autora.
- 59/** /6
Rastislav Podoba: z cyklu *Pozorovateľ*, 2007.
Olej na plátne, 80 x 150 cm. Zdroj: archív autora.
- 59/** /7
Rastislav Podoba: *Rozptyl*, 2006.
Olej na plátne, 140 x 200 cm. Zdroj: archív autora.
- 87/** /8
Tomáš Džadoň: *Can't undo/ctrl+z*, 2008.
Inštalácia, Trebešice v Českej republike. Zdroj: archív autora.
- 87/** /9
Tomáš Džadoň: *Can't undo/ctrl+z*, 2008.
Inštalácia, Trebešice v Českej republike. Zdroj: archív autora.
- 115/** /10
Marianna Mlynárčiková, Nóra Ružičková: *skočím ti do reči, vyrazím ti dych, dotknem sa ťa*. Interaktívna zvuková inštalácia, 2008. Zdroj: archív autoriek.
- 115/** /11
Marianna Mlynárčiková, Nóra Ružičková: *skočím ti do reči, vyrazím ti dych, dotknem sa ťa*. Interaktívna zvuková inštalácia, 2008. Zdroj: archív autoriek.
- 135/** /12
Martin Piaček: *13. marec 1939, prvé stretnutie Jozefa Tisa a Adolfa Hitlera*.
Z cyklu *Najväčšie trapasy slovenskej histórie* (od r. 2007), kriedovaná drevorezba,
pôdorys 40 x 40 cm. Zdroj: archív autora.
- 135/** /13
Martin Piaček: *26. apríl 1996, výbuch auta Róberta Remiáša v Bratislave*.
Z cyklu *Najväčšie trapasy slovenskej histórie* (od r. 2007), kriedovaná drevorezba,
pôdorys 40 x 40 cm. Zdroj: archív autora.

Index

- abstraktný objekt** 38, 39, 41, 153
- Anderson, J. C.** 83, 165
- Aristoteles** 13, 53, 54, 56, 63, 65, 68, 80, 81, 132, 155, 165
- Bach, J. S.** 113
- Beardsley, K.** 169
- Barthes, R.** 33, 110, 165
- Batteux, Ch.** 13, 16, 21, 22, 165
- Baumgarten, A. G.** 14, 15, 16, 28, 165
- Beardsley, M. C.** 43, 51, 83, 102, 120, 154, 160, 165
- Bell, C.** 22, 82, 165
- Beňová, J.** 64, 165
- Bielický, M.** 131, 165
- Blackburn, S.** 139, 166
- Boden, M. A.** 35, 36, 48, 49, 143, 154, 166
- Borges, J. L.** 39, 166
- Budd, M.** 128, 129, 144, 166
- Carroll, N.** 43, 51, 64, 88, 90, 91, 98, 103, 120, 166
- Ciporanov, D.** 167, 170, 173
- Císař, K.** 39, 166, 168,
- Collingwood, R. G.** 65, 66, 75, 166
- Croce, B.** 65, 75, 166
- Currie, G.** 41, 54, 63, 110, 166
- Danto, A.** 39, 86, 88, 93, 95, 111, 112, 113, 122, 133, 156, 159, 167
- Davies, D.** 41, 167
- Davies, S.** 64, 70, 106, 108, 167
- definícia umenia**
- formalizmus 82 – 83
 - teória reprezentácie 53 – 56, 81 – 82
 - teória exprese 53, 65 – 67, 81 – 82
 - estetické definície 83 – 84
 - inštitucionálna definícia 20, 81, 88 – 90, 92, 154
 - historická definícia 81, 90 – 91, 92
 - historická narácia 91, 92
 - u. ako klastrový pojem 86
- Dewey, J.** 21, 167
- Dickie, G.** 20, 30, 88, 89, 97, 141, 154, 156, 159, 160, 167
- Dilworth, J.** 64, 167
- Dodd, J.** 39, 167
- Duchamp, M.** 36, 37, 62, 79, 95, 111, 131, 154, 156, 161, 162, 167
- Dutton, D.** 169
- Džadoň, T.** 44, 45, 51, 85, 87, 92, 175
- emócie** 53, 64, 65, 66, 67 – 70, 72, 81, 133
- esteticizmus** 5, 128 – 132, 153
- estetická hodnota** 5, 16, 83, 128 – 132, 153
- estetické súdy** 16, 141, 153
- estetická skúsenosť** 11, 20, 83, 117, 118, 131, 133, 153
- estetická vlastnosť** 43, 47, 55, 83, 86
- estetika**
- v pôvodnom zmysle 14 – 16
 - ako filozofia umenia 16 – 17
 - a filozofia umenia 17 – 21
 - analytická 17 – 21
- expresia**
- ako komunikácia 66
 - ako vzbudzovanie emócií 67 – 69
 - kvalita diela 69 – 70
 - a reprezentácia 53, 71 – 72
- filozofia umenia**
- analytická 17 – 21
 - ako metakritika 19 – 21, 149 – 151
- Fry, R.** 22, 82, 167
- Gaut, B.** 21, 33, 86, 133, 138, 167, 168, 170, 171
- Goldie, P.** 126, 168
- Goodman, N.** 19, 54, 55, 56, 71, 73, 95, 112, 133, 145, 168
- Gould, G.** 113
- Gogh, V. v.** 69, 113, 119
- Graham, G.** 136, 168

- Guyer, P.** 15, 168, 169
- Hammermeister, K.** 15, 168
- Hanslick, E.** 22, 82, 168
- Hirsch, E. D.** 43, 51, 103, 120, 167
- Hjort, M.** 64, 167, 170
- Hockney, D.** 106, 167
- hodnotenie** 8, 11, 17, 20, 21, 27, 83, 88, 102, 125 – 126, 139 – 143, 149, 154
- hodnotiace súdy** 16, 139 – 143
- hodnoty** 5, 7, 15, 16, 21, 34 – 36, 92, 93, 107, 126 – 139, 142, 143, 153
- hra predstavovania-si** 60 – 63
- Hříbek, T.** 83, 168,
- Hume, D.** 140, 168
- identifikácia** 79 – 86, 88, 101, 111, 114, 116, 125, 134, 142, 150,
- interpretácia**
- a intencia 101 – 106
 - anti-intencionalizmus 102 – 103, 118
 - aktuálny intencionalizmus 103, 105, 106, 107, 108, 109, 119
 - hypotetický intencionalizmus 43, 103, 105 – 106, 108, 109, 112, 119
 - umiernený aktuálny
- intencionalizmus 43, 103 – 105, 109
- monizmus/pluralizmus 107 – 108
 - konštruktivizmus 109 – 114, 116, 117, 118
 - a skúsenosť 5, 42 – 47, 60, 61, 68, 83, 93, 114 – 118, 125 – 127, 128 – 129, 132, 133, 134, 138,
 - a identifikácia 86, 88 – 91, 111 – 114, 156, 159
 - proces i. 114 – 118
 - úrovne i. 114 – 118
- Iseminger, G.** 128, 168, 169, 171
- Kalnická, Z.** 21, 169
- Kant, I.** 11, 15, 16, 22, 34, 36, 49, 126, 128, 139, 141, 143, 144, 147, 153, 159, 169
- Kaufman, J. C.** 33, 169
- Kennick, W. E.** 85, 169
- Kieran, M.** 138, 141, 169
- Kivy, P.** 22, 23, 31, 38, 39, 40, 70, 139, 169
- Knapp, S.** 103, 120, 169
- kognitivizmus** 5, 132 – 139
- Korsgaard, C. M.** 126, 127, 144, 169
- Koťátko, P.** 39, 54, 166, 168
- Krausz, M.** 33, 113, 169, 170
- kreativita/vytváranie**
- a produkcia 33 – 34
 - druhy 35 – 36
 - definícia 34 – 37
- Kristeller, P. O.** 11, 12, 169, 170
- Kulka, T.** 167, 168, 170, 173
- Lamarque, P.** 17, 21, 112, 113, 114, 122, 130, 165, 170, 171, 172, 173
- Laver, S.** 64, 170
- Levinson, J.** 21, 39, 41, 43, 51, 60, 64, 65, 74, 90, 97, 105, 112, 120, 167, 170, 171
- Livingston, P.** 33, 37, 41, 47, 112, 168, 170, 171
- Macsovszky, P.** 137, 170
- Mandelbaum, M.** 86, 97, 170
- Margolis, J.** 21, 41, 112, 171
- Matravers, D.** 68, 171
- Maynard, P.** 43, 44, 51, 165, 171
- Mignonneau, L.** 143, 172
- Michaels, W. B.** 103, 120, 169
- Miller, R.** 141, 171
- Mlynárčiková, M.** 24, 25, 31, 114, 115, 123, 125, 132, 175
- Nathan, D. O.** 105, 171
- Niederle, R.** 62, 168, 169, 171
- Olsen, S. H.** 107, 130, 165, 170, 171, 172, 173
- ontológia umeleckého diela**
- monizmus/pluralizmus 38 – 39

- rozlíšenie typ-token 40 – 42
- platonizmus 39 – 40
- a interpretácia 88, 109 – 114, 117 – 118
- paradox fikcie** 64, 155, 162
- Palek, B.** 55, 171
- Peirce, Ch. S.** 40, 41, 50, 55, 56, 60, 62, 71, 73, 156, 162, 171
- Platón** 12, 53, 54, 56, 65, 70, 132, 171
- Piaček, M.** 133, 135, 138, 142, 146, 175
- Podoba, R.** 44, 57, 59, 73, 175
- Pokorný, M.** 54, 166
- poznanie** 12, 13, 15, 16, 34, 43, 46, 104, 127, 132 – 139
- Pritzker, S. R.** 33, 171
- reprezentácia**
 - mimézis 5, 11, 12 – 14, 22, 53 – 55, 81, 154, 155,
 - a denotácia 54 – 55
 - a nápodoba 5, 12, 53, 58
 - obrazová 5, 56 – 62
 - naratívna 62 – 65
 - druhy 55 – 56
- Riefenstahlová, L.** 131, 171
- Robinson, J.** 70, 171
- Rohrbaugh, G.** 42, 171
- Runco, M. A.** 33, 171
- Ružičková, N.** 24, 25, 31, 114, 115, 123, 125, 132, 175
- Sawasdiapol, S.** 175
- Shusterman, R.** 18, 19, 21, 109, 169, 172, 173
- Schellekens, E.** 126, 168
- Schmidt, M.** 136, 172
- Skov, M.** 15, 62, 172
- Sommerer, C.** 143, 172
- Stecker, R.** 17, 90, 91, 108, 110, 122, 127, 172
- Sternberg, R. J.** 33, 169
- Stocker, G.** 143, 172
- Stolnitz, J.** 136, 146, 172
- Šedík, M.** 117, 172
- Taliga, M.** 136, 172
- Tatarkiewicz, W.** 11, 16, 172
- Thomason, A. M.** 64, 172
- Tolstoj, L. N.** 66, 172
- Trier, L. v.** 67
- umenie**
 - moderný systém 11 – 14, 15, 21, 22, 154, 155
 - techné 12, 28, 34, 53
 - slobodné/služobné 12 – 13
 - teória a prax 24 – 26
 - a umenia 21 – 24
- Urmson, J. O.** 19, 173
- Van Inwagen P.** 64, 173
- Vartanian, O.** 15, 62, 172
- vidieť-v** 60 – 61
- Walton, K. L.** 43, 60, 61 – 64, 68, 73, 74, 76, 173
- Weitz, M.** 84, 85, 97, 173
- Wimsatt, W. K.** 43, 51, 102, 120, 154, 160, 165
- Wittgenstein, L.** 18, 23, 29, 84, 85, 97, 156, 161, 173
- Wollheim, R.** 60, 74, 170, 173
- Wolterstorff, N.** 38, 39, 173
- Zahrádka, P.** 173
- Zangwill, N.** 83, 128, 144, 173
- Ziff, P.** 86, 173

/ Michal Šedík

je odborným asistentom na Katedre filozofie Filozofickej fakulty Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici. Vo svojom výskume sa zameriava najmä na vybrané problémy filozofie umenia, estetiky a filozofie kultúry. Je autorom viacerých statí, ktoré publikoval v časopisoch *Filozofia* a *Organon F*.

Katedra filozofie Filozofickej fakulty Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici sa ako jedno z mála pracovísk na Slovensku orientuje vo svojom výskume a vo výučbe filozofie nie dejinne, ale systematicky. Nosnými vyučovanými predmetmi a oblasťami výskumu sú ontológia, epistemológia, metodológia, politická a sociálna filozofia, filozofia jazyka, filozofia vedy, estetika a filozofia umenia, filozofia histórie. Táto publikácia sa dotýka najmä oblasti filozofie umenia a estetiky. Je hlavným výstupom projektu KEGA č. 023UMB-4/2012.

Všetky práva vyhradené. Žiadna časť tejto publikácie nesmie byť použitá, šírená elektronickou, mechanickou, fotografickou formou či iným spôsobom bez predchádzajúceho písomného súhlasu majiteľov autorských práv.

Michal Šedík

Filozofia umenia /Analytická tradícia

/Recenzenti

Zdeňka Kalnická

Marián Zervan

/Jazyková redakcia

Viera Luptáková (slovenský jazyk),

Arthur John Paul Wood (anglický jazyk)

/Preklad do anglického jazyka

Juraj Bánovský

/Grafická úprava a návrh obálky

Marianna Mlynárčiková

Náklad 250 ks

Rozsah 182 s.

Formát B5

Vydanie prvé

Rok vydania 2014

/Vydavateľ

Belianum. Vydavateľstvo Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici

Edícia: Filozofická fakulta

Tlač EQUILIBRIA, s.r.o. Košice

ISBN 978-80-557-0773-0