

**UMELECKÉ DIELO, SKÚSENOSŤ, POZNANIE
(Odpoveď J. Hrkútovi)**

MICHAL ŠEDÍK, Katedra filozofie FHV UMB, Banská Bystrica

V prvom rade ďakujem J. Hrkútovi za reakciu na náš text ([8]), ktorá ma donútila nanovo premyslieť to, čo som už napísal, a priviedla k pokusu napísať to lepšie. Hneď na úvod tejto časti odpovede J. Hrkútovi¹ však musím vyjasniť niekoľko sporných bodov, ktoré sú, ako sa domnievam, dôsledkom neporozumenia cieľom našej state.

Skúsenosť je proces a problém natoľko všeobšiahly, že podľa nášho názoru nemôže hrať rolu demarkačného kritéria ani vo vede, ani v umení. Kognitívny aspekt skúsenosti, ktorá má aj iné dôležité aspekty (napríklad axiologický, psychologický atď.), sme však považovali z hľadiska analýzy možných hraníc medzi vedou a umením za zaujímavý, a tak sme mu venovali našu stať.² V priebehu skúmania sa nám ukazovali skôr podobnosti ako rozdiely a stať preto nakoniec dostala názov *O kognitívnych prienikoch umenia a vedy*. V rámci týchto prienikov sme konkrétne dospeli k dvom typickým črtám kognitívneho aspektu skúsenosti, v ktorých sa nám veda a umenie prekrývali: 1. negativita skúsenostného poznávania a 2. objavovanie a tvorba nového.

Po tomto stručnom zhrnutí bude možno jasnejšie, čo naším cieľom nebolo. V prvom rade nebolo naším cieľom podať vysvetlenie príčin exkluzivity vedy a umenia v rámci západnej kultúry ani poskytnúť kritériá (či už vo forme nevyhnutných alebo dostatočných podmienok) definovania a identifikácie umenia a vedy (odlíšenie vedy a umenia od iných inštitúcií v rámci našej kultúry). Naším cieľom tiež nebolo podať psychologické vysvetlenie našich subjektívnych procesov poznávania vo vede a v umení. Späťne si však uvedomujem, že pri práci s termínmi *skúsenosť* a *kognitívny* čitateľ môže nadobudnúť dojem, že nám ide o konkrétnu individuálnu skúsenosť a o konkrétnu subjektívne poznávanie.³ Vo vede a v umení však individuálna, subjektívna skúsenosť⁴ a poznávanie (prípadne ich možnosť) hrajú „iba“ rolu nevyhnutných podmienok existencie aj vedy, aj umenia. Inými slovami, keby individuálna, subjektívna skúsenosť a poznávanie neboli možné, neboli by

¹ Vzhľadom na povahu Hrkútovej reakcie sme sa rozhodli reagovať v dvoch samostatných textoch. Na pripomienky smerujúce do oblasti estetiky a filozofie umenia reagujem v tomto texte a na pripomienky venované vede a epistemológii reaguje v tomto čísle text M. Taligu [9].

² Tu ešte zdôrazním, že skúsenosť, a teda ani kognitívny aspekt skúsenosti, samozrejme, nevyčerpávajú komplexné aktivity, akými sú umenie aj veda.

³ V tomto zmysle do istej miery chápem obvinenie z psychologizmu, ktoré vyslovuje Hrkút ([2], 379). Toto obvinenie však nie je v prípade našej state na mieste.

⁴ Na tomto mieste používame *individuálne* a *subjektívne* ako synonymá. Je zrejmé, že konkrétna skúsenosť individua existuje. Otázne je však to, či vôbec existuje niečo ako čistá subjektívna skúsenosť, alebo ide iba o filozofickú abstrakciu.

intersubjektívne aktivity, ako sú veda a umenie, mysliteľné. Veda a umenie sa však týkajú spoločenstva subjektov a ak sme v stati hovorili o *skúsenosti v umení* a o *skúsenosti vo vede*, nemali sme na mysli subjektívnu skúsenosť ale intersubjektívnu skúsenosť, či skúsenosť spoločenstva. A to platí aj o termínoch *poznávanie* a *poznanie*.

Z tohto hľadiska nepovažujem za zaujímavé reagovať na tvrdenia vychádzajúce z nedorozumenia, ktoré nášmu prístupu pripisujú psychologizmus, konštatujú regres v našom chápaní učenia sa novému alebo poukazujú na absenciu dostatočných kritérií identifikácie vedy a umenia. Za zaujímavé však považujem námietky smerujúce k povahe existencie umeleckých diel,⁵ k možnosti chápania umeleckého diela ako experimentu a k extrapolácii zistení odvodených z analýzy jedného diela súčasného umenia na všetky umelecké diela, druhy a žánre umenia. V ďalšom texte preto budem reagovať na tieto námietky.

1. K povahe existencie umeleckých diel. Z hľadiska problému povahy existencie umeleckých diel je potrebné spresniť základné východiská, na ktorých stojí moja koncepcia ontológie umeleckého diela. J. Hrkút konštatuje, že chápanie umeleckého diela ako skúsenosti nie je ojedinelé, a ako príklad uvádza koncepciu V. Zusku. Keďže Zuskovu koncepciu nepoznám úplne do detailov, budem sa držať práce, na ktorú sa odvolal vo svojej reakcii aj J. Hrkút.⁶

Tradične je jadrom predmetu estetiky *estetická situácia*, v rámci ktorej možno vydeliť *estetický objekt* a *vnímateľa*. Estetický objekt vzniká v procese *estetickej recepcie* (širší termín ako *percepcia*) jeho nosiča. Vnímateľom je čitateľ, divák poslucháč, ktorý v procese recepcie vytvára estetický objekt. Iným termínom označujúcim proces estetickej recepcie je *estetická skúsenosť*. Povahu tohto procesu vo vzťahu k jeho zložkám sa potom snažia vysvetliť jednotlivé estetické teórie. Tie poskytujú modely (schémy) procesu estetickej recepcie (skúsenosti)⁷. Aby som mohol poukázať na rozdiely medzi mojou ontologickou koncepciou umeleckého diela a bežným prístupom estetiky, musím ešte spresniť význam jednotlivých termínov.

Estetický objekt je objektom utváraným v čase, v procese estetickej recepcie, s ktorou však nie je totožný. „Existuje na základe procesu recepcie svojho substrátu, či už ním je tlačенý text, (re)produkovaná hudobná skladba, olejomalba na plátne, alebo mihot farebných svetiel na plátne, ktorému potom hovoríme film. Ale práve len ‚na tomto základe‘. Hmotný substrát estetického objektu je len základom, bázou, na ktorej prebieha tvorba estetického objektu vďaka aktivitám vnímateľa“ ([11], 29 – 30).⁸ Touto bázou –

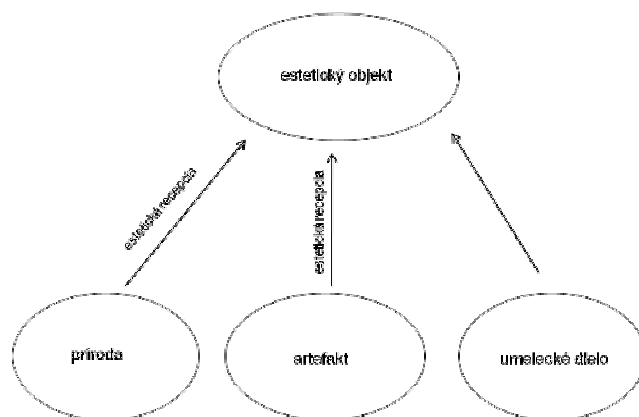
⁵ Povahu existencie umeleckých diel sme síce v spomínanej stati priamo nerozoberali, ale istá ontologická koncepcia je pozadím nášho skúmania kognitívnych aspektov skúsenosti v umení. Podrobnejšie som procesuálnu ontológiu umeleckého diela rozobral v [7].

⁶ Ide o kvalitné zhrnutie disciplíny estetiky a, ako hovorí aj podnadpis o „úvod do súčasnosti tradičnej disciplíny“ [11].

⁷ Pozri konkrétne ([11], 70 – 71).

⁸ Z textu nie je jasné, či týmto substrátom je napríklad „mihot farebných svetiel na plátne“, a film je potom tým estetickým objektom. Skôr sa domnievam, a to aj na základe ďalšieho textu, že tento roz-

substrátom – môžu byť prírodné objekty alebo procesy, najrôznejšie umelé procesy alebo objekty, t. j. artefakty, alebo ňou môžu byť umelecké diela (tu vo význame „to, čo si možno odnieť z aukcie umeleckých diel pod pazuchou“).



obr. 1

Príklad, na ktorom V. Zuska ilustruje rozdiel medzi hmotným substrátom a estetickým objektom, je známou otázkou: Ak v lese spadne strom a nikto to nepočuje, spôsobí ten pád zvukový efekt, ranu? Podľa neho nespôsobí a po aplikácii na oblasť estetiky píše: „Ak nikto nevníma príslušný estetický objekt v mode (spôsobom) estetickej recepcie, existuje tento estetický objekt len potenciálne, ako možný, nie ako aktuálny estetický objekt“ ([11], 33). Z hľadiska ontológie estetického objektu to znamená, že estetický objekt nie je autonómnym, ale heteronómnym objektom a že „na svoju existenciu vyžaduje podiel, časovo vzaté, vstup, ďalšieho súcna – vedomia vnímateľa. Je teda závislý od vedomia, a teda nemá objektívnu (autonómnou) existenciu napríklad spomenutých zvukových vln [padajúceho stromu v lese – M. Š.]“ ([11], 34).

Prejdime teraz k rozdielom medzi predstaveným prístupom a ontologickou koncepciou, ktorá stála v pozadí nášho spoločného textu [8]. Skúsenosť v našom chápaní nie je konkrétna aktuálna skúsenosť nejakého individua ani jej abstrakcia. Skúsenosť podľa nás nie je ani prienik či spoločný menovateľ všetkých aktuálnych (príp. aktualizovaných) skúseností. Preto skúsenosť v našom chápaní nie je totožná s estetickou recepciou (zážitkom, skúsenosťou) v bežnom chápaní estetiky⁹. Termín *skúsenosť* v zmysle, v akom sme

diel Zuska až tak neprecizuje. Ako príklad možno uviesť tvrdenie: „Galéria plná obrazov, v ktorej nie je žiadny divák, neobsahuje teda žiadny estetický objekt (...), len kandidátov na estetické objekty“ ([11], 33), kde by analogicky malo byť uvedené „plátna zamazané olejovými škvrnami“, a nie „obrazy“. Aj keď Zuskovu koncepciu možno rozumieť aj tak, že umelecké dielo je niečo viac ako len plátna zamazané olejovo-pigmentovými škvrnami, určite to bude vždy čosi menej ako estetický objekt. Podobný problém a podobným spôsobom rieši aj R. Ingarden v známej práci *O štruktúre obrazu* [3].

⁹ O tom že v prípade estetickej recepcie ide o skúsenosť individua, nás presvedča aj nasledujúci

ho používali my, je skúsenosťou spoločenstva, teda intersubjektívnou skúsenosťou. Umenie pokladáme za inštitúciu, ktorá sa stará o uchovávanie, vytváranie, rozširovanie atď. tejto skúsenosti. Umelecké diela sú aj tým, čo umožňuje túto skúsenosť tematizovať, individualizovať, aktualizovať v jej odtieňoch a aj týmito procesmi samými. Ak hovoríme, že umelecké diela sú procesom skúsenosti, tak to znamená, že chápeme umelecké diela širšie, ako ich chápe estetika v podaní V. Zusku, a to, čo estetika nazýva estetickou recepciou, je len časťou toho, ako chápeme skúsenosť my.

Aby sme však od estetiky nevyžadovali niečo, čo si ani nekladie za cieľ, poznamenajme, že cieľom koncepcie procesuálnej ontológie, ako som ju načrtnol na inom mieste [7], nebolo skúmať povahu a priebeh estetickéj situácie. Z hľadiska ontológie umeleckého diela nie je zaujímavý ani tak obsah konkrétnych aktualizácií (resp. schéma, podľa ktorej sa ten obsah vytvára), ako skôr ontologická povaha tohto procesu vo vzťahu k existencii umeleckého diela. Nepokladám za zaujímavé (ale ani za produktívne) zaoberať sa tým, čo majú všetky estetické recepcie spoločné, a postupovať pritom od existujúcich recepcií k nejakým všeobecným záverom.¹⁰ To, čo majú jednotlivé aktualizácie spoločné, je totiž fakt existencie umeleckého diela.¹¹ Cieľom mojej koncepcie je nájsť taký model ontológie umeleckého diela, ktorý by bol odpoveďou na aktuálne filozofické otázky a problémy, ktoré vyvolávajú diela súčasného umenia. Sú to napríklad problém premenlivej identity v čase v prípade interaktívnych diel, problém identity umeleckých diel vytvorených stratégiou apropriacie či readymade. V prípade interaktívnych diel¹² vo všeobecnosti dochádza k situácii, keď neexistuje niečo ako hmotný substrát (v zmysle konštantného objektu), na základe ktorého by bolo možné vytvárať estetické objekty. Všeobecne o interaktívnych dielach možno povedať, že v ich prípade existujú len premenné v rámci procesu existencie umeleckého diela. Kategórie ako objekt (či už hmotný, alebo estetický) či jej protipól, subjekt, nám v tomto prípade nepomôžu, keďže nedokážu zachytiť ontologickú povahu daných diel. V tomto prípade je aj koncept *estetickéj recepcie* zjavne nedostatočný. Koncepcia ontológie umeleckého diela ako procesu [7] je pokusom o riešenie uvedených ťažkostí a je postavená na nasledujúcich, vzájomne previazaných predpokladoch (uvádzam ich aj ako odpovede na množstvo otázok, ktoré vo svojej reakcii kladie J. Hrkút

text: „Estetický objekt tak predstavuje prepojenie, prestúpenie, fúziu objektu ako kandidáta na postavenie estetického objektu a vedomia vnímateľa, recipienta estetického objektu, ktorý sa k príslušnému predmetu vzťahuje špecifickým spôsobom, ktorý označujeme ako estetický postoj (...)“ ([11], 30).

¹⁰ Ide vlastne o indukčný prístup, ktorý nemôže viesť k cieľu. Navyše redukuje význam a zaujímavosť umenia v tom zmysle, že predpokladá existenciu opakujúcej sa schémy procesu (tvorby, recepcie), ktorý je podľa môjho názoru tvorivý a jedinečný.

¹¹ Identita umeleckého diela nie je predpokladom, ale dôsledkom jeho aktualizácií, čo korešponduje s tým čo ďalej v texte nazývam negatívnou umeleckého diela.

¹² Ako príklad možno uviesť dielo M. Mlynárčikovej a N. Ružičkovej: *skočím ti do reči, vyrazím ti dych, dotknem sa ťa*, kde neexistuje konštantná hmotná podoba diela (substrát). To, ako to v galérii vyzerá (inštalácia), môže byť zakaždým iné, ale aj priebeh toho, čo sa tam deje, závisí od divákov (účastníkov) a je v konkrétnom čase vždy iný. Viac o danej inštalácii pozri v recenzii [6].

([2], 382):

1. Umelecké diela existujú po vytvorení autorom: a) *virtuálne*,¹³ pokým sa na ne nikto nedíva (nečíta či nepočúva ich...), b) *aktuálne* v jednotlivých individuálnych skúsenostiach. Zopakujem, že umelecké dielo reálne existuje, aj keby bolo celý čas v sklade alebo v zásuvke. To znamená (na rozdiel od toho, ako to chápe estetika v prípade estetického objektu), že realita diela (aj keď ho chápeme ako skúsenosť) nie je priamo podmienená konkrétnou aktualizáciou. Vzťah medzi virtuálnym a aktuálnym umeleckým dielom je z hľadiska ontológie rovnocenný (nehierarchický). Na Hrkútovu otázku „Čo vlastne tvorí umelec?“ ([2], 382) odpovedám: Umelec tým, že prekladá svoju individuálnu (alebo, ak chceme, estetickú) skúsenosť do jazyka umenia, a vytvára tak z nej virtuálnu skúsenosť (intersubjektívnu), vytvára podmienky pre budúcu aktualizáciu skúsenosti druhými.¹⁴

2. Existencia umeleckého diela ako (procesu) skúsenosti je *hybridnou existenciou*.¹⁵ Proces skúsenosti v sebe v rôznej miere (a rôznym spôsobom) spája do istej miery ontologicky autonómne oblasti sveta. Ide minimálne o tieto tri oblasti: a) fyzický svet (v tom zmysle, že neexistuje nemateriálne umelecké dielo), b) subjektívny svet (bez existencie subjektu by nebolo umenie mysliteľné) a c) kultúrny svet alebo svet jazyka¹⁶ (sem patria interpretácie diela, jeho význam, ak niečo také existuje, história umenia atď.). Práve spôsob prepojenia týchto oblastí (svetov) v procese umeleckej skúsenosti je tým, čo je v prípade každého diela jedinečné a čo umožňuje jeho individualizáciu. Teda napríklad fyzikálny objekt s jeho vlastnosťami¹⁷ nebude vždy tým, čo zabezpečuje identitu umeleckého diela, ako sa to bežne chápe. Preto napríklad nepovažujem za možné abstrahovať z existujúcich aktualizácií umeleckého diela (konkrétnych individuálnych skúseností) nejakú všeobecnú schému, ktorá by mohla byť považovaná za jeho podstatu.

3. Umelecké dielo ako skúsenosť sa potom vyznačuje niečím, čo pre nedostatok lepších termínov nazývam *negatívnou povahou*. A to v tom zmysle, že nie je pozitívnym vyjadrením (napríklad pretlmočením skúsenosti autora), ale skôr pozvánkou na spolu-

¹³ Nejde o protirečenie. Virtuálne existovať znamená existovať bez konkrétneho určenia času, priestoru či spôsobu, teda existovať neaktuálne. Virtuálne tak nie je opakom reálneho, ako sa to bežne vníma, ale aktuálneho. Zatiaľ čo Hrkútov diskusný príspevok [2], na ktorý v tomto texte momentálne odpovedám, existuje ako reakcia na náš text v časopise *Filozofia* len virtuálne (ešte nebol v konkrétnom čase vytlačený na konkrétnych stranách v konkrétnom čísle časopisu), spôsobuje reálnu reakciu, ktorú práve čítate. Ak to zhrnieme: To, čo reálne pôsobí (čoho pôsobenie má skutočné dôsledky), je tu považované za reálne.

¹⁴ Nemusí to byť nevyhnutne ani objekt s konkrétnymi vlastnosťami (pozri pozn. 12) a znamená to tiež, že autor vytvára niečo, čo ďaleko presahuje jeho možnosti kontroly a vedomia. Inými slovami, vytvára niečo nové, čo podstatne presahuje možnosti jeho vlastnej individuálnej skúsenosti. Uvádza do pohybu niečo, čo od toho momentu už môže len sledovať, ale vplyv na význam a dôsledky toho, čo vytvoril, už má, ak vôbec, len minimálny.

¹⁵ Zámerne nepoužívam termín „heteronómnu“, ktorým Zuska vysvetľoval rozdiel medzi umeleckým dielom (hmotný substrát) a estetickým objektom ([11], 34). Nedomnievam sa totiž, že umelecké dielo – skúsenosť neexistuje, ak ho práve niekto nevníma (neaktualizuje v estetickú recepciu).

¹⁶ Inšpiráciou v pozadí je Popperova teória troch svetov. Pozri napríklad [5].

¹⁷ Ale ani kultúrnohistorický kontext či estetická recepcia individua.

tvorbu. Nie je dokončeným a uzavretým celkom, ale skôr otvoreným fragmentom.¹⁸ Keďže umelecké dielo je procesom alebo trvaním v čase, nie je možné určiť (potvrdiť) jeho konečnú podobu alebo správnosť konkrétnej interpretácie (interpretácií). Moja individuálna aktualizácia bude vo vzťahu k dielu vždy len čiastočná, pretože dielo je a bude do istej miery mimo mňa – presahuje možnosti mojej skúsenosti, možnosti môjho individuálneho poznania a interpretácie. Z ontologického hľadiska je (aj) niečím iným, ako som ja v momente jeho aktualizácie.¹⁹ „Vedie“ (vymedzuje) moju skúsenosť v negatívnom zmysle, ostatné však necháva na mne a mojej tvorivosti. Práve preto sa v kontakte s dielom môžem vôbec niečo dozvedieť (o sebe, o nás...), o tom, aký som bol (ako som sa díval, rozmýšľal) a aké nastavenia organizmu som musel opustiť a zmeniť, aby som mohol to, čo je predo mnou, aktualizovať ako umelecké dielo.²⁰ Na otázku, s čím mám vlastne skúsenosť, keď mám skúsenosť s umeleckým dielom (skúsenosťou) ([2], 382), preto odpovedám, že zdieľam skúsenosť s inými, čo znamená že zakúšam rozdiel medzi tým, ako som veci a svet videl predtým, a ako ich vidím v interakcii s artefaktom. Mohli by sme to nazvať aj „metaskúsenosťou“ alebo podieľaním sa na spoločnej skúsenosti spoločenstva.

Ak by som mal zhrnúť rozdiely medzi tým, čo sa snažím tvrdiť, a tým, ako to chápe tradičná estetika, ako ju predstavuje V. Zuska [11], zdôraznil by som najmä tieto body: 1. *Umelecké dielo – skúsenosť* je rozsahom širšie, než ako umelecké dielo chápe estetika (hmotný substrát – kandidát na estetický objekt), a nerovná sa ani tomu, čo estetika nazýva *estetickým objektom* (ktorý neexistuje, keď nie je aktuálne recipovaný). 2. *Umelecké dielo – skúsenosť* nemožno stotožňovať ani s procesom *estetického recepcie, zážitku, skúsenosti* (nejde o individuálnu skúsenosť). 3. Hranica medzi subjektom a objektom nie je hranicou medzi virtuálnym umeleckým dielom a aktuálnym umeleckým dielom. 4. *Subjekt a objekt* sú z ontologického hľadiska vo vzťahu k *umeleckému dielu – skúsenosti* sekundárne (odvodené) v tom zmysle, v akom sú stavy nejakého procesu sekundárne vo vzťahu k tomuto procesu. 5. Termíny *virtuálne* a *aktuálne* sú len rozlíšením v rámci *reálneho*, nie sú rozlíšením medzi *reálnym* a *nereálnym*, príp. medzi *potenciálnym* a *reálnym*.

Uvedené body pravdepodobne nie sú vyčerpávajúce, ale dúfam, že jasnejšie vysvetľujú rozdiel medzi ontológiou umeleckého diela ako procesu a koncepciami tradičnej estetiky. Hrkút sa však ešte pýta na koncepciu ako celok: „Je stotožnenie umeleckých diel (artefaktov) a skúsenosti s umeleckými dielami (artefaktmi) plauzibilné?“ ([2], 382). Moja odpoveď v závere tejto časti znie takto: 1. Z uvedeného je zrejmé, že nejde o stotožnenie artefaktu a skúsenosti s artefaktom, ale o inak štruktúrované pole problému, kde figurujú iné rozlíšenia. 2. Ak pod termínom „plauzibilné“ máme na mysli „priateľné“, tak podľa mňa je to prijateľné do tej miery, do akej to rieši filozofické problémy súčasného

¹⁸ Toto chápanie je v súlade s chápaním umeleckého diela ako znaku (príp. systému znakov), teda v Peirceovej semiotike ako niečoho, čo zastupuje niečo iné vzhľadom na niečo ďalšie. Pozri napr. [4].

¹⁹ To je v súlade s tým, ako spolu s M. Taligom charakterizujeme učenie sa pomocou skúsenosti: „Pomocou skúsenosti sa učíme niečo nové len vtedy, keď sa naše očakávania (hypotézy, zaužívané spôsoby vnímania, nastavenia, presvedčenia ...) spochybnia v interakcii s ničím mimo nich“ ([8], 635).

²⁰ V tomto zmysle nie je divák, čitateľ, poslucháč... menej tvorivý ako autor.

umenia a nie je to kontradiktórické. 3. Ak pod „plauzibilným“ máme na mysli „pochopiteľné“ či „zrozumiteľné“, tak odpoveď na túto otázku ponechávam na čitateľa.

2. Chápanie umenia ako experimentovania. Po tomto stručnom zhrnutí a vyjasnení niektorých rozdielov medzi ontologickou koncepciou umeleckého diela – skúsenosti v pozadí našej state [8] a ontológiou umeleckého diela tradičnej estetiky sa môžem vrátiť k tomu, čo sme pri skúmaní kognitívnych aspektov skúsenosti vo vede a umení zistili. To mi umožní vysvetliť, v akom zmysle sú, či nie sú umelecké diela experimentmi. Dospeli sme k zisteniu, že proces skúsenosti vo vede a v umení má dve spoločné črty. „Prvou spoločnou črtou je negativita skúsenostného poznávania, druhou tvorba nového. Tieto črty sa pritom vzájomne podmieňujú: Bez vytvorenia nového (artefaktu, očakávania, nariadenia, teórie experimentu atď.) nie je možné objaviť jeho hranice, čiže objaviť opäť niečo nové. Objav nového však nevyhnutne zahŕňa moment prekvapenia, keď poznávajúci aktér fakticky rozlišuje medzi obsahom svojho presvedčenia (očakávania, pokusu, teórie atď.) a realitou, čiže identifikuje svoj omyl (chybu, nepravdu). Vďaka skúsenosti sa tak učí niečo nové, pričom odmieta to, čo už vedel a vyskúšal ako nepravdivé“ ([8], 641).

Ak v tomto kontexte hovoríme o umeleckých dielach ako o experimentoch, nechceme tým povedať, že v praxi inštitúcie umenia funguje experiment rovnakým spôsobom ako vo vedeckej praxi. To je, myslím, zrejme z týchto slov: „V umení tak *experiment* neznamena testovanie daného artefaktu [čo by bolo analogické testovaniu teórie vo vede], ale testovanie konkrétnych nastavení, ktoré sa prejavujú v spôsoboch konania a myslenia diváka (čitateľa...). Artefakt (spolu s kultúrno-historickým kontextom) je v tomto prípade niečím, čo otvára priestor na hádanie (*guesswork*) a tvorbu rôznych *spôsobov konania a myslenia*. Tie pritom nie sú artefaktom a kontextom pozitívne určované, sú však nimi vymedzené v negatívnom zmysle“ ([8], 634).

Hrkút však vo svojej reakcii konštatuje: „Ak je možnosť opätovnej realizácie experimentu jednou z jeho kľúčových vlastností, tak umelecké dielo ťažko môže byť experimentom (keďže jeho recepcia a interpretácia sú pravdepodobne podstatne podmienené subjektom/recipientom)“ ([2], 381 – 382).

Vyššie som, myslím, ukázal, že umelecké dielo nie je skúsenosťou v subjektívnom, ale v intersubjektívnom zmysle, a tiež to, že *umelecké dielo – skúsenosť* nemožno stotožňovať s estetickou recepciou. To isté platí aj o interpretácii a o všetkých existujúcich recepciách a interpretáciách. Situácia je iná: Sám fakt existencie *umeleckého diela – skúsenosti* možno chápať ako potvrdenie toho, že všetky jeho aktualizácie majú niečo spoločné, že sa v nich niečo opakuje (presnejšie trvá) bez ohľadu na subjekty a objekty, ktoré sú len aktuálnym výsledkom tohto procesu. A preto „umelecké dielo nie je objektom, ktorého existencia sa testuje, ale samo testovanie ako skúsenosť spoločenstva je existenciou umeleckého diela“ ([8], 634). To, čo sa takto v mojej konkrétnej aktualizácii umeleckého diela testuje, je vlastne vzťah našich individuálnych nastavení (moje individuálne možnosti skúsenosti) k tomu spoločnému (intersubjektívna skúsenosť kultúry alebo ľudského druhu), čo udržiava celok kultúry. Takže celok umenia je „laboratóriom“ ľudskej skúsenosti, v rámci umenia sa naša spoločná skúsenosť rozširuje, uchováva, precizuje, kultivu-

je a pod., a preto má ktokoľvek možnosť (ak má chuť tvoriť a objavovať) testovať v rámci umenia svoje obmedzenia a predsudky tým, že sa konfrontuje so skúsenosťou spoločnosti prostredníctvom konkrétneho umeleckého diela. Moje konkrétne subjektívne poznanie si z toho však musím vydolovať sám, v rámci umenia sa nenachádza, ale bez umenia by som túto možnosť nemal. Na záver tejto časti teda priznávam, že nechápeme umelecké dielo ako „štandardný experiment“, ako jednoduchú analógiu experimentu vedeckého. To sme ale ani nikdy netvrdili.

3. K možnosti extrapolácie našich zistení na všetky umelecké diela. Hrkút súhlasí s našou interpretáciou obrazu M. Tanseyho, ale pýta sa, „(...) či je možné proces vnímania a interpretácie v tomto prípade zovšeobecňovať“ ([2], 383). Pri odpovedi na položenú otázku musíme opäť načrtnúť celý kontext problému. Nikde v našom texte netvrdíme, že spochybňovanie očakávaní je jediným spôsobom, ako umelecké diela vymedzujú našu skúsenosť. Tvrdíme, že ak sa učíme skúsenosťou v umení (či vede) niečo nové, prebieha to tak, že naše očakávania, teórie, hypotézy sú v interakcii s niečím mimo nich spochybnené. Keďže však netvrdíme, že umenie sa vyčerpáva svojou kognitívnou funkciou, netvrdíme ani to, že táto funkcia môže slúžiť ako nevyhnutné či dostatočné kritérium identifikácie umenia. Súhlasím s tým, že v umeleckých dielach rôznych druhov a období môže byť dominantným kompozičným princípom napríklad: opakovanie, symetria, variácia, harmónia atď. Spýtajme sa však inak: Je opakovanie prvkov na gotickej katedrále v Salisbury opakovaním v rovnakom zmysle, v akom sa v diele *The Vanna Venturi House* nič neopakuje? V nasledujúcom texte sa pokúsim ukázať iný význam opakovania v prípade gotickej katedrály a neopakovania v postmodernej architektúre.

Gotické katedrály boli komponované prísne geometricky tak, že každý, aj ten najmenší detail je v rovnakom vzťahu (číselnom) k väčšiemu celku, v akom je tento celok k ešte väčšiemu celku. Všetky vzťahy a dĺžky sa tu opakujú, čím napĺňajú stredovekú predstavu o kráse.²¹ Všetko je organizované a usporiadané do najmenších detailov (ktorých bolo neúrekom) podľa jednotného poriadku, čo sa bežne interpretuje ako odraz božieho poriadku na zemi. Ako to však funguje v skúsenosti s takýmto priestorom? Opakovanie v procese skúsenosti neslúži na to, aby sme sa niečo naučili, ale na to, aby sme na niečo nemysleli – aby sme zabudli na to, že ide iba o pozemskú budovu.²² Namiesto toho sa máme sústrediť na zážitok priestoru, pri ktorom môžeme ešte počas života zahliadnuť. Nebo. V gotickej katedrále však nesmieme zabudnúť na svetlo a farbu (čo sú kvalitatívne, nie kvantitatívne estetické motívy). V záujme ich plného využitia bol, ak to preženieme, celý gotický sloh vytvorený. Kontrast akoby donekonečna rozdeľovaného priestoru a jednoty farebného svetla, ktoré ho zalieva, je intersubjektívnou skúsenosťou, ktorá fun-

²¹ K proporčným estetickým teóriám pozri 4. kapitolu v knihe U. Eca *Umění a krása ve středověké estetice* ([1], 49 – 64).

²² Takýmto spôsobom funguje opakovanie aj v šamanských rituáloch, kde rytmické bubnovanie je cestou, ako opustiť bežné vedomie a dostať sa do stavu rozšíreného vedomia, ale napríklad aj v minimal music, kde opakovanie istých štruktúr vedie k možnosti rozpoznania hudobných štruktúr iného druhu.

guje dodnes. Vždy, keď vstúpim do gotického chrámu, som prekvapený intenzitou účinku bez ohľadu na to, že viem, prečo to tak je.

V postmodernej architektúre, ktorej je *Vanna Venturi House* ikonickým príkladom, nejde v prvom pláne o opakovanie proporcií (gotika) alebo základných modulov (moderna), ale o dekompozíciu a reflexiu týchto vekmi nazhromaždených a zautomatizovaných spôsobov, elementov a stavebných postupov tvorby umenia. Sám Venturi o filozofii stojacej za jeho dielom píše: „Tieto komplexné kombinácie nedosahujú jednoduchú harmóniu malého množstva motivických častí založenú na vylúčení – východiskom ktorého je ‚menej je viac‘. Namiesto toho dosahujú zložitú jednotu veľkého množstva rozličných častí založených na inklúzii a na rozpoznaní diverzity skúsenosti“ ([10], 119). Je zrejme, že od čias gotiky sa umenie značne zmenilo: Od zrkadlenia Neba na zemi sa posunulo k činnosti zahŕňajúcej vlastnú sebareflexiu. Napriek tomuto obrovskému posunu však existuje v umení kontinuita, ktorá nám, odchovaným na súčasnom umení, umožňuje nachádzať v „starom“ umení nové rozmery. Ako príklad diela súčasného umenia by sme namiesto spomínaného architektonického diela mohli uviesť aj iné diela, ktoré sú založené na opakovaní, napríklad výtvarné diela C. Andrého, S. LeWitta alebo D. Judda. Kontrast by sme museli hľadať inde, nie v opozícii opakovanie – neopakovanie. Opakovanie je totiž figúra rovnako gotická ako postmoderná. Samozrejme, nie je opakovanie ako opakovanie. Dôležité je v rámci koncepcie umeleckého diela rozlíšiť tieto opakovania, rozlíšiť pri zachovaní kontinuity vývoja umenia medzi opakovaním v gotickom umení, ktoré primárne nebolo myslené ako kognitívna aktivita (aj keď táto možnosť drieme aj tam), a opakovaním v súčasnom umení, ktoré sa v mnohých prípadoch netají svojimi ambíciami prinášať aj poznanie špecifického druhu. Ak to zhrniem: Súhlasím s Hrkútom v tom, že nie všetky diela sú primárne založené na spochybňovaní očakávaní (a nemusia to byť ani diela minulosti), čo sme však vlastne ani nikdy netvrdili. Spochybnenie očakávania, samozrejme, vyžaduje už vytvorené očakávanie. A to, že vždy niečo očakávame, je, zdá sa, údel väčšiny ľudí. Chceli sme ukázať, že ak skúsenosťou v umení poznávame niečo nové, tak je to nové práve v zmysle negatívnom – ako spochybnenie toho, čo sme čakali. Črta, ktorú pracovne nazývam *negatívna črta umenia*, má však pravdepodobne širšiu platnosť, nevzťahuje sa len na kognitívny aspekt skúsenosti. Ale to by už bol námet na inú odpoveď či štúdiu.

LITERATÚRA

- [1] ECO, U.: *Umění a krása ve středověké estetice*. Praha: Argo 1998.
- [2] HRKÚT, J.: Mýtus negatívnej metódy a kritika nefalzifikovateľnej teórie. In *Filozofia*, roč. 66, 2011, č. 4, s. 378 – 385.
- [3] INGARDEN, R.: *O štruktúre obrazu*. Bratislava: SVKL 1965.
- [4] PEIRCE, CH. S.: Grammatica speculativa. In: Palek, B.: *Sémiotika*. Praha: Karolinum, 1997, s. 31 – 153.
- [5] POPPER, K. R.: On the Theory of the Objective Mind. In: *Objective Knowledge*. Oxford: The Clarendon Press 1983, pp. 153 – 190.

- [6] ŠEDÍK, M.: Nehovorím ti, čo si myslím ja, hovorím ti, čo si myslí on. (Recenzia výstavy Marianny Mlynárčikovej a Nóry Ružičkovej „skočím ti do reči, vyrazím ti dych, dotknem sa ťa“ v Stredoslovenskej galérii v Banskej Bystrici). In: *Vlna*, roč. 10, č. 37, 2008, s. 100 – 101.
- [7] ŠEDÍK, M.: Ontológia výtvarného diela ako procesu. In: *Filozofia*, roč. 63, 2008, č.7, s. 610 –617.
- [8] ŠEDÍK, M. – TALIGA, M.: O kognitívnych prienikoch umenia a vedy. In: *Filozofia*, roč. 65, 2010, č. 7, s. 631 – 642.
- [9] TALIGA, M.: O skúsenostnom poznávaní vo vede. (Odpoveď J. Hrkútovi). In: *Filozofia*, roč. 66, 2011, č. 6, s. 601 – 610.
- [10] VENTURI, R.: *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: The Museum of Modern Art New York 1992.
- [11] ZUSKA, V.: *Estetika. Úvod do súčasnosti tradičnej disciplíny*. Praha: Triton 2001.

This work has been funded by *On What There Is: Varieties of Realism and Their Influence on Science-Religion Dialog*, sponsored by the Metanexus Institute on Religion and Science, with the generous support of the John Templeton Foundation.

Mgr. Michal Šedík, PhD.
Katedra filozofie FHV UMB
Tajovského 40
974 01 Banská Bystrica
SR
e-mail: michal.sedik@umb.sk