

PROBLÉM INTERPRETÁCIE UMELECKÉHO DIELA A MOŽNOSTI NAŠEJ SKÚSENOSTI

MICHAL ŠEDÍK, Katedra filozofie FF UMB, Banská Bystrica, SR

ŠEDÍK, M.: Interpretation of a Work of Art and the Potentiality of Our Experience
FILOZOFIA 69, 2014, No 8, pp. 666-677

The paper examines different philosophical interpretations of a work of art as related to our experience and its potentiality. The first part gives an analysis of the process of interpretation with regard to different approaches to the problem of ontology of art. The paper also tries to answer the question of the limitations of interpretation and its place in our experiencing a work of art. Last, but not least, it is showed, how the interpretation could enhance the limits of our artistic experience.

Keywords: Interpretation – Ontology of a work of art – Experience – Aesthetics – Discrimination

1. Úvod. Problém interpretácie v umení je pravdepodobne najzamotanejším problémom filozofie umenia a estetiky, keďže sa dotýka viacerých ďalších problémov v tejto oblasti, akými sú napríklad problém ontológie umeleckého diela (Čo je objektom interpretácie?), problém pravdy a poznania v umení (Čo je výsledkom interpretácie? Deskripcia, preskripcia, alebo dokonca tvorba?) či problém definície umenia (Čo je cieľom a funkciou umenia?). Interpretácia bude chápaná inak, ak v odpovedi na otázku ontológie umeleckého diela zastávame pozíciu platonizmu, a inak, ak zastávame pozíciu, ktorá chápe dielo ako historické individuum. Podobne bude veľký rozdiel v chápaní interpretácie, ak ju budeme chápať skôr ako deskripciu estetických vlastností umeleckého diela, resp. ak budeme mať o interpretácii predstavu vlastného tvorivého aktu inšpirovaného umeleckým dielom. Je tiež veľký rozdiel v tom, či umenie považujeme za istú formu komunikácie (vtedy bude interpretácia predovšetkým odhaľovaním významu a umelecké diela budú analogické tvrdeniam), alebo chápeme umenie ako vytváranie artefaktov na estetickú konzumáciu. Z tohto kľbka problémov sa v tomto texte zameriame na problém objektu interpretácie a na problém vzťahu interpretácie a skúsenosti. V 2. časti načrtujeme dva dominantné prístupy k interpretácii (interpretácia ako odkrývanie významu a interpretácia ako konštrukcia významu) a načrtujeme limity jednotlivých prístupov. Potom na konkrétnom príklade umeleckého diela ukážeme, v čom spočíva problém, a následne odvodíme z tohto poučenia závery a vlastné návrhy na riešenie.

2. Konceptie interpretácie a objekt interpretácie. Z hľadiska vzťahu interpretácie k objektu interpretácie existujú dve súperiace konceptie: 1. chápanie *interpretácie ako odkrývania významu diela* a 2. chápanie *interpretácie ako konštruovania významu diela*.

Prvá konceptia predpokladá, že umelecké dielo je hotový objekt a že je možné odha-

líť jeho význam. Interpretácia sa v tejto koncepcii približuje skôr deskripcii ako konštrukcii. Jednotlivé varianty tejto koncepcie sa potom líšia podľa toho, kde hľadajú zdroj tohto významu a čo považujú za obmedzenia, ktoré proces interpretácie vymedzujú. Otázka, či je zdrojom tohto významu intencia autora, alebo dielo samé, prípadne niečo medzi nimi, je predmetom diskusie. A tak dostávame nasledovné varianty teórií: a) *aktuálny intencionalizmus*, ktorý predpokladá že významom diela je skutočná intencia autora, teda zámer umelca, ktorý umelec mal, keď dielo tvoril; b) *umiernený aktuálny intencionalizmus*, ktorý predpokladá, že interpretácia je odkrývaním úspešne realizovaných autorových intencií, teda nie všetkých, ale iba tých, ktoré sa autorovi podarilo stelesniť v diele, pričom prípustné sú aj nezamýšľané, ale úspešne vyjadrené intencie; c) *hypotetický intencionalizmus*, podľa ktorého interpretácia je proces, v ktorom (ideálne) publikum odkrýva hypotetické zámery autora tak, ako je prítomný vo svojom diele, pričom odvolávanie sa na aktuálne intencie buď nie je vôbec potrebné, alebo je druhoradé; d) *antiintencionalizmus*, ktorý úplne popiera, že by sme sa pri odkrývaní významu diela museli odvolávať sa na intencie autora; interpretácia si vystačí s dielom tak, ako je verejne k dispozícii.

Všetky uvedené prístupy predpokladajú, že interpretačná aktivita má svoje obmedzenia (na osi autor – dielo),¹ ktorými možno argumentovať buď 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. Cieľom interpretácie je buď nájsť jednu správnu interpretáciu – tzv. *monizmus* (k tomu smerujú predovšetkým aktuálny intencionalizmus a antiintencionalizmus), alebo sa pripúšťa možnosť viacerých správnych interpretácií zlučiteľných s dielom – tzv. *pluralizmus* (umiernený aktuálny intencionalizmus a hypotetický intencionalizmus). Tu však ešte stále platí, že aj keď sú prijateľné viaceré interpretácie, nie sú prijateľné všetky. Pluralita je tu obmedzená intenciou autora alebo dielom.

Čo majú všetky dosiaľ uvedené prístupy často spoločné a na čo chceme upozorniť, je ich chápanie interpretácie ako odhaľovanie významu, a teda používanie nástrojov sémantiky na vysvetlenie procesu interpretácie. To môže viesť k redukovanému chápaniu nielen interpretácie, ale aj umenia vôbec. Druhým aspektom je to, že objektom interpretácie je umelecké dielo, ktoré je uzavreté, hotové a je možné ho oddeliť od procesu a výsledku interpretácie. Tento predpoklad zahŕňa aj umelecké diela, v prípade ktorých nie je pred procesom interpretácie ešte jasné, či vôbec ide o umelecké diela, alebo o „iba“ bežné objekty (*readymades*, *objets trouvés* a pod.).

Druhá koncepcia chápe interpretáciu ako konštruovanie významu diela. Ak sa úplne vzdáme obmedzení interpretácie, dostávame druhý pól súperiach koncepcií interpretácie. Význam tu nie je odkrývaný, ale naopak vkladany do diela, čím sa pri interpretácii môže meniť samotné dielo. Možno rozlíšiť dva varianty konštruktivismu: a) *radikálny konštruktivismus*, ktorý predpokladá, že každá nová interpretácia vytvára nový objekt –

¹ Pre úplnosť spomeňme ešte pozíciu *konvencionalizmu*, ktorá nachádza obmedzenia v konvenciách jazyka a príslušnej kategórii umenia (Davies 1991), a pozíciu *zjednoteného pohľadu*, ktorý kombinuje aktuálny intencionalizmus s konvencionalizmom (Stecker 1997).

nové dielo, a to aj napriek tomu že všetky začínajú od rovnakého „textu“,² a b) *umiernený konštruktivizmus*, ktorý tvrdí, že interpretácie menia diela, ktorých sú interpretáciou. Ako naznačil R. Stecker, konštruktivizmus sa len ťažko môže vyhnúť dileme, ktorú možno sformulovať takto: „ (...) každá interpretácia ponúka tvrdenia, ktoré nadobúdajú, alebo nenadobúdajú pravdivostnú hodnotu (sú pravdivé, alebo nepravdivé). Ak ju nadobúdajú, tak v prípade, že sú pravdivé, objekty [interpretácie] už pripisované vlastnosti majú, a v prípade že sú nepravdivé, objekty [interpretácie] pripisované vlastnosti nemajú a na základe nepravdivého tvrdenia ich nezískajú“ (Stecker 2004, 224).

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 prvé z nich majú v porovnaní s druhými viac výhod ako nevýhod,³ a preto by mali byť logickou voľbou pri výbere vhodného chápania interpretácie. Čo však v prípadoch, keď sa stretne s dielami, ako sú *readymades* Marcela Duchampa, teda s objektmi, ktoré až do momentu, keď ich Duchamp vystavil, boli len obyčajnými objektmi (priemyselnými výrobkami) a potom sa stali umeleckými dielami, pričom sa z hľadiska našich zmyslov (estetiky) nijako nezmenili?⁴ Tu je potrebné sa opýtať: „Čo urobí z jedného diela umelecké dielo, kým druhé ostáva obyčajným objektom, prípadne jeho bezcennou kópiou?“ Z príkladov je zrejmé, že fyzické vlastnosti umeleckého diela nestačia na zabezpečenie jeho identity, a že potrebujeme návrh presnejších rozlíšení objektu interpretácie. Interpretujeme objekt, alebo dielo, alebo obidvoje? Objavuje sa tu potreba vyriešenia problému ontológie umeleckého diela. (O akú entitu ide v prípade umeleckého diela? Ako vzniká? Čo zabezpečuje jeho identitu v čase a priestore? Ako môže zaniknúť? Modifikuje interpretácia dielo, alebo len odhaľuje vlastnosti v ňom prítomné?) Riešenie bude mať tiež nepochybne dopad na definíciu umenia, presnejšie na chápanie procesu identifikácie umenia, pretože spolu s odpoveďami na predchádzajúce otázky hľadáme aj kritérium odlišenia umenia od neumenia.

Jednou z možných odpovedí na položenú otázku je odpoveď A. Danta, ktorý v diele *The Philosophical Disenfranchisement of Art* tvrdí: „Vidíme, že predtým nerozlíšiteľné objekty sa stanú celkom rozdielnymi a odlišnými umeleckými dielami vďaka rozdielnym a odlišným interpretáciám, a tak budeme 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 nečakaného rúcha. Iba vo vzťahu k interpretácii je materiálny objekt umeleckým dielom, čo, prirodzene, nezna-

² Problém, ktorý je hneď zrejмый, spočíva v tom, že to, čo vytvoril autor, „text“, nemá vlastný význam, pokiaľ ho niekto – kritik – doň nevloží. Ale to, čo vytvorí kritik, je tiež „text“, keďže obidvaja tvoria v rovnakom zmysle, ktorý nemá vlastný význam, pokiaľ ... Tak radikálny konštruktivizmu smeruje k nekonečnému regresu.

³ Prehľad argumentácie rozličných pozícií nájde čitateľ v zborníku *Intention and Interpretation* (Iseminger 1992).

⁴ Tu trochu zjednodušujeme, pretože M. Duchamp skoro ku všetkým *readymades* pridal nejakú, často nezmyselnú, vetu.

mená, že to, čo je umelecké dielo je, relatívne nejakým ďalším zaujímavým spôsobom. Umelecké dielo, ktorým sa vec stala, môže byť v skutočnosti mimoriadne stabilné“ (Danto 1986, 39; kurzíva M. Š.)

Ako vidíme, Danto odlišuje (fyzický) objekt od umeleckého diela, pričom objekt sa môže stať umeleckým dielom len v procese interpretácie.⁵ Toto odlíšenie, ak naň nadviažeme, by potom mohlo zvädzať k identifikácii dvoch druhov interpretácie: jedna objavuje fyzický objekt a druhá sa sústreďuje na umelecké dielo, ktoré spoluvytvára. P. Lamarque podobne vychádza z rozlíšenia (fyzického) objektu a umeleckého diela, ale zdráha sa stotožniť toto rozlíšenie s jeho rozlíšením interpretácie na *interpretáciu objavujúcu* a *interpretáciu kreatívnu*. Namiesto toho zavádza okrem objektu a diela ešte tretí objekt, objekt tzv. kreatívnej interpretácie, ktorým je tzv. *objekt-interpretácie*, ktorý je vytváraný interpretáciou. Zdá sa však že, otázka sa len presunula na problém odlíšenia umeleckého diela ako objektu interpretácie od *objektu-interpretácie*.⁶ Problém konštruktivismu tak zostáva stále aktuálny: „Čo by obmedzovalo kreatívnu interpretáciu pri interpretácii umeleckého diela? Alebo presnejšie: „Kedy by bola kreatívna interpretácia nepravdivá?“

Odlíšenie fyzického objektu alebo, všeobecnejšie, nositeľa⁷ od umeleckého diela ako súčasť riešenia problému ontológie umeleckého diela môžeme nájsť vo viacerých koncepciách ontológie umeleckého diela. Tie sa však môžu spájať s najrôznejšími variantmi koncepcie interpretácie. Napríklad J. Margolis 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* – abstraktným objektom, ktorý je kontextovo podmienený a zviazaný s osobou a časom vytvorenia. Jeho koncepciu interpretácie možno zaradiť k hypotetickému intencionalizmu.

Existuje mnoho koncepcií interpretácie, ktoré sa môžeme pokúsiť triediť spresnením chápania objektu interpretácie. Narazíme však na podobne zložitý problém s množstvom ontologických koncepcií a ich variantov bez jednotného vzťahu k interpretácii. Takto by sa nám možnosti a rôzne varianty ešte viac rozšírili a výber prijateľného riešenia by sa ešte sťažil. Podobne by sme dopadli, keby sme sa pokúsili stanoviť univerzálny cieľ interpretácie, pretože cieľov, ktoré môžeme interpretáciou sledovať, je mnoho⁸. Keď uvažujeme všeobecne, tak sa dostávame do pasce premnoženia teórií, kde je paradoxne venované čoraz menej priestoru pôvodnému predmetu záujmu, v našom prípade umeleckému

⁵ Treba však poznamenať, že ide o interpretáciu ako súčasť tvorivého aktu umelca, a teda aj súčasť umeleckého diela. Táto interpretácia sa potom stáva súčasťou objektu interpretácie (súčasť autorskej stratégie) určenej publiku. Prelínanie interpretácie a diela samého sa nedeje len vo výtvarnom umení, ale napríklad aj v architektúre (viac pozri Zervan 2013).

⁶ Pozri 8. kapitolu *Objects of Interpretation* v (Lamarque 2010, 153-187).

⁷ Nositeľ je konštituentom alebo časťou umeleckého diela. Nie je totožný s inštanciou alebo tokenom (pozri Livingston 2013).

⁸ Zoznam rôznych prijateľných cieľov vymenoval R. Stecker v štúdiu *Interpretation and the Ontology of art* (pozri Krausz 2002, 159-180).

dielu a umeniu, a čoraz viac priestoru je venované riešeniu súvisiacich filozofických problémov. Umelecké dielo sa tak často zjednoduší na nejakú schému, príkladom je analógia: Dielo je tvrdenie, interpretácia je odhalenie významu tvrdenia⁹. Tá sa vezme za základ a vo vzťahu k tomuto základu sa následne charakterizujú a hodnotia jednotlivé koncepcie interpretácie. Toto zjednodušenie vedie potom k ďalším zjednodušeniam, akým je napríklad tvrdenie, že dielo niečo netvrdí priamo, ale je v istom zmysle nekompletné a interpretácia potom dopĺňa – robí explicitným – to, čo je nepriame, nedopovedané a pod. Od tejto úvahy je potom už len krok ku konštruktivismu rôzneho druhu. Predtým, ako navrhne riešenie, sa pozrime na konkrétny príklad umeleckého diela.

3. Interpretácia konkrétneho diela. Tomáš Džadoň vytvoril inštaláciu **scape* z pospájaných plátok domácej slaniny starej mamy. Plátky boli pospájané tak, že vytvorili 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. Je táto situácia tvrdením? Je možné stáť uprostred tvrdenia? Toto asi nebude dobrý postup, začnime preto inak. Na základe môjho opisu to vyzerá, že ja už automaticky viem čo je súčasťou umeleckého diela.¹⁰ Je to slanina? Je to miestnosť galérie? (To, že sme v galérii, mi napovedá, že ide o umelecké dielo, ale patrí k dielu celá miestnosť?), okná a ... čo ešte?



Obr. 1. T. Džadoň: **scape*. Inštalácia v priestore AVU galérie v Prahe v r. 2005, dĺžka 12m, domáca slanina. Zdroj: http://www.tomasdzadon.com/images/portfolio/Dzadon_screen.pdf (26-08-2014).

⁹ Kritiku vplyvu slovníka sémantiky na celú diskusiu o interpretácii literárneho diela, ktorej dôsledkom je chápanie diela ako objektu porozumenia, a nie ako objektu oceňovania a hodnotenia, je možné nájsť u Olsena (Olsen 2004).

¹⁰ Môže sa však stať, že na umenie nenarazím v galérii a nemusím hneď vedieť či ide o dielo, bez identifikácie nebudem reagovať dielu primerane a nedostanem sa k interpretácii.

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 potrebné ich preskúmať. Berme predchádzajúce otázky ako hypotézy, ktoré musíme nejako otestovať a následne 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. Je jasné že sa s mojou prítomnosťou ráta. Ale naznačuje aj niečo iné v tejto situácii, že by som sa mal považovať za súčasť diela? Pozerajú sa na mňa ostatní nejako inak? A pozerám sa ja na ostatných nejako inak? To asi nie, necítim sa byť priamou súčasťou diela. Ak by som odišiel, pokiaľ ide o dielo a divákov, nič by sa zásadne nezmenilo. Ako sa však pozerat? 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 energia.¹¹ 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; a ocenil som aj rafinovanosť názvu ktorý, požičiavajúc si skratky z počítačového sveta,¹² udeľuje celému dielu viaceré významy, viaceré možné pohľady so slaninovým horizontom (krajinka – landscape, mestská panoráma – cityscape, útek – escape).

Je predchádzajúci text interpretáciou? Ak by mal byť kritickou interpretáciou, aká sa očakáva od umeleckých kritikov, bolo by s týmto textom ešte veľa práce (napr. zaradenie do historického kontextu daného média, zaradenie diela do kontextu ostatných diel autora, presnejšie, zmapovanie výrazových prostriedkov a pod.). Pre potreby nášho textu je to veľmi stručná deskripcia skúsenosti, slúžiaca ako základ ďalšieho vysvetlenia. Všimnime si, že interpretácia ako racionálna (a väčšinou, bez ohľadu na druh umenia, aj ako verbálna) reflexia skúsenosti s dielom je len jednou časťou celej udalosti stretnutia s dielom. Nie je teda celou odpoveďou na dielo, ale súčasťou uvedomelej a hľadajúcej reakcie na autorskú stratégiu, ktorej súčasťou je umelecké dielo. Pozrime sa, čo to pre nás znamená.

Ciele interpretácie. Čo je v našom príklade cieľom interpretácie? Všeobecná odpoveď by mohla znieť takto: „Jej cieľom je prispieť k porozumeniu autorskej stratégie (alebo, ak chceme, stratégie obsiahnutej v diele v danom kontexte), aby sa mohla dostaviť reakcia primeraná dielu.“ Cieľom interpretácie je porozumieť jednotlivým častiam vo vzájomných súvislostiach celej situácie, v rámci daného kontextu (história disciplíny, v tomto prípade sochárstva a inštalácie, aktuálny spoločenský kontext) a konvencií (jazyk vôbec, jazyk vizuálneho umenia, galerijné praktiky a pod.). To sa deje navrhovaním (čas-

¹¹ Kto z milovníkov vizuálneho umenia by si nespomenul na hromady tuku J. Beuysa!

¹² Hviezdička znamená časť slova, ktorú možno variovať.

to implicitným a neverbalizovaným) hypotéz, ktoré sú „testované“ pokusným zaujatím daného miesta v situácii a ktoré sú prijímané alebo odmietané. Tieto hypotézy sú v rámci identifikácie zložiek situácie hľadaním a vymedzovaním hraníc diela,¹³ čo je ďalším z cieľov interpretácie. Tých cieľov je viacero a môže ich byť mnoho, ale tu chceme naznačiť, že spor filozofov o správny cieľ interpretácie je z tohto uhla pohľadu kontraproduktívny, pretože ciele interpretácie vychádzajú z jej miesta v situácii určovanej autor-skou stratégiou (aj keď o tom, čo to presne znamená, je možné diskutovať). Ciele interpretácie vyplynú z potrieb situácie pri konkrétnej skúsenosti s dielom. Pre filozofiu môže byť potom zaujímavá diskusia o typológii cieľov, o vzájomnej koherencii medzi cieľmi naprieč povedzme rôznymi umeleckými druhmi a kategóriami, alebo o ich nezlučiteľnosti, hierarchii, či zameniteľnosti.

Objekt interpretácie. Hypotézy v procese hľadania rovnováhy medzi prístupom di-váka a dielom zrejme plnia aj filozofickú funkciu, keď nepriamo odpovedajú na otázky, čo je súčasťou diela, ktoré objekty, a ktoré vlastnosti objektu sú relevantné. Mnoho koncepcií ontológie umeleckého diela osciluje okolo otázky: V akom vzťahu sú konkrétny konštituent – nositeľ a abstraktný objekt? Na túto otázku prepojenia však dáva každé dielo inú odpoveď.¹⁴ Sú diela (konceptuálne umenie), v ktorých je dané spojenie konven-cionálne alebo zabezpečené teóriou (interpretáciou), ako si správne všimol Danto, ale sú aj diela, v ktorých je toto spojenie až telesné (povedzme indexické) – ako v našom prípade „voňavej a chutnej“ inštalácie. To už Danto, zdá sa, neberie celkom do úvahy. Ontologické koncepcie sú dôležité pri porozumení, identifikácii a interpretácii umelec-kých diel, ale konkrétne nové riešenia a impulzy nachádzame aj v umeleckej praxi, ktorú by filozofia mala minimálne rešpektovať. Či tieto riešenia nejako zapadajú do poľa aktu-álnych problémov metafyziky vôbec – to je už iná otázka.¹⁵

Proces interpretácie. Na tomto mieste zosumarizujeme závery plynúce z uvedeného príkladu a tiež chápanie procesu interpretácie, ktoré sme už rozoberali aj na inom mieste (Šedík 2013), aby sme následne poukázali na dôsledky tohto chápania vo vzťahu k našej skúsenosti a poznaniu.

Interpretácia je súčasťou reakcie na udalosť stretnutia s dielom, súčasťou celkovej skúsenosti s dielom, ale nie je s ňou totožná. 1. Interpretácia nasleduje až po *identifikácii* (identifikácii toho, že sme sa vôbec stretli s umením, s intencionálnym objektom, ktorý „od nás niečo chce“), aj keď v našom prípade táto fáza prebehla hladko, pretože vieme, že

¹³ Vzťahu medzi ontológiou, interpretáciou a kreativitou je venovaná aj naša ďalšia stať (Šedík 2013).

¹⁴ Nie v zmysle *čo dielo to iný ontologický typ*. Typológiu tohto spojenia možno klasifikovať na-príklad využitím časti Peirceovej typológie znakov: a) konvencionálny (symbolický) vzťah, b) indexický vzťah na základe fyzického prepojenia a c) ikonický vzťah na základe podobnosti (nielen vonkajšej). Typológiu znakov pozri napríklad v (Peirce 1998).

¹⁵ Je na mieste otázka, či v prípade umenia ide o špecifickú metafyzickú kategóriu, alebo umenie jednoducho spadá pod existujúce metafyzické kategórie a rozširovať ich nemá zmysel. Viac k tomuto problému pozri v zborníku (Uidhír 2012).

v galérii sa obvykle nachádza umenie. Nemusí to byť vždy tak¹⁶ a môžeme sa stretnúť s objektom mimo galérie, kde bude rozhodovanie zložitejšie. Potom nasleduje 2. *vymedzovanie hraníc umeleckého diela* a hľadanie adekvátnej reakcie naň, t. j. hľadanie rovnováhy medzi naším postojom a našimi 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 (napr. mením svoj pohľad: a) vidím slaninu, ako zastiera pohľad z okna, alebo b) vidím slaninu ako horizont môjho pohľadu, alebo c) ...). Odkrývam celok tým, že pretváram sám seba tak, aby som ho ako celok uvidel. V tomto procese pomáha interpretácia, ktorá nefunguje ako odhaľovanie a dopĺňanie jednotlivých črt umeleckého diela. Skôr odhaľuje možnosti konštitúcie diela v súlade s tým, ako bolo dielo vytvorené – v súlade s autorskou stratégiou. Vysvetľuje črty v duchu budúcej jednoty a riadi vzájomný vzťah jednotlivých línií prístupu. Umožňuje uchopenie a rozlišovanie aspektov, ako aj 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 by mohla byť objektivizácia celého procesu v jazyku, či už pre potreby rozhovoru o diele, alebo pre potreby sveta umenia – kritika diela za účelom verejného publikovania.¹⁷ To sme identifikovali ako *interpretáciu I*. 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 treba povedať, že za účelom 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 rozlíšenia 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, takže je možné identifikovať druhú (intersubjektívnu) rovinu, ktorú sme nazvali *Interpretácia II*. V tejto rovine viaceré interpretácie predstavujú skúsenosť a dielo v ucelenej podobe s vymedzenými hranicami 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 pýtať sa na kritériá výberu lepšej interpretácie alebo na mieru, do akej je interpretácia objavujúca alebo konštruujúca svoj objekt.¹⁸ Môže dôjsť aj k tomu, že sa jedna

¹⁶ 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, tým, ako je, chce na mňa vplyvať. V pozadí je jasná realistická intuícia. Konštruktivista môže vidieť umenie kdekoľvek, ale všade bude v istom zmysle nachádzať to isté – seba. Tvorba na strane publika spočíva skôr v sebatransformácii, nie v transformácii objektu. Možno sa tiež opýtať, či by konštruktivista musel reagovať inak, keby pred ním bolo iné dielo.

¹⁷ V našom príklade sme sa zastavili pred dokončením interpretácie v tejto prvej rovine.

¹⁸ 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 črty a vlastnosti zodpovedajúce hľadaným vlastnostiam, na ktoré sa tá-ktorá teória sústreďuje. Samozrejme,

alebo niekoľko interpretácií kanonizuje a stanú sa verejne akceptovanými. V tejto rovine možno uvažovať aj o tom, že dielu sú tu pripisované vlastnosti (ide o relačné vlastnosti), ktoré pri vytvorení nemalo a nemohlo mať, napríklad vlastnosti *mať zásadný vplyv na nasledujúce hnutie XY* alebo vlastnosti týkajúce sa vzťahu k budúcemu kontextu recepcie a pod. To však neznamená, že aj kanonizované interpretácie sa nemôžu mylíť a že interpretácie vytvárajú svoj objekt, a teda umelecké dielo v zmysle, v akom ho vytvoril autor. Tvrdíme, že vždy ide o návrh, ako sa pozerat' (aký uhol pohľadu zaujať, v akom priestore sa tomu, čo máme pred sebou, dá rozumieť), a nie o samotný obsah toho, čo vidíme. Nejde o samotnú skúsenosť s umeleckým dielom, v ktorej sa vždy 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 v duchu autorskej stratégie rekonštruujúcej umelecké dielo v danom kultúrno-historickom kontexte. Interpretácia je teoretickou reflexiou toho, ako môže dôjsť k rovnováhe medzi týmito dvomi udalosťami prostredníctvom umeleckého diela.

4. Interpretácia a možnosti našej skúsenosti. Na základe našich doterajších úvah možno povedať, že interpretácia je teóriou (alebo je podmienená inými teóriami) možnosťou rovnováhy medzi aktom tvorby a aktom našej skúsenosti s umeleckým dielom. Skúsenosť s umením je presiaknutá teóriou v oboch rovinách, ktoré sme v predchádzajúcej časti vymedzili. Naše všeobecné poznanie, naše poznanie podobných typov diel a ich interpretácií, naše poznanie predchádzajúcich diel autora ich interpretácií, naše chápanie umenia – to všetko vplýva na podobu a priebeh našej aktuálnej skúsenosti. Je však možné uvažovať nad tým, že interpretácia nejako vytvára našu skúsenosť? Vráťme sa k vyššie citovanému tvrdeniu A. Danta, podľa ktorého interpretácia je to, čo robí z bežného objektu umelecké dielo (Danto 1986, 39). Danto ďalej tvrdí, že skúsenosť s umením už nie je záležitosťou zmyslovej skúsenosti, ale záležitosťou filozofie, a že skúsenosť, ktorú s dielom máme, je skúsenosť filozofická. Umenie sa tak stalo filozofiou. Danto bol vo svojich analýzach inšpirovaný dielami vizuálne neodlíšiteľnými od bežných objektov (readymade alebo *Škatule Brillo* A. Warhola), u ktorých skutočne dochádza k redukovaniu zmyslovej skúsenosti na minimum a umenie sa chápe ako (takmer) čistá myšlienka.

V čase, keď Baumgarten definoval estetiku, sa estetické spájalo so zmyslovým, a preto každý estetický rozdiel znamenal aj rozdiel v zmyslovom vnímaní, ako aj rozdiel v pozorovanom objekte. V umení tej doby neboli príklady, ktoré by toto spojenie spochybňovali. Dnes v súvislosti dielami konceptuálneho umenia a tiež s Dantom formulovaným problémom galérie nerozlíšiteľných objektov (*the gallery of indiscernibles*) (Danto 1981, 1-3) alebo aj s príkladom dokonalej kópie N. Goodmana¹⁹ (Goodman 2007, 87)

môžu existovať diela, ktoré „viditeľne“ nabádajú k feministickej alebo marxistickej interpretácii už v prvej rovine.

¹⁹ Goodman tvrdí, že „(...) z našej neschopnosti rozlíšiť voľným okom dva obrazy nevyplýva, že sú esteticky totožné (...)“ (Goodman, 2007, 93); a na inom mieste: „(...) ak je precvičovanie a zlepšovanie našej schopnosti rozlišovať medzi umeleckými dielami zrejmom estetickou aktivitou, potom medzi este-

je na mieste rozlišovať: a) estetické vlastnosti, b) vlastnosti skúsenosti a c) zmyslovo rozlíšiteľné vlastnosti objektu. Čo to znamená pre nami skúmaný vzťah interpretácie a skúsenosti?

Ak skúsenosť redukuje na interpretáciu, môže sa zdať, že umenie už nerozširuje našu zmyslovú skúsenosť (umenie a neumenie, nie sú už rozlíšiteľné zmyslami, ale iba teoreticky). K tomuto smeruje A. Danto, keď rozlíšenie dvoch zmyslami nerozlišiteľných, ale rôznych, objektov chápe ako skutočnú filozofickú otázku.²⁰ Keď sme predtým pripustili, že skúsenosť s dielom je presiaknutá teóriou, znamená to, že ak niečo dokážem odlíšiť teoreticky, tak je to aspoň v princípe možné odlíšiť aj v skúsenosti. To však nemusí znamenať, že fyzický objekt zaručene má teóriu navrhnuté vlastnosti.²¹ Rovnako to neznamená, že som (či budem) schopný objaviť rozdiel vnímateľný čisto zmyslami. Čistá zmyslová skúsenosť je len hraničným prípadom a nerovná sa (estetickej) skúsenosti. Takže môže nastať situácia, keď fyzický objekt, ktorý je nositeľom diela, je zmyslami neodlíšiteľný od iného fyzického objektu, ale objekt i dielo sú odlíšiteľné v našej skúsenosti. Jeden objekt nás vedie k estetickej skúsenosti s umeleckým dielom, kým druhý nás k nej nevedie. Je však potrebné zamyslieť sa nad tým, či nemôže nastať situácia, keď by sme museli akúkoľvek teóriu vedúcu k novej interpretácii chápať ako rozširovanie našej skúsenosti s dielom. A čo potom obmedzí naše interpretácie, keď vo fyzickom objekte nenachádzame žiadny rozdiel, o ktorý by sme sa opreli? Tu je dôležité naše vyššie uvedené rozlíšenie dvoch rovín interpretácie. Nie každá „kreatívna“ inovácia v interpretovaní v rovine II povedie k relevantnej interpretácii v rovine I a naopak. Jednoducho, isté spôsoby pohľadu, ktoré sú teoreticky možné, nie sú vo vzťahu k nositeľovi fyzicky možné, a niektoré zas nie sú možné historicky (spomeňme odmietnutie readymades ako umeleckých diel). A tak interpretácia je prijateľná do tej miery, do akej je zlučiteľná s možnou skúsenosťou s umeleckým dielom. Je pravdepodobné, že prijateľných interpretácií bude viac, ale nie každá interpretácia, ktorá je výsledkom špekulácie, bude prijateľná ako interpretácia daného diela. Umelecké dielo nie je ani produktom interpretácie, ani produktom nejakej konkrétnej estetickej skúsenosti (rovina I) a ani prienikom objektov kanonizovaných interpretácií, ktoré vybrali reprezentanti sveta umenia (rovina II). Umelecké dielo je intencionálny objekt (obsahujúci autorskú stratégiu), ktorý bol vytvorený autorom v danom čase v danom kontexte, pretrváva v čase a nie je totožný so svojimi aktualizáciami v konkrétnych skúsenostiach.

Pozrime sa však na Dantov problém nerozlišiteľných objektov ešte z inej strany. Čo sa deje, ak sa v jednom diele viackrát opakuje istý objekt alebo motív ako jeho časť? V našej skúsenosti (v univerzálnom, nielen v estetickom zmysle) reagujeme na opakovanie znižovaním pozornosti. To znamená, že čím častejšie sa niečo opakuje, tým menej to

tické vlastnosti obrazu nepatria len tie, ktoré nachádzame v procese jeho vnímania, ale aj tie ktoré spôsob tohto vnímania určujú“ (95).

²⁰ Pozri (Danto 1986, 151).

²¹ Podrobnejšiu diskusiu o rozlíšení estetického, skúsenostného a možnosti rozlíšenia pozri (Hopkins 2005).

registrujeme. Protikladom je kontrast, keď proti sebe kladieme objekty, ktoré sú radikálne odlišné. V umení je tento fakt často využívaný pre účely navigácie skúsenosti a pozornosti nejakým konkrétnym smerom (autorská stratégia). V prípade readymades M. Duchampa išlo o radikálny kontrast s dovtedy existujúcimi umeleckými formami a postupmi. Aj napriek tomu, že došlo k radikálnej eliminácii úlohy zmyslového v celej skúsenosti, stále bol potrebný objekt stelesňujúci dané dielo. Každý fyzický objekt má nutne aj zmyslovo vnímateľné (estetické) vlastnosti a dielo môže na ne buď upozorňovať, alebo naopak viesť nás k ich prehliadaniu. A tak samotná nerozlišiteľnosť môže viesť k rôznym skúsenostiam, v závislosti od spôsobov jej využitia. Interpretácie pojmu *readymade* nadobúdajú za posledných päťdesiat rokov najrôznejšie podoby. Ako príklad možno uviesť diela autorskej dvojice P. Fischliho a D. Weissa, ktorí z polyuretánovej peny vyrezávali kópie objektov bežnej spotreby (škatule, videokazety, vedrá a pod.); tie boli po následnom pomalovaní na nerozoznanie od ich náprotivkov. Následne z nich vytvárali realistické inštalácie. V galériách sa diváci diel dotýkať väčšinou nemôžu, a tak ani nemôžu overiť, či ide o nápodobu, ako naznačuje popis k dielu, alebo o skutočné objekty, ktoré upratovačka ešte nestihla upratať. Tým sme chceli ukázať, že aj spôsob, ako zmyslové rozdiely v našej skúsenosti absentujú, môže viesť k rôznym interpretáciám a rôznym skúsenostiam. Postkonceptuálne umenie je dobrým príkladom toho, že M. Duchamp nechtiac neuveriteľne rozšíril pole (konceptuálny priestor) pre inovácie umenia, ktoré on sám hanlivivo nazýval *sietnicové umenie*. Naše skúmanie uzatvárame tvrdením, že interpretácia v našom ponímaní prispieva k rozširovaniu (a tiež k uchovávaní) našej skúsenosti, pričom netvrdíme že každá skúsenosť musí byť totožná so zmyslovou skúsenosťou. Tento pohľad je zlučiteľný s konceptuálnym umením, ako aj s príkladmi tzv. nerozlišiteľných objektov.

Literatúra

- DANIELS, D. (2002): Marcel Duchamp: The Most Influential Artist of the 20th Century? In: Szeemann, H. et. al. (eds.): *Marcel Duchamp. Catalogue from the Exhibition*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 25-36.
- DANTO, A. (1986): *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press.
- DANTO, A. (1981): *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge, MA: The Harvard University Press.
- DUCHAMP, M. (2002): Marcel Duchamp in conversation with Ulf Linde. In: Szeemann, H. et. al. (eds.): *Marcel Duchamp. Catalogue from the Exhibition*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 90.
- GOODMAN, N. (2007): *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Praha: Academia.
- HOPKINS, R. (2005): Aesthetics, Experience and Discrimination. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63 (2), 2005, 119-133.
- ISEMINGER, G. (ed.) (1992): *Intention and Interpretation*. Philadelphia: Temple University Press.
- KRAUSZ, M. (ed.) (2002): *Is There a Single Right Interpretation?* Pennsylvania: Pennsylvania State 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. (2010): *Work & Object. Explorations in the Metaphysics of Art*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- LEVINSON, J. 2011: What a Musical Works is Again. In: Levinson, J.: *Music, Art and Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 213-263.
- LIVINGSTON, P. (2013): History of the Ontology of Art. In: Zalta, E. N. (ed.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (summer 2013 edition).
Dostupné na: <<http://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/art-ontology-history/>>
- MARGOLIS, J. (2001): Ontologická zvláštnosť umeleckých diel. *Profil*, 8, 91-99.
- OLSEN, S. H. (2004): The Meaning of a Literary Work. In: (Lamarque – Olsen 2004, 177-188).
- PEIRCE, C. S. (1998): Logika ako semiotika. Teória znakov. In: Višňovský, E., Mihina, F. (ed.): *Pragmatizmus. Malá antológia filozofie 20. storočia*. Bratislava: Iris 1998, 131- 151.
- STECKER, R. (1997): *Artworks: Definition, Meaning, Value*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- STECKER, R. (2002): Interpretation and the Ontology of Art. In: (Krausz 2002, 159-180).
- STECKER, R. (2004): The Constructivist's Dilemma. In: (Lamarque – Olsen 2004, 223-232).
- ŠEDÍK, M. (2013): Interpretácia, kreativita a hranice umeleckého diela. *Filozofia*, 68 (7), 2013, 583-594.
- UIDHIR, C. M. (ed.) (2012): *Art and Abstract Objects*. Oxford: Oxford University Press.
- ZERVAN, M. (2013): Analýza a interpretácia architektúry v diele Petra Eisenmana. *Filozofia*, 68 (7), 2013, 671-582.

Príspevok vznikol v rámci riešenia projektu KEGA 023UMB-4/2012 *Vysokoškolská učebnica z filozofie umenia*.

Michal Šedík
Katedra filozofie FF UMB
Tajovského 40
974 01 Banská Bystrica
Slovak Republic
e-mail: michal.sedik@umb.sk