

PROBLÉM AUTORSTVA

MICHAL ŠEDÍK, Katedra výtvarnej tvorby FHV UMB, Banská Bystrica

ŠEDÍK M.: The Problem of Authorship
FILOZOFIA 60, 2005, No 7, p. 498

The paper focuses on the problem of authorship in the domain of visual arts. It's aim is to see the author not as a person, who produces the work of art, but to examine the creative process, which builds up this relationship. It attempts to show the problems concerning the common idea of authorship and to grasp their main points in order to describe the creative process of authorship. Chapter 2 starts with the common idea of an author in western countries, which can be find in his acts, and then shows the inappropriateness of this concept on some examples taken from contemporary art. It then outlines the above mentioned concepts from the philosophical perspective and from the perspective of art history. Chapter 3 offers a new conception, which aims at grasping the process of becoming an author. This process runs in space within at least three partly autonomous but, interconnected realms: the realm of material world (including body of the artist), the realm of mind (the artist and also the viewer) and the realm of language (the interpersonal world of culture, tradition, etc.). It means that there are three irreducible realms of authorship, which have to be taken into consideration. Chapter 4 tests the suggested conception on real instances taken from contemporary art, in which the existing conception has failed (4.1: strategies of appropriation and 4.2: constructed author's subject).

1. Úvod. Hlavným problémom tejto práce je autorstvo. Autorstvo ako vzťah človeka k predmetom, ktoré vytvoril, vzťah k sebe samému a ostatným ľuďom. Je to autorstvo v širšom kontexte, nielen ako práca, ktorá začína a končí v istom čase a ktorú možno na čas odložiť. Autorstvo ako spôsob života, ako objavovanie a vytváranie jeho nových foriem. Vo svojom skúmaní budeme vychádzať hlavne z príkladov umenia, konkrétne výtvarného umenia. Napriek tomu sa domnievame, že výsledky nášho skúmania sú platné aj v iných oblastiach umeleckého, ale aj bežného života. V prvej časti vyjdeme z bežného chápania autora¹ ako pôvodcu a vlastníka vytvoreného diela. Ukážeme nedostatočnosť takéhoto chápania na príklade zo súčasného umenia. Načrtneme rôzne koncepcie umenia a umelca z dejín a filozofie umenia, ktoré v dvadsiatom storočí vyústili do dvoch tendencií v chápaní vzťahu autora a jeho diela. V druhej časti, vychádzajúc z invariantných pojmov rôznych koncepcií (autor, dielo, tradícia) a chápania autorstva ako funkcie, navrhujeme spôsob, ako chápať

¹ Termín *autor* pochádza z latinského *auctor*, ktorý sa používal v dvoch významoch: 1. ten, kto je pôvodcom niečoho, 2. ten, kto je garantom, zárukou a ručiteľom. V stredoveku sa častejšie používal druhý význam. Až neskôr sa význam termínu *autor* rozšíril o vzťah človeka k dielu, ktoré vytvoril, a neskôr aj o práva individua vyplývajúce z tohto vzťahu.

autorský vzťah tak, aby toto chápanie bolo schopné nasledovať stále sa zrýchľujúci pohyb v súčasnom umení, a tak postihnúť jeho najdôležitejšie aspekty. Poukážeme na výhody a nevýhody nami predkladanej koncepcie. V tretej časti aplikujeme navrhnutú koncepciu na príklady niektorých tendencií a tvorivých postupov v súčasnom výtvarnom umení.

2. Autor. Bežný názor, vychádzajúci z autorského zákona, chápe autora ako individuum, ktoré je pôvodcom, tvorcom umeleckého diela. Autor je vlastníkom umeleckého diela, „... ktoré je výsledkom vlastnej tvorivej duševnej činnosti autora, najmä... f) maľba, kresba, náčrt, ilustrácia, socha a iné dielo výtvarného umenia“ ([23], par. 6). Autor je podľa zákona vlastníkom a má práva na svoje dielo, ktoré „... vzniká okamihom, keď je dielo vyjadrené v podobe vnímateľnej zmyslami bez ohľadu na jeho podobu, obsah, kvalitu, účel alebo formu jeho vyjadrenia“ ([23], par. 15). Tvorba diel takto poskytuje istej fyzickej osobe status autora, a naopak autor poskytuje istým fyzickým objektom svojou signatúrou status diela. Načrtnuté chápanie autorstva sa pri interpretácii mnohých diel súčasného umenia ukazuje ako nedostatočné. Preto sa domnievame, že je potrebné preskúmať teoretické východiská, ktoré nás k nemu vedú, a zamyslieť sa nad ich opodstatnenosťou.

Ako konkrétny príklad umeleckého diela, pri ktorom dochádza k spochybneniu bežného chápania autorstva, si predstavme jedno z diel americkej umelkyne Vanessa Beecroftovej,² nazvané *Zúfalstvo* (*Despair*). Ide o dennikové záznamy z rokov 1985 – 1993 vo forme časopisom podobných autorských kníh. Tieto denníky obsahujú okrem estetických aktivít, stravovacích zvyklostí aj vyznania z pocitov viny a zo svojho vzťahu k rodičom. Po prvýkrát boli zaujímavým spôsobom prezentované na výstave v Miláne. Chápajúcim publikom prezentácie tohto autoportrétu sa stali mladé dievčatá z Milána, ktoré V. Beecroftová oslovila a požiadala o účasť priamo v uliciach mesta. Pritom ich obliekla do svojich vlastných šiat. „Tým, že všetky dievčatá mali na sebe Beecroftovej šaty, smerovali čitateľ a subjekt knihy k splynutiu. Oba ja hrali svoje roly, obaja boli pripravení sa s nimi identifikovať, ale súčasne si udržať od nich odstup.“ ([19], 50) Takto nastala situácia, keď bola miesto autorky neurčité: v role režisérky štatistov stála akoby mimo celej akcie, ale simultánne bola jej súčasťou. Tým prezentácia odkazuje súčasne mimo seba, ale aj k sebe samej.

Položme si otázku: Čoho je vlastne Vanessa Beecroftová v tomto prípade autorkou? Je autorkou denníkov, teda osobou, ktorá vytvorila materiálne objekty, v ktorých môžeme listovať, prezerať si ich, čítať, čo je v nich napísané? Je autorkou – režisérkou prezentácie, osobou oslovujúcou dievčatá v uliciach mesta, osobou, ktorej šaty počas prezentácie mali účastníčky na sebe? Alebo je osobami, ktorými sa na základe aktívnej účasti na diele stali dievčatá z publika? Z hľadiska autorského zákona sú dielom V. Beecroftovej autorské knihy – denníky a ďalej aj prezentácia, ktorú mohlo publikum vnímať svojimi zmyslami. Táto interpretácia však úplne prehliada dôležitý rozmer diela spočívajúci vo vzťahu autorky a jej diela. Hranica medzi nimi

² Diela V. Beecroftovej pozri na www.vanessabeecroft.com.

sa stáva nejasná. Autorka je súčasne objektom aj subjektom umeleckého diela, autorkou aj dielom, ktoré sa tvorí za účasti publika. V. Beecroftová vytvorila priestor, v ktorom divák môže spolu s ňou zdieľať autorstvo, to, čo znamená byť autorkou, priestor, kde dochádza k prieniku tradičných rolí autora a diváka. Načrtnutý problém úzko súvisí s otázkami vzťahu identity a stotožnenia, subjektivity a objektivity, vzťahu autora, diela a príjemcu umeleckého diela. Očividne tu nejde o vzťahy medzi statickými a vopred definovanými pojmami, ale skôr o premenlivý proces, pri ktorom sa stáva dôležitejším priebeh, charakteristika a smerovanie než jeho pôvodca a výsledok. Predtým, ako sa pustíme do hľadania filozofického východiska, ktoré by nám umožnilo skúmať autorstvo (alebo skôr autorstvá) z nových hľadísk, ktoré by zahrnuli aj takéto prípady, radi by sme načrtli pôvod a príčiny vzniku pojmu *autor* v podobe, akú nachádzame v autorských zákonoch súčasnosti.

„Autor je modernou postavou,“ hovorí R. Barthes, „je produktom našej spoločnosti, keďže práve ona, vychádzajúc zo stredoveku a pokračujúc anglickým empirizmom, francúzskym racionalizmom a osobnou vierou Reformácie, objavila prestíž individua alebo, ako sa noblesne hovorí, 'ľudskej osobnosti'.“ ([3], 8 – 9) Zdá sa, že autor sa zrodil spolu s modernou spoločnosťou, ktorej predpoklady môžeme nájsť už na konci stredoveku a začiatku renesancie. Pozrime sa však ešte ďalej do minulosti a preskúmame antického a stredovekého autora.

Samozrejme, aj v antike existovala osoba vytvárajúca umelecké diela, ale funkcia, ktorú plnila vo vzťahu k dielu, v kontexte umenia a spoločnosti, bola úplne odlišná od funkcie, akú prijala v novoveku. Nesmieme zabúdať na fakt, že novoveký pojem umenia v antike neexistoval a pojem *techné* zahŕňal okrem umeleckých diel sochárstva a maliarstva všetky výsledky tvorivej činnosti človeka vrátane nástrojov a stavieb. Všetky veci boli charakterizované procesom svojho vzniku. A všetky človekom vytvorené veci mali na rozdiel od prírody pôvod svojho vzniku v tvoriacom subjekte. Aristoteles o tom píše: „Všetko umenie sa týka vzniku a je umelou činnosťou a skúmaním, ako by vzniklo niečo, čo môže byť a nebyť a počiatok čoho je v tom, kto tvorí, ale nie v tom, čo je vytvorené; pretože umenie sa nezaobera ani tým, čo nutne je alebo vzniká, ani tým, čo sa deje prirodzene; pretože to má počiatok v sebe. Pretože je potom rozdiel medzi tvorením a konaním, patrí umenie nutne k tvoreniu, a nie ku konaniu.“ ([2], 153; šiesta kniha, zlomok 1140a) Socha v gréckom chráme sa odlišuje od prírody práve tým, že má autora – príčinu svojho vzniku. V zásade sa však neodlišuje od lodí kotviacich v prístave, pretože tie boli tiež vytvorené umelou činnosťou. Autor je tým, čo odlišuje umenie od prírody. V antike autorstvo neznamenal originalitu a sebavyjadrenie. Umelec do diela vkladal svoje znalosti (tradícia, poznanie) a remeselnú prácu a príroda poskytla materiál. Tieto tri činitele boli nevyhnutné na vznik umeleckého diela.

V stredoveku panuje predstava „... umelca ako človeka povolaneho pokorne slúžiť komunitě a viere na rozdiel od umelca renesančného, nesmieme hrdého na vlastnú individualitu... Ďalej je potrebné pripomenúť, že práca na výtvarných dielach, sústredená okolo urbanistického a architektonického projektu, bola tímová, takže jedinou pripomienkou vlastnej osoby, ktorú v nich umelec či remeselník mohol

zanechať, bola jeho značka na hlavných kameňoch stavby.“ ([7], 167) V stredoveku bol autor chápaný nie ako individuálny tvorca,³ ale ako garant, ručiteľ, záruka kvality diela – ako autorita. To je dobre viditeľné vo filozofii kde sa *auctores*, napríklad cirkevní otcovia, donekonečna odpisovali a citovali a bolo nemysliteľné s nimi polemizovať – tak, ako bolo nemysliteľné polemizovať s textom Písma. Človek, tvorca nebol pre výsledné dielo až taký dôležitý, o čom svedčia aj slová Tomáša Akvinského: „Kvalita umenia sa nehľadá v samom umelcovi, ale skôr vo výtvore, lebo umenie je správnou predstavou o vytváranej veci: činnosť stvárnajúca vonkajšiu látku totiž nezdokonaľuje tvorca, ale výtvor.“ ([1], 238)

Antika a stredovek poznali autora ako remeselníka, ktorý na základe svojich znalostí tradície (kánonu) vlastnou prácou vytvoril dielo. Autor bol príčinou vzniku diela, pravidlá jeho existencie však určovala tradícia – kánon a zákonitosti prírody ukryté v materiáli. Umelec ako osoba bol v službách umenia – či už bolo cieľom umenia *mimésis*, *katarsis*, alebo väčšia sláva Stvoriteľa. Tu je potrebné zdôrazniť, že takéto chápanie autora bolo úplne pochopiteľné, pretože vychádzalo z vtedajších koncepcií tvorby a „umenia“. Novoveké chápanie umenia sa začalo formovať až v renesancii. Predchádzajúce koncepcie ostávajú jeho súčasťou, nadobúdajú však nový význam.

Obrovský skok v chápaní umenia, ku ktorému došlo v renesancii, možno vidieť pri porovnaní textu Tomáša Akvinského s chápaním umelca v textoch Leonarda da Vinciho. „Ak chce maliar vidieť krásy, ktoré ho nadchýňajú, je v jeho moci vytvoriť si ich, ak chce vidieť hrozné veci, ktoré naháňajú strach, alebo ktoré sú smiešne a hlúpe a poľutovaniahodné, môže si ich vytvoriť, je ich pánom a bohom.“ ([21], 501) V dobe renesancie a reformácie sa začína proces emancipácie individua. Tento proces bude pokračovať celý novovek a svoju najvýraznejšiu podobu nadobudne v romantickej (expresívnej) teórii umenia.⁴ V tejto koncepcii sa autor chápe ako absolútny tvorca tvoriaci proti všetkým a všetkému, vyjadrujúci skryté pravdy, nedostupné bežným smrteľníkom. Akoby umelec-génium vytváral celý svet z ničoho analogicky biblickému stvoreniu sveta Bohom. Tendencia posilňovania pozície autora vo vzťahu k jeho dielu dostala nakoniec podobu v autorských zákonoch [23], ktoré sa po prvýkrát formulujú vo Francúzsku koncom 18. storočia. Autor sa stal výhradným tvorcom a vlastníkom svojho diela-tovaru, ktorý môže slobodne vymeniť na trhu za čokoľvek iné. Získal práva na svoje diela, ale súčasne sa za ne stal právne zodpovedný. Autorstvo v tomto zmysle plní ekonomickú, politickú, právnu a morálnu funkciu a dáva do vzťahu umelecké dielo s mimoumeleckými inštitúciami ([9], 50 – 51).

V druhej polovici dvadsiateho storočia vznikajú tendencie, ktoré naopak oslabu-

³ Pozri poznámku č. 1.

⁴ V 19. storočí začala byť „... umelecká produkcia považovaná za esenciálny akt sebvýjadrenia; a kritik, ako storočie plynulo, pociťoval zvýšený záujem o autorove presvedčenia, o detaily z jeho života, o jeho vnútorný duchovný život“ ([4], 247). A tak sa stalo, že „... emocionálno-expresívna teória priniesla fundamentálnu reorientáciu v romantickom prístupe k umeniu: to, čo teraz nadobudlo najväčšiu dôležitosť, nebolo ani tak samo výtvarné dielo ako skôr človek stojaci za ním“ ([4], 251).

jú väzbu medzi autorom a dielom a kladú dôraz na autonómiu umeleckého diela. Rozdiel medzi týmito dvomi tendenciami vystihol Roland Barthes vo svojej eseji *Smrť autora*: „Autor je vždy koncipovaný ako minulosť svojej vlastnej knihy: kniha a Autor sa sami umiestňujú na spoločnú líniu rozdeľovanú na pred a potom: od Autora sa očakáva, aby knihu živil, teda aby existoval pred ňou, aby myslel, trpel, žil pre ňu; vo vzťahu k svojmu dielu je Autor v situácii predchodcu rovnako, ako je otec vo vzťahu k svojim potomkom. Opačná situácia je pri modernom skriptorovi, ten sa rodí zároveň so svojím textom; v žiadnom prípade nie je obdarený bytím, ktoré by predchádzalo alebo presahovalo jeho písanie, v nijakom prípade nie je ani subjektom, ktorého kniha by bola predikátom; neexistuje iný čas ako čas vypovedania a celý text je donekonečna písaný ako tu a teraz.“ ([3], 10 – 11)

3. Autorstvo. Konceptia autora sa v minulosti vyvíjala v kontexte zmien v chápaní umenia a príbuzných disciplín. Ako invarianty pohybu a zmien koncepcií umenia by sme mohli vyčleniť tri pojmy: autor, dielo, tradícia. Vzťahy medzi týmito invariantnými pojmami vytvárajú koncepciu umenia. Preto každá nová koncepcia autora musí objasniť jeho vzťahy k umeleckému dielu a k tradícii. Až potom môžeme uvažovať o vzťahu umenia k širšiemu kultúrnemu dobovému rámcu. V diskusiách o umení sa v minulosti kládol striedavo dôraz raz na tradíciu a kánon v antike, na autora ako génia a absolútneho tvorca v romantizme či na dielo ako autonómny objekt v druhej polovici dvadsiateho storočia. Nech už jednotlivé koncepcie vyzdvihovali ktorýkoľvek z týchto troch invariantov, nemohli sa úplne vyhnúť ostatným dvom. Vidieť to možno na texte R. Barthesa, ktorý síce hovorí o smrti autora a kladie dôraz na dielo (text), ale jeho pojem diela istým spôsobom zahŕňa aj autora a tradíciu. Autora zahŕňa v podobe moderného skriptora rodiaceho sa a umierajúceho spolu so svojím dielom, čo je len istá časť autora, prítomná určite aj v tvorbe romantického umelca. Romantická, prípadne expresívna teória umenia však túto zložku autorstva v maximálne možnej miere prehliada. Tradícia je v *Smrti autora* prítomná v podobe jazyka, a preto pre moderného skriptora „písať znamená dosiahnuť prostredníctvom vopred danej neosobnosti – ktorú si nemožno za žiadnych okolností pomýliť s okliešťujúcou objektivitou realistického románopisca – taký bod, kde účinkuje a performuje už len jazyk, nie ja...“ ([3], 9). Ako poznamenáva M. Foucault: „Bolo by určite absurdné popierať existenciu individua, ktoré píše a objavuje. Myslím si však, že od určitej doby individuum, ktoré sa púšťa do písania nejakého textu, na horizonte ktorého sa javí možné dielo, berie na seba funkciu autora: to, čo píše, a to, čo nepíše, to, čo načrtáva, dokonca ako dočasné spracovanie na nečisto, ako návrh diela, a to, čo necháva tak, padne ako všedný výrok, jednoducho celá tá hra rozdielov je predpísaná autorskou funkciou v tej podobe, v akej ju získal od svojej epochy alebo ako ju sám obmieňa.“ ([10], 17)

Ak pristúpime k umeniu týmto spôsobom, tak umenie minulosti prestane byť len depozitom rozmanitých umeleckých škôl či umeleckých diel a začína byť aj pokladnicou rôznych foriem autorstva; autorstva v širšom zmysle ako len formy vzťahu; s predmetmi okolo nás, vzťahu k nášmu spoločnému poznaniu (kultúre) a k sebe

samému. Umelecké diela minulosti v tomto chápaní nadobudnú charakter svedectva o spôsoboch bytia a stávania sa prostredníctvom tvorby umeleckých diel. Autora preto môžeme chápať prinajmenšom⁵ z troch perspektív: 1. autor ako jedinečná a nezameniteľná osoba; 2. autor ako subjekt – tvoriace individuum a 3. autor ako funkcia umenia. V nasledujúcej časti budú jednotlivé formy autorstva rozobraté podrobnejšie.

1. Autor ako jedinečná a nezameniteľná osoba – materiálna príčina vzniku diela.

Sem môžeme zahrnúť telo autora s jeho obmedzeniami a predpokladmi, ako sú zakódované v DNA každého jedinca.⁶ Bude sem určite patriť pohlavie, telesná váha, výška a stavba tela. Ale aj temperament a vrodené schopnosti mozgu (naučiť sa jazyk, intuitívna predstava mysle, vnímanie predmetov, iných osôb...). Tento rozmer autorstva vo vyššie spomínanom diele V. Beecroftovej je prítomný v obliekaní diváčok do šiat autorky. Osoby s rozdielnymi telesnými proporciami sa obliekli do šiat rovnakej veľkosti. Boli nútené urobiť prvý krok od svojho tela k telu autorky v momente, keď si uvedomili vzájomnú telesnú odlišnosť.⁷

2. Autor ako subjekt – tvoriace individuum, so svojimi zámermi, pocitmi a snahami sa vyjadriť. Toto je „sebecká“ časť autora, ktorá bola tak vyzdvihovaná v romantickej alebo expresívnej teórii umenia. Predstavuje to, čo autor prežil, cítil a chcel či potreboval vyjadriť. Zredukovanie autorstva iba na tento rozmer však trivializuje umenie, pretože akoukoľvek činnosťou, ktorú vykonávame sa vyjadrujeme – obliekaním, tým ako stojíme, sedíme, aké auto si kúpime, atď. Samozrejme, subjektívny rozmer autorstva je dôležitý, avšak sám osebe ešte z nikoho umelca nerobí – tak, ako sebvýjadrenie ešte nie je umeleckým dielom. To, že každý je iný, je triviálne konštatovanie. Zaujímavé je až to, na čom sa môžeme podieľať spoločne s inými. Ak sa vrátíme k už spomínanému dielu V. Beecroftovej *Zúfalstvo*, tak denník je ideálnym príkladom osobnej intímnej spovede, svedectva o mojej súkromnej verzii toho, čo prežívam. Denník je však aj reflexia, odstup od seba samého, ktorý je umožnený jazykom, ktorý je nám spoločný a ktorý do veľkej miery určuje spôsoby, ako sa na seba pozeráme. Na tento rozmer autorka poukázala práve zverejnením svojich denníkov. Umožnila tak prostredníctvom umeleckých postupov divákovi podieľať sa na jej

⁵ Toto rozdelenie vychádza z teórie troch svetov K. R. Poppera. Pozri ([18], 148 – 149, 153 – 154); [17], 16) alebo tiež u I. Calvina ([5], 105).

⁶ V minulosti to bola najmenej modifikovateľná zložka autorstva. Dnes sa spolu s otázkou klonovania otvára možnosť modifikovať aj telesné predpoklady autora podľa určitého zámeru. Odhliadnuc od etických rozmerov klonovania sa vynára zaujímavá otázka možnosti klonovania ako umeleckého postupu. V jemnejšej podobe je modifikáciou telesných predpokladov autora aj užívanie drog (zaujímavým príkladom systematického skúmania drog vo vlastnej tvorbe je francúzsky maliar a básnik Henri Michaux) či rôzne fyzické cvičenia, napr. holotropné dýchanie.

⁷ Bodyart je vo výtvarnom umení tematizovaním problematiky tela a jeho vzťahu k umeleckému dielu.

súkromných zážitkoch.⁸ Umožnila im stať sa na chvíľu niekým iným, niekým, kto nie je celkom totožný s pôvodnou Vanessou Beecroftovou v období, keď prežívala dané situácie, ale ani s Vanessou Beecroftovou v období, keď tvorila denníkové záznamy. Vanessa Beecroftová však celú akciu organizovala, bola jej režisérkou, a tým sa stala autorkou – funkciou umenia tak, ako sa historicky vyvíjala až dodnes. A toto je tretí rozmer autora v diele.

3. Autor ako funkcia v rámci inštitúcie umenia a širšieho kultúrneho rámca. Táto tretia forma bytia autora má svoje pravidlá a hranice zdedené po predchádzajúcich etapách vývoja umenia a funkcie autora, ktorú v jeho rámci plní. Je súčasným stavom chápania umenia, ktorý sa zrodil v polemike predchádzajúcich tradícií. Tradíciu nemožno pri tvorbe nikdy úplne negovať. Napríklad *Fontána* od Marcela Duchampa by nebola a nemohla byť umeleckým dielom v 19. storočí, pretože to stav inštitúcie umenia neumožňoval. V našom prípade preto nie je miesto autorky nejasné, pretože dnes už autorstvo nemožno definovať identitou miesta. Cieľom nie je identifikovať miesto, v ktorom sa zjednotia rozdiely medzi tromi načrtnutými formami autorstva. Práve naopak, V. Beecroftová nám ukazuje spôsob, ako byť nie jedným, ale mnohými bez nejakého jednotiacieho fundamentu (substancie) v pozadí. A čo je dôležité, nielen ukazuje, ale aj umožňuje prežiť túto skúsenosť divákovi, ktorí sa tak stávajú spoluautormi. Autor vstupuje do procesu, ktorého nie je pánom, a preto musí prijať pravidlá hry od svojich predchodcov a zabudnúť na svoje sebecké potreby a želania. Musí sa oslobodiť sám od seba, aby dosiahol čo najväčšiu dokonalosť diela. Paradoxne sa takto autor stáva „sám sebou“ prostredníctvom rozplynutia sa v inom. Prostredníctvom pripustenia a priznania vplyvu iného na seba a svoje ciele. Pripustenia náhody do procesu tvorby. Týmto autorstvo nadobúda širší význam týkajúci sa utvárania seba samého prostredníctvom svojej činnosti. Ako poznamenáva Wolfgang Welsch: „'Ja' nie je raz a navždy definovaným tvrdým jadrom, keď pri svojom utváraní je mnohými spôsobmi späté s náhodnosťou. Vyvíja sa náhodnými procesmi; je maticou, ktorá ponúka mnoho možností; vytvára skôr štýl ako substanciu, skôr spôsob života, konania a myslenia ako počet striktno definovaných obsahov a projektov; nie je definované úplne vnútorne, ale tvaruje sa interakciou a závislosťou od mnohých vonkajších entít.“ ([22], 18)

Na tomto mieste je potrebné poznamenať, že napriek tomu, že sú všetky tri formy organicky prepojené a majú spoločné prieniky, nie je možné ich navzájom redukovat'. A neznamená to ani existenciu nejakého ďalšieho „metaautora“, ktorý by spomínané tri formy autorstva riadil z nejakého pevného bodu. Dobrým príkladom nemožnosti zredukovať autora 1 na autora 2 sú experimenty s pacientmi trpiacimi

⁸ Pavel Vilikovský na túto tému poznamenáva: „Čím jemnejšie, zložitejšie a svojskejšie veci sa pokúšame vyjadriť, tým väčší odpor nám kladie jazyk, a to je dobre, lebo to, čo nazývame umením, vzniká práve v priebehu tohto zápasu. A čím je zápas neľútostnejší a opravdivejší, tým väčšími nám umožňuje „prežívať robenie vecí“, tým nám ho robí viditeľnejším. Prírodzene, že v tom zápase spisovateľ vždy ťahá za kratší koniec. Merané pôvodnou predstavou či zámerom, každý spisovateľ stroskotáva...“ ([16], 41; kurzíva M. Š.)

schizofréniou, ktoré poukazujú na disociáciu medzi autorstvom v zmysle materiálnej príčiny diela a intencionalitou. Inými slovami, schizofrenici napriek tomu, že vedome niečo vytvoria, nie sú schopní túto svoju činnosť pripísať sami sebe.⁹ V prospech autonómie autora 3 zasa hovorí existencia anonymných diel, ktoré napriek tomu, že autor 1 a autor 2 sú nám neznámi, môžeme interpretovať a potom diskutovať o tom, či sa nám to podarilo. Opačný extrém nastane vtedy, keď máme priamy dôkaz autorovho zámeru, ktorý nám hovorí, ako máme dielo čítať. A aj v tomto prípade, ako hovorí Joseph Margolis, musíme prihliadnuť na iné faktory: „Dokonca aj v prípade jasného dôkazu o autorovom zámere v podobe tvrdenia nezávislého dokumentu alebo nezávislého svedectva by sme mali zvažovať prijateľnosť danej interpretácie s ohľadom na všeobecné pravidlá kritiky neviažuce sa k tomuto zámere. A preto v tomto zmysle bude kritérium autorovho zámeru v najlepšom prípade doplňujúce. Napríklad môžeme usúdiť, že Čechovova interpretácia jeho vlastných hier ich „trivializuje“, hoci Stanislavského interpretácia nebola „presná“. Ale to neznamená, že prvotné rozhodujúce pravidlá [initially decisive canons] by mali alebo mohli byť zredukované na to, čo je zrejme z diela samého.“ ([15], 167 – 168)

Na druhej strane neexistujú pevné hranice, ktoré by sme mohli medzi jednotlivými formami autorstva vytýčiť. Otázkou však zostáva, či takéto hranice v súčasnosti potrebujeme. Pretože každý človek (autor alebo divák) si ich vytvára sám bez toho, aby o tom musel vedieť, v procese sebatvorby – v každodennom živote. Hranica sa mení, ako sme videli v minulosti, v závislosti od koncepcie autora, ktorú prijímame za svoju.

V prípade snahy určiť hranice medzi autorom 1 a autorom 2 by sme narazili na problém vzťahu tela a duše, ktorý zamestnáva a pravdepodobne ešte dlho bude zamestnávať filozofiu mysle a kognitívne vedy.

Je veľmi dôležité si uvedomiť, že bez autora 2 by nedošlo k prepojeniu autora 1 a autora 3. Priamy, nesprostredkovaný vplyv materiálneho sveta 1 na svet 3 – svet našich spoločných myšlienok – nie je možný. Ako príklad možno uviesť už spomínanú schizofréniu. Pacienti trpiaci touto chorobou rozumejú termínu *autor*, ale nedokážu ho aplikovať na seba. Preto sa pisoár mohol stať umeleckým dielom s názvom *Fontána* až v momente, keď ho Marcel Duchamp vytvoril (nie vyrobil) signovaním (R. Mutt) a vystavením v galérii. Nutnosť autora 2 na to, aby sa stretli autor 1 a autor 3, vylučuje aj možnosť vytvárania umeleckých diel počítačom. Počítačové siete sú síce úplne novým priestorom, ktorého charakteristiky majú a budú mať obrovský dopad na chápanie autorstva, ale kým sa nám nepodarí vytvoriť „umelý“ život s vlastnou inteligenciou, dovedy bude asi pre vznik a recepciu umeleckého diela potrebný človek.

Výhody navrhovanej koncepcie troch autorov spočívajú v odbúraní problémov, ktoré spôsobujú dualistické a monistické koncepcie autorstva. Už dávno totiž najväčšie problémy spôsobuje oklieštenosť tradičných pojmov: autor, umelecké dielo

⁹ Viac o tom, že to nie je spôsobené poruchou reči, ale pravdepodobne poruchou mozgu, pozri v [14].

a príjemca (divák, konzument), na ktorých spočívala a spočíva väčšina teórií filozofie umenia. Nami navrhovaná pozícia nám umožní zachytiť procesúalnu stránku či už tvorby, alebo recepcie bez nutnosti staticky definovať pôvodcu, výsledok procesu (umelecké dielo) a konzumenta. Otvára nám pole, v ktorom možno teoreticky skúmať proces prerastania autora, diela a diváka v procese umeleckého zážitku (skúsenosti) a tiež navrhnúť isté kritériá hodnotenia umeleckých diel, na ktoré väčšina teórií dávno rezignovala. Ako hovorí Aleš Erjavec vo svojej eseji *Umelecký zážitok: autor za cenu umenia*: „Pojem umeleckého zážitku by mohol poslúžiť cieľu posilniť či znovu zaviesť vedomie existenciálneho potenciálu umenia – a úlohou estetiky je tomuto úsiliu pomôcť. Verím, že tento cieľ je legitímny, nakoľko súčasné umenie a umelci vedú väčšinou príživnícky život na troskách a zvyškoch bývalého ega umenia, troskách, ktoré v oblasti umenia s takým účinkom spôsobila duchampovská umelecká revolúcia.“ ([8], 138) Navrhovaná koncepcia umožní lepšie uchopiť proces umeleckého zážitku, čím možno prispeje k posilneniu spomínaného existenciálneho potenciálu umenia. Umenie prestane byť depozítom umeleckých diel a stane sa zásobárňou umeleckých zážitkov, takých nevyhnutných pre život človeka.

4. Príklady zo súčasného výtvarného umenia. V tejto časti sa pokúsime na konkrétnych príkladoch preveriť plodnosť tohto prístupu a rozobrať niektoré autorské stratégie v súčasnom výtvarnom umení.

4.1 Aproprácia (privlastnenie)

Prírodný materiál si umelci privlastňovali odjakživa, a tým boli vo väčšej či menšej miere nútení rešpektovať jeho danosti. Michelangelo hovoril o soche, ktorá už je vo vnútri mramorového bloku a on ju musí len vyslobodiť. Uvedomoval si svoje privlastňovanie materiálu prírody, ktorý musí rešpektovať, ak chce vytvoriť dokonalé dielo. Privlastniť si možno nielen prírodu, ale aj nejaký produkt (priemyselný výrobok), napríklad stojan na fľaše. Akonáhle ho M. Duchamp vystavil, stal sa jeho autorom a vtiahol do tvorivého procesu publikum. Pri bežnom pohľade nič nevytvoril. Avšak tak, ako Michelangelo „len“ vyslobodil sochu z mramorového bloku, aby sme ju mohli vidieť, aj Duchamp „len oslobodil“ stojan na fľaše, aby sme mohli uvidieť dosiaľ neviditeľné. Mohli by sme namietat, že je v tom veľký rozdiel – tesat niekoľko mesiacov sochu z mramoru a preniesť už hotový, vyrobený predmet z obchodu alebo továrne do galérie a bez akýchkoľvek úprav ho vystaviť. Presne to je druh otázok, aké umelecké diela vytvorené privlastnením vyvolávajú. Čo vlastne vytvorila Sherrie Levinová, keď si privlastnila už existujúce fotografie W. Evansa? (Pozri [13], 318 – 323) Čo sa zmení, keď dielo zostane rovnaké? Zmenil sa autor a názov, pod obrazom už nie je meno Walker Evans, ale Sherrie Levine, a názov znie *Podľa Walkera Evansa č. 3 (After Walker Evans č. 3)* ([13], 321). Zmenilo sa pohlavie autora, čím sa odkazuje na autora 1 (telesné danosti), čo obvykle nebývalo pre obsah diela dôležité. Autorka poukazuje na kontext umenia, ktorý sa za päťdesiat rokov podstatne zmenil (teória umenia, status umenia v spoločnosti, dejiny umenia, umelecké technológie atď.). Dnes si môže ktokoľvek vytlačiť ktorúkoľvek známu fotografiu

z dejín umeleckej fotografie bez toho, aby vyšiel z domu, presne tak, ako to urobila S. Levinová. To znamená podstatnú zmenu situácie oproti dobe, v ktorej svoje fotografie vytvoril W. Evans. Tým sa mení aj náš divácky pohľad na dané dielo, pretože vychádzame z úplne inej životnej situácie. Z hľadiska jednosmernej schémy, ktorá umenie redukuje na prenos určitej informácie od autora prostredníctvom diela k divákovi, je to, pochopiteľne, znepokojujúce. Útočí to totiž na tradičné koncepty tvorby, originality a autorstva a núti nás to prehodnocovať históriu.¹⁰ Pre nás je zaujímavé to, že autorstvo sa tu demaskuje ako jedna z možných umeleckých stratégií. To, čo bolo predtým samozrejmosťou, totiž to, že autorom sa človek stal automaticky, keď vyrobil umelecké dielo, je dnes jedným z problémov umenia.¹¹ Súčasťou významu diela sa stáva autorská stratégia, ako to vidieť v už spomínanom diele *Zúfalstvo* od V. Beecroftovej. V tomto prípade môže umelecké dielo za aktívnej spolupráce publika poskytnúť publiku zážitok byť autorom. Divák je pozvaný do súkromia autorky a môže zdieľať proces tvorby, o ktorom V. Beecroftová podáva svedčenie. Ak sa bližšie pozrieme na variácie privlastnenia, môžeme objaviť nasledujúci mechanizmus. Ak chce umelec v diele niečo zdôrazniť a preskúmať, tak celá situácia musí byť postavená na niečom inom, na niečom, čo sa bude v tejto situácii považovať za „isté“ a bezproblémové východisko. Východisko umelca je niečo hotové (ready-made), čo si umelec privlastní, aby mohol vytvoriť niečo nové. Variácií tohto mechanizmu nájdeme v umeleckých dielach mnoho v závislosti od problému, ktorý umelec rieši. Preto tu načrtnem len najzákladnejšie možnosti, aké nastávajú z hľadiska problému vzťahu autora a jeho diela.

Prvá možnosť: východiskom je už existujúce umelecké dielo a jeho autor 3. Príkladom je spomínané dielo *Podľa Edwarda Westona č. 3*. Otázky vyvolávajú autor 1, autor 2 a ich vzťah k umeleckému dielu. Problematickejšie sa tu vzťah autora a autorky, keď S. Levinová vytvorila (takmer) to isté dielo, ktoré pred polstoročím vytvoril E. Weston. Otázkou sa tiež stáva originalita a tvorivosť: Čo vlastné, pôvodné a nové vytvorila umelkyňa? Čo navyše oproti pôvodnému dielu sprítomnila divákovi? S ktorou časťou autora sa diváci stotožňujú pri prijímaní fotografií E. Westona?

Druhou možnosťou sú bezproblémoví autori 1 a 2. Príkladom môže byť dielo V. Beecroftovej *Zúfalstvo*. Autorka z mäsa a kostí je fyzicky prítomná a sama celú akciu riadi ako režisérka. Ale čo nie je prítomné a čo je potrebné za spoluprácu dobrovoľných účastníčok sprítomniť, to je autor 3 – Vanessa Beecroftová ako tvoriaca umelkyňa. Ňou sa stáva v priebehu akcie – uskutočňovania umeleckého diela. Umelkyňa je vytváraná priamo na mieste.

Tretou možnosťou je „fixácia“ autora 2. Potom môžeme skúmať autorov 1 a 3, ako to vo svojom diele robí napríklad Orlan, ktorá podstúpila množstvo plastických

¹⁰ Podľa nášho názoru význam privlastneného umeleckého diela do istej miery závisí od pôvodného diela. Proces privlastnenia preto úzko súvisí s interpretáciou a citáciou ako tvorivými postupmi.

¹¹ Preto vzniká priepasť medzi chápaním autora v autorskom zákone a v umení, o čom v súčasnosti svedčia mnohé súdne spory o autorstvo.

operácií, ktorými mení svoje telo. Privlastňuje si „vlastné“ telo a svojou tvorbou ho systematicky mení na iné telo. Sama Orlan sa k tomu vyjadruje nasledovne: „Umenie telesnosti (carnal art) mení telo na jazyk, prevracia biblickú myšlienku, že slovo sa stalo telom: telo sa stalo slovom. Len hlas Orlan ostal nezmenený.“ ([12], 416) Otázka znie: Nakoľko hlas Orlan naozaj ostal nezmenený, teda do akej miery naše telo určuje našu osobnosť?¹²

Samozrejme, že uvedené tri prípady nie sú vyčerpávajúcim výpočtom všetkých možností, ktorý by nebol ani žiaduci, ani možný. Naším zámerom bolo osvetliť princíp apropiácie ako tvorivého postupu. Ak apropiáciu interpretujeme širšie, tak jej prítomnosť môžeme objaviť v umení už od jeho počiatkov. Umelec si vždy musí privlastniť niečo, čo mu celkom nepatrí a ani nemôže nikdy patriť, či už je to blok mramoru, ľudia z ulice, mesto, alebo celá Zem. Zámerným tvorivým postupom sa však privlastnenie stáva až v 20. storočí potom, čo umenie začalo reflektovať samé seba. V spojení s problémom autorstva umožňuje postup privlastnenia poukázať na dosiaľ nezviditeľnené stránky umenia: vzťah diela, tvorby, tvoriaceho človeka a inštitúcie umenia. Z hľadiska nášho rozdelenia autora na tri autonómne a súčasne organicky prepojené bytosti je v umeleckom diele prítomný pomer jednotlivých zložiek vo vzťahu medzi autorom 1 – fyzickým telom, autorom 2 – vedomím a autorom 3 – ukrytým v diele. Tým sa tvorba diel dostáva do tesnejšieho vzťahu so súkromným životom umelca alebo súkromie sa stáva súčasťou jeho diel poskytnutých publiku na spoluprežívanie.¹³ Inými príkladmi sú umelecké stratégie vedome využívajúce vzťah medzi spomínanými zložkami autora, akými sú pseudonym, spoluautorstvo, anonym. Jana Geržová ich zahrnula pod pojem *konštruovaný autorský subjekt* (pozri [11]).

4.2 Konštruovaný autorský subjekt

Tvorba umeleckých diel poskytuje možnosť stať sa niekým iným, ak prijmeme predstavu, že vytváraním diela sa vlastne stávame odlišnou identitou, ktorú predkladáme divákovi. Diváci môžu na tejto identite participovať v miere závislej od povahy umeleckého diela. Ako diváci sa môžeme identifikovať s autorom, a to takým, ako ho skonštruoval on.

Ako jeden z možných príkladov môžeme uviesť Vladimíra Kordoša a jeho dielo *Chorý Bakchus*. Ide o interpretáciu obrazu, ktorého pôvodným autorom je Caravaggio. Kordoš sám zaujal pózu chorého Bakcha s odhaleným plecom v prostredí odkazujúcom na slávny obraz. Celú scénu odfotoграфoval a tým si vytvoril novú identitu. Alebo inak, doplnil svoje identity o novú, keď vytvoril sám seba ako chorého Bakcha. Podobný postup používa aj Cindy Shermanová, ktorá vo svojich fotografických

¹² V tomto prípade by bolo zaujímavé porovnať Orlan s Michaelom Jacksonom.

¹³ Tu nemáme na mysli bežný školský postup, pravdepodobne dedičstvo romantickej teórie umenia, keď sa zmysel diela vykladá výhradne na základe autorovho životopisu, a rozhodne nesúhlasíme s tvrdením, že na to, aby sme porozumeli jeho dielu, je nevyhnutné poznať autorov život.

autoportrétoch sama seba štylizuje do rolí, aké sú v umení a bežnom živote prisudzované ženám alebo mužom. Ďalším zaujímavým postupom je spoluautorstvo, keď viac spolupracujúcich umelcov tvorí spoločne. Autor 3 je v tomto prípade len jeden, ale participuje na ňom viac jedincov (autorov 1 a 2). Príkladom môžu byť autorské dvojice ako Gilbert a George, Pagáč a Oravec alebo celé kolektívy, napríklad Guerilla girls, keď individuálne autorstvo zaniká v prospech skupiny. Výsledkom ich tvorby sú diela, ktorým nemožno pripísať jediného autora, diela ktoré by samostatne nevytvoril nijaký jedinec. Pri spolutvorbe autor 3 nepredstavuje osobu, ale kvalitatívne odlišné bytie. Nejde o spoluprácu hotových osôb, ale o spolubytie ako novú formu, ktorej svedectvom je dielo. Podobne Gilles Deleuze o písaní vo dvojici s Felixom Guattarim hovorí: „Nespolupracovali sme ako dve osoby. Boli sme skôr ako dva potoky, ktoré sa spájajú aby vytvorili 'jeden' tretí a tým sme my.“ ([6], 113) Následne svoje tvrdenie upresňuje: „Problém by vznikol, keby sme boli dvoma osobami, ktoré majú svoje vlastné životy, vlastné názory a chcú navzájom spolupracovať a diskutovať. Keď som povedal, že sme s Felixom ako dva potoky, chcel som tým povedať, že individualizácia nemusí byť osobná. Vôbec si nie sme istí, či sme osoby... Na úrovni mienky sa bežne hovorí 'ja', 'som osoba' – podobne ako sa hovorí 'slnko vychádza'. My sme si však tým nie istí,... my dvaja sa práve necítíme byť osobami. Máme skôr individualitu udalostí...“ ([6], 118)

Pocit rozdielu medzi civilnou osobou a tvoriacim umelcom je vyjadrená aj množstvom umelcov tvoriacich pod pseudonymami ako Christo alebo Arman. Inou podobou je príklad Dezidera Tótha, ktorý tvorí pod logom Monogramista T. D., čím naznačuje, že počas tvorby je mu civilná osoba Dezidera Tótha neznáma.

Na hraniciach problému konštrukcie autorského subjektu sa nachádzajú virtuálne osobnosti – umelci. Sú konštruktmi obývajúcimi virtuálny priestor internetu. Možno sa s nimi rozprávať, dávať im otázky a komunikovať s nimi prostredníctvom internetu a často je veľmi zložité odhaliť, že nekomunikujeme so skutočným človekom, ale so skonštruovanou osobnosťou. Ide o hranicu medzi človekom a strojom, ako ju navrhol A. Turing v slávnom Turingovom teste.¹⁴ Za inteligentný stroj možno pokladať stroj, ktorý je schopný odpovedať na naše otázky bez toho, aby sme dokázali rozlíšiť, či ide o stroj, alebo o človeka.

5. Záver. Na záver stručne zhrnieme nami predkladanú koncepciu autorstva a načrtneme niektoré dôsledky, ktoré z nej vyplývajú.

Byť autorom neznamená len vyrábať predmety zvané umelecké diela, to by zvládol aj stroj. Byť autorom neznamená len vyjadrovať svoje myšlienky, to by zvládol aj šimpanz. Byť autorom neznamená len vytvárať a objavovať nové významy. Autorstvo je organickou jednotou materiálnej zložky (autor 1 v interakcii s materiálom diela), subjektívnej zložky (autor 2) a všeobecnej zložky – autorstvo ako funk-

¹⁴ Podrobnosti pozri v [20].

cia inštitúcie umenia v tej ktorej dobe (autor 3).

Túto jednotu nemožno nájsť v hotovej podobe a navždy definovať, pretože je pohybom – neustálym stávaním sa, tvorbou. Naša koncepcia je len náčrtom podmienok tohto pohybu, priestorom, v ktorom sa spomínaný pohyb odohráva. V tomto priestore identita autora prestáva byť viazaná na jednu konkrétnu osobu, pretrvávajúcu v čase a priestore. Preto je lepšie hovoriť o autorstve ako o vzťahu schopnom vývoja a zmeny. Tento vzťah, ako sme sa snažili ukázať, je omnoho bohatší, ako nám ho predstavovali koncepcie autorstva v minulosti. Náš náčrt autorského vzťahu otvára širšie možnosti pre úvahy o spôsobe prenikania človeka a ním vytvorených objektov. Umožňuje, alebo skôr vyžaduje, aby teória nielen opisovala, ale aby sa priamo podieľala na tvorbe umeleckých diel. To však bude vyžadovať ďalšiu diskusiu o spôsoboch teoretického písania a jeho úlohách v tvorbe umeleckých diel.

LITERATÚRA

- [1] AKVINSKÝ, T.: „Summa theologiae. I-a II-ae q. 57 a. 5 ad 1.“ In: TATARKIEWICZ, W.: *Dejiny estetiky II. Stredoveká estetika*. Bratislava, Tatran 1988, s. 235 – 239.
- [2] ARISTOTELES: *Etika Nikomachova*. Praha, Petr Rezek 1996.
- [3] BARTHES, R.: „Smrť autora.“ In: *Profil súčasného umenia* č. 1 – 2, 2001, roč. VIII, s. 8 – 13.
- [4] BEARDSLEY, M. C.: *Aesthetics from classical Greece to present*. New York, Macmillan 1996.
- [5] CALVINO, I.: *Odkazy tretiemu tisícročiu. Americké prednášky*. Banská Bystrica, Drevo a srd, 2000.
- [6] DELLEUZE, G.: „O filozofii.“ In: GÁL, E. – MARCELLI, M. (ed.): *Za zrkadlom moderny*. Bratislava, Archa 1991, s. 112 – 133.
- [7] ECO, U.: *Umění a krása ve středověké estetice*. Praha, Argo 1998.
- [8] ERJAVEC, A.: „Umelecký zážitok: autor za cenu umenia.“ In: MICHALOVIČ, P. (ed.): *Subjekt – autor – auditórium: subjekt v priestoroch umenia*. Bratislava, SCCA 1996, s. 134 – 139.
- [9] FOUCAULT, M.: „Co je to autor?“ In: *Diskurs, autor, genealogie*. Praha, Svoboda 1994, s. 41 – 93.
- [10] FOUCAULT, M.: „Řád diskursu.“ In: *Diskurs, autor, genealogie*. Praha, Svoboda 1994, s. 9 – 39.
- [11] GERŽOVÁ, J.: „Autor po vlastnej smrti.“ In: *Profil* č. 1 – 2, 2001, s. 36 – 47.
- [12] GOHIKE, G.: „Orlan.“ In: GROSENICK, U. (ed.): *Women artists in the 20th and 21st century*. Köln, Taschen 2001, s. 414 – 419.
- [13] HESS, B.: „Sherie Levine.“ In: GROSENICK, U. (ed.): *Women artists in the 20th and 21st century*. Köln, Taschen 2001, s. 318 – 323.
- [14] HVORECKÝ, J.: „Intencionalita a autorstvo.“ In: *Filozofia* č. 1, 2003, s. 56 – 61.
- [15] MARGOLIS, J.: „The intention of the Artist.“ In: *Art and Philosophy*. London, The Harvester Press 1980, s. 165 – 189.

- [16] MICHALOVIČ, P.: „De disciplina et arte. Listy Petra Michaloviča a Pavla Viličkovského o cudzincoch, Nanukovi a zmysle istých vecí.“ In: *Romboid* č. 10, 2002, roč. XXXVII, s. 37 – 41.
- [17] POPPER, K. R.: *Hľadanie lepšieho sveta*. Bratislava, Archa 1995.
- [18] POPPER, K. R.: *Objective knowledge: An Evolutionary Approach*. Oxford, Clarendon Press 1983.
- [19] STANGE, R.: „Vanessa Beecroft.“ In: GROSENICK, U. (ed.): *Women artists in the 20th and 21st century*. Köln, Taschen 2001, s. 48 – 53.
- [20] TURING, A.: „Počítacie stroje a inteligencia.“ In: GÁL, E. – KELEMEN, J. (ed.): *Mysel, telo, stroj*. Bratislava, Bradlo 1992, s. 18 – 36.
- [21] VINCI, Leonardo da: „Ja maliar.“ In: *Antológia z diel filozofov, zv. 4. Humanizmus a renesancia*. Bratislava, Vydavateľstvo politickej literatúry 1966, s. 499 – 510.
- [22] WELSCH, W.: „Stať sa sebou samým.“ In: MICHALOVIČ, P. (ed.): *Subjekt – autor – auditórium: subjekt v priestoroch umenia*. Bratislava, SCCA 1993, s. 11 – 32.
- [23] *Zákon NR SR č.34 / 2001 Zbierky zákonov, 2. časť*.

Mgr. Michal Šedík
Katedra výtvarnej tvorby
Fakulta humanitných vied UMB
Tajovského 40
97401 Banská Bystrica
SR
e-mail: sedik@fhv.umb.sk