

K FENOMENOLÓGII UMENIA A K JEJ APLIKÁCII NA KONCEPTUÁLNE UMENIE

MICHAL LIPTÁK, Katedra filozofie FF TU, Trnava

LIPTÁK, M.: On the Phenomenology of Art and Its Application on Conceptual Art
FILOZOFIA 66, 2011, No 5, p. 497

The paper tries to outline the basic ways of applying Husserl's phenomenology on art. The main focus is on the aesthetic object defined by Husserl's concepts of modifications of positionality and neutrality. The conception is then applied on the conceptual art (namely one of the works of art of Joseph Kosuth), which contradicts the idea of aesthetic objects. The paper tries to show, however, that the conceptual art does not cancel phenomenological approach. On the contrary, in interpreting this kind of art phenomenological approach proves very fruitful.

Keywords: Phenomenology – E. Husserl – J. Kosuth – Aesthetic object – Conceptual art

Pokúsim sa načrtnúť základy fenomenologickej koncepcie umenia a ukázať ju v konkrétnej aplikácii. Základným východiskom budú práce Edmunda Husserla. Časť súčasného avantgardného umenia však má, minimálne v teórii, úplne protikladné východiská. Pokúsim sa preto ukázať – konkrétne na konceptuálnom umení a na umeleckom diele Josepha Kosutha *One and Three Chairs* (1965) (ďalej aj *OTC*) – že toto umenie fenomenologickú koncepciu neruší. Súčasne sa pokúsim ukázať fenomenologický prístup ako veľmi plodnú koncepciu vo vzťahu aj k tomuto umeniu a zdôvodniť ju takpovediac aj „z druhej strany“.

Metodologické nástroje: estetický objekt a umelecký objekt. Pre fenomenológiu je dôležité rozlíšenie medzi estetickým a umeleckým objektom. Fenomenologicky ich v súlade s Husserlom vymedzíme ako noematické koreláty aktov vedomia v modifikáciách pozicionality (umelecký objekt) a neutrality (estetický objekt).¹ Pozicionálne vedomie „je charakterizované tým, že jeho doxická potencialita vedie k skutočne kladúcim doxickým aktom“ ([3], 235). Naproti tomu modifikácia neutrality „istým spôsobom úplne ruší každú doxickú modalitu [...] tak ako negácia, avšak úplne v inom zmysle [...] táto modifikácia neškrtná, nemá žiadny ‚výkon‘, je vo vedomí protikladom každého vykonávania“ ([3], 223).²

Pozicionálny postoj teda berie veci ako existujúce, a tým ich kladie vždy do kontextu sveta, ako vec medzi ostatnými vecami. Neutralitný postoj veci dekontextualizuje, vytr-

¹ Myšlienka modifikácie neutrality je nosná aj v Ingardenovej koncepcii ([8], 182; [5], 300).

² Exemplárnym príkladom modifikácie neutrality je napokon fenomenologická redukcia samotná.

háva ich zo sveta a berie ich samy o sebe, *kontempluje* ich. „Estetická záľuba je fundovaná neutralitným vedomím perceptívneho alebo reprodukčného obsahu“ ([3], 240).

Dodám ešte dve dôležité poznámky. Po prvé, tieto dve modifikácie sú základné a vyčerpávajúce. Noéma neutralizovaného aktu je definovaná ako paralelná *proti-noéma* ([3], 233). „Tretia“ pozícia neexistuje. Po druhé, je možná „priečna“ fundácia aktov vedomia cez tieto dve úrovne. „Vedomie je pritom vzhľadom na tento nový charakter opäť *pozicionálnym* vedomím: ‚hodnotný‘ možno klásť doxicky ako ‚hodnotne existujúci‘“ ([3], 241). Z prvej poznámky však nevyhnutne vyplýva, že nie je možné sledovanie tejto fundácie *in actu*, keďže nemôžeme zaujať tretiu pozíciu ([3], 228 – 229). Je však možné sledovať *in actu* fundácie aktov na totožných úrovniach až k prvotným „motiváciám“ ([3], 98 – 99). Dôležité je tiež uviesť, že akt interpretácie je *vždy* pozicionálnym aktom.

Dve definície umenia. Čo je umenie? Ponúknem dve samostatné definície umenia: *pozitívnu* a *normatívnu*. Pozitívne budem umenie definovať na základe inštitucionálnej teórie, ktorú slovami Dona Judda možno jednoducho vyjadriť takto: „Ak to niekto nazve umením, [...] tak je to umenie“ ([9]). To možno pochopiť aj ako minimalistickú verziu Ingardenových umeleckých hodnôt, ktoré dielo musí mať, aby bolo umeleckým dielom ([7], 123). Podľa normatívnej definície umelecké dielo má byť estetickým objektom, má pôsobiť esteticky. Obidve definície sú *dostatočné* aj samostatne.

Akt priznania umeleckého statusu nejakému objektu jednotlivcom sa môže efektívne udiť tak na základe pozitívnej definície (ide o fundáciu tohto aktu na pozicionálnej úrovni) ako aj – skôr implicitne – na základe normatívnej definície (tu ide o priečnu fundáciu aktu). Platí však, že v druhom prípade ide o aplikovanie „pôvodnejšieho zmyslu“ umenia. Citujúc neskorého Husserla, tu ide o to, „uchopiť originálne prítomné súcno s vedomím jeho pôvodnej samodanosti v origináli“ ([2], 386), resp. o *reaktívciu* zmyslu umenia ([2], 392). Druhý akt nazvem aj *motivovaným* aktom.³

To má dôsledky vo vzťahu k „životnosti“ umeleckých diel. Priznávanie umeleckého statusu, ktoré je motivované, zachová „umeleckosť“ diela dlhšie než neustála ostentatívna denominancia, ktorá však nie je motivovaná. Schopnosť diela spĺňať normatívnu definíciu umenia dielom nazvem *kritérium nevyčerpatelnosti*.⁴ Týmto prístupom možno fenomenologicky zdôvodniť napríklad aj Mukařovského požiadavku, aby sa dielo vzpieralo doslovnej interpretácii ([10], 146). Pri konštantnej priečnej fundácii totiž doslovná interpretácia logicky nie je možná. Aby bola možná, estetický objekt sa musí „vyčerpať“.

Aplikácia. Joseph Kosuth: *One and Three Chairs* (1965). Kosuthov text *Art After Philosophy* [9] možno chápať ako teoretickú prácu, ale aj ako manifest konceptuálneho umenia. Proti fenomenologickej koncepcii stoja najmä dve tézy: 1. Estetický objekt je

³ Ide tu o priamu aplikáciu Husserlovho pojmu „motivácia“ ([3], 98 – 99).

⁴ Inšpiráciou použitia tohto termínu je práca Jana Mukařovského, najmä z neskoršej práce *Zámernost a nezámernost v umění* (1943) ([10], 353 – 388), kde nachádzame prepracovanie dichotómií dielovec a dielo-znak.

arbitrárny; 2. Estetický objekt je *nedostatočný*, a preto „predchádzajúca informácia o koncepte umenia a o umelcovom koncepte je nevyhnutná, ak chceme doceniť moderné umenie a porozumieť mu“ [9]. Kosuth radikalizuje inštitucionálnu teóriu, keď umelecké diela považuje za analytické vety, odvolávajúc sa na Ayera: „Veta je analytická vtedy, ak jej platnosť závisí len od definícií symbolov, ktoré obsahuje, a syntetická je vtedy, ak jej platnosť závisí od skúsenostných faktov“ ([1], 73). Takto radikalizovaná inštitucionálna koncepcia nemôže v rámci fenomenologickej koncepcie fungovať.

Zamerajme sa teraz na konkrétne umelecké dielo *OTC* a pozrime sa, či prakticky dokazuje možnosť Kosuthových teoretických východísk. Položím dve otázky: 1. Spĺňa *OTC* Kosuthove požiadavky na zrušenie estetického objektu? 2. Znemožňuje nejakým spôsobom uplatnenie fenomenologickej koncepcie?

Ad 1.: V estetickom vnímaní sa stretávame s objektom (ktorý je vlastne *readymade* [4], 172 a n.), s obrazom toho istého objektu a s textom. Vzťah medzi objektom a obrazom je jasný, a ak je recipient schopný pochopiť aj text ako komplementárny, priamo a jasne sa vzťahujúci na ďalšie dva prvky, bude *OTC* interpretovať ako „zobrazenie vzťahu objektu, obrazu a jazyka“. Dôraz na komplementárnosť v konečnom dôsledku znamená, že text nemôže byť arbitrárny, čo *vice versa* nevyhnutne znamená, že objekt nemôže byť arbitrárny. *OTC* sa niekedy interpretuje napríklad ako proces semiózy. Tento „proces semiózy“ je však *zobrazený*, dielo samotné tak pôsobí ako estetický objekt, nie je len odkazom na koncept semiózy.

Ad 2.: *OTC* pôsobí ako estetický objekt, a teda je naň aplikovateľné kritérium nevyčerpatelnosti. Môžeme povedať, že estetický objekt sa tu *vyčerpáva*; dielo podlieha doslovnej interpretácii, pričom nijaký ďalší interpretačný pohyb nie je motivovaný estetickým objektom, ale je fundovaný inými mimoestetickými faktormi. No možná je ešte jedna námietka, ak aplikujeme Kosuthovu 2. tézu. V prípade *OTC* to znamená mať informáciu o tom, že Kosuth reálne dodal len spísané inštrukcie: diagram, podľa ktorého majú byť predmety rozostavené, a úlohu, že definíciu stoličky treba vybrať zo slovníka. Kurátor je do istej miery performer, ktorý interpretuje text a vyberá adekvátny predmet. To *OTC* nezobrazuje, ale ak máme predchádzajúce znalosti, tak na to *odkazuje*.

Fenomenologický prístup však nie je ohrozený, keďže Kosuthov problém nie je vôbec prevratný. Existuje stáročia v hudbe ako problém vzťahu partitúry a prevedenia či identity hudobného diela. Tento problém je fenomenologicky riešiteľný ([6], 290 a n.). Kosuthov diagram je zrejme voľnejší než klasická partitúra, no isto nie je voľnejší než otvorené partitúry (napr. Cardewovo hudobné dielo *Treatise*). Vo všetkých prípadoch však možno ukázať, že konkrétne prevedenie nie je arbitrárne a že estetický objekt efektívne koriguje možnosti diela.⁵ V prípade *OTC* konkrétna realizácia určuje, či kurátor interpretoval vybranú slovníkovú definíciu správne, alebo nesprávne. *OTC* sa teda nevymaňuje z „moci“ estetického objektu.

⁵ Raclavský vo svojom texte o identite hudobného diela poukazuje na to isté aplikáciu dvojice *typ/token*. Dôležité je to, že takáto koncepcia je vlastne kompatibilná s fenomenologickou koncepciou estetického objektu ([11], 226 – 230).

Dva typy subverzie. Stále však ostáva jedna axiologická námietka: Normatívnu definíciu umenia („byť estetickým objektom“) treba nahradit' inou, a tou je – v súlade s Kosuthovou 2. tézou – *originalita umelcovho konceptu*, ktorý môže slúžiť ako impulz dlhotrvajúcich diskusií. V prospech takejto alternatívnej normatívnej definície hovorí fakt, že prežívajú *len niektoré* takéto diela (napríklad *OTC* alebo aj Duchampova *Fontána* (1917)). To je vysvetliteľné tým, že sú konceptuálne originálnejšie [9].

To je však stále riešiteľné v rámci fenomenologickej koncepcie. Práce ako *OTC* či *Fontána* okrem toho kladú otázku „Čo je umenie?“ na neteoretickej, umeleckej rovine. To je interpretovateľné ako *subverzia* normatívnej definície umenia, ako som ju uviedol. Umelecké dielo má byť estetickým objektom a tieto diela to ukazujú tým, že nimi nie sú; sú akoby jej „nepriamym dôkazom“. Subverzia sa deje tak, že dielo spĺňa pozitívnu, ale nie normatívnu definíciu (to je prvý typ subverzie). Tým možno jednoducho vysvetliť provokatívny charakter moderného umenia.

No stále je tu otázka: Prečo práve tieto diela, a nie iné? V rámci fenomenologickej koncepcie povieme: Niektoré diela sú tradované, sú predmetmi akademických diskurzov ako „klasické príklady“, sú chránené autoritou galérií, ba niektoré sa dokonca stanú súčasťou „všeobecného rozhľadu“. No len čo sú vybrané príklady subverzie normatívnej tézy v podobe konkrétnych diel (takýto diskurz prebieha na pozicionálnej úrovni), diela, ktoré by robili to isté, sú zbytočné. Ready-made z roku 1910 je v inej pozícii ako ready-made z roku 2010. *Fontána* „žije“, lebo bola prvým ready-made. *OTC* je ešte stále pomerne známym dielom. To ľahko vysvetlíme jeho komplexným – na rozdiel od Duchampa – teoretickým „zastrešením“ v podobe teórie konceptuálneho umenia, ktoré mu dodal Kosuth [9]. *OTC* „žije“, lebo je jeho najznámejšou *ilustráciou*.

Je však možný aj iný výklad ako *druhý* typ subverzie. Uvažujme nad *Fontánou*. Môžeme ju chápať aj ako genuinný estetický objekt, ktorý Duchampovi jednoducho spôsobil potešenie.⁶ Dôsledkom takejto interpretácie je jednoducho to, že Duchamp nás upozorňuje na fakt, že ako estetický môže byť v konečnom dôsledku vnímaný každý predmet. Opäť je v tom však háčik: Recipient to môže pochopiť len vtedy, ak umelecké dielo *nie je* esteticky hodnotné. Ak by hodnotné bolo, tak by nemohlo pojem umenia ani spochybňovať, ani pozitívne rozširovať. Ozdobná stolička nás v galérii neprekvapí, no prekvapí nás pásovo vyrábaná stolička. Tá však môže odkazovať na autorov akt estetického vnímania daného objektu – podobne, ako *Fontána* poukazuje na Duchampovo estetické vnímanie.

Prvý typ subverzie umenia nazvem *konceptuálnym*, pretože subvertuje umenie z pozicionálnej sféry. Je „negatívny“ a vo svojej radikálnej podobe tvrdí: „Nič nie je umenie!“ Druhý typ subverzie nazvem *performatívnym*.⁷ Vychádza z estetickej, teda neutralitnej sféry. Je „pozitívny“ a vo svojej radikálnej podobe tvrdí: „Všetko je umenie!“

Na záver pridám krátky a nevyhnutne neúplný pokus o zhodnotenie konceptuálneho umenia: Na performanciu (napr. akt voľby ready-made) nemusíme len odkazovať, ale môže

⁶ Tak Duchamp najprv pristupoval k svojim ready-mades ([4], 172 – 173).

⁷ Názov je vypožičaný z pojmu „performancia“ používaného v avantgardnom umení 20. storočia.

byť aj *zobrazená*, ako to bolo napríklad v akčnom umení hnutia *Fluxus* či v dielach Brucea Naumana. V týchto prípadoch sa akt tvorby stáva súčasne tvorbou samotnou, a teda estetickým objektom. Takéto konceptuálne umenie sa viac otvára pôvodnému zmyslu umenia určeného normatívnou tézou. Napokon, Kosuth vo svojej tvorbe vystupoval proti performatívnemu konceptuálnemu umeniu. Konzekventne tu treba povedať, že neurobil dobre.

Záver. Dúfam, že sa mi napriek obmedzenému priestoru podarilo ukázať životaschopnosť husserlovského fenomenologického prístupu ku skúmaniu umenia, ako aj jeho plodnosť z pohľadu umenia samotného. Konceptia, z ktorej som vychádzal, sa snažila v plnej miere zachovať úlohu estetického objektu. Samozrejme, práca predstavuje len potenciálny začiatok fenomenologického skúmania umenia. Fenomenologické bádanie má totiž ambíciu ponoriť sa do podstaty estetického objektu oveľa hlbšie.

LITERATÚRA

- [1] AYER, A. J.: *Language, Truth, and Logic*. London: Penguin Books 1971.
- [2] HUSSERL, E.: *Križe evropských vied a transcendentální fenomenologie*. Praha: Academia 1996.
- [3] HUSSERL, E.: *Ideje k čistě fenomenologii a fenomenologické filosofii I*. Praha: OIKOYMENH 2004.
- [4] CHALUPECKÝ, J.: *Duchampovské meditace. Úděl umělce*. Praha: Torst 1998.
- [5] INGARDEN, R.: Aesthetic Experience and Aesthetic Object. In: *Philosophy and Phenomenological Research*, 21, No 3, March 1961.
- [6] INGARDEN, R.: *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. In: *Studia z estetyki, vol. 2*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1966.
- [7] INGARDEN, R.: Artistic and Aesthetic Values. In: MARGOLIS, J. (ed.): *Philosophy looks at the arts*. Philadelphia: Temple University Press 1987.
- [8] INGARDEN, R.: *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon 1989.
- [9] KOSUTH, J.: *Art After Philosophy*. [online]
URL: <http://www.ubu.com/papers/kosuth_philosophy.html> [cit. 27-02-2011].
- [10] MUKAŘOVSKÝ, J.: *Studie I*. Brno: Host 2007.
- [11] RACLAVSKÝ, J.: Ontologie hudebního díla: platonismus vs. „platonismus“. In: *Organon F*, ročník XIV, 2007, č. 2.

Mgr. Mgr. Michal Lipták
Katedra filozofie FF TU
Hornopotočná 23
918 43 Trnava
SR
e-mail: iamnichal@gmail.com