

## REALIZMUS V ONTOLOGII UMELECKÉHO DIELA

MICHAL ŠEDÍK, Katedra filozofie FHV UMB, Banská Bystrica

ŠEDÍK, M: Realism in the Ontology of a Work of Art  
FILOZOFIA 67, 2012, No 5, p. 362

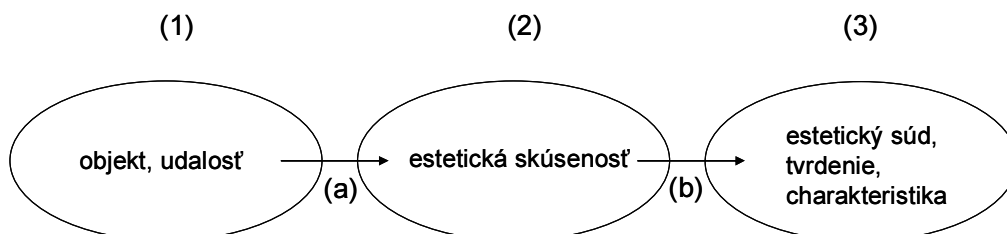
The paper examines the position of realism in the aesthetics and philosophy of art. It analyses the stereotypes in discussions about the possibility of aesthetic realism and points out to some consequences of these for the ontology of a work of art. Further, it shows the position of realism in the ontological theories of an artwork. Various interpretations of Peircean type-token distinction lead to different solutions of the problem of ontology and identity of a work of art. In the final part, the relationship between philosophy and art is reconsidered. The author suggests a new account of realism, which avoids the current debates stereotypes and is suitable for solving philosophical problems concerning art (e.g. normativity of aesthetic judgements, identity of a work of art, art's cognitive value).

**Keywords:** Realism – Ontology of a work of art – Aesthetics – Type-token distinction – Normativity

**Úvod.** Predmetom tejto state je preskúmanie možností pozície realizmu v estetike a filozofii umenia. Hlavným cieľom je poukázať na konceptuálne stereotypy v diskusiách o estetickom realizme a o ontológii umeleckých diel. Chceme ukázať, že obidve diskusie, aj keď riešia iné problémy, vykazujú isté spoločné rysy v chápaní realizmu. V záverečnej časti práce navrhujeme možné riešenie v podobe preformulovanej pozície realizmu, ktorá, ak opustí problematické stereotypy, dokáže naznačiť riešenia tradičných filozofických otázok spojených s umením (kognitívna hodnota umenia, normativita našich estetických súdov a identita umeleckého diela).

**1. Estetický realizmus.** V estetike a filozofii umenia, ktorú možno označiť za analytickú sa termín *realizmus* vyskytuje v spojení *estetický realizmus* alebo *realizmus estetických vlastností*. Môžeme ho charakterizovať slovami N. Zangwilla [22] ako postoj, v rámci ktorého naše estetické skúsenosti a estetické myslenie v sebe nesú metafyzický záväzok, že „v tomto druhu myslenia a skúsenosti reprezentujeme estetické vlastnosti a udalosti“ ([22], 63). Podľa J. W. Bendera sa realizmus zaväzuje prinajmenšom k nasledujúcim dvom tvrdeniam: „(a) Existuje charakteristická kategória tvrdení alebo pripísaní používaná na opisovanie umeleckých diel a iných objektov nášho estetického záujmu; a (b) Je správne tieto pripísania formulovať v podobe tvrdení, že isté estetické vlastnosti existujú, a tieto tvrdenia o umeleckých dielach a iných objektoch sú objektívne pravdivé“ ([1], 81). Estetický realista tak predpokladá, že existujú tri od seba navzájom odlišiteľné oblasti, pričom jedna je základom a ďalšie sú jej reprezentáciou, takže má zmysel uvažovať o pravdivosti (prípadne správnosti/nesprávnosti) týchto reprezentácií. Na prehľadnej-

šie vykreslenie situácie použijeme schému na obr. 1.



**obr. 1** Schéma procesu estetického posudzovania

V našich estetických súdoch (3) predpokladáme existenciu reality nezávislej od súdov (1), o ktorej v súdoch vypovedáme. Príčinou (b) estetického súdu (3) je estetická skúsenosť (2), ktorú vyvolal (a) objekt alebo udalosť (1). Alebo opäť slovami N. Zangwilla: „[V] estetickej skúsenosti je svet reprezentovaný ako majúci skutočné estetické vlastnosti. Takéto skúsenosti racionálne spôsobujú naše estetické súdy alebo sú ich základom“ ([22], 64).

Máme teda hrubú schému procesu estetického posudzovania, ktorá je spoločným pôdom pre teórie zastávajúce, prípadne popierajúce realizmus. Rôzne filozoficko-estetické teórie<sup>1</sup> sa potom líšia vo vysvetľovaní fungovania týchto vzťahov.

V rámci kritiky realizmu možno spochybníť reprezentatívnu funkciu vzťahu (a) a tvrdiť, že naša estetická skúsenosť je záležitosť pocitov, preto estetické súdy nereprezentujú realitu, ale vyjadrujú naše pocity vyvolané objektom. Alebo možno zvažovať, či naše estetické súdy vypovedajú skôr o objekte (1), alebo skôr o skúsenosti, ktorú objekt vyvolal (2). To by znamenalo, že tvrdenia o dielach (3) nevyjadrujú naše presvedčenie o tom, že objekt (1) má také a také vlastnosti, ale vyjadrujú povahu našej perceptuálnej odpovede na dielo. Tvrdenie „Obraz je harmonický“ teda vlastne znamená: „Obraz v nás vyvoláva reakciu, ktorú možno charakterizovať ako harmonickú.“ V protiklade k realizmu možno ďalej tvrdiť, že naše estetické súdy (3) vôbec nie sú skutočné tvrdenia, v ktorých by sme svetu (1) niečo pripisovali, preto si nerobia nárok na pravdu/nepravdu (správnosť/ne-správnosť). Prípadne možno zastávať názor, že v estetických charakteristikách (súdoch) estetické vlastnosti (hodnoty) neopisujeme, ale pripisujeme.

Jeden z najdôležitejších argumentov podporujúcich pozíciu realizmu je založený na fakte *normativity* našich estetických súdov a ich nároku na univerzálnu platnosť.<sup>2</sup> Ak

<sup>1</sup> Komplexnejší prehľad rôznych teórií vzťahujúcich sa na problém estetického realizmu pozri in: Bender [1], Zangwill [22] a Hopkins [6].

<sup>2</sup> Ide o problém sformulovaný už v Kantovej *Kritike súdnosti*: „[A]ko je možný súd, ktorý len z *vlastného* pocitu príjemnosti z predmetu, nezávisle od jeho pojmu, apriórne posudzuje túto príjemnosť ako zodpovedajúcu predstave toho istého objektu v každom druhom subjekte, t. j. bez toho, aby sme museli čakať na cudzí súhlas“ ([8], § 36, 112)?

zhrieme realistické pozície, tak je pre ne dôležité zachovanie dvoch podmienok:

a) podmienka odlišiteľnosti objektov (1), ako skutočne sú, od ich reprezentácie v estetickej skúsenosti (2). Súčasne by mala byť zachovaná podmienka;

b) objektivity estetických súdov (3) – čo sa chápe ako možnosť posudzovať ich správnosť/nesprávnosť nezávisle od skúsenosti konkrétnych individuí alebo, inými slovami, ako podmienka existencie objektívnych pravdivostných podmienok súdov.<sup>3</sup>

Ak potom, čo vystúpime na vrchol Choča, vyslovíme súd: „To je krásny výhľad“, tak predpokladáme, že to nie je len náš subjektívny súd a že výhľad je krásny objektívne pre všetkých. A ak chceme zastávať realistické stanovisko, tak tiež predpokladáme, že existuje výhľad, ktorého vlastnosťou je byť krásny nezávisle od nášho súdu a od našej konkrétnej skúsenosti.

**2. Ontologické predpoklady estetického realizmu.** Celá debata o realizme však nestojí na „zelenej lúke“ a nesie v sebe niekoľko ontologicky nie celkom „nevinných“ predpokladov. Tieto predpoklady však debata netematizuje a pozornosť je venovaná vzťahom a problémom vzťahov medzi elementmi estetickej situácie, ako ju ukazuje schéma na obr. 1. Položme si preto otázku, aké dôsledky z toho plynú, pokiaľ ide o odpoveď na otázku o povahe estetického objektu (umeleckého diela). Estetický objekt je z hľadiska realistu niečo, čo nesie estetické vlastnosti tak, ako sú reprezentované v estetickej skúsenosti a vyjadrené v estetických súdoch. Predpokladá sa nemennosť a nezávislosť tohto objektu od našich súdov a od našej skúsenosti, a naopak predpokladá sa (pokiaľ možno) priamočiara závislosť našej estetickej skúsenosti od vlastností estetického objektu a tiež závislosť našich súdov od našej estetickej skúsenosti. Slovom N. Zangwilla: „Najdôležitejšou zvláštnosťou estetického potešenia je to, že oprávňuje súdy vznášať nárok na správnosť“ ([22], 77).<sup>4</sup>

Nemennosťou a nezávislosťou estetického objektu by mala byť garantovaná univerzalita alebo objektívna platnosť estetického súdu. Je však takto chápaný objekt tou kategóriou, o ktorú v umení alebo v estetickej skúsenosti všeobecne ide? Je to, čo robia umel-

---

<sup>3</sup> Benderovými slovami: „Podstata debaty o realizme potom osciluje okolo otázky, či pripisovanie estetických vlastností napĺňa požiadavku objektívnych pravdivostných podmienok a či vo vzťahu s tým estetické fakty o danom objekte sú odlišné od spôsobov, ktorými sa objekt môže javiť danému individuu“ ([1], 84). Ešte presnejšie načrtáva obraz realizmu v najsilnejšej podobe R. Hopkins: „(1) Súdy diskurzu reprezentujú určité fakty ako existujúce. (2) Tieto fakty sú reprezentované ako nezávislé od jednotlivých súdov, ktoré o nich vyslovujeme. (3) To, čím sú tieto fakty, je pochopiteľné bez odkazovania na prax posudzovania či reakcie, na ktorých sú tieto fakty založené. (4) Tie reakcie sú kognitívne a podobne ako súdy, ktorých sú základom, reprezentujú fakty ako existujúce. (5) V priaznivých podmienkach štruktúry našich súdov (zistenia, že tieto veci sú F, a iné nie sú) reflektujú určitú štruktúru sveta. (6) Táto korelácia nadobúda najpriamejšiu formu: Súdy pripisujúce jednoduchú vlastnosť formulujeme ako reakciu na prítomnosť jednoduchej vlastnosti vo svete“ ([6], 444).

<sup>4</sup> „But the most important peculiarity of aesthetic pleasure is that it licenses judgements that lay claim to *correctness*“ ([22], 77).

ci, vysvetliteľné ako vytváranie nezávislých objektov, poskytujúcich estetickú skúsenosť takým spôsobom, aby táto skúsenosť oprávňovala normativitu estetických súdov? Možno aktivitu pri vnímaní umeleckého diela vysvetliť tým, že nechávame na seba dielo pôsobiť, a potom o ňom vyslovujeme verbálne sudy?

Skúsme sa pozrieť na kresbu Claesa Oldenburga *Návrh kolosálneho pamätníka pre Central Park North, N. Y. C. – Medvedík Teddy* z roku 1965 a pokúsme sa ju analyzovať z hľadiska estetického realizmu. Kresba reprezentuje návrh na obrovský monument pre Central Park v meste New York.

Ak o tejto kresbe budeme tvrdiť, že je *spontánna* a *kolosálna*, tak sa musíme spýtať, čomu tieto estetické vlastnosti prisudzujeme? Je to papier pokreslený uhl'om a pomaľovaný farbou, alebo je to obraz reprezentujúci obrovského medvedíka uprostred mestského parku? A nie je to skôr to, ako na nás tento obraz pôsobí, či dokonca to, ako umelec realizoval danú kresbu? Tu určite nie je ľahké rozhodnúť. Ako riešenie sa ponúka koncept *supervenencie*, ktorý predpokladá, že estetické vlastnosti supervenujú na obrazových vlastnostiach.<sup>5</sup> Pre vzťah supervenencie v stručnosti platí, že ak diela majú rovnaké obrazové charakteristiky, tak majú aj rovnaké estetické charakteristiky a analogicky medzi dielami nemôže byť estetický rozdiel, pokým sa nelíšia vo svojich obrazových charakteristikách.

Ak sa vrátíme k nášmu príkladu, tak sú tu nejaké obrazové vlastnosti (čiary a farby sú tak a tak rozmiestnené po papieri) a na základe týchto vlastností sa zjaví vlastnosť ako *spontánnosť* a *kolosálnosť*. Koncept supervenencie, aj keď na prvý pohľad vyzerá elegantne, skryte predpokladá, že: a) vzťah medzi obrazovými (fyzickými) vlastnosťami a estetickými vlastnosťami je v objektoch rovnaký a že b) nie je závislý od kontextu, v ktorom tento vzťah vzniká. Ďalej koncentruje pozornosť na fyzický objekt na jednej strane a na verbálne vyjadrenie našich estetických skúseností v tvrdeniach na strane druhej, pričom odhliada od toho, čo je medzi nimi (nezabúdajme ani na to, že sa to deje počas estetickej skúsenosti).

---

<sup>5</sup> P. Pettit [16] predpokladá tri podmienky estetickej charakteristiky umeleckého diela. Prvou je odlišnosť obrazovej a estetickej charakterizácie (termín *obrazová charakterizácia* preberá od N. Goodmana ([5], 47). Druhou je to, že estetická charakterizácia je relatívne jednoduchým opisom estetickej skúsenosti, takže nevyžaduje ďalšie doplňujúce informácie. Tretia podmienka znie takto: „Ak sú estetické charakterizácie ne-obrazové a ak sú aplikované na akékoľvek dve diela, nerozlišiteľné v obrazovom profile, tak platí, že supervenujú na obrazových charakterizáciách“ ([16], 159).



**obr. 2** C. Oldenburg: *Návrh kolosálneho pamätníka pre Central Park North, N. Y. C. – Medvedík Teddy*, 60,6 x 47,9 cm, 1965, kresba uhl'om, akvarel. Zdroj: ([12], 99).

Vráťme sa však späť k obrazu. C. Oldenburg v rozhovore s J. C. Lee [12] odpovedal na otázku o spontánnosti svojej kresby takto: „[J]e [to] spontánna kresba urobená na jedno sedenie alebo státie; každopádne táto spontánnosť sa dosahuje len opakovaním. Robím kresby, ako je táto, znovu a znovu. Toto je jedna z približne dvadsiatich piatich kresieb tohto námetu. Možno je najlepšia, pretože všetky elementy sú poukladané správnym spôsobom. V prípade kresieb, ako je táto, musíme mať vieru, pretože niektoré veci, čo sa práve stanú, sú nepredvídateľné. A musíme prijať náhodu a vedieť z nej vytážiť“ ([12], 19). Mohli by sme to brať ako potvrdenie koncepcie superveniencie estetických vlastností na vlastnostiach obrazových, a to, čo umelec robil, keď opakoval kresbu toho istého motívu, by bolo hľadanie toho správneho usporiadania čiar a farebných škvŕn (obrazových vlastností) na obraze tak, aby sme o ňom mohli potom povedať, že je to spontánna kresba (estetická vlastnosť).

Domnievame sa však, že celá vec sa má inak. Spontánnosť je dôsledkom opakovania, a nie usporiadania čiar, pričom, a to je tiež veľmi dôležité, úzko súvisí s daným námetom. Čiary môžu byť usporiadané rovnako (napríklad v kópiách študentov akadémie), ale výsledky nebudú rovnaké. A ak by sa vlastnosť, akou je spontánnosť, vždy spájala s istým

mi konšteláciami čiar a farebných škvŕn, nebolo by potrebné opakované kreslenie toho istého motívu. Oldenburg ako vynikajúci kresliar by už pravdepodobne vedel, ako urobiť kresbu tak, aby bola spontánna. Problém však nastáva aj v previazanosti spontánnosti a druhej estetickej vlastnosti, ktorú sme pripísali tomuto dielu. Aby totiž medvedík pôsobil kolosálne, ale súčasne zostal (paradoxne) medvedíkom, je potrebná spontánnosť.<sup>6</sup> Tento rozdiel v interpretáciách slov umelca naznačuje, ako môže byť celá debata vzdialená realite toho, čo sa snaží teoreticky uchopiť.

Sú však ešte ďalšie aspekty, ktoré unikajú z teoretického rámca debaty o estetickom realizme. Ak Oldenburg v snahe definovať kresbu hovorí: „Myslím, že kresba je akýkoľvek druh stopy, ktorá aktivuje priestor. [...]“ ([12], 18), tak odkazuje na možnú estetickú skúsenosť diváka, s ktorou sa musí rátať pri vytváraní výsledného obrazu. A tak skúsenosť, ktorá sa vysvetľuje ako reprezentujúca nezávislé esteticke vlastnosti, je už virtuálne prítomná v objekte, ktorého vlastnosti má reprezentovať. Vzťah (a) na obr. 1 nie je jednosmerný. Možno tiež ukázať, že ani vzťah (b) medzi estetickou skúsenosťou (2) a estetickými súdmi (3) nie je jednosmerný. To, čo v estetickej skúsenosti považujeme za vnímaný objekt, je relatívne vo vzťahu k teoretickému rámcu, ktorý je, či už vedome, alebo nevedome, v pozadí tejto skúsenosti prítomný. Ak v našom príklade vlastnosť spontánnosti pripisujeme skôr realizácii kresby, tak vlastnosť kolosálnosti pripisujeme skôr zobraznému objektu, keďže rozmery kresby možno len ťažko označiť za kolosálne. Akoby sme teda mali pri tom istom diele na posudzovanie dva rôzne objekty. Ešte lepšie to môžeme sledovať v prípade abstraktných kresieb, ktoré nič nezobrazujú a tiež môžu byť kolosálne (napríklad svojimi rozmermi) a aj spontánne (aj keď spontánnosť bude spočívať asi v niečom inom). Ak si vezmeme ako príklad ready-made Marcela Duchampa, tu akoby prestávalo ísť o estetické posudzovanie vôbec;<sup>7</sup> ide skôr o spomínaný teoretický rámec, ktorý je predpokladom akejkoľvek estetickej skúsenosti a posudzovania.

Duchamp charakterizuje ready-made *Fontána* (1917) slovami: „Len som sa snažil vytvoriť novú myšlienku vzťahujúcu sa na objektu objekt, o ktorom si všetci myslia, že ho poznajú [pisoár]. Čokoľvek môže byť niečím iným, to je to, čo som chcel dokázať“ ([4], 90; kurzíva a text v zátvorke M. Š.). V podobnom duchu Oldenburg hovorí: „Začal som sa pokúšať reprezentovať veci verne. Postupne ma zaujalo reprezentovanie odlišných stavov mysle a pocitov; potom sa gesto a materiál stanú nezávislými. Ak si verný umeleckému procesu, ten je vo svojej podstate *metamorfny*. Špeciálne línia môže *robiť čokoľvek, byť čímkoľvek*“ ([12], 18 – 19; kurzíva M. Š.).

---

<sup>6</sup> Túto námietku (rátajúcu s tým, že dielo musíme vidieť ako jednotu, pričom pripisovanie niektorých estetických vlastností nemusí byť konzistentné) proti realizmu pomenoval P. Pettit vo svojej koncepcii ako *holistické obmedzenie* ([16], 168). Druhým je *humanistické obmedzenie*, ktoré ďalej hovorí, že okrem jednoty musíme dielo vidieť aj ako niečo pochopiteľné (rozumom), čo mohol vytvoriť človek. Pettit je presvedčený, že uvedené námietky sú zapracovateľné do jeho verzie realizmu.

<sup>7</sup> Timothy Binkley k tomu hovorí, že v dvadsiatom storočí sa umenie zbavilo „estetických parametrov a niekedy priamo pracuje s myšlienkami, ktoré nie sú prenášané estetickými kvalitami. Umelecké dielo je kus a kus nemusí byť estetickým objektom, a dokonca ani objektom“ ([2], 88).

Vyzerá to tak, že v umení<sup>8</sup> nemusí byť objektom estetickéj skúsenosti zakaždým to isté a že hranice toho, čo je objekt, sa v rôznych situáciách menia a posúvajú. Opýtajme sa však, prečo zotrúva debata o estetickom realizme pri schéme na obr. 1? Pravdepodobne tu estetika ako disciplína naráža na hranice, v rámci ktorých bola Baumgartenom definovaná vo vzťahu k epistemológii a poznávaniu. Ak má byť umenie nástrojom poznávania odlišným od vedy a ak si chce nárokovať na pravdivosť svojich tvrdení, tak musí svoje tvrdenia oprieť, podobne ako veda, o existenciu vonkajšej nezávislej reality. A tak sa predpokladá objekt, ktorý je viac-menej fyzikálnym objektom<sup>9</sup> a ktorý ma garantovať epistemologickú hodnotu skúsenosti a potom aj súdov alebo tvrdení. Aby bola teda zachovaná a vysvetlená normativita (alebo objektivita)<sup>10</sup> našich súdov a epistemologická hodnota estetickéj skúsenosti umenia, ontologicky sa predpokladá umelecké dielo ako objekt (viac-menej totožný s fyzickým objektom), ktorý je v zásade dokončený (prípadne z hľadiska ontológie uzavretý). Naše súdy a tvrdenia potom nezávisle od objektu opisujú jeho vlastnosti.

**3. Realizmus a ontológia umeleckého diela.** V otázkach estetického realizmu sa možno vyhnúť základným metafyzickým otázkam s ním spojených a prípadne sa možno v odpovediach na otázky povahy umeleckých diel vyhnúť otázkam estetickéj skúsenosti a estetických súdov. Takéto redukcie však spravidla nevedú k lepším odpovediam na otázky spojené s fungovaním umenia, ale skôr ukazujú, ako môže filozofia bez reflexie svojich predpokladov „bežať naprázdno“, a tým sa vzdávať od toho, čo chce preskúmať. Byť realitom v ontológii je, zdá sa, nevyhnutné, pretože ak by sme nepokladali umelecké diela za skutočné, asi by sme sa nevenovali problému ich ontológie. Otázka však znie: Realizmus čoho pripúšťame? Alebo presnejšie sformulované: (I) „Entity akého druhu sú umelecké diela“? V odpovedi je potom potrebné zohľadniť veľkú rôznorodosť umeleckých diel. Preto niektoré teórie (Wolterstorff [21]) rozdeľujú umenie na skupiny, pričom hudba a literatúra sa väčšinou ocitajú v inej skupine ako napríklad maľba a ne-

---

<sup>8</sup> Podotýkame, že sme vyberali len príklady z výtvarného umenia, ale variabilita by sa ešte rozšírila, ak by sme v našich skúmaníach zohľadnili všetky druhy umenia.

<sup>9</sup> V rámci „kontinentálnej“ estetiky nie je estetický objekt fyzickým objektom, ale je to niečo vytvorené na základe fyzického objektu v recepcii vnímateľa. Slovom V. Zusku: „Estetický objekt v užšom slova zmysle, teda v rámci diskurzu súčasnej estetiky, je časovým objektom, vytváraným na podklade svojho nosiča (pripomeňme že nemusí ísť o artefakt – vid' prírodné krásno) vnímateľom“ ([23], 34 – 35). Estetická situácia je teda štruktúrovaná trochu inak a implikuje trochu iné problémy (napríklad ontologická povaha estetického objektu vo vzťahu k objektu mysle a vo vzťahu k fyzickému objektu). V zásade však tendencia rozdeliť celý proces na časti a stanoviť ich pevnú hierarchiu zostáva aj v tomto prístupe zreteľná.

<sup>10</sup> R. Hopkins rozlišuje medzi objektivitou a realizmom v estetike nasledovne: „Objektivita nejakej oblasti znamená to, že o súdoch o tejto oblasti má zmysel uvažovať ako o v určitom zmysle zodpovedajúcich alebo nezodpovedajúcich, ako o správnych alebo nesprávnych. Na rozdiel od toho realizmus v danej oblasti tvrdí, že súdy o tomto predmete sú správne alebo nesprávne, pretože opisujú vymedzený aspekt reality, ktorej povaha determinuje to, ktoré z našich súdov sú správne. Kým teda otázka objektivití mieri na naše súdy, otázka realizmu mieri na svet, o ktorom tieto súdy vypovedajú“ ([6], 444).

odlievaná socha,<sup>11</sup> a podľa toho sa tieto skupiny líšia aj odpoveďou na otázku (I). Väčšinou však teórie hľadajú ontologické riešenie platné pre všetky umelecké diela (Margolis [13]; Currie [3]). Všetky teórie však pri takto položenej otázke (I) musia riešiť *problém identity* umeleckého diela. Aký objekt je umelecké dielo alebo s čím ho možno stotožniť? Na ilustráciu zložitosti tohto problému je dobré pripomenúť, že napríklad v hudbe a v literatúre dochádza k viacnásobnému výskytu jedného umeleckého diela, pričom je potrebné zvážiť možnosť/nemožnosť drobných odchýlok jednotlivých výskytov v časopriestore. Prevedenia hudobnej skladby majú často dosť odlišné niektoré vlastnosti (napríklad živosť, temperament), zatiaľ čo v iných sa skôr predpokladá ich totožnosť (napríklad výška a sled tónov). Podobne, aj keď nie identicky, môžeme mať v literatúre mnoho výtlačkov a vydání tej istej knihy a nepredpokladáme, že ak budú v texte jedného vydania chýbať dve čiarky a jedna spojka, tak pôjde o iné dielo.<sup>12</sup> V maľbe je situácia iná a bežne sa tu vynára otázka, či je možné identifikovať umelecké dielo s fyzickým objektom (plátno pomalované farbami). Fyzické objekty ale podliehajú zubu času, prípadne poškodeniu vandalov. A ak niekto domaluje do obrazu zakrývajúceho rúcha genitálie zobrazených osôb, tiež nepovieme, že ide o inú maľbu, aj keď sa dosť podstatne zmenila. Čo však keby ten niekto premaloval aj niektoré tváre a kúsok krajiny? Vo výtvarnom umení sa spolu s Duchampovou stratégiou ready-made objavuje aj ďalší závažný problém, ktorým je zmyslová nerozlišiteľnosť dvoch objektov, z ktorých jeden je umeleckým dielom, a druhý ním nie je.

Ako dobré riešenie<sup>13</sup> viacerých z načrtnutých problémov identity umeleckých diel sa ukázalo Peirceovo<sup>14</sup> rozlíšenie *typ-token*, ktoré rozlišuje slovo ako také – *typ* od slova vytlačeného na stránke konkrétnej knihy – *token*. Kým slov na stránke konkrétnej knihy (konkrétne objekty v čase a priestore) môže byť teda vytlačených viacero, slovo (abstraktný objekt) ako také je vždy len jedno. Máme teda len jednu hudobnú skladbu (*typ*), ale vo svete sa môžu, dokonca paralelne v čase, diať jej viacnásobné prevedenia (*tokeny*). Máme jednu maticu, z ktorej sa môžu vytlačiť viaceré originály grafického diela. Rozlíšenie možno aplikovať aj na prevedenie drámy a jej scenár, prípadne na sochy odlievané z formy atď.<sup>15</sup> Otázkou je jeho aplikácia na maľbu alebo iné diela výtvarného umenia.

---

<sup>11</sup> Toto rozdelenie je samostatným a zaujímavým problémom. Kritériom rozdelenia je vzťah diel a ich zhmotnenia, prípadne existencia či neexistencia notácie v danom umeleckom druhu, napríklad rozdelenie na *autografické* a *alografické* umenia vo filozofii N. Goodmana ([5], 95 – 103).

<sup>12</sup> Skvelým, aj keď ťažko povedať, či úspešným pokusom obhájiť stanovisko totožnosti diela a textu (tzv. *textualizmus*) je pozícia N. Goodmana [5].

<sup>13</sup> V našom texte sa nevenujeme menej bežným variantom riešenia stotožňujúcim umelecké dielo s čisto z fyzickým objektom alebo výhradne s objektom mysle. Pre nedostatok miesta nerozoberáme ani pozíciu *ontologického kontextualizmu*, ktorý odvodzuje identitu umeleckého diela predovšetkým zo sociálno-historického kontextu.

<sup>14</sup> Zaujímavou otázkou v tejto súvislosti je posun v interpretácii celého konceptu oproti pôvodnému rozlíšeniu C. S. Peircea (pozri napr. ([15], 4.537), ktorý je úzko prepojený s jeho semiotikou a jej metafyzickými východiskami.

<sup>15</sup> Pre úplnosť dodajme, že toto rozlíšenie je aplikovateľné aj mimo oblasti umenia a estetiky – na štátne vlajky, živočíšne druhy atď.



J. Margolis ([13]; [14]) a G. Currie [3] sa domnievajú, že je to možné, a ponúkajú jednu ontológiu pre všetky umelecké diela. Wolterstorff [21] sa domnieva, že na tieto druhy umenia nie je rozlíšenie aplikovateľné. J. Margolis ([13]; [14]) ponúka koncepciu umeleckého diela ako *token-typu* (jednotliviny zloženej z dvoch jednotlivín) a súčasne kultúrnej emergentnej entity stelesnenej vo fyzickom objekte. G. Currie [3] ponúka koncepciu, v ktorej je umelecké dielo *typ udalosti*, keď niekto objavuje určitú štruktúru určitým spôsobom.<sup>16</sup> Wolterstorff chápe umelecké diela – *typy*, ako zvláštne podoby druhov, tzv. *druhy-normy*, a podobne ako v prípade prírodných druhov aj tu sú možné dobre a zle sformované príklady druhov. Nebudeme sa však bližšie venovať predstavovaniu jednotlivých koncepcií, ale vzhľadom na ciele nášho textu prejdeme k niektorým črtám, ktoré majú spoločné.

Všimnime si, ako sa riešenie problémov pomocou rozlíšenia *typ-token* podobá na riešenie problémov prostredníctvom konceptu *supervenencie* z 2. časti. Superveniencia vysvetľuje, ako sa z obrazových (fyzických) vlastností môžu stať estetické vlastnosti, a zavádza pre tento vzťah isté pravidlá. Rozlíšenie *typ-token* zavádza vzťah *byť inštanciou* (voľnejšie *príkladom, výskytom*) medzi dvomi objektmi rôzneho druhu, ktorý má tiež svoje pravidlá a v prípade prijatia aj dôsledky týkajúce sa všetkých umeleckých diel. Platí, že to, čo vnímame zmyslami, nie je *typ*, pretože v podstate nie je možné vnímať (napríklad počuť) abstraktný objekt. Abstraktný objekt je mimo času a priestoru a nemôže mať konkrétne časti. To, čo vnímame, je *token* – inštancia abstraktného objektu v čase a priestore (konkrétny objekt). Ak sú abstraktné objekty nevytvoriteľné, tak umelec nemôže vytvoriť *typ*, ale vždy iba *token*. Ako potom vysvetliť koncept tvorby v umení, ktorý nám hovorí, že umelec vytvára niečo, čo predtým neexistovalo?<sup>17</sup> Namiesto je aj otázka, o čom vypovedáme, keď nejakému dielu pripisujeme estetické vlastnosti. Môžu mať abstraktné objekty estetické vlastnosti?

Na koncept *supervenencie* sa rozlíšenie *typ-token* podobá v tom, že tak, ako *supervenencia* redukuje to, čo sa deje medzi fyzickým objektom a estetickou charakteristikou tohto objektu, na pár prehľadných vlastností, aj rozlíšenie *typ-token* redukuje vzťah medzi abstraktným a konkrétnym na pár pravidiel súhrnne zastrešených vlastnosťou *byť inštanciou*. Obidve sú to veľmi elegantné a prehľadné riešenia, ale domnievame sa, že zavádzajú jednotu tam, kde v umení panuje tá najzaujímavejšia rôznosť. Ak si zoberieme ako príklady už spomínané umelecké diela – Oldenburgovu kresbu medvedíka, ľubovoľnú abstraktnú maľbu a Duchampovu *Fontánu* –, tak vzťah medzi konkrétnym fyzickým zhmotnením a abstraktným „významom“ diela je zakaždým iný. Zdá sa, že problém spočíva v spôsobe, ako filozofi odpovedajú na otázku (I).

A. Thomason naznačuje, že „ak chceme rozriešiť problém ontológie umenia, nemô-

<sup>16</sup> Podľa Currieho je umelecké dielo *typom udalosti* [x, S, H, D, τ] s dvomi „otvorenými miestami“ (jedným pre osobu x a jedným pre čas τ) a s tromi konštitutívnymi elementmi: štruktúrou – S, spôsobom objavy – H a vzťahom x objavil y spôsobom z – D. Toto posledné D je konštantným elementom všetkých umeleckých diel. Práve prvé dva elementy však slúžia na rozlíšenie umeleckých diel ([3], 70).

<sup>17</sup> P. Kivy [9] argumentuje proti konceptu tvorby v umení pri svojej obhajobe platonizmu v hudbe.

žeme jednoducho vybrať vhodné dostupné ontologické kategórie tak, aby slúžili relevantným potrebám v estetike. Namiesto toho sa musíme vrátiť k fundamentálnej metafyzike a premyslieť niektoré z najzákladnejších členení v metafyzike a vyvinúť širší a jemnejší systém ontologických kategórií“ ([20], 90).<sup>18</sup> Ona sama potom volá po vypracovaní novej kategórie *abstraktného artefaktu*, ktorý je časovo determinovaným abstraktným objektom vytvoreným ľudskou intencionálnou aktivitou ([20], 90). Táto kategória má zaujať priestor v trhline medzi čistým abstraktným objektom (*typ*), fyzickým objektom (*token*) a objektom mysle. Rozpracovanie uvedenej kategórie by podľa nej súčasne mohlo prispieť k vyjasneniu ontologického statusu sociálnych a kultúrnych objektov všeobecne. Obávame sa však, že sa týmto návrhom riešenia tak trochu chytá do pasce toho, čo sama kritizuje, totiž že chce umeniu z pôdy filozofie predpisovať ontologické kategórie. Preto spomínaná kategória *abstraktného artefaktu* asi tiež nebude konečným a vo všetkých prípadoch uspokojivým riešením problému ontológie umeleckého diela. Treba mať totiž na pamäti, že umenie sa neustále vyvíja, a to aj na základe absorbovania a tematizovania svojich filozofických predpokladov a dôsledkov. Amie Thomason nám však užitočne naznačuje, s čím všetkým treba rátať pri odpovedi na otázku (I). Skúsme sa preto pozrieť na iné možnosti, ako pristupovať k problému realizmu.

**Záver: Možnosti realizmu v ontológii umeleckého diela.** V 2. časti, venujúcej sa estetickému realizmu, sme dospeli k zisteniu, že objekt estetickej skúsenosti nemusí byť v prípade rôznych umeleckých diel taký istý. To, čo týmto termínom nazývame, nemusí byť teda rovnaké nielen naprieč umeleckými druhmi, ale ani naprieč jednotlivými dielami v rámci týchto druhov. V 3. časti sme podobne ukázali, že ontologické koncepcie, akokoľvek sofistikovane kombinujúce existujúce ontologické kategórie, stále nenachádzajú uspokojivú odpoveď na otázku povahy entity, ktorú nazývame umeleckým dielom. Tak sa ocitáme v situácii, keď máme množstvo teórií, z ktorých každá rieši niektorý z technických filozofických problémov, ale ani jedna z nich nerieši všetky. Možno v takejto situácii vôbec zastávať realistické stanovisko, ktoré predpokladá, že to, ako niečo existuje nezávisle od nás opisujeme (či už ide o estetickú charakteristiku objektu alebo ontológiu umeleckého diela), sa s tým opisovaným predmetom zhoduje? V takejto podobe ho zastávať asi nemožno. Ale ak sa vzdáme požiadavky pozitívne opisovať, ako to vo svete umenia je (vo forme: „Objekt x má také a také vlastnosti.“, prípadne: „Umelecké dielo je objekt druhu y.“), a uistiť sa o zhode našich opisov s opisovanými objektmi, tak by sme realistické stanovisko zastávať mohli.

Existencia umenia a umeleckých diel je zrejme fakt, ktorý asi málokto spochybňuje. Celkom intuitívne tiež predpokladáme, že ani umenie, ani umelecké diela nie sú absolútne relatívne vo vzťahu k jednotlivcom, ale sú to entity/inštitúcie prirodzene existujúce v živote spoločenstva ľudí. Je tiež zrejme, že umelecké diela majú na členov spoločenstva nejaký vplyv, ktorý je zrejme pomerne dôležitý, keďže v rôznej podobe nachádzame prax

---

<sup>18</sup> Thomason [20] má na mysli členenia: fyzický objekt – imaginárny objekt (mysle), abstraktný objekt – konkrétny objekt, ktoré vlastne pokrývajú takmer všetky bežné varianty odpovedí na otázku (I).

umenia vo všetkých známych spoločnostiach. Ak tieto jednoduché tvrdenia prijmem, môžeme sa opýtať, aké miesto by v tejto praxi mala filozofická teória. Asi nebude jej úlohou predpisovať pravidlá fungovania praxe umenia, prípadne stanovovať, čo je, a čo nie je umelecké dielo z hľadiska kritérií filozofie. Mala by však zrejme prispieť k adekvátnejšej interpretácii umeleckých diel určenej divákom, poslucháčom, čitateľom atď. Mala by poskytnúť umelcom filozofickú reflexiu ich praxe, ktorá im pomôže ďalej sa rozvíjať, poskytnúť kolegom filozofom filozofický rozmer umenia a umeleckých diel. Ak to však chce byť realistická pozícia, tak by sa mala opýtať: „Čo všetko musíme predpokladať, ak chceme zachytiť reálne fungovanie umeleckého diela?“<sup>19</sup>

Tu nám všetky varianty ontológie umeleckého diela ukazujú, čo musíme prinajmenšom predpokladať ako reálne vplyvy pri konštitúcii toho, čo nazývame umeleckým dielom (prípadne estetickým objektom). Ak to vymenujeme, tak pri konštitúcii umeleckého diela pôjde o: a) fyzický objekt, b) kultúrny (abstraktný) objekt, c) subjekt (autor, divák) v d) socio-historickom kontexte. Rôzne diela vznikajú a zanikajú ako kombinácie bodov a) – d), a teda odpoveď na otázku *Aký druh entity predstavuje umelecké dielo?* nie je zodpovedateľná v tradičných ontologických kategóriách a asi ani univerzálne pre všetky umelecké diela. Rôzne diela dosahujú svoju identitu rôznym spôsobom a táto identita nie je identitou podľa vzoru fyzického objektu. Všimnime si, že v praxi umenia väčšinou nie je problém s identitou nejakého umeleckého diela – v nej sa práve táto identita vytvára, udržiava a prípadne aj zaniká. Problém nastáva vtedy, keď od umeleckého diela požadujeme, aby spĺňalo kritériá identity, ktoré mu neprislúchajú. Realistické stanovisko je snahou zachytiť, ako sa tento proces reálne deje, aké sú jeho invarianty a s akými novými riešeniami prišli umelci. Potom môžeme skúmať filozofický význam týchto riešení.

Ak sa pozrieme na problém normativity (príp. objektivity) našich estetických charakterizácií umeleckých diel z tohto uhla pohľadu, tak tá je vysvetliteľná nie tým, že konkrétny súd zodpovedá nejakej vlastnosti prítomnej v umeleckom diele (estetickom objekte), ale tým, že umenie (a aj jeho interpretovanie a posudzovanie) je činnosťou spoločnosti a ako také je neustále korigované a korigovateľné umeleckou komunitou. A tak tu nejde o hľadanie vysvetlenia zhody obsahov našich subjektívnych skúseností, ale o dôsledok toho, že estetická skúsenosť je prístupná v zásade všetkým.

Ešte sa stručne zastavme pri kognitívnej hodnote umenia. Ak si nemôžeme byť istí, či sú naše individuálne sudy o umeleckom diele (estetickom objekte) pravdivé, ako potom môže mať umenie a estetika nejaké aspirácie na poznanie? Domnievame sa, že v tomto zmysle by nemohla mať aspirácie na poznanie ani prírodná veda, keďže ani tam si nemôžeme byť istí, či máme pravdu.<sup>20</sup> Ak však umenie vôbec niečo poznáva, nebude to vďaka tomu, že verne reprezentuje nejaké vlastnosti úplne nezávislej reality. To, čo je potrebné na konštitúciu umeleckého diela, je skúsenosť, ktorou uvedieme do pohybu všetky potrebné konštitutívne aspekty (pozri vyššie a) – c)) a ktorá vyžaduje tvorivú aktivitu celého

<sup>19</sup> Parafrázujem P. Kotátka ([11], 47), ktorý sa pýta na to isté, ale v súvislosti s jazykom.

<sup>20</sup> Viac o kognitívnych prienikoch medzi vedou a umením pozri in: [17], prípadne pozri aj prebiehajúcu diskusiu k tomuto textu in: ([7]; [18]; [19]).

individua (subjektu). A čo takto zisťujeme, to nie je vlastnosť nejakého fyzického objektu (ak vôbec ide o nejaký objekt), ale skôr sa dozvedáme niečo o tom, ako funguje moja (naša) skúsenosť so svetom, aké sú jej konštitutívne prvky a ako sú jedinečne prepojené v tomto konkrétnom diele. Ak sa naučíme, ako sa máme „pozerat“/„rozmyšľat“, aby sme videli v Duchampovej *Fontáne* umelecké dielo, nie je to málo. Nie je to málo preto, že predtým, ako sa to udialo, museli sme v istom zmysle zmeniť sami seba a táto skúsenosť „ako sa to robí“ nám už zostane. Okrem toho vieme, že nejde o subjektívnu skúsenosť, ale potenciálne o skúsenosť kohokoľvek z nás.

Na záver spomeňme už len to, že navrhovaná realistická pozícia má najbližšie k tomu, čo navrhuje P. Koťátko. Realizmus „je snaha vyložiť jazykové významy a pojmový aparát z reálnych vzťahov, v ktorých sú situované mysliace a komunikujúce individua, a pevné presvedčenie, že táto konfigurácia je neredukovateľná“ ([10], 2), pričom „[...] základnú neredukovateľnú konfiguráciu tvoria reálne predmety, situácie, udalosti a ľudské bytosti vo vzájomných vzťahoch“ ([10], 4). Je to pozícia, ktorá otvára filozofiu umeniu a na základe ktorej sa umenie môže stať skutočným prejavom a nástrojom poznávania, pozícia, z ktorej môže umenie obohacovať filozofiu o experimentálny rozmer.

#### LITERATÚRA

- [1] BENDER, J. W.: Aesthetic Realism 2. In: LEVINSON, J. (ed.): *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press 2005, pp. 80 – 98.
- [2] BINKLEY, T.: Kus: Proti estetike. Prel. J. Cseres. In: *Profil súčasného výtvarného umenia*, roč. XI, 2004, č. 3, s. 88 – 108.
- [3] CURRIE, G.: *An Ontology of Art*. London: MacMillan Press 1989.
- [4] DUCHAMP, M.: Marcel Duchamp in conversation with Ulf Linde. In: SZEEMANN, H. et al. (eds.): *Marcel Duchamp. Catalogue from the Exhibition*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2002, p. 90.
- [5] GOODMAN, N.: *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Praha: Academia 2007.
- [6] HOPKINS, R.: Objectivity and realism in aesthetics. In: DAVIES, S. et al. (eds.): *A Companion to Aesthetics*. Wiley – Blackwell 2009, pp. 444 – 449.
- [7] HRKÚT, J.: Mýtus negatívnej metódy a kritika nefalzifikovateľnej teórie. In: *Filozofia*, roč. 66, 2011, č. 4, s. 378 – 385.
- [8] KANT, I.: *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon 1975.
- [9] KIVY, P.: Platonismus v hudbě: několik argumentů pro. Prel. R. Niederle. In: *Organon F*, roč. 11, 2004, č. 3, s. 278 – 296.
- [10] KOŤÁTKO, P.: Realismus a jeho implikace. In: ZOUHAR, M. (ed.): *Realismus, internalizmus, individualizmus. Ku knihe Petra Koťátka Interpretace a subjektivita*. Bratislava: Infopress 2010, s. 1 – 30.
- [11] KOŤÁTKO, P.: Struktura, realita a kontradikce. (Odpověď Tomáši Marvanovi). In: ZOUHAR, M. (ed.): *Realismus, internalizmus, individualizmus. Ku knihe Petra Koťátka Interpretace a subjektivita*. Bratislava: Infopress 2010, s. 41 – 58.
- [12] LEE, J. C.: Interview with Claes Oldenburg. In: Lee, J. C.: *Claes Oldenburg Drawings in the Whitney Museum of American Art*. New York: Whitney Museum of American Art 2002, pp. 17 – 27.
- [13] MARGOLIS, J.: *Art and Philosophy*. Brighton: The Harvester Press 1980.
- [14] MARGOLIS, J.: Ontologická zvláštnosť umeleckých diel. Prel. J. Cseres. In: *Profil*, roč. 8, 2001, č. 1 – 2, s. 91 – 99.

- [15] PEIRCE, C. S.: *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Vol. 1 – 8. Cambridge Mass.: Belknap Press 1931 – 1958.
- [16] PETTIT, P.: The possibility of Aesthetic Realism. In: Lamarque, P. – Haugom Olsen, S. (eds.): *Aesthetics and the Philosophy of Art. The Analytic Tradition. An Anthology*. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing 2004, pp. 158 – 171.
- [17] ŠEDÍK, M. – TALIGA, M.: O kognitívnych prenikoch umenia a vedy. In: *Filozofia*, roč. 65, 2010, č. 7, s. 631 – 642.
- [18] ŠEDÍK, M.: Umelecké dielo, skúsenosť, poznanie. Odpoveď J. Hrkútovi. In: *Filozofia*, roč. 66, 2011, č. 6, s. 591 – 600.
- [19] TALIGA, M.: O skúsenostnom poznávaní vo vede. Odpoveď J. Hrkútovi. In: *Filozofia*, roč. 66, 2011, č. 6, s. 601 – 610.
- [20] THOMASON, A.: The Ontology of Art. In: Kivy, P. (ed.): *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Malden, Oxford, Carlton: The Blackwell Publishing 2004, s. 78 – 92.
- [21] WOLTERSTORFF, N.: *Works and Worlds of Art*. Oxford: Clarendon Press 1980.
- [22] ZANGWILL, N.: Aesthetic Realism 1. In: Levinson, J. (ed.): *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press 2005, pp. 63 – 79.
- [23] ZUSKA, V.: *Estetika. Úvod do súčasnosti tradičnej disciplíny*. Praha: Triton 2001.

---

#### Acknowledgement

This publication was made possible through the support of a grant from the John Templeton Foundation (Grant ID #15637). The opinions expressed in this publication are those of the author and do not necessarily reflect the views of the John Templeton Foundation.

---

Michal Šedík  
Katedra filozofie FHV UMB  
Tajovského 40  
974 01 Banská Bystrica  
SR  
e-mail: [michal.sedik@umb.sk](mailto:michal.sedik@umb.sk)