

METAESTETICKÉ RIEŠENIE SPORU KLASIFIKAČNÉHO A HODNOTIACEHO POJMU UMENIA U EDDYHO ZEMACHA

JÁN HRKÚT, Katedra filozofie, Filozofická fakulta Katolíckej univerzity v Ružomberku, Ružomberok, SR

HRKÚT, J.: Eddy Zemach's Meta-Aesthetic Solution of the Dispute between Classification and Evaluation Concept of Art

FILOZOFIA 73, 2018, No 5, pp. 378-388

In analytic aesthetics the discussion on the classification and evaluation of the term "art" was and still is alive. The article briefly introduces this tradition (analytic aesthetic framework), which has its roots in the reception of Wittgenstein's *Philosophical Investigations* and includes authors such as Moris Weitz and Frank Sibley. The later reflection of the first themes and approaches, also called meta-aesthetics, is a parallel project to other disciplines of post-analytical philosophy, e.g. meta-ethics. Further, the study examines Joseph Kosuth's conceptualism which serves as an example of the challenges faced by the philosophy of art in the 60s and 70s of the twentieth century. The particular aim of the study is a closer analysis of the dispute between classifying and evaluating of the term "art". Here the key part is played by the contribution of the Israeli philosopher Eddy Zemach. His approach is considered to be a functionalist solution to the problem of defining art. This solution implies the impossibility of neither temporal nor logical separation of classification and evaluation.

Keywords: Meta-aesthetics – Eddy Zemach – Sortals – Art classification – Art evaluation – Ontology of art

„Ptát se, jaké jsou důsledky a implikace skutečnosti, že je nějaký objekt považován za umělecké dílo, znamená klást si mnohoznačnou otázku, na kterou nelze dostat jednoznačnou odpověď“ (Ziff 2010, 50).

Úvod. Cieľ tejto štúdie je analýza sporu klasifikačného a hodnotiaceho pojmu umenia a rekonštrukcia jedného riešenia pomocou metaestetickkej koncepcie E. Zemacha. Kritická reflexia Zemachovho prístupu ukáže relevanciu tejto otázky v rámci diskusie o probléme definície umenia v tradícii analytickej estetiky. Zemachovo riešenie ako také možno zaradiť k tzv. funkcionálnym prístupom.

V texte bude stručne predstavený koncept metaestetiky, a to v kontexte širšej analytickej tradície filozofie umenia. Ďalšia časť sa venuje príkladu diela Josepha Kosutha, ktorý významne reprezentuje konceptualizmus vo vizuálnom umení. Tým sa chce ilustro-

vať povaha problému, pred ktorým stála analytická estetika v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch minulého storočia. Ďalej predstavím problém klasifikačného a hodnotiaceho rámca definícií umenia, na ktorý reagoval Eddy Zemach. V záverečnej časti prinášam rekonštrukciu Zemachovej argumentácie, ktorá istým spôsobom zrelativizuje vecnú a časovú následnosť klasifikácie umenia na jednej strane a hodnotenie diel na strane druhej.

1. Metaestetika a analytická estetika. Súčasná estetika obsahuje jasne rozpoznateľnú líniu explicitného metaestetického skúmania. „*Metaestetika je filozofické skúmanie estetického skúmania*“ (Rose 1976, 3). Predmetom takejto podoby estetiky už nie sú len teórie, ktoré sa pokúšajú vysvetliť povahu estetickéj skúsenosti, hodnoty umenia či ontologického charakteru umeleckých diel. Naopak, predmetom sa stáva už sám teoretický prístup estetiky. V istom zmysle ide o reflexiu toho, ako partikulárny (filozofický) prístup ovplyvňuje (teoretický) výsledok svojho skúmania. Zrejme je prirodzené, že metaestetika sa v istom zmysle chápe ako analogická k metaetike.¹ Rozdiel je v tom, že metaetika kladie otázky o objektívite morálnych súdov, existencii morálnych vlastností a sémantike morálnych tvrdení. V metaestetike ide o otázky estetických súdov, vlastností a tvrdení (Hanson 2014, 310). V oboch metadisciplínach sa možno často stretnúť s aplikáciou metafyzických otázok alebo riešení. V estetike ide o aplikáciu na problémy, ktoré súvisia s povahou alebo statusom umeleckých diel, estetických súdov alebo vlastností a kvalít umeleckých diel.

Dobrým príkladom je príspevok, ktorý predstavuje Elisabeth Schellekens² (Schellekens 2008), keď analyzuje metafyzický spor medzi realizmom a antirealizmom v oblasti estetiky. Niektorí autori extrapolujú metaestetické skúmanie dokonca aj do historicko-filozofických alebo konkrétnych historických podôb filozofických koncepcií. Robí tak napr. Tinguely vo svojom článku *Kantova metaestetika a opomínaná alternatíva*, keď nachádza *internalistický objektivizmus* v jednej z možných interpretácií estetického súdu v *Kritike súdnosti* (Tinguely 2013, 211-235).

Iným problémom, na ktorom chcem v nasledujúcom texte ukázať metaestetický prístup, bude otázka identifikačného a evaluatívneho použitia pojmu umenie. Zrejme ide o špecifický estetický dilemu. Totiž Wittgenstein zrejme nekoncentroval svoju pozornosť na otázku hodnotového zaťaženia pojmu hry alebo reči. Ale historicky zaťažený pojem umenia okrem svojho deskriptívneho (identifikačného) významu nesie bezpochyby aj hodnotový (evaluatívny) rozmer. Nazvať nejaký objekt alebo udalosť umením vyjadruje

¹ Tento moment by si iste zasluhoval väčšiu pozornosť, než mu môže byť v tejto stati venovaná. Dokonca významné paralely medzi etikou a estetikou (umeleckou kritikou) sa netýkajú len analytickej tradície, ale aj fenomenológie (Lipták 2017, 817) a ďalších filozofických tradícií v 20. storočí.

² Súčasná filozofka Elisabeth Schellekens Dammann pôsobí na Univerzite v Uppsale a je (spolu s Johnom Hymanom) editorkou *British Journal of Aesthetics* a zároveň členkou edičnej rady *Journal of Aesthetics and Art Criticism*'s. Ide zrejme o dva najvýznamnejšie anglojazyčné časopisy v oblasti estetiky. Schellekens prednášala aj na Slovensku na jar 2017 na pozvanie katedry filozofie Trnavskej univerzity v rámci programu "One week with".

v neposlednom rade aj hodnotu. Filozofickým kontextom tohto problému bude analytická tradícia filozofickej estetiky, a preto ju treba aspoň krátko predstaviť.

Analytická estetika je špecifická tradícia estetického myslenia, rozvíjaná približne od 50. rokov 20. storočia najmä (ale nielen) v anglojazyčnom filozofickom svete.³ Jej zrod sa spája s antiesencialistickým smerovaním filozofie umenia, novým programom zameraným na vyjasňovanie zmysluplných výrazov estetiky, a v neposlednom rade aj s ambíciou komprehenzívne uchopiť a teoreticky integrovať nový vývoj rozličných umeleckých foriem (abstrakcia, konceptuálne umenie a iných). Autori, ktorých mená sú späté s jej vyššie uvedeným zrodom a rozvojom, sú Morris Weitz, Frank Sibley, Arthur Danto, George Dickie, Nelson Goodman, Maurice Mandelbaum, Paul Ziff, William Kennick a ďalší. Pre autorov tejto tradície je významné, že istým spôsobom reagujú na Wittgensteinove *Filozofické skúmania*.

Keď filozofi umenia čítali Wittgensteina, pre ich vlastnú disciplínu sa im musela zdať veľmi dôležitá jeho slávna otázka. Išlo o otázku, čo je vlastne pre rečovú hru, a teda pre reč, podstatné. Wittgenstein na ňu odpovedá: „*Místo abych udal něco, co je společné všemu, co označujeme jako řeč, říkám, že těmto jevům vůbec není společné cosi jediného, kvůli čemu pro ně pro všechny užíváme stejného slova, nýbrž že jsou si navzájem mnoha rozdílnými způsoby příbuzné. A kvůli této příbuznosti nebo kvůli těmto příbuznostem je všechny označujeme jako ‚řeči‘*“ (Wittgenstein 1993, 65). Ďalej to Wittgenstein ukazuje na pojme hry. Pre analytickú estetiku dvoch desaťročí po *Filozofických skúmaniach* je vyššie uvedený prístup kľúčový. Jeden z prvých autorov, ktorý explikoval Wittgensteinov spôsob vymedzenia pojmu hra na pojem umenie, bol Morris Weitz. Pojem umenie má podľa Weitza rovnaké charakteristiky ako pojem hra vo *Filozofických skúmaniach*: „*Jestliže se skutečně podíváme, co je tím, co nazýváme uměním, tak také nenajdeme žádné společné vlastnosti – pouze jednotlivé podobnosti. Poznání toho, co je umění, není pochopení nějaké zjevné či skryté podstaty, ale je to schopnost rozpoznat, popsat a vysvětlit ty věci, které nazýváme ‚uměním‘ na základě těchto podobností. Základní podobností mezi těmito pojmy je pak jejich otevřená struktura*“ (Weitz 2010, 82).

Weitz chápe pojem umenie ako otvorený vtedy, ak zatiaľ alebo principiálne nie je dostupná množina všetkých podmienok, za ktorých je použitie výrazu umenie správne, resp. zmysluplné. A vo svete umenia nie je predsa núdza o to, že sa objavujú nové podmienky a prípady umenia. Tak ako sa dejú vedecké revolúcie, píše Zemach, tak sa dejú aj revolúcie vkusu. Prinášajú so sebou nové systémy a princípy, a tie staršie, klasické, musia byť nanovo prepísané. Na týchto revolúciách nie je nič znepokojujúce a neexistuje dôvod, prečo by filozof umenia nemal opustiť prekonané podmienky svojej teórie, rovnako ako vedec opúšťa pri vedeckých teóriách tie svoje (Zemach 1987, 73). A kompetentní príslušníci sveta umenia (Danto) musia nakoniec rozhodnúť, či bude extenzia pojmu umenie

³ V našom jazykovom prostredí sú už dostupné solídne prehľady o tejto tradícii v češtine, niektoré z nich uvádzam v tomto texte. V slovenčine tiež vyšiel kvalitný učebný text z pera Michala Šedíka *Filozofia umenia / Analytická tradícia* (Šedík 2014). K jej kritickému zhodnoteniu pozri napr. recenziu M. Nosála (Nosál 2017).

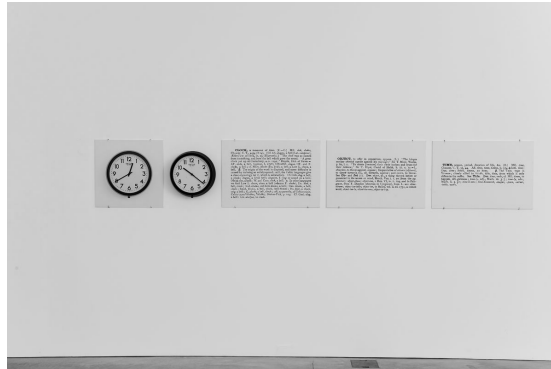
rozšírená o tento nový prípad alebo nie. „*Estetici mohou navrhnout nějaké podmínky podobnosti, ale nikdy podmínky nutné a dostačující pro správnou aplikaci pojmu*“ (Weitz 2010, 83). Teda definitívnym spôsobom sa podmienky podobnosti nedajú vo svete umenia formulovať. Vždy pôjde iba o provizórne, temporálne a „induktívne“ priblíženia, ktoré budú novými umeleckými spôsobmi prekonávané a rozširované. Po Morrisovi Weitzovi sa viacerí filozofi pokúšajú objasniť povahu podobností, ktoré nastávajú medzi jednotlivými umeleckými dielami. Zdá sa, že zatiaľ čo sa Weitz uspokojil s empiricky zachytiteľnými podobnosťami, Mandelbaum rozširuje tejto pojem podobnosti aj na tzv. relacionálne (vzťahové) vlastnosti (Mandelbaum 2010, 72-74). Mandelbaum netvrdí, že Wittgenstein požaduje, aby podobnosti medzi hrami boli zjavné. Avšak v príslušných pasážach *Filozofických skúmaní* (Wittgenstein 1993, 65-71) poukazuje na tie aspekty hier, ktoré sa týkajú ich pravidiel. Wittgenstein nás nabáda, aby sme sa *pozreli* na to, čo jednotlivé hry spája. Toto niečo má predstavovať nejakú zjavnú vlastnosť, ktorá býva popísaná v pravidlách danej hry (Mandelbaum 2010, 70).

Pre mnoho ďalších vrátane Arthura Danta a predstaviteľov inštitucionálnej teórie bude tento objav možnosti ďalších typov (relacionálnych) vlastností impulzom k novým estetickým teóriám o identite umenia. Teda problémom, voči ktorému sa typicky vymedzuje takmer každý autor tejto prvej generácie analytickej estetiky, je identifikácia umenia. A ono to ani nemôže byť prekvapujúce. Nastáva dynamický rozmach nevidaných druhov objektov, ktoré sa objavujú v galériách a na výstavách, ktoré sa *doslova* dejú, predstavujú (perform), alebo ktoré nie sú dielami prezentujúcimi zručnosť a mimoriadnu techniku ich autorov, ale skôr ich (dô)vtip a myšlienku (concept). Identifikácia umenia už dávno nemá rámec mimetickej teórie a ani hľadania *esencie*, ktorá by bola prítomná v každom umeleckom diele.

2. Konceptualizmus (filozofujúceho) Josepha Kosutha. Pars pro toto môžeme považovať za reprezentantov tejto novej situácie, ktorá pred filozofiou umenia leží, diela ako *One and Three Chairs* alebo *Clock (One and Five)*, obe z roku 1965, ktorých autorom je americký konceptualista Joseph Kosuth (*1945).



J. Kosuth: One and Three Chairs



J. Kosuth: Clock (One and Five)

Tieto dve diela predstavujú rozdiel alebo kontrast medzi jazykovým vyjadrením, obrazovou reprezentáciou a denotátom (v tomto prípade materiálnym objektom). V prípade stoličiek je vystavená skutočná drevená stolička, na stene visí fotografia tejto stoličky a vedľa nej slovníkový popis toho, čo je to stolička. Ide istým spôsobom o sémantický trojuholník. Z tej istej série pochádza aj druhá vyššie uvedená inštalácia *Hodiny (jedny a päť)*. Princíp je rovnaký ako pri stoličkách (skutočné závesné hodiny na stene a vedľa nich fotografia týchto hodín), ale v tomto prípade sú textové polia až tri (obsahujú slovníkové definície výrazov *time*, *machination*, *object*). Divák konfrontovaný s objektom, s obrazovou reprezentáciou objektu a zároveň so slovníkovým popisom súvisiacim s predchádzajúcimi dvoma entitami, vstupuje do *sveta* tohto diela, ktoré pozostáva z troch *realít*: fyzickej, reprezentačnej a lingvistickej.

Je celkom bežné, že niekto sa bude pýtať, o aký typ umeleckého diela v tomto prípade ide. Avšak žánrové alebo stylistické vymedzenie je to posledné, čo by Kosuth zdôraznil. Naopak, motívom tejto jeho tvorby je koncept, experiment v zmysle hľadania možnosti a hraníc umenia. Pýtať sa na druh umenia znamená referovať k nejakej stabilizovanej štruktúre, žánru, ktorý má svoju tradíciu, doktrínu a možnosti. Signifikantná forma ako identifikačný rámec diela je predmetom Kosuthovej kritiky, a to nielen v jeho umeleckých dielach, ale aj v teoretických spisoch, z ktorých najvýznamnejší je *Umenie po filozofii* (Kosuth 1991). V ňom kritizuje formalistickú teóriu umenia⁴ ako nedostatočnú. Argumentuje tým, že formalizmus vymedzuje možnosti umeleckého vyjadrenia *a priori*. A tým ho limituje, neumožňuje klásť otázku o umení, vopred určuje to, čo má alebo môže umenie povedať, oznámiť, vyjadriť (Kosuth 1991, 18). Kosuthov autentický prístup, naopak, zdôrazňuje možnosť umenia oznámiť, vypovedať myšlienky a vyjadriť obsah vlastným, novým, originálnym spôsobom. Podľa Niederleho „*konceptuální umění těžší z matoucí homonymie termínu ‚umění‘ a užíváním respektu, který si za staletí v společnosti*

⁴ Ide skôr o tendenciu, ktorá zdôrazňuje morfologické kritériá pri posudzovaní identity a hodnoty umeleckých diel. Maliar a kritik Roger Fry a spisovateľ Clive Bell sú tradične považovaní za jej najvýraznejších predstaviteľov (Bell, 1913).

získalo umění tradiční. Jako nutná a postačující podmínka uměleckosti je postulována vlastnost mít sémantický obsah“ (Niederle 2010, 108).⁵ Kritériom Kosuthových (a mnohých konceptuálnych diel) tvorby teda nie je morfológická príbuznosť s etablovanými alebo paradigmatickými dielami stabilizovaných žánrov (maľba, grafika, socha... a pod.). Pre Kosutha je umelecké dielo druhom propozície prezentovanej v rámci kontextu umenia ako komentár k umeniu. Ďalej argumentuje v prospech toho, že z hľadiska možných typov propozícií (analytické, syntetické) je umenie analytickou propozíciou⁶ (Kosuth 1991, 19-20). Teda jeho identita je autonómna, nemusí sa vzťahovať k vonkajšiemu svetu a k svetu umenia ani mimeticky, ani morfológicky.

3. Klasifikácia verzus hodnotenie. Identifikácia umenia je teda výzva, s ktorou sa vysporadúva každá estetická teória, nielen analytickej tradície. Čo však analytická estetika prináša ako vypuklý problém, je kritické rozlíšenie klasifikačného a evaluatívneho aspektu použitia výrazu umenie. „Když užíváme v současnosti pojem ‚umění‘, je tento pojem jak deskriptivní (jako ‚židle‘), tak i hodnotící (jako ‚dobrý‘); to znamená, že někdy říkáme: ‚Toto je umění‘, abychom něco popsali, a někdy to říkáme, abychom něco ohodnotili“ (Weitz 2010, 85). Umenie (napr. konceptuálne diela Josepha Kosutha) možno posudzovať, vnímať, hodnotiť, kriticky sa voči nim vymedzovať, odmietat ako umenie, obdivovať atď. Podľa funkcionalistov identita diela ako umeleckého diela do menšej miery závisí od procedúry a konvencie (tako totiž chápu identitu umeleckého diela Danto, Dickie, Levinson a ďalší predstavitelia inštitucionálnych a procedurálnych prístupov). Naopak, identita umeleckého diela je principiálne závislá na estetických kritériách, čiže na špecifickej funkcii, ktorá dielo zaraďuje do vzťahu k ľudským záujmom. (Ciporanov 2010, 212-213). Avšak všetky tieto postoje v sebe nesú zásadné rozlíšenie. Na jednej úrovni sú reakcie na umenie klasifikačné, teda zatriedujú predmet vnímania do triedy umenia, alebo druhovo do istého žánru. A naopak, zároveň môže predmet vnímania z triedy umenia exkludovať, vyniesť úsudok, že to žiadne umenie nie je.

Na inej úrovni reakcie na umenie hovoria o tom, že istý umelecký objekt je provokatívny, nádherný, harmonický, symetrický, že vzbudzuje búrlivé emócie a pod. Tieto druhé postoje sú hodnotiace, označujúce hodnotu, váhu alebo špecifický význam, ktoré diela prinášajú. Významní autori analytickej estetiky zdôraznili túto metodologickú dištinkciu veľmi výrazne. Prečo toto rozlíšenie? V zaužívanej podobe ide o rozlíšenie deskriptívneho a evaluatívneho použitia výrazu umenie. Toto dvojaké použitie sa tak netýka len dvoch vyššie uvedených úrovní, ale aj (a najmä) výrazu umenie ako takého. Čo v skutočnosti myslíme, keď vyslovíme úsudok: „Kosuthov konceptuálny objekt Jedna a tri stoličky sú umenie“? Na jednej strane tým tieto objekty klasifikujeme ako umelecké diela, čo je spojené s ich vyňatím z množiny obyčajných (neumeleckých) objektov, stoličiek, fotografií,

⁵ Pre úplnosť treba dodať, že Niederle takto formulované kritérium konceptuálneho umenia podrobuje kritike: „Taková podmienka však umění trivializuje. Tento lapsus konceptualistů zachraňují tím, že díla doprovázejí specifikujícími verbálními návody k dekodování“ (Niederle 2010, 108).

⁶ Rovnaký postreh možno nájsť v interpretácii Wittgensteina u R. Niederleho (Niederle 2010, 25).

slovníkových definícií. Potvrďujeme tým, že sú to špecifické entity určené na pozorovanie, obdivovanie a hodnotenie. Zároveň tým však tieto objekty môžeme hodnotiť, pomenovať ich hodnotu, vyzdvihovať ich vlastnosti, ktoré sú pre nás nejakým spôsobom vzácné alebo vzbudzujúce potešenie. Jedna z principiálnych výziev, ktorú rieši analytická estetika, je formulovanie teórie, ktorá by adekvátne popísala vzťah medzi týmito dvoma použitiami výrazu umenie (umelecký). Morris Weitz si bol dobre vedomý tejto bipolarity podmienok, za ktorých pojem umenie používa. Podmienky používania termínu umenie sformuloval ako kritériá, a to samozrejme dvojakého druhu: kritériá *uznania* umeleckých diel a kritériá *hodnotenia* umeleckých diel (Weitz 2010, 85). Deskriptívne a evaluatívne výroky majú teda, aspoň čo sa týka pojmu umenie, vlastnú tradíciu kladenia podmienok správneho použitia.

4. Metaestetická kritika Eddyho Zemacha. Jedným z veľmi zaujímavých metaestetických (v tomto zmysle) príspevkov k téme deskriptívneho a evaluatívneho použitia termínu umenie je skúmanie izraelského filozofa Eddyho M. Zemacha.⁷ Zemach problematizuje jedno zo základných metodologických východísk analytickej estetiky, a síce presvedčenie o tom, že je nutné nezmiešavať skúmanie povahy umenia s hodnotami a hodnotením umeleckých diel. Ide o tzv. hodnotiace a klasifikačné použitie výrazu umenie (Ciporanov 2010, 213). V nasledujúcej časti sa chcem pokúsiť o rekonštrukciu a analýzu toho, ako Zemach argumentuje v prospech tézy, že neexistuje identifikácia (umeleckých diel) bez ich hodnotenia.

Prirodzená intuícia (alebo common sense) rozlišuje klasifikáciu a hodnotenie celkom samozrejme. Ak napr. zlatník má povedať niečo zmysluplné o kuse žltého kovu, ktorý mu niekto prinesie, stoja pred ním v skutočnosti dve úlohy. Prvá tkvie v identifikácii žltého kovu. Chemicky alebo fyzikálne vie rozpoznať a klasifikovať (teda identifikovať) zlato ako istú zliatinu s určitým podielom chemického prvku zlata. Až po tejto prvej procedúre prichádza druhá úloha: ohodnotiť identifikovaný a klasifikovaný objekt v zmysle jeho kvality a hodnoty – spracovania, ornamentu, tvaru, opotrebovania a pod. Táto dvojetapová procedúra sa javí ako zrozumiteľná a adekvátne. Ak sa z tejto analógie vrátíme k estetike, neprekvapí nás, že filozofi umenia ako Nelson Goodman, Arthur Danto alebo Nicolas Wolterstoff požadujú hodnotovo neutrálne kritériá rozpoznávania umeleckých diel, teda tie kritériá, ktoré – ako bolo vyššie spomenuté – nazýva Morris Weitz kritériá uznania. Ako by sme predsa mohli hodnotiť nejaké umelecké dielo, napr. obraz, keby sme ho predtým bezpečne neodlíšili od iných vecí? Avšak Zemach tvrdí, že toto tvrdenie je chybné. Podľa Zemacha je proces rozpoznania a klasifikácie umenia inherentne evaluatívny. Kategorizácia či pojmové rozlíšenie, teda základná kognitívna operácia, je bez hodnotenia nemysliteľná (Ciporanov 2010, 213). Základnou tézou, ktorou obhajuje svoj na prvý pohľad kontraintuitívny záver, je: kritériá identity umeleckých diel (ale aj identity iných objektov všeobecne) *predpokladajú* hodnotenie. (Zemach 2010, 219).

⁷ Prof. Zemach (*1935) pôsobil na Hebrew University v Jeruzaleme a k jeho najvýznamnejším dielam patria *Analytická estetika* (1970), *Typy: Eseje z metafyziky* (1992), *Skutočná krása* (1997).

V prípade literárnych diel Zemach používa argument sporom. Ak máme ako čitateľa skúsenosť s literárnym textom, až oboznámenie s textom (nie však na grafickej, ale) na sémantickej úrovni umožňuje vyniesť hodnotenie o identite, a rovnako aj o hodnote literárneho diela (Zemach 2010, 220). Keby sme ako kritérium identity umeleckého literárneho textu chceli použiť výpoveď autora o tom, čo daným textom zamýšľal a či ho vôbec zamýšľal ako umelecký text, dostali by sme sa do nekonečného regresu, lebo aj tento autorov metatext by bolo treba interpretovať a priradiť mu význam na základe hodnotiacich kritérií. A keby sme sa dokonca chceli spoľahnúť na autoritu tvorcu textu, ľahko by nás to doviedlo k absurdným predpokladom (nie každý text, ktorý napísal Dostojevský, je umelecký literárny text). Zemach si uvedomuje, že literatúra je prípad, na ktorom sa obhajuje jeho téza o simultánnej identifikácii a evaluácii jednoduchšie.

Aby posilnil túto svoju tézu, pokúša sa nájsť adekvátnu argumentáciu vo výtvarnom umení, konkrétne v prípade obrazov. Zdá sa, že identifikovať to, čo je určitým obrazom a čo ním nie je, nie je problematická otázka, pretože máme k dispozícii identifikovateľný fyzický objekt, konkrétne plátno, papier, drevo a podobne. Zemach argumentuje takto: „Plátno, jedno a totéž plátno môže porád existovať, i keď obraz zcela zmizí; např. kdyby ztmavlo do opticky i chemicky jednolitě, jednotvárně černí. Můžeme si tudíž představit situaci, kdy původní fyzický objekt existuje, ale obraz nikoli. Proto jeden s druhým nejsou totožné: což mělo být dokázáno (Q.E.D.)“ (Zemach 2010, 221). Otázka, nakoľko je Zemachova argumentácia presvedčivá, sa ukáže jasnejšie z analýzy jeho argumentu:

Plátno P pomaloval Nicolas Poussin v 17. storočí a nazval ho Únos Sabiniiek.⁸
Plátno P sa nachádza v Paríži, v zbierke múzea Louvre.
Plátno P v čase t1 považujeme a identifikujeme ako umelecké dielo U.
Plátno P v čase t2 vplyvom času sčernie do jednoliatej plochy.
Plátno P v čase t2 ireverzibilne nebude zobrazovať nič okrem čiernej plochy.
Plátno P v čase t2 nebude umeleckým dielom.
Z: P a U nie sú identické.

To, čo sa Zemach usiluje svojím argumentom ukázať, je chybné spojenie identity umeleckého diela s identitou fyzického objektu (plátna). Únikovú cestu z tejto dilemy v podobe presvedčenia, že umelecké diela existujú v platónskej ríši ideí ako všeobecniny, Zemach odmieta.⁹ Skôr sa pokúša zdôvodniť to, že obrazy sú fyzické objekty, ale pritom sa vyhnúť záveru, že každá vlastnosť fyzického objektu, s ktorým je obraz identický, je vlastnosťou tohto obrazu (Zemach 2010, 222). Každá vlastnosť plátna ako fyzického

⁸ Za príklad môže poslúžiť tento veľmi frekventovaný motív vo výtvarnom umení. Arbitrárne vezmime do úvahy Nicolasa Poussina a jeho druhú verziu obrazu z rokov 1637-1638, momentálne v zbierke múzea Louvre.

⁹ Táto bočná línia argumentu nesúvisí so zámerom tohto textu, a preto na ňu bez širšej analýzy len odkazujem. Viac ku kritike názoru, že umelecké diela nie sú fyzickými objektmi (Croce, Colingwood, Ingarden, Wollheim, Wolterstorff; porov. Zemach 2010, 221-222).

objektu nie je esteticky relevantná. Estetická relevancia vlastností je daná mnohými faktormi – tradíciou, žánrom i osobitou preferenciou recipientov. Nazdávam sa, že Zemach nemá na mysli žiadny voluntarizmus, ktorý by ústil do relativistického záveru. Naopak, kompetencia recipienta, diváka, umožňuje vidieť niečo, čo menej kompetentný divák nespozoruje, a ak predsa len áno, nebude to pokladať za esteticky relevantnú vlastnosť. A hoci Zemach na mnohých miestach svojho diela kritizuje Nelsona Goodmana,¹⁰ predsa zrejme má na mysli niečo podobné ako Goodman, ktorý tvrdí, že nič nemožno zobrazit' bez vlastností, ale rovnako ani so všetkými vlastnosťami (Goodman 2007, 25).

Zemachova stratégia je ďalej založená na popretí existencie bezproblémových (neutrálnych) kritérií identity fyzických objektov ako takých. „Otázka, kolik objektů tu je (třeba v tomto lese), je naprosto nesmyslná. Abychom mohli začít počítat, potřebujeme vědět co (potřebujeme počítatelné podstatné jméno, sortál); pak budeme moci počítat třeba stromy, listy, molekuly, nebo cokoliv nás napadne, ale ne věci jako takové“ (Zemach 2010, 223). Z tohto východiska možno začať uvažovať o identite v priestorových a časových vzťahoch. Až keď určíme sortálny výraz, ktorý poukazuje na to, čo si všímame, až potom môžeme rozhodnúť, či dva alebo viac stavov vecí vo svete zdieľa identitu v rámci nejakej množiny alebo nie. Len ak máme k dispozícii sortálny výraz, môžeme niektoré rozdiely dvoch entít v čase¹¹ t_1 a t_2 prehliadať, a niektoré zvýrazniť. A k tomuto tvrdeniu Zemach pridáva kľúčovú tézu: „*Sortální termíny jsou nicméně určovány našimi zájmy*“ (Zemach 2010, 223). Táto téza (ktorá platí pre všetky artefakty, človekom vytvorené diela) je pre presvedčivosť Zemachovej argumentácie kľúčová. Sú sortálne termíny schopné objektívne stabilizovať a identifikovať druhy vecí, alebo sú podriadené naším potrebám, premenlivosti našich záujmov, preferencií a zámerov?

Podľa Grandyho (2016) existujú vo filozofii tri základné druhy porozumenia tzv. sortálom.¹² Prvý ich chápe ako esencie vecí. Druhý nám hovorí, ako počítat veci istého druhu, čo si vyžaduje vedieť, ktoré veci sú odlišné a ktoré rovnaké. A tretie vypovedá o tom, kedy niečo pretrváva a kedy to prestáva existovať. Pre záujem tohto textu sa zdá dôležité uvedomiť si, že Zemach si kladie otázky typu: sú hranice identity vecí objektívnymi a trvalými vlastnosťami nášho sveta? Alebo je ich identita určovaná dynamikou a premenlivosťou našich záujmov? A ako je to s identitou umeleckého diela? Determinuje ju jeho estetická hodnota, alebo skôr jeho postavenie v sieti inštitúcií a ich konvencií? (Ciporanov 2010, 212-213) Pre Zemacha nie je proces identifikácie jednoduchý,

¹⁰ Jedným zo zaujímavých sporných bodov medzi Goodmanom a Zemachom je hodnotenie autenticity výtvarných diel. Goodman v 4. kapitole Jazykov umenia (Goodman 2007, 87-103) obšírne argumentuje v prospech relevancie autenticity diela. Zemach, naopak, mimoestetické vlastnosti nepokladá za relevantné pre identitu diela (Zemach 2010, 231-235). Ďalším sporom je existencia autentických, resp. násobných umeleckých diel. Zemach explicitne odmieta Goodmanovo rozlíšenie tzv. autografických a alografických umeleckých diel (Zemach 1992, 144).

¹¹ „*Sortálne výrazy môžu byť aj výrazmi pre artefakty, ktoré môžu mať aj prerušenú existenciu*“ (Volek 2010, 548).

¹² Pre podrobnejšie skúmanie otázky klasifikácie na základe sortálnych výrazov sú k dispozícii solídne a aktuálne pramene. Okrem iných napr. Oderberg, 1996 alebo Dickie, 2011.

nie je to test príslušnosti k istej množine a vôbec sa nedá porovnať s vyššie uvedeným príkladom zlatníka, ktorý chemicky alebo fyzikálne testuje, či je žltý kov zlato alebo nie. Naopak, identifikácia je založená na prehliadaní, alebo dokonca zámernom ignorovaní určitých rozdielov a prvkov na jednej strane a chápaní niektorých iných prvkov ako súčasť odlišných celkov (Zemach 2010, 223). Sortálne kritériá jednotlivých recipientov nespôsobujú len odlišné hodnotenie, ale aj odlišnú identifikáciu. To, čo je pre nadšencov konceptuálneho umenia prelomové dielo (One and Three Chairs), si iná skupina recipientov s odlišnými očakávaniami a preferenciami vôbec nemusí všimnúť. Spojiť tri Kosuthove objekty do jedného diela znamená rozhodnúť sa, aplikovať sortálny pojem tak, aby bola vytvorená jednota obrazovej, priestorovej a lingvistickej povahy.

Opakom by bolo tvrdenie, že existujú stabilné (formálne) kritériá identifikácie umeleckých diel. Zemach často kriticky nazýva tento formalistický prístup k identite výtvarných diel ako fetišizmus. Udáva dôvody, prečo identita výtvarného diela nemôže byť založená na neutrálne pomenovaných tvaroch, farebných plochách, škvŕnách a pod. Okrem prirodzenej zmeny farebnosti a štruktúry povrchu v čase je ďalším dôvodom aj práca reštaurátorov, ktorí – zachovávajúc identitu diela – nahrádzajú, zvýrazňujú, vypĺňajú, čím menia morfológickú štruktúru originálneho výtvarného diela. „*Ti, kteří opatrují odprýskavající nebo zčernalý obraz..., aby se vyhnuli restaurátorskému zásahu, dávají přednost identitě mimoumeleckého objektu před umeleckým dílem*“ (Zemach 2010, 233). Podľa Zemacha ‚plátno‘ aj ‚obraz‘ sú odlišné sortály, a čo je dôležité: podmienky identity plátna a obrazu sú odlišné, hoci sa navzájom prekrývajú (Zemach 2010, 227).

Záver. Dôsledky Zemachovej teórie si možno ľahko predstaviť. Hranica medzi umením a neumením nie je pevne stabilizovaná v imanentnej štruktúre umeleckých artefaktov, ale je netriviálne určená našou interpretáciou a záujmami. Naš svet teda netriedime podľa vopred definovaných a pevných pravidiel, ale operatívne, podľa aktuálneho záujmu a potreby. Podľa Zemacha je teda proces rozpoznania a klasifikácie umenia nakoniec inherentne evaluatívny. Kategorizácia či pojmové rozlíšenie, teda základná kognitívna operácia, je bez hodnotenia nemysliteľná (Ciporanov 2010, 212-214). Je až triviálne opakovať, že hodnotenie na základe vkusu sa môže medzi jednotlivými hodnotiteľmi líšiť, a nezriedka aj veľmi výrazne. Zemach problematizuje nielen jednoznačnosť hodnotenia umeleckých diel, ale aj otázku ich identifikácie ako takú.¹³ Mnohoznačnosť tejto otázky je spôsobená odlišnými záujmami a potrebami, s ktorými recipienti pristupujú k objektom, ktoré nazývame umeleckými. Jednota a intersubjektívne zdieľanie hraníc umenia idú ruka v ruku so zdieľaním estetických záujmov a potrieb. Na druhej strane disharmónia v oblasti identity a hodnoty diel len reprezentuje odlišnosť sortálnej kategorizácie, ktorú iní recipienti uskutočnili.

¹³ Pre Zemacha ako zástancu estetickej funkcionalistickej teórie je istá miera perspektivizmu (ako je badateľné aj v tomto kontexte) príznačná. „*Relativizmus je pravdepodobne najrozšírenejším zastávaným názorom v estetike*“ (Zemach 1997, 41).

Literatúra

- BELL, C. (1913): *Art.*. New York: Frederick A. Stokes Co.
- CIPORANOV, D. (2010): Funkcionální definice umění. In: Tomáš Kulka – Denis Ciporanov (eds.): *Co je to umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Nakladatelství Pavel Mervart, 209-217.
- DICKIE, I. (2011): The Sortal Dependence of Demonstrative Reference. *European Journal of Philosophy*. 22 (1), 34-60.
- GOODMAN, N. (2007): *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Praha: Academia.
- GRANDY, R. E. (2016): Sortals. In: E. N. Zalta (ed.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/sortals/> (2018-02-16).
- HANSON, L. (2014): Meta-Aesthetics. In: Michael Kelly M. (ed.): *Encyclopedia of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 310-314.
- KOSUTH, J. (1991): *Art after Philosophy and after: collected writings, 1966-1990*. MIT: Cambridge, Massachusetts.
- LIPTÁK, M. (2017): K fenomenológii umeleckej kritiky. *Filozofia*, 72 (3), 238-240.
- NOSÁL, M. (2017): Filozofia umenia / Analytická tradícia (recenzia). *Filozofia*, 72 (10), 813-824.
- MANDELBAUM, M. (2010): Rodové podobnosti a zobecňování v umění. In: Kulka, T. – Ciporanov (eds.): *Co je to umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Nakladatelství Pavel Mervart, 65-85.
- NIEDERLE, R. (2010): *Pojmy estetiky: analytický přístup*. Brno: Masarykova univerzita.
- ODERBERG, D. S. (1996): Coincidence under a Sortal. *The Philosophical Review*, 105 (2), 145-171.
- ROSE, M. C. (1976) Nature As Aesthetic Object: An Essay Meta-Aesthetics. *The British Journal of Aesthetics*, 16 (1), 3-12.
- SCHELLEKENS, E. (2008): Three Debates in Meta-Aesthetics. In: Kathleen Stock & Katherine Thomson-Jones (eds.): *New Waves in Aesthetics*. London: Palgrave Macmillan, 170-187.
- ŠEDÍK, M. (2014): *Filozofia umenia / Analytická tradícia*. Banská Bystrica: Belianum.
- TINGUELY, J. J. (2013): Kantian Meta-Aesthetics and the Neglected Alternative. In: *British Journal of Aesthetics*. 53 (2), 211-235.
- VOLEK, P. (2010): Ludské embryá ako individuá a osoby. *Filozofia*, 65 (6), 538-551.
- WEITZ, M. (2010): Role teorie v estetice. In: Zuska, V. (ed.): *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Praha: Univerzita Karlova – Karolinum, 77-88.
- WITTGENSTEIN, L. (1993): *Filosofická zkoumání*. Praha: Filosofický ústav AV ČR.
- ZEMACH, E. M. (1970): *Estetika hanalitiit [Analytic Aesthetics]*. Tel-Aviv: Daga Books
- ZEMACH, E. M. (1987): Aesthetic Properties, Aesthetic Laws, and Aesthetic Principles. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46 (1), 67-73.
- ZEMACH, E. M. (1992): *Types: Essays in Metaphysics*. New York: Brill.
- ZEMACH, E. M. (1997): *Real Beauty*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- ZEMACH, E. M. (2010): Neexistuje identifikace bez hodnocení. In: Tomáš Kulka – Denis Ciporanov (eds.): *Co je to umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Nakladatelství Pavel Mervart, 219-234. [orig. No Identification without Evaluation. In: *British Journal of Aesthetics*. 26 (3), 1986, 239-251]
- ZIFF, P. (2010): Úkol definovat umělecké dílo. In: P. Zahrádka (ed.) *Estetika na přelomu milénia. Výbrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 39-54.

Ján Hrkút
Katedra filozofie
FF KU v Ružomberku
Hrabovská cesta 1/B
034 01 Ružomberok
Slovenská republika
e-mail: jan.hrkut@ku.sk