

O POVAHE POZNANIA V UMENÍ

MICHAL ŠEDÍK, Filozofická fakulta Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici, Banská Bystrica, SR

ŠEDÍK, M.: On the Nature of Knowledge in Art
FILOZOFIA 73, 2018, No 8, pp. 647 – 659

This article analyzes the epistemological status of work of art. It starts with two propositions. The first one is an ontological proposition: (1) "Something new emerges in the creation of a work of art". The second proposition is: (2) "A work of art can be the result / means of research and brings knowledge". At first sight, the two theses contradict each other. If we understand the work of art as the result of research (2), we are expecting that it is a representation of reality independent of that work. However, if the work of art creates reality (1), then we are dealing with ontological constructivism where we do not distinguish between reality and its representation. The paper suggests the perspective within which we can answer the question in what sense art may bring us knowledge (2) and maintain the proposition (1) at the same time.

Keywords: Art – Knowledge – Ontology of work of art – Creation – Interpretation

Naše skúmanie začneme bežne prijímaným predpokladom, že umenie je doména tvorivosti. Umelci sú tvoriví ľudia, ktorí vo svojich ateliéroch a pracovniach vytvárajú umelecké diela, ktoré si ceníme pre ich originalitu a novosť. Ak s tým súhlasíme a vezmeme tieto vety vážne, môžeme ako východisko sformulovať ontologickú tézu: (1) *Pri tvorbe umeleckého diela vzniká niečo nové.*

Okrem svojej originality a novosti si umelecké diela nepochybne ceníme aj z dôvodu, že prinášajú poznanie. Toto už nie je celkom nekontroverzná téma a aj v dejinách filozofie nájdeme dostatok príkladov nesúhlasu.¹ Je však pravdou, že umenie pokladáme za neoddeliteľnú súčasť výchovy a vzdelávania, čoho dôkazom sú osnovy všetkých stupňov škôl a predškolských zariadení. Okrem toho mnohé štáty podporujú tvorbu umenia nemalými sumami zo štátneho rozpočtu a zrejme to nerobia len pre zábavu svojich občanov. Takže akosi veríme, že umenie – aj keby hneď neprinášalo priamo poznanie v nejakom úzkom zmysle (aký prisudzujeme vedám) –, v širšom zmysle k nemu minimálne prispieva. Pre potreby ďalšieho skúmania sformulujme našu druhú tézu: (2) *Umelecké dielo môže byť výsledkom či prostriedkom výskumu a môže prinášať poznanie.*

Na prvý pohľad sa môže zdať, že ide o nezlučiteľné tézy. Ak umením vytvá-

¹ Platón (2006), Stolnitz (1992), Lamarque (2006).

rame niečo nové, a teda nejakým spôsobom meníme realitu, ako si môžeme súčasne myslieť, že týmto procesom realitu poznávame? V tomto texte predstavíme také chápanie umenia a umeleckej tvorby, v rámci ktorého možno zastávať obe spomenuté tézy. V prvej časti vyjasníme pojem umeleckej tvorby, jej ontologické rozmery a dôsledky, ku ktorým toto chápanie tvorby vedie. V druhej časti načrtujeme existujúcu diskusiu o probléme poznania v umení. V tretej časti navrhujeme perspektívu, v ktorej sa dá o poznaní v umení uvažovať za súčasného zastávania oboch uvedených téz.

1. Umelecká tvorba – novosť a originalita umenia. Ako porozumieť tvrdeniu, že umelecké dielo je prírastkom na bytí, že pri tvorbe diela vzniká niečo nové? Možno bude z hľadiska názornosti lepšie použiť konkrétny príklad a spýtať sa v obrátenom garde, čo vzniklo (neexistovalo predtým) vtedy, keď M. Duchamp vystavil po prvýkrát svoje readymade? Napríklad pisoár – ak hovoríme o diele *Fontána* (1917),² ktoré pozostávalo z vystavenia obráteného a podpísaného pisoára – existoval aj predtým a umelec s ním, okrem podpisu, nič (v materiálnom zmysle) neurobil. Avšak niečo sa zmenilo, keďže dovtedy nebolo možné, aby sa dielo pozostávajúce z pisoára (alebo akéhokoľvek iného priemyselne vyrobeného objektu) stalo umeleckým dielom. Umelec vytvoril možnosť vytvárať umelecké diela privlastnením si existujúcich predmetov (či už sú to priemyselne vyrábané predmety, výsledky remeselnej ručnej práce alebo umelecké diela iných umelcov) a súčasne už umelecké diela nemuseli byť vizuálne odlišiteľné od bežných objektov, ktoré dielami neboli a nie sú. Spolu s tým sa ukázalo, že sám koncept umenia sa môže stať premennou v rámci tvorivého procesu. Inak povedané, že umelecké dielo nemusí nasledovať už existujúci koncept umenia, ale koncept umenia sa objavuje spolu s dielom, alebo niekedy až po vzniku diela. Vytvorenie readymade tak obrátilo pozornosť k procesom tvorby a zásadným spôsobom zmenilo podobu a vývoj (vizuálneho) umenia druhej polovice 20. storočia. Preto je tvorivé gesto M. Duchampa, pri ktorom nastala revolučná *zmena konceptuálneho priestoru* umenia, považované za jeden z najoriginálnejších tvorivých činov v umení minulého storočia.³

Toto však nie je jediný zmysel pojmu *nový* v súvislosti s kreativitou. V inom zmysle je nové aj to, keď umelec príde s niečím *novým v rámci existujúceho konceptuálneho priestoru*. A tak možno *Škatule Brillo* A. Warhola⁴ pokladať za inováciu v rámci spomínaného konceptuálneho priestoru vytvoreného M. Duchampom.

Ešte v jemnejšom duchu možno o tvorivosti hovoriť vtedy, keď vzniká niečo,

² Prvým readymadeom bolo *Koleso z bicykla* z roku 1913.

³ Ako ďalší príklad možno uviesť vytvorenie prvej abstraktnej maľby V. Kandinským.

⁴ V podobnom duchu sú rozvíjaním tohto konceptuálneho priestoru aj objekty J. Koonsa alebo M. Bidla. Iným príkladom sú maľby abstraktných expresionistov, ktorí skúmali možnosti priestoru vytvoreného V. Kandinským.

čo je *novou kombináciou už známych a existujúcich možností* (myšlienok). Príkladmi môžu byť koláže v maľbe či v poézii alebo strihová montáž vo filme.

Uvedené rozlíšenie troch spôsobov (*zmena konceptuálneho priestoru, nová myšlienka v rámci existujúceho konceptuálneho priestoru, nová kombinácia už existujúcich myšlienok*) ako prísť s niečím novým pochádza z diela M. Bodenovej *Creativity and Art* (2010).⁵ Keby sme chceli ontologický rozmer tvorivosti spochybniť, mohli by sme namietat', že o tvorbe v ontologickom zmysle možno hovoriť azda iba v prvom prípade, a to ostatné je už „len“ objavovanie existujúcich možností. Ide o problém, ktorý by si vyžadoval dlhšiu diskusiu⁶ smerujúcu k problémom ontológie umenia, ktorú v tomto texte nebudeme sledovať.⁷ Zatiaľ vychádzajme z toho, že minimálne v prvom prípade ide o tvorbu v ontologickom zmysle. Čo nás bude na tomto mieste väčšmi zaujímať, sú dôsledky akceptácie ontologickej tézy (1) pre chápanie umenia a následne možnosti poznania v umení.

Najprv treba zdôrazniť, že vytvorené umelecké dielo *nemožno redukovat' na vopred (pred dielom existujúce) pripravené koncepty a významy*. Tak ako pre akceptáciu diel ready-made bolo treba vynásť koncept umenia, ktorý umožňoval tieto objekty vidieť ako umelecké diela, pre každé vytvorené originálne dielo treba objaviť spôsob (rámec), ako naň nahliadať, ktorý je vo väčšom či menšom rozpore so zaužívanými stereotypmi a zvykmi, ktoré si z minulosti prinášame. Tu sa dostávame k bodu, ktorý bude pre naše skúmanie dôležitý a ku ktorému sa ešte nižšie vrátíme. Umelecké dielo nielenže je výsledkom tvorivého procesu, ale takto vytvorené dielo si rovnako vyžaduje tvorivosť na strane publika, aby mohlo byť ako umelecké dielo vnímané. Čím originálnejšie dielo, tým väčšie požiadavky kladie na tvorivosť divákov.

Druhým súvisiacim dôsledkom, ktorý treba zdôrazniť, je *neredukovateľnosť umeleckého diela na (verbálnu) interpretáciu*. Inými slovami, umelecké dielo ako skutočnosť vždy presahuje to, čo sme zamýšľali, keď sme ho tvorili, ale aj to, čo o ňom môžeme povedať a ako ho dokážeme vysvetliť. Takáto redukcia by bola možná len v prípade, keby dielo bolo „len“ ilustráciou existujúcich verbalizovateľných myšlienok (autora) alebo koncepcií tvorby, umenia či štýlu. Keby sme predpokladali, že je možné nájsť konečnú interpretáciu umeleckého diela, ktorá odhalí a vyčerpá jeho jediný zmysel (pravý význam), tak by sme súčasne museli pripustiť, že redukcia diela na interpretáciu je možná. Dielo by kreativitu publika najprv vyžadovalo, ale potom by už stačilo poznať „správnu“ interpretáciu a poznali

⁵ Konceptuálny priestor je „[...] akýkoľvek organizovaný spôsob myslenia, ktorý je známy (a cenený) istou sociálnou skupinou. V rámci daného konceptuálneho priestoru sú mnohé myšlienky možné, ale len niektoré z nich už boli aktuálne myslené“ (Boden 2010, 32).

⁶ Možno dokonca zastávať ešte radikálnejšie stanovisko a úplne poprieť ontologický rozmer umeleckej tvorby aj v prvom význame. Pozri P. Kivy (2001) alebo J. Dodd (2007).

⁷ K ontológii umenia pozri komplexný prehľad možných riešení problému v (Livingston 2016).

by sme význam diela. A navyše, keby sme túto možnosť pripustili, tak v konečnom dôsledku popierame aj kreativitu na strane autora.⁸ Síce by nám to v kontexte úvah o poznaní zabezpečovalo reprodukovateľnosť umeleckého poznania (poznanie, ktoré dielo ponúka, by bolo sformulovateľné aj v prirodzenom jazyku), súčasne by sme však popreli *nutnosť priameho kontaktu s dielom*, ktorá je väčšinou prijímaná ako podmienka porozumenia dielu.

Tretím úzko súvisiacim dôsledkom je *neredukovateľnosť interakcie s dielom na komunikáciu*. Interakcia s dielom je vždy bohatšia, ako sme schopní zachytiť v komunikačnom modeli. Model (verbálnej) komunikácie predpokladá existenciu správy (významu), ktorá sa prostredníctvom komunikačného kanála (prirodzeného jazyka) prenesie od adresanta k adresátovi. Hoci tento model je často veľmi užitočný pri analýze umeleckých diel, nepostihuje prípady, keď je v diele prítomná vágnosť, neurčitnosť, prípadne sa objavuje zlyhanie komunikácie ako súčasť tvorivej autorskej stratégie.⁹ Nazdávame sa, že tieto prípady nie sú zanedbateľné ani z hľadiska počtu, ani z hľadiska dôležitosti.

Ak zhrnieme predložené dôsledky prijatia ontologickej tézy, tak na to, aby sme našli spôsob ako o špecifikách poznania v umení uvažovať, navrhujeme najmä nepozerať sa na interakciu s dielom cez prizmu modelu verbálnej komunikácie sledujúcej princípy efektívnosti a kooperácie pri prenose významu.¹⁰ Koncept *významu* (a súčasne s tým aj koncept interpretácie ako odhaľovania alebo pripisovania významu) sa tu javí ako problematický a zavádzajúci, ako ukázal už S. H. Olsen (2004). Ak prijmeme ontologickú tézu, vytvorené umelecké dielo presahuje interakciu ako konkrétnu individuálnu reakciu na dielo divákom (zahŕňajúcu emócie, telesné prejavy, kognitívne aspekty) a súčasne presahuje aj interpretáciu ako verbálnu (prevažne) reflexiu tejto reakcie.¹¹ Interpretácia je tak prostriedkom na komplexnejšiu interakciu s dielom, ale interakciu nemožno redukovať na interpretáciu.

Uvedené dôsledky prijatia ontologickej tézy (1) načrtávajú situáciu, v akej sa budeme musieť vysporiadať s odpoveďou na otázku povahy poznania v umení. Už teraz však možno povedať, že ak umenie prináša nejaký druh poznania, tak toto poznanie nebude celkom splňať požiadavky *objektivity, reprodukovateľnosti*

⁸ Každé dielo by bolo „len“ aktualizáciou už existujúcich možností (verbálneho) jazyka.

⁹ Komplexnú analýzu problému interpretácie v umení možno nájsť v kapitole 3 *Konštanty a premenné interpretácie v umení* (Sedová a kol. 2016).

¹⁰ Cieľom umenia nie je v prvom rade úspešná komunikácia, ale organizovaná interakcia, kde zlyhanie komunikácie majú rovnako svoje čestné miesto. Zavádzanie konvencií a ich rušenie sú v umení rovnako dôležité. V kontexte griceovských skúmaní konverzačných implikátúr sa v umení často nedodržiava všeobecný účel komunikácie, ktorým je maximálne efektívna výmena informácií, a následne ani princíp kooperácie, a tým ani konverzačné maximy. Viac pozri (Grice 1989, kapitola Logic and Conversations).

¹¹ Pre chápanie interpretácie ako teoretickej reflexie hľadania rovnováhy medzi autorskou stratégiou umeleckého diela a tvorivou aktivitou publika pozri Šedík (2014).

a *pravdivosti* (všetky tri nejako súvisia s chápaním poznania ako výlučne propozičného poznania). Súčasne treba povedať, že ak aj umenie prináša poznanie, neznamená to, že kognitívna funkcia umenia bude nutnou alebo dostatočnou podmienkou na to, aby niečo bolo umením. Schopnosť prinášať poznanie, tak v tomto prístupe, priamo nezasahuje do sporov o definíciu umenia. Určite existujú aj také umelecké diela, ktoré neprinášajú poznanie v nejakom netriviálnom zmysle. V tomto kontexte je tiež otázkou, nakoľko a či vôbec kognitívna hodnota umenia prispieva k umeleckej hodnote.¹² Zaujímavé však bude pozrieť sa na varianty chápania poznania v umení ako na strane zástancov, tak aj na strane odporcov, a zmapovať argumenty oboch strán z hľadiska úvah o povahe poznania v umení.

2. Náčrt diskusie o probléme poznania v umení. Celá debata je pomerne rozsiahla a vzhľadom na priestorové možnosti sa nebudeme púšťať do jej detailov. Začnime definíciou kognitivismu. *Kognitivismus* v umení je stanovisko, podľa ktorého majú umelecké diela kognitívnu hodnotu (prinášajú poznanie) a táto hodnota je súčasťou umeleckej hodnoty.¹³ Antikognitivismus na druhej strane buď upiera umeleckým dielam kognitívnu hodnotu, alebo odmieta jej vzťah k hodnote umeleckej či estetickej, alebo oboje. Debata, ktorá sa dá vystopovať až k Platónovi (2006) a Aristotelovi (1996), vygenerovala niekoľko kľúčových námietok proti kognitivismu,¹⁴ na ktoré by mal zástanca umenia ako poznania reagovať. Ide o nasledujúce námietky:

1. *Trivialita*. Umenie neprináša poznanie, alebo prinajlepšom neprináša poznanie, ktoré by stálo za to. Jediné, čo ponúka, sú banálne a triviálne pravdy (Stolnitz 1992).

2. *Jedinečnosť*. Umenie nemá jedinečný predmet a metódu skúmania (Stolnitz 1992) a to, čo sa dozvieme z umeleckých diel, sa môžeme dozvedieť aj z iných zdrojov (psychológia, história, sociológia a pod.).

3. *Istota*. Aj keby umenie poskytovalo dôležité a pravdivé presvedčenia, neposkytuje istotu pravdivosti tohto presvedčenia. A poznanie vyžaduje istotu (Lamarque-Olsen 1994).

4. *Relevancia*. Kognitívna hodnota umenia (pravda / nepravda) je vo vzťahu k umeleckej hodnote irelevantná (Lamarque 2006). Ak aj umelecké dielo poskytuje poznanie, tento fakt nemá žiadny vzťah k jeho umeleckej hodnote.

Zástancovia kognitivismu na tieto námietky reagujú najmä zdôrazňovaním

¹² K tomu pozri aj diskusiu medzi B. Gautom a P. Lamarquom (Kieran 2006, 7. a 8. kapitola).

¹³ Pozíciu kognitivismu zastávajú napr. Goodman (2007, 1996), Gaut (2005, 2006) alebo Graham (1995). Pozíciu antikognitivismu zastávajú Stolnitz (1992), Lamarque (2006), Diffey (1995).

¹⁴ Pozri úvod ku knihe (Kieran – Lopes 2006, xi – xxiv) alebo (Gaut 2006).

nepropozíčnosti poznania, ktoré umenie prináša (avšak táto myšlienka, ako ukážeme neskôr, nie je bez spojenia s tvorivosťou dovedená do dôsledkov). To rieši námietku 1., ale komplikuje odpoveď na 3., pretože ak poznanie nie je propozíčné, neumožňuje formulovať argumenty, ktoré ho zdôvodňujú ako správne alebo pravdivé. Tu sa potom zvyčajne objaví argument, že umenie je produkt imaginácie (ktorý treba odlišovať od fantázie), a tá má svoje pravidlá a obmedzenia (ak má postava také a také vlastnosti, tak môže v budúcnosti konať viacerými spôsobmi, ale nikdy nie všetkými spôsobmi). Okrem toho výsledná skúsenosť s dielom je istým druhom testu správnosti, resp. pravdivosti daného poznania a nepotrebuje ďalšie zdôvodnenie. Pri námietke 2. väčšinou s prvou časťou súhlasia aj kognitivisti. Umenie zrejme nemá jedinečný predmet skúmania, ak nepočítame umenie samo ako svoj predmet. Proti druhej časti tejto námietky sa dá argumentovať tak, že umenie používa množstvo metód, ktoré sú však vytvárané na mieru jednotlivým témam a prípadom. To však tiež nie je pre kognitivistov bezpečný terén, keďže umelecké poznanie môže byť diskvalifikované aj tým, že ide o poznanie, ktoré sa vzťahuje skôr na konkrétny jedinečný prípad. Ilustráciou môže byť portrét vo výtvarnom umení, kde sa dozvedáme niečo o portrétovanom (ako vyzeral a ako sa obliekal, tváril sa... tento konkrétny človek) a toto poznanie nenapĺňa požiadavku všeobecnosti. V námietke 4. nejde o to, že by sme sa z umenia nemohli niečo dozvedieť (niečo viac ako hovoria vo svojich prácach napr. historici), ale že neplatí rovnosť čím viac informácií, tým lepší román alebo krajinka. Tým sa popiera korelácia medzi poznávaním a hodnotením diela ako umenia. Na to opäť existujú odpovede kognitivistov, že informácie (poznanie) v dielach prispievajú k plnej predstave daných udalostí (rozvíjajú imagináciu) v kontexte celku diela, a tým vedú ku komplexnejšej skúsenosti s umeleckým dielom (vyvolávajú v nás relevantné emocionálne reakcie).

Toto zhrnutie diskusie je, samozrejme, príliš hrubozrné, ale aj tak nám ukazuje prevládajúcu črtu v prístupe diskutujúcich k danému problému. Tou črtou je chápanie poznania ako niečoho, čo je obsiahnuté v diele a súčasne reprezentuje „niečo“ mimo tohto diela (svet, autorova myseľ a pod. ako existujúce pred dielom), a toto „niečo“ v diele možno odhaliť (interpretáciou). Uvedenú črtu možno pozorovať ako v namietaní antikognitivistov, tak aj v protiargumentácii kognitivistov.¹⁵ A ak za to „niečo“ môžeme jednoducho dosadiť termín „význam“, máme

¹⁵ Príkladom je aj prístup B. Gauta (2006), ktorý v argumentácii uvádza imagináciu ako nástroj testovania tvrdení literatúry o svete. A aj keď imagináciu chápe čiastočne aj v negatívnom zmysle (na základe diela máme nielen pozitívne predstavy o možných udalostiach, ale aj predstavu o tom, čo by sa nemohlo stať alebo aké konanie nie je v súlade, mysliteľné, s charakterom postavy (119)), stále skĺzava k chápaniu imaginácie ako prostriedku „učenia sa o svete“ (120) v pozitívnom zmysle. „Literatúra, podobne ako imaginácia, môže mať za cieľ učiť sa o svete a v týchto prípadoch sa prekrýva s normatívnymi disciplínami o imaginácii, ktoré prispievajú k úspešnému napĺňaniu tohto cieľa“ (Gaut 2006, 120). Alebo na inom mieste: „O umení vo všeobecnosti a konkrétne o literatúre možno uvažovať ako o prostriedku na zdokonaľovanie imaginácie, a tým

tradičné chápanie poznania podľa vzoru propozíčného poznania. Táto hlboko zakorenená perspektíva (predstava) nám bráni zmeniť akcent v uvažovaní o možnostiach poznania v umení. Preto aj keď sa uvažuje o ďalšom rozmere poznania v umení, konkrétne poznania umenia ako predmetu, nie ako prostriedku, tak sa opäť sklízne k tomu, čo možno verbalizovať (fakty o dielach, história interpretácií, významov diel, a kritické sudy, z ktorých sa dozvedáme o hodnote diel). Pre našu neschopnosť vymaniť sa z tejto perspektívy nedokážeme uchopiť celý problém správne.

3. Povaha poznania v umení. Ešte predtým, ako sa pokúsime navrhnúť riešenie, pozrime sa na vyjadrenia umelcov samých. Scenárista Arlen Hird vo filme *Trumbo* (2015) zaujímavo odpovedá na otázku iného scenáristu Daltona Trumba, ktorý mu vyrozprával príbeh z koridy, ktorý sám zažil. Po skolení býka na záver predstavenia všetci v aréne tleskali. Všetci okrem neho, jeho manželky a jedného malého chlapca, ktorý plakal. „Chcel by som vedieť, prečo ten malý chlapec plakal,“ hovorí Dalton Trumbo a Arlen Hird mu odpovedá: „*Ak to chceš zistiť, napíš to!*“. D. Trumbo vie, čo sa stalo, pozná stav sveta, ale to, čo nevie a čo ho zaujíma, sú príčiny a motivácie – hľadá hlbšie porozumenie tomu, čo sa stalo. Naznačuje sa tu také poznanie, ktoré sa dá získať výlučne umením, v tomto prípade napísaním literárneho diela, scenára.

Perspektívu, ktorú chceme predstaviť, dobre ilustruje aj vyjadrenie spisovateľky Leily Slimani, autorky románu *Uspávanka* (2017). Voľnou predlohou románu sú skutočné tragické udalosti, keď pestúnka zavraždila dve deti, o ktoré sa starala. Autorka na obálke knihy hovorí: „Vyrástla som v Maroku, kde ešte vždy nielen pestúnky bývajú v jednej domácnosti s rodinami. Veľa som premýšľala o spôsobe života, v ktorom sa spája blízkosť s cudzotou. Často som zažila situácie, ktoré mi lámali srdce. *Chcela som preskúmať* toto územie možného ponižovania *bez toho, aby som tým vysvetľovala* vraždu, pretože na to neverím.“ Ak nejde o vysvetľovanie, o aké skúmanie a poznanie tu ide? Prečo si neprečítala radšej správy z policajných archívov? Odpoveď naznačuje koniec románu, keď sa pestúnka po zločine neúspešne pokúsila o samovraždu a leží v kóme na nemocničnom lôžku. Policajná komisárka, sediac v nemocnici vedľa jej lôžka po tom, ako preštudovala všetky spisy, dôkazy, stopy a vypočula všetkých svedkov, stále tápe pred pripravovanou rekonštrukciou činu. Síce pozná chronológiu a kauzalitu celej udalosti, no stále jej to nedáva zmysel. Všetkými obľúbená a dokonalá pestúnka nezodpovedá nikomu, kto je schopný spáchať chladnokrvnú vraždu dvoch detí. Komisárka nedisponuje poznaním, ktoré získal čitateľ knihy tým, že ju prečítal tak, ako ju spisovateľka napísala.

Ako však toto poznanie konceptuálne uchopiť? V prvom rade si treba uve-

aj ako o spôsobe prispievajúcom k nášmu učeniu sa o aspektoch vonkajšieho sveta“ (Gaut 2005, 444).

domiť, že ak ide o poznanie, ktoré by malo byť špecificky umelecké, nepôjde o poznanie, ktoré sa dá redukovať na propozičné poznanie (takým disponovala spomínaná policajná komisárka), hoci aj také poznanie umelecké diela bezpochyby obsahujú a sprostredkujú. Dôvody, prečo to tak je, sme uviedli vyššie, keď sme rozoberali dôsledky akceptácie ontologickej tézy o tvorivosti (1). Ak vzniká niečo nové, nemôže to byť len realizáciou už existujúceho pojmu (konceptie, myšlienky, teórie). Iným, a možno dôležitejším dôvodom je, že samo umelecké dielo je artikuláciou poznania,¹⁶ ktoré je v ňom obsiahnuté. To značí, že nepotrebuje žiadnu ďalšiu artikuláciu alebo formuláciu v inom jazyku. Táto artikulácia je zhmotnená a intersubjektívne prístupná všetkým v podobe umeleckého diela. V tomto kontexte treba rozumieť aj požiadavku priameho oboznámenia,¹⁷ ktoré hovorí, že diela nemožno posudzovať a poznávať bez toho, aby sme sa s nimi stretli (videli, prečítali, vypočuli si ich...). Stretnutie samo osebe však nestačí, treba ho bližšie špecifikovať. To, čo je rozhodujúce, je spolupodielam na dokončení toho, čo vytvoril autor. Tvorivosť na strane autora predpokladá tvorivú odpoveď na strane publika. Vtedy, keď participujem na tvorivej stratégii umeleckého diela, mám skúsenosť s celkom diela a vtedy tvorivo odpovedám na tvorivé gesto autora. A len vtedy môžem dospieť k špecifickému poznaniu, ktoré ponúka len umenie.

Ako toto poznanie charakterizovať? Ešte predtým ako ponúkame odpoveď, upozorníme na nebezpečenstvo, ktorému sa tu chceme vyhnúť a ktorým je opätovné upadnutie do odmietnutého stereotypu stotožňujúceho dielo s významom (propozičným obsahom) a interakciu s interpretáciou (odhaľovaním tohto významu). Ak je dielo dielom, ktoré si ceníme pre jeho originalitu a novosť, a bolo vytvorené skutočne kreatívnym činom umelca, tak prináša niečo (nové), na čo nemám pripravené „nástroje“ a „postupy“, ba dokonca tie, ktoré mám v repertoári (postojov, uhlov pohľadu, interakcií) sa stávajú prekážkou v interakcii s dielom.

Napríklad ako milovník realistických krajínok mám stereotypné očakávania, ktoré mi možno ešte umožnia potešiť sa z niektorých krajínok impresionistov, ale určite znemožnia radosť z kubistickej krajiny. A tak, stojac pred obrazom *Továreň v Horta de Ebro* (P. Picasso 1909), mám dve možnosti: buď znechutený odídem od obrazu, ktorý nenaplnia moje očakávania,¹⁸ alebo odmietnem moje očakávania (odmietnem nepotvrdenú a nesformulovanú „hypotézu“) a nájdem spôsob, ako sa naň pozerať ako na umelecké dielo. To si bezpochyby vyžaduje tvorivosť a odhodlanie

¹⁶ Predpokladá to chápanie umenia ako jazyka, ktorý však nie je modelovaný podľa prirodzených (verbálnych) jazykov. Dobrým príkladom je prístup N. Goodmana (2007), ktorý umenie chápe ako rovnocenné vede, ako rôzne symbolické systémy (jazyky).

¹⁷ *Princíp oboznámenia* (acquaintance principle) hovorí, že: „estetické úsudky, na rozdiel od úsudkov o morálke, musia byť založené na skúsenosti z prvej ruky, a nie sú, okrem úzko limitovaných prípadov, prenosné medzi rôznymi osobami“ (Wollheim 1980, 233).

¹⁸ Odmietam tým ponúknutú participáciu a implicitne predpokladám, že moja hypotéza o tom, ako má umenie a obraz vyzeráť, je správna, ale tento obraz ju nenaplnia.

podstúpiť navrhovanie a testovanie „hypotéz“ – skúšanie pohľadov, čo zahŕňa nielen pohyb v priestore, ale najmä pohyb v mojej mysli. Ak budem mať dostatok vytrvalosti, budem odmenený skúsenosťou, ktorú by som v prvom prípade nenadobudol. Tou odmenou je v prvom rade pohľad na plastickú krajinu s malou továrňou, ktorý som pomohol spoluvytvoriť. Spoluvorba umocňuje živosť vnímaného obrazu a poznanie charakteristík reprezentovanej krajiny. V druhom rade však možno z danej skúsenosti extrapolovať (a aj verbalizovať) poznanie: o 1) mojich predchádzajúcich očakávaniach (nastaveniach rozlišovacích schopností, vizuálnych schémach potrebných na vnímanie realistických zobrazení krajinky), o 2) nastaveniach potrebných na to, aby sme mohli vnímať kubistické maľby krajiny ako obrazy, a o 3) rozdiel medzi 1) a 2) a schopnosti pozerat' sa oboma spôsobmi, z čoho možno usudzovať o fungovaní môjho (alebo aj všeobecne ľudského) vizuálneho vnímania.

Ak budeme uvažovať o skúsenosti len z hľadiska získaného pohľadu na konkrétnu krajinu a poznání, ktoré takto prináša, tak skutočne možno súhlasiť so Stolnitzom (1992), že ide o triviálne poznanie, ktoré navyše lepšie sprostredkuje fotografia alebo film. Ak sa však bavíme o poznání 1), 2), 3), tak rozhodne o triviálne poznanie nejde (námetka 1). Dozvedáme sa veľa o tom, ako funguje naša percepcia, do akej miery a ako je naše vnímanie podmienené poznáním a očakávaniami, ako rozumiem ľudskému konaniu a pod. Nejde ani o poznanie, ktoré sa dá získať iným spôsobom (námetka 2), keďže ide o poznanie z prvej ruky, a čo sa o týchto veciach môžeme dozvedieť z psychológie alebo kognitívnych vied, nebude to isté. Toto poznanie netreba zdôvodňovať (námetka 3), pretože bez neho (hoci v prvej fáze ide zrejme o poznanie v implicitnej podobe) by nenastala interakcia a nedostavil sa výsledok. Každý sa môže presvedčiť na vlastné oči, keď sa stretne s umeleckým dielom ako dielom. O spôsoboch dosahovania tohto poznania (príp. jeho význame a dôsledkoch) sa navyše môžeme sporiť (možnosť viacerých interpretácií jedného diela). Táto argumentácia sa už potom odohráva v prirodzenom jazyku.

Z uvedeného by tiež malo byť zjavné, že poznanie, o ktorom hovoríme, je nevyhnutnou súčasťou hodnoty daného umeleckého diela ako umeleckého a nemožno spochybňovať jeho relevanciu (námetka 4). Ak sa vrátim k príkladu ready-made M. Duchampa, pokiaľ nepochopím, ako sa mám pozerat' na pisoár, z ktorého dielo *Fontána* pozostáva, tak stále vidím iba pisoár. Okrem toho netreba zabúdať, že aj v literatúre sa umelecké dielo vzťahuje k realite len ako celok (ako výsledok skúsenosti),¹⁹ a nie ako jednotlivé tvrdenia v texte diela.²⁰

¹⁹ Pozri (Mukařovský 1971, 151 – 152).

²⁰ Preto ak napríklad prekladateľ objaví faktografickú chybu v texte literárneho diela, nebude ju opravovať, pretože nie je v pozícii, aby poznal úplne všetky vzťahy daného tvrdenia k celku diela. Opravu by mohol urobiť iba autor, ak stále žije, a realizovať by sa mohla v nasledujúcom vydaní knihy. (V knihe *Nočný vlak do Lisabonu* od P. Merciera sa hlavný hrdina Gregorius pozerá

Bolo by možné vzniesť námietku, či práve povedané neplatí len pre diela moderného a súčasného umenia. Napríklad kresťanské umenie stredoveku alebo akékoľvek umenie, ktoré nevzniká v „paradigme originality“, ale riadi sa nejakým zaužívaným „slovníkom“, asi nebude prinášať netriviálne poznanie tohto druhu. Tu možno odpovedať, že v čase, keď existoval len jeden slovník (či štýl) a umenie sa ním riadilo, by uvedená námietka platila, ale dnes je pre nás aj kresťanské (vizuálne) umenie stredoveku len príkladom jednej z mnohých koncepcií umenia a tvorby umeleckých diel a je zaujímavé nielen pre vznešenosť príbehu, ktorý tlmočí, ale skôr pre spôsob, akým sa tejto úlohy zmocňuje.²¹ Skúsenosť, ktorú pri aktívnej spoluprotvorbe tieto obrazy poskytujú nám – ľuďom žijúcim v úplne inej dobe a kultúrno-historickej situácii – umožňuje pochopiť práve ten rozdiel. A. Manguel tento rozdiel, napr. medzi stredovekým kresťanským a súčasným umením, charakterizuje existenciou a neexistenciou daného slovníka.

„Pretože umelecký jazyk našej doby nie je vo svojich významoch špecifický, naša interpretácia zostáva súkromnou, jednou z mnohých, príbehom, ktorý sa pridáva k súkromnému príbehu maľby samej ako druhá, tretia alebo desiaty vrstva významu, ktorá vyrastá nie z pôvodnej maľby, ale z našej vlastnej doby a nášho miesta. Niečo také by som nazval „slepým čítaním“ v protiklade k „vidomému čítaniu“, ktoré umožňuje maľba predpokladajúca všeobecne zdieľaný a pevne daný slovník“ (Manguel 2008, 160 – 161).

Manguel používa metaforu čítania na vysvetlenie našej interakcie s obrazom. Na aplikácii tejto metafory na rôzne druhy obrazov dobre vidíme a spoznávame rozdiely, ktoré v kontexte nášho skúmania možno nazvať poznáním plynúcim zo skúsenosti s umeleckým dielom. Ide o individuálne interakcie (každý ma inú východiskovú pozíciu), ako poznamenáva Manguel, ale napriek tomu sa naše skúsenosti s jednotlivým dielom viac či menej prekrývajú. O tomto prieniku sa potom dá diskutovať. Tu sa dostávame k problému interpretácie, ktorý úzko súvisí s problémom poznania v umení a treba ho aspoň spomenúť.

Interpretácia umeleckého diela v takto ponímanej interakcii s dielom nie je rozprávaním odhaľujúcim význam ukrytý v diele, a ani rozprávaním pripisujúcim význam umeleckému dielu.²² Interpretácia tu plní funkciu reflexie dosahovania

na plagát k filmu *Muž, ktorý pozoroval nočné vlaky*, na ktorom vidí Jeanne Moreau, ktorá však v tomto filme nikdy nehrala. (Mercier 2018, 24 – 25).

²¹ Bolo by zaujímavé preskúmať, nakoľko je náš výber zo stredovekého umenia (v rámci dejín umenia) ovplyvnený koncepciami umenia 19. a 20. storočia.

²² Gadamer sa vyjadruje v podobnom duchu: „[...] trvalý výtvar, vydarené dielo, ktoré nás oslovuje, nevzniká vďaka dodržiavaniu predpisov. V umení to nie je tá pravá cesta. Skôr sa všetci musíme ponoriť do onoho ticha, do sústreďenia, v ktorom sa ukáže: to je ono. [...] Interpretácia je tu síce veľmi pekná, ale len pokiaľ podnecuje začať tvorivý proces. Interpretácia je a zostáva vstupom do dialógu, ktorý dokáže obohatiť stretnutie s nami samými, v čom spočíva význam umenia. Ak sa namiesto toho dáme viesť inou cestou, cestou učnosti, dostaneme sa k vede, a v tom prípade je celé toto úsilie iba dekoráciou alebo svedectvom našej zručnosti“ (Gadamer

rovnováhy medzi autorskou stratégiou diela a našou reakciou na dielo (už spomínané navrhovanie a testovanie rôznych pohľadov). Táto reflexia prebieha väčšinou²³ v prirodzenom jazyku. Je teda možné sporiť sa a kritizovať jednotlivé interpretácie vychádzajúce z individuálnych skúseností a na základe argumentácie vyberať lepšie alebo horšie interpretácie, alebo ich „len“ intersubjektívne zdieľať a rozširovať tak možnosti našich individuálnych skúseností.²⁴ Na tomto mieste nie je priestor väčšmi rozvíjať komplexný problém interpretácie, chceme len naznačiť, že umenie ako kultúrna inštitúcia (svet umenia) v sebe obsahuje mechanizmy kritiky a selekcie, v čom sa ponáša na vedu. Tým udržiava tradíciu kritického vnímania, v čom sa zásadne odlišuje napr. od reklamy.²⁵

Záver. Poznanie obsiahnuté v umeleckých dielach je *poznanie (z) rozdielu*. Nejde teda o poznanie o niečom, ale o poznanie z niečoho. Ide o špecificky umelecké poznanie, ktoré nadobúdame na jednej strane tvorbou umeleckých diel, a na druhej strane snahou o zodpovedajúcu reakciu na rozličné autorské stratégie rôznych druhov umeleckých diel.

V rámci načrtnutého prístupu možno zastávať tézu (1) *Pri tvorbe umeleckého diela vzniká niečo nové*, a súčasne aj tézu (2) *Umelecké dielo môže byť výsledkom či prostriedkom výskumu a prinášať poznanie*. Autor spoznáva tým, ako artikuluje komplexnú perspektívu (ak chceme, môžeme to volať svet). Pokým ju nevytvoril, táto perspektíva neexistovala a neexistovali²⁶ ani *objekty-v-tejto-perspektíve*. Divák (poslucháč, čitateľ...) tvorivo nadväzuje na gesto prítomné v diele (tvorivú stratégiu) tým, že opustí (kriticky prehodnotí) predchádzajúce perspektívy. Aby nedošlo k nedorozumeniu, nejde o nejaké zrkadlenie medzi stranami autora a diváka. Dielo vždy presahuje autorove vedomé intencie a divák reaguje v kontexte vlastnej predchádzajúcej a individuálnej skúsenosti a poznania. Historické a individuálne kontexty tvorby a recepcie sa môžu v istých prípadoch radikálne líšiť, a napriek tomu je zrejme možné nadviazať spojenie. Umenie tak nie je len vytváranie rozdielov, ale aj vytváranie podobností a identít. V umení vždy ide

2000, 345).

²³ Zaujímavým problémom je, či pripustiť možnosť interpretácie umeleckého diela iným umeleckým dielom. Viac pozri (Sedová a kol. 2016, 122 – 124).

²⁴ Interpretácie nie sú ovplyvnené len „zdola“ skúsenosťami, ale aj „zhora“ rôznymi teóriami filozofickej estetiky a teórie umenia. Pozri kapitolu 3 *Konštanty a premenné v interpretácii v umení* (Sedová a kol 2016), kde je problematika interpretácie komplexne rozobraná z viacerých hľadísk.

²⁵ Reklama, na rozdiel od umenia, mechanizmy svojho pôsobenia (často vytvorené predtým umelcami) skrýva a využíva ich na šírenie vplyvu, zmeny správania a komunikáciu vlastných posolstiev. Nami predkladaná perspektíva chápania poznania v umení by mohla byť jednou z ciest ako uchopiť rozdiel medzi reklamou a umením, ktorý sa pri súčasnom stave umenia a reklamy konceptualizuje len veľmi ťažko.

²⁶ Porovnaj rozdiel chápania vzťahu umenia a sveta v (Graham 2000, 79 – 83) a (Goodman 1996).

o svet ľudskej skúsenosti, jej možností a hraníc v danom okamihu. Svet ľudskej skúsenosti nevyčerpáva svet ako taký, ale je jeho súčasťou. Ak umenie ponúka nejaké špecifické poznanie, tak je to poznanie tejto časti sveta, ktorá je síce historicky premenlivá, ale súčasne charakteristická vysokou mierou kontinuity a inter-subjektivity.

Literatúra

- ARISTOTELES (1996): *Poetika*. Praha: Svoboda.
- DIFFEY, T. J. (1995): What can we learn from art? In: *Australasian Journal of Philosophy* 73 (2), 204 – 211.
- DODD, J. (2007): *Works of Music. An Essay in Ontology*. New York: Oxford University Press.
- GADAMER, H.-G. (2000): Výtvarné umenie a literatúra na konci 20. storočia. *Filozofia* 55 (4), 342 – 346.
- GAUT, B. (2006): Art and Cognition. In: Kieran, M. (ed.): *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*. Oxford, Malden: Wiley Blackwell, 115 – 126.
- GAUT, B. (2005): Art and Knowledge. In: Levinson, J. (ed.): *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 436 – 450.
- GOODMAN, N. (1996): *Způsoby světa tvorby*. Bratislava: Archa.
- GOODMAN, N. (2007): *Jazyky umění*. Praha: Academia.
- GRAHAM, G. (1995): Learning from Art. *British Journal of Aesthetics* 35 (1), 26 – 37.
- GRAHAM, G. (2000): *Filosofie umění*. Brno: Barrister & Principal.
- GRICE, H. P. (1989): *Studies in the Ways of Words*. Cambridge Mass. London: Harvard University Press.
- KIERAN, M. – LOPES, D. M. (eds.) (2006): *Knowing Art. Essays In Aesthetics and Epistemology*. Dordrecht: Springer.
- KIERAN, M. (ed.) (2006): *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*. Oxford, Malden: Wiley Blackwell.
- LIVINGSTON, P. (2016): History of the Ontology of Art. In: Edward N. Zalta (ed.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Dostupné na internete: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/art-ontology-history/> (2018-07-04).
- MANGUEL, A. (2008): *Čtení obrazů*. Brno: Host.
- MUKAŘOVSKÝ, J. (1971): O strukturalismu. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 147 – 157.
- OLSEN, S. H. (2004): The 'Meaning' of a Literary Work. In: Lamarque, P. – Olsen, S. H. (eds.): *Aesthetics and the Philosophy of Art: the Analytic Tradition: An Anthology*. Oxford, Malden: The Blackwell Publishing, 177 – 188.
- PLATÓN (2006): *Štát*. Bratislava: Kalligram.
- SEDOVÁ, T. – JANČOVIČ, I. – ŠUCH, J. – ŠEDÍK, M. (2016): *Podoby interpretácie*. Bratislava: Veda.
- STOLNITZ, J. (1992): On the Cognitive Triviality of Art. *British Journal of Aesthetics* 32 (3), 191 – 200.
- ŠEDÍK, M. (2014): Problém interpretácie umeleckého diela a možnosti našej skúsenosti. *Filozofia*, 69 (8), 666 – 677.
- WOLLHEIM, R. (1980): *Art and it's Objects*. Cambridge: Cambridge University Press.

Odkazy na umelecké diela:

- DUCHAMP, M. (1917): *Fontána*. Pisoárová mušľa, podpis R. Mutt.
MERCIER, P. (2018): *Nočný vlak do Lisabonu*. Prel. P. Šedíková-Čuhová. Bratislava: Premedia.
PICASSO, P. (1919): *Továrň v Horta de Ebro*. Olej na plátne, 50,7 x 60,2 cm.
ROACH, J. (réžia) (2015): *Trumbo*. USA: Bleecker Street Films, ShivHans Pictures, Groundswell Productions See, 124 min.
SLIMANI, L. (2017): *Uspávanka*. Prel. A. Ostrihoňová. Bratislava: Inaque.
WARHOL, A. (1968): *Škatule Brillo*. Preglejka, sieťotlač.

Michal Šedík
Filozofická fakulta UMB v Banskej Bystrici
Tajovského 40
97401 Banská Bystrica
Slovenská republika
e-mail: michal.sedik@umb.sk