

GALÉRIA, ALEBO MÚZEUM? ZMENA FUNKCIE A VÝZNAMU PRAVEKÝCH ARTEFAKTOV A JEJ DÔSLEDOK NA ICH VNÍMANIE

LUKÁŠ MAKKY

Stupeň, forma, ročník štúdia: PhD., denná, 3.

Študijný program: estetika

Konzultantka: prof. PhDr. Jana Sošková, CSc.

Kľúčové slová: galéria, múzeum, expozícia, výstavný priestor, estetická funkcia, kontext recepcie, význam artefaktu, význam reprezentácie artefaktu

Cynthia Freelandová vo svojej publikácii *Teória umění* hovorí o kultúrnej križovatke, ktorá spôsobuje preberanie kultúrnych tendencií, zmenu kultúrnej sebestačnosti a zánik priam až mýtkej izolovanosti kultúrnych prejavov. Uvedomuje si vplyvy susedných kultúrnych celkov navzájom, ale aj zmeny, ktoré spôsobujú importované prvky zo vzdialenejších a „exotickejších“ oblastí. V prípade afrického umenia (aplikácia je však oveľa širšia) hovorí o zmene funkcie ako o dôsledku nepochopenia daného artefaktu, nakoľko recipient môže objekt uchopiť, ale nemôže ho plne pochopiť, a preto plne a adekvátne kontextu recipovať (Freelandová, 2011)¹. Podobné tézy ako Freelandová uvádza pri kritike masového umenia aj Hanah Arendtová. Reaguje síce na zneužívanie umenia ako prostriedku dosahovania istých vedomostí a zručností na úkor zážitkovosti pri vnímaní, ale v konečnom dôsledku upozorňuje na zmenu funkcie analyzovaného umenia, kde sa estetická funkcia mení na funkciu informačnú/vzdelávaciu/historickú a pod. (Arendtová, 1994).

Funkcia *sui generis* aj preto na prvý pohľad predstavuje kľúčový element identifikácie statusu a definovania objektov vo všeobecnosti a predurčuje ich vnímanie ako také (Zemach, 2010).² Pýtam sa: „Je rozdiel vo vnímaní bronzového etruského vedra, ak sa zistí jeho užitie ako obradnej nádoby a ak sa na druhej strane zistí, že to bol len bohatý dar?“ Pochopiteľne, že áno. Ak slúžila nádoba kultovému účelu, musíme počítať s úplne iným kontextom začlenenia artefaktu do spoločnosti a kultúry, a teda nutne aj s iným kontextom jeho vnímania a chápania. Práve zmena alebo aktuálna funkcia recipientom vnímaného estetického objektu je elementom, ktorý predurčuje a koriguje zažívané a vnímané. Zmena funkcie nastáva aj v prípade, ak by sme začali nazerať na uvedený objekt ako na praktický nástroj, a teda výlučne a zreteľne ako na nádobu uskladnenia, čím by sme vylúčili časť jej podstaty. Predpokladom takýchto záverov by však podľa všetkého bola absencia akejkoľvek výzdoby na danom artefakte, ktorá ak je prítomná, definuje artefakt ako výnimočný.

A takisto: „Keď je istý objekt pravekého sveta, resp. keď bol ešte v dobe svojho vzniku a pôvodného užitia, v rámci kontextu, v ktorom bol vytvorený, niekomu podarovaný, mení sa jeho funkcia?“ Odpoveď je opäť pozitívna. Už nejde o objekt kultového významu, ale o dar, ktorý má svoju vlastnú funkciu a semiotiku. Môže ísť o znak dohody, istého vzťahu, ktorý bol nastolený alebo o znak potvrdenia istého stavu a pod. Artefakt/dar začína plniť skôr politickú/diplomatickú, príp. ekonomickú funkciu. Kultová stránka je stále prítomná, ale skôr ako atribút ekonomickej a politickej

¹ Rovnako, ale v aplikácii na umenie ako také, zmýšľa aj Mónica Uribe v *Perception and Interpretation in the Aesthetic Experience of Art* (2013)

² Ján Mukařovský považuje rovnako odhalenie postoja recipienta voči objektu, a tak aj určenie funkcie jednotlivých objektov za kľúčové pre akúkoľvek analýzu. Treba mať napamäti jeho dialektickú antinómiu a neustále napätie medzi funkciami, ktoré vytvárajú štruktúry kultúry a spoločnosti (Mukařovský, 1969, 1970, 2010).

(hodnoty) funkcie, ktorú umocňuje ako artefakt pôvodne zasvätený iným silám, alebo vo vlastníctve iného ľudu, a teda ako objekt získaný. Aj keď môžu *obdarovaný* a *obdarovávajúci* patriť do tej istej kultúrnej oblasti, akt darovania bez akýchkoľvek pochyb mení status a funkciu artefaktu. Artefakt stráca svoju pôvodnú funkciu a dostáva funkciu inú, alebo ako by konštatoval Ján Mukařovský, primárna funkcia sa stáva sekundárnou a na miesto primárnej sa dostáva funkcia iná (Mukařovský, 1969).

V uvedenom príklade žiadna funkcia nezaniká, len sa dostáva na miesto inej dôležitosti (v zmysle participácie na objekte), čo dokazuje predovšetkým pretrvávajúce užívanie daného objektu. O zániku pôvodnej funkcie môžeme hovoriť v prípade, o ktorom Matilda Aldhouse – Green pojednáva ako o „*ukončení cyklu života artefaktu*“ a ktorý je väčšinou násilný (Aldhouse – Green, 2004), ako napr. obradné ničenie kultových sošiek. Uvedené však predstavuje cieľnú činnosť a nevypovedá o plynulej strate kontextu. Ničenie tak ako ho M. A. Green popisuje a rovnako ako ho mapuje množstvo archeológov síce vedie k zániku pôvodnej funkcie, no neničí kontext, v rámci ktorého boli artefakty užívané a nestráca s ním prepojenie, ale práve naopak, vytvára súvislosti s pôvodným kontextom. Odkazuje k nemu prostou skutočnosťou cieľenej deštrukcie (Makky, 2012). Artefakt stráca svoju pôvodnú funkciu, užitie a väzby na kontext až keď je opätovne nájdený a zaradený do iného kultúrneho prostredia bez tolerancie, alebo znalosti originálneho kontextu. Práve posledná forma straty kontextu bude východisková pre analýzu.

Inšpiráciou pre identifikáciu tejto zmeny funkcie bola predovšetkým otázka definovateľnosti pravekého umenia, resp. určenia pravekých artefaktov a ich zaradenie do konkrétnej skupiny objektov a do kultúrneho celku a kontextu. Tomuto problému sa venovala značná pozornosť v teoretickej spisbe, ktorá sa odrazila aj v mnou koncipovaných tézach. Vo všetkých teóriách a prístupoch sa našiel priestor vo väčšej alebo menšej miere uvažovať o analýze pôvodnej funkcie jednotlivých artefaktov ako o východiskovej a určujúcej pre vymedzenie a zadefinovanie umenia. Tieto skúmania sa však limitovali na zhodnotenie nutnosti znalosti pôvodného kontextu, čo rozhodne nepredstavuje obmedzenia predloženej práce. Jej zameranie je špecifikovanejšie a hľadá odpoveď skôr na otázku chápania artefaktu so zreteľom na novo nadobudnutú funkciu.

Je podstatné odpovedať na viacero otázok ako napr.: (1) „*Akú funkciu plnia praveké artefakty dnes?*“, (2) „*Existuje rozdiel v recepcii diela v rámci kontextu svojej doby a mimo neho?*“, (3) „*Ako môže vplývať zmena funkcie a účelu artefaktu na jeho celkový význam?*“ a (4) „*Kde dnes praveké artefakty koncentrujeme?*“ Čitateľa pochopiteľne (v odpovedi na poslednú otázku) napadne vykriknúť: „*V múzeách!*“, ale je tomu vážne tak? Naozaj si nespomenie na iné výstavné priestory, kde artefakty pravekých kultúr nachádzame?

Už v prvej polovici 20. stor. sa objavili pokusy v rámci tendencie hľadať korene umenia v praveku (čo predstavovalo logický záver v skúmaní dejinnosti umenia) vystavovať praveké nástroje v galériách ako umelecké artefakty a pra-dôkazy ľudskej zručnosti a tvorivosti. Aj v našom kultúrnom prostredí sa objavili podobné pokusy, ako napr. výstava *Umění na Slovensku – odkaz země a lidu* na Pražskom hrade v r. 1937 (Šourek, 1938) alebo výstava pravekého oddelenia Národného múzea *Počátky lidstva ve světle anthropologie, archeologie a umění* v r. 1947 (Svoboda, 1947). Praveké artefakty nie vždy špecifikovanej povahy boli označované za prvú podobu umenia a kultúrneho prejavu pravekého obyvateľstva územia Slovenska a Čiech (v prvej republike aj Zakarpatskej Ukrajiny). Podobné, ale uvedomelé a cieľené pokusy s cieľom zmeny kontextu, podnikla Susan Vogelová v roku 1998 v New Yorku na výstave *Art/ artifact*, kde výrobky bez umeleckej hodnoty nainštalovala v galerijnom priestore ako umelecké diela, a tak dala recipientom priestor nazerať na ne mimo pôvodného kontextu, ale aj mimo kontextu nového, kde ich chápeme ako kultúrne a nie umelecké výrobky a dala možnosť vzniknúť úplne novým konotáciám (Freelandová, 2011). Ale naozaj stačí lúč svetla, sklenená vitrína a vkusná a zaujímavá inštalácia na to, aby bol artefakt vnímaný v úplne inom svetle?

Predstavme si galériu. Bez ohľadu na dizajn interiéru a vystavované objekty, priestor je k dielam vždy otvorený. Každý jeden obraz, socha, fotka má svoj vlastný realizačný priestor, v ktorom má vyniknúť a recipient sa k ním môže priblížiť, niekedy sa mu až žiada dotknúť sa vystavovaných ob-

jektov.³ Uvedené sa nevzťahuje na obrazy, ktoré predstavujú ikonické diela dejín (a azda aj sveta) umenia, či už Da Vinciho Mona Lisa, alebo niektoré Picassové obrazy, ku ktorým sa môže divák priblížiť len na istú vzdialenosť, aj keď už samotná náročnosť prežitia intímneho estetického kontaktu s nimi (ktorá je v podstate nemožná), im dodáva istý status veľkoleposti. Ale aj tak. Galérie vo všeobecnosti poskytujú kontakt s dielom, jeho hmotnú prítomnosť a recipient sa necíti obmedzený ničím iným, iba tým, že sa nemôže dotknúť umeleckého diela. Nastáva vzťah medzi recipientom a recipovaným objektom, ktorý má či si to on uvedomuje alebo nie, semiotickú povahu. Interakcia a nutne vo vedomí recipienta prítomná interpretácia predstavuje formu a podobu komunikačného vzťahu (Eco, 2010; Makky, 2013a; Makky, 2013b), kde signál určený pre návštevníka galérie musí byť vyvolaný jeho vedomím, ktoré aktivizuje umenie. Videné dielo ako také je síce aktivačným činiteľom recepcie, ale nie je prvkom samostatným a aktívnym v plnom význame tohto slova. Vedomie recipienta, a teda recipient sám, je elementom, ktorý musí zaujať aktívny postoj voči vnímanému dielu, a tak vyvolať estetickú skúsenosť, ktorá je pre posúdenie daného estetického objektu/umeleckého diela kľúčová.

Múzeum, na druhej strane ako priestor, ktorý koncentruje, triedi a eviduje, ale súčasne aj skúma artefakty kultúrneho dedičstva, vykazuje iné kritéria v prezentácii a usporiadaní artefaktov. Artefakty sú hromadne vedľa seba umiestnené, niekedy sa takmer dotýkajú a sú vnímané v kontexte a cez vzájomne vzťahy. (Takmer) Nikdy sa im nedáva priestor, aby samostatne vynikli. Svojou hromadnosťou zahlcujú recipientové vedomie. Recipient môže nadobudnúť pocit, že hodnota daných artefaktov je prítomná a vďačí za svoju existenciu len hromadnému vystaveniu v jednom výstavnom priestore a dokonca môže byť prítomný predpoklad viazanosti historickej a kultúrnej hodnoty len na prítomnosť daného kontextu a vzťahu, ktorý sa inštaláciou vytvára. Pochopiteľne kontext je aspekt, ktorý je pre historické bádanie dôležitý a vystavované artefakty bez jeho pripomenutia nedávajú zmysel, alebo minimálne strácajú korene, ktoré sú nutné na identifikáciu ich hodnoty. Zamerať sa však iba na historický kontext a slepo dbať na jeho explicitné pomenovanie predstavuje pohľad historika a archeológa a môže byť pre artefakt v konečnom dôsledku obmedzujúce. Práve zachovanie viditeľnosti historického kontextu a vzájomných vzťahov izoluje umeleckú a estetickú hodnotu a odsúva ju bokom. Všetkým pochopiteľne ak nie je niečomu venovaná dostatočná pozornosť a priestor, prečo by mal recipient vnímať dané výrobky inak ako kultúrne dedičstvo, a teda inak ako triviálnu súčasť každodenného života dôb minulých?

Podstatné je uvedomiť si, že to s čím recipient prichádza do kontaktu, resp. čo je príčinou jeho zmätenosti pri recepcii, ak je artefakt vystavený v priestore, ktorý mu primárne nie je určený (aj keď s touto formuláciou by som narábal opatrne) je „*n-tá*“ zmena funkcie daného artefaktu. Prvá zmena, nastáva v momente, keď artefakt vychádza za rámec svojho pôvodného užívania, a teda kontextu vnímania, recepcie, tvorby a účinku, ktorý mu bol pôvodne vytýčený a s ktorým pracoval jeho tvorca a recipient pri výrobe a interpretácii.⁴ Otázne je, či budeme akceptovať kritické výhrady voči samostatnosti a všestrannosti interpretácie, ktoré sformuloval ešte v r. 1999 Richard Schusterman v práci *Beneath interpretation: against hermeneutic holism* (Schusterman, 1999), alebo práve (re)interpretáciu pravekých artefaktov pochopíme ako novú skutočnosť a opätovné obhájenie samostatnosti interpretačného procesu ako takého. „Zavádzanie“ recipientov a dosadzovanie artefaktov do iného prostredia

³ Využitia všetkých zmyslov pri recipovaní umenia, predovšetkým dotyku ako potreby a túžby preskúmať inú dimenziu matérie, sa venuje dlhodobejšie Zdenka Kalnická. Najnovšie prispela k diskurzu štúdiou *Art and Touch*, prednesenou na 19. Medzinárodnom kongrese estetiky v Krakove (2013).

⁴ Pôvodná funkcia objektov sa nikdy nedá rekonštruovať. Rekonštruovať funkciu neznamená o nej teoreticky pojednávať a priblížiť ju recipientovi, ale opätovne ju sprítomniť (výnimku predstavuje tzv. empirická archeológia, ktorá na základe nálezov vyrába v súčasnosti, pôvodnou technikou artefakty korešpondujúce s užitím aj podobou pravekých artefaktov a testuje mieru ich praktického využitia). Pôvodný kontext je neobnoviteľný. To s čím prichádza recipient do kontaktu v múzeu, nie je napr. pästný klin, ale len objekt zastupujúci resp. denotujúci pästný klin. V minulosti daný artefakt plnil svoj účel a zodpovedal špecifikácií pästného klinu, ale akonáhle prestal túto funkciu plniť, stal sa len symbolom, znakom, v skutočnosti denotátom pästného klinu. Ak artefakt stratí svoju funkciu a ona je prítomná len cez kontextuálnu analýzu, stráca svoje použitie a stáva sa niečím iným – *výstavným artiklom*. Forma prezentovaného artefaktu je zachovaná a korešponduje s pôvodnou, ale jeho obsah (vo význame účinku) sa definitívne stráca a mizne. Uvedenie si pôvodného kontextu a účelu a rešpektovanie jeho prítomnosti pôsobí na zvýšenie hodnoty daného artefaktu, ale účel ako taký, nemôže byť znovu sprítomnený.

ako do toho, ktoré je pre nich „určené“ v podstate narúša požadované pochopenie, a teda vedie k inej (rozhodne nie „zlej“) interpretácii.

Shusterman hermeneutikom vyčítal predovšetkým ich presvedčenie o všadeprítomnej interpretácii. Nesúhlasil s tvrdením, ktoré nastolil už Fridrich Nietzsche, a teda, že bez interpretácie neexistuje žiadna skutočnosť (Shusterman, 1999) alebo že interpretácia predstavuje formu (semiotického) oboznámenia sa a druh interakcie recipienta so skúmaným objektom (Makky, 2014). Proti takto rigorózne koncipovanej interpretácii Shusterman brojil napr. vtedy, keď tvrdil: „Každé porozumenie zahŕňa ľudský element, ktorý predznamenáva pochopenie v zmysle (a v praxi) našich záujmov, túžob a potrieb, ktoré významne prekrývajú ale často aj rozlišujú medzi rozdielnymi spoločnosťami a jedincami [...]“ (Shusterman, 1999, s. 189)⁵, alebo: „Niečo môžeme pochopiť aj bez toho, aby sme o tom rozmýšľali; ale aby sme mohli niečo interpretovať, potrebujeme nad tým premýšľať [...]“ (Shusterman, 1999, s. 190).⁶

Iný pohľad na estetickú interpretáciu sformuloval Eddy M. Zemach slovami: „Správna [slovo korektná, príp. adekvátne] sa zdá prijateľnejšie – doplnil L. M] *interpretace díla je tá, která slibuje přinést nejvyšší míru celkové estetické hodnoty.*“ (Zemach, 2010, s. 221). Napriek zaujímavému postrehu si nemyslím, že to, čo prináša „správna“ interpretácia je estetická hodnota. Skôr by som tvrdil, že túto estetickú hodnotu interpretácia iba odhaľuje. Odhaľuje vrstvy recipovaného diela, ktoré sú prítomné a autorom poprepájané (Mukařovský, 2007), ale ak chceme zotrvať pri slovnom spojení „*přinést nejvyšší míru*“ je priestor uvažovať o intenzite estetického zážitku ako o tom, čo je prinášané.⁷

Druhý posun funkcie nastáva pri starších artefaktoch ich opätovným použitím, ktoré napr. ako pri (až vulgárne sprofanovanom) Stonehange môže nastať o niekoľko sto rokov, ale aj tisícročí. Tu by sa dalo hovoriť o dvojakom charaktere posunu. Prvý už uvedený, keď je opätovné užitie príbuzné pôvodnému. Druhá podoba zmeny funkcie nastáva, keď je ich opätovné zaradenie do kultúry diametrálne odlišné, dokonca mylné oproti pôvodnému. Napr. v našom kultúrnom prostredí sa niektoré artefakty v minulých storočiach (predovšetkým kamenné, medené alebo bronzové sekerky) nájdené na poliach, považovali za nástroje trpaslíkov alebo iných mýtických bytostí a nie zriedka sa používali ako talizmany, ktoré slúžili v dome na ochranu proti bleskom – predpoklad, že ide o skamenený blesk (Buchvaldek, 1985). Posledná predpokladaná zmena nastala (v závislosti od počtu interpretácií a na pokroku v archeológii), keď sa praveké artefakty roztriedili do pravekých zbierok v múzeách a boli zasadené do kontextu kultúrnej genézy ľudského rodu, a tak zastali svoje miesto aj v súčasnej spoločnosti.

V priebehu 20. stor. však nastala situácia hľadania počiatkov jednotlivých oblastí spoločnosti a kultúry v praveku, kde sa popri genetickej stránke ľudského rodu formovala aj kultúra ako tmel spoločnosti. Determinujúcim elementom prevažne etnických a antropologických analýz kultúry sa ukázal darvinizmus a naň nadväzujúce celé teoretické smerovanie evolucionistov, ktoré zažíva v posledných rokoch hlavne na pôde kulturologie, teórie umenia, ale aj estetiky obrodenie. Touto cestou sa dostal do dejín umenia aj pravek a jeho artefakty. Spomedzi viacerých autorov, ktorí sa na našom území snažili pravek zakomponovať do sveta umenia, či už detailne, alebo len ako nutný trend, ktorému nerozumeli a rýchlo od neho „utekali“ spomeňme napr. V. Wagnera, C. Ciulisovú, J. Hofmana a i. (Makky, 2012). Nejasnosť, hmlistá hranica medzi umením a neumením a predovšetkým nezreteľná (nevyhranená) podoba pravekého umenia dávajú možnosť za istých okolností zasadiť praveké artefakty aj do galérií.

Aj keď som sa chcel vyvarovať užívaniu pojmu *umenie*, aby neboli nastolené ďalšie otázky, predsa musím uviesť zaujímavé postrehy, s ktorými prišiel Monroe C. Beardsley. V práci *Estetická definícia umění*, kde definuje umenie na základe zámeru nastoliť estetickú skúsenosť, ktorý je podľa neho urč-

⁵ Pôvodný citát: „Any understanding involves the human element which prestructures understanding in terms (and in service) of our interests, drives, and needs which significantly overlap but also frequently diverge among different societies and individuals [...]“ (Shusterman, 1999).

⁶ Pôvodný citát: „We can understand something without thinking about it at all; but to interpret something we need to think about it, [...]“ (Shusterman, 1999).

⁷ S toleranciou na bádanie historika a archeológa by sa dalo tvrdiť, že adekvátne a kontext reflektujúca interpretácia diela, ktorá odhaľuje jeho jednotlivé vrstvy môže zabezpečiť recipientovi intenzívnejší estetický zážitok, ako interpretácia, ktorá nie je adekvátne a v svojom výsledku nereflektuje dielo ako celok, ale len jeho jednotlivé vrstvy.

júci pre umenie, pracuje s funkcionálnou stránkou umenia. Píše: „*Umělecké dílo je něčím, co je vytvářeno [...] za účelem, aby bylo obdařeno schopností uspokojit estetický zájem*“ (Beardsley, 2010, s. 244). Podstatný sa pre nás stane jeho text až keď kritizuje možnosť, kedy sa objekt, ktorý nebol vytvorený ako umelecké dielo stáva umením, alebo dokonca o prípadoch, keď sa umenie kvôli svojmu uloženiu do skladu a nevystavovaniu stáva neumením (Beardsley, 2010). Svoj kritický postoj najlepšie vyjadruje, keď píše: „*Avšak představa, že danému objektu byla odejmuta vlastnost být uměním, je na první pohled matoucí, což hraje do karet estetické definici. Něco, co není uměním, samozřejmě může být vystaveno, vzbudit estetický zájem, vyjít z módy a opět upadnout v zapomění. Jelikož však to, co činí umění, uměním, je záměr, se kterým se vytváří, nemůže být uměním nic, co jím nebylo již od počátku, a cokoli jím jednou je, jím zůstane napořád*“ (Beardsley, 2010, s. 251).

Jeho prístup má však svoje obmedzenia. Predpokladá, že ak chceme hovoriť o umeleckom diele, musí byť objekt umeleckým dielom od svojho vzniku až po zánik. Aj preto hovorí o Duchampovej *Fontáne* ako o objekte komentujúcom umenie, ale nezačlenenom do dejín umenia (Beardsley, 2010). Ale čo sú dejiny umenia? Ide o sumár diel, ktoré predstavujú naplnenie definícií umenia, alebo ideálne spĺňajú požadovanú normu? Alebo ide o súhrn teórií a komentárov určujúcich, ktorý artefakt je umením a ktorý nie? Alebo dokonca ide len o všetky výrobky a myšlienky, ktoré sa objavujú vo všetkých knihách a odborných statiach pojednávajúcich o dejinách umenia? Ak sa niečo premiestni do sveta umenia, ešte to neznamena, že to niečo bude figurovať aj v jeho dejinách. Determinantom posúdenia je čas a práve v prípade Duchampa ukázal čas v jeho prospech, aj keď možno proti jeho zámeru. Ako s východiskom pre definíciu umenia, by som s uvedeným autorom nemohol plne súhlasiť, ale svojou vyhranenosťou nastoľuje zaujímavý dialóg. Na jednej strane máme ním požadovanú *zámernosť* ako identifikačné kritérium (netrvá na jej uvedomelosti, čo príjemne zapadá do Mukařovského tézy o *zámernosti a nezámernosti*), na druhej strane máme inštitucionálnu teóriu a napokon Janom Mukařovským koncipovanú dialektickú antinómiu, ktorá sa vzťahuje na dynamický vzťah funkcii objektu (Mukařovský, 2007).

S Beardsleym súhlasím len do tej miery, kým je zachovaná dialektická antinómia estetickej funkcie a ostatných mimoestetických funkcií. Snahou autoritatívne rozdeliť praveké artefakty na umenie a neumenie, by sme dospeli do slepej uličky, nakoľko identifikovať zámer, a teda aj pôvodnú funkciu artefaktu, pre ktorú bol vyhotovený, nie je plne možné. Istou cestou kompromisu z tejto vyhranenosti sa pokúsil ísť Adam Andrzejewski. V štúdií *Artification and the Ontology of Art* hľadá spôsob ako odlišiť pôvodné umelecké a neumelecké zložky súčasného umenia tvoriace výsledný produkt, ktoré si podľa jeho téz musia ponechať status neumenia a môžu byť len *artifikované* (zo slova Art – umenie). Aj napriek popretiu využiteľnosti a radikálnemu odlišeniu *artifikácie* od *estetizácie* (Andrzejewski, 2013), musím pripustiť, že práve estetizácia by bola pre jeho koncept prijateľnejšou, aj keď prekonanou cestou. Hlavným rozdielom medzi estetizáciou a artifikáciou je skutočnosť, že artifikácia je dôsledkom zámeru autora (keď sa rozhodne použiť napr. objekty každodenného života, alebo často aj odpad – tzv. *trash art*, či toľko profanované *abjektové umenie*), pričom estetizácia je chápaná ako druhotné vloženie estetickej funkcie recipientom, ktorá ako keby v pôvodnom artefakte nemala miesto. Nebudem sa hlbšie zaoberať analýzou uvedenej práce, nakoľko mám pocit, že túto problematiku uzavrel už Ján Mukařovský minimálne svojimi prácami *Místo estetické funkce mezi ostatními a Záměrnost a nezáměrnost* (Mukařovský, 1969). Dovoľujem si však pripustiť, že o estetizácii môžeme s veľkou opatrnosťou hovoriť (neopomínajúc Mukařovského tézy) v prípade násilného vloženia estetickej funkcie ako dôsledku nového kontextu a využitia artefaktu, aj keď estetická funkcia ako taká je v istej miere, vždy prítomná, aj keď možno nie všetkým očividná. V prípadoch ak sa artefakt vníma esteticky len vďaka porušeniu jeho pôvodného kontextu, a teda v prípade ak prirodzene prítomná estetická funkcia nie je zastabilizovaná, ale je len suplovaná sekundárne vloženou estetickou funkciou predovšetkým na základe páčenia sa dnešným recipientom, môžeme s istou opatrnosťou hovoriť o estetizácii. Treba mať na pamäti práve uvedenú „opatrnosť“, lebo estetická funkcia je prítomná všade. V Mukařovského terminológii by sme mohli povedať, že sa mení postoj recipienta a nie dominancia funkcie. Aj preto v konečnom dôsledku chápem estetizáciu ako prísne hypotetickú a subjektívnu skutočnosť.

Čo ma však na Andrzejewského (aj keď nesprávnej) a Beardsleyho teórií zaujalo, je pri jednom viac, pri druhom menej, ostrá kritika inštitúcií. Zmena funkcie artefaktu, ktorá podľa Mukařovského

reálne nastáva, s čím plne súhlasím, je bytostne previazaná s charakterom inštitúcie, ktorá ho vystavuje. Ale ako? Či chceme, alebo nie, musíme sa obrátiť na inštitucionálnu teóriu, ktorá aj napriek vlne kritiky stále poskytuje isté odpovede (Ciporanov – Kulka, 2010).

V reakcii na Beardsleyho netreba preto opomenúť Nelsona Goodmana, ktorý v štúdií *Kdy je umění?*, akoby odpovedal svojmu kolegovi. Už len samotnou formuláciou názvu štúdie a neskôr aj otázkou v texte, keď píše: „*V kritických případech nezní relevantní otázka „Jaké objekty jsou (trvale) uměleckými díly?“*, nýbrž „*Kdy je určitý objekt uměleckým dílem?“* [...]“ (Goodman, 2010, s. 264), dáva na známosť, že v otázke definovateľnosti umenia a celkovo premeny funkcie, bude stať presne na opačnej strane ako M. C. Beardsley. Tento predpoklad potvrdzuje, keď sa ďalej rozpisuje. „[...] *tak určitý objekt někdy, v některých obdobích, může být uměleckým dílem a jindy ne.*“ (Goodman, 2010, s. 264). Priam identicky zmyšľala Jerrold Levinson (Levinson, 2010). Rovnako dynamickosť a premenlivosť funkcií v objektoch a artefaktoch potvrdzuje aj Denis Ciporanov, ktorý hovorí o „dynamike funkcionálnej kategorizácii“ umenia (Ciporanov, 2010).⁸

Ku kameňu úrazu a súčasne možnému vysvetleniu sa dostávame, keď sa pozrieme na Georga Dickieho. „*Umělecké dílo v klasifikačním slova smyslu je (1) artefakt, (2) jehož souboru aspektů byl udělen status kandidáta na hodnocení osobou (či osobami) jednající jménem určité společenské instituce (světa umění). Druhá definiční podmínka sestává ze čtyř vzájemně provázaných částí: (1) jednání jménem instituce, (2) udělení statusu, (3) bytí kandidátem a (4) hodnocení*“ (Dickie, 2010, s. 122). Zaujímavým je slovné spojenie „kandidát na hodnotenie“, ktorý sa stal esenciálnym symptómom Dickieho teórie a súčasne vhodným východiskom riešenej problematiky. Napokon ako inak by sme mohli zdefinovať experiment, akt, úkon, keď sa praveké artefakty zoberú mimo múzejného priestoru, kde majú zakorenené svoje pôvodné konotácie (pôvodne v zmysle našej kultúrnej tradície) a sú zasadené do galérie? Divák pristúpi v galérii k vystaveným a nasvieteným artefaktom a snaží sa analyzovať, čo je ich zámerom a triviálne sa pýta „čo chcel umelec povedať?“. Preto mi je sympatické, aj keď vo všeobecnosti nie som fanúšik inštitucionálnej definície umenia, užitie slova „kandidát na hodnotenie“. Kurátor výstavy či už antropologickej alebo prehistorickej zbierky artefaktov týmto spôsobom vyzve návštevníkov, aby zaujali svoj postoj a identifikovali vystavené výrobky. Tým, že ironizuje ich pôvodné užitie, až honosne ukazuje na nové interpretácie.

Levinson upozorňuje, že práve zámer pre aký umelecké dielo vzniklo (artefakt v našom uplatnení) a aký druh vnímania sa vyžaduje od diváka, sú tie činitele, ktoré predurčujú jeho status a s tým súvisiaci aj výstavný priestor (Levinson, 2010). „*Aký druh vnímania sa vyžaduje od diváka*“ je rovnako súčasťou kategorizácie a identifikovania vystaveného artefaktu, ako toľkokrát požadovaný zámer a rovnako, mimo Levinsonovho postrehu aj kontext tvorby a pôvodnej recepcie. Podľa toho by malo byť užitie a druh vnímania implikované priamo už v prezentovanom výrobku. Pričom treba mať na pamäti, že keď je výrobok nanovo objavený – nie presunutý z originálneho kontextu, do kontextu nového – získava kontext nový, ktorý nie je determinovaný jeho pôvodným významom (stále apelovaná Mukařovského nezámernosť (Mukařovský, 2007)). V tomto duchu vstupuje do vzťahu s kultúrou a spoločnosťou, ktorá ho opätovne vynáša na „svetlo sveta“.

Ocitli sme sa v bode, keď predložená analýza stojí na križovatke. Buď môžeme zastať miesto archeológa a historika a správať sa k vystavovaným artefaktom ako k anachronizmom a rigorózne trvať na dodržaní a pripomienkovaní pôvodného užitia, a teda ako ku kultúrnym objektom vypovedajúcim len a len o minulosti, čím zamedzíme ich aktualizácii a začleneniu do súčasnej kultúry. Ostanú pripomienkou dôb minulých a ako som už vyššie poznamenal, denotáciou istej funkcie a účelu. Alebo máme možnosť artefakty prezentovať v novom svetle a mimo pôvodného kontextu, kde im vytvoríme nové konotácie a dáme im priestor aktívne participovať na estetickom zážitku návštevníkov galérií. No aj napriek vytyčeniu smeru po ktorom budeme kráčať, nezistíme, čo sa v skutočnosti deje s artefaktom ako takým.

⁸ Napriek tomu, že je Arthur Danto často považovaný za iniciátora inštitucionálnej teórie, je až udivujúce zistiť, že ním koncipovaný „svet umenia“ (The Artworld) nereflektoval nič iné, len historicko – teoretický rámec, ktorý by sme mali identifikovať na určenie (doplňím mnou presadovaný pojem) [funkcie] „člena“/súčasťi sveta umenia. Ako autor sám poznamenáva, to čo nakoniec určí, či ide o umenie alebo nie, je jeho originálny kontext, čo má priamo vplyv na umiestnenie artefaktov pravekého sveta v múzeách. Dantové inštitúcie maximálne predstavujú inštitúcie vytvárajúce teóriu umelecko – historického charakteru (Danto, 1964).

Potrebný odstup núka Jurij M. Lotman v štúdií *Kultúra ako subjekt a objekt – sama – pre seba*, kde pracuje s pojmom *monád*. Monády chápe ako štruktúry generujúce zmysel, vo vzťahu medzi sebou na rovnocenných aj hierarchických štruktúrach (Lotman, 1994). Hlavná charakteristika (generovanie zmyslu, vzťah k iným monádam) dáva tušiť, ako vyriešim problém dištinkcie v prezentácii pravekých artefaktov. Monády (múzeum, galéria, kultúra, spoločnosť, umenie), s ktorými majú väzby praveké artefakty ako monády osobitého druhu získavajú začlenením do iných štruktúr nové semiotické vrstvy. Rozrastanie významových konotácií je aj dôsledkom opakovaných reinterpretácií ako vrstvenia zmyslu a nových štruktúr. Vytvárajú sa metavrstvy artefaktu. Na jednej strane máme artefakt (1) ako originál (pôvodný kontext, užitie a funkcia) a (2) ako (meta)artefakt, ktorý sa buduje neustálou interpretáciou, alebo lepšie povedané začlenením a aktualizovaním do súčasného kontextu. Artefakt (1) zaniká akonáhle stráca svoje využitie, a teda metaforicky povedané, akonáhle upadne do zabudnutia. Preto sa v analýze od začiatku nesie len ako tieň, ktorý sa nedá uchopiť, no stále je viditeľný a v istej podobe prítomný. Galéria rovnako ako múzeum vytvára nové významy a štruktúry, ktoré artefakt bez obsahu (účelu) oživujú a umiestňujú do súčasnej kultúry. Takto vzniká (2) (meta)artefakt so zložitou štruktúrou významov a vzťahov, ktorý je flexibilný a schopný funkčne pôsobiť aj v iných konotáciách aké sú mu bádateľmi primárne určené.

Preto si môžem dovoliť tvrdiť, že galéria, aj keď som na začiatku, hlavne z dôvodu Freelandovej názorov uvažoval inak, neničí praveké artefakty a „neznásilňuje“ ich originálny kontext. Tento kontext je už dávno stratený a dá sa rekonštruovať iba na teoretickej báze. Obnovený nikdy nebude a daný artefakt ho nikdy opäť nebude napĺňať.

Aktom objavenia akoby boli artefakty nanovo vytvorené a aj keď slúžia ako výskumný materiál našej minulosti, budujú si vlastný význam, ktorý môže byť zmenený aj prostým vystavením v galérii, čím sa artefakt stáva súčasťou sveta umenia. Preto ak sa niekto rozhodne nainštalovať akýkoľvek objekt do galérie v úlohe kandidáta na hodnotenie a predpokladá jeho užitie týmto spôsobom ako vstupenky do sveta umenia, nemôžeme mu v tom brániť. Dokonca ak je takto artefakt prezentovaný, mení sa jeho účel a z objektu dokumentujúceho a denotujúceho minulé javy sa stáva objekt vyžadujúci divákovu aktívnu pozornosť ako artefakt sveta umenia a nastoľuje dialektický vzťah estetického záujmu *divák – recipient*.

Múzeá pracujú s (meta)artefaktom ako s denotátom a pripomienkou dôb minulých. Jeho jediným účelom v tomto zmysle je odkazovať na pôvodný kontext a účel a na artefakty vo svojej časovej a kontextuálnej sfére. Ak sa však (meta)artefakty vystavia v galériách, získavajú úplne nový a široký význam, nastoľujú rôzne otázky a provokujú recipientové vedomie, čím zastávajú plnohodnotné postavenie estetických objektov a majú miesto vo svete umenia. Pôvodný predpoklad nerešpektovania sebestačnosti artefaktu v prípade vystavenia v galérii, a teda zameranie na diváka namiesto na artefakt, sa zdá v tomto bode nezmyselný. Nesúdim a neprikazujem, kde sa majú praveké artefakty vystavovať, jediné čo hovorím je, že aj múzea aj galérie majú ako výstavne priestory pravekých artefaktov svoje opodstatnenie a špecifiká. V múzeách slúžia artefakty ako pripomienky a kultúrne objekty dôb minulých, s intenciou informovať o pôvodnom kontexte, a teda je tu prítomný zreteľ na autora, pričom v galériách sa aj praveké artefakty stavajú aktuálnymi činiteľmi kultúrneho diania a fungujú ako aktívne činitele sveta umenia – ak v tom spočíva zámer kurátora výstavy.

Literatúra:

ANDRZEJEWSKI, A.: Artification and the Ontology of Art. In: Proceedings of the European Society for Aesthetics, 2013, roč. 5, s. 53 – 66

ARENDTOVÁ, H.: Kríze kultúry: Čtyři cvičení v politickém myšlení. Praha: Mladá fronta 1994. 160 s.

BEARDSLEY, M., C.: Estetická definice umění. In: Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století. Eds. T. Kulka – D. Ciporanov. Praha: Pavel Mervart 2010, s. 237 – 254.

BUCHVALDEK, M.: Dějiny pravěké Evropy. Praha: SPN 1985. 279 s.

DICKIE, G.: Co je umění: Institucionální analýza. In: Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století. Ed. T. Kulka – D. Ciporanov. Praha: Pavel Mervart 2010, s. 113 – 132.

ECO, U.: Teória sémiotiky. Praha: Argo 2009. 440 s.

- FREELANDOVÁ, C. A.: Teórie umění. Praha: Dokořán 2011. 192 s.
- GOODMAN, N.: Kdy je umění? In: Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století. Ed. T. Kulka – D. Ciporanov. Praha: Pavel Mervart 2010, s. 255 – 270.
- KULKA, T. – CIPORANOV, D. (eds.): Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století. Praha: Pavel Mervart 2010. 437 s.
- LEVINSON, J.: Definovat umění historicky. In: Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století. Ed. T. Kulka – D. Ciporanov. Praha: Pavel Mervart 2010, s. 133 – 160.
- LOTMAN, J. M.: Text a kultura. Bratislava: Archa 1994. 100 s.
- MAKKY, L.: Interpretácia vybraných „kultových“ sošiek z východného Slovenska. In: Špecifiká kultúrneho a spoločenského vývoja východného Slovenska. Eds. L. Makky – J. Migašová – Š. Haško. Prešov: FF PU v Prešove 2012, s. 23 – 43.
- MAKKY, L.: Komunikačné kompetencie pravekých artefaktov. In: Espes: elektronický časopis Spoločnosti pre estetiku na Slovensku, 2013, roč. 2, č. 2, [Cit. 2014-15-05.] Dostupné na internete: <<http://www.casopisespes.sk/index.php/126-komunikacne-kompetencie-pravekych-artefaktov>>.
- MUKAŘOVSKÝ, J.: Studie [I.]. Brno: Host 2007. 556 s.
- MUKAŘOVSKÝ, J.: Studie z estetiky. Praha: Odeon 1969. 482 s.
- SHUSTERMAN, R.: Beneath Interpretation: Against hermeneutic Holism. In: The Monist: The Theory of Interpretation, 1999, roč. 73, č. 2, s. 181 – 204.
- SVOBODA, B.: Počátky lidstva ve světle anthropologie, archeologie a umění. In: Časopis Národního Musea, 1947, roč. 116, s. 206 – 207.
- ŠOUREK, K. a kol.: Umění na Slovensku, odkaz země a lidu. Praha: Melantrich 1938. 88 s.
- ZEMACH, E., M.: Neexistuje identifikace bez hodnocení. In: Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století. Ed. T. Kulka – D. Ciporanov. Praha: Pavel Mervart 2010, s. 219 – 236.