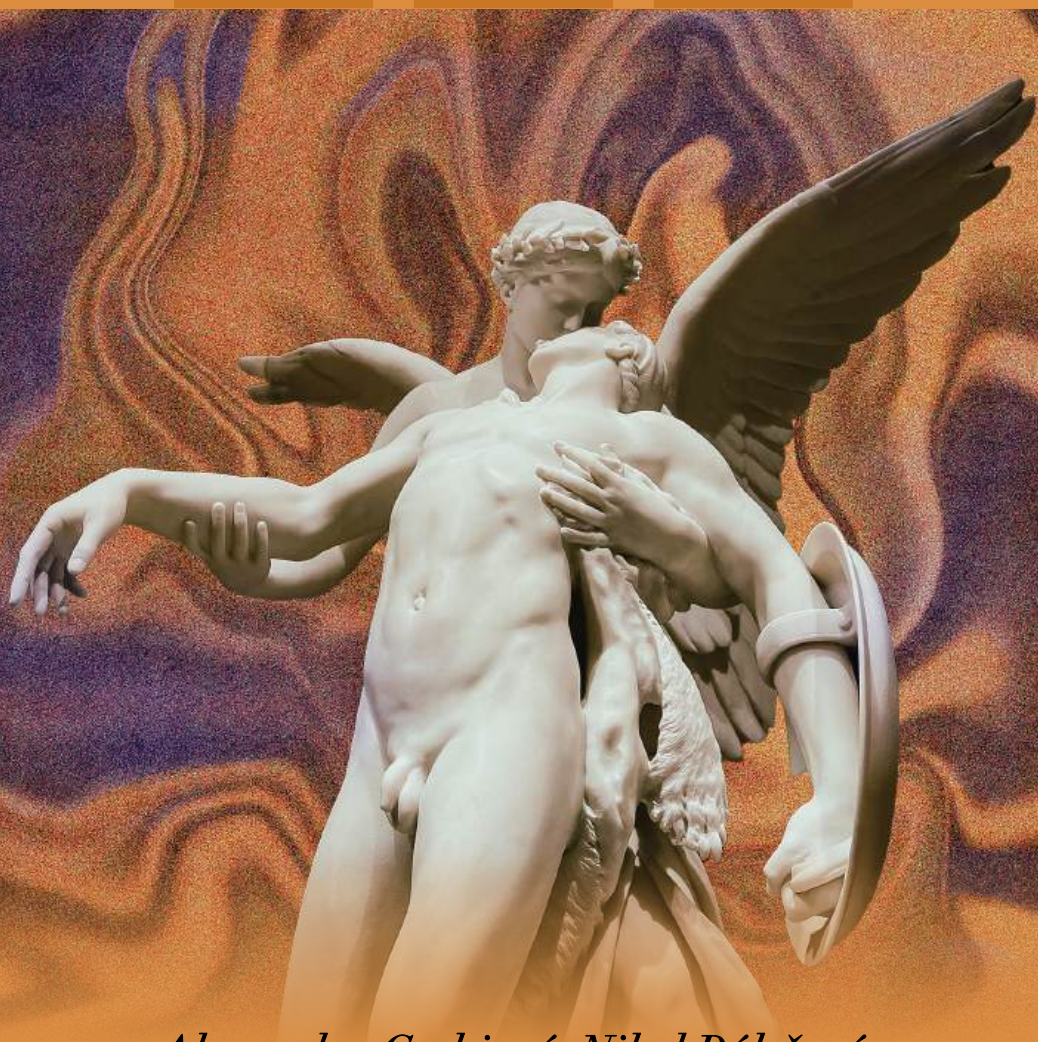


PARA DOXA



*Alexandra Csoltiová, Nikol Pálešová,
L'ubica Pinková, Michal Zvarík (eds.)*



para/DOXA 3
Zborník študentských príspevkov

Alexandra Csoltiová, Nikol Pálešová,
Ľubica Pinková, Michal Zvarík (eds.)

Trnava 2025

Recenzenti

doc. PhDr. Peter Rusnák, PhD.

PhDr. ThLic. Mgr. Ján Mičko, PhD., PhD.

© Filozofická fakulta TU v Trnave, 2025

Trnava 2025

Filozofická fakulta, Trnavská Univerzita v Trnave

ISBN 978-80-568-0768-2

Obsah

Michal Zvarík Miesto umenia vo filozofii	5
Roman Pikulik Rozprávačstvo a živý stroj	11
Branislav Čáp Ilúzia náhodnosti	29
Terézia Poláková Výchova umením a modely kultivácie človeka v klasickej nemeckej filozofii : Immanuel Kant, Alexander von Humboldt, Johann Gottfried von Herder	41
Denys Ovdiienko Subjekt v štrukturálnej psychoanalýze Jacquesa Lacana: Rád imaginárneho a symbolického v kinematografii	55
Pavla Minarovičová Existenciálne výzvy umelej inteligencie v kontexte umenia	70
Bruno Pella Kontextualizácia problému všeobecných teórií v architektúre	90
Dimitar Ganev Beyond expressivism A Popperian Framework for AI-generated Art	104
María Carolina Fontana Di Rende Z·E·N	114
Bailey Zey Collective growth	117
Britain Rodriguez Untitled	119

Miesto umenia vo filozofii

Michal Zvarík

Časť kritiky, ktorej dnes filozofi čelia, sa zakladá na argumente, že nie je dostatočne vedecká alebo že sa nevie rozhodnúť, či chce byť skutočnou vedou, alebo „len“ poéziou. Za touto kritikou sa skrýva presvedčenie, že je to moderná veda (a to najmä súbor vied prináležiaci do STEM), ktorá má byť kultúrne určujúca. Nejednen filozof sa voči takto pochopenému ideálu vedy spreneveruje tým, že si na vyjadrenie svojho myslenia volí básnickú obrazotvornosť a jazyk. Vzpiera sa tak vedeckej jasnosti a objektívitě, necháva voľný priechod konfúznosti a subjektívne podfarbeným presvedčeniam namiesto tvrdých dát a informácií. Tento kritický postoj zasiahol aj spôsob filozofického písania, kde sa ukazuje, že poetickosť vo filozofii čelí kríze. V atmosfére *publish or perish* sa filozof musí držať kritérií a pravidiel stanovených akademickým publikačným priemyslom. Tieto pravidlá spôsob písania vopred predznamenávajú a limitujú, nebadane ho určujú tým, že uprednostňujú informácie a informatívny štýl pred vlastným myslením, v ktorom poetickosť môže mať svoje dôležité miesto.

Je pomerne pozoruhodné, že v očiach scientizmu má filozofia aspoň na výber. Môže sa pozdvihnúť k ideálu vedeckej exaktnosti alebo mu aspoň slúžiť. Medzi riadkami je to však poézia a umenie, ktoré sú v tomto pohľade vykázané do roly periférie, oblasti s menšou dôležitosťou. Hlavnou slepou škvrnou scientizmu tak nie je nepochopenie filozofie, ale najmä nepochopenie umenia, ktoré je prostriedkom kritiky voči filozofii. Ak však ponecháme na chvíľu bokom túto slepú škvrnu, túto neschopnosť povzniesť sa nad to, čo je vedecky objektívne dané a vecné, môžeme postrehnúť, že scientizmus medzi umením a filozofiou vidí určitú príbuznosť, hoci ju programovo odmieta.

Ako túto príbuznosť filozofie a umenia uchopiť? Nejde o to, že by sa filozofia, ktorej úlohou je reflexívne myslenie, ukazovanie v myslení, rozplynula v poetickosti. Je však hodné pozornosti, že

filozof môže prekračovať žáner prísne akademického, alebo presnejšie, vedeckého textu, aby pracoval s rozmanitými literárnymi formami, ktoré slúžia jeho veci. Prečo si to filozofia môže (a niekedy musí) dovoliť?

Ako o východisko sa môžeme oprieť o často citovanú vetu z 1. knihy Aristotelovej *Metafyziky*, podľa ktorej „milovník mýtov je v istom zmysle milovníkom múdrosti (*filosofos*), lebo mýty pozostávajú z obdivuhodných vecí (*ek thaumasión*)“ (982b, 18–19). Aristotelés tvrdí, že mýtus a filozofia majú spoločný koreň v skúsenosti úžasu či údivu (*thauma*). Ich predmetom je niečo neobvyklé a mimoriadne, *divné*, niečo, čo prekračuje zaužívané rámce myslenia a konania, a preto nás núti zastaviť sa a prehodnotiť optiku nášho bežného nazerania. Mýtus je, ako upozornil Jan Patočka, vyjadrením ľudskej excentricity (1999, 179). V nej človek sám seba uchopuje zo sveta, do ktorého prináleží, ale zároveň vníma, že z tohto poriadku je vyklonený, že doň nezapadá úplne. Naša vyklonenosť sa ukazuje práve v zážitkoch mimoriadneho a divného, ktoré čeria tiché vody každodennosti a dokladajú tak, že ľudská existencia je prekročením zaužívaných, samozrejmych daností.

Vo vzťahu medzi filozofiou a mýtom na jednej a filozofiou a umením na druhej strane môžeme vidieť analógiu. Je teraz vedľajšie, že umenie je pravdepodobne vo svojich prvotných podobách v područí a službe mýtu, ktorému poskytuje výraz v dielach, rituáloch a slávnostiach. Filozofia, mýtus, umenie spoločne pramenia v ľudskej transcencii voči samozrejmej a bezprostrednej danosti, ktorá sa mimoriadne ohlasuje v prekračujúcich narušeníach. Hoci umenie sa môže od mýtu odpútať nemenej než filozofické myslenie, zdieľa s nimi spoločný rys v tom, že v tvorbe dokáže vyjadriť a stelesniť túto skúsenosť transcencie a vystaviť ju tak do centra našej pozornosti.

Akým spôsobom umenie toto vyjadrenie dosahuje? Časť odpovede sa skrýva v osobitom charaktere umeleckého diela, ktorý spočíva v jeho nápadnosti. Vo väčšine prípadov vedie ľudská produktivita k vytvoreniu nástroja, ktorý sa na rozdiel od umeleckého diela vyznačuje tendenciou k nenápadnosti. Nástroj je za obvyklých okolností pre ľudský pohľad nezaujímavý, nie je na ňom nič, na čom by mohol spočinúť náš zrak kvôli predmetu

samému. Inštrumentálne predmety sa stávajú predmetom nášho zaujatého pohľadu až vzhľadom na aktuálne praktické ciele, ktoré nimi dosahujeme. Je však zaujímavé, že nástroj samotný si ponecháva určitú mieru nenápadnosti aj pri jeho aktuálnom používaní. Hoci nevyhnutne sprevádza praktickú obstarávajúcu činnosť, naša pozornosť je obvykle zameraná inde, smeruje za nástroj, ktorý je akoby okrajovo spoluprítomný. Akoby bolo v bytostnej povahe nástroja byť podobný okuliárom, na ktoré môžeme zabudnúť v momente, ako sme si ich nasadili.

Povaha umeleckého diela je voči nástroju protikladná. Zrak zotrváva na obraze, sluch sa necháva niesť tónmi, myseľ imaginatívne vizualizuje riadky alebo recitáciu textu, skulptúra sa môže ponúkať k spočinutiu v dotyku, ako ukazuje dielo Marie Bartuszovej (Vydrová 2023, 58). Všímame si detail, aby sme z neho nanovo uvideli celok a z tohto celku ocenili detail v novej hĺbke. Umelecké dielo oslovuje samo zo seba, a nie pre iné a z iného. Nástroj je vo svojom zmysle bytostne neúplný, stráca svoj zmysel, ak nevystáva z niečoho iného a nemieri k nemu. Vo svojej povahe má prechodnosť. Umelecké dielo samo nesie svoj zmysel, ktorý nám zvestuje. Umelec, ako napísal Jan Patočka o spisovateľovi, je „odhalovač života, životného zmyslu v celku i jednotlivostiach“ (Patočka 2006, 287).

Odhaľovanie zmyslu ako vlastný zmysel umenia preto vyznačuje príbuznosť k filozofii. No ak obe slúžia rovnakému cieľu, nestráca sa autonómnosť umenia voči filozofii a nie je nakoniec filozofia formou poézie, ako sa kriticky domnieva scientista? A navyše, nie je odhaľovanie života samo cieľom rozmanitých vied? Patočka v texte o filozofii literatúry tvrdí, že v literárnom zachytení „ide o podstatné, nie o reálne a realitu. Preto je jeho pôdou fantázia. Ide o podstatné, nie o podstatu, preto je jeho pôdou predvedenie jedinečného a nie všeobecniny“ (Patočka 2006, 287). Zotrvávanie pri realite je nedostatočné, pretože hoci reálne je samo určitou danosťou, jeho odhalenosť je aj zakrytím, skrývaním podstatného. Filozofia a umenie pritom reálne transcendujú, aby nechali zasvitnúť podstatné. Obe si však ponechávajú autonómiu: kým umenie je predvedením podstatného v jednotlivom, filozofia uchopuje a vyjadruje všeobecné štruktúry.

Vo svojich autonómnych sférach sa tak filozofia a umenie môžu navzájom prelínať, dopĺňať a inšpirovať. Filozof môže ukazovať poetickosťou bez toho, aby sa ňou nechal pohltiť, alebo sa môže nechať osloviť dielom, ktoré odomkne nový horizont reflexie. *Mutatis mutandis* umelec z filozofie získava seba porozumenie a porozumenie sveta, ktoré ho povoláva pretaviť ho do konkrétneho diela. Zo vzájomnej autonómie a prelínania však rovnako môžu vyvstávať pnutia, nedorozumenie, ale aj kritika.

Dôkazom, že problém vzťahu medzi umením a filozofiou angažuje aj dnešného mladého človeka, je to, že organizátorky Ľubica Pinková, Nikol Pálešová a Alexandra Csoltiová ho zvolili ako hlavnú tému tohtoročnej študentskej filozofickej konferencie para/DOXA. Vytvorili tak priestor, aby študenti všetkých troch stupňov predostreli svoje reflexie na verejnom mieste a publikovali ich v tomto zborníku.

Roman Pikulik zameriava pozornosť na postavu rozprávača u W. Benjamina a rozvíja tento koncept v kontexte diskusií vzťahu živého a stroja. Branislav Čáp zas poukazuje na vzťah tvorby a chaosu, ktorý je len iluzórne náhodný, pretože sa vyznačuje určitou determináciou. Tereza Poláková sa navracia k vybraným mysliteľom obdobia nemeckej klasickej filozofie, v ktorých myslení sa pokúša identifikovať modely kultivácie človeka aplikovateľné v oblasti umenia, ktoré má naplňovať výchovnú funkciu. Denys Ovdiienko načrtáva vybrané a kľúčové aspekty psychoanalytickej teórie Jeana Lacana, ktorú následne aplikuje na pochopenie kinematografie a filmu. V súčasnosti silno rezonujúca téma umelej inteligencie sa silno dotýka aj tematiky umenia a v zborníku sa jej venujú hneď dva príspevky. Pavla Minarovičová argumentuje, že AI nie je v pravom zmysle tvorivou, a že je nutné rozlišovať medzi technologickou imitáciou a autentickým výkonom tvorivého subjektu. Dimitar Ganev vychádza z estetickej teórie K. R. Poppa a podobne argumentuje, že umelá inteligencia nedisponuje predpokladmi vlastného tvorivého výkonu. Avšak zároveň môže slúžiť ako nástroj umeleckého experimentovania, ktorý autora neodstraňuje, ale podporuje. A nakoniec príspevok Bruna Pellu tematizuje vzťah medzi filozofiou a architektúrou a vyrovnáva sa s otázkou zmyslu architektúry na pozadí sporu medzi modernizmom a postmodernou.

Študentské konferencie a texty sú často medzníkom, v ktorom sa človek postupne premieňa z pasívneho prijímateľa informácií a pohľadov od skúsenejších a vzdelanejších na aktívneho člena filozofickej komunity. Vyžadujú, aby vystúpil zo zóny komfortu a vystavil sa verejnému pohľadu, zapojil sa do diskusie a čelil nožnej kritike. Práve mladý človek tu intenzívne pociťuje, že je na ceste. Rozumie, že jeho príspevok je pravdepodobne fragmentárny a že pred ním leží skrytý horizont nepoznaného a nereflektovaného a preto neistého a zneisťujúceho. To je nakoniec naša ľudská podmienenosť, ako nám ju filozofia a umenie, každé svojim osobitým spôsobom, kladú pred oči.

Použitá literatúra

PATOČKA, J. (1999). *Platón a Evropa*. In: *Péče o duši II*. Praha: OIKOYMENH, 149–355.

PATOČKA, J. (2006). Spisovatel a jeho věc. In: *Češi I*. Praha: OIKOYMENH, 280–292.

VYDROVÁ, J. (2023). O sochárstve, přírode a dotyku. In: *Ars*. roč. 56, č. 1, 57–62.

Mgr. Mgr. Michal Zvarík, PhD.

Katedra filozofie

Filozofická fakulta

Trnavská univerzita v Trnave

Hornopotočná 23

918 43 Trnava

E-mail: michal.zvarik@truni.sk

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0165-6066>

Filozoficko umelecké dialógy

Ako sa umenie prihovára
k filozofii

Rozprávačstvo a živý stroj

Roman Pikulik

Abstrakt

V našom príspevku máme za cieľ použiť metódu analógie a kritickej interpretácie predložených autorov, aby sme predostreli filozofickú koncepciu živého stroja, založeného na rozprávání. Rozprávanie chápeme v zmysle figúry rozprávača Waltera Benjamina. Pojem živého stroja rozvíjame na základe prednášky Georgea Canguilhema Stroj a organizmus a kritickej reflexie článku Iana Hackinga Canguilhem uprostred kyborgov. Na základe tejto kritickej reflexie porovnáme Canguilhemovu prednášku so známym Manifestom kyborgov Donny Haraway. Tvrdíme, že pomocou analógie, vedomí si možných nedostatkov tejto metódy, sa dá dospieť od prefenomenológie ako transcendentálnej optiky, cez nastavovanie našich tiel podľa písacích strojov a hodinových strojčekov, až ku ontologickému prevráteniu perspektívy. Nebudeme považovať stroje za model človeka, ale vezmeme či už stroje alebo kyborgov za ontológiu a rozprávačstvo za formu tejto ontológie.

Kľúčové slová

Canguilhem; Benjamin, Hacking, storytelling, kyborg

Úvod: Od mimésis k médiám a písaniu obrazov

Storočie svetiel, ako sa zvykne nazývať osvietenstvo, prinieslo techniky zápisu, ktoré podľa Kitlera prvýkrát prepojili písaný text a obraz. Pri správnom prístupe písmená na stránke v praxi tichého čítania Ignáca z Loyoly vytvárali obrazy udalostí dejín spásy. Rozšírením tohto spôsobu čítania sa aj z poézie stáva spôsob zaznamenávania obrazov nie nepodobný technikám, ktoré do maľby ešte skôr vniesla camera obscura. Jedným z príkladov je báseň Bartholda Brockesa Proven Remedy for the Eyes, v ktorej

autor hovorí, že naše zmysly sú otupené silou zvyku a nie sú schopné vnímať krásu prírody a vzorce, v ktorých sa oslavuje Boh cez stvorenstvo (Kittler 2010, s. 89 – 90). Musíme našim zmyslom pomôcť. Pýtate sa ako?

Musíme jednoducho zložiť jednu z našich rúk
a pridržať ju pred okom formou perspektívy;
Cezmalý otvor savizualizované objekty,
ktoré sú súčasťou všeobecnej krajiny, pretransformované
do osobitnej perspektívy,
z ktorej samôže namaľovať, či nakresliť krásna podobizeň,
[...]
Videnie je umením, podobne ako písanie či čítanie.
Nato, aby sme videli správne treba používať rozum (ibid.)

Vidíme, že zrak sa tu v zhode s Newtonovou *Optikou* mení na umenie závislé od zariadení ako *lanterna magica*. Tento nový spôsob videnia podľa Kittlera mení literatúru a kultúru ako takú. Keď sa bohovia a nymfy uložili k spánku starobylých, komunikácia prestala byť mimésis umenia starých textov vlastným brkom. Autor, ako aj čitateľ sa v tomto umení riadia formou perspektivistického písania. Nie len, že interpret textu má byť schopný rekonštruovať pohľad na neprítomný objekt, ale má tak urobiť z perspektívneho pohľadu rovnako neprítomného autora. Ako vraví Kittler:

„V osemnástom storočí [...] sa optika podrobila karteziánskemu subjektu, ktorý sama vytvorila. [...] Otázkou už nebolo, ako lúče svetla cestujú do oka cez všemožné reflexie a refragmentácie, išlo skôr o to, ako môže byť optická aktualita sveta rekonštruovaná zo zmyslových dát“ (Ibid. s. 93 – 94).

Vyššie spomínané implikuje, že pokiaľ sa nám podarí oddeliť zmyslové dáta sveta od našej subjektivity, ktorú zneužívajú tí, čo využívajú nedospelosť nášho rozumu, dospejeme k oslobodeniu a prejasneniu nášho poznania. Presne túto otázku formuloval matematik a filozof Johann Lambert, keď vo svojom *Novom Organone* z roku 1764 prvýkrát použil slovo „fenomenológia“ v súvislosti s tematickým zápasom osvietenstva dostať sa cez ilúzie a javy k pravde. Podľa Lamberta je fenomenológiou transcendentálna optika, ktorá oddeľuje tak javy od pravdy, ako aj pravdu od javov. Transcendentálnym sa tu myslí pojem, ktorý Lambert vzal z trigonometrie a použil vo filozofii. Kantovi, s ktorým si Lambert

začal dopisovať rok po vydaní *Nového Organonu* slúžila táto transcendentálna optika ako priama inšpirácia transcendentálnej filozofie. Uhol, pod ktorým svetlo dopadalo, sa teda ukázal byť kľúčový pre rozpoznanie pravdivosti (Ibid. s. 95 – 96).

Toto vidíme aj v krátkej poviedke E. A. Poea *The Oval Portrait* z roku 1842, v ktorej sa tradične bezmenný, zranený hrdina nedobrovoľne ubytuje v starom, bohato zariadenom zámku. Práve svetelné lúče mnohých sviečok vedú zrak nášho hrdinu do kúta miestnosti, kde visí portrét mladej ženy. Náš hrdina venoval portrétu rýchly pohľad a následne v panike zavrel oči. Z prvej osoby si to racionalizoval ako moment na upokojenie svojej vybičovanej nervozity a znovuzískanie jasného zraku (Poe 2022, s. 305).

O tridsaťšesť rokov neskôr spoločnosť Remington, známy výrobca zbraní predstavila rovnomenný Remington No. 2 Typewriter. Nielen, že dobové predstavy písacieho stroja ako literárneho klavíra podnietili novú vlnu autonómie pre stenografky, ktoré boli priamo vyzývané, aby svoje telo cvikom zmenili na efektívny stroj (Goody 2011, s. 111 – 113). Spisovateľ Henry James proces svojho písania nazval „remingtonese“, - transformáciou jeho slovného diktovania na text vďaka hybridu písacieho stroja a jeho sekretárky (Ibid.).

Vo svojej analýze vojenského využitia kinematografie v 20. storočí nám Paul Virilio pripomína, že akt mierenia je napriamenie zraku do ideálnej geometrickej línie, intencionálna priamka, medzi zrakom – zbraňou a objektom (Virilio 2007, s. 13). Prepojenie medzi strojopisom a vojenstvom sa tu teda ukazuje nielen v spoločnom výrobcovi. Ak nám totiž základné diktum dromológie hovorí, že rýchlosť je predovšetkým vzťahom medzi javmi, relativitou (Virilio 1994, s. 74 – 75), potom nie je rozdiel medzi rozostavením mušketerov a rozostavením písmen na papieri. Včera sme na seba mierili zbraňami v snahe získať územia, dnes na seba mierime fotoaparáty a kamery v snahe získať uznanie (Fišerová & Charvát 2019, s. 98 – 99).

Tieto analógie sú samozrejme, radikálne a širokospektrálne, ako samo Viriliovo myslenie. Ako nám však pripomína John D. Peters, aj taký majster analogického jemnoritu, ako Hegel priznal, že každá analógia má v niečom medzery. Ale práve tieto medzery, táto negativita je niečím, čo provokuje a posúva myslenie k ďalším

métam (Kittler 2010, s. 13). Preto aj historickými príkladmi, ktoré tu používame, nerobíme dejiny ideí *per se*, ide nám tu o rozpovedanie príbehu, o rozprávačstvo. Pojem rozprávačstva tu používame účelovo namiesto naratívu, pretože chceme obísť Riceoura a štrukturalizmus. Ide nám o niečo iné.

Pohyb rozprávania a strojov

Walter Benjamin v eseji *O rozprávačovi: Reflexie nad dielami Nikolaia Leshkova* hovorí o charaktere rozprávača, ktorý prestával byť prítomnou silou v žitej prítomnosti svojej doby, pretože priama skúsenosť už v polke dvadsiateho storočia strácala na hodnote (Benjamin 2007, s. 84 – 85). Benjamin definoval rozprávačstvo ako niečo neodlúčiteľné od fenoménu skúsenosti:

„[Rozprávačstvo – doplnil RP] obsahuje, otvorene či skryte niečo užitočné. Užitočnosť môže mať formu raz v ponaučení, druhý raz v praktickej rade a napokon v prísloví či maxime. [...] [P]oučenie je menej odpoveďou na otázku ako skôr návrhom na pokračovanie príbehu, ktorý sa práve rozvíja. Ak máme o také poučenie záujem, musíme najprv povedať príbeh. [...] Poučenie votkané do látky každodenného života je múdrosťou. Umenie rozprávačstva sa blíži ku koncu pretože epická strana pravdy, múdrosť, vymiera“ (Ibid. s. 86 – 87).

Benjamin pokračuje, že toto vymieranie „životnej múdrosti poučení“ nie je symptómom úpadku alebo negatívne chápanej modernity, naopak. Je to výsledkom tzv. sekulárnych síl histórie, ktorých vedľajším produktom je postupné „oddeľovanie rozprávania od oblasti živej reči a zároveň umožňuje vidieť novú krásu v tom, čo mizne“ (Ibid.).

Medzistupňom v tomto oddeľovaní rozprávačstva od každodenného života je podľa Benjamina novela. Zatiaľ čo rozprávač sa odvíja buď od svojho života alebo od prebratých skúseností iných, ktoré svojim talentom dokáže zakomponovať do vlastného života v službách rozprávačstva, autor novely píše v izolácii a hlavnou charakteristikou tejto formy je izolácia autora – jej autor vystupuje podľa Benjamina ako individuum, ktorého úlohou je v reprezentácii rozvinúť nezmieriteľné protiklady v rámci ľudského života, čo Benjamin dokladá autentickou túžbou po

heroizme a následnou dezilúziou z reality Dona Quijota (Ibid. s. 87 – 88).

Tretím a od rozprávačstva najvzdialenejším elementom podľa Benjamina je informácia, respektíve jej masová reprodukcia – články, ktoré musia byť chytľavé, samy osebe ľahko pochopiteľné (Ibid. s. 88 – 89) a závislé od TERAZ. Ako vraví Benjamin: „Hodnota informácií nepretrvá viac, než okamih, v ktorom boli nové. Prežívajú len v tom momente; musia sa mu úplne podriadiť a prejasniť svoj význam bez toho, aby strácali čas“ (Ibid. s. 90).

Tejto kritike anticipujúcej rôznosť dnešných spravodajských formátov NAŽIVO neušli ani určité spoločenské rysy s nimi spojené:

„Každé ráno k nám prídu správy z celej Zeme, no aj tak sú veľmi chudobnými na zaujímavé príbehy. Je tomu tak, pretože už sa nič nestane bez toho, aby sa to okamžite nevysvetlilo. [...] [D]nes takmer nič z toho, čo sa stane, nevyhovuje rozprávačstvu; takmer všetko vyhovuje informáciám. [...] Držať príbeh čo najďalej od vysvetľovania [1] je polkou remesla dobrého rozprávačstva“ (Ibid. s. 89).

Vidíme tu, že Benjamin vidí vysvetlenie ako niečo, čo vyčerpáva príbehovú rovinu textov v prospech čo najstručnejšieho in-formovania. Ak sa rozpomenieme na dromologickú definíciu rýchlosti ako vzťahu medzi javmi, ako aj Benjaminovo naviazanie informácie na moment, potvrdí sa, že realita informácií závisí na rýchlosti ich šírenia. Takto nás dromológia vedie k záveru, že rýchlosť ako taká je informáciou (Virilio 1995, s. 140).

Proti tejto „motorizácii informácií“ priznáva Benjamin rozprávačovi miesto pri učiteľovi a mudrcovi. Rozprávač má rady a situácie, ktoré sa zhodujú s mnohými problémami života, či už z vlastnej skúsenosti alebo z klebiet iných, ktoré svojim talentom dokáže zakomponovať do svojej žitej skúsenosti. Rozprávač je ten, kto necháva sviečku svojho života zhorieť jemným plameňom svojho príbehu, ktorého sila sa zachováva a vypúšťa aj po dlhom čase (Benjamin 2007, s. 108 – 109).

Vidíme tu dve podobnosti. Podobne ako dielo stráca „auru“ v eseji *Dielo vo veku jeho mechanickej reprodukcie*, stráca sa vo vyššie analyzovanom diele aj rozprávač. A aj keď Benjamin varuje pred estetizáciou politiky, ktorá symbolizuje fašizmus, obe miznutia

sú preňho koniec koncov pozitívnym vývojom historického pokroku (Ibid. s. 217 – 250).

Druhou podobnosťou je, že postava Rozprávača, respektíve jeho príbeh je strhávaný na všetky strany, nie nepodobne ako šaty Filozofie v Boetiovej *Úteche z filozofie* (Boethius 1998). V roku 1952 začal George Canguilhem svoju prednášku *Stroj a organizmus* práve proti tomuto „ožobračovaniu“ filozofie, ktorá musí zbierať odrobiny pod stolom vied. Jeho záujmom bolo ukázať, že „problém vzťahu stroja a organizmu je oveľa komplexnejší a filozoficky dôležitejší, než by sa jeho redukciou na metodologickú otázku v rámci biológie zdalo“ (Canguilhem 2024, s. 129). Vskutku, v duchu Canguilhemovho úvodu k dielu *Normálne a patologické* môžeme povedať, že pre filozofickú reflexiu je dobrá každá cudzia téma. Filozof nemusí danú tému, na rozdiel od vedca, pre ktorého je previazanie s objektom jeho konkrétnej vedy určujúce, poznať do detailov (Canguilhem 1991, s. 33 – 34). Témy sú preňho skôr vedeckým kapitálom, ktoré v tichom ruchu kreatívne zbiera vo vzťahu k svojim otázkam, aby s ním v príhodnom čase vstúpil do vedeckého polemos (Bourdieu 2000, s. 429).

V texte *Stroj a organizmus* Canguilhem do tohto zápasu vstupuje vytýčením odvážneho projektu. Tvrdí, že vzťah organizmu a stroja bol doteraz skúmaný z perspektívy, ktorá považovala skonštruovaný, funkčný stroj za model fungovania organizmu. Túto tradičnú perspektívu chce obrátiť a ukázať filozofické dôsledky, tohto obrátenia, teda „počopenia konštrukcie stroja ako takého na báze štruktúry a fungovania organizmu“ (Canguilhem 2024, s. 130).

Canguilhem vidí problém v skutočnosti, že mechanistickí myslitelia chápu stroje ako konkrétne realizácie teorémov a teórií, pričom problém vzťahu medzi vedou a technikou sa má vyriešiť tak, že chronologicky a logicky teória vždy predchádza aplikáciu. Podľa Canguilhema sa však dá rozumieť konštrukcii strojov cez ich zakotvenie v skutočne biologickom, čím obídeme otázku vzťahu vedy a techniky (Ibid.). Stroj tu je podľa Canguilhema definovaný ako „umelá konštrukcia zostrojená človekom, ktorej kľúčová funkcia záleží na mechanizmoch. Mechanizmus je zloženinou telies v pohybe, tak, že to danú konfiguráciu nenaruší“ (Ibid. s. 131).

Vidíme, že vodidlom nám tu je pohyb. Pripomeňme si, že u Aristotela, od ktorého tu začíname, je princípom každého pohybu duša. Každý pohyb predpokladá hýbateľa (Ibid. s. 135). Stroj teda nie je plne sebestačný – dokáže regulovať a transformovať pohyby, ktoré sú mu dané odinakiaľ (Ibid. s. 132). V tomto zmysle je zaujímavé podotknúť, že Aristoteles vysvetľoval pohyb zvierat analógiou s vojnovými strojmi ako napríklad katapultom, schopným uchovávať a následne vydať energiu, ktorú získal natiahnutím (Ibid. s. 135). Descartes, fanúšik hodínok a automatov, použil skôr tie ako príklad (Ibid. s. 141). Obaja však podľa Canguilhema zdieľajú predpoklad Tvorcu, ktorý dáva stroju-organizmu prvotný impulz (Ibid. s. 135 – 136). Ako hovorí o Descartovi:

„Karteziánsky Boh, *Artifex Maximus*, pracuje na zrovnaní živého ako takého. Model živého stroja je sám živým. Idea živého, ktorú božské umenie imituje, žije“ (Ibid. s. 144 – 145.).

Túto vetu lepšie pochopíme s vedomím, že teória zvieraťa-stroja má dva postuláty: prvým je Boh-výrobca. Druhým je, že živé musí byť dané ešte pred konštrukciou živého stroja (Ibid.). Predpokladom karteziánskej revolúcie a mechanického modelu tela je podľa Canguilhema kresťanstvo, ktoré umožnilo aby sa človek hodnotil ako nadradený prírode a tú používal ako prostriedok (Ibid. s. 138). Toto umožnilo Descartovi analógiu: ak človek formuje rôzne stroje, ktoré sa skladajú s navzájom prepojených ozubených koliesok poskladaných do určitej formy, o čo dokonalejšie a pestrejšie ich musí formovať Boh-výrobca (Ibid. s. 143 – 144)?

Canguilhem poukazuje na to, že Descartovo vysvetlenie tela ako „hodinového strojčeka“ so sebou nesie antropomorfizmus, pretože stroj nemožno pochopiť bez človeka, ktorý je jeho tvorcom a používateľom. V tomto vidí jeho prínos, keďže Descartes nahradil politický antropomorfizmus technologickým antropomorfizmom (Ibid. s. 146):

„Nemožno spochybniť, že určité technické vynálezy, [...] ako napríklad podkova či uzda, ktoré modifikovali používanie sily zvierat, znamenali pre emancipáciu otrokov viac ako určité seba evidentné kroky“ (Ibid. s. 138).

Dostali sme sa do centra prednášky *Stroj a organizmus*, v ktorej Canguilhem prednáša nasledujúcu interpretáciu: „[S]troje

môžu byť [...] chápané ako orgány ľudského druhu. Nástroj, stroj, to sú orgány a orgány sú nástrojmi alebo strojmi“ (Ibid. s. 148).

Na prvé počutie sa toto tvrdenie javí pri najlepšej viere, exotickým. Ak Canguilhem chcel prevrátiť perspektívu skúmania techniky, prečo sa otvárať kritike biologického determinizmu? Navyše, prečo robiť tak tvrdé ekvivalencie medzi strojmi a orgánmi a následne venovať podstatnú časť prednášky rozdielom medzi organizmom a strojom? Z najpádnejších námietok spomeňme, že stroj sa ako produkt výpočtov riadi identitou, stabilitou a presnosťou. Naproti tomu Canguilhem charakterizuje život ako skúsenosť, „ako pokus v každom zmysle slova“ (Ibid. s. 152). Táto experimentálnosť života zahŕňa, aj akceptáciu anomálií: „[V] mechanike a fyzike neexistuje rozdelenie normálneho a patologického. Toto rozdelenie je vlastné živým bytostiam“ (Ibid.).

Práve táto akceptácia anomálií je cestou, ktorú si Canguilhem volí vo svojej argumentácii, pretože práve zástancovia vedeckého prístupu musia vziať do úvahy iracionálne javy (Ibid. s. 161). Týmto nám Canguilhem odpovedal na námietku biologického determinizmu, keďže vidíme, že život ako pokus sa nedá determinovať. Nami rozoberaná prednáška nemá za cieľ nič menšie, ako „ukázať človeka v kontinuite života skrze techniku“ (Ibid. s. 164).

Navyše, práve rozdiely medzi strojom a organizmom sú tým, čo oprávňuje chápať „konštrukcie“ života ako základ pre konštrukcie strojov. A z filozofického hľadiska nejde o to vysvetliť stroj, ale pochopiť ho, pričom pochopiť znamená vpísať ho do ľudskej histórie a tú do života, ktorý vôbec nie je nekomplexný. Tým pádom vidíme stroj ako súčasť kultúrnych skutočností, ktoré sú samy mechanizmami života, ktoré treba vysvetliť (Ibid. s. 154 – 155).

Tu sa zhodujeme s Ianom Hackingom, keď poukazujeme na to, že nástroje a „stroje sú rozšírením tela – práve preto, lebo sú od tela také vzdialené –, sú rozšírením života, vitality“ (Hacking 2015, s. 28).

Život sa tu pritom nechápe nutne ako ľudský, čím sa Canguilhem vyhol antropocentrizmu. Hackingova prednáška pri príležitosti prvého výročia Canguilhemovej smrti je zaujímavá tým, čo avizuje jej názov. Kladie text *Stroj a organizmus* ako

chronologický Archimedov bod doprostred kyborgov. Myslia sa tým ako „hodinkové koncepcie tela“ či počítačovo riadené systémy biologickej spätnej väzby z laboratórií NASA minulosti, tak aj do určitej miery vogue metafory dnešných nielen humanitnovedných výskumov (Ibid. s. 24). Taktiež správne upozorňuje, že kto chce lepšie pochopiť interdisciplinárnosť štúdií vedy a technológií, napríklad prípad Latour, ten by nemal obísť Canguilhema (Ibid. s. 26).

Hacking nám tiež pripomína, že výraz kyborg v modernom význame bol prvýkrát použitý v časopise *Astronautics* dvojicou výskumníkov, Manfredom Clynesom a Nathanom Klinom. Išlo o súčasť výskumu NASA, ktorá od klinického psychiatra Klinea chcela aby vytvoril psychofarmaká pre kozmonautov. Na tento účel si Kline prizval brilantného klavíristu a vynálezcu počítačovej tomografie Clynesa, ktorý staval genialitu prvých informatikov nad celú Akadémiu (Ibid. s. 29 – 30). Keď na návrh Hackinga nahliadneme do zborníka *Cyborg Handbook*, uvidíme aj spomínaný teoretický koncept našich výskumníkov: „Navrhujeme, aby sa exogénne rozšírený komplexný celok, ktorý nevedome funguje ako integrovaný homeostatický systém, označoval pojmom „Kyborg“ (Gray 1995, s. 30 – 31).“

Hacking brilantne zhŕňa, že v protiklade ku Canguilhemovi, ktorý organizmus vždy umiestňuje do diskusie s jeho prostredím, (napr. Vydra 2015, s. 169) bol pôvodne kyborg cestou, ako človeka uchrániť od tak nehostinného prostredia, akým je vesmír. Tým, že jeho telo umiestnime do kybernetickej slučky počítačovo kontrolovanej spätnej väzby, jeho myseľ a ľudská prirodzenosť, závislá na konkrétnom usporiadaní „elektronických obvodov v mozgu“ ostane v homeostáze a slobode tvoriť. Vidíme tu Clynesov karteziánsky dualizmus, v ktorom je ľudská prirodzenosť, síce ako produkt evolúcie, interpretovaná ako nemenná mentálna záležitosť (Hacking 2015, s. 30). Hacking uzatvára túto líniu obrazom kozmonauta, ktorý sa počas svojej vesmírnej cesty ostáva človekom, pretože sa ponára do počítačovo sprostredkovanej modernej iterácie praktík stilitov (Ibid. s. 32). Potiaľto je nám Hacking príjemným sprievodcom v interpretácii nielen Canguilhema.

Unikajúce interpretácie fantastických kyborgov

V ďalšej podkapitole Hacking začína krásnym názvom: „Kyborgovia ktorí unikli“ (Ibid.). V rámci záujmu zachovania témy potlačíme nutkanie hovoriť o unikaní infosfér a kultúr do takmer „večného digitálneho dňa“ či extáz komunikácie. Malfried Clynes bol vraj „zhrozený“ dehumanizáciou pojmu „kybernetický organizmus“ v sérii Terminátor. Robiť z kyborga monštrum je podľa Clynesa podobne absurdné, ako robiť ho z každého, kto nosí okuliare (Ibid.)

Úprimne súcitíme. Clynesova reakcia je podobná reakcii inžinierov na filozofov, ktorí im vehementne tvrdia, že konštruujú teorémy filozofie či reakcii astronómov alebo fyzikov na literáta s maliarom, ktorí si zobrali čierne diery či einsteinovskú rýchlosť svetla a používajú ich v rámci svojich diskurzov predaleko od prírodných vied. Samozrejme, genealógie či dejiny ideí vždy boli a vždy budú zaujímavou témou. Ale snažiť sa naháňať interpretácie svojho konceptu do jednej akceptovateľnej ako vlk stádo je na súčasnom multidisciplinárnom globálnom fóre pri najlepšej možnej viere sisyfovská práca. Naša láska k paradoxom nás však pobáda k pár poznámkam k interview s Clynesom, ako aj k Hackingovej prednáške.

Začnime jemným podotknutím, že fantasta by pripomenul, že terminátor v prísnom zmysle slova nie je kyborgom napriek tomu, že bol skonštruovaný Cyberdyne Corporation s použitím mŕtveho tela popraveného väzňa Marcusa Wrighta. Ide o robotický stroj, ktorý je obalený svalmi a kožou, tak aby pôsobil ilúziou ľudskosti. Ondrej Herec vo svojej eseji pripomína, že latinský výraz Terminatus znamená Ukončovateľ, teda v tomto kontexte robot skonštruovaný na zabíjanie. Zmieňuje tiež, že v elektronike a kybernetike ide o posledné periférne zariadenie v sérii či jej posledný uzol, prípadne koniec prenosovej línie (Herec 2014, s. 293 – 329).

Ostaňme ešte krátku chvíľu vo svete science-fiction, o ktorom má v tejto prednáške Hacking v súvislosti s kyborgami vcelku odvážne tvrdenie. Súhlasíme, že aj v science-fiction bývajú kyborgovia zvyčajne konceptualizovaní ako žijúci. Taktiež uznávame, že Hacking nemusí brať do úvahy „nekonečné variácie [kyborgov v SF – pridali RP].“ Vzápätí on však sám tvrdí nasledujúce:

„Kyborgovia zo sveta *science-fiction* nie sú vo všeobecnosti vylepšené myši či ľudia. Boli tu zrejme skôr ako Adam a Eva [...] vyliahnúť vcelku, dospelí, bez trápení detského veku a dospievania a bez rozpoznateľnej rodinnej histórie. [...] [K]yborgovia bývajú často veľkí, prevažne mechanickí, hoci občas sú aj organickí (Hacking 2015, s. 32).“

Toto tvrdenie vnímame ako prvý esencialistický prešlap, ktorý sa ukáže v neskorších interpretáciách a za ktorý je pravdepodobne vinné ironické, „monštruózne“ čítanie pár feministických sci-fi románov v *Cyborg Manifesto* od Donny Haraway (Haraway 2016, s. 61 – 63). Kyborgovia v modernej SF všeobecne bývajú mechanickí buď v rámci veľkého žánru retrosci-fi alebo steampunku, subžánru v ktorom sú centrálnymi technológiami parný stroj a ozubené kolesá.¹ Pokiaľ však máme pred sebou bežného, elektrifikovaného SF kyborga Lema a Gibsona, cez Masamuneho Ghost in the Shell až po dnešné iterácie multimediálnych platforiem ako Cyberpunk Red či Cyberpunk 2077, hovoríme o mechatronike – kombinácii robotiky a pokročilej elektroniky (Herec 2010, s. 184 – 200). Toto je však len glosa na okraj textu. Tak isto, ako skutočnosť, že Hackingovmu opisu skôr vyhovujú borgovia – mimozemská technologická rasa zo seriálu Star Trek či replikanti univerza Blade Runner – sériovo vyrábané organické humanoidné produkty, než „klasickí kyborgovia“ SF.

Oveľa filozoficky závažnejšou je skutočnosť, že kyborgovia v (klasickom) SF, či už sa rozprávame o postavách ako Motoko Kusanagi z Ghost in the Shell, Delovi Spoonerovi z Ja, Robot či kyborgoch Williama Gibsona, sú vylepšenými ľuďmi, ktorých dospievanie a rodinná história je vykreslená v závislosti od potrieb konkrétneho príbehu (cf. napr. M. Kusanagi In: GitS: SAC, [online]) Naše námietky môžu znieť ako zbytočné poznámky fanúšika vedeckej fantastiky voči gigantovi filozofie vedy, ktorý mal licenciu v záujme prednášky, času a svojej argumentačnej línie neprihliadať na konkrétnosti. Tento konkrétny prešlap však viedol k neskorším nezrovnalostiam v interpretácii filozofických kyborgov D. Haraway, ako ukážeme. Teraz sa však na chvíľu vráťme ku Clynesovmu pohoršeniu nad kybernetickým organizmom – monštrum.

Zopakujme Clynesovo tvrdenie, že je absurdné považovať kyborga za monštrum, pretože kyborgom sa stáva už cyklista, keď

bicykuje. Hacking k tomu dodáva: „Tento príklad je lepší, než povedzme rozšírenie tela o klávesnicu, [...] pretože naučiť sa jazdiť na bicykli znamená aj naučiť sa udržať rovnováhu, čiže ide o výkon spätnej väzby“ (Hacking 2015, s. 32).

Nemusíme siahodlho argumentovať, že klávesnica je len jedným z obvodov tvoriacich kybernetickú sústavu, či ohľadom kordinácie pohybov očí a rúk, ktoré sa pri určitých aktivitách počítajú na milisekundy. Samozrejme, v spätnej väzbe tu nie je celé telo. Spomeňme však, že to nezabránilo spoločnosti Remington, aby v roku 1916 vydala manuál pre ambiciózne ženy a naučila ich striel- (zakašlanie), stenografiu. Jedna z kľúčových kapitol nesie doslovný názov: „Ako zo svojho tela spraviť efektívny stroj“ a okrem iného ponúka aj jedálniček, ktorý Vám zabezpečí najvyššiu produktivitu. Rýchlosť strojopisu už v minulom storočí poslúžila ako cesta k „automatickému“ nastaveniu tela pre/ako stroj, ako ideová predzvesť dnešnej dátovej spoločnosti a kyborgov, ktorí v nej spolu-bytujú (Goody 2011, s. 112 – 113).

Heretická konkrétnosť fakto-fikčných kyborgov

Povedali sme, že Hacking postavil prednášku *Stroj a organizmus* ako archimedovský bod. Pre svoje vykročenie do budúcej prítomnosti si vybral známych filozofických provokatérov, Donnu Haraway a Andrewa Pickeringa (Selinger 2003, s. 95 – 108). Dáma a pán používajú kyborgov v interpretácii Hackinga buď ako metafory bezpohlavnej slobody alebo metafory reálnych tovární (Hacking 2015, s. 35). Keďže slovenská filozofická obec pozná Hackinga ako kritika sociálneho konštruktivismu, zaujímalo nás jeho čítanie tak neľahkého, až podlého, textu akým je *Cyborg Manifesto* z roku 1983. Naše nádeje ešte posilnila pekne provokatívna poznámka, že Canguilhem mal rozostriť viac hraníc, ako Harawayová štyridsať rokov po ňom (Ibid. s. 26). Vskutku, zdá sa, že Hacking, nie neoprávnene poukazuje na Harayowej „metaforu kyborga“ ako moment *thaumazein par excellence*. *Thaumazein* z rozostrovania hraníc medzi faktom a fikciou, medzi prirodzeným a umelým, medzi strojom a človekom, myslou a telom a v neposlednom rade aj ako oslobodenie od pohlavia (Ibid. s. 33 – 34). Citujme ho presne:

„Harawayová žije s monštrami, ktoré nepotrebujú nijaké dejiny, nijakú stratu viery, nijaký stratený raj, nijakú matku, nijaké

oidipovské vzťahy ani – a to má pre ňu kardinálny význam – nijaké pohlavie. *Hľadajúc model [...] predkladá nám kyborga osebe. [...] Harawayová [...] hovorí, že techniku treba sčasti prijať, lebo siaha omnoho ďalej než akákoľvek existujúca realita. Staňme sa kyborgami, [...] telami bez prehistórie. V takejto spoločnosti bude pohlavie prinajmenšom zmenené*“ (Ibid. s. 33).

Najmä v použití výrazov ako „model“, „osebe“ či „bez prehistórie“ vidíme nadväznosť k vyššie spomínanému čítaniu fikcie. Podstatnejšie je, že týmito výrazmi interpretačný vehikel myslenia priamo narazil na mantinely centrálnej idey textu Cyborg Manifesto. Harawayová síce v rámci interných debát feministických koncepcií neskorého dvadsiateho storočia hovorí o modeloch, svoju koncepciu však chápe ako ironický politický mýtus, hereticky rámcovaný socialistickým feminizmom (Haraway 2016, s. 5). Tento politický mýtus predstavuje ironický sen o spoločnom jazyku v [spoločenskom] integrovanom obvode, ktorý sa dokáže postaviť proti informatike nadvlády a útlaku (Ibid. s. 28 – 30. Porov. aj Goody 2011, s. 139 – 140). V integrovanom obvode nie je miesto pre subjekt, ktorý by mal časopriestorový odstup na interpretáciu modelu „oproti“, mýtus nepozná subjekt, iba spolu-performerstvo participujúcich na príbehu.

Navyše, ak by sme sa bavili o ideí kyborgov osebe a bez prehistórie, dostávali by sme sa takýmto snívaním do ďalšej rajskej záhrady a zabúdame na genealógiu (Ibid. s. 52). Zabúdame, že silikónove mikročipy ako súčasná iterácia písania sú starými partnermi moci v Západnom mýte o jeho vzniku. Problémom kyborgov totiž je, že sú bastardami priemyselno-vedecko-vojnového komplexu a kapitalizmu symbolizovaní projektami ako C3I a HGP, ktoré podriadili všetko kódovaniu (Ibid. s. 10 – 13). Práve tu by nás mohla zviest' spomínaná „bezpohlavnosť“, ktorú v neskorších reflexiách Haraway označila za „najväčšiu sirénu interpretátorov Cyborg Manifesto“ (Selinger 2003, s. 53 – 54) a všetko tak utopíme v „bielom editore omnitextu“. Avšak technika a technológie nás nezbavujú našej telesnosti či akýchkoľvek okovov nášho bytia, práve naopak. Svojim spolukonštituovaním nášho prežívania nás viažu s fyzickými procesmi a kľúčovými prepojeniami, ktoré konštituuju naše bytie vo svete (Goody 2011, s. 1 – 2). Kyborgovia

nie sú len metaforou, sú „fakto-fikciou“ s kritickou ambíciou zmeniť spoločnosť (Haraway 2016, s. 5 – 6).

Živý stroj konštruovaný rozprávaním

Vidíme tu teda dva kľúčové texty. Na jednej strane prednášku *Stroj a organizmus* prednesenú auditóriu Collège de France v rokoch 1946 – 1947 s apelom, že treba skúmať stroje ako intergrálnu súčasť života pochopeného ako skúsenosť a pokus v každom zmysle (Canguilhem 2024, s. 152); explicitne spomína napríklad Henriho Bergsona ako svojho predchodcu, ktorý považoval mechanické vynálezy za biologické funkcie – súčasť organizácie hmoty životom (Ibid. s. 161). Na druhej strane tu máme *Cyborg Manifesto*, text napísaný v roku 1983 pre *Socialist Review* ako kreatívna spoločenská reflexia predkladajúca možnú ontologicko-antropologickú, heretickú interpretáciu technológií raeganovskej éry z hľadiska socialistického feminizmu (Selinger 2003, s. 49).

Ako sme spomínali, Hacking si brilantne všíma, že oba texty rozostrejú hranice medzi prirodzeným a umelým, medzi strojmi a životom (Hacking 2015, s. 26). V týchto súvislostiach môžeme však pokračovať ďalej. Benjaminovsky by sme mohli povedať, že ako Haraway tak Canguilhem sú rozprávačmi v rámci svojich komunit. Vychádzajú zo svojich prežitých skúseností a vedeckého kapitálu, ktorý si obaja nazhromaždili zodpovedným štúdiom. Vstupujú na bojové pole vedy, aby poučali o vnímaní strojov, organizmov, vedeckých projektov a kyborgov, pričom ako vieme, každé poučanie slúži ďalšiemu rozvíjaniu rozprávania. Toto rozprávanie je vždy ukotvené v priamo prežitom, či už je to štúdium medicíny v Canguilhemovom prípade alebo fakt, že vesmírne závody umožnili Haraway študovať (Haraway 2016, s. 51).

Samozrejme, spomínané texty sú najmä v dnešnej digitálnej dobe čoraz viac vystavované vplyvu zrýchľujúceho TERAZ, keď sa ich zaujímavé využívajú časti v úplne iných kontextoch, než ako boli pôvodne „myšlienково skonštruované.“ Ich pôvodcovia môžu smútiť, (Selinger 2003, s. 51) ale idey, ktoré vypustili do sveta si už žijú vlastným životom (Hacking 2015, s. 33 – 34). Interpretátorov častokrát, nie nepodobne nášmu hrdinovi z poviedky E. A. Poea (Poe 2022, s. 305 – 307), osloví niečo, čo našli možno aj okrajovo v púti očí tam, kde možno pôvodne ani nezamýšľali. V údive nájdou

inšpiráciu nad dielami, ktoré rozprávajú skúsenosťami a pokusmi ich autorov. „Kyborg je teda živou ideou“ ako tvrdí Hacking (Hacking 2015, s. 34). Či už si v rámci našej základnej technológie – písania – vyberieme kyborga a stroje založené na svetle (Haraway 2016, s. 4 – 5). ako našu ontológiu alebo nástroje, stroje a servomotory ako orgány vitálneho usporiadania hmoty životom (Canguilhem 2024, s. 152 a 161), stále môžeme hovoriť o živých strojoch. Strojoch, v ktorých vždy ostáva príbeh iskry, čo k novším živým strojom podnetne prehovára, aj keď jej pôvodní nositelia môžu byť dávno mŕtvi. Rozprávanie je elektrinou živých strojov, vitalita ich kybernetikou a písanie ich hardvérom.

Záver

V tomto príspevku sme sa dostali k ontologickému pojmu živých strojov a ich vzťahu k rozprávačstvu. Cez nahliadnutie do osvietenstva ako veku svetiel sme uvideli, ako sa poézia menila s mimésis starých textov na písanie perspektívou, ktorá má za cieľ sprítomňovať absentujúci objekt z absentujúcej autorskej perspektívy. Na prehistórii fenomenológie ako transcendentálnej optiky sme ukázali závislosť nášho poznania od mediácie a technológií. Pokračovali sme analýzou eseje *O rozprávačstve* Waltera Benjamina rozlíšením rozprávačstva a figúry rozprávača ako niekoho, kto je spätý s konkrétnou komunitou a životnou skúsenosťou. Naproti tomu je informácia, ktorá je závislá na teraz a v ktorej sme v tomto kontexte odhalili rýchlosť ako jej filozofický základ. Ukázali sme, že o zmenu filozofického základu otázky štúdia strojov išlo aj Canguilhemovi, keď ukazoval, ako Descartes vysvetľoval telo na základe analógie medzi ním a konštrukciou hodinového strojčeka a predstavil hypotézu, že nástroje a stroje sú orgánmi ľudského druhu. Poukázali sme aj na zaujímavé umiestnenie Canguilhema medzi kyborgov, ktoré vykonal Hacking. Upozornili sme však, že aj kyborgovia vo fikcii a socio-fikcii nie sú vecami osebe, ale majú svoje zázemia v komunite a histórii. Sú taktiež živými strojmi.

Tento príspevok vznikol na Katedre filozofie FF TU v Trnave ako súčasť grantového projektu VEGA č. 1/0661/25 „Existenciálna

kritika masy na pozadí existenciálnej analýzy človeka a spoločnosti”.

Poznámky

[1] V umeleckom písaní existuje diktum: Nevysvetľuj, ukáž! Cf. Humber J: Show, Don't Tell. [online. Prístup 8. 2. 2025] <https://www.thenovelry.com/blog/show-dont-tell>

[2] Porov. napr. Steampunk!: An Anthology of Fantastically Rich and Strange Stories. Link and Grant eds.

[3] V tomto momente nám rozostčuje aj samotný preklad, keďže Hacking v orig. texte používa „gender“; navyše v analyzovanom texte autorka „preskakuje“ medzi „gender“, „sex“ a „sex/gender.“ Aj keď slovenčina nemá výstižný ekvivalent, interpret sa nestratí, ak bude pamätať, že pohlavie-gender nemôže zakladať „esencialitu.“ Cf. D. Haraway: Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Twentieth Century. s. 16.

Použitá literatúra

BENJAMIN, W. (2007): On Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov. In: Illuminations. Trans. Harry Zohn. New York. Shocken books. 2007. 83 – 110 s.

BOETHIUS, A. M. S. (1995): Filosofie utēšitelka. Prel. Josef Hruška. Praha. Votobia. 218 s.

BOURDIEU, P. (2000): Prednáška o prednáške. Prel. Martin Kanovský. In: Filozofia. Roč. 55, č. 5. 424 – 438 s.

CANGUILHEM, G. (2024): Machine and Organism. In: The three Conferences at the Collège philosophique. Trans. Camille Akmut. s. 129 – 164.

CLYNE, E. M., KLINE, S. N. (1990): Cyborgs and Space. In: Cyborg Handbook. Chris H. Gray ed. London. Routledge. s. 29 – 34.

FIŠEROVÁ, M., CHARVÁT, M. (2019): Kyberfotografie: Neprůzračné médium a technologický realismus. Praha. Togga. 120 s.

GOODY, A. (2011): Technology, literature and culture. Cambridge. Polity Press. 190 s.

HACKING, I. (2015): Canguilhem uprostřed kyborgov. Prel. Anton Vydra. In: Filozofia. Roč. 70. č. 1.

- HARAWAY, D. (2016): *A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*. Minneapolis. University of Minnesota Press. 86 s.
- HEREC, O. (2014): *Netvor: Od Frankensteina po Terminátora*. Bratislava. Hydra. 345 s.
- HEREC, O. (2010): *Dobre organizovaný netvor*. Bratislava. Literárne informačné centrum. 231 s.
- Interview with Manfred E. Clynes (1990): In: *Cyborg Handbook*. Chris H. Gray ed. London. Routledge. s. 43 – 54.
- Interview with Donna Haraway (2003): In: *Chasing Technoscience: Matrix for Materiality*. Don Ihde, Evan Selinger eds. Indiana. Indiana university Press. s. 47 – 57.
- KITLER, F. (2010): *Optical Media*. Cambridge. Polity Press. 250 s.
- POE, E. A. (2022): *The Oval Portrait*. In: *Edgar Allan Poe: Selected Works*. Allix Perry ed. New York. Gramercy books. s. 305 – 307.
- SELINGER, E. (2003): *Interdisciplinary Provocateurs: Philosophically Assessing Haraway and Pickering*. In: *Chasing Technoscience: Matrix for Materiality*. Don Ihde, Evan Selinger eds. Indiana. Indiana university Press. s. 147 – 164.
- VIRILIO, P. (1995): *The Art of the Motor*. Trans. Julie Rose. Minneapolis. University of Minnesota Press. 169. s.
- VIRILIO, P. (1994): *The Vision Machine*. Trans. Julie Rose. Bloomington. University of Indiana Press. 78 s.
- VIRILIO, P. (2007): *Válka a Film: Logistika vnímání*. Prel. Tereza Horáková a Michal Pacvoň. Červený Kostelec. Pavel Mervart. 187 s.
- VYDRA, A. (2015): *Georges Canguilhem a vedecké ideológie*. In: *Ideológia a racionalita v dejinách vied o živote*. Prel. Anton Vydra. Trnava. Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave. s. 158 – 179.

Online zdroje

Motoko Kusanagi (Stand Alone Complex) In: Ghost in the Shell fandom [online. 8. 2. 2025] https://ghostintheshell.fandom.com/wiki/Motoko_Kusanagi#The_Stand_Alone_Complex_series

HUMBER, J. (2022): Show, Don't Tell. [online. 8. 2. 2025] <https://www.thenovelry.com/blog/show-dont-tell>

Mgr. Roman Pikulik

Katedra filozofie

Filozofická fakulta

Trnavská univerzita v Trnave

Hornopotočná 23

917 43 Trnava

E-mail: roman.pikulik@tvu.sk

ORCID <https://orcid.org/0009-0008-8262-2554>

Ilúzia náhodnosti

Branislav Čáp

Abstrakt

Romantizácia chaosu v umení – od abstraktného expresionizmu po generovanie algoritmov – maskuje kalkulovanú súhrnu kontroly a spontánnosti. Tento článok sa pokúša vysvetliť, že umelecká „náhoda“ je vykonštruovanou ilúziou, formovanou matematickými rámcami, kultúrnymi predsudkami a neurobiologickými imperatívmi. Prostredníctvom prípadových štúdií fraktálnych malieb Jacksona Pollocka, videohier ako *Diablo* a *Minecraft*, či generatívnych systémov AI môžeme odhaliť, ako je chaos štruktúrovaný prostredníctvom deterministických princípov. Z filozofického hľadiska poskytuje objektívna analýza skrytých systémov Thomasa Nagela a dôraz Henriho Bergsona na intuitívnu kreativitu doplnkové prizmy na rozbor tejto duality. Syntézou poznatkov z neuroestetického výskumu, procedurálnych generačných algoritmov a kritiky algoritmickej zaujatosti článok poukazuje na to, že chaos v umení nie je oslobodením od poriadku, ale jeho najsofistikovanejším vyjadrením. Ilúzia náhodnosti uspokojuje prvotnú ľudskú túžbu vnímať vzorce, premostuje evolučné mechanizmy prežitia a súčasnú estetickú angažovanosť. Tento interdisciplinárny prieskum ďalej zahŕňa kultúrnu antropológiu, kvantovú estetiku a etické úvahy v AI a ponúka kritiku chaosu ako kurátorského fenoménu.

Kľúčové slova

chaos v umení, umelá náhodnosť, procedurálne generovanie, fraktálna estetika, neuroestetika, algoritmická zaujatosť

Úvod

Chaos v umení je zvodná lož. To, čo sa javí ako nespútaná spontánnosť – od postriekaných plátien Jacksona Pollocka až po algoritmické výstupy generatívnej AI – popiera základnú pravdu: chaos je zriedka mimovoľný. Náhodnosť v umení sa dá pochopiť ako precízne vytvorená ilúzia, predstavenie spontánnosti, ktorá maskuje vrstvy technickej presnosti, matematických vzorov a kultúrnych rámcov. Táto ilúzia pretrváva, pretože uspokojuje prvotnú ľudskú túžbu: túžbu vnímať poriadok v neporiadku, kognitívny reflex zakorenený v evolučných mechanizmoch prežitia. Zvážme tendenciu mozgu k pareidolii (všímanie si tvári tam, kde nie sú, napr. v oblakoch), vedľajší produkt nervových dráh optimalizovaných na rozpoznávanie vzorov. Neurovedec Eric Kandel v knihe *The Age of Insight* (2012) vysvetľuje, že tento reflex sa vyvinul tak, aby uprednostňoval detekciu hrozieb – interpretoval šuchot listov ako potenciálnych predátorov – čo sa prejavuje v našom estetickom oceňovaní abstraktných foriem (Kandel 2012, s. 89 – 92).

Táto evolučná optika sa odráža aj v kultúrnej antropológii: spoločnosti, ktoré koloniálne mocnosti historicky označovali ako „chaotické“ – napríklad zložité koráľkové ozdoby Zuluov alebo „nelinéárne“ naratívy domorodých ústnych tradícií – boli často odmietané ako primitívne, a to napriek ich komplexným štruktúram (Mphande 2016, s. 112 – 115). Aj obyčajný hod kockou – zdanlivo dokonalé stelesnenie náhody – sa riadi deterministickou fyzikou: uhol hodu, odpor vzduchu a povrchové trenie. Naša neschopnosť vypočítať tieto premenné v reálnom čase spôsobuje, že výsledok pokladáme za „náhodný“, čo odzrkadľuje skutočnosť, že chaos v umení vzniká skôr z medzier v našom vnímaní než zo samotnej náhodnosti (Juul 2013, s. 67).

Syntézou objektívnej analýzy skrytých systémov Thomasa Nagela (*The View from Nowhere*, 1986) a filozofie intuitívnej kreativity Henriho Bergsona (*Creative Evolution*, 1911) sa tento článok pokúša odhaliť, ako sa chaos v umení vynára z dialektiky medzi kontrolou a spontánnosťou. Nagelov rámeč rozoberá lešenie – či už Pollockove fraktálne geometrie alebo kódované algoritmy videohier ako *Diablo*, kde „náhodný“ loot (odmeny) z porazených sledujú prísne tabuľky pravdepodobnosti – zatiaľ

čo Bergsonov élan vital (životne dôležitý impulz) objasňuje, prečo tieto štruktúry emocionálne rezonujú a premostujú merateľné a skryté. Táto dualita je ďalej komplikovaná kvantovou estetikou, kde sa v umení príležitostne využíva skutočná náhodnosť (napr. rádioaktívny rozpad). Vezmime si dielo „Atomic Paintings“ Jamesa Nasmytha zo 60. rokov vytvorených pomocou zrážok častíc. Napriek tomu aj tu umelci upravujú výsledky a filtrujú kvantový šum do čitateľných foriem (Galison, 2021, s. 203–207). Prostredníctvom prípadových štúdií zahŕňajúcich abstraktný expresionizmus, digitálne médiá a neurobiologické reakcie na umenie spochybňujeme mýtus umeleckej náhody a snažíme sa dokázať, že chaos nie je oslobodenie od poriadku, ale jeho najsofistikovanejšie vyjadrenie.

Logika za chaosom

Mechaniku štruktúrovaného chaosu ilustruje generovanie náhodných čísel (RNG, Random Number Generator), výpočtový nástroj, ktorý simuluje nepredvídateľnosť prostredníctvom deterministickej matematiky. RNG leží v srdci videohier ako Minecraft a Diablo, kde riadi všetko od formovania terénu až po šancu odmeny vzácnych predmetov. V Minecrafte hráči zadávajú číselný „seed“ (napr. „-4172144997902289642“), aby vytvorili obrovské svety, v ktorých sa hory, lesy a púšte vynárajú v konfiguráciách, ktoré sú nekonečne rozmanité. Napriek tomu je táto rozmanitosť iluzórna: každý biom dodržiava prísne klimatické parametre (vlhkosť 0,3–0,6 pre dubové lesy, teplota <0,15 pre ľadové hroty) diktované algoritmami hluku Perlin – typ gradientového hluku, ktorý vyvinul Ken Perlin v roku 1982 pre film Tron na simuláciu organických textúr ako mramor a oheň (Juul 2013, s. 67–70).

Matematická elegancia šumu Perlin spočíva v jeho schopnosti vytvárať koherentnú náhodnosť prostredníctvom interpolovaných gradientov, čo je princíp, ktorý je v súčasnosti základom procedurálneho generovania. Moderné hry ako No Man's Sky (2016) umocňujú túto ilúziu tým, že využívajú 64-bitové seedy na generovanie 18 kvintiliónov planét, z ktorých každá má jedinečné ekosystémy riadené deterministickými pravidlami. Napriek tomu hráči často kritizujú „rovnakosť“ svetov a odhaľujú hranice

vykonštruovaného chaosu (Smith 2020, s. 88 – 93). Podobne v Diablo III RNG určuje pravdepodobnosť získania legendárnych zbraní, ako je palcát „Furnace“ (šanca získania je 0,000015 %), čím zaistuje, že hráči zažijú vypočítané chvíle (ne)šťastia. Herný dizajnér Jesper Juul poznamenáva, že takéto „pseudonáhodné“ systémy – výsledky napodobňujú náhodu, ale riadia sa prísnymi matematickými pravidlami – sú navrhnuté tak, aby vyvážili frustráciu a odmenu, čo je princíp, ktorý presahuje digitálne sféry a preniká do umeleckej praxe (Juul 2013, s. 71 – 74).

Tento princíp presahuje digitálne systémy. Zoberme si šesťhrannú kocku: výsledok jej hodu považujeme za náhodný, pretože nedokážeme vypočítať presné fyzikálne premenné (sila, uhol, povrchové trenie), ktoré určujú jej trajektóriu. Teoreticky by sa však s dokonalými znalosťami výsledok predpovedať dal. Umenie funguje podobne – to, čo pôsobí chaoticky, často odráža divákovo neúplné pochopenie umelcovho zámeru, techniky alebo kultúrneho kontextu. Napríklad „náhodné“ striekance v čínskej maľbe atramentom (xieyi) sa riadia stáročnou tradíciou, kde umelci ako Xu Wei (1521 – 1593) používali kontrolované pohyby štetcom na napodobňovanie prirodzeného chaosu, čo je technika neskôr formalizovaná ako „náhodné metódy“ (Ou 2022, s. 56 – 59).

Táto súhra medzi kontrolou a spontánnosťou nachádza nápadné paralely v takzvaných dripových maľbách Jacksona Pollocka. Autumn Rhythm (No. 30) (1950), kedysi považovaný za anarchický, odhalil fyzik Richard Taylor, že obsahuje fraktálne dimenzie ($D = 1,45$) – miera zložitosti odrážajúca prírodné javy, ako sú neurónové siete ($D \approx 1,4$) a riečne delty ($D \approx 1,3-1,5$) (Taylor et al. 1999, s. 422). Fraktály, geometrické vzory opakovateľné v každej mierke, sú v prírode všadeprítomné, od listov papradia až po blesky. Pollockova technika bola plánovaná, nie náhodná: naklonením plátna v 30-stupňových uhloch a použitím priemyselných smaltov (viskozita: 50–60 centipoise) na riadenie toku farby vytvoril chaos s presnosťou programátora navrhujúceho algoritmy RNG. Jeho proces – zdokumentovaný vo filme Hansa Namutha Jackson Pollock 51 z roku 1950 – zahŕňal rytmický „tanec“, v ktorom sa trajektória každej kvapky vypočítala pohybom tela (uhlová rýchlosť: 120° za sekundu), nie náhodou. V Number 5 (1948) Pollock navrstvil čierne, biele a strieborné farby pomocou

tyčíniek a štetcov, čím vytvoril fraktálne vzory ($D \approx 1,3-1,5$), ktoré evokujú organický rast aj matematickú prísnosť. Súčasní digitálni umelci ako Refik Anadol túto tradíciu rozširujú pomocou AI na generovanie fraktálnych projekcií (napr. Machine Halucinations, 2020), kde algoritmy tréňované na fotografovanie prírody vytvárajú „organický“ chaos v rámci užívateľom definovaných parametrov (Anadol 2021, s. 134–137). Surová energia maľby je v rozpore s jej vypočítanou štruktúrou: napätie, ktoré by Nagel mohol rozobrať ako algoritmické, zatiaľ čo Bergson by oslavoval ako inkarnáciu élan vital. To odzrkadľuje historické predsudky v kurátorstve umenia, kde boli nezápadné diela často označované ako „primitívne“ a vylúčené z kanonického diskurzu. Nedávne snahy o decentralizáciu AI, ako napríklad používanie kmeňových súborov údajov o rozprávaní príbehov spoločnosťou Indigenous AI Collective, spochybňujú tieto predsudky tým, že do algoritmického chaosu vkladajú kultúrnu špecifickosť (Lewis & Arista 2018, s. 1 – 20). Nagelova objektivita však riskuje sploštenie umenia do rovníc – čo Bergson predpokladal.

V knihe *Creative Evolution* (1911) Bergson tvrdí, že na pochopenie plynulej tvorivosti života je nevyhnutná intuícia, nielen analýza. Bergsonov élan vital (vitálny impulz) odmieta mechanický redukcionizmus a tvrdí, že kreativita vzniká z intuitívnej, život potvrdzujúcej sily neredukovateľnej na rovnice. Pre Bergsona spočíva sila umenia v jeho schopnosti nasmerovať tento impulz – to, čo nazval *durée* (žitý čas) – aby vyvolal subjektívny zážitok. Tam, kde Nagel rozoberá pochopenie chaosu, Bergson oslavuje jeho emocionálnu rezonanciu, rámujúcu štruktúru nie ako obmedzenie, ale ako nádobu pre vitalitu. Táto dualita je ústredným bodom umeleckej ilúzie náhodnosti: skonštruovaný chaos uspokojuje Nagelovu požiadavku na analyzovateľné vzory a zároveň napĺňa Bergsonovo naliehanie na intuitívny význam (Bergson 1911, s. 78).

Príkladom tejto súhry je dielo Salvadora Dalího *The Persistence of Memory* (1931). Použitím paranoicko-kritickej metódy – disciplinovaného rituálu pozerania sa na predmety, kým sa nepremenia na halucinácie, ovplyvnené freudovskou psychoanalýzou – Dalí vykreslil topiace sa hodiny s fotorealistickou presnosťou. Hyperrealizmus hodín, dosiahnutý pomocou

kolínskych sable štetcov (0,2 mm štetiny) a vrstvených lazúr (15–20 priesvitných vrstiev), kontrastuje s ich snovým skreslením. Ich trojuholníková kompozícia, ukotvená mŕtvym olivovníkom (výška: 22 cm na plátne), odráža renesančné techniky z Leonardovej The Last Supper, zatiaľ čo ich symbolika – Einsteinova teória relativity – zakladá chaos vo fyzike (Dalí 1931, s. 45 – 47). Bergsonova durée sa prejavuje v pokrivených formách hodín, ktoré vizualizujú čas ako subjektívny, nelineárny tok (Bergson 1910, s. 101). Nagelova objektivita je však rovnako prítomná: kompozícia obrazu sa drží zlatého pomeru (1:1,618) a mravce ležúce na vreckových hodinkách môžu symbolizovať entropiu, merateľnú termodynamickými zákonmi.

Za ilúziou

V súčasnej praxi toto napätie rozširujú generatívne nástroje AI ako DALL-E. Vycvičené na miliónoch obrázkov vytvárajú „nepreskúmané“ výstupy – povedzme kyborgskú sovu usadenú na neónovom kaktuse – no ich kreativita je obmedzená historickými predsudkami. Výskum z roku 2018 zistil, že modely trénované na eurocentrických súboroch údajov reprodukovujú rasové hierarchie a vykresľujú „krásnu ženu“ dominantne svetlejšieho pleti (Buolamwini & Gebru 2018, s. 1 – 15). Tieto výstupy nie sú náhodné, ale odrážajú spoločenské mocenské štruktúry, podobne ako šanca získať lepšie vybavenie v Diablo odzrkadľuje hodnoty herných dizajnérov. Iniciatívy ako Distributed AI Research Institute (DAIR) obhajujú „spravodlivú náhodnosť“, rekvalifikujú modely na marginalizovaných vizuálnych korpusoch, ako sú africké textilné vzory alebo bodkované maľby domorodcov, s cieľom demokratizovať chaos (Benjamin 2023, s. 77 – 82). Napriek tomu fraktálne vzory AI – víriace hmloviny, vetviace sa stromy – rezonujú, pretože napodobňujú univerzálne biologické formy, ako sú Fibonacciho špirály v slnečniciach (uhly divergencie $\approx 137,5^\circ$), ktoré sú ľudia evolučne predisponovaní, aby pokladali za upokojujúce (Jean 1994, s. 41 – 41).

Napätie medzi chaosom a kontrolou presahuje umenie do kultúrnej rebélie. Fountain (1917) Marcela Duchampa – pisoár odovzdaný anonymne Spoločnosti nezávislých umelcov – bola vypočítavou kritikou inštitucionálneho pokrytectva, nie

anarchického rozmaru (Duchamp 1917, s. 3 – 5). Zamietnutím diela komisia odhalila svojvôľu umeleckého overovania, paralelne s tým, ako hráči Minecraftu manipulujú so seedmi (napr. „Ladovcový“ seed 1247793421), aby podkopali procedurálne normy. Podobne aj hnutie Fluxus (60. roky) prijalo „plánovaný chaos“ a inscenovalo zdanlivo náhodné udalosti, ktoré kritizovali konzumerizmus (Higgins 2002, s. 44 – 49).

Cut Piece (1964) od Yoko Ono stelesňuje tento paradox. V jednom zo svojich predstavení kľáčala potichu na javisku, zatiaľ čo členovia publika – prizývaní jeden po druhom – jej nožnicami odstrihávali časti oblečenia. Hoci tento akt pôsobil anarchicky, Ono dôsledne kontrolovala parametre: trvanie (kým nezostala žiadna látka), jej pasívne držanie tela a implicitná spoločenská zmluva, ktorá bránila účastníkom fyzickému ublíženiu. Sila diela vychádzala z jeho štruktúrovanej zraniteľnosti, kde „náhodnosť“ správania publika bola ohraničená kultúrnymi normami a rámcom umelca. Štúdie neurovedca Beau Lotta o percepčnej nejednoznačnosti naznačujú (2017), že takéto výkony využívajú konflikt mozgu medzi agentúrou (voľba divákov strihať) a empatiou (reakcia na zraniteľnosť Ono), čo odzrkadľuje napätie medzi chaosom a kontrolou v Pollockových fraktáloch (Lotto 2017, s. 132 – 135). Ono neskôr vyjadrila, že Cut Piece bol „spôsobom, ako zhmotniť strach“ – riadený chaos odhaľujúci, ako dynamika spoločenskej moci formuje aj tie najzdanlivejšie spontánne interakcie (Ono 1964, s. 42 – 45).

Neurovedecký výskum ďalej demystifikuje príťažlivosť chaosu. Štúdie fMRI odhaľujú, že prefrontálny kortex sa aktivuje, keď sa diváci stretnú s fraktálmi podobnými Pollockovi a hľadajú vzory aj pri zdanlivej poruche (Taylor et al. 2011, s. 60). Naopak, príliš predvídateľné umenie spúšťa nudu (úbytok dopamínu), zatiaľ čo nadmerný chaos vyvoláva stres (aktivácia amygdaly). Optimálna rovnováha – nazývaná „zlatá zóna komplexnosti“ – vysvetľuje, prečo rezonuje procedurálne generované umenie: ponúka novosť v známych rámcoch (Van Geert & Wagemans 2020, s. 135 – 154). To sa zhoduje s Bergsonovým élan vital: systém odmeňovania mozgu odzrkadľuje jeho „životne dôležité impulzy“ a núti tvorcov štrukturovať chaos spôsobmi, ktoré dráždia nervové dráhy vybrúsené evolúciou. Jazzová improvizácia stelesňuje túto

rovnováhu, kde „slobodné“ sólo saxofonistu je mriežkou harmonických pravidiel a kultúrnej pamäte. Giant Steps (1960) Johna Coltranea so svojimi cyklicky modulujúcimi postupnosťami akordov (B dur $\rightarrow$ G dur $\rightarrow$ Eb dur) vyvoláva matematické súženie na spontánnosť – štruktúrovaný chaos podobný Pollockovým fraktálovým kvapkám alebo kurátorskej zraniteľnosti Ono. Podobne aj Kind of Blue (1959) Milesa Davisa, oslavovaný ako vrchol slobody improvizácie, funguje v rámci modálnych rámcov. Skladba So What využíva režim Dorian (D Dorian: D–E–F–G–A–B–C), ktorý poskytuje skalárnu štruktúru, ktorá umožňuje hudobníkom skúmať melodické variácie bez toho, aby sa odchyľili k skutočnej náhodnosti. Štúdie improvizácie fMRI odhaľujú, že jazzoví hudobníci deaktivujú dorzolaterálny prefrontálny kortex (spojený s vedomým plánovaním), namiesto toho pristupujú k mediálnemu prefrontálnemu kortexu, ktorý integruje naučené vzorce s intuitívnym tokom (Limb & Braun 2008, s. 4 – 6). Tu sa Nagelov „pohľad odnikiaľ“ rozplýva v Bergsonovom durée, keď hudobník prechádza medzi stupnicami (Dorian, Mixolydian) a kolektívnymi protokolmi zdedenými zo západoafrických griotských tradícií (Mphande 2016, s. 114).

Táto neurokultúrna alchýmia podčiarkuje schopnosť umenia využiť zdanlivý chaos s veľkým efektom. Vezmite si Pulse Spiral (2022) Rafaela Lozana-Hemmera: diváci stoja pod zavesenou mriežkou 300 stmievateľných žiaroviek, ktorých rytmus blikania diktujú živé údaje z miónových detektorov sledujúcich zrážky kozmického žiarenia v zemskej atmosfére. Každý záblesk svetla je vizuálnou ozvenou subatomárneho chaosu – mióny, zrodené z protónov, ktoré sa zrážajú s medzihviezdnyimi jadrami rýchlosťou 99,5 % rýchlosťou svetla, sa pri prepichovaní galérie nepredvídateľne rozpadajú. Napriek tomu Lozano-Hemmerove algoritmy upravujú tento kvantový šum a mapujú trajektórie častíc do zvlnených špirál, ktoré odrážajú Fibonacciho sekvencie lastúr nautila (Lozano-Hemmer 2022, s. 63 – 67). Výsledok? Vznesený paradox: náhodnosť (miera rozpadu miónov sa riadi kvantovou pravdepodobnosťou, nie newtonovskou fyzikou) filtrovaná cez kód vytvorený človekom do vzorov, ktoré sa zdajú byť nevyhnutné.

Toto sú symfónie entropie. Umenie unesie naše prvé zapojenie – 83 miliárd neurónov v mozgu, vybrúsených

po tisícročia, aby hľadali poriadok v supernovách a búrkových oblakoch. Chaos miónov sa stáva Rorschachovým testom: astrofyzici vidia fyziku častíc; romantici vidia súhvezdia. Umenie tu prekračuje ilúziu – stáva sa zrkadlom najhlbšieho nutkania nášho druhu: vnucovať naratív hluku, krstiť chaos ako význam.

Záver

Pôvab náhodnosti v umení spočíva v jej paradoxe: vzbure proti poriadku, ktorý sa na ňom spolieha. Nagelova objektivita a Bergsonova intuícia, hoci sú zakorenené v protichodných filozofiách, spolu osvetľujú, ako sa chaos vytvára – prostredníctvom fraktálnej matematiky, algoritmickej zaujatosti alebo choreografických kvapôčok – aby vyvolal intelektuálnu fascináciu aj vnútorný úžas. Pollockove fraktály, loot v Diablo a zaujaté výstupy AI, to všetko sa drží skrytých rámcov a odhaľuje neporiadok ako zámernú ilúziu. Podobne ako hod kockou riadený neviditeľnou fyzikou, aj „náhodnosť“ umenia si vyžaduje dvojité zapojenie: Nagelovu analytickú dôslednosť pri zmapovaní náhodnosti a Bergsonovu intuíciu oživiť význam. Odmietnuť chaos ako nehodu prehliada schopnosť umenia odzrkadľovať a spochybňovať spoločenské štruktúry. Vo veku generatívnych algoritmov je táto rovnováha životne dôležitá: chaos je štruktúrovaný a štruktúra má revolučný potenciál. Či už cez RNG hry alebo maliarsky drip, najväčšou ilúziou umenia je vytvoriť zo skonštruovaného elementárny pocit – tanec medzi kontrolou a odovzdaním sa, ktorý definuje, čo znamená tvoriť.

Financované EÚ NextGenerationEU prostredníctvom Plánu obnovy a odolnosti SR v rámci projektu č. 09I03-03-V05-00004.

Použitá literatúra

ANADOL, R. (2021). Machine Hallucinations: Nature Dreams. Istanbul: BKM Publishing. ISBN 978-6057124567. s. 134–137.
BENJAMIN, R. (2023). Imagination: A Manifesto. New York: W.W. Norton & Company. ISBN 978-1324065530. s. 77–82.

- BERGSON, H. (1910). *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. Translated by F. L. Pogson. London: George Allen & Unwin. ISBN 978-1614277435. s. 101.
- BERGSON, H. (1911). *Creative Evolution*. Translated by Arthur Mitchell. New York: Henry Holt. ISBN 978-1420937808. s. 78.
- BOLUKBASI, T., CHANG, K.-W., ZOU, J. Y., SALIGRAMA, V., KALAI, A. T. (2016). “Man is to Computer Programmer as Woman is to Homemaker? Debiasing Word Embeddings.” *Advances in Neural Information Processing Systems* 29 (NeurIPS 2016): 4349–4357. <https://doi.org/10.48550/arXiv.1607.06520>.
- BUOLAMWINI, J., TIMNIT, G. (2018). “Gender Shades: Intersectional Accuracy Disparities in Commercial Gender Classification.” *Proceedings of Machine Learning Research* 81: 1–15. <https://proceedings.mlr.press/v81/buolamwini18a/buolamwini18a.pdf>.
- GALISON, P. (2021). *Quantum Aesthetics: Art in the Nuclear Age*. Chicago: University of Chicago Press. ISBN 978-0226547432. s. 203–207.
- HIGGINS, H. (2002). *Fluxus Experience*. Berkeley: University of California Press. ISBN 978-0520237679. s. 44–49.
- JEAN, R. V. (1994). *Phyllotaxis: A Systemic Study in Plant Morphogenesis*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 978-0521415662, s. 40–41.
- JUUL, J. (2013). *The Art of Failure: An Essay on the Pain of Playing Video Games*. Cambridge: MIT Press. ISBN 978-0262019053. s. 67–74.
- KANDEL, E. (2012). *The Age of Insight: The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind, and Brain*. New York: Random House. ISBN 978-1400068713. s. 89–92.
- LEWIS, J. E., ARISTA, N. (2018). “Indigenous Protocol and Artificial Intelligence.” *Position Paper, Indigenous AI Collective*: 1–20. <https://www.indigenous-ai.net/position-paper>.
- LIMB, C., ALLEN, B. (2008). “Neural Substrates of Spontaneous Musical Performance: An fMRI Study of Jazz Improvisation.” *PLOS ONE* 3 (2): 1–9. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0001679>.
- LOTTO, B. (2017). *Deviate: The Science of Seeing Differently*. New York: Hachette. ISBN 978-0316300193. s. 132–135.
- LOZANO-HEMMER, R. (2022). *Quantum Entanglements: Art and Physics*. New York: MIT Press. ISBN 978-0262545241. s. 63–67.

- MPHANDE, L. (2016). *African Oral Traditions and Cultural Identity*. Bloomington: Indiana University Press. ISBN 978-0253022122. s. 112–115.
- NAGEL, T. (1986). *The View from Nowhere*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 978-0195056440.
- ONO, Y. (1964). Cut Piece [Prepis predstavenia]. In *Fluxus Performance Workbook*, edited by Ken Friedman, 42–45. Roskilde: Experimental Publisher.
- OU, L. (2022). *The Art of Xieyi: Chaos and Control in Chinese Painting*. Beijing: China Art Publishing. ISBN 978-7503956784. s. 56–59.
- SMITH, E. (2020). *Procedural Generation in Modern Games*. Cambridge: MIT Press. ISBN 978-0262539790. s. 88–93.
- TAYLOR, R. P., MICCO, G., JONAS, M. (1999). “Fractal Analysis of Pollock’s Drip Paintings.” *Nature* 399: 422. <https://doi.org/10.1038/20833>.
- TAYLOR, R., SPEHAR, B., DONKELAAR, P. V., HAGERHALL, C. M. (2011). Perceptual and physiological responses to Jackson Pollock’s fractals.” *Frontiers in Human Neuroscience* 5: 60. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2011.00060>.
- VAN GEERT, E., & WAGEMANS, J. (2020). “Order, Complexity, and Aesthetic Appreciation.” *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 14 (2): 135–154. <https://doi.org/10.1037/aca0000224>.

Umelecké diela a netlačené materiály

- COLTRANE, J. (1960). *Giant Steps*. Atlantic Records. ASIN B000002I4B. [Album].
- DA VINCI, L. *The Last Supper*. (1495–1498), Santa Maria delle Grazie, Milan. [Nástenná maľba].
- DALÍ, S. (1931). *The Persistence of Memory*. Olejomaľba. Museum of Modern Art, New York. [Maľba].
- DAVIS, M. (1959). *Kind of Blue*. Columbia Records. ASIN B000002ADQ. [Album].
- Diablo III. (2012). Blizzard Entertainment. [Videohra].
- DUCHAMP, M. (1917). *Fountain*. Porcelán. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia. [Socha].
- LOZANO-HEMMER, R. (2008). *Pulse Spiral*. Venice Biennale, Venice. [Inštalácia].
- Minecraft. (2011). Mojang Studios. [Videohra].

NAMUTH, H. (1950). Jackson Pollock 51. [Krátky dokumentárny film].
No Man's Sky. (2016). Hello Games. [Videohra].
ONO, Y. (1964). Cut Piece. Yamaichi Concert Hall, Kyoto. [Predstavenie].
POLLOCK, J. (1950). Autumn Rhythm (No. 30). Olej na plátne. Metropolitan Museum of Art, New York. [Maľba].
POLLOCK, J. (1948). Number 5, 1948. Olej na drevovláknitej doske. Private collection. [Maľba].
Tron.(1982). Režisér Steven Lisberger. Walt Disney Productions. [Film].

Mgr. Branislav Čáp

Katedra filozofie a aplikovanej filozofie
Filozofická fakulta
Univerzita sv. Cyrila a Metoda v Trnave
Námestie Jozefa Herdu 2
917 01 Trnava
E-mail: cap2@ucm.sk

Výchova umením a modely kultivácie človeka v klasickej nemeckej filozofii (Immanuel Kant, Wilhelm von Humboldt, Johann Gottfried von Herder)

Terézia Poláková

Abstrakt

Filozofia ponúka analytické nástroje, ktorými môžeme osvetliť a interpretovať umelecké diela, spresňovať pojmy teórie umenia. Umenie ovplyvňuje náš život hlbšie a významnejšie, než sme si ochotní pripustiť. Rozširuje klasické vnímanie gramotnosti a už od antiky je záujem o túto oblasť parametrom osobitého typu zdokonaľovania – kultivácie. Jednou zo stratégií kultivácie je po vzore antiky divadelný zážitok – nie len pasívna návšteva divadla, ale aktívne prežívanie, ktoré si vyžaduje angažovanosť subjektu. Cieľom príspevku je analýza a interpretácia motívu kultivácie jedinca s prihliadnutím na záujem o oblasť kultúry a umenia, dôraz kladieme na nemeckú filozofickú tradíciu. V texte sa zameriame na filozoficko-estetickú potencialitu nemeckých myšlienkových okruhov (Immanuel Kant, Wilhelm von Humboldt, Johann Gottfried von Herder). Analýzou vybraných spisov, úvah a myšlienok budeme identifikovať kľúčové prístupy vo vnímaní človeka a estetickej výchovy.

Kľúčové slová

filozofia kultúry, umenie, nemecká filozofia, Kant, Humboldt, Herder

Úvod

Cieľom príspevku je zamerať sa na výchovu prostredníctvom umenia a preskúmať jej možné príklady v klasickej nemeckej filozofii (Immanuel Kant, Wilhelm von Humboldt, Johann Gottfried von Herder a i.), pričom akcentujeme možné prepojenia, prieniky, presahy medzi filozofiou kultúry a umením.

Psychológ Jiří Kulka charakterizuje umenie ako špecifický spôsob medziľudského dorozumievania. Vychádza pritom zo skúmania umeleckých výrazových a zdieľaných systémov: „Informace sdělovaná v průběhu umělecké komunikace není formulovatelná ani sdělitelná jinými než uměleckými prostředky“ (Kulka 1991, s. 35). Umenie sa obracia k celku psychických síl človeka, teda k rozumu, citu aj vôli a svojím pôsobením psychiku reorganizuje. Je dôležité zdôrazniť, že práve tieto tri zložky – rozum, cit a vôľa – predstavujú nevyhnutný predpoklad pre chápanie kultúry a umenia, najmä prostredníctvom zážitkov a vnemov.

Pre Bertolda Brechta (1959, s. 150) znamená divadelné umenie proces „vžitia sa“. Ide o kontakt medzi obecenstvom a javiskom, ktorý umožňuje zvyčajné vžitie sa, respektíve ponorenie sa, ktoré nazýva tzv. imerziou. Samotný pojem *imerzia*, (z lat. *immersio*, ang. *immersion*) znamená ponorenie sa, vnorenie sa, vtiahnutie subjektu do deja. Jakub Molnár (2021, s. 57) opisuje slovenský ekvivalent *imerzný*, ktorý bol kodifikovaný v akademickom slovníku Jazykovedného ústavu Ľudovíta Štúra od roku 2005. Anglický názov tohto scénického tvaru znie „*immersive theatre*“ a český „*imerzivní divadlo*“. Oba vychádzajú z anglického prídavného mena „*immersive*“. V slovenčine existujú dva varianty: adjektívum *imerzný*, ktorý sa používa v súvislosti s diváckym zážitkom a *imerzívny*, ktorý by mal označovať divadelnú metódu či výsledný scénický tvar. Presnejšie označenie analyzovanej javiskovej formy by tak podľa Molnára malo znieť – „*Imerzívne divadlo na Slovensku*“.

Výberom nemeckej filozofie sa nezameriame len na vyzdvihnutie vybraných nemeckých filozofov, ale aj na nemeckú výchovu prostredníctvom umenia. Tú nechceme opomenúť, najmä v súčasnosti, kde sa domnievame, že umenie môže významne prispieť nielen k rozvoju našej spoločnosti, ale aj k obohateniu jednotlivca.

Immanuel Kant vnímal umenie ako zdroj krásy. Georg Wilhelm Friedrich Hegel povýšil umelecké krásno nad krásno prírody, čím umeniu pripísal schopnosť privádzať ľudí k vznešeným ideám. Lev Nikolajevič Tolstoj umenie interpretoval ako vyjadrenie citov (expresivizmus), zatiaľ čo predstaviteľ analytickej filozofie Nelson Goodman (1906 – 1998), pristupoval k umeniu ako k prameňu poznania a porozumenia (kognitivizmus).

Vzťah medzi filozofiou a umením je aj naďalej predmetom uvažovania, a zároveň zostáva mimoriadne aktuálny. Možná nová filozofia umenia by mohla priniesť spásanosné riešenie komunikácie medzi filozofiou kultúry a umením. Príspevok, ktorý čitateľom predkladáme si nekladie za cieľ ponúknuť jednotný filozofický názor na výchovu umením. Aj preto náš príspevok, nazvaný *modelmi kultivácie človeka v klasickej nemeckej filozofii*, značí iba to, že sa pokúšame poukázať na niektoré – podľa nás závažné – súvislosti dotykov filozofie kultúry a umenia, ako dvoch samostatných spôsobov uvažovania a zároveň sledujeme ich možné prekročenie vlastných hraníc. Nasledujúce časti preto predstavujú fragmentárne vstupy do myslenia autorov a nesnažia sa ponúknuť celostný pohľad na ich tvorbu ako takú.

Metafora, ktorá spája a odlišuje

Pozrime sa do minulosti, konkrétne do roku 1968, kedy sa herec vo svojej tvorbe „vždy stotožňoval s tou spoločnosťou, pre ktorú bola jeho tvorba určená“ (Mejerchoľd 1968, s. 244). Herec musí preskúmať všetky kánony tradičného divadla, pretože samotný herecký stav sa ocitá v nových spoločenských podmienkach, „práca herca sa v pracujúcej spoločnosti bude brať ako produkcia, ktorá je nevyhnutná pre pravidelnú organizáciu práce všetkých občanov“ (Mejerchoľd, 1968 s. 244 – 245). Vynára sa otázka: môže umenie vychovať dobrého občana? Zaujíma občana samotné umelecké dielo, alebo skôr sociálna realita, ktorá sa za umeleckým dielom skrýva? Slovenský výtvarník a významná osobnosť kultúrneho života Rudolf Fila zastával názor, že úlohou umenia je reagovať v každej spoločnosti na nežiadúce, ako i súhlasné znaky dominujúcej ideológie. „Dejiny umenia a estetika skúmajú túto oblasť teoreticky a kladú na ňu meradlá, poznačené dobovým myslením. Umenie sa raz považuje za istý druh poznania, inokedy

za výchovný prostriedok, alebo za spôsob dorozumenia“ (Fila 1991, s. 46).

Na doplnenie by sme chceli poukázať na prepojenie, prípadné rozlíšenie dotyku filozofa a umelca. Je dôležité predložiť kontakt medzi filozofom a umením, najmä ak sa nechceme sústrediť výlučne na filozofiu samotnú, ale na prepojenie medzi filozofickým myslením a umeleckou tvorbou. Práve možné výchovné modely tu môžu slúžiť ako pomôcka či akýsi „recept“ pre umelca – ako spôsob odovzdania umeleckého a estetického zážitku. „Ak sa aj v súčasnej filozofii objavuje záujem o jeho filozofické reflexie, je to viac umenie minulosti, ktoré akoby podržalo zmysel a hodnotový dôsledok umenia, na rozdiel od súčasného“ (Sošková 2010, s. 10). Z tohto dôvodu v nasledujúcich kapitolách poukážeme na vhodné modely, princípy, ale aj doktríny, v ktorých sa umenie môže opäť navrátiť ako cieľ – nie ako prostriedok.

Uvedomujeme si, že jazyk umelca a jazyk filozofa môže byť príbuzný, ale zároveň sú si oba jazyky odlišné, svojbytné – hoci niekedy analogické. „Analógia iba potvrdzuje „príbuzenstvo“ v podržaní podobnosti, ale i odlišnosti“ (Sošková 2010, s. 7). Dotyk filozofa a umelca objasnil George Santayana ako pominuteľnú chvíľu prekročenia hraníc. Martin Heidegger položil medzi filozofa a umelca nepreniknuteľnú priepasť. Napriek týmto rozdielom má dotyk medzi filozofom a umelcom svoj význam – vytvára sa a prejavuje predovšetkým prostredníctvom používania metafor. Na metafore je zaujímavé to, že sa stáva metaforou vtedy, keď prekračuje hranice jedného správneho významu – je nefunkčnou, ak má len jeden správny význam. Filozof a umelec používajú metaforu odlišným spôsobom: pre umelca je metafora fundamentom a nie vybočením. Ak by sa jej vzdal, zničil by podstatu umeleckého diela a spolu s ňou aj jeho dispozíciu otvárať dialógy. „Filozof v logike svojho textu musí v určitom bode zrušiť metaforu, ak má ostať filozofom a umelec sa musí vzdať toho, aby ponúkol jeden správny kľúč k vysvetleniu metafor, ak chce zachovať svoje umelecké dielo a umenie ako tvorenie“ (Sošková 2010, s. 8). Predložené modely kultivácie človeka majú otvoriť priestor pre viaceré metafory – a tým dopomôcť nielen umelcovi, ale aj filozofovi nachádzať cesty pre rôzne interpretácie. Príspevok neponúka návod na jeden

správny výklad, lež otvárať dialógy, ktoré sú nevyhnutné ak chceme zachovať umelecké dielo ako živú rozpravu tvorby.

Prepojenie filozofie a umenia podľa Jany Soškovej

Filozofické úvahy Platóna a Aristotela z pohľadu umenia nie sú podľa Kanta ich priamym pokračovaním (platónskej línie). Ako uvádza Sošková (2010, s. 17), Kant síce nachádza transformované inšpirácie z platónskej a aristotelovskej filozofie, no nezrušil pohľad platónsky a aristotelovský; jeho vlastné vysvetlenia povahy umenia vytvárajú „nový, kvalitatívne odlišný zlom, či medzník protikladného postoja k umeniu ako problému vo vnútri filozofie“ (Sošková 2010, s.17). Kantov postoj tak vytvára priestor pre odlišné chápania estetiky vo vzťahu k umeniu.

„Súčasná“ filozofia (okolo roku 2010) často kritizovala negatívne dôsledky nezainteresovaného prístupu filozofie k umeniu, najmä v súvislosti s jeho významom a hodnotou pre človeka – jeho myslenie, cítenie, konanie v spoločenských kontextoch a pod. Schusterman (2003, s. 72 – 75) priznáva, že filozofia definuje umenie, aj keď sa dovoľáva na takú filozofiu umenia, ktorá by bola schopná pomenovať esenciu umenia prostredníctvom hodnôt umenia (obnova pragmatickej estetiky). Schusterman odmieta Kantov analytický prístup a jeho koncepciu umenia ako cieľa o sebe, a namiesto toho obracia pozornosť na umenie ako „náčinie“ – na jeho užívateľnosť a používateľnosť. Súčasná umenie by malo hľadať spolupatričnosť s filozofiou minulosti, aby lepšie porozumelo nielen súčasnosti, ale aj vlastnej existencii. Filozofia, ktorá chce reflektovať súčasné umenie, vysvetľovať jeho významy, nemá jednoduchú pozíciu a „nemusí vždy nachádzať funkčné, hoci osvedčené prístupy“ (Sošková 2010, s. 22).

Pozrime sa bližšie na to, ako sa vynára, rieši či uplatňuje filozofia a umenie u nemeckých filozofov. Myslenie Immanuela Kanta sa pre dejiny estetiky a filozofie stalo relevantným. V priestore slovenskej estetiky je Kant tvorivo čítaný aj v súčasnosti – nielen ako otvorený návrat, ale aj ako prehodnotenie. Zatiaľ čo v prvej polovici 20. storočia „Kantova koncepcia estetiky zaznamenala viaceré posuny od Kantovho východiska smerom k zmene chápania kompetencie estetiky či už vo funkcii vedy, alebo

vo funkcii filozofie“ (Sošková 2006/7, s. 16). 20. storočie narába s Kantovým myslením sporadicky, „väčšmi sprostredkované cez jednotlivé smery estetického myslenia inšpirovaného Kantom, ale realizujúceho svoj predmet skúmania už s vlastnou metodológiou a vlastnými intenciami (Kvokačka 2013, s. 22 – 23). Nejde tu o tvorenie novokantovských doktrín, ale pokus o definíciu samého seba (filozoficky a esteticky) tým, že sa “pokúsime myslieť v duchu Kanta s cieľom porozumieť svojej súčasnosti, pripojac naše myslenie ku Kantovmu a odlišne zopakovať časti jeho myslenia“ (Sošková 2006/7, s. 7).

Ak estetiku chápeme ako filozofiu umenia a inštrukcie hľadáme v Kantovom uvažovaní, potom berieme umenie ako vec o sebe, ktorá má kognitívne dispozície. Povaha umenia nespočíva vo vytváraní svojbytného sveta, ale v jeho inštrumentálnosti smerom k poznaniu a morálnemu hodnoteniu vecí o sebe. Ak estetiku chápeme ako tvorenie estetického sveta a pobytu človeka v ňom (prijemcu a umelca), a vychádzame pritom z Kantovej filozofie, potom akceptujeme „samostatnosť estetického sveta ako reálnu možnosť a umenie ako cieľ o sebe, spočívajúci v jeho tvorení“ (Sošková 2006/7, s. 28). Sošková sa – ak to tak možno vyjadriť – prikláňa k druhej možnosti chápania estetiky a k jej dôsledkom pre pochopenie Kanta. Rozpracováva kontexty a podrobné analýzy ďalších kľúčových pojmov ako sú napr. spor (ne)zainteresovanosti, spor o umelca a umenie, spor hodnoty a pod. Tieto, ale aj iné spory sú „ukážkou ako tvorivo pristupovať k súčasnému estetickému mysleniu, ktoré, hoci sa nachádza v spore, tvorí“ (Kvokačka 2013, s. 29). Spomenuté konfrontácie pozícií vedú nielen k formulovaniu a potvrdeniu „kantovskej“ odpovede na spor, ale taktiež k vlastným originálnym postrehom k súčasnému umeniu a mysleniu.

Kultúra v teórii Immanuela Kanta

Jedným z dôvodov, prečo kultúra nie je dominantným filozofickým problémom, je skutočnosť, že sa ako syntetický celok neobjavuje v antickej ani stredovekej filozofickej tradícii. Hoci otázky a problémy obsiahnuté v pojme kultúra – ako sú dobro, krásno, sloboda, morálka, dejiny, umenie, človek, výchova, spoločnosť či právo – sa stali kľúčovými problémami filozofie, syntetizujúca jednota týchto oblastí sa v podobe kultúry nestala predmetom

výraznej dejinno-filozofickej tradície. Samotný pojem kultúry však preukazuje historický posun a má v sebe obsiahnutých viacero základných filozofických problémov (Kyslan 2017, s. 62).

Immanuel Kant vnímal a starostlivo analyzoval dobovú spoločenskú, kultúrnu a politickú situáciu v celej vtedajšej Európe. V nemeckej filozofickej tradícii sa zreteľne vynára pojmová opozícia medzi kultúrou a civilizáciou: kultúra je „vyššou formou ľudského bytia“, zatiaľ čo civilizácia označuje hodnotu druhoradú, zahŕňa vonkajšiu stranu človeka. Pohľad, ktorý proti sebe kladie pojmy kultúra a civilizácia poukazuje na morálnosť ako „determinant demarkácie medzi nimi“ (Kyslan 2017, s. 62).

Kant v 7. vete *Idey*, píše: „Umenie a veda nás kultivujú do vysokého stupňa. Sme však zaťažene civilizovaní vo všetkej spoločenskej spôsobilosti a slušnosti. Ale aby sme sa mohli pokladať za moralizovaných, do toho chýba ešte veľa. Lebo ku kultúre patrí ešte aj idea morality; ale používanie tejto idey, ktorá vyúsťuje ctižiadostivosťou a vonkajšou slušnosťou len akejsi kvázi mravnosti, tvorí iba civilizovanosť“ (Kant 1996, s. 67). Pre Kanta je civilizovanosť len súhrn mravov – vypestované sociálne vlastnosti, ktorým však chýba morálny rozmer. Kultúra ako širší pojem v sebe obsahuje „morálne predispozície a v plnom zmysle slova zahŕňa civilizáciu (technicko-vedeckú) a zároveň jej prekonanie“ (Kyslan 2017, s. 62).

Kant si umenie cenil. Jeho teóriu môžeme ilustrovať na príklade s hudbou: „Slyším-li hudbu, slyším určitou dobrou organizaci“ (Scruton 2021, s. 103). Hudba je niečo, čo začína, rozvíja sa, udržiava jednotu v jednotlivých častiach. Spomenutá jednota nie je v notách (v zápisnici), je to výtvar, naše vnímanie. Preto človek potrebuje obrazotvornosť, schopnosť vnímať krásu, slobodu a voľnosť v „hre“ na vnímanie, ale aj jednotu.

Kultúra v teórii Johanna Gottfrieda von Herdera

Herderove *Listy na podporu humanity* vznikli ako reakcia na Veľkú francúzsku revolúciu, ktorá – ako vieme – začala totálnym bankrotom štátu a následným zničením ľudskosti v jej najlepšej podobe. Na začiatku šiesteho listu Herder otvorene konštatuje, že Nemecko je poľutovaniahodnou krajinou, ktorej chýba spoločný hlas – hlas, ktorý by umožnil národu počúvať jeden druhého. Je

zrejme, prečo Herder začína svoje úvahy práve takto. Jazyk sa preňho stal kľúčom k zjednoteniu národov – práve vo svojej odlišnosti, rôznorodosti, ale aj kráse. Prečo je to tak?

Jazyk ako taký „sa vo svojej ostrosti a odlišnosti stáva neoddeliteľnou súčasťou ľudskej harmonizácie; je špecifickým zdrojovým kódom, ktorý odlišuje jednotlivé národnosti“ (Morgenová 2013, s. 2). Nezáleží na tom, ako vyzeráme – To, čo nás vnútorne spája, je jazyk. Ak je však systém narušený, prichádza zmätok a strata národného sebavedomia, pretože nové smery prinášajú novú „terminológiu“, ktorá môže narušiť už aj tak krehkú štruktúru národného pokladu.

Existuje nejaké rozumné východisko? Ako sám Herder poznamenáva, všetko v človeku je v zárodku – ako potenciál. Pozrime sa teda na samotnú úlohu modernej občianskej spoločnosti. Utužovanie národného kolektívu je pre krajinu prospešné, dovoľme si povedať, že dokonca nevyhnutné pre jej správne fungovanie. Je teda vhodné utužovať a upevňovať národný ideál pre blaho a dobro všetkých. Spoločné dobro (resp. blaho) sa stalo ústredným motívom v starovekom Grécku v otázkach správneho riadenia polis, ktoré sa vždy prejavovalo ako „božský“ normatívny prvok riadiaci spoločnosť a vedúci ju k vytúženej blaženosti a rovnako podceňovanej jednote. Otázka praktickej realizovateľnosti tohto ideálu však zostáva stále otvorená.

Herder nevníma kultúru ako stojacu proti prírode, ale ako „uchopenú coby sebareflexe smysluplnosti prirodzena“ (Bojda 2015, s. 530). Kultúra teda nie je zredukovateľná na prevádzku inštitúcie, pretože kultúru nevytvárajú inštitúcie, ani artefakty, ale život ich obsahov. Uvedomelé porovnanie, sebareflexia je umožnená iba rozumovému, organickému človeku, vtedy je človek obsahom kultúry. Kultúra „není založená len na rozumové organizaci skutočností a tvorbe nových, nýbrž i na kvalite osvojovania si hodnot vychádzajúcich ze samotného prirodzena“ (Bojda 2015, s. 532). Herder kultúru chápe ako osvojovanie si sveta. Súčasťou kultúry je aj minulosť, dejinnosť bytia (Dasein), ako aj štrukturovaný proces (história, premeny), reflexia seba a vzťahov človeka. „Kultúra ako fundament dejín a dejinnosť ako fundament kultúry tak subjektívny výkon rozehráva medzi úběžníkmi minulého a budúceho, starého a nového a tradície je pravdivé podržovaná len novou

sebereflexí, kritikou, minulé je vždy věděno jinak“ (Bojda 2015, s. 533).

Herder vo svojich *Ideách* označuje kultúru národa, ľudu za „kvet jeho existencie“ („die Kultur eines Volks ist die Blüte seines Daseins“). Nemyslí tým len vrcholné okrášlenie, ale sebahľadanie zmysluplnosti, rozvíjanie vnútorného života a ducha komunity. Národný duch neznamená čosi spirituálne, ale skôr komunikačné a hodnotové zdieľanie sveta, kultúry, kde sa jedná o historickú syntézu tradície a inovácie. „V Herderovej teórii ľudskosti a dejín ľudstva hraje žitost kultúry zásadný význam. Pretože v ní vzťahování k Pravdě, Dobru a Kráse není vzťahování ke kvalitám imanentním, dosažitelným v celku, nýbrž k nepodmíněné dokonalosti, je osobní záležitostí každého člověka a instituce jako takové s ním nemají co do činění“ (Bojda 2015, s. 533 – 534). Umenie je sférou slobodnej realizácie – v umeleckom diele existuje individualita možnosti slobodne realizovať vlastnú kultúru (s civilizačnou formáciou). Pochopiteľne Herder kvôli obmedzenosti nemohol teoreticky alebo tvorivo uchopiť umeleckú reprezentáciu skutočnosti. Táto skúsenosť bude skúsenosťou prvej polovice 19. storočia s pomocou francúzskych romantikov (Victor Hugo, Alfred de Vigny, George Sand a pod.).

Herderove básnické a estetické diela kladú humanistom páľčivú otázku: má humanista právo ignorovať povinnosť tematizovať v umení vzťah ku kultúre a historickú skutočnosť, ktorá odporuje pravde, dobre a kráse? V 20. storočí sa ukazuje pošliapanie ľudskej dôstojnosti, realita neľudskosti – čo by Herdera pobúrilo, keďže podporoval ľudskú kultúru v zmysle mravnosti a dokonalosti. Osvietenská estetika reprezentovala krásne umenia, tzn. primeranosť objektov, nie len harmonizáciu formy. A tak sa stalo, že skutočnosť odporujúca možnosti krásnej reprezentácii bola vylúčená z umelcovho záujmu. Francúzska revolúcia potvrdzuje, že Herder bol filozofom humanity, a že umenie chápal ako bytostne späté so životom. Samozrejماً a žiadúca jednota pre Herdera je taká, v ktorej moc tvorby veľkého umenia dáva silu osobného zážitku, opojenie vychádza z objektu skúsenosti. Ide o maximálne priblíženie sa tomu, čo je tak opojné na objekte samotnom.

Reč v teórii Wilhelma von Humboldta

V Humboldtovej koncepcii je hermeneutika zároveň filozofiou reči a dejín, konkretizovanou vo vzájomných činnostiach rozhovoru, počúvania (*Hören*) a porozumenia. Porozumenie je u Humboldta chápané analogicky k jednotlivým rečovým aktom – spočíva vo vnútornej schopnosti človeka hovoriť, teda v jeho rečovej kompetencii. Tak ako nemôžeme odlúčiť dušu od tela, tak nemôžeme odlúčiť reč od človeka – v jeho vzťahu k sebe samému i k spoločnosti ako takej. Spoločnosť ako hlavný prostriedok tejto súdržnosti stojí na vóli jej členov byť jej súčasťou a spoluvytvárať ju. Toto zdieľanie sa uskutočňuje predovšetkým v živle reči. „Humboldt již podnikl svůj výklad z hlediska jakoby prestrukturálního analytismu opírajícího se o na svou dobu mimořádný heuristický i interpretačně-novátorský průnik původními strukturami konkrétních kulturních identifikačních vzorců“ (Bojda 2015, s. 144 – 145). Romantická idea národných kultúr bola plodom postupu Humboldtovho nového pochopenia historickosti, národnosti a sociálno-kultúrnej jedinečnosti. Humboldt ukazuje, že reč (hovorí aj o „rečiach“ v množnom čísle – teda o jazykoch konkrétnych národov a kultúr) nie je len prostriedkom označovania pociťovaných skúsenosti, ale „médiem vytvářejícím reality, přesahujícím imanentně subjektivitu mluvčího“ (Bojda 2015, s. 146). To znamená, že mnohé predmety vznikajú najprv zo slov – označení, ktoré sú pre Humboldta artikulovanými konštruktami. Reč teda vzniká z ducha – je jeho vyjadrením, výrazom a porovnávacím médiom vo vzťahu k človeku. Podľa Humboldta musí človek vyjadrovať svoje pocity prostredníctvom pojmov iného. Reč je zároveň odrazom (*Abbild*) a znakom (*Zeichen*), čo je zásadné, pretože to poukazuje na jej metafyzický rozmer v rámci sémiotiky ako teórie znakov (umelé a prírodné).

Záver

Cieľom príspevku bolo predstaviť nemecké myslenie, ktoré participuje na línii filozofie kultúry a umenia – nielen prostredníctvom opakovania zaužívaných téz, ale aj snahou prispieť v oblasti výskumu nemeckých filozofov. Tento zámer bol realizovaný prirodzene iba čiastkovo. Napriek tomu môžeme konštatovať, že

nemecká filozofia nám ponúka nové výzvy. Veríme, že súčasné umenie a filozofia kultúry nájde v nemeckej filozofii opakovane svoje miesto. Možným návratom filozofie ku klasickej tradícii myslíme znovu usporiadať dištinkcie filozofie kultúry a umenia. Umenie sa vráti do pozície vytvoreného objektu s jednoznačným účelom: „Byť návodom na želané morálne konanie, zastupovať skutočnosť, poskytovať všeobecne platnú orientáciu v skutočnosti, byť výrazom sociálnej skutočnosti a sociálnych želaní, byť výrazom a zásobárňou pozitívnych hodnôt“ (Sošková 2009, s. 8 – 9). To zároveň znamená aj pravé znázornenie ľudskosti, stelesnenie humanity v jej pravej postate a prototyp toho, čím sa človek ako nové stvorenie má stať skrze formovanie a vzdelávanie (Bildung).

Humboldtova filozofia rozvíja a objasňuje historicko-antropologický problém, t. j. otázky individuality, jedinečnosti človeka i národov takým spôsobom, že ju posúva do jazykového rozmeru – do sféry reči ako východiska a základu možnosti porozumenia. Tento svojrázny obrat k jazyku však zároveň znamená Humboldtov prechod od transcendentálnej filozofie k teórii porozumenia a k vypracovaniu teoretických základov ľudskej rečovej komunikácie ako hermeneutického problému.

Herder uchopil kultúru ako „protiváhu francúzskeho striktné racionálneho progresu a ním iniciovaného ”života v civilizácii“, ktorý vo svojej podstate považoval (vzhľadom na deštruktívne zásahy do polí morálky a viery v absolútne nadradené štruktúry) za dekadentný“ (Slušná 2005, s. 41). Z gréckej tragédie, ktorá bola hrdinskou hrou (*Heldenspiele*), sa podľa Herdera vytratil všetok starogrécky zmysel pre správnu mieru (Richtmaß) a účel (Zweck). Iba ich zachovanie však divadlo môže sledovať cieľ očistenia vášní a katarzie.

Herder zastával názor, že každý človek je už pri narodení vybavený potenciálom k dôstojnému životu, dôležité však je, aby tieto schopnosti boli rozvinuté. Toto je možné prostredníctvom výchovy, vďaka ktorej sa človek zdokonaľuje a rozvíja v sebe ľudskosť. Výchova predstavuje najväčšiu úlohu ľudstva, „protože výchova je rečovou výchovou k rozumu čili humanitě“ (Horyna 2014, s. 116).

Zamerali sme sa na Herderove *Listy na podporu humanity*, čo prinieslo nielen podanie myslenia a vzdelávania, ale aj

východisko pre sebareflexiu človeka vo všetkých formách jeho vzťahovaní sa k svetu, k umeniu, k bytnosti a pod. Dodnes nie je sociálny rozmer Herderovej filozofie humanity docenený a chápaný ako živá súčasť filozofie praktickej emancipácii človeka ako občana. Herderov humanistický koncept občianskej kultúry je stratený v minulosti. Sme presvedčení, že k týmto nemeckým klasikom sa môže vnútornou účasťou aktívne osvojiť. Herder nás povzbudzuje vrátiť sa aj ku kráse stvorenia – k hviezdam, slnku, nebu, svetlu – to má byť naším ľudským merateľným pôsobením na svet. Učiť sa tejto skúsenosti znamená učiť sa svetu ako životnému priestoru, a to nie len pre seba, ale pre všetkých. Človek by sa mal neustále vracieť k prirodzenému stvoreniu sveta – k prírode.

Prečo sa kultúra od čias Kanta stala zo systému iba podsystémom? Na túto otázku je veľmi ťažké odpovedať. Pri hľadaní odpovedí narazíme aj na problémy dnešnej politiky a kultúry. Súčasná pozícia kultúry je ešte užšia, kultúra sa dostáva do pozície, v ktorej je čoraz častejšie iba synonymom termínu umenia. „Kultúru sme degradovali len na umenie a folklór. A čo je horšie takto zredukovaný obsah slova kultúra sa stal hodnotou pre politické ambície multikulturalizmu“ (Kyslan 2017, s. 65). Súčasný diskurz reflektuje túto situáciu. Postavenie kultúry v spoločnosti sa na začiatku a na konci 20. storočia podstatne líši. Rozvoj technológií, priemyselnej produkcie a ekonomizácia života priniesli pre človeka technické možnosti, ale aj psychické a emocionálne deficity. Preto kultúra ponúka malé a pohodlné útočisko pre nadmerne stimulovaných a preťažene mysliacich jedincov. Kultúra vytvára rezervy a priestor v ktorom človek 20. storočia upokojí svoje pocity a naplní symbolické vedomie (Kyslan 2017, s. 65). Avšak kultúra, ktorá má schopnosť kritiky a morálneho dohľadu je vytlačená na okraj. Je jej vyhradený priestor, ktorý neohrozí proces a právomoci politika a ekonomiky. Tento vývoj však nesmieme prijať ako nezvratný. Herderova myšlienka, že my, ľudia sme bytosti slobodnej voľby životného prostredia, nás povzbudzuje: čím viac prispôbujeme svet sebe a svojím požiadavkám, tým viac tvoríme kultúru.

Použitá literatúra

- BATKA, L. (2013). Epochy v živote Johanna Gottfrieda Herdera. *Testimonia theologica*. Roč. 1 (2007), č.1, s.1-11. Dostupné na: https://uniba.sk/fileadmin/ebf/testimonia_theologica/2007/Epochy_v_Herderovom_zivote.pdf [zobrazené 10.5.2025].
- BERTOLD, B. (1959). *O divadelnom umení*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959. 336s.
- BOJDA, M. (2015). *Herderova filosofie kultury*. Praha: Togga. 2015. s.923. ISBN: 978-80-7476-079-2.
- FILA R. (1991). *Načo nám je umenie?* Bratislava: Mladé letá, 1991. 149 s. ISBN 80-06-00296-7.
- GOETHE, W. J. (2021). *Z mého života. Báseň i pravda*. Praha :Academia, 2021. 713s. ISBN: 978-80-200-3194-5.
- HORYNA, BŘETISLAV, (2004). Filosofie dějin nešťastného lidstva 200 let od úmrtí J.G. Herdera. In: *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské Univerzity Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis. Studia Philosophica*. Annus, 2004. s.115-118. ISBN: 80-210-3454-8.
- JANČULOVÁ, B. (2013). *Johann Gottfried Herder. Briefe zu Beförderung der Humanität. Sdružování německých národů a krajů k pěstování humanity (6. list)*. Webové sídlo. Dostupné na: https://www.academia.edu/6351679/Johann_Gottfried_Herder. [zobrazené 10.5.2025].
- KANT, I. (1996). Idea ku všeobecným dejinám v svetoobčianskom zmysle. In: *K večnému mieru*. Bratislava: Archa. ISBN: 80-71-15129-7.
- KULKA, J. (1991). *Psychologie umění*. Praha: Psyché (Grada), 2008. 435 s. ISBN: 80-04-23694-4.
- KVOKAČKA, A. (2013). Revízie Kantovej estetiky v slovenskom estetickom myslení. In: SOŠKOVÁ J. *Kapitoly k dejinám estetiky na Slovensku V. Studia Aesthetica XV*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2013. s.21-32. ISBN: 978-80-555-0940-2.
- KYSLAN, P. 2017. Kantov a súčasný pojem kultúry. In: *Kultúra, civilizácia, normativita – dialóg a konflikty z pohľadu filozofie*. Filozofická fakulta PU v Prešove a Slovenské filozofické združenie pri SAV: Tlačiareň Svidnícka s.r.o. 2017. s. 62-66. ISBN: 978-80-970303-8-4.
- MEJERCHOLD, V.E. (1968). *Rekonštrukcia divadla*. Martin: Tlačiarne SNP, 1968. 268 s. ISBN 61-925-78.

- MOLNÁR, J. (2021). Imerzné divadlo na Slovensku. In: *Témy na okraji záujmu?: Zborník vedeckých príspevkov z teatrologického sympózia*. 1. vyd. Bratislava: Art Research Centre of the Slovak Academy of Sciences Institute of Theatre and Film Research, 2021. S. 56-71. ISBN 978-80-224-1908-6.
- PATOČKA, J. (1941). Herder. In: Archiv Jana Patočky. Praha: Signatúra 3000/312, 1941. s. 1–22.
- PATOČKA, J. (2006). *Filosofie českých dějin*. In: Patočka, Jan: Češi I. Sebrané spisy. Sv. 12. Praha: Oikúmené. 2006. s. 188–213. ISBN 80-7298-181-1.
- SCHUSTERMAN, R. (2003). *Estetika pragmatizmu. Krása a umenie života*. Bratislava: Kalligram. S.72-75. ISBN: 807149528X.
- SCRUTON, R. 2021. *Krása*. Praha: Oikoymenh. 2021. s.103-104. ISBN: 978-80-72985-29-6.
- SLUŠNÁ, Z., GAŽOVÁ, V. (eds.), (2005). Kultúra a rôznorodosť kultúrneho. Bratislava: Peem. 2005. s.220. ISBN: 80-89197-41-8.
- SOŠKOVÁ, J. (2010). *Filozofia a umenie*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2010. 176s. ISBN 978-80-555-0088-1.
- SOŠKOVÁ, J. (2006/7). *Immanuel Kant a súčasná estetika*. Prešov: Acta Facultatis Universitatis Prešovensis, Studia Aesthetica IX., 2006/7. 124s. ISBN: 80-8068-560-6.
- SOŠKOVÁ, J. (2009). *Súčasnú umenie v medzidisciplinárnej komunikácii*. Studia Aesthetica XI. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, Filozofická fakulta. 2009. s.372. ISBN: 978-80-555-0043-0.
-

Mgr. Terézia Poláková

Inštitút estetiky a umeleckej kultúry

Filozofická fakulta

Prešovská univerzita v Prešove

Ul. 17. Novembra 1

080 01 Prešov

E-mail: terezia.polakova@smail.unipo.sk

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-2838-8092>

Subjekt v štrukturálnej psychoanalýze Jacquesa Lacana: Rád imaginárneho a symbolického v kinematografii

Denys Ovdiienko

Abstrakt

Článok popisuje základné idey Jacquesa Lacana a ich aplikáciu na skúmanie štrukturálnej organizácie kinematografie z hľadiska Lacanovej psychoanalýzy. Okrem psychoanalytických princípov čerpá toto skúmanie aj z filmovej teórie a semiotiky s cieľom identifikovať štrukturálny vzťah medzi divákom a filmovým dielom. Štúdia vychádza z prác Sigmunda Freuda, Jacquesa Lacana, Christiana Metza a ďalších teoretikov. Autor skúma podstatu filmového vnímania, mechanizmy nevedomých procesov a analógie medzi filmom a snom. Kinematografia ako súčasť symbolického prostredia nie je len pasívnym reprezentantom reality, ale aj aktívnym producentom subjektívnych štruktúr, nástrojom generujúcim významy a túžby. Výsledkom analýzy v článku je identifikácia filmu ako štruktúry, ktorá nielen odráža subjektívne procesy, ale zároveň aktívne formuje diskurzívny priestor, v ktorom sa tieto procesy odohrávajú.

Kľúčové slová

Jacques Lacan, filmová teória, nevedomie, S. Freud, Veľký Iný

Úvod

Kinematografia sa dnes stáva mimoriadne dôležitou súčasťou verejného života, ktorej vplyv na diskurz je ťažké preceňovať. Kino je špeciálna forma vedenia, ktoré jednak rozpráva o realite a jednak ju vytvára. Jeho význam je taký veľký, že kino sa stáva jedným z hlavných prostriedkov na formovanie subjektivity, aktívne sa utvárajúceho filmového diváka. Psychoanalýza je jednou z popredných humanitných disciplín, ktorá sa zaoberá štúdiom subjektivity a procesov utvárania predstáv o sebe samom. Práve psychoanalýza môže poskytnúť príležitosť pozrieť sa na procesy vnímania kinematografie z inej strany, zo strany nášho nevedomia.

Počas sledovania filmu sa subjekt stotožňuje s postavami na obrazovke, sympatizuje a súcíti s nimi, súťaží s nimi, žije ich životy a reprodukuje svoju vlastnú identitu. Všetko toto subjekt vykonáva nevedome. „Nevedomé hovorí v subjekte, hovorí aj vtedy, keď si to subjekt neuvedomuje, hovorí viac, než si subjekt myslí“ (Mazin 2004, s. 124). Preto je analýza nevedomých procesov vnímania filmu cestou k sebapoznaniu. Kino — je kráľovstvo obrazov, semiotických znakov, predstáv, identifikácií, projekcií a túžob. Psychoanalytická filmová teória je tak jedným zo základných prístupov kinematografického výskumu. Má svoj pôvod v dielach Jacquesa Lacana, ktorý svojrázne rozvinul psychoanalytickú teóriu Sigmunda Freuda. Tento článok sa bude zaoberať základnými ideami Jacquesa Lacana (prvá a druhá kapitola) a ich možnou aplikáciou vo filmovej teórii (tretia kapitola).

Imaginárne

Lacanovu tému tvoria tri registre psychiky: imaginárne, symbolické a reálne. Imaginárny register tu zahŕňa fázu zrkadla, predstavu Ja (*moi*) a ideálneho Ja (*moi idéal*). Podľa Sigmunda Freuda a Jacquesa Lacana sa človek nenarodí s celistvým Ja. Ja sa musí objaviť počas vývinu človeka. Lacan vytvára koncept fázy zrkadla, v ktorej dieťa v ranom detstve získava obraz seba samého. Dieťa sa spoznáva v zrkadle a spája jednotlivé časti tela do celistej predstavy o svojom tele a ucelenom obraze. Človek vo fáze zrkadla získava prvotné imaginárne predstavenie o sebe. K imaginárnej identifikácii seba dochádza pri stotožnení sa s iným (*le petit autre*), vo vzťahu k imaginárnemu dvojníkovi subjektu, jeho odrazu v zrkadle

a niekomu podobnému subjektu vo filmovom predstavení, napríklad s obrazmi iných detí. Keď dieťa pozoruje iné dieťa, často sa oňho bojí, ako keby to bolo ono samo. Iný („malý iný“) je rovný subjektu, je predmetom porovnávania, projekcie, sympatií alebo závidi (Lacan 1997, s. 11). Z Lacanových koncepcií subjektu vyplýva, že „imaginárne Ja“ — je „iný“. Proces formovania Ja sa vždy zakladá na vonkajších obrazoch, na obrazoch iných.

Imaginárny obraz Ja zostáva v podstate nedokončený, keďže subjekt existuje v dialektických vzťahoch so sebou samým a s druhými. Subjekt navyše zažíva rozkol medzi sebou a obrazom seba, keďže sa stotožňuje s tým, čím nie je, doslova sa stráca v tom inom, ktoré vkladá do svojho Ja. V tejto dynamike sa usiluje o ideálne Ja (*moi idéal*) — obraz imaginárnej celistvosti, bez nedostatku, ale v skutočnosti nedosiahnuteľný. Ideálne Ja je ideál prevzatý od iného, niekoho, komu by sa subjekt chcel podobať, niekoho, koho si berie za príklad. Fáza zrkadla je ilúzia, ale aj ochranná formácia, ktorá zaručuje stabilnú existenciu a bráni tomu, aby sa subjekt rozpadol. Práve tieto imaginárne obrazy Ja a ideálneho Ja, ktoré tvoria základ pre narcistické túžby subjektu, sú zamerané na imaginárnu celistvosť a uznanie prostredníctvom iného. Ja je séria fantázií, ktoré vytvárajú subjekt. Subjekt zároveň vždy pociťuje svoj vlastný nedostatok, nie je celistvý, je rozpoltený, lebo jeho Ja je výtvarom iného. Človeku vždy niečo chýba, ale nadobudnutím imaginárneho predmetu nedostatku sa dôvod túžby nevyčerpáva, opäť sa vymyká, pretože neexistuje objekt, ktorý by mohol dať subjektu pocit celistvosti. Lacan nazýva objekt-príčinu túžby objektom malého a (*l'objet petit a* — „a“ tu vystupuje ako minuskula slova *autre*, iný). Túžba je vždy už túžbou iného, v inom sa rodí aj moja túžba.

Lacan o fáze zrkadla píše: „Ja sa upevňuje vo svojej pôvodnej forme – skôr, než sa objektivizuje v dialektike identifikácie s iným, skôr ako jazyk potvrdí fungovanie tohto Ja vo všeobecnom ako subjekt“ (Lacan 1997, s. 8). V tretej časti výroku Lacan tvrdí, že až po vstupe do jazyka sa človek stáva subjektom. K zavŕšeniu formovania predstavy o vlastnom Ja dochádza pri sekundárnej symbolickej identifikácii, v priestore jazyka, kultúry a označujúcich. Z vyššie uvedeného citátu vyplýva, že imaginárne obrazy sú vždy už vpísané do symbolického priestoru, sú

neoddeliteľné, a preto imaginárne Ja vždy nadobúda symbolickú identifikáciu. Subjekt identifikuje svoje Ja s pojmami, slovami, znakmi, pozíciou v štruktúre označujúcich. K symbolickej identifikácii dochádza pod vplyvom Veľkého Iného (*Grand Autre*), toho, kto nie je rovný subjektu, je väčší než on, tvorí symbolický poriadok, presadzuje zákon a poriadok. Veľký Iný je matka, otec, jazyk, spoločnosť, diskurz... Dieťa je vždy pod mocou Veľkého Iného. Rodičia primárne poskytujú dieťaťu symbolickú identifikáciu, dávajú mu meno, potvrdzujú a schvaľujú činnosť dieťaťa. Človek začína definovať seba cez označujúce, ktoré mu priraduje Iný: „som muž“, „som inteligentný“. Veľký Iný vytvára priestor diskurzu v psychike subjektu, on určuje možnosti prisvojenia Ja imaginárnych obrazov. Symbolická identifikácia umožňuje subjektu zapojiť sa do symbolického poriadku, vstúpiť do poľa sociálneho a jeho štruktúr.

Symbolický poriadok vytvára štruktúry znakov a siete označujúcich, ktoré určujú postoj k veciam. Práve symbolický priestor dáva veciam významy. Pojmy a znaky nadobúdajú farbu a stávajú sa žiaducimi. Veľký Iný určuje túžby subjektu štruktúrovaním poľa označujúcich, takto znaky nadobúdajú hodnotu. Symbolický poriadok poskytuje subjektu predstavu o Ja-ideáli (*Je-idéal*), o diskurzívnom ideáli Ja. Teda o Ja, ktoré je želané symbolickým priestorom, Veľkým Iným (Lacan 1997, s. 8). Po vstupe do symbolického poriadku a vytvorení imaginárnej prezentácie Ja, je subjekt sprostredkovaný túžbou iného a Veľkého Iného. „Teraz so sebou nesie každý pudový pohyb nebezpečenstvo toho, že subjekt stratí svoje miesto v symbolickom priestore“ (Lacan 1997, s. 12).

Symbolické

Jacques Lacan je predstaviteľom štrukturalizmu, zaujala ho lingvistická teória Ferdinanda de Saussura, Romana Jakobsona a štrukturálna antropológia Clauda Levi-Straussa. Lacan preto študuje sily, ktoré určujú jednotlivca, človeka ako prvok štruktúr, kultúru ako celok vo vzťahu k subjektu. Štrukturálne systémy preberajú Lacanovu definíciu symbolického poriadku.

Subjekt, vstupujúci do symbolického priestoru, stráca sám seba a svoju jedinečnosť, odcudzí sa v jazyku, kultúre a sociálnych

štruktúrach. Symbolický priestor je poľom Veľkého Iného, Iný určuje poriadok a zákony. Otec, matka, morálka, spoločnosť, diskurz vládnu nad subjektom. „Hlavným základom tohto predpokladu je skutočnosť, že jazyk so svojou štruktúrou vzniká skôr, ako do neho vstúpi konkrétny subjekt v určitom štádiu jeho duševného vývoja“, hovorí Lacan, a pokračuje: „Samozrejme, že subjekt sa môže zdať otrokom jazyka, ale ešte viac je otrokom diskurzu, v ktorého všeobjímajúcom pohybe je jeho miesto“ (Lacan 1997, s. 56). Pre človeka všetko, čo existuje, je symbolický poriadok; človek nevie nič o tom, čo je mimo neho. Ľudia sú spoločenské stvorenia. Žijeme v symbolických systémoch, ktoré definujú naše chápanie reality. Ale človek je povinný vstúpiť do symbolického poriadku, aby sa stal subjektom. Príkladom popretia symbolického priestoru je psychotik, je oslobodený od moci jazyka, kultúry, Veľkého Iného, žije vo vlastnej realite, do ktorej iný nedokáže preniknúť. Povedané spolu s Freudom: v psychike by sa mal objaviť „princíp reality“, okrem „princípu slasti“.

Lacan okrem štrukturálnej antropológie upozorňuje na výdobytky lingvistiky a teoretické výdobytky tejto vedy aplikuje vo svojej psychoanalytickej teórii. Od Ferdinanda de Saussura preberá teóriu znaku a jeho zložiek – označujúceho a označovaného. Znak je to, čo na niečo poukazuje, reprezentuje nejaké veci. Znak je potrebný na to, aby predstavoval alebo odkazoval na vec, keď vec nie je momentálne dostupná. Jazyk je vybudovaný zo znakov a ich vzťahov. Slová pozostávajú z dvoch už spomenutých častí: označujúceho a označovaného. Označujúce je tu materiálna podoba znaku, jeho akustický obraz, slovo, zvuky, gestá, ktoré poukazujú na označované – vec, myšlienku, pojem a pod. Nasledujúc Saussura, Lacan v psychoanalýze venuje oveľa viac pozornosti označujúcemu než označovanému. Nadväzuje aj na Freuda v tom, že hodnota obrazu ako označujúceho nemá nič spoločné s jeho významom (Lacan 1997, s. 68). U Lacana má ale označujúce dominantné postavenie v reči a jazyku, označujúce sa posúva na úroveň označovaného (Lacan 1997, s. 63). Píše: „Musíme sa oslobodiť od ilúzie, že označujúce plní funkciu reprezentovať označované, inými slovami, akoby bol označujúci povinný odôvodňovať svoju existenciu odkazom na nejaký význam“ (Lacan 1997, s. 58). Označujúce primárne súvisí s ostatnými označujúcimi

v štruktúrnych vzťahoch. Do určitej miery je oslobodené od označovaného, a to až do momentu pripútania ku kontextu a bodu pripútania, ktorý určuje význam. „Význam vždy vyplýva zo vzťahu označujúcich“ (Lacan 1997, s. 59). Poradie používania označujúcich je tvorené Veľkým Iným.

Jeden z Lacanových najznámejších citátov je: „Nevedomie je štruktúrované ako jazyk“ (Lacan 1997, s. 55). Ponúka nový pohľad na nevedomie ako miesto, ktoré obsahuje označujúce a ich reťazce. Túžba a predstavy sú štruktúrované diskurzom, symbolickým poriadkom. Lacan píše: „V nevedomí psychoanalytická skúsenosť odhaľuje kompletnú jazykovú štruktúru. Preto je potrebné prehodnotiť predstavu o nevedomí ako o istom sídle inštinktov“ (Lacan 1997, s. 55). Lacan tak reviduje postoj mnohých interpretov Sigmunda Freuda, ktorí hovorili o nevedomí ako o mieste existencie inštinktu. Už Freud hovoril, ako poukazuje Lacan, že „analýza jazyka hrá tým väčšiu úlohu, čím bezprostrednejšie je do tejto skúsenosti zapojené nevedomie“ (Lacan 1997, s. 67). „V nevedomí sa môže pud odrážať iba prostredníctvom reprezentácie“ (Freud 1915, s. 163). Nevedomie je miesto, kde sú uložené afekty, zážitky a pudy, ktoré sú v ňom niečím reprezentované: obrazmi, symbolmi, jazykom. V priebehu potláčania psychicky deštruktívneho zážitku sa v nevedomí zachová skúsenosť vo forme reprezentácie, ale v cenzurovanej forme, ktorá na túto skúsenosť nepriamo odkazuje.

Veľký vplyv na Lacana mal aj lingvista Roman Jakobson, od ktorého prevzal predstavy o štruktúre jazyka, metafore a metonymii. Metonymický poriadok slov je určený ich sémantickým usporiadaním, praktickou kombinatorikou. Napríklad „tridsať plachiet“ už odkazuje na sériu slov „loď, more, vietor“ atď. Metaforický rad – séria významov, v ktorých sú označované obrazy navzájom cudzie. „Tvorivá iskra metaforý sa neobjaví z porovnania dvoch obrazov, teda dvoch rovnako aktuálnych označujúcich. Vzniká medzi dvoma označujúcimi, z ktorých jeden vytlačil druhý a zaujal svoje miesto v reťazci označovacích, a druhý, potlačený, je tajne prítomný vďaka svojmu spojeniu (metonymickému) so zvyškom reťazca“ (Lacan 1997, s. 65). Podobným spôsobom hovorí naše nevedomie bez toho, aby priamo vyjadrilo svoju túžbu,

a cenzuruje reč podľa princípu reality. Označované a označujúce sa nevyskytujú priamo.

„Všeobecnou podmienkou fungovania snov je skreslenie (*Entstellung*) a toto sme podľa Saussura vyššie definovali ako posúvanie označovaného pod označujúce, k čomu dochádza (nevedome!) v akomkoľvek diskurze“ (Lacan 1997, s. 69). Lacan porovnáva podobnosť princípu metafory a metonymie s princípom premiestnenia a kondenzácie vo Freudovom sne. Kondenzácia je spojenie obrázkov do jedného, posunutie je nahradenie obrázka inými podobnými a súvisiacimi obrázkami. Lacan hovorí: „Sny sú rébus. Psychoanalytik sa zaoberá dekódovaním“ (Lacan 1997, s. 68). Možno tvrdiť, že dekódovaním nielen snov, ale aj reči. Reč a jazyk sú vždy naplnené skrytým, nepriamym významom, ktorý nesie štrukturálne znaky, odtlačky nevedomia a štrukturálnych vzťahov v sociálnom priestore. Nevedomie subjektu určuje Veľký Iný. Subjekt je definovaný označujúcimi a pôsobí prostredníctvom ich štruktúr. Tým, že sa subjekt vymedzuje prostredníctvom označujúcich „muž“, „žena“, „intelektuál“ atď., zapadá do štruktúr sociálnych vzťahov, ktoré do značnej miery určujú osud a túžby subjektu.

„Nevedomie — je diskurz Iného“ (Lacan 1997, s. 81). Počnúc od útleho detstva Veľký Iný (rodičia) začína určovať potreby dieťaťa, keďže dieťa samo a jeho rodičia nevedia, čo presne dieťa chce, dieťa nevie, ako konkrétne vyjadriť svoje potreby. Preto je dieťa nútené vstúpiť do symbolického priestoru Veľkého Iného, aby prejavilo svoju potrebu, no zároveň využíva primárne formy komunikácie. „Matka nielenže uspokojuje potreby závislé od označujúceho aparátu, ale tieto potreby aj fragmentuje, filtruje a modeluje cez úzke hrdlo štruktúry označujúcich“ (Lacan 1966, s. 619). Variácie možných návrhov na uspokojenie potrieb a túžob sú spočiatku obmedzené priestorom Iného. V dialektike rozvoja potreby a dopytu vzniká túžba. Potreba sa dá ľahko uspokojiť, keď sa nájde vhodný predmet, napríklad jedlo. No túžba nemá svoj vhodný objekt a nakoniec sa ukáže, že objekt je vždy nesprávny. Ako píše Lacan: „Túžba sa začína formovať v tej medzere, v ktorej je požiadavka oddelená od potreby“ (Lacan 1966, s. 814). Požiadavka oslobodená od potreby je požiadavkou pozornosti Iného, jeho lásky, požiadavkou dieťaťa byť želaným. Túžbou

každého subjektu je byť želaný v očiach Iného, byť milovaný a uznávaný.

Prvotnú túžbu dieťaťa tvorí rodič, dieťa chce byť jediným objektom túžby svojej matky, ale ona chce okrem dieťaťa niečo iné, nezaniká v ňom. Rodič musí chcieť ešte niečo iné ako dieťa, aby prinútil dieťa odlúčiť sa, osamostatniť sa a vstúpiť do symbolického poriadku. Potom sa subjekt snaží nájsť v Ja tieto objekty – objekty túžby Iného, ktoré mu chýbali. Chce dosiahnuť absolútnu lásku a absolútne uznanie, ktoré sú nedosiahnuteľné. Po odlúčení od rodiča prechádza rola Veľkého Iného, o uznanie ktorého sa subjekt usiluje, na spoločnosť, kultúrne a inštitucionálne authority, ako aj na „malých iných“ – rovnocenné subjekty existujúce v rovnakom diskurzívnom poli. To je dôvod, prečo človek súťaží, snaží sa byť najlepší – v kariére, filozofii, spoločenskom postavení, chce zaujať požadovanú pozíciu v štruktúre. Predmet túžby Iného je však vo svojej podstate nedosiahnuteľný, takže subjekt nemôže dosiahnuť konečné uspokojenie, úplné šťastie alebo úplnú realizáciu túžby.

V túžbe Iného sa dostávame k myšlienke Georga Wilhelma Friedricha Hegela o dialektike pána a otroka, ktorú si Lacan vypožičiava a rozvíja. Myšlienkou je, že človek môže byť tým, kým je, len vtedy, keď ho za takého uznáva niekto iný. Toto uznanie potvrdzuje existenciu. Byť uznaný znamená existovať. Otrok a pán sú v súťaži, v zápase, v konfrontácii o získanie požadovaného objektu alebo požadovaného miesta v sociálnej štruktúre. Porazený uznáva miesto a právo víťaza. Pán je pánom len preto, lebo existuje otrok, ktorý ho ako takého uznáva. Pán je závislý od uznania otroka, ale má prístup k potešeniu z tohto uznania. Subjekt je definovaný vzťahom s druhým a Veľkým Iným. Nakoniec si subjekt o sebe prostredníctvom túžby vytvorí základnú fantáziu. V prvom rade fantázia určuje želaný vzťah Ja s Iným, postavenie, miesto subjektu v Inom. Fantázia je tiež obrazom túžby subjektu, ktorá sa formuje v priestore a komunikácii. A tu Lacan vyjadruje svoj slávny imperatív: Nevzdávajte sa svojej túžby! (Lacan 2006). Túžba je to, čo drží subjekt v symbolickom priestore, a teda aj v živote!

Reálne

Dôležitou zvláštnosťou Lacanovej teórie bolo, že netvrdil absolútnu determináciu subjektu týmito symbolickými štruktúrami. Podľa neho existuje ešte poriadok „reálneho“. Nie samotnej reality, ale reálneho, ktoré leží za symbolickým, ktoré nie je vložené do diskurzívneho priestoru a ktoré jazyk nie je schopný artikulovať. Pre subjekt je realita symbolickým poriadkom, ale za týmto poriadkom je niečo, čo ju preráža, niečo, čo nie je vpísané do štruktúr, čo nemožno symbolizovať – to je poriadok „reálneho“. V psychike subjektu je táto realita schopná preraziť pri duševných poruchách a v nestabilných stavoch psychiky. Deje sa tak preto, lebo symbolizácia nepokrýva všetko, niečo zostáva mimo diskurzu. V momente prelomu symbolického priestoru sa reálne prejavuje, vtedy sa ten „zvyčajný chod života“ láme. Reálne v psychike sa často spája s duševnou traumou, ktorá nebola symbolizovaná a neuchytila sa v imaginárnom prostredí psychiky, ani v štruktúre sociálnych vzťahov. To je dôvod, prečo sa u ľudí s ťažkými duševnými poruchami reálne prejavuje oveľa častejšie.

Lacan dáva do protikladu narcistické libido so sexuálnym libidom. Narcistické libido, ako už bolo napísané vyššie, je založené na imaginárnom Ja, snaží sa upevniť Ja v symbolickom priestore, stať sa v ňom žiadaným subjektom. Ale sexuálne libido Lacan spája s túžbou po smrti, s túžbou po ničení (Lacan 1997, s. 12). Hovorí, že narcistické libido je sprevádzané situáciou odcudzeného Ja, lebo Ja je produktom iného a Veľkého Iného, nie samotného jednotlivca. Preto vo všetkej narcistickej túžbe uznania v symbolickom poriadku je aj opačná túžba: pud smrti, po zničení týchto odcudzujúcich poriadkov. Sexuálne tu treba chápať nie od slova „sex“, ale skôr ako transgresívnu túžbu, mimoriadne silný pud subjektu, ktorý zničí existenciu subjektu v symbolickom poriadku. Na vysvetlenie transgresívneho pudu Slavoj Žižek uvádza príbeh prevzatý od Immanuela Kanta: pred domom akejsi dámy stojí mladý muž zalúbený do dievčaťa a rozhoduje sa, čo ďalej. Vie, že ak vojde dovnútra a strávi noc s týmto dievčaťom, zajtra ho obesia na susednej šibenici. Hraničný sexuálny pud a rozkoš z neho (*jouissance*) je tá fáza, kedy sa mladý muž predsa len rozhodne vstúpiť dovnútra (Žižek 2007). Takéto transgresívne pudy sú vždy pudmi smrti, prinesú hraničnú rozkoš, ale zničia subjekt

v symbolickom prostredí alebo v živote vo všeobecnosti. Sexuálne libido a rozkoš sú schopné prelomiť hranice symbolického, lebo sú vždy nadmerné, vždy deštruktívne.

Rád imaginárneho a symbolického v kinematografii

Kino je forma umenia, ktorá dáva divákovi najsilnejší pocit reality toho, čo sa v ňom zobrazuje. Kino čiastočne zahŕňa aj iné formy umenia: hudbu, výtvarné umenie, literatúru atď. Ale vďaka možnosti umelej reprodukcie vizuálnej reality je kino v porovnaní s nimi najmenej abstraktné. Lou Andreas-Salomé raz povedala: „Len filmová technika ukazuje rýchlosť pohybu sekvencie obrázkov, blížiacu sa našim vlastným schopnostiam predstavivosti“ (Mazin 2012, s. 22). Pohyb a zmena snímok, ktoré majú rytmus vizuálneho vnímania človeka, dáva pocit pozorovania reality v čase a priestore. Preto je v kinematografii človek ponorený do ilúzie reality; v priebehu pozorovania sa dielo nepovažuje za techniku, voľný vynález režiséra či text. Divák verí v mystickú silu kina ukazovať realitu a poskytnúť príležitosť spoločne zažívať skúsenosť existencie. Divák tiež vie, že tvorcovia filmu — režisér, herci, kameramani — boli skutoční ľudia. Ak divák uzná autoritu a intelektuálnosť režiséra, potom je vo vzťahu nie s malým druhým, sebe rovným, ale s Veľkým Druhým, ktorý tvorí diskurz, verejne definuje symbolickú realitu.

V 70. rokoch 20. storočia myslitelia teórie psychoanalytického filmu vytvorili analógiu medzi zrkadlom a obrazovkou. Počas pozorovania filmu si subjekt vytvára imaginárne vzťahy svojho vlastného Ja s inými. Ja sa odhaľuje v odraze na obrazovke. Divák sa nevedome pozerá na iných, na ich Ja, porovnáva sa s nimi, identifikuje sa, súťaží. Masová kinematografia veľmi často vytvára protagonistov, s ktorými sa dá ľahko stotožniť. Okrem toho, že napríklad hollywoodska kinematografia tak často využíva túžbu subjektu prostredníctvom týchto imaginárnych obrazov, produkuje veľké množstvo filmov, v ktorých si každý môže nájsť „svojho hrdinu“. V takejto kinematografii vznikajú obrazy iného, ktorý je nám veľmi blízky z hľadiska imaginárnej identity, postavenia v sociálnej štruktúre, ale má aj niečo ešte navyše, čo nám chýba, čo chceme získať. Subjekt je vždy v nedostatku a sníva o tom, ako to naplniť. Pozorovaním iných (hrdinov filmu), kinematografia

umožňuje fantazírovať o inom osude Ja, o tom, aké by toto Ja mohlo byť. Hrdinovia sa nám javia ako prototyp rozvoja myšlienky ideálneho Ja. Naše Ja sa nakoniec skladá z mnohých filmových iných.

Psychoanalytická filmová teória, založená na Lacanových úvahách o jazyku tvrdí, že kinematografia sa v mnohom podobá snom. Svet snov je svetom nášho nevedomia, našich túžob, skúseností, strachov, ktoré nám v cenzurovanej podobe alebo priamo vypovedajú o nás. Sny odkazujú na našu skúsenosť v metaforickej a metonymickej forme a hovoria k nám kódovaným jazykom. Označujúce znaky nie sú pevne viazané na označované; označujúce sú voľným tokom, do ktorého možno vstúpiť rôznymi spôsobmi. Kino je umeleckým skreslením významov, lebo označujúce, znaky filmu, sú do určitej miery oslobodené od presnej interpretácie. Kino a sny sú vo svojej abstrakcii mimoriadne afektívne, takže nevedomie sa prejavuje oveľa výraznejšie. Divák chápe film subjektívne, cez seba, nachádza svoje vlastné označované pre označujúce filmu, svoj vlastný referent. Preto je filmový priemysel taký populárny, každý si v ňom nájde svoj uhol pohľadu a svoje miesto túžby.

Divák je extrémne narcistický, subjekt vytvára dvojníkov, vstupuje do kráľovstva tieňov. Subjekt vníma film cez svoju fantáziu, ktorá je presiaknutá túžbou a imaginárnym Ja. On od začiatku chce niečo od samotného filmu a zaobchádza s ním ako s predmetom potešenia. V tomto prípade subjekt nie je v aktívnej pozícii výberu a zodpovednosti. Divák je spotrebiteľ, podriaďuje sa príbehu (Elsesser, Hagener 2016, s. 41). Divákovi sa film páči, ak napĺňa subjektívnu túžbu subjektu. Pre diváka sa na obrazovke objaví jeho túžba. Podľa Lacana sa v historicky danom symbolickom priestore budujú v diskurze pohlavné stratégie správania: muž sa usiluje vlastniť vytúžený predmet, ktorý mu dá uznanie v očiach Iného, a žena sa usiluje stať sa týmto mystickým objektom túžby, objektom túžby Iného. Každý chce byť žiadaným, ale muž ako pozícia a rola, žena naopak žiadaná ako objekt. Laura Mulvey rozlišuje dve formy vizuálneho potešenia: skopofilné, založené na vnímaní iného ako objektu sexuálnej túžby, a narcistické, spojené s rozpoznaním seba a identifikáciou. V tejto súvislosti formuluje dichotómiu potešenia z pozerania: žena sa javí ako vizuálny objekt

– ikonický znak, zatiaľ čo muž plní funkciu nositeľa pohľadu, subjektu vnímania a bodu identifikácie. Z toho vyplýva, že prostredníctvom identifikácie s pohľadom mužskej postavy divák získava možnosť symbolicky vlastniť ženský obraz (Mazin 2012, s. 39).

„Obrazovka myslí. V kine nie je potrebné premýšľať, myslia tebou“ (Mazin 2012, s. 110). Kino nevypovedá o sebe, ako zrkadlo, ktoré nedokáže ukázať samo seba, kino vypovedá o všetkom, čo je subjekt schopný nevedome a vedome uchopiť. Kino je formou poznania, naratívu, ktorý tvorí spoločenskú bytosť vecí. „Kino je kolektívna halucinácia, kolektívny sen, všeobecne akceptovaná, verejne dostupná droga, efemérne anestetikum schopné úplne nahradiť praktickú realitu“ (Mazin 2012, s. 19). Kino často zaujíma pozíciu Veľkého Iného, čo predstavuje symbolický poriadok, lebo kino je verejné a masové. Kino ovplyvňuje naše vnímanie reality, je schopné vytvárať novú realitu, realitu vecí, ktoré predtým neexistovali. Pri vstupe do poriadku kinematografie subjekt uznáva sociálnu rolu kina, úlohu tvorca diskurzu, preto sú ideálmi filmu vždy ideály Veľkého Iného, ideály Ja (*Je-idéal*), ideály diskurzu, ktoré je divák schopný poprieť, no vždy spozná totalitu ich existencie. Preto kinematografia naše túžby nielen uspokojuje, ale aj produkuje a formuje. Kino nás učí túžiť. Masové kino produkuje subjekty v priemyselnom meradle, vykorisťuje ľudské libido a túžby.

Christian Metz tvrdí, že primárny akt identifikácie diváka nastáva vo vzťahu k samotnej kamere (Metz 2013, s. 79). Divák je čistý akt vnímania, je kamerou, ktorá vidí všetko. Divák sa rozplýva v procese vnímania, aby sa stal predmetom pohľadu, ktorý je skrytý, chránený obrazovkou pred udalosťami samotného filmu. Divák vstupuje do poriadku filmu, vstupuje do iluzórneho, virtuálneho sveta, ktorý je veľmi často reálnejší ako samotná realita. Divák sa chce ponoriť do mnohorakosti možnej reality, do existencie iných. Priestor sledovania filmu je pre diváka bezpečný, subjekt nezodpovedá za to, čo sa deje, on je predsa len pozorovateľom. Je pohľadom, ktorý je vždy preniknutý túžbou po iných predmetoch, ktoré nie sú na obraze priamo znázornené, lebo predmety, ktoré túžbu spôsobujú, sú vždy väčšie než akýkoľvek možný obraz.

Pohľad — je tu tiež pohľadom Iného: Iný dohliada, posudzuje. Každý subjekt, ktorý vstúpi do symbolického priestoru, je pod drobnohládcom iných a Veľkého Iného. Subjekt je vždy v priestore sociálneho, inštitucionálneho, totálneho, ktoré naňho dohliada zhora ako vládca. V priebehu sledovania filmu sa subjekt do istej miery oslobodí od pohľadu Iného na svoje Ja, lebo Ja sa rozplynie. Zo subjektu zostáva len jeho pohľad, preniknutý túžbou pozeráť sa, špehovať ostatných. Subjekt sa cíti ako božstvo, ktoré z pozície moci pozoruje iných. Jean-Louis Baudry spomína v tejto súvislosti Platóna a jeho mýtus o jaskyni, kde sú väzni pripútaní a sledujú len tieň na stene. Diváci — rovnako ako väzni — veria tomu, čo sa deje na obrazovke; sú zavretí v kine, a preto nie sú schopní overiť si realitu toho, čo sa deje (Elsesser, Hagener 2016, s. 144). Filmoví diváci, podobne ako väzni, nechcú vyjsť z tranzu; virtuálna realita je príliš atraktívna, pozícia pozorovateľa prináša príliš veľa potešenia. Jacques Derrida tvrdí niečo podobné: kino + psychoanalýza = veda o príznakoch. Psychoanalýza a film majú spoločný predmet štúdia: ľudskú dušu obývanú príznakmi. Pri sledovaní diváka prenasledujú traumy, pokušenia, halucinácie. Tok kinematografických obrazov vytvára efekt „reality ponorenej do sna“. Udalosti sa javia ako subjektívne spomienky, zážitky a fantázie (Mazin 2012, s. 10). „Reálne“ psychiky diváka dokážu prerážať symbolický tok filmového rozprávania. Viditeľné obrazy podnecujú, aby sa objavilo skryté „reálne“. Aj kvôli tomu môže byť kino nebezpečnejšie než realita, pretože rozpráva príbeh o hyperrealite.

Záver

V článku sme sa venovali základným ideám a konceptom Jacquesa Lacana, ktorých štúdium a aplikácia zohrali kľúčovú úlohu pri formulovaní predstáv o kinematografii ako prejave nevedomých štruktúr psychiky subjektu počas sledovania filmu. Text bol rozdelený do štyroch hlavných častí, pričom prvé tri sa sústredili na analýzu Lacanových koncepcií troch rádoov psychiky: imaginárneho, symbolického a reálneho.

V kapitole „Imaginárne“ sme podrobne rozobrali Lacanov koncept fázy zrkadla a preskúmali sme vývin subjektu v rámci vzťahov s „malým iným“. Ukázali sme, že subjekt je formovaný

vonkajšími štruktúrami a jeho predstavy o vlastnom Ja majú svoj pôvod mimo neho samotného. Zároveň sme odhalili mechanizmy vzniku túžby subjektu a vysvetlili, prečo subjekt prežíva nenapraviteľný nedostatok.

V kapitole „Symbolické“ sme sa venovali sociálnym a jazykovým štruktúram, ktoré určujú poriadok diskurzu a formujú psychickú realitu subjektu. Poukázali sme na to, že socializovaný subjekt považuje symbolický priestor za realitu, pričom práve symbolické štruktúruje jeho nevedomie a rámcuje kontext jeho existencie. Osobitnú pozornosť sme venovali jednej z kľúčových Lacanových téz: „Nevedomie je štruktúrované ako jazyk“.

V kapitole „Reálne“ sme ukázali, že nie všetky Lacanove koncepty možno zaradiť do rámca štrukturalizmu. Analyzovali sme zdroj narušenia symbolického poriadku, teda trhliny v predstavovanej realite. Zdôraznili sme, že neprekonateľné odcudzenie subjektu od jeho vlastného imaginárneho Ja a totalita symbolického priestoru predstavujú podľa nášho názoru jednu z najzásadnejších charakteristík „reálneho“ v psychike subjektu.

V záverečnej kapitole, venovanej aplikácii štruktúrálnej psychoanalýzy na filmové umenie, sme analyzovali procesy sledovania filmu. Kinematografu sme opísali ako „ilúziu reality“, ako zrkadlový priestor, v ktorom subjekt nadväzuje imaginárne vzťahy s malým iným, a zároveň ako symbolický poriadok Veľkého Iného. Pri štúdiu túžby subjektu sledovať iných sme využili Lacanovu teóriu pohľadu a porovnali sme pozíciu filmového diváka s vážnom Platónovej jaskyne. Článok sme uzavreli apelom na „reálne“: kde „reálne“ psychiky diváka dokáže prerážať symbolický tok filmového rozprávania.

Použitá literatúra

ELSESSER, T. - HAGENER, M. (2016). *Teorija kino. Glaz, emocii, telo*. Preklad: S. Afonin. Petrohrad: Seans, 2016. 440 s., ISBN 978–5–905669–21–7.

FREUD, S. (1915). *Bessoznatelnoye: Osnovye psikoanaliticheskie teorii v psikhoanalize. Ochrek istorii psikhoanaliza*. Petrohrad: Aleteja, 1999. 250 s. ISBN 5-89329-075-5.

LACAN, J. (2004). *Chetyre osnovnye ponjatija psikhoanaliza. Seminary: Kniga XI (1964)*. Preklad: A. Chernoglazov. Moskva: Gnozis;Logos, 2004. 304 s. ISBN 5-8163-0037-7.

LACAN, J. (2006) *Etika psikhoanaliza. Seminary: Kniga VII (1959–1960)*. Preklad: A. Chernoglazov. Moskva: Gnozis, 2006. 416 s. ISBN 5-8163-0037-7.

LACAN, J. (1997). *Instancija bukvy, ili sud'ba razuma posle Frejda. Znachenie fallosa*. Preklad A. K. Chernoglazov, M. A. Titova. Moskva. Logos, 1997. 184 s. ISBN 5-7333-0454-5.

MAZIN, V. (2004). *Vvedenie v Lakana*. Moskva: Pragmatika kultúry, 2004. 196 s. ISBN 5-98392-005-7.

MAZIN, V. (2012) *Snovidenija kino i psikhoanaliza*. Petrohrad:Skifija-print, 2012. 256 s. ISBN 978-5-98620-033-0.

METZ, Ch. (2013) *Voobrazhaemoe oznachajushchee. Psikhoanaliz i kino*. Preklad:D. Kalugina, N. Movninoj.. Petrohrad Vydavatel'stvo Európskej univerzity v Petrohrade, 2013. 334 s. ISBN 978-5-94380-148-8.

UZLANER, D. (2022) *Zhak Lakan: vvedenie*. Moskva: RIPOL klassik, 2022. 288 s. ISBN 978-5-386-14508-8.

ŽIŽEK, S: Kant i Sad: ideal'naja para. Preklad:. T. A. Dorokhova. In: *Anthropology*, 2007, Dostupné na:<http://anthropology.ru/ru/text/zhizhek-s/kant-i-sad-idealnaya-pa>

Bc. Denys Ovdienko

Katedra hospodárskej politiky

Národohospodárska fakulta

Ekonomická univerzita v Bratislave

Dolnozemska cesta 1/b,

852 35 Bratislava

E-mail: denis.ovdienko24@gmail.com

Existenciálne výzvy umelej inteligencie v kontexte umenia

Pavla Minarovičová

Abstrakt

V súčasnosti čelíme zásadným zmenám v oblasti umenia a kreativity, ktoré sú vyvolané čoraz intenzívnejším prenikaním umelej inteligencie do tvorivých procesov. Tento text sa zameriava na filozofickú a estetickú reflexiu otázok autenticity, originality a zmyslu umeleckého diela v ére technologickej simulácie. Sledujeme, ako algoritmy umenia nielen spôsob, akým sa umenie vytvára, ale aj spôsob, akým ho vnímame a interpretujeme. Zároveň si kladieme otázku, či môže byť tvorba generovaná strojom vnímaná ako skutočne umelecký akt, ak absentuje vedomie, intencia a osobná skúsenosť, ktoré tradične tvoria základ umeleckého výrazu. Zaoberáme sa tým, aké dôsledky má algoritmizácia kultúry na autenticnosť tvorby a schopnosť človeka slobodne a tvorivo vyjadriť svoju jedinečnosť. V tejto súvislosti skúmame aj širšie psychologické, kultúrne a etické otázky súvisiace s tým, čo robí umelecké dielo umeleckým, a ako sa v ňom spája estetická hodnota s historickým a ľudským kontextom. Naším cieľom je poukázať na potrebu udržať a rozvíjať schopnosť rozlišovať medzi technicky dokonalou imitáciou a skutočne autentickým umeleckým prejavom.

Kľúčové slová

umelá inteligencia, kreativita, autenticita, umenie, algoritmizácia kultúry, autorstvo, strojová tvorba

Úvod

Autenticita, chápaná ako schopnosť žiť a tvoriť v súlade s vlastnou jedinečnosťou a vnútornou pravdou, získava osobitný význam v súčasnej spoločnosti výrazne ovplyvnenej technológiami umelej inteligencie. AI totiž intenzívne zasahuje do rôznych aspektov ľudského života, vrátane umenia, komunikácie či rozhodovania,

čím zásadne mení spôsob, akým ľudia vnímajú sami seba a svoje miesto vo svete.

Vplyv AI tiež vyvoláva otázky spojené s kreativitou. Kreativita je totiž úzko spätá s umeleckou tvorbou a jedinečným vyjadrovaním individuality. Umelá inteligencia síce dokáže generovať pôsobivé výstupy, no je potrebné analyzovať, či tieto výtvary predstavujú skutočnú kreativitu alebo len sofistikovanú imitáciu ľudskej tvorivosti. Článok analyzuje súčasné výzvy z perspektívy existenciálnej filozofie, pričom sa sústreďuje na algoritmizáciu masovej kultúry, otázky autentickej tvorby a etické implikácie spôsobené rastúcim vplyvom umelej inteligencie. Podrobnejšie sa zaoberáme tým, ako filozofia chápe kreativitu, ako ju možno aplikovať na posúdenie kreatívnych schopností AI, a aké sú širšie dôsledky tejto transformácie pre autentický umelecký prejav.

Algoritmizácia masovej kultúry a strata autenticnosti

Masová kultúra, definovaná predovšetkým obsahom určeným pre široké spektrum konzumentov, je stále viac ovplyvňovaná algoritmickými procesmi a umelou inteligenciou. Táto tendencia reflektuje narastajúcu schopnosť technológií analyzovať a predikovať preferencie publika, čím sa obsah produkovaný masovou kultúrou stáva čoraz viac výsledkom dátových analýz a štatistických optimalizácií, než autentickým vyjadrením individuálnej tvorivosti a emocionálneho prežívania.

V tomto kontexte je významná filozofia Martina Heideggera, ktorý varoval pred technológiou ako rámcovacím procesom (*Gestell*). Heidegger tvrdil, že technológia nás vedie k tomu, aby sme vnímali svet iba ako súbor zdrojov, ktoré možno efektívne využiť, a tým sa odcudzujeme od hlbšieho, autentického vzťahu k realite (Heidegger 2004, s. 20-35). Tento fenomén je v prípade algoritmicky generovaného obsahu evidentný: algoritmy interpretujú preferencie používateľov len na základe minulých údajov, ktoré sa stávajú prediktormi budúcich rozhodnutí. Týmto spôsobom je kultúrna produkcia redukovaná na kvantifikovateľné veličiny, čo nevyhnutne vedie k strate emocionálnej a existenciálnej hĺbky, ktorá bola tradične súčasťou autentického umeleckého prejavu.

Homogenizácia obsahu je ďalším dôsledkom algoritmickej tvorby, kde optimalizácia pre masové publikum eliminuje riskantné alebo experimentálne prístupy, preferujúc namiesto toho známe, overené vzorce. Výsledné produkty sú teda menej individuálne, osobité a originálne, pričom sa paradoxne môžu zdať príťažlivé práve preto, že sú dôkladne optimalizované na okamžitú konzumáciu. Avšak táto okamžitá atraktivita prichádza za cenu autentického spojenia, ktoré vzniká práve prostredníctvom unikátneho vyjadrenia emocionálnych a existenciálnych skúseností tvorcu.

Filozofická kritika algoritmickej tvorby poukazuje na to, že človek v tomto procese stráca schopnosť autentického sebayjadrenia. Keďže algoritmická tvorba nepozná vnútorné napätie, pochybnosti ani emocionálnu intenzitu ľudského života, jej výsledky často pôsobia povrchné. Človek sa čoraz viac stáva pasívnym konzumentom obsahu vytvoreného technológiou, namiesto aktívnym tvorcom autentických kultúrnych hodnôt. V tomto svetle je zásadné reflektovať a kriticky hodnotiť dopady algoritmizácie masovej kultúry, aby sme si zachovali schopnosť rozpoznať a oceniť autentické prejavy ľudskej kreativity.

Etické dôsledky existenciálnej krízy vyvolanej AI

Existenciálna filozofia kladie výrazný dôraz na autentické prežívanie ľudskej existencie, ktorá je zakotvená v jedinečných osobných skúsenostiach, emóciách, intenciách a slobodných rozhodnutiach jednotlivca. Autenticita je pritom esenciálne spojená s tvorivým aktom, kde umenie vystupuje ako vrcholná forma sebayjadrenia, manifestácia jedinečnosti a originality ľudskej identity. Umenie je totiž viac než len estetickým prejavom – je existenciálnou výpoveďou o živote, reflexiou osobných a kolektívnych skúseností a citlivým zrkadlom vnútorného sveta jednotlivca.

Súčasná spoločnosť, hlboko ovplyvnená technologickým pokrokom, čoraz intenzívnejšie integruje umelú inteligenciu do tvorivých procesov. Generatívne umenie, hudba, literatúra či audiovizuálny obsah produkovaný AI síce vizuálne a technicky pôsobia presvedčivo a autenticky, no ich povaha je v podstate simulačná. AI vytvára na základe algoritmov, ktoré analyzujú,

napodobňujú a syntetizujú existujúce ľudské diela. Tento proces je technicky pôsobivý, no absentuje v ňom základná esencia autentického tvorivého aktu – osobná skúsenosť, emócia, vedomie vlastnej existencie a slobodné rozhodnutie.

Táto situácia otvára významné otázky v oblasti umeleckej autenticity. Kým tradične autentické dielo odráža životné skúsenosti, vnútorné boje, radosti či smútky tvorcu, generatívne umenie od AI tieto aspekty len povrchno napodobňuje. Autentická hĺbka a jedinečnosť umeleckého prejavu je súčasťou masovou kultúrou stále viac ohrozená. Umenie generované AI vytvára istý paradox – esteticky pôsobivé diela, ktoré však zároveň pôsobia sterilne a bez autentického emocionálneho náboja. Z estetického hľadiska môžu byť tieto diela atraktívne, no z existenciálneho a emocionálneho pohľadu sú prázdne a nepresvedčivé. Spoločnosť tak čelí riziku, že stratí schopnosť oceniť umenie ako skutočnú reflexiu ľudského života, čím sa významne zníži hodnota autentického umeleckého prejavu. Tieto posuny majú rozsiahle filozofické, kultúrne a psychologické dôsledky. Ak umelecké diela prestanú byť vnímané ako autentické výpovede o živote, hrozí, že sa umenie stane len povrchnou estetickou atrakciou.

Táto problematika je obzvlášť relevantná aj v kontexte kreativity AI a samotnej tvorby umeleckých diel. Umelecká tvorba je hlboko zakorenená v ľudských skúsenostiach, emóciách a morálnych hodnotách. Automatizácia tohto procesu prostredníctvom umelej inteligencie vyvoláva otázky týkajúce sa autenticity, autorstva a etických dôsledkov. Napríklad, AI môže byť tréňovaná na existujúcich umeleckých dielach bez súhlasu pôvodných autorov, čo vedie k obvineniam z masovej krádeže a porušovania autorských práv. Tento problém bol nedávno zdôraznený v článku *„Mass theft”: Thousands of artists call for AI art auction to be cancelled*, keď viac ako 3 000 umelcov protestovalo proti aukcii AI umenia v Christie's, argumentujúc, že AI modely boli tréňované na ich dielach bez povolenia.¹ Preto je nevyhnutné dôkladne zvážiť etické aspekty a potenciálne dôsledky automatizácie umeleckej tvorby pomocou AI, aby sa zabezpečilo, že technológia bude slúžiť ako nástroj na podporu ľudskej kreativity, a nie ako jej náhrada. Ak chceme tieto otázky uchopiť v celej ich hĺbke, nestačí len

¹ Pozri: <https://www.theguardian.com/technology/2025/feb/10/mass-theft-thousands-of-artists-call-for-ai-art-auction-to-be-cancelled>

technologická alebo právna perspektíva. Je potrebné preniknúť do samotnej podstaty ľudskej tvorivosti, ktorú umelá inteligencia zatiaľ iba simuluje. Pre lepšie priblíženie uvedených otázok je preto nevyhnutné hlbšie sa ponoriť do uvažovania.

Kreativita v súčasnej filozofickej diskusii

Kreativita je úzko spätá s umeleckou tvorbou a vyjadrovaním. Napríklad výtvarné umenie zahŕňa rôzne druhy kreativity, od realistických malieb po abstraktné formy. Za každým výnimočným umeleckým výstupom často stojí nielen nápad, ale aj technická zručnosť a dlhoročné majstrovstvo, ktoré umožňujú umelcom naplno realizovať svoju víziu. Umelci ako Jackson Pollock experimentovali s metódami, ako je *dripping* (kvapkanie farby), aby posunuli hranice expresívneho vyjadrenia (Weisberg 2006, s. 223-237). Hudobná kreativita často zahŕňa kombináciu technickej virtuozy a emocionálneho výrazu. Ludwig van Beethoven, napriek postupnej strate sluchu, skomponoval svoje najvýznamnejšie diela, čím dokázal, že kreativita nie je obmedzená ani fyzickými bariérami a samotný proces tvorby umeleckého diela nesúvisí len s kreativitou, ale aj imagináciou. Kreativita sa nevzťahuje výlučne na samotný akt tvorby, ale aj na kvality výsledného výstupu. Nestačí, aby bol nový alebo nezvyčajný – dôležité je, aby mal aj istú hodnotu, zmysel či význam v danom kontexte. Práve táto kombinácia originality a hodnoty sa v odborných úvahách považuje za kľúčový rozlišovací znak kreatívneho výstupu. Znamená to, že kreativita nie je len spontánnym nápadom či výrazom individuality, ale komplexným procesom, ktorého výsledkom je niečo nové, no zároveň relevantné a zmysluplné pre svoje okolie. (Paul – Stokes 2024).

Kreativita sa teda ukazuje ako viac než len schopnosť tvoriť – je to základná sila, ktorá posúva spoločnosť dopredu. Umenie ako jedna z najvýraznejších foriem kreativity nielenže obohacuje, ale poskytuje aj nástroje na reflexiu a transformáciu spoločnosti. Bližšie sa budeme zaoberať teóriami Roberta W. Weisberga a Kozbelta, ktorí ponúkajú zaujímavé perspektívy v kontexte kreativity.

Weisbergova teória kreativity ako procesu zahŕňa vedomú analýzu a asociatívne myslenie. Môže byť použitá ako referenčný

rámec pre posúdenie, či AI dokáže prekonať jednoduchú algoritmickú manipuláciu a dosiahnuť skutočne originálne riešenia. Umelecké diela nevznikajú vo vákuu, ale sú výsledkom neustáleho dialógu s minulosťou. Weisberg zdôrazňuje, že nové nápady majú svoje korene v už existujúcich myšlienkach, čím potvrdzuje, že tvorivosť je proces transformácie a reinterpretácie. V tomto kontexte nejde len o jednoduché opakovanie starých konceptov, ale o ich aktívne prispôsobenie novým výzvam alebo novým významom (Weisberg 2020, s. 17-23).

Vidíme to v prípadoch, keď konkrétna historická udalosť podnietila vznik umeleckého diela, pričom sa jej stopy objavujú v konečnom produkte. Pablo Picasso napríklad pri tvorbe *Guernicy* pretransformoval vplyvy minulých diel, ako je *Minotauiromachia*, a spojil ich s novými podnetmi. Tento proces však nebol len pasívnym prebratím minulých prvkov, ale vyžadoval si selektívne rozhodovanie, úpravy a inovácie, ktoré odpovedali na novú situáciu, konkrétne bombardovanie mesta Guernica y Luno.

Kreativita v umení je dynamický proces, ktorý zahŕňa individuálnu predstavivosť, technické zručnosti a kultúrny kontext. V psychologických a kognitívnych štúdiách sa často zdôrazňuje, že ide o výsledok interakcie medzi osobnosťou, prostredím a procesom tvorby (Kozbelt 2019, s. 109-126). V rámci tohto širokého chápania sa uplatňuje aj model „štyroch P“, ktorý sa v teórii kreativity vzťahuje na produkt, proces, osobu (*person*) a prostredie (*press*) (Tinio 2019, s. 691-695).

- Produkt označuje artefakt alebo myšlienku, ktorá je výsledkom kreatívneho procesu. V umení môže ísť o vizuálne diela, literárne texty alebo hudobné skladby.
- Proces sa týka mechanizmov tvorby umeleckého diela a zahŕňa konštrukciu problému, generovanie nápadov a ich hodnotenie.
- Osoba predstavuje charakteristiky umelca, vrátane jeho poznania, osobnosti, motivácie a kultúrneho kontextu.
- Prostredie sa vzťahuje na kontext, v ktorom sa umenie tvorí a vníma – od fyzického prostredia galérií až po širší sociálny a kultúrny vplyv.

Jedným z významných prístupov k analýze umeleckej kreativity je aj evolučný prístup chápania umeleckých prejavov ako výsledkov evolučných mechanizmov, ako prirodzený výber a adaptácia. Kozbelt tvrdí, že umenie pôvodne slúžilo ako spôsob, akým sa jednotlivci prezentovali v sociálnych skupinách, napríklad pri sexuálnom výbere alebo pri posilňovaní sociálnej súdržnosti (Kozbelt 2019, s. 109-126). Tento pohľad naznačuje, že estetické preferencie nie sú čisto subjektívne, ale sú do istej miery biologicky a kultúrne podmienené. Kritici tohto prístupu však namietajú, že umenie nie je len evolučnou adaptáciou, ale aj spontánnym a často neutilitárnym výrazom ľudskej tvorivosti (Kozbelt 2019, s. 109-126). Kozbeltova evolučná perspektíva ponúka pohľad na kreativitu ako na produkt interakcie biologických, sociálnych a kultúrnych faktorov – tieto faktory však absentujú pri umelej inteligencii, čo kladie otázku, do akej miery môže byť strojová kreativita považovaná za autentickú v zmysle, ako tento pojem aplikujeme v súvislosti s človekom.

Podľa Weisberga môže AI síce vykonávať zložité výpočtové úlohy, no jej schopnosť skutočnej kreativity zostáva sporná (Weisberg 2006). Diskusia sa pritom často sústreďuje na rozdiel medzi simuláciou kreatívnych procesov a originálnou tvorbou. Počítače môžu byť naprogramované na riešenie problémov podobne ako človek (napríklad šachové programy), no len ťažko spontánne prichádzajú s prekvapivými riešeniami, ktoré presahujú preddefinované pravidlá (Barbot – Eff 2019, s. 132-136). AI je totiž založená na kóde a algoritmoch, ktoré stanovujú limity kreativity, zatiaľ čo ľudská tvorivosť je dynamická a zahŕňa emocionálne aspekty, intuíciu a subjektívne vnímanie.

Kritici umelej inteligencie pripomínajú, že AI nevie, prečo niečo vytvára, pretože jej chýba subjektívny zážitok a vlastná interpretácia reality, nevyužíva intuíciu ani emócie, ale iba analyzuje vzory a štatistické pravdepodobnosti, a že AI nevytvára nové umelecké smery, ale kombinuje už existujúce štýly na základe zadaných algoritmov (Barbot – Eff 2019, s. 132-136). Kľúčovým dôvodom tejto kritiky je, že podstatnou „črtou umeleckej tvorby je snaha o zdieľanie jeho mentálnych obsahov a sprítomnenie vlastného typu videnia. V umení ide často o učenie, dívať sa na svet očami umelca, a naučiť sa vidieť krásy a estetické hodnoty,

ktoré by nám inak neboli prístupné. Preto tak veľmi oceňujeme originalitu a prínos umelca ako prínos jeho typu videnia.“ (Démuth 2019, s. 155).

Opäť uvedme príklad Picassa, ktorý čelil problému, ako vyjadriť tragédiu bombardovania *Guernicy*. Vytvoril preto nové vizuálne stratégie, čo je jedinečný, problémovo orientovaný proces. Tento príklad ilustruje, v čom spočíva jedinečnosť ľudskej kreativity. Picasso nepracoval len s formálnymi prvkami kubizmu, ale aj s hlbokým emocionálnym a politickým rozmerom, ktorý vychádzal z jeho osobnej skúsenosti a kontextu (Weisberg 2006, s. 18-34).

Weisbergov prístup ukazuje, že tvorivý proces nie je výlučne produktom spontánnej inšpirácie, ale zahŕňa analógiu, čo znamená hľadanie podobnosti medzi novým problémom a existujúcimi poznatkami. Tvorivý jednotlivец rozpoznáva vzťahy medzi predchádzajúcimi skúsenosťami a novými výzvami a dokáže ich efektívne prepájať. Avšak samotná analógia nestačí. Proces kreatívneho myslenia zahŕňa dve hlavné zložky, asociatívne a výkonné procesy.

Asociatívne procesy podporujú automatické vybavovanie si podobných situácií z minulosti, kde súčasný problém spontánne evokuje určité existujúce nápady. Napríklad Picasso si mohol pri premýšľaní o tragédii *Guernice* intuitívne vybaviť symboliku minotaura. Asociácia vzniká spájaním prvkov, medzi ktorými bola v našej mysli vytvorená súvislosť. Teda vďaka výskytu jedného prvku vzniknú kognitívnym procesom ďalšie prvky. Rovnako tak pri asociácii myšlienok vzniká na základe jednej myšlienky množstvo iných (pre nás súvisiacich) myšlienok. Dnes si už nemyslíme, že myslou prechádza sekvencia vedomých myšlienok usporiadane, jedna za druhou. Psychológovia chápu myšlienky ako uzly v rozsiahlej sieti nazývanej asociatívna pamäť, v ktorej je každá myšlienka prepojená s mnohými inými.²

V kontexte umenia, kreatívny proces súvisí s rýchlou asociáciou a teda rýchlym aktivovaním myšlienok, ktoré nám navodia presvedčenie o danom umeleckom diele a zapríčiňujú

² „V súčasnom pohľade na to, ako asociatívna pamäť funguje, vnímame, že sa toho deje mnoho naraz. Myšlienka, ktorá bola aktivovaná, neevokuje len jednu ďalšiu myšlienku. Aktivuje mnoho ďalších myšlienok, ktoré následne aktivujú ďalšie. Okrem toho naše vedomie zaregistruje len niekoľko z aktivovaných myšlienok; väčšina práce asociatívneho myslenia je tichá, skrytá pred vedomým ja.“ (Kahneman 2019, s. 59-60).

rýchlu umeleckú aktivitu. Bez toho, aby sme tento úsudok v tak krátkom čase stihli analyzovať.

Výkonné procesy podporujú vedomé plánovanie, selekciu a úpravu prvkov tak, aby zodpovedali novému kontextu. Picasso nemohol použiť motív minotaura bez úpravy – musel ho transformovať tak, aby vystihol brutalitu vojnového konfliktu a zároveň podporil celkové posolstvo. Tento krok vyžadoval analýzu, rozhodovanie a syntézu, čím sa kreatívny proces odlišuje od obyčajného recyklovania starých myšlienok.

Z vyššie uvedeného vyplýva, že kreatívny proces nie je chaotický alebo nepredvídateľný, ale je vysoko štruktúrovaný a založený na systematickej práci s informáciami. V skutočnosti sa až tak nelíši od myšlienkových procesov využívaných v každodennom živote. Rovnako ako riešenie bežných problémov vyžaduje hľadanie analógií a úpravu existujúcich stratégií na nové situácie, aj umenie je výsledkom aktívneho intelektuálneho úsilia. To znamená, že môžeme analyzovať a pochopiť kreatívne myslenie, pretože je výsledkom interakcie medzi pamäťou, rozhodovacími procesmi a schopnosťou nájsť nové významy v existujúcich konceptoch. Picasso a ďalší veľkí umelci neboli výnimkou – ich tvorba bola výsledkom cieľavedomej práce, nielen spontánneho génia.

V súčasnosti sa kreativita často spája nielen s umením, ale aj s vedou, technológiou a inováciami. Nástup umelej inteligencie a digitálnych technológií otvára otázku, či je tvorivosť výlučne ľudskou vlastnosťou. Zatiaľ čo AI dokáže vytvárať nové kombinácie a riešenia, stále jej chýba schopnosť hlbokého porozumenia a emocionálnej inteligencie, ktoré sú nevyhnutné pre pravú kreativitu. Kreatívny proces zahŕňa viac než len algoritmické generovanie.

Kreativita tak zostáva jednou z hlavných oblastí, kde sa ukazuje jedinečnosť ľudskej mysle a schopnosť vidieť svet novými spôsobmi.

Je to komplexný fenomén, ktorý zahŕňa viacero psychologických procesov.³

Potrebné je aj zdôrazniť, že kreativita nie je izolovaná činnosť; je silne ovplyvnená prostredím, pričom dôležitý je kultúrny kontext, sociálne faktory aj samotný technologický pokrok, ktorým sa navzájom tieto faktory podmieňujú a ovplyvňujú (Nemec 2018, s. 59-91). Kultúrne normy a tradície môžu podnecovať alebo potláčať kreativitu. Renesancia v Taliansku poskytla umelcom ako Michelangelo či Leonardo da Vinci podmienky na rozvoj vďaka intelektuálnemu prostrediu. Spoločenské udalosti ako vojny alebo politické krízy často inšpirujú umelcov k tvorbe. Príkladom je Picasso, ktorý reagoval na bombardovanie Guernica y Luno počas španielskej občianskej vojny, čím vytvoril svoje najslávnejšie protivojnové dielo (Weisberg 2006, s. 34-51).

Kreativita a umenie v ére umelej inteligencie

V poslednom období možno vidieť exponovaný záujem o výtvary, ktoré vznikli strojovou kreativitou a dokonca sa vystavujú v renomovaných galériách (Chatterjee – Cardillo 2022, s. 244). Do akej miery považujeme tieto diela za autentické, keď je autorom algoritmus? Niektoré publikum môže klásť dôraz na ľudskú skúsenosť a emócie, kým iné môže tvrdiť, že ak dielo vyvolá silný estetický dojem, pôvod tvorcu môže byť irelevantný. Hodnota umeleckého diela v sebe zároveň zahŕňa nielen estetické hodnoty, ale aj historickú hodnotu diela. V prípade, že tieto hodnoty separujeme, prichádzame k dôležitej téme, či nám vôbec záleží na tom, či je za tvorbou diela človek alebo stroj. Niektorí môžu cítiť, že bez ľudskej perspektívy a prežívania stráca umelecká tvorba hĺbku. Iní sa sústreďujú skôr na výsledný efekt na diváka. Postupne sa tak formuje nová scéna, kde je významnou otázkou nie to, či máme pred sebou „umelca z mäsa a kostí“, ale do akej miery dielo samo

³ Napríklad asociatívne myslenie, ktoré spája zdanlivo nesúvisiace koncepty do nového celku. Picasso počas tvorby obrazu Guernica kombinoval tradičné symboly, ako sú býci a kone, s modernými prvkami, aby vytvoril hlboký emocionálny odkaz. Ďalším príkladom psychologického procesu je riešenie problémov. Umenie je často reakciou na výzvy a problémy. Napríklad kubizmus vznikol ako odpoveď na obmedzenia realistického zobrazovania. Ďalej to môže byť intuitívne rozhodovanie – Weisberg zdôrazňuje, že intuícia hrá dôležitú úlohu, no vždy sa spája s analytickým uvažovaním. Ďalej experimentovanie, pretože umenie si vyžaduje odvahu skúšať nové prístupy. Picasso vytvoril desiatky skíc a štúdií predtým, než dokončil Guernicu (Weisberg – Reeves 2013, s. 105-118).

osebe pôsobí a aké reakcie vyvoláva. Neopomenuteľnou otázkou, ktorá sa v kontexte AI kreativity natíska je úloha interpretácie.

Estetická situácia predstavuje kľúčový koncept v estetike, ktorý zdôrazňuje vzťah medzi autorom, estetickým objektom (umeleckým dielom alebo prírodným predmetom) a vnímateľom. V centre tohto vzťahu stojí estetický objekt, ktorým môže byť nielen dielo vytvorené autorom, ale aj prírodný objekt bez určeného tvorca. Podstatou estetickej situácie je vzájomná relácia medzi dielom a jeho vnímateľom, pričom výsledný estetický zážitok sa vždy odohráva v kontexte tohto spojenia (Kulka 1994). Autor, aj keď je v niektorých prípadoch neznámy alebo dokonca chýba, je chápaný ako súčasť celkovej štruktúry, ktorá ovplyvňuje interpretáciu diela.

Pri interpretácii diel vytvorených umelou inteligenciou tento koncept estetickej situácie nadobúda osobitý význam. V prípade AI vytvorených diel je totiž autorstvo komplikovanejšie, nakoľko autorom je technológia, resp. algoritmus, pričom tradičný koncept autora ako subjektu so zámermi a emóciami je oslabený alebo absentuje úplne. To vedie k zmene v estetickej situácii, pretože interpretácia sa výrazne posúva smerom k interakcii medzi estetickým objektom a vnímateľom, pričom význam autora sa presúva do úzadia alebo sa úplne mení jeho povaha. Význam a estetická hodnota diela generovaného AI teda vznikajú predovšetkým v dialógu medzi divákom a objektom, čím sa interpretácia stáva viac otvorenou, flexibilnou a závislou od subjektívnych estetických skúseností a vnímania konkrétneho pozorovateľa.

Táto téma súvisí s jedným fascinujúcim prípadom v dejinách a teórii umenia, známym ako prípad Meegeren. Han van Meegeren bol holandský maliar, ktorý vošiel do histórie ako jeden z najväčších falšovateľov umenia. Jeho príbeh však nie je len o podvode, ale ponúka aj hlbokú reflexiu o hodnote umeleckého diela.

Van Meegeren totiž nevytvoril klasický falzifikát. Jeho slávne dielo *Ježiš a Emauzskí učenici* nebolo presnou kópiou žiadneho existujúceho obrazu Vermeera van Delfta, ale dokonalým napodobením jeho štýlu a techniky (Kulka 2004, s. 11-14). Obraz bol prijatý odbornou verejnosťou ako autentické majstrovské dielo a bol adorovaný nielen pre svoje estetické kvality, ale predovšetkým pre svoju domnelú historickú hodnotu, ako vzácný originál

z obdobia baroka. Keď sa však odhalilo, že ide o falšovateľský majstrovský kúsok, objavila sa séria závažných otázok. Prečo bol obraz, ktorý esteticky nebol ničím menej kvalitný ako autentické Vermeerove diela, z múzea odstránený? Prečo jeho hodnota zrazu radikálne klesla, keď sa nezmenil ani jediný ťah štetcom? Tu prichádza na scénu filozofický koncept hodnotového dualizmu v umení. Umelecké dielo totiž nie je len o svojej estetike, hoci tá môže byť dokonalá. Jeho skutočná hodnota vychádza práve zo spojenia estetických a historických kvalít. Van Meegerenovo dielo síce dokázalo perfektne imitovať estetickú stránku barokového majstra, no historická hodnota bola nulová, pretože obraz nemal autentickú dobovú provenienciu ani kultúrnu váhu originálu (Kulka 2004, s. 11-14).

Táto situácia vedie k ďalšej dôležitej úvahe, relevantnej v súčasnej dobe nástupu umelej inteligencie v umení. Ak hodnotu umeleckého diela tvorí nielen estetická stránka, ale aj historický kontext – teda jedinečnosť času a človeka, ktorý ho vytvoril – dostávame sa do momentu, v ktorom sa ukazuje, že je skutočne dôležité, či je dielo vytvorené v čase človekom a odráža nejaký kontext, alebo ide len o strojové generikum, i keď s famóznou estetickou hodnotou. Umelá inteligencia dnes dokáže produkovať esteticky mimoriadne presvedčivé výtvory, často dokonalejšie ako ľudskí umelci. Chýba im však historický význam, schopnosť anticipovať alebo reflektovať dobu, byť avantgardou či manifestovať osobnú výpoveď, ktorá robí dielo umeleckým aktom. Inými slovami, umelecké dielo sa stáva umeleckým práve spojením estetickej a historickej hodnoty. Prípad van Meegeren tak jasne ukazuje, že oddelením estetickej a historickej hodnoty sa zásadne mení naše vnímanie umeleckého diela. Toto prepojenie je nevyhnutné a práve ono určuje, čo považujeme za autentické umenie.

Strojová kreativita je dynamickou a rýchlo sa rozvíjajúcou oblasťou, ktorá prostredníctvom umelej inteligencie, neurónových sietí a strojového učenia dokáže rozšíriť hranice chápania umeleckej tvorby. Ukazuje sa, že strojovo generované diela môžu konkurovať ľudským len do takej miery, že dokážu vzbudzovať silné estetické reakcie a stimulovať nové spôsoby reflektovania, čo vlastne umenie a tvorivosť znamenajú (rovnako ako unikátne falzifikáty v prípade van Meegerena). Ukazuje to prirodzené pôsobenie estetických

kvalít akéhokoľvek diela, ktoré psychologicky interpretujeme ako krásne. Ramachandranove hodnotenie krásy ako skutočnosti, ktorá sa univerzálne dotýka formálnych parametrov ako kompozícia, rytmus alebo symetria, sa netýka len umeleckých diel, ktoré musia byť príjemné a krásne (Ramachandran 2011, s. 156-196). Naopak, otázka, čo je krása a čo je umenie, sú dve odlišné perspektívy. Je nepochybné, že výtvary AI esteticky pôsobia, sú príťažlivé a stávajú sa umelecky hodnotné práve vďaka ľudskému faktoru (spolukreácia či následná interpretácia). Strojová kreativita teda môže byť esteticky pôsobivá, pretože jej možnosti sú iné. Komplexnú umeleckú hodnotu im však dáva až intencionalita autora či prijímateľa v kontexte estetickej situácie.

V hre sú zároveň filozofické i praktické otázky: do akej miery je umelá kreativita zlučiteľná s hlbokým emočným prežívaním, či stroj môže ohroziť jedinečnosť ľudských tvorcov, a či pre nás prestane byť dôležité, kto, alebo čo, je autorom diela. Napriek nejasnostiam je zrejmé, že pokračovanie v tomto vývoji prinesie ďalšie formy interakcie medzi umelcami, strojmi a publikom. Výsledkom môže byť nový druh umeleckého dialógu, kde sa ľudský a algoritmický rozmer vzájomne obohacujú.

Umelá inteligencia sa čoraz častejšie objavuje v galériách a múzeách – generované umelecké diela boli vystavované v San Francisco Museum of Modern Art a Tate Modern v Londýne, kde stáli vedľa diel vytvorených ľudskými umelcami. Tieto výstavy vyvolali otázky o tom, či umelecké diela vytvorené AI môžu byť považované za autentické, a či diváci dokážu esteticky rozlíšiť AI generované umenie od diela vytvoreného človekom (Chatterjee – Cardillo 2022, s. 242-244).

Niektoré AI systémy využívajú neurónové siete na transformáciu existujúcich obrazov do psychedelických vizuálov, zatiaľ čo iné systémy sú schopné vytvárať úplne nové obrazy bez priameho ľudského zásahu. Tieto modely sú trénované na veľkých umeleckých databázach a učia sa rozpoznávať štrukturálne a estetické vzory, aby mohli produkovať originálne vizuálne kompozície (Chatterjee – Cardillo 2022, s. 242-244). AI dnes zasahuje do estetického sveta aj prostredníctvom digitálnych filtrov na sociálnych sieťach, generovania virtuálnych avatarov a algoritmického umenia, ktoré umožňuje vytváranie unikátnych

vizuálnych foriem. Napríklad AI generované portréty predané na aukciách za vysoké sumy dokazujú, že strojová kreativita sa už presadila v umeleckom svete. Môže nám to pripomínať Van Meegerenovú technicky dokonalú kópiu Vermeerovho štýlu. AI (podobne ako van Meegeren) netvorí priamy falzifikát, ale tvorí obrazy zodpovedajúce štýlu a technickým zručnostiam kopírovaného autora. Rovnako, ako v prípade AI generovaných diel, pokiaľ sa nevedelo, že je to falzifikát, obraz bol adorovaný ako jedinečné umelecké dielo, ktorého estetické a historické kvality spochybňované. Filozof Daniel Dennett argumentuje, že aj keď AI generuje nové výsledky, tieto procesy sú vždy založené na algoritmickej logike, ktorá nie je porovnateľná s ľudskou intuíciou a vedomím (Dennett 2017).

Umelec bez vedomia

Predstavme si svet, v ktorom maliar nikdy nedrží štetec, skladateľ nikdy nepočul hudbu a spisovateľ nikdy necítil inšpiráciu. Napriek tomu ich diela existujú – vznikajú strojovým procesom, ktorý síce napodobňuje kreativitu, no neprežíva ju. Umelá inteligencia dnes dokáže generovať úchvatné obrazy, komponovať symfónie aj písať poéziu, ktorá sa na prvý pohľad nelíši od ľudskej tvorby. No ak AI nemá vedomie, zámer ani osobnú skúsenosť, kto je skutočným autorom týchto diel? Z uvedeného vyplýva návrat kľúčovej otázky, čo robí umelecké dielo umeleckým – ľudským. Pojmom, ku ktorému sa napokon stočí každá debata je otázka vedomia a intencionality autora.

Filozofka Margaret Boden tvrdí, že AI nemôže byť nositeľom autorských práv, pretože jej tvorba nie je výsledkom vedomého aktu, ale skôr naprogramovaných algoritmických procesov (Boden 2018). Podľa nej je kreativita neoddeliteľne spätá s úmyslom a subjektívnym prežívaním, čo sú schopnosti, ktorými AI nedisponuje. Tento názor vyvoláva diskusiu o tom, či samotný proces tvorby bez vnútorného prežívania môže byť považovaný za tvorivý akt, alebo či je nevyhnutné, aby umelec najprv zažil vnútornú transformáciu predtým, než zanechá stopu vo forme umeleckého diela (Miller 2019). Inými slovami, ak algoritmus vytvorí umelecké dielo, nie je to tvorba v pravom slova zmysle, ale len sofistikovaná forma imitácie.

Je umenie iba výsledkom určitého procesu, alebo musí byť spojené s vedomým aktom? Ak AI vytvorí obraz v štýle van Gogha, znamená to, že je „novým van Goghom“, alebo len šikovným plagiátorom bez skutočného pochopenia farieb a emócií? Takáto otázka sa dotýka samotnej podstaty umenia: je to skôr o technickej reprodukcii štýlu, alebo o prenose autorovho vnútorného sveta, ktorý inšpiruje diváka k vlastným reflexiám. Niektorí odborníci, ako právnik Ryan Abbott, tvrdia, že by sa AI mohla stať právne uznaným autorom, najmä ak jej výstupy nie sú priamym výsledkom ľudskej intervencie (Abbott – Rothman 2023). Naopak, filozof Hubert Dreyfus (Dreyfus 1972) alebo teoretická právnička Annemarie Bridy (Bridy 2012) argumentujú, že ak AI nie je schopná pochopiť význam svojho diela, nemôže si naň nárokovať autorstvo – a teda by malo patriť buď jej programátorom, alebo spadať do verejnej sféry (Gaffar – Albarashdi 2023).

Ak je kreativita viac než len matematická hra s dátami – ak v nej ide o emócie, skúsenosti a zámery – potom AI zatiaľ zostáva iba zrkadlom ľudskej kreativity, nie jej skutočným nositeľom. Mnohí odborníci zdôrazňujú, že umelecká tvorba je nerozlučne spätá s existenciálnymi skúsenosťami, ktoré vyplývajú z vedomia a emocionálneho prežívania, a bez týchto prvkov sa výsledné dielo môže javiť ako prázdna forma. Je nespochybniteľné, že umelá inteligencia mení spôsob, akým vnímame umenie, originalitu a samotný akt tvorby. A možno práve táto diskusia je dôkazom toho, že pravá kreativita stále zostáva v rukách ľudí. Z tohto dôvodu sa mnohí kritici obávajú, že neustále rozširovanie právomocí umelej inteligencie môže viesť k strate hodnoty ľudského umeleckého prejavu, čo by malo spoločnosť vyzvať k prehodnoteniu našich predstáv o autorstve a originalite.

AI ako nástroj

Ďalším aspektom širšej etickej reflexie je otázka, či by sme AI nemali vnímať skôr ako nástroj, ktorý pomáha ľudským umelcom, než ako autonómneho tvorcu. Aj na základe predošlej diskusie o autorstve, sa nám zvolenie takéhoto prístupu javí byť najvhodnejším riešením. Ako tvrdí Noël Carroll, umenie je nielen estetickým objektom, ale aj komunikáciou medzi autorom a publikom (Carroll 1999). Ak AI nemá vedomie ani zámery, jej úloha v tvorbe ostáva

skôr podporná – umožňuje umelcom realizovať nové kreatívne prístupy, ale nie je sama autorom. V tomto kontexte môžeme AI chápať ako sofistikovaný nástroj, ktorý rozširuje možnosti tvorby, no samotnú umeleckú hodnotu diela stále určuje človek.

Diskusia o hodnote AI-generovaného umenia ukázala, že tradičné estetické teórie čelia novej výzve. Ak je krása skutočne subjektívna, potom nie je dôvod, prečo by AI diela nemohli byť esteticky hodnotné. Ak však považujeme tvorivý zámer a kontext za podstatnú súčasť umenia, potom AI nemôže dosiahnuť rovnaký status ako ľudskí umelci. Budúcnosť umenia bude závisieť od toho, ako budeme definovať samotné umelecké dielo – či ako výsledok výlučne ľudskej tvorivosti, alebo ako výstup, ktorý môže vzniknúť aj mimo nej. Až táto definícia otvorí priestor na seriózne uvažovanie o AI ako plnohodnotnom tvorcovi.

Už od pradávna sa kreativita a umenie prispôbovali technologickému pokroku a spoločenským zmenám – od vynálezu perspektívy v renesančnom maliarstve cez fotografiu, ktorá spochybnila úlohu maľby, až po digitálne umenie a algoritmicky generované obrazy. Pričom každá technologická inovácia rozširovala hranice toho, čo považujeme za umenie. AI je sofistikovaným nástrojom napodobňujúcim ľudskú tvorbu, ktorý podporuje ľudskú kreativitu, ale jeho vlastná kreativita je skôr štatistická než intuitívna.

História ukazuje, že technológia vždy zohrávala kľúčovú úlohu v umení a kreatívnych procesoch. Napríklad vynález fotografie v 19. storočí spochybnil do istej miery tradičné maliarstvo – ak bolo možné zachytiť realitu objektívom, aká bola potom úloha maliara? Táto zmena viedla k rozvoju nových umeleckých smerov, ako impresionizmus či surrealizmus, ktoré sa vzdali snahy o verné napodobnenie skutočnosti a namiesto toho sa zamerali na subjektívne prežívanie a emócie. A podobne aj dnes umelá inteligencia mení charakter umeleckej tvorby. Digitálne nástroje umožňujú nielen automatizovať niektoré aspekty kreatívneho procesu, ale aj vytvárať úplne nové estetické formy. Napríklad AI môže analyzovať štýl rôznych umelcov a generovať diela v ich duchu, čím posúva hranice toho, čo bolo kedysi považované za originálnu tvorbu. Otázka originality a autenticity sa preto stáva jedným z najväčších filozofických problémov súčasného umenia.

Záver

Text ukazuje, že umenie nemožno chápať iba ako estetický objekt alebo výsledok technickej zručnosti. Umelecký akt je hlboko zakorenený v ľudskej skúsenosti, vnútornom konflikte, imaginácii a kultúrnom kontexte. Umelecká hodnota preto nevzniká len vďaka estetickej kvalite, ale aj v spojení s historickosťou, subjektivitou a osobným prežívaním autora. Algoritmizácia kultúry vedie k štandardizácii obsahu, strate existenciálnej hĺbky a zjednodušeniu tvorivého procesu. V tejto súvislosti sa ukazuje nevyhnutnosť filozofickej reflexie a dôrazu na kritické uvažovanie o hodnote umeleckého prejavu.

Kreativita nie je len produktom nápadu, ale aj výsledkom komplexného procesu, ktorý zahŕňa analytické myslenie, emocionálnu odozvu a selektívnu prácu s kultúrnou tradíciou. Teórie tvorivosti (Weisberg, Kozbelt) ukazujú, že kreativita je nielen originálna, ale aj hodnotná a kontextuálne ukotvená. Tieto aspekty strojová inteligencia zatiaľ nedokáže nahradiť. Aj keď AI môže byť mocným nástrojom, nie je autonómnym autorom. Vnímanie AI ako spoluautora, nie tvorcu, sa javí ako najzmysluplnejšia cesta, ktorá umožňuje technologický rozvoj bez obetovania ľudskej autenticity. Prípady Meegeren poukazujú na dôležitosť historickej a autorskej hodnoty, čím sa zväčšuje otázka, kto a za akých podmienok dielo vytvoril.

V konečnom dôsledku článok vyzýva na zachovanie a podporu autentického ľudského prejavu v umení, na posilnenie estetického vzdelávania a na obranu jedinečnosti ľudskej skúsenosti, ktorá tvorbu premieňa na umelecký akt. Umelá inteligencia by nemala nahrádzať ľudského tvorcu, ale rozširovať jeho možnosti, pričom samotné umenie zostáva predovšetkým výpoveďou o človeku.

Text vznikol na Katedre filozofie FF TU v Trnave ako súčasť riešenia projektu VEGA č. 1/0661/25 Existenciálna kritika masy na pozadí existenciálnej analýzy človeka a spoločnosti.

Použitá literatúra

ABBOTT, R. – ROTHMAN, E.: Disrupting Creativity: Copyright Law in the Age of Generative Artificial Intelligence. In: *Florida Law Review* [online], 2023, vol. 75. [2025-03-10]. Dostupné na: <https://www.floridalawreview.com/article/91299-disrupting-creativity-copyright-law-in-the-age-of-generative-artificial-intelligence>.

BARBOT, B. – EFF, H.: The Genetic Basis of Creativity: A Multivariate Approach. In: *The Cambridge Handbook of Creativity* Cambridge: Cambridge University Press, 2019. 761 s. ISBN 978-1-316-63854-5.

BODEN, M. A. (2018). *Artificial Intelligence, Creativity, and Copyright*. Cambridge: Cambridge University Press. 2018. 242 s. ISBN 978-1-108-42825-5.

BRIDY, A.: Coding Creativity: Copyright and the Artificially Intelligent Author. In: *Stanford Technology Law Review* [online]. 2012, Vol. 5. [2025-03-10]. Dostupné na: <https://stlr.stanford.edu/2012/05/coding-creativity-copyright-and-the-artificially-intelligent-author/>.

CARROLL, N. (1999). *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*. London: Routledge, 1999. 273 s. ISBN 0-415-15964-4.

DENNETT, D. C. (2017). *From Bacteria to Bach and Back: The Evolution of Minds*. New York: W. W. Norton & Company. 496 s. ISBN 978-0-393-24207-2.

DÉMUTH, A. (2019). *Krása, estetická skúsenosť a emocionálne afektívne stavy*. Pusté Úľany: Schola Philosophica. 2019. 180 s. ISBN 978-80-89488-18-6.

DREYFUS, H. L. (1972). *What Computers Can't Do: A Critique of Artificial Reason*. New York: Harper & Row. 1972. 259 s. ISBN 978-0-060-11082-6.

GAFFAR, H. – ALBARASHDI, S.: Copyright Protection for AI-Generated Works: Exploring Originality and Ownership in a Digital Landscape. In: *Asian Journal of International Law* [online], 2023, vol. 15, č. 1, s. 23–46, ISSN 2044-2521 [2025-03-10]. Dostupné na: <https://www.cambridge.org/core/journals/asian-journal-of-international-law/article/copyright-protection-for-aigenerated-works-exploring-originality-and-ownership-in-a-digital-landscape/12B8B8D836AC9DDFFF4082F7859603E3>.

- HEIDEGGER, M. (2004). *Věda, technika, zamyšlení*. Praha: OIKOYMENH, 2004. 64 s. ISBN 8072980831.
- CHATTERJEE, A. – CARDILLO E. R. (2022). *Brain, Beauty, & Art, Essays Bringing Neuroaesthetics*. In: Focus. New York: Oxford University Press. 2022. 257 s. ISBN 9780197513651.
- KAHNEMAN, D. (2019). *Myslenie rýchle a pomalé*. Bratislava: AKTUELL, 2019. 527 s. ISBN 978-80-8172-056-7.
- KARABA, M. – NEMEC, R. (2018). *Človek medzi prírodou, kultúrou a technikou: vybrané reflexie problému ľudskej prirodzenosti*. Trnava: Dobrá kniha. 2018. 94 s. ISBN 978- 80-8191-176-7.
- KOZBELT, A.: *Evolutionary Approaches to Creativity*. In: *The Cambridge Handbook of Creativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. 761 s. ISBN 978-1-316-63854-5.
- KULKA, T. (2004). *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Praha: Academia. 182 s. ISBN 80-200-0954-X.
- KULKA, T. (1994). *Umění a kýč*. Praha: TORST, 1994. 183 s. ISBN 80-85639-17-3.
- MILLER, A. I. (2019). *The Artist in the Machine: The World of AI-Powered Creativity*. Cambridge: The MIT Press. 432 s. ISBN 978-0-262-04285-7.
- PAUL, E. S. – STOKES, D.: *Creativity*. In: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* [online]. Spring 2024 Edition. [2025-03-10]. Dostupné na: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2024/entries/creativity/>
- RAMACHANDRAN, V.S. (2011). *The Tell-Tale Brain: A Neuroscientist's Quest for What Makes Us Human*. New York: W. W. Norton & Company, 2011. 357 s. ISBN 978-0-393-07782-7.
- TINIO, P. P. L.: *Creativity and Aesthetics*. In: *The Cambridge Handbook of Creativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. ISBN 978-1-316-63854-5.
- WEISBERG, R. W. (2006). *Creativity: Understanding Innovation in Problem Solving, Science, Invention, and the Arts*. Hoboken: Wiley, 2006. 622 s. ISBN 978-0-471-73999-9.
- WEISBERG, R. W. (2020). *Rethinking creativity: Inside-the-box thinking as the basis for innovation*. Cambridge: Cambridge University Press. 2020. 501 s. ISBN 978-1-108-74290-0.

WEISBERG, R. W. – REEVES, L. M. (2013). *Cognition: From Memory to Creativity*. Hoboken: John Wiley & Sons. 2013. 727 s. ISBN 978-1-118-23360-3.

Mgr. Pavla Minarovičová

Katedra filozofie

Filozofická fakulta

Trnavská univerzita v Trnave

Hornopotočná 23

917 43 Trnava

E-mail: peggina@gmail.com

Kontextualizácia problému všeobecných teórií v architektúre

Bruno Pella

Abstrakt

V súčasnosti vidíme názor, že veľké teoretické systémy zlyhali (napr. Lyotard) a nie je možné zachovať jednotu sveta, ako si to predstavovali starovekí Gréci či scholastici. Subjektivismus vedie k individualizmu a ten k pluralizmu. Začína sa hovoriť o koncoch umenia (Danto) či architektúry (Zervan) a vynára sa množstvo ich čiastkových, často protichodných chápaní. Vyplýva to z novodobej problematizácie uchopovať pojmy, ktoré boli v jednotlivých dejinných epochách menej diferencované. Fragmentarizácia prestupuje jednotlivými disciplínami cez filozofiu, vedu, techniku, ale aj umenie a architektúru (napr. Olgiati, Veselý, Harries). Na druhej strane sa objavuje snaha predsa len postulovať tzv. všeobecné, či univerzálne teórie, ktoré by zvrátili rozpad jednoty (aspoň) svojho odboru (v umení napr. Volek). Do tejto skupiny spadá aj môj dizertačný projekt Architektonika architektúry, ktorý skúma architektonické všeobecné teórie. Vedome sa k takejto úlohe hlási nórsky teoretik a architekt Norberg-Schulz, ktorý svoju všeobecnú teóriu predstavil knihou *Intentions in Architecture* v 60. rokoch 20. storočia. Druhým, kto sa úmyselne podujal na podobnú úlohu je Patrick Schumacher, aktuálny vedúci globálneho ateliéru Zaha Hadid Architects. Urobil tak obsiahlou prácou *Autopoiesis of Architecture* zo začiatku 20. rokov nášho storočia. Cieľom príspevku, ktorý prezentuje časť doktorandského výskumu, bude zorientovať sa v súčasnej diskusii kríz, či koncov veľkých teórií všeobecne

a najmä v umení a architektúre a tomu, ako sme sa k nim dopracovali. Budeme sa tak pohybovať na pomedzí filozofie a teórie architektúry za účelom porozumenia aktuálnych metaproblémov týchto disciplín. Metodologicky pôjde o štúdium, abstrahovanie a syntetizáciu kľúčových filozofických a umenovedných textov, ktoré popisujú spomenutý stav a takých, ktoré navrhujú jeho riešenia.

Kľúčové slová

všeobecná teória architektúry, moderna, postmoderna, filozofia, umenie, architektúra

Úvod

Tretí ročník študentskej filozofickej konferencie para/DOXA bol rámcovaný témou prepojenia filozofie a umenia. Keď som uvažoval nad tým, s akým príspevkom sa prihlásiť, voľba padla na časť môjho dizertačného výskumu, zaoberajúceho sa všeobecnými teóriami architektúry. Teória je dnes chápaná rôznorodo. Ako „vedecké nahliadnutie, ktoré vedie k ujasneniu/zobrazeniu sveta; pojmový (konceptuálny) systém ako systém idealizácií (abstrakcií), medzi ktorými existujú vnútorné logické vzťahy, ktoré integrujú prvky skonštruovaného systému do určitej „celistvosti“ (Olšovský 2018, s. 412). Pôvodne ju však Gréci používali na označenie nezaujatého pozorovania určitej udalosti (Johnson 1994, s. 3). Platón ňou chápal kontempláciu Dobra, teda najvysostnejší druh ľudskej činnosti (Peters 1967, s. 194). Teória tak stojí oproti praxi podobne, ako sa aj filozofia štandardne delí na teoretickú a praktickú. Architektonická teória tak nepatrí priamo do tvorby architektúry, ale „[...] do oblasti logiky a epistemológie“ (Johnson 1994, s. 3). Je jej kritickou reflexiou, nástrojom na jej interpretáciu, vďaka čomu sa však navzájom potrebujú. Aj práca architekta je z veľkej časti teoretická (Veselý 2008, s. 15), či dokonca niektorí zastávajú názor, že „Architektonická tvorba bez teórie vôbec neexistuje“ (Honzík 1957, s. 25). Existuje niekoľko typov teórií,

z ktorých najkomplexnejšie sa nazývajú všeobecné [1]. Fenomén takýchto koncepcií sa rozvinul najmä v poslednom storočí. V tomto príspevku ma bude zaujímať, aké sú okolnosti vzniku potreby takýchto modelov. Najprv popíšem súčasný stav disciplíny, potom predložím svoju prvotnú hypotézu ich príčiny a následne sa ju pokúsím revidovať na základe štúdia vybraných textov.

Podľa viacerých autorov je dnes architektúra v kríze. Pre Dalibora Veselého je to fragmentarizáciou kultúry (Veselý 2008), u Kosíka vytrácaním jednoty, vznešenosti a poetickosti z našich miest, čím strácajú svoju architektoniku. Prostriedok – funkcia, sa stáva cieľom, čím sa odpája od klasického hierarchického modelu, ktorý mal na svojom vrchole cnostné hodnoty (Kosík 1997). V našom prostredí túto situáciu zhodnocujú Beneš so Ševčíkom a hovoria o potrebe tzv. nepríručnej teórie, ktorej dlhodobá absencia vedie k „tristnému stavu“ tohto oboru. „Operatívne myslenie má aj v architektúre dôležitú rolu, ale dlhodobý pohyb len na tejto úrovni nemohol pre českú architektúru zostať bez následkov“ (Beneš 2016, s. 45). Nemáme už jeden dominantný sloh, či štýl. Existujú vedľa seba viaceré teórie a zabehnuté metódy v tvorbe, čo spôsobuje náročnú orientáciu v obore. Podobne to vnímajú aj dvaja autori všeobecných teórií v architektúre. Christian Norberg Schulz už v roku 1962 píše v úvode svojich *Intentions in architecture* o zložitej situácii, v ktorej sa praktizujúci architekt nachádza, a potrebe možnosti sa oprieť o teóriu, ktorá nepodlieha vonkajším náhlym zmenám (Norberg-Schulz 1968, s. 20-21). Súčasná rozdelená doba mu už neumožňuje opierať sa o tradíciu, ktorá by viedla a legitimizovala jeho kroky a rozhodnutia. „Krízu vidí vo zvode k podľahnutiu, prepadnutiu technickému pokroku“ (Beneš 2016, s. 21). Podobne Patrik Schumacher na úplnom začiatku svojho dvojzväzkového opus magnum *Autopoiesis of Architecture* píše, že komplexná systematizovaná teória je dnes potrebná viac ako kedykoľvek predtým (Schumacher 2011, s. XI). Architektúru chápe ako samostatný subsystém spoločnosti, ktorý nadobudol takú mieru samostatnosti a komplexnosti, že by bez nej nedokázal ďalej úspešne napredovať.

Moja hypotéza spočívala v tom, že potreba všeobecných teórií bola vyvolaná dôsledkom postmoderny. Najprv si vysvetlíme

základné pojmy: všeobecná teória a postmoderna. Všeobecná teória je teda taký druh teórie, ktorý na svoju disciplínu nazerá z univerzalizujúceho hľadiska. To znamená, že nerieši jej čiastkové aspekty (ako napríklad teórie špeciálne, či parciálne), ale snaží sa ho postihovať „v rovine univerzálnych duchovných súvislostí a z toho vyplýva aj miera a možnosti jej systematickosti a záväznosti“ (Zervan 2008, s. 9). Je to veľmi zložitá a komplexná koncepcia, ktorá sa snaží vysvetliť danú oblasť sveta ako celok, ktorý má určitú logiku, svoje špecifické fungovanie, dejiny, vlastné metódy, vnútorné a vonkajšie vzťahy. Ich formulovanie v rôznych vedných odboroch je záležitosťou najmä 20. a 21. storočia. Naša pracovná hypotéza pracuje s predpokladom, že k tomu dochádza práve kvôli postmoderne, ktorá spôsobila rozklad doterajších zaužívaných postupov, tradícií, vzorcov myslenia a konania. Začala spochybňovať to, čo bolo dovtedy isté a jasné. Jej názov sa skladá z predpony *post*, ktorá stojí pri moderne. Nielen, že nasleduje po nej, ale zároveň sa voči nej aj vyhradzuje. Moderný projekt, projekt osvietenského poznania, prísľub šťastia, jednoty a humanizmu zlyhal, čoho najväčším dôkazom je holokaust (Bauman 2023). Postmoderna nespochybňuje len modernu, ale aj ďalšie doterajšie authority. Zrazu nemá kto rozhodovať o kľúčových otázkach, a tak sa legitimizujú rôznorodé, súčasne relevantné názory. Dostávame sa do nerozhodnuteľnosti. Z toho dôvodu je potrebná nadradená teória, v rámci ktorej ich budeme vedieť hierarchizovať. Tak vzniká všeobecná teória, ktorá má za úlohu systematizovať poznanie a rôznorodé prístupy a hľadať v nich vnútornú logiku a vzájomné vzťahy. Ak by to neurobila, existuje predpoklad rozpadu týchto disciplín a ich spoločných ťažiskových pojmov.

Postmoderna je široký a zložitý pojem, ktorý sa uplatnil vo viacerých disciplínach. V tomto texte dávam do súvisu postmodernu filozofickú a architektonickú prostredníctvom dvoch autorov. Do filozofie sa dostáva až pomerne neskoro. Za jeho prvé použitie sa v roku 1979 zaslúžil Jean-Francois Lyotard, „najprominentnejší filozof tohto smeru“ (Welsch 1994, s. 12), svojou knihou *Postmoderná situácia* (Lyotard 1993). V architektúre je to vďaka Charlesovi Jencksovi a jeho knihe z roku 1975 *Jazyk postmodernej architektúry* (Jencks 1977). Avšak je potrebné si uvedomiť, že „[...] postmoderna a postmodernizmus nie sú

v žiadnom prípade vynálezom teoretikov umenia, umelcov a filozofov. Skôr sa naša realita a svet nášho života stali „postmodernými“ (Welsch 1994, s. 12). Preto žijeme postmodernu bez toho, aby sme o tom najprv uvažovali a rovnako architekti navrhovali a realizovali postmodernú architektúru dávno predtým, ako ju Jencks takto označil. Vonkajšia kritika modernej architektúry je predostretá napr. už vo Venturiho *Komplexnosti a protirečivosti v architektúre* [2] z roku 1966, ale aj v jeho stavbách od konca 50. rokov. Vnútorňa už v CIAMe IX [3], kedy nová generácia vystúpila voči starej s kritikou, v ktorej „[...] odmietli nie len sitteovskú sentimentalitu starej gardy, ale aj racionalizmus funkčného mesta“ (Frampton 2022, s. 296)[4].

Lyotard a Jencks však vo svojich odboroch myslia postmodernou niečo nie úplne zhodné a zároveň sa nejednotne stavajú k moderne. Obaja hovoria v súvislosti s postmodernou o pluralizme a návratoch. V prípade Lyotarda o návrate k avantgardám a u Jencksa k eklektizmu. Z toho vyplýva, že ich vzťah k avantgardám je rozdielny. Zatiaľ čo Jencks im vyčíta nihilistický relativizmus a volá po radikálnom eklektizme, Lyotard avantgardy obhajuje a vidí v nich hodnotu moderny, na ktorú má zmysel nadviazať. Všíma si jej experimentálnu povahu, nebojácnosť, vo výtvarnom umení odpojenie sa od realizmu, „ktorého jedinou definíciou je, že sa hodlá vyhnúť otázke, čo je realita, [...]“ (Lyotard 1993, s. 21). Za moderné umenie považuje také, ktoré sa snaží zobrazíť neprezentovateľné, čiže niečo, čo je možné myslieť, ale nedá sa to vidieť, resp. na to ukázať (Lyotard, 1993, s. 24). Je pluralitné a to ho spája s umením súčasným. Takto môžeme hovoriť o avantgardnom nejednotnom umení moderny, ktoré sa zdanlivo vymyká osvietenskej koncepcii moderny. Tá „je založená na metanaratívach, ktoré ovládali doterajšie ľudské dejiny, teda konkrétne na tom osvietenskom. Zatiaľ, čo moderna disponuje projektom emancipácie ľudstva prostredníctvom vedotechniky, ktorý v sebe imanentne obsahuje vlastnú interpretáciu dejín a plánovú budúcnosť, „za postmoderné“ je pokladaná nedôvera voči metanaratívnym príbehom“ (Lyotard 1993, s. 97). Rozdiel medzi avantgardnou modernou a postmodernou je v tom, že tá prvá stále verí v univerzálne pravidlá a nutný pokrok, čo manifestuje cez svoje umenie aj deklarácie. Moderná architektúra má spoločné to,

že verí v prispievanie a dosahovanie nového sveta, moderného projektu skrze architektúru. Medzi jednotlivými avantgardami nakoniec došlo k zjednoteniu, resp. zániku tých „slabších“, ktoré zlyhali na ceste k dosiahnutiu vytýčených cieľov moderny a k dominancii tých, ktoré to dokázali lepšie. Postmoderna si uvedomuje, že nesleduje jeden veľký predurčený a nevyhnutný cieľ, ale jej rôzne jednotlivé prístupy nasledujú vlastné čiastkové ciele. Neexistuje univerzálne hodnotové kvalitatívne kritérium, ktoré by medzi nimi rozlišovalo a hierarchizovalo. Nie je to však „everything goes“. Welsch rozlišuje dva druhy postmodernizmu: bezbrehý a pravý, resp. presný [5]. Prvý je nebezpečný preto, pretože vedie k ľubovôli a obyčajným náladám. Nepracuje s jasnými pojmami a konceptami a spôsobuje ich vyprázdňovanie. Druhý znamená skutočnú pluralitu, v ktorej namiesto chaosu dokáže presne rozlišovať a presadzovať rozpory, odlišnosti. „Nepropaguje ľubovôľu, ale skôr má zmysel pre špecifické a pomenováva všeobecné záväznosti, a nie je obhajcom dezorientovanosti, ale skôr stúpencom presných pravidiel“ (Welsch 1994, s. 5). Za jeho zástupcu považuje práve Lyotarda.

Moderná architektúra je pre Jencksa neprijateľná v oboch podobách, či už homogénnej (medzinárodný štýl) alebo heterogénnej (avantgardy). Avantgardy svojim odmietnutím dejín eliminovali možnosť architektúry komunikovať, čo preňho predstavuje zásadný problém. Sú preňho zodpovedné za hodnotový relativizmus a deštrukciu etiky (Welsch 1994, s. 7). Architektúra je totiž jazykom, ako to naznačuje aj v názve svojej knihy. Zjednotená architektonická moderna bola zas naopak príliš dogmatická, nekomunikatívna, reduktívna, strohá a elitárska. Zatiaľ čo ona diktuje, „Eklekticismus je prirodzený vývoj kultúry s možnosťou výberu“ (Welsch 1994, s. 27). Eklektizmus, ktorý má prekonať a nahradiť nevhodnú modernu, delí na slabý a radikálny. Záver 19. storočia je ukážkou toho slabého, za ktorým NEbola „takmer žiadna teória eklektizmu, okrem výberu správneho štýlu pre daný projekt“ (Jencks 1977, s. 128). Postmodernistický eklekticismus má však na druhej strane šancu stať sa radikálnym, ktorý na rozdiel od predošlého, je vedomý, reflexívny, významový, ironický a ponúka dvojité kódovanie – porozumejú mu laici aj odborníci.

Práve túto slobodu voľby a neprítomnosť vyššej autority, ktorá by nám ju obmedzovala alebo nám niečo diktovala, majú obaja autori spoločnú. Welsch hovorí, že pluralita postmoderny je pokračovaním plurality započatej v moderne vo vede a umení. Nie je to antimoderna, ale skôr radikálna moderna. Je to „stav radikálnej plurality“ (Welsch 1994, s. 12). „Postmoderna ofenzívne vystupuje v prospech mnohosti a rozhodne sa stavia proti všetkým starým a novým nárokom na hegemoniu“ (Welsch 1994, s. 13). Žijeme preňho síce modernú dobu, ale postmoderným spôsobom.

Welschovsko-lyotardovský správny postmodernizmus a jenckovský postmoderný eklekticismus tak majú čosi spoločné. Sú lepšími alternatívami voči svojim náprotivkom. Avšak takáto architektonická postmoderna nám predsa len podsúva určité kategórie, ktoré sú pre ňu kľúčové a ktorými napáda modernu a uzurpuje si pravdivosť. Je to práca s kontextom, významovosťou a jej kódovaním, eklektizmom, atď. Nestavia sa takáto postmoderna do pozície autority, proti ktorej bojovala? Jencks s veľkou chválou píše o presnom termíne konca či dokonca smrti moderny: „Modern architecture died in St Louis Missouri on July 15, 1972 at 3.32pm [...]“ (Jencks 1977, s. 9). V daný moment bolo odpálené dynamitom obytné modernistické sídlisko Pruitt-Igoe Housing od architekta Minoru Yamasakiho, postavené v rokoch 1952-55. To znamená, že k demolácii prišlo necelých 20 rokov od dokončenia stavby, napriek tomu, že návrh získal cenu od American Institute of Architects. Bol v súlade s vtedajšími trendami v urbanizme prezentovanými CIAMom. Jencks vraví, že moderna v architektúre vtedy definitívne a kompletne exspirovala. Spolu s Oscarom Newmanom (Newman 1996) kritizuje jej rizikovosť z pohľadu bezpečnosti obyvateľstva, ktorá viedla k enormnej kriminalite. Napriek snahe a nemalým investíciám sa rozhodlo, že jediným riešením je projekt zbúrať. To, čo postmoderna na moderne kritizuje, je to, čím sa pôvodne moderna chválila ako svojim bezprecedentným úspechom – v urbanizme to je funkcionalistické zónovanie podľa Aténskej charty [6] a Corbusierove „tri esenciálne radosti urbanizmu“: slnko, priestor a zeleň. To všetko Pruitt-Igoe mal. A má to aj množstvo našich domácich bytových komplexov vybudovaných v druhej polovici 20. storočia. Mnoho podobných sídlisk v našom prostredí v určitých obdobiach vykazovalo zvýšenú mieru kriminality či

nedostatku komunitného života. Viaceré úspešné rekonštrukcie modernistických bytových komplexov [7] a tiež aj súčasná obľúbenosť týchto komplexov ukazujú, že ich stačí adaptovať na súčasné požiadavky ekonomicko-ekologické a požiadavky komfortu. Z veľkej časti zmienené problémy úzko súvisia s ľuďmi, ktorí danú architektúru obývajú a tých si ona nevyberie [8]. To, čo si architektúra vyberá, sú jej vlastné autonómne problémy. Napríklad problém priestoru, s tematizáciou ktorého prišla práve moderna (Zevi 1966; Giedion 1971). Vzniklo viacero spacialistických teórií, ktoré sa prejavili aj v tvorbe. Dve základné koncepcie – Raumplan a Plan Libre (resp. voľný plán) ukazujú rôznorodosť práce s priestorom. Obe vieme nájsť vo svojej reprezentatívnej podobe na príkladoch v Českej republike, konkrétne v Brne a Prahe. Skeletový systém brnenskej vily Tugendhat od architekta Miesa van der Roheho jej umožňuje eliminovať nosné steny a tým uvoľniť pôdorys od pevných konštrukčných prekážok. Najrukolapnejšie je to prezentované na strednom poschodí s hlavným obytným priestorom, ktorý je delený a členený nenosnými stenami z exotického dreva, ónyxu a mliečneho skla a posuvnými textilnými závesmi na pracovňu, knižnicu, jedáleň, prijímací salón, hudobný salón a obývaciu časť – všetko ako súčasť jedného priestoru. Posuvné sklenené steny záhradnej fasády dokonca umožňujú úplné prepojenie s exteriérom, čo vytvára dojem nekonečného priestoru prekonávajúceho rozdiely medzi dnu a von. Na druhej strane Adolf Loos v pražskej Müllerovej vile jasne štrukturálne oddeľuje jednotlivé miestnosti podľa ich funkcií. Ruší poschodia a namiesto nich skladá objemy do skladačky. Prepája ich sústavou schodísk, priehľadov a prechodov. Účel miestnosti určuje jej rozmery. Najdôležitejšie priestory, kde sa počíta s väčším počtom ľudí, napr. hlavný obytný priestor, tak má mať vyššiu svetlú výšku ako priestor kuchyne či spálne. V Tugendhate je pre všetky priestory na jednom poschodí, bez ohľadu na ich význam, rovnaká výška. Priestory Müllerovej vily sú radené priam scénograficky, kedy nám pohyb nimi núka určitý zážitok. Oba objekty boli navrhnuté a postavené v rovnakom roku 1930, v rovnakej krajine a stavebníkmi z podobnej spoločenskej vrstvy. Napriek tomu ponúkajú úplne odlišný spôsob práce s priestorom a teda aj formou, kontextom, estetikou atď.

Ani jeden z týchto prístupov dejiny nepoznali a nemohli poznať, pretože podmienkou ich vytvorenia bol technologický aj teoretický pokrok. Avšak nebyť konkrétnych architektov a ich uvažovania, nevznikli by ani pri najlepších okolnostiach. Moderna spolu s racionalizáciou priniesla štatistiku, byrokráciu, plánovanie, vznik noriem, prefabrikáciu, typizáciu, štandardizáciu, čím zvýšila efektivitu výstavby. Dodala množstvo dát pre budovanie nového, lepšieho sveta. Problémom ostalo, ako ho dosiahnuť. Áno, vieme, že sa má dosiahnuť pomocou betónu a zelene. Ale ako konkrétne? V akom tvare sa má daný betón odlievať? Modernistické heslo „forma sleduje funkciu“ je z dnešného pohľadu úsmevným pokusom ako legitimizovať vlastné estetické rozhodnutia (Michl 2021). To, ako sa má navrhovať, je výsostná záležitosť tvorcu, kde veda, ekonómia a štatistika nestačí. Sú iba dodávateľmi údajov, ktorými vypomáhajú dosiahnuť uspokojivý výsledok. Nie sú však dostatočnými podmienkami. Tými je architektonické myslenie autora. „Postmoderný umelec, postmoderný spisovateľ je v situácii filozofa: text, ktorý píše, dielo, ktoré vytvára, sa neriadi v zásade pravidlami už stanovenými, a nemôžu byť posudzované tým, čomu Kant hovorí súd určujúci, tak, že na tento text, na toto dielo budú aplikované známe kategórie. Tieto pravidlá a tieto kategórie sú tým, čo dielo alebo text hľadá“ (Lyotard 1993, s. 28). V architektúre je postmoderna rôznorodá. Jedna je taká, ktorá sa odvoláva na minulosť a hľadá modernou prerušenú kontinuitu, čiže v Jencksovom zmysle. Druhá je taká, ktorá postupuje v tomto lyotardovskom zmysle, napr. hnutie dekonštrukcie, ktoré sa predstavilo svetu svojou výstavou v MoMA [9] v roku 1988. Kurátoroval ju s Markom Wigley Philip Johnson, architekt, ktorý v priebehu svojho dlhého a plodného života vystriedal niekoľko architektonických prístupov, štýlov a názorov – tvoril v moderne aj postmoderne.

Ako sa z tejto krízovej situácie, ktorú som načrtol na začiatku, dostať? Lyotard navrhuje zotrvanie v „radikálnom pluralizme“, ktorý budeme udržiavať vzájomnou diskusiou, pretože iný postup by znamenal návrat nelegitímnej jednoty a diktátu. Habermas zas hovorí, že východiskom je návrat k moderne, ktorej projekt emancipácie a racionalizácie má stále zmysel a nemali by sme sa ho vzdať, ako to podľa neho robí postmoderna. Či už tak alebo onak, všeobecná teória by mala byť schopná sa vysporiadať s oboma

prístupmi a integrovať ich do univerza architektúry. Ak preberieme Lyotardovo chápanie postmoderny do architektúry, mali by sme akceptovať a zároveň aj podporovať mnohosť prístupov a nesnažiť sa budovať jednotný sloh, ktorý by bol určený nejakou nadradenou silou, či príbehom. Ako ale niečo také môže jedna teória obsiahnuť? Nemalo by potom existovať aj mnoho všeobecných teórií, keď je mnoho prístupov v tvorbe? Tento problém by sa dal vyriešiť rozlíšením všeobecných teórií, alebo takých, ktoré sa snažia o určitú vyššiu mieru všeobecnosti, na monokriteriálne a multikriteriálne. Použijem pri nich jednoduchú analógiu s metódami práce s priestorom v maľbe. Zatiaľ čo Leonardo v Poslednej večeri používa lineárnu perspektívu na vybudovanie scény z pohľadu jedného pozorujúceho subjektu stojaceho na jednom mieste, Picasso v Avignonských slečnách znázorňuje objekty polyperspektívne. Časti tiel žien maľuje zachytené z rôznych uhlov pohľadu, z rôznych pozícií pozorujúceho subjektu. Prvý, renesančný prístup môžeme prirovnať k monokriteriálnej teórii, ktorá si všíma, hodnotí a interpretuje diela, tvorby a celé univerzum iba z uhla pohľadu sebou stanoveného kritéria. Kubistický prístup by potom súvisel s multikriteriálnou teóriou, ktorá sa na univerzum architektúry snaží nahliadať z rôznych pozícií, aby dokázala čo najlepšie zachytiť jeho komplexnosť. Síce sa Jencks nepokúša formulovať všeobecnú teóriu, no dotýka sa kľúčových problémov tvorby a jej všeobecných princípov a kritérií. Zvedomuje postmodernistické architektonické myslenie, ktoré by vo filozofickom, konkrétne lyotardovskom zmysle, malo prijímať a podporovať rôznorodosť prístupov, zatiaľ čo má vlastné preferencie. Nie je schopný prekročiť vlastnú monokriteriálnosť. „Architektonická postmoderna sa inšpirovala kritikou moderny, vyslovila ašpiráciu na obnovu komunikácie s minulosťou, miestom, na rešpekt k prirodzenému svetu (Lebenwelt), horovala pre návrat fikcie a fantázie, farebnosti do architektúry, [...]“ (Beneš 2016, s. 44).

Úvodná hypotéza je vyvrátená v tom, že postmoderna priniesla pluralitu, ktorá spôsobila komplikácie v disciplínach, v tomto prípade v architektúre, rozvrátila jej jednotu, pretože táto pluralita bola prítomná už v moderne, resp. v jej avantgardách. Vidíme to či už v ich rôznorodých „izmoch“, ale aj v práci s

jednotlivými kategóriami, napr. ako bolo ukázané v prípade priestoru. Zároveň však moderna v sebe a so sebou niesla aj jednotu v podobe osvietenských ideálov a medzinárodného štýlu a postmoderna sa naopak dokázala zjednotiť a ustrnúť v určitých pózach historizmu či eklektizmu. Všeobecné teórie vznikajú nie len v druhej polovici 20. storočia, ale už aj v prvej, priamo v intenzívnom vrchole avantgárd. Dokazuje to Všeobecná veda o umení, projekt, ktorý v roku 1906 inicioval berlínsky profesor filozofie Max Dessoir, a ktorý trval tri desaťročia až do ukončenia nacistami. Už vtedy si všimli, že sa moderné umenie vyznačuje rozpúšťaním hraníc medzi umením a neumením a medzi jednotlivými umeleckými druhmi, čím sa jeho pojem dostáva do komplikácií. Tento proces započal rozpadom normatívneho pojmu umenia v 19. storočí. Zámerom bolo vytvoriť teoretické rámce pre rôznorodé umelecké diskurzy, čiže akúsi všeobecnú teóriu umenia (Collenberg-Plotnikov 2021). Potreba všeobecnej teórie je tým doložená už v samotnej moderne. Podľa Lyotarda bola postmoderna modernou v stave zrodu, preto súvis oboch období v naliehavosti tohto druhu teórií sa javí byť zrozumiteľný. Nejasnosť, pluralizmus a spochybnenia autorít a tradície tak prichádza už s ranou modernou, postmoderna to len doťahuje do dôsledkov odstránením aj jej metafyzickej nadstavby.

Záver

Táto úvaha, ktorá bola o porovnávaní a debate rôznych postmodernizmov v rôznych disciplínach a ich vzťahu k moderne, v sebe zahŕňala vyjadrenia k postulovanej hypotéze, ktorú som uvažoval pri začiatku práce na všeobecných teóriách. Ich okolnosti sú ďalekosiahlo zložitejšie, hlbšie a širšie. Posnažil som sa na ne nahliadnuť prostredníctvom dvoch autorov – Lyotarda a Jencksa a spolu s konkrétnymi prípadmi z architektúry ozrejmiť určité prejavy v praxi. Záverom možno povedať, že si stále myslím, že všeobecné teórie majú čo do činenia s postmoderným stavom sveta, ale nielen s ním, pretože bolo ukázané, že sa s podobnými problémami vysporadúvali už desaťročia predtým. Komplexnosť univerza architektúry, intenzívne skúmanie jeho vnútorných autonómnych kategórií a problémov a súčasne aj vzťahov k iných odborom, emancipácia tvorcu, rôznorodé prístupy v jeho

vzdelávaní, hromadenie poznania a zložitosť okolitého sveta a v neposlednom rade súvzťažnosť k dejinám architektúry zadávajú takmer nesplniteľnú úlohu formulovania všeobecnej teórie. Napriek tomu si myslím, že je potrebné sa o niečo také pokúsiť, a súhlasiť so Schumacherom, že je to dnes naozaj naliehavejšie ako v minulosti. Naozajstnou výzvou je skonštruovať model taký, ktorý bude akceptovať a rozvíjať súčasný „správny“ pluralizmus a nedeformuje ho vlastnými hodnotovými súdmi a diskurzmi, ktoré by spôsobili vyradenie niektorého diskurzu, ako sa to udialo v bitke avantgárd. Hádám je z predloženého textu zrejmé, že mi nejde o nový jednotný sloh, ale o jednotu vo vyšších, trans časových sférach univerza architektúry, za účelom jej porozumenia.

Poznámky

[1] Popri nich sú aj takzvané špeciálne (Zervan, 1998) alebo v českom prostredí sa vplyvom Ševčíka a Beneša uchytil pojem príručné (Beneš, Ševčík, 2013). Podobné rozlíšenie prezentuje a ďalej člení aj Bruno Zevi (Zevi, 1966).

[2] V českom preklade Složitost a protiklad v architektuře, v origináli Complexity and contradiction in architecture.

[3] pozn. ed.: Congrès International d'Architecture Moderne

[4] Posledný kongres viedol Team X na čele s manželmi Smithonovcami a Aldo van Eyckom. Požadovali zameranie sa na identitu miesta, tvorbu vzťahov v prostredí a medzi fyzickými formami a sociálnymi a psychologickými potrebami človeka.

[5] Welsch postmodernou chápe stav radikálnej plurality a postmodernizmom jej uchopenie.

[6] Aténska charta vznikla na základe výstupov kongresu CIAM IV, ktorý prebehol v roku 1933 na lodi počas plavby medzi Aténami a Marseille. Jeho ústrednou témou bolo „Funkčné mesto“. Nová výstavba a plánovanie miest by sa podľa nej mali riadiť princípom funkčných zón: práca, bývanie, rekreácia a doprava (Le Corbusier, 1973) alebo zhrňujúco napr. (Frampton, 2022, s. 294-303).

[7] Napríklad výherca ceny Miesa van der Roheho z roku 2019 v Bordeaux od ateliéru Lacaton & Vassal, alebo CEZAAR 2014 – rekonštrukcia panelového bytového domu v Rimavskej Sobote od GUTGUT.

[8] Samozrejme, že architektúra vytvára možnosti, či nemožnosti pohybu svojich obyvateľov, využitia svojich priestorov a ich dostupnosť, atraktivitu, atď., ktoré majú nezanedbateľný vplyv na ľudí. Avšak nevie ovplyvniť ich zmýšľanie a nastavenie. Pri racionálnom prístupe, s ktorým moderna počítala, by sa pravdepodobne zmieneným problémom vyhla. V tom spočíva slabosť moderného projektu, že počíta s nereálnymi predpokladmi. [9] pozn. ed.: Museum of Modern Art

Použitá literatúra

KOŠÍK, K. (1997). *Předpotopní úvahy*. Praha: Torst, 1997. ISBN 80-7215-036-7.

BENEŠ, O. (2016). *Metody zkoumání a interpretace architektury*. Praha: ČVUT, 2016. ISBN 9788001059258.

HONZÍK, K. (1957). *Determinanty architektonické tvorby*. Praha: Svaz architektů ČSR.

NORBERG-SCHULZ, Ch. (1968). *Intentions in Architecture* Cambridge: The MIT Press, 1968. ISBN 978-0262640022.

OLŠOVSKÝ, J. (2018). *Slovník filosofických pojmů současnosti*. Praha: Vyšehrad, 2018. ISBN 978-80-7601-001-7.

JOHNSON, P. - A. (1994). *The theory of architecture: concepts, themes, and practices*. New York: Van Nostrand Reinhold. ISBN 0-442-01344-2.

PETERS, F. E. (1967). *Greek philosophical terms. A Historical Lexicon*. New York: New York University Press, 1967 ISBN 978-0814703434.

VESELÝ, D. (2008) *Architektura ve věku rozdělené reprezentace: Problém tvořivosti ve stínu produkce*. Praha: Academia, 2008. ISBN 678-80-200-1647-8.

ZERVAN, M. (1998). Všeobecná teória architektúry I. In: *Arch*, č. 5, 1998. ISSN 1335-3268.

BENEŠ, O. ŠEVČÍK, O. (2013). O významu „nepříruční teorie“ čili několik poznámek ke stavu české architektonické teorie a k práci architekta. In: *Česká a slovenská architektura 1971-2011*. Praha: VVP AVU, 2013. ISBN 978-80-87108-28-4.

SCHUMACHER, Patrik. (2011) *The Autopoiesis of Architecture: A New Framework for Architecture*, vol. I. Wiley, 2011. ISBN 978-0-470-77299-7.

- BAUMAN, Z. (2023). *Modernita a holocaust*. Praha: Karolinum, 2023. ISBN 9788024653525.
- WELSCH, W. (1994). *Naše postmoderní moderna*. Praha: Zvon, 1994. 80-7113-104-0.
- JENCKS, Ch. (1977). *The language of post-modern architecture*. New York: Rizzoli. ISBN 0-8478-0167-5.
- LYOTARD, J. - F. (1993). *O postmodernismu: Postmoderno vysvětlované dětem, postmoderní situace*. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993. ISBN 80-7007-047-1.
- FRAMPTON, K. (2022). *Moderní architektura: kritické dejiny*. Praha: Academia, 2022. ISBN 9788020033710.
- NEWMAN, O. (1996). *Creating Defensible Space*. Washington: HUD's Office of Policy Development and Research, 1996,
- LE CORBUSIER. (1973). *The Athens Charter*. New York: Grossman Publishers, 1973.
- ZEVI, B. (1966). *Jak se dívat na architekturu*. Praha: Československý spisovatel, 1966.
- GIEDION, S. (1971). *Time, space and architecture*. Cambridge: Harvard University Press, 1971.
- MICHL, J. (2021). *Co Bauhaus dal - a co vzal*. Brno: Books & Pipes, 2021. ISBN 9788074852220.
- COLLENBERG-PLOTNIKOV, B. (2021). *Die Allgemeine Kunstwissenschaft (1906-1943): Idee – Institution - Kontext*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2021. ISBN 978-3-7873-3649-4.
-

Ing. arch. Mgr. arch. Bruno Pella

Katedra teórie a dejín umenia

Vysoká škola výtvarných umení

Hviezdoslavovo nám. 18

814 37 Bratislava

E-mail: bruno.pella@student.vsvu.sk

Beyond Expressivism

A Popperian Framework for AI-generated Art

Dimitar Ganev

Abstract

The rise of generative artificial intelligence tools like ChatGPT has prompted many debates about the future of art. Most of them rest on an expressivist assumption: that art is mainly about the expression of an artist's thoughts and feelings. This paper argues that such a framework isn't fit for understanding AI's role in art. Instead, drawing on Karl Popper's underrated aesthetics, I propose an alternative account that shifts the focus from expressivism to objectivism. Popper's notion of art as a form of discovery, similar to science, makes it possible to see the role of AI not as an artist per se, but as a collaborator. While AI lacks intention, taste and intuition, it can serve as an engine of variation for possible artistic solutions. This Popperian account not only addresses problems about creativity and subjectivity but also shows how AI can support artistic experimentation without neglecting the central role of human artists.

Keywords

AI, aesthetics, Popper, creativity, discovery

Introduction

Among the many lively debates it has sparked, the explosive growth of generative artificial intelligence has raised many questions in aesthetics. Some philosophers have claimed that AI has challenged the very idea of beauty and can give rise to a new artistic age altogether (Meyl 2024, p. 181), while others have suggested that it calls into question the uniqueness of individual creativity and artistic imagination (Arielli 2021, p. 9). Other oft asked questions

go along the lines of: Can machines be truly creative? Can AI-generated work qualify as real art? Does AI art lack authenticity because it lacks subjectivity? (Nursalim 2023, p. 116). I think many of these inquiries tend to presuppose something important about art as a whole. I'll call it the *expressivist assumption*: the idea that art is fundamentally about the self-expression of the artist. However, I will argue that this is not the best framework when we want to make sense of AI-generated art. It gives rise to nothing more than pseudo-problems which obscure rather than clarify what is philosophically interesting about AI in artistic practice. The central claim of this paper is that Karl Popper's objectivist theory of art can offer a more fruitful philosophical framework for understanding AI-generated art.

I'll begin by surveying the limitations of expressivist theories of art when applied to AI. I'll then introduce Popper's objectivist aesthetics and argue how it is a better way to make sense of AI-generated art. Finally, I'll suggest how AI can be viewed as a step in the latest developments of creative tools.

Expressivism and AI

The view that art is mainly about self-expression has dominated aesthetic theory since the Romantic period (Lichtenstein 2021, p. 505-506). According to this view, the value of an artwork lies in what the individual creator wanted to say to us, and how they turned their feelings, thoughts, and experiences into something beautiful. This approach was especially popularised by thinkers like Benedetto Croce (1909, p. 12-15), who argued that art is an expression of intuition and emotion, and R. G. Collingwood (1938, p. 2-3), who argued that true art involves the artist's effort to clarify and articulate their emotional experience.

Here comes the problem with AI art and the way many people think about it. Generative models such as GPT for text or DALL·E for images don't have their own emotions and thoughts – well, at least not yet – but they can produce aesthetically rich outputs that can be easily mistaken for art created by human artists. The first example of this that comes to my mind – and I don't doubt that there are many more – is a recent poetry competition where the winner admitted he submitted GPT-generated poems to see if

they would trick the jury of professional poets and literature scholars – and they did. The winner was disqualified, of course. Now, the straight-up question “Were these poems real art?” is, I think, a bit trivial. We know models like GPT work by recombining patterns learned from vast corpora. It doesn’t seem like real creativity unless we have a similar cynical and mechanistic view of human creativity. The more interesting question is: what happens now with the expressivist view, when AI-generated poems can pass as a work of art in a blind tasting?

When applied to AI, expressivism quickly reaches its limits. And the problem with it is not that AI fails to meet its criteria, but that the criteria themselves are philosophically tenuous. And here is where I think Karl Popper’s aesthetic theory can come to good use. Popper is famous mainly as a philosopher of science and a political thinker, and his thoughts on aesthetics are often overlooked, even though they fit quite well into his *Weltanschauung*. The starting point of his theory is the suggestion that art as *expression* is vacuous. That’s because everything a man or even an animal does is (among other things) an expression of that man or animal. We express ourselves in the way we walk and the way we talk. And when we say that artists express themselves, it is a truism – of course they do. But this expression is not what makes art something special or at least distinctive from other human practices, as they also involve expression (Popper 1976, p. 59-65).

AI-generated art makes this distinction especially salient because, as mentioned, it can be aesthetically rich, pass as “real” art and move us emotionally without there being an artist who expressed an emotion. This shows that emotional resonance is not necessarily the result of subjective experience being transferred from one mind to another but can emerge from the work itself and its properties – which in turn can be mimicked by an AI agent.

Popper’s Objectivist Aesthetics

Apart from criticizing expressivism, Popper proposes an objectivist aesthetics that I think is especially fruitful when it comes to AI-generated art. What Popper offers is not objectivism in the sense of metaphysical realism about art. It is rather an epistemologically grounded theory of artistic production. On this account, artists,

just like scientists, are engaged in an evolutionary process of formulating and solving problems. Popper's aesthetics is a logic of artistic discovery, not a psychology of inspiration.

When Popper likens the artist to the scientist, he means that both operate within traditions, pose problems and try out solutions through a process of conjecture and refutation. Discovery, in both cases, is not about some strict methodical procedure but about variation and critical selection. As in science, artistic innovation involves testing and rejecting possible solutions. Even emotions, Popper notes, play a role as a diagnostic tool: the artist uses their emotional feedback to assess whether something "works". In this respect, the artist is not just inspired but also self-critical, engaging in trial and error.

This model is exemplified in Popper's reflections on the emergence of polyphonic music. He speculates that the invention of counterpoint was a response to a constrained musical tradition: the fixed Church melodies, or *cantus firmus*, created a problem-space against which new musical structures could emerge. Through mistakes, experimentation and eventually avoidance of redundant parallels (e.g., in fifths or octaves), composers gradually discovered that independent melodic lines could coexist within harmonic constraints. This, Popper argues, is an exemplary case of the "logic of discovery" in music – a process by which creative constraints foster rather than inhibit innovation.

Finally, Popper says that artworks, once created, take on an objective status in reality and exist independently of us. To understand what he means by that, let us look at his pluralist ontology. Popper suggests that reality is made up of three "worlds": World 1 (the physical realm), World 2 (subjective consciousness) and World 3 (products of human thought). Against monist and dualist accounts, which reduce reality to the physical or to physical-plus-subjective phenomena, Popper argues for the reality and autonomy of World 3, which consists of the products of human thought, such as scientific theories, mathematical systems, artworks and even institutions. World 3 is not reducible to either physical things (World 1) or to individual subjective experiences (World 2). A novel, a symphony or a mathematical theorem is not identical with the paper on which it is written (which belongs to

World 1), nor with the subjective experiences of its author or the people who consume it (which belong to World 2). Instead, once created, such entities enter an autonomous space, they are objects of thought content.

One of the best examples of this is the case of books. What we call “one and the same book” – say, the Bible – belongs to World 3, because it may have been published in various editions which are many different dissimilar objects in World 1. A specific volume can be said to be a World 1 embodiment of a World 3 object. World 3, while originating from human minds, possesses causal power and objectivity. A theory in physics or a symphony in music can change the course of history – not directly, but via the mediation of World 2. Human understanding and engagement with World 3 artifacts allow these abstract entities to exert influence back upon World 1 (e.g., scientific theories enabling technological change; artistic movements shaping material culture).

I think that looking at art through this lens, and not the expressivist one, allows us to think about generative AI more meaningfully – we can say that it is capable of producing World 3 contributions, even if it lacks subjectivity and does not want to express any feelings or thoughts.

But then again, can we say they produce real art? In Popperian terms, as in our own intuition, no. Generative AI systems can produce formally original outputs, but they don’t have the cognitive and normative capacities that Popper identifies as necessary for genuine discovery. The reason is because discovery, whether in art or in science, according to Popper, arises from the posing of problems and possible solutions, and the critical evaluation of those solutions within a shared tradition. We can say it’s a dialectic between form and constraint, hypothesis and criticism. AI systems, by contrast, cannot genuinely participate in this dialectic. They don’t pose problems, they don’t evaluate solutions and they don’t operate within a horizon of intentional significance.

And how does a generative AI system function? It learns statistical patterns from vast datasets – mapping probable continuations of language, visual forms or musical sequences. Their outputs result from algorithms that recombine learned

features in novel configurations. This capacity to generate variation mirrors, at an abstract level, what Popper called the method of trial and error. Yet this resemblance is superficial. For Popper, trial and error is not a blind or random process; it is guided by the structure of a problem situation and embedded in a tradition of rational evaluation.

More specifically, we can identify three limitations that prevent generative AI from engaging in artistic discovery in the Popperian sense. First, there is no intentionality. AI systems cannot choose which aesthetic problems matter, and they cannot focus their activity toward solving those problems. They generate outputs, but do not engage in the purposive activity of discovery. Second, no taste or judgment: AI systems cannot discern aesthetic value, coherence or relevance. They cannot “feel” when something fits – a property Popper describes in terms of *Freude an der Arbeit*, the joy in the unfolding logic of form. Taste, for Popper, involves not only subjective feeling but a refined sense of fittingness within a tradition – something that requires cultural and historical understanding, which AI wholly lacks. Third, no intuition: Even if an AI system stumbles upon something striking, it cannot recognize this as a significant outcome. There is no intuition at work, no capacity to perceive a breakthrough. As Popper observed in *The Logic of Scientific Discovery*, every discovery contains an irrational element, or something we can call a creative intuition. But this irrational element is not randomness – it is insight. And insight requires a mind that experiences the tension between problem and resolution.

In short, generative AI extends patterns – it doesn’t explore them. It produces formal conjectures without critical context, novelty without purpose and variation without value. A GPT-generated poem might successfully emulate the stylistic traits of metaphysical poetry or modernist fragmentation. Yet this is not the result of a question posed, or a hypothesis tested; it is the result of probabilistic interpolation. Likewise, a DALL·E image that fuses Cubist geometry with Renaissance lighting may strike us as visually arresting – but it is not an attempt to solve a problem in visual composition.

To adapt Popper’s language: AI systems may participate

in the context of discovery, in the sense that they contribute raw material, but they can't participate in the context of justification, which is where actual creativity occurs. Only when their outputs are taken up by human minds and subjected to critical engagement do they begin to function meaningfully within World 3.

So, I think the real question is not whether AI is really creative. It is not even whether it can mimic formal patterns convincingly. The question is whether AI systems can play a role in the exploration of aesthetic possibility – and the answer, following Popper, is only insofar as they are embedded in a tradition of critical human agency. They are not artists, but tools for artistic variation. They are not problem-posers, but generators of conjectural material to be sifted and shaped by minds that still remain, well, human.

Towards a Popperian Theory of Artistic Collaboration

If we adopt Karl Popper's objectivist aesthetics, the presence of AI in the creative process need not be viewed as an existential threat for artists or something that calls into question the uniqueness of individual creativity. Within this framework, generative AI can be understood not as a creator in its own right, but as a tool for expanding the space of possible conjectures. Language models, diffusion models and other forms of machine learning systems are capable of recombining existing forms in novel ways. They don't know what they are doing, but they're capable of generating formal variations – textual, visual or musical – that might be evaluated and used by artists for their aesthetic value. In this sense, AI functions as a generator of variation.

In this – probably a bit extended – Popperian view, the role of generative AI is like a catalyst in the broader process of artistic experiments. These systems allow for rapid experimentation with stylistic forms. Rather than producing finished works of art in their own right, AI systems supply what we might call formal hypotheses – configurations of language, visual elements, or musical motifs that a human artist can accept, reject or refine. What AI offers is not meaning, but variation, not judgment, but generative possibility. Their strength is scale and speed.

Consider the example of a poet working with GPT-based

language models. These models learn the statistical patterns of meter, syntax and semantic resonance across vast corpora of poems. When prompted, they can generate verses that recombine elements from diverse styles – which for the poet can be an engine for stylistic experimentation. The poet can test how his ideas resonate across multiple aesthetic registers. Similarly, a painter using a diffusion model like Midjourney can visualize how a conceptual theme might appear in radically different palettes, styles or perspectives. These AI-generated images can help the artist imagine possibilities they might not have otherwise conceived.

In this sense, AI expands the artist's toolkit, not by replacing his creativity but by accelerating his capacity for formal experimentation. Popper's logic of discovery – conjecture, criticism, refinement – is a good fit here. The artist remains the one who poses the aesthetic problems, evaluates the fit of the solutions and ultimately decides what is worth developing. What changes is the pace and scope of variation. With AI as a collaborator, artists can simulate hundreds, even thousands of variations in pursuit of an idea. And that's not just automation but also an acceleration of the artistic process.

I also think this view helps avoid two extremes that dominate public discourse: on the one hand, the anxiety that AI will displace the artist entirely, reducing human agency to a footnote in a machine-driven future, and on the other, the utopian belief that AI will give rise to a new artistic age altogether and redefine the very concept of beauty.

Popper was critical of the myth of the artist “ahead of their time,” a notion he saw as a form of aesthetic historicism. Instead, he insisted that innovation arises not from rejecting tradition, but from engaging with it critically. This idea can be applied to the role of the artist now: to treat generative AI not as substitute for creativity but as something helpful.

This also can help to clarify what is genuinely novel about the current moment: it is just the latest development of creative tools. What is new is not the idea of formal experimentation – that has always existed – but the scale, speed and accessibility with which formal variations can now be produced.

References

- ARIELLI E.: Extended Aesthetics: Art and Artificial Intelligence. In: *Proceedings of the European Society for Aesthetics*. Fribourg: The European Society for Aesthetics., 2021, vol. 13, pp. 1–17. ISSN 1664–5278. Available at: https://www.eurosa.org/wp-content/uploads/2021-Arielli_ESA.pdf
- COLLINGWOOD R. G.: (1938). *The principles of art*. New York: Oxford University Press, 347 pp. ISBN: 147330265X.
- CROCE, B. (1909). *Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic*. New York: Noonday Press. Edited by Douglas Ainslie. 434 pp. ISBN: 1502762749.
- LICHTENSTEIN E. I.: Artistic Objectivity: From Ruskin's 'Pathetic Fallacy' to Creative Receptivity. In: *British Journal of Aesthetics* [online]. Oxford: Oxford University Press, 2021, vol. 61, no. 4, pp. 505–526. ISSN: 0007–0904. Available at: <https://doi.org/10.1093/AESTHJ/AYAA041>
- MEYL V.: Artificial Intelligence and the Metamorphosis of Beauty: A Philosophical Inquiry. In: *Open Journal of Philosophy* [online]. Chicago: Scientific Research Publishing, 2024, vol. 14, pp. 180–200. ISSN Online: 2163–9442. Available at: https://www.scirp.org/pdf/ojpp_2024022914052839.pdf.
- NURSALIM M.: Aesthetics and Artificial Intelligence: Impact and Criticism of Art. In: *Education Achievement: Journal of Science and Research* [online]. Medan: Jurnal Pusdikra., 2023, vol. 4, pp. 116–123. ISSN 2774–2784. Available at: <https://doi.org/10.51178/jsr.v4i3.1667>
- POPPER, K. R. (1959). *The logic of scientific discovery*. New York: Basic Book. 480 pp. ISBN: 978-1614277439.
- POPPER, K. R. (1976). *Unended Quest: An Intellectual Autobiography*. New York: Routledge. 1976. 316 pp., ISBN: 0-87548-366-6.

MA Dimitar Ganev

Institute of Philosophy of the Slovak Academy of Sciences, v.v.i.
Klemensova 19
811 09 Bratislava
Slovakia
e-mail: dimityrganev@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-3780-23>

Umelecko filozofické dialógy

Ako filozofia prehovára
k umeniu

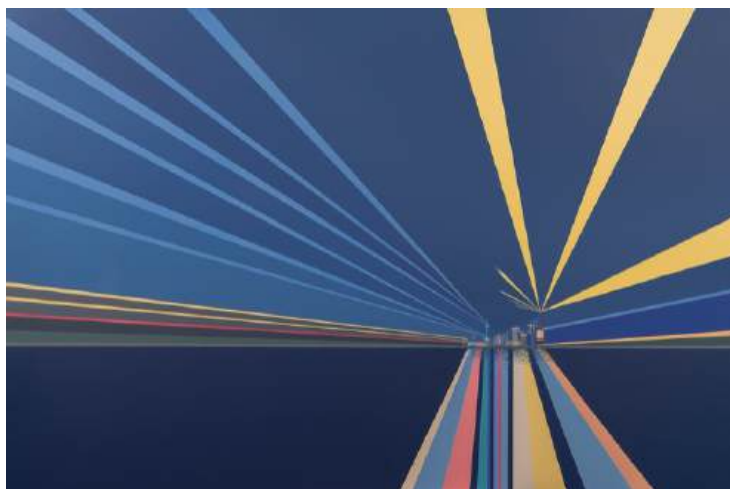
María Carolina Fontana Di Rende

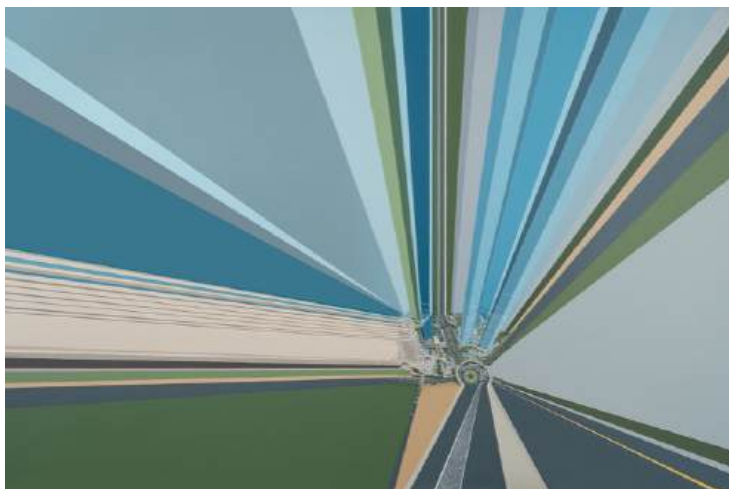
My name is M. Carolina Fontana. I am a visual artist, researcher, and professor with a degree in Arts and a degree in Cultural Management. I completed the master's degree at the University of Girona, Spain specializing in Cultural Heritage, and the master's program in Art and Visual Culture at Universidad de la República, Uruguay. I have participated in exhibitions, conferences, and artist residencies in Uruguay, Argentina, Brazil, Italy, Spain, and China.

My current research and body of work seeks to question and reflect on different aspects of life and the relationships between individuals and with the whole from a buddhist and posthumanist perspective. I am particularly interested in investigating the ways in which we create [or believe we create] knowledge and experiences in a hyperconnected world, mediated by social networks, artificial intelligence and algorithms that, together with new geopolitical schemes, influence our decisions.

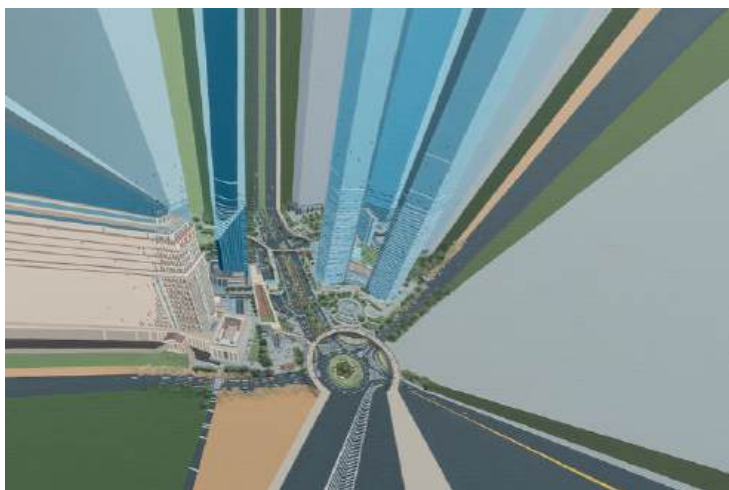
Between 2019 and 2020, I participated in an artist residency program at Chronus Art Center (CAC) in Shanghai, China, a space that inspired me to deepen my interest in transdisciplinary relationships between art, technology and philosophy. Following a visual poetry free of prejudices, I seek to establish links between the creative processes of contemporary visual arts, philosophy and technology to project new social, ethical and discursive schemes, removing the human from the center of attention which implies rethinking ourselves, softening the dualities brought about by binary humanist thinking about otherness.

Philosopher Byung-Chul Han explains that in the East, “the difference between being and path, between dwelling and walking, between essence and absence, is decisive.” For the series of paintings for the project and exhibitions called “Z•E•N” I worked from the concepts of dualities such as abstract-figurative, presence-absence and how they coexist in the same plane. To depict that conception I present paintings where the landscapes merge in abstract planes of color.





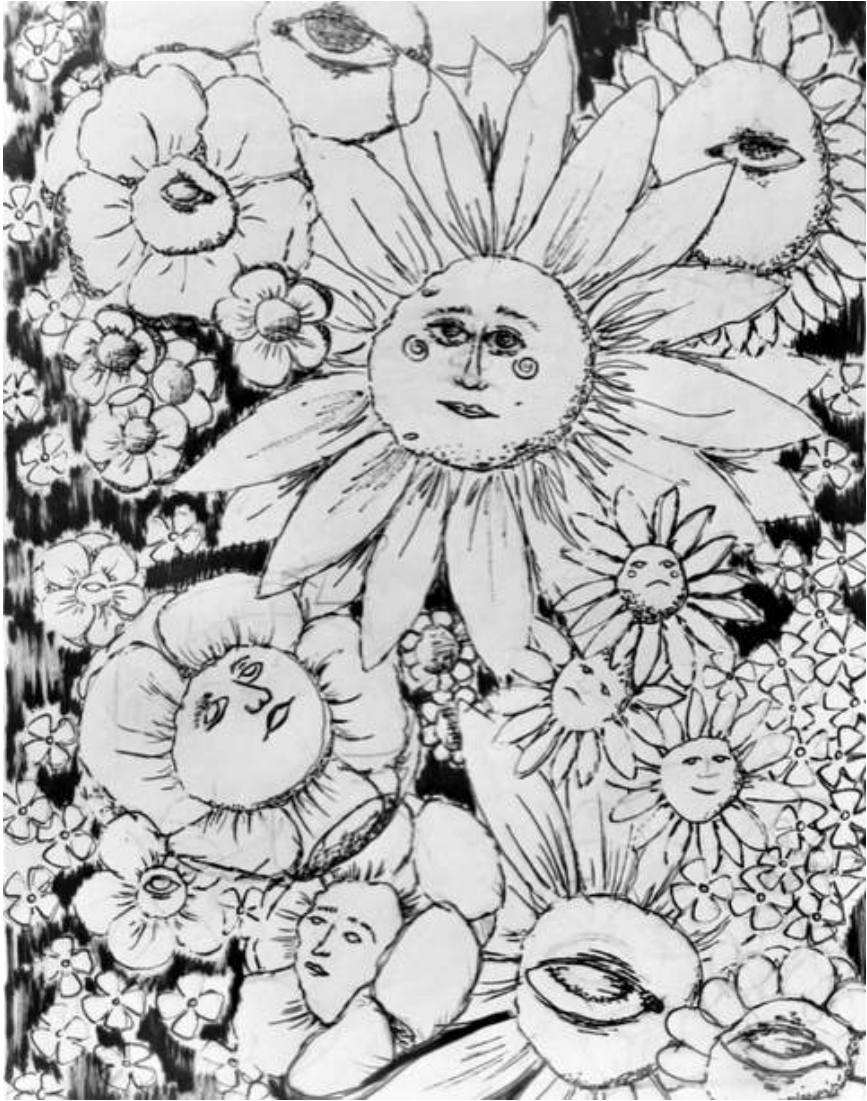
Cenit Pearl Tower Shanghai



Collective Growth

Bailey Zey

This piece is a digression on the concept of possession. It ties into a broader commentary on how possession is detrimental to personal growth and development. In my larger work, I argue that possession requires the reduction of people and things to their instrumental function — whether one is possessing or being possessed. These negative tendencies inherent in possession are then reinforced by external circumstances and social agendas. This drawing represents a key facet of my broader thesis regarding possession: the benefit of individuality and diversity within community. This diversity, supported by the relinquishing of possessiveness, allows for more holistic self-cultivation, stronger communities, and the systematic erasure of the ego—which facilitates smoother communal function. I believe this is an important discussion in light of the pervasive capital-centric thinking that continues to constrain social growth and development.



Bailey Zey

Philosophy & Political Science (Pre-Law Track)

Undergraduate Student | Sophomore | 2027

University of Wisconsin-Madison

500 Lincoln Dr, Madison, WI 53706

E-mail: Bzey@wisc.edu

Untitled

Britain Rodriguez

These paintings had no ambition, no pre-determined sketch. They are an exercise of freedom and exploration of both the body and color. Something (at bare minimum) can come from little-to-nothing.



Britain Rodriguez

Philosophy department
Undergraduate Senior
California State University Fullerton
800 N. State College blvd.
Fullerton CA 92831
E-mail: rodriguezbritain@gmail.com

para/DOXA 3

Zborník študentských príspevkov

Alexandra Csoltiová, Nikol Pálešová,
Ľubica Pinková, Michal Zvarík (eds.)

Návrh obálky a grafika: Sebastian Ternóczy

Na obálke: *Sir Alfred Gilbert, Kiss of Victory*
(Minneapolis Institute of Art)

Vydala Filozofická fakulta TU v Trave
v roku 2025.

ISBN 978-80-568-0768-2