

“Some Remarks on the Concept of Experiment and Its Role in Critical Theory Discourse”

Abstract

The essay is about experiment in art. It distinguishes the scientific-research experiment from artistic experiment (artistic experimentation). Experiment in art is seen as the practice of methods and techniques with no possibility of their full control. An artistic experiment is also shown to be related to the concept of *experientia*. The concept of experiment is treated in the context of self-understanding in the humanities in opposition to the methods of the natural sciences. In conclusion, the author attempts to integrate art theory and art practice, especially with regard to the context of “tacit, performative knowledge”.

Klíčová slova

experiment – umělecký experiment – moderní umění – tacitní vědění – systémy poznání

Keywords

experiment – artistic experiment – modern art – tacit knowledge – knowledge systems

Autor působí na Fakultě umění a architektury Technické univerzity v Liberci.

kamil.nabelek@gmail.com

POZNÁMKY K POJMU EXPERIMENT A JEHO ROLI V KRITICKO-TEORETICKÉM DISKURSU KAMIL NÁBĚLEK

I. Metodologická poznámka

Tento text vznikl na základě příspěvku předneseného na konferenci nazvané „Hranice experimentu. Experiment ve výtvarném umění, architektuře, designu, literatuře, hudbě, filmu, ekonomii a politice 60. let 20. století“, pořádané UMPRUM v Praze. Experiment zajímal pořadatele především z hlediska „dynamiky samotného termínu“ v daných dobových projevech. Tomu odpovídá i tento příspěvek, ovšem s vymezením, že v něm nesleduji primárně souvislosti historické, věcné či faktické, tj. nesnažím se podat informace o „stavu bádání“, nebo hovořit o jednotlivých experimentálních dílech. Jedná se spíše o obecnou úvahu, týkající se charakteru pojmu experiment, způsobu, jakým může být tento pojem vnímán a používán, ať už přitom dostává pevnější konceptuální vymezení, míní se metaforicky, či slouží jako rétorický nástroj.

Důvod, proč se zaměřuji na „úvahy o pojmu“, je v jádru metodologický, jde mi o vyjasnění způsobu definování a fungování pojmu experimentu jakožto součásti pojmového instrumentáře kritiky i teorie umění. Nejprve charakterizuji tento pojem z hlediska jeho vztahu k novověkému myšlení, který je konstitutivní pro jeho vědecké, výzkumné pojetí, jež považuji za určující. Dále se snažím specifikovat vztah pojmu experimentu k praktikám moderního umění a zamýšlím se nad tím, jak daný pojem ovlivňuje naše úvahy o umění v diskursu teorie a dějin umění. V rámci svého pojednání připomínám i alternativní vymezení pojmu experiment a komplexnější podmínky umělecké praxe. Také naznačuji praxi jazykového používání pojmu experiment ve vztahu k sebevyomezování humanitních disciplín. V závěru přibližuji možnosti prolnutí umělecké teorie a praxe, především s ohledem na kontext „tacitního, performativního vědění“.

Uvažujeme-li o stavbě argumentů a roli jednotlivých pojmů v ní, můžeme daná teoretická určení chápat buď preskriptivně (regulativně), nebo deskriptivně (reflexivně). V rámci dané úvahy se snažím deskriptivní a reflexivní polo-
hu spojit s regulativním vymezením, aby byly připomenuty podmínky, které pojem experimentu ve spojení s reflexí umělecké praxe fakticky má.

II. Charakter moderny ve vztahu k vědě jakožto specifické formě vědění

Úvahy o experimentu začínáme obvykle odvíjet na základě souborů obecně sdílených předpokladů, mínění a metaforických obrátů, které určují náš (moderní)¹ pohled na svět. Z tohoto implicitního kontextu se rozvíjejí naše teoretická pojetí i hodnotové soudy. Experiment, ještě předtím, než uvažujeme o jeho konkrétní podobě a funkci, je již zařazen do kontextuálních souvislostí s vědou a formami myšlení s ní spojenými. Protože tyto formy myšlení určují charakter moderny v obecném smyslu, je vhodné z důvodu komplexnějšího vhledu připomenout jejich vzájemné souvislosti.

Na počátku novověku se zformovala věda jako charakteristicky vymezený typ vědění – stala se projektem, kde není ani tolik důležitý jednotlivý objev nebo obsah poznatku, ale kde jde především o nalezení metody, jak produkovat inovace. Vědění od této doby už není uchopitelné jako ukončitelné, jako systematická a uzavřená souvislost všech poznatků, nýbrž jako počátek nekonečného pokroku vědění. Věda se stala systematickým výzkumem. Vědec už není učenec, „přírodní filosof“, ale ten, kdo může ke stávajícímu stavu něčím novým přispět. Vědec už není osamělý ani „svobodný“ soukromník, důležitá je týmová práce a týmové projekty. Vědění se dynamizovalo a stalo se produktivním podnikem. Analogicky k vědě byla i příroda uchopena jako projekt ztvárnování, a podobně též i člověk a lidská společnost. Věda se stala jedním z nejsamozřejmějších a nejnepostradatelnějších elementů naší civilizace. Věda je v naší společnosti natolik dominantní, že se ostatní formy vědění snaží

1

Toto vyjádření nemá v žádném smyslu otevřít diskusi o vztahu moderny a postmoderny; říká jen to, že nereflektovaně uvažujeme o světě v kategoriích novověké filosofie, tzn. z hlediska vztahu subjektu a objektu, primárních a sekundárních kvalit, mysli a těla atp.

stát vědou, nebo se jí připodobnit. Týká se to i forem vědění a vztahu ke světu, které nejsou zaměřeny na produkci aplikovatelných poznatků, ale spíše na naplnění a formování existence. V tomto ohledu je to i případ umění.

III. Inovativní charakter moderního umění

Podobně jako věda, která je produkcí inovací, je i moderní umění se svojí dynamikou a otevřeností postaveno na inovaci. Charakteristická je pro něj kategorie novosti, jež je, jak říká Theodor W. Adorno, vnitřně a nutně spojená s experimentálností.² Nejde tedy ani tak o otázku individuálního přístupu k umělecké tvorbě, jako o konstitutivní rys moderny coby uměleckého procesu, který se již neorientuje na práci s ustálenými formami sdělení, ale systematicky produkuje podněty rozrušující a problematizující tradiční koncepcce uměleckého díla a jeho smyslu. Práce s formou, sledování konstruktivních a neimaginativních přístupů³ a vstup technologií (v širokém smyslu tohoto slova) se stávají určujícími rysy moderního umění. Tvorba má své vědomé i nevědomé aspekty, pokud ale má být věcně ovládnuta a reflektována, musí se umělec naučit se svým materiálem disponovat a jistým způsobem svoji subjektivní imaginaci disciplinovat. Odtud vyrůstá význam konstruktivního pohledu na umění, v tomto kontextu má smysl mluvit o „řešení uměleckého problému“. Otázka kontrolovanosti (či kontrolovatelnosti) tvorby a subjektu se spojuje s tématem metodologizace a produktivnosti kreativního procesu. Problémem ovšem je, že ani subjekt, ale ani technologie, nejsou plně kontrolovatelné. Z této negativní podmínky se však otevírá specifický prostor pro experiment a experimentování v oblasti umění, jehož implicitním úkolem je produkovat originalitu: umělec „praktikuje metody, jejichž věcný výsledek nemůže sám dohlédnout“.⁴ Experiment tohoto charakteru má ovšem v sobě i jistý prvek kompenzace: „[S]ubjekt si uvědomil ztrátu moci, jež ho postihla kvůli technologii, kterou uvolnil, a povýšil tuto ztrátu na program [...]“.⁵

2

Adorno hovoří dokonce o „násilnosti nového“, či o tom, že „[e]xperimentální gestus [je] název pro umělecké postoje, pro něž je novost závazná [...]“. Theodor W. ADORNO, *Estetická teorie*, Praha: Panglos 1997, s. 38 a 39.

3

Neimaginativní ve smyslu soustředění se na fakticitu, v tomto ohledu je neimaginativní akční malba, stejně jako pop art nebo nejrůznější formy konkretismu.

4

ADORNO, *Estetická teorie*, s 39.

Inovace, ve smyslu narušování ustáleného kánonu, jako důležitá kategorie moderního (i současného) umění, nemusí mít nutně technické nebo technologické konotace, ohled na efektivitu tohoto procesu otevírá však umění principům onoho vědeckého projektivního pojetí vědění. Pokud se umění vědeckým a technickým postupům přibližuje, může se při tom stát, že přebírá nejen nové inspirační zdroje, postupy a formy jazyka, ale mnohdy (byť vesměs nereflektovaně) i jistá „předběžná přesvědčení“ o povaze skutečnosti, která vědecké a následně i technické myšlení jako charakteristickou formu poznání provází.⁶ Do oblasti umění se tak dostávají postupy a modely založené na reprezentacích a pojmech, jež ne vždy mohou plně vystihnout jeho specifickou nediskursivní stránku, určenou nekognitivními, „neproduktivními“, nemetodologizovatelnými a předpredikativními (tj. nesymbolizovatelnými) momenty.⁷

IV. Výklad umění z hlediska experimentu – zobecnění vědeckého pojetí

Výše uvedené postupy „zvědečtění“ se netýkají jen vlastního „jazyka umění“, ale i jazyka, jakým o umění a jeho metodách hovoříme. Není v tomto ohledu důležité, zda budeme chápat dějiny a teorii umění jako vědu, či nikoli, důležitá je samotná konstituce teoretického jazyka, jež jen obtížně může zachytit ony zmíněné nediskursivní momenty umělecké tvorby. Jako příklad reprezentující vědecky založený výklad výkonu umění se nabízí přístup Nelsona Goodmana.

5
Ibid.

6
V těchto „předběžných přesvědčeních“ spočívá hlavní rozdíl mezi filosofií a vědou. Nejde ani tak o to, že věda z hlediska filosofie často jedná nereflektovaně (věda často neklade svou hypotézu výslovně jako hypotézu, nýbrž ji pouze předpokládá), nýbrž také o to, že světu každodenní zkušenosti v jistém smyslu „předchází“. Je náhledem na skutečnost, konstruovaným již před tímto náhledem samotným. Pohybuje se tedy v rámci „vždy-jíž-znamého“. Jedině v tomto rámci je hypotéza vědy srozumitelná a smysluplná, udržitelná ve své konkrétnosti. Co je na věcech „vždy-jíž-znamé“? Např. to, že skutečnost sestává z nějakých entit, jejich vlastností, vztahů. Co je to ale skutečnost, entity, vlastnosti a vztahy, věda již nezkoumá, a toto zkoumání považuje za spekulaci.

7
Tyto momenty budou dále zmíněny. V zásadě jde o tacitní znalosti či tacitní vědění.

Ten výrok malíře Johna Constablea – „Malířství je věda [...], jejímiž experimenty jsou obrazy.“⁸ – systematizuje do té míry, že jej vykládá z hlediska vědeckého experimentu. Goodman v této souvislosti hovoří o specifické práci umělce, jež uvnitř starých zobrazovacích schémat vytváří nová nečekaná spojení, a tím i nová schémata, a především „do jisté míry tak přetváří svět“.⁹ Signifikantní je zde obrat ke slovníku vědy: „[P]okud nová spojení, která přímo či nepřímo vytváří, jsou důležitá a zajímavá, pak obraz – tak jako kruciólní experiment – skutečně přispívá k poznání.“¹⁰

Odkaz k obrazovým nebo znakovým strukturám, které jsou chápány jako pojmová práce a počátek konstituce reality, nebo alespoň počátek změny organizace této reality, zdůrazňuje význam obrazu coby experimentu, jež přispívá k našemu poznání a rozšiřuje jej. Tím je vyjádřen specifický metodologický impetus, založený novověkou vědou a její reflexí. Je tu implicitně naznačeno, že umění je (nebo může být, či dokonce by mělo být), stejně jako experiment ve smyslu vědeckém, plánovaná a na výsledek (např. na invenční změnu organizace struktur zobrazení) zaměřená činnost. Problémem ovšem je, že takto deklarovaný experiment v oblasti umění je spíše rétorickým shrnutím prakticky a metodologicky mnohem volněji určené aktivity, a toto shrnutí může platit spíše retrospektivně a prospektivně, ale mnohem méně už deskriptivně. (Viz ono, vzhledem k povaze umění realističtější, negativně určené a „kompenzačně“ podmíněné Adornovo pojetí experimentu zaměřeného na originalitu.) Experiment v onom deskriptivním, vědeckém, a tedy silném smyslu slova se odehrává v prostoru již otevřeném teorii; experiment tento prostor „pouze“ vyplňuje a může reálně začít jako potvrzování či falzifikace hypotézy v kontextu již ustanoveného zákona. Je možný teprve tehdy, když se poznání přírody již proměnilo ve výzkum. Také je, alespoň v oblasti přírodních věd, zaměřen na produkci identických výsledků za použití identických metod a za identických podmínek. Stává se v principu technickou souvislostí, pro niž musí být vytvořeny určité speciální podmínky – izolace, čisté vztahy, čisté suroviny atp. Nemá povahu hledání samotných předpokladů toho, co pozorujeme, ale má

8
Nelson GOODMAN, *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*, Praha: Academia 2007, s. 41.

9
Ibid. V silnější verzi dokonce Goodman hovoří o tom, že „[s]vět je produktem umění a jazyka“, *ibid.*

10
Ibid.

povahu budování a ověřování oněch „předběžných přesvědčení o povaze uni-versa“. Velká část lidské zkušenosti tak zůstává mimo sféru vědecké metodologie a takto pojatého experimentu.

V. Experiment a *experientia*

Proč je v zásadě takto omezený termín používán při interpretaci uměleckého výkonu? Jak již bylo naznačeno, souvisí to s modernizací, v níž se proces zvědečtění a industrializace zobecňuje a uplatňuje jako kritérium i v dalších oblastech života, ať už se jedná o vzdělávání, humanitní disciplíny či uměleckou tvorbu.

V umění ovšem vstupují do hry i momenty pojmově a metodologicky neuchopitelné, ona předpredikativní složka našeho vztahu ke světu. Experiment v oblasti umění není tedy nakonec jen praktikováním metod (ať už s dohlédnutelným nebo nedohlédnutelným výsledkem), ale mnohem spíše je to *experientia*, tj. zkušenost, pozorování věcí samých, jejich vlastností a změn v proměnlivých podmínkách, tedy ne už tolik *experimentum*, tj. pokus nebo zkouška, a ještě méně výzkumný, vědecký experiment.¹¹ Myšlenka vědeckého experimentu předpokládá izolaci a ovladatelnost, a ve své mezní podobě se dokonce obejde bez zakoušení a pozorování věcí nebo fenoménů podrobovaných experimentu. *Experientia* jako zkušenost je spíše typem poznání a bytí ve formě „výkonu dialogu“ – je otevřením se fenoménům světa, je spíše tázáním se a rozhovorem, v němž se nepoužívají logické výroky, ani není veden metodicky stanovenými postupy a tématy. Uznání zkušenosti v oné zdrojové podobě je ovšem obtížné, neboť zkušenost sama musí být formulována v termínech (experimentální) vědy, aby mohla být uznána jako poznání. Z hlediska praxe

11

„[E]xperiment se stává možný teprve tam a jen tam, kde se poznání přírody změnilo ve výzkum. Pouze proto, že novodobá fyzika je v podstatě matematická, může být experimentální. [...] Aristotelés sice jako první pochopil, co znamená *empeiria* (*experientia*), že je to pozorování věcí samých, jejich vlastností a změn za měnících se podmínek, a tudíž znalost způsobu, jak se věci zpravidla chovají. Avšak pozorování, které usiluje o takové poznatky, *experimentum*, se podstatně liší od toho, co patří k vědě jakožto výzkumu, od výzkumného experimentu [...]“ Martin HEIDEGGER, „Věk obrazu světa“, *Světová literatura*, roč. 38, 1993, č. 3, s. 21.

ovšem neexistuje žádná logická metoda získávání nových myšlenek, ani logická rekonstrukce tohoto procesu. Každý objev obsahuje „iracionální“ prvek či „tvořivou intuici“, postupy pro jejich získání nelze stanovit a zevšeobecnit.

VI. Rétorika experimentu – příklad metaforizace pojmů převzatých z přírodních věd

Umělecko-teoretický diskurs, zdůrazňující vědeckou, výzkumnou podobu experimentu v umění a používající přitom pojmového aparátu přírodních věd, je součástí onoho „zvědečtění vědění“. Daný diskurs se musí vyrovnávat s tím, že umělecké a humanitní vzdělávání by se též mělo stát organizovaným vědění. V této souvislosti může být snaha o převzetí slovníku přírodních věd viděna jako snaha o jistý „metodologický drift“, jenž má vést k zavedení jejich „silnějších metod“ do kontextu „slabších metod“ humanitních a umělecko-teoretických disciplín. Protože však přenos metod z přírodních věd do oblasti humanitních disciplín má své limity,¹² není potenciál těchto metod využíván

12

Můžeme to vidět například v oblasti experimentální neuroestetiky. Pojem toho, co je estetické, jsme si formulovali na vědomé úrovni; je to součástí našeho postoje i chování ke světu, a to včetně jisté vágnosti a konvencionálnosti, které jsou s takovými určeními spojené. Nyní má být estetické vnímání uchopeno nikoli v rámci intence, specifického estetického soudu, ale určeno experimentálně; hodnoty, které považujeme za osobní, mají být určeny věcně. Subjekt se tak proměňuje v jisté hypotetické „mozkové vědomí“, jež může být zkoumáno i do svých, pro něj nezřejmých, hloubek. Možná je to ale pohled příliš systémový: organismus, podobně jako nervový systém, může být viděn jako uzavřený systém modulovaný interakcemi, my osobně se ovšem cítíme být určováni svým chováním. Jak tedy víme, že určité změny v mozku máme označit jako esteticky relevantní? Je to proto, že význam toho, co je estetické, jsme si definovali již dříve na úrovni vědomé a intersubjektivní, a nyní to zpětně dokazujeme. Víme, že určité okrsky v mozku jsou aktivní a že zde probíhají určité neuro-procesy, ovšem to, že znamenají estetickou reakci, že těmto pochodům říkáme estetické, je již jiná věc, která s měřením samotným nemá souvislost. Spíše je to tak, že tyto změny jsou deklarovány a vykládány esteticky. Je možné, abychom to, co je subjektivní a odehrává se na rovině já, dokazovali a rozsuzovali prostředky neosobními?

jen ve smyslu metodologickém, ale i ve smyslu metaforickém a rétorickém. Metody nebo teorie dějin umění a diskursu reflektujícího umění a uměleckou tvorbu jsou chápány jako „měkké“, protože se ale pohybujeme v kontextu určeném naší vysoce analytickou, technicky a vědecky zaměřenou společností, využívají pro své sebepotvrzení i jisté vnější „zpevnění“ vybudované za pomoci slovníku přírodních věd.¹³

Uvědomíme-li si, že experiment v umění má spíše povahu použití „metod, jejichž věcný výsledek nemůžeme dohlédnout“, nebo experimentu ve smyslu *experientia*, pak použití vědeckého pojmu experiment při popisu uměleckých aktivit má už povahu metaforickou a operativní. Není nutné toto metaforické posunutí vědeckých termínů odmítat, jen bychom si měli uvědomit, že se jedná o určitou strategii, možná podobně kompenzační, jak je tomu v případě (Adornova) uměleckého experimentu. Ostatně není pochyb, že role metafor v konceptuálním aparátu humanitních disciplín je důležitá; dobře to vystihuje Wolfgang Iser, když říká:

Veškeré teorie odvozují svou věrohodnost od uzavření systému; toto uzavření je samozřejmě dokonalé, když se najde pravidlo pro vytváření předpovědí. Měkké teorie, zvláště pak ty zaměřené na umění, usilují

13

Můžeme se např. setkat již i s „neuro-dějinami umění“. Viz John ONIANS, *Neuroarthistory. From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*, New Haven, CT: Yale University Press 2007. „Zpevnění“ samo o sobě ovšem není vůbec špatné. Důležité ale je, aby k němu docházelo v širokém metodologickém a filosofickém rámci. Příkladem takového kontextualizovaného filosofického a vědeckého zkoumání týkajícího se vidění a vnímání samotného je např. Alva NOË – Evan THOMPSON (eds.), *Vision and Mind. Selected Readings in the Philosophy of Perception*, Cambridge, MA: MIT Press 2002. V tomto kontextu pak o vidění a vnímání můžeme uvažovat nejen jako o neuronálním procesu, ale také jako o aktivitě zasazené do světa a našeho těla, aktivitě, jež je součástí naší situovanosti i našich záměrů, viz Alva NOË, *Action in Perception*, Cambridge, MA: MIT Press 2006. Tím si též můžeme uvědomit i druhý pól těchto základních zkoumání, totiž naší tělesnost. V reflektované formě se může i tento „temný základ“ a jeho zakoušení stát východiskem pro rozvržení komplexních estetických úvah, viz Richard SHUSTERMAN, *Thinking through the Body. Essays in Somaesthetics*, New York: Cambridge University Press 2012.

o takové uzavření skrze zavedení metafor [...]. Metafora vykonává nutnou funkci završení systému: systém se totiž může odít hávem teorie teprve tehdy, když je uzavřen. [...] Měkké teorie jsou přijímány na základě obecného souhlasu, nikoli ověření, a pro takové přijetí je velice často rozhodující jejich relativní přesvědčivost.¹⁴

Dalo by se tedy říci, že pojmy převzaté z přírodních věd odívají měkkou teorii dějin umění do hávu teorie tvrdé. Tímto způsobem sice získáme onu potřebnou „relativní přesvědčivost“ dané „měkké teorie“, může ovšem přitom také dojít ke zkresení na úrovni pojmového aparátu specifických metod – pokud si neuvědomíme, že se na této úrovni jedná „jen“ o metaforické a operativní použití pojmu experiment, může se stát, že z pojmu *experientia* coby zkušenosti nebo z oné umělecko-poetické podoby experimentu se stane experiment ve smyslu nástroje zvědecktěního umění a ztechničtění umělecké praxe.

VII. Slabá forma experimentu

Experiment v umění ve slabší „vědecké“ formě je ovšem možný. Především tam, kde lze uměleckou praxi reálně metodologizovat, vyčlenit jednotlivé prvky uměleckého díla a tyto prvky převést do formy reprezentací, znaků. Je též nutno prostřednictvím formalizací převést kvality na kvantitativní a jejich vztahy vyjádřit systémem jasných pravidel, která budou organizovatelná a pokud možno algoritmitizovatelná.¹⁵ Nejvhodnějším případem by mohlo být umění založené na konceptu kódu. Zde se objevují možnosti spojit proces symbolizace s produkcí významu, a zároveň lze rozehrát strategie, které mohou oslabit inherentní determinismus kódu. Realizaci uměleckého díla je nutno chápat jako strategickou hru; výsledky sice nikdy nejsou plně známy, nelze ovšem vše přenechat náhodě, nýbrž musíme zvolit určitou strategii. Může se jednat o hru systému pravidel, do níž vstupuje umělec a recipient, nebo to může být i hra (či souhra) umělce, uměleckého díla a recipienta (či recipientů). V těchto

14

Wolfgang ISER, *Jak se dělá teorie*, Praha: Karolinum 2009, s. 18 a 19.

15

Mám na mysli teoretický přístup reprezentovaný např. Abrahamem Molesem nebo Maxem Bensem. Viz např. Abraham MOLES, *Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung*, Kolín n. R.: DuMont 1971, či Max BENSE, *Aesthetica. Einführung in die neue Aesthetik*, Baden-Baden: Agis 1965.

souvislostech se otevírá otázka, do jaké míry může být umělecké tvoření chápáno jako intencionální, tzn. vědomé. Pokud by tomu tak bylo doslova, pak by mohla být obrazotvornost v jistém smyslu mechanizována a produkována umělou inteligencí. V kontextu počítačového umění to není téma psychologické, ani otázka úvahy o povaze našeho poznání a kreativity, ale otázka technických postupů.

VIII. Systémy poznání a nediskursivní zbytek

Úvahy o podobě a fungování experimentu v umění nás přivádějí k širším souvislostem určujícím naše pojetí umění (a nakonec i vědy). Obecně by se dalo říci, že na umění se můžeme dívat z hlediska vztahu systémového (tj. diskursivní formy vědění) a smyslového (nediskursivní formy). Přístup systémový se soustřeďuje na tematizaci uměleckého díla i postupu tvorby z hlediska jeho uspořádání z definovatelných prvků, je tedy v jádru zaměřen na práci s reprezentacemi – v oblasti teorie by takovým příkladem mohl být již zmíněný Nelson Goodman, Abraham Moles či Max Bense, v rovině umělecké praxe může být takovým příkladem počítačové umění, tj. umění, jehož „materialita“ je kodifikovatelná, uchopitelná jako práce se „systémem symbolů“. Takové umění pak může být ve svých specifických rámcích experimentálně rozvíjeno,

16

Nevíme jen, zda se jedná o model deterministický, či nikoli. V kontextu kodifikovatelných a formalizovatelných uměleckých nástrojů (tzn. programů) jsou zajímavé situace, kdy nevíme, zda změna uvnitř algoritmicke určeného systému může být vyložena jako událost – tj. jako zrod něčeho nového, či dokonce neočekávaného, co nebylo explicitně zadáno a definováno. Obecně to může být chápáno jako emergence nového řádu nebo nové „figury“, kdy z jednoduše formulovaných pravidel vyvstávají složité, zdánlivě chaotické stavy a vzory. Např. Stephen Wolfram se na základě buněčných (celulárních) automatů (nástrojů na modelaci systémů) snaží komputační nástroje interpretovat jako prostředky univerzální metody zkoumání a výkladu komplexních systémů. Zajímavé je z tohoto pohledu jeho pravidlo 30, které je příkladem náhodně se jevící struktury vybudované/vzniklé na základě jednoduchého předpisu. Stephen WOLFRAM, *A New Kind of Science*, Champaign, IL: Wolfram Media 2002.

neboť systémový a sémantický model má určitelná pravidla a formulovatelné významy.¹⁶ Druhé, smyslově zaměřené pojetí, reprezentované v tomto pojednání zkušenostním typem poznání a bytí (viz polarita experiment versus *experientia*), zdůrazňuje jedinečnost uměleckého díla a jeho nepojmový charakter. Zkušenostní fenomény jistě můžeme transponovat do slov, budeme ale vždy narážet na limity, jak tyto výchozí smyslové, proprioceptivní a předpredikativní momenty zřetelně určit, formálně vystihnout a adekvátně převést do odlišného média jazykových a diskursivních forem. Umělecké dílo je z tohoto hlediska jedinečné, nemůže být včleněno do systému jiných děl, ani nemůže být na jeho základě formováno aplikovatelné pravidlo, může ovšem fungovat jako exemplární případ.¹⁷

Polarita systémovosti a exemplárnosti charakterizuje různé systémy poznání a může být reflektována i uvnitř vědy samotné. Thomas Kuhn v tomto kontextu rozlišuje z hlediska filosofie vědy mezi paradigmatickým a paradigmatickým exemplárním.¹⁸ První je založeno na sdílených normách daného vědeckého společenství a na obecně přijímaných zákonitostech, druhé zdůrazňuje význam specifického singulárního příkladu. Paradigma ve smyslu sdíleného vzorového příkladu je spojeno s praktickým prováděním vědy a může určovat naši aktivitu i bez osvojení pravidel. Kuhn v této souvislosti připomíná koncept „tichého (resp. tacitního) poznání“,¹⁹ které rozvinul vědec a filosof vědy Michael Polanyi.²⁰ Polanyi teorii vědy a poznání sleduje nejen z hlediska „logiky výzkumu“ (jako Karl Popper), nebo strukturální proměny jejího uspořádání (jako Thomas Kuhn), ale i z hlediska aktuálního výkonu a prožívané jednoty poznání. Toto (tacitní) „tiché poznání“ je performativním vědění, založeným na osobní zkušenosti a praxi. Jako takové nemůže být plně zaznamenáno, neboť je rozptýlené do mnoha zdrojů. Polanyiho koncept připomíná, že naše poznání se nekonstituuje jenom na rovině jasných

17

Estetické i gnoseologické charakteristiky exempla by překročily kontext této úvahy. Částečně k tématu viz Giorgio AGAMBEN, „What Is a Paradigm?“, in: *The Signature of All Things. On Method*, New York: Zone Books 2009, s. 9–32.

18

Thomas KUHN, *Struktura vědeckých revolucí*, Praha: OIKOYMENH 1997, s. 185.

19

„[T]iché poznání [...] získáváme spíše tak, že vědu děláme, než abychom si osvojovali pravidla toho, jak ji provozovat.“ Thomas KUHN, *Struktura vědeckých revolucí*, Praha: OIKOYMENH 1997, s. 189.

20

Michael POLANYI, *The Tacit Dimension*, Chicago: University of Chicago Press 2009; Jerry H. GILL, *The Tacit Mode. Michael Polanyi's Postmodern Philosophy*, New York: State University of New York Press 2000.

a zřetelných reprezentací, ale formuje se i na rovině subsémantické – ne vždy jsme totiž schopni říci, co vlastně víme a jak jsme k tomu došli, to však neznamená, že toto poznání nejsme schopni používat. Toto „kognitivní nevědomí“ nevystoupí sice vždy na úroveň jasných pojmů a kategorií, přesto se ale jedná o úroveň vědění.

Při promýšlení experimentu v technicky nahlížené umělecké praxi hledáme svého druhu model experimentu, který by byl pro tuto situaci vhodný. Pohybujeme se na rovině konstituování a používání pravidel, tj. diskursivní formy vědění. Pokud se na uměleckou praxi nedíváme technicky, ale soustředíme se na její praktické, senzuální a emoční komponenty, vystupují do popředí smyslové a nediskursivní formy uměleckého díla, které se nám ukazuje v jedinečné zkušenosti. Tento nediskursivní zbytek nemůže být metodologizován, ani uchopen konstruktivními postupy. Protože mu chybí jasně definované prvky reprezentace, vzpírá se jak „uměleckému“, tak i „výzkumnému“ experimentu. Neznamená to však, že tato oblast je nepoznatelná. Je to spíše jakási předpojmová nebo protopojmová sféra, v níž od zážitku přecházíme k tvorbě významu. Na počátku je spíše jen jistým způsobem cítěný význam, způsob psychofyzického nastavení, entita, která je aktuálně přítomna jako nekonceptuální symbolicky nereprezentovaný zážitek, jenž se ale již nabízí k artikuluji reprezentací. Je to proces, v němž se reprezentace teprve formuje, kdy je tento proces tělesný a spojený s vnímáním a v jistém ohledu ještě „nevědomý“ (ve smyslu intelektuálních struktur), ale zároveň již kognitivně funkční a plnohodnotně strukturovaný. Je to oblast jistého „energetického“ dialektického pole, kde se reprezentace stýká se sférou smyslově tělesnou a dynamicky afektivní, kdy význam vyrůstá z tělesného naladění.²¹ Uvažujeme-li o umění z hlediska systémového a sémantického na jedné straně a z hlediska exemplárního a subsémantického na straně druhé, uvažujeme zároveň o fungování pojmových rámců. Obvykle bývá naše uvažování snadněji rozvrhováno ve

sféře systematizujícího myšlení, pro které bývá ona předchůdná tělesně a situačně kognitivní oblast metodologicky obtížně uchopitelná a pro které onen dynamický „zbytek“ zůstává svým způsobem „temný“ a jen částečně se stává pozitivním tématem. Nicméně právě oblast umění nám ukazuje, že kreativní proces se odehrává jak v symbolickém, tak i v subsémantickém prostoru. Zároveň je důležité uvědomit si i pragmatické souvislosti tohoto stavu – máme implicitní možnost volby jazyka nebo teorie v závislosti na kontextu, podle toho, co chceme „vidět“, co chceme „myslet“, nebo o čem chceme hovořit (ve smyslu změn diskursu či rétorického ovládnutí rozpravy).

Z hlediska mnou sledovaného rozlišení diskursivní a nediskursivní roviny umění a jim příslušných režimů vědění a řeči je tedy nakonec oprávněné ono v jádru rétorické užití pojmu experiment v oblasti umělecké praxe, stejně tak jako je rétorika oprávněna k metaforické konstrukci argumentů, či k formování závěrů pouze na základě pravděpodobných premis, nebo k nahrazování premis metaforou. Umělecko-teoretický diskurs tímto způsobem otevírá nejen otázku implicitně zvědečtělého umění, ale ukazuje i svoji vlastní rétorickou povahu a její hlubší smyslově tělesné a emoční kořeny.

21

Analogicky k tomu např. úvahy Julie Kristevy o vztahu sféry artikulovaných významů a neartikulovaného energetického a tělesného základu řeči. Viz: Julia KRISTEVA, *Jazyk lásky. Eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství*, Praha: One Woman Press 2004.