

“Artistic Research as a Challenge for Art Criticism”

Abstract

In the last decade, artistic research arose as a new avant-garde practice in the arts. Regarding the dissolution of artistic limits, research-oriented practices increasingly challenged the once inflexible boundaries between art and science. Not only did artistic research challenge well-established notions of scientific knowledge production, but it also confronted art criticism with a number of problems. Considering contemporary theories of aesthetic experience, one can reasonably criticize the claims of artistic research as being contradictory to one another. While they tend to lean on the production of knowledge through artistic forms, the inherent “aestheticity” of the materialized objects of this production leads to the undermining of all conceptualization. The English version of the essay is made available on *Sesit*’s website at <http://vvp.avu.cz/sesit/>.

Klíčová slova

Umělecký výzkum – umělecká kritika – umělecko-kritické soudy – estetická zkušenost – konceptuální umění

Keywords

Artistic Research – Art Criticism – Art Critical Judgement – Aesthetic Experience – Conceptual Art

Autor je doktorandem na Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main a působí jako výzkumný asistent Prof. Dr. Juliane Rebentisch tamtéž.

muehl@hfg-offenbach.de

Z angličtiny přeložil Jakub Stejskal.

1 Následující publikace nabízejí dobrý úvod do diskuzí o uměleckém výzkumu v německy mluvících zemích: Jens BADURA *et al.*, *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Curych: diaphanes 2015; Sibylle PETERS (ed.), *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*, Bielefeld: transcript 2013; *Texte zur Kunst*, 2011, č. 82, „Artistic Research“. Jednou z nejobsažnějších publikací pokrývajících diskuzi ve Spojených státech a Velké Británii je Michael BIGGS – Henrik KARLSSON (ed.), *The Routledge Companion to Research in the Arts*, New York: Routledge 2011. Kritické diskuze na téma uměleckého výzkumu provedli James Elkins a Irit Rogoff. Viz James ELKINS, *Artists with PhDs. On the New Doctoral Degree in Studio Art*, Washington, DC: New Academia 2009.

2 K současným diskuzím o umělecké kritice a problému kritických soudů viz James ELKINS – Michael NEWMAN (eds.), *The State of Art Criticism*, New York: Routledge 2008.

UMĚLECKÝ VÝZKUM JAKO VÝZVA PRO UMĚLECKOU KRITIKU SEBASTIAN MÜHL

Umělecký výzkum zažívá svůj vrchol. Je jedním z nejdůležitějších směrů ve vývoji umění posledních let a umělecké postupy zaměřené na výzkum se počítají ke klíčovým strategiím na poli současného umění. V tomto textu se zaměřím na výzvy vyplývající z praktik založených na výzkumu pro uměleckou kritiku. I když se může jevit popis teoretických východisek uměleckého výzkumu na první pohled marginálním s ohledem na téma umělecké kritiky, umělecké formáty zahrnující postupy zaměřené na výzkum představují živé téma v mnoha současných teoretických diskuzích. Jde navíc o téma kontroverzní v samotném umění a jeho teorii. Umělecký výzkum se nicméně stal předmětem zájmu umělecké kritiky, a tak implicitně zpochybnil východiska, ze kterých kritika vychází. Toto zpochybnění je tématem následujících řádků. Nebudu se zde zabírat všemi podobami diskuze okolo uměleckého výzkumu jakožto umělecké praxe, jak se odvíjela obzvláště v posledních pěti až deseti letech, nýbrž zaujmu specifickou perspektivu, z níž nahlédnu, jak tyto umělecké praktiky v principu pozměnily status některých kategorií, na něž spoléhají soudy umělecké kritiky.¹ Budu se věnovat dvěma bodům: Za první, chci objasnit dilema, kterému umělecký výzkum vystavil umělecko-kritické soudy. Za druhé, chci předložit argument pro systematickou kritiku uměleckého výzkumu na teoretické rovině – kritiku, která by vycházela právě z tohoto dilematu.² Metodologické zaměření této studie proto zahrnuje perspektivu, jež zohledňuje teoretické důsledky kritického souzení umění, přesněji, důsledky *estetické* dimenze uměleckého výzkumu. Studie vychází z předpokladu silné

3 Obrat ke zkušenosti v současné estetice primárně přehodnocuje Kantovo pojetí estetiky. Mezi jeho proponenty patří Rüdiger Bubner, Martin Seel, Christoph Menke či Juliane Rebentisch.

4 Ač neexistuje žádná „oficiální definice“ uměleckého výzkumu, většina jeho zastánců zdůrazňuje diskurzivní charakter uměleckých metod, což souvisí s jejich dimenzí generování poznání. Myšlenku, že umělecký výzkum generuje *alternativní* vědecké postupy, předkládá např. Florian Dombois. Viz Florian DOMBOIS – Philip URSPRUNG, „Kunst und Forschung. Ein Kriterienkatalog und eine Replik“, *Kunstbulletin*, 2006, č. 4, s. 30–35, <http://www.kunstbulletin.ch/router.cfm?a=060315151830PAX-2> (cit. 31. 4. 2016).

5 Dnes již existují různé takové programy po celém světě. V Evropě nabízejí „umělecké doktoráty“ mimo jiné tyto instituce: Akademie der bildenden Künste ve Vídni; Hochschule für bildende Künste v Hamburku; Universität der Künste v Berlíně; Slade School of Arts v Londýně; Královská akademie umění v Haagu; Akademie umění v Malmö; University of the Arts v Utrechtu; Hogeschool Sint-Lukas v Bruselu; Akademie výtvarných umění v Helsinkách.

verze estetického charakteru umění, jak ji formuluje tzv. „obrat ke zkušenosti“ v současné kontinentální estetice. V principu se v něm pracuje s pojetím autonomního umění, které neustále přihlíží k požadavku estetické zkušenosti.**3**

Co je to umělecký výzkum?

Co znamená umělecký výzkum z teoretického, ale také epistemologického a estetického hlediska? Jaké jsou jeho přísliby a naopak nástrahy? Jaké podoby umělecké tvorby zahrnuje? Idea uměleckého výzkumu nepřestává od poloviny prvního desetiletí tohoto století cirkulovat v diskuzích o vztahu mezi uměním a vědou. Umělecký výzkum jakožto teoretický pojem prosazuje výzkumný charakter umělecké produkce. Jinými slovy, prohlašuje, že umění je v jistém ohledu blízké výzkumu, a tudíž i vědě. Tvrdí, že umělecké praktiky jsou podobné těm vědecko-výzkumným a že zde existuje možnost vzájemného sblížení. Na tuto myšlenku navazuje charakterizace uměleckého výzkumu jakožto epistemologického projektu, který by byl alternativou či doplňkem vědy: Jeví se být alternativou k zavedeným vědeckým postupům.**4** V diskuzích o uměleckém výzkumu se dále vyskytují politické a institucionální argumenty, navazující na debaty o institucionalizaci výzkumu založeného na umělecké praxi. Tak se tomu děje na příklad v institucionálních kontextech uměleckého vzdělávání, které si žádají ustálenou terminologii v rámci jazyka administrativního hodnocení. Umělecký výzkum se stal svůdným heslem mnoha postgraduálních programů zavedených v posledních deseti letech na uměleckých školách zvláště v Evropě a Spojených státech.**5** Domovem jsou jim nikoli univerzity, ale spíše akademie umění. Tyto programy naplňují myšlenku, že umělecká produkce založená na výzkumu vyžaduje adekvátní institucionální formát, v jehož rámci by se mohla do budoucna uskutečňovat. Tím vyzdvihují figuru

6 Subjektivita a intuice se skutečně nezdají být klíčovými prvky současné umělecké praxe obecně, zvláště pak té její části, jež navazuje na antisubjektivistické tendence sahající do pozdních šedesátých let. Přesto se v diskuzích o uměleckém výzkumu vyzdvihuje v kladném smyslu právě idea subjektivity.

umělce jakožto neakademického výzkumníka. Vycházejí z představy, že umělecká produkce nejenže předpokládá jistou formu výzkumu, ale dokonce také produkuje poznání srovnatelné s tím vědeckým, a tudíž je možným a adekvátním předmětem vědeckého hodnocení a aplikace akademických standardů. Výzkum založený na umělecké praxi se celkem běžně popisuje coby naprosto nový fenomén. Z širší perspektivy je však jasné, že rozhodně nejde o žádnou novinku. Umělecký výzkum je spíše současným jménem dobře známého, ale v dnešní době velmi módního přístupu k problému povahy umělecké produkce. Přijmeme-li široké chápání „výzkumu“, pak je legitimní tvrdit, že umělci vždy prováděli výzkum, vždy reflektovali, zkoumali a studovali různé druhy technik, médií nebo materiálůvých forem. Z tohoto obecného úhlu pohledu se zdá adekvátní říci, že umělci vždy zapracovávali výzkum do svých děl a že umění zahrnuje specifické technické, materiálové či konceptuální poznání. Toto poznání sestává z dovedností, jež umělci získali praxí a jež jsou ve výsledném díle upozaděné. Dalo by se dokonce říci, že není žádného umění bez prvotního výzkumu, který umožňuje produkci umění a spoluutváří její podmínky. To samozřejmě neznamená, že by bylo možné umělecké aktivity ztotožňovat s běžnými vědeckými metodami. Výzkumné aktivity umělekyně a umělců nejsou „vědecké“ stejnou měrou jako aktivity a metody uplatňující se v laboratorích konvenční vědy. Jeví se spíše jako pravý opak tradičních metod vědeckého výzkumu. Postupy uměleckého výzkumu se často vnímají jako „neprofesionální“ praktiky kontrastující s „odbornými“ postupy vědy. Tuto neodbornost ale pochopitelně nelze chápat jako neschopnost umělce. V tomto ohledu by umělecký výzkum byl spíše označením praxe, která se explicitně *odmítá* řídit přísnými kritérii vědeckého dokazování, práce s hypotézami, racionálně založené argumentace nebo replikovatelnosti postupů. Tato přísná kritéria jsou zásadní pro fungování vědy, ale ocitají se v rozporu s neformálnějším přístupem umění k možným podobám výzkumu. Tento přístup může – ale také nemusí – být ovlivněn umělcovou subjektivitou a intuicí spíš než analýzou a dokazováním.**6** Moderní a současné umění nicméně poskytuje příklady způsobů, jak se může umění vztahovat k vědě. Uskutečňování těchto strategií zahrnovalo hravé a mimetické postupy. Strategie napodobování, adaptace nebo fikcionalizace sloužily umělcům při přejímání vědeckých výzkumných protokolů a jim

vlastních způsobů vizualizace. Jako jeden příklad za všechny může posloužit dílo Marcela Broodthaerse, který používal strategie pseudovědeckého výzkumu, archivace a vizualizace objektů již v šedesátých a sedmdesátých letech. To platí zvláště pro jeho *Musée d'Art Moderne – Département des Aigles* z roku 1968. Konkrétně v této rozsáhlé instalaci Broodthaers převzal vědecké postupy muzeologie, a to velmi konzistentně. Zároveň je však vystavil procesu důsledné estetické fikcionalizace.

Jak podotkl Tom Holert, Broodthaers a další umělkyně a umělci ze sedmdesátých let, asociovaní s hnutím tzv. „institucionální kritiky“, zůstávají referenčním rámcem současných konceptuálních umělců pracujících s poetizovanými a fikcionalizovanými verzemi vědy.⁷ Zásadní je si uvědomit, že tito umělci – např. Walid Raad a Atlas Group, Mark Dion, Fareed Armaly či Andrea Fraser – uskutečňují Holertovými slovy „mimetický přístup k strategiím vědeckého bádání, vzdělání a komunikace“. Zároveň je jejich ambicí tyto metody neustále podrobovat procesům estetické transformace a fikční rekonfigurace.⁸ Můžeme říci, že se zde s vědou pracuje *nikoli* proto, aby se přijaly vědecké metody, nebo aby docházelo k pozorování a odhalování „prvků reality“ přesně tak, jak je tomu v případě „objektivnějšího“ oka vědce. Místo toho se věda a její protokoly samy stávají předmětem reflexe, proměny a kritiky. Stávají se materiálem různorodých uměleckých procesů fikcionalizace, a tak odcizují vědecké poznání jeho skutečně zamýšlenému významu. Odcizují ho jeho jasně čitelnosti a objektivnímu chápání.

Ač lze za zdroj těchto implicitních tvrzení o vztahu umění a vědy označit díla jako Broodthaersovo *Musée d'Art Moderne – Département des Aigles*, jejich vliv je patrný zvláště v dílech pozdější generace konceptuálního umění z devadesátých let. Vědecké protokoly zde podléhají procesům, které je zpravidla fikcionalizují, neustále poetizují a transformují, aniž by přijímaly za vlastní ambice uměleckého výzkumu tak, jak se k němu hlásí mnoho současných výzkumných strategií založených na umělecké praxi. Zdá se totiž, že ambicí uměleckého výzkumu v úzkém slova smyslu je obdařit uměleckou tvorbu vědeckým statutem a znejasnit zásadní rozdíly mezi uměním a vědou, spíše než se držet rozlišení mezi postupy vědy a umění. Tato ambice tedy činí z vědy jak předmět uměleckého zkoumání, tak poetický příznak. Důraz je zdá se kladen na snahu

nacházet analogie mezi uměním a vědou, nikoli rozdíly. V tomto případě znamená umělecký výzkum podle všeho jiný, ještě těsnější vztah mezi oběma oblastmi, než tomu bylo v mnou zmíněném případě forem umělecké tvorby, spojených s konceptuálními směry devadesátých let.

Rád bych v této souvislosti připomněl pojem uměleckého výzkumu, jak jej definovala jedna z jeho dnešních hlavních protagonistek na poli současného umění. Carolyn Christov-Bakargiev, umělecká ředitelka a hlavní kurátorka dOCUMENTA (13), jednoznačně hájí obecnou představu uměleckého výzkumu a situovaného výzkumu založeného na umělecké praxi jakožto klíčovou pro kurátorský program této kasselské výstavy z roku 2012. Podle Christov-Bakargiev byla dOCUMENTA (13) „věnována uměleckému výzkumu a formám imaginace zkoumajícím odhodlání, hmotu, věci, ztělesnění a aktivní život ve spojení s teorií, ale nikoli v jejích službách“.9 Christov-Bakargiev se dokonce dovolávala „spojenectví v rámci současného výzkumu napříč různými vědeckými a uměleckými oblastmi“.10 Výstavy jako documenta podle ní představují nové formy poznání prostředkované uměním (včetně uměleckého výzkumu) stejně jako dalšími experimenty, ať už uměleckými, či vědeckými. V jejím podání se uměleckým praktikám v kontextu kasselské výstavy dalo nejlépe rozumět nikoli pouze jako estetickým formátům, ale jako epistemologickým nástrojům představujícím o sobě specifický druh poznávání. Umělecký výzkum by se pak chápal jednak jako alternativní forma poznání úzce napojená na konvenční vědecké poznání, ale zároveň také jako avantgardní umělecký projekt, který sobě vlastním způsobem rozpouští hranice mezi uměním a vědou. V chápání Christov-Bakargiev umělecký výzkum implikuje kritický projekt, konkrétně určitou kritiku vědy. Výzkum založený na umělecké praxi produkuje podle ní kritické poznání a slovy Holerta prosazuje „kritickou reorganizaci oblastí poznání a jednání“.11 Toto pojetí výzkumu založeného na umělecké praxi zdůrazňuje skutečnost, že umělecká tvorba může kriticky zkoumat materiální, instrumentální a také institucionální podmínky produkce vědeckého poznání. Dokonce by je mohla transformovat. Umělecké projekty, díla a artefakty vycházející z praktik založených na výzkumu je možné identifikovat jako akty prezentace či reprezentace konkrétních vědomostí generovaných výzkumnými procesy umělkyně a umělců. Takové poznání by bylo do té míry specifické, do jaké by bylo kontextualizované a situované a zároveň zohledňovalo individuální metodologie umělců provádějících daný průzkum.

12 Viz Emanuel MATHIAS, „Grenzen der Objektivität“, in: Anna Sophie JÜRGENS – Tassilo TESCHE (eds.), *LaborARTorium. Forschung im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst*, Bielefeld: transcript 2015, s. 229–242; výstava *Till Gathmann: Some Formal Aspects of the Letterform B*, Vídeň: Kunsthalle Wien 2015; výstava *Florian Dombois: Struck Modernism*, Curych: Haus Konstruktiv 2014. Pro další informace o těchto uměleckých projektech viz stránky zmíněných umělců: Emanuel Mathias, <http://www.emanuelmathias.com>; Till Gathmann, <http://www.tillgathmann.org>; Florian Dombois, <http://www.floriandombois.net> (cit. 31. 5. 2016).

13 Kathrin BUSCH, „Generating Knowledge in the Arts. A Philosophical Daydream“, *Texte zur Kunst*, 2011, č. 82, „Artistic Research“, s. 72–73.

Emanuel Mathias se svými experimenty se sebe-pojetím vědců v desavském Bauhausu, Till Gathmann se svým historiografickým výzkumem dějepisu písmenných forem samouka Alfreda Kallira, Florian Dombois se svými uměleckými instalacemi o seismologických fenoménech a různorodých možnostech jejich prezentace jsou příklady umělecké tvorby, která si nárokuje generování kritického poznání.¹² Jejich praktiky umožňují zaujmout kritický úhel pohledu na konvenční postupy vědy. Podrobují zkoumání konvence a metody vědy a implikují moment subverze a narušení hranic akademického poznání. Kathrin Busch podtrhuje tuto myšlenku, když říká, že

z filozofického hlediska se naděje, kterou mohl umělecký výzkum vyvolávat, ve skutečnosti netýká ani tak jeho vědecké legitimizace, jako právě transgresivního aspektu poznání, které by se lišilo od poznání akademického. To, co ustanovuje zvláštní přitažlivost umělecké produkce poznání, není spořádaná aplikace teoretických poznatků nebo metodologická kontrola jejího kognitivního výdeje, ale s touto produkcí spojená vize jiné kultury poznání.¹³

Ve své neoptimističtější interpretaci by tedy umělecký výzkum byl novou formou výzkumné praxe zahrnující vizi jiné, snad demokratičtější formy produkce poznání.

Výzkum založený na umělecké praxi jako výzva umělecké kritice

V následujícím se nebudu dále pouštět do epistemologických a metodologických rozměrů diskuzí o praktikách uměleckého výzkumu. Místo toho se soustředím na méně běžný úhel pohledu na umělecký výzkum. Položím si otázku, jak by bylo možné lépe porozumět umělecké tvorbě založené na výzkumu

14 HOLERT, "Artistic Research", s. 46.

15 Bylo by nedorozuměním připisovat anti-estetickým proudům konceptuálního umění, rozvíjejícím se od šedesátých let, zpochybnění ideje estetična *jako takové*. I když nejdůležitější proměny, které do umění vnesl konceptualismus, byly namířeny proti ideji estetična jakožto určující pro definici autonomního a soběstačného díla moderního umění, tato kritika se nedotýká myšlenky možnosti estetického prožitku uměleckého díla. Prožitek díla jakožto estetického fenoménu zůstává jeho určující vlastností, přestože se zmíněné umělecké směry prohlašují explicitně za anti-estetické. Viz Juliane REBENTISCH, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt: Suhrkamp 2003.

zohledněním její implicitní estetické povahy. Přesněji, chci se věnovat tomu, jak by bylo možné chápat její výtvoř s přihlédnutím k podmínkám jejich inhereční estetičnosti, která z nich dělá – jak tvrdím – díla *umění*. Ukážu, jak se tento problém přímo týká perspektivy umělecké kritiky a dilematu, kterému dnes čelí. Pro pochopení důsledků této otázky konkrétně pro *estetickou* dimenzi uměleckého výzkumu přesunu svou pozornost na perspektivu diváka. Tím vtáhnou do hry uměleckou kritiku, jelikož perspektiva obecenstva je v principu analogická úhlu pohledu umělecké kritiky. Jak zdůrazňuje Tom Holert, perspektiva diváka z podstaty souvisí s kontemplativním vnímáním daných uměleckých děl, ať už založených na výzkumu, či nikoli. Perspektiva diváka je ve skutečnosti neredukovatelně spojena s každým uvažováním o umění. V souvislosti s uměleckým výzkumem Holert píše: „Divák je vybídnut ke kritickému posouzení umělce často idiosynkratického výzkumného úsilí ve všech jeho aspektech a detailech, ale má také možnost omezit se na vnímání estetické formy, skrze kterou se výzkumné objekty prezentují.“¹⁴ To, co Holert zdůrazňuje, není tak triviální, jak by se mohlo zdát. Obecenstvo je záměrně situováno do pozice, ve které má při pozorování umění k dispozici dvě možnosti. Buď se bude zabírat dílem na rovině teorie – bude se tedy zabírat vědeckými protokoly nebo obsahem výzkumu vepsaným do děl pomocí teorie, a tudíž je bude chápat z epistemologického hlediska. Nebo vstoupí do kontaktu s dílem zcela odlišně, pomocí estetické kontemplace – bude tedy moci zakoušet celkovou formu díla a formy jeho prezentace v estetickém kontextu. V tom případě by vnímalo dílo jako objekt s estetickými vlastnostmi a předmět možných estetických zkušeností.¹⁵ Spojení obou perspektiv vytváří předpoklad, že obecenstvo bude vystaveno rozličným, ba dokonce protikladným způsobům vnímání uměleckých objektů. Buď si vybere cestu teoretického poznání, jehož referenčním rámcem je výzkumný rozměr děl, nebo se vydá cestou estetické kontemplace, která vede ke specifickým formám estetické zkušenosti. Tyto formy se samy zakládají na fundamentální estetičnosti těchto děl. Nejednoznačnost, která se zde rozehrává v souvislosti s různými způsoby kontemplace

díla, ale ukazuje k závažnějšímu problému. Vyplynávají z ní důsledky pro chápání adekvátního statusu poznání vlastního uměleckému výzkumu, ale také pro složitou otázku adekvátní formy recepcce umění obecně.

Problém uměleckého výzkumu nyní lze přeformulovat ve vztahu k umělecké kritice. Tedy, otázkou je, na jaká kritéria by se měla spoléhat umělecká kritika při cílení svých soudů na díla výzkumu založeného na umělecké praxi. S ohledem na produkci uměleckého výzkumu rozhodně nejde o triviální otázku. Vzhledem k tomu, že zde máme dvě možnosti určení formy kritického soudu, je naopak velmi složitá. Za první, kritickému soudu by bylo možné dát podobu teoretického soudu, a tak se spoléhat na teoretickou zkušenost. Za druhé, může být vymezen jako estetický soud spoléhající se na odpovídající formu percepce, totiž na *estetickou zkušenost*. Umělecká kritika by tudíž měla směřovat různými směry a umělecko-kritické soudy by se měly týkat více aspektů. První odpovědí by tedy bylo, že soudy umělecké kritiky jsou soudy teoretické. Umělecká kritika by se proto spoléhala na teoretické znalosti výzkumu, inherentní uměleckým dílům. Z těchto znalostí by pak vyvozovala teoretické a epistemologické závěry. Kritika by tudíž pracovala s jakýmkoli poznáním, které by bylo možné vyčíst z těchto děl. Při druhé odpovědi by soud umělecké kritiky vycházel z estetických vlastností děl. To by znamenalo, že by umělecká kritika vyvozovala estetické závěry, a v důsledku se spoléhala na kritický soud vkusu. Ten by odpovídal estetické zkušenosti zakládající se na dané estetické dimenzi díla. Ve druhém případě by teoretický rozměr díla generující poznání nebyl vnímán zcela transparentně, ale jakožto „prošpikovaný“ estetickou neurčitostí. Tato neurčitost charakterizuje estetickou zkušenost.

S ohledem na toto štěpení na dvě formy vnímání a z toho vyplývající dvě formy soudu bych formuloval svou pozici takto: Obě jsou ve vzájemném napětí; nevylučují-li se, pak se přinejmenším systematicky vzájemně podvracejí.

Rád bych vyjasnil tento předpoklad v poslední části studie. Podle určitých teoretických pozic v současné estetice, například v dílech Christopha Menkeho či Juliane Rebentisch, se určení umění nutně konstituuje pomocí estetické logiky, která odlišuje umělecká díla od mimouměleckých fenoménů. Tato estetická logika vyvolává specifickou formu zkušenosti, totiž estetickou zkušenost.¹⁶ Estetická zkušenost se liší od teoretické nebo praktické, protože

sleduje estetickou logiku. Umělecká díla jsou tedy zakoušená esteticky. Aby bylo vůbec možné uchopit normativní pojem umění, je idea estetické zkušenosti založená na estetičnu klíčovým pojetím pro jakékoli teoretizování umění a estetiky. Uměleckému výzkumu je proto zapotřebí rozumět z hlediska, které zviditelňuje jeho inherentní estetickou logiku. Totiž takovou estetickou logiku, která sleduje možnost zakoušení objektů uměleckého výzkumu jakožto estetických. Estetično není podružnou vlastností uměleckých produktů, nýbrž zakládá jejich status uměleckých děl. Pravdou je, že proponentky a proponenti uměleckého výzkumu prohlašují, že praktiky orientované na výzkum představují formu produkce teoretického poznání. Nicméně tuto myšlenku je zapotřebí navázat na představu, podle níž díla, ve kterých se tyto praktiky *zhmotňují*, jsou zároveň objekty estetické zkušenosti, mají-li vůbec být zakoušeny *jako umění*. Není náhodou, že někteří představitelé uměleckého výzkumu, jako např. David Roesner, již nemluví o *umění*, ale o *praktikách*, které definují jako umělecké jen proto, že je realizují umělkyně či umělci: „Není asi žádná náhoda, že se vždy mluví o *praktikách* spíše než o *umění*. Výzkumné praktiky znamenají uměleckou produkci, která směřuje k naplnění nějakého cíle [...]“¹⁷ Držíme-li se však představy umění, která respektuje jeho základní estetičnost, nelze tato překrývající se tvrzení uvést do souladu. Oba požadavky – prezentovat teoretické poznání a zároveň vyvolávat estetickou zkušenost – předpokládají z principu protikladný vztah k pojmům umění a poznání. Umění se ve svém estetickém rozměru vůbec nevztahuje k propozičnímu chápání poznání. Nao-pak činí veškeré vědění vepsané do umění neurčitým a ponechává jeho poznání otevřeným vůči stále novým určením. Jak zdůrazňuje Juliane Rebentisch:

Umění proto zůstává nejen otevřené vůči myšlení do té míry, do jaké způsobuje nekonečný proces stále nových určení, ale také udržuje otevřeným samo myšlení do té míry, do jaké mu nikdy nedovoluje dosáhnout cíle. Ve světle umění nikdy nebudeme moci provést určující soud.¹⁸

Logika estetické zkušenosti vyvolané uměleckými díly v důsledku podvrací každý nárok na transparentní, propoziční chápání. Podvrací také každý pokus o poznání, jež by bylo identické samo se sebou. Estetická zkušenost podvrací veškeré propoziční a transparentní poznání, protože generuje formy

neurčitosti ve vztahu ke specifickým záležitostem poznání představovaným v umění. Poznání představované uměleckým výzkumem není nikdy pouze „předložené“ teoretickému chápání, nikdy se neklade divácké percepci zcela transparentně či přístupně. Proto není nikdy prostě k dispozici určujícím soudům obecnosti. Je-li umění zakoušeno esteticky, jeho výzkumné výsledky se prožívají v modu neurčitosti neboli v modu non-identity. Tak tomu je i tam, kde výzkum spočívá ve vědecké studii – tak tomu je prostě všude, kde jde o umění, ať už konceptuální, či nikoli. Výzkum se divácké recepci nejeví transparentně, nýbrž zamlžuje její snahy o jasné propoziční chápání. To samozřejmě neznamená, že by v těchto uměleckých dílech nebylo nic, co by se dalo pojmově uchopit, nebo že by umělecká produkce založená na výzkumu nemohla obsahovat žádné zajímavé koncepty. Tento argument nehájí chápání umění jako čistě formalistického a zbaveného obsahu, ať už založeného na výzkumu, či nikoli. Trvám naopak na tom, že žádný výzkum integrovaný do umění není prostě jen objektem předkládaným teoretickému chápání. Nemůže být předmětem žádného propozičního a transparentního chápání, protože se prostě vždy bude jevit v modu neurčitosti založeném na jeho inherentní estetičnosti. Během estetického prožitku se všechen identifikovatelný smysl stává potenciálně neurčitým a neprůhledným. Estetičnost umění v důsledku podvrací každý pokus o jednoznačnou identifikaci propozičního poznání, u něž by šlo jasně vynést určující soud. Umělecký výzkum je tak uvězněn v mylném chápání vlastní schopnosti skutečně generovat vnímatelné a identifikovatelné poznání. A toto dilema není nepodstatné, ale klíčové pro samotný pojem uměleckého výzkumu jako způsobu produkování umění. Estetická logika, která zaručuje umění jeho charakter neurčitosti, se ukazuje být tou cézурou, která odděluje umělecký výzkum od vědy a vyvrací jeho nárok na údajnou vědeckost.

S tímto na paměti bych se rád krátce věnoval umění Emanuela Mathiase, konkrétně jeho myšlenkovému experimentu *Hranice objektivity* (*Grenzen der Objektivität*) realizovanému v desavském Bauhausu v roce 2013.¹⁹ Zde Mathias použil vědecké protokoly dokumentace a výzkumu, a to evidentně za účelem zkoumání jazykových a procesuálních nesouladů mezi uměním a vědou. Dílo samotné můžeme proto číst jako uměleckou reflexi limitů objektivnosti

v umění a vědě. Zároveň však toto dílo – a to z něj dělá současný příklad uměleckého výzkumu coby komplexního estetického uměleckého díla – neusiluje primárně o představení jakéhokoli poznání vědeckých postupů a lingvistických her různých oborů. Místo toho Mathias představuje výzkum ve všech jeho rozličných detailech, ale zároveň jej podrobuje celkové estetické formalizaci. *Hranice objektivit* byly prezentovány v podobě komplexní video instalace s dělenou projekcí, jejímž cílem nebylo pouze představit ustanovené poznání. Místo toho byl Mathiasův výzkum estetizován, prolнул se s estetickými formami celkové prezentace. Tím se vzdálil všemu jasně vymezenému smyslu. Jak ale rozumět vztahu mezi tímto výzkumem a jeho celkovou estetickou formou? Jak bych rád navrhl, tato forma odvádí naši pozornost od všech procesů teoretické identifikace, a spouští naopak mnou popsany proces neurčitosti. Zneprůhledňuje a činí nejasným, co ještě patří a co už nikoli k důležitým detailům v celkovém kontextu díla.

Jaké z toho však nakonec vyvést důsledky pro soudy umělecké kritiky, pro něž – jak jsem uvedl – představuje současná podoba uměleckého výzkumu značnou výzvu? Možným závěrem by mohl být důraz na to, že umělecká kritika by se měla stále držet své citlivosti vůči základní estetické povaze umění, vůči jeho estetické logice. A to neplatí pro postupy uměleckého výzkumu o nic méně než pro jiné umělecké praktiky. To znamená, že otázka produkce poznání, která je primárně otázkou epistemologickou, nemůže být hlavním kritériem žádného kritického hodnocení takových děl. Místo toho by se umělecký výzkum měl stát předmětem diferencovanější formy kritiky. Umělecká kritika by neměla spoléhat na určující soudy, jejichž referenční rámec obsahuje pouze otázky, zda je produkce poznání efektivní nebo zda tato díla obstojí epistemologicky. Umělecká kritika by se spíše měla soustředit na různé estetické operace v těchto dílech, které sladují a propojují různé formální aspekty výzkumu a studia. Kritika by se pak musela soustředit na různorodé estetické operace, které nelze redukovat ani na jednoduché formální problémy, ani na nadbytečné funkce výzkumu. Tyto operace naopak přispívají k estetické komplexitě těchto děl a posilují jejich schopnost zpřístupňovat různé aspekty a rozměry možností jejich výkladu. Umělecká kritika by pak hodnotila estetické operace, které působí v dílech výzkumu založeného na umělecké praxi. Hodnotila by, jakým způsobem umožňují estetickou zkušenost obecně. Umělecká kritika by tedy v posledku vycházela z myšlenky, že neexistuje žádný *konečný* určující

soud o umění, protože tyto soudy nejsou nikdy plně teoretické, ale obsahují také kritický soud vkusu. Každý je proto může rozporovat. Zohlednění takového závěru by v důsledku znamenalo opuštění ideje uměleckého výzkumu jako definitivní alternativy k vědě, protože umělecký výzkum nenabízí vůči vědě ani lepší, ani nijakou jinou alternativu.