

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra estetiky

Diplomová práce

KOGNITIVNÍ ESTETIKA: K SETKÁNÍ ESTETIKY A VĚDY

Tereza Hadravová

Vedoucí práce: prof. PhDr. Vlastimil Zuska, CSc.

2006

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím pouze citovaných pramenů a literatury.

Tečera

Hadramova

OBSAH

Úvod	1
1 Estetika a věda	3
1.1 Věda a filosofie: sblížení	7
1.2 Estetika a vědy: historická črta	17
1.2.1 Vybrané osobnosti psychologické estetiky	18
1.3 Kritika vědecké estetiky	22
1.3.1 Naturalistický omyl	22
1.3.1.1 Proti přirozenosti estetického zážitku	23
1.3.1.2 Proti redukovatelnosti estetických vlastností	26
1.3.2 Předpoklad čistého myslitele či nepředpojatého subjektu	28
1.3.3 Složitost vs. neuchopitelnost	32
1.4 První odpověď na námitky: naturalismus	40
1.5 Druhá odpověď na námitky: kognitivní vědy	45
2 Estetická percepce	53
2.1 Teorie „nového pohledu“	53
2.2 Opět ke kognitivismu	57
2.3 Zpochybnění teorie „nového pohledu“ a jeho důsledky pro Goodmana	62
2.3.1 Goodmanův odkaz v současné kognitivní vědě	62
2.3.2 Obhajoba „nového pohledu“ na estetickou percepci	64
2.3.3 Müller-Lyerovy úsečky a dva obrazy Lukrécie	65
Závěr	70
Seznam použité literatury	72

Úvod

Cílem mé práce je vyjádřit se k otázce možnosti setkání estetiky a vědy. V éře kognitivní vědy, jejímž zaklínadlem je interdisciplinarita, se otázka tohoto typu již neklade. Tiše se předpokládá kladná odpověď – která je ostatně, zdá se, dokázaná řadou existujících spisů, konferencí a výzkumných pracovišť, jež se deklarativně zabývají estetickými otázkami vědeckými prostředky. Nebudu zapírat, že také mou intencí bylo zodpovědět otázku kladně; tím, že jsem si ji však explicitně položila, že jsem začala přemýšlet o *možnostech* setkání vědy a estetiky, jsem si vytvořila prostor pro kritičtější náhled na samy *skutečnosti* tohoto střetu, tedy na texty, které vznikly pod hlavičkou vědecké estetiky.

Tato práce představuje z velké míry sekundární úvahu o textech empirické estetiky, jejichž popularita i množství v posledních letech roste. V roce 1999 vycházejí například monotematické číslo *Philosophical Psychology*, věnované empirické estetice, a také umění a estetické percepci zasvěcené dvojčíslo *Journal of Consciousness Studies*, které vzbudilo takovou odezvu, že editoři byli nuceni tématu věnovat i další dvojčíslo o rok později. Významnou roli hraje na tomto poli také časopis *Empirical Studies of Arts*, oficiální žurnál *Mezinárodní společnosti pro empirickou estetiku*, který na tomto poli působí již od roku 1983. Další významný veterán mezi žurnály, které se dlouhodobě věnují tématům empirické estetiky, je časopis *Leonardo* (založený roku 1968). Podobná situace je na knižním trhu: velmi čtená kniha Semira Zekiho *Inner Vision: An Exploration of Art and Brain*, která vyšla roku 1999, se dočkala již několika vydání. Velký ohlas mají také knihy neurologa Roberta Solsa, zabývajícího se uměním, atd.

I když se málokterému z těchto pramenů věnuji v následující úvaze naplno, jejich četba a především pocit jistého nedostatku, který ve mně tato četba vyvolávala, tvoří pozadí mé práce. Práce sama je

rozdělena do dvou hlavních kapitol: „Estetika a věda“ a „Estetická percepce“. První kapitola začíná zkoumáním analogické situace vztahu filosofie a vědy a snaží se představit změnu v pojmání tohoto vztahu v rámci posledních padesáti let. Pokračuje zkoumáním historie empirické estetiky, po které následuje její filosofická kritika. Na závěr jsou představeny dvě odpovědi na tuto rozsáhlou kritiku, inspirované právě úvodním rozpracováním tématiky vztahu filosofie a vědy obecně. Druhá kapitola se věnuje estetické percepci, která představuje v současnosti pravděpodobně nejpoblárnější téma vědecké (psychologické či neurologické) estetiky. Pro představení této problematiky jsem si však nevybrala žádný z těchto nejnovějších textů, ale uchýlila jsem se – z důvodů, jež jsou zde vysvětleny – k interpretaci pojetí estetické percepce u Nelsona Goodmana.

K pramenům, se kterými v následujícím textu pracuji, bych se nikdy nedostala nebýt mého semestrálního pobytu na University of Glasgow (2004) a mé účasti na *Letní škole literárních studií* na univerzitě v německé Kostnici (2006). Dosavadní vyvrcholení mého zájmu o vědeckou estetiku představuje účast na XIX. kongresu *Mezinárodní společnosti pro empirickou estetiku* v srpnu 2006 v Avignonu, kterého jsme se ovšem zúčastnila až po dopsání této práce.

Můj zájem o filosofii Nelsona Goodmana by nikdy nebyl tak pevný, nebýt semináře docenta Kulky věnujícího se překladu Goodmanových *Jazyků umění*, jehož jsem se účastnila mezi lety 2003 – 2006. Ve svých silnějších chvílích vděčí tato práce za mnohé konzultacím s profesorem Zuskou; její slabší momenty je třeba vázat pouze a jen k mé vlastní nedostatečnosti.

1 Estetika a věda

Je-li estetik požádán, aby určil, případně obhájil spojitost vědy a estetiky, uchýlí se obvykle k příkladům vědeckého úsilí, když už ne podléhajícího, tak alespoň přihlížejícího k estetickým principům. Oblíbeným poukazem bývá například Occamova břitva jako vyhlášení jednoduchosti v úplnosti (co nejkompexnější řešení při co nejnižším počtu kroků), také uspořádanost argumentu, princip symetrie a požadované přesvědčení o řádu světa; všechny tyto zásady prý patří rodem do estetiky a zároveň nesou mnohdy klíčový význam při vědeckém bádání.

Takto například nakládají s heslem „Věda a estetika“ v *Encyklopedii estetiky* oba jeho řešitelé. Plotnitsky v historicko-přehledové části hesla uvádí: „*Je tomu možná tak, že estetická ideologie, tj. význam a důsledky (vědecké, politické a filosofické) jistých estetických principů a idejí – charakterizuje díla menší části velkých vědců, např. Keplera, Einsteina a Diraca. Jejich estetická rozhodnutí a vůbec celá jejich estetická ideologie však často usměrnily moderní matematiku a vědu v klíčových bodech a na křižovatkách jejich vývoje.*“ (Plotnitsky 1998, s. 250-1) V druhé polovině zmíněného hesla vyhláší Cathrine Elginová za (domnělý) protějšek vědy nikoli estetiku, ale přímo umění (ovšem, připomínám, činí tak stále pod hlavičkou „Věda a estetika“). „*Věda, stejně tak jako umění, může být krásná, tvůrčí a příjemná. Umění, stejně tak jako věda, může odhalovat fakta, respektovat rigorózní omezení, angažovat rozum. Oba využívají fikci, příkladů a metafor. Oba posouvají poznání.*“ (Elgin 1998, s. 254) Dodávám, že tak činí ve stopách Goodmana (konkrétně: 6. kapitoly *Jazyků umění*); Goodman však nemluvil o estetice vs. vědě, ale estetickém vs. vědeckém. (cf. Goodman 1969)

Je zjevné, že si ti, kdo chtějí estetiku a vědu sblížit tímto způsobem, estetiku vykládají jako soubor pravidel a hesel typu 'symetrie', 'řád', 'jednoduchost'. Nejen, že zaměňují estetiku za estetické principy, ale

provozování estetiky vykládají jako aplikování těchto principů – tj. jako činnost uměleckou. Termíny 'estetika' a 'umění' jsou pro ně bezmála zaměnitelné.

Já však chci k sousloví 'estetika a věda' navázat jinou asociací, při které 'estetika' není umění, ale nanejvýš o umění, a pokud jí hrozí nějaká záměna, tak ze strany filosofie. Mým východiskem bude situace, ve které se estetika stýká s vědou předmětem svého zájmu. Ústřední pojem druhé kapitoly této práce – estetická percepce – je (nebo se přinejmenším zdá být) právě takovou styčnou plochou. „Právě [u pojmu percepce],“ píše se v jedné nedávné studii otištěné v časopise *Philosophical Psychology*, „se estetika potkává s kognitivní vědou, protože percepce je pro obě hlavním tématem.“ (Rollins 1999, s. 387)¹ Plod tohoto svazku budu nazývat 'kognitivní estetika'. Jen na okraj poznamenávám, že místem působnosti této nové disciplíny nemusí být pouze pojem percepce; stejně vhodným kandidátem se jeví např. 'emoce'.

Otázka, která je motivem celé práce, zní: Potkává se estetika s vědou u pojmu percepce doopravdy? Nejde jen o triviální, neplodnou a – jak si mohl všimnout pozorný čtenář předchozího odstavce – dokonce neúplnou shodu v pojmosloví²? V této první části si však kladu otázku obecnější: Je vůbec možné, aby se věda s estetikou *nějak* střetávala?

Pro přiblížení této obecnější otázky si vypůjčím jistou výtku, kterou Eva Schaperová ve své recenzi převážně anglo-americké poválečné estetiky (ve které mimochodem identifikuje určitou tendenci k omezení rozsahu pole estetiky na estetický zážitek) adresovala knize

¹ Podobně se vyjadřuje Maurice Mandelbaum v úvodu ke knize *Umění, vnímání a realita* (jež obsahuje studie Gombricha, Hochberga a Maxe Blacka) vydané poprvé o třicet let dříve: „Cesty historiků, filosofů a psychologů se obvykle nespojují, a to ani v případech, kdy každého zajímá tentýž problém, protože jejich cíle a metody jsou ve většině případů radikálně odlišné. Avšak současné otázky týkající se povahy reprezentace v umění vymezují společnou půdu, na které je setkání možné.“ (Mandelbaum 1992, s. vii)

² Tématem mé studie je *estetická* percepce. Později uvidíme, že mnozí kognitivní vědci, kteří se podle svých slov estetické percepci věnují, ji definují zcela jednoduše jako percepci obrazů, aniž by uvažovali, jaké jsou její specifické rysy, natož z jakého důvodu specificky estetická percepce existuje.

amerického filosofa Nahma *Aesthetic Experience and its Presuppositions* (1946): „Hlavní obtíž vidím v tom, že není udržena adekvátní distinkce mezi filosofickým problémem povahy a struktury estetického zážitku a psychologickou analýzou mentálních operací, které se vyskytují při zakoušení uměleckého díla.“ (Schaper 1954, s. 360; důraz můj). Podle Schaperové tedy estetika i psychologie mohou zkoumat totéž – totiž situaci divákovy recepce uměleckého díla – pouze zdánlivě. Zatímco pro estetiku je hlavní problém podstata a struktura estetického zážitku, psychologie analyzuje recipientovy mentální operace. Estetika a věda jsou dva odlišné druhy výzkumu a je třeba mezi nimi udržovat 'adekvátní distinkci'.

Je-li rozhraní mezi psychologii a estetikou nastaveno takto, vypadne z oblasti vlastní estetiky řada myslitelů – celá fechnerovská tradice experimentální estetiky například. Vzpomeňme zde na Beardsleyho, který v první fázi svého myšlení učinil podobný pohyb: pravou estetikou sice omezoval jinak než Schaperová (totiž na „otázky významu a pravdivosti výroků kritika“, jakýsi „metakriticismus“; viz Beardsley 1958, s. 6-7), ale se stejným kontrastem – to, vůči čemu se vymezoval, byla také psychologická estetika. Pravá, tj. filosofická estetika je podnik jiného druhu než výzkum příčin a důsledků uměleckého díla. Filosofická a vědecká estetika nemají nic společného³.

Vraťme se však zpět k Schaperové: Je její kritika Nahmovy studie stejného druhu jako námitka, ke které se může ve své recenzi uchýlit například psycholog, když svého kolegu obviní z toho, že nedělá psychologii, ale neurofyzilogii? Jinými slovy, je rozdíl – a případně též spojení – mezi estetikou a některou vědou zvláštní stejný jako

³ Dodávám, že Beardsley takto vymezené pole právě estetiky sám zanedlouho opustil. Deset let po vydání pro analytickou filosofii přelomové studie *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* se sám při charakteristice estetického prožitku odvolává k psychologickému konceptu vrcholové zkušenosti (Maslowově „peak experience“, viz Beardsley 1969) a v roce 1973, v eseji nazvané poněkud předčasně „20th Century Aesthetics“, estetické pole již nezužuje, ale pouze diferencuje: v rámci empirické estetiky (kterou odlišuje od sémiotické) rozlišuje vědeckou a analytickou větev – aniž by jednu na úkor druhé nazýval 'vlastní estetikou'. [viz Beardsley in Lipman (ed.), New York: 1973]

rozdíl (spojení) mezi dvěma plnokrevnými vědami? Představme si, že kognitivní (a nebo empirickou či experimentální) estetiku budu definovat jako disciplínu, ve které estetická zkoumání splývají s vědeckými: bude taková definice (doložená patřičnými příklady) dostatečným argumentem proti radikálnímu odlišování estetiky a vědy? Bylo by jen přirozené se domnívat, že by taková strategie byla důkazem existence přechodových momentů mezi čistou estetikou, jakkoli definovanou, a vědeckým přístupem. Vzhledem k uváděnému příkladu by pak kognitivní estetika měla podobný status jako taková neuropsychologie – a zdá se být jen otázkou času (a vůle akademických institucí), zda taková disciplína spadne na jednu ze dvou stran nebo utvoří vlastní výzkumné pole.

Obávám se však, že vztah mezi estetikou a vědou je komplikovanější, než se na první pohled zdá. Lze se totiž ptát: Jaký je status kognitivní estetiky? Ať již budeme neuropsychologii řadit k psychologii, neurologii či ji budeme mít za novou, samostatnou disciplínu – za všech okolností to bude věda. Podle tohoto vzoru by kognitivní estetika byla buď estetikou nebo (dejme tomu) psychologií či novou disciplínou – avšak tentokrát by v každé z těchto variant měla jiný status: poprvé by byla filosofií, podruhé vědou a potřetí... Snad filosofií-vědou?

Jak se z těchto úvah vymotat? Možná pomůže, když kognitivní estetiku na chvíli opustíme a podíváme se, jak vypadají konkrétní pokusy o definici nějakých mezních prostorů vědy a filosofie.

1.1 Věda a filosofie: sblížení

„Je velmi důležité mít stále na paměti, že věda není souborem faktů. Žádná věda není vystavěna takovým způsobem. (...) Vědu máme až s principy, ze kterých můžeme fakty odvozovat.“
(Philipp Frank, 1957)

„O otázku po tom, co existuje, se filosofie dělí s většinou ostatních non-fiktivních žánrů. (...) Ontologický zájem filosofa od těchto ostatních odlišuje jen širší kategorií.“
(Willard van Olmar Quine, 1964)

Uchopit téma vztahu (či jeho absence) mezi vědou a filosofií je obtížné z několika důvodů. Předně: ani tento vztah sám, ani jeho relata neprostupují dějinami lidského myšlení beze změny. Jejich významy jsou záměrně posunovány v interpretacích soukromých učenců (viz Kuhn, který chce zavést „nový pojem vědy“; viz Manifest vídeňského kruhu apod.) a zároveň výrazně ovlivňovány proměnami instituce. S termíny „filosofie“ a „věda“ zde proto budu zacházet velice vágně jako se specifickými výrazy touhy po poznání, přičemž jejich specifické rysy či, lépe řečeno, symptomy budou naznačovány postupně. V následujícím nejprve načrtnu výklad těch, kteří odmítají jakýkoliv vztah mezi filosofií a vědou. Získám tak kontrastní pozadí k pojetí, které chci dále v textu rozvinout, aby se stalo vzorem pro spojení mezi estetikou a vědou.

Extrémním prohlášením je, že filosofie nemá k vědě žádný vztah. Oproti vědě, říkají jeho proponenti, filosofie transcenduje zkušenost, nezaměřuje se jen na dílčí oblast a nepředpokládá nic a priori. Na druhou stranu věda, oproti filosofii, je vždy empirická, tematicky redukována a založená na apriorních předpokladech. Za jediný vztah k vědě hodný pravé filosofie pak tito považují absolutní autonomii. Jedinou další možností, kterou připouštějí, nazývají pejorativně

scientismem a popisují ji takto: reálné vědy mají absolutní autoritu a filosofie je jejich služkou.⁴

Každý bod tohoto výkladu lze vyvrátit mnoha způsoby. Hned první rozdíl mezi filosofií a vědou – totiž že ona první zkušenost transcenduje a druhá je „*vždy empirická a v empirické oblasti zůstává*“ (Höschl 1999)⁵ – selhává: transcendování zkušenosti je rys veškerého přemýšlení, filosofického i vědeckého⁶. Tematická redukovanost se zase nevztahuje jen na vědu: „*V zahradách filosofie lze najít mnoho podivných a exotických druhů: epistemologii, ontologii, kosmologii...*“ (Sellars 1956, secs. 39) A za třetí – ona oproštěnost od předpokladů, která prý charakterizuje filosofii, je cílem jak filosofie, tak vědy; cílem, který je pro obě stejně nedosažitelný. „*Neexistuje žádný takový kosmický exil. [Filosof] nemůže studovat a revidovat základní fundamentální schéma věd a běžného uvažování, aniž by sám nedisponoval nějakým konceptuálním schématem, které, ať už je stejné či jiné [než to vědecké], se zcela obdobně dožaduje filosofické pozornosti.*“ (Quine 1964, s. 276)

Ovšem ten největší omyl, kterého se zastánci radikální filosofické autonomie dopouštějí, spočívá v tichém předpokladu dvou *jediných* alternativ vztahu filosofie a vědy, totiž v myšlence, že se jedná *buď* o dva autonomní podniky, které spolu nemají zhola co do činění, *anebo*

⁴ Všechny v tomto odstavci uvedené body pocházejí z přednášky Cyrila Höschla, jejíž podtitul zní: „První lekce z Anzenbachera nejen pro přírodovědce: Rozdíl mezi filozofií a reálnými vědami a dva typy reálných věd“ (viz Höschl 1999).

⁵ Höschl ve své přednášce nabízí opravdu zvláštní amalgám. Poté co takto heslovitě načrtne rozdíl mezi vědou a filosofií, obrátí se k vědě a Anzenbachera vymění za Poppera. Bez váhání pak pokračuje výkladem o tom, jak Popper ukázal, že induktivní metoda ve vědě neexistuje, a doslova říká, že vědecké teorie nelze odvodit z jednotlivostí! Zdá se, že autor nevidí rozpor mezi tímto popperovským náhledem na vědu a tím, k němuž se odvolával v první polovině přednášky, když filosofii obhajoval jako autonomní vůči vědě.

⁶ Filosofie vědy XX. století se intenzivně snažila vykořenit tento starý náhled na vědu jako přísně induktivní disciplínu – náhled, který Popper, v návaznosti na Fregeho, nazývá ‚psychologismus‘. Popper dále uvádí: „*Jestliže mi někdo přikáže: ‚Zaznamenávej vše, co nyní zakoušíš,‘ stěží budu vědět, jak mám tento nejednoznačný úkol uposlechnout. (...) A i kdyby mohl být tento příkaz splněn: jakkoli bohatý soubor tvrzení by se mohl tímto způsobem nashromáždit, nikdy by nedal v součtu vědu. Věda potřebuje hledisko a teoretické problémy.*“ (Popper 1997, s. 96-97). Podobně (a dva roky před prvním vydáním Popperovy studie) se vyjadřuje Philipp Frank: „*Pokusíme-li se založit teorii nebo hypotézu na základě zaznamenaných pozorování, záhy zjistíme, že bez nějaké teorie nemůžeme ani vědět, co bychom měli pozorovat. Náhodná pozorování se většinou nehodí k vůbec žádnému zobecnění.*“ (Frank 1957, s. 4)

že je filosofie služkou vědy. Filosofičtí puristé tak jménem záchrany filosofie pálí všechny mosty mezi filosofií a vědou. Bojí se, že když nepřetrhnou pouta úplně, z filosofie se stane její domnělý protiklad – věda.

Volání po *zvědečtění* filosofie, které zaznívá nejzřetelněji v rané analytické filosofii, představuje dle mého názoru sofistikovanější verzi höschlovského purismu – i když se zprvu zdá být jeho opakem. Pro raně analytické pojetí filosofie bylo klíčové rozlišení vět na syntetické a analytické podle způsobu jejich verifikování: analytické jsou ty věty, jejichž pravdivost lze nahlédnout z nich samých (každá taková věta je svým vlastním důkazem – cf. Wittgenstein 1993, věta 6.1265), zatímco pro ne-analytické věty platí, že jejich pravdivost nebo nepravdivost z věty samé poznat nelze (cf. ibid., věta 6.113). Syntetické věty jsou věty vědy – dozvídáme se v nich něco o světě, způsobují nárůst poznání. Analytické věty pak náleží logice, matematice a nové, analytické filosofii.⁷ Naše poznání v přísném slova smyslu takové věty nerozšiřují.

Proč pak ovšem nazývat filosofii omezenou na analytické výroky vědou? Důvod je, domnívám se, čistě formální. Filosofie se touto taktikou totiž podržuje Kantem předepsanému způsobu diferenciaci pole poznání na jednotlivé vědy. Uvažovat o metafyzice jako o vědě podle Kanta znamená především ostře vytyčit její hranice oddělující ji od ostatních věd. „*Chceme-li vykládati o nějakém poznání jako o vědě,*“ uvádí v *Prolegomenách*, „*jest dlužno, abychom přede vším zevrubně dovedli určití jeho rozdílnost, co nemá totiž společného s jiným věděním a co tedy jen jemu náleží; jinak splývají meze všech*

⁷ „*Správnou metodou filosofie by vlastně bylo: říkat jen to, co se říci dá, tedy věty přírodovědy – tedy něco, co s filosofií nemá nic společného – a pak vždy, když někdo jiný chce říci něco metafyzického, ukázat mu, že některým znakům ve svých větách nedal význam. Tato metoda by byla pro toho druhého neuspokojivá – neměl by pocit, že bychom ho učili filosofii – ale byla by to opravdu jediná správná metoda.*“ (Wittgenstein 1993, věta 6.53)

„*Logická analýza vyslovuje takto soud bezesmyslnosti nad každým domnělým poznatkem, který chce jít nad nebo za zkušenost. Tento soud dopadá nejdříve na každou spekulativní metafyziku, každé domnělé poznání z čistého myšlení nebo čisté intuice, které věří, že může postrádat zkušenost.*“ (Carnap 1991, s. 125; důraz RC).

věd v jedno a nemůže o žádné z nich přiměřeně její povaze důkladně jednáno býti.“ (Kant 1916, s. 14)

Botanika je věda o rostlinách, psychologie o duši a filosofie je vědou o konceptech⁸. Kantovský postup při diferenciaci vědění – imperativ v podobě: není vědy bez vlastního pole – klade na filosofy požadavek najít pro svou disciplínu vlastní území, a tím ji zachránit. Každá věda má své vlastní pole, jehož hranice jsou jasně určené – a místo pro filosofii lze obhájit jen tak, že jí vyhraníme její vlastní působiště. A v tomto smyslu se kantovské vymezení pole jeho vědecké metafyziky na 'syntetické a priori' či na ně navazující analytické zaujetí pro 'konceptuální' vyrovnají Höschlově strategii. Všechny tyto snahy o její záchranu filosofii totiž v podstatě izolují od empirických zkoumání a strhávají tak ony pomyslné mosty mezi filosofii a vědou.

Za povšimnutí stojí, že analytičtí filosofové dále ospravedlňují své záchranné ambice tak, že odkážou k představě filosofie jako nejprve jediné vědy, z níž postupným vydělováním vznikají jednotlivé vědy určité, které ji olupují o jistou oblast působnosti. *„Filosofie se ve svých počátcích zabývala v podstatě veškerými druhy otázek, jaké v člověku vyvolával svět, který jej obklopoval,*“ píše ve svém novém příspěvku k dějinám analytické filosofie Jaroslav Peregrin. *„Postupně však některé druhy otázek přecházely do kompetence ustanovujících se speciálních věd a filosofii zbyly jenom ty, ke kterým se žádná z věd nepřihlásila...“* (Peregrin 2005, s. 13) Filosofii tedy zbývá několik posledních otázek a její prostor je třeba naléhavě střežit⁹.

⁸ Názor, který zde takto zjednodušeně podávám, se nejvíce blíží Carnapově pojetí filosofie. V roce 1932 v eseji „Překonání metafyziky logickou analýzou jazyka“ Carnap uvádí: *„Co však zbývá ještě vůbec pro filozofii, když všechny věty, které něco vypovidají, jsou empirické povahy a přísluší k reálným vědám? Co zbývá, nejsou věty, žádná teorie, žádný systém, ale jenom metoda, totiž metoda logické analýzy. (...) Naznačená úloha logické analýzy, studia základů vědy, je tím, co v protikladu k metafyzice rozumíme pod "vědeckou filozofií".“* (Carnap 1991, s. 126; důraz RC).

Podobně o dva roky dříve Schlick, zakladatel Vídeňského kruhu, jehož členem byl i Carnap, spojuje filosofii s konceptuální analýzou – avšak odmítá jí přiřknout status vědy; filosofie není soustavou propozic, ale činností. Viz jeho příspěvek „Budoucnost filosofie“ na Filosofickém kongresu 1930. (Schlick, 1931)

⁹ Netvrdím, že tento příběh je chybný, pouze upozorňuji, že ve spojení s kantovským požadavkem je každé takové

Dosud jsem zkoumala dva případy stejné diferenciacní strategie. Nejprve jsem sledovala prvoplánový a nefilosofický pokus profesora Höschla vyhradit filosofii prostor mimo vědy a zabránit jakémukoliv vztahu mezi nimi. Potom jsem se obrátila k vlivnému analytickému pojetí filosofie a odhalila zde podobně restriktivní taktiku. Nyní se chystám rozvinout jiné pojetí filosofie, pojetí, které mi bude dále vzorem pro porozumění roli estetiky ve vztahu k vědám. 'Filosofii' v následujícím míním především epistemologii, 'vědou' pak hlavně onu řadu disciplín, které se stalo zvykem označovat za kognitivní.

Je svůdné jasně datovat sblížení filosofie a vědy zlomovým rokem 1950, kdy Quine přednesl příspěvek „Dvě dogmata empiricismu“, ve kterém zpochybnil sám pojem analytičnosti. Někteří filosofové však upozorňovali již dlouho před Quinem, že se rozlišení na tzv. nutné a kontingentní pravdy nekryje s rozdílem mezi filosofií a vědou. Tak např. pragmatik Morris zahajuje svůj článek „Filosofie vědy a věda filosofie“ slovy: „*Začněme odmítnutím takové koncepce filosofie, podle které filosofie postupuje jinými metodami než věda a dosahuje jiného řádu jistoty než věda. (...) Propozice ve filosofii, právě tak jako ve vědě, přijímáme v míře, v níž jsou podpořeny dosavadní evidencí a ovladatelné evidencí příští.*“ (Morris 1935, s. 272) A podobně o dva roky dříve Whitehead v *Dobrodružství idejí* říká: „*V jistém smyslu tvoří věda a filosofie pouze různé stránky jednoho velkého díla lidského myšlení. (...) Obě se zaměřují na pochopení jednotlivých fakt jako názorných příkladů obecných principů.*“ (Whitehead 2000, s. 143)¹⁰.

„zachraňování“ zároveň nevyhnutelně utlačováním a ochuzováním filosofie. Příklad filosofické kritiky takové strategie poskytuje autorka knihy o pojmání vášni ve filosofii 17. století Susan Jamesová. Kritizuje zde moderní analytickou filosofii pro záměrné omezování vlastního pole působnosti, jež má za následek pro smysluplnost zkoumání emocí fatální ignoranci jejich komplexnosti. „*Ve dnech své slávy vtěšnávala analytická filosofie emoce do omezeného, úzkého prostoru. (...) Důvodem bylo, že rozškrtávkování filosofie, psychologie a dalších sociálních věd znamenalo, že otázky dříve považované za filosofické, se nyní ocitly za hranicemi této disciplíny.*“ (James 1999, s.20)

¹⁰ Připomínám, že Whitehead tato slova píše ve stejné době jako své pojetí vztahu filosofie a vědy formulovali výše citovaní Schlick a Carnap.

Quinova kritika byla nicméně zlomová pro analytickou filosofii, protože Quine, oproti Whiteheadovi nebo Morrisovi, do této tradice přímo náležel. Rorty v Quinově nekrologu označuje *Dvě dogmata* za „imaginativní průlom“ a pointu Quinovy kritiky popisuje takto: „*Pravdy není možné rozlišovat na nutné a kontingentní. Na místo tohoto starého dualismu bychom si měli dosadit spektrum běžící od přesvědčení, jichž se nedokážeme vzdát ani v nejodvážnějších představách, k těm, která považujeme za snadno vyvratitelná nějakým příštím pozorováním.*“ (Rorty 2001) Analytické výroky tedy přestávají být doménou filosofie a na jejich místo nastupují *přesvědčení, jichž se nedokážeme vzdát ani v nejodvážnějších představách*. Oba naznačené motivy – představivost ve vztahu k filosofii a nepřetržité kontinuum výroků – budou v následujícím textu přiblíženy.

Důsledkem Quinova projektu byla tzv. *naturalizace filosofie* (resp. epistemologie), tj. její radikální přiblížení k empirickým vědám, konkrétně, jak uvádí v eseji „*Epistemology Naturalized*“ (1969), její zařazení do oboru psychologie. Přimo v Quinových stopách se sice vydalo jen velmi málo epistemologů, málokdo však unikl Quinově vlivu. Ten v roce 1986 komentuje Patricia Churchlandová v *Neurophilosophy*, knize, která měla podle historiků současné filosofie obdobně zlomový charakter¹¹, takto: „*Od Quinova Slova a objektu (...) je i filosofům jasné, že ta nejlepší a správně pojímaná filosofie je kontinuální s empirickými vědami, a i když problémy a řešení mohou být více nebo méně synoptické, týká se to rozdílu ve stupni, ne v druhu. I když teorie mohou být více či méně vzdálené pozorování, jsou zajímavé, pouze pokud se mohou v posledku nějakého pozorování dotknout.*“ (Churchland 1988, s. 3)

Co Churchlandová míní tím, že filosofie a věda jsou v různém stupni synoptické (tj. sestavující a přehlízející současně různé paralelní jevy)? Na tomto místě se nabízí příležitost k poslednímu

¹¹ Viz např. heslo „*Filosofie neurovědy*“ v *Stanfordské filosofické encyklopedii*, které je rozděleno na období před a po *Neurofilosofii*. (cf. Bickle & spol. 2006)

ohlédnutí za výše analyzovanou analytickou filosofií: Schlick se totiž v již zmíněné přednášce „Budoucnost filosofie“ (viz pozn. 8) možnosti filosofie jako *synoptické* disciplíny vysmívá. Jeho popis této možnosti a jejích důsledků by ovšem, domnívám se, Churchlandová podepsala v plném znění: „*Tento tzv. 'synoptický pohled' na filosofii, jehož zastánci se domnívají, že filosofie je věda, která se liší od speciálních věd pouze mírou obecnosti, vedl, zdá se mi, k hroznému zmatku. Na jedné straně učinil z filosofa vědce. Sedí totiž ve své knihovně, nahlíží do neuvěřitelného množství knih, pracuje u svého stolu a studuje různé názory celé řady filosofů. Máme dojem, že před sebou máme historika, který porovnává různé prameny, či vědce, který se zabývá zkoumáním nějaké zvláštní oblasti poznání. Filosof se chová úplně stejně jako vědec a je přesvědčen, že určitým způsobem užívá vědeckou metodu. Od ostatních se liší pouze v míře obecnosti. Považuje proto filosofii za výjimečnější a vznešenější vědu, než jsou vědy ostatní, nikoli však od ostatních podstatně odlišnou.*“ (Schlick 1931)

Důvod, proč je filosofie pro Churchlandovou synoptickou disciplínou, souvisí s předmětem jejího bádání – myslí. Churchlandová považuje za nezbytné, aby při výzkumu myslí intenzivně spolupracovaly disciplíny jako psychologie, neurověda, etologie, počítačové modelování a filosofie. Každá z těchto disciplín je ‚esenciální‘, protože každá nabízí uchopení určitého aspektu lidské přirozenosti. Filosofie však z této řady poněkud vystupuje. „*Jaká je úloha filosofie?*“ píše Churchlandová v reakci na kritiku své knihy z pera Colina McGinna¹², který ji obvinil z destruktivního útoku na autonomii filosofie. „*Filosofie má v širším projektu porozumění fungování mysli-mozku stejně esenciální roli [jako ostatní disciplíny]. Je, tak jako vždy bývala, synoptickou disciplínou: snaží se o sjednocení existujících věd do jednotného a koherentního výkladu reality. A také je, tak jako vždy bývala, primární disciplínou:*

¹² McGinnova kritika *Neurophilosophy* vyšla 6. února 1987 v *Times Literary Supplement*. Referenci znám jen zprostředkovaně.

upozorňuje na hranice běžného chápání a pokouší se nalézt nové vědy tam, kde dříve žádné neexistovaly.“ (Churchland 1987)

Churchlandová tedy připisuje současné filosofii myslí dvě funkce: Za prvé ji vidí jako koordinátora výzkumů, které probíhají v různých vědách, toho, kdo tyto výzkumy dosazuje do jednoho rámu. Tento úkol vyplývá, jak již bylo naznačeno, z povahy předmětu výzkumu Churchlandové – myslí –, při jehož zkoumání je nutné použít nástrojů mnoha jednotlivých disciplín; filosofie má pak být tím, kdo může výsledky těchto zkoumání spojovat. Filosofie tedy nezkoumá jiné pravdy než věda, ale oproti jednotlivým vědám se nevztahuje jen k té či oné oblasti, je vědou „výjimečnější a vznešenější“, jak s ironií glosuje Schlick, „nikoli však od ostatních podstatně odlišnou.“ Její teorie se vždy musejí „dotknout nějakého pozorování.“

I když tedy filosofie není disciplínou omezenou na čistě konceptuální analýzu, její postavení není souřadné s ostatními disciplínami, což, domnívám se, mnozí kognitivní vědci dostatečně nezohledňují. Je-li filosofii přiznána synoptičnost, stává se nevyhnutelně vědou druhého stupně a v takovém postavení není filosof jen 'spojovatelem' různých kousků dosaženého vědění, ale i jejich kritikem. Ráda bych tedy tento rys filosofie nazvala „synopticko-kritickou úlohou“. Přičemž podtrhuji, že jej filosofie nevykazuje jen ve vztahu k vědám, ale především sama k sobě, a je tím pádem – jak zdůrazňoval Hegel – vyhraněně sebekritickou disciplínou¹³.

Důležité je, že Churchlandová zmiňuje ještě jednu vlastnost filosofie. Nejen že filosofie pracuje s poznatky jiných věd a je v tomto smyslu sekundární disciplínou, vedle toho filosofie také „nahlíží prostory vědou dosud nepokryté“, a v tomto smyslu je disciplínou primární. V našem kontextu si lze vybavit několik již naznačených

¹³ Tato kritičnost a sebe-kritičnost je nekonečný proces. Jak již bylo řečeno s Quinem, neexistuje žádný „kosmický exit“, místo mimo všechny konceptuální rámce, ze kterého by bylo lze provádět absolutní kritiku věd. Synoptičnost a (sebe)kritičnost nejsou esenciální vlastnosti filosofie, jen její symptomy.

motivů. Můžeme se například vrátit k Peregrinově diagnóze filosofie jako mizející, vědami okrádané disciplíně, avšak interpretovat ji odlišně: čili ne jako výzvu k vybudování pevných hradeb kolem filosofického hájemství, ale jako důkaz o již probíhající spolupráci filosofie a věd. Můžeme zde také připomenout Rortyho slova o výrocích, které se liší podle toho, jak více či méně obtížné je představit si, že by neplatily, a doplnit je citátem z Whiteheadovy přednášky o vědě a filosofii: „*Speciální vědy potřebují, aby byla uchována lidská představivost se svými imaginativními možnostmi až dosud nevyužitými pro účely vědeckého výkladu.*“ (Whitehead 2000, s. 148)

Ve svém primárním postavení má filosofie ve vztahu k vědě zakladatelskou úlohu. Identifikuje vědci neviděné aspekty a klade jim otázky. V současné analytické filosofii oblíbené myšlenkové experimenty jsou jen jednou z rolí, které imaginace ve filosofii hraje. Za jeden z nejdůležitějších filosofických úkolů, přinejmenším od doby Kantovy první *Kritiky*, je zkoumání možností a především limitů představitelného. Filosofie jakožto imaginativní zkoumání možností vědou dosud nezohledněných klade vědě otázky či naznačuje způsob, jakým je či bude třeba se ptát.

Ráda bych na závěr heslovitě a přímočaře shrnula hlavní body a důsledky zde obhajovaného vztahu filosofie a vědy:

1. Filosofie vystupuje ve vztahu k vědě ve dvou úlohách – jako primární a sekundární disciplína. Podoba vztahů filosofie a vědy je dynamická a ony dvě role si vzájemně konkurují.
2. Rozlišení mezi vědou a filosofií je nestálé. Nahlížíme-li jejich vztah diachronně, jsme svědky neustálého posouvání a překračování hranice, která je rozděluje. V jednotlivém časovém řezu má však filosofie a věda více méně pevné

rozlišení. Goodmanovsky řečeno: otázku: „Co je filosofie?“ je vhodné nahradit přesnější otázkou: „Kdy je filosofie?“¹⁴

3. Problémy, které zkoumala filosofie jakožto primární disciplína a jež se „propadly“ na vědeckou úroveň, se k filosofii znovu vrací v podobě předmětu jejího sekundárního zkoumání¹⁵.
4. Tyto dvě role či symptomy filosofického zkoumání je možné interpretovat také jako *závazky* filosofie k vědě: Filosofie by se měla pokoušet svá zjištění formulovat v podobě otázek, které již mohou být zodpovězeny vědci, a filosofie by také měla pracovat s vědeckými odpověďmi, tj. především je vnímat jako odpovědi na své původní otázky, a tak je vsazovat do širšího rámu.

Za předpokladu, že estetika je filosofickou disciplínou, mohu v návaznosti na tyto body formulovat následující klíčové otázky pro svá další zkoumání:

1. Jakou roli (primární či sekundární) hraje v tomto okamžiku (nikoliv diachronně) estetika ve vztahu k vědě?
2. Které otázky byly estetikou zformulovány tak, že na ně může odpovídat věda?
3. Jak estetika s vědeckými odpověďmi nakládá?
4. Jakými nedostatky trpí současná estetika chápaná jako primární a sekundární disciplína?

¹⁴ „Neurověda... Filosofie... Není již důležité, kde jedna disciplína končí a druhá začíná, protože z povahy věci plyne, že hranice byly špatně nastaveny.“ (Churchland 1988, s. x).

¹⁵ Z toho důvodu má vztah mezi filosofií a vědou, který Frank piktograficky znázorňuje ve své studii, podobu kontinuální spirály, a nikoliv jednoduché úsečky. (viz Frank 1957, s. 22)

1.2 Estetika a vědy: historická črta

Vědeckou estetikou se obvykle míní totéž co estetikou experimentální či empirickou¹⁶ a experimentální estetika je zase často považovaná za synonymum estetiky psychologické (cf. Thornhill 2003; Martindale 1998). To by se mohlo zdát nespravedlivé vůči dalším vědám, které s estetikou spolupracují, např. biologii (Darwin – evoluční vysvětlení krásy), matematice (Birkhoff – univerzální estetická míra vyjádřená matematickou funkcí), fyziologii (Helmholtz) atd. Zdá se, že vědecká estetika je širší pojem¹⁷, který by měl zahrnovat všechna taková setkání.¹⁸

Upřednostňování psychologie má však z historického hlediska dva navzájem související důvody. První důvod lze uvést připomínkou výše referované recenze Evy Schaperové a jejího náhledu, že se (angloamerická) estetika má sklon soustředit výhradně na estetický prožitek. (cf. Schaper 1954) Ve stejném duchu Edward Bullough, kterému budu v této kapitole věnovat značnou pozornost a jenž estetický prožitek považuje za centrální téma estetiky napříč staletími, prohlašuje, že moderní estetiku charakterizuje přesun od objektového k subjektivnímu pólu zážitku.¹⁹

Druhý důvod budiž naznačen pomocí Ingardenova uvedení (od Husserla, potažmo Fregeho převzatého) pojmu *psychologismu* do

¹⁶ Za protipříklad lze zde uvést idealistu Croceho, který nazývá estetiku *vědou* o intuitivním poznání. Protože se však chci v této práci zabývat výhradně empirickou vědeckou estetikou, nebudu dále tento motiv rozvíjet.

¹⁷ Například estetizující zoolog Randy Thornhill vědeckou estetiku definuje jako zkoumání, které „*se zabývá bezprostředními příčinami (tím 'jak'; fyziologií, vývojem, podněty či stimuly, zpracováním informace) a / nebo posledními příčinami (tím 'proč'; evolučními dějinami).*“ (Thornhill 2003, s. 10) Vědeckou estetiku dále rozlišuje na tři větve: biologickou estetiku, biofilii a experimentální estetiku (kterou považuje za podobor experimentální psychologie).

¹⁸ Jen na okraj připomínám, že nejen, že ne každá vědecká estetika je psychologická, ale navíc ne každá psychologická estetika je empirická, potažmo vědecká. Příkladem budiž estetika založená na psychoanalýze, která má tendenci „*bránit se empirickému testování výroků odvozených z teoretických konstruktů,*“ (László 1999, s. 17) a kterou mnozí nepovažují za vědu (např. sir Popper).

¹⁹ „*Začněme s docela bezpečným základním přesvědčením, totiž že existuje taková věc jako estetický zážitek. Na prvním místě pak můžeme pozorovat jisté objekty, které (...) máme za esteticky působivé; na druhém lze pozorovat jisté podmínky mysli, za nichž máme tyto objekty za krásné... A teď: postup od zájmu o první k zájmu o druhé aspekty obecně poznamenává vývoj estetiky od antiky po modernu.*“ (Bullough 1919, s. 43, důraz EB)

estetiky (filosofie) (cf. pozn. č. 6). Různé vědy včetně psychologie mohou estetice sloužit v přesně vymezeném tematickém prostoru, být použity pro řešení konkrétní otázky atd. Tuto pomocnou roli psychologie je však třeba odlišit od situace „*kdy psychologický výzkum začne transcendovat své vlastní pole a vládnout... To pak máme co do činění s psychologismem (...), filosofickým názorem, jehož základ spočívá v tom, že jsou jistým objektům připsány psychologické charakteristiky.*“ (Ingarden 1974, s. 216, důraz RI) Psychologickou estetikou, jež je často považována za synonymum estetiky vědecké, se nemíní jenom, tak jako u ostatních věd, které mohou s estetikou spolupracovat, použití psychologie jako metody, ale též určité filosofické, psychologii motivované stanovisko.

K těmto dvěma interpretacím psychologické estetiky se znovu vrátím později. Nejprve se však zaměřím na psychologickou estetiku obecně a představím tři osobnosti²⁰, jež ovlivnily její vývoj. V další kapitole specifikuji hlavní body kritiky, které sblížení estetiky a vědy obecně vzbuzovalo. Na závěr se na tuto kritiku pokusím odpovědět.

1.2.1 Vybrané osobnosti psychologické estetiky

Zakladatelem experimentální psychologické estetiky (a experimentální psychologie vůbec) je Gustav Theodor **Fechner** (*Vorschule der Ästhetik* (1876)). Notoricky známé je jeho rozlišení tradiční „*estetiky zhora*“ a jím založené „*estetiky zdola*“. Rozdíl mezi těmito dvěma podniky není jen rozdílem ve směru, ale projevuje se také ve volbě objektů vědeckého zájmu. „*Empirická estetika se zabývá zkušenostmi a vjemy, nikoliv idejemi.*“ (Barasch 2000, s. 85)

Vzorcem Fechnerových úvah byla jednoduchá rovnice impulz – reakce, přičemž na stranu impulzu kladl předmět estetického zájmu

²⁰ Rozumí se, že volba Fechnera, Bullougha a Berlyna byla podmíněná tím, co chci v této kapitole ilustrovat.

a na stranu reakce estetickou libost. Jeho cílem bylo objevit „estetické zákony“, které zodpoví otázky po tom, které barvy, tvary atd. se dočkají nejširšího souhlasu – největší libosti. Z tohoto důvodu jej také přitahovala teorie zlatého řezu, kterou jinak Bullough označuje za „nejrigidnější formalistickou doktrínu té doby“ (Bullough 1921, s. 76) – nabízela totiž možnost předpokládat a experimentálně ověřovat přímou úměrnost mezi matematickými proporcemi a mírou libosti. Ve svých zkoumáních Fechner postupoval experimentálně-statistickou metodou, používal čistě kvantitativní analýzu. Proslul např. výzkumem ideální velikosti rámu obrazu, kvůli kterému přeměřil všechny rámy v dostupných evropských sbírkách.²¹

Fechnerův odkaz není v současné empirické estetice zapomenut. Colin Martindale, prominentní psycholog, donedávna šéfredaktor *Empirical Studies of the Arts* a nositel Fechnerovy ceny za výjimečné přínos pro empirickou estetiku (2000), se k Fechnerovým metodám s nadšením hlásí a má za to, že většina jeho principů „odolala testu času.“ (Martindale 1998, s. 111) Důkazem toho je ostatně i jeho vlastní dílo *Clockwork Muse* (1990), ve kterém vysvětluje předpověditelnost změny v umění pomocí „zákona novosti“, jenž je v podstatě kombinací dvou fechnerovských principů. Fechner nicméně představuje spíše snadnou kořist pro ty, kdo chtějí odmítnout empirickou estetiku jako takovou – zejména pro jednoduchost rovnice stimul - reakce. Proto zde představím i poněkud sofistikovanější „vzorky“ empiricko-psychologického přístupu k estetice.

Poučenější větev psychologické estetiky reprezentuje Edward **Bullough**. Hlavním zájmem tohoto všestranně vzdělaného polyglota byla estetika. K té přistupoval „z psychologického či dokonce fyziologického hlediska a v cambridžské psychologické laboratoři prováděl mnohé experimenty.“²² Většina jeho pro estetiku

²¹ Informace o Fechnerovi mám z „druhé ruky“, viz především Bullough 1921; Barasch 2000; Lindauer 1973; Martindale 1998.

²² Informace byly získány od nesignovaného autora ze zdroje: www.chez.com/blackfriarscambridge. Bývalý dům manželů Bulloughových slouží od Edwardovi smrti cambridžským dominikánům (Řádu kazatelů –

relevantních textů vycházela v *British Journal of Psychology* (počínaje rokem 1908).

Bulloughovým východiskem bylo „*bezpečné základní přesvědčení, totiž že existuje taková věc jako estetický zážitek.*“ (Bullough 1919, s. 43) Specificky estetický charakter zážitku a jeho komponent (emocí, empatie, asociací, soudu a libosti) je však třeba podle Bullougha hledat v prvních fázích zážitku, ještě před vlastním estetickým hodnocením, tj. hlavně v tom, co Bullough nazývá aprehenzí a adaptací (cf. Bullough 1921). Metodu, kterou pro výzkum těchto podmínek navrhoval, bylo zkoumání *čistě psychologických faktů* (Bullough 1919, s. 44), a to pomocí prostředků, jež nabízela tehdejší psychologie: tj. introspektivně, retrospektivně a především experimentálně. Oproti Fechnerovým metodám u Bullougha nacházíme kvalitativní analýzu možných respondentů jeho výzkumu. Klasifikaci pozorovatelů, kterou vybudoval ve svých textech o vnímání barev, se později pokusil přemístit do estetického kontextu (cf. Bullough 1921, s. 86).

Bulloughovu citlivost ke složitosti estetického zážitku a jeho ochotu vzít v potaz velké množství různých faktorů a vlivů se mezi psychology pokusil následovat Daniel E. **Berlyne**²³, zakladatel dodnes fungující výspy vědecké psychologické estetiky *International Association of Empirical Aesthetics* (založena 1965 v Paříži). Dominantní roli při estetickém hodnocení hrajou dle Berlyneho analýzy tzv. „*poměrné vlastnosti*“ (*collative properties*), což jsou proměnné typu novost, nesourodost, nepravidelnost a asymetrie, které vznikají srovnáním odlišných částí stimulu či srovnáním stimulu s očekáváním a jež mají potenciál zvýšit fyziologické vzrušení vnímatele. Mezi komplexitou stimulu, vyjádřenou těmito vlastnostmi, a silou reakce přitom existuje přímá úměra, přičemž nejpříjemnějším

Blackfriars) a ti se na svých stránkách z vděčnosti zmiňují o jeho akademických zájmech.

²³ „*Berlynova touha rozšířit rozsah poznání napříč kulturními rozdíly, napříč věky vývoje, napříč uměleckými expertizami a napříč smyslovými modalitami přinesla neobyčejně důležitá data o společných rysech lidských estetických reakcí.*“ (Bornstein 1975, s. 87)

je vzrušení střední hodnoty (vztah mezi mírou vzrušení a příjemností má tvar obráceného U). Umění je zdrojem právě této nejsilnější příjemnosti, založené na poměrných vlastnostech středních poloh.

Ve srovnání s Bulloughem se Berlyne zaměřil na jiný aspekt komplexity estetické situace, totiž na složitost stimulu. Jeho teorie má potenciál vysvětlit např. vývoj jednotlivých žánrů a vztah mezi originalitou a tradicí. Bohužel však Berlyne nedosáhl stejné komplexity na straně subjektu a složitost stimulu převáděl na kvantifikovatelné vzrušení (*arousal*) – a chytil se tak do tzv. iso-hedonistické pastí (cf. Martindale 1998).²⁴

Kromě citovaných materiálů jsem informace o Berlynovi čerpala z: László 1999; Berlyne 1977; Martindale 1998.

1.3 Kritika vědecké estetiky

Na straně filosofické estetiky vyvolávala přítomnost psychologie 'na jejím hřišti' velké množství námitek. Některé z těchto argumentů již známe z výše diskutovaného vztahu mezi filosofií a vědou, jiné jsou specifické pro zde zkoumaný vztah. V následujících podkapitolách se některé z nich pokusím formulovat. V některých případech autoři těchto argumentů bojovali proti jiným mlýnům než vědecké estetice, do boje s níž je přesadím já. Nečiním tak proto, že by se vědecké estetice nedostávalo od jejího filosofického protějšku dostatečné množství explicitní kritiky, ale proto, že mé cíle zde nejsou pouze kritické – jak se ovšem ukáže až později (viz sekce 1.5).

1.3.1 Naturalistický omyl

Otcem argumentu je G. E. Moore, který jej zformuloval na obhajobu non-naturalismu v etice. Velmi zhruba, cílem tohoto argumentu bylo zabránit kontaktu přírodních věd a etiky na základě obhajoby neredukovatelně „nepřírodního“ charakteru předmětu etiky, předmětu, který není z jeho podstaty možné pojímat empiricky. Nikoliv náhodou tento postup souzní s limitační strategií, o které jsem mluvila výše v souvislosti s analytickou filosofií.²⁵

Tento argument má dvě podoby:

1. Dobro není přirozená vlastnost – tj. vlastnost „*se kterou z popisu své práce zacházejí přírodní vědy nebo psychologie.*“ (Moore 2000, s. 13)

²⁵ Výše jsem mluvila o tom, že každý takový kontakt byl v raně analytické filosofií zpravidla interpretován jako ohrožení. Proto byla snaha vymezit filosofií vlastní pole jakýmsi pokusem filosofií zachránit. Moore zde zcela charakteristicky říká: „*Jméno naturalismus jsem rezervoval pro jistou metodu přístupu k etice, metodu, jež, striktně vzato, je zcela inkonzistentní s možností etiky vůbec. Tato metoda spočívá v nahrazení [predikátu] 'dobrý' některou vlastností přirozeného objektu nebo souboru přirozených objektů; což v důsledku znamená, že spočívá v nahrazení etiky nějakou z přírodních věd.*“ (Moore 2000, s. 92) Na prvním místě připisuje toto etiku ohrožující suplování psychologii, dále sociologii a fyzice.

2. Dobro není na nějakou přirozenou vlastnost redukovatelné.

Domnívám se, že obě tyto teze představují motivy, které se v různých formulacích vyskytovaly na obranu estetiky proti psychologii. Mezi estetiky se explicitně k tomuto argumentu odvolává například Richard Shusterman, který jej považuje za útok typický pro analytickou filosofii a klade jej do kontrastu s Deweyho naturalismem.²⁶ V následujícím předvedu, jakou roli dvě fáze tohoto argumentu sehrály v estetice implicitně.

1.3.1.1 Proti přirozenosti estetického zážitku

„Nejdůležitější pomoc od moderní psychologie se estetice dostala nepřímou a obecně: totiž upevněním pozice naturalistického světového názoru tím, že bylo ukázáno, jak do něj lze zahrnout i mentální fenomény. Důsledkem je proměna postoje vůči umění a estetickému zážitku: vzrůstající víra, že jim bude možné někdy detailně porozumět jako navazujícím fázím přirozeného řádu, který odhaluje věda.“
(Thomas Munro, cit. dle Dempster 1993, s. 352)

„Někteří filosofové mluví o estetickém prožitku jako o samostatném druhu entity, jež se může stát objektem experimentálního zkoumání. (...) Je však dost zvláštní dělat z prožitku objekt zkoumání, jako by prožitek snad byl kusem mědi, žábou nebo dokonce příkladem chování.“
(George Dickie 1962, s. 297)

Tyto dva navzájem si protirečící citáty dělí od sebe 34 let. První pochází z knihy Deweyho žáka a velkého obhájce vědecké, tj. naturalizované estetiky, Thomase Munro, v druhém je na první pohled zřetelný rukopis nesmiřitelného kritika naturalismu, analytického estetika George Dickieho. Právě Dickieho argument mne v tuto chvíli zajímá.

²⁶ „Hlavní tah analytické estetiky stojí v ostrém nesouhlasu s naturalizováním umění nebo estetické hodnoty. G. E. Moore, ač nebyl zrovna vzorem analytického estetika, vybavil v tomto směru analytickou strategii doktrínou naturalistického omylu. (...) A i když přitažlivost 'argumentu otevřené otázky' dost vyvanula, analytičtí estetikové nadále odmítají estetické vlastnosti s přirozenými ztotožňovat či je alespoň nahlížet jako z přirozených perceptuálních vlastností odvoditelné.“ (Shusterman 1992, s. 7) V jiné souvislosti, avšak v podobně namířeném útoku, na Moorův argument naráží také Dempster 1993. Diskuzi o naturalistickém omylu v estetickém kontextu jsem objevila také u Fennera (1992) a Currieho (1989).

Jeho námitka je součástí rozsáhlého útoku proti psychologii v estetice. I když je Dickie v citátu podezřívavý vůči samé možnosti tematizovat jakýkoliv zážitek, váha jeho argumentu spočívá na predikátu estetický. Žádné specificky *estetické* zkušenosti, city či formy vědomí podle Dickieho totiž neexistují, a proto není pro psychologii v estetice žádné místo. Pointou Dickieho kritiky je, že estetika žádný empiricky laděný popis zážitku nepotřebuje, protože je ve skutečnosti „rozmluvou nad rozmluvou o uměleckých dílech.“ (ibid., s. 300)

Argument, že neexistuje žádný zvláštní způsob zakoušení, který by se dal označovat za „estetický“, je u Dickieho odvozován z teze, že existuje vlastně jen jeden způsob zakoušení. „*Hudbu je možné poslouchat (věnovat jí pozornost) jen jedním způsobem, třebaže více či méně pozorně, s různými motivy nebo záměry a z rozličných důvodů a také s možnostmi, že bude pozornost od hudby některým z mnoha způsobů odlákána.*“ (Dickie 1964, s. 57, důraz GD) Dickie si ovšem zřejmě nevšiml, že toto je plnokrevně psychologická teze²⁷, která tím pádem podléhá empirickému vyvrácení. V psychologii můžeme na různých místech narazit na experimentální potvrzení vlivu motivace na podobu zkušenosti. Např. psychologové studující sémantickou paměť „*získali evidenci o tom, že čtenářská intence může masivně ovlivnit porozumění textu. (...) Na čtenářské intenci – na tom, jestli se čtenář chystá napsat o textu esej nebo jej chce jenom převyprávět či se snaží najít řešení problému, který text nadhodil – závisí různá 'úsilí' po významu, která se objevují během čtení určitého textu, přičemž každé z nich vede k jiným mentálním reprezentacím textu, jelikož je reflektováno v odlišných paměťových výkonech.*“ (László 1999, s. 96, důraz JL)

Paradoxní je, že Dickie sám se v eskapádě argumentů proti psychologii uchyluje k další námitce, jež je ovšem s výše popsanou

²⁷ „*Že existuje jen jediný způsob, jak poslouchat hudbu, je substantivní psychologické tvrzení, které je substantivně chybné.*“ (Kemp 1999, s. 394)

argumentací jednoznačně v rozporu. Dickie vzpomíná Beardsleyův popis estetického prožitku (zaměřený, intenzivní, sjednocený) a prohlašuje: „*Že estetický prožitek má tyto vlastnosti, je snad mimo veškerou pochybnost. Ale co víc lze o něm říct? (...) Co víc by nám vědecké prostředky mohly pomoci objevit?*“ (Dickie 1962, s. 296)

Vraťmě se však k Dickieho hlavní argumentační linii. Jeho útok by měl stejnou účinnost i v jiném než naturalistickém kontextu. Původní formulace vzorového argumentu, tj.: „Dobro není přirozená vlastnost,“ by se po vzoru Dickieho dala zkrátit na prosté: „Dobro není.“ Proto nyní uvedu další, tentokrát nezkracovanou estetickou *konkretizaci* tohoto argumentu. „*Psychologizátor má sklon považovat všechna epistemologická a estetická zkoumání, jež jsou subjektivně orientovaná, za psychologická,*“ prohlašuje Roman Ingarden ve svém již citovaném pamfletu proti psychologismu (Ingarden 1974, s. 218). Ingarden tedy nepopírá existenci estetického zážitku, dokonce zde ani nevystupuje proti subjektivizaci estetiky, nepovažuje však za vhodné provozovat zkoumání subjektivní reality estetického zážitku vyhraněně psychologicky. Nejen že taková strategie přesouvá pozornost od skutečných problémů na povrchní záležitosti, ale navíc je doprovázena *fundamentálními chybami*, které vyplývají z předpokladů (Ingarden mluví dokonce o *předsudcích*), na kterých se zakládá každé tvrzení empirické psychologie – tj. že „*neexistují jiné objekty než ty, které jsou mentální nebo fyzikální povahy.*“ (ibid., s. 216) Literární dílo je podle Ingardena třeba podrobit „*nespoutanému vnímání, tj. osvobozenému od rozličných často nedoložených informací,*“ (ibid., s. 220) jejichž zdrojem může být právě empirická psychologie, kterou je tím pádem třeba „uzávorkovat“, vyřadit.

1.3.1.2 Proti redukovatelnosti estetických vlastností

Druhá anti-naturalistická námitka je v estetickém kontextu namířena proti tendenci psychologické estetiky převádět estetické vlastnosti na proměnné, které jsou experimentálně zkoumatelné, tj. měřitelné. Jako vzor této tendence nám může posloužit výše předvedený postup Dr. Berlyna, jenž za esteticky nejhodnotnější vlastnost vyhlásil střední komplexitu vyjádřitelnou poměrnými vlastnostmi. O objektu, který dosahuje správných hodnot těchto proměnných, lze říci, že je esteticky hodnotný.

Rozsáhlou polemiku s takovým typem argumentace vedl na přelomu 50-tých let Frank Sibley, který zkoumal vztahy mezi estetickými a nonestetickými vlastnostmi, pojmy a soudy. Sibley přiznává, že existence i podoba estetických vlastností závisejí na vlastnostech nonestetických (tj. že estetické vlastnosti patří do třídy tzv. emergentních vlastností). Konstatování této závislosti je však jediné zobecnění, které je v oblasti estetických soudů přípustné. Na obecné rovině se nikdy nepodaří identifikovat určitý soubor nonestetických vlastností zodpovídající za vznik té či oné estetické vlastnosti, i když v rovině partikulární, tj. když zkoumáme nějaké konkrétní dílo, můžeme (a kritici nedělají nic jiného) určit, které z jeho nonestetických vlastností odpovídají za tu kterou estetickou vlastnost, jíž je dílo nositelem.²⁸

Sibley zakládá své teze, pokud mu správně rozumím, zejména na dvou argumentech. První z nich nazývám „**argument o (estetické) percepci**“. Sibley píše: „*Jestliže člověk nevnímá [estetické vlastnosti] sám za sebe, estetická libost, hodnocení či soud je mimo jeho dosah (...) Vidět, slyšet a cítit je naprosto zásadní.*“ (Sibley 1965, s. 137) Pro Sibleyho tento požadavek reprezentuje jeho centrální tezi o estetických vlastnostech, jejichž rozpoznání vyžaduje estetické nadání.

²⁸ „Můžeme stanovit partikulární pravdy o konkrétních předmětech – např., že tyto určité nonestetické kvality daného předmětu (popsaného tak detailně, jak jen je libo) mu poskytují některou estetickou vlastnost spíše než žádnou, a že vlastnost, kterou mu poskytují, je půvab nebo vyváženost.“ (Sibley 1965, s. 138)

V našem kontextu se však bez speciální schopnosti estetické percepce obejdeme a postačí, když budeme žádat, aby podmínkou estetického souzení byla osobní perceptuální zkušenost.

Tento nekontroverzní a intuitivní požadavek je, zdá se, v rozporu s důsledkem nalezení korespondence mezi estetickými a nonestetickými vlastnostmi. Objev takových zákonů by umění degradoval na vaření – poskytnul by totiž případným zájemcům z řad umělců 'recepty' jak uvařit vkusné dílo. Slovy Anthony Savila: *„Kdyby se krása dala objasnit prostřednictvím zákonů, mohli bychom se ptát, jak tyto zákony vypadají, a teoreticky bychom mohli ještě před zkušeností říci, jak by objekt měl vypadat, aby o něm platil příslušný soud vkusu.“* (Savile 1993, s. 23)²⁹

Tento argument není namířen, tak jako onen předchozí, proti zavlékání empirie do estetických studií, ale proti dalšímu kroku, který každá na empirii založená věda spěchá učinit – totiž momentu, kdy se již od zkušenosti může odpoutat a přistoupit k zobecnění, po kterém zkušenost není potřeba. Souvisí to s dalším rysem, který je s vědeckým úsilím, s vědeckou motivací, obvykle spojován, totiž cílem zajistit předpověditelnost a opanovat skutečnost, svázat ji kontrolou.

Druhý důkaz nepřevoditelnosti estetických vlastností na nonestetické zakládá Sibley na „**argumentu o totalitě relevantních nonestetických vlastností**.“ Sibley uvádí: *„Dalo by se říci, že právě proto, že dílo je takové, jaké je – že tato barva je právě zde, že se támhle objevuje právě taková linka a tak dále neurčitě dlouho – právě proto je dílo půvabné nebo dojemné nebo nevyvážené.“* (Sibley 1965, s. 138) Každé umělecké dílo je nositelem charakteristické estetické vlastnosti, kterou vlastní díky celkovému úhrnu všech svých nonestetických vlastností. To znamená, že jakákoliv sebemenší změna

²⁹ Savile tento argument dále rozvíjí pomocí Kantovy myšlenky génia, jehož první vlastností, jak říká Kant, musí být originalita, tj. *„talent vytvářet to, čemu se nedá dát žádné určité pravidlo.“* (Kant 1975, s. 125).

některé jeho nonestetické vlastnosti způsobí změnu estetického dopadu díla. Jak z toho vyplývá tvrzení, že žádný soubor nonestetických vlastností nelze pevně svázat s určitou estetickou vlastností?

Tento argument je pro existenci zákonů svazujících nonestetické a estetické vlastnosti fatální v případě, že budeme Sibleyho „*a tak dále neurčitě dlouho*“ (*and so on indefinitely*) interpretovat jako *donekonečna*. Každý soubor nonestetických vlastností, jakkoliv vyčerpávající, implikuje ne jednu, ale různé estetické vlastnosti. „*Takto se může objekt, který je popsán velmi detailně, ale výlučně prostřednictvím vlastností charakteristických pro jemnost, po detailnějším ohledání ukázat naprosto nejemný, nýbrž nanicovatý a fádni.*“ (Sibley 1978, s. 69) Vypůjčím-li si zde Goodmanovu terminologii, *husté* tkanivo uměleckého díla umožňuje nekonečné přepisování pravidla korespondence mezi estetickými a nonestetickými vlastnostmi a znemožňuje tak jeho fixaci a generalizaci.³⁰

1.3.2 Předpoklad čistého myslitele či nepředpojatého subjektu

„Čistý myslitel, který předmětem svých reflexí učinil svou vlastní zkušenost – zkušenost kulturně vzdělaného příslušníka jistého společenského milieu –, aniž by věnoval pozornost historické podmíněnosti jak svých reflexí, tak jejich předmětu (jenž pokládá za čistý umělecký zážitek), bezděčně ustavuje svou vlastní singulární zkušenost transhistorickou normou každé estetické percepce.“
(Pierre Bourdieu 1989, s. 148).

³⁰ Pro Sibleyho toto však nevede k nemožnosti určit estetický charakter daného díla, a to z toho důvodu, že jeho estetické vlastnosti jsou pro člověka nadaného patřičnou estetickou sensitivitou viditelné na první pohled. Tzn., jak již bylo diskutováno v první části argumentu, při estetickém hodnocení se neobejdeme bez použití estetického vnímání a proces interpretace, který ovšem není podmínkou estetického souzení, probíhá opačným směrem: od estetických k nonestetickým vlastnostem. Ten proces se pak nedá v žádném případě považovat za důkaz či ospravedlnění estetického soudu; je nanejvýš jeho vysvětlením a nemá na určení estetických vlastností díla žádný dopad.

Bourdieu svou kritikou míří na obecně filosofické uchopování zvláštnosti estetického prožitku, nicméně ji lze v tomto kontextu použít i pro kritiku psychologické estetiky zvláště. Předpoklad čistého myslitele se týká především toho druhu psychologického výzkumu, který se nazývá introspekce. Vlivem behaviorismu byla introspekce na začátku 20. století nahrazena experimentálním pozorováním vzorku subjektů v určitých podmínkách. Experimentální zkoumání lidské psychiky – obvykle založené na výzkumech univerzitních studentů prvních ročníků – však trpí, zdá se, podobně zatíženým předpokladem nekomplikovaného odhalení zkušenosti, která je pokládána za svého druhu majetek každého zdravého člověka nepodmíněně.

Tato námitka se zdá náležet do repertoáru metodologických úskalí psychologických experimentů a je více méně odbouratelná při pečlivém výběru subjektů výzkumu. Prakticky každá současná studie z experimentální psychologie obsahuje analýzu subjektů a hlídá si přinejmenším genderové rozvrstvení vzorku. Otázkou však zůstává, jaké by mělo být metodologické kritérium výběru zkoumaných subjektů pro výzkum estetického zážitku.

Velmi prvoplánový pokus o eliminaci každé předpojatosti na straně subjektů představuje výzkum nedávno provedený s pomocí magnetoencefalografu, zaměřený na výzkum aktivity prefrontální oblasti lidského mozku při percepci objektů označených účastníky výzkumu za „krásné“. V metodologické části výzkumu je uvedeno, že experiment byl proveden na vzorku mladých studentů neurobiologie „s žádnou předchozí přípravou v umění či historii umění.“ Teprve na druhém místě následuje informace o tom, že žádný z účastníků netrpěl špatným zrakem či poruchou vidění barev – jako by „estetická nevinnost“ byla dokonce důležitější metodologickou podmínkou pro výzkum estetického vnímání než schopnost vidět! (cf. Cela-Conde & spol. 2004)

Tato strategie jde ve stopách beardsleyovského „intencionálního omylu“ a je napadnutelná z mnoha pozic. Určitým směrem ukazuje již výše zmiňovaný Sibleyův pojem vkusu – estetické citlivosti, bez níž není možné označit předmět za krásný. Sibley však, pokud vím, o vkusu mluví jako o vrozeném nadání a nezabývá se možností jeho výcviku či vzdělání³¹ – oproti například Humovi, který po ideálních soudcích vyžaduje nejen *jemné citění*, ale také *zdokonalení praxí a srovnáváním*. (cf. Hume 1993)

Nejnáměji proti předpokladu „tabula rasa“ estetického subjektu vystoupil v roce 1970 Kendall Walton ve svém článku „Kategorie umění“. Podle Waltona estetické vlastnosti nezávisí jenom na nonestetických, jak tomu chtěl Sibley, ale také na tom, které z těchto nonestetických vlastností považujeme za *standardní*, které za *proměnlivé* a které za *kontrastandardní*. Toto rozlišení je vždy poplatné určité (perceptuálně rozlišitelné) kategorii, v jejímž rámci dané dílo nevyhnutelně vnímáme. Přitom „volba“ této kategorie závisí na naší předchozí zkušenosti, na naší obeznamenosti s profesionální kategorizací díla a na situaci a prostředí, ve kterém vnímáme. (cf. Walton 1978, s. 93-4) Toto ovšem není jediná cesta, jíž do estetického zážitku vstupuje poznání. Podle Waltona totiž nejen platí, že umělecké dílo vždy vnímáme v rámci nějaké kategorie, ale také, že některé kategorie jsou pro vnímání daného díla vhodnější než jiné. Volba³² příslušné kategorie přitom závisí mimo jiné (a především) na „*historických faktech o umělecké intenci a / nebo jeho společnosti, [a tudíž] žádné zkoumání samotného díla, jakkoli detailní, samo o sobě [estetické] vlastnosti neodhalí.*“ (ibid., s. 108-9)

Toto v důsledku znamená, že předmětem výzkumu nelze učinit estetické vnímání bez dalšího rozlišení, že estetické vnímání je závislé

³¹ Na okraj poznamenávám, že Sibley nejenže neuvažuje o vzdělavatelnosti estetického vnímání, ale jeho estetické a nonestetické vlastnosti jsou navíc vyhraněně perceptuální.

³² Tentokrát již bez uvozek, protože „*vnímat dílo v jisté kategorii či souboru kategorií je [sice] dovedností, kterou lze získat pouze nácvikem*“, avšak „*akt vůle může tento nácvik ulehčit, a jakmile jsme příslušnou dovednost získali, je již možné se dle vlastní vůle rozhodnout, zda-li dílo budeme vnímat v tamté či oněch kategoriích.*“ (Walton 1978, s. 110; druhá polovina citace je v originálu uvedena v závorkách)

na celém rejstříku osobních proměnných. Můžeme říci, že estetické vnímání se vždy odehrává v rámci nějaké kategorie a kdokoli je schopen přiřknout uměleckému dílu predikát „krásný“ (nebo jakýkoliv jiný estetický predikát), je, jakkoliv minimálně, v oblasti umění vzdělán. Z Waltonovy úvahy také vyplývá, že čím hlubší obeznámeností se světem umění vnímatel disponuje, tím pravdivěji dokáže uměleckému dílu připisovat estetické vlastnosti. Aplikuji-li tento výsledek na výše představenou vědeckou studii o estetickém vnímání, nezbyvá mi než konstatovat, že metodologická úvaha výzkumníků byla nejen chybná (jistá, třebaže minimální „předpojatost“ na straně vnímatelů je nevyhnutelná), ale dokonce naprosto zvrácená (ne ten, kdo je minimálně erudovaný, ale naopak maximálně vzdělaný vnímatel by se měl stát předmětem výzkumu).

Z výše představených experimentálních estetiků se nejpodrobněji mentálnímu zázemí účastníků a jeho vlivem na estetický prožitek věnoval Bullough. Předně, jak již bylo zmíněno, rozlišil několik receptivních typů. Dále pak ve své práci rozvinul motiv kolektivního aspektu estetického zážitku³³. Přiznává, že výzkum estetického zážitku je ztížen tím, že jeho povaha je individuálního charakteru jen zčásti, že jistou roli hraje to, co je konvenční, sociálně a historicky podmíněné. Proto podle Bullougha estetika nezávisí pouze na psychologii, ale také na antropologii a sociologii. Bullough, tak jako každý experimentální vědec, se ovšem domnívá, že je možné tyto různé faktory působící na povahu estetického zážitku vědecky pojmut a 'rozplést'. „*Představme si,*“ navrhuje s neskryvanou nadějí, „*že (...) jsme po vyčerpávající analýze a výzkumu individuálních a sociálních determinantů (...) dosáhli formule, která sedí na každý druh [estetické] zkušenosti.*“ (Bullough 1919, s. 47) V příští námitce se pokusím evokovat jinou představu, totiž že to, co se zdá být (pouhou) složitostí vyžadující při experimentálním zkoumání

³³ Odkazuje přitom s uznáním k francouzské sociologické estetice, ale zároveň odsuzuje přílišné zdůrazňování sociální a historické relativity umění a estetického zážitku. (cf. Bullough 1919)

estetického prožitku komplikovanou spoluprací mnoha oborů, ve skutečnosti staví experimentální estetiky před principiální nemožnost.

1.3.3 Složitost vs. neuchopitelnost

V této sekci bych ráda rozvinula motiv, který se již v diskuzi nenápadně (v závorkách) objevil: totiž když jsem pod vlivem Waltonovy studie prohlásila, že psychologický výzkum rádobý nepředpojatých, tj. o umění co nejméně informovaných subjektů, byla 'zvrácenost' a že je třeba zkoumat naopak subjekty 'maximálně vzdělané'. Dříve než se obrátím přímo k problému, který požadavek na maximální vzdělanost – jinými slovy idealitu – zkoumaných subjektů vnáší do experimentálních výzkumů estetického pole, budu mluvit o zdánlivě jiném tématu. Budu se ptát – v kontextu podkapitoly podkapitoly poněkud odvážně – co je umělecké dílo.

Pro představení úvahy na toto téma jsem si vybrala dva pozdní texty Stephena C. Peppera: především jeho článek z roku 1965 zabývající se *dvoji dispoziční bází popisu uměleckého díla* a poté Pepperovu estetickou autobiografickou esej z roku 1970. Pepper sám sebe považoval za empirického estetika, vědce držícího se *neutrálních estetických faktů*. Jaksi nechtěně, ač zároveň s plným vědomím, však hranice empirie na mnoha místech překračuje. Pokusím se zde identifikovat jednu takovou transgresi, nebudu se však již zabývat otázkou, zda-li se Pepperovi podařilo dostat se zase zpět k empirii.

V autobiografii Pepper uvádí, že ve *Světových hypotézách* (1942) představil čtyři „*stejnou měrou adekvátní interpretace [estetického pole]*“. Nicméně zároveň doznává, že svou první knihu, *Zákony umění*, kterou napsal doslova „v zajetí“ materialistické hypotézy (a již nepublikoval, pouze používal řadu let při přednáškách), považuje za *nejsnazší a nejrychlejší vstup do estetického pole pro nesofistikované studenty, „předtím, než se dostatečně obeznámí s mnoha uměleckými*

díly a širokou nabídkou estetických prožitků a požitků.“ (Pepper 1970, s. 277) Zde je ovšem, zdá se mi, citelný určitý rozpor. Není cena materialistické interpretace snížena tím, že je přisouzena v umění nevzdělaným, esteticky nevinným subjektům (ne nepodobným studentům neurologie z výzkumu citovaného výše)? Jakým způsobem jsou potom čtyři hypotézy estetického pole rovnocenné?

Způsob, jak se vyhnout devalvaci materialistické hypotézy na „dětskou estetiku“, je omezit její aplikaci jen na výzkum určitých faktů. U Peppera se můžeme setkat s termínem *umělecká díla jednoduché struktury*. Jako příklady takových objektů uvádí *zvuk gongu* či *strukturu v barvě a formě* nebo *krajky a výšivky*. Dodává, že se jedná o předměty, pro jejichž posouzení stačí pouze běžné smysly, rozšířené případně o *ženskou znalost pracovního postupu* – tedy schopnosti, kterými disponují i nesofistikované studentky estetiky! (cf. Pepper 1965, s. 423) Jelikož však „*dispoziční kapacita diváka musí odpovídat (...) dispoziční struktuře řídicího objektu,*“ (ibid., s. 425) s rostoucí složitostí objektu se explanativní mohutnost materialistické hypotézy ztrácí. Z toho vyplývá, že pro interpretaci uměleckých děl složitých struktur je vhodné zvolit jinou hypotézu.

Tato relativní záchrana³⁴ materialismu v estetice odsuzuje psychologická zkoumání k omezení zájmu na jednoduché struktury. I když je takové omezení nepříjemné, nepředstavuje pro psychologickou estetiku fatální hrozbu. Lze ostatně pozorovat, že většina vědců zkoumajících estetické pole jeho komplexitu reflektuje, a dokonce že se jí obává.³⁵ A mnozí přitom nacházejí řešení právě

³⁴ Relativní proto, že pro Peppera, pokud mu správně rozumím, je nepřijatelná. V Pepperově univerzu jsou hypotézy „*neomezené produkty poznání,*“ pro něž je příznačné, že „*nemohou nic odmítnout jako irelevantní.*“ (cf. Pepper, *World Hypotheses* 1966, s. 1) Nelze je tudíž omezovat jen na některé výseky skutečnosti. Téma koherence Pepperovy nauky však nepatří do této práce.

³⁵ Například László nejprve kritizuje nedostatek smyslu pro složitost, kterým trpějí behaviorističtí psychologové na poli literární vědy: „*Tyto studie nezohledňují ani formální, ani obsahové aspekty textu, ani jeho ontologický status a logický vztah čtenáře k textu. Text pojímají jako nerozlišený celek, jako jediný stimulus.*“ (László 1999, s. 14, důraz JL) A o pár desítek stránek později si László, který jakožto představitel kognitivní psychologie zprvu doufá, že dokáže tuto komplexitu postihnout, zoufá, že: „*úroveň komplexity sémantických procesů v této doméně (...) je natolik vysoká, že se nezdá být přístupná empirickým psychologickým testům a empirickým generalizacím.*“ (ibid., s. 98)

v simplifikaci stimulu. Například Lindauer navrhuje používat k experimentálnímu výzkumu v estetice abstraktní umění (chce tak totiž předejit výskytu idiosynkratických asociací spojovaných s reprezentací)³⁶ (cf. Lindauer 1973, s. 462); Ingarden doporučuje využívat psychologii jen pro výzkum jedné z vrstev literárního díla (vrstvy představovaných předmětů, a to zejména psycho-fyzikálních subjektů) (cf. Ingarden 1974, s. 223); Bullough své rané výzkumy na poli estetiky omezuje na vnímání jednotlivých barev a ostatně Pepper sám, jakožto materialista, začíná výzkumem základních preferencí a jednoduchých kombinací zvuků, barev a rytmů. (cf. Pepper 1970, s. 276) A jeden by rád věděl, zda-li ve snaze zjednodušit stimulus nehledat také příčinu špatného vkusu vědců zkoumajících vizuální umění, na který si stěžuje Arnheim (cf. Arnheim 1966).

V následujícím však chci, opět s pomocí Peppera, představit tezi, která by zatřásla s vědeckým přístupem k estetice mnohem silněji než tato mezi vědci dokonce do jisté míry akceptovaná nutnost omezit se jen na výzkum jednoduchých struktur. Tato teze zní: umělecké dílo jednoduché struktury neexistuje. A právě nyní se začneme skutečně zabývat otázkou, co je umělecké dílo.

Tuto otázku si Pepper klade mj. v textu z roku 1965 a jeho kondenzovaná, na samém konci článku formulovaná odpověď zní: „*Je to komplex hustě propletených faktorů začínající u pasivního dispozičního objektu vedoucí přes dynamické reakce diváků skrz sled prchavých percepce v posledku ke kritickému objektu, ideálně slučujícímu tyto percepce a domáhajícímu se někdy takřka až statutu sociální instituce.*“ (Pepper 1965, s. 427) Složitá odpověď nemusí ještě nutně znamenat složitou strukturu, a proto si tato definice zaslouží další komentář.³⁷ Definice začíná odkazem k pasivnímu

³⁶ Z podobných důvodů ovšem, a to zdaleka ne v kontextu experimentální estetiky, Susanne Langerová volí jako předmět svého studia hudbu. Chce se totiž zaměřit na „čistě vnímatelné formy“ a hudba, jakožto převážně non-reprezentativní umění, „je velkou pomocí při našem záměrném zaujetí formou.“ (Langer 1971, s. 209)

³⁷ Pepperova odpověď je ve skutečnosti ještě složitější – jeho popis uměleckého díla totiž čítá dohromady osm položek. Nejdráždivější otázka přitom je, v jakém vztahu tyto položky jsou jedna k druhé. Jedná se o postupné

dispozičnímu objektu, který Pepper také označuje jako *řídící objekt* a jenž není ničím jiným než (obvykle) hmotnou věcí, obrazem visícím v galerii, řekněme. I když umělecké dílo „*bývá složitější v podrobnostech.*“ (ibid., s. 422), jakožto hmotný předmět se žádnou specificky uměleckou esenciální charakteristikou nevyznačuje. Z hlediska prvního faktoru popisu uměleckého díla je rozdíl ve stupni složitosti mezi barevnou skvrnou a Rothkovým posledním obrazem *Černá na šedé* (1970) naprosto zanedbatelný. Pokud by ostatně významný byl, jak by Rothkova plátina obstála před plánem newyorské podzemky?

Definice pokračuje zmíněním dynamických reakcí diváků. Ty představují pro Peppera druhou dispoziční bázi popisu uměleckého díla (viz název článku) a dynamické jsou proto, že aktualizují pasivní bázi řídícího objektu. Tam, kde Pepper mluví o „*stimulaci jistých smyslových, emocionálních a smysluplných reakcí v každém člověku, jenž vstoupí do perceptuálního pole objektu*“ (ibid.), si lze vzpomenout na Sibleyho pojem vkusu. Ani u Peppera není úspěšná stimulace nepodmíněná – podmínkou je, že recipient musí latentně „vlastnit“ potřebnou schopnost. Pepper zde (oproti Sibleymu) naznačuje, že je třeba „naučit se“, jak být stimulován. Avšak jakmile to recipient jednou umí, stačí dostat se do příslušného perceptuálního pole a „*výsledkem je percepce uměleckého díla.*“ (ibid.)

Nyní je třeba se znovu zeptat: Liší se nějak percepce uměleckého díla jednoduché a složité struktury? Tentokrát již lze odpovědět kladně. Zatímco v případě šedé skvrny jakožto uměleckého díla jednoduché struktury je možné v této fázi popis zastavit, avšak „*žádná singulární percepce složitého uměleckého díla nedostačuje pro vyjádření úplného souboru reakcí, které jsou pro dispoziční charakter*

fáze rozvoje vnímání (což u Peppera znamená 'konstituování') uměleckého díla, kdy je vrchol, kritický objekt, uměleckým dílem v pravém slova smyslu? Nebo je všech osm bodů právoplatnou alternativou popisu uměleckého díla? Ve svém rozboru Pepperova textu jsem se přiklonila k první možnosti. Můj soukromý dojem ovšem je, že Pepper by 'hlasoval' spíše pro možnost druhou. V takovém případě by, domnívám se, vztahy mezi jednotlivými momenty tohoto Pepperova popisu uměleckého díla vykazovaly stejné napětí jako výše identifikovaná relace mezi deklarovanou rovnocenností čtyř (později pěti) světových hypotéz a jejich rivalitou.

řidícího objektu relevantní.“ (ibid., s. 422, důraz můj) Pepper na tomto místě přichází s pojmem *fúzování*, kterým vysvětluje přelévání perceptuálních výdobytků z jedné percepce do druhé, díky čemuž „*vnímatel aktualizuje perceptuální možnosti předmětu s narůstající úplností.*“ (ibid., s. 423) Avšak dále poznamenává, že díla *značné komplexity a hloubky významu* odolávají i sebelépe fúzované percepci a kritický objekt, tj. ideální aktualizace veškeré potenciality složitěho uměleckého díla, představuje úběžník, ke kterému se sice lze více či méně přiblížit, nikdy však s absolutní jistotou říci, že ho bylo dosaženo.

Zatímco plný perceptuální obsah uměleckých děl jednoduché struktury je dosažitelný dokonce v rámci jediné percepce³⁸, plně aktualizovaný obsah složitých uměleckých děl, tzv. kritický objekt, vyvrcholení Pepperova popisu uměleckého díla a cíl každého recipienta, doslova *neexistuje*. „*Pro všechna umělecká díla – až na ta nejjednodušší – je kritický objekt ideálem.*“ (ibid., s. 426) Rozdíl mezi uměleckými díly jednoduché a složité struktury není tedy v žádném případě triviální – popis prvních se zastavuje u jednotlivé percepce, zatímco popis druhých se nezastavuje vlastně nikdy, protože jeho konečná fáze je ideální, neexistující. Je třeba se znovu zamyslet nad tím, čím přesně je diference mezi uměleckými díly jednoduché a složité struktury ustavena.

Vraťme se zde k mému příkladu šedé skvrny, Rothkova posledního obrazu a plánu newyorského metra. Jestliže se na první pohled zdá, že zatímco kritický objekt v případě šedé skvrny bude snadno dosažen v první reakci odpovídajícím způsobem stimulovaného diváka, Rothkovo plátno vyvolá nekonečnou řadu fúzujících se percepčí mířících k nekonečně vzdálenému kritickému objektu, pak je nutné připustit, že kontrolní objekt plánu podzemky bude, pokud bychom tak mohli v rámci nekonečna uvažovat, ještě vzdálenější než kontrolní

³⁸ „*Jedna percepce je vzácně schopná představit plný perceptuální obsah uměleckého díla.*“ (Pepper 1965, s. 423)

objekt *Černé na šedé*. Tato představa je ovšem docela absurdní. Řešením je hledat složitost struktury uměleckého díla v něčem jiném než v počtu barev, nepravidelných tvarů a bludišti linek, které se dále rozvětvují.

„Jedním nebezpečím v estetickém poli je, že se k němu bude přistupovat výlučně tak, jako by k estetickému obsahu a hodnotě uměleckého díla nepřispívalo nic dalšího [než percepční materiál],“ (ibid., s. 424) uvádí Pepper poté, co představil první dvě kritické techniky, přibližující nás ke kritickému objektu – *test stimulu* (odhalující tvary, linie, barvy řídicího objektu) a *test koherence* (zaměřeného na výběr relevantních detailů ve vizuálním kontextu řídicího objektu). Uvádí tak *test kulturní relevance*, který nejprve rezervuje zvláště pro lingvistické struktury jazyka, ale jemuž v zápětí přiznává platnost i pro kulturní symboly obecně – tedy pro veškerou uměleckou produkci. Těžištěm testu je znalost příslušných historických faktů z doby vzniku daného díla, které dokáží zodpovědět otázku po relevanci daného kulturního symbolu. Pepper dodává: „*Tento význam je součástí dispoziční struktury řídicího objektu právě tak jako jeho barva nebo tvar.*“ (ibid.) Na tomto místě se přímo nabízí odkázat k Waltonovým „historickým“ podmínkám výběru správné kategorie pro vnímání daného díla. Pro odhalení plné perceptuální kapacity vnímaného objektu *se musíme vybavit kulturně získanými dispozicemi*.

Vraťme se nyní k šedé skvrně, *Černé na šedé* a plánu metra. Změnila se interpretace jejich komplexity zavedením těchto testů relevance? Pokud jsou do úvahy o jejich perceptuálních detailech zahrnuty informace o původu děl, nezáleží na numerickém počtu těchto detailů, ale na jejich dopadu v příslušném kontextu – na jejich relevanci. Vzpomeňme si zde na Pepperův vlastní příklad uměleckého díla jednoduché struktury – *krajku* – a jeho komentář, že při jeho recepci (konstituci) divák vystačí s běžným smyslovým vybavením a ženskou znalostí pracovního postupu. Krajka, jakkoliv složitý je její

vzor, nevyzývá k dalším, fúzovanějším perpcím, protože její detaily jsou relevantní jen v rámci uspokojivého (a při první perpcii uspokojeného) pohledu člověka, který dokáže říci: „Dobře vypalíčkováno.“

Rozdíl mezi uměleckými díly jednoduché a složité struktury není tedy rozdílem v počtu, ale v relevanci jejich detailů. Avšak relevance jejich detailů je závislá na tom, kterou 'rodovou linii', zda-li linii uměleckého díla jednoduché či složité struktury, danému předmětu přisoudíme. „*Samozřejmě i lopatu lze mít za umělecké dílo,*“ říká Pepper, možná s představou Duchampovy *Lopaty na snih* (1915) „*je-li postoj člověka, který ji vnímá a používá, mírně změněn.*“ (ibid., s. 422) Ostatně i taková skvrna nepravidelného tvaru zvolně se rozlévající, různě tónované šedé barvy může, má-li patřičný rodokmen, být předmětem, který svádí k dalším a dalším interpretacím. Umělecká díla složité struktury jsou tedy právě ta díla, která považujeme za umělecká díla v pravém slova smyslu, ta, která se *domáhají statutu sociální instituce*. Taková díla vedou k dalším a dalším interpretacím, a tím pádem nabízejí fúzovanější (a nekonečně fúzovatelnou) perpcii. Nevidím žádný důvod, proč do této kategorie zahrnovat i keramiku, krajky nebo tapety, které z definice nevyzývají k nekonečně prodlužovanému, opakovanému vnímání, a proč prostě nevyhlásit, že definičním znakem uměleckého díla jako takového je, že vede k nikdy nedokončenému konstituování kritického objektu.

Důsledek takového kroku pro materialismus v estetice dobrovolně omezený na výzkum jednoduchých struktur – struktur s povrchní relevancí libovolného počtu detailů, jejichž dopad na diváka (libost / nelibost) je změřitelný při první perpcii – je zřejmý: estetika jednoduchých struktur není pro studium uměleckých děl vůbec relevantní, protože sebejednodušší umělecká díla jsou nekonečně složité struktury, jejichž výzkum vyžaduje nekonečně fúzovanou perpcii, která „*je pravděpodobně nemožná ve zkušenosti jakéhokoliv jednoho člověka.*“ (ibid., s. 425) Experimentální estetika aspirující na

výzkum umění tak z definice selhává: nemá totiž koho pro své experimenty použít – „její člověk“ je ideál, který ve skutečnosti neexistuje.³⁹

³⁹ Jak jsem již výše poznamenala, Pepper u tohoto bodu nekončí a snaží se vrátit zpět do empirie. V jeho terminologii to znamená, že chce ukázat, jakým způsobem je aplikovatelný tzv. test normality (tj. test „reakceschopnosti normálního člověka ve smyslu ideálně rozlišujícího člověka“). Řešení nachází ve výzkumu kritiků, kteří podle Peppera představují „naše nejintimnější spojení s našim normálním člověkem pro rozlišování v těchto polích.“ (ibid., s. 425)

1.4 První odpověď na námitky: naturalismus

„[L]ibost, právě tak jako všechny zážitky, je produktem mechanismu v mozku a tento mechanismus je zase produktem evoluce (...) Otázka nezní, zda je tento pohled na libost správný – ostatně žádná známá či prošetřovaná alternativa ani neexistuje – ale zda-li se vůbec k něčemu hodí.“

(Donald Symons; cit. dle Thornhill 2003, s. 13)

Právě představená postupně se rozvíjející řada námitek neobsáhla jistě všechny možné způsoby atakování psychologie v estetice. Na druhou stranu, některé zde diskutované argumenty Dickieho, Ingardena, Sibleyho, Waltona a Peppera se navzájem překrývaly a z určité perspektivy se dokonce zdá, že všichni citovaní myslitelé mluvili svým způsobem stále o jednom a tomtéž. V podtextu jejich nejobecnějšího argumentu, totiž že se při studiu estetického pole nelze omezit výhradně na naturalistická, empirická, materialistická data, že se nelze vyhnout extrapolaci do sfér, se kterými věda nemá co do činění, můžeme číst obavu, že pokud žádná vyhraněná estetická sféra – sféra estetických hodnot, které věda nemůže nikdy zhodnotit – neexistuje, estetice hrozí zánik.

Tento spodní tón – ať už v něm identifikujeme obavu z redukcionismu nebo snahu po ospravedlnění estetiky – lze, domnívám se, přinejmenším utišit odkazem k výše provedenému rozboru vztahu filosofie a věd. Pokusila jsem se tam ukázat, že naturalizované pojetí filosofie nevede k zániku filosofie, ale naopak ke 'zdvojení' její úlohy. Podle takového scénáře se estetika podílí na zkoumání estetického pole tak, že prozkoumává možnosti jeho tematizace a zároveň kritizuje a slučuje výsledky zkoumání prováděné jinými disciplínami.

Otázkou však zůstává: skutečně je taková estetika svázána s předpokladem, že vše, hodnoty nevyjímaje, je vědecky vysvětlitelné? Tuto otázku chci specifikovat pomocí Ingardenova

rozlišení psychologie a psychologismu, které jsem výše použila pro vysvětlení toho, proč psychologie hraje ve vztahu k estetice mezi vědami první housle. Ingarden radikálně nesouhlasí s psychologismem v estetice (tj. filosofickým názorem, podle kterého jsou všechna estetická data psychologického charakteru), avšak je ochoten připustit, že některé ostře vyhraněné výseky estetické skutečnosti je možné interpretovat s pomocí metod psychologie. Platí to? Je možné psychologii jenom používat k dílčím úkolům, jako pouze pomocnou vědu (cf. také Fenner 1992) nebo je již samotné použití psychologie nevyhnutelně závazkem k, jak řekl ve výše citovaném textu Munro, naturalistickému světonázoru, tj. k tomu, že „*neexistují jiné objekty než ty, které jsou mentální nebo fyzikální povahy*“? (Ingarden 1974, s. 216) Jinými slovy, má ústupek v metodologii metafyzické konsekvence? Může být naturalismus pouze jistá metoda, nebo je nevyhnutelně materialismem a redukcionismem?

Ráda bych otázku ještě vyhrotila. Všimněme si, co vědecký výzkum estetického pole přináší: statistické údaje o tom, co se dané populaci skutečně líbí⁴⁰, křivku aktivity mozku zachycenou na magnetoencefalografu (cf. Cela-Conde & spol. 2004) a případně též vysvětlení této určité záliby a tohoto jistého neurologického procesu pomocí jejich role v evoluční historii člověka (viz Symons citovaný výše). Lze však odpovědět na otázku: „Co je umělecké dílo?“ seznamem uměleckých děl? Je možné v odpovědi na otázku po estetické hodnotě spočítat zvednuté palce subjektů vystavených různě barevným plochám v laboratoři? A lze na otázku po smyslu umění začít odpovídat tím, že porozumíme lidskému adaptačnímu chování? Zdá se, že kladnou odpovědí otevřeme dveře příliš a společně s vědeckými metodami vstoupí entity, které násilně obsadí prázdná místa v našich teoriích. A na druhou stranu, záporná odpověď zase

⁴⁰ Autoři úvodní eseje do sborníku *Empirical Approaches to Literature and Aesthetics* (1996) ohlašují změnu času a vysmívají se těm estetikům, kteří ještě nepochopili, že jejich otázky lze částečně uspokojit s použitím vědeckých metod. Ve svém eseji však po kořenech tohoto nepochopení nepátrají, mají ho za *otřepané dogma*, které je na hlavu poraženo fakty, např. i tím, že přece: „*Badatelé v marketingu a sociologii zkoumají filmy, knihy a nahrávky, které si lidé kupují, a to, jak funguje trh s těmito estetickými produkty.*“ (Graesser & spol. 1996, s. 4)

znamená, že mezi vědami a estetikou není žádné spojení – že žádná vědecká metoda nemá v estetice uplatnění.

V tuto chvíli je na místě podotknout, že není jen jeden naturalismus. Quine, jak jsem již výše naznačila, reprezentuje se svou „něco jako epistemologii“⁴¹ extrémní pozici, ze které by na tyto otázky odpověděl kladně a s plným vědomím důsledků, které to přináší. Jsou však i jiné druhy naturalismu, které, ač z definice postaveny na přesvědčení, že vědecké odpovědi mají pro vyhraněně estetická zkoumání smysl, nás nezavazují ke kladné odpovědi. V následujícím mne budou zajímat dvě další alternativy, „psychologismus“ a jeho slabší varianta, tzv. „psychologismus od oka“ (*ballpark psychologism*).⁴²

Quinovský redukcionismus a psychologismus obecně spojuje podle Kornblitha názor, že otázku po tom, jak bychom měli dosáhnout přesvědčení, nelze odpovědět nezávisle na otázce po tom, jak k přesvědčení skutečně dospíváme. Přeloženo do našeho kontextu: otázky po tom, co je estetická hodnota, nelze zodpovědět nezávisle na výzkumech procesů skutečného hodnocení. Tento vliv vědy na filosofii však může být přímý, jako je tomu u redukcionismu, nebo nepřímý, což platí právě pro psychologismus. Oproti redukcionismu psychologismus epistemologii nadále potřebuje. Psychologista má totiž za to, že otázky psychologie a filosofie vykazují různou míru obecnosti. V důsledku to znamená, že „*nikdy nebudeme schopni číst naši epistemologii přímo z naší psychologie, ani psychologii*

⁴¹ „Díky Carnapovi a dalším logickým pozitivistům z Vídeňského kruhu již termín „metafyzika“ nelze použít jinak než pejorativně, s konotací nesmyslnosti; a termín „epistemologie“ přišel na řadu vzápětí. (...) Já se však domnívám, že v tuto chvíli je ještě užitečné říci, že epistemologie stále pokračuje, ač v novém prostředí a s projasněným statutem. Epistemologie, nebo něco jako epistemologie, jednoduše zaujala své místo jako jedna z kapitol psychologie a tudíž přírodní vědy. (...) Vztah mezi nuzným stimulem a strhujícím výstupem je vztahem, k jehož studiu nás navádí tentýž důvod, který vždy inicioval epistemologii; jmenovitě, snaha uvidět, jak se evidence vztahuje k teorii a jakými způsoby něčí teorie přirody transcenduje jakoukoliv dostupnou evidenci.“ (Quine 1994, s. 24-5)

⁴² Pracuji zde s úvodem do sborníku nejdůležitějších textů o naturalistické epistemologii. Úroveň, které jeho autor, Hilary Kornblith, v naturalismu rozlišuje, je více, než uvádím v textu já. Kornblith rozlišuje (1) silnou a (2) slabou formu redukcionismu, přičemž druhá jmenovaná buď je s psychologismem (3) kompatibilní, anebo (4) není (jenom tuto variantu označuji výše „psychologismus“). Nejslabší forma naturalismu je pak (5) „psychologismus od oka“. (cf. Kornblith 1994)

z epistemologie. Navzdory tomu jedna teorie druhé vtiskuje významná omezení.“ (Kornblith 1994, s. 10, důraz můj) Jejich vztah Kornblith charakterizuje jako „vzájemné seřizování“ (*mutual readjustment*): jakmile psychologie vydělí řadu procesů tvorby přesvědčení, má epistemologie za úkol hledat, co tyto procesy spojuje; a na druhou stranu, jakmile epistemologie vyhlásí určitou vlastnost za podstatnou pro poznání, je úkolem psychologie zaměřit se na zkoumání procesů nadaných právě takovou vlastností.

Psychologismus tedy, ač uznává autonomii vědeckého a filosofického zkoumání, není jen metodologickým stanoviskem, fungujícím ve stylu tradičního hesla „rozděl a panuj“, které ovládalo vztah filosofie a vědy před naturalismem. Je metafyzicky závazný, protože jeho základem je „*náhled, že procesy, jimiž bychom měli tvořit svá přesvědčení, jsou tytéž jako procesy, kterými přesvědčení tvoříme.*“ (ibid., s. 9). Rámcem lidských schopností, který odhaduje psychologie, je rámcem, ve kterém má probíhat filosofický výzkum.

U Peppera jsme však viděli, že právě toto je problém. Rámec, který může zkoumat věda, je pro výzkum konstituce uměleckého díla nedostatečný, protože ta vyžaduje ideálního recipienta. Zde je na místě obrátit se k tomu, co Kornblith nazývá „psychologismus od oka“ a co charakterizuje jako přesvědčení, že „*procesy, kterými přesvědčení tvoříme, jsou alespoň přibližně stejné jako procesy, jimiž bychom měli svá přesvědčení tvořit.*“ (ibid., s. 10, důraz můj) Spojení mezi psychologii a epistemologií je pak volnější, nicméně pro epistemologii by bylo, s Kornblithem opatrně řečeno, *pošetilé* ignorovat empirické výzkumy a jejich dopad na teorie, ať už to vede k revizi těchto empirických výzkumů nebo k revizi samotných teorií.⁴³

⁴³ I pro Peppera, který má ostatně „*estetické hodnoty za pozorovatelné fakty*“ a estetiku považuje za „*vědu, část vědy zkoumající hodnoty*“ (Pepper 1970, s. 275), jenž však zároveň vyhlašuje idealitu za podmínku konstituce uměleckého díla, je možné estetické pole empiricky zkoumat *přibližně*, tj. díky kritikům, kteří představují „*nejintimnější spojení*“ (*nearest approximation*) s idealitou. Viz pozn. 39.

Vraťme se nyní k Ingardenovi. Domnívám se, že hranici mezi psychologismem a psychologí nelze vést s takovou naivní jistotou, jakou se Ingarden zdá předpokládat. Jestliže připouští, že některé vrstvy estetického prožitku je možné zkoumat psychologicky, pak má naturalismus (přinejmenším jeho nejslabší verze) vše, co potřebuje – tj. kontinuitu mezi vědeckým a filosofickým tázáním. Takový Ingardenův ústupek totiž znamená, že alespoň některý výzkum toho, jak estetické hodnocení skutečně probíhá, může přispět k zodpovězení otázky po tom, co estetická hodnota je. Že procesy, které zkoumá psychologie, se alespoň *přibližně podobají* procesům, které zkoumá estetika.

5 Druhá odpověď na námitky: kognitivní vědy

„V posledních dekádách se nicméně možnosti pro studium literárního hodnocení značně rozrostly. Kognitivní věda totiž umožnila zkoumání lidských kognitivních struktur a v tomto kognitivním rámci se výzkum zabývající se rozuměním příběhů obrací k otázkám po tom, co lidé vědí a jak své vědění při četbě používají.“

(János László 1999, s. 104)

Mezi řádky protivědecké argumentační linie sekce 1.3 jsem se zároveň pokoušela představit koncepci estetického zážitku, která je mi blízká a již pokládám za ideální východisko pro vědecké studium estetických otázek. Je jí stále komplexněji ospravedlněné přitakání kognitivní povaze estetického prožitku. Od Sibleyho přes Waltona k Pepperovi jsem se pokoušela sledovat cestu vedoucí od povrchu k hloubce, od smyslů k poznání a od empiricismu ke kognitivismu. Toto je třeba nyní vysvětlit.

Představený sled argumentů je možné interpretovat jako postupné unikání od empiricismu, tj. názoru, že dílo není než *smyslový povrch*, že „*hranice estetického jsou vyznačeny hranicemi viděného, slyšeného či slovně rozuměného.*“ (Currie 1989, s. 18). Currie prezentuje Sibleyho pojem vkusu jako pokus o záchranu estetického empiricismu navzdory přiznané (a díky Sibleymu pevně zachycené) nemožnosti estetické vlastnosti redukovat na vlastnosti piktorální, tj. ty, které mají co do činění pouze s povrchovou texturou obrazu. „*Člověk, který je schopen používat vkus, je tak schopen ocenit estetické kvality díla jen tím, že má informaci, které se mu dostane tak, že se podívá na povrch obrazu.*“ (ibid., s. 21) Jinými slovy, nezáleží na tom, co divák o díle ví, ani na kontextu jeho percepce – stačí se podívat a vidět.

Stejně jako já výše i Currie od Sibleyho přechází k Waltonovým „*Kategoriím umění*“, které má za první přesvědčivé vyvrácení empiricismu. Walton podle něj dokázal vyhmátnout, co je na empiricismu chybné: totiž, že „*se mu nedaří zohlednit estetickou relevanci ohledu na kategorie.*“ (ibid., s. 30). Walton však podle

Currieho nešel dostatečně daleko. Nabízí totiž až příliš „*utěšeně jasnou odpověď na otázku: Kolik toho musíme vědět o historii díla, abychom mohli dílo správně ohodnotit? Jeho odpověď zní: Právě tolik, abychom se mohli rozhodnout, k jaké kategorii dílo přísluší.*“ (ibid., s. 34)⁴⁴ Pepper v tomto ohledu, dalo by se říci, jde zase až příliš daleko. Viděli jsme, že Pepperovo hledání konečné percepce nikdy nekončí. Důvodem nejsou, domnívám se, temná místa historie, pro něž se nám možná správnou kategorií percepce uměleckého díla objevit nikdy nepodaří. Ostatně fúzování se týká právě tak současného jako klasického umění. Problém je spíše v tom, že kategorie umění jsou dynamické, nestálé entity, které mění každá další percepce, každý další pohled kritika, každá další interpretace a každé další dílo.

*Kognitivistickou estetiku lze v prvním přiblížení charakterizovat právě v její opozici vůči estetice povrchu, empiricismu či formalismu. Kognitivisty v estetice sblížuje stanovisko, že abychom dílo mohli správně vnímat a hodnotit, je třeba se pustit za něj. Upozorňuji, že tento společný rys je záměrně velmi vágní a sblížuje i estetiky, kteří spolu v mnohých ohledech zásadně nesouhlasí. Ani ten nejzaprísáhlejší kognitivista se totiž nehlásí k názoru, že jakákoliv informace, každý „kus“ poznání, má dopad na rozumění umění. A různí kognitivisté mají hranici mezi poznáním, jež dopad má – jež je *esteticky relevantní* –, a tím, které žádný dopad v tomto smyslu nemá, různě nastavenou.*⁴⁵

⁴⁴ Currie chce, aby estetické hodnocení bylo závislé nejen na tom, jak se dílo jeví v příslušné kategorii, ale také na úvaze o tom, čeho bylo možné dosáhnout v příslušném období – na okolnostech vzniku díla. Za dvě individualizující komponenty uměleckého díla má jeho strukturu a tzv. heuristiku, tj. „*všechny esteticky relevantní fakty o historii vzniku díla.*“ (Currie 1989, s. 79) Domnívám se však, že Currie z cesty vyšlapané Waltonem nijak nesešel, ani ji výrazně neprodloužil, jak vysvitne při srovnání následujících dvou citátů: „*Nepopírám, že by se obrazy a sonáty měly hodnotit pouze na základě toho, co v nich lze vidět či slyšet – pokud je ovšem vnímáme správně. Avšak ani to, jak se dílo má správně vnímat, ani jak jej takto vnímat, nelze odhalit pouze tím, že jej prozkoumáme smysly.*“ (Walton 1978, s. 111) „*Hodnocení díla nevyžaduje pouze abychom se podívali na jeho strukturu (...), ale abychom pohlédli na jeho strukturu ve světle relevantních informací o historii díla.*“ (Currie 1989, s. 94)

⁴⁵ Například: Goodman, který bude v následující kapitole představen jako klíčová osobnost kognitivismu v estetice, se domnívá, že znalost faktu, že určité dílo je originál, je esteticky relevantní, zatímco Currie, který bezpochyby do kognitivistické linie v estetice neméně náleží, autenticitu (a také informaci o autenticitě) považuje za esteticky naprosto neutrální. (cf. Goodman 1969, s. 105; Currie 1989, s. 112-115, cf. Také Kulka 2004, s. 67-8).

V námitkách zachycený rostoucí vliv socio-kulturně získaného poznání na estetický prožitek jsem interpretovala jako nepřátelský vůči vědám. Ve skutečnosti však, zdá se, konvenuje s relativně novým proudem ve 'vědeckém rybníku' – kognitivními vědami. Komplexita kognitivních procesů při recepci uměleckého díla dnes příslušné vědce spíše láká, než odrazuje. Současný rozvoj této disciplíny je totiž podle mnohých příslibem možnosti tajemství na poli estetiky prozkoumat vědeckými prostředky. V následujícím budu tento projekt transferu jistých poznatků a metod z kognitivních věd na pole estetiky nazývat *kognitivní estetikou*.

V 60. letech minulého století došlo k tomu, co mnozí nazývají „kognitivní revolucí“. Její počátek je spojován s vývojem umělé inteligence, který dokázal, že počítač je schopen provádět poměrně sofistikované myšlenkové operace. Zdrojovou metaforou kognitivních věd se proto stal obraz mysli jako počítače –, či přesněji jako softwarového programu mozku-hardwaru – obraz, který stimuloval filozofy a vědce napříč obory. A i když byl postupně nahrazen složitějšími modely a umělá inteligence se postupně z centra tohoto pole přesunula na jeho periferii, transdisciplinarita zůstala určujícím znakem kognitivní vědy⁴⁶.

Přibližně ve stejné době, jako probíhal výzkum počítačové inteligence (a za jeho asistence), docházelo k velkým změnám v rámci psychologie – ke změnám rovněž označovaným za kognitivní revoluci. Stávající paradigma psychologického výzkumu – behaviorismus – bylo opuštěno ve prospěch tzv. kognitivní psychologie. „[K]ognitivní psychologové oproti behavioristům věřili, že existují skryté příčiny chování. Důležitý není jen jednoduše stimulus a reakce, ale také to, co leží mezi těmi dvěma – mysl.“ (Malik 2001, s. 210) Tento staronový zájem psychologie o to, co je mezi, byl doprovázen rostoucím – a díky počítačovému modelování také

⁴⁶ Polemickým bodem zůstává, zda-li mluvit o kognitivní vědě či vědách. V příslušné literatuře lze nalézt obě označení stejně často. V českém kontextu například Ivan Havel dává vědomě přednost singuláru „*pro zdůraznění sjednocujícího, transdisciplinárního trendu*.“ (Havel 2000, s. 363)

vědecky zkoumatelným – přesvědčením o kognitivní povaze mentálních procesů, tj. nejen pojmového myšlení, ale i například vnímání a cítění. „[T]radiční rozdíly mezi pamětí, vnímáním a myšlením nejsou tak velké, jak se často popisovalo. Tyto schopnosti jsou totiž nahlíženy jako různé odrazy jednoho ústředního procesu kognitivní činnosti.“ (Blumenthal 1977, s. 8) Kognitivní psychologie je takto součástí kognitivní vědy – boj proti behaviorismu podle mnohých vyhrála právě díky úzké spolupráci s umělou inteligencí (cf. Sutherland 1985); a zároveň je výrazně kognitivistická ve výše přiblíženém slova smyslu. Tj. zatímco kognitivistická estetika zdůrazňuje kognitivismus estetické percepce, tato psychologie má za kognitivní veškeré vnímání.

Kognitivní věda měla od počátku velký vliv na filosofii. Filosofie myslí ostatně, jak jsme výše viděli, sama figuruje na seznamu disciplín ustavujících kognitivní vědu (viz Churchlandová v 1.1). Vliv kognitivních věd se však promítl i do filosofie jazyka a epistemologie a dokonce i do metafyziky a etiky. Alvin Goldman, který tento vliv mapuje mj. ve své čítance z kognitivních věd a filosofie, se o estetice jako o dalším možném poli působnosti kognitivních věd nezmiňuje (cf. Goldman 1993). Dnes je však tento vliv již nepopíratelný.

Nejrychleji našli kognitivní vědci cestu do literární vědy, přičemž jejich vlivem se podle mnohých nastartoval tzv. „kognitivní obrat“ v naratologii. Příčinou, zdá se, bylo, že pojmy, se kterými pracovala kognitivní věda, jako jsou například *kognitivní mapy* (Tolman), *schémata* (Barlett) nebo jejich rozpracování na *skripty* a *rámy* (Minsky), našly své protějšky v některých naratologických kategoriích.⁴⁷ Podobně jako v psychologii behaviorismus byl vlivem kognitivních věd v literárních studiích zpochybněn výhradně strukturalistický přístup. (cf. Ibsch 1990) Důsledkem byla fokuzace na proces čtení a s ní spojená snaha o propojení literárně-vědných teorií

⁴⁷ Například Jahn ve svém textu ukazuje nosnost Minského rámu (*frames*) pro konceptualizaci Stanzelových „narativních situací“. (cf. Jahn 1997)

s empirickým výzkumem kognitivních procesů, které fungují při rozumění textu.

Příslib možnosti empirického testování procesů rozumění, který nabídla kognitivní věda, byl tedy i v literárních studiích doprovázen „kognitivizací“ zkoumaných procesů. László, již několikrát citovaný kognitivní psycholog a literární vědec v jedné osobě, považuje užitečnost kognitivní vědy pro výzkum významu literárních děl za postavenou na dvěma základních podmínkách: takový výzkum „*potřebuje komplexní teorii reprezentace poznání a zkušenosti a zároveň také teorii o tom, jak různé formy poznání interagují s informací v textu během čtenářského procesu.*“ (László 1999, s. 122) Zatímco kognitivní vědy „pracují“ na splnění první z těchto podmínek, různé formy poznání aktivované během četby či obecně recepce uměleckého díla jsou zase klíčovým polem působnosti kognitivistické estetiky.

V posledních deseti letech můžeme zaznamenat rozšíření kognitivní vědy do dalších oblastí estetiky, především na pole výzkumu recepce vizuálních umění. Od konce devadesátých let vycházejí monotematická čísla odborných žurnálů z psychologie a neurovědy⁴⁸, která se deklarativně zaměřují na zkoumání recepce především výtvarného umění. Mnozí kognitivní vědci vyjadřují optimismus: „*Objevy učiněné nedávno v laboratořích kognitivní neurovědy pomáhají k lepšímu porozumění percepci každodenních vizuálních fenoménů, včetně [sic!] percepce umění,*“ (Solso 2000, s. 75) a někteří i troufalost: „*[Ž]ádná teorie estetiky, která není podstatně založená na aktivitě mozku, nemůže snít o úplnosti, neřku-li hloubce. Během posledních 25 let jsme se o vizuálním mozku dozvěděli dost na to, abychom mohli říci něco zajímavého o vizuálním umění, alespoň na jeho perceptuální úrovni.*“ (Zeki 2003, s. 1-2)

⁴⁸ Například *Philosophical Psychology* (Vol. 12, No. 4, 1999); *Journal of Consciousness Studies* (Vol. 6, No. 6 – 7, 1999 & Vol. 7, No. 8 – 9, 2000); významné studie kognitivních estetiků vyšly také v monotematickém čísle *The Monist* (Vol. 86, No. 4, 2000) zaměřeném na téma „Umění a mysl“.

Zatímco průnik kognitivních věd do literární vědy byl iniciován výzkumy umělé inteligence a, řekněme, příbuzností jistých používaných kategorií, současný zájem o estetickou percepci je motivován zejména výsledky výzkumů v neurovědách. Na mysli zde mám především opuštění „mýtu vidoucího oka“, podle kterého je to, co vidíme, „vtištěno“ do retiny (případně do „kortikální retiny“), aby se tohoto pasivně získaného obrazu chopila vyšší mozková centra, jež mu jsou teprve s to porozumět.⁴⁹ „A takto se zrodil koncept separování vidění a rozumění, 'nižších' a 'vyšších' vizuálních oblastí.“ (ibid., s. 19) Právě tento koncept však, podle Zekiho a dalších neurologů, v posledních 30 letech doznal zásadní změny. Ukázalo se totiž, že mezi mozkové oblasti přímo zodpovědné za normální vidění patří i ty, jež byly dříve považovány za 'vyšší', až na rozumění se orientující. „Nyní [vidění] považujeme za aktivní proces, jímž mozek – ve svém honu za poznáním viděného světa – vyřazuje, selektuje a skrz srovnávání vybraných informací a jejich záznamů uložených v paměti také v mozku vytváří vizuální obraz...“ (ibid., s. 21)

Zeki je jen jedním z mnoha neurologů, kteří se začali zajímat o otázky umění – a všechny tyto vědce spojuje právě důraz na aktivitu vidění. „Mezi autory, kteří přispěli do tohoto čísla,“ uvádí editor prvního „estetického“ *Journal of Consciousness*, „panuje, zdá se, takřka konsenzus o důležitosti emocí a poznání v percepci, především pokud jde o umění.“ (Goguen 1999, s. 9) Proč je tomu tak? Obávám se, že při pečlivém prostudování desítek neurologických příspěvků o umění bychom zjistili, že otázky vpravdě estetické jsou zde kladeny pouze velmi zřídka. Často je v percepci (či tvorbě) umění pouze hledán důkaz, potvrzení vlastní neurovědné teorie o percepci obecně⁵⁰, aniž by daní autoři projevili jakoukoliv snahu o prozkoumání otázky

⁴⁹ Zeki tuto teorii připisuje Salomonovi Henschenovi, švédskému vědci působícímu na přelomu 19. a 20. století. (cf. Zeki 2003, s. 13-21)

⁵⁰ Například Zeki umělce považuje za svého druhu neurology, kteří dokázali, dříve než sama neurologie, přinést důkaz o rozlišení mozkových oblastí se separovanými specializacemi na různé aspekty viděného pole (například kinetické umění je uměleckým vyjádřením oblasti V5 – cf. ibid., s. 143 a dál).

specifičnosti percepce umění (názorným příkladem může být výše citovaný výrok Solsa).⁵¹

Tento stav věcí může být stejně tak důkazem o nevhodnosti kognitivních věd pro studium skutečně estetické problematiky jako svědectvím o ignoranci, kterou filosofičtí esteticí vůči kognitivním vědám projevují a jejímž důsledkem je, že kognitivní vědci nejsou přiváděni 'zpět na trasu'. V následující kapitole bych ráda představila výjimku vůči tomuto trendu – výřez z diskuze o estetické percepci, který má přímý dopad na teorii estetického vnímání. Při té příležitosti se k teoriím aktivního vnímání znovu vrátím.

Na samý závěr bych se ráda pokusila o jedno vyjasnění. V minulé sekci jsem proti Ingardenovi tvrdila, že použití metod psychologie nás zavazuje k přinejmenším nejslabší verzi psychologismu. Nyní se ptám: Jaký je vztah mezi metodologickou základnou kognitivní vědy a kognitivismem? V průběhu této kapitoly jsem záměrně akcentovala jejich blízkost. Zde musím zdůraznit, že i když je kognitivismus v kognitivních vědách masivně přítomen, není to exkluzivní teorie všech kognitivních vědců. A podobně i v estetice – použití některé z metod nabízených kognitivními vědami neimplikuje kognitivismus. Tuto poznámku považuji za nutnou, i když na dalších stránkách budu zkoumat pouze kognitivistickou verzi kognitivní estetiky.⁵²

V posledních dvou sekcích jsem se pokusila reagovat na výše představené námitky prostřednictvím dvou strategií. Za prvé jsem se

⁵¹ Pochopitelně, že v současné kognitivní estetice lze najít celou řadu výjimečných studií, které se dokážou chopit skutečně estetické problematiky. Ráda bych na tomto místě zmínila alespoň Ralpa Ellise, který vychází z podobných předpokladů jako Semir Zeki, avšak oproti němu si klade otázku (na niž se snaží odpovědět na psychologicko-neurologickém pozadí), jaký je rozdíl mezi uměním a pouhou zábavou. (cf. Ellis 1999)

⁵² Mezi kognitivní vědce, kteří při zkoumání estetického pole inklinují ke kognitivismu, lze odkázat například k Berlynovi, jehož koncept poměrných vlastností je mj. závislý na našem očekávání – znalostech, se kterými k dílu přistupujeme. Podobně též László. Goodman, představený v zápětí, je zase v prvním řádu kognitivista, který však neváhá použít pro svá zkoumání kognitivní vědy.

vrátila k modelu vědy a filosofie jako kontinua zkoumání a snažila se ukázat, že tato změna v pojmání filosofie vyřazuje jeden typ námitek. Za druhé jsem odkázala ke kognitivním vědám jako možnému příslibu alespoň částečného vyřazení dalších námitek. Vraťme se nyní k otázkám formulovaným na konci kapitoly 1.1. Tvrdím, že kognitivistická estetika má nyní možnost obrátit se k vědám v obou identifikovaných smyslech: má co předat vědě ke zkoumání a má, vzhledem k pozornosti, kterou kognitivní věda estetice v posledních letech věnuje, také co převzít zpět ke kritickému přezkoumání.

2 Estetická percepce

Chirurg potřásl hlavou. „Já si nic nepředstavuju. Já ... se musím zatraceně dívat. Vidět, víte? A když člověk střílí,“ dodal se zúženými očima, „to se taky musí pořádně dívat, aby viděl.“

Básník si vzdychl. „Tak to máte dobré, člověče. Já se pořád dívám, a přitom si pořád něco představuju. Nebo spíš tak, ono se to ve mně začne vymýšlet samo od sebe, odehrává se to, začne to žít na svou pěst – Rozumí se, já se do toho pletu: radím, opravuju nebo tak, víte?“

Karel Čapek, Povětroň

Uzavřít tuto práci diskuzí o jedné kapitole z myšlenkového odkazu Nelsona Goodmana mi připadá vhodné z několika důvodů. Předně, Goodman je kognitivista každým coulem a společně s ním mohu lépe představit dosud jen zběžně přiblíženou kognitivistickou estetiku. Za druhé, Goodman byl významně ovlivněn jistými teoriemi v kognitivní psychologii a zároveň sám – a s plným vědomím – kognitivní psychologii sám ovlivnil. A za třetí, psychologická teorie, kterou byl ovlivněn, je nyní na ústupu – což některé kognitivní vědce vede k úvahám o možném vyvrácení Goodmanovy teorie estetické percepce.

2.1 Teorie „nového pohledu“

Goodman sledoval vývoj v psychologii a sympatizoval s kognitivní revolucí, o které jsem mluvila výše. Přitakává tomu, že ono *jak i co* vidíme závisí na tom, co hledáme, potřebujeme a čeho si žádáme a také na našich dosavadních zkušenostech a na našem pojmovém aparátu (a dalších symbolických systémech, které ovládáme). V tomto bodě Goodman, kromě na Ernsta H. Gombricha, který teorii „nového pohledu“ převzal a použil pro otázku zobrazování, navazuje přímo na Jeromeho S. Brunera (cf. Goodman 1969, pozn. na s. 7), klíčovou

figuru kognitivní revoluce a zakladatele teorie „nového pohledu“ v americké psychologii.⁵³

Myšlenka aktivní percepce – vnímání, které *uchopuje a vytváří* – byla pro Goodmana v prvním plánu důležitá pro vyvrácení teorie zobrazení jako nápodoby. Tomuto vyvrácení byla věnována v post-goodmanovských *estetických* studiích pozornost, která je dle mého názoru přehnaná.⁵⁴ Zobrazení, které Goodman studuje v první kapitole *Jazyků umění*, má s estetickým prožitkem jen pramálo společného: „*Podstatou reprezentace je denotace,*“ (ibid., s. 5) zní Goodmanův závěr, pokud se jedná o zobrazení. A denotace je u Goodmana kauzálně podmíněná: Rembrandtův lept *Krajina s lovcem* denotuje lovce jen v případě, že takový člověk existoval – což ovšem, stejně jako u většiny uměleckých reprezentací, nevíme s jistotou, a máme-li existenci zobrazeného člověka přece jen potvrzenou, nepovažujeme to obvykle za důležité. Goodman zde výjimečně s běžnou intuicí souhlasí: „*J kdyby tu nějaký skutečný muž z obrazu byl,*“ říká, „*nebude na jeho totožnosti záležet víc než na umělcově krevní skupině.*“ (ibid., s. 26) Jinými slovy, denotace je esteticky zcela irelevantní.⁵⁵

⁵³ Vlastními slovy Brunera, teorie „nového pohledu“ hlásá, že: „*veškerá perceptuální zkušenost je nutně konečným produktem procesu kategorizace.*“ (cit. dle Pylyshyn 1999, s. 342) Pylyshyn sám hnutí „nového pohledu“ přibližuje takto: „*Podle tohoto názoru jsou perceptuální procesy stejné jako věda sama. Spočívají v hledání dílčích záchytných bodů (ať už ve světě či ve vlastním poznání a očekávání), formulování hypotézy o povaze stimulu, ověřování dat pro verifikaci a poté buďto přijetí hypotézy, nebo její reformulaci a opětovném procházení plynulým koloběhem hypotéz a testování.*“ (ibid., s. 341-2) Výše uvedený citát z Čapkova *Povětroně* nabízí jiné přirovnání – ne k činnosti vědce, ale k pohledu básníka.

⁵⁴ Exemplárně scestným příkladem je zpracování hesla „Percepce“ Dianou Raffimanovou (jež je mimochodem považována za přední reprezentantku kognitivních studií hudební estetiky) v *Průvodci estetikou*. Raffimanová otvírá svůj příspěvek kapitolou „Percepce a kognice při vnímání [apprehension] umění“, kterou věnuje právě diskuzi o Goodmanově teorii obrazové reprezentace – aniž by ovšem postoupila ke Goodmanově zpracování tématu estetické percepce. (cf. Raffiman 1995)

⁵⁵ To neznamená, že umělecká díla nemohou denotovat – jestliže však skutečně denotují, nemá to pro estetické vnímání žádný význam. Pochopitelně, že tím nezamítám estetickou relevanci symbolů *denotativní povahy* fungujících ovšem jako *exemplifikace* (cf. Goodman 1969, s. 66), tj. obrazů, které nejsou zobrazeními. (ibid., s. 92) Osobně se domnívám, že v Goodmanově používání termínu „denotace“ je patrná jistá ambivalence, kterou přičítám tomu, že „*v běžné mluvě často mezi zobrazením a zobrazením-jako vůbec nerozlišujeme,*“ (ibid., s. 29) a že „*v některých případech může rozdíl mezi denotací a exemplifikací ztratit význam.*“ (ibid., s. 58) Proto může Goodman na jednu stranu prohlásit denotaci za jeden z více pro umělecké dílo stejně vhodných typů symbolizace a na druhou stranu zároveň tvrdit, že: „*reprezentace v umění bývá zřídka naprosto konkrétní nebo obecně čistě denotativní.*“ (ibid., s. 254)

To neznamena, že teorie „nového pohledu“ měla na Goodmana vliv jen v otázce zobrazení, jež je (nebo by měla být) pro estetiky málo zajímavá. V Goodmanově významném a pro estetiku klíčovém termínu „exemplifikace“ lze, domnívám se, nalézt tytéž stopy. „*Vždyť objekt, který mám před sebou, je člověk, shluk atomů, komplex buněk, šumař, přítel, pijan a zdaleka ne jen to,*“ (ibid., s. 6) popisuje Goodman překážku jednoduché teorie zobrazení jako nápodoby – totiž nemožnost zobrazit objekt sám. V jeho vlastní, později vyvinuté terminologii by se dalo říct, že objekt, který mám před sebou, exemplifikuje některou z mnoha nálepek, které jej denotují. Jinými slovy, percepce funguje symbolicky: z nepřeborného množství vlastností, které objekt vlastní – z masa, tvaru těla, červeného nosu, dlouhých prstů a milých očí –, si vybírá pouze ty v daném kontextu významné.

Jak jsem již poznamenala výše, otázkou pro každého kognitivistu v estetice je, které poznání považuje za esteticky relevantní – které tvoří patřičný kontext k výběru referenčních vlastností. Zatím je jasné, že poznání krevní skupiny tvůrce právě tak jako denotátu obrazu u Goodmana esteticky relevantní není. V další sekci se Goodmanovým kognitivismem budu zabývat hlouběji; nyní bych však ráda předeslala, že přesnou odpověď na tuto otázku Goodman nenabídne, protože k ní nemá dospět filosof, ale psycholog. Nabídne však směr, který psychologa k (dočasně) správné odpovědi může dovést.

Vidíme takto, že Goodman ve svém díle nejen rozvinul teze, které získal studiem psychologie⁵⁶, ale také inicioval zkoumání důsledků svých idejí v jiných vědách – především v psychologii a pedagogice. Pozoruhodné přitom je, že tento apel na vědce nebyl pouze deklarativní. Roku 1967 (pravděpodobně ihned po dopsání *Jazyků umění*) inicioval založení harvardského výzkumného projektu *Project Zero*, projektu, který měl „začít od nuly“ ve shromažďování materiálů

⁵⁶ Samozřejmě, že psychologická teorie „nového pohledu“ nepřinesla žádnou zásadně originální myšlenku. Goodman si je dobře vědom kantovských kořenů této teorie.

o procesech vnímání umění (čili o tom, které z našich symbolických procesů jsou esteticky relevantní). Zprvu přímo pod vedením Goodmana (později Perkinse a Gardnera) se na projektu podílela celá řada odborníků z různých sfér „*se zájmem o umění, lidské poznávání a obecně o zpracování symbolů [symbol processing] a o jejich význam pro vzdělávání.*“ (Perkins & Leondar 1977, s. vii) *Project Zero* funguje při Harvardově univerzitě dodnes, a pokud je Goodmanova historka o jeho názvu pravdivá, je jeho označení dnes zlou ironií.

Přes svou otevřenost k vědeckým zkoumáním Goodman, zdá se, nepočítal se situací, že by některá vědecká teorie mohla jeho teorii symbolů a jejím prizmatem vysvětlenou estetickou percepci ohrozit. Právě k tomu však podle některých kognitivních vědců zkoumajících estetické pole došlo. Než toto vyvrácení přiblížím, chci Goodmanovu kognitivistickou teorii estetické percepce lépe poznat.

2.2 Opět ke kognitivismu

Dosud jsem kognitivismus vztahovala především k Waltonově „odhalení“, že estetické vnímání uměleckého díla je závislé nejen na tom, jak objekt, který máme před sebou, vypadá, ale i na tom, co o něm víme. Vědění není podle této pozice jen způsobem, jak dílu lépe porozumět, ale je – a Currie toto vyjadřuje zcela explicitně – přímo součástí vysvětlení toho, co je umělecké dílo jako takové. Tento důraz kladený na kognitivní podmíněnost estetické percepce však není jediným důsledkem přijetí výše zkoumané poučky, že percepce je kognitivním procesem. Druhou stranou mince je zhodnocení poznání, které dílo poskytuje – a i toto poznání, je třeba dodat, musí být esteticky relevantní.⁵⁷ Jinými slovy, k dílu musíme nejen s poznáním přistupovat, ale také od něj s poznáním odcházíme. A obě tato poznání jsou pro umělecké dílo jako takové esenciální – souvisejí s tím, co dělá umění uměním.⁵⁸

Teorii o „dvou poznáních“ lze u Goodmana odvodit z teze, že umělecké dílo je symbol. Důraz na jejich estetickou relevanci je třeba hledat v jeho pojetí uměleckého díla jako symbolu zvláštního druhu. Nejprve k prvnímu poznání: umění je symbolický systém – právě tak jako jazyk, věda či mýtus. Abychom rozpoznali symbol jako symbol – a také abychom jej dokázali číst – musíme jej identifikovat jako součást symbolického systému. Schopnost rozpoznat daný symbol je, velmi obecně a s platností napříč symbolickými systémy, závislá na našich vědomostech týkajících se mj. jiných symbolů fungujících v rámci téhož systému a různých specifických dovednostech.

⁵⁷ Umění může přinášet poznání mnoha způsoby. Může například sloužit jako historické svědectví, může explikovat či ilustrovat složitou myšlenku, může být zdrojem psychologické pravdy. Žádné z těchto poznání však není pro umělecké dílo typické, a každé z nich je přístupné i mimo umění. Kognitivisty není vázán k obhajobě tvrzení, že umění přináší poznání *sui generis*, ale musí obhajovat to, že umění je zdrojem poznání nutně, ze své podstaty.

⁵⁸ Domnívám se, že lze rozlišit dvě slabší a jednu silnější verzi kognitivismu – slabší verze reprezentují přitakání nutné přítomnosti toho kterého druhu poznání, silnější verze pak trvá na obou zároveň. K první pozici – viz Lamarque a Olsen: „*Literární hodnocení se týká aplikace souboru tematických konceptů na určité literární dílo. Netýká se žádné další reality, pro niž by se tyto koncepty v jejich dalších užitích mohly také aplikovat.*“ (cit. dle Thomson-Jones 2005, s. 380) K druhé viz např. Thomson-Jonesové vlastní definice kognitivismu jako „*názoru, že umění je hodnotné zčásti proto, že nám může poskytnout netriviální poznání.*“ (ibid., s. 375)

Za druhé: tvrzení, že umělecké dílo je symbol, je mostem sblížujícím umění a jiné způsoby symbolizace co do jejich funkce; vyplývá z něj totiž, že umělecká díla nejsou prostředky poznání o nic méně účinné než vědecké teorie. Zde bych ráda nabídla stručné představení toho, co je vlastně pro Goodmana poznání. Začít lze s docela kontroverzním zavedením distance mezi termíny pravdivost a kognitivní hodnota. Pravda je pro Goodmana kognitivně zcela neutrální – je vždy poněkud omšelá, frázovitá, vyvětralá. Přesto Goodman zůstává do určité míry tradiční (přesně v duchu své myšlenky o tom, v čem spočívá pravá originalita – jak se v zápětí ukáže): poznávání je objevováním nových faktů; ovšem s tím nutným dodatkem, že ony „fakty“ tu nebyly před poznáváním a že ono „objevování“ není „odkrýváním“, ale spíše „tvořením“, respektive „přetvářením“.

Každé poznávání je klasifikací, tříděním, vnášením řádu – jinými slovy, symbolizací. Symbolizace tedy nespočívá nutně jen ve vytváření nových označení; ač i tak bezpochyby funguje: „*Slovník se rozvíjí zároveň s tím, co jím má být sdělováno,*“ (Goodman 1969, s. 65) říká Goodman na adresu některých uměleckých děl fungujících jako exemplifikace dosud nepojmenovaných skutečností. Symbolizace však má často za cíl „pouhou“ reorganizaci již fungujících symbolů: „*Zavést referenční vztah znamená upozornit na určité vlastnosti, zvolit spojení s některými dalšími objekty.*“ (ibid., s. 88) Kognitivně nejpřínosnější jsou přitom ty symbolizace, které stojí jednou nohou ve starém řádu – které jsou překvapivé, avšak zároveň srozumitelné.

Dosud jsem mluvila o tom, co umění a jiné způsoby symbolizace sblížuje. Nyní je třeba se pustit do otázky po tom, co je rozděluje – a tím se také pokusit vysvětlit již naznačený motiv o estetické relevanci poznání, které je součástí vnímání uměleckého díla jako jeho předpoklad i jako jeho důsledek. Goodman se rozsáhle věnuje znevažování tradičních definičních charakteristik umění; nejvíce spadeno má přitom na domnělé esenciální spojení mezi uměním a

vyvoláním či vyjádřením emocí. Jeho přesvědčivé argumenty však nyní nechme stranou; otázkou totiž je, co Goodman nabízí místo toho, co tak bravurně odmítá.

Umělecké dílo je symbol a symbolizuje mnoha způsoby. Každý symbol je však symbolem proto, že k něčemu odkazuje. Goodman rozlišuje dva základní způsoby reference: denotaci a exemplifikaci⁵⁹. Všechny symboly denotují nebo exemplifikují, což znamená, že všechny symboly – umělecká díla nevyjímaje – mají strukturu „A je B“. Umělecká díla tak mohou přinášet poznání rozličného druhu – ať už je „B“ emoce, styl nebo myšlenka či dokonce nepojmenovatelný (a díky exemplifikaci svým způsobem pojmenovaný) druh pohybu, vždy tak umělecké dílo vychází ven, vždy se vztahuje k nějakému referentu – denotátu či nálepce –, a tím pádem i k jiným symbolům, které buď označují tentýž denotát, nebo jsou vzorky téhož predikátu. Situace je o to komplikovanější, že co přesně je v daném vztahu „A“ a co „B“, není předem dáno. Dílo (ale i každá jiná věc, která funguje symbolicky) má nespočet vlastností a na otázku po tom, které z nich jsou součástí referenčního vztahu, nelze odpovědět mimo kontext a situaci. Všechny tyto postřehy se však týkají – více či méně rozsáhle – každého symbolu. „*Červené světlo znamená na souši 'stůj' a na moři 'přístav'*.“ (ibid., s. 14)

Goodman, jak je notoricky známé, odmítá na otázku po tom, co je umění, odpovědět. Lépe řečeno: odmítá otázku samu. Být uměleckým dílem je jen dočasná vlastnost, není to trvalý rys žádného předmětu. To se ovšem znovu týká každého symbolu – i jiné předměty mohou ztratit nebo proměnit svou specifickou symboličnost. Přesto se však způsob, jakým symbolizace probíhá v umění a jakým mimo ně, liší: „*Kde nemůžeme nikdy s přesností rozhodnout, právě jaký symbol systému máme či zda máme tentýž i při další příležitosti [1]; kde nám referent tak uniká, že jej se symbolem správně spárujeme jen při nekonečném úsilí [2]; kde je významných spíše více než méně*

⁵⁹ Pod exemplifikaci zahrnuji i expresi – metaforickou exemplifikaci. A vynechávám prostou predikaci.

vlastností díla [3] a kde je symbol sám případem vlastností, jež symbolizuje [4] – tam se nelze pouze dívat skrz symbol na to, k čemu odkazuje.“ (Goodman 1977, s. 18; čísla vložena mnou) Tento citát zachycuje čtyři symptomy⁶⁰, které indikují okamžik, kdy se z předmětu stal symbol fungující jako umělecké dílo. Goodman opakovaně zdůrazňuje, že tyto symptomy nehrají roli ani nutných, ani dostačujících podmínek a že přesnější odpověď na otázku „Kdy je umění?“ je záležitostí obecné teorie symbolů, a nikoliv filosofie. Nicméně všechny dohromady i každý z těchto symptomů zvlášť má dopad na způsob, jakým symbolizace – ať už je jí denotace či exemplifikace – probíhá; totiž, jak říká Goodman na samém konci citátu: *náhle se nelze pouze dívat skrz symbol k tomu, k čemu odkazuje.*

Jaké důsledky má Goodmanovo přitakání *netransparentnosti* uměleckých děl pro základní symbolický vzor „A je B“, a tudíž i pro ono poznání, jehož je umění zdrojem? I když tím tato formulka není odmítnuta, její kognitivní dopad je v určitém smyslu změkčen. Díla nám samozřejmě nadále odhalují nové emoce, tvary, vzory, způsoby uspořádání (a také nás nadále mohou informovat o aristotelských mrtvolách), avšak nečiní tak o nic lépe (a rovnou řekněme, činí tak – kvůli *netransparentnosti* – hůře) než některé jiné druhy symbolů. Tato *netransparentnost* sama je však kognitivně přínosná: učí nás totiž opakovanému pohledu a možnostem interpretace, učí nás novým strategiím vhodným pro dopadení smyslu, novým poznávacím strategiím a *kognitivním stylům* (k tomuto pojmu viz Perkins & Leondar 1977, s. 2).

Toto vše má obrovské důsledky pro estetickou percepci. Viděli jsme, že Goodman souhlasí s teorií „nového pohledu“ v tom ohledu, že každé vnímání má za bezprostředně závislé na kognitivním systému. To se týká i umění: umělecká díla vidíme v kategoriích –

⁶⁰ V Goodmanově terminologii: [1] syntaktická hustota; [2] sémantická hustota; [3] relativní plnost; [4] exemplifikace.

jako příklady různých nálepek, jako exemplifikace různých kategorií (kategorií „umělecké dílo“ počínaje). A způsob, jakým danou kategorii volíme, „*není zdaleka přesný ani stabilní a brání se kodifikaci.*“ (Goodman 1969, s. 23) Stejně jako jiným způsobům klasifikace i tomuto se učíme v běhu tak, že jej používáme, čímž jej ovšem zároveň proměňujeme. Goodmanovy symptomy estetická však ukazují, že brání-li se jiné klasifikační systémy kodifikaci, vzdoruje jí umění přece jen s relativně větším odporem.

Estetická percepce je tak prožitkem exemplifikace, který probíhá v rámci symbolického systému vykazujícího hustotu a plnost. Tyto formální rysy symbolického systému mají své protějšky v jisté fenomenologii poznání, které je pro estetickou percepci typické a jež nemá ani tak podobu poznatků nebo informací, ale spíše jistých dovedností. Tuto fenomenologii Goodman popisuje řadou termínů: jako *maximální citlivost rozlišování*, jako *neomezenou pozornost při přiřazování znaku a referentu* nebo jako *nemožnost konečného rozlišování*. Společný rys těchto procesů je jejich nedokončitelnost. Estetická percepce je pro Goodmana *nikdy nekončícím hledáním* (cf. ibid., s. 240) – což je motiv, který v této práci již zazněl se Stephenem Pepperem. Nekončícím proto, že dovednosti a poznání, díky kterým dokážeme umělecké dílo „číst“, se touto četbou proměňují, takže *nemůžeme nikdy s přesností rozhodnout, zda máme tentýž symbol i při další příležitosti.*

Rozdíl mezi obyčejnou a estetickou percepcí lze tedy, domnívám se, s Goodmanem zachytit jako rozdíl v jejich fenomenologii. I když při obou percepcích, jak naznačila teorie „nového pohledu“, vnímání probíhá v rámci kognitivních kategorií, při estetickém vnímání je tento proces doprovázen zvýšeným vědomím nepřesnosti použitých kategorií a touhou se k symbolu opětovně vrátet.

2.3 Zpochybnění teorie „nového pohledu“ a jeho důsledky pro Goodmana

V současné psychologii je daleko více než teorie „nového pohledu“ populární její vyvracení; na otázku poměru vnímání a poznání ve vizuální zkušenosti, která prostřednictvím kritiky této teorie jasně zaznívá, se dosud bouřlivě hledá odpověď. Většina psychologů dnes straní teorii „kognitivní neprostupnosti“ [*cognitive impenetrability*] určitého rezidua vizuální percepce – a disputace jsou následně vedeny především o otázce, jaký díl či jaká fáze perceptuální zkušenosti je tou, která kognici vzdoruje.⁶¹

Smrtnou ránu zasadil teorii „nového pohledu“ Jerry Fodor [v knize *The Modularity of Mind*, MIT 1983] se svou teorií „zapouzdřené percepce“ [*encapsulated perception*], kterou definoval jako zablokovanou před hlubšími kognitivními procesy. V Goodmanově *Jazycích* je možné nalézt protějšek jednoho z jeho argumentů⁶²: důkazu z vytrvalosti vizuálních iluzí. Přestože víme, že Müller-Lyerovy úsečky jsou stejně dlouhé, argumentuje Fodor, jsme zas a znovu sváděni k tomu vnímat jednu jako delší než druhou. (cf. Raffman 1995, s. 318) Podobně (i když obráceně) našemu pohledu vzdorují i dva obrazy, originál Rembrandtovy *Lukrécie* a jeho dokonalá kopie. (cf. Goodman 1969, s. 100) Ač víme, že jsou různé, nejsme schopni jejich rozdíl uvidět (podobně jako nejsme schopni uvidět stejnost úseček navzdory tomu, že máme o ní důkaz).

2.3.1 Goodmanův odkaz v současné kognitivní vědě

Ještě dříve než se na strukturu Goodmanovy reakce na tento problém podrobně podívám, představím, jaký ohlas mají

⁶¹ „Raný vizuální systém [*early vision system*] je před poznáním zapouzdřen neboli (...) je kognitivně neprostupný. Protože vizuální systém jako celek je kognitivně prostupný, otázka, kde k této penetraci dochází, zůstává zatím nezodpovězena.“ (Pylyshyn 1999)

⁶² K dalším možným argumentům proti souběžnosti percepce a kognice viz Pylyshyn 1999.

Goodmanovy myšlenky v současné kognitivní vědě. Začneme s postřehem, který učinil Dominic McIver Lopes a jenž na první pohled působí jako ironie osudu. V boji s teorií „nového pohledu“, jež byla kdysi Goodmanovi tak blízká, se nyní povolávají do zbraně jeho vlastní konceptuální nástroje! V kognitivních vědách zdomácnily termíny „analogový“ versus „digitální“, aby zde odlišily dva druhy zkušenosti. „Analogová“ zkušenost je dnes některými vědci (např. Peacockem) považována za pojem vystihující právě fenomenologii vizuální percepce – její kognitivní neprostupnost. Percepce je kladena do protikladu k jiným mentálním událostem, kognitivně proniknutelným, „digitálním“ reprezentacím, které jsou typické pro mentální stavy přesvědčení a jejichž podmínkou je přítomnost patřičného konceptu v mysli.⁶³ (cf. Lopes 2000, s. 229)

Diskuze o zpochybnění teorie „nového pohledu“ a jeho důsledcích v estetice obecně a pro Goodmana zvláště se však dnes tradičně pohybuje spíše v rámci, který narýsovala studie Flinta Schiera *Deeper Into Pictures: An Essay on Pictorial Representation* [CUP 1986]. Schier zde do debaty o zobrazení – v jednoznačné opozici proti Goodmanovi – znovu povolává pojem „podobnosti“ a uchyluje se opět ke „vzývání“ ikon (*contra* Goodmanova metafora ikonoklasmu: Goodman 1969, s. 231). Perceptuální rozpoznání je podle Schiera nenaučenou schopností: podobně jako nepotřebujeme kognici pro vnímání světa, nepotřebujeme žádnou takovou znalost konvencí⁶⁴ pro poznání toho, co je znázorněno. Schier se tak odvolává k silné verzi teorie o modularitě mysli Jerryho Fodora: totiž, že „*existují jisté základní, modálně-specifické (např. vizuální) procesy, které nejsou*

⁶³ Na tomto místě se mi zdá vhodné zdůraznit, že Goodman – oproti většině kognitivních psychologů, avšak v souladu s teorii symbolů vyvinutými na filosofické půdě (Cassirer, Langerová) – nepovažuje poznání, které percepce proniká, za výlučně konceptuální: „[N]e všechna označení jsou predikáty,“ zdůrazňuje Goodman, když diskutuje vztah mezi exemplifikací a jazykem. „Predikáty jsou označení z jazykových systémů. Symboly z jiných systémů – gestického, obrazového, diagramatického apod. – mohou být exemplifikovány a také jinak fungovat do značné míry jako predikáty jazyka.“ (Goodman 1969, s. 57)

⁶⁴ Až na jediný Schierův ústupek kognitivismu – „Konvencí K“: „*tichou dohodou mezi tvůrcem a jeho vnímatelem obrazu, že jeho interpretaci je nutno kauzálně zakotvit v normálních, základních rozpoznávacích schopnostech. (...) Vnímatel tak nemusí vědět, co přesně chtěl malíř znázornit, a malířovy intence neurčují význam obrazu. Vnímatel musí pouze věřit, že přirozeně generovaná interpretace je správná, protože symbol byl vytvořen svým tvůrcem právě s tou intencí, že by měla být.*“ (Rollins 2003, s. 614-15)

ovlivněny jinými smyslovými modalitami nebo tím, čemu vnímatel věří a co zná.“ (Rollins 2003, s. 612)

2.3.2 Obhajoba „nového pohledu“ na estetickou percepci

Ačkoliv je debata o Schierově díle bezpochyby zajímavá, nebudu se jí dále věnovat, především proto, že ignoruje Goodmanovo rozpracování *estetické* percepcce a soustředí se výhradně na teorii zobrazování.⁶⁵ Jsem totiž toho názoru, že estetická percepcce, jak ji přibližuje Goodman, nejen není teorií kognitivní nepropustnosti vyvrácena, ale dokonce je s ní dobře slučitelná.

Model vnímání jako hledání a symbolického poznávání tvoří zřetelně osu Goodmanovy teorie estetické percepcce. Estetická percepcce je, zdůraznila jsem výše, prožitkem exemplifikace: dílo vnímáme jako příklad, vzorek označovaný nějakou nálepkou. A podobně, v souladu s teorií „nového pohledu“, funguje i běžná percepcce – věc před sebou vidíme jako příklad určitého označení (nikoli však pouze predikátu – viz pozn. č. 63). Exemplifikace je v tomto smyslu omezená, a to proto, že *„denotaci daného označení chápeme jako předem ustanovenou.*“ (Goodman 1969, s. 59)

Umělecká díla však pojem exemplifikace poněkud proměňují: *„[Z]vláště v moderním tanci,*“ upozorňuje Goodman, *„[pohyby] primárně exemplifikují, spíše než denotují. (...) Takový pohyb nemá žádnou dříve ustavenou denotaci a funguje jako označení denotující některé pohyby včetně sebe samého.*“ (ibid., s. 65; důraz můj) To znamená, že při estetické percepci není symbolizace nutně vázána nějakým předem daným konceptem: umělecké dílo má v řadě případů schopnost samo patřičnou nálepkou poskytnout – a, je třeba dodat, také ji zase uzmout zpět.

⁶⁵ Rollinsova esej pojednává o Schierově tezi velmi obšírně a z hlediska kognitivní vědy. Rollins si také klade otázku estetických konsekvencí přijetí Schierovy versus Goodmanovy teorie zobrazování.

Z těchto důvodů jsem také výše kladla důraz na to, že poznání, které je při vnímání uměleckých děl aktivováno, není ani tak faktografickým poznáním toho typu, o kterém mluví Currie⁶⁶, ale spíše jistou schopností či dovedností. A tato dovednost má u Goodmana pozoruhodnou fenomenologii zachycenou jako *nikdy nekončící hledání*. Tento pocit nedokončitelnosti lze, domnívám se, interpretovat jako prožitek kognitivní neprostupnosti. To, že je vnímání relativně plných symbolů náležejících do syntakticky a sémanticky hustých symbolických systémů kognitivně neprostupné, že *se nelze pouze dívat skrz symbol k tomu, k čemu odkazuje*, však prožíváme jako výzvu k opakování pohledu a opětovnému hledání patřičného referentu, k opakování pokusu o prostoupení.

Teorie „nového pohledu“ tak u Goodmana doznává podstatné změny: nejde o to, že každé vnímání je kognitivně prostupné (estetické vnímání rozhodně není); každé vnímání je však kognitivně prostupované.

2.3.3 Müller-Lyerovy úsečky a dva obrazy Lukrécie

Vraťme se k výše načrtnutému protipříkladu: vnímateli, kterému je ukázán originál *Lukrécie* společně s jeho dokonalým padělkem. Goodmanova otázka zní: Má vstupní informace o tom, které dílo je originál a které kopie, následky pro estetickou percepci? Nebo se padělky a originální díla chovají na způsob Müller-Lyerových úseček a tomuto poznání vzdorují?

Z toho, s jakou vervou a kolika způsoby se Goodman s tímto protiargumentem pokouší vypořádat, lze vytušit, že jej vnímal jako

⁶⁶ Samozřejmě ale nechci popřít, že i toto poznání hraje důležitou roli. Umělecká díla vnímáme také jako příklady předem ustanovených kategorií – kategorií uměleckého díla samou počínaje. Výše bylo mnohokrát zdůrazněno, že schopnost rozpoznat a přecíst symbol je vázána na naši znalost ostatních členů symbolického systému – což v tomto případě znamená: říše uměleckých děl s případnou příslušnou druhovou či žánrovou specifikací.

ohrožení vlastní teorie estetické percepce.⁶⁷ Daleko snadnější cestou by přece bylo vzdát se estetické relevance informace o autenticitě. Vždyť mj. např. Currieho pozice ukazuje, že kognitivismus je i za tuto cenu udržitelný (viz pozn. č. 45) – že s odmítnutím informace o autenticitě neodmítáme estetický dopad každého dalšího poznání. Proč tedy má poznatek, že dílo je originál, podle Goodmana na estetickou percepci naprosto jiný dopad než znalost umělcovy krevní skupiny nebo faktu, že krásná dáma z obrazu byla ve skutečnosti malířovo milenkou?⁶⁸ Jak se pokusím ukázat, odpověď je docela jednoduchá: důvodem toho, proč autenticita je esteticky relevantní, je, že obraz tuto vlastnost podle Goodmana skutečně vlastní a že k ní zároveň odkazuje – jinými slovy, že ji exemplifikuje.⁶⁹

Nejprve je třeba specifikovat, co znamená, že obraz „skutečně vlastní autenticitu“, čili to, jak Goodman interpretuje význam autenticity. Víme, že podle Goodmana má každá věc – např. krejčovský vzorek látky – nekonečně mnoho vlastností: vedle perceptuálně rozlišitelných (např., že je kostkovaný), má třeba takovou vlastnost jako být-vyroben-v-úterý. Je docela šokující, že Goodman autenticitu staví spíše po bok perceptuálních vlastností. Autenticita je totiž pro Goodmana vědomím o tom, že obraz má nějakou perceptuálně rozlišitelnou (byť daným vnímatelem v současné situaci nenalezenou) vlastnost, která je esteticky relevantní (dodávám: pro Goodmana jsou všechny perceptuální vlastnosti esteticky relevantní) a již nemá jeho padělek. Takové vysvětlení originality je

⁶⁷ Goodmanem avizovaná záchrana muzejní a kurátorské praxe je vzhledem k jeho lásce pro rekonceptualizace poněkud chabým důvodem.

⁶⁸ Tomáš Kulka se odmítnutím Goodmanova argumentu rozsáhle zabývá. V mnoha bodech má bezpochyby pravdu. Já se však Goodmana budu přesto snažit obhájit. Kulka mj. uvádí: „*Není těž jasné, zda Goodman vidí údajný estetický rozdíl mezi originálem a falzem jako důsledek fyzikálních rozdílů, které mezi nimi existují, anebo v rozdílném přístupu, který k nim zaujímáme.*“ (Kulka 2004, s. 60) Já se, zhruba řečeno, pokusím obhájit estetickou relevanci autenticity tak, že budu Goodmana interpretovat druhým naznačeným způsobem. Jinými slovy, souhlasím s Kulkou v otázce vyvrácení redukcionistického argumentu; pokusím se však před Kulkou obhájit, že „*pouhé vědomí rozdílu mezi originálem a kopií implikuje estetický rozdíl.*“ (ibid., s. 66)

⁶⁹ Pro můj kontext nejzajímavější Kulkova námitka zní: „*[J]ak se mé vědomí či informace o autenticitě díla mění v estetickou vlastnost díla samotného?*“ K tomu na prvním místě uvádí: „*Vnímám-li černou kočku, která mi přeběhla přes cestu, jako hrozící nebezpečí, znamená to snad, že dotyčná kočka je nebezpečná?*“ (ibid., s. 66) Na to má, domnívám se, Goodman odpověď: Černá kočka v této situaci metaforicky exemplifikuje nebezpečí; a tedy: ano, je – metaforicky – nebezpečná.

překvapivé ještě z jednoho důvodu: je totiž na první pohled v rozporu s proklamovanou *dokonalostí* padělku: je-li tento skutečně dokonalý, pak žádnou perceptuální vlastnost oproti originálu nepostrádá. Navrhuji však toto vymezení pro začátek přijmout zcela nekriticky. Můžeme tedy říci, že vlastnost, o kterou se tu nyní jedná, není predikát „být originálem *Lukrécie*“, ale vlastnost takřikajíc obrazová⁷⁰, vlastnost, kterou bychom v ideálním případě měli být schopni sami zaregistrovat.

Důležitou otázkou nyní je, jak toto 'ztělesnění autenticity' podle Goodmana vypadá. Pro začátek předpokládejme, že jde skutečně o něco tak hmatatelného, jako je třeba nepatrně změněný úhel skloněné šíje *Lukrécie*; předpokládejme, že toto nachýlení, které vnímateli stále uniká, je perceptuálním vyjádřením originality obrazu. Souvislost s Fodorovým příkladem takto vystoupí do popředí – až příliš okatě. Stejně jako k Müller-Lyerovým úsečkám můžeme přiložit pravítko, abychom se přesvědčili o tom, že nás vnímání klame – a že je kognitivně neprostupné –, můžeme ke krku nebohé *Lukrécie* přiložit úhломěr.

Zjevná absurdita tohoto příkladu mne nutí najít jiný směr úvahy. „*Je-li vlastnění inherentní, o referenci to neplatí,*“ říká Goodman. „*Které konkrétní vlastnosti symbolu jsou exemplifikovány, závisí na tom, jaký systém symbolizace užíváme.*“ (ibid., s. 53) Chyba, které jsem se ve své úvaze dopustila, by se dala vyjádřit takto: vycházela jsem od nějaké perceptuální danosti – vjemu dvou stejných obrazů – a ignorovala jsem kontext, kognitivní zarámování těchto perцепcí. Toto kognitivní zarámování – které je v tomto případě jasně dané informací o autenticitě obrazu – nemusí změnit to, co vidíme, ale mění způsob, jakým se díváme. Toto odvolání se k fenomenologii estetické perцепce, k tomu, jak ji prožíváme, je, jak jsem se pokusila ukázat

⁷⁰ Goodman sám k pojmu obrazové vlastnosti uvádí: „*Obrazové vlastnosti by mohly být zhruba vymezeny volným rekurzivním popisem. Základní charakterizace obrazu by udávala, jakou barvu má obraz na daném místě své přední strany. Další obrazové specifikace vlastně kombinují řadu takovýchto základních určení pomocí konjunkce, alterace, kvantifikace apod.*“ (Goodman 1969, s. 42)

výše, u Goodmanova zcela relevantní a pro problém dvou obrazů *Lukrécie* naprosto klíčové.

Věc, kterou vidíme, vnímáme symbolicky. Takto jsem výše přeložila do Goodmanova slovníku hlavní tezi teorie „nového pohledu“. Symbolicky vnímáme vše – od podšálků po obrazy. Každá věc je symbolem, který odkazuje k jiným věcem – symbolům. Ne každé vnímání je však symbolické stejným způsobem. Je mnoho symbolických systémů s různými formálními vlastnostmi a tyto formální vlastnosti se zrcadlí v různém prožívání jejich symbolizace. Obraz, který zařadíme do symbolického systému, jehož členy jsou originální Rembrandtova díla, je pak jiný, než obraz, který včleníme do symbolického systému, jehož členy tvoří Rembrandtovy padělky. Rembrandtův originál tak pro nás exemplifikuje jiné vlastnosti. Vědomí o autenticitě má ten estetický dopad, že dané umělecké dílo vnímáme jako, v Goodmanově terminologii, hustější nebo plnější či více exemplifikující. V kontextu dalších Rembrandtových děl je pro nás dílo nositelem relativně vyššího množství esteticky významných vlastností – intenzivněji u něj prožíváme *nekonečnost jejich hledání*.

Krátkou odpovědí na problém estetické relevance autenticity tudíž je: autenticita má estetický dopad proto, že zařazuje dílo do symbolického systému s relativně intenzivnějším výskytem jedné či několika formálních vlastností zachycených Goodmanem v podobě symptomů estetična. Jinými slovy, činí symbol esteticky relativně významnější. To má svůj protějšek v prožívání příslušné symbolizace: „*Vědomí této odlišnosti mě totiž vybízí, abych se v přítomném okamžiku díval na obrazy jinak, i když to, co vidím, je stejné. Nejenže tato informace svědčí o možnosti naučit se rozdíly vidět, ale zároveň také do určité míry naznačuje relevantní způsob, jak obrazy zkoumat a jakých protikladů a důležitých asociací si všimnout. (...) Tudíž nikoli až později, ale právě teď vystupuje nevnímaný rozdíl mezi obrazy jako významný faktor spoluutvářející můj nynější prožitek.*“ (ibid., s. 104)

Ráda bych nakonec upozornila, že podle této interpretace Goodman nepotřebuje zdůrazňovat možnost najít mezi malbami perceptuálně zachytitelný rozdíl. Oproti Goodmanovi (ale, jak doufám, stále v jeho kognitivním stylu) jsem ochotná na „*dotěrnou otázku, zda by pro mne nějaký estetický rozdíl mezi našimi obrazy existoval, i kdybychom měli důkaz [o tom, že nikdy nebudu schopna postřehnout mezi nimi nějaký rozdíl]*,“ (ibid., s. 108) odpovědět, že ano. Estetická percepce je totiž sice hledáním, ale nikoliv rozdíly. Touha nalézt příslušnou vizuální odchylku mezi originálem a *dokonalým* padělkem je, přinejmenším v mé interpretaci, metaforou *nikdy nekončícího hledání*, které charakteristicky prožíváme při estetickém vnímání.⁷¹

⁷¹ „[M]ezi estetické vlastnosti obrazu nepatří pouze ty, které nacházíme v rámci procesu jeho vnímání, ale i ty, jež způsob tohoto vnímání určují,“ říká Goodman. (ibid., s. 111-112) Tomáš Kulka proti tomu uvádí: „[I]nformace týkající se autentičnosti [díla] náš přístup [k němu] rozhodně ovlivnit mohou. Problém spočívá v tom, že právě tak nás může ovlivnit migréna... Žádná estetická teorie by však nechtěla povýšit migrénu atp. na estetické vlastnosti zkoumaného díla.“ (Kulka 2004, s. 67) Souhlasím, že migréna i vědomí autenticity se mohou na vnímání uměleckého díla podepsat; avšak pouze ono druhé jej ovlivňuje jakožto vnímání estetické. Jinými slovy, domnívám se, že Goodman dokáže *zdivodnit obecné normativní kritérium estetické významnosti*: esteticky významné jsou ty informace, které dílo vkládají do estetičtějšího kontextu, tj. spojují dílo se symboly v symbolickém systému, který je po formální stránce esteticky příznakovější.

Závěr

Výše jsem citovala Goodmanova slova o tom, že slovník se rozvíjí současně s tím, co jím má být sděleno. To je asi to jediné, co platí současně o psaní této práce a moderním tanci. Netvrdím, že jsem neměla stanovenou předem žádnou osnovu; avšak nepodařilo se mi ji vždy krok za krokem následovat. Nedokážu nyní posoudit, zda-li a nakolik se toto pro mne leckdy vzrušující objevování nových oblastí a možností argumentace během psaní projevuje jako pro čtenáře nesnesitelná neuspořádanost či v horším případě nesmyslnost celkového vyznění textu. S vědomím toho, že na omluvu je v takovém případě již stejně pozdě, bych ráda objasnila překážky, které přede mne dané téma stavělo a jež jsem, přiznávám, často překonávala úkrokem stranou.

Téma kognitivních věd a jejich vztahu k estetice, její možnost stát se jednou z dalších, vědami naturalizovaných disciplín, se v současných estetických debatách vyskytuje poměrně často a mezi americkými estetiky nachází silnou a vzrůstající podporu. Přiznávám, že zpočátku mne velkohubá hesla o budoucnosti estetiky, o nových obzorech, které interdisciplinarita pro estetiku otevírá, velmi oslovovala. Čím více jsem však do této tematiky pronikala, tím skeptičtější jsem se vůči tomuto projektu stávala, tím unavenější jsem byla ze stále se opakujících výzev ke slučování. I když stále věřím, že vědy a estetika se mají pokoušet nalézat společné plochy, víru v to, že program naturalizované estetiky není dnes pouze proklamován, ale též naplňován, jsem více méně ztratila.

V akademii běžné rozškatulkování věd a filosofie je, dle mého názoru, další překážkou vážné interdisciplinarity – a také toho, že má práce se neodvíjela vždy tím směrem, kterým jsem plánovala. Mnohé texty z neurologie a psychologie byly pro mne dost nesrozumitelné. Nejlépe jsem rozuměla těm vědcům, kteří se tak či onak humanitně vzdělaným čtenářům přizpůsobili. Nedělám si iluze, že se mi tak dostal do rukou ten pro estetiku nejzajímavější materiál.

Další překážkou naplnění mého původně zamýšleného programu seriózní diskuze nejnovějších textů na poli empirické estetiky je jejich rozmanitost. Z tohoto místa mi připadá, že hlasatelé naturalizované filosofie zapomněli zmínit, že jejím důsledkem je „filosofizace“ vědy. Situace ve vědách je obdobně složitá jako situace ve filosofické estetice. Něco jako pevné empirické datum, na němž lze dále stavět, neexistuje; záleží na tom, jakým způsobem byl pokus proveden, a také na tom, jak je získaná empirická evidence interpretována (resp. na podporu jaké interpretace byla získána). Netvrdím, že platí pravidlo ‚co text, to nová teorie‘; ve vědách, stejně jako ve filosofii, spojení a podobnosti napříč vědci i vědami jistě existují. Učinit však tento krok do vyšší abstrakce bylo pro mne ve vědách daleko obtížnější než v estetice.

Všechny tyto tři překážky – rostoucí skepse, „kognitivní neprostupnost“ některých vědeckých textů a uvědomění si rozmanitosti vědeckých teorií – mají samozřejmě povahu výzvy. Danému tématu bych se v budoucnosti ráda dále věnovala a doufám, že tak budu moci učinit na základě lepšího porozumění tomu, oč v některých vědeckých textech vlastně jde. Hlavním důvodem toho, proč jsem setkání vědy a estetiky exemplifikovala na textu filosofickém totiž bylo, že se mi úspěšnější příklad takového setkání přímo ve vědeckém diskurzu najít nepodařilo.

Seznam použité literatury*

- Arnheim, R. (1966 / 1952). Agenda for the Psychology of Art. In *Toward a Psychology of Art: Collected Essays* (pp. 17-23). Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Barasch, M. (2000 / 1998). Theories of Art: v. 3. From Impressionism to Kandinsky. New York: Routledge.
- Berlyne, D. E. (1977). Psychological Aesthetics, speculative and scientific. *Leonardo*, 10, 56-58.
- Beardsley, M. (1958). *Aesthetics*. Indianapolis: Hackett.
- Beardsley, M. (1969). Aesthetic Experience Regained. *JAAC*, 28(1), 3 – 11.
- Bickle, J., Mandik, P., Landreth, A. (2006) „The Philosophy of Neuroscience“. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*: URL = <http://plato.stanford.edu/archives/spr2006/entries/neuroscience>.
- Blumenthal, A. L. (1977). *The Process of Cognition*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc.
- Bornstein, M. H. (1975). Review (D. E. Berlyne (ed.): *Studies in the New Experimental Aesthetics*). *JAAC*, 34, 86-87.
- Bourdieu, P. (1989). The Historical Genesis of a Pure Aesthetics. In R. Shusterman (Ed.), *Analytic Aesthetics* (pp. 147-160). Oxford: Blackwell.
- Bullough, E. (1919). The Relation of Aesthetics to Psychology. *British Journal of Psychology*, 10, 43-50.
- Bullough, E. (1921). Recent Work in Experimental Aesthetics. *British Journal of Psychology*, 12(1), 76-99.
- Carnap, R. (1991 / 1932). Překonání metafyziky logickou analýzou jazyka. *Filozofický časopis XXXIX*, 110-128.
- Cela-Conde, C. J., Marty, G., Maestu, F., & Ortiz, T. (2004). Activation of the prefrontal cortex in the human visual aesthetic experience. *PNAS*, 101(16), 6321 - 6325.
- Churchland, P. S. (1987) „Letter to Colin McGinn“. In: *Times Literary Supplement*. March 13.

* Podoba odkazů je zvolena po vzoru manuálu *American Psychological Association*, 5. edice. Za lomítkem uvádím rok prvního vydání daného článku či knihy. V textu diplomové práce jsem odkazovala pomocí jména a roku vydání publikace, které jsem měla k dispozici – zde uváděném na prvním místě.

- Churchland, P. S. (1988 / 1986). *Neurophilosophy: Toward a Unified Science of the Mind-Brain*. Cambridge / London: The MIT Press.
- Currie, G. (1989). *An Ontology of Art*. Hampshire and London: MACMILLAN PRESS.
- Dempster, D. J. (1993). Renaturalizing Aesthetics. *JAAC*, 51(3), 351-360.
- Dickie, G. (1962). Is Psychology Relevant to Aesthetics? *The Philosophical Review*, 71(3), 285-302.
- Dickie, G. (1964). The Myth of the Aesthetic Attitude. *APQ*, 1(1), 55-65.
- Elgin, C. Z. (1998). Science and Aesthetics: Contemporary Thought. In M. Kelly (Ed.), *Encyclopedia of Aesthetics* (pp. 253-255). New York & Oxford: Oxford University Press.
- Ellis, R. D. (1999). The Dance Form of the Eyes: What Cognitive Science Can Learn From Art. *Journal of Consciousness Studies*, 6(6-7), 161-175.
- Fenner, D. (1992). Modest Aesthetic Naturalism. *JAAC*, 50(4), 283-289.
- Frank, P. (1957). *Philosophy of Science: The Link Between Science and Philosophy*: Prentice-Hall, Inc.
- Goguen, J. A. e. (1999). Special Feature on Art and the Brain. *Journal of Consciousness Studies*, 6(6/7).
- Goldman, A. I. (1993). Introduction. In *Readings in Philosophy and Cognitive Science*. Cambridge: The MIT Press.
- Goodman, N. (1969). *Languages of Art*. London: Oxford University Press.
[citovala jsem z dosud nevydaného překladu pořizeného na Katedře estetiky]
- Goodman, N. (1977). When Is Art? In D. Perkins & B. Leondar (Eds.), *The Art and Cognition* (pp. 11-20). Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Graesser, A. C., Person, N., & Johnston, S. G. (1996). Three Obstacles in Empirical Research on Aesthetic and Literary Comprehension. In R. J. Kreuz & M. S. MacNealy (Eds.), *Empirical Approaches to Literature and Aesthetics* (Vol. LII, pp. 3-22). New Jersey: Ablex Publishing Corporation.
- Havel, I. M. (2000). Věda o duši. *Vesmír*, 79, 363.
- Höschl, C. (1999). Přírodní a humanitní vědy: dva světy? *Vesmír*, 78(12), 683-685.

- Hume, D. (1993 / 1757). Of the Standard of Taste. In E. F. Miller (Ed.), *Essays Moral, Political, and Literary* (pp. 226 - 249). Indianapolis: LibertyClassics.
- Ibsch, E. (1990). The Cognitive Turn in Narratology. *Poetics Today*, 11(2), 413-418.
- Ingarden, R. (1974 / 1937). Psychologism and Psychology in Literary Scholarship. *New Literary History*, 5(2), 213-223.
- Jahn, M. (1997). Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology. *Poetics Today*, 18(4), 441-468.
- James, S. (1999). *Passion and Action*. Oxford: Clarendon Press.
- Kant, I. (1916 / 1783). *Prolegomena ke každé příští metafysice, jež bude moci vystoupiti jako věda*. Praha: Josef Pelcl.
- Kant, I. (1975 / 1790). *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon.
- Kemp, G. (1999). The Aesthetic Attitude. *BJA*, 39(4), 392 - 399.
- Kornblith, H. (1994). Introduction: What Is Naturalistic Epistemology. In *Naturalizing Epistemology* (pp. 1-14). Cambridge: The MIT Press.
- Kulka, T. (2004). *Umění a falzum*. Praha: Academia.
- Langer, S. (1957). Expressiveness. In *Problems of Art* (pp. 13-26). New York: Charles Scribner's Sons.
- Langer, S. (1971). On Significance in Music. In *Philosophy in a new key: A study in the symbolism of reason, rite and Art* (pp. 206-245). Cambridge: Harvard University Press.
- László, J. (1999). *Cognition and Representation in Literature: The Psychology of Literary Narratives*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Lindauer, M. S. (1973). Toward a Liberalization of Experimental Aesthetics. *JAAC*, 31(4), 459-465.
- Lopes McIver, D. M. (2000). From Languages of Art to Art in Mind. *JAAC*, 58(3), 227-231.
- Malik, K. (2001). *Man, Beast and Zombie*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- Mandelbaum, M., ed. (1992 / 1972). *Art, Perception, and Reality*. Baltimore: The John Hopkins University Press.

- Martindale, C. (1998). Empirical Aesthetics. In M. Kelly (Ed.), *Encyclopedia of Aesthetics* (Vol. 2, pp. 111-114). New York & Oxford: Oxford University Press.
- Moore, G. E. (2000 / 1903). *Principia Ethica*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Morris, C. W. (1935). Philosophy of Science and Science of Philosophy. *Philosophy of Science*, 2(3), 271-286.
- Pepper, S. C. (1965). The Work of Art Described from a Double Dispositional Base. *JAAC*, 23(4), 421-427.
- Pepper, S. C. (1970). Autobiography of an Aesthetics. *JAAC*, 28(3), 275-286.
- Peregrin, J. (2005). *Kapitoly z analytické filosofie*. Praha: Filosofia.
- Perkins, D., & Leondar, B. (1977 / 1971). Introduction: A Cognitive Approach to the Arts. In *The Art and Cognition* (pp. 1-10). Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Plotnitsky, A. (1998). Science and Aesthetics: Conceptual and Historical Overview. In M. Kelly (Ed.), *Encyclopedia of Aesthetics* (pp. 250-252). New York & Oxford: Oxford University Press.
- Popper, K. R. (1997 / 1959). *Logika vědeckého bádání*. Praha: OIKOYMENH.
- Pylyshyn, Z. (1999). Is vision continuous with cognition? *Behavioral and Brain Sciences*, 22, 341-423.
- Quine, W. V. O. (1964 / 1960). *Word and Object*: MIT Press.
- Quine, W. V. O. (1994 / 1969). Epistemology Naturalized. In H. Kornblith (Ed.), *Naturalizing Epistemology* (pp. 15-32). Cambridge: The MIT Press.
- Raffman, D. (1995 / 1992). Perception. In D. E. Cooper (Ed.), *A Companion to Aesthetics*: Blackwell.
- Rollins, M. (1999). Pictorial Representation: when cognitive science meets aesthetics. *Philosophical Psychology*, 12(4), 387 – 413.
- Rollins, M. (2003). The Mind in Pictures: Perceptual Strategies and the Interpretation of Visual Art. *The Monists*, 86(4), 608-631.
- Rorty, R. (2001). „An Imaginative Philosopher: the Legacy of W. V. Quine“. *The Chronicle Review*. February 2
- Savile, A. (1993). *Kantian Aesthetics Pursued*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Schaper, E. (1954). A survey of works on aesthetics, 1945 - 1953. *Philosophical Quarterly*, 356-372.
- Schlick, M. (1931). The Future of Philosophy. In G. Ryle (Ed.), *Proceedings of the Seventh International Congress of Philosophy* (pp. 112 - 116). London: OUP. [citovala jsem z nesignovaného překladu textu uvedeného na stránkách Prokopa Sousedíka: <http://www.flu.cas.cz/Logica/lide/sousedik/moritz.html>]
- Sellars, W. (1956). Empiricism and the Philosophy of Mind. In H. Feigl & M. Scriven (Eds.), *Minnesota Studies in the Philosophy of Science* (pp. 253-329): University of Minnesota Press. [citovala jsem z elektronické verze publikované s povolením UMP na: <http://www.ditext.com/sellars/epm.html>.]
- Shusterman, R. M. (1992). *Pragmatist aesthetics : living beauty, rethinking art*. Cambridge: Blackwell Publishers.
- Sibley, F. (1965). Aesthetic and Nonaesthetic. *Philosophical Review*, 74, 135-159.
- Sibley, F. (1978 / 1959). Aesthetic Concepts. In J. Margolis (Ed.), *Philosophy Looks at the Arts* (pp. 64-87). Philadelphia: Temple University Press.
- Solso, R. L. (2000). The Cognitive Neuroscience of Art. *Journal of Consciousness Studies*, 7(8/9), 75-85.
- Sutherland, S. (1985, 13. 10.). That's Using Your Head. *New York Times*.
- Thomson-Jones, K. (2005). Inseparable Insight: Reconciling Cognitivism and Formalism in Aesthetics. *JAAC*, 63(4), 375-384.
- Thornhill, R. (2003). Darwinian aesthetics informs traditional aesthetics. In E. Voland & K. Grammer (Eds.), *Evolutionary Aesthetics* (pp. 9-38). Berlin: Springer-Verlag.
- Walton, K. (1978 / 1970). Categories of Art. In J. Margolis (Ed.), *Philosophy Looks at the Arts* (pp. 88-114). Philadelphia: Temple University Press.
- Wittgenstein, L. (1993 / 1921). *Tractatus logico-philosophicus*. Praha: OIKOYMENH.
- Whitehead, A. (2000 / 1932). *Dobrodružství idejí*. Praha: OIKOYMENH.
- Zeki, S. (2003 / 1999). *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*. Oxford: OUP.