Vincent Šabík

Intelektuálny odkaz Niklasa Luhmanna

Pokračovanie z predchádzajúceho čísla

Umenie hľadá nové možnosti optického i akustického sveta, jeho iné poriadky, než sú tie, ktoré už poznáme, vytvára nové verzie skutočnosti známe spoločnosti, s ktorými ich konfrontuje. V tom je aj špecifický výkon umenia, ktorým sa odlišuje od ostatných systémov. Tento koncept Luhmann aplikuje aj na literárne umenie: úlohu primárneho média tu preberá *„abeceda"*, ponúkajúca kombinácie, ktoré umožňuje jazyk. V médiu alfabetického písma môže rozširovať svoje vlastné funkcie ako média, môže dokonca podnecovať nové optické kombinácie, ktoré pri ústnej komunikácii neprichádzajú do úvahy, teda akusticky. Aj tu platí, že umelecký výraz sa vďaka viazanej forme modifikuje ako médium. Luhmann vidí diferencie medzi hovorovou rečou a písomným jazykom, estetické možnosti voľnejšieho a prísnejšieho spájania prvkov, ktoré ponúka možnosti otvárania priestorov, ktoré sa samy od seba neponúkajú. Tieto možnosti sa zjavujú aj na základe rytmického spájania, teda aj ako pokračovanie orálnej kultúry. Abeceda umožňuje reflektovanú diferenciu poézie a prózy, ich rozdiely potom oslabujú uvoľňovanie výberu slov a ich kombinácií, ale nová elegancia sa dosahuje očisťovaním slov od nánosov každodennosti, ako aj návratom k pôvodnému zmyslu a významu. Literárne umelecké dielo vedie podľa syntetika k objavovaniu jazyka, nie náhodou k zvedečťovaniu tohto objavovania – teda k jazykovede, ktorá vedie k iným cieľom, vyšším úrovniam, než je kontrola gramatiky.

Podľa Luhmanna rozlišovanie média a formy konkuruje diferenciácii entropie a negentropie, teda poriadku a chaosu, nahrádza ju. V stati *Ist die Kunst codierbar?* (Je umenie kódovateľné?) Luhmann nastoľuje exponovanú estetickú otázku aktuálnej orientačnej hodnoty *„krásy"*, a to na báze teórie symbolicky generalizovaných médií komunikácie. Nepokúša sa analyzovať krásne

ako krásne, a tak zdôvodňovať, prečo je krásne, a na tomto základe zdôvodňovať trvalú relevantnosť krásy. Tento estetický fenomén Luhmann intencionálne sociologicky zasadzuje do podmienok pôsobenia (účinkovania) umenia – *„evolučného úspechu"* –, pričom úspešnosť chápe ako charakteristické kritérium súčasného spoločenského systému. Sám sociológ si uvedomuje riziká takéhoto kódovania, typické pre všetky kultúrne kódy, no dôležitý je tu fenomén motivácie komunikácie, interakcií, pri ktorých vždy hrá úlohu kontingencia – iná možnosť voľby. Sociológ poukazuje na funkciu *„kódovania preferencií"*. Kód v tejto sfére definuje ako *„pravidlo duplikácie"* (Duplikationsregel), pravidlo dvoch možných prejavov, a to pre oboch partnerov komunikácie: dualizmus hodnotenia *krásny – škaredý, konsens* alebo *disens* (podobne ako *mať* a *nemať*), *pravdivé – nepravdivé.* Binárny schematizmus ponúka určitú špecifickú štrukturalizáciu estetickej komunikácie o hodnote a nehodnote, vyššiu špecifikáciu, diferenciáciu s implikáciami, ktorými sa odlišuje od bežného života ako samozrejmosti, pretože umožňuje a predpokladá argumenty aj pre relatívne nepravdepodobné transakcie najmä pod vplyvom iných mediálnych kódovaní, ktoré sa vyznačujú úspešnou kariérou (moc, peniaze, investície, majetok – historická a spoločenská pozícia). Umenie ako médium komunikácie sa vyznačuje špecifickými zhodnocovaniami kódových hodnôt krásy a škaredosti (*Code-Werte Schönheit und Häßlichkeit*).

Svoj koncept komunikatívno-sociokultúrneho kódovania umeleckých diel Luhmann opiera o ranoantické formulácie o poeticko-technickom pojme diela, ktoré sa nezaoberajú vlastnosťami umeleckého diela, ale ho chápu ako nositeľa mimoriadneho významu a pôvodu, horizontu bohov prekonávajúceho ľudskú kontingentnosť, ich *„krása"* sa vymyká bežnému vnímaniu a chápaniu. Nie čistá hodnota *„krásy"*, ale disjunkcia, rozluka či spojenie navzájom sa vylučujúcich fenoménov *„krásny/škaredý"* sprostredkúva orientáciu umeleckej tvorby, jej recepcie a kritiky (socioestetik sa odvoláva na grékológov Reného Schaerera a Jörga Kubeho). Nemalú úlohu tu hrá vzťah k prírode. Luhmann tu vidí dôsledky pre vývin symbolického média umenia, ako hovorí: *„katalyzujúci význam"*. Kontingencia sa kompenzuje presvedčením. Uchopenie intencií je iba dištančný postup, sám nestačí, zámery bývajú nezáväzné.

Teoretik pravdepodobnosti a nepravdepodobnosti aj tu hovorí o tendencii komunikácie; nepravdepodobné dostať do pravdepodobného. Podľa starých učení by to bolo možné pravdou, resp. *„pravde-podobnosťou res artificiales"*; toto presvedčenie sa udržalo aj po teórii *„adequatio"* a zodpovedajúcej *„mentalizácii"* pravdy. Aj *„res artificiales"* môžu byť pravdivé z hľadiska bohatstva foriem intelektu (*„signum intellectus veri"*). Táto súvislosť sa opierala o analó-

giu *stvorenia* a *artificium* (Tomáš Aquinský). Od umenia sa podľa Luhmanna vyžadovala selektívnosť najmä tam, kde nesiahal výskum pravdy. Diferenciáciu umenia a média pravdy nemožno chápať ako vzdanie sa kognitívnych procesov pri produkcii a recepcii umeleckých diel, napríklad na báze intuície a pôžitku. Skôr ide o špecifikáciu kognície. Ide o podmienky možností umenia a jeho *„komposibility"* s inými štruktúrami spoločenského systému, ktoré nie sú voľne variabilné, aj keď by nemali byť jednoznačne štruktúrne determinované. Ako pri ostatných komunikačných médiách – symbolika kódu umenia sa musí tak aranžovať, aby motivovala jeho selektívnosť.

V štúdii o kódovaní umenia socioestetik Luhmann podrobne skúma predpoklady, aby kód umenia (*krásne/škaredé*) mohol plniť svoju funkciu v priebehu spoločenskej evolúcie. Patria k nim predovšetkým historické poznatky, pre filozofa komunikácie a jej systémov sú podstatné už ich formulácie, nie na poslednom mieste pojmológia. Každý binárny schematizmus podľa neho vyžaduje ako minimálny operatívny predpoklad: *„limitacionalitu"*. To znamená, že problémy treba až natoľko precizovať, že eliminácia riešenia problému zvyšuje pravdepodobnosť iného riešenia a takto zvyšuje bezradnosť. Poukazuje na tendencie upierať umeleckým dielam kvalitu (ako *„intrinsic persuader"*). Jeho *„krása"* sa takto eliminuje ako účinok, stáva sa kontingenciou. Kódovanie tak pôsobí na hierarchizáciu, vôbec vnímanie. V modernom umení sa takto zväčšuje diferenciácia symbolickej štruktúry a procesu komunikácie; komplexnosť musí byť ukotvená v skúsenostiach s dielom. Hranice možného nie sú totožné s komparatívnym stupňovaním perfektnosti (takto chápaného stupňovania krásneho, krajšieho a najkrajšieho). Podľa Luhmanna sa opiera o disjunktívne použitie kódu (pri riadení selektívnych procesov). Orientácia na diferenciu medzi krásnym a škaredým by podľa Luhmanna mala riadiť selektívne operácie pri agregujúcom celkovom hodnotení jednotlivých diel ako celku.

Luhmann poukazuje na praktiky aranžovania kódovania, ktorými diferencovane operujú umelci, teoretici, kritici, milovníci, kupci. Médiá poskytujú primerané kritériá úspešnosti alebo neúspechu dôležité pri kontingencii selekcie, takže nie kvalita umeleckého diela pôsobí na pozorovateľa (jeho vnímanie), ale výberovosť, nie zvláštnosti kvality, ich náročnosť, úroveň na škále perfekcie robí *„krásu krásou"*, ale riadenie selekcie s prihliadnutím na iné výbery, vlastný priestor selekcie, autoselektivitu umeleckého diela. Luhmann takto zasadzuje do kontextov spoločenských systémov otázku, ako teória konkretizuje výkony umenia, poukazuje aj na postulát, podľa ktorého krása umeleckého diela musí presviedčať ako vnútorná nevyhnutnosť. Možnosť zjednodušovať diferenciáciu kódu *krásne/škaredé* Luhmann operatívne vylučuje, ne-

pripúšťa jednoznačnú formuláciu, že krásne diela sú cieľom umeleckej tvorby. Každý ťah štetca, výber slova vyžaduje rozhodnutie, jednotlivé časti diela si môžu protirečiť alebo byť prosto iba vedľa seba, pretože si nemajú čo povedať. Ide nielen o to, objavovať protirečenia a korigujúcimi operáciami ich eliminovať; pre Luhmanna je dôležité ako prvé eliminovať nezávislosť a povýšiť interdependenciu, aby čo najviac z nesprávneho strhla so sebou do priepasti. Binárne schematizácie kódovania by nemali zjednodušovať komplexnosť (pravdivé – nepravdivé, mať – nemať, krásne – škaredé). Náročné umenie sa vždy pokúša pochopiť krásu (*Schönheit zu begreifen*). Tu sa transformujú spoločenské zmeny funkčných podmienok umenia, a to nielen tematicky (preferencie, prednosti), ale aj v požiadavkách spoločensky adekvátnej komplexnosti a autonómie. Luhmann zdôrazňuje aj v tejto súvislosti, že esteticky dogmatické definície krásneho nie sú identické s kódom ako takým, ktorý chápe ako *„disjunkciu krásneho a škaredého"*. Pritom sa opiera o hypotézu o spoločenskej akceptácii estetickej dogmy schematizovaného hodnotového kódu. Ide o integráciu estetického *„dogmatizmu"* a umeleckého systému s relatívnou variabilitou.

Umenie Luhmann chápe ako kódovaný reflexívny proces reflexie, ktorý sa stáva reflexívnym a sám sa mení na disjunkciu krásneho a škaredého. Reflexívnosť takto koreluje s inými systémami komunikácie, aj s autonómiou. Kontrast krásneho a škaredého sa využíva na rozličných úrovniach. Dnes sa reflexívnosť priam totalizuje najmä v médiách. Umenie sa často identifikuje so svojím kódom, čo má nemalé konzekvencie, ako opakovane zisťuje systematik aj v tejto sfére, preto neponúka definitívne zistenia, ale sám pritom poukazuje na *„dogmatikov"*. Systémovosť očividne nevylučuje historickosť. Súvisí s tým aj problematizácia kódu a kódovania umenia. Akiste preto sa čoraz zjavnejšie v estetike, ale i umení pokladá za nezmyselné. Podľa Luhmanna je to príznačné pre postavenie umenia v médiách i spoločnosti. Preto sociológ otvára otázku kódovania, vôbec problém *„kódovateľnosti"* súčasného umenia. Poukazuje už aj na možnú *„nepravdepodobnosť úspešnosti"* umenia v dnešnej spoločnosti, jej kultúry (ak by sme použili frekventovaný pojem *„úspešnosti"*).

Postavenie súčasného umenia v spoločnosti sa konfrontuje so vzťahom k prírode, ale i technike, technológii (funkčné umenie), ku každodennému životu (Luhmann hovorí o *„kulisách každodennosti"*). Takto sa sama estetika vracia k svojim začiatkom (*aesthetic*). Umenie stráca identitu, hybriduje sa, poberá elementy, invarianty do konštrukcií diela (preto Luhmann nastoľuje kľúčový problém rozlišovania *„umenia"* a *„ne-umenia"*), ako sa dnes kladie čoraz častejšie otázka: *„Je to ešte vôbec umenie?"*

Dôsledky pre recepciu zasahujú spätne aj tvorbu, aby dielo zaujalo, upútalo

pozornosť, umelec musí hľadať *„nové“*, pestuje estetiku provokácie – šoku (nie náhodou sa hovorí o *„udalosti“*), pritom – ako upozorňuje Luhmann – segmenty inovácie sú čoraz užšie, vyčerpanejšie. Otvárajú historický rozmer vnímania: preferencie kódu sa menia. Fenomén krásneho sa hľadá v nečakanom. Na *„nenápadné treba odvahu“*.

V rámci rozlišovania psychologických a sociologických aspektov ovplyvňujúcich umenie Luhmann navrhuje rozlišovať podmienky pôsobiace na tvorbu krásy a jej evokáciu. Dielo nevyvoláva pozornosť iba krásou, ale ani naopak, inkompatibilita patrí k faktorom pôsobenia. Na vývin umeleckého diania pôsobí sféra elaborácie i evokácie (tvorby a recepcie), zmena teórie *„dogmatikov“* i dizajnérov, teoretikov i pragmatikov, tých, čo presadzujú dôvody kultivácie umenia. Luhmann rozlišuje aj vplyvy byrokracie, organizácií, moci, ale o spoločnom videní a načúvaní už nemôže byť reč. Treba rátať s vedomím riešenia problémov na oboch stranách spoločenského kontextu, ale už bez konsenzu, ktorý je nepravdepodobný. Umelecké dielo zostáva vo svojej identite miestom interaktívnych sietí, nemožno tu hovoriť o plynulom „toku“ ako pri informáciách, peniazoch (od situácie k situácii). Navyše tu pripadá umeniu jeho muzeálny osud, čoraz menšia *„futuralizácia“*, o to väčšia hrozba manierizmu. Tento nedostatok budúcnosti sociológ chápe ako alarm.

V tejto súvislosti Luhmann poukazuje na špecifickosť binárnych hodnotových kódov, ktoré sa vždy viažu na čas, nie sú ľubovoľné ani vo vzťahu k svetu. Či už chápeme *krásu* ako regulatívnu ideu alebo *krásny/škaredý* ako *binárny kód*, vždy sa implikuje vzťah k svetu, vyjadruje sa podľa podmienok doby, a nie archaicky ako jednota protikladného bez ohľadu na to, či ide o umenie, alebo nie. Aktuálne umenie bez budúcnosti sa týmto postulátom vymyká. Keďže nepredpokladá budúcnosť, vzdáva sa aj krásy, ktorá ju predpokladá. Keďže kritériá už nie sú nositeľmi umenia v tom zmysle, že sprostredkúva istý vzťah k svetu a všetko, čo s tým súvisí. Umenie žije inovatívne, do značnej miery žije z negácie vlastnej minulosti, lenže podľa sociológa umenie nesmie sústavne negovať svoju minulosť, lebo nebude mať ani budúcnosť. A to predpokladá orientáciu na pravidlá.

Luhmann sa vracia k binárnemu kódovaniu umenia aj preto, že kontroluje túto negáciu ako orientáciu, aj keď v tom nie je jediná možnosť. Poukazuje na to, že krásu možno negovať nielen orientáciou na škaredé (a naopak). Iné možnosti sa otvárajú orientáciou pohľadu na protiklad kvality a výkonu.

Spolu s rastúcou kontingenciou v spoločnosti vôbec a osobitne vo vzťahu k umeniu sa formuje vedomie kvality umeleckého výkonu. Pritom pozornosť vyvolávajú vedľajšie efekty diskriminujúce príčiny a účinky úspechu a neúspe-

chu. Diela vznikajú negáciou, takto sa aj chápu a hodnotia. Bezprostrednosťou sa rozkladá kvalita, a to nielen navonok, ale aj v hĺbkovej štruktúre umeleckého diela. Honba za výkonom takto zanecháva sedimentovanú negatívnosť, ktorá by sa mala stať aj spoločensky významnou, dôležitejšou ako kvalita krásnych diel v porovnaní s ošklivými. Skúsenosť času sa stáva skúsenosťou akumulovanej negativity, od ktorej sa nemožno diferencovať mnohými nápadmi. Ako protiklad umelca sa môže predstavovať amatér, laik, hobbista pokúšajúci sa negovať negativitu dominantného vývinu umenia. Za takýchto podmienok evolúcia ku krásnemu nie je podľa Luhmanna možná. Takisto sa nemôže dariť kódovej hodnote prehlbovania pravdy vo sfére umenia, médií, ale ani všeobecne kódu *„mať“* v hospodárstve, kde sa väčšina ocitá v *„nemať“*. Relevancia hodnotových kódov podľa sociológa systémov neprestáva platiť, aj keď analytická perspektíva je obmedzená.

Komunikačné médiá Luhmann pokladá za výdobytky spoločenskej evolúcie, dôležité nielen pre všeobecné, ale aj vysoko špecifikované funkcie vo vzťahu k problémovým situáciám, ako je aj umenie. Patrí k nim motivácia umelca, ale takisto spoločenskoštruktúrne problémy diferenciácie umenia za pomoci umeleckošpecifického média. Komunikačné médiá aj tu predpokladajú partnerov, ktorí komunikujú s rovnakými kódmi, čo nevylučuje anticipujúce možnosti, že umelecká komunikácia je podnetná aj externe voči systému, keď jeden z partnerov, napr. umelec, transponuje do systému svoje informácie, rozhodnutia, čo aj difúzne zážitky. To však predpokladá aplikáciu „generatívnych pravidiel“, ale nie ich identickú reprodukciu. Podľa Luhmanna *„pravdy nepôsobia v umení ako pravdy“*. Zmena kontextu selekcie býva motívom transpozície. Relatívne autonómny umelecký systém si to môže priam vynucovať. Musí sa však udržať čo len jedna abstraktná úroveň hodnotového kódu a kritérií, ak nie sú v samom umení, presúvajú sa do sféry iného média. Luhmann už anticipuje vývin – za dnešných podmienok, keď sa presúvajú do sféry ekonómie. *„Umelec a publikum komunikujú už iba prostredníctvom peňazí“*, hoci médiá komunikácie predpokladajú nezávislé motivácie: *„Nijaký mocipán nedáva príkazy len preto, že ich môže presadiť.“* Pravda sa podľa Luhmanna nešíri iba preto, že je pravdivá. Iba peniaze sa niekedy tvária ako sebestačné médium motivácie. Orientácia motivácie sa mení na základe motivačnej relevancie hodnôt, nie operatívnej relevancie kódu. Niektoré inovácie nadraďujú hodnotu pravdy nad hodnotu krásy, disjunkciu *pekný/škaredý* chcú nahrádzať disjunkciou *pravdivý/nepravdivý*. Preorientácia sa týka motivačnej relevancie hodnôt, nie operatívnej relevancie hodnôt. Preto sa netreba čudovať, keď sa takéto diela, ak sa vydaria, napokon registrujú ako krásne umenie.

Luhmann eviduje aj falošné kódované motivácie v médiách komunikácie, z hľadiska systémovo teoretického kladie otázku, do akej miery môžeme kód napriek celospoločenskej relevancii chápať ako špecifickú orientáciu čiastkového systému (ako produktívnu orientáciu v horizonte diferenciácie a autonómie čiastkového systému). Preto kódovanie umenia nezameniteľným dualizmom považuje za podmienku autonómie ako spoločenský systém konania. Ako pri všetkých médiách komunikácie kód *krásny/škaredý* sa v spoločnosti používa normálne bez efektu diferenciácie. Socioestetik uvádza *„authenticartistic endeavor“*, *„performance“*, v tejto súvislosti sa pýta: *„Ak je aj toto umenie, kde sú potom hranice vážneho, veľkého umenia a každodenných umeleckých prejavov, s akými ešte ráta pojem ‚techné‘?“* Ako ukazujú paralelné prípady v náboženstve a práve, sociológ sa nezaobíde bez poukazov na tradíciu a ortodoxiu, ako hovorí Luhmann, ale ani bez ťažiskových kritérií, ktoré sa presadili ako empiricky potrebné pojmy. Ak sa umenie uchádza o spoločenskú relevanciu, v tomto zmysle podlieha tlakom. To implikuje možnosti obratu, negáciu, obchádzky. Bez koherencie *„s náskokom akiste možno produkovať pekné i škaredé, ale sotva umenie“*. Napokon autonómia je neudržateľná, keď sa umenie kŕčovite izoluje, vyhýba sa vplyvom a pridŕža sa iba vlastných systémových pravidiel. Práve na transpozíciu spoločensky pociťovanej krásy je potrebné špecifické médium komunikácie, na jej estetickú legitimizáciu, osobitne toho, čo sa bez umenia pociťuje ako škaredé a banálne, umelecky neutrálne. Okrem toho v mimoumeleckom živote krásneho permanentne pôsobia podnecovania a garancie trvania fenoménu čarokrásy. Očakávanie, že sa umenie bude obrodzovať samo zo života, Luhmann pokladá za problematickú nostalgickú útechu. Vzdaním sa krásy a s ňou umelecky špecifického kódu krásneho a škaredého by sa muselo umenie o to silnejšie viazať na vlastné dejiny, pritom ich negovať, dialektizovať, skúmať ich problémové otázky, premieňať ich, prekonštruovať, aj tie, ktoré sa už vyčerpali.

Ak sa však podľa sociológa dejiny vyčerpajú, môže sa stať, že orientácia na krásu nadobudne formu alternatívy (podľa politického či ekonomického prostredia), ale môže sa priam dramaticky vyhrotiť ako rozhodnutie: *„Kritérium výkonu je potrebnosť ako faktum prijatia a prehodnotenia v inom čiastkovom systéme.“*

Systém umenia artikuluje svoju spoločenskú funkciu pomocou kódovania *„krásne/škaredé“*. Podľa socioestetika tento kód garantuje prítomnosť umenia, možnosti realizovaných operácií. Nemôžeme sa ho vzdať, bez neho by umenie stratilo svoju samostatnosť, svoju – ako hovorí Luhmann – *„adresu“* v systéme spoločenských komunikácií. Jedine pre tieto zvláštnosti je umenie zaují-

mavé aj pre ostatné spoločenské sféry, pretože sú nezameniteľné, nenahraditeľné – od intímnej sféry až po mocenskú, náboženskú, reflexívnu, pedagogickú, pretože podľa Luhmanna výkony umenia patria k jeho identite, patria ku kritériám a princípom štýlu, tradícií, na ktoré sa pozitívne či negatívne nadväzuje.

Sociológove subtílne kritické diskusie o umení ukazujú, ako ho proti ostatným systémovým referenciám bráni, aby s nimi nesplynulo, nedalo sa pohltiť – umenie sa nemá dať pohltiť *„ne-umeniu“*, aj keď *„revoltuje proti kráse ako princípu“*. Podľa sociológa revoltuje preto, že sa definuje iba umeleckohistoricky. Luhmann vidí riešenie v tom, aby sa historicky tradované problémy pojmu krásy abstrahovali, treba hľadať pre ne nové celospoločenské podnety zo sféry umenia, náboženstva a intimity, kde človek ešte môže byť človekom, ak pociťuje svoju *„vnútornú nekonečnosť“*. Kód poskytuje rekombinácii médium, aj keď nie inšpiráciu. Nijaká z artikulácií systémových funkcií (výkon, reflexia) sa nemá izolovane akceptovať ani popierať, ani redukovať.

V rámci svojich estetických reflexií Luhmann nastoľuje s nebývalou vyhrotenosťou otázku *formy*, potenciálov formotvorby a diferencií. V stati *Das Medium der Kunst* (Médium umenia) skúma problém, ktorý vyvoláva konštatovanie, že umenie je médium, a to médium komunikácie. Ak je umenie médium, *„čo je potom forma“*? Vzťah média a formy v prípade umenia definuje ako tému, ktorá ho fascinuje. Ako to naznačuje už názov analytickej štúdie – *Die Paradoxie der Form* (Paradoxia formy) –, plne si uvedomuje zložitosť témy. Nadväzuje na pojem formy už spomínaného Georgea Spencera Browna (*Laws of Form*), ktorý je nielen netradičný, ale priam proti tradícii, čo učí, že forma má dve stránky, ktoré striedavo vnímame: *forma/matéria, forma/obsah*. Otázka dostáva nové dimenzie v kozmologickom súvise. Inak vidí problém formy formálna logika (Gödel), ktorá všetky rozlíšenia zdôvodňuje sama zo seba. Luhmann práve v súvislosti s formou ukazuje zblíženie s postmodernistom J. Derridom, ktorý sa pýta, čo umožňuje forme, aby mohla byť formou, aby sa prejavila ako *„prítomná“*. Luhmann takto otvára referencie, diferencie a ich účasť na formotvorbe, jej jednote. Tu sa ukazuje ako plodná jeho paradoxia – za predpokladu, že funguje princíp autopoiesis pozorovateľa, neinak *„autopoiesis života“* (*Autopoiesis des Lebens*).

Otázka, *„čo je forma“*, sa, ako hovorí Luhmann, „starostlivo obchádza“, najmä sa nechápe ako niečo *„reálne prítomné“* (v zmysle filozofa Martina Heideggera a J. Derridu). Má dve stránky, a to aj časovo, ktoré separuje, ale nie *„je“* iba hranica, obe aj obsahuje, zároveň má otvorený vzťah k svetu. Ale oddelené strany sa nie rovnako zúčastňujú na tvorbe formy, hoci použitie formy môže vychádzať iba z jednej strany. Problémom je vždy jednota formy, ktorá vzniká

iba vtedy, keď sa používa ako podmienka možností operácií. Podľa Luhmanna operatívne možno použiť iba označenú stranu formy. Kto sa pokúša použiť obe zároveň, porušuje zmysel diferenciácie. Forma formy je paradox. Ide tu o identitu diferencie. Tieto otázky Luhmann usúvzťažňuje so symbolizáciou sveta. Deparadoxikáciu socioestetik ponúka aj v konvergencii subjektu, vo funkčnej schopnosti vedomia (kto to všetko aranžuje, kto rozpráva príbeh, vystupuje v narácii rozprávač?). Týka sa to aj časovej diferenciácie pozorovateľa ako systému. Paradox formy sa rozvíja identifikáciou rôznych pozorovateľov bez intersubjektívneho súhlasu, používajú rozličné formy, konštruujú svet nie ako univerzum, ale ako multisvet.

Luhmannov inšpirátor Brown vidí riešenie paradoxie v rozlišovaní *„pozorovateľné – nepozorovateľné"*. Luhmann vidí problém z hľadiska komunikácie, jej možností, predpokladov a nepravdepodobnosti vo formovaní systému pozorovania (vnímania) *sui generis*, adekvátnych sociálnych systémov (v kontextoch s kresťanskou biblickou tradíciou spájania dedičného hriechu a poznania, *súfí mystiky* – nerešpektovanie zákonitostí stvorenia, ako sa chápe Adamov počin a prečin, ktorý sa dnes radikalizuje).

Niklas Luhmann, teoretik modernej spoločnosti a jej sociálnych systémov, rozvíja podnetné estetické myslenie v rámci syntetického teoretického konceptu, ktorý sa vyznačuje unikátnou pojmovou architektúrou a cirkulárnou argumentáciou stavajúcou na tvorivom princípe autopoiesis ľudského vedomia a sociálnej komunikácie, ktorý má blízko k umeniu a jeho kreativite, jej *„vnútornej"* i *„kozmologickej nekonečnosti"*, objektívnej a štruktúrnej hermeneutike, dialektike, entropii a negentropii. Centrálnym pilierom jeho myslenia je však koncepcia komunikácie. V rámci systémovej deskripcie modernej spoločnosti a jej funkcionálnych systémov umeleckému sa Luhmann venuje najmä v štúdii *Das Kunstwerk und die Selbstproduktion der Kunst* (1986), v ktorej konštruuje predovšetkým funkciu a organizáciu systému umenia, v koncepte *Weltkunst* (1990) okrem toho zdôrazňuje noetické aspekty. Kniha *Die Kunst der Gesellschaft* (1995) ponúka syntézu.

Hovoriac jazykom socioestetika Luhmanna, systém umenia sa odlišuje od ostatných funkcionálnych systémov spoločnosti tým, že otvára špecifickú formu *„pozorovania"*. Východiskom Luhmannovho konceptu estetiky je pojem *„pozorovania"* (*Beobachtung*), ktorý sa nechápe iba ako vizuálne vnímanie, ale primárne ako rozlišovanie vecí a javov, pozorovateľného a nepozorovateľného. Podmienkou pozorovania je forma, umožňuje rozlišovanie, Luhmann hovorí o *„dvojstrannej forme"*, pozorovateľ však môže operovať vždy iba jednou stranou, hoci sa vzájomne podmieňujú. Svet je ako celok nepozorovateľný.

Umelecký systém sa odlišuje od ostatných funkčných systémov spoločnosti špecifickou formou pozorovania – vnímania. Jeho funkciou je paradoxiu zneviditeľňovania zobraziť zviditeľnením v dielach, ktoré ako fikcionálne útvary sú mimo reality, súčasne na nej participujú, preto je umelecké dielo schopné zjavovať realitu dvojzmyselne. Umenie delí svet na reálnu a imaginárnu skutočnosť. Tým, že tvorí v skutočnosti, vytvára inú verziu reality, vyvoláva na

Martin Benka: Za robotou, krieda, 1932

oboch stranách formy stav, ktorý tu predtým nebol. Takto umelecké dielo vidí svet na základe vlastných rozlíšení. Tým sa odlišuje od iných objektov. Na báze tejto jedinečnej konštrukcie ponúka svoju funkciu pozorovania a vnímania. Pozorovať v súlade s umením znamená pozorovať, že pozorujeme. Dielo vyzýva recipienta, aby vnímal jeho poriadok, za ktorým sa skrýva *„unmarked state“* sveta (v zmysle Spencera Browna). Umožňuje vidieť, čo nevidíme. V tom je paradox umenia: zviditeľňovanie neviditeľného, ale za predpokladu, že sa

neviditeľné a nevidené zachová. Umelec je aktívny pozorovateľ takto chápaného rodiaceho sa diela, ktoré vzniká diferenciáciou. Jedinečnosť umeleckého diela potom pramení zo spracovania a vytvarovania prvého spontánneho či náhodného podnetu ozvláštnenia, prvej diferenciácie, umelcovej autopoiesis. Jeho konanie takto podmieňuje recepciu rovnako ako produkciu umenia. Podľa Luhmanna reguluje binárny kód, binárne kódovanú tvorivú aktivitu. Operácie tvorcovho pozorovania sa odlišujú od recipientovho jednorazovosťou prvého a opakovaním druhého, pričom umelec a recipient nemusia pozorovať a vnímať to isté, a teda nemusia dospieť k totožným úsudkom. Ako médium komunikácie má umelecké dielo úlohu – funkciu komunikovať na základe diferencií, ale nemá určené čo ani ako.

V súvislosti s Luhmannovým chápaním umenia ako systému v rámci komplexnej teórie, ktorá chápe fungovanie modernej a postmodernej spoločnosti ako štrukturálne spájanie rôznych diferencovaných autoreferenciálne uzavretých čiastkových systémov, by sme sa mali čo len letmo dotknúť v rámci sociofilozofických *„úletov nad oblaky"* (*„Flug über den Wolken"*, ako sám hovorí) jeho polemického vzťahu k modernej kultúre (ako na tento problém poukázal Günter Burkart v štúdii *Luhmann als Kulturtheoretiker? – Kulturwissenschaften, Konzepte, Theorien*, Mníchov, Fink, 2007, s. 332 – 367). Kulturológ zdôrazňuje, že sociológ Luhmann pristupoval ku kultúre ako sociálnohistorickej zložke modernej spoločnosti veľmi kriticky, keďže sa v nej všetko berie ako kultúra s čoraz menšou diferenciáciou, a Luhmann uznáva iba tzv. vysokú kultúru. Pokiaľ sa umenie chápe ako časť kultúry, ktorá ho infikuje svojím relativizmom, rozkladá ho, deštruuje jeho špecifické pôsobenie, redukuje na módne trendy či redukuje sebareflexiu umelcov, spôsobuje *„straty vnútornej nekonečnosti"*, neschopnosť *„úžasu"*, estetický zážitok redukuje na bezprostredný pôžitok. Pokiaľ nepredstavuje idey, ale iba *„kontingencie ideí"*, i kultúra funguje účelovo ako filter pamäti, zabúdania, selekcie minulosti bez výziev budúcnosti, umenie by sa nemalo chápať iba ako časť a súčasť kultúry. Jej účelové verbalizácie znemožňujú vnútorné zážitky, ba ničia, rozkladajú vnútornú komunikáciu, zvýznamňovanie intersubjektivity, deformujú komunikáciu – hlavný pilier spoločnosti, jej mediálnych štruktúr (od klasického písma po počítače), štruktúr zmyslu (*Sinnstrukturen*).