Katarína Grosse – konceptová analýza vybraného díla

Kateřina Dytrtová; katerina.dytrtova@ujep.cz

Abstrakt: Text seznamuje čtenáře s výukovou metodou nastavení problému, jeho řešení pomocí zavedení a aplikování teoretických pojmů, konceptovou analýzou vybraného díla a důslednou oporou o kontext a ko-text díla. Příklady vybírá ze soudobé scény výtvarného umění a jeho cílem je zdůvodněná interpretace díla. Opírá se o Goodmanovské termíny denotace, exemplifikace a exprese. Metaforickou exemplifikaci, expresi člení průhledem poznávacími perspektivami 1. a 3. osoby na prožitkovou a empatickou komponentu, opírá se tak o teorii artefiletiky. Otevírá a řeší tak problém vztahu relativních objektivních daností díla, jeho intersubjektivně kotvené interpretace a subjektivně vnímaného prožitku z díla. Tvorbu chápe jako způsob poznání.
Klíčová slova: umění, design, tvorba, obsah, význam, struktura díla, kontext, exprese, objektivní, intersubjektivní, subjektivní, výuka, metoda.

Abstract: The text introduces the reader to the teaching method of problem setting, its solution by introducing and applying theoretical concepts, conceptual analysis of the selected work and consistent support for the context and the co-text of the work. He chooses examples from the contemporary scene of fine arts and aims to provide a reasoned interpretation of the work. He relies on Goodman's terms of denotation, exemplification, and expression. The metaphorical exemplification, the expression is broken down by the perspective of the cognitive perspectives of the first and third person on the experience and empathic component, relying on the theory of artefiletics. It opens and solves the problem of the relationship between the relative objective dances of the work, its intersubjectively anchored interpretation, and the subjectively perceived experience of the work. Creation is understood as a way of knowing.
Keywords: art, design, creation, content, meaning, structure of work, context, expression, objective, intersubjective, subjective, teaching, method.

Problém a jeho výuková účelnost

Šatovka, nebo umění? Provokativní otázka tohoto zamyšlení nad smyslem a aktuálním významem světa umění obsahuje záměrnou chybu. Dílo Kathariny Grosse, které jsme vybrali jako příklad kvalitní a vlivné soudobé tvorby, dílo autorky, která je dlouhodobě zastoupena na významných přehlídkách evropské a světové úrovně a zaznamenala výstavní úspěch letos i v Praze (Veletržní palác, 2018)[1], není vyrobeno ze šatovky. Tedy materiálu vyrobeného za účelem šití oblečení z látky v dané metráži. Ale je to zajímavá teoretická otázka, která může spustit kritické myšlení vnímatele, aby uměl sám sobě a druhým ozřejmit, proč malovaná plátna Kathariny Grosse a jejich významná podobnost s efektní šatovkou nejsou to samé. Proč

Výstava K. Grosse ve Veletržním paláci (2018)

[1] Národní galerie, Katharina Grosse, Zázračný obraz, Veletržní palác, 16.02.2018 - 06.01.2019.

mu kulturně nesplývají, když obě působí svou pestrostí esteticky velmi uspokojivě a lákavě.

Alexander McQueen, Rainbow-Shipwrecked-Dress, 2003, foto Steven Meisel

Tento text by rád řešením tohoto problému ozřejmil výukovou kritickou metodu, založenou na kontextuálních oporách blízkých oblastí a ukázal, bez kterých teoretických pojmů dnes stěží lze vyučovat obor vizuálního umění[2]. Těmito oblastmi je jednak svět umění a jeho rozhraní k oblasti neumění (tedy objektů, které nebyly za umění uznány nebo nebyly ani s těmi ambicemi tvořeny) a pak velmi příbuzný obor designu, v tomto případě se jedná o design oděvní. Na podobných podrývavých, avšak velmi interpretačně účinných otázkách lze založit i výklad stěžejních momentů moderny[3] a postmoderny: Jak se dokonale natřená vrata na modro odlišují od celomodrých obrazů Yvese Kleina? Jak se minimalistické objekty, například Morrisova Kostka, odlišují od matematických modelů na výuku objemu v matematice v šesté třídě? Jak se velmi pokleslá a neetická výstava Body[4] liší od Hirstových objektů naložených také ve formaldehydu? Jak odlišíme, když barvami cáká malé dítě, jindy cvičená opice a jindy J. Pollock? Popřípadě, jak se již hotová Pollockova plátna liší od cákanic na podlaze v každém druhém malířském atelieru? Co odlišuje Duchampovu Fontánu od pisoáru?

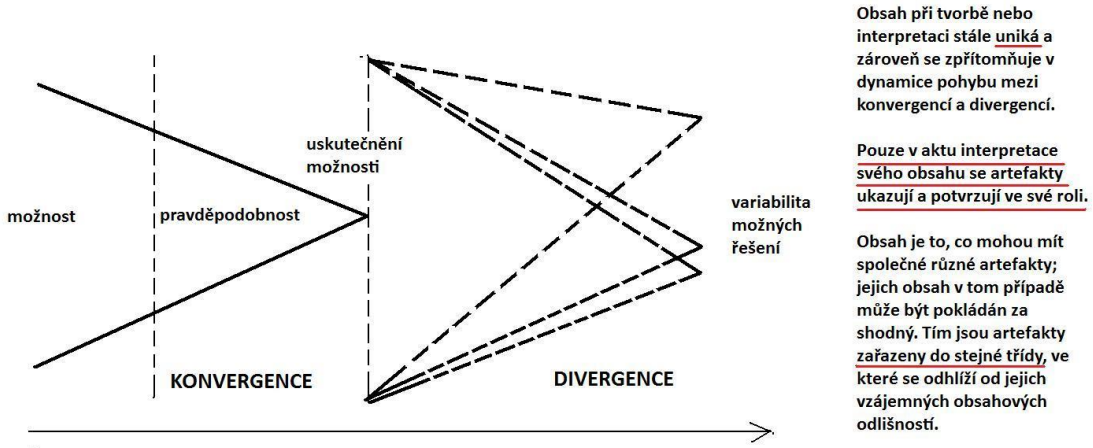
Teoretické pojmy: obsah, význam a struktura díla

Těchto otázek lze vymýšlet nekonečně (rozdíl folklór – citace folklóru) zejména v době apropriační praxe, která byla silná na rozhraní tisíciletí. Smysl těchto otázek je teoreticky se opřít o pojmy ***konvergentního* a *divergentního*** myšlení a kriticky otevřít základní otázky *obsahu, významu* a vnitřní *struktury díla*. Kritický dialog je tedy vyučovací metoda, ale i způsob myšlení, stojíme-li na výstavě před neznámým dílem, kdy se potřebujeme rozhodnout, jedná-li se o umělecky kvalitní či nekvalitní objekt. Obsahová **otevřenost** vede ke klasifikační a funkční divergenci, která je nutným předpokladem tvorby. Sama o sobě by však neměla cenu, pokud by nebyla spojena s klasifikační a funkční konvergencí – **uzavíráním** artefaktů do společné třídy sjednocené pravidly. „*V kooperaci těchto dvou protipohybů je založena naše schopnost rozpoznávat, porovnávat, syntetizovat, ale opět odlišovat, uzavírat do tříd shodného a přesto vědět o rozdílech. Dává to dynamiku našemu myšlení, umožňuje všímat si stále jemnějších a jemnějších rozdílů a shod*“ (Slavík, Chrz, Štech et al., 2013, s. 48-49).

[2] Termín vizuální budeme používat z důvodů obrovské mediální šíře soudobé scény, zejména s ohledem na silně se rozvíjející audiovizuální scénu. Text by rád upozornil na plodné rozhraní umění – neumění, pak se také hodí širší termín *vizuální* více, než termín *výtvarný*.

[3] Interpretací moderny pod jinými koncepty samozřejmě existuje bezpočet, například Jana Migašová se věnuje průnikům mezi dětským a modernistickým projevem a v posunu pak koncepční implementací daného v postmodernitě (Migašová, 2015).

[4] Jedná se o výstavu, kde jsou rozpitvána a jako exponáty rozložena lidská těla, ale bohužel ne za účelem lékařského studia. Navíc je zde sporná a nevyřešená otázka, kde se těla vzala, kdo z vystavovaných dal souhlas apod.



Prolétávající klín - schéma oscilalace mezi konvergencí a divergencí při pohybu od možnosti přes pravděpodobnost k uskutečnění a opětovnému otevření nových možností

Slavík a kol., Tvorba jako způsob poznávání, 2013.

Věnujme se termínu ***obsah*** díla, abychom pochopili užití zavedených pojmů a jejich účinnost v praxi. Obsah díla chápeme jako to, co mohou mít společné různé artefakty, jejich obsah v tom případě může být pokládán za shodný. Tím jsou artefakty zařazeny do stejné třídy, ve které se odhlíží od jejich vzájemných obsahových odlišností (všechny známé obrazy Ofélií v dějinách umění mají stejný obsah - zobrazení Ofélie). Z druhé strany, vždy ještě lze v každém artefaktu najít obsah, který přesahuje dříve objevenou shodu a vypovídá o rozdílnosti (kvalitní obrazy Ofélie přinášejí nový typ zobrazení Ofélie). Pestrá šatovka a Zázračný obraz mohou však právě nepoučenému laikovi splynout do stejného obsahu, protože jsou si vizuálně podobné. Proto ten, kdo k vizuálnímu oboru přistupuje nepoučen koncepcí díla, a pokud neprozkoumá kontext daného díla, což má náš obor vyučovat, tato dvě díla nebude umět odlišit.

Náhodný výber obrázků „Ofélie“, aplikace google, společný obsah, třída Ofélií

Abychom se co nejrychleji dostali k ožehavým otázkám, jak kvalitní je které zobrazení, na obrázku Ofélií máme smíchané světy umění i neumění, jak je běžně nabízí aplikace Google na internetu. Co musíme vědět o struktuře zobrazování Ofélií, abychom se zasmáli u obrázku ležícího psa, snad „jako utopeného“? Otevírá se otázka, co z ohromných (a v plném rozsahu nenaučitelných) depozitů světa umění vlastně vyučovat, co vybrat, abychom obstáli v těchto obyčejných avšak konfliktních situacích. Co musí student

vědět o Oféliích - pojďme již využít syntetičnost a abstraktnost obsahu: co musí vědět o „Oféliovitosti"- aby analyzoval dílo významného soudobého fotografa Gregory Crewdsona?

Gregory Crewdson, Ofélie, fotografie, 2001.

V pozadí našich zdánlivě odlehlých úvah slyšíme otázku: co víme o Grosse-ovitosti, abychom mohli dílo Zázračný obraz odlišit od duhových šatů? Ke všem výše položeným otázkám vede cesta znalosti struktury daného díla, což bývá velmi těžké určit, když neznáme dlouhodobější koncepci autora daného díla – tedy Grosse-ovitosti. Zkusme u notoricky známých autorů světa dnes již poněkud zastarale působící moderny přistoupit na tuto hru: co je Warhol-ovitost? Baquiat-ovitost? Ale vzpomeňme i některého velmi známého slovenského autora, předčasně zemřelého Mančušky – co je Mančuškovitost?

Dovolíme si tvrdit, že neznáme-li širší koncept autora a způsob jeho uvažování a zobrazování, je interpretace jediného díla často poměrně těžká a může být zavádějící (viz Crewdson, kde záměrně souvislosti neuvádíme). Nevíme totiž strukturní vazby napříč jeho koncepty a dané dílo není do čeho „upnout" a čím nasvětlit. Z jediného díla se špatně odhaduje, „***jako co***" [5] autor své dílo myslí. Proto jsou tak zajímavé monotematické výstavy, které vždy upřesní, co jsme o daném autorovi letmo již věděli. Proto je jasné, že výuka oboru nemůže stále jen těkat od autora k autorovi, ale u vybraných autorit je vhodné naučit studenta chápat skrytou strukturu jeho díla (tuto nehmotnou ideu, tato pravidla za dílem, tuto vysokou abstrakci jsme vyjadřovali koncovkou -ost).

Jako co chápeme strukturu? ***Struktura*** je „způsob uspořádání", je to nad-časová abstrakce významových a logických vztahů mezi částmi a celky (srov. Peregrin, 1999, s. 54–55; Slavík, Chrz, & Štech et al., 2013, s. 49–50). Je to čirá idea, tj. určitá „sestava" podmíněná více či méně stabilním pravidlem (jak obvykle pracuje Mančuška? jak jsou konstruovány Ofélie, abychom poznali vtip na jejich téma?). Jednotlivé realizace této struktury nazýváme ***konstrukce*** (kompozice v obraze, časování ve videu, ve způsobu, jak je focena fotografie). Struktury jsou bezčasná abstrakta vytvářená myšlením a dohadováním lidí, zatímco jejich konstrukce, tedy konkrétní provedení, jsou „časová" a „místní", jsou lokalizovaná „tady a teď". Struktura je proto viděna ve svých konstrukcích jednotlivých děl, ale „sama" je neviditelná, protože žádnou abstrakci nelze přímo vidět.

Důležité je, že se proto nemusíme shodnout na podobě struktury a pravidel, které ji podmiňují, protože ji musíme ***interpretovat*** z jednotlivých konstrukcí. Navíc struktura určí povahu celku i částí díla, kterým propůjčí takové vlastnosti, které budou výraznější než individuální vlastnost každého z nich mimo strukturu. Proto jí tvůrce tak přesně ladí. Struktura netvoří své prostředky (např. „slova") v návaznosti na

[5] „Jako co" je termín, který je vysvětlen a používán hojně níže. Zde jen můžeme upozornit na jeho oborovou použitelnost a podstatnost. Někdy „jako co" může být hlavní koncepcí kvalitních výstavních projektů, jak dokládá dílo Taryn Simon. Analýzou jejích projektu se zabývá text Fotografie „jako realita" a „jako fikce". Analýza projektu „Kontraband" Taryn Simon v Rudolfinu (Dytrtová, 2017b).

struktury „skutečnosti“ (nevadí nám, že Grosse nenapodobuje nějaký známý efekt, naopak!), ale na bázi svých vlastních pravidel. Struktura má svá pole platnosti, kontext, ve kterém daná pravidla fungují. Právě o tyto hranice vzniká její vnitřní napětí a souhra vztahů. Naopak příliš často používané struktury a uspořádání způsobují, že má taková uspořádanost „umrtvující účinek“. Příkladem může být nadužívanost úběžníkové perspektivy, která se pak jeví jako „přirozená“, ač se jedná o uměle konstruovaný systém (Mukařovský, 2007; Slavík, Chrz, Štech et al., 2013).

Z obrázku židle, nosítek a stolu můžeme vygenerovat strukturu za jejich konstrukčním provedením: jedná se strukturu pravých úhlů ve spojení tyček a desek. Kdo toto odtajnil, může pokračovat v tvorbě poliček a celých úložných či sedacích sestav. Proto je důležité, že znalost struktury vede k další tvorbě. Uvažování o struktuře díla vede k interpretaci jeho obsahu, protože teprve v určitém interpretačním rámci – v ***kontextu***, jako součást nějaké struktury můžeme uvažovat o obsahu díla. „*Struktura je podmínkou pro podřízení mnohosti jevů jednotě ‚zásady důvodů‘* “ (Cassirer, 1996). Jaké jsou „zásady důvodů“ u Mančušky, jaké u Crewdsona, jaké u Grosse? U autora, jehož dílo neznáme, je tento úkol poměrně těžký.

Termín obsah jsme si zpevnili uvedením do souvislosti s pojmy struktura, kontext a význam díla. Otevřenost a oscilace kolem *neuzavřitelného* obsahu díla, které nás může oslovovat celý život, a každá proměna kontextu našeho života či našich oborových znalostí může generovat nové odstíny obsahu daného hustého a inspirativního díla, otevírá problematiku interpretace. U monohoznačných děl nelze dojít k jediné interpretaci, a ani tak oboru nelze vyučovat.

Neuzavřitelnost obsahu jako podmínky pro aktualizaci uměleckých děl a jako naději pro náš osobní růst vysvětlíme úvahami o dvojakém charakteru obsahu.[6] Z hlediska intencionality, tedy záměrnosti, „***jako co***“ své dílo zamýšlíme, narážíme na klíčový problém. V Husserlově fenomenologii (1993, s. 87 – 103 aj.) je tato dvojakost vyložena jako rozlišení mezi prožitkem vědomí a jemu vnějším předmětem ve vědomí. Searle (2004, s. 117, 120 n.) z pozice analytické filozofie sdílí stejnou myšlenku tvrzením, že intencionalita zahrnuje kromě obsahu (content), též psychickou modalitu (psychological mode). Tuto odlišnost lze vystihnout popisem: mohu např. vědět či být přesvědčen, že prší, představovat si, že prší, učit se o dešti. A také mohu milovat déšť, chránit se před deštěm nebo mluvit o dešti s druhými lidmi. Společným obsahem pro všechny tyto psychické modality je déšť, v každé z nich však existuje v jiném psychickém nastavení a v jiné dynamice vztahu subjektu k sledovanému cíli, proto je i rozdílně psychicky uchopen a prožíván (Slavík, Chrz, Štech et al., 2013, s. 84-85).

[6] Opřeme se jak o fenomenologický (Husserl), tak o analytický (Searle) filosofický proud.

Medializace, procesuálnost, porozumění

Tato dvojakost vede k ***dynamickému a procesuálnímu chápání obsahu*** a struktury díla. K chápání obsahu jako nikdy nedohotovitelnému (v tradici dekonstruktivismu), ale dnes za těchto (výukových a) kontextuálních podmínek právě tak co nejpřesněji stanovenému. Tuto dnes co nejpřesnější „dohodu" o díle nazveme aktuálním ***významem*** díla. Vzniká vždy ve společenství myslí, vždy je zapřen o aktuální kontext (jak Mančuškovi a Grosse rozumíme právě dnes – zítra totiž možná již jinak) a má tedy ***intersubjektivní*** zakotvenost. A to i v případě, že sami stojíme před dílem Grosse a uvažujeme, jestli Zázračný obraz není pouze stejně efektní, jako duhovaná šatovka. To proto, že naše mysl vždy vtahuje do úvahy naši zkušenost s oborem, naše způsoby uvažování, performativitu oné chvíle, protože Zázračnému obrazu se lze podivovat, lze ho považovat za pouze pestrý, lze se ho pro jeho měřítko poněkud obávat, lze se v něm „ztratit" (viz výše psychické modality). Pokaždé nám proto ze způsobu uchopení „vyjde" jiná interpretace. Je nutné tyto dynamické a proměnlivé aktuální podmínky vyučovat, jednak aby studenti sami lépe chápali vlastní interpretace, jednak abychom měli empatický vhled k interpretacím druhého.

Dynamické a procesuální chápání jednotlivých pojmů budeme v dalším textu ještě více posilovat. Intersubjektivita je pojem z triády termínů ***objektivní – intersubjektivní – subjektivní***. Než postoupíme k řešení problému odlišení šatovky a Zázračného obrazu, stanovme, jak budeme těmto pojmům rozumět. Za objektivní (ač objektivita sama je ve své plnosti nedostižný ideál) budeme považovat fyzikální danosti díla[7]: Grosse vytvořila 10 metrů vysoké dílo z jednotlivých rolí plátna, které převrstvila a postříkala pestrými barvami ze stříkací pistole. Někdy nechává bílý podklad prosvítat ve škvírách, jindy látku překlopí. Pro tyto relativně objektivní danosti díla můžeme použít označení jedné z goodmanovských referencí – ***exemplifikaci.***[8] Dílo je vzorkem, příkladem, exemplem určitých vlastností, které samo má: barvy, rozměrů, materiálu, umístění apod.

Podobně jako nedostupnost objektivity charakterizujeme neuchopitelnost subjektivity. Ač své prožitky vnímáme velmi silně a reálně, jsou to nehmotné souvislosti v interiéru naší mysli. Jakmile prožitek nějak zhmotníme - chceme o prožitku někomu vyprávět (zvolíme slova), chceme prožitek namalovat (malba, plošná média obecně), chceme ho vyjádřit tóny a zvuky (hudba, audio), můžeme ho naznačit gesty (gesta, mimika) – vždy ho nějak transformujeme do již známého symbolického kódu. V závorkách jsme vyjmenovali všechny známé a dostupné. Proto je tvorba tak unikavý autorský (!) fenomén, který se z těchto důvodů ani nemůže s původní představou plně shodovat. Zavádíme tedy termín medializace, prožitky a myšlenky ***medializujeme***, obsahově je transformujeme do dostupných médií a jejich symbolických systémů. Přitom je zásadně důležitý *izomorfismus obsahu*: tvořící autor usiluje o to, aby obsah jeho díla byl izomorfní (tj. obsahově ekvivalentní) s obsahem jeho tvůrčích záměrů a představ.

Média jsou v tomto kontextu chápána jako nástroje symbolické nebo ikonické reprezentace, které tu verzi světa, kam nám umožní svými možnostmi vstoupit, spoluutváří, verze malba není verze akustický obraz, každá verze utváří jinak zkonstruovaný svět, s jinými mezerami a fakty, s jinými pravidly. Vzniklý ***fikční***

[7] V tradicích českého strukturalismu (Mukařovský, Chvatík) se jim říká „dílo-věc".

[8] Dalšími termíny jsou ***denotace*** – kam dílo odkazuje, co jsme při naší kulturní znalosti na díle rozpoznali, a ***exprese*** – metaforická exemplifikace, jaké lidské obsahy si dílo na základě toho, kam odkazuje (denotace) a co relativně objektivně předvádí (exemplifikace), přitahuje. Příklady expresí jsou: vášnivost, úzkost, neurčitost, suverénnost, éteričnosti, upocenost… Goodmanův známý příklad: obraz je doslovně šedý, ale metaforicky smutný. Exprese jsou proto vždy metaforické, a proto interpretačně obtížné, závislé na kontextu a ko-textu díla. Kontext chápeme jako širší sociální, kulturní a politické pole souvislostí pro dílo, ko-text chápeme jako nejbližší prostředí sledovaného jevu v díle: červená vedle zelené, hrana vedle mezery. Ko-textu v díle se věnuje publikace Ko-text (Dytrtová, Raudenský, 2015).

svět (Doležel, 2003) je zásadním způsobem těmito nástroji zprostředkovaný. Média *nejsou* pomůckou či „kabátkem", do kterého oblékáme daný obsah, média tento fakt *utváří* (Goodmanovo worldmaking).

Instrumenty, jejich prostřednictvím se tvorba uskutečňuje (Kvasz, 2015) a jejich roli pomohou dobře vyjádřit čísla a vztahy mezi nimi, totiž ty, které mohou vyjádřit. Stávají se nástroji symbolické reprezentace a umožňují tvorbu a vstup do nových realit, čímž je tvoří. Matematika je v tomto ohledu výborný příklad, který vysvětluje „mocnost" médií, protože pojednává přímo o vztazích. Matematika nikam nedenotuje a svými vazbami rovnou utváří, proto je velmi čistým příkladem toho, co dělá každé médium svým způsobem, mluvíme pak o jisté medializaci. Jak instrumenty, tak média zprostředkovávají přístup ke skutečnosti, která se nám nedává ve své plnosti.

Existuje pluralita různých „sad nástrojů", sad médií či instrumentálních praxí, z kterých každá otvírá odlišný přístup ke skutečnosti (malba není hudební zvuk, kresba není ani malba, ani hudba atp.). Média a instrumenty v tomto pojetí pak různě „krájejí" skutečnost a každá verze světa je daná jistým intervalem měření (u instrumentu) a „rozsahu" u médií. K jakým závěrům lze touto úvahou dospět? Realita není přístupná, je pouze nějak médii zprostředkovaná, i naše vlastní smysly jsou „biologické instrumenty" (Kvasz, 2015), protože vybírají a upravují, i naše vlastní vnímání je „druh zrna". Proto nás *vždy* zajímá *způsob medializace* (tj. druh transformace). Vrátíme-li se pro výše uvedený pojem exemplifikace, vždy nás zajímá, *jak* je obraz, *jak* je instalace, *jak* je zvuk, (jak je skvrna, jak je škvíra).

Nyní již můžeme dokončit myšlenku triády objektivní – intersubjektivní – subjektivní. Relativní poznatková nedostupnost objektivity a subjektivity otevírá široké pole pro termín intersubjektivní, tedy myšlenky, díla, verze světa jako sociálně kotvené, kontextuálně zdůvodnitelné, ovšem velmi procesuální a proměnlivé. To je pole, kde vyučujeme, dohadujeme význam ve „společenství myslí" (Dawidson, in Kulka, Ciporanov, 2010), kde myslíme a interpretujeme díla světa umění, kde rozhodujeme, že daný objekt jako umění neuznáme a proč. Proto jsme výše dbali o kontextuální zakotvenost díla autora (Mančuškovitost), nebo tématu (Oféliovitost) jako významu a obsahu nosné. Vztahy, relace a reference jsou tedy to, oč se jedná a co bychom měli vyučovat. Při plném vědomí jejich proměnlivost a relativnosti se snažili zas a znova dnes co nepřesněji stanovit dosažený význam z dané odhalené struktury (tyčkovitosti a deskovitosti v pozicích pravých úhlů) a jejím pochopením tvořit nové objekty.

Intersubjektivně kotvené fáze tvorby výstižně vystihuje Zuidervaart (2015, s. 18-19). „*Pro mne je imaginace komplexním procesem, ve kterém jsou lidé ve vzájemné interakci a v interakci se svým okolím. Proto jí přisuzuji přívlastek ‚intersubjektivní'. Tento proces je vytvářen třemi praktikami: průzkumem, prezentací, kreativní interpretací, které jsou součástí každodenního života. V průzkumu usilujeme o objevy. Pravidelně konáme prezentace – dáváme tvar objektům, produktům nebo událostem, abychom zachytili významové nuance, o které nám jde. Praktikujeme kreativní interpretaci – pokoušíme se dát smysl objektům, s kterými se pojí větší míra významu, než ta, kterou je obvyklý jazyk schopen zprostředkovat. Jsme pravidelně angažováni v praktikách imaginace:* ***v průzkumu, v prezentaci a interpretaci estetických znaků***."

„*Estetické znaky jsou v tomto kontextu jednoduše způsoby, ve kterých objekty, produkty a události fungují v našich každodenních praktických aktech průzkumu, prezentace a kreativní imaginace. Fungují jako estetické znaky ve svých možnostech uchovat objev, získat významné nuance a vyzývat ke kreativní interpretaci, viz též podmínky umění*" (Zuidervaart, 2015, s. 18-19).

Klíčový problém interpretace uměleckých děl nebo veškerých estetických objektů, právě tak jako ústřední problém vzdělávání v této oblasti, spočívá v tom, že estetický znak, jak o něm Zuidervaart uvažuje, je „amalgám" mezi věcí a ideou – nelze ho proto „rovnou chápat", ale je nezbytné *tvořivě objevovat* jeho obsah ve vztazích mezi vnímaným výrazem (Cassirerovým „smyslovým obsahem"), subjektivními evokacemi a

intersubjektivně interpretovanými významy. „*Význam výrazu spočívá v určení okolností, kdy mají dva výrazy stejný význam*“, lapidárně konstatuje Quine (2002, s. 108) a má tím na mysli výrazy běžné nebo vědecké řeči: slova nebo věty. Např. kresba koně je výrazem, který je ve svém významu objeven a potvrzen teprve tehdy, když k němu přiřadíme ekvivalentní výraz: „kůň“.

Pokud však chceme v kresbě spatřovat to, čemu Zuidervaart říká „estetický znak“, je objevování jeho obsahu mnohem komplexnější a v lecčems unikavější než u interpretace piktogramu, slova či věty. Důvodem je skutečnost, že estetická nebo umělecká tvorba nezachází s výrazy jen jako se „slovníkovými“ nositeli významu (jako je tomu u znaků běžné řeči nebo u piktogramů). V uměleckém nebo estetickém pojetí jsou totiž výrazy autorským dílem založeným na metaforické organizaci obsahu.

Umělecký výraz je tedy především *předvedenou metaforou*, která – navzdory mnoha shodným aspektům – vyžaduje odlišný přístup k interpretování a objasňování než běžný nebo vědecký jazyk. Při uchopení a výkladu umělecké metafory se interpret musí s velkou citlivostí pohybovat na pomyslném rozhraní mezi sférou umění a sférou mimo-uměleckou, spjatou s každodenní zkušeností (Slavík, 2001, s. 33–40). Umělecký nebo estetický výraz je proto třeba chápat jako interpretačně otevřený „potenciál obsahu“. Jakmile je výraz interpretovaný jako určitý význam a promění se tímto aktem v plnohodnotný znak (tj. v Peircovu referenční „třeťost“), je „umrtvený“ a ztratí svůj potenciál, svou obsahovou otevřenost. S tímto nebezpečím se musí vyrovnávat teoretický aparát v teorii umění i v teorii vzdělávání v uměleckých oborech.

Proč jsou tyto úvahy plodné pro výuku? Udržují blízkost umění a života, učí zdůvodňovat a obhajovat, uvažují v nuancích, které následně budeme nazývat ***alterace*** díla. Mluví o smyslu objektu, tedy o hermeneutické přístupnosti a o odhalitelnosti smyslu. Pro tuto snahu porozumět zavádí Zuidervaart termín ***odkrytosti***, kterou chápe jako kvalitu porozumění a sdílení porozumění či vhledu. „*Chápu umění jako způsob, jímž objevujeme, rozšiřujeme a testujeme naše porozumění sobě samým, druhým lidem a univerzu, které obýváme. Toto porozumění nemusí být nutně artikulováno řečí, jakkoliv se tak často děje* […] *Zároveň toto porozumění není pouhým pocitem nebo emocí, jakkoli nám pocity a emoce pomáhají získat k němu přístup* […] *Ve skutečnosti bychom mohli nahradit statickou vizuální metaforu ‚vhled‘ (insight) více dynamickými termíny jako jsou (do češtiny nepřeložitelná) slova ‚inhearing‘, ‚inreading‘ či ‚intouching‘. Místo všech těchto možností použiji slovo ‚odkrytost‘ (disclosure), které evokuje jak objevování (discovering), tak odkrývání (uncovering)* […] *Pravda výroku podstatně pramení z toho, jak se něco otevírá pro naše porozumění a konverzaci. Pravda výroku má co dělat s kvalitou porozumění. Jak se ona věc, o které my něco tvrdíme, otevírá ve vztahu k jiným věcem*“ (Zuidervaart, 2015, s. 20-24).

K jakým závěrům jsme doposud došli?

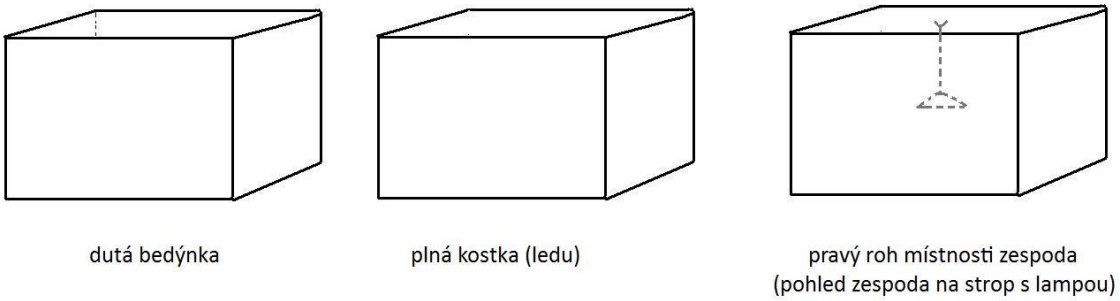
Zavedli jsme termíny neuzavřitelného oscilujícího obsahu, co nepřesnějšího aktuálního významu platného dnes a otevírajícího nové horizonty pro interpretace zítra s někým a pro někoho jiného. K pochopení jejich proměnlivosti a dynamičnosti nám pomohly pojmy konvergence, divergence a taktéž performativity referencí (psychické modality). Termíny jsme kontextuálně zakotvili jak do sociálního prostoru (není jedno, pro koho a s kým interpretaci utváříme), tak do způsobů světa umění (vybraný problém šatovky a obrazu na jejich rozhraní). Proto nás zajímá rozhraní umění a neumění, které se dnes a denně nově musí definovat a uvažovat o proměnlivý vývoj oboru a našeho zrání. Termín struktura díla nám pomůže spojovat díla napříč, srovnávat je a posuzovat jejich kvalitu, vede k další tvorbě – oč jiného než o tvořivé myšlení a jeho materializaci by měl učitel v oblasti umění usilovat? Úvahou nad triádou objektivní – intersubjektivní – subjektivní jsme otevřeli problém medializace v umění a spolu s Kvaszem sdílíme názor, že sama realita je nedostupná, proto je nutné bedlivě studovat způsoby medializace a druh jejich selekce či

výběrovosti. Pak i naše vlastní vnímání je druh selekce (termín biologické instrumenty), k čemuž se svět umění bohatě vyjadřuje.

Další text bude příkladem alterací, jejich variování nám pomůže s úvahami o expresi[9] díla, kterou bychom rádi argumentovali jako podstatu expresivních oborů. Použijeme Zuidervaartovy termíny odkrytosti a přesvědčivosti díla, jejichž praktiky či fáze nazval průzkumem, prezentací a interpretací estetických znaků. Opřeme se o přesvědčení, že tvorba je způsob poznávání (Slavík, Chrz, Štech et al., 2013).

Kontext díla, „jako co" je umění

Začněme již několikrát položenou koncepční otázkou: „***jako co***" autor své dílo myslí.[10] „Jako co" je zamýšlen design, „jako co" umění? Pomáhá nám Wittgensteinův (1993, s. 246) „aspekt": pod jakým zorným úhlem danou věc vnímám, tím se stává.



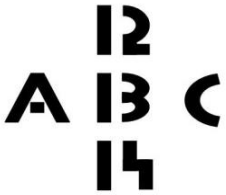
dutá bedýnka | plná kostka (ledu) | pravý roh místnosti zespoda (pohled zespoda na strop s lampou)

Třikrát stejný objekt (nakreslený plnými čarami) se stává třikrát jinou prostorovou událostí (naznačeno jen představovanými přerušovanými čarami) podle toho, „jako co" objekt uvažuji, z jakého aspektu ho posuzuji. Jedná se tedy o přiklad nezastupitelné role kontextu. V proměně kontextu je skryta i proměna objektu[11]. Tak dokládá i další příklad, kdy útvar uprostřed se stává bud číslem nebo fonogramem, to podle kontextu vertikály nebo horizontály.

[9] **Expresí** jako metaforickou exemplifikací, jejím vztahem k procesům a nastávání, jejím dvojsměrným a tedy výrazně kontextuálním vztahem se zabývá publikace Exprese (Dytrtová, Raudenský, 2017), také monotematické číslo časopisu *Kultura, umění a výchova*, 5(1).

[10] Termíny **de re** (výpověď o věci) a **de dicto** (výpověď o roli) poměrně zásadně určují symboličnost, novou významnost v pozici objektu „de dicto". Pomáhají pochopit termín **distanc -** nahlížet v distanci „jako něco". Odstup umožňuje zahlédnout **jev exponovaný v roli**. „Být v roli" je určitý způsob výpovědi vyvažovaný pozicí „být o věci" a metoda využívaná světem umění. Identita díla pak vzniká ze způsobu vnitřního uspořádání daného světa. Z těchto pozic lze otevřít otázku kvality a vlivnosti díla – je dílo dostatečně husté? Zde je zásadní hrana mezi světy symbolizujícího umění a skutečnosti (jak se nám dává), které je nutné držet oddělené: de re (výpověď o věci, mrkám, že jsem nemocný, reálný jev) a de dicto (výpověď o roli, mrkám, protože ti dělám výzvu, symbol, který cosi znamená, tzn. analogie „umění"). Šířeji Slavík, Chrz, Štech et al., (2013, s. 126).

[11] Exemplárním příkladem pro to, že pouhou změnou kontextu, bez změn čehokoliv v díle, dojde k proměně významu díla, jsou objekty ready made. Tedy např. Duchampova Fontána redatovaná na rok 1917. Bez ***kontextu*** reakce na retardované umění nemocné akademismem, bez kontextu ztráty všech evropských hodnot zničených 1. světovou válkou, by Fontána byla prostě pánským pisoárem, designovým objektem.



Obsah interpretovaný ze zmyslové podoby artefaktu se může menit změnou kontextu, resp. konceptuálního rámce, anebo změnou pojetí ko-textu i bez fyzického zásahu do smyslové podoby, protože volba jiného kontextu anebo jiného pohledu na ko-text určuje jiná pravidlá pro výklad.

Změna interpretace prostředního znaku při změnách kontextu v závislosti na změně ko-textu. (Slávik, Chrz, Štech, et., al., 2013)

Na díla, o kterých se chceme rozhodnout, kam patří, se podívejme jako na střední symbol B-13 a přiložme výkladový kontext: buď světa umění, nebo jiné oblasti (designu). Ve které sféře sledovaný objekt dosahuje nejzajímavějších výsledků, tam se přikloňme, tam se ho pokusme vřadit, jestli v konkurenci způsobů tvorby významu a dosahovaných hodnot daného světa obstojí. Záměrně jsme vybrali jiné dílo Kathariny Grosse, které svou magmatičností a materiálností možná lépe mate směrem k duhovým šatům.

Katharina Grosse, Windowall resized, 2010, 726x400

A.McQueen, Rainbow Shipwrecked Dress

Pestré duhové šaty: byť se jedná o velmi výmluvný model, pestrých výrazných barev, expresivně podaný patetickou přelíčenou modelkou, mimo odkazu k duhám, kráse a pestrosti, k exponované mohutnosti (ku pasu modelky), hustotě a neobvyklé materiálové sytosti neřeší žádný existenciální úkol. Nemá to ani v koncepci a záměru. Tento model chce být nošen, musí proto vyhovovat základním ergonomickým proporcím, musí být „nositelný“. Ale musí také překvapovat a lákat (na dotek, k měkkosti, k nejasnosti, z čeho vlastně je), není to přeci obvyklý oděv. Je to velmi krásná smyslově nabitá hádanka „k nošení“. Tomu se přizpůsobuje. Z jiného úhlu pohledu se dá říci, že nespoutatelná krása *nehmotné* svobodné duhy je znásilněna „býti tlustou sukní“ - pokusme se v úvahách držet i běžnou konfliktnost interpretací, a tím zdůraznit vlivnost „psychického nastavení“ vnímatele, performativitu situace, v jaké vstupuje k interpretaci díla. Tvorba významu nikdy nezačíná na „zelené louce“, zajímá nás tedy celý trs ***kontextuálních podmínek*** pro tvorbu významu díla: (a) kontext díla oproti jiným dílům, (b) kontext oblasti umění, co se

dnes řeší, (c) kontext doby, např. souběh různých medialit (d) kontext nastavení vnímatele (psychická modalita, psychological mode, Searle viz výše).

Ovšem tento byť svůdný model ve světě umění neobstojí, neobsahuje žádnou neočekávatelnou metaforu, expresi, neřeší žádný aktuální úkol světa umění. (Vyučujeme dostatečně, co jsou aktuální úkoly světa umění, aby se naši studenti nebáli jít na současné projekty podívat?) Dobře slouží ve světě oděvního designu, kde zdobí, překvapuje, je vizuální pointou, baví a láká, denotuje k duhám a buclatým mrakům, možná ke kráse peří tropických ptáků.

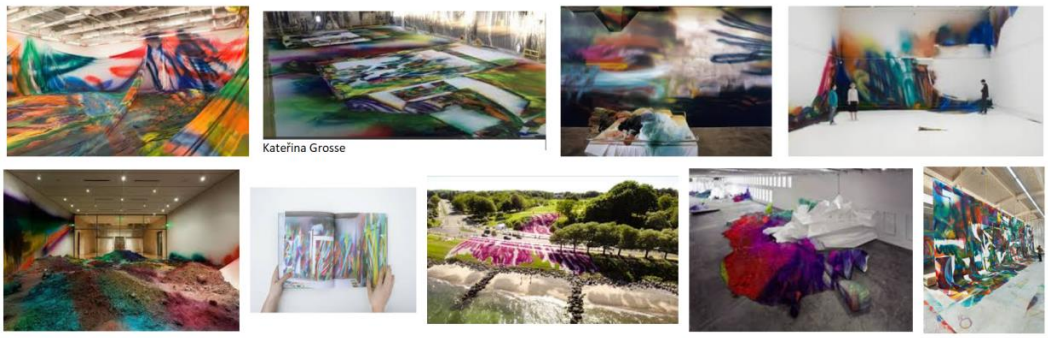
Dílo Kathariny Grosse z roku 2010 [12] Windowall resized zdaleka neexponuje tvar, jako Zázračný obraz. Je magmatickou hmotou organických kvalit vágnosti, neurčitosti, zdánlivé náhodnosti, proto jsme ho vybrali. Smysl *strukturně srovnávací metody* je nalézt co nejvíce podobná díla, aby se zjemnil způsob uvažování o obsahu díla (více strukturně sladěných stolů, nosítek a židlí). Toto dílo by proto mohlo laikovi pro nedostatek obsahu přiléhavěji splývat s duhovými šaty, které také exponují materiálovou mohutnost, marnotratnost tvarů a barev.

Zkusme nyní uvažovat jako laik oboru (student): u duhových šatů byl kontrast štíhlého a tvarově hladkého pasu a mohutnosti sukně, materiálové „oblačnosti" sukně, tedy to je dílo založené na kontrastu; v díle Grosse také vidíme kontrast mezi geometrickou sazbou okna, které je barevně při-instalováno zásahem autorčina barevného gesta, a hromadou čehosi vágního v popředí. Tedy díla se shodují v tom, že obsahují vizuálně exponovaný hlavní kontrast. Studenti docela dobře umí pozorovat dílo, kontrasty vnímají, však také to, čeho si doposud student všimnul, jsou relativní objektivní danosti díla (exemplifikace). Denotace u takto průhledných děl také nebývá problém: šaty odkazují k duhám, peří, mrakům, Grosse odkazuje k hromadám a oknům – ovšem ty tam totiž doslovně jsou (exemplifikace). Tedy studenta trochu opravíme, že u šatů denotoval a u díla Grosse spadl nazpátek do doslovnosti díla a znovu se můžeme zeptat, kam její dílo odkazuje. A zde začíná problém. Protože jestli odkazuje k hromadám (útvar je jim podobný) a okno tam bohužel doslovně je, o čem tedy vlastně je, kam odkazuje?

Zde začíná problém vždy a zde tedy upozorňujeme na významnou pedagogickou příležitost. Ko-text dosažitelný popisem (kde je kontrast) nebývá problém, avšak bohužel zde často interpretace končí. Problém je, jak použít širší kontext a utvořit metaforu pro tvorbu obsahu díla. Zde se nám budou hodit výše uvedené vlastnosti syntetického oscilujícího obsahu vyjádřené koncovkou –ost. Co je Grossovitost? Nevyhneme se tvorbě exprese[13].

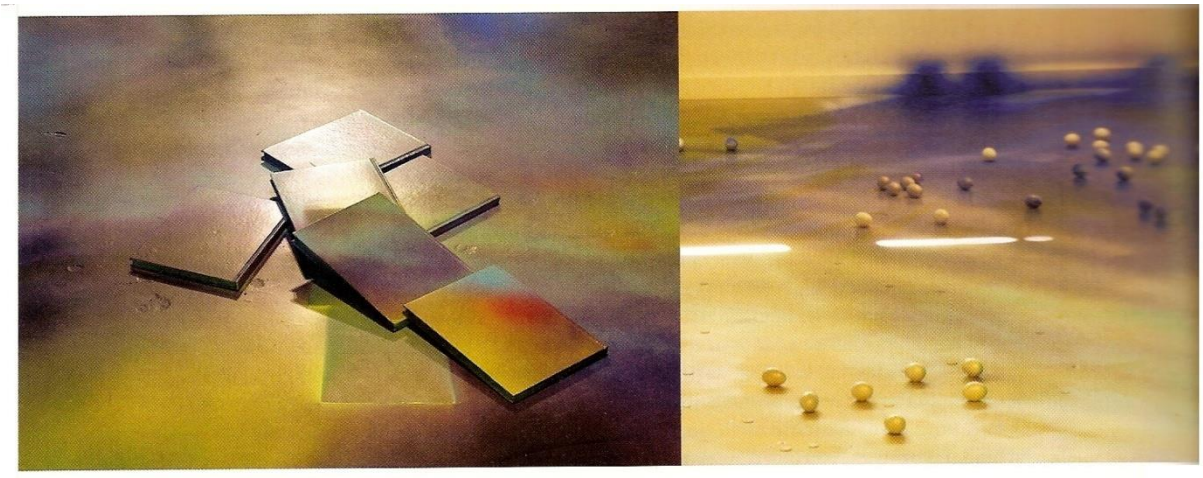
[12] Další díla K. Grosse dostupné na: http://www.katharinagrosse.com/

[13] Nelson Goodman (2007, s. 84) koncentrovaně charakterizuje expresi pojmem *metaforická exemplifikace*. „*Takto pojatá exprese je (z logického hlediska) na rozdíl od denotace a ve shodě s exemplifikací asymetrický vztah. Shodně jako u exemplifikace pro expresi platí, že asymetričnost vyplývá ze soustředění na způsob reprezentace. Na rozdíl od exemplifikace se však interpretování obsahu exprese nezaměřuje pouze na předváděné vlastnosti, ale zejména na komplexní porozumění vyjádřenému obsahu. Což se neobejde bez postačující znalosti historicky proměnného kulturního kontextu. Z uvedených důvodů má exprese (v porovnání s denotací a exemplifikací) relativně nejsložitější logickou strukturu – zahrnuje jak zvláštní ohled na způsob předvedení (Z), tak i zvláštní ohled na kulturní a společenský kontext (K). Ve schematickém zápisu: A referuje k B způsobem Z v kontextu K (ArB; Z, K). Tím samozřejmě nezpochybňujeme úlohu kulturního kontextu pro denotaci a exemplifikaci, ale v souvislosti s expresí na něj klademe na zcela zvláštní důraz proto, že exprese bez analýzy kulturního a společenského kontextu tvůrčího díla ztrácí srozumitelnost a zastírá svůj hlubší smysl*" (Chrz, Nohavová, Slavík, 2015).



Náhodný výběr díla Grosse v aplikaci obrázky google

Náhodně jsme vybrali díla Grosse v aplikaci obrázky google (označme čísly 1, 2, 3, 4 v prvním řádku; 5, 6, 7, 8, 9 v druhém). Je to tedy náhodný vzorek jejích přístupů. Pojďme je popsat: barvou nerespektuje tvar objektu, přesahuje, pojímá její pestrostí i další objekty, barva se začíná chovat pohltivě, začíná se „chovat" (ve všech případech). Nezbarvuje poslušně, jak jsme zvyklí z našeho fyzikálního časoprostoru, kde barvy s výjimkou duhy „nechodí samy" (proto jsou Kleinova celomodrá díla duchovním a existenciálním řešením). Nepohlcuje jen interiéry (všechny mimo č. 7), Grosse barvou pojímá celé krajinné celky (č. 7). Maluje krajinou, vysvobozuje její tvary (odrazy nebe ve vodě) do abstraktně chápaných skvrn a dokončuje svými gesty (fialová šrafura). Často kontrast staví na organicky nezvladatelném a geometricky uměle konstruovaném (všechny příklady). Někdy ovšem postříkaný objekt posune (viz níže Bez názvu, 2002) a místo mohutného vlnobití barevného prostoru vnímáme tenkost pouhého barevného nánosu, stejnou praktiku předvede, jak jsme si již všimli, v Zázračném obraze (škvíry mezi látkami a práce se šablonou – bílá rezerva). Doteď jsme popisovali (exemplifikace).



K. Grosse, Bez názvu, 2002 K. Grosse, Bez názvu, 2002

Jakých obsahů a expresí tak Grosse dosahuje? Vystavuje živelnost, barva se jakoby nezvladatelně chová, roztahuje, pohlcuje. Dostavuje se živočišný pocit bytí v živlu nebo pohledu na jeho běsnění (voda, oheň, světlo, zde barvy). Proč se tak děje? Jde o soupeření tvaru a barevného nánosu. Proto potřebuje Grosse velké měřítko hal nebo krajin. Již sám tvar nás přesahuje (budovy, haly, krajiny, drapérie velikosti opon), ale barva ho ještě přemůže a ještě ho „přecákne". Akčnost jejích překryvů je proto tvarově velmi důležitá.

To není přetažená konturka v omalovánce, to jsou zbourané hranice naší fyzikality. Barva se utrhla a exponuje světelné a prostorové kvality, které nevnímáme, když je ve služebné pozici označujícího. Musí se stát označovaným (Klein, proto jeho vlivnost na skupinu Zero, která pracovala s živly, Newman, američtí malíři barevných polí). Na tuto tradici Grosse navazuje a barvu dává do role „akčně pokrývat", tím staré prostory bořit a nové (nefyzikální) budovat. Sama mluví o „divném prostoru". To vnímáme na všech příkladech, ovšem v příkladu „Bez názvu" (výše) autorka hru na nový prostor, na kterou jsme nadšeně přistoupili, bortí. Je to jen tenká vrstva! To, co tak mohutně působí, je jen barevná slupka, pouhé zdání. Grosse tak otevírá úvahy o zdánlivosti, iluzivitě, klamavosti tohoto světa. Kdo o těchto úvahách neslyšel (dítě v první třídě), neporozumí tomuto kontextovému kulturnímu vztahu. Je tedy nasnadě, jaké filosofické úvahy je nutné v rámci výkladu Grosse ve školách zařadit: Platonovu jeskyni, zenové úvahy o nicotnosti a zdání, o prázdnotě, která je zdánlivě plná… celé obrovské kulturní bloky duchovnosti Západu i Východu se jejím dílem otevírají.

Proto nás nepřekvapí, že v Zázračném obraze odkazuje způsobem instalace k bazilikám. Vždyť „to" říká jinými prostředky celou dobu. Jen se ubezpečujeme a vnímáme nový zpevněnější kontext pro její dílo: vysokou duchovnost lidstva kontrastuje s hlínou, hromadami, podivnou organickou nezvládnutelností - jak dobře tomu rozumíme, když víme, v jakých tělech žijeme a o čem paralelně uvažujeme.

Obraťme ještě pozornost k srovnání design – umění. Zázračný obraz (obr viz výše) není designem, protože ani jako tapeta, ani jako oblečení, ani jako nábytek, ani jako nic účelového není vybaven. Nyní po rozšíření kontextu díla autorky víme, že toto nenastává v žádném z přiblížených děl. Vlastně se Zázračný obraz dost „plete" a bude problém ho demontovat. Je významný svou bezúčelností, avšak to bývá známka symbolického významu. Právě proto objekty světa umění neplní jinou funkci, aby se mohly soustředit na symbolický význam, který nedehonestují a neředí jinou účelovostí. Není designem, ovšem proč by měl být dobrým uměním?

Je zde především ohromující měřítko. Vyberme si aspekt: můžeme ho interpretovat jako marnotratné likvidování materiálu, ale také jako velkolepou baziliku. Zde opět připomínáme před-nastavenost diváka a performativitu situace (psychickou modalitu). Tyto diametrálně rozdílné interpretace si pamatujeme také jako ideologickou zakázku, jako politicky zabarvený výklad dějin umění: barokní patetičnost lze vykládat jako „omračování - ohlupování" stejně jako „omračování - duchovní vertikálu".

Nepravidelně rozvržené barevné efekty nabízejí nečekanou prostorovou hloubku, avšak na významně a nepřehlédnutelně deklarované ploše (jako obrazu), což zajišťují bílé útvary vzniklé jako rezervy při stříkání barvami. Expresi velkoleposti a sakrálnosti kontextuálně dodají naše zkušenosti se staršími epochami, zejména s uspořádáním procesních rituálních míst.

Expresi živočišnosti jsme zmínili již výše, zde tím, že pruhy látky výrazně denotují k obrazům, rámování, vrstvení, její konotace převzaly jen způsoby fleků barev. Chybí zde oproti jiným dílům téže autorky organické kupení.

Ovšem naše mediálně zaměřená doba dodá úvahy o médiu, které rozvažuje o fikci, o klamavosti povrchového zdání tohoto světa (škvíry přiznávající roli plátna). Efekty, které známe z elektronických médií, řeší Grosse materialitou barvy a plochy - vytváří fyzikálně neuvěřitelné prostory, kde látkovitost přináší neurčitost hmoty, tíže a tlaků. Žádná jiná epocha (tj. náš aktuální kontext) by její barevné vpády nečetla v těchto zkřížených expresích: právě tak kulisovitě, právě tak fyzikálně, právě tak vesmírně.

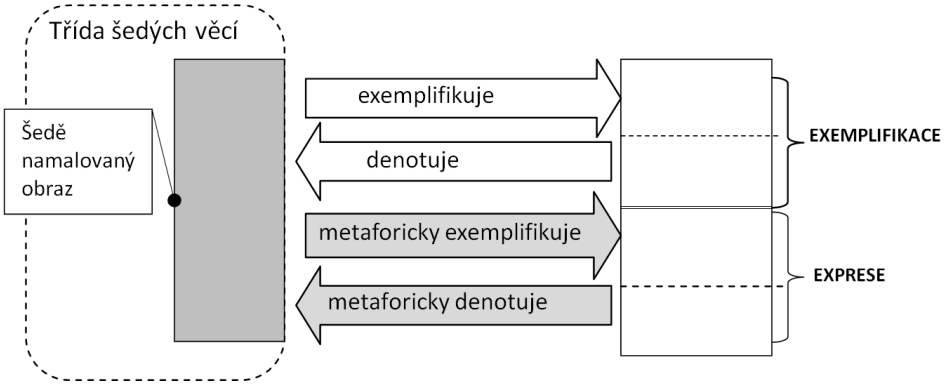
Exprese díla je utvářená autorem neustálým rozhodováním během procesu tvorby, takže dílo-věc je tvořeno souborem metaforicky prezentovaných vlastností, které tvůrce zašifroval do hmotné podoby díla (velkorysost, sakrálnost, vášnivost, hloubka, fluidnost, neskutečnost, rozporuplnost u K. Grosse). Proto je

exprese vždy utvořená a artikulovaná. Interpret expresivního díla tedy má předpokládat, že dílo je sjednocené určitou tvůrčí ideou a je vyjádřením autorského záměru (vyjádřit klamavost hlubině prožívaného povrchu, a tím klamavost médií a světa, a tím otevřít kosmologická, možná i jako cyklus prožívaná témata).

Tyto komplikované úkoly si design nemůže v tomto množství a souvislostech dovolit řešit. Řeší jiné: způsob funkčnosti k danému úkolu. Proto toto srovnání není zamýšleno jako ponižování a povyšování dvou příbuzných vizuálních disciplín. Jsou jiné ve svých záměrech a koncepcích. Nebudeme vinit stékavé draperie Grosse, že jsou mizernou tapetou a překážejí a vlastně k ničemu „funkčnímu" nejsou a právě tak se nelze zlobit na šaty, že jsou málo symbolicky zatížené. Oba obory mají jinou společenskou zakázku: funkčním tvarem, povrchem a způsobem zpracování zpřesňovat a zkvalitňovat život (design); řešit těžko dostupná existenciální témata (umění). S metaforou a expresí pracují obě oblasti, jen jinak stanovují cíle „jako co" má objekt sloužit. Jako rozvodna poznání, myšlení a zážitku - jako funkční objekt, který chytře vyladil nějaký designérský problém (bezpečně a rychle projdeme s tímto systémem komplikované víceúrovňové metro).

Exprese, empatie a prožitek

Výše jsme se věnovali rozhraní relativně objektivních daností díla (exemplifikace), ke kterým lze směřovat detailním popisem díla. Kulturně kontextuálně je zatíženější denotace, zejména u děl, kde není mimo „hromady čehosi a okna" co rozeznat. Děl, která záměrně minimálně denotují, jsme našli hodně v období moderny (Klein, Newman, barevná pole). Ovšem široce kontextuálně a metaforicky je zakotvená reference exprese. Proč k tomu dochází, vysvětluje toto schéma na příkladu šedého obrazu (Slavík in Chrz, Nohavová, Slavík, 2015). Obraz je doslovně (exemplifikace) šedý, ale metaforicky (u nás u lidí) „smutný" nebo „prázdný"



Exemplifikace u Grosse: všimli jsme si barevných fleků a nazvali jsme je (zpětně jsme je denotovali) slovem „pestré skvrny". Exprese: všimli jsme si jejich prostorového efektu, srovnali se škvírami a jejich modř a fialovost (zpětně denotovali) nazvali „hloubkou", protože se nám dostavil oceánický pocit vybuzený množstvím a kvalitou barvy denotující hlubiny.

Můžeme si předvést řadu doslovností, které jsme v textu zpracovali jako exprese: bílé rezervy – obrazovost, obrazovitost ve smyslu kulturní funkce obrazů; bílé škvíry – přiznání fyzikality klamu; barevné fleky přerůstající tvar – živočišná síla barvy odpoutané od fyzikality tohoto světa; výška 10 metrů –

nadosobní měřítko, pocit malosti, zaujmutí nadosobního hlediska, vertikála; pohyb diváka prostorem dopředu/dozadu mezi pocákanými pruhy plátna - průchod rytmickými pomyslnými prostory, bazilikální travé a pohyb v umělých, matematicky přesně členěných prostorech, sakralita; osvětlení seshora – bazilikální osvětlení pod římsou střechy, označení duchovní cesty tmou života… atd.

V tomto stručném přehledu jsme si uvědomili, jak se kulturní kontext a způsob metafory podílí na expresi, jaké prožitky a zážitky poskytuje a co z toho vyplývá pro výuku našich oborů. Následující schéma zpřístupňuje pochopení pojmů zážitek, empatie a prožitek a srovnává je s goodmanovskými referencemi. Metaforickou exemplifikaci, čili expresi člení průhledem poznávacími perspektivami 1. a 3. osoby na prožitkovou a empatickou komponentu, opírá se tak o teorii artefiletiky. Otevírá a řeší problém vztahu relativních objektivních daností díla, jeho intersubjektivně kotvené interpretace a subjektivně vnímaného prožitku z díla.

Druhy symbolizace **(intersubjektivní a objektivizující perspektiva)** **jak se symbolizace uskutečňuje.**		**Komponenty zkušenosti (zážitku)** **(subjektivační perspektiva)** **co si skrze symbolizaci mohu uvědomit,**
Exemplifikace (předvedení vlastností)		**Konstruktivní** (dispozice předvádět pozorované vlastnosti)
Denotace (jmenovité označení[i])	Symbol	**Tematická** (dispozice jmenovitě označit objekt nebo vlastnost)
	Ikon	
	Index	
Exprese (metaforické předvedení a metaforické označení)		**Empatická** (dispozice vcítit se do druhého a simulovat jeho stav)
		Prožitková (dispozice představit si a uvědomit si vlastní stav)

Zatímco artefiletická typologie zážitkových komponent je založena na otázce, **co si skrze symbolizaci mohu uvědomit,** Goodmanova typologie odpovídá na otázku, **jak se symbolizace uskutečňuje.** (Slavík, 2015)

Artefiletika je teorie výtvarné výchovy (Slavík, 2001), která se opírá o ideje *filozofického, sociálního anebo pedagogického konstruktivismu*. Vychází z analytické filosofie, ve snaze co nejpřesněji podchytit proměnu významu utvářeného ve společenství myslí a vzniklého tak z proměny kontextu; a z fenomenologické filosofie, aby byla co nejpřesněji podchycena proměna subjektivní perspektivy vnímatele[14]. Podle artefiletiky má interpretování díla dvě základní hlediska: hledisko **objektivizující** a hledisko **subjektivní**. Pro vystižení objektivizujícího hlediska artefiletika užívá výše uvedené Goodmanovo rozlišení **exemplifikace, denotace, exprese**. Tomu z hlediska subjektivního odpovídají čtyři zážitkové koncepty: **tematický** (kam dílo odkazuje, denotace), **konstruktivní** (jak je dílo vytvořeno, exemplifikace), **empatický a prožitkový** (empatický a prožitkový koncept jsou společnou subjektivní podmínkou **exprese**) (Slávik, 2015).

Výuka expresivních oborů (hudby[15], audiovizuálních, vizuálních, literárních a dramatických oborů), totiž těch, kde tematizujeme metafory a exprese, může vyučovat rozdíl mezi tím, že ač já prožívám A, rozumím,

[14] Artefiletika se vyvíjí od počátku devadesátých let 20. století jako výchovná a vzdělávací koncepce založená na didaktickém propojení *exprese* s *reflexí*. Tímto pojetím artefiletika překračuje omezení tradiční vzdělávací klasifikace oborů podle uměleckých druhů (hudba, divadlo, výtvarné či vizuální umění aj.) s oporou v analyticky pojaté koncepci exprese.

[15] Každá z expresivních disciplín uvažuje o způsobu interpretace a tvorbě významu díla, jako příklad z hudební oblasti můžeme uvést publikace S. Kopčákové (2014).

proč ty sděluješ B. Je to vysvětlení důvodu trsů interpretací (šíře interpretačního pole), které by kvalitní díla měla poskytovat. A zároveň se umí svým zdůvodněním a opřením o relativně objektivní danosti díla zaměřit na interpretace vágní, nedomyšlené či hloupé. Umí je tím, že zdůvodňuje, označit a zamítnout s vysvětlením, proto ani nekvalitní interpretace nezdržují výuku, jsou zdrojem objasněných chyb, což je velmi účinný typ výuky.

Vše toto v procesu tvorby významu díla ve školách a ateliérech běžně nastává. Rozlišením mezi empatickým (umím si představit, jak je tobě „v tvých botách", 3. osoba poznávací perspektivy) a svým vlastním (prožívám právě takhle, 1. osoba poznávací perspektivy) napíná pole sociálního pochopení a sdílení, tolik potřebné v naší často xenofobní době. Cílem není dojít k jednotné interpretaci, cílem je v kritickém dialogu napnout možný horizont kvalitních úvah vždy nějak kontextuálně kotvených a označit ty nedomyšlené (což je u laiků, studentů běžné a předpokládatelné), povrchní (což je běžné v době spotřeby a těkavých informací) a pouze popisné (obsah díla skončí u toho, že jsem rozpoznal modrou barvu na plátně, naloženou krávu ve formaldehydu a hromadu postříkané hlíny pod oknem). Tvorbu chápeme jako způsob poznání a expresi jako sdílení světů lidskosti.

Literatúra:

[1] CASSIRER, E. (1996): *Filozofie symbolických forem I. Jazyk*. Praha: Oikoymenh.

[2] DOLEŽEL, L. (2003): *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum UK.

[3] DYTRTOVÁ, K. – RAUDENSKÝ, M. a kol. (2015): *Ko-text*. Praha: PF Univerzita Karlova, 2015; Ústní nad Labem: UJEP FUD.

[4] DYTRTOVÁ, K. (2017a): Exprese v procesu nastávání. In: *Kultura, umění a výchova* [online], 5/1, [Cit. 2017-03-29]. Dostupné z: http://www.kuv.upol.cz/index.php?seo_url=aktualni-cislo&casopis=12&clanek=158

[5] DYTRTOVÁ, K. (2017b): Fotografie „jako realita" a „jako fikce". Analýza projektu „Kontraband" Taryn Simon v Rudolfinu. In: *Kultura, umění a výchova* [online], 5/2, [Cit. 2017-12-06]. Dostupné na: http://www.kuv.upol.cz/index.php?seo_url=aktualni-cislo&casopis=13&clanek=165

[6] DYTRTOVÁ, K., RAUDENSKÝ, M. (2017) Exprese, vztahy a procesy. Ústí nad Labem: UJEP FUD; Praha, PF UK.

[7] GOODMAN, N. (1996): *Způsoby světatvorby*. Bratislava: Archa.

[8] GOODMAN, N. (2007): *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Praha: Academia.

[9] HUSSERL, E. (1993): *Kartesiánské meditace*. 2. vyd. - reprint. Praha: Svoboda-Libertas.

[10] CHRZ, V., NOHAVOVÁ, A., SLAVÍK, J. (2015): Psychologická gramotnost ze dvou poznávacích perspektiv – aktuální výzva pro výuku psychologie a její didaktiku. In: *Studia paedagogica* [online], 20/ 3, s. [21]-46. Dostupné z: http://hdl.handle.net/11222.digilib/134272

[11] KULKA, T., CIPORANOV, D. (eds.) (2010): *Co je umění. Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: FF UK.

[12] KOPČÁKOVÁ, S. (2014): Verbálna interpretácia hudobného diela ako druhá šanca hudby. Pocta Johnovi Tavenerovi. In: *Prezentácia – Konfrontácie 2014. Hudobná interpretácia – teória a prax. Zborník z 12. ročníka muzikologického seminára na HTF VŠMU v Bratislave*. Bratislava: VŠMU, s. 129-138.

[13] KVASZ, L. (2015): Inštrumentálny realismus. Červený Kostelec: Pavel Mervart.

[14] MIGAŠOVÁ, J. (2015): Preferncia detskej tvorby jako súčast slovenskej výtvarnej moderny. In: L. Makky – J. Migašová (eds.) *Metamorfózy, transformácie a vektory posunu centra a periférie v priestoroch umenia a kultúry*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, s. 200-217 [cit. 2018-08-19]. Dostupné na: https://www.pulib.sk/web/kniznica/elpub/dokument/Migasova2/subor/Migasova.pdf

[15] MUKAŘOVSKÝ, J. (2007): *Studie.* Brno: Host.

[16] PATOČKA, J. (1992): *Přirozený svět jako filozofický problém*. Praha: Český spisovatel. ISBN 80-202-0365-6

[17] PEREGRIN, J. (1999): *Význam a struktura.* Praha: OIKOYMENH.

[18] QUINE, W., V., O. (2002): *Od stimulu k vědě.* Praha: Filosofia.

[19] SEARLE, J. (1994): *Mysl, mozek a věda.* Praha: Mladá fronta.

[20] SEARLE, J. R. (2004): *Mind. A Brief Introduction.* New York, Oxford: Oxford University Press.

[21] SLAVÍK, J. (2001): *Umění zážitku, zážitek umění. I díl.* Praha: PF UK,

[22] SLAVÍK, J., DYTRTOVÁ, K., LUKAVSKÝ, J. (2009): Vidět, tvořit a vědět, aneb jak se dělá význam ve výtvarné výchově. In: *Výtvarná výchova*, 49/1, s. 11-17.

[23] SLAVÍK, J., DYTRTOVÁ, K., FULKOVÁ, M. (2010): Konceptová analýza tvořivých úloh jako nástroj učitelské reflexe. In: *Pedagogika*, 60/3-4.

[24] SLAVÍK J., CHRZ V., ŠTECH, S. a kol. (2013): *Tvorba jako způsob poznávání.* Praha: Univerzita Karlova/Karolinum.

[25] SLAVÍK, J. (2015): Artefiletika – příležitost pro expresi v dialogu teorie a praxe. In: *Kultura, umění a výchova* [online], 3/1 [Cit. 2018-02-16]. Dostupné z: http://www.kuv.upol.cz/index.php?seo_url=aktualni-cislo&casopis=8&clanek=92

[26] WHITEHEAD, A., N. (1998): *Symbolismus, jeho význam a účin*. Praha: Panglos.

[27] WITTGENSTEIN, L. (1993): *Filosofická zkoumání.* Praha: Filosofický ústav AV ČR.

[28] ZUIDERVAART, L. (2015): *Umění a sociální transformace: pravda, autonomie a společenské makrostruktury.* Ústí nad Labem: FUD UJEP.

[29] ZUSKA, V. (2002): *Mimésis – fikce – distance, k estetice XX. století.* Praha: Triton.

[30] ZUSKA, V. (ed.), (2003): *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století.* Prha: Karolinum.

Obrazový materiál:

[1] Národní galerie, Katharina Grosse, Zázračný obraz, Veletržní palác, 16.02.2018 - 06.01.2019 [Cit. 2018-08-14]. Dostupné na: https://www.ngprague.cz/exposition-detail/katharina-grosse-wunderbild/

[2] Alexander McQueen, Rainbow-Shipwrecked-Dress, 2003. [Cit. 2018-08-14]. Dostupné na: https://www.pinterest.com/pin/364580532304671298/

[3] Gregory Crewdson, Ofélie. [Cit. 2018-08-14]. Dostupné na: http://uk.phaidon.com/agenda/photography/articles/2012/november/13/gregory-crewdson-laid-bare-in-new-film/

[4] Katharina Grosse, Windowall resized, 2010, 726x400. [Cit. 2018-08-19]. Dostupné na: http://www.contemporaryartdaily.com/2011/02/katharina-grosse-at-mass-moca/windowall-resized/

[5] K. Grosse, Bez názvu, 2002. [Cit. 2018-08-19]. Dostupné na: http://www.mcgregorwrightservices.com/?portfolio=home-2

---

doc. Kateřina Dytrtová, Ph. D.
Universita J. E. Purkyně
Fakulta umění a designu
Katedra dějin a teorie umění/
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné kultury
Ústí nad Labem
katerina.dytrtova@ujep.cz

---

https://espes.ff.unipo.sk/

Katharina Grosse - conceptual analysis of the selected work

Resume: The text introduces the reader to the problem-solving teaching method, its solution by introducing and applying theoretical concepts, conceptual analysis of the selected work, and consistent support for the context and the co-text of the work. He selects examples from the contemporary scene of fine arts and aims to provide a reasoned interpretation of the work. He leans on Goodman's terms of denotation, exemplification, and expression. The metaphorical exemplification, the expression is divided by the perspective of the cognitive perspectives of the 1st and 3rd person on the experience and empathic component, relying on the theory of artefiletics (Slavík). It opens and solves the problem of the relationship between the relative objective dances of the work, its intersubjectively anchored interpretation, and the subjectively perceived experience of the work. Creation is understood as a way of knowing.

The problem is set on the work of contemporary German author Katharina Grosse "The Wonderful Picture", which is currently exhibited in the Trade Fair Palace in Prague. It compares her colorful and long-rolled work with a dress. But it is intended as a garment design. The articulation of these differences opens the question: 1. "what" is the work intended and professionally verified? 2. What is the difference between art and design? 3. Is this difference theoretically determinable? 4. Does the artistic field have theoretical concepts to solve these tasks?

The text works with the concept analysis method, proposes theoretical concepts and uses it reasonably. It leans on the concepts of convergent and divergent thinking and critically opens the basic questions of the content, meaning and inner structure of the work. The critical dialogue that the text brings is therefore a teaching method, but also a way of thinking if we stand at an exhibition before an unknown work when we need to decide whether it is an artistically high-quality or low-quality object. Content exclusivity leads to classification and functional divergence, which is a prerequisite for creation. It would, however, have no value in itself if it was not associated with classifying and functional convergence - by closing the artifacts into a common class unified by rules.

Other terms are structure and construction. The individual realizations of a given structure of a work are called constructions, for example, the composition of the image, the timing in the video, the way the

photograph is taken. We understand the structures as a timely abstraction created by thinking and arguing people, while their constructs, that is, a specific embodiment, are temporal and local, are localized. The structure is therefore seen in its construction of individual works, but it is invisible itself because no abstraction can be directly seen.

What is important is that we do not have to agree on the form of the structure and the rules that make it conditional because we have to interpret it from individual constructions. In addition, the structure determines the nature of the whole as well as the parts of the work that give it properties that are more pronounced than the individual property of each of them outside the structure.

The text builds on Husserl and Searl's two-fold character. Selects Searl's psychological mode. Therefore, it understands the content as dynamic and processual and adapts to the conditions of the interpretation of the work that have a particular impact on the way the subject is educated. No interpretation begins in a zero state and is always heavily dependent on the context and the co-text of the work.

Other terms include media, fictional worlds, and instruments. It is based on the theory of L. Kvasz, that there is a plurality of different "sets of instruments", sets of media or instrumental practices, each of which opens a different approach to reality. The media and instruments in this concept then "cut" the reality in a different way, and every version of the world is given by a certain measurement interval for the instrument and the "range" of the media.

The terms of exploration, presentation and interpretation of aesthetic characters follow the text of L. Zuidervaart, as the author justifies the socially anchored interpretation and verification of the work. This contextual care best describes Wittgenstein's "aspect," or Quin's reasoning: "the meaning of expression is to determine the circumstances in which the two expressions have the same meaning." We are therefore always interested in the whole range of contextual conditions for creating the meaning of the work.

The aim of the text is to give a reasoned variety of interpretations and in a critical dialogue to stretch the possible horizon of quality reflections, which are always contextually anchored. He would like to recognize the interpretations of an unthinkable, superficial and merely descriptive interpretation. Creation of the text is understood as a way of cognition and expression as sharing the worlds of humanity.