

Obraz a text, vztahy a odlišnosti

Role jazyka ve vizuálních oborech

Kateřina Dytrtová

The paper explores the relationships and distinctions between pictorial and linguistic symbolic systems. It addresses the issue of the interplay between these media and symbolic systems. The paper explains why we cannot speak of any “pure” approaches and why it is necessary to be familiar with these mixed strategies. The central hypothesis is based on the idea of mutual “lending” of strategies and influences, leading to the emergence of a “new homogeneity,” or a new semanticity and conceptualization. The main question posed is: How does the linguistic symbolic system influence images, and how does the image symbolic system, in turn, influence language under contextual pressures? The first objective is to identify and analyze suitable examples of these pressures and “borrowings” to determine the domains of language and imagery. The analysis seeks to understand when these symbolic systems are most effective in their functions, when they exchange strategies, and what new meanings arise from this exchange. The second objective, derived from the first, is to defend the irreplaceability of the unique “message of the samples” (images) and how they symbolically create their version of the world in an irreplaceable way through words. Additionally, the paper aims to define a functional and irreplaceable space for words within the realm of visual art. | *Keywords: Language, Image, Instrumental Practice, Notations, Notation Systems, Interchangeable and Unique*

Mediálně propojené rozličné druhy umění, které jsou pro naši dobu charakteristické, a nám dostupný svět, který je vždy nějak medializovaný, vyvolávají teoretické otázky: jaká je role jazyka ve vztahu k vizuálnímu symbolickému systému, když po obou obrazech k jazyku víme, že jazyk realitu pasivně nenálepkuje, a když víme, že jazyk je podmínka pro myšlení a nástroj interakce se světem, skrze něj se mění i podoba, kterou svět pro uživatele jazyka má? Abychom mohli tyto otázky řešit, v goodmanovské dikci v textu stanovíme, co jsou notační systémy, a jak souvisí s jedinečností a zaměnitelností, kdy si zejména termín jedinečnosti spojujeme s obrazovým symbolickým systémem. Na tato témata se snaží následující text, členěný do osmi kapitol, nalézt odpovědi.

V kapitole nazvané *Svět medializovaný* je zdůvodněno, proč se nám realita nikdy, a to i v případě smyslového vnímání, nedává přímo. Ve shodě s Ladislavem Kvaszem naše smysly, chápané jako selektující

prodlouženou funkci mozku, srovnáváme s ostatními vždy nějak vymezenými médii. Další část vymezuje rozdíl mezi jazykovým abstraktním symbolickým systémem a *vzorky*, příklady barev, tvarů, tónů a gest, tedy symbolickým systémem vizuálním. Text uvádí tvorbu izraelské taneční skupiny Batsheva Dance Company, jejího choreografa Ohada Naharina, který vytvořil pohybový jazyk Gaga. Poslední část se věnuje výměnám mezi uměním a designem, mezi obrazovým a jazykovým systémem. Jako dílo, které tyto otázky vyžaduje koncepčně řešit, jsme vybrali tvorbu Jiřího Valocha.

Zkoumat roli jazyka ve vizuálních oborech je podstatné zejména pro obory, které slovem pojednávají, interpretují, kunsthistoricky, ale i teoreticky zasazují do kontextů daných oborů *obraz*. Úvaha zabývající se odlišností napsat/říct – namalovat/nakreslit/vyjádřit technickým obrazem je tedy nanejvýš potřebná. Každý kurátor, teoretik, edukátor výtvarných oborů se specializuje na tuto symbolickou výměnu obraz – slovo. Tedy je vhodné nejen intuitivně, ale vědomě pracovat s otázkami: co je nejobvyklejší doménou slov a proč, co daný symbolický systém umožňuje? Jaké jsou jeho *limity*? Kdy ho jiné obory, třeba vizuální, posouvají, čeho tím dosahují? Platí to i obráceně? Jaké jsou naopak limity vizuálních oborů? Tedy tato úvaha je důsledkem interdisciplinárního vzájemného pronikání nejen oborů světa umění, ale i běžného užití jazyka a obrazu, kdy dochází k vzájemným symbolickým tlakům, výpůjčkám a k prohazování funkcí.

Obrazy v naší době, která vyjadřuje obavy týkající se vlivu médií, televize a nedostatečné vizuální gramotnosti, jsou zkoumány v rozporném napětí.

Na jednu stranu se zdá být téměř očividné, že éra videa, kybernetické technologie a elektronického reprodukování zplodila s nevídanou energií nové formy vizuální simulace a iluzionismu. Na druhou stranu strach z obrazu, obavy, že „síla obrazů“ může nakonec své tvůrce a manipulátory zničit, je stará, jako vytváření obrazů samo. Modlářství, ikonoklastie, ikonofilie a fetišismus nejsou jevy výsostně postmoderní. Specifický pro naši dobu je právě onen paradox. (Mitchell 2016, s. 29)

Obrazy proto v rámci těchto úkolů budeme chápat v širším smyslu obrazových reprezentací a jejich vlivnosti.¹ Na jazyk budeme hledět poučení oběma obraty k jazyku: jazyk realitu nenálepkuje, průhledně neoznačuje, jako každý symbolický systém ji „sebou“ proměňuje.

To znamená, že vztah mezi jazykem a světem je podle Quina třeba vidět ne atomisticky, ale holisticky. Vztah jazyka jako celku ke světu jako celku není jenom hypostatickou výslednicí jednotlivých vztahů slovo-předmět; naopak, jednotlivé vztahy slovo-předmět jsou jenom hypostatickým a různými způsoby proveditelným rozdělováním holistického vztahu jazyk-svět, který spočívá v tom, že pozorovací věty jsou potvrzovány nebo vyvráceny pozorováními. (Peregrin 1999, s. 18–19)

¹ Příklad rozšířeného významu je například vznik označení „vizuální studia“, která zkoumají širší kontext společenské vlivnosti a funkčnosti obrazu, například způsoby, jakými se prostřednictvím vizuální kultury upevňují předsudky, normalizují společenské narativy, jak vizuální kultura odráží a utváří pojetí kolektivní identity, genderové a postkoloniální kritické perspektivy, či témata související s globální environmentální spravedlností a ekologickými tématy. Tedy ve zkratce – vlivnost obrazu v širším kontextu zkoumání společenských a humanitních věd.

Tedy v řešení výše předloženého záměru textu si jak u obrazu, tak u jazyka budeme všimnout, jak přetváří, „drží“, formuje označované/denotované, z čehož lze vyvodit, kdy je obvyklejší, nebo vhodnější, nebo subverzivnější použít pro symbolizaci jazyk a kdy obraz, což je jeden z cílů tohoto textu, a tedy i důvod výběru právě takových příkladů (autorů O. Naharin, J. Valoch).

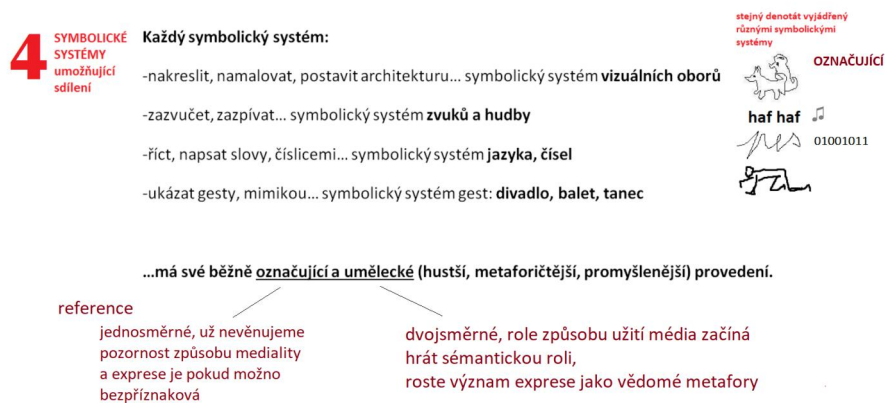
K řešení takto nastaveného problému je vhodné ověřit a prokázat hypotézu, která zní: je-li po dvou obrazech k jazyku shledán jazyk specificky vlivný, jak v kontextuálních tlacích jazykový symbolický systém ovlivňuje obrazy a jak obrazový symbolický systém zpětně ovlivňuje jazyk?

Abychom ji mohli ověřit, musíme být schopni použít metodu analýzy, která zohlední oba obraty k jazyku a bude analyzovat vybrané symbolické dílo tak, že v důsledku toho budeme schopni prokázat stupeň jeho kvality.

Hypotézu je proto nutné teoreticky zakotvit, proto budeme nejprve sumarizovat výsledky vývoje vztahů mezi symbolickými systémy a světem a následně uvedeme dva příklady průniků vztahů obraz – jazyk, na kterých použijeme metodu konceptové analýzy (Dytrtová 2019, 2023). Jde o to ověřit, jestli je její teoretický aparát dostatečně citlivý pro aktuální symbolická díla na straně jedné, a na straně druhé jejím použitím ověříme kvalitu a hermeneutickou přístupnost metaforického díla. Cílem je pokusit se odpovědět na otázku: jaký plyne nový význam z výměny strategií těchto dvou symbolických systémů – jazykového a obrazového? Abychom mohli ověřovat výše uvedenou hypotézu a naplnit cíle, v první kapitole přiblížíme podmínky, za kterých se zkoumané mediální a symbolické transfery uskutečňují.

1. Svět medializovaný

Obraz, myslíme tím v širším významu vizuální objekt, tvoří svou medialitou jistou cestu, průhled do reálných, ale také i do pouze myslitelných světů, tedy je právě svými prostředky zároveň vytváří. Video to činí jinak, fotografie také jinak, ač jsou oba technickými obrazy. Abychom se v celé situaci vyznali, je vhodné stanovit, kolik takových způsobů či symbolických přístupů k realitě vlastně je, a zabývat se tím, jak se od sebe jejich cesty vlastně liší. Kdy je vhodné použít jaký „dalekohled“, nazveme-li jejich transformát světa do právě takových mediálních podmínek *průhledem*.



Obr. 1: Čtyři symbolické systémy: běžné, umělecké užití symbolických systémů ve vztahu k jednosměrnosti a dvojsměrnosti (autor obrázku: Kateřina Dytrtová)

Na obr. 1 vidíme čtyři možnosti, jak symbolicky komunikovat, sdílet zážitek, viděné, či slyšené. Jestliže se mohutnost reálného či pouze myslitelného světa dá sdílet jen těmito čtyřmi způsoby: (1) z-vizuálně, (2) za-zvučet zvuky/hudbou, (3) říct/spočítat/zapsat, (4) vyjádřit gestem, pak je zřejmé, že každý takový symbolický transfer referuje či strukturuje jinak. Nebývale přesná pravidla symbolizace nabídne třetí způsob říct/spočítat/zapsat, a proto ho bude používat věda, ale nejen, protože slovy lze napsat i báseň a čísla v běžném užití upravuje grafický design a figurují ve světě umění.

Podstatné ovšem je, že se této nebývalé *komprimaci*, referenci o světě, čili symbolizaci světa do čtyř možností dá porozumět. Můžeme mluvit o čtyřech *cestách*, *dalekohledech*, či *transferech*. Do jejich možností, či *zrnitosti* (Kvasz 2015, s. 44) se nám proměnil svět *tam venku*. Tedy jednou z prvotních daností našich úvah je: svět je v těchto symbolických systémech vždy nějak z pohledu světa umění medializovaný, z pohledu instrumentálního realismu vždy nějak instrumentalizovaný, a mimo ně nám přístupný není.

K vyřčenému nabízí Kvasz úvahu (2015, s. 51):

Každá črta se odkrývá pomocí přístrojů, které mají dostatečnou rozlišovací schopnost a opět se ztrácí při měření pomocí přístrojů, které jsou o mnoho přesnější. Neexistuje přístroj, který by otevíral přístup ke všem črtám v jejich absolutní ostrosti – tj. k realitě samotné“, a uvádí příklad: „při pohledu z velké dálky je země malý bod, při lepším přiblížení začne být viditelný povrch a je možné rozpoznat tvar Afriky. Když se natolik přiblížíme, že vidíme tvary budov, tvar Afriky se ztratí. Pro každý jev podobně jako pro tvar Afriky tak existuje určitý interval měření, při kterém je ho možné registrovat.

Budeme-li tuto úvahu aplikovat do světa vizuálních oborů, můžeme si jednou představit pohled na slunce dalekohledem a podruhé vlastníma očima. Průhled „dalekohledem“ se zdá zprostředkovaný, zatímco smysl zraku považujeme za „přirozený“. V době médií Kvasz navrhuje i pohled očima chápat jako zprostředkovaný a oči chápat jako *biologický instrument*, který nechává uvidět také jen nějak, a v těchto souvislostech zavádí vhodná vyjádření, jako například: *interval měření*, různé *verze světa* (dané jiným intervalem a přesností) (Kvasz 2015, s. 56). Naš zrak by totiž mohl být bez těchto úvah interpretován jako *přirozený* a *reálný*, pak bychom museli opravit větu výše: svět je v těchto symbolických systémech vždy nějak medializovaný, vždy nějak instrumentalizovaný, a museli bychom dodat: mimo přirozeného zkoumání světa naším vlastním tělem a mozkiem (s jeho prodlouženými funkcemi smyslů). Pak by hlazení kočky rukou byla (naivní) *plná* reálná realita a video o hlazení kočky rukou *omezená* technická realita. Tím, že do zkoumání způsobů symbolizace vřadíme selektivnost/interval/zrnitost našeho vlastního vnímání a významnou výběrovost našeho vlastního myšlení, můžeme své *biologické instrumenty* srovnat s ostatními mediálními a *instrumentálními* možnostmi a získávat tak nadosobní pohled na problematiku symbolizace, a tím vždy nějakého selektování a nového strukturování.²

² Zde bychom mohli použít jako antitezi připomínku: „Ale predsa, nie je rozdiel medzi biologickými inštrumentami a umelými (artefaktuálnymi) inštrumentami?“ Ve smyslu utvorenosti daného symbolu a přirozenosti „biologického instrumentu“ samozřejmě rozdíl je. Ale Kvasz sleduje *princip zprostředkovanosti* přístupu k realitě, ten je zprostředkovaný instrumenty, a pak i naše tělesné orgány můžeme vyložit jako bílkovinné instrumenty (zprostředkováno čichem, sluchem, zrakem...).

Doba médií, která potřebuje zkoumat mediální odlišnosti, nahrává tomu, chápat zrak jako jeden z instrumentů, jako prodlouženou funkci selektujícího a záměrného mozku, abychom pochopili, že *transfer očima* je jen jedna z mnoha cest a tyto cesty jsou si rovny v tom, že svět nějak uchopují. Tedy termín *biologické instrumenty* nastavuje srovnatelnost „dalekohledů“ a umožňuje opustit předsudky, co je vlastně naivně prostě reálné a co transformované, abychom mohli zkoumat způsoby této transformace.

Tuto situaci zobecníme: jak každá medialita dělá to, co výše výstižně popisuje příklad s Afrikou? Když je v jednom systému vidět *A* (země jako malý bod), nemusí být vidět *B* (tvar Afriky), a v jiném rozlišení či „cestě“ se dokonce může objevit *C* (střechy africké vesnice), což dotváří komplexněji znalost o *D* (realitě samotné), protože vše byly jen jiné vrstvy přesnosti a rozsahu dané mediality či instrumentu při zkoumání *D*.

Kvasz k této představě průchodu realitou jednotlivými vrstvami příhodně připomíná, že vědci se sice snaží vytvořit dojem, že věda a její obraz skutečnosti jsou ve shodě se zdravým rozumem, ale to už od časů, kdy Newton zavedl síly, které působí na dálku, ani zdaleka není pravda.

Instrumenty se zpravidla nevyskytují izolovaně, mají tendenci se seskupovat do klastrů, které nazýváme instrumentální praxe. Každá tato praxe dokáže poznávat vždy jen určitý aspekt skutečnosti. Vědecké teorie, které se rodí jako konceptualizace nahromaděné instrumentální zkušenosti, vykazují podobnou míru fragmentárnosti jako instrumentální praxe, ze kterých vyrostly. Obraz připomíná diferencovatelnou varietu, tj. objekt zadaný pomocí souboru map. Příslušné mapy se částečně překrývají, přičemž v oblasti překryvu existují lokální zobrazení, spojené se svými inverzními zobrazeními, které umožňují přejít z jedné mapy na sousední. Je podstatné, že neexistuje jedna mapa, jeden obraz, jedna reprezentace, jedna teorie, která by dokázala zachytit celou skutečnost. Vzdálené mapy mohou být dost odlišné a nemusí mezi nimi existovat možnost přímého přechodu. Obraz skutečnosti je daný až pomocí všech map daného souboru, který se nazývá atlas. (Kvasz 2015, s. 56–57)

Tento citát vystihuje komplexní propojení symbolických systémů, kdy je nutné se vyznat v „jednotlivých mapách“ a přitom uvažovat vlivnost „atlasu“, jak se snaží aplikovat tento text srovnáním jazykového a obrazového symbolického systému. Podnětný je i úvahou o inverzi, která produktivně spolupracuje na sémantice celku. Tím pomáhá přiblížit principy tvorby, která je konceptualizací předchozí mediální zkušenosti, a vyjasňuje tak způsob analýzy díla využívaný v tomto textu.

Jak se tyto úvahy projeví v běžné tvůrčí praxi? Autor se, ať už intuitivně či vědomě, záměrně rozhoduje: mám toto téma ukázat gestem v performanci nebo natočit video či umístit zvukovou instalaci? Mám celkovou metaforu umístit do názvu napsaného slovem/slovy v napětí k provedenému dílu, nebo ji zachytím materiálově v konstrukci provedení a celek nazvu doslovně (vidím tři červené čtverečky a dílo se jmenuje *Tři červené čtverečky*)? Tedy se téma této části textu zásadně projevuje jak při volbě média, tak při hodnocení kvality díla.

Další úvodní informací je porozumění používaným pojmům. Text používá odlišení termínů reprezentace a její relace či vztah k denotovanému.³ Tato představa smíchání informace s možnostmi *nosiče* je zavádějící v tom, že máme pocit, že jsou zde nějaké *čisté* informace, od kterých by snad šlo *odečíst zrnitost* daného média (exemplifikaci), a přeci jen bychom se k realitě propracovali. Problém z toho povstalý je nutné vyjasnit hned na počátku: *informaci* jen díky danému médiu vlastně máme, ono ji *vytvořilo sebou*, tedy toto *odečtení* není možné. K této danosti problému se vrátíme, až budeme konstatovat, že pro určitý typ symbolizace by tedy bylo velmi příhodné, kdyby nebyla vůbec zhmotněna, ale jak vysvítá, napětí mezi odkazováním, tedy mezi nehmotným myšlenkovým obloukem, či šipkou významu, a jejich smyslově vždy nějak viditelným, slyšitelným mediátorem, budeme muset řešit stále, je to velmi významný sémantický krok.

V tomto textu zkoumáme podmínky, za kterých se uskutečňují zkoumané mediální a symbolické transfery, což je podstatné k hlavní otázce tohoto textu: jak v kontextuálních tlacích jazykový symbolický systém ovlivňuje obrazy a jak obrazový symbolický systém zpětně ovlivňuje jazyk?

2 Digitálnost a abstraktnost jazyka

Tato úvaha srovnává jazykové a materiálové výtvarné/vizuální symbolizace, tedy způsoby vztahů k denotovanému. A jak z charakteru médií vyplývá, podstatné je nyní vysvětlit, co vyplývá z toho, že některé reprezentace jsou nespojité, tedy *digitální*, a jiné *analogové*.

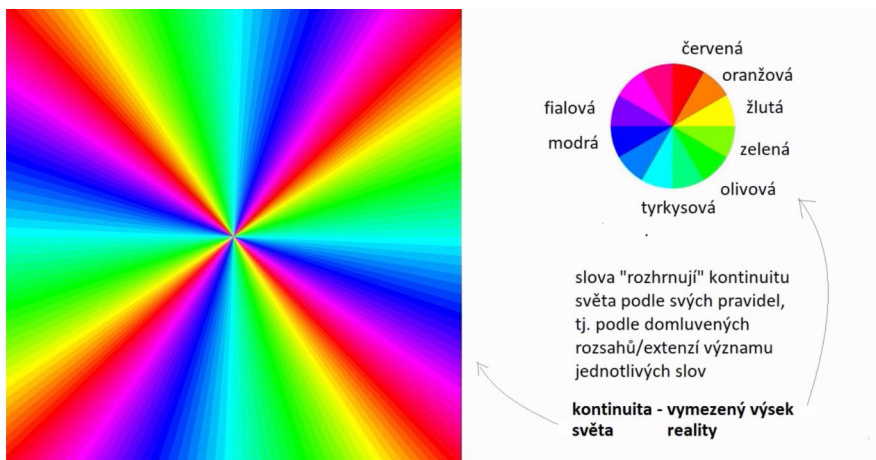
V tématu *mediálních výpůjček* nalezneme stereotypní představu, kterou je nutné vzhledem k cílům textu rozptýlit. Objektivizace/typizace představy médiem (namalovaný obraz barvami v ploše, technický obraz fotografie, performerova gesta atd.) nebývá za objektivizaci považována, zatímco mluvení nad díly ano. Proto mluvení je odmítáno jako likvidace prožitku z *materiálu*. Materiálové provedení, tedy zhmotnělé do možností média, jako likvidace nebo nepřesnost k předchozím prožitkům nikoliv. Bývá označováno jako *vyjádření se v médiu*, ač médium také objektivizuje/typizuje, protože strukturuje prvotní subjektivní prožitky *svou zrnitostí*, svými funkcemi. Odhalili jsme tak důležitý jev spojený s jazykovým vyjádřením. Tím, že se jedná o abstraktní kód, který není podobný tomu, kam odkazuje, je chápán jako více objektivizující.

V případě jazyka se jedná o předdohodnutý *razítkový/digitální* systém slov: slovo *žlutá* někde končí a začíná slovo *oranžová* (oddělené, *digitální* pole významu), ale přechod mezi těmito barvami v duze má nerozdělené (*analogové*) kontinuum pozorovatelných vlastností (Obr. 2).

Některé z výše zmíněných čtyř symbolických systému reprezentují svůj obsah tak, že z dynamické, spojité, proměnlivé a nestálé kontinuity světa *vyseknou* a *zastaví* vymezený dohodnutý jev, aby ho mohly uvažovat a komunikovat. Nejnázorněji tento proces *digitalizace* můžeme sledovat právě u jazykového označení barev.⁴

³ Denotované či denotát je to, kam je odkazováno, jestliže odmyslíme způsob (exemplifikaci).

⁴ *Digitalizace* je zde uvedena metaforicky ve významu výše uvedeném, totiž jako způsob oddělující diskrétní jednotky, což je opak k analogovému, tedy kontinuálnímu.



Obr. 2: Digitální a analogové, jazyk a kontinuita světa (autor obrázku: Kateřina Dytrtová)

O jazyce je nutno sdělit, že to je abstraktní arbitrární systém odtržený od vůní a haptických zážitků z kontinuity světa a není sám barvou, haptickým povrchem či tvarem. Ovšem nabízí smyslově uchopitelné akustické hodnoty rytmu a zvukomalby, tedy slova exemplifikují, předvádějí rytmus a zvuky (tříštvrtě, dvojdobý: klapat, jednodobý: vpich),⁵ ale nejsou ikonická, tedy nejsou vizuálně podobná tomu, o čem se mluví, právě proto, že si zvolila akustickou „izolaci“ od viditelného světa, kde věci „nějak vypadají“.

Také je nutné zdůraznit, že jazyk navíc významně „šetří síly“ při denotování. Než by nově nazval všechny barvy, názvy si „půjčuje“, či lépe odvozuje od názvů již zbarvených předmětů (barvy olivová, tyrkysová). Síly při označování jazyk šetří z velmi dobrých důvodů, je to výsostný prostředek pro myšlení, tedy se nesmí zahrát množstvím oddělených jednotlivostí, protože potřebuje prostředky k rozehrání dynamického „pneumatického“ vztahu mezi vztahy konvergentními, tedy dostředivými, které naleznou jednotu v rozmanitosti, a divergentními, odstředivými, které dosáhnou rozmanitosti v jednotě.

Tím, že je jazyk arbitrární, neikonický a přitom je velmi tvárný, dobře označuje vymyšlené vztahy, souvislosti a abstrakce, které nemají žádnou *podobu*, a zdá se tak, že on jim sebou ani žádnou nevnucuje. Dokonce by se mohlo zdát, že jazyk jako by pouze znějšňoval hotové myšlení, ale přijetím takové myšlenky by se zatemňoval fakt, že „myšlení se tvoří jazykem, svět získává jazykem tvar. Významy neexistují předem, ale konstituují se až skrze konstituci jazykového systému“ (Peregrin 1999, s. 44).⁶

⁵ Tato slova nazýváme motivovaná a přechodová mezi arbitrárními slovy a vzorky: současně předvádějí to, k čemu odkazují.

⁶ Kniha Noama Chomského *Syntaktické struktury* (1957) přinesla naprostý převrat v lingvistické metodologii, tedy ve způsobu, jakým přistupujeme ke zkoumání jazyka. Do lingvistiky razantně vstoupila matematika. Chomsky navrhl chápat jazyk jako generativní a transformační systém, jako soustavu pravidel, jejich opakovaným použitím se dostaneme od nějakého počátečního bodu právě k těm posloupnostem, které tvoří gramaticky správné věty jazyka. Jazyk je spíše něco jako instinkt, jazyk není náš vynález, jakým je třeba hrncířský kruh nebo teorie relativity. „Základ gramatiky jazyka je člověku vrozen v podobě mechanismu s určitým počtem ‚volných parametrů‘ – a učení se mateřskému jazyku tak de facto znamená jen zafixování těchto parametrů pro daný konkrétní jazyk. Například to, že

Tedy spíše než že by byl jazyk prostředkem myšlení, je výronem myšlení a zpětně myšlení tvaruje svými vazbami, či extenzí jednotlivých výseků. Navíc svou akustickou a písemnou podobou aspiruje na výše zmíněnou snahu, aby označující/referující byl minimálně hmotný, právě pro tyto ambice, být způsobem pro myšlení. Přesto je jazyk také rezervoár expresí. Umí být výrazně apelativní a jindy téměř „bezpříznakový“ s minimální expresí, chce-li: texty inzerátů, návody apod. Toto záměrné tvarování potvrzuje Barthesovu myšlenku, totiž že „nulový rukopis neexistuje“, i realistický román musí zvolit takové prostředky, aby se realistický jevil (Barthes 1997).

Jestliže *dílo-věc*, čili reprezentace obsahu má mít smyslově vnímatelnou podobu, aby zpřítomnilo nepřítomné, aby fixovalo informaci napříč časem, aby ale třeba i umožnilo kolektivní provádění díla (text zpívaného oratoria), musí nějakou „hmotnou“ medialitu nakonec zvolit. Tedy ač se jazyk a jeho zápis/písmo umí chovat od téměř „průhledných“ k „vyzývavým“ a obor grafický design se na tuto „službu písmu“ za jistých záměrných podmínek specializuje, smyslově uchopitelnou podobu nemůže nemít a ta je vlivná: medialita mění. Tedy můžeme stanovit, že každé médium bude vlivné svými strukturními možnostmi, svou *zrnitostí* v souběhu se svou akustickou/vizuální podobou, což se tedy týká i tak abstraktního symbolického systému, jako je jazyk.⁷ Jako hlavní vlastnost jsme stanovili jeho arbitrárnost a *digitálnost*, ve smyslu diskrétních oddělených, tedy nekontinuálních jednotek.⁸

3. Kontinuita vzorků

Vrátíme-li se ke čtyřem symbolickým systémům na obrázku 1 v předchozí části, tři z nich: obraz, hudba/zvuky a gesta se od jazyka a čísel zásadně odlišují. Jsou to kontinuální *vzorky* (Goodman 2007) reálného světa, protože to, k čemu odkazují, také přímo předvádějí, čili to exemplifikují. Mohou předvádět barvu, tvar, strukturu, zatímco slova držená řečí, tedy akustickým projevem a jeho abstraktním zápisem, si nejsou (z logiky akustiky) s tím, co denotují,⁹ zpravidla podobná. Vzorky předvádějí příklad, referují, ale nejsou už v původním kontextu světa, nesou novou koncepci danou vazbami v díle, tedy okolním kotextem díla. Vstoupily do nové role, cosi znamenají, a proto to jsou symboly.

má přísudek předcházet nebo následovat předmět, vrozeno výbavu není, to musí dítě empiricky zjistit. Ale jakmile to zjistí, je mu tím, podle Chomského, vnucena i celá řada dalších charakteristik příslušného jazyka. (Např. je-li přísudek předcházen, např. v japonštině, znamená to, že jsou nutné i předložky předcházeny jim příslušnými frázemi.) Tak jsou všechny jazyky z hlediska gramatiky srovnatelně bohaté. Neexistuje tedy nic takového jako primitivní jazyky“ (Peregrin 2003, s. 51–54).

⁷ Posuny akustické podoby jazyka můžeme vidět v provedení Jaromíra Typlta a posuny vizuální podoby jazyka v tvorbě Jiřího Koláře. Typltovy zvukové proudy generované z možností řeči a dozvuku mikrofonu můžeme sledovat na odkaze Typlt (2003).

⁸ Diskrétní signál je signál (fyzikální veličina závislá na čase), jehož okamžitá hodnota se na rozdíl od analogového signálu nemění spojitě s časem.

⁹ *Logiku akustiky* uvádíme jako důsledek srovnání s viditelným světem. Ve světě zvuků si některá slova svou „vzorkovitost pamatují“. Motivovaná slova jsou příklady slov, která jsou akusticky podobná tomu, o čem mluví, čili jsou to akustické vzorky, ač jsou to slova: klapot, houpání, šumění, výkřik...

Pojďme si všimnout jejich nové koncepčnosti a zároveň vazby k realitě: barvy už ve světě jsou, ale nyní hrají novou kontextuální¹⁰ roli v daném díle, jsou „nějak zamýšleny“ pod danou záměrností díla, což se může odehrávat i intuitivně. Čára a z ní vznikající kresba vyjadřují konturu nebo prostorové jevy, ale ve světě „nejsou“, protože musí být prostorově „vymyšleny“ při komprimátu D3 na D2, a proto to jsou význačné prostředky abstrakce. O koncepci obrazového prostoru asi není nutné přesvědčovat, protože je z logiky věci ve dvou dimenzích obrazového plánu vždy vytvořen souběhem předchozích vzorků barev a tvarů. Zvuky už ve světě jsou, šumí vítr, tóny například vyluzuje lidský hlas, ale nástroje k jejich dalšímu barevnému a výškovému rozrůznění, stejně jako technické zvuky přístrojů, byly vymyšleny.¹¹ Gesto: pohybující se živočichové ve světě jsou, ale gesto je z významně pohyb, který i před tvorbou ve světě existuje. Bude opět nutné pochopit jeho roli v daném díle. Stejně tak bychom se mohli podívat na již ve světě existující nepřeborné materiály, opět nás jejich způsob užití v díle v nějaké roli (tuk nebo plst v Beuysových instalacích) bude mít k tvorbě závěrů o jejich funkci v koncepci díla.

V čem je toto zavedení analogových, tedy kontinuálních vzorků světa a v mezních příkladech ready made zajímavé? Umožňuje rozlišit, kdy je červeně pouze červená, třeba jako barva na vlčím máku, a kdy je červená v nějaké funkci ke koncepci díla, tedy jako *metafora*, například na Newmanových velkoplošných malbách jemným štětcem. Kdy je vyhozené kolo na skládce jen vyhozené kolo, a kdy se stává součástí Duchampova díla jako *factum brutum*. Tedy nechá myslet roli, do které daný vzorek vstupuje.

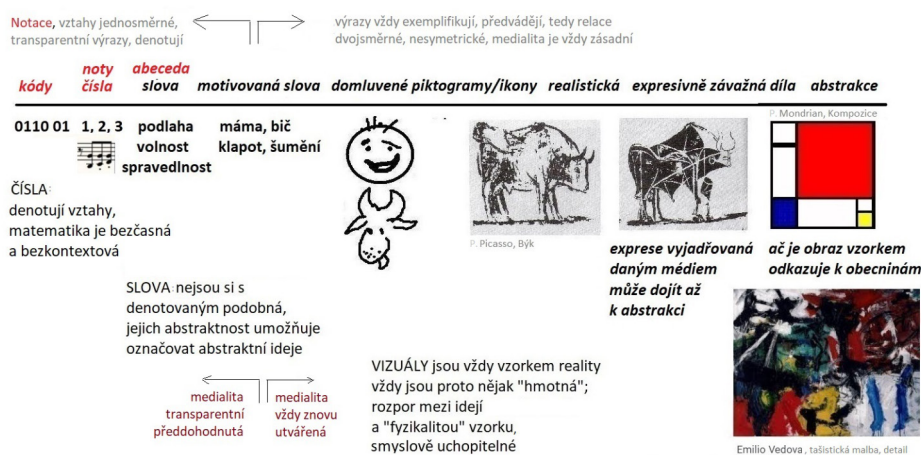
A také umožňuje zohlednit, jak dílo je, protože tato zvolená nebo utvořená medialita je vlivná i u dohodnutých, tedy arbitrárních označujících – není jedno, jak jsou zapsaná slova danou abecedou, arabské číslice, nebo noty evropského tonálního systému. Jsou důsledkem dlouho hledaného a vyladovaného systému, který drží vysoký grafický standard. Ale zastírá ho praxe užívání, kdy se daný systém naučíme v rané školní docházce a pak ho v *ještě čitelné* podobě užíváme jako čistě denotující, odkud ho svět umění s velkou oblibou těží (v poslední části tvorba Jiřího Valocha). Uživatelská praxe například pak *přeskakuje* a tím vylučuje disciplíny, jako je grafický design. Laikovi se zdá, že medialita a její způsoby se na *obsahu* informace projevují jen jako forma, která není důležitá.

¹⁰ Pojem kotext (U. Eco) používáme pro nejbližší okolí sledovaného jevu v rámci daného díla a slovo kontext si tak uvolňujeme pro širší, například sociokulturní vazbu či vlivnost.

¹¹ Aristoteles (in *Metafysika*, přeložil Antonín Kříž, Praha 1946, s. 125–126) k tomuto výstižně říká: „Neboť všechno, co jest od přírody, má zřejmě počátek pohybu a klidu v sobě at z hlediska místa nebo kvantitativního růstu a úbytku nebo kvalitativní přeměny, kdežto lehátko, roucho a jiné takové věci jako takové a jako výtvořiny umění a řemesel nemají vrozené směrnosti ke změně...“ (podle Charvát 2017, s. 177–178). „To ve své podstatě znamená, že přirozené jsoucno je od přírody, a tudíž povaha změny [...] vyplývá z jeho *pozice* ve struktuře přírodního světa [...] Jsoucno, které není *od přírody*, vzniká z něčeho externího – v našem případě z technologie. Příčinou je člověk, který dané umělé jsoucno vyrábí za určitým cílem“ (podle Charvát 2017, s. 178).

4. Zápisy a jejich průhlednost

Odchytky od grafického ideálu abecedy, číslic a not¹² existují, ale všechny znesnadňují jeho rychlé a plynulé užívání. U ručně psaného slova se běžně potýkáme s odchylkami danými specifickým rukopisem pisatele a zdálo by se, že notám a číslicím tyto spodoby nehrozí. Ale u obou těchto systémů mají při zápise zásadní roli mezery a kompozice, což zakusil každý, kdo například hrál podle laikem přepsaných not, který negrupoval a mezerami neregistroval pauzy, harmonické vazby, nebo vazbu melodie – slovo u zpívaných partů.



Obr. 3: Od vzorku, ikónu, k abstrakci: vlevo abstrakce, v některých červeně označených případech dokonce notace, směrem doprava přechodové případy (motivovaná slova), vpravo vzorky, ikóny jak geometrického (Mondrian), tak expresivního typu (Vedova), (autor obrázku: Kateřina Dyrtrtová)

Již výše bylo řečeno, že úvahy, jak dílo-věc je, umožňují domyslet případy, kdy by bylo nejlepší, aby se tato reprezentace stala jakousi nehmotnou šipkou, která by pouze ukázala na vyčleněné denotované, ale sama by nebyla hmotná. Tyto mezní případy je nutné připojit k předcházejícím úvahám, protože vysvětlují odlišné role a působnosti symbolizování vzorky od označování dohodnutými abstraktními systémy (napětí obraz/jazyk), které si nejsou s tím, kam odkazují, podobné (Obr. 3). Tyto nehmotné ukazatele by byly na konci řady nejvíce vlevo, byly by domyšlením cesty abstrakce a dematerializace reprezentujícího podobně, jako byly poslední obrazy (Malevičova *Bílá na bílé*) domyšlením cesty malby. Přesto ani kódy kombinací nul a jedniček, jako nejvíce denotovanému nepodobné a nejvýznamněji *šetřící síly* (systém má jen dva znaky: ano, ne), nejsou nehmotné.

Problém je v tom, že chceme danou referenci, tedy vztah mezi reprezentantem či symbolem a denotátem zapsat, zpřítomnit, fixovat, a tím uchovat. Nehmotný zápis je protimluv, který ale z druhé strany vysvětluje funkci médií, které vždy vyformují, a tím zprostředkují denotované sebou. Přesto připomeňme mezní

¹² Tento grafický zápis níže v textu nazveme notačním a stanovíme jeho podmínky, a to zejména proto, abychom porozuměli vědomým revizím či posunům a dalším metaforickým užitím těchto systémů, ke kterým docházelo snažením například Johna Cage, již zmíněného Jiřího Koláře, Olgy Karlíkové, Jána Mančušky apod.

případy: ani nepojmenuj, a v důsledku toho rozhodně nezobrazuj! Obrazoborecká hnutí se zabývají mezním případem *denotovaného*, který není rozhodně zobrazitelný, ale dokonce na něj nedosáhnou ani abstraktní označující jako slovo, číslo a tón. Není tedy ani pojmenovatelný, protože pojmenování je druh nadhledu, ovládnutí a tyto představy k *ovládnutí* nejsou.

Tyto mezní příklady nejsou jen učebnicové opakování známých jevů *nezobrazitelnosti Boha*, v praxi symbolizace se totiž jejich *tajemství nepojmenovatelného* v denotační rovině a uvažovaná (nerealizovatelná) nehmotnost zápisu v exemplifikační rovině setrvale projevují. Dokonce se staly způsobem užití, a tím i kvality dané záměrnosti: nezobrazuj, nepojmenuj, projevem pochopení problému.

Způsob použití vzorku vyjadřuje koncepti.

VZOREK

přímé předvedení
"kusu reality"

JEDINEČNÉ (intenzionální) EXEMPLIFIKACE JAK?
DENOTACE CO?
EXPRESSE *metaforický obsah*

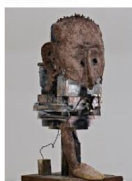
abstraktní systémy, nejsou si s tím, o čem informují, podobné

TRANSPARENTNÍ

domluvená značka
zápis se řídí pravidly

✗ (extenzionální) ZAMĚNITELNÉ

Huma Bhabha



vzorek tvarů, struktur

Asger Jorn



vzorek barev, tvarů, plasticity



vzorek gesta



vzorek gesta

mrkám -
jsem
nemocná



mrkám -
dělám ti
výzvu

1, 2

čistě označující, denotující

← PŘÍMO PŘEDVÁDÍ

→ JEN ODKAZUJE

Obr. 4: Vzorky, předvádějící a denotující vpravo, vlevo abstraktní systémy. Abstraktní systémy matou tím, že vzbuzují dojem nezávislosti na způsobu zápisu, což text vyvrací. Čistá denotace neexistuje, rámeček JEN DENOTUJE je věcí dohody (autor obrázku: Kateřina Dytrtová)

Na obrázku 4 tento rozpor zachycuje užívané slovo *čistě* (jinde *běžně*) označující. Ale ona nejsou žádná *čistě* označující, jak bylo uvedeno. Ovšem v praxi se k jejich naučitelnému nebo zvykovému zápisu již nepřihlíží, *zprůhledněl, zběžněl*, což často musí napravovat oblast grafického designu, která na takovou praxi nemůže rezignovat. Stejně jako slova *domluvená značka* a *zápis se řídí pravidly* skrývají dost podstatné sémanticko-designérské výkony proměny například neum v evropskou notaci na právě pěti (už ne čtyřech) linkách a geniální čin Féničanů přestat zapisovat, na co myslím (piktogram), ale zaznamenat zvuk (fonogram), který používám, když *to* vyslovuji, a vytvořit mu funkční vazby odlišitelnosti od ostatních znaků při souběhu s rychlostí. Tyto termíny *průhlednost* a *neprůhlednost* (níže nazvané *symetrickost* a *nesymetrickost*) jsou vždy závislé na situačních okolnostech, na tom, co je účelné brát v úvahu a co naopak potřebujeme zanedbávat. Vždy, když zanedbáváme způsob zprostředkování a trváme jenom na potencialitě významové shody, musí být relace

transparentní, průhledná, či symetrická, protože by neexistovala žádná možnost, jak zavést opakovanou shodu.¹³

Tato hra na *průhlednost* se hraje i v naplňování rolí jednotlivých částí díla v jeho celku. Existuje hudební záměr napsat takovou hudbu, které si nikdo nemá příliš všimnout a je dobře, že ji *přehlídí*, zatímco ona na něj významně posluchačsky expresivně působí. Jedná se o scénickou hudbu, která je svou snahou *být zdánlivě nepřítomná* pověstná a vzhledem k filmu velmi funkční. Příklad uvádíme, protože se nejedná o žádné okrajové případy tvorby, ale o zásadní rozdělení rolí prostředků díla na hlavní, vedlejší a zdánlivě *nepřítomné*, ovšem skrytě velmi účinné. Jsou to tedy záměrnost a okolní situační kontext, které způsobují odhlížení od mediality, jako by byla transparentní.

5. Zaměnitelné a jedinečné

Výše zkoumané symbolizace jsme rozdělili na ty, které jsou kontinuálními vzorky barev, tvarů a struktur reálného světa, a odlišili je od abstraktních, které používají zápisy z oddělených a vzájemně odlišitelných jednotek (*B* nesmí splynout s *P*, číslo 2 nesmí splynout s číslem 3, osminová nota nesmí splynout se čtvrtovou). Způsob užití vzorků rovnou vyjadřuje koncepci díla a toto uspořádání je pak jedinečné, zatímco jazyk, matematika a hudba si vytvořily zápisy abecedou, čísly a notami, které Nelson Goodman navrhuje nazvat notačními.¹⁴

Jakmile se tyto zápisy naučíme, jsme při jejich zapisování zaměnitelní, protože nerozhoduje náš jedinečný způsob uspořádání, ale nutnost dodržovat pravidla jejich zápisu a operací s ještě uznatelnými odchylkami. V této perspektivě je zaměnitelné *pes*, **pes** a PES. Jak Goodman (2007) podotýká, z takto zapsaných děl z logiky věci nelze vytvořit falza. My můžeme dodat, že o tom, co je ještě zaměnitelné (*pes*, **pes** a PES, co se týče zápisu; statečný, udatný, chrabrý, co se týče významu), rozhoduje kontext záměrnosti a daný obor.

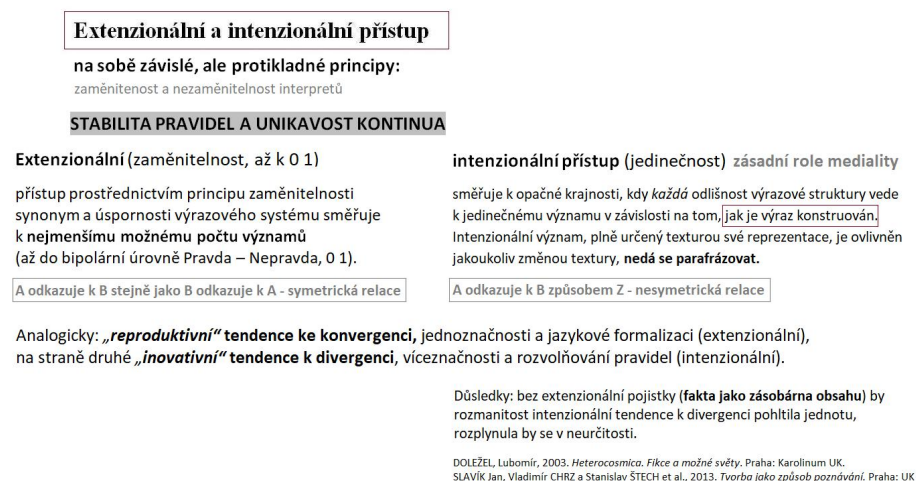
Synonyma svou funkcí hlásají zaměnitelnost, ale chovají se tak jen za určitých kontextuálních podmínek textu. Zatímco na jedinečné malbě se vyjasňuje, že jakmile pracujeme se vzorkem, tak samotné jeho užití již je projevem

¹³ Problém je v tom, že výtvarné umění svět skutečně předvádí – exemplifikuje – takže nás ve svých dílech znovu a znovu staví před interpretace, které bychom dělali vzhledem k přirozenému světu (nevybaveni nástrojem). To znamená, že musíme nejprve objevit, *čeho je vzorek vzorkem*, tj. najít odpovídající kontext a v něm odhalit příslušné spoje: sémanticko-logickou strukturu. To u matematiky není: její nástroje nevyžadují náročnou interpretaci *materiality/hmoty*, ale už rovnou nás provádějí *světem idejí*, pokud je ovšem dokážeme interpretovat v jejich kontextu. Když matematika užívá zápis, jedná se o konvenčně zcela stabilizované, tedy transparentní znaky. Proto rovnou denotujeme, kombinatorika (hledání souvislostí) se tu nabízí mnohem dříve díky transparentnosti zápisu. Můžeme tedy mluvit o *utvořenosti* znaku – instrumentu světa vědy a *utvářenosti* vzorku naší aktivitou v interpretaci ve světě umění.

¹⁴ Goodman (2007, s. 107–127) funkci notace stanovuje tak, že musí identifikovat dílo napříč provedeními, tedy oddělit ta provedení, která jsou realizacemi daného díla, od těch, která jimi nejsou. Navíc musí být zápis sám jednoznačně určen provedením v notačním systému. Tento zdvojený požadavek je velmi silný. A uvádí pět podmínek notačního systému, dvě syntaktické (oddělenost a rozlišitelnost) a tři sémantické (jednoznačnost, oddělenost a rozlišitelnost). Tedy notačním systémem vyžadované vlastnosti jsou: jednoznačnost, syntaktická a sémantická oddělenost a rozlišitelnost. Můžeme proto teoreticky rozhodnout, že každá značka přísluší nanejvýš k jednomu určitému znaku a že se objekt shoduje se zápisem nanejvýš jednoho určitého znaku. Tyto syntaktické podmínky oddělenosti a konečné odlišitelnosti splňují dobře známé abecední, číselné, binární, telegrafické a základní hudební notace. Jazyk například nesplňuje podmínku sémantické konečné rozlišitelnosti.

koncepte, kdy intenzionální význam je plně určen texturou své reprezentace a nedá se proto parafrázovat. Každé další provedení je buď plagiát, nebo epigonské dílo v záporné části osy, či postmoderní citační posun v kladném a zdůvodňovaném užití. Sémantická závažnost se proto u vzorků na rozdíl od notačních zápisů, které se nedostižným designem a dlouhým vývojem dostaly k pravidlům, odehrává i ve způsobu užití dané mediality.

Na obr. 5 můžeme domyslet spolu s citovanou literaturou (Doležel 2003; Slavík, Chrz a Štech 2013) důležitost pneumatického vztahu přelévané energie obou principů jedinečnosti a zaměnitelnosti, které se doplňují podle dané záměrnosti. Jsou to podstatné protilehlé způsoby organizace díla, které se nutně potřebují vyvažovat. Kdybychom operovali jen v intenzionálním přístupu a vše by bylo jedinečné, nemohli bychom uvažovat syntézy spojů a významů. „Bez extenzionální pojistky by rozmanitost intenzionální tendence k divergenci pohltila jednotu“. Naopak naprosté oddělení ano/ne, pravda/nepravda a ukování nerozborných pravidel by nemohly vyjadřovat kvas a proměny, nové typy jemnosti ve zkoumání světa. Kdy opustit být dobrá, ale dnes již zastaralá pravidla, je přeci běžná úvaha, která naše životy opakovaně provází, stejně jako nerozplynout se v nekonečnu rozmanitostí, které nutně potřebujeme *nějak* v úvaze uchopit.



Obr. 5: Extenzionální a intenzionální přístup (autor obrázku: Kateřina Dyrtrtová podle zdrojů Doležel 2003, Slavík, Chrz a Štech 2013)

Vrátíme-li se k designově detailně vyladěným notačním jednoznačným zápisům s jasnými pravidly, jejich velkou výhodou, kterou vzorky nemají, jsou fixace díla napříč časem – autor již zemřel, ale jeho román či oratorium opět vyšlo tiskem.¹⁵ Umožňují také opakovaná provedení, Chopina lze interpretovat

¹⁵ Opět by bylo možné podotknout kvalitu jednotlivých edicí, které se, přestože se jedná o notace, liší. Specializují se na dané autory, což se v edičním servisu (například Bachových děl) samozřejmě projeví.

rozmanitými způsoby, o tvůrčím uchopení, o platnosti a aktuální či dobové poučenosti jednotlivých interpretací se vede odborný diskurs.¹⁶ Notace umožňují i kolektivní provádění díla – společný zpěv Gregoriánského chorálu „jako jeden muž v jednotě kroku, dechu a tepu“. Ovšem to, co zapsal Gustav Mahler notami, či Jan Skácel abecedou, stejně jako to, jak budeme tyto zápisy interpretovat, je již opět jedinečné. Notace jsou tedy velmi dlouho hledané a vyladované designové komprimáty s pravidly, do kterých lze *zabalit* a opět *vybalit* jedinečnost navzdory času a dokonce kolektivním sdílením (sborová praxe). Ovšem rozhodně nejsou *nevinné*.¹⁷

Proto Goodman navrhuje řešit tyto odlišnosti symbolických systémů pojmy alografická a autografická umění, (což můžeme spojit s pojmy digitální a analogové).

Nazvějme umělecké dílo autografickým tehdy a jen tehdy, je-li rozlišení mezi originálem a padělkem podstatné; respektive tehdy a jen tehdy, pokud ani jeho nejpreciznější kopii nelze považovat za legitimní dílo. Malba je tudíž autografická a hudba neautografická, čili alografická. Konečným produktem hudby je až její realizace. (Goodman 2007, s. 95–98).

V návaznosti na tyto úvahy můžeme připomenout jeden z předsudků tradovaných ve vizuálních oborech v důsledku toho, že si své notace (nejkřiklavěji malba, kresba) nevyvinuly. Totiž že pro tato umění jsou typické „svobodné volby jedinečnosti“ a dodržovaná pravidla charakterizují pouze naučitelné systémy, které svět výtvarných oborů neužívá. Tomu nahrává i umělecká praxe, která známé systémy buď narušuje, posouvá, nebo předskakuje, když se chce vracet pro inspiraci například do před-řečových či před-artikulačních stádií, tedy do analogových nejasných šerých počátků komunikace a vědomí.¹⁸

Jako oponující příklad této příliš zjednodušující úvaze, který ukáže, že tvorba plynule střídá polaritu jedinečného a zaměnitelného/synonymického jako dva protichůdné a tedy působivý kontrast vyvolávající prostředky (ve smyslu Obr. 5), jsme vybrali velmi gesticky a expresivně působivé provedení choreografie Ohada Naharina, významného současného izraelského choreografa, jehož dílo bychom rádi uvedli ve spojitosti s jím vyvinutým jazykem *Gaga*.

¹⁶ Vynecháváme posouzení čísel a jejich instrumentální „mocnosti“, jen odkážeme do literatury, která se tím poučeně zabývá (Kvasz, 2015, 2020a, 2020b) a odtajňuje na příkladu matematiky, jak se chovají média – instrumenty. Autor v publikaci řeší například to, že naše zkušenost se světem není přímá, odkrytá v bezprostředním nazírání či intuici, ale je instrumentálně zprostředkovaná nástroji symbolické a ikonické reprezentace. Čísla jsou právě tyto symboly. Cílem knihy je popsat zprostředkování přístupu ke skutečnosti. Několikrát jsme tyto myšlenky výše již použili. Za velmi inspirativní nejen pro svět čísel lze k mediálnímu tématu našeho textu považovat například: „Každá teorie je prozatímní druh přesnosti odpovídající instrumentům doby.“ Jejich proměnou, tedy instrumentů i médií, získáme přístup k jinému typu vazeb a přesnosti „o realitě“.

¹⁷ Níže nás čekají příklady *vzbouření* hudebního a vizuálního oboru proti těmto pravidlům, protože je pravda, že například oddělenost púltónů a tonální systém se samozřejmě do *jedinečnosti* tvorby propisují, jako každý symbolický transfer. Notací *komprimát* není průhledný a nevlivný. *Zabalení jedinečného* právě do něj má své důsledky. Jako ona *vzbouření* tedy chápeme Hábův čtvrttónový systém, také dodekafonii ku tonalitě, či analogový zvuk elektronické hudby od padesátých let ku oddělenosti/jednoznačnosti tónů zapsaných notami.

¹⁸ Jak činí například Vito Acconti ve své *fyzické* sebezraňující řeči, když v sedmdesátých letech demonstruje v oblasti body artu hraniční tělesné zážitky.

Abychom následující příklady teoreticky ukotvili, uvedeme jednak Goodmanovy znaky charakterizující estetično, ale také způsob, jak chápe metaforu, protože tyto termíny text průběžně používá.

N. Goodman (2007, s. 192–194) rozeznává pět symptomů charakterizující estetično: 1. syntaktickou densitu (hustotu, neboli sevřenost ve skladbě výrazové formy); 2. sémantickou densitu (hustotu neboli sevřenost ve vyjádření významů); 3. relativní plnost, kde mnoho aspektů symbolu je významných, pak i nepatrná změna kompozičního uspořádání nebo průběhu linie vede k nápadné proměně kvality a působení díla; 4. exemplifikaci, kde symbol, ať už denotuje nebo ne, symbolizuje tím, že slouží jako vzorek vlastností, které má doslova nebo metaforicky; 5. vícenásobnou a komplexní referenci, kde symbol plní současně několik integrovaných a vzájemně interagujících funkcí.

Metafora podle Goodmana¹⁹ záměrně srovnává soustavy, které k sobě nepatří, ale v jejich vnitřním smyslu souvislost lze najít. Metafora je účinná, když je nová a aktuální, a proto je nutné uvádět kontext děl, jak text činí, ve kterých se část významu odehrává, a my v důsledku toho můžeme novost a aktuálnost posoudit. Při interpretaci si význam metafory nevymýšlíme, jak se nám aktuálně hodí nebo chce, její význam je vygenerován doslovnými vlastnostmi díla (exemplifikace, vzorek) a právě jejich uchopením teprve vznikají srovnávané roviny, či soustavy, jak předvedou následující příklady.

V metafoře jde o to, naučit stará slova novým kouskům – užít staré označení novým způsobem. Metafora je flirtem mezi predikátem s minulostí a objektem, jenž se mu s protesty poddává. Metafora vyžaduje přitažlivost stejně jako odpor – tedy přitažlivost, která odpor překoná. Metafora není lež. Nepravdivost spočívá v chybném přiřazení označení, zatímco metaforická pravdivost spočívá v jeho přeřazení. V metafoře je pojem s extenzí (rozsahem) ustavenou zvykem užít jinde pod vlivem tohoto zvyku. Toto užití je zároveň přijímáno a zároveň odmítáno. Postupem užívání může minulost blednout, metafora vyhasíná a zbude dvojice doslovných užití. (Goodman 2007, s. 54–77)

6. Kontinuální pohyb a jazyk Gaga

Už jsme se zmínili o *Denotovaných*, které není radno pojmenovat. Také jsme vyzdvihli tvárnost, abstraktnost a *nehmotnost* jazyka, který umí odkazovat k jevům, které nemají vizuální předlohu, a vůbec netušíme, jak by mohly vypadat, a je velmi dobře, že je tak *podobou* vlivem označování ani nezatěžujeme.²⁰ Nyní je tedy vhodné představit sílu konceptů, které lze pouze předvést nebo ukázat, tedy zhmotnit, a uvědomit si tím nezastupitelnost vzorků, které vytvářejí *sebou* expresivně jedinečná, tedy nezaměnitelná mediální předvedení.

Toto navštívení v příbuzném oboru tance vybíráme proto, abychom rozvinuli příklad symbolicky pojednaného kontinuálního gesta, jako čtvrtého možného

¹⁹ Metafora a její způsoby jsou oborově dlouhodobě zpracovávány, protože se jedná o zásadní prostředek světa umění, například Slavík et al. 2013; Dyrtrtová 2019.

²⁰ Vlivem neikonického zápisu a akustické izolace od viditelného světa v orální podobě je sice nezatěžujeme *obrazovostí*, ale zato je *vysekáváme*, a tím zbavujeme původní předřečové kontinuity, abychom je v dané rozlišitelnosti (například samohláska *a*) mohli myslet.

systému uvedeného na obr. 1, který je vzorkem, a ač zápisy má, nejsou notační.²¹ Ale přesto tento obor využívá možnosti jazyka, tedy nám vznikne vizuálně podnětné podtéma: pohyb – jazyk, kterým bychom rádi obohatili zkoumaný vztah obrazu a jazyka o tyto dynamické *obrazy* limitované médiiem těla.

Jedná se o analogový *vzorek*, o předvedení a zdá se, že na těchto ukázkách, podobně jako v oblasti hudby, lze možná nejpřesvědčivěji zažívat nepřeložitelnost jedinečných expresí do slov. Významná účinnost takto symbolicky pojatého pohybu je zajištěna tím, že každý máme tělo a spoluprožíváme tedy společným, fyzickým médiiem, kdy je překvapující, jak známým (a všem společným) prostředkem lze dosáhnout tak nečekaných expresí a pronikání prostoru.

Zážitek z nich se stejně jako zážitek s realitou opírá o doslovné pohyby, barvy, tvary, struktury, o určité světlo. Lze je pouze předvést a nelze je *přeložit* do jazyka, ač je jazyk nejhodnější systém pro *myšlení o nich*. Příkladem by mohl být rytmicko-barevný koncept, který lze pouze zahrát na tabla, a pro zážitek z něj, pro jeho posouzení, není jiná cesta, než ho zahrát či vyslechnout. Jedná se v posunutém metaforickém smyslu o mediální *site specific*. Musíme za těmito vzorky *cestovat* do jejich jedinečné mediality, která používá *kusy světa* a předvádí to, k čemu referuje.

Jejich nebezpečí je proto v tom, že by nám mohly s realitou *splynout*, když to byly její *součásti*. Proto je tak zásadní uvažovat jejich novou roli a jejich novou vztahnost/funkci v díle, zejména když sami jejich tvůrci sdělují, že mají *znamenat samy sebe* (barva nechť znamená samu sebe, jak často uvádí ke svým bezrukopisným obrazům Frank Stella).²²

Naše úvahy mají ambice zdůvodněně a pokud možno v plném rozsahu hájit nezastupitelnost obrazů, tvarů, zvuků, tónů, rytmu, pohybů (tedy vzorků), ovšem právě slovy. Stejně jako pojem *zážitek*, zmíněný výše, používáme jako široce kotvený sociokulturní výkon, nikoliv jako nějaký (samozřejmě, že také podstatný) důsledek náladotvorné situace.

Ohad Naharin²³ je izraelský tanečník a choreograf současného tance, bývalý umělecký ředitel společnosti *Batsheva Dance Company*²⁴ a autor pohybového jazyka *Gaga*, slovníku, který provokuje tanečníky, aby vyjadřovali vnitřní

²¹ „Největšího uznání mezi notacemi navrženými pro tanec se zaslouženě dostalo labanotaci, která nese název po svém tvůrci Rudolfu Labanovi. Tato působivá soustava analýz vyvrací obecnou představu, že se plynulý, komplexní pohyb ze své podstaty vzpírá notační artikulaci. Zpochybňuje dogma, že úspěšný popis závisí na jakési přirozené strukturální úhlednosti popisovaného“ (Goodman 2007, s. 167).

²² Pro pochopení limitů a mezi procesů symbolizace je nutné vědět, na co daná úvaha, která je zkoumá, v kontextu reaguje. Stellova další podobná úvaha, totiž že „na obraze je jen to, co tam je,“ reaguje na předchozí přesycené odkazování: Stella se tedy snaží vytvořit situaci hutných vnitřních funkčních vazeb a minimální denotace. Ač je ta snaha cenná hledáním meze, nemůže se zcela podařit, protože jednak vnímatel vždy přijde se svými rozvrhy „ve své hlavě“ a také nelze nepřipomenout *otevřenost díla* (Eco). Naopak například autoři minimalu chtějí tak omezit podněty plynoucí z díla, že můžeme pozorovat své vlastní vnímání jako nedílnou součást situace percepce díla. Oba příklady jsou proto velmi podnětné snahy porozumět vzorkům, jejich exemplifikačním možnostem při souběhu s dalšími referencemi.

²³ Ohad Naharin, narozen 1952 v Kibutzu Mizra, v Izraeli.

²⁴ *Naharin's Virus* performed by Batsheva Dance Company (2018).

pohyby, energie a pnutí navenek a vytvářeli tak přesné formy. Naharinův styl a technika se vyvinuly během jeho spolupráce s touto skupinou a vyznačují se úžasně flexibilními končetinami a zároveň šhubavou zraňující ostrotí. Pracuje s do detailu promyšlenými kontrasty. Divákovi se dostavuje pocit hluboce zakotveného pohybu kontrastovaného s výbušným *roztržením hmoty*, s pocitem nesmírné vitality, která vtáhne diváka do hry.

Naharinovi tanečníci nenacvičují před zrcadlem. To jim umožňuje zbavit se naučených gest a názoru na zaběhanou *estetičnost* pohybu a cítit pohyb zevnitř.²⁵ K přesnějšímu pochopení typu tělesnosti a neobvyklosti pohybu vyvinul Naharin slovník s názvem *Gaga* (2018), který se skládá ze slov, která vyjadřují konkrétní způsoby, jak zahájit pohyb a jak ho spojit s částí těla propojenou pohybem. *Gaga* pracuje s vnitřními tělesnými impulzy i s individuálním nastavením konkrétního těla, s jeho vnitřním prostorem a jeho vnímáním. Jedná se o sadu vynalezených slov a frází, jejichž cílem je provokovat pohyby, střídavě ošklivé, nádherné a hloupé, které společně tvoří antitechniku. Je to způsob, jak uniknout osvědčeným stylům moderního a současného tance a proniknout k novému, k tělesnému na rozhraní vnějších a vnitřních energií. Je to nečekaný způsob, jakým se může tělo hýbat, pokud by ho bylo možné osvobodit od gravitace a slušnosti.

Uvedeme některé příklady. Jedním ze slov je *luna*, název, který odkazuje na masité, kruhové – jako měsíc, proto *luna* – regiony mezi prsty na rukou a nohou. Protože neexistuje vizuální vzor, který by mohli tanečníci nacvičit, tak reagují na slovní narážky v improvizacích cvičených konaných ve studiích bez zrcadel. Proto je pozornost věnována spíše vnitřnímu zážitku či energii těla než jeho obrazu. Zde oceňujeme abstraktní podobu slov, která nezanáší denotované žádnou ikoničností, ale umí vyjádřit typ energie a označit danou oblast těla. Proto jsou při těchto úkolech mediálně mnohem vhodnější než *vzorky*.

Další slovo je *lena*, je to „motor mezi pupkem a rozkrokem“ a zdroj síly pro pohyb. Nebo slovo *yoyo*, které nás má přimět k „sání tváří dovnitř, ale žaludkem a konečníkem“. Někdy se v *Gaga* tanečník pohybuje v metaforách, jako je *boya* („špagety ve vroucí vodě“), nebo ve frázích, které vyjadřují pohybové zkratky, například *zhroutit se*. Díky nim jsou tanečníci *Batshevy* tak pozoruhodně atletičtí a přesní, takže jsou schopni okamžitě reagovat na další situaci. „Když se podíváte na zvíře, jak se pohybuje a pracuje se svou tíhou a lehkostí, je to „puštění energie“, vysvětluje Naharin. „Abys byl výbušný a rychlý, musíš to pustit, musíš se zhroutit“ (Heymann, 2017).

Lexikon *Gaga* je neustále revidován. Některé termíny jsou pojmenovány podle mentorů a přátel, některé jsou morbidní, například *mika*, což znamená „vytrhávání kostí z měkkého masa“, ještě jiné zřejmě narážely na izraelskou politiku: *Bibi* znamenalo pohyb s pocitem, že „nic není trvalé“ (a bylo nedávno

²⁵ „Zbavit se estetičnosti“ – kdy a proč (?), je možná otázka, kterou lze uspořádat průhled na dějiny umění, kde tuto praxi nalézáme vždy při proměně stylu či slohu nebo strategie. Ovšem z teoretického hlediska zde chybí slovo (v kontextu zbavit se estetičnosti) *předchozí* nebo *vyčpělé*, nebo *z-formalizované*, protože je jasné, že se pouze ustavuje *nová estetičnost*, nejčastěji revizí nebo negací té předchozí.

odstraněno ze slovníku). Mnoho z nich souvisí s nesčetnými způsoby, jak můžete zvlítnout pánev. Jazyk *Gaga* je v tomto smyslu v našem textu ukázkou toho, jak nečekaně vysoké abstrakce má pohyb ambice exemplifikovat a zhmotnit.

7. Jednosměrné a dvojsměrné

Předchozí část textu pojednávala a uvažovala protiklad: kontinuální pohyb a *digitální* tedy oddělená a *zastavená* slova. Chtěla tak upozornit na podstatnou funkci jazyka, která má ve vizuálních oborech nezastupitelnou roli. Umí z nekonečných vlastností *kontinuity vzorků* vyseknout, ohraničit danou vybranou vlastnost a zpětně, či v *protisměru* ji denotovat.

Jazyk *Gaga*, generovaný izraelským tanečníkem a choreografem Ohadem Naharinem, byl příkladem kontinuálního vzorku (pohybu těla) organizovaného pojmy tohoto slovníku s pokusem stanovit, co jsou domény *analogových vzorků* a co síla a funkce *digitálních slov*. Bylo tak vysvětleno, jak slova jako arbitrární abstraktní systém mohou snadno a lehce stanovit koncepci vzorků, co z nekonečných možností pohybů vybírat, co a jak vyjadřovat. Výběrem v konkrétních vztazích a kontrastech tento slovník ustanovil Naharinovu koncepci a vytvořil situace: ty bez vizuálního předobrazu, nečekané, zhroucené, roztržené, hnané motorem pupku, výbušné, cítěné mezi prsty, sáním dovnitř žaludkem a konečníkem, čímž vytvořil prostředky antitechniky při vysokých ambicích, například ukázat pohyb s pocitem, že nic není trvalé. Slovo a koncepce předchází zhmotnění pohybem *zevnitř po vstupu slovem*, a proto tento dynamický koncept nemá mít vizuální předlohu. Odehrává se zde cesta *abstrakcí* k tělesnému na rozhraní vnějších a vnitřních energií, což je podstatná schopnost jazyka.

Na obr. 6 v zastaveném výseku videa z Naharinova díla *Last Work* (Batsheva Dance Company, 2015)²⁶ čteme výběr slov, která denotují vlastnosti a exprese v kontinuálním a mnohoznačném vizuálu. Zpětné denotování viděného i metaforického jazykem se nyní vlastně užívá jednosměrně a symetricky, protože relace vytvořená jazykem používá notační systém abecedy, který je předdohodnut a není vzorku podobný. Označená symetričnost a nesymetričnost na obr. 06 je teoretickým vyjádřením ohledu k medialitě (reference je nesymetrická) a odhlížení od mediality (symetričnost).²⁷

²⁶ Naharin použil ukolébavky v jazycích, kterým nerozumí. Čtyři ukolébavky, všechny v rumunštině, tak pronikly do Naharinova díla s názvem *Poslední dílo*.

²⁷ Symetričnost a nesymetričnost řeší problém zvolené mediality, která informace transformuje *sebou* vždy, ale zároveň ji nelze nepoužít. Nesymetričnost vyjadřuje vztah: A odkazuje nějak k B, ale B zpětně neodkazuje stejně k A, vmezeřila se vlivnost média. Tedy A referuje k B způsobem Z. Zatímco symetričnost vyjadřuje: A odkazuje k B a B stejně tak odkazuje k A, jinými slovy, jak se do lesa volá, tak se z lesa ozývá. Symetričnost by mohla platit jen pro takové *čisté denotující*, které by bylo průhledné a také dematerializované, tedy nehmotné jako daný myšlený vztah, což je protimluv k potřebě (a) sdílené myslitelnosti, (b) fixace daného vztahu, viz výše. K symetričnosti proto přistupujeme po dohodě, jak dále rozvíjí text, totiž když je kontextuálně výhodné od vlivnosti mediality odhlédnout. Na opačné straně od symetričnosti pak stojí komplikované symbolizace, jako například exprese jako metaforická, sociokulturně kotvená reference: A referuje k B způsobem Z v kontextu K (ArB; Z, K). Dále také (Chrz, Nohavová a Slavík 2015).

SYMETRIČNOST A NESYMETRIČNOST REFERENCÍ

EXEMPLIFIKACE ■ ⇔ šedý čtverec ...

Předvedení vlastností zpřesněné denotací.

DENOTACE ⇔ šedý čtverec →
SYMETRICKÁ REFERENCE

Jmenovité označení, tj. symetrická reference.

EXPRESE ■ ⇔ nuda, prázdnota, neurčitost, ...

Předvedení spojené s hodnocením a zpřesněné metaforickou i doslovnou denotací (interpretací) s dvěma možnostmi ověření: *autentifikací a evidencí.*

SYMETRIČNOST denotace
A odkazuje k B, B odkazuje k A
NESYMETRIČNOST exemplifikace
A odkazuje k B způsobem Z
NESYMETRIČNOST exprese
A odkazuje k B způsobem Z
v kontextu K



Ohad Naharin, Last work

SYMETRICKÁ reference denotace, jmenovité označení, odhlíží od mediality, výhoda jazyka: není podobný tomu, o čem mluví

NESYMETRICKÉ reference exemplifikace a exprese vyžadují tvořivý interpretační výkon: vybrat, co z nekonečných vlastností pojmenovat, jejich interpreti nejsou zaměnitelní, podstata tvorby

předvedení vlastností zpřesněné v protisměru

■ ⇔ šedý čtverec ...

⇔

sevržené propojené zahuštěné tělesné

rozšířené do základny akumulovaná energie vytyčené dlaněmi mnoho posilující jedno mnoho zadržující jedno mnoho stavějící jedno

Obr. 6: Goodman: symetrické a nesymetrické reference (autor obrázku: Kateřina Dyrtrtová)

Medialita slov se zbavila akustickou a grafickou abstraktní *izolací* ikoničnosti, a zdá se, že její označení nezanáší referenci *svou medialitou* (když je jednosměrné a pouze čistě denotuje). Její abstraktnost je v této perspektivě pohledu na problém symbolizace velmi výhodná a jeví se průhledně. Zde je vhodné připomenout úvahu Kvaszova citátu v první části textu: „každá črta otevírá přístup k realitě jiným způsobem“. Právě jsme se dostali v praxi k tomuto příkladu s Afrikou, která jen v určitém úhlu pohledu a přiblížení připomíná hlavu koně. V jiné vrstvě přiblížení a *zrnitosti* vidíme střechy africké vesnice a v důsledku toho „Afrika – hlava koně“ zmizela.

Tedy v pomyslné *vrstvě* přesnosti úvah o symbolizaci, kde každá relace mění, protože zhmotňuje záznamem *vždy nějak*, by denotování jazykem symetrické být nemohlo. V této jemnosti (v předchozích částech úvahy Peregrina, Chomského) jsou všechna označení z logiky *zhmotnění* nehmotného vztahu asymetrická *vždy*, tedy jejich medialita *vždy* mění. Ale abychom mohli každé médium používat na škále mediální závažnosti od nuly (mediálnost nezávažná, odhlížíme od ní) k nejvíce závažnému a expresivně pointovanému, dohodli jsme se i o způsobu užití jazyka, potažmo každého média, také *jako* o čistě denotujícím. Tedy za určitých kontextuálních podmínek *jako* o mediálně průhledném či bezpříznakovém.²⁸

²⁸ Těmito úvahami se zabývá text o tvorbě Taryn Simon (Dyrtrtová 2017), kdy je médium fotografie jednou v roli *jako u soudu*, a pak jsme přistoupili na výklad, že je na ní zachycená realita (v dohodnuté vrstvě přesnosti a způsobu argumentace). Jindy v roli *jako umění*, kdy ale očekáváme nějakou závažnější koncepci, důvod vzniku technického obrazu právě tak a ne jinak. Medialita pojednou vstupuje do hry jako sémanticky závažná a *jak fotografie* je se stává součástí významu díla. Tedy u každého média potřebujeme měnit parametry podle záměrnosti, do jakých rolí mají jeho možnosti vstoupit (u fotografie například ostrost, pohled apod.). Stanovujeme způsob *užití* podle záměru. Tohoto problému pohybu na stupni závažnosti *jak médium* je se dotýká také pojem ne-fotografie jako záměrné pozvání předchozích *chyb a omylů* do světa umění. Jejich předchozí označení *jako chyby* je *vždy* věcí zvyklostí a dohod, tedy dobových výkladových kontextů a praxí.

Je to dohoda designově a funkčně velmi důležitá. Z kontextuálních důvodů, a ty právě nastaly na obr. 6, potřebujeme myšlením *denotovat předvedení*. Samotný tanec je symbolem, je to Naharinem vytvořený, vysoce energeticky závažný a významný performativní objekt. Tím, že potřebujeme uvažovat a vzájemně sdílet, co tam je důležité, metaforické, kvalitní, nebo naopak nedůležité, musíme tento mediální/pohybový *vzorek* zpětně denotovat slovy, *myslet ho*: jak dílo je? Sevřené, zahuštěné, tělesné, dlaněmi *vystavěné* apod. A v této situaci je pro komplikovanost nutné odhlédnout od toho, že sama slova mění (nejsou symetrická), protože lepší prostředek pro komunikaci nad dílem nemáme.

Proto je výhodné v této rovině či vrstvě funkcí a vztahů jazyk užívat *symetricky*, jakoby označoval *průhledně*, což je věc důležité dohody. Proč je tato dohoda funkční? Potřebujeme upřít pozornost na způsob jednou popisu slovy a podruhé metaforou (vyjádřené slovy). Tedy interpretace slovy ve fázi popisu přistupuje na *průhlednost* slov, ač nejsou nevinná. V této vrstvě *zrnitosti* tvar „Afriky jako koně“ mizí, protože potřebujeme zkoumat „střechy africké vesnice“, to jest odlišnost popis/metafora, tedy odlišné způsoby interpretace díla Naharina.

Způsoby symbolizace musí zdatně přepínat mezi jednotlivými vrstvami, kdy je jaký prostředek funkční, co jím získáváme, podobně jako u dalekohledů. Lpět vždy na tom, že slova *mění svět* (což je pravda), by znamenalo, že bychom se v některých případech nedomluvili. Proto je velmi podstatné jednotlivé *zrnitosti* funkcí a přesností daných prostředků používat pod danou záměrností vědomě.²⁹

Kdy je vhodné slova užívat jako *čistě denotující*, tedy jednosměrné a symetrické? Kdy je vhodné zabývat se naopak jejich zvukomalbou a vědomě ji tvořit – vnímat? Kdy je fotografie v roli „jako u soudu“? Kdy v roli „jako umění“? Kdy používám video jako prostředek k tvorbě metafor a kdy snímám chování mravenců z důvodů vědeckého zkoumání? Kdy posouvám nasnímané chování mravenců jako součást metafor? Tyto funkční proměny rozeznávat a vědomě užívat je nutností zejména v oboru, který operuje na rozhraní všední – metaforické, tedy za určitých podmínek chápané „jako umění“, jindy „jako inzerát“, jindy „jako epitaf“, jestliže jsme si směli vypůjčit metaforu ze způsobů užití jazyka.

Proto můžeme zavést symetrickou referenci denotace, jmenovitěho označení, kdy (z dobrých kontextuálních důvodů) odhlížíme od mediality. A posléze ji umíme *přepínat* tak, abychom ji mohli posouvat do rozmanitých funkcí (záměrně *bezpříznakově*, záměrně „jako epitaf“...). V těchto užitích nesymetrické reference exemplifikace a exprese, kde je zásadní, jak jejich medialita je, vyžadují tvořivý interpretační výkon: vybrat, co z nekonečných

²⁹ Toto odhlédnutí od mediality, kvůli například rychlosti, poškozují z uživatelského hlediska tak významný obor, jako je grafický design. Zejména, je-li jeho řešení funkční (rychlá čitelnost slov, serifové držení řádku, signální vlivnost plakátu apod.) Totiž pak tak přispívá dané situaci, že mu uživatelé přestali věnovat pozornost, podobně jako výše u scénické hudby. Z odborného hlediska je to úspěch: tak *být ve službě*, že není můj výkon vidět a *stroj* běží hladčeji se mnou, než beze mě. Ovšem nepoučený uživatel, který ani netuší, proč se mu tak dobře čte, či vyhledává, tyto dobře vymyšlené prostředky přehlídá a pak je ani nevyhledává a sám mnozí neutěšená grafická řešení (například časté nepřehledné a vizuálně/funkčně neúnosné webové stránky).

vlastností (v protisměru, obr. 6) denotovat/pojmenovat. Pak jejich interpretaci nejsou zaměnitelní a interpretaci můžeme považovat za tvorbu, protože jsme teoreticky vytvořili prostor (užít nesymetricky/symetricky), kde můžeme selekci, editaci a novými spoji tvořit.

8. Výměny mezi obrazovým a jazykovým

Shrňme předešlé charakteristiky procesu symbolizace, tedy utváření vztahu mezi reprezentací a denotátem s ohledem na designovou vyladěnost přesných notačních zápisů, či opačně: vždy nově utvářenou tvorbu mnohoznačným *vzorkem*.

Každý z existujících symbolických systémů (hudebních, vizuálních, gestických a jazykových/ číselných) generuje za určitých podmínek čistě denotativní užití svých prostředků, pak mluvíme o jednosměrné a symetrické referenci denotace (obr. 6). Expresí takového symbolu se příliš nezabýváme a způsob mediality, tedy to, jak je symbol utvořen, zde hraje roli již domluveného designu, od její (mediální) vlivnosti odhlížíme. Ovšem každý z těchto systémů své prostředky užívá také v symbolicky bohatších a vzájemně souvisejících referencích, mluvíme o dvojsměrných referencích. Takové symboly jsou nositelé často komplikovaných expresí a pak není jedno, v jakém kontextu a jak je použito dané médium, které tuto referenci zajišťuje svým specifickým způsobem, protože právě toto užití danou expresi spoluutváří.

Dohoda odhlédnutí od vlivnosti zápisu či mediality, tedy arbitrárnost či *průhlednost* se týká všech oborů. V mimice a posléze například v grafickém designu značka palec nahoru/dolu je domluvená, ikona panáček/panenka jako označení toalet je domluvená. Získává se tím velká a potřebná rychlost při rozpoznávání (průraznost signálu, jednoznačnost značky, rychlost čtení písma). Ale ve skutečnosti každý z těchto příkladů musí být způsobem zápisu/záznamu záměrně a důkladně utvořen, jinak by své roli neobstál – být rychle rozpoznatelný a odlišitelný od ostatních. Podobné zakázky často plní grafický design, čímž se liší od volného umění, kde samotnou *zakázku*, proč tvořit, proč *o tom vůbec mluvit* koncepčně tvoří autor. Proto je design umění „ve službě“ a umění samo je označováno jako „volné“.

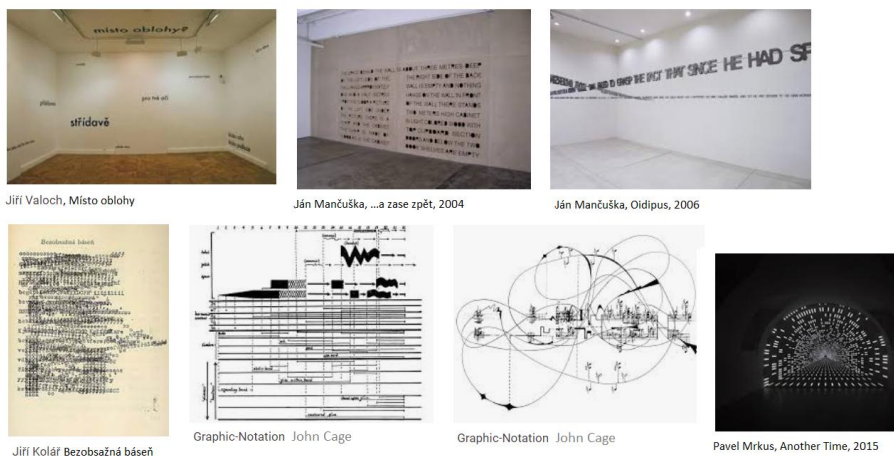
V designu je v určitých oblastech funkce prvku daná jeho účelností: usednout (antidekubitní sedák), kvalitně chodit (propracovaná bota), rychle se orientovat (orientační systém). Ale v jiných je také vytvářena metafora, exprese a úzce spolupracuje s oblastí umění, používá jeho strategie. V umění se funkce prvku teprve tvoří interpretačním úsilím, jak tvůrce, tak vnímatel stanovují nebo zjišťují: v jaké roli je zde tento prvek? To proto, že se výsledná metafora či obsah díla teprve hledá a tvoří, zatímco u účelového designu se cíl stanovuje předem: chci, aby nevznikaly proleženiny, jaké vrstvy, materiály vymyslím? Chci na sebe v promíchaném a hypertextovém prostoru internetu strhnout pozornost, jaké grafické možnosti zvolím a proč?⁵⁰

⁵⁰ O charakteristice, nelidskosti a fragmentárnosti tohoto prostoru, který nutně potřebuje uspořádat, Charvát (2017, s. 249) píše: „Počítač determinuje nové formy zkušenosti (simulace, virtuální realita), pro něž je zásadní princip modularity. V rámci kyberprostoru totiž nejde o poznání transcendentního typu, ale o rhizomatické uspořádání afektů a třepů kultury, respektive zlomků vědomostí a znalostí, které volně plují v ne-lidském prostoru

Tedy dochází ke střídání výkladových oblastí a záměrností o daný kontext v režimu účelnosti (design) a hodnověrnosti (umění) díla. Pak se liší cíle. Cíl uspořádat chaos na ulici mapou, semaforem nebo značkami není cíl: vytvořit existenciální zážitek, úvahu, či situaci. Proto je důležité, aby oba obory, design a umění, přepínaly a vyměňovaly své strategie. Tak jako ve volném umění jsou také některé procesy ryze účelové, design může usilovat o metaforu, o tvarovou, barevnou či prostorovou expresi.

Proto plné pochopení problému vlivnosti mediality a zápisu v procesu symbolizace je opět dané kontextem užití, což je nejlépe vidět na záměrně užitě „šedé banalitě“, která se za určitých podmínek může stát průraznou O okolní kontext. Například užití ready made o okolní kontext toho, jak bylo na začátku 20. století chápáno umění: ušlechtilé materiály, historizující tematika, estetika vznešenosti a ladnosti, přetížená symboličnost, filosofičnost, reprezentativnost atd.

Autoři, kteří posunuli abstraktní notační systémy do tvůrčího procesu, učinili z nich vzorky z jednosměrných a minimálně expresivních → dvojsměrné a expresivní



Obr. 7: Posun notačních systémů (autor obrázku: Kateřina Dyrtrtová)

A proto právě běžně denotující užití a systémy doposud známých pravidel jsou pro umění častým rezervoárem inspirací k posunům a novým užitím. V textu předchozích částí jsme téma výměny mezi obrazovým a jazykovým několikrát naznačili, nejčastěji při konstatování pravidel notačních systémů, které mají vysokou designérskou úroveň. Svět umění při revizi vztahů „mezer a dat“ pravidelně utvořené a stabilizované jevy napadá, pomáhá uvidět jejich meze a připomenout si jejich vlivnost, to, že nikdy nejsou *průhledné*, protože se v běžnosti (po dobré dohodě) právě *průhledně* používají. Každý systém cosi umožňuje a z logiky své uspořádanosti také omezuje, či lépe vymezuje.

graficky strukturovaného pole.“ K tomuto vyjádření dodává Slavík: „Celá kultura v praxi je ‚rhizomatické uspořádání afektů a třepů kultury, respektive zlomků vědomostí a znalostí, které volně plují v lidském prostoru strukturovaného pole‘. Když jdu po ulici, může to být totéž, jako když brouzdám po internetu, rozdíl je jenom v míře angažovanosti těla“ (nepublikovaný text).

Dohodnuté, vyladěné notace a běžná užití ostatních symbolických systémů se z jednosměrných a expresivně nevzrušivých stávají dvojsměrné a expresivně inovativní (Obr. 7).

Grafický design je v této souvislosti tedy (u určitých provedení) disciplína, která *dohodnutým* notacím dodává vlastnosti *vzorků*, komponuje je jako obrazy, dodává jim expresi a metaforu, používá je jedinečně pod danou záměrností, tedy je znovu-utváří a vrací je procesu, ze kterého se pod kontextuálními tlaky vymanily. Na obr. 7 vybraná díla tentýž proces používají ve světě umění. Dochází k vzbouření proti předjednaným *digitálním* notačním systémům kontinuitou zvuku, šumu a ruchu (Cage), jazyk je zpětně lokalizován, ač kompozitnost jako sémanticky vlivnou z dobrých důvodů opustil (Mančuška, Valoch), abeceda je zbavena čitelnosti, a tak je odkazováno k poetické expresi jazyka (Kolář), datové toky jsou používány jako metaforické světelné procesy (Mrkus) atd. Tedy sledujeme výpůjčky, prohazování funkcí mezi jednotlivými symbolickými systémy a jejich vzájemné tlaky, kdy se neustále proměňují podmínky symbolizace. Těm je z těchto důvodů radno rozumět.

Jestli jsme se tedy v úvodu ptali, co je nejobvyklejší doménou slov a proč, kdy je jiné obory (výše zvukové, níže vizuální) posouvají a čeho tím dosahují, na uvedených dílech můžeme odpovědět. V kontrastu k výše uvedeným si ze statických a vizuálních vybereme dílo Jiřího Valocha.

Jiří Valoch, jehož *Instalace* jsme měli možnost vidět ve Veletržním paláci v roce 2009 (anon., 2009), „blízko rohu“ vkládá blízko rohu, či zdvojení „čtyři slova na podlaze“, která jsou opravdu na podlaze a opravdu jsou čtyři, „náznak horizontu“ umísťuje *do dálky*, tj. asi tak proti našemu pasu, či *neviditelně* zviditelňuje na nepřehlédnutelném místě. Výkladovou oblastí vzhledem ke kompozitnosti je znalost instalační praxe, kam se co v galeriích instaluje a ovšem také konvence úběžníkové perspektivy a běžné způsoby řešení transformace D3 do D2. Způsob symbolizace těží z vtipu, že jazyk je schopen tyto vztahy a lokalizace zachytit a rychle označit, aniž by na daných konkrétních lokalitách musel být umístěn. Tedy je ve Valochově *Instalaci* „znásilněn“ dělat i to, o čem je schopen nemateriálně, *čistě denotačně*, tedy abstraktně a přitom již tak dost přesně mluvit (a zapisovat).

Je to analogické, jako bychom byli odsouzeni červenou náplní pera psát jen deriváty slova *červené*. Je tak vlastně pominut celý vývoj písma a jazyk je navrácen a odsouzen splynout s tím, o čem mluví, či komentovat *svou polohou* (*náznak horizontu*). Zbortil se tak pestrý vějíř abstraktních způsobů jazykové symbolizace, která z podstaty nebýt obrazem nelokalizuje.

Ovšem to není jediná strategie autora, kdy používá plošné možnosti zápisu, jako je obyčejné převrácení pro komplikovaný temporální a psychický jev (vzpomínka na vzpomínku) a umístění napsaného do prostoru, kde může být pošlapán (na zemi napsané *zanikající*). Tedy promíchává obsažnost, co je označováno (denotaci) a doslovnou praxi s materialitou liter a její lokalizací (exemplifikaci). A nebyl by to takový rozpor, když by si vybral médium, které umožňuje pracovat se vzorky, ovšem Valoch volí notační abecedu a symbolický

systém jazyka, tedy ty způsoby, které se z této praxe z důležitých důvodů (pracně) vymanily. Tedy vzhledem k výčtu symbolických systémů volí nejvíce myslitelný rozpor, jaký zvolit může: notace nutí chovat se jako vzorek a přitom jim nechává komplexní a komplikované abstraktní a temporální obsahy (vzpomínka na vzpomínku, zanikající).

9. Závěr

Text jako hypotézu vymezil předpoklad vzájemného propůjčování strategií a vzájemnou vlivnost odlišných symbolických systémů: jazyka a obrazů. Pro ověření této hypotézy si dal za úkol zkoumat možnosti symbolizace a poskytnout nadhled nad symbolickými systémy, které si v intermediální době propůjčují své strategie, různě se mezi sebou proplétají a činí si vzájemně kontextuální tlaky. Po teoretickém ukotvení byly tyto výměny prokázány na příkladech tělesného pohybu a jazyka Gaga vytvořeného pro gestické *vzorky* a na tvorbě Jiřího Valocha, na nichž se text snažil odpovědět na otázku: jaký plyne nový význam z výměny strategií těchto systémů? Kdy je vhodné slova užívat jako *čistě denotující*, tedy jednosměrné a symetrické?

Jako podstatná funkce jazyka na prvním z příkladů byla stanovena tato: potřebujeme myšlením, tedy v jazyce *denotovat předvedení*. Samotný tanec je symbolem, je to Naharinem vytvořený, vysoce energeticky závažný a významný performativní objekt. Tím, že potřebujeme uvažovat a vzájemně sdílet, co tam je důležité, metaforické, kvalitní, nebo naopak nedůležité, musíme tento mediální/pohybový *vzorek* zpětně denotovat slovy, *myslet ho*: jak dílo je?

Podstatná pro symetrické nebo nesymetrické užití mediality je funkce, v jaké je daný jev symbolizován. Proto jsme se zabývali vyladěnými a dlouze vyvíjenými notačními systémy, které jsou (nejen) z perspektivy světa umění stabilními formáty, do kterých lze dílo *zabalit* nezávisle na času a přítomnosti autora. Dovolují kolektivní sdílení i provádění děl světa umění, ale jejich užití provádějí stereotypní úvahy. Jeví se průhledně, protože jsou arbitrární a jejich interpretaci mohou být zaměnitelní. Proto jsme uváděli příklady jejich tvůrčích užití (Typlt, Naharin, Valoch, Cage, Mrkus, Mančuška, obr. 07). Na jejich mezním příkladu systému s přísnými pravidly se nejlépe zrcadlí možnosti světa umění, který sestupuje do mezer známých systémů, čímž jednak může vynalézat nové, ale také zpřesňovat známé. Výběrem těchto příkladů jsme se snažili naplnit jeden z cílů textu a odpovědět si: co je doménou jazyka a co centrem obrazovosti? Kdy jsou tyto dva symbolické systémy nejsilnější ve své funkci, kdy si vyměňují strategie a jaký z toho plyne nový význam?

Toto téma – role jazyka ve vizuálních oborech – je podstatné pro ty oborové úvahy, které operují na rozhraní slovo a obraz, a tedy je lze považovat za nutnou výbavu a znalost profesí kurátor, teoretik a edukátor oboru. Ovšem text se snažil informace vztáhnout i na plodné rozhraní tvůrčích disciplín design a volné umění. Plnili jsme tím i druhý cíl, totiž obhájení nezastupitelnosti jedinečné *zprávy vzorků*, (obrazů), způsob, jak symbolicky (slovy nezastupitelně) tvoří svou verzi světa, ale také vymezení funkčního (a nezastupitelného) prostoru pro slova ve světě vizuálního umění.

Důležitým závěrem textu je tedy to, že čistá denotace, čisté nematerializované odkázání vlastně neexistuje, protože každý symbol je nějak utvořený/materializovaný, což je vždy vlivná *nesymetrie*. Proto je nutné zdůraznit, že neexistují symetrické a nesymetrické symbolizace, ale dohoda, *kdy* a *proč* se na vždy nějak nesymetrické dívat „jako na symetrické“. Tyto podmínky zjišťovat byl cíl analýzy obou vybraných děl, kdy jsme sledovali funkci daných elementů. To potvrzuje zásadní význam ko-textu a kontextu pro tvorbu a zdůvodnění *funkce* daného prvku v rámci setrvale dynamicky chápaného díla, které může s každou dobou a interpretací vstupovat do nových rolí, z čehož významně těží kurátorská a edukativní odborná veřejnost.

Text by tak rád rozpustil několik oborových předsudků: naivní představu, že volné umění je *volné* a design je naopak pouze *služebná* profese. Také názor, že slova a mluvení nad obrazy nadbytečně zatemňují a komplikují, co již tu dílem je. Objektivní danost výskytu díla nezaručuje jeho porozumění. Tuto pozici text určený pro poučenou komunikaci nad dílem, šířeji pro oborový diskurz, preferoval nejvíce.

Vede ho k tomu přesvědčení autorky, že umění je obor, který reviduje a pročišťuje veřejný prostor jasně deklarovanými postoji a hodnotami, že tvorba není jen *nějaké* sebevyjádření, ale osobní kriticko-poetický příspěvek v době, která ve své komplikovanosti často osobní přelévá nadosobními a nepřehlednými vlnami politického, sociálního a environmentálního. Právě jejich z-osobnění a nalezení kontextuálně bohatě kotveného hlediska, ze kterého jsou revidovatelné, dalo náboj výše uvedeným dílům a dalo úhel pohledu, který si text zvolil.

Literatúra

- anon., 2009. *Artalk – Valoch v NG* [online]. Dostupné na: <https://artalk.info/news/valoch-v-ng>. [cit. 1.7.2024].
- BARTHES, Roland, 1997. *Kritika a pravda*. Liberec: Dauphin. ISBN 80-86019-53-5.
- Batsheva Dance Company, 2015. *Last Work by Ohad Naharin* [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=WtABYoEv7CQ>. [cit. 12. 01. 2023].
- Batsheva Dance Company, 2018. *Naharin's Virus* [online]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=4r5c1rZXROU&ab_channel=BatshevaDanceCompany [cit. 12. 01. 2023].
- DOLEŽEL, Lubomír, 2003. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum UK. ISBN 80-246-0735-2.
- DYTRTOVÁ, Kateřina, 2017. Fotografie „jako realita“ a „jako fikce“. Analýza projektu „Kontraband“ Taryn Simon v Rudolfinu. *Kultura, umění a výchova* [online], roč. 5, č. 2 [vid. 2024-04-04]. ISSN 2336-1824. Dostupné na: http://www.kuv.upol.cz/index.php?seo_url=aktualni-cislo&casopis=13&clanek=165
- DYTRTOVÁ, Kateřina, 2019. *Metafora a médium*. Ústí nad Labem: FUD UJEP. ISBN 978-80-7561-176-5.
- DYTRTOVÁ, Kateřina, 2023. *Galerijní animace: tělo a prostor*. Ústí nad Labem: FUD UJEP. ISBN 978-80-7561-444-5.
- Gaga, 2018. Wikipedia. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Gaga_\(pohybový_jazyk\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Gaga_(pohybový_jazyk)). [cit. 12. 01. 2023].
- GOODMAN, Nelson, 2007. *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1519-8.

- HEYMANN, Tomer, 2017. *Mr. Gaga - End sequence* [online]. Dostupné na: <https://www.youtube.com/watch?v=IV-dLlYwDE>. [cit. 1.7.2024].
- CHARVÁT, Martin, 2017. *O nových médiích, modularitě a simulaci*. Praha: Togga. ISBN 978-80-7476-121-8.
- CHOMSKY, Noam, 2018. *Jakými tvory jsme?* Praha: Academia. ISBN 978-80-200-2804-4.
- CHRZ, Vladimír, Alena NOHAVOVÁ a Jan SLAVÍK, 2015. Psychologická gramotnost ze dvou poznávacích perspektiv – aktuální výzva pro výuku psychologie a její didaktiku. *Studia paedagogica* [online]. 2015, roč. 20, č. 3, s. [21]-46. ISSN 1803-7437 (print); 2336-4521 (online) <http://hdl.handle.net/11222.digilib/134272>
- KRTIČKA, Jan a Pavel MRKUS, eds., 2020. *Sound and environment. Zvuk a prostředí*. Ústí nad Labem: FUD UJEP. ISBN 978-80-7561-268-7.
- KVASZ, Ladislav, 2015. *Inštrumentálny realismus*. Červený Kostelec: Pavel Mervart. ISBN 978-80-7465-141-0.
- KVASZ, Ladislav, 2020a. Instrumentální realismus jako možné východisko teoretické reflexe vyučování matematiky. *Orbis scholae*, roč. 14, č. 1, s. 7-32. ISSN 1802-4637. <https://karolinum.cz/casopis/orbis-scholae/rocnik-14/cislo-1/clanek-8228>
- KVASZ, Ladislav, 2020b. *Prostor mezi geometrií a malířstvím. Vývoj pojetí prostoru v geometrii a jeho zobrazování v malířství od renesance po 20. století*. Praha: Slovart. ISBN 978-80-7529-915-4.
- MITCHELL, William John Thomas, 2016. *Teorie obrazu: eseje o verbální a vizuální reprezentaci*. Překlad CHLUMSKÁ L., A. PRŮCHOVÁ HRŮZOVÁ a O. HANUS. Praha: Karolinum. ISBN 978-80-246-3202-5.
- PEREGRIN, Jaroslav, 1999. *Význam a struktura*. Praha: OIKOYMENH. ISBN 80-86005-93-3.
- PEREGRIN, Jaroslav, 2003. *Filosofie a jazyk*. Praha: Triton. ISBN 80-7254-432-2.
- SLAVÍK Jan, Vladimír CHRZ a Stanislav ŠTECH et al., 2013. *Tvorba jako způsob poznávání*. Praha: Univerzita Karlova - Karolinum. ISBN 978-80-246-2335-1.
- TYPLT, Jaromír, 2003. *Tepe mě zvou. Liberec*. Dostupné z: <http://www.youtube.com/watch?v=UW7NQ2bFEc> [cit. 12. 01. 2023].

Kateřina Dytrtová
Univerzity Jana Evangelisty Purkyně
Fakulta umění a designu
Pedagogická fakulta
Ústí nad Labem
katerina.dytrtova@ujep.cz

DOI: 10.5281/zenodo.12735288