

ESPESES

Journal of Society for Aesthetics in Slovakia
and Institute of Aesthetics and Art Culture

Vol. 7, No 2
December 2018

Reprodukcia:
Július Koller:
Archív JK/Autoportrét JK s obrazom Dotyky b (anti-obraz), 1969-1974,
Slovenská národná galéria, SNG
Zdroj: Webumenia.sk

Editor in Chief

Prof. PhDr. Jana Sošková, CSc.

Editorial Board

dr. Ancuta Mortu (Centre de recherches sur les arts et le langage, Paris, France)

dr. hab. Mateusz Salwa (Institute of Philosophy, University of Warsaw)

doc. Mgr. Petra Šobánková, PhD. (Department of Art Education, Faculty of Education, Palacky University, Olomouc, Czech Republic)

dr. Małgorzata Szyszkowska (Research Center for Philosophy of Music Institute of Philosophy, University of Warsaw, Poland)

Mgr. Adrián Kvokačka, PhD. (Institute of Aesthetics and Art Culture, Faculty of Arts, University of Presov, Slovakia)

Mgr. Lukáš Makky, PhD. (Institute of Aesthetics and Art Culture, Faculty of Arts, University of Presov, Slovakia)

Mgr. Jana Migašová, PhD. (Institute of Aesthetics and Art Culture, Faculty of Arts, University of Presov, Slovakia)

Advisory Board

Dr. Aleksandra Łukaszewicz Alcaraz (Institute of History and Theory of Art Faculty of Painting and New Media Academy of Art in Szczecin, Poland)

Doc. PhDr. Renáta Beličová, PhD. (Institute of Literary and Artistic Communication, Faculty of Arts, Constantine the Philosopher University in Nitra, Slovakia)

Prof. Markus Cslovjecssek, (University of Applied Sciences and Arts Northwestern Switzerland, Switzerland)

Prof. PhDr. Tomáš Hlobil, CSc. (Department of Aesthetics, Faculty of Arts, Charles University in Prague, Czech Republic)

Prof. PhDr. Zdeňka Kalnická, CSc. (Department of Philosophy, Faculty of Arts, University of Ostrava, Czech Republic)

Prof. Christoph Khittl (University of Music and Performing Arts, Vienna, Austria)

Doc. PaedDr. Slávka Kopčáková, PhD. (Institute of Aesthetics and Art Culture, Faculty of Arts, University of Presov, Slovakia)

Prof. PhDr. Peter Michalovič, CSc. (Department of Aesthetics, Faculty of Arts of Comenius University, Bratislava, Slovakia)

Prof. UG, dr hab. Piotr Przybysz (Division of Aesthetics and the Philosophy of Culture, Faculty of Social Sciences, University of Gdańsk, Poland)

Dr. Artem Radeev (Department of Cultural Studies, Philosophy of Culture and Aesthetics, Saint Peterburg State University, Russian Federation)

Dr. Zoltán Somhegyi (College of Fine Arts and Design, University of Sharjah, United Arab Emirates)

Prof. PhDr. Jana Sošková, CSc. (Institute of Aesthetics and Art Culture, Faculty of Arts, University of Presov)

Editors

Mgr. Jana Migašová, PhD.

Mgr. Lukáš Makky, PhD.

Published

Department of Aesthetics and Artistic Culture

Faculty of Arts, University of Presov in Presov

& Society for Aesthetics in Slovakia. © 2018

CONTENT

Editorial/ 3

Articles:

**Musical Idioms as Meaningful and Expressive Constants. Marek Piaček:
Apolloopera - A Melodrama about Bombing for the Choir, Actor and Trombone/ 4**
Renáta Beličová (SK)

Katharina Grosse - Conceptual Analysis of the Selected Work/ 14
Kateřina Dytrtová (CZ)

The Problem of Aesthetics Experience in Contemporary Art/ 33
Katarána Ihringová (ENG)

European Thinking and the Study of World Art from a Natural Perspective/ 43
Ancuta Mortu (ENG)

Reviews:

SOŠKOVÁ, J. (2017): Aesthetics and Philosophy of Art of Svätopluk Štúr/ 51
Věra Beranová (ENG)

TŘEŠTÍK, M. (2016): Art of Percieve Art. Guerilla Writing about Art/ 54
Renáta Kisoňová (SK)

**MAKKY, L. (2017): The Image, Art and Culture of Iron Age in Slovakia: Artistic and
Aesthetic Approach/ 56**
Jana Migašová (SK)

Editorial

We continue in geographic and theoretical diversity in given issue of Espes journal, a trend that we would like to maintain and even deepen in the future. The long-term interest in internationalizing the Espes journal may bring a more critical author's base, as well as a reader community, which can stimulate the publication of theoretically the most recent studies. Prepared issue (2019/1) dedicated to the selected contribution from the conference *Tired Arts: Creative Competence and the Critical 2.0 Biennial Conference of the Czech Society for Aesthetics (Unavené umění: Kompetence tvůrčí a kritické 2.0 Bialní konference České společnosti pro estetiku)*, which took place from 15th to 16th March 2018 in Olomouc is the proof of wider cooperation. The conference examined contemporary art and ways of thinking about it in a different way.

The non-intentional theme of the presented issue could be aesthetics, as well as the philosophy of art, with an emphasis on visual art and visuality as such. It turns out that both the terminological and the definition problems are not solved at all, and that some notions require even need their constant reinterpretation or updating. Rénata Beličová (*Musical Idioms as Meaningful and Expressive Constants: Apolloopera - A Melodrama about Bombing for the Choir, Actor and Trombone*) applies the Nitrian Reception School to the problem of idioms in music, respectively in the sense of postmodern music, she argues that there can be found a variety of compositional and stylistic elements. Kateřina Dyrtrtová (*Conceptual Analysis of Selected Work*) continues in analyzing the current trends in fine art on the example of one artist's work. She even deliberately opens the problem of the context as a necessary filter for the analysis of the work (in which we always have to plant the artwork) and at the same time she asks about the nature and the borders of contemporary art. Katarína Ihringová addresses given problems from a different perspective and examines the relationship between the recipient and the work under the inspiration of *Art after philosophy* by L. Kossuth in her study (*The Problem of Aesthetics Experience in Contemporary Art*). A more general and cross-sectional study (*European Thinking and the Study of World Art from a Natural Perspective*) by Ancuta Mortu concludes the study section of the given issue of Espes Journal. The thematic contours of the issue are expanded by the reviewed publications by Jana Sošková (*Aesthetics and Philosophy of Art of Svätopluk Štúr*), Michal Třeštík (*Art to Perceive Art: Guerilla Writing on Art*) and by Lukáš Makky (*The Image, Art and Culture of Iron Age in Slovakia: Artistic and Aesthetic Approach*).

Your editorial team of Espes journal.

Hudobné idiómy ako významové a výrazové konštanty

Marek Piaček: Apolloopera, melodráma o jednom bombardovaní pre zbor, herca a trombón*

Renáta Beličová; r.belicova@ukf.sk

Abstrakt: V postmodernistickej hudbe sa môžu vedľa seba ocitnúť hudobné idiómy najrôznejších historických, skupinových či individuálnych kompozičných štýlov. Receptná interpretácia hudobných diel sa opiera o idiómy hudobnej reči ako o výrazové a významové konštanty. Prezrádzajú nielen pozitívne či negatívne väzby aktuálnej hudobnej reči na dobovo predchádzajúce hudobné poetiky, ale zároveň sú predmetom aktualizácie ich významov. Idiomatické hudobné štruktúry prirodzene vrastajú do sociálneho systému hudby a stávajú sa tak súčasťou hlbších úrovní európskej kompozičnej tradície. Ich hudobné významy sa stávajú typickými pre konkrétne sféry európskej hudobnej kultúry a môžu sa dokonca stať ich emblémom. Je dokonca pravdepodobné, že jednotlivé idiómy prestávajú byť v procese recepcie vnímané ako zložená hudobná štruktúra a stávajú sa kompozičným materiálom ako samostatné individuálne a nerozložiteľné jednotky hudobnej reči.

Na postmodernistickej kompozícii Marka Piačeka, *Apolloopera*, ilustrujeme nielen hĺbkovú referenčnú platformu hudobných idómov, ale súčasne skúmame aj úlohu idiomatických celkov v štruktúre postmodernistického diela.

Kľúčové slová: Receptná hudobná estetika, idiomatické hudobné štruktúry, interpretácia, intertextualita, Marek Piaček, *Apolloopera*.

Abstract: Musical idioms may appear side by side in a wide variety of historical, group-based or individual compositional styles used in the postmodern compositions. The reception interpretation of musical works is based on the idioms of musical speech as meaningful and expressive constants. Not only do they reveal the positive or negative ties of current musical language to the musical poetics from previous periods, they also update their meanings. The idiomatic musical structures naturally grow into the social system of music and thus become part of the deeper levels of European compositional tradition. Musical meanings are becoming typical for the particular sectors of European musical culture, and may even become their emblem. It is even likely that the idioms cease to be seen as a complex musical structure in the process of reception and they become a plain composition material, singular units of musical language.

Using the postmodern composition *Apolloopera* by Marek Piaček, we illustrate the in-depth reference platform of musical idioms and examine the role of idiomatic units in the structure of a postmodern piece.

Keywords: Reception-aesthetics of music, idiomatic musical structures, interpretation, intertextuality, Marek Piaček, *Apolloopera*.

Idiomatické hudobné štruktúry sú prirodzenou súčasťou hudobného jazyka, sú obdobou frazém v hovorovom jazyku. Veľmi efektívne plnia operatívne funkcie na pragmatickej rovine komunikácie. V genetickom kóde každého idiómu je ustálená a tradíciou fixovaná „informácia o pôvode“, ktorá ho referenčne rámcuje. Skutočná referenčná hodnota idiómu sa však vždy konsoliduje až na pozadí dobového a situačného kontextu jeho aktuálneho použitia. Táto historicita idiómov, tak hudobných ako hovorových, umožňuje ich permanentnú re-interpretáciu a vo sfére recepcie umenia udržuje zmysel klasických interpretačných otázok vplyvu, tradície a originality (Bloom, 1973). Hudobné idiómy sú samozrejme primárne emblémami konkrétnych sfér hudobnej kultúry a ich funkčnej realizácie v

* Príspevok je výsledkom riešenia vedeckej úlohy **VEGA 1/0461/16** Reinterpretácia obrazov kultúrnej pamäti v súčasnej estetickú a umeleckú reflexii.

hudobných žánroch a druhoch. Tento ich sociatívny potenciál nachádza najvýraznejšie uplatnenie v heteronómnej hudobnej produkcii, kde práve idiomatickosť hudobného jazyka je významným faktorom porozumenia zmyslu hudby a jej konformnej účelnosti.

Jazyk autonómnej hudby pracuje s typizovanou účelnosťou idiomatických štruktúr odlišne. Kompozičné stratégie využívajú idiomy najrôznejších historických, etnických, skupinových či individuálnych štýlov a žánrov ako autonómne kompozičné jednotky. Primárnym zmyslom autonómnej hudby je jej sústredené počúvanie, pri ktorom sa plne uplatňuje fundamentálne metaforická, konceptuálna povaha „posluchovej“ skúsenosti človeka. V autonómnych kompozičných poetikách plnia hudobné idiomy poetické funkcie toposu, navracajúcich sa metafor štylizácie. Rozmanité kompozičné stratégie priebežne „testujú“ potenciál ich aktualizácie a ich recepčná efektívnosť sa empiricky overuje v reálnych podmienkach hudobnej kultúry.

O metaforickom kontexte hudobnej idiomatiky uvažoval už Theodor Wiesengrund Adorno. Idiomy nevzťahoval len k „frazologickým“ jednotkám hudobnej reči, ale k jej štylistike, ako napr. v prípade starého umenia, keď píše, že tu „*napätie zostávalo medzi zavedenými idiómami veľmi latentné. Pretože totalita nakoniec napätie zhltnie a smeruje k ideológii*“ (Adorno, 1997, s. 137). Adorno zjavne odkazuje na komplexnú štylistickú rovinu umeleckého diela, nielen na jeho čiastkové jednotky, napr. keď spomína Nietzscheho upozornenie, že v umeleckom diele môže byť všetko aj inak, dodáva, že toto „*platí samozrejme len vo vnútri ustáleného idiómu, „štýlu“, ktorý zaručuje variačnú šírku*“ (Adorno, 1997, s. 137).¹ Na iných miestach a v inom kontexte zasa zmieňuje idiomy vo vzťahu k hudobnému žánru či hudobnému druhu. Adornovo špecifické poňatie hudobného idiómu možno považovať za súčasť jeho stratégie ako efektívne metaforizovať vedecký jazyk (Beard – Gloag, 2005, s. 77; podobne sa vyjadruje Bowie, 2007, s. 333). Pre hudobnú estetiku má jeho širšie chápanie idiómu v kontexte hudby aj iný význam, je poukazom na odklon od štrukturalistickej analýzy (od syntakticky chápanej idiomatiky) k pragmatike (Barham, 2011).

Problematiku pojmu hudobný idióm tematizujú po Adornovi najmä hudobní teoretici citliví na prenášanie termínov z iných umenovedných oblastí do štandardnej hudobnej analýzy. Podozrivá im je najmä lingvistika, pravdepodobne preto, že zvädza k stotožňovaniu hudby s rečou (Beard – Gloag, 2005, s. 77). Iní muzikológovia sú viac otvorení konsiliencii rôznych umenovied a prijímajú funkčnú figuratívnosť interpretačného jazyka ako samozrejmosť, napr. muzikológ Andrew Bowie sa s veľkým záujmom venuje Adornovým úvahám o „idiomatických detailoch“, „idiomatických prvkoch“ a „idiomatickom vyjadrení“ a je prístupuje k nim ako k relevantným termínom hudobnej estetiky (Bowie, 2007, s. 160, 333, 336). Hudobná filozofia sa nad funkčnou metaforikou vedeckého jazyka už vôbec nepozastavuje, napr. rešpektovaný hudobný filozof Stephen Davis používa termín hudobný idióm bez zvláštneho vysvetľovania a necíti potrebu zaštitíť sa pri jeho používaní Adornovou autoritou (Davis, 2003, s. 22, 162, 173).

Identifikácia hudobných idiómov v autonómnej hudbe je samozrejme primárne štrukturalistickým zadaním, odkrývanie ich aktuálneho významu je však vecou interpretácie. Špecifické idiomatické štruktúry sa vo funkcii štylistickej typizácie môžu vzťahovať i na performatívny kontext hudby. Inštrumentálne i vokálne idiomy sú bežné nielen v štrukturálnom kontexte hudby (ako inštrumentálny či vokálny kompozičný štýl), ale majú relevanciu i v hudobno-interpretáčnom zmysle, napr. v podobe špecifických

¹ Oba pojmy, *das Idiom* a *der Stil*, sú pôvodné, uvedené aj v nemeckom vydaní *Estetickej teórie*: Adorno 1996, s. 3973 (Nietzsche hat das mit dem freilich problematischen atz gestreift, im Kunstwerk könne ebensogut alles anderes sein., er gilt wohl nur innerhalb eines etablierten Idioms, eines „Stils“, der Variationsbreite garantiert.)

manier v artikulácii, improvizáčnej ornamentácii, intonácii. Väčšinou sa však spájajú s autentickými hudobnými kvalitami, rovnako v zmysle interpretačného ako kompozičného idiolektu. Idiomatické štruktúry majú zvyčajne komplexnú podobu, no môžu to byť aj motivické útvary so špecifickými profilmi elementárnych segmentov, napr. s melickými, rytmickými, artikuláčnými, timbrovými či harmonickými charakteristikami. Bez ohľadu na ich pôvod, sa štruktúrovanie idiómov flexibilne prispôbuje štruktúrovaniu aktuálneho hudobného útvaru. V autonómnom type hudby sa recepčný potenciál idiómov permanentne dynamizuje. Idiómy získavajú nové vrstvy významov, dostávajú sa do nových kontextov, ba dokonca sa takto inovované významové polia môžu spätne „odrážať“ a vzťahovať sa i na hudbu, ktorá je ich pôvodným zdrojom. Výsledkom ne-konvenčnej (anti-konvenčnej) kompozičnej stratégie tak môže byť nielen potlačenie, ale i úplné popretie ich pôvodného konvenčného významu.

Základom špecifickej práce s idiómami v súčasnej hudbe, obzvlášť v postmodernistických hudobných dielach, sú disparátne spôsoby ich spájania a kombinovania. To má významné konzekvencie najmä v rovine étosu, pretože súčasťou významov dlhodobo recepčne sedimentovaných idiómov je vždy aj konkrétny hudobný étos. Práve takéto významové hry na úrovni hudobného étosu sú napr. základom mahlerovskej hudobnej poetiky, jej paradoxného a vo svojej dobe mimoriadneho umiestňovania „nízkeho“ do „vysokého“, napr. cudzorodé idiómy vojenskej dychovky či kasárenských signálov použité v symfonickej hudbe, ktorá je emblémom vznešeného v hudobnom umení. [Silu idiomatickej kompozičnej poetiky si uvedomoval veľmi dobre aj Adorno (1992)]

Dôsledkom zhlukovania a kombinovania eticky rozporných či celkom protikladných hudobných idiómov je recepčne zneistenie zmysluplnosti hudby, teda problematizovanie pragmatických funkcií umenia. Citeľná intencia autonómnej hudby narúšať vzťahy jednotlivých idiómov práve na rovine hudobného étosu totiž kolидуje s ich tradičnými referenčnými funkciami. Takýto autorský zámer sleduje nové výzvy a reviduje zdanlivo univerzálne pravdy. Inými slovami, kreatívna práca s idiomatikou revitalizuje historicitu hudobnej reči. De-konstrukčné kompozičné postupy nemusia mať eticky deštruktívne následky, ak dielo sleduje centrálny étos a jeho dialektickú dynamiku, teda to, čo by malo zostať esenciálnou kvalitou umeleckého stvárnenia.

Kompozičné i recepčné aspekty využívania idiomatických prostriedkov v súčasnej kompozičnej praxi možno veľmi dobre ilustrovať dielom Marka Piačeka, *Apolloopera*, melodráma o jednom bombardovaní pre zbor, herca a trombón. Bohatá idiomatika tohto diela je samozrejme najmä príznakom autorskej poetiky postmodernistického skladateľa, ale zároveň efektívne plní v celom diele funkciu metaforickej štylistiky. Hudobná reč rôznych historických či aktuálnych hudobných poetík tu primárne slúži ako topos, no jeho referenčné kvality sú zámerne zneisťované. Stávajú sa funkčnými idiomatickými štylistickými metaforami, ktoré poukazujú na humánne univerzálny problém eticky rozporných aspektov dejín, v prípade *Apollopery*, eticky rozporných aspektov príbehov z čias medzivojnového, vojnového a súčasného stredoeurópskeho mesta. Každé z deviatich uzatvorených čísiel *Apollopery* predstavuje svojrázny život v lokalite rafinérie v troch historických etapách: v čase medzi dvoma vojnami (1. – 4. časť), na konci 2. svetovej vojny (5. – 8. časť) a v súčasnosti (9. časť). Všetky spolu tak podávajú ucelený obraz minulých i súčasných dejín miesta, na ktorom stála bratislavská rafinéria Apollo.

Podľa slov autora, vznik hudobného diela *Apolloopera* bol reakciou na „zabúdanie“ na tragickú udalosť, ktorá zasiahla Bratislavu koncom 2. svetovej vojny, bombardovanie bratislavskej rafinérie Apollo (16. júna 1944 spojenci bombardovali rafinériu, ktorá bola v nemeckých rukách). Toto „zabúdanie“ na minulosť je

zjavné nielen z marginalizovania tragédie,² ale aj z pretrvávajúceho znečistenia pôdy ropnými rezíduami v areáli bývalej rafinérie a z necitlivosti dnešných developerov k lokalite s historicky mimoriadnym významom.³

Už názov diela môže byť vnímaný ako postmodernisticky konfrontačný. Bezstarostné označenie diela jedným dychom ako opera i melodráma však nie je náhoda, ale autorský zámer. Názov opera môže implikovať inscenačné prostriedky, no v súlade s melodramatickým úzom ide o pódiové dielo. Apolloopera však nie je klasickou melodramou ani operou v tradičnom zmysle. Predstavuje autonómny hudobno-dramatický pódiový útvar inšpirovaný charakteristikami oboch žánrov. Takýto hybrid môže byť aj výsledkom snahy o recepčne priaznivé žánrové riešenie. Postmoderní hudobníci rozhodne nepodceňujú hudobno-kultúrnu realitu, nielen recepčnú, ale i ekonomickú. Z tohto hľadiska poskytuje melodráma dôležité recepčné benefity súvisiace s jej mimoriadnym komunikačným potenciálom. Aj z hľadiska produkcie je melodráma zaujímavá pre svoju performatívnu nenáročnosť. Hudobno-dramatický koncept Apollooperu nepracuje s naratívnu šírku, takže môže rezignovať na štandardnú divadelnosť a inscenovanosť tradičnej opery. Aj pódiová performatívna (koncertná produkcia) a angažovanie postavy herca – rozprávača sú typickými prvkami koncertnej melodrámy. Avšak hudobná prekomponovanosť dramatických útvarov i lyrickej kontemplácie prekračuje rámec melodrámy smerom k opere. Chýba konvenčná dramaturgia melodrámy, rozdelenie dramatických výrazových polôh medzi epického rozprávača a lyricnú hudbu. V Apolloopere nenájdeme hudbu scénickej, sprievodnej povahy, takú typickú pre klasickú koncertnú melodrámu.

Využitie žánrových idiómov melodrámy v opernom koncepte je platným artistickým gestom. Napokon, produkčný (nie však žánrový) melodramatický rámec diela predurčuje aj dedikácia Apollooperu konkrétnemu hudobnému telesu – Slovenskému filharmonickému zboru. Už z nej je zrejmá autorská intencia prijať limity výhradne zborového riešenia opernej poetiky ako kompozičnú výzvu. Zaangažovanie rozprávača sa teda javí ako logické riešenie v rámci špecifického obsadenia tejto hudobnej drámy. Herec – nespievák nie je v Apolloopere len performatívne „komfortným“ riešením, ale je umelecky zaujímavým nositeľom dejovej dynamiky, pretože saturuje všetky výrazové polohy drámy. Rozprávač – herec je dokumentaristom (približuje fakty a ich historický kontext, i), je zároveň i lyrikom (prednáša poéziu) a epikom (približuje konkrétne postavy a ich príbehy). Operne neštandardná je i podoba inštrumentálnej zložky kompozície. Veľký spevácky zbor s hercom sú doplnení jediným hudobným nástrojom – trombónom (príležitostne sa angažujú dva trombóny⁴). V Apolloopere však možno nájsť i jednoznačne operné riešenia, i keď iste nie v podobe „čistých“ operných foriem ako ich poznáme zo scénických operných predstavení. Dielo je štruktúrované ako sled tzv. číslovaných, samostatných „obrazov“, v ktorých sa striedajú epické a lyrické plochy. V lyrických úsekoch sa dramatický čas mení, spomaľuje či celkom zastaví. „Predĺžený“ čas niektorých obrazov drámy ponúka kontempláciu i dramaticky angažované prežívanie individuálnych expresívnych duševných stavov a hnutí. Vzhľadom na

² Treba spomenúť, že meno rafinérie – Apollo – sa uchovalo v pomenovaní najnovšieho mosta cez Dunaj (Most Apollo), ale i v pomenovaní Hotela Apollo na neďalekom Dulovom námestí. V roku 2014, rok po premiére diela, uplynulo od bombardovania rafinérie 70 rokov, čo bola príležitosť, ktorá oživila záujem niektorých historikov o vojnové udalosti v Bratislave.

³ Premiéra Apollooperu bola 19. novembra 2013 o 19. hodine v Malej sále Slovenskej Filharmónie v bratislavskej Redute (réžia – Marold Langer-Philippsen, dirigent – Jozef Chabroň, Slovenský filharmonický zbor, rozprávač – Štefan Bučko, trombón – Albert Hrubovčák).

⁴ Pri repríze Apollooperu počas festivalu Bratislavské hudobné slávnosti v roku 2017, bolo sólové riešenie trombónu zmenené, jeden part bol rozpísaný pre dvojicu trombónov. Táto úprava (závislá od produkčných možností) kompozične zodpovedá polychórickému kompozičnému riešeniu prvej (Adam) a poslednej (Veže) časti Apollooperu.

minimalistické herecké riešenie, je scénická akcia z kľúčových momentov diela celkom vypustená, objaví sa len ako dramatická marginália v krátkom bizarnom dialógu, v scéne vyzvania do tanca, odohranej členmi zboru v 4. časti Schôdza.

Hudobno-dramatické spracovanie národne významnej historickej témy predpokladá (i vyžaduje) prácu s typickými výrazovými polohami klasickej drámy, so vznešenosťou a pátosom. Obe sú v Apolloopere dosahované výhradne artistnými prostriedkami, idiomatickými štruktúrami odkazujúcimi na historické kompozičné techniky. Poetika Apolloopery je postavená na princípe metaforickej konceptualizácie. Idiomatické štruktúry najrôznejšieho pôvodu umožňujú v rámci historickej témy priame odkazy na kultúrne vzdialené kontexty nielen na rovine libreta, ale i hudobných štruktúr a kompozičných techník. Citáty všeobecne známych sentencií, alúzie i nejasné náznaky a inotaje sú zhudobnené štylisticky rozdielne, raz konformne popkultúrne, inokedy artisticky, a to takým spôsobom, že korektná interpretácia textu i hudby miestami predpokladá až kryptoanalýzu. V závislosti od poslucháča skúsenosti môžu mať idiómy vo vzťahu k ich pôvodným významom nielen reprezentačné, ale i aktualizáčnne či metaforické funkcie. Reprezentácia idiómov sa nerealizuje len vo sfére familiárnosti, ako je to v mainstreamovej popkultúre, ale aj v náznakoch, v juxtapozíciách, či dokonca v absurdných kombináciách, čím sa zabezpečuje neustále narušenie recepčného komfortu.

Popkultúrna štylistika sa považuje za jeden z príznakov postmoderných umeleckých poetík. Pre akademickú hudobnú estetiku bolo donedávna samozrejmosťou, že recepčne prvoplánová populárna hudba nevyžaduje interpretáciu ani výklad. Náročnejšie publikum zasa typické popkultúrne idiomatické banality vníma ako klišé, ktoré vyvoláva pochybnosti o autentickosti a umeleckosti tvorivého gesta. Tieto predsudky udržuje pri živote aj presvedčenie, že autori popkultúry zdieľajú so svojimi poslucháčmi „len“ fyzickú radosť zo znejúcej hudby, ktorá protirečí sústredenému, ničím nerozptyľovanému počúvaniu hudby a jej kontemplácii. Ani pre estetiku a muzikológiu nebola populárna hudba veľkou intelektuálnou výzvou, dokonca ani ako súčasť modernistického umeleckého gesta. No tento nezaujem umenovedy o „populárny“ typ kompozičných stratégií nezdieľali všetci profesionálni hudobníci ani všetci hudobní skladatelia (už spomínaný Gustav Mahler je len jedným z nich).⁵ Pre recepčnú hudobnú estetiku je populárna hudobná štylistika plnohodnotným hudobným estetickým, a to i vtedy, keď sa od nej neočakávajú autonómne hudobné kvality a jej recepcia nie je spätá s kontemplatívnym (interpretatívnym) počúvaním. V mnohých prípadoch (ak nie vo väčšine) sa totiž popkultúrnej hudobnej produkcie a autonómnej hudby od seba líši skôr vonkajšou formou a štylistikou, než technikami kompozície.⁶

Idiomatické popkultúrne hudobné štruktúry typické pre hudbu easy listening majú v v Apolloopere bohaté zastúpenie. Nielen melodické štandardy, ale i rytmické prvky konkrétnych tanečných typov majú v prvom rade funkciu toposu, odkazujú na historický čas, sociálny kontext a sním spätý étos. Rytmický sprievod tanečnej hudby zabezpečujú výhradne zborové hlasy spevácky náročnými beztextovými vokalizami. V prípade perkusívnych nástrojov by išlo o relatívne jednoduché rytmické postupy, no ich zborový aranžmán vyznieva absurdne. Ide o typický prejav skladateľovho hudobného myslenia v neštandardných kompozičných riešeniach. Aranžérska odvaha skladateľa je vo výsledku nielen zvukovo, ale aj interpretačne zaujímavá. Štvrtá časť Schôdza prináša celú encyklopédiu tanečných idiómov 30-tych rokov

⁵ Neodškriepiteľné argumenty ponúka veľká časť inštrumentálnej hudby už od obdobia baroka. Ak sa tieto hudobné kusy dnes počúvajú ako autonómna koncertná hudba, neznamená to, že by sa mal interpretačne ignorovať ich pôvodný účel – zabávať, a to nielen dobových poslucháčov, ale aj samotných hudobníkov.

⁶ Porovnanie mainstreamovej populárnej hudby 20. storočia s klasickou autonómnou hudbou (presnejšie s kompozíciami klasicke-romantickej hudby) ukazuje, že kompozičné postupy oboch (v štrukturálnom zmysle) sú si veľmi podobné, ba často totožné (podrobne pozri Michalec 2010, 2012).

20. storočia aranžovaných pre spevácky zbor. Rytmické štruktúry tanga s typickými beatovými a off-beatovými rytmickými modelmi artikulujú zborové hlasy na slabiku -pa-, „apolácka“ hymna Apollo, Apollo, svet sa točí okolo ...⁷ je zhudobnená na spôsob rakúskej „hochstäplerskej“ melódie a v idiómoch easy listening pokračuje aj valčíkový húpavý sprievod altov (na beztextovú vokalizáciu -a-). Idiomatické štruktúry spoločenských tancov, tak rytmické ako melické, uzatvárajú celú 4. časť unavenou melódiou tenorov spievajúcich text autentického dokumentu – inventárneho zoznamu robotníckeho spoločenského klubu Apollo, ktorý je dodnes uchovaný v historickom archíve Slovaftu.⁸

V 5. časti Apolloopery nazvanej Piloti opúšťajú idiomatické štruktúry funkciu toposu postupne nadobúdajú povahu metaforickej štylistiky. Až v obrazoch tejto časti sa po prvý raz pripomenú skutočné vojnové udalosti, no vďaka popkultúrnej hudobnej štylistike výrazovo pokračujú v odľahčenej atmosfére predchádzajúcich častí. Text zostáva hravý až roztopašný, no len na prvý pohľad. Autor kalkuluje s neznalosťou poézie Williama Blakea a snaží sa poslucháčov učičkať v detinských off-beatových idiómoch swingu, ktorými zbor spieva verše z Blakeových Prísloví z pekla (Busy bee has no time for sorrow). Ani text ani hudba nemajú samé osebe výraz vojnovéj tragiky, naopak, hlasy hravo poskakujú a vyzývajú Dip him, dip him, in the water. To, o čo ide, presnejšie, čo sa nezadržateľne blíži je ešte príliš hlboko a „číta“ to len skúsený poslucháč, skúsený literárne, kultúrne, historicky i hudobne. Anticipácia tragédie je zjavná len ak sa významovo sklbia chladné ironické verše Williama Blakea, znalosť dobového amerického ideálu dokonalej manželky a pracovitého manžela a poznanie umiestnenia rafinérie Apollo v blízkosti Dunaja. Rozprávač je facilitátorom len čiastočne, dopĺňa spev Brentanovej uspávanky informáciami o tom, že Bratislavčania boli presvedčení, že im letecké nálety nehrozia, pretože lietadlá dovedy vždy len neškodne prelietavali ponad mesto. I keď je v tejto časti Apolloopery po prvý raz zobrazené bombardovanie avizované už v titule diela, hudba si vďaka hre s popkultúrnymi idiómami stále udržuje ľahkovážny tón a tragika udalostí zostáva stále len tušená. Až v 6. časti nazvanej Čin sa dielo začína posúvať na recepcne odlišnú úroveň. Banálne harmonické sledy kadencií aj tu môžu pripomínať (do istej miery) popkultúrne kliše, no rozprávačov vecný popis bombardovania už ohlasuje zmenu atmosféry.

V rovine libreta sa začínajú hromadiť metaforické vrstvy významov, ktoré poslucháča posúvajú do sféry artistických semiotických hier, ktorých horizont určuje len jeho recepcná skúsenosť a interpretačný potenciál. Od 7. časti libreta odkazuje na univerzálnu kultúrnu tradíciu, tvorí pastiš z diel zakladajúcich hodnotové a etické princípy európskej civilizácie: biblickej Apokalypsy, Danteho Pekla, Horatiových Satír, z Prísloví pekla Williama Blakea, úryvku z básne Samuela Becketa či Hviezdoslavových Krvavých sonetov. V poslednej, deviatej časti Apolloopery nazvanej Veže, libreto opúšťa pastišový princíp hromadenia textových fragmentov z ikonických literárnych diel a prináša celkom nový autorský text pre rozprávača. Je presýtený idiómami jazyka a apokalyptických obrazov Hviezdoslava, sentimentalizmov Máchu, melanchólie Krasku i nepoučiteľne optimistického postoja k budúcnosti.

V súlade s poetikou libreta, aj hudobná kompozícia Apolloopery od 6. časti odkazuje k univerzálnym tradíciám európskej hudby a začína sa jednoznačnejšie hlásiť k odlišnému hudobnému étosu, k étosu historických kompozičných techník stredovekého moteta a polychórie.

⁷ Ide o autentickú pieseň robotníkov rafinérie, cit.: „Na zábavách, tancovačkách a rôznych posedeniach kričali podgurážení pivom: „Apollo, svet sa točí okolo!““ (podľa Kraus 2000, str. 17).

⁸ Inventarizačný súpis majetku spoločenského klubu Apollo z 30-tych rokov 20. storočia.

Hudobná semiotika sa vzťahuje k artistickým vyjadrovacím prostriedkom, akými sú hudobno-rétorické figúry, polyfónia a motetová technika spätá s polytextovosťou a viacjazyčnosťou. Motetový princíp sa niekoľkokrát objaví už v 2. časti *Továreň*, keď sa v librete simultánne stretnú všetky jazyky typické pre medzivojnovú Bratislavu: slovenčina (Krasko), maďarčina (Petöfi), čeština (Mácha), nemčina (Brentano). Archaická hudobná idiomatika polyfónie tu anticipuje univerzálne etické výzvy, no zostáva zatienená už zmieňovanými idiómami popkultúrnej tanečnej a muzikálovej proveniencie.

Siedma časť *Spoveď*, je štruktúrne veľmi členitá, vedľa seba sa ocitajú hudobne i textovo diametrálne odlišné úseky, a čo je interpretačne zaujímavé, odlišujú sa nielen svojou poetikou, ale i kompozičnými stratégiami. Polyfonická skrumáž na spôsob izorytmického polytextuálneho moteta vrátane tenoru v jeho pôvodnej motetovej funkcii držaných tónov, sa strieda s očarujúcimi kantabilnými homofónnymi útvarmi zhudobňujúcimi Máchove verše. Vzápätí sa s apokalyptickým zvolaním (*quis poterit stare*⁹) a Horatiovým veršom (*Mutato nomine, de te fabula narratur*¹⁰), navracia bez akejkoľvek prípravy archaický gotický polyfonický štýl, nie v motetovej, ale textu primeranejšie konduktovej sadzbe.¹¹ Konduktus je apelatívnejší než moteto, pretože hlasy sa pohybujú syrytmicky, vďaka čomu je v tomto krátkom úseku text libreta zrozumiteľný. Hudba pokračuje polyfonickou technikou voľnej imitácie, ktorá je sprevádzaná pohyblivými triolami nemelodických hlasov, typických skôr pre homofóniu (opäť paradox typický pre autorskú poetiku). Skrumáž kompozičných štýlov a techník je zavŕšená profánnymi idiómami dychovky v optimistickom zbore, ktorý sprevádza rozprávača. Záver 7. časti má podobu štruktúrne zmätenej kompozície, ktorá je skvelou psychologickou metaforou posttraumatického syndrómu. Spolu s textom rozprávača je štruktúra textu i hudby silným agensom obrazu zmäteného záhradníka, ktorý vytesňuje prežitú hrôzu a absurdne sa upína k povinnosti poliať trávnik.

Záver

Apolloopera skladateľa Marka Piačeka ponúka hudobnej estetike veľký priestor na interpretáciu kompozičných hier s najrôznejšími typmi idiomatických štruktúr. Poslucháč Apolloopery sa striedavo ocitá zoči-voči „príjemným“ popkultúrnym hudobným idiómom v rovnakej miere, ako je vystavený in medias res znepokojivému pôsobeniu tradičných až archaických idiomatických hudobných štruktúr a kompozičných postupov. V Apolloopere sa prelínajú stylisticky protikladné kompozičné stratégie s odlišnými recepčnými nárokmi: easy listening a štruktúrne komplikovaná polyfónia. Z recepčného hľadiska je však najzaujímavejšie vzájomné vyváženie kontrastnej metaforickej idiomatiky, ktorá poslucháčom ponúka, bez ohľadu na ich poslucháčske preferencie, katarziu v duchu klasických požiadaviek drámy.

Literatúra:

- [1] ADORNO, T. W. (1997): *Estetická teorie*. Prel. Dušan Prokop, Praha Panglos.
- [2] ADORNO, T. W. (1996): *Gesammelte Schriften. Band 7: Ästhetische Theorie*. 6. Auflage. Suhrkamp, Frankfurt am Main.

⁹ Zjavenie Jána 6, 17: Kto obstojí?

¹⁰ „Zmeň meno a príbeh je o tebe“ (Horatius, 1985).

¹¹ Stredoveký typ viachlasnej neliturgickej hudobnej kompozície, ktorý sa vytratil v priebehu obdobia tzv. Ars Antiqua, niektoré jeho kompozičné prvky a postupy absorbovalo moteto.

- [3] ADORNO, T. W. (1992): *Quasi una Fantasia: Essays on Modern Music*, trans. Rodney Livingstone, Verso, London and New York.
- [4] ADORNO, T. W. (1992): *Mahler: a Musical Physiognomy*. (1971) Prel. Edmund Jephcott. The University of Chicago Press, Chicago.
- [5] ADORNO, T. W. (1970): *Ästhetische Theorie*. Ed. Gretel Adorno and Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- [6] BARHAM, J. (2011): Programming Mahler: Meaning, Re-description, and the Post-Adornian Counterlife. In: *Nineteenth-Century Music Review*, 8, pp 255-271.
- [7] BEARD, D. – GLOAG, K. (2005): *Musicology. The Key Concepts*. Routledge.
- [8] BECKETT, S. (1946): Saint-Lô. In: New Statesman. *The enigmatic Samuel Becket still thrills. The Collected Poems of Samuel Beckett - review*. [Cit. 11-10-2012.] Dostupné na internete: <http://www.newstatesman.com/culture/culture/2012/10/enigmatic-samuel-beckett-still-thrills>
- [9] BLAKE, W. (1799): Proverbs of Hell (from The Marriage of Heaven and Hell). In: *William Blake Digital Materials from the Lessing J. Rosenwald Collection, The Library of Congress, Rare Book & Special Collections Reading Room*. [Cit. 14-01-15.] Dostupné na internete: <http://www.loc.gov/rr/rarebook/rosenwald-blake.html>
- [10] BLOOM, H. (1973): *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press.
- [11] BOWIE, A. (2007): *Music, Philosophy, and modernity*. Cambridge University Press.
- [12] BÜGNER, T. (1992): *Lebenssimulationen. Zur Literaturtheorie und Fiktionalen Praxis von Dieter Wellershoff*. Springer Fachmedien Wiesbaden : Deutscher-Universitäts Verlag GmbH, Wiesbaden.
- [13] DANTE Alighieri (2005): *Božská komédia. Peklo*. Prel. Viliam Turčány a Jozef Felix. Bratislava.
- [14] DANTE Alighieri (1966-67): *La Commedia secondo l'antica vulgata a cura di Giorgio Petrocchi*. Edizione Nazionale a cura della Societa Dantesca Italiana. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1966-1967. Publikované: Dante Alighieri: La Commedia. Inferno. Purgatorio. Paradiso. [Cit. 14-03-17] Dostupné na internete: <http://world.std.com/~wij/dante/index.html>
- [15] DAVIS, S. (2003): *Themes in the Philosophy of Music*. Oxford University Press.
- [16] HORATIUS, Q., F. (1985): *O umení básnickom, Satiry a listy*. Bratislava: Tatran.
- [17] KRASKO, I. (1975): *Nox et solitudo. Verše*. (1909) Tatran.
- [18] KRAUS, D. (2000): *Klingerova kolónia*. Bratislava : Lorca.
- [19] MARX, K. – ENGELS, F. (1968): Werke, Band 23. In: Abschnitt, E., I. (ed): *Das Kapital*. Berlin/DDR.: Dietz Verlag, s. 49 – 98.
- [20] MÁCHA, K., H. (1836): *Máj*. Digitalizovaná podoba prvého vydania, [Cit. 10-07-17] Dostupné na internete: <http://kramerius4.nkp.cz/search/i.jsp?pid=uuid:5e5c5d90-0cad-11dd-81b7-000d606f5dc6>
- [21] MICHALEC, M. (2012): *Romantizmus v populárnej hudbe*. Nitra: UKF v Nitre.
- [22] MICHALEC, M. (2010): Klasicko-romantické a libidinózne tendencie v hitovej produkcii populárnej hudby. In: *Musicologica* [online]: internetový časopis Katedry hudobnej vedy Filozofickej fakulty UK, 3/4, s. 1-21.

- [23] PIAČEK, M. (2013): *Apolloopera, melodráma o jednom bombardovaní pre zbor, herca a trombón*. Partitúra (rukopis zapožičaný hudobným skladateľom).
- [24] *Zjavenie Jána*. In: Biblia. Písmo Sväté Starej a Novej Zmluvy (1991). Preklad – komisia Slovenskej evanjelickej cirkvi a. v. Vydala Slovenská biblická spoločnosť, Banská Bystrica.
- [25] *Apolloopera, melodráma o jednom bombardovaní pre zbor, herca a trombón*. Zvukový záznam z premiéry melodrámy, ktorá sa konala 19. 11, 2013 v Malej sále Slovenskej filharmónie. Dostupný v archíve Slovenskej filharmónie na: stream.filharmonia.sk

Autor hudby: Marek Piaček, autori libreta: Martin Ondriska, Marek Piaček, Marold Langer-Philipsen. Réžia: Marold Langer-Philippsen, dirigent: Jozef Chabroň, rozprávač: Štefan Bučko, trombón: Albert Hrubovčák. Herci a herečky súboru účinkujúci v spomínaných inscenáciach:

Bibiana Taubnerová, Peter König, Aneta Liptáková, Jozef Gavlák, Maroš Kočan, Naďa Hrabuvčinová, Jozef Novyvedlák a.h., L. Šefčíková, Ján Adamčiak, Milan Molitor, Martina Benková, Maroš Strnad, Anna Bušovská, Andrea Dlugošová, Magdaléna Liptáková, Júlia Paulýniová, Júlia Detvaiová, Ján Pramuk, Klaudia Budzová, Viktor Weiser, Adriana Wachterová, Katarína Česlová, Martina Ogurčáková.

doc. PhDr. Renáta Beličová, PhD.
 Univerzita Konštantína Filozofa
 Filozofická fakulta
 Ústav literárnej a umeleckej
 Komunikácie
 Nitra
r.belicova@ukf.sk

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

Musical idioms as meaningful and expressive constants: Marek Piaček: *Apolloopera - a melodrama about bombing for the choir, actor and trombone*

Resume: Idiomatic musical structures are a natural part of musical language and they resemble phrasemes in colloquial language. They effectively perform the operational functions on the pragmatic communication plane. Even though idioms are considered to be holistic and non-degradable units, in the language of music, they are often formed by complex structures composed of idiomatic segments of a lower order, which mutually combine and overlay. Despite the fact that in the genetic code of each idiom there is a firmly established and traditionally embedded "information", the information is inevitably subject to socio-historical changes and its importance is only consolidated on the background of the situational context of its current use. This historic property of idioms both in the area of music and language enables their permanent re-interpretation and it maintains the sense of classical interpretive questions of influence, tradition and originality in reception of art. The compositional and receptive aspects of the idiomatic structures of musical language can be very well illustrated by Mark Piaček's *Apolloopera – a melodrama about bombing for the choir, actor and trombone*. The rich idiomatic nature of this work

is not only a symptom of the poetics of a postmodernist composer, but also an efficient function of metaphorical stylistics. The musical language of various historical and current musical poetics serves as *topos*, whose reference qualities refer to the ethical dimension of the various aspects of the historical story from the inter-war and war Bratislava through idiomatic stylistic metaphors. *Apolloopera* combines the stylistically contradictory compositional strategies with different requirements on reception: *easy listening* and structurally complicated polyphony. In terms of reception, the most interesting issue is the mutual balance of the contrasting metaphorical idiomatic nature, which brings a catharsis to the listener in the context of classic drama regardless of his/her listening preferences.

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 exemplifikací, expresí člení průhledem poznávacími perspektivami 1. a 3. osoby na prožitkovou a empatickou komponentu, opírá se tak o teorii artefletiky. 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 artefletics. 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



Výstava K. Grosse ve Veletržním paláci (2018)

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

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

mu kulturně nesplyvají, 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 umění². 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 moderny³ 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 Body⁴ 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?

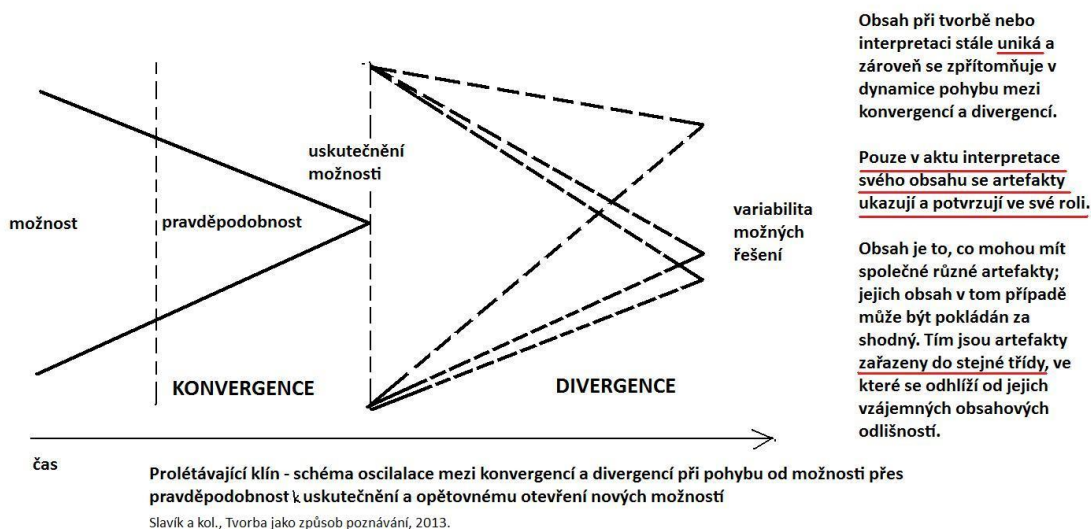
Teoretické pojmy: obsah, význam a struktura díla

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 všimnout si stále jemnějších a jemnějších rozdílů a shod** (Slavík, Chrz, Štech et al., 2013, s. 48-49).

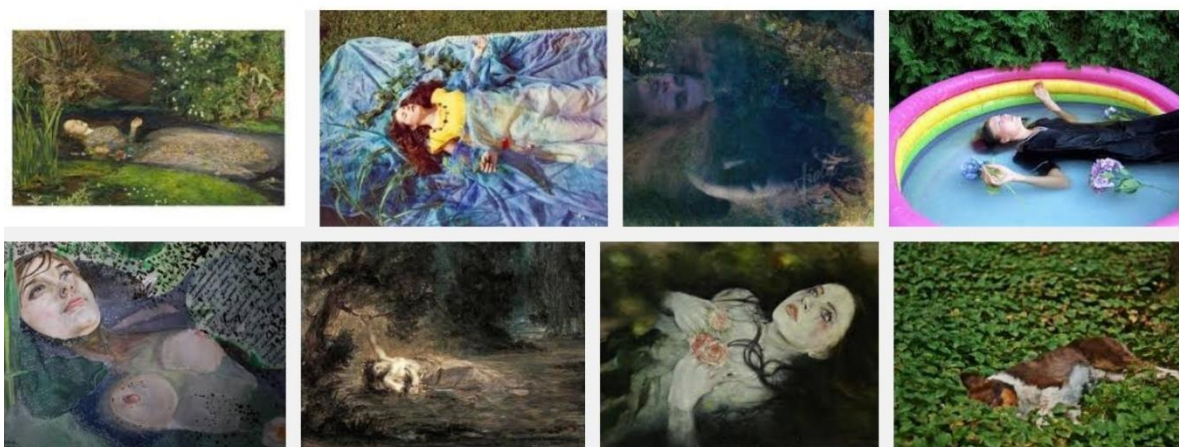
² Termín vizuální budeme používat z důvodů obrovské mediální šíře soudobé scény, zejména s ohledem na silně se rozvíjející audiovizuální scénu. Text by rád upozornil na plodné rozhraní umění – neumění, pak se také hodí širší termín *vizuální* více, než termín *výtvarný*.

³ Interpretaci moderny pod jinými koncepty samozřejmě existuje bezpočet, například Jana Migašová se věnuje průnikům mezi dětským a modernistickým projevem a v posunu pak koncepční implementaci 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.



Věnujme se termínu **obsah** díla, abychom pochopili užití zavedených pojmů a jejich účinnost v praxi. Obsah díla chápeme jako to, co mohou mít společně 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 koncepty díla, a pokud neprozkoumá kontext daného díla, což má náš obor vyučovat, tato dvě díla nebude umět odlišit.



Náhodný výběr 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) depositů světa umění vlastně vyučovat, co vybrat, abychom obstáli v těchto obyčejných avšak konfliktních situacích. Co musí student

vědět o Oféliích - pojdme 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 tékat 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 nadužívání 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, nosítka 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 podřízené mnohosti jeví 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 *neuzavřitého* 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.

Neuzavřítelnost obsahu jako podmínky pro aktualizaci uměleckých děl a jako naděje 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 dešť, chránit se před deštěm nebo mluvit o dešti s druhými lidmi. Společným obsahem pro všechny tyto psychické modality je dešť, 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 podívat, 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 díla⁷: Grosse vytvořila 10 metrů vysoké dílo z jednotlivých rolí plátna, které převrstvila a postríkala pestrými barvami ze stříkácí 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 objektivní charakterizujeme neuchopitelnost subjektivní. Ač své prožitky vnímáme velmi silně a reálně, jsou to nehmotné souvislosti v interiéru naší myslí. 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 exprese jsou: vášnivost, úzkost, neurčitost, suverénnost, éteričnost, upocenost... Goodmanův známý příklad: obraz je doslovně šedý, ale metaforicky smutný. Expresy 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 nenedotuje 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 „krájí“ 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). Vrátime-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 *tvorivě 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 interpretován jako určitý význam a promění se tímto aktem v plnohodnotný znak (tj. v Peircovu referenční „třet’ost“), 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 emoci, 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 ‚inbearing‘, ‚inreading‘ či ‚intouching‘. Místo všech těchto možností použijí 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?

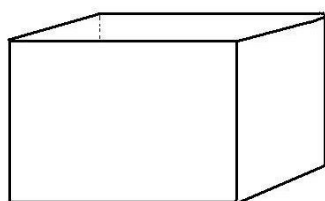
Zavedli jsme termíny neuzavřitelného oscilujícího obsahu, co nepřesnějšího aktuálního významu platného dnes a otevírajícího nové horizonty pro interpretace zítra s někým a pro někoho jiného. K pochopení jejich proměnlivosti a dynamičnosti nám pomohly pojmy konvergence, divergence a taktéž performativity 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.

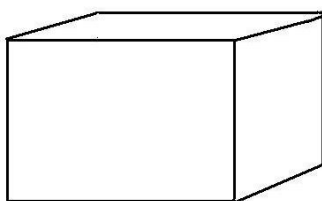
Další text bude příkladem alterací, jejich variování nám pomůže s úvahami o expresi⁹ díla, kterou bychom rádi argumentovali jako podstatu expresivních oborů. Použijeme Zuidervartovy termíny odkrytosti a přesvědčivosti díla, jejichž praktiky či fáze nazval průzkumem, prezentací a interpretací estetických znaků. Opřeme se o přesvědčení, že tvorba je způsob poznávání (Slavík, Chrz, Štech et al., 2013).

Kontext díla, „jako co“ je umění

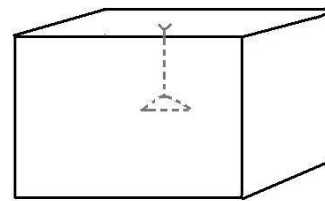
Začneme již několikrát položenou koncepční otázkou: „**jako co**“ autor své dílo myslí.¹⁰ „Jako co“ je zamýšlen design, „jako co“ umění? Pomáhá nám Wittgensteinův (1993, s. 246) „aspekt“: pod jakým zorným úhlem danou věc vnímám, tím se stává.



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 uvažují, z jakého aspektu ho posuzují. Jedná se tedy o příklad nezastupitelné role kontextu. V proměně kontextu je skryta i proměna objektu¹¹. Tak dokládá i další příklad, kdy útvar uprostřed se stává buď 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 *Expresie* (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 zhlédnout **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).

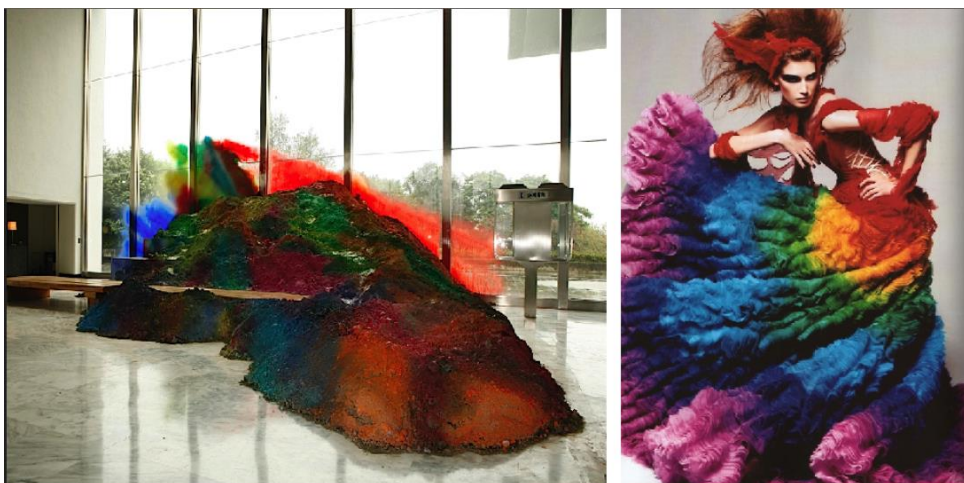
¹¹ Exemplárním příkladem pro to, že pouhou změnou kontextu, bez změn čehokoliv v díle, dojde k proměně významu díla, jsou objekty ready made. Tedy např. Duchampova Fontána redatovaná na rok 1917. Bez **kontextu** reakce na retardované umění nemocné akademismem, bez kontextu ztráty všech evropských hodnot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

A B C
12 14

Obsah interpretovaný ze zmyslové podoby artefaktu se může menit změnou kontextu, resp. konceptuálního rámce, anebo změnou pojetí ko-textu i bez fyzického zásahu do zmyslové podoby, protože volba jiného kontextu anebo jiného pohledu na ko-text určuje jiná pravidla 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 podíváme jako na střední symbol B-13 a přiložíme 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 magmaticností a materiálností možná lépe mate směrem k duhovým šatům.



Katharina Grosse, Windowwall resized, 2010, 726x400

A.McQueen, Rainbow Shipwrecked Dress

Pestré duhové šaty: byt' 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 zmyslově nabitá hádanka „k nošení“. Tomu se přizpůsobuje. Z jiného úhlu pohledu se dá říci, že nespoutatelná krása *nehmotné* svobodné duhy je znásilněna „býti tlustou sukni“ - 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 byt' 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.

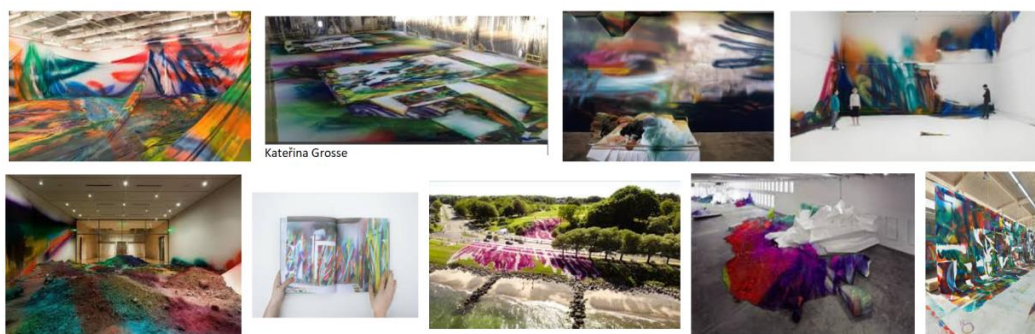
Dílo Kathariny Grosse z roku 2010¹² *Windowall resized* zdaleka neexponuje tvar, jako *Zázračný obraz*. Je magmatickou hmotou organických kvalit vágnosti, neurčitosti, zdánlivé náhodnosti, proto jsme ho vybrali. Smysl *strukturně srovnávací metody* je nalézt co nejvíce podobná díla, aby se zjemnil způsob 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 (útvary 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 exprese¹³.

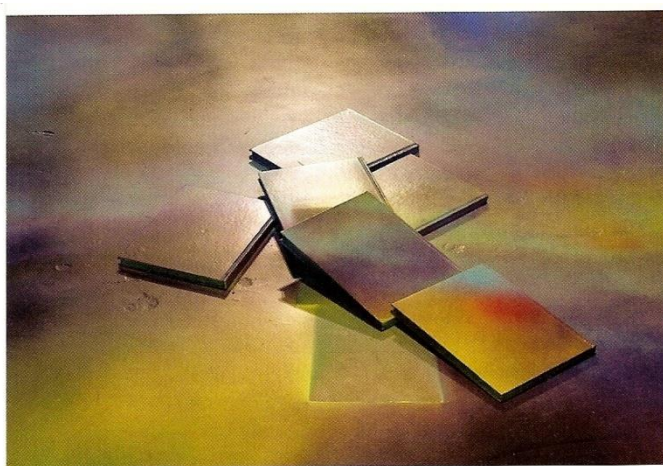
¹² Další díla K. Grosse dostupné na: <http://www.katharinagrosse.com/>

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 historického proměnného kulturního kontextu. Z uvedených důvodů má exprese (v porovnání s denotací a exemplifikací) relativně nejsložitější logickou strukturu – zahrnuje jak zvláštní obled na způsob předvedení (Z), tak i zvláštní obled na kulturní a společenský kontext (K). Ve schematickém zápisu: A referuje k B způsobem Z v kontextu K (ArB; Z, K). Tím samozřejmě nepochybujeme 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).

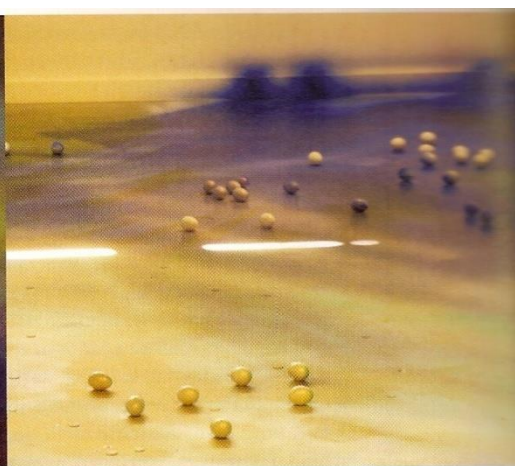


Náhodný výběr díla Grosse v aplikaci obrázky google

Náhodně jsme vybrali díla Grosse v aplikaci obrázky google (označme čísla 1, 2, 3, 4 v prvním řádku; 5, 6, 7, 8, 9 v druhém). Je to tedy náhodný vzorek jejich přístupů. Pojďme je popsat: barvou nerespektuje tvar objektu, přesahuje, pojímá její pestrost 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, iluzivité, 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 neovládnutelností - jak dobře tomu rozumíme, když víme, v jakých tělech žijeme a o čem paralelně uvažujeme.

Obrátme 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 nedehtonují a neřadí 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.

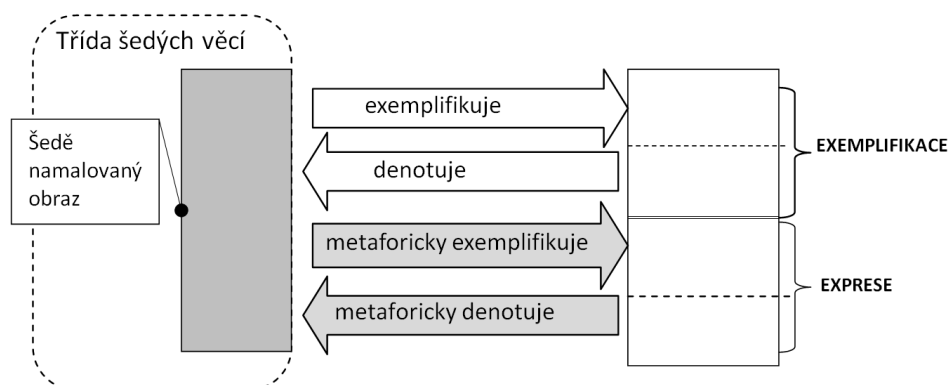
Expres díla je utvářena autorem neustálým rozhodováním během procesu tvorby, takže dílo-věc je tvořeno souborem metaforicky prezentovaných vlastností, které tvůrce zašifroval do hmotné podoby díla (velkorysost, sakrálnost, vášnivost, hloubka, fluidnost, neskutečnost, rozporuplnost u K. Grosse). Proto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

Expresa, 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. Děla, 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“. Expresa: 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 expresa: 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 travě 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 artefiletiku. 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 mohou uvědomit.
Exemplifikace (předvedení vlastností)		Konstruktivní (dispozice předvádět pozorované vlastnosti)
Denotace (jmenovité označení ¹⁴)	Symbol Ikon Index	Tematická (dispozice jmenovitě označit objekt nebo vlastnost)
Expresie (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 mohou uvědomit**, Goodmanova typologie odpovídá na otázku, **jak se symbolizace uskutečňuje**. (Slávik, 2015)

Artefiletika je teorie výtvarné výchovy (Slávik, 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 vnímatele¹⁴. Podle artefiletiku 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 **expresie**) (Slávik, 2015).

Výuka expresivních oborů (hudby¹⁵, 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 *expresie 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 (širě 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 atelierech 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 předpokladatelné), 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.

Literatura:

- [1] CASSIRER, E. (1996): *Filozofie symbolických forem I. Jazyk*. Praha: Oikoyomenh.
- [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): Expres 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) Expres, 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): *Kartezjánské 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 realizmus*. Červený Kostelec: Pavel Mervart.

- [14] MIGAŠOVÁ, J. (2015): Preferencia detskej tvorby jako súčasť 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 ke vědě*. Praha: Filosofía.
- [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): Artefietika – 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 účín*. 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, ke estetice XX. století*. Praha: Triton.
- [30] ZUSKA, V. (ed.), (2003): *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Praha: 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.

The Problem of Aesthetics Experience in Contemporary Art*

Katarína Ihringová; katka.ihring@gmail.com

Abstract: Experiencing aesthetics and aesthetic experience has, for a long time, been perceived as the purpose and goal of art. The aesthetic features of a work of art have been the only criteria used in its evaluation. However, these modernist aspects cannot be applied to the conceptual and neo-avant-garde art of the 2nd half of the 20th century that has not only brought a radical change in the artistic form, but, especially, the ontological nature of the work itself. Modernist theories of art and normative rules which apply to perceptual art are no longer able to reflect the changes brought by the art of mind. The traditional history of aesthetics oriented towards the definition of art should, therefore, overlap with, for example, the history of ideas. In the text, I will thus focus on the crucial moments which stood on the border between the old, modernist traditions, and the new, which has brought radical changes into the study of aesthetics as well as the theory of art. The text is focused on three issues: ontological issues of art, the criticism of aestheticism and tautology as a possible problem in interpretation, which will be dealt with from the comparative viewpoint of the art of sense and art of mind.

Keywords: conceptualism, aesthetics experience, neo-avantgarde, ontology.

Introduction

When Július Koller painted his “*Sea*” in 1963/1964, he probably did not expect that several years later it would be in the centre of a rather sharp academic discussion of Slovak art theoreticians. Koller painted this oil painting while still studying at AFAD in Bratislava and for a long time it was seen as an expression of a student’s search for himself. He wrote, or rather painted, the word “sea” on the painting and let the letters of this word “swim” on the waves. Although the painting does not depict any specific sea or the idea of a sea, it is able to very intensely evoke undulating waves in the audience. Despite the loss of materiality, replaced by a word, the painting has remained strongly visual. It is this very instability in the perception and interpretation of this painting that has become a meeting point for differing interpretational approaches. In 1979, Tomáš Štrauss termed “*Sea*”, in his samizdat manuscript “*Conceptual Art as a Media Analysis and Model of Reality (Comments on the Development of Art from 1970 to 1975)*”, as a unique phenomenon of Slovak conceptualism. (Štrauss, 1992, pp. 55-62) He came to this conclusion on the basis of the then current view in conceptualism which had also started to replace the visual aspect by thoughts, ideas or concepts, represented in the form of a verbal statement. However, Štrauss did not support his argument with any available foreign manifestos of conceptual art and assessed Koller’s work as an effort by the author to express his opinion on the conceptual and semantic issues of the current artistic trends through the painting. Radislav Matuščík totally rejected this in his work ... *Before. Crossing the Borders 1964 to 1971* in 1983, while evaluating Koller’s work in a completely different manner: “[...] *his painting “Sea”, however, is not yet a fully developed textual announcement of his relationship to things, events and ideas; it is only a first entry into a different – non-pictorial – symbolic system*” (Matuščík, 1994, p. 27) While the first theoretician clearly classified the painting among the primary examples of Slovak conceptualism, the latter rather finds

* This text was prepared as a grant output **APVV-15-0294** Kognitívne prehodnotenie krásy: Zjednotenie filozofického a kognitívneho štúdia estetického vnímania.

it to be a continuation of the Dadaistic tradition of experimentation with writing in paintings. The interpretational discussion regarding this painting also continued over the following years and was joined, mainly, by Aurel Hrabušický (1995, pp. 218-251) and Jana Geržová (1999, pp. 145-149), who offered their own analytical viewpoints and interpretational evaluations of *Sea*.¹ Their conclusions, but mainly the nature of the dispute itself raises several fundamental questions: Why has this, seemingly non-problematic and clear painting provoked interpretational disputes? Why have the theoreticians themselves found various paradigmatic aspects of artistic development in it and why have they approached it with different intentions? An answer to these questions corresponds to the situation in the 1960s and 1970s art. While subsiding modernist theories were still highlighting visual aspects and aesthetic features of works of art, which were highlighted by, for example, Radislav Matuščík, others (Štrauss), already in the spirit of conceptualism, were looking for an idea and thought in the work that was intended to completely replace the visual aspect with a semantic concept. I will try to gain more insight in this issue situated on the border between the old modernist tradition and the new conceptualism by defining two methods of the representation of the world which get their shape from art – the perceptual (sensory) and non-perceptual (conceptual) forms of art. Each of these forms has a different approach to representation, i.e. the depiction, of the world as well as to the medium used and the execution of the work itself, its formal features, visual aspect and meaning. There are also differences in their approach to the viewer and their place within the process of the perception of a work of art, i.e. to the aesthetic experience itself as well as to a definition of art. Based on these approaches, the individual artistic forms began to be called: art of sense and art of mind. While the first focused on the human senses which should be stimulated by a work of art, the latter focused on the artistic stimulation of the mind but using different means.² They were discussed more intensely in the 1960s and 1970s when the question of a new definition of art and the re-evaluation of modernist aesthetical theories (formalism, expressionism), which were not able to give an adequate response to the new artistic forms and strategies, resounded in the theory of art. The modernist theories pay attention to a priori art, its aesthetic and artistic qualities free of functions beyond aesthetics and art. They emphasize the autonomy of a work of art (Mukařovský, 2000, pp. 208-214), while highlighting its expressive and formal features (Clive, Beardsley). However, the situation in art has radically changed. Modernism emphasized sensory experience arising from art and artistic work, but the result of the rise of conceptualism (art of mind) was that aestheticism disappeared completely and was replaced by comments by artists on social or political issues, intending to make a viewer think, with the visual aspect excluded from the work. The principal difference between both of these approaches to art was not only based on the above mentioned factors, but, according to Noël Carroll, it was particularly based on the matter of aesthetic experience which is diametrically different in sensory and conceptual art. This question of aesthetic experience has been the one most highly considered question in the theory of art and aesthetics over the last 30 to 40 years (Carroll, 2003, p. 42). It is related to the fact that sensory experience which is connected to beauty has, for some time, disappeared from art, this has been caused by conceptualism and other neo-avant-garde movements. A new challenge comes as a response to the deliberate absence of aesthetic experience – the re-evaluation of aesthetic experience. The term “aesthetic experience” originated in the early aesthetics of the 18th century (Baumgarten, Kant, Hutcheson) where it was related to terms such as contemplation, self-enrichment, internal experience. In the words of Vlastimil

¹ For further information about this dispute see: Jablonská, Beata: *Spor o slovenské „More“* (2013, pp. 7-19). The author offers an overview of various opinions on interpretation of the work which have been pronounced in the field of Slovak art science.

² This terminology was also used by E. Schellekens and P. Goldie, authors of *Who's Afraid of Conceptual Art* (2010).

Zuska: *“the aspect of the self-reflection of a perceiver and the “internalization” of an aesthetic object, its absorption into a reflected perceptual sphere of subjectivity, are thus essential for aesthetic reception”* (Zuska, 2001, p. 42). Several theories have been formed in modern aesthetics which focus on aesthetic experience as well as the emphasising the aesthetic features of a work of art, e.g. the concepts of Clive Bell, Susan Langer, John Dewey, Monroe C. Beardsley, Clement Greenberg and others. Aesthetic experience is a term connected to sensory perception and it is directly related to sensory art which possesses aesthetic features that are able to create an aesthetic experience. For Clive Bell, a representative of formalism, the perception of a work of art is not only simply looking. He raises it to an experience, in which the human mind is absolutely free, unbiased and free of any external stimuli. It is free of all other interests besides aesthetic ones. This intense experience results in an extraordinary emotion which is related to the origination of an aesthetic experience that can only come at the moment of experiencing an extraordinary emotion, which Bell calls an aesthetic emotion. A perceiver has to possess extraordinary sensibility in order to be able to experience such an emotion. We then call objects which arouse an aesthetic emotion, works of art. But why are certain objects more extraordinary than others and how do they differ from one another? The difference lies in the so-called significant form, based on the proper formal organization of lines, colours, forms and space. It is also the only principle that contributes to the evaluation of a work and to distinguishing a work of art from a non-artistic work. The significant form is put into the work by an artist and the proper organization of forms in a specific work of art is always shrouded in mystery. An artist should be able to harmonize the significant form to such extent that it arouses extraordinary emotions in the viewer. At the same time, Bell points out that the aesthetic experience of a work of art is highly personal. Emotions are so individually subjective that no system of aesthetic can have an objective character. However, he also admits that any effort to search for objective truth in art is legitimate (Bell, 2005). We can also find aesthetic experience seen as the objective and purpose of art as well as the nature of sensory perception in the ideas of a younger theoretician, Monroe C. Beardsley. In his opinion, a work of art is *“created in order to be endowed with an ability to satisfy an aesthetic interest”* (Beardsley, 2010, p. 244). As soon as we start to show an aesthetic interest in artistic objects we deliberately head towards the aesthetic experience, which is a sort of climax – the highest moment – of the aesthetic experience of a work of art. *“Sometimes it happens that, within the receptive relationship, we realize our experience (which includes everything that forms our consciousness, i.e. perceptions, feelings, emotions, instincts, desires, beliefs, thoughts) has been elevated in a way which can hardly be described: [...] it includes the feeling of liberation from matters which present an external object of our interest, an intense feeling that is not based on practical objectives, an elevating feeling of awakening of our curiosity, unification of our selves and our experience”* (Beardsley, 2010, p. 243). If all the above mentioned aspects of an experience join together when perceiving a work of art, we can speak about the aesthetic experience. The purpose of a work of art thus lies in the satisfaction of our aesthetic interest and leading us towards aesthetic experience – in the case of sensory art. However, what form does aesthetic experience and other aesthetic matters take in regards to conceptual art?

In his article, *The Problem of Non-Perceptual Art* from 2003 (Shelley, 2003, pp. 363-378), John Shelley considers three statements: 1) a work of art has aesthetic features that are relevant enough for us to attribute an artistic value to the work (proposal R); 2) these aesthetic features are such that they can be perceived through the five senses (proposal S); 3) however, there are also works that cannot be perceived through the five senses – these are the so-called non-perceptual works and we evaluate them as works of art (proposal X). The first two statements correspond to the aesthetic theory of art and try to find an answer to the following questions: *“Why do we assign an artistic value to a specific work? How do we perceive a specific work of art?”* The answer is oriented towards the aesthetic features of a work of art that

we perceive by our senses which help us to assign an artistic value to the work. The third proposal speaks of works that we are not able to perceive through our five senses and cannot classify them among the sensory arts since they do not possess any aesthetic features. These works are beyond the realm of the concepts of the aesthetic theory of art; yet we evaluate them as works of art. Shelley forms variations of the three statements, on the basis of which he finds a possibility for the evaluation of such avant-garde works (Duchamp) that have freed themselves from aesthetic features and the possibility of perception through the five senses. Before we start to deal with the question of the existence of aesthetic experience in conceptual, or, in Shelley's words, non-perceptual works of art, we will focus on some aspects of the theoretical concept of this art. We will, however, focus only on the early stages of the development of conceptualism where we can speak of it in its purest form. In the late 1970s, it was transformed into various forms with many differences and specifics, taking a form of neo-conceptualism in the 1990s. Conceptual art has been able to arouse many controversial claims and debateable questions. I will try to cover at least those which are closely related to the aesthetic issues that conceptualism tried to delineate itself from. At the same time, I will also focus on the ontological problem of conceptual art as well as dealing with sensory perception and aesthetic experience.

Art after Philosophy?

In 1969, Joseph Kosuth, in a passage from *Art after Philosophy* (Kosuth, 1999, pp. 158-177), spoke of the end of philosophy, that it had exhausted its theoretical possibilities and was no longer able to grasp the fast pace of change of the world and art in the 20th century. The given state can be characterized by Kosuth's claim: "*The end of philosophy, the beginning of art*" (Kosuth, 1999, p. 160). Prior to this period, philosophy had analysed the world via empirical exploration or rationalist analyses. According to Kosuth, today these procedures are no longer sufficient and are not able to fully grasp the changeability of the world. The same applies to aesthetics which interprets art from the point of view of aesthetic features and aesthetic categories.³ However, the artistic development of the 2nd half of the 20th century underwent a radical change, liberating itself from aestheticism, expressionism, artistic form and beauty as the most important aesthetic category. The importance of aesthetics – a scientific discipline dealing with sensory perceptions, aesthetic tastes and aesthetic values – was justified in relation to traditional art, as the art depicted and represented a certain aesthetic object which belonged to an artistic context; it was a part of the artistic tradition. "*Art is a European tradition of pictorial and sculptural dichotomy*" (Kosuth, 1999, p. 163). This state also corresponded to aesthetic theory, especially formalistic criticism, relying on the morphology of a work. If an artist respected the morphology of a painting, sculpture etc., they actually respected the artistic tradition; therefore, there was no reason to question the aesthetic value of the work.⁴ However, it is not possible to apply aesthetics and an understanding of the theory of art in such way to conceptual art, which rejected the traditional medium as well as the physical forms of a work of art, thus completely rejecting the modernist paradigm based on aesthetic categories. At the same time, the function of art also changed. The primary function of sensory art was decorative (portrait, landscape ...), referring to the morphological aspects of a work and oriented towards beauty and aesthetic taste. Yet, we cannot any longer look for a decorative function in conceptual works, which are called "pieces" by Kosuth. These are works created by a conceptualist without any ambition to be works of art. They are only models of the

³ The Kosuth's claim is, of course, disputable since practice has shown that philosophy still has its place in social as well as in cultural context and is able to reflect both philosophical and artistic changes in paradigms.

⁴ According to Kosuth, an American Modernist Clement Greenberg was the last Mohican of the modernist theory.

artist's idea, and it is this very idea which presents an actual work of art. "Pieces" are only the physical form of the work of art that resides in the artist's mind. The arousal of emotions, passions and feelings is no longer the role of conceptual works; its main task is to communicate an idea and be the bearer of semantic meaning. "*An idea stands at the beginning of conceptual art and it is the most important aspect of the entire work,*" (LeWitt, 1999, p. 12) these are the words of Sol LeWitt, which he used to characterize conceptualism. The creative process of the origination of the idea and its formation is much more important than the actual physical realization of the work. Conceptual art puts an emphasis on the intellectual process which includes all the intellectual as well as cognitive factors that support rumination, thinking, searching for connections and the actual realization, i.e. the external form of the work, is only secondary. "*The mental process of an artist is sometimes more interesting than the final product*" (Lewitt, 1999, p. 14).

"*A work of art is a tautology as it is an author's presentation of their intention [...] Art is art. The art is the truth a priori. If somebody says it is art, it is art*" (Kosuth, 1999, p. 165). This statement by Joseph Kosuth was based on analytic linguistic philosophy as the only philosophical movement that conceptualism relies upon and which is close to it, by its nature. Kosuth refers to the thoughts of the linguist A. J. Ayer and characterizes a work of art as an analytical-analogical proposition. A work of art is tautological and, as such, a priori truth as it represents the artist's intention, idea, concept, thus being art itself, a definition of art as well as its own interpretation. Similar to logic, mathematics and linguistics, conceptual art is a tautology with the given statement being confirmed by itself. In its form, conceptual art is also a linguistic statement; therefore, it is defined by itself and is interpreted in the same way. It is not possible to discuss a conceptual work in any other way but tautologically. If we tried to interpret it in another way, we would focus on other artistic aspects and not on the work itself. The art thus works on the principle of logic, which means it is close to scientific thinking, as a strict systematic character must be present in both systems. We also have to take a tautological approach to beauty itself, which is a tautological idea of clear and absolute existence, meaning that beauty has absolutely liberated itself from the external aesthetic features it was previously related with and has become an expression of the pure existence of the artist's idea. As it is an expression of pure existence, Kosuth sees no point in commenting on beauty and paying more attention to it. As soon as we start to analyse it and search for its visual form, its pure function will change to a decorative one, thus causing its degradation. "*An artistic idea and art can be appreciated as art without a necessity to prove it by their aesthetic features*" (Kosuth, 1999, p. 166). Although, from a tautological point of view, art is at the same level as logic or mathematics, they are still different. While the scientific disciplines head towards a practical and useful objective, art is a pure existence that can fully replace religion or philosophy, as it is able to meet "*the spiritual needs of man*" due to the fact that "*art is art. Art is a definition of art*" (Kosuth, 1999, p. 170).

Several fundamental questions arise from the aesthetic point of view of Joseph Kosuth's theoretical concept, which I will try to highlight and compare in the scope of the art of sense and the art of mind. These are mainly essential issues such as the ontological problems of art; the new perspective of the artist in an artistic process where the artist – creator – is replaced by an artist – thinker;⁵ the problematic position of the viewer in the process of perception – the annulment of his perceptual experience; the

⁵ Elisabeth Schellekens says that the position and role of a conceptual artist is changing radically. They are no longer a creator, but a thinker; therefore, no painting or craftsman skills are required from them. As the conceptual art is based on semantics and not on the formal realization, the artist's task is to be a "meaning-maker", i.e. a creator of meanings.

meanings and objectives of interpretations of conceptual art – is there any point in entering it?; aesthetic experience and its place in conceptualism.

The Ontological Problems of Art

How does art exist? – a question asked by Reinold Schmücker – represents an issue for current aesthetics and the theory of art which was forced to take a certain approach to the state of art in the 2nd half of the 20th century (Schmücker, 2010, p. 67). On one hand, the question is seemingly simple, not offering any complicated answers, related to the most common answer we can offer: art exists in the form of a work of art; its existence is a result of a creation of human subjectivity; the existence of such a work is to be perceived and refers to aesthetic experience. All of the above mentioned characteristics could, under certain conditions, be considered to be synonyms of art and a work of art. As has already been mentioned, modernist theories are of an opinion that *“art is only constituted together with the realization of aesthetic experience and, furthermore, it does not exist outside this experience”* (Schmücker, 2010, pp. 71-72). However, we can still find several problematic points in the answers to this question. The first issue arises when we connect the existence of art with its specific form, i.e. we assign a shape to it, an external form realized through matter or medium. The second issue occurs at the moment of joining the existence of the art with its subjective perception and aesthetic experience. These are the aesthetic constructs related to sensory art or aesthetic objects which can be perceived through our senses. However, the answers do not take into account arts without a material form or that does not use traditional media – art which only exists in the mind of the creator (or, as the case may be, in the mind of a perceiver), but also art presented in the form of a performance, a happening, land art and such like. How does this art exist? We can find an interesting answer in a study by Günter Patzing (Patzing, 2010, pp. 81-92), who says that we should distinguish between the existence of a work of art and the existence of material art (its material realization). It is irrelevant to differentiate between perceptual and non-perceptual art, because, as regards their ontological nature, all of them are born of an idea (medieval, renaissance as well as conceptual art). Therefore, the difference does not lie in the idea, but in the material or non-material realization. While in the first the idea is made real through medium or material, using various aesthetic means to help the perceiver the sensory perception and aesthetic experience, the physical realization of an idea is unimportant for the latter form of art. The existence of an idea is thus the ontological nature of art. *“A work of art is not supposed to be a creative experience of an artist (creator, producer), but an experience of understanding and perception in a recipient”* (Patzing, 2010, p. 90). According to this theory, the ontological nature of a work of art is only crowned thanks to the perceiver in the perception process. Jens Kulenkampff, who questions the existence of the ontological problem of a work of art, is of a similar opinion (Kulenkampff, 2010, pp. 93-107).⁶ In his opinion, it is a common practice in current art science to deal with the physical features of a material object by applying an aesthetic-oriented manner of observation which distinguishes the physical realization of art and its very meaning, or idea. As soon as this dualism is removed from art science, the ontological problems of art will also disappear. Like Kulenkampff, Patzing draws inspiration from Charles Sanders Peirce and his theory of words (type) – the bearers of meaning and tokens – the sound and written manifestations of a word, in his conception. They applied this dichotomy to art, namely to works

⁶ Kulenkampff presents a quote of Theodor Hetzer’s text where he describes Dürer’s early self-portrait: *“As the famous Erlangen drawing – refusing everything that is typical of a bust – leaves only the face to appear before our eyes in a tangle of lines composed of fertile forms of paper, it also shows man who is disconcerted, asking, thinking, who is a riddle to himself. It is not a matter of isolation, politics, a deliberate attitude. Spirit and soul are immediately revealed in infinite movement”* (pp. 96-97).

of art (type) and material objects (token) which bear aesthetic features. *“Pierce’s distinction between type and token – interprets works of art as types that can, just as every type can, have many exemplars”* (Kulenkampff, 2010, p. 105).⁷ This means there are such works of art in the art world that can be perceived aesthetically due to their tokens, as they have aesthetic features and we head towards the aesthetic experience through perception; yet, we have to accept the fact there are also such works of art which do not possess any material form and only remain in the form of an idea. *“The thesis that works of art exist here in form of types, therefore, has been adopted as more or less the dominant opinion in the field of art ontology”* (Schmücker, 2010, p. 73). If we wanted to use the above mentioned arguments to answer Elisabeth Schellkens’ question,⁸ as to whether a medium was a necessary condition of the existence of a work of art, our answer would be negative. The material shape is not the only characteristic which ensures the status of a work of art. A similar opinion is also expressed by Joseph Kosuth who claims that ideas are considered to be the true works of art, not their material shape. In his opinion, art thus does not only have to be a question of beauty and aesthetic pleasure, but also a question of intellectual searching and thinking.

Criticism of Aestheticism

“Aestheticism is neither a necessary nor sufficient condition for the status of art” (Binkey, 2010, p. 283). The quote by Timothy Binkey breaks all the notions of traditional aesthetics that have been formed since the 18th century. Terms such as beauty, harmony and symmetry which are related to art suddenly seem to be completely absurd and superfluous. The same applies to terms like an aesthetic object possessing aesthetic features which allow us to classify an object as a work of art. Features which enable us to perceive, experience and assess a “perceptual object”. The modernist thesis advocates the opinion that a work of art exists so it may be perceived and the result is aesthetic experience. An equation – external perception = internal experience – applies here. Searching for an aesthetic ideal of beauty, the deep internal experience of art, intense aesthetic experience – terms and categories which cannot be applied to the art of the 2nd half of the 20th century that completely liberated itself from all aesthetic categories and traditionally understood aesthetics thus found itself in deadlock without the possibility to adequately reflect on current artistic shapes and forms. It happened in the case of conceptual art, but also in performance, happenings, land art, installations and so on, because works of art do not necessarily have to be aesthetic objects (ready-made), but they do not have to be an object either. This means they will not gain a material shape but instead only remain in the form of the author’s idea or creative process. As these works often do not possess any material shape, we cannot speak of any aesthetic or artistic value, and so Binkey, to the same as Kosuth, calls them “pieces”. The term “work of art” will thus be limited to “piece” (i.e. a work) (Binkey, 2010, p. 278). Sensory perception is no longer the meaning of “pieces”; it is replaced by grasping of an idea, albeit without a sensory percept, even without any aesthetic experience, because *“art does not have to be aesthetic”* (Binkey, 2010, p. 292) and does not have to be of an aesthetic nature – thus also the perceiver does not need any aesthetic experience either. However, if the work does not possess any aesthetic qualities, does it have some others, e.g. cognitive or cultural qualities? Cognitive theory has

⁷ Schmücker also thinks in the similar manner, claiming that various material forms of art allow us to physically perceive works of art; yet *“they are not works of art themselves: they are tokens, i.e. occurrences or manifestations of a work of art. Consequently, the work itself is no material object, but it is a type which manifests itself in its occurrences, tokens”* (Schmücker, 2010, p. 73).

⁸ Elisabeth Schellekens: *Conceptual Art*. Freely available at Stanford Encyclopaedia of Philosophy. <https://plato.stanford.edu/entries/conceptual-art/>
See also: Goldie - Schellekens, 2010.

offered one of the possibilities, pointing out the importance of knowing that does not only originate from logical/rational knowing, but also in art which, despite being more sensory than science, can be the bearer of cognition and knowing just the same. It thus disposes of a cognitive value. Cognitive-oriented theoreticians (Graham, Goodman, Freedberg) speak of art generally, not defining the special artistic forms which are the bearers of cognition and which are not (they define neither the art of sense nor the art of mind). We can reach cognition in all artistic forms. Nelson Goodman considers only cognitive knowledge and cognitive value to be the main nature of art. Aesthetic perception and aesthetic knowledge are not paramount or important to him, but they are replaced by cognitive perception and cognitive experience which are, in some way, superior to aesthetic experiences, since each artistic and aesthetic element is a source of cognition. *“On one side, we put perceptions, viewings, arguments, presumptions – all the collected explorations and investigations, facts and truths; on the other, we put joy, pain, willingness, satisfaction, disappointment – all the thoughtless affective reactions, likings and aversions. Consequently, we do not see then that cognitive emotions operate in aesthetic experiencing [...] Emotions in aesthetic experiencing are the means of determining the features a work has and expresses”* (Goodman, 2007, p. 190). The emotions that Goodman speaks of are thus taken out of the sphere of purely aesthetic experience and we see them as a source of cognitive knowledge. Cognition becomes a new meaning and nature for conceptual art as well as for other neo-avant-garde strategies.

Tautology as a Problem of Interpretation?

Let us return to the concept of Joseph Kosuth who calls a conceptual work a tautology. It is thus a priori truth, it is defined and interpreted by itself and, as regards interpretation, it cannot be approached in any other way than tautologically. This characteristic brings several questions. 1) Why does such work need a viewer – perceiver – when it interprets itself? 2) Does a conceptual work admit the possibility of subjective interpretation at all, if it is interpreted tautologically? 3) What is the objective of our interpretations? In relation to the already discussed features of conceptual art, it is quite difficult to answer these questions. It might appear that the role of the perceiver is absolutely useless and they do not participate in the interpretation in any way. And it is out of place to speak of subjective interpretation, as it is a tautological process of self-interpretation. The existence of conceptual works as well as other neo-avant-garde strategies, however, is determined by interpretation and evaluation. According to Arthur Danto, there is the so-called “art world” (Danto, 2010, pp. 95-111), which a work enters on the basis of its evaluation and interpretation. A conceptual work is connected to a broad evaluation context which includes various cultural, political, historical and social relations. *“Actually, works of art owe their status as art to the fact they are viewed as art”* (Schmücker, 2010, p. 75). However, this is not only about subjective evaluations of individuals who could introduce a work into the art world. It is about a broad consensus that Schmücker calls *“intersubjective agreement”* (Schmücker, 2010, p. 77), i.e. an agreement shared by more subjects. The existence of at least one material manifestation in any form is necessary in order for a work to be evaluated in such a way. Even a purely mental manifestation which confirms the existence of a work is sufficient. How should Kosuth’s tautology be understood then? It does not minimize the role of a perceiver or even its denial. Like other neo-avant-garde works, a conceptual work necessarily needs an interpreter, but, since the work often does not have a material form (it is dematerialized) and works exclusively with an idea, the author focuses his, as well as perceiver’s, attention only on the concept (idea). The author tries to get the idea over to a perceiver, while the perceiver tries to understand it correctly.

Conclusion

In the present text, I have tried to point out the essential aesthetic problem which took shape during the period of the formation of conceptual art when a principal change in the artistic-cultural and aesthetic-theoretical paradigms occurred that also led to a change in artistic norms. Theoretical texts by the conceptualists themselves (Kosuth, Sol LeWitt) form the primary basis for understanding the idea of conceptual art. These texts also came at the beginning of thoughts about the relationship between perceptual and non-perceptual art, and, based on the comparison of these arts, I defined three problematic spheres: the ontological problems of art, the criticism of aestheticism and tautology as a possible problem of interpretation. I particularly based my paper on texts of analytical aesthetics which demonstrate the wide discussion concerning the existence of the art of mind and its place in the art world. Today, their status is unquestionable and they are clearly accepted as artistic strategies that reflect both social and artistic conditions. However, with respect to the breakthroughs and internal tensions which occurred on the border between the old and new paradigms, I was interested in the moments which broke the modernist rules and norms and made an effort to offer new possibilities, be it in the context of a continuous follow-up or the discontinuous establishment of new rules of artistic reflection.

Literature:

- [1] BEARDSLEY, M., C. (2010): Estetická definice umění. In: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.): *Co je umění. Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Pavel Mervart, pp. 237-254.
- [2] BELL, C. (2005): Art. In: *The Project Gutenberg* [online]. Available at: <http://www.gutenberg.org/files/16917/16917-h/16917-h.htm>.
- [3] BINKEY, T. (2010): Piece: proti estetice. In: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.): *Co je umění. Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Pavel Mervart, pp. 277-301.
- [4] CAROLL, N. (2003): *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*. Cambridge University Press.
- [5] HRABUŠICKÝ, A. (1995): Počiatky alternatívneho umenia na Slovensku. In: Z. Rusinová (ed.): *Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení*. Bratislava: SNG, pp. 218-251.
- [6] DANTO, A. (2010): Svět umění. In: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.): *Co je umění. Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Pavel Mervart, pp. 95-111.
- [7] GERŽOVÁ, J. (1999): Konceptuálne umenie. In: *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia. Od abstraktného umenia k virtuálnej realite. Idey –pojmy - hnutia*. Bratislava: Profil, pp. 145-149.
- [8] GOLDIE, P., SCHELLEKENS, E. (2010): *Who's Afraid of Conceptual Art?*. London, New York: Routledge.
- [9] JABLONSKÁ, B. (2013): Spor o slovenské „More“. In: *Sešity pro umění teorii a příbuzné zóny*, 15, pp. 7-19.
- [10] KOSUTH, J. (1999): Art after Philosophy. In: A. Alberro, S. Blake (eds.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Massachusetts Institute of Technology, pp. 158-177.
- [11] KULENKAMPFF, J. (2010): Existuje ontologický problém uměleckého díla? In: P. Záhradka (ed.): *Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy súčasnej estetiky*. Brno: Barrister&Principal, pp. 93-107.

- [12] LE WITT, S. (1999) Paragraphs of Conceptual Art. In: Albero, Alexandro; Stimso, Blake (ed.) 1999. *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Massachusetts Institute of Technology. pp. 12-17.
- [13] MATUŠTÍK, R. (1994): ...Predtým. *Prekročenie hraníc 1964-1971*. Žilina: Považská galéria.
- [14] PATZIG, G. (2010): K ontologickému statusu uměleckých děl. In: P. Záhradka (ed.): *Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy súčasnej estetiky*. Brno: Barrister&Principal. pp. 81-91.
- [15] SHELLEY, J. (2003): The Problem of Non-Perceptual Art. In: *British Journal of Aesthetics*, 43/4, pp. 363-378.
- [16] SCHELLEKENS, E. (2017): Conceptual Art. In: *The Stanford Encyclopaedia of Philosophy* [online]. Available at: <https://plato.stanford.edu/entries/conceptual-art/>
- [17] SCHMÜCKER, R. (2010): Ontologie umění. In: P. Záhradka (ed.): *Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy súčasnej estetiky*. Brno: Barrister&Principal, pp. 67-79.
- [18] ŠTRAUSS, T. (1992): Konceptuálne umenie ako analýza média a model skutočnosti (Poznámky k vývoju umenia 1970-1975). In: *Slovenský variant moderny*. Bratislava: Pallas.
- [19] ZUSKA, V. (2001): *Estetika – úvod do súčasnosti tradičnej disciplíny*. Praha: Triton.

Mgr. Katarína Ihringová, PhD.
Trnava University in Trnava
Faculty of Philosophy and Art
Department of History and Theory
of Art
Slovakia
katka.ihring@gmail.com

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

European Thinking and the Study of World Art from a Natural Perspective*

Ancuta Mortu; ancuta.mortu@yahoo.com

Abstract: My aim in this paper is to address some difficulties related to the development of an emerging discipline called world art studies. While it originates as a European discipline in the German scholarly tradition around 1900 (Pfisterer, 2008), world art studies comes to the fore only recently (Onians, 1996, 2016) with recent advances in natural and cognitive sciences, which hold promise for providing more inclusive categories that could serve the study of art as a worldwide phenomenon. I focus more specifically on the strengths and weaknesses of psychology as explanatory framework for world art studies. While contemporary scholars no longer dwell on collective mentalities or “spirits” of an age (Gombrich, 1967), the problem of postulating mysterious faculties in relation to art behavior and aesthetic response is still present when adopting as an entry point the universality of human nature.

Keywords: art historical writing, world art studies, human cognition, psychology, European context

One of the recent developments in art history and art theory is world art studies, which aims at studying art as a worldwide phenomenon. While it originated as a European discipline in the German scholarly tradition around 1900 (Pfisterer, 2008), it has come to the fore in the European thought only over the last two decades or so (Onians, 1996, 2016), with recent advances in natural and cognitive sciences. What is the significance of this revival of the study of world art now and what are the historical components that this discipline retains from past models of art history? In trying to tackle these issues, I divided this paper into three parts. In the first part of the paper I look at the context in which world art studies took shape and make some brief remarks about two art historical systems of thought that continue or contest the Hegelian tradition, from which the field of world art studies fiercely tries to depart. In the next section I narrow down my analysis to what I call “natural frames of references”, and more specifically psychology, which serves as evidence for placing art history within the natural sciences. And finally, in the last section, I dwell on the significance of world art studies’ emergence in a European context and on a few puzzlements that this enterprise raises.

Models of Art History

In order to establish the theoretical background against which the emergence of world art studies may be comprehended, I will start by considering briefly two models of art history¹, which represent in a sense two extremes of a continuum. These are the metaphysical model based on the Hegelian system and the evolutionary model inspired from the Darwinian theory and biological sciences. The division is not

* An early version of this paper was read at the conference *Coordinates of Aesthetics, Art and Culture III*, 2017. I would like to express my gratitude to the audience for fruitful discussion and generous comments, and especially to Adrián Kvočka, who made this possible.

¹ For a survey of several models of art history, see (Danto, 1986; Rampley, 2016).

absolute. Numerous elements of the two models are combined, for instance in the late nineteenth century writings of art historians such as Alois Riegl and Aby Warburg (Gombrich, 1960, pp. 15-17; Rampley, 2017, pp. 7-8).

The Hegelian model of art history offers an account of historical change and development of art by recounting “a teleological tale of progress of civilization” (Bahrani *et al.*, 2014, pp. 184); on this view, forms of art are regarded as ideal expressions of culture or age and, ultimately as expressions of human thought which aspires to an awareness of itself (Danto, 1986, pp. 230-231). As regards the evolutionary model, it appears to serve as a basic framework for most of the contemporary, naturalistic approaches to art history and aesthetics, including world art studies (Rampley, 2016, pp. 18). The two models share the common goal of providing an all-encompassing principle that could explain the development of world art practices and the universality of art phenomena. Thus, on the one hand, the Hegelian, idealist solution for dealing with the universality of art is to invoke some fictional, collective entities such as “World spirit”, “spirit of the people”, or “spirit of the age” (Gaiger, 2011, pp. 178; Gombrich, 1979a, pp. 28, 33) which are held responsible for the progress in the arts at particular locations over given periods of time, while on the other hand, the naturalistic solution is to appeal to natural kinds, that is, to substantive, innate categories that are part of our biological equipment (Bird, Tobin, 2017) and remain constant through cultural change. Inherited features such as neuropsychological dispositions to take pleasure in formal configurations that exhibit symmetry, regularity or balance (Onians, 2015, pp. 130-131) and to look for meaning in such configurations are just a few examples.

It is a matter of debate whether the propensity to make art and to appreciate art are such inherited evolved features in their own right. Yet, exploring the products of human action on such grand scales – from a Spiritual down to an evolutionary history of mankind – might prove to be difficult to achieve, let alone to subject to empirical verification. This holds equally true for answering the major questions that are asked in these models concerning the ultimate end of art and, respectively, the origins of art-making. As Gombrich (1979a, pp. 43) rightly remarks, every general theoretical framework needs some ordering principle that provides its coherence; whether this framework is made of sign-systems, as adopted for instance by semiotic art history (Bryson, 1983) or of some spirits, as implied in some social histories of art such as that of Hauser, which incorporates elements of Marxism, it is difficult to escape the Hegelian mythology altogether. It so happens, nonetheless, that some of the ordering principles that are available in the theoretical realm encompassing art practices might be less problematic than others. My take on this is that psychology might be a good explanatory framework that could serve art history and what I have in mind is cognitive psychology considered at the level of the individual, as opposed to collective psychology, evoking collective spirits as manifestations of specific cultures or nations². In other words, I am suggesting that psychology may be a better-suited natural frame of reference than the evolutionary theory for coming to grips with the problem of the universality of art, which is at the core of disciplines such as world art studies. The idea is not new. It is Gombrich (1960) who most famously introduced psychology into the description of “the beholder’s share”; he sought to affirm his concern with the individual human being (i.e. with his attitudes, convictions, behaviors etc.), thus importing in the realm of the arts the “methodological individualism” (Gombrich, 1979a, pp. 50-51; Burke, 2014, pp. 14-15) adopted from Karl Popper’s philosophy of science. According to Popper, the methodological individualism entails “*constructing and analyzing [...] models carefully in descriptive or nominalist terms, that is to say, in terms of*

² On the suspicion that collective psychological entities might still thrive in present art historiographies, see (Summers, 2002, pp. 144-145).

individuals, of their attitudes, expectations, relations, etc.” (Popper as cited in Hemingway, 2009, pp. 300-301). This is compatible with maintaining that there are psychological and behavioral dispositions that belong to a shared human nature.

Natural Frames of Reference

What does it mean when we say that world art is interpreted in terms of natural frames of reference? As I mentioned at the beginning of this paper, psychology proves to be appealing for the explanation of world art practices insofar as it holds promise for locating the discipline of art history within the natural sciences. Psychology is generally subsumed under a nomological approach that advances explanation in terms of laws or mechanisms (Wright, Bechtel, 2006, pp. 46-47), for example information-processing mechanisms (perception, attention, imagination and the like). The notion of “natural frame” at issue here is broad enough to encompass types of inquiry that rely on explanations derived from the natural sciences. Other natural domains of inquiry include, for instance, neuroscience, evolutionary psychology, cognitive anthropology, neurophysiology of vision, biology, physics, chemistry and so on. One can assume that what is really at stake in world art studies is to discover general laws (Rampley, 2017, pp. 2-3; Davis, 2015, pp. 70; 2017, pp. 243-244) within art history, derived from the functioning of the human apparatus. Thus, the epistemological issues related to the nature of art historical inquiries and the cognitive issues related to the processes of art making and response become more pressing than surveying the field’s materials, although global surveys of the products of material culture (Onians, 2004) which broaden the canon of art are more and more expansive. A couple of decades ago, a classic definition of art history read as follows: “*the basic skill of what we call art history [is] the ability to assign a date, place, and, if possible, a name on the evidence of style*” (Gombrich, 1979b, pp. 133). These concerns, positivistic in flavor, regarding attribution and the temporal and spatial placement of works of art (Summers, 2003, pp. 15), are becoming less pressing than reflecting on the status and methods of the discipline of art history itself, which is in need of new theoretical models for organizing the materials that have been gathered so far. Such organizing principles could precisely be obtained by shifting the focus from the morphology of artifacts to the human response to prevailing artistic practices, both in its cognitive and affective dimensions.

Although the interest in the natural frames of reference has been revived at the end of the 1990s due to developments such as world art studies, the enterprise of worlding art through a natural grounding is of course not new. First of all, there were similar attempts in *historical* and *literary* scholarship and we can mention here Goethe’s dream of a “world literature”, hinted at in one of Gombrich’s papers concerning the relativism in the humanities. Here’s a poignant passage: “*Goethe could never have coined this beautiful term [of world literature] if his reading of Homer and of Shakespeare, of Hafez, Kalidasa, and finally of Plutarch, had not convinced him [that] ‘They were all human beings-so much is plain’*” (Gombrich, 1987, pp. 699). But there is also a long tradition of natural histories of *art* (Pfisterer, 2008; Onians, 2011, pp. 79), according to which art creation and appreciation are founded in human nature and psychology; it starts with Aristotle and Pliny the Elder and flourishes in late twentieth century art historiography: again, the writings of E. H. Gombrich, Michael Baxandall and John Onians are but a few examples. All of them were highly influenced by anthropology, vision science, psychology of perception and surrounding disciplines aiming at providing objective analyses of their objects of study. Gombrich and Baxandall, for instance, were interested in the psychological implications of the perception of the arts and gave detailed analyses of different modes of seeing and attending. These analyses were related to the singularity of art practices (Davis, 2015, pp. 83; Gombrich, 1979c, Baxandall, 1994) such as ornament or cubism; the results of

cognitive psychology that were put to use were therefore not overgeneralized. This is a significant point considering that a recurrent problem with the scientific approaches to art is precisely to determine up to what point one can abstract the phenomena described without losing the very specificity (Rampley, 2017, pp. 3-4, 12-13) of the practices themselves.

Another challenge for world art studies is to elaborate on the problem of universals as applied to art without resuscitating the collective mentalities evoked by the Romantic, Hegelian historiographies. If it was questionable to consider art as a manifestation of the spirit of a culture or a nation, which also remains a problem for the cultural anthropologists of art (Anderson, 2014; Morphy, Perkins, 2006; Van Damme, 2003), one can only picture the difficulties when having to deal not only with national or regional art, but also with world art spanning thousands of years. One needs to be clear in the first place with respect to the categories of analysis that are put to use. Starting with the categories presumably founded in nature, which become part of the art historical analysis, for instance, the category of man as a biological being and the category of human engagement with art regarded as an integral part of shared human cognition (Gombrich, 1987, pp. 695-696). In what assumptions of individual human being is the study of world art grounded? What exactly is universal in the universality debate which accompanies the study of world art? If we refer to the universality of *human nature* as a whole does this entail the thesis that it is an “exception” (Schaeffer, 2007) among other living organisms? This would lead eventually to positing a transcendental foundation of humanity, rather than stressing the role of the biological nature of human beings. Should we perhaps be talking about the universality of the *capacity for aesthetic response*, as some evolutionary theorists of art do, entailing the same harmony of faculties for everyone (Schaeffer, 1992, pp. 381; Ingold, 1996, pp. 229-230) and a uniformity of human mind (Van Damme, 2011, pp. 46) when appreciating art? This would amount to the problem of postulating mysterious faculties in relation to art behavior and aesthetic response. Or maybe look instead for universal *aesthetic properties* (Kesner, 2007, pp. 102) rather than settling for considering the experience of beauty as a human universal? Finally, should we rather be aiming at the universality of a *concept of art*, a world art concept that would stand in contrast to historical, cultural inventions of art conceptions? All these are of course difficult questions to answer. Nonetheless, if we were to confine ourselves to psychological universals³ one could hope to find a common basis for assessing world art practices in a manner that is compatible with the variability of cultures. The psychological categories such as perceptual processing, attention mechanism, emotions, etc. are perhaps less slippery than other universals, and they are becoming supported by substantial evidence from cognitive science. That being said, acknowledging that there are constants in the human psyche does not amount to positing a uniformity of response but it may be a good starting point for understanding why some reactions keep manifesting themselves irrespective of the community in which they are initiated.

World Art Studies in the European Context

Let me now come to the last part of my paper and make a few remarks about the significance of world art studies' emergence in a European context. As noted above, the problem of treating art as a worldwide phenomenon, – which implies both a temporal and a spatial stretching of the field of art – arises within the European discourse, particularly in the German scholarly tradition around 1900 (Pfisterer, 2008, pp. 70; Van Damme, 2011, pp. 46), which is at the time already heavily marked by experimental psychology

³ For further examples of universals, see Brown, 2004.

and psychophysiology. The tradition within which world art studies develops is therefore not necessarily suffused with historical determinisms that would lead art historians to regard works of art as mere tokens of national identity, but is also relying on natural narratives that emphasize the role of constants in the human mind and behavioral dispositions in art-making and appreciation. Despite its rich past, the field of world art studies only acquires its name and becomes institutionally implemented at the end of the 1990s, with the advance of knowledge in the natural and cognitive sciences. The field is built on several methodological constructs (Rampley, 2016, pp. 17) but the conceptual tools adopted from the natural sciences occupy a particularly significant place. It is John Onians (1996) who coins the term, in a paper called *World Art Studies and the Need for a New Natural History of Art*. In keeping with the traditional discipline of natural history, scholars who engage in world art studies aim to embrace the materials of world art – which can be regarded very well as integral to the natural world – but at the same time try to adjust their efforts to provide some principles that would make these materials part of a narrative which would glue the loose pieces together, so to speak. This is reflected, for instance, in the entry “World art” in the second edition of the *Encyclopedia of Aesthetics*, which presents world art studies as “examining continuities, discontinuities and differentiation within visual cultures and the interaction between them throughout human history” (Smith, 2014, pp. 316).

A general impression that we might be getting is that of historical periods occurring in cycles, rehashing the same issues all over again; a related worry is that, eventually, this new natural representation of the art world which places emphasis on human capacities and takes the idea of a common humanity for granted adds nothing to the understanding of art practices. However, what may be making the difference in today’s art historical scholarship is a firmer empirical grounding followed by a reframing of questions and conceptual tools that appear as more plausible than the fictional entities and spirits of the late nineteenth century which were summoned to account for art practices. One of the main objections to studying art as a worldwide phenomenon is that the categories deployed in this endeavor (e.g. the categories of ‘art’, ‘aesthetic experience’ etc.; Morphy, Perkins, 2006, pp. 2) are in any case Eurocentric and that Western narratives could not pretend to capture non-Western realities. I take this point to be a nonstarter and stress the need to refine the methodological principles that enable us to engage with artistic practices from different cultures and different times. As long as the intercultural analyses are kept within reasonable bounds, the study of world art from a natural perspective is as legitimate as it can get.

Conclusion

In this paper I have pointed to the possibility of studying world art within natural frames of reference, with a particular focus on cognitive psychology. I argued that placing the study of world art within the natural frame of psychology might be a good starting point for coming to grips with the problem of the universality of art, which is at the core of disciplines such as world art studies. While there has been a revived interest in evolutionary and neuroscientific perspectives concerning the art-related physiological and behavioral dispositions and their neural formation (Onians, 2016; Rampley, 2017; Davis 2017) over the past two decades, the postulates relative to the cognitive psychology of human response to art are still in need of a thorough analysis.

Bibliography:

- [1] ANDERSON, R., L. (2014): Anthropology and Aesthetics. In: M. Kelly (ed.): *Encyclopedia of Aesthetics*. 2nd ed. New York: Oxford University Press, Available at: <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t234/e0022>.
- [2] BAHRANI, Z., ELSNER, J., HUNG, W., JOYCE, R., TANNER, J. (2014): Questions on “World Art History”. In: *Perspective*, 2, pp. 181-194, [Cit. 2016-30-09.] Available at: <http://perspective.revues.org/5587>.
- [3] BAXANDALL, M. (1994): Fixation and Distraction: The Nail in Braque’s *Violin and Pitcher* (1910). In: J. Onians (ed.): *Sight and Insight: Essays on Art and Culture in Honour of E. H. Gombrich at 85*. London: Phaidon Press, pp. 399-415.
- [4] BIRD, A., TOBIN, E. (2017) Natural Kinds. In: E., N. Zalta (ed.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, [Cit. 2017-25-10.] Available at: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2017/entries/natural-kinds/>
- [5] BROWN, D., E. (2004): Human Universals, Human Nature and Human Culture. In: *Daedalus*, 133/4, pp. 47-54.
- [6] BRYSON, N. (1983): *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. New Haven and London: Yale University Press.
- [7] BURKE, P. (2014): Gombrich’s Search for Cultural History. In: P. Taylor (ed.): *Meditations on a Heritage: Papers on the Work of Sir Ernst Gombrich*. London: Paul Holberton, pp. 14-21.
- [8] DANTO, A. (1986): Art, Evolution and the Consciousness of History. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 44/3, pp. 223-233.
- [9] DAVIS, W. (2015): Art History, Re-Enactment, and the Idiographic Stance. In: R. Williams, P. Mack (eds.): *Michael Baxandall, Vision and the Work of Words*. Farnham: Ashgate, pp. 69-90.
- [10] DAVIS, W. (2017): Visuality and Vision: Questions for a Post-Culturalist Art History, Aesthetics in Central Europe: Berlin Symposium on Post-Culturalist Art History. In: *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, LIV/X/2, pp. 238–57.
- [11] GAIGER, J. (2011) Hegel’s Contested Legacy: Rethinking the Relation between Art History and Philosophy. In: *Art Bulletin*, 98/2, pp. 178-194.
- [12] GOMBRICH, E., H. (1960): *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London: Phaidon.
- [13] GOMBRICH, E., H. (1979a): In Search of Cultural History (1967). In: *Ideals and Idols: Essays on Values in History of Art*. Oxford: Phaidon, pp. 24-59.
- [14] GOMBRICH, E., H. (1979b): Art History and the Social Sciences (1973). In: *Ideals and Idols: Essays on Values in History of Art*. Oxford: Phaidon, pp. 131-166.
- [15] GOMBRICH, E., H. (1979c): *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*. Oxford: Phaidon.
- [16] GOMBRICH, E., H. (1987): “They Were All Human Beings: So Much Is Plain”: Reflections on Cultural Relativism in the Humanities. In: *Critical Inquiry*, 13/4, pp. 686-699.
- [17] HEMINGWAY, A. (2009): E. H. Gombrich in 1968: Methodological Individualism and the Contradictions of Conservatism. In: *Human Affairs*, 19, pp. 297-303.
- [18] INGOLD, T. (1996) : *Key Debates in Anthropology*, 1993 Debate : Aesthetics Is a Cross-Cultural Category. London: Routledge, pp. 201-236.

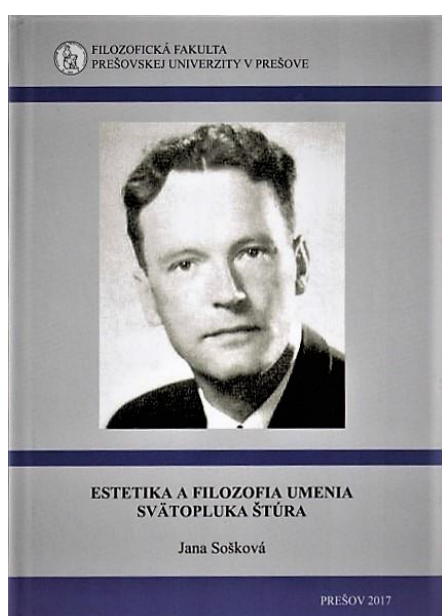
- [19] KESNER, L. (2007): Is a Truly Global Art History Possible?. In: J. Elkins (ed.): *Is Art history Global?*. New York: Routledge, pp. 81-111.
- [20] MORPHY, H., PERKINS, M. (2006): The Anthropology of Art: A Reflection on its History and Contemporary Practice. In: H. Morphy, M. Perkins (eds.): *The Anthropology of Art: A Reader*. Oxford: Blackwell, pp. 1-33.
- [21] ONIANS, J. (1996): World Art Studies and the Need for a New Natural History of Art. In: *Art Bulletin*, 78/2, pp. 206-209.
- [22] ONIANS, J. (2004): *Atlas of World Art*. Oxford: Oxford University Press.
- [23] ONIANS, J. (2011): Neuroarthistory: Reuniting Ancient Traditions in a New Scientific Approach to the Understanding of Art. In: M. Burguete, L. Lam (eds.): *Arts: A Science Matter*. Singapore: World Scientific Publishing Company, pp. 78-98.
- [24] ONIANS, J. (2015): World art: Ways Forward, and a way to escape the ‘autonomy of culture’ delusion. In: *World Art*, 1/1, pp. 125-134.
- [25] PFISTERER, U. (2008): Origins and Principles of World Art History – 1900 (and 2000). In: Kitty Zijlmans, Wilfried Van Damme: *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*. Amsterdam: Valiz, pp. 69-89.
- [26] RAMPLEY, M. (2016): Evolution, Aesthetics and the New Darwinism in World Art Studies. In G. Vasold (ed.): *Questioning Narratives, Negotiating Frameworks: Art/Histories in Transcultural Dynamics*. Munich: Wilhelm Fink, pp. 16-45.
- [27] RAMPLEY, M. (2017): *The Seductions of Darwin: Art, Evolution, Neuroscience*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2017.
- [28] SCHAEFFER, J.-M. (1992): *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*. Paris: Gallimard, « NRF Essais ».
- [29] SCHAEFFER, J.-M. (2007): *La fin de l'exception humaine*. Paris: Gallimard, « NRF Essais ».
- [30] SMITH, T. (2014): World Art. In: M. Kelly (ed.): *Encyclopedia of Aesthetics*, vol. 6. New York: Oxford University Press, pp. 313-317.
- [31] SUMMERS, D. (2002): E. H. Gombrich and the Tradition of Hegel. In: P. Smith, C. Wilde (eds.): *A Companion to Art Theory*. Oxford: Blackwell, pp. 139-149.
- [32] SUMMERS, D. (2003): *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western modernism*. London: Phaidon.
- [33] VAN DAMME, W. (2003): Anthropologies of Art. In: *International Journal of Anthropology*, 18/4, pp. 231-244.
- [34] VAN DAMME, W. (2011): “Good to Think”: the Historiography of Intercultural Art Studies. In: *World Art*, 1/1, pp. 43-57.
- [35] WRIGHT, D., C., BECHTEL, W. (2006): Mechanisms and Psychological Explanation. In: P. Thagard (ed.): *Philosophy of Psychology and Cognitive Science*. Amsterdam: Elsevier, pp. 31-79.

Dr. Ancuta Mortu
École des Hautes Études en
Sciences Sociales
Centre de Recherches sur les Arts
et le Langage
Paris, France
ancuta.mortu@yahoo.com

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

**SOŠKOVÁ, J. (2017): *Aesthetics and Philosophy of Art of Svätopluk Štúr*.
 Prešov: FF PU, ISBN 978-80-555-1878-7.**

Věra Beranová; beranovavera@seznam.cz



In *The Aesthetics and Philosophy of Art of Svätopluk Štúr*, the author, Jana Sošková, presents a significant contribution in the history of Slovak aesthetic thinking. However, we have to note that this is not only an essential contribution to Slovak aesthetics, but in a way it also highlights and analyzes the interconnection with the Czech aesthetic tradition.

The author methodologically proceeds from the understanding of the history of aesthetic thinking as a systematic reflection of period, sometimes even contradictory views presented in magazines and books. She also points to respecting the philosophy of the previous and next generations. She clearly stated: *“This is the only way of holding a dialogue with the past as a precondition for understanding the meaning of the past for the present and potential prospects for the future.”*

The significant philosopher, aesthetician and critic, Svätopluk Štúr, is the central figure of the presented text. The author draws on and respects his internal division of the wide range of issues and also divides the text into five chapters.

- I. Understanding of Aesthetics**
- II. Aesthetic Perception of Visual Arts**
- III. Aesthetics and Philosophy of Performing Arts**
- IV. Aesthetics and Philosophy of Music**
- V. From Intuitive Aesthetics to a Realistic Philosophy of Art.**

The articles of Štúr in the periodical *Prúdy* (Currents) are the main source of J. Sošková’s understanding and interpretation of Štúr’s thinking. The author is aware of a certain limitation of the base of sources, as well as the intentional focus of Štúr on the issue of cultural events in Bratislava. This is also the result of the author’s methodological approach based on Štúr’s regional scope. In this context, the author declares the direction of her interest, *“[...] to the genesis of the aesthetic beliefs of the philosopher, and to the way of the philosopher’s thinking about art and its purpose, although the geographical limitation was determined by the researched author himself, because he was devoted mainly to the Bratislava environment.”* However, along with Štúr, the author

extends her interest in the cultural events of her time also to Prague, Brno and Vienna. The interpretation of Štúr's texts thus documents not only the genesis of his aesthetic-philosophical thinking, but also the general cultural events of these centers.

In the first chapter called *Understanding of Aesthetics*, the author documents one of the essential foundations of Štúr's aesthetic thinking, which was undoubtedly a Czech tradition, in the sense of the message of M. Tyrš, Otakar Hostinský, with whom he met during his studies. The work includes the opinions of Zdeněk Nejedlý, J. B. Foerster, from whom he studied music. However, other figures of Czech and world's aesthetic thinking appear in his texts, they are his inspiration, often a source of polemic, such as J. Bartoš and B. Croce. The author very precisely selects the moments and extracts from the large quantity of texts, which contain a certain controversy and thus in the background of other opinions, the author specifies Štúr's own understanding, which naturally, in its own way, changes in time.

In her interpretation, Jana Sošková adheres to the time sequence and we thus have the opportunity to unwittingly observe the social changes within the aesthetic thinking of the given period. The scope of the issues Štúr deals with is very wide and requires a profound factual background from the author.

In the second chapter of submitted work, called *Aesthetic Perception of Visual Arts and Understanding the Creation of Art*, the author engages in Štúr's concept of artwork, which, according to her, sometimes had an aphoristic form. His interest was determined and bound to the presentation of art life, especially in the *Prúdy* (Currents) periodical. From the number of Štúr texts and reviews, the author documents his relation to the artwork, searching for the main idea, essence and meaning of the artwork.

She draws attention to the particularity of Štúr's texts, in which he uses "musical comparisons", musical terminology and musical assessment. The terminology is particularly suitable and apt in Štúr's analyses of modern expression of visual arts. The author explains the emergence of the same terminological originality thanks to the musical training of their author. The author notes that the situation could affect the reader either positively or negatively. The positive influence can be noted in a certain stimulation, singularity of the interpretation.

The third chapter called *Aesthetics and Philosophy of Performing Arts* mostly documents Štúr's interest in the opera, which is understandable in relation to his musical education. He was particularly interested in the situation of Bratislava opera, certainly familiar with the situation in Prague, Brno and Vienna. Jana Sošková points out exactly this interconnection and a broad interest platform.

The issue mentioned in the fourth chapter named "*Aesthetics and Philosophy of Music*" was certainly Štúr's favorite. The most competent. It naturally emerges not only from his deep knowledge of musical life in the sense of following and interpreting the specific creation, interpretation performances, but also from his deep thinking about the issue of aesthetics and philosophy of music. Jana Sošková reveals the base of his relation towards the art: "*Štúr exactly knew where and how the "art" is created in the process of demonstration of the work, whether there are disputes between musical composer and demonstration of his music by an artist, which has significant consequences for the aesthetic effect of the music.*"

In the final chapter of a study about S. Štúr, named *From Intuitive Aesthetics to a Realistic Philosophy of Art*, J. Sošková concludes to a certain generalization of the Štúr's theoretical thinking.

We can consider this chapter a *certain completion of the whole text*. The author was obviously confronted here with the *key* methodological issue. We shall realize the complexity of the choosing process of texts by the author, texts with typical interconnection of a series of problems varying from theory of arts, aesthetics, to a great amount of specific artistic-historical messages.

In her study, the author highlights exactly the issue characterizing the approaches of S. Štúr, like issues of non-ethical function of art, relation of life and art, issues of perspective and influence of art on life. She presents him as an optimistic thinker and compares his approach with the approaches of his contemporaries Ortega and Gasset, Adorn and others. The author moves the significance of S. Štúr to a broader context, more specifically to the highest floors of time.

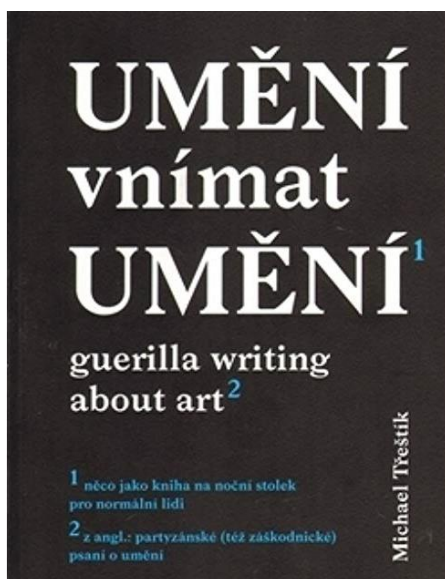
In conclusion, we state that the study of Jana Sošková is a significant article, not only within the scope of Slovak thinking. Its significance lies in a deep analysis, pointing out the broad and unique thinking of a significant figure of Slovak philosophical and aesthetic thinking, S. Štúr. However, the author presents here a broader context representing main flows of aesthetic, philosophical, art-historical thinking of the given period. We should not forget to mention the moral within the history of the individual types of art, obtained by the reader through the interpretation of Štúr's articles in the Prúdy (Currents) periodical.

Doc. PhDr. Věra Beranová, CSc.
beranovavera@seznam.cz

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

TŘEŠTÍK, M. (2016): *Umění vnímat umění. Guerilla writing about art.* Praha: Gasset, ISBN 978-80-87079-52-2.

Renáta Kisoňová; renata.kisonova@gmail.com



Michael Třeštík (18.9. 1947) je český prozaik, architekt, zberateľ umenia, autor kníh *Umění sbírat umění* (2015), *Chceš-li rozesmát pánaboba* (2013, 2018) *Slečny z Arignonu* (2010) a i. Za román *Zdi tvé* (1988, 1990, 2009, 2018) získal v roku 1988 Wolkerovu cenu. V rokoch 1990-1998 sa Třeštík venoval tiež výtvarnej fotografii, navrhoval grafické úpravy a obálky publikácií, pričom v roku 2000 získal ocenenie Fotografická kniha roku 2000. Michael Třeštík založil aj filmovú produkciu, v ktorej produkuje filmy svojej manželky Heleny Třeštíkovej. Je autorom filmu o pražskej architektúre dvadsiateho storočia *Hlava a pata Prahy*.

Na českej akademickej scéne je Michael Třeštík vnímaný pomerne kontroverzne, za čo môže možno miestami prehnane zjednodušujúci a zovšeobecňujúci spôsob, akým sa popularizačne pokúša prihovárať širokému čitateľskému

prostrediu, ale i samotné otvorené znevažovanie akademického prístupu k umeniu. Podľa jeho vlastných slov mrhal štúdiom odborných publikácií „[...] *množstvo energie a dodnes to cítim ako krivdu. Úplne by mi stačilo prečítať si jednu útlu knižku, lenže žiadna taká nie je. Kladiem to za vinu profesionálom. Sú zodpovedajúcim spôsobom vzdelaní, všetko potrebné poznajú, majú k dispozícii množstvo literatúry a napísať takúto knižku by pre nich nemal byť problém*“ (Třeštík, 2016, s. 8). A možno práve tu tkvie problém- o niektorých veciach nemožno písať jednoducho a stručne. Napokon- hoci je Třeštíkova kniha rozsahom útla, ani jemu sa nepodarilo celkom dodržať vlastné kritériá a písať „*záškodnícky, partizánsky*“ o umení. Guerilla (výraz z podtitulu *Umění vnímat umění*) je pojem historicky spätý s nezávislým bojovníkom, aktívnou revoltou, ktorá nečakane konfrontuje nepriateľa a ako taktiku boja volí nepredvídateľné nájazdy, sabotáž, pasce atď. Guerilla Michaela Třeštíka je naopak svojim obsahom predvídateľná: v Úvode, šiestich kapitolách a Závere načrtáva postupne jednotlivé témy, ktoré sa viažu k umeniu (prevažne venuje pozornosť výtvarnému umeniu). A tak sa naozaj pomerne predvídateľne postupne zoznamujeme v I. kapitole *Vidět obraz* s prvou fázou zážitku s umením, teda zmyslovou fázou. Autor sa zaoberá pojmami, ktoré súvisia s videním, evolučnými mechanizmami, ktoré naše videnie a vnímanie podmieňujú, pojmami figúra, pozadie, priestor. V druhej kapitole *Odkud kam sahá zobrazení* presúva pozornosť k možnostiam zobrazenia od realizmu k abstraktnému umeniu, vysvetľuje pojmy znak, schéma, koncept. Zaoberá sa aj subkultúrou *graffiti, tagu, piecy*. Kapitola III., *Dovnitř obrazu* je venovaná interpretácií chápania kontextu a *pochopenia obrazu*, pričom sa autor opiera o Panofského koncepciu troch úrovní významu: prirodzený, faktický význam, konvenčný význam a vnútorný význam. Třeštík jednotlivé úrovne významu (a teda aj rolu kontextu a spôsobu

pochopenia obrazu) demonštruje na príklade obrazu Václava Brožíka, *Mistr Jan Hus před Kostnickým koncilom*, z roku 1883 a na obraze Vojtecha Hynaisa, *Paridův soud*, z roku 1894. Autorova analýza jednotlivých úrovní významu inšpirovaná Erwinom Panofským je veľmi dobre spracovaná, zrozumiteľná a systematicky pripravuje čitateľa na porozumenie pojmov *hodnota*, *nehodnota*, *gýč*, ktorým neskôr v texte venuje pozornosť.

Písať o umení asi vždy znamená dotknúť sa aj ich dejín, takže ako čitateľ správne tuší, kapitoly IV. *Před dějinami* a V. *Dějiny* sú venované témam štýlu, vzniku štýlu, znelectva a stručnému prehľadu jednotlivých období dejín od praveku a staroveku, cez stredovek, novovek, až po dvadsiate storočie a následný – opäť čitateľsky predvídateľný fenomén- problém konca dejín. V kapitole VI. *Smysl tobo všebo* vyúsťuje Třeštíkove pútavé rozprávanie o umení do hľadania odpovede na otázky funkcie a zmyslu umenia, načrtáva tému emócií, kognitivistické koncepty a pojem pôžitok. V závere čitateľa povzbudzuje, aby si nedovoliť „[...] *žiadny kategorický alebo obraničujúci názor, nič také ako baroko ma nezaujima, alebo modernému umeniu nerozumiem. Mali by sme si všade nechať otvorené dvere, ktorékoľvek dielo pusť do duše, o nič sa nepripravovať a neokradať. Každá informácia, každý nový pohľad na obraz, každá asociácia, ktorá pritom vznikne, je vláknom, ktoré nás s umením spája. Keď je tých vláken veľa, prestane vadit, že sú slabučké, trochu pomotané a že sa krížia. Videl som veľa obrazov, veľa z nich mi niečo dalo, ale žiadny z nich mi nič nezal*“ (Třeštík, 2016, s. 216).

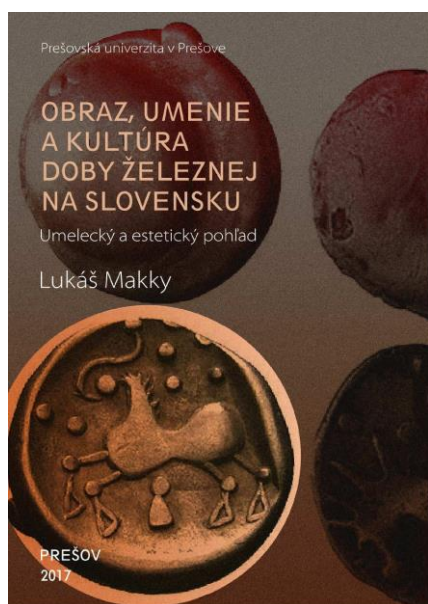
Třeštíkova publikácia je výborným a skutočne pútavo napísaným sprievodcom po svete výtvarného umenia, hoci guerillou by som ju nenazvala. Autor síce explicitne nevymedzil metodologický prístup, avšak naznačil, že postupuje podobne ako IKEA: v balení nájdete všetky pomôcky, ale nábytok si musíte zmontovať sami. Jeho kniha je systematická, opiera sa o výklady a citácie akademikov a odborníkov z dejín umenia (Erwin Panofsky, Ernst Gombrich-ktorého prístup sa zdá byť v celom texte určujúci, Michael Baxandall, Meyer Schapiro), filozofie (Nelson Goodman, Roland Barthes), psychológie (Jiří Kulka), estetiky (Tomáš Kulka, Jan Mukařovský, Květoslav Chvatík). Oceňujem, že prístup k spomínaným autoritám nie je kryptický a referátový, naopak, Třeštík ich vykladá s invenciou a predovšetkým ponúka čitateľovi množstvo vlastných príkladov, takmer vždy doplnených s obrazovým materiálom. Kniha *Umění vnímat umění* ako doplňujúci študijný materiál určite poteší študentov dejín umenia, alebo estetickéj výchovy, a ako zrozumiteľný sprievodca svetom umenia i širšiu verejnosť.

Mgr. Renáta Kišoňová, PhD.
Trnavská univerzita v Trnave
Filozofická fakulta
Katedra filozofie
renata.kisonova@gmail.com

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

MAKKY, L. (2017): *Obraz, umenie a kultúra doby železnej na Slovensku: Umelecký a estetický pohľad*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove. ISBN 978-80-555-1843-5.

Jana Migašová; jana.migasova@unipo.sk



Publikácia predstavuje mimoriadne poctivý, detailný náhľad na existujúcu, stredoeurópsku spisbu k doposiaľ kriticky nereflektovanej téme, teda k príbehu „prehistorického umenia“ s dôrazom na umeleckú a estetickú hodnotu artefaktov. Leitmotívom celej práce je snaha o legitimizáciu rozšírenia dejín umenia a poľa pôsobnosti estetiky o oblasť prehistorického, ktoré tradične z pohľadu historika umenia spadalo do „množiny“ pseudoumeleckých či aspoň periférnych umeleckých realizácií. Monografia tak implicitne prispieva k takým – „mladým“ - teóriám umenia, ktoré odmietajú potrebu odrážať sa od podmienky európskej vyspelej civilizácie.

Autor si postavil mimoriadne náročnú úlohu a tomu zodpovedá aj rozsah práce a počet zdrojov. Šírka textu vyplýva zo snahy pochopiť a systematizovať všetky aspekty problému s odpoveďou na otázku: „*Môžeme hovoriť o pravekom UMENÍ (dobe železnej na*

Slovensku)“ Súhlasím s autorom, ktorý jasne predstavil svoju pozíciu: „*Bez vymedzenia hraníc, bez definície pravekého umenia sme na akademickej pôde, obzvlášť v argumentačnom prostredí umeleckej a estetickéj teórie, stratení.*“ Autor postupuje od dekonštrukcie umelecko-historických a archeologických pozícií po nové odhaľovanie štruktúry pravekej kultúry, v ktorej by svoje pevné miesto mala aj estetická funkcia.

Z môjho pohľadu má práca dva komplementárne celky, prvý je teoretickou bázou, ktorý sa ďalej delí na podrobný pohľad na stav bádania s dôrazom na českú a slovenskú umenovednú, pamiatkársku a archeologickú spisbu a na esteticko-teoretický základ. Prvá časť práce (po stranu 44) ukazuje postupnú transformáciu pamiatkarského a tzv. „starinárskeho“ prístupu (toto označenie je legitímne, no vzhľadom na pejoratívny nádych by som preferovala presnejší názov) a postupnú integráciu umelecko-teoretického pohľadu do archeologického bádania. Ako vrchol tejto integrácie autor zdôraznil rok 1991¹, kedy vychádza kniha kolektívu autorov (vedeného trojicou Novotný – Kahoun – Bachratý) *Slovensko v obrazoch: výtvarné umenie*.

¹ Ak sa na strane 42 hovorí o tom, že v roku 1991 vychádzajú prvé syntetické dejiny slovenského umenia, ktoré začínajú od praveku, bolo by tiež zaujímavé, kedy vo svete sa objavuje prvýkrát koncepcia dejín umenia začínajúcich od praveku (nie od antiky); keďže je zrejme, že slovenský model je nasledovateľom novej, širšej koncepcie dejín umenia, ktorá sa neustále rozširuje, aj keď v súčasnosti v prospech postkoloniálnych teórií a gendrových štúdií.

Druhý diel teoretickej bázy tvorí rozpracovanie problému statusu a definície umenia cez prizmu súčasných estetických koncepcií. Tento segment práce predstavuje pre teóriu estetiky najzaujímavejšie závery a tým pádom aj východiská ďalších úvah. Autor začína otázkou zrodu a pôvodu umenia a následne sa pokúša praveké umenie definovať, keď sa opiera o koncepcie Whitney Daviesa a predovšetkým o trojstupňovú definíciu umenia René Huygheho. Následne autor prostredníctvom diskurzívnych ukážok legitimizuje postavenie kontextu pri uvažovaní o pravekom, resp. akomkoľvek umeleckom artefakte a v tomto momente nadväzuje najmä na štrukturalistické pozície. Pojem umenia podrobuje aj kritike inštitucionálnej teórie, čo je pre dekonštrukciu súčasného pohľadu na praveký artefakt dôležitým krokom. Napokon sa dostáva k vlastnej, klastrovej definícii umenia, resp. ako uvádza opatrne názov podkapitoly, ide o návrh definície. Východiskové kritérium identifikácie pravekého objektu ako umeleckého artefaktu považuje zámer tvorcu vytvoriť esteticky pôsobivý či pôsobiaci objekt. Následne sa autor púšťa do riskantného projektu (s. 100-101), ktorý je ale mimoriadne dôležitý – v problematike jeho definície sa totiž zrkadlí problematika dnešného „rozprávania o umení“ vôbec. Môžeme tiež konštatovať, že akýkoľvek pokus o definíciu umenia vždy vyprodukuje viac otázok ako istôt. (Problematikou môže byť napr. podmienka „formálnej komplexity a koherencie“.) Je prínosné, že autor uvažuje o pravekom artefakte vždy v dvoch podobách – v podobe artefaktu v dobe svojho vzniku a v podobe, v ktorej sa nám javí dnes. Dovolím si tvrdiť, že väčšina pravekých (ale aj starovekých, stredovekých a novovekých) diel bola vytvorená so zámerom „pretrvať“ a ich historicita, ale aj ich prítomnosť (či odkaz) pre uplynulé a nadchádzajúce epochy, je v nich inherentne daná. Inak povedané, naša aktuálna recepcia artefaktu je jeho súčasťou.

Takto vypracovaný základ je aplikovaný v nosnej časti práce o konkrétnych rekonštrukciách umeleckých produkcií doby železnej na Slovensku. Počnúc stanovením si východiskových problémov pred pokusmi interpretovať, sa autor ďalej venuje charakteristike doby železnej segmentovanej do podkapitol o dobe halštatskej, Trákoch a Skýtoch. Následne sa ponára do detailných popisov a interpretácií hmotnej kultúry staršej doby železnej na Slovensku. V týchto častiach práce ilustrácie a reprodukcie tvoria integrálnu súčasť grafického vzhľadu stránok a funkčne dopĺňajú text. Osobitnou, dosť rozsiahlou kapitolou je pojednanie o vplyve nomádskych kmeňov na slovenské územie a aj tu autor vypracúva diskurzívne komparácie a interpretácie jednotlivých artefaktov.

Analogicky je koncipovaný ďalší segment mapujúci mladšiu dobu železnú (dobu laténsku). Za veľmi prospešnú považujem časť o nálezoch keltských mincí (s. 224-235), v ktorej sa principiálne vyhýba porovnávaniu antickej a keltskej kultúry a poukazuje na vžitý a nesprávny spôsob hierarchického vnímania týchto dvoch kultúr ako centrálnej a barbarskej, t. j. periférnej (s. 224). Úvahy smerom k chápaniu umelecko-historickej periférie by boli možno spoľahlivejšie, ak by sa opierali o – podľa môjho názoru – najpocitivejšiu prácu k tejto téme na Slovensku, a teda o texty Jána Bakoša (napr. *Periféria a symbolický skok*). Pozoruhodným príspevkom je problematizovanie tvrdení, že na bratislavských minciach keltskej kultúry ide o portrétno vyobrazenia, čo nadväzuje na rozpracovanie problému realizmu, kde vychádza nie len zo známych Goodmanových téz, ale opiera sa aj o Dawisa, Mukařovského, Worringeru, Gadamera, Ingardena, Levinsona a i. Prostredníctvom úvah o ornamente a porovnania Gadamerovho a Worringerovho názoru (tu by pomohol snáď viac formalista Alois Riegl alebo semiotik Meyer Shapiro) sa dostáva k fundamentálnym úvahám o symbole a prirodzene čerpá najmä z Cassirerovho prínosu.

Naznačené trajektórie jednotlivých kapitol logicky smerujú k záverečnej kapitole *Náboženstvo, kult, viera a mytológia doby železnej*, ktorej sa nedalo vzhľadom na primárne kultovú povahu nájdených pravekých artefaktov vyhnúť. Preto autor vysvetľuje kozmologické predstavy pravekého obyvateľstva na našom území opisom polyteizmu doby halštatskej, tráckych mytologických postáv, panteónu skýtskych bohov,

keltských kultových praktík atď. Pri úvahách o mýte sa celkom správne opiera o tvrdenia C. Lévy-Straussa a v záverečnom slove napokon uvádza stanovisko, ktoré mu z uvedeného vyplynulo: „Zopakujem, že hranica medzi kultom a umením je tu veľmi tenká, dokonca si dovoľím tvrdiť, že často nečitateľná alebo sa zdá, akoby neexistovala. Je to z toho dôvodu, že ide o dve oblasti, ktoré nemožno plne oddeliť a v dobe železnej splyvajú skôr v jeden celok.“ Dodajme, že súčasný pozorovateľ sa na umenie díva cez prizmu autonomizovaného „vesmíru umenia“, preto je estetická rekonštrukcia pravekého artefaktu náročná a bez rekonštrukcie mimo-umeleckých skutočností nemysliteľná.

Stanovenej koncepcii by v budúcnosti prospel pohľad na dejiny koncepcií dejín umenia, na vývoj metodológie, keďže sú to práve dejiny umenia, zberatelia a múzeá, ktoré majú tú moc, že inštitucionálne pripíšu artefaktu status umenia. Absentuje tu problém umeleckej praxe – ak hľadáme počiatky chápania pravekého umenia ako estetického objektu, je potrebné ich zároveň hľadať medzi umelcami samotnými – v zložitom procese tzv. estetickej preferencie primitívneho (pozri bližšie Gombrich, 2012). V tejto súvislosti síce správne autor poukazuje na prelomové dielo Josefa Čapka (1938), no treba dodať, že tento Čapkov opus bol zhrnutím a prehodnotením starších textov, ktoré nadväzovali na bádania Carla Einsteina, Wilhelma Uhdeho a i; a v českom kontexte na nich prvýkrát reagoval Arne Novák (1905). Tieto teoretické rehabilitácie „primitívneho“, „naivného“ a prehistorického by však pravdepodobne nemohli jestvovať bez umeleckých preferencií primitívneho – či už v skupine francúzskych fauvistov a kubistov alebo nemeckých expresionistov. Jedným dychom dodávam, že autor musel z kapacitných dôvodov selektovať témy podľa vlastných preferencií a niektoré sekundárne problémy vynechať – ako napokon aj sám v závere uznáva.

Na záver zhrniem, že Makky ponúka poznatky o veľkom množstve koncepcií prehistorického tvorenia a vytvára tak mimoriadne potrebnú mapu, o ktorú sa možno v ďalších výskumoch spoľahlivo oprieť. Ďalším logickým krokom by mohla byť preverka koncepcií viedenskej školy dejín umenia, odkiaľ pramenia naše domáce a české koncepcie.

Mgr. Jana Migašová, PhD.
Prešovská univerzita v Prešove,
Filozofická fakulta
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
jana.migasova@unipo.sk

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