

Západočeská univerzita v Plzni
Fakulta filozofická

Diplomová práce

2017

Bc. Naděžda Hlaváčková

Západočeská univerzita v Plzni
Fakulta filozofická

Diplomová práce

**Obhajoba analogie mezi jazykem a malbou:
Curtis Lloyd Carter o povaze stylu v malířství**

Bc. Naděžda Hlaváčková

Plzeň 2017

Západočeská univerzita v Plzni
Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia
Studijní obor Evropská kulturní studia

Diplomová práce

**Obhajoba analogie mezi jazykem a malbou:
Curtis Lloyd Carter o povaze stylu v malířství**

Bc. Naděžda Hlaváčková

Vedoucí práce:

PhDr. Miloš Ševčík, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2017

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a řádně citovala všechny použité prameny a literaturu.

Plzeň, duben 2017

.....

Poděkování

Ráda bych využila možnosti zde již podruhé, a o to více, poděkovat PhDr. Miloši Ševčíkovi, Ph.D. za cenné rady, užitečné připomínky, zájem a za veškerý čas věnovaný mně a mé kvalifikační práci.

Obsah

1. Úvod	1
2. Curtis CARTER: Zákonitosti kombinace symbolů v malbě	3
2.1 Historický diskurz „jazyka“ umění	3
2.2 Syntax v malbě a jazyce	7
3. Susanne LANGEROVÁ: Estetická zkušenost z pohledu symbolicky zaměřené filosofie	14
3.1 Langerová a Carter: Symbolismus versus syntax	16
4. Nelson GOODMAN: Od vztahu k označovanému k exemplifikaci	21
4.1 Goodman a Carter: Koncept stylu vymezující jazyk umění	26
5. Ernst GOMBRICH: Umění jako přesvědčivá iluze vidění	31
5.1 Gombrich a Mothersillová: Volná metafora v jazyce umění	34
5.2 Gombrich a Carter: Různé aspekty malby	38
6. Obhajoba analogie jazyka a malby	42
7. Závěr	50
8. Obrazová příloha	56
9. Použitá literatura	66
10. Cizojazyčné resumé	75

1. Úvod

„Pouhá barva, nezkažená určitým smyslem a nespojená s přesnou formou, může mluvit k duši tisícovým různým způsobem. Harmonie, která leží v jemných poměrech linií a mas, zrcadlí se v naší duši. Opakování vzorků nás uklidňuje. Divy kresby vzrušují naši obraznost. V pouhé kráse použitých látek jsou skryty prvky kultury.“¹

Umění hrálo, a přestože se situace změnila, stále hraje významnou roli v našem životě, a ač nenahrazuje žádný z běžných druhů jazyka, má tendenci k nám jistým způsobem promlouvat. Tato diplomová práce bude věnovaná otázce příbuznosti malířství a jazyka ve snaze prokázat, či odmítnout, zda by bylo možné najít v umění pravidla odpovídající symbolickým systémům jako je právě jazyk.

V několika kapitolách zde budou postupně představeny koncepty myslitelů, kteří se ve svých pracích pokoušeli nalézt sémantické vlastnosti umění a možné charakteristiky jeho „jazyka“. Druhá kapitola představuje jistý mezník a je věnována autorovi, jehož teze budou pro tuto práci rozhodující, už jen z toho důvodu, že představují rozpor s následujícími, ustálenějšími teoriemi, se kterými budou porovnávány – Curtisovi Lloydovi Carterovi. V rozboru čtyř esejí: „Syntax v jazyce a malbě“ (Syntax in Language and Painting, 1972), „Langerová a Hofstadter o malbě a jazyku: Kritika“ (Langer and Hofstadter on painting and language: A critique, 1974), „Malba a jazyk: Ilustrovaná syntax tvarů“ (Painting and Language: A Pictorial Syntax of Shapes, 1976) a „Po Cassirerovi: Umění a estetické symboly u Langerové a Goodmana“ (After Cassirer: Art and Aesthetic Symbols in Langer and Goodman, 2015)² představím Carterovy názory na vztah umění a jazyka. V rozboru uvedených článků bude navíc předestřena Carterova myšlenka, že malba může mít syntaktická pravidla stejně jako jazyk, a že tvary³, použité v jednotlivých malířských stylech v historickém „příběhu umění“, se mohou chovat jako syntaktické prvky.

První z pomyslných Carterových oponentů bude americká filosofka Susanne K. Langerová. Ta, v jedné ze svých nejvýznamnějších knih *Nový klíč k filosofii: Studium symboliky příčin*,

¹ WILDE, Oscar. *Kritik umělcem*. Nákladem Fr. Adámka. Praha: Moderní bibliotéka, 1909, s. 81.

² Vzhledem k tomu, že se jedná o poměrně úzkou, v domácím prostředí málo reflektovanou tematiku, vycházím především ze zahraniční literatury, a tedy i z vlastních překladů. Tam, kde používám přímou citaci, uvádím originální text v plném znění pod čarou.

³ Carter pojem „tvar“ používá v mnohem širším významu.

rituálů a umění (Philosophy in a New Key: A study in the Symbolism of Reason, Rite and Art), podrobuje jednotlivé druhy umění analýze, a to právě proto, aby později použila „nový klíč“ k jejich poznání. Ovlivněna „poznávací estetikou“ Ernesta Cassirera popisuje naše vnímání jako závislé na symbolech, které jednotlivým předmětům přiřazujeme. Umění tak podle ní získává roli jakéhosi prostředku schopného artikulovat náš svět pojmů.

Dalším významným autorem je americký filosof Nelson Goodman, jehož témata, zachycená v jedné z nejvíce rozebíraných knih v oblasti estetiky *Jazyky umění*, budou pro tuto práci důležité. Dalo by se říct, že nebylo autora, který by se v rámci této problematiky ve druhé polovině 20. století alespoň nepokusil porovnat svoje teorie s Goodmanovými argumenty, byť třeba kriticky. Goodmanovy názory jsou v řadě ohledů revoluční, neboť vycházejí z přesvědčení, že základní pojmy, se kterými filosofie pracuje, mají sémiotickou povahu, a že je možné vyložit jejich logickou strukturu zcela odlišně, než jak jsou tradičně chápány. V této práci budou zohledněny především Carterovy reakce právě na námítky Langerové a Goodmana, týkající se vztahu umění a jazyka, které jsou v jistém protikladu s jeho názory a ty budou posléze využity pro výstavbu závěrečné argumentace.

Jako poslední představím „tradiční“ argumenty britského teoretika a historika umění rakouského původu Ernsta Gombricha, který se, ve své slavné knize *Příběh umění*, a především v pozdějším díle *Umění a iluze*, zabíral psychologií obrazového znázornění, studií percepce a optické iluze ve snaze aplikovat nové poznatky vnímání právě na vizuální umění. Gombrich poukazoval na jedinečnost „našeho“ západního myšlení, které se s neuvěřitelnou vášní snaží o znázornění toho, co nazýváme viditelným světem a při tom objevuje estetickou hodnotu tohoto znázornění a zprostředkovává tak určitou výpověď o světě kolem nás, jinými slovy, představuje určitou formu jazyka.

Hlavním záměrem této práce bude podpořit některé z předložených konceptů vlastními závěry a představit malbu jako formu specifického jazyka, tj. vymezit ji jako odlišný, přesto stále ostatním jazykům příbuzný výtvar. Poukázat, za jakých podmínek by byl Carterův koncept malířství jako specifického jazyka, který vychází z předpokladu, že v malbě skutečně můžeme, podobně jako v jazyce, rozeznávat syntax, obhajitelný a případně, zda by bylo možné jej vztáhnout i na jiné druhy umění.

2. Curtis CARTER: Zákonitosti kombinace symbolů v malbě

Curtis Lloyd Carter (nar. 1947) patří mezi současné významné představitele filosofie a estetiky a jeho hlavním působištěm je Univerzita Marquette ve Washingtonu DC. Kromě pedagogické činnosti je zakládajícím ředitelem významného Haggertyho muzea umění v Milwaukee a mimo jiné i členem představenstva Mezinárodního výzkumného centra pro Estetiku (IRCA) se sídlem v Římě, které je jakousi platformou pro rozvoj vědeckého výzkumu soustředícího se na estetickou problematiku v interdisciplinární perspektivě.⁴ Je také autorem velkého množství publikací. Pro účely této diplomové práce budou podstatné především jeho pojednání týkající se vztahu umění, v Carterově případě malby, a jazyka.

V těchto, již zmiňovaných esejích, se Carter zabývá myšlenkou, že malba může mít syntaktická pravidla stejně jako jazyk a také využitím jazykových modelů a analogií ve vztahu k umění. Carter v nich předkládá svou tezi, že lingvistické modely se dají stejně dobře použít k analýze jazyka jako k analýze stylů malby. Aby své argumenty dostatečně podpořil, navazuje na významné filosofy a estetiky, například Charlese Morrisa, Arthura Hofstadtera, Nelsona Goodmana a Susanne Langerovou a řadu dalších. Právě námitky Langerové a Goodmana pro něj představují určité východisko pro další argumentaci a budou podobně využity i v této práci.

2.1 Historický diskurz „jazyka“ umění

Carter nejprve poukazuje na to, jak byl vztah jazyka a umění vnímán v průběhu historického vývoje. Uvádí příklad Nicolase Poussina⁵ v sedmáctém století, Georgese Seurata⁶ v devatenáctém, Vasilije Kandinskyho, Pieta Mondriana⁷ a po nich řadu dalších umělců ve dvacátém století, kteří přistupovali k otázce jazyka skrze tzv. kompoziční faktor⁸. Tento

⁴ CARTER, Curtis, L. *Curriculum Vitae Curtis L. Carter*. [online].

⁵ Nicolas Poussin nebo poussinisté (na konci 17. století) hájili zásady klasicismu, lineárnost a kresbu jako základ tvorby, kterým barva musí být podřízena. In: BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1997, s. 284-285.

⁶ Georges Seurat, představitel neoimpresionismu ve francouzském malířství 80. l. 19. století. Ten byl vyústěním impresionismu a zároveň jeho popřením ve snaze nalézt nové a vědecké zákonitosti výstavby obrazu. V řadě ohledů navazoval i na Poussina. In: BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Viz výše, s. 239.

⁷ Oba byli představitelé abstraktního malířství, zvláště pak typu, který přistupuje k umění metodicky od konkrétní, individuální jednotliviny ke tvarovému, barevnému, prostorovému aj. zjednodušení (láhev se blíží válci, jablko kouli) a záleží na míře abstrakce, kolik bude v díle shody se smyslovou zkušeností. In: BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Viz výše, s. 8.

⁸ Kompozice (lat. componere – sestavit), tedy skladba ve struktuře výtvarného díla vzhledem k jeho celku. Historicky podmíněné uspořádání vizuální části díla podle významového, obsahového a funkčního záměru. Je

koncept reprezentuje především Kandinsky a blíže jej upřesňuje ve své esejí „Concerning the Spiritual in Art“, kterou Carter doslova nazývá esejí ilustrované gramatiky, a právě gramatika je zde popsána z hlediska tvaru a barvy na základě analogie jazyka a malby. Tyto diskuse "o jazyce obrazů" se u malířů samotných setkávaly s určitými obtížemi, které vycházely z potřeby vytvořit univerzální jazyk umění. Takový, který by byl vhodným systémem pro všechny obrazy⁹ a pokryl by celou tuto příliš širokou oblast.¹⁰

Carter poukazuje na to, že i někteří historikové umění projevili zájem o pojetí obrazu jako jazyka. Významný švýcarský historik umění Heinrich Wölfflin například představil páry protikladných kategorií: lineárnost a malířskost, plošnost a hloubku, uzavřenost a otevřenost, mnohost a jednotu a jasnost a nejasnost. První z páru vždy tvoří soubor kritérií klasického (renesančního) stylu. Druhý naopak měřítko stylu neklasického (barokního). Wölfflin vnímal každou z těchto skupin jako základ dvou různých systémů vizuální reprezentace, stejně jako by to byly dva jazyky. Avšak ani on nerozvíjel myšlenku malby jako jazyka nad rámec obecných konstatování, a to, že obrazy jsou jako jazyk.¹¹

Podobně i filozofové věnovali hodně pozornosti otázce příbuznosti malby jako jazyka. Například americký filosof Charles William Morris¹², který ve své koncepci, věnující se teorii znaků ve vztahu k estetice, tvrdil, že sémiotické pojmy jako jsou syntax, sémantika a pragmatika, jsou aplikovatelné na obrazy. Nicméně, ani Morris se nepokusil ukázat, v jakém smyslu malba tyto funkce má.¹³

Protože teorie znaků zaujímá v kontextu této problematiky poměrně významné místo, ráda bych představila Morrisovu koncepci podrobněji. V roce 1938 vyšla jeho slavná kniha, která je dodnes považována za jakýsi pomyslný úvod do moderní sémiotiky – *Základy teorie znaků*

jednou ze zákonitostí tvůrčího procesu a vzhledem ke svému vzniku je i teoreticko-estetickým pojmem. Latinské compositio odpovídá řeckému synthesis (sklad) a bylo ve středověku více vztahováno k architektuře a hudbě, pro malířství a sochařství se ve stejném významu více využívalo termínu dispositio (rozvržení), případně ordo (uspořádání) nebo figura (tvar, forma). In: BALEKA, Jan. Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika). Viz výše, s. 178-9.

⁹ Curtis L. Carter si z umění vybírá pro tuto argumentaci právě malbu.

¹⁰ CARTER, Curtis Lloyd. Langer and Hofstadter on painting and language: A critique. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 32, No. 3. New Jersey: Wiley, 1974, s. 331-342.

¹¹ Tamtéž.

¹² Charles W. Morris, nástupce Ferdinanda de Saussura a Charlese S. Pierse, byl významný americký filosof a sémiotik. In: VOIGT, Vilmos. *Úvod do sémiotiky*. 1. vyd. Bratislava: Tatran, 1981, s. 31-35.

¹³ CARTER, Curtis Lloyd. Langer and Hofstadter on painting and language: A critique. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 32, No. 3. New Jersey: Wiley, 1974, s. 331-342.

(Foundations of the Theory of Signs), a ve které Morris definoval výše zmíněné rozdělení sémiotických pojmů¹⁴. Pro potřeby této kvalifikační práce bych se ale ráda soustředila na esej „Estetika a teorie znaků“ (Esthetics and the Theory of Signs)¹⁵. Sám Morris v ní zmiňuje, že v předchozí práci již byly položeny základy teorie znaků a pojmosloví týkající se sémiotiky a v této, další esejí, by měla být celá tematizace této problematiky ještě rozšířena. Jak už z názvu vyplývá, právě na umění a na jeho vztah k teorii znaků. Hned v úvodu eseje poukazuje na to, že podle něj právě sémiotika zastává ve filosofii významné místo, a tím poskytuje určitou míru interdisciplinarity, v rámci spolupráce s dalšími vědami jako je logika, matematika, lingvistika a estetika. Vlastní umělecké dílo se pak ukazuje jako „znak, který je ve všech, kromě extrémně jednoduchých případů, sám strukturou znaků“¹⁶. Problém spočívá v odlišnosti právě estetického znaku. Tuto odlišnost lze podle něj najít v druhu věcí sloužících jako estetické znaky nebo v druhu takto klasifikovaných předmětů, případně, jak navrhuje Morris, v kombinaci obou. Morris z důvodu větší přesnosti navrhuje právě pojem „estetický znak“, jenž tematizaci hlavního estetického problému, tj. estetickému vnímání, nejvíce odpovídá. Estetický znak je znakem, jehož významem je estetická hodnota.¹⁷ Podle něj je umělecké dílo samo o sobě zvláštním druhem jazyka – malba, báseň, hudební skladba jsou samy jazykem, jakýmsi komplexem (estetických) znaků. Pokud bychom chtěli mluvit o estetické řeči, nemluvili bychom o umění obecně, ale o řeči konkrétních děl, zjištěné právě v jejich specifickém jazyce. Tyto zvláštní druhy znaků nazývá ikonickými, aby odkázal na jejich mimetickou povahu, tedy na jejich schopnost označovat, způsobem, kdy jsou v nich obsaženy rysy vlastní předmětům.¹⁸ *Jestliže estetický znak – neboli umělecké dílo – je schopný značit vlastnosti hodnoty samotného díla a je také ikonem neboli obrazem ztělesňujícím hodnoty díla, pak bude znakem, jehož designatum představuje určitou hodnotu. Při aktu vnímání uměleckého díla se konzument nebude muset odvolávat na jiné předměty, ale bude se muset odvolávat přímo na hodnoty, jichž je dílo znakem.*¹⁹ Morris tím v podstatě říká, že umění v tomto případě slouží k určitému druhu

¹⁴ Podstatný je u Morrise vztah sémiotiky a znaku. Za vznikem znaku vnímá interpreta, který znakem označuje něco jiného, *ne nutně objekt*. Proto podle něj sémiotika nestuduje speciální objekty, ale to, jak se běžné objekty podílejí na sémióze (procesu vztahu mezi znakem, interpretem a označeným jevem). U samotné sémiotiky pak rozlišuje tři hlavní složky – syntax (zabývající se vztahy mezi znaky), sémantiku (soustředící se na významy znaků) a pragmatiku (zabývající se závislostí znaků na jejich uživateli). In: MORRIS, Charles W. *Foundations of the theory of signs*. Chicago: University of Chicago Press, 1970, s. 13.

¹⁵ Esej „Esthetics and the Theory of Signs“ byla publikovaná v roce 1939 v časopise *The Journal of Unified Science*.

¹⁶ „as a sign which is, in all but the simplest limit case, itself a structure of signs“ In: MORRIS, Charles W. *Esthetics and the Theory of Signs*. Vol. 8, No. 1/3. *Erkenntnis: The Journal of Unified Science*, 1939, s. 131.

¹⁷ MORRIS, Charles W. *Esthetics and the Theory of Signs*. Viz výše, s. 131-132.

¹⁸ DORFLES, Gillo. *Proměny umění*. Viz výše, s. 28.

¹⁹ Tamtéž.

sdělení, to se však týká hodnot, nikoliv tvrzení, které jsou vlastní logické formě řeči a připouští, že umění pak přináší jen ta tvrzení, která mají pouze nahodilou platnost. Přestože nemůžeme směřovat vědecký jazyk s jazykem uměleckým, chceme-li být spravedliví, musíme připustit, že nám umění od nepaměti zprostředkovává nejen hodnoty, ale i pojmy, dokonce takové pojmy, jejichž význam je pro lidstvo mimořádný a překonává i význam ostatních; dodává Morris²⁰. Carter poukazuje na tento Morrisův zajímavý přístup, jak by bylo možné malbu vnímat jako určitý, jazyku podobný systém, ale také na fakt, že Morris bohužel neukazuje, za jakých okolností by malba tuto funkci měla, protože se této problematice věnoval jen okrajově. Všechny tyto teze Carter shrnuje a tvrdí, že v mezích analogie by právě jazykový model skutečně mohl být použitelný pro malířské styly. Tento Morrisův rozbor a navíc skutečnost, že se touto problematikou v minulosti zabývala řada autorů, jsou v jeho očích dobrými důvody, snažit se příbuznosti malby jako jazyka prokázat.

Podle Curtise Cartera prošly filosofická estetika i evropské a americké umění řadou změn. Stejně jako byly tradiční (racionalistické) filosofické názory o tom, jak chápat svět, nahrazeny jinými, podobný vývoj nastal i v západním umění, které se posunulo od reprezentačního stylu, vládnoucího od klasického a renezančního umění, a bylo postupně nahrazeno jinými uměleckými formami, například impresionismem.²¹ Impresionistické malby zkoumající vnímání přirozeného světla, atmosféru a pohyb se od reprezentace postupně vzdalují. Texturované povrchy, tvořené krátkými tahy štětcem, a smíšené barvy nahradily hladké, glazurované obrazové plochy tradičních obrazů. Estetické koncepty, založené na racionálních principech postulování korespondence mezi uměleckými obrazy a vnějším prostředím přírody a civilizace, již nebyly pro toto nové umění vhodné. Positivistický empirismus měl pramalý zájem o umění a svou pozornost obracel především k vědě a tradiční metafyziku nahradil formálními logickými nebo matematickými symbolickými systémy. A tak, píše Carter, vzhledem k tomu, že moderní umělecké formy, již použily reprezentaci jako dominantní prostředek umělecké tvorby, bylo nutné začít pro estetiku hledat alternativní způsoby chápání umění. Tento vývoj byl doprovázen úsilím řady filosofů a estetiků.²² Jedním z nich byl i Ernst Cassirer, představitel novokantovské tzv. marburské školy, který založil své přístupy k umění,

²⁰ MORRIS, Charles W. *Esthetics and the Theory of Signs*. Viz výše, s. 150.

²¹ CARTER, Curtis Lloyd. *After Cassirer: Art and Aesthetic Symbols in Langer and Goodman. The Philosophy of Ernst Cassirer: A Novel Assessment*. Eds. J Tyler Friedman and Sebastian Luft. Berlin: Walter de Gruyter, 2015, s. 401.

²²Tamtéž, s. 402.

jazyku, mýtu a vědě na své vlastní teorii symbolů, a který zde bude ještě vícekrát zmiňován ve spojitosti s koncepcemi svých žáků a pokračovatelů, především Susanne Langerové.

Ten v úvodu své knihy *Esej o člověku* (*An Essay on Man*) uvádí, že každý organismus podle něj představuje monadické bytí²³, má svůj vlastní svět a své vlastní zkušenosti. Člověk žije v symbolickém světě, v němž významnou roli hrají jazyk, umění, mýtus a náboženství. Ty vytvářejí symbolickou síť lidské zkušenosti. Člověk se obklopuje jazykovými formami, uměleckými obrazy, mýtickými symboly a náboženskými obřady a jeho situace je stejná jak v teoretické, tak v praktické sféře. I zde nežije ve světě faktů, ale prostřednictvím svých imaginárních emocí, v naději a strachu, v iluzi a deziluzi, ve svých fantaziích a snech.²⁴ V případě jazyka se Cassirer mnoho let zajímal o rozdíl mezi racionálním a emocionálním jazykem. Podle něj je možné u živočichů vyzorovat určité odpovědi na znaky a signály, ne však na symboly. Tuto schopnost má jednoznačně jenom člověk. Hovoří o tzv. vztahovém myšlení, které se vytváří právě na základě symbolického systému a jen u člověka. Protože, jak obrazové a symbolické vidění předchází pojmovému a rozumovému, tak metaforický význam předchází konkrétnímu významu slov. To je podle něj důkaz, že jazyk mýtů a poezie byly sdělovacími nástroji archaického člověka a náš racionalizovaný jazyk vznikl až později. Primitivní národy používaly tyto obrazy, jako my pojmy, proto docházelo k velkému rozvoji činností, které my dnes nazýváme umělecké.²⁵ My dnes tento význam již (logicky) nechápeme neboť, jak říká jeden z velikánů německé filosofie a estetiky, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, už nepadáme před obrazy na kolena.

2.2 Syntax v malbě a jazyce

Podle Cartera se rozdíl mezi malbou a jazykem přeceňují, a to je zvláště vidět v rozmluvách zde posléze diskutovaných autorů – Langerové, Goodmana a Dufrenna²⁶, kteří všichni argumentují, že malba nemá (a ani nemůže mít) syntax. Carter věří, že debata o podobnosti jazyka a malby si zaslouží, aby jí byl poskytnut prostor, nikoliv ale poukázáním na to, že malba *je* jazyk, ale odkazem na *jejich* vzájemné podobnosti, a to i navzdory převaze argumentů, které tvrdí opak. V následujících kapitolách se pokusím ukázat, zdali jsou tyto

²³ Pozn: Cassirer se termínem „monadické bytí“ odkazuje k pro něj významnému autorovi – G. W. Leibnizovi.

²⁴ CASSIRER, Ernst. *An essay on man: an introduction to a philosophy of human culture*. New Haven: Yale University Press, 1944, s. 41-43.

²⁵ DORFLES, Gillo. *Proměny umění*. Viz výše, s. 24-25.

²⁶ U Dufrenna asi nejvýrazněji v eseji „Is Art Language?“ a knize *Phénoménologie de l'expérience esthétique*.

vzájemné podobnosti dostačující natolik, aby bylo možné říct, že podobnost mezi jazykem a malbou existuje.

Jak jazyk, tak malba, jsou formami lidského symbolického chování, které využívají vybrané vizuální nebo zvukové systémy pro přenášení lidského myšlení, cítění a jednání.²⁷ Komunikace tohoto druhu závisí na řádném užívání symbolů. Jak jazyk, tak i umění jsou výsledky organizované mysli na základě primitivních obrazových nebo zvukových prostředků, které máme ve smyslové zkušenosti. Se vším respektem k zavedeným systémům jazyka a malby, píše Carter, je nutné používat symboly pro vyjádření a komunikaci správně, a právě pochopení podobností mezi jazykem a malbou může poskytnout užitečné podklady pro analýzu, klasifikaci a interpretaci obrazů. Takové informace pak budou cenné pro profesionály, jejichž úkolem je analyzovat a klasifikovat, stejně jako pro obyčejného člověka, jehož cílem bude jen „se učit“. Jádrem sporu ale stále zůstává otázka, zda mají obrazy syntax. Aby svou myšlenku prosadil, omezuje se Carter v eseji „Syntax v malbě a jazyce“ na následující aspekty, konkrétně na: 1. Aplikaci syntaxe na malířské styly spíše než na malbu obecně; 2. Identifikaci vybraných případů syntaktických principů barvy a lineárně-prostorového uspořádání v mezích stylu; 3. Těsnější propojení syntaxe malby s jazykovou syntaxí.²⁸

„Syntax má co do činění s tvorbou a interpretací symbolických forem, které se dají sledovat v praxi kvalifikovaných uživatelů symbolického systému.“²⁹ A právě syntax je nejčastěji spojována s jazykem, ale můžeme ji stejně tak dobře aplikovat na malbu, tvrdí Carter. Syntax symbolického systému poskytuje soubor formálních, nebo volně určených zásad pro popis a rozpoznávání struktury konkrétního systému. Zatímco se sémantika zabývá reprezentačním používáním symbolů, syntax poskytuje organizační a kompoziční principy podporující uspořádání jednodušších prvků. Ve zcela ideálním případě by gramatika poskytovala jasnou představu o tom, jak klasifikovat prvky a jednoznačně upravovat pravidla jejich kombinace ve všech větách jazyka. Nicméně, lingvisté jsou často nadměru spokojeni, pokud se jim podaří vytvořit gramatiku, která ztělesňuje nejobecnější strukturální rysy jazyka, namítá Carter. Syntaktická pravidla malby, která odlišují jeden styl od druhého, korespondují s pravidly tvorby jazyka. Také máme k dispozici funkce, které odpovídají generativním funkcím v jazyce, a které

²⁷ CARTER, Curtis Lloyd. Syntax in Painting and Language. *The Structurist*. No. 12, 1972, s. 45.

²⁸ Tamtéž.

²⁹ „Syntax deals with the production and interpretation of symbolic forms observed in the practice of a qualified user of a symbol system.“ In: Tamtéž.

pracují s naší schopností vytvářet a interpretovat obrazy. Poté, co malíř ví, jak vytvořit obraz tím, jak na plátně uspořádá barevné tvary podle pravidel příslušného stylu, může vytvořit nekonečné variace obrazů, které budou rozpoznány a přiřazeny do určitého stylu a mohou tak být analyzovány v souladu s jejich pravidly. To je možné pouze proto, že si malíř jako mluvčí osvojil určitý soubor konvencí.³⁰ Tak by bylo v podstatě možné říct, že každý obraz, u něž byl respektován tento Carterem naznačený model uspořádání malířských tvarů podle konkrétního stylu, by bylo možné „přečíst“ a přiřadit k danému stylu (období).

Celá tato diskuze hovoří o pravidlech jazyka obrazů. Již byli zmíněni Poussin, Seurat, Kandinsky a Mondrian, který je typickým představitelem malířského stylu omezujícího své obrazové prostředky na rovné čáry, pravé úhly, základní barvy (plus primární bílou a černou). Ten se domníval, že pokud jde o odlišné kategorie forem a jejich jednotlivé prvky, má každý z nich svůj vlastní charakter. Jako základ syntaktických pravidel navrhl použít zákony dynamické rovnováhy a polohu a rozměr pro popis vztahů forem a jejich prvků. Tyto obrazové prostředky by pak mohly být považovány za gramatiku obrazového jazyka.³¹

Problém hledání obrazového (univerzálního) jazyka není samozřejmě ničím novým. Carter sám upozorňuje na to, že diskuze zmiňovaných malířů, týkající se jazyka obrazů, ukazují na dlouhodobé obtíže a hned dodává, že důvodem, proč tomu tak bylo, je podle něj jednak skutečnost, že se tito autoři snažili vytvořit pravidla obrazového jazyka (v Carterově případě se jedná konkrétně o syntaxi) *pro všechny* malby, namísto, aby tak učinili pro určitý styl. Také to, že nebyli (většinou) schopni odlišit syntaktické aspekty obrazů od sémantických. Carter se ostatně často odvolává právě na „styl“. Jak jej ale sám vnímá? Jako soubor vlastností, který rozlišuje obrazy, pro které je charakteristické určité užívání barev, způsob využití prostoru a dominantních tvarů (figurativních nebo abstraktních, biomorfických nebo geometrických) a další funkce jako jsou tahy štětce, textury a osobní kvality umělce, které vyjadřují jeho individuální variace v rámci stylu. Syntax stylu podle něj popisuje použité obrazové prvky (barvy, linie, úhly) a převádí je do praktických norem, které uspořádávají vizuální prvky určené k tvorbě obrazů.³²

³⁰ CARTER, Curtis Lloyd. Syntax in Painting and Language. *The Structurist*. Viz výše, s. 45-46.

³¹ Tamtéž, s. 45.

³² Tamtéž, s. 46.

Carter si uvědomuje, že to je popis poněkud vágní, a protože mu záleží na tom, aby objasnil tuto teorii co nejdetailněji, vydává se do historie ve snaze ukázat vývoj syntaxe v některých uměleckých stylech. Nejprve se tento rozbor týká vývoje barev – v renesanci, impresionismu a fauvismu. Tak například v renesanci, píše Carter, je základní syntaktický princip stylu u florentských malířů (uvádí Uccella³³ a Piera della Francesca³⁴ – viz obrazová příloha) založený na aplikaci barevného rozsahu světlých a tmavých odstínů (a tónů mezi nimi), tedy víceméně podle pravidelného vzorce. Světlejší barvy dominují ve středu obrazu, tmavé barvy na okrajích a v pozadí, ostatní barvy se pohybují mezi těmito dvěma kontrasty. Impresionisté jako Monet a později neoimpresionisté jako Seurat, naopak vycházejí z přesvědčení, že tvary jsou v malbě uspořádány podle jejich umístění ve třech barevných zónách a jejich vzájemné vztahy jsou tvořeny pomocí sdílených hodnot barev a přechodu od světlé k tmavé nebo naopak. Fauvističtí malíři dosahují strukturálního uspořádání primárně prostřednictvím barevného kontrastu. Tvary jsou vytvořeny a vztahy stanoveny prostřednictvím těsného postavení (juxtapozice) „čistých, barevných tvarů“ proti čistým, barevným tvarům, které jsou základem hlavního syntakticko-konstruktivního principu tohoto stylu, tvrdí Carter a uvádí Henriho Matisse, který se v eseji „Malířovy poznámky“³⁵, právě tímto, pro fauvisty typickým způsobem používání barvy, sám zabývá. Tento popis podle něj jasně ilustruje princip fauvistické syntaxe.³⁶

Carter podobně předkládá příklady syntaxe uspořádání lineárního prostoru – ve středověku, opět v renesanci, manýrismu, neoklasicismu a v konstruktivismu. Tak například ve středověku, tvrdí Carter, používají malířské styly pravidelné geometrické tvary v syntaxi. Často užitý princip lineární syntaxe středověkých maleb je kruh vepsaný v obdélníku. Někdy jsou geometrické formy zdvojnásobené, jako je tomu v pozdním středověku (gotika), jenž měl snahu o rozvoj složitějšího vizuálního uspořádání.³⁷ V renesanci uvádí Carter příklady Francesca a Uccella, jejich aranžování lineárního prostoru stylu je plánováno v souladu s pravidly umělé lineární perspektivy. Tvary obrazu jsou uzavřeny v síti přímků vycházejících z pevného bodu vizuální horizontály v „hlubokém prostoru“ malby. Syntax kontroluje obojí, umístění i měřítko

³³ Paolo di Donno (1397-1475), zvaný Uccello (tj. Ptáček) byl florentský malíř a průkopník užívání lineární perspektivy. In: FUCHS, Eduard a Jindřich BEČVÁŘ, ed. *Člověk – umění – matematika: sborník přednášek z letních škol: historie matematiky*. Praha: Prometheus, 1996, s. 12-14.

³⁴ Piero della Francesca (1416-1492), malíř a teoretik rané renesance, zabývající se v knize *De prospectiva pingendi* i teoretickými otázkami malířské perspektivy. In: FUCHS, Eduard a Jindřich BEČVÁŘ, ed. *Člověk – umění – matematika: sborník přednášek z letních škol: historie matematiky*. Praha: Prometheus, 1996, s.

³⁵ Vydané v magazínu *Theories of Modern Art* v roce 1968.

³⁶ CARTER, Curtis Lloyd. Syntax in Painting and Language. *The Structurist*. Viz výše, s. 46-47.

³⁷ Tamtéž.

figurálních tvarů. Oproti tomu charakteristickým příkladem manýristické syntaxe, tvrdí Carter, je princip „točité linie“³⁸.

Dominantní tvary jsou uspořádány podle vzoru křivky ve tvaru písmene S vzhledem k ose nebo bodu (viz obrazová příloha – GRECO, E. *Ukřížování se dvěma donátory*). Křivky se symetricky opakují na obou stranách osy, což má za následek pyramidové seskupení. Plamenu podobná struktura dává důraz na dynamiku vzájemných vztahů. Zcela jinak je tomu u neoklasicismu, Carter uvádí styl francouzských neoklasicistů – Davida, Ingrese, Girodeta³⁹, který využívá syntaktický vzorec pro stanovení pevné pozice dominantních tvarů v určitém pořadí. Malíř rozděluje plátno do soustavy čtverců a trojúhelníků v poměru ke kratší straně celého obdélníku. Používá převážně pravé úhly a paralelní přímky, tvary v obraze jsou pak uspořádány postupně napříč plátnem ve vlysu, který tvoří vodorovný pás.⁴⁰ A nakonec v konstruktivismu ukazuje Carter syntaktické principy stylu, objevující se např. v díle švýcarského malíře Richarda P. Lohse⁴¹.

Takových případů by bylo v historii malířských stylů možné předvést mnoho, osobně se domnívám, že by nejtransparentnější (a méně teoretické) bylo představit jednotlivé autory a jejich díla a celý model na ně přímo aplikovat (viz obrazová příloha – Vybrané příklady). Zde vidím jednu z podstatných „trhlin“ celé Carterovy analýzy. Aby totiž analýza byla, vyžadovala by mnohem detailnější propracovanější část, týkající se představení malířů, reprezentující jednotlivé malířské styly a ukázky použití barev a linií. Stále se ale nabízí řada otázek, například proč si Carter vybírá pouze některé malířské styly a opakovaně se vrací ke stejným představitelům těchto stylů? Proč jeho analýza začíná až středověkem, když starověk nabízí řadu možností v podobně geometricky, pravidelně se opakujících jednoduchých tvarech (od ornamentů až k postupné geometrické stylizaci tvarů různých předmětů a postav). Vždyť přeci, aby bylo možné tento jeho model obhájit, muselo by tomu tak být ve všech nebo alespoň ve vybraných malířských stylech bezesbytku.

³⁸ Tzv. *figura serpentinata* představuje typ štíhlé, dlouhé postavy s malou hlavou, která je prohnutá do esovitěho nebo spirálovitého postoje. In: *Encyklopedie světového malířství*. Praha: Academia, 1975, s. 266.

³⁹ Jacques-Louis David (1748-1825), Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson (1767-1824) – představitelé francouzského klasicismu. In: CARTER, Curtis Lloyd. *Syntax in Painting and Language. The Structurist*. Viz výše, s. 48.

⁴⁰ Tamtéž, s. 46-47.

⁴¹ Richard Paul Lohse (1902-1988) byl malíř a grafik, jeden z představitelů konstruktivismu. In: Tamtéž, s. 48.

Vraťme se ale zpět k samotné možnosti komparace malby s jazykem. Formativní role gramatických pravidel syntaxe, kterými je řízen slovosled v syntakticky správné (Carter uvádí anglické) větě, se dá přirovnat ke stylistickým principům lineárně prostorového uspořádání působícího v obraze určitého stylu. Toto srovnání nabízí zajímavou možnost, jak demonstrovat silné stránky nebo naopak limity analogie týkající se malířského stylu jazyka.⁴² Za jakých podmínek by tedy bylo možné podle Cartera říct, že malba má syntaktická pravidla a syntaktické prvky malířských stylů se mohou chovat podobně jako je tomu u jazyka? Pakliže „(1) *Malba je jako jazyk, protože s psaným jazykem sdílí pojem syntaxe. (2) I když v sobě malba může zahrnovat syntax, není to poddruh psaného jazyka, jelikož působí v jiném prostředí, které sdílí některé, ale ne všechny, charakteristiky a funkce verbálních jazyků, a protože malba může skutečně předcházet jazyk jako prostředek vizuální znakové komunikace. (3) Malba je poddruhem obrazového jazyka a je správné, že je považována za „obrazový jazyk“ ve více než volně metaforickém smyslu.*“⁴³ Styl malby by se v mezích této analogie jevil jako jazyk, a to vzhledem ke skutečnosti, že struktura obrazu vykazuje stylistická pravidla srovnatelná s pravidly formování verbálního jazyka. Analogie ale obvykle končí ve chvíli, kdy navrhneme přesné protějšky jazykových frází a vět v obraze. Nicméně, stejně jako porušení určitých pravidel malířských stylů má za následek díla nereprezentující styl, tak porušení pravidel gramatiky vytváří špatně utvořené věty. Carter doufá, že tento argument by mohl poskytnout jisté zázemí proto, abychom mohli uvažovat o otázce syntaxe v malbě. Carter se snaží pomocí příkladů z různých malířských stylů předejít obvyklým námitkám, že syntaxe platí pouze v několika výjimečných případech.⁴⁴

Carterova snaha je ambiciózní a ač podle mě místy přehlíží některé skutečnosti, které tento rozbor problematizují, a také často pracuje právě s jazykovými pojmy poněkud nepřesně, nedá se mu upřít skutečně nadprůměrné zaujetí své myšlenky podpořit a prokázat, že je to akcentace oprávněná. Pro prohloubení Carterovy koncepce, že malba může mít syntaktická pravidla stejně jako jazyk, věnuji několik následujících kapitol porovnání jeho argumentace s názory dalších autorů, kteří byli i pro samotného Cartera velice významní. Klíčová bude především komparace

⁴² CARTER, Curtis Lloyd. Syntax in Painting and Language. *The Structurist*. Viz výše, s. 48-49.

⁴³ „(1) *Painting is language-like because it shares with written languages the notion of syntax. (2) Although painting may involve syntax, it is not a subspecies of written language because it operates in a different medium that shares some but not all characteristics and functions of verbal languages and because painting may actually precede language as a means of visual sign communication. (3) Painting is a subspecies of picture language and is properly considered a 'pictorial language of art' in more than a loosely metaphorical sense.*“ In: CARTER, Curtis Lloyd. *Painting and Language: A Pictorial Syntax of Shapes. Leonardo*. Vol. 9, No. 2. Massachusetts: MIT Press, 1976, s. 111.

⁴⁴ CARTER, Curtis Lloyd. Syntax in Painting and Language. *The Structurist*. Viz výše, s. 50.

s úvahami amerického estetika, reprezentujícího zde analytickou tradici, Nelsona Goodmana, a významné filosofky Susanne Langerové.

3. Susanne LANGEROVÁ: Estetická zkušenost z pohledu symbolicky zaměřené filosofie

Susanne Langerová⁴⁵ se ve své knize *Praktická filosofie* (The Practice of Philosophy) zaměřuje na logické pojmy a koncepty jako na základními prostředky teorie poznání. Sama říká, že pokud uznáme existenci logických forem, najdeme mezi nimi řadu souvislostí, které nám umožní pochopit mnoho běžných problémů. Domnívá se, že v ideálním případě by bylo možné nalézt nějaký symbolický prostředek, který by byl vhodný pro všechny konfigurace, které jsou objektem možné zkušenosti. Přestože jsou prvky mluveného a psaného jazyka nejvýznamnějšími projevy určitého symbolického konceptu, lidská mysl je schopná vnímání určitých konfigurací, souvislostí, které jsou samy o sobě tak složité, že je v jazyce adekvátně vyjádřit prostě nelze. V případě umění, konkrétně třeba obrazu, jsou to třeba určitá harmonie, vyváženost hodnot, linie, barvy, světlo a řada dalších prvků, pro které neexistuje slovní ekvivalent, který by je správně vyjádřil. Podobně je tomu třeba u hudby, vzorce zde nalezené mohou odpovídat nekonečně složitému univerzálnímu modelu našeho citového života. Lidé, pro které je umění důležité, říká Langerová a nacházejí v něm daleko větší význam, jsou pak schopni vidět symboliku i ve věcech, situacích a pocitech. Není tedy žádný důvod obávat se, že by umělecký význam, který získáváme skrze estetickou recepci, byl nelogičtější nebo iracionálnější než vlastní proces porozumění na základě výroků. Zvláště pokud vyjdeme z předpokladu, že rozum a logický vhled jsou definovány v nejširším slova smyslu jako schopnost chápání určitých schémat. Langerová věří, že klíčová je naše obecná schopnost „vidět“ jednu věc v souvislostech s ostatními. Tato myšlenka se posléze stala ústředním tématem jejich

⁴⁵ Susanne Katherine Knauth Langerová (1895-1985) byla jednou z prvních žen věnujících se akademické kariéře v oblasti filosofie ve Spojených státech a také jednou z těch, kterým se v této oblasti dostalo uznání, a to jak ve vědeckých kruzích, tak stran široké veřejnosti. Navštěvovala Radcliffe College v Cambridgi. Studovala u řady předních filosofů, například Bertranda Russella a Alfreda North Whiteheada, který se poté stal i jejím poradcem, dnes bychom řekli jejím vedoucím disertační práce. Ve svých raných pracích se věnovala symbolické logice, poté ale obrátila svou pozornost ke studiu symbolických forem jazyka, vědeckému poznání rituálů, mýtů a umění, a rolím, které hrají při získávání našich znalostí a zkušeností. Od počátku byla silně ovlivněna myšlenkami německého filosofa Ernsta Cassirera, což je zjevné v řadě jejích prací. Její první kniha týkající se této problematiky, *Nový klíč k filosofii: Studium symboliky příčin, rituálů a umění* (Philosophy in a New Key: A study in the Symbolism of Reason, Rite and Art), vydaná v roce 1942, se postupně stala nesmírně populární, a to i mimo akademickou obec. V následujících letech vydala několik knih, mezi její nejvýznamnější díla, alespoň autorka si jich nejvíce cenila a považovala je za jakési svoje „opus magnum“, patří tři svazky *Mysl: Esej o lidském citu* (Mind: An Essay on Human Feeling), vydané mezi lety 1967–1982. Jim se ale dostalo smíšené, povětšinou kritické, odezvy a ani v dalších letech se jim nepodařilo získat žádnou významnou pozornost u odborné veřejnosti. Až postupně, když se ve vědě začaly více prosazovat nové obory, se objevily nové skutečnosti poukazující na to, že by Langerová mohla právě tímto dílem významně přispět, jelikož právě její teorie poznání je založena na skutečnostech, které vědci v kognitivních vědách popisují jako „metaforické struktury lidského koncepčního systému“. In: DRYDEN, Donald. Susanne K. Langer. [online] In: *DBL 270*. Durham NC: Duke Univesity, 2004, s. 190.

dalších, především pozdějších prací a vytvořila základ pro tvrzení, že každý z produktů lidské kultury – jazyk, mýtus, rituál a umění, hrají jedinečnou a nezastupitelnou roli v procesu našeho poznání.

Právě těmto zásadním oblastem se Langerová věnuje v jedné ze svých nejvýznamnějších prací – *Nový klíč k filosofii: Studium symboliky příčin, rituálů a umění* (Philosophy in a New Key: A study in the Symbolism of Reason, Rite and Art). Velice detailně se zde zabývá uměním, více pak některými vybranými druhy, kromě malířství také hudbou nebo tancem, kterému připisuje schopnost symbolizace a z ní pak pramenící jistou iluzivní působnost. Podobně je tomu u hudby, i ta je podle ní formou symbolické transformace. Zcela odmítá, že by hudba byla jakýmsi stimulem citu nebo symptomatického vyjádření emocí. Hudba není sebevyjádřením, ona představuje formulaci a reprezentaci emocí, nálady, duševního napětí a vyústění „logicko-obrazové představy“⁴⁶ pro citový život, a proto je, stejně jako ve všech případech symbolické prezentace, zdrojem poznání a porozumění, ač jiného než prostřednictvím jazyka. Tam, kde jsou nejasná slova, zjevuje se hudba, která nejenže může mít obsah, ale i sama může být přechodnou hrou obsahů, čteme ve slovenském překladu knihy *O významovosti v hudbě. Geneze uměleckého smyslu*. Je schopná artikulace citů, aniž by se na ně pevně vázala. Fyzikální charakter tónu, který popisujeme jako pronikavý nebo něžný a podobně, je schopný vyvolat okamžitou reakci prostřednictvím tělesné reakce. Tato změna je natolik klíčová, že může vyvolat až nový „weltgefühl“⁴⁷. Představa reagující na hudbu je osobní, asociativní a logická, podbarvená afektem, tělesným rytmem a snem, týká se však určité formulace poznání, nevyjádřitelné slovy, poznání v celé jeho emocionální a organické zkušenosti. Ne komunikace, ale vzhled je darem hudby, poznání, jak fungují city, výsledkem tohoto poznání je pak emocionální uspokojení, intelektuální víra a hudební chápání. A pak hudba splnila své poslání a uspokojila naše srdce, říká Langerová.⁴⁸ Tato práce je věnována obhajobě analogie mezi jazykem a malbou, a to především z toho důvodu, že Curtis Carter tento druh umění preferoval před ostatními. Ráda bych se pokusila alespoň naznačit, že by bylo možné něco podobného prezentovat i u jiných druhů umění, například hudby nebo tance. Z těchto důvodů jsem se rozhodla některé části, které nejsou u jednotlivých koncepcí striktně věnované malbě, ponechat a využít je jako „baby steps“ ve snaze o naplnění vytyčeného cíle.

⁴⁶ DRYDEN, Donald. *Susanne K. Langer*. Viz výše, s. 195.

⁴⁷ Pozn.: Pocit ze zakoušení světa.

⁴⁸ LANGEROVÁ, Susanne K. *O významovosti v hudbě. Geneza uměleckého zmyslu*. Bratislava: Spoločnosť pre Nekonvenčnú Hudbu, 1998, s. 4-6.

3.1 Langerová a Carter – Symbolismus versus syntax

Curtis Carter se detailně zabývá námitkami Langerové týkající se možného vztahu jazyka a umění a připouští, že ačkoliv jsou podle něj její tvrzení často mylná, vnímá její práci jako velice reprezentativní a dobře formulovanou, a není ji proto možné přehlížet. Jedním z takových mylných tvrzení je, že obrazy patří ke zcela jinému druhu schématu než ty, na které se vztahují na sémiotické pojmy. Langerová podle Cartera postuluje, že tyto dva druhy schématu – jazyk a malba, se liší ve způsobu prezentace informací, a proto podle ní chybí obrazům slovní zásoba a syntax.⁴⁹

Významovost má v umění ve skutečnosti zcela jiný smysl, než je tomu v běžné řeči, píše Langerová. Pro účely denotace či konotace „významu“ v jazyce by bylo vhodnější použít termín asociativní symbol, protože jeho vlastní existence je vždy neodmyslitelně spjata s asociací. Jednotlivé jazykové formy a pravidla používání jazyka jsou otázkou konvence, které se až následně projeví jako významy vět. Umění pak je, stejně jako jazyk, artikulovanou formou, jeho základními prvky ale nejsou „*slovně nezávislé asociativní symboly s referencí fixovanou konvencí*“⁵⁰, které naopak patří mezi základní charakteristiky jazyka. My jsme vždy v jazyce připraveni vyplnit jemné artikulační formy určitým smyslem, který jim odpovídá, a to může vytvořit představu čehokoliv myslitelného v daném logickém obraze. A ačkoliv vnímáme umění jako způsob, jak my chápeme svět, jak rozumíme životu, stejně jej nemůžeme považovat za jazyk, protože nemá slovní zásobu, argumentuje Langerová. Jsme zvyklí automaticky spojovat naši inteligenci s jazykem a s moderními vymoženky jako jsou fyzické pohodlí, nejrůznější technologie, stroje, léky, velká a moderní města, ale i prostředky na jejich zničení. Limity jazyka nejsou konečnými limity zkušenosti a věci nedostupné jazyku mohou mít svoje vlastní formy, vlastní symbolické mechanismy. Takové nediskurzivní formy, naplněné logickými možnostmi významu, jsou základem významovosti v umění a jejich uznání rozšiřuje naše poznání až té míry, že už se nejedná jen o vědeckou sémantiku, ale i o seriózní filosofii umění, říká Langerová.⁵¹

⁴⁹ LANGER, Susanne Katherine K. *Feeling and Form. A Theory of Art developed from Philosophy in a New Key*. Viz výše, s. 79.

⁵⁰ „words—independent associative symbols with a reference fixed by convention“ In: LANGER, Susanne Katherine K. *Feeling and Form. A Theory of Art developed from Philosophy in a New Key*. Viz výše, s. 31.

⁵¹ LANGEROVÁ, Susanne K. *O významovosti v hudbě. Genéza umeleckého zmyslu*. Viz výše, s. 90.

To, jak chápeme věci, jak jim rozumíme, je často založeno na naší schopnosti přiřadit symboly jednotlivým předmětům. Ale proč vlastně? Co hledáme, když se díváme na obraz, posloucháme sonátu, sledujeme divadelní hru? Odraz světa a jeho pochopení? Pochopení sebe sama? Nějaký symbol ... symbol života, symbol nás, v nás...? A co to vlastně je symbol? Langerová hledala inspiraci u řady významných filosofů, jako například zástupce intuistivické filosofie – Benedetto Croceho⁵², silně ovlivněna byla ale představitelem „poznávací estetiky“ Ernestem Cassirerem. Podle Langerové umění není „jen“ výrazem intuice, je tvorbou forem symbolizující lidský cit. Aby tuto myšlenku lépe vysvětlila, snaží se definovat její základní pojmy, a především koncepci symbolu. Ten vnímá jako „*jakýkoliv nástroj, prostřednictvím kterého můžeme vytvořit abstrakci*“⁵³. Agáta Košičanová upozorňuje na Langerové termíny „jakýkoliv“ a „abstrakce“, které jsou podle ní důležité, protože odkazují k mentální činnosti.⁵⁴ Často se zdá, míní Košičanová, že Langerová uniká k něčemu iracionálnímu, až duchovnímu, ale nakonec se ukáže, že za vším stojí kognitivní základ – myšlenka. Jak tedy „funguje“ umění, ptá se dále Langerová. A odpovídá, že na základě dvou protikladných principů – objekt vs. subjekt, exprese vs. imprese, rozum proti intuici. Navíc exprese, tj. výraz, je u této autorky v umění intenzivně propojený s významovostí a je mnohem více vnímán jako logický než emocionální. Exprese určité myšlenky pak objektivně a naprosto zřetelně předchází vlastní kontemplaci. Je funkcí symbolů, je doslovně artikulací a prezentací pojmů.⁵⁵

Carterovou snahou není ukázat, že Langerová jednoduše přebírá Cassirerovy představy o uměleckých symbolech. Podle Cartera má Langerová svou vlastní představu o symbolické formě a své vlastní postřehy k uchopování výtvarných symbolů. Její vlastní komentáře nalezneme v řadě jejích prací, například v knize *Nový klíč k filosofii*, stejně jako v díle *Mysl: Esej o lidském citu*, ale i v řadě dalších. Cassirer a Langerová se shodují v mnoha bodech, oba

⁵² Benedetto Croce byl významný Hegelův žák, kterému věnoval i jednu ze svých významných prací vydanou v roce 1906 – *Co je živé a co je mrtvé na Hegelově filosofii* (Ciò che è vivo e ciò che è morto nella filosofia di Hegel), Benedetta Croceho. Významná italská bohemistka, Annalisa Cosentinová, uvádí, že Croce byl významný filosof, literární kritik a historik, jeden z nejznámějších představitelů právě novoidealistického myšlení a velmi dominantní postava italské kultury. Postuluje, že důvodem, proč není v Českém prostředí příliš známý, je pravděpodobně zavedený dobový úzus, který vychází spíše z německého a francouzského prostředí.

⁵³ „A symbol is any device whereby we are enabled to make an abstraction.“ In: LANGER, Susanne Katherine K. *Feeling and Form. A Theory of Art developed from Philosophy in a New Key*. Viz výše, s. xi.

⁵⁴ KOŠIČANOVÁ, Agáta. Susanne Katherine Knauth Langerová. [online] In: 9. *šudentská vědecká konference*. Pod záštitou děkana Filozofické fakulty PU v Prešově prof. PhDr. Vasilu Gluchmana, CSc. Prešov: Filozofická fakulta PU Prešov, 2013, s. 14-19.

⁵⁵ LANGER, Susanne Katherine K. *Feeling and Form. A Theory of Art developed from Philosophy in a New Key*. Viz výše, s. 26.

považují za nutné uznat řadu znakových systémů včetně jazyka.⁵⁶ Ona zastává názor, že primární funkcí umění je objektivizovat pocit, takže o něm můžeme rozjímat a pochopit ho. Z toho důvodu podle ní představují výtvarné symboly jakéhosi zprostředkovatele vnitřního života, který je jinak přístupný jen díky symbolům používaným v jazyce. Dalo by se zjednodušeně říct, že díky tomu, že Cassirer a Langerová zavedli ve svých koncepcích vedle jazyka, mýtu a náboženství i umění jako jednu z forem symbolického systému, ukazují, že lidské bytosti nejsou omezeny jen na jeden přístup k vytváření si pohledu na realitu, ale že mohou zvolit jeden konkrétní úhel pohledu a přecházet z jednoho hlediska na druhé.⁵⁷

Co se týče jazyka a umění se nicméně jejich pohledy liší, píše Carter. Zatímco Cassirer vychází z historie filosofie, Langerová naopak čerpá z biologie a psychologie. Cassirer nabízí, díky své bohaté průpravě v dějinách filosofie, široký přehled otázek týkající se vztahu jazyka a umění, od Platona až po Croceho.⁵⁸ Uvědomuje si význam jazyka jako primární formy symbolismu a zkoumá jeho různá využití – jako běžného jazyka, jazyka poezie a vědeckého jazyka. Langerová z jeho tvrzení vychází, ale přispívá i řadou vlastních postřehů, například ukazuje, jak umění napomáhá ke kognitivnímu porozumění v oblastech, které nejsou jinak (tedy mimo umělecké symboly) přístupné. Cassirer tvrdí, že umění je složeno z logických vět či empirických popisů. Zde dochází k největšímu rozkolu. Langerová, zabývající se rozdílem mezi jazykovými a uměleckými symboly, skromně poznamenává, že zde podle ní svou práci Cassirer nedokončil. A ona, ve snaze vyrovnat se s pozitivistickou, vědecky orientovanou tendencí umění upozadovat, o to více proklamuje, že intelektuální kredibilita umění je přirozeně zaručena jeho vlastní logikou. Logické funkce umění jsou podle ní shodné s logickými funkcemi obecně.⁵⁹

⁵⁶ CARTER, Curtis Lloyd. After Cassirer: Art and Aesthetic Symbols in Langer and Goodman. *The Philosophy of Ernst Cassirer: A Novel Assessment*. Eds. J Tyler Friedman and Sebastian Luft. Berlin: Walter de Gruyter, 2015, s. 405-407.

⁵⁷ Tamtéž, s. 408.

⁵⁸ Benedetto Croce rozlišoval dvě formy lidského poznání, intuitivní a logické, které je založené na představivosti a na získaných poznacích prostřednictvím rozumu, na poznání individuálním a univerzálním, na poznání jednotlivých věcí a věcí ve vzájemných vztazích, a na poznání obrazů nebo pojmů. My se v běžném životě neustále dovoláváme intuitivního poznání. Jsme však přesvědčeni, že je zhora nemožné, aby toto naše poznání bylo racionálně podloženo a bylo schopné odpovědět, na určité typy skutečností, protože tyto „pravdy“, nejsou logickými úsudky, ale docházíme k nim intuitivně, tak jak jsme se to naučili. Protože intuitivní poznání nepotřebuje pána: „Ora, il punto primo che bisogna fissare bene in mente è che la conoscenza intuitiva non ha bisogno di padroni.“ In: CROCE, Benedetto. *Estetica come scienza d'espressione e linguistica generale*. Roma-Bari: Laterza, Gius, 1902, s. 3-4.

⁵⁹ CARTER, Curtis Lloyd. After Cassirer: Art and Aesthetic Symbols in Langer and Goodman. *The Philosophy of Ernst Cassirer: A Novel Assessment*. Viz výše, s. 409.

Carter poukazuje na to, že jako řešení nabízí Langerová rozlišení mezi diskurzivními a prezentačními symboly. Diskurzivní symboly pracují v jazykových systémech se syntaktickou a sémantickou funkcí. A zatímco syntax stanovuje pravidla pro výstavbu jazykových jednotek, naopak sémantika poskytuje návod pro vytvoření slovní zásoby z významových jednotek schopných interpretace.⁶⁰ Langerová zavádí prezentační kategorie umění, které jsou nediskurzivní a netýkají se jich sémantická ani syntaktická pravidla. Například v případě malby: „Vizuální tvary linií, barev, proporcí atd. jsou stejně schopné artikulace, tj. komplexní kombinace, jako slova. Ale zákony, které tento druh artikulace upravují, jsou zcela odlišné od zákonů syntaxe, které upravují jazyk. Nejradikálnější rozdíl je v tom, že vizuální formy jsou nediskurzivní.“⁶¹ Langerová chce zaprvé ukázat, že předpojatost, týkající se referenčních funkcí maleb vede k zanedbávání jejich základní funkce, a tou je podle ní tzv. vyjádření zážitku. Za druhé, Langerová tvrdí, jak již bylo zmíněno, že existují dva radikálně odlišné typy schématu, diskursivní a prezentační, které nezaměnitelně oddělují psané jazyky od malby.⁶²

Langerová nabízí některé argumenty k podpoře své teorie rozdílů mezi jazykem a malbou, které Carter sumarizuje ve čtyřech bodech: „a. *Prezentační symboly (umění) ukazují formu pocitů vytvořenou produktivním působením díla ve výrazu.* b. *Diskurzivní symboly prezentují své základní prvky sekvenčně, zatímco obrazy se prezentují simultánně.* c. *Prvky v jazyce mají pevný význam, zatímco prvky v obraze ne.* d. *Pravidel pro kombinaci prvků v jazyce je dostatečně málo k tomu, aby bylo možné potvrdit syntaxi, a konvence jsou závaznější než malování.*“⁶³ Na rozdíl od ní se Carter domnívá, že formulační a referenční funkce umění (v jeho případě pouze malby) se navzájem nevylučují, že umění může mít obě tyto funkce. Existuje rozdíl mezi aktem vytváření a jeho konečným výsledkem. Akt vytváření, ilustrovaný ve zhotovení malby, je přetvořením vnímání, myšlenek a pocitů do kognitivně regulovaných obrazových prvků, které představují události k našemu rozjímání, logické intuici, poznání a

⁶⁰ CARTER, Curtis Lloyd. After Cassirer: Art and Aesthetic Symbols in Langer and Goodman. *The Philosophy of Ernst Cassirer: A Novel Assessment*. Viz výše, s. 410.

⁶¹ „Visual form-lines, colors, proportion etc. are just as capable of articulation, i.e. of complex combination as words. But the laws that govern this sort of articulation are altogether different from the laws of syntax that governs language. The most radical difference is that visual forms are not discursive.“ In: LANGER, Susanne Katherina. *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Viz výše, s. 93-94.

⁶² CARTER, Curtis Lloyd. Langer and Hofstadter on painting and language: A critique. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Viz výše s. 334-335.

⁶³ „a. *Presentational symbols (art) express the form of feelings generated by the productive action of the work in expression.* b. *Discursive symbols present their constituent elements sequentially, while paintings present theirs simultaneously.* c. *Elements in language have fixed meaning, whereas the elements in a painting do not.* d. *The rules for combining elements in language are few enough to allow for syntax, and the conventions are more binding than painting.*“ In: CARTER, Curtis Lloyd. After Cassirer: Art and Aesthetic Symbols in Langer and Goodman. *The Philosophy of Ernst Cassirer: A Novel Assessment*. Viz výše, s. 410.

pochopení. Nicméně, ve své snaze o upoutání pozornosti směrem k „formativně – prezentační“ roli maleb jakožto symbolů, analýza Langerové příliš rychle zavrhuje myšlenku znázorňující funkce. Stejně tak jako je malba schopná navodit jednoduché pocity, ze kterých vznikla, tak také odkazuje zpět k těmto pocitům čili uplatňuje obě role, formulační i referenční vlastnosti symbolů. Malby také v mnohých stylech odkazují mimo sebe k osobám, předmětům nebo událostem, které mají zobrazovat, říká Carter.⁶⁴ I pro malbu existují jakási gramatická pravidla stylů, v řadě ohledů analogická k vlastním syntaktickým pravidlům jazyka. Pro obojí, malbu a jazyk, je potřeba určit formální uspořádání prvků. Curtis L. Carter se tak staví kriticky k argumentaci Langerové a svou stať o názorech Langerové uzavírá myšlenkou, že úzký vztah mezi jazykem a uměním existuje, že malba může mít syntaktická pravidla, a že tvary na obrazech se v jazyce malířských stylů chovají jako syntaktické prvky.⁶⁵ Carterovou snahou je specifikovat právě „styl“ jako obor jazyka malby, ukázat, že je syntaktický, a že tvary jsou jednoduché syntaktické prvky stylu. A tudystyl má nárok být považován za stejnou formou symbolického systému jako jazyk. Carterova kritika Langerové spočívá také v tom, že i když jsou její úvahy o vztahu jazyka a umění poměrně obsáhlé, nikde, v žádném ze svých srovnání rozlišujících mezi jazykem a malbou neuvádí, na jakou „jednotku“⁶⁶, na které se srovnání mezi jazykem a malbou dá ukázat, se odvolává. Nepřipouští tedy možnost, že by malba mohla být stejnou symbolickou formou jako jazyk, ale neříká přesně proč, píše Carter. A to je typický způsob Carterovy kritiky a já si dovoluji mu oponovat. Nejen, že je jeho kritika Langerové stručná, podle mě je i poměrně povrchní. Langerová, ač opravdu nedefinuje žádnou „jednotku srovnání“, své důvody, proč a v čem se podle ní malba a jazyk liší, explicitně uvádí.

⁶⁴ CARTER, Curtis Lloyd. Langer and Hofstadter on painting and language: A critique. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Viz výše, s. 339-340.

⁶⁵ CARTER, Curtis Lloyd. Painting and Language: A Pictorial Syntax of Shapes. *Leonardo*. Viz výše, s. 111.

⁶⁶ „the units of comparison“ In: In: CARTER, Curtis Lloyd. After Cassirer: Art and Aesthetic Symbols in Langer and Goodman. *The Philosophy of Ernst Cassirer: A Novel Assessment*. Viz výše, s. 410.

4. Nelson GOODMAN: Od vztahu k označovanému k exemplifikaci

Obdobně významný bude pro tuto práci i další autor, výrazná osobnost kognitivismu v estetice, Nelson Goodman⁶⁷. Ten ve své knize *Jazyky umění* představuje neobvyklou, svéráznou estetickou teorii, založenou na konceptuální analýze základních filosofických pojmů, které mají podle něj sémiotickou povahu. Podle Goodmanovy knihy je zdrojem našeho poznání umění. To navíc představuje vrcholnou fázi určitého „projektu“, kdy po intenzivním soustředění se na jednotlivá specializovaná odvětví filosofie, zakončuje Goodman svou cestu právě u jakési pomyslné mety, výsledné fáze, jejímž předmětem je právě způsob, jak my poznáváme svět – a tím je právě umění. Svět není jen nápodobou umění, svět je v jeho případě doslova „produktum umění a jazyka“⁶⁸. Goodman byl silně ovlivněn Wittgensteinem a jeho teorií o vztahu jazyka a světa. Zatímco Wittgenstein vytvořil teorii (tzv. obrat k jazyku) vztahu světa a jazyka, kdy lidské myšlení a jazyk jsou totožné a jazyk je prostředkem k zobrazení našeho světa, Goodman byl přesvědčen, že náš svět je produktem umění a jazyka, dvou symbolických systémů, které zprostředkovávají naše poznání světa kolem nás.⁶⁹

Goodman už v titulu své knihy *Jazyky umění* uvádí, že výraz „jazyky“ není přesný a měl být nahrazen správnějším termínem „symbolické systémy“. A jeho snahou je nastínit obecnou teorii symbolů, teorii symbolických systémů, do kterých spadá vedle jazyka právě i umění. Mezi vědou a uměním není žádná ostrá hranice a věda nemá monopol na získávání platných poznatků o světě, píše Goodman. Každé jednotlivé umění, ať se to týká obrazů, soch, hudby či tance, nám poskytuje stejně kvalitní poznání. Představa vědy jako sběru doslovných, neutrálně a emocionálně nezatížených dat, které by byly ideálně na pozorovateli nezávislé, postavených

⁶⁷ Henry Nelson Goodman (1906-1998) se narodil ve státě Massachusetts a po studiích na Harvardově universitě začal pracovat v bostonské *Walker-Goodman Art Gallery*, kterou posléze 15 let řídil. Během druhé světové války pracoval jako armádní psycholog. Později působil na několika univerzitách, podstatná pro něj byla Pensylvánská, kde byli jeho žáky například Hilary Putnam nebo Noam Chomsky. Jeho život byl úzce spojen s uměním, ať už prostřednictvím jeho práce galeristy a vášnivého sběratele, majitele pozoruhodné sbírky umění nebo v rámci sňatku s malířkou Katharinou Sturgisovou. Zemřel v roce 1998 ve věku devadesáti dvou let. Goodman jistě patří mezi vlivné filosofy, reprezentující tradici analytické estetiky, který významným způsobem, snad s výjimkou etiky, zasáhl do všech oblastí filosofie. Podstatné pro tuto kvalifikační práci je především jeho netradiční pojetí estetiky, kterou nedefinuje obvyklým způsobem, tedy jako nauku o krásě. V duchu analytické filosofie se zabývá velmi systematickým zkoumáním estetických problémů, přičemž umění, vnímá jako jedno z nich. Věda a umění pro něj nepředstavují protiklady, obě jsou součástí podobných kognitivních procesů, které se podílí na našem vnímání a spoluutváření světa. Ve stejném duchu pak přistupuje i k těm nejzákladnějším otázkám v umění a v tom je jeho výklad jistě revoluční. In: KULKA, Tomáš. In: *Nelson Goodman: Jazyky umění* [rozhlásový pořad]. Moderuje Pavel SLADKÝ. ČRo Vltava, 27.6.2007.

⁶⁸ GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007, s. 41.

⁶⁹ KULKA, Tomáš. O Goodmanově teorii umění In: GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. Viz výše, s. 10-11.

proti emocionálnímu, mnohovýznamovému poznání skrze umění, připadá Goodmanovi zcela bezdůvodná. Vědecké a umělecké poznání, pravda a estetická recepce jsou jen jiným druhem pojmenování skutečnosti. Přes nános předsudků většinou nevidíme, že emoce v estetickém prožitku fungují *kognitivně*.⁷⁰ Jinými slovy, nárokuje si stejnou platnost jako každé jiné poznání. Umělecké dílo přeci nechápeme jen pocity, ale i smysly, a vlastní pocity nepoužíváme pouze k objevování emocionálního obsahu díla, ale i můžeme jaksí „cítit“, jak obraz vypadá, úplně stejně jako můžeme „vidět“, jaké pocity vyjadřuje.⁷¹

Hlavní stavebním kamenem jeho estetiky je již dále neanalyzovatelný pojem reference, tedy jakýsi primitivní vztah mezi symbolem a tím, co zastupuje. Ten plní určité funkce v umění, a pak některé sémantické a syntaktické vlastnosti těchto funkcí jsou Goodmanem vybrány jako „symptomy estetična“, které indikují potenciál toho daného umění. Přesvědčení o tom, že umění má sémiotický charakter, není ale pouze doménou Goodmanovou. Touto problematikou se zabývala řada dalších autorů, v českých podmínkách zmiňme například Jana Mukařovského a Pražský lingvistický kroužek, ale jistě byl prvním autorem, který poukázal na to, že symbolická funkce je podstatou všech umění, tedy i těch abstraktních. V Goodmanově případě je to především malba (a hudba).⁷²

Jak tedy umění zobrazuje skutečnost? Goodman tvrdí, že pokud má obraz nějaký objekt zobrazovat, *musí jej označovat, zastupovat, odkazovat k němu, a žádná míra podobnosti nestačí pro ustavení požadovaného vztahu reference*⁷³. Ač je to možná překvapující, podobnost podle něj není pro referenci ani podmínkou nutnou, protože téměř cokoliv může zastupovat téměř cokoliv jiného. To je jeden z velmi typických a odvážných Goodmanových závěrů, že abychom byli schopni nějakého uměleckého vnímání, potažmo tvorby, musíme si osvojit určité schopnosti. Konkrétně určitý vizuální kód, ne nepodobný kódu jazykovému. Výsledek je potom odvislý od toho, jaký kód zvolíme, protože cokoliv může být obrazem čehokoli. V této části se Goodman odkazuje k některým kunsthistorikům, například ke zde (více než) zmiňovanému Gombrichovi.⁷⁴ Vraťme se ale zpět k zobrazení, obraz zobrazuje, podobně jako text popisuje

⁷⁰ GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. Academia: Praha, 2007, s. 42-45.

⁷¹ Tamtéž.

⁷² Tamtéž, s. 46-53.

⁷³ Tamtéž, s. 22.

⁷⁴ HRÍBEK, Tomáš. N. Goodman, Jazyky a umění. Nástin teorie symbolů. *Orfanon F*, roč. 15, č. 2. Bratislava: Filosofický ústav SAV, 2008, s. 275.

nějakou skutečnost, k určitému objektu, tj. denotuje jej. A podle Goodmana je zobrazení jedním z druhů denotace, „*a ta je na podobnosti nezávislá*“⁷⁵.

Zobrazení a verbální popis jsou formou denotace a denotace je jedním z mnoha způsobů symbolizace (reference, tyto výrazy jsou podle Goodmana rovnocenné)⁷⁶. Zobrazení a popis patří k podobným symbolickým systémům. „*Označení sdružuje ty objekty, na které se vztahuje a je sdruženo s jinými označeními téhož druhu či druhů. Nepřímo též spojuje to, co označuje, s jinými označeními a s tím, co označují ona, a tak dále.*“⁷⁷ Malíř experimentuje s obrazy, volí určité prostředky, spojení či uspořádává znaky do seskupení. Podobně pracuje básník s jazykem. Zobrazení a popis vytváření či označení možnými způsoby řadu spojení, analyzují objekty a tím uspořádávají svět.⁷⁸

Na druhou stranu, když se podíváme i na ten nejvíce realistický obraz, ani tehdy většinou nemáme pocit, že bychom chtěli zobrazované rajče rozkrojit nebo třeba zabubnovat na buben. Obrazy jsou symboly pro tyto objekty a jejich zobrazované vlastnosti, symbolizující bezprostředně a jednoznačně, aniž bychom měli tendenci si je plést s tím, co označují. Zda dokážeme správně interpretovat, co je na obraze, není dáno mírou jeho realistického zobrazení, ale určeným systémem zobrazení, který je pro danou kulturu či osobu v dané době standardní, tvrdí Goodman. Zdůrazňuje analogii mezi vizuálním zobrazením a slovním popisem. Odkaz k objektu je nutnou podmínkou zobrazení i popisu a oba se podílí na utváření i charakterizování světa. Ovlivňují se navzájem, mezi sebou i mezi sebou a percepcí a poznáním. Užítí a klasifikace označení, obrazových i verbálních, se vztahuje k nějakému systému a při jejich vytváření hraje velkou roli jak invence, tak i zvyk. Naše výsledné rozhodnutí pak bude ovlivněno územ daného systému, zároveň jej zpětně ovlivňujeme i my.⁷⁹

Dalo by se tedy říct, namítá Goodman, že systém zobrazování by mohl být nazván jazykem. Tuto možnost ale hned následně odmítá. Zobrazovací systémy se od jazykových podle něj liší.⁸⁰ Jazyk je významné médium komunikace, bez něj bychom se jen velmi těžko dorozumívali, zároveň je jazyk nástrojem našeho poznání. „*Ačkoli pojem bez vjemu či představy je toliko*

⁷⁵ GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. Academia: Praha, 2007, s. 22.

⁷⁶ HRÍBEK, Tomáš. N. Goodman, Jazyky a umění. *Nástin teorie symbolů. Orfanon F*, roč. 15, č. 2. Bratislava: Filozofický ústav SAV, 2008, s. 275.

⁷⁷ GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. Academia: Praha, 2007, s. 41.

⁷⁸ Tamtéž.

⁷⁹ Tamtéž s. 46-53.

⁸⁰ Tamtéž.

*prázdný, vjem bez pojmu je slepý (naprosto neproduktivní). Výroky, obrazy, nákresy a další typy označení přežijí nedostatek aplikace, ale obsah se bez formy ztrácí. Můžeme mít slova bez světa, ale nikoli svět beze slov nebo jiných symbolů.*⁸¹ Člověk má potřebu komunikovat, je tvorem společenským a tyto symboly mu komunikaci zprostředkovávají. Umělecká díla se tak stávají jakýmsi projevem, poselstvím pravdy – sdělují mu fakta, myšlenky a pocity, artikulují obsahy našeho poznání, a tak mu zprostředkovávají schopnost „vidět svět“⁸²

V čem se tedy zobrazovací systémy od těch jazykových liší, ptá se Goodman? Je naivní si myslet, že by bylo možné říct, že zobrazujeme prostřednictvím obrazů a popisujeme pomocí textů. Jenže obraz vždy nemusí zobrazovat to, co denotuje. Aby zobrazoval, musí fungovat jako obrazový symbol, jinými slovy, hraje roli v systému, kde denotace výhradně závisí na obrazových vlastnostech symbolu. (Jakou má obraz na některých místech barvy, v jaké škále, zda jsou na obraze barvy v jistých místech komplementární. Podobně by se dalo postupovat v případě tvarů⁸³ apod.).⁸⁴ Každé symbolické schéma se skládá ze znaků a většinou i ze způsobů, jak tyto znaky kombinovat. Tomu není jinak v případě jazyka. Jazyk je syntakticky oddělený a rozlišitelný a jeho znaky jsou vzájemně zaměnitelné. To ale rozhodně neplatí v případě zobrazení. Obraz (obrazové schéma) je syntakticky hustý a nerozlišitelný. Disponuje nekonečným množstvím znaků, které jsou uspořádány tak, že se mezi každými dvěma znaky vyskytuje třetí, tím se stává „skrznastrz hustý“⁸⁵. Z této hustoty symbolického systému plyne naprostá absence artikulace. „*Obraz v jednom systému může být v jiném popisem.*“⁸⁶ Zda denotující symbol zobrazení závisí na vztazích s ostatními symboly daného systému, nikoliv na podobnosti s tím, co denotuje.⁸⁷

Goodman uvádí, že se někteří autoři domnívali, že se diskurzivní (jazykové) symboly liší od zobrazujících tím, že popis je dělitelný na jednotky jako slova či písmena, zatímco obraz je nedělitelný celek. Ale i tato jednotka (znak), jako jednopísmenné slovo, je stále popisem. A proti tomu kombinovaný obraz je stále zobrazením. Artikulovatelnost, která odlišuje popisy od

⁸¹ GOODMAN, Nelson. *Způsoby svět tvorby*. Bratislava: Archa, 1996, s. 18.

⁸² GOODMAN, Nelson. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Viz výše, s. 263-265.

⁸³ U Goodmana se jedná čistě o tvary a většinou ve vztahu ke skulpturám, nikoliv jako u Cartera o široké pojetí „tvaru“ v obraze.

⁸⁴ GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. Academia: Praha, 2007, s. 46-50.

⁸⁵ Tamtéž, s. 113.

⁸⁶ Tamtéž, s. 175.

⁸⁷ Tamtéž, s. 175-177.

zobrazení, nezávisí na jejich vnitřní struktuře. Klíčový je vztah symbolu k ostatním symbolům v rámci denotačního systému.⁸⁸

Jak už bylo řečeno, zobrazení a popis jsou denotativní, naproti tomu exemplifikace⁸⁹ a exprese⁹⁰ probíhají přesně opačným způsobem, navíc, poslední dvě zmiňované vykazují velké množství syntaktických a sémantických vlastností, a ty proto Goodman považuje za nejvhodnější nástroje ke zkoumání symbolů. Denotace, obrazová i jazyková, směřuje od symbolu k tomu, co označuje, exemplifikace tento referenční vztah obrací. Exemplifikace je tedy velice užitečná pro porozumění expresivitě umění, že například hudba vyjadřuje zoufalost, obraz živost. Malba tvořená barvami není emocionální, přesto, když tyto skutečnosti popisujeme, hovoříme o nich s nesmírným zaujetím, jako by tyto pocity vyjadřovaly. Tento fakt Goodman vyřešil prostřednictvím právě exprese, jakožto metaforické exemplifikace. Jestliže my popisujeme určitý obraz a používáme při vyjádření svých pocitů expresivní výrazy, nemyslíme je doslova, ale metaforicky.⁹¹

Odhalíme-li určité symbolické systémy a ideálně i význam toho, k čemu tyto znaky odkazují – řečeno Goodmanovým jazykem, co denotují a exemplifikují –, pak si prostřednictvím uměleckého díla vytváříme určitý (svůj) pohled na svět. Stejně jako věda a mýty i umění poskytuje určitou formu poznání, a to neodpovídá hluboko zakořeněné teorii, že řešení spočívá v rozdílech mezi vědeckým a estetickým, mezi kognitivním a emotivním. Protože, poznání není čistě konceptuální, tvrdí Goodman ve své knize *Způsoby světatvorby* a navazuje tak na tradici předchozí teorie symbolů vzniklé na především filosofické půdě. Přesto, že Goodman mezi vědecké a estetické poznání dělí čáru nedává a naopak zdůrazňuje, že existuje mnoho druhů poznání, které si stejně tak mohou nárokovat platnost, nemůžeme říct, že připouští, že by tyto způsoby poznání byly shodné. Stejně tak nepřipouští, že by se v případě jazyka a umění jednalo o symbolické systémy, které by byly ekvivalentní, a že by bylo možné připustit, že umění má syntax.

⁸⁸ GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. Academia: Praha, 2007, s. 175-177.

⁸⁹ Exemplifikace je u Goodmana míněna jako obrácená reference, tj. „od věci k označení“.

⁹⁰ Expresse jako reference, která ve shodě s exemplifikací odkazuje prostřednictvím příkladu či vzorku, opírá se o princip metafory.

⁹¹ Tamtéž, s. 180-185.

4.1 Goodman a Carter: Koncept stylu vymezující jazyk umění

Po Cassirerovi a Langerové je právě Nelson Goodman dalším filosofem, který věnoval velkou pozornost výtvarným symbolům, ač jiným způsobem než tito dva uvedení myslitelé, píše Carter. A stejně jako v předchozí kapitole u Langerové i zde upozorňuje na to, že věnovat se Goodmanově práci do hloubky není v rozsahu jeho eseje možné, a proto se bude snažit představit alespoň některé, pro tuto argumentaci podstatné, části jeho konceptu.⁹²

Nelson Goodman, ve snaze ukázat, jak obrazy, hudební a taneční představení, literární texty a architektonické objekty formují naše zkušenosti, analyzuje různé formy umění s ohledem na jejich sémantické a syntaktické rozdíly a podobně jako Langerová tvrdí, že umění syntax postrádá. Jak jsem již uvedla v předchozí části, Langerová řadí umění do kategorie prezentačních symbolů s vlastními nediskurzivními symbolickými funkcemi. Oproti tomu se Goodman domnívá, že obraz zobrazující objekt nutně odkazuje k tomuto objektu a denotuje ho. Neboť, protože reference není (a nemůže být) definována podobností, téměř cokoliv může nahrazovat cokoliv jiného. Nebo řečeno jinak, denotace je základem zobrazení a je na podobnosti nezávislá.⁹³ Vizuální zobrazení má podle něj oproti jazyku (textu) hutnost, obrazy jsou syntakticky husté, kvůli jejich neschopnosti rozlišovat znaky v kompozičních schématech (tvary, tahy štětce atd.) a význam každého znaku tak závisí na vztahu k jinému znaku obrazu, jeho povrch je kontinuálně a provázaně významový. A to na rozdíl od jazyka, který právě hutný není a je ze své podstaty diskontinuitní.⁹⁴

Jazyk se jako symbolický systém skládá z určitých znaků a zahrnuje pravidla jejich kombinování. Funkční definice má schopnost určovat objekty do ní spadající, ale zpětně to nefunguje, jednotlivé objekty nemají schopnost určit výhradně svou definici. Takže pokud ukáži na stůl a zeptám se, co za druh je daný předmět, odpovědi se budou značně různit podle individuálně zvolených tříd, do kterých je možné stůl zařadit. Carter tvrdí, že zobrazení a nápodoba nemohou být definovány tradičními způsoby. Všechny jejich charakterizace se v podstatě ukázaly jako vágní, nedostačující nebo příliš ad hoc a nebyly tak schopny poskytnout

⁹² CARTER, Curtis Lloyd. After Cassirer: Art and Aesthetic Symbols in Langer and Goodman. *The Philosophy of Ernst Cassirer: A Novel Assessment*. Viz výše, s. 412.

⁹³ Tamtéž, s. 412-413.

⁹⁴ SUMMERS, David. Reálná metafora: pokus o novou definici „konceptuálního“ zobrazení. In: KESNER, Ladislav. *Vizuální teorie: současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*. Vyd. tohoto souboru 1. Přeložila Lucie Vidmar. Jinočany: H & H, 1997, s. 140-143.

nám nějaký konečný vhled do této problematiky. Umělecké dílo je podle něj zvláštním druhem symbolu, a právě v pojetí umění jako symbolu zvláštního druhu spočívá jeho estetická relevance. Pokud chceme umění pochopit, musíme se ho naučit rozpoznávat jako součást určitého symbolického systému.⁹⁵ To je ale závislé na řadě faktorů a také na našich schopnostech. Vzhledem k tomu se zdá, že vlastní estetický zážitek je na hony vzdálený Goodmanovu téměř technickému rozboru.

Curtis Carter se, stejně jako tomu bylo u předchozích autorů, nejprve snaží shrnout Goodmanovu práci a poté se vyrovnat s jeho námitkami, především s kritériem tzv. syntaktické nespojitosti, která odděluje lingvistický systém od ostatních systémů symbolů. To vše proto, aby mohl nakonec ukázat, že tvary v malbě toto kritérium splňují. Goodman hojně pracuje s termíny, jako je notace a denotace, pojmy odvozenými od notového záznamu odkazující k určitému systému znaků a pravidel, která jsou uvedena v notovém zápisu, a také s pojmy exprese a exemplifikace. Jak už bylo řečeno, exemplifikace a exprese se díky svým syntaktickým a sémantickým vlastnostem podle Cartera stávají nevhodnějšími nástroji pro zkoumání symbolů. Při hledání jednoduchého vzorce, na jehož základě by bylo možné odlišit prožitky estetické od těch neestetických, dochází ke zkoumání estetické relevance hlavních rysů jednotlivých symbolických procesů a jejich aspektů – symptomů estetična, píše Carter.⁹⁶ Tyto ale nejsou zcela jednoznačnými kritérii, nejsou dokonce ani postačující ani nutnou podmínku estetického prožitku, mají sklon se v něm, spolu s dalšími kritérii, vyskytovat. Goodman rozlišuje tři symptomy: 1) syntaktické hustoty, 2) sémantické hustoty a 3) syntaktické plnosti. Syntaktická hustota je typická pro nejazykové systémy a je to právě ta vlastnost, která odlišuje například skicu od notového záznamu nebo od scénáře. Sémantická hustota je typická pro zobrazení, popis a expresi v umění a „*relativní syntaktická plnost odlišuje v rámci sémanticky hustých systému spíše zobrazivé systémy od spíše diagramových, 'méně schématické', od 'schématictějších'*“⁹⁷.

Podle Cartera zastává Goodman názor, že všechny malby jsou schémata plná zhuštěných symbolů, jejichž prvky postrádají syntaktickou nespojitost a diferenciaci. Kdyby byly tvary ve všech stylech zcela husté a postrádající diferenciaci, oba přístupy k tvarové identitě by čelily vážným potížím při snaze o určení odpovídající znakové příslušnosti tvarů. Na rozdíl od

⁹⁵ CARTER, Curtis Lloyd. *Painting and Language: A Pictorial Syntax of Shapes*. *Leonardo*. Viz výše, s. 111-116.

⁹⁶ Tamtéž.

⁹⁷ GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. Viz výše, s. 193.

Goodmanova pohledu se ale Carter domnívá, že malířské styly se značně liší právě v míře, ve které jsou jejich tvary syntakticky nespojité a diferenciované. Všechny tvary mají alespoň nějaký stupeň určitosti. Pokud projevíme dostatečnou trpělivost, pak bychom měli být schopni popsat možné tvary podle barev, linií, škály, struktury atd. Například tvary v nefigurativních malbách Jacksona Pollocka se zdají být více nahuštěné, než bývá obvyklé a pak synergický, tj. celkový přístup k tvarové identitě se pro jejich popis jeví jako vhodnější, protože nejsou tak zřetelně rozlišené. Na druhém konci stupnice hustoty jsou tvary od Richarda Paula Lohseho, který maluje v modifikovaném konstruktivistickém stylu, a také tvary malířů syntaktických reliéfů – Hanse J. Glattfeldera, Giorgia Morandiniho a Klause Staudta – i ty jsou značně nespojité a diferenciované. Lohseho malby jsou složeny ze standardních přímkových tvarů regulovaných obrazových vlastností, jako jsou barvy, čáry a velikosti. Používá jen omezené množství velikostí, barev a typů čar. Tvary splňují požadavky na nespojité prvky: nepřekrývají se; každý je odlišený jako jeden z konečného počtu předem stanovených barev, čar a velikostí objevujících se na omezeném počtu míst obrazové plochy. Užitím komplexních struktur, které mohou být změřeny, Glattfelder používá základní modul sestávající se z pyramidy, tj. ze čtyř rovnostranných trojúhelníků (pozn. př.: = pravidelný čtyřstěn). Barva, rozložení a uspořádání tvarů je pak nanesena podle symetrických nebo permutačních pravidel. Morandini a Staudt používají spojené tvary analyzovatelné počítačem, které, jak se zdá, také splňují Goodmanovy požadavky nespojitých syntaktických prvků. Pro všechny tyto příklady jsou použitelné oba přístupy k popisu tvarové identity, namítá Carter.⁹⁸

A dodává, že Goodmanův názor, že nemůžeme zařadit obraz nebo tvar a určit tak jeho příslušnost do jediné třídy, se pak ukazuje jako nesprávný a zbytečný. Nesprávnost vyplývá z příkladu celých maleb, které představují jednu znakovou třídu, zbytečnost vyplývá z „nespojivosti“ a „diferenciace“, které vysvětlují identitu syntaktických prvků prostřednictvím analytické tvarové identity. Tedy doufejme, že jeden z Goodmanových hlavních argumentů pro tvrzení, že malby a jazyk náleží do různých typů systémů symbolů, byl tímto vyvrácen. Co se týče symbolických systémů, obrazové styly i jazyky pracují s relativně oddělenými formálními (primitivními) prvky, které jsou základními kompozičně-konstruktivními prvky v příslušných systémech. Tvary jakožto základy obrazových stylů můžeme srovnat s fonémy, morfémy a slovy v mluveném jazyce, a s písmeny a tištěnými slovy v psaném jazyce. Každopádně, přístup k tvarové identitě ve smyslu příslušnosti k jedné charakteristice, skládající se z několika

⁹⁸ CARTER, Curtis Lloyd. *Painting and Language: A Pictorial Syntax of Shapes*. *Leonardo*. Viz výše, s. 114-115.

podstatných konstitutivních vlastností, se podobá způsobu, jakým jsou určovány lingvistické prvky.⁹⁹

Podobné vlastnosti v malbě i jazyce existují stran nespojitých prvků. Podobnost je znatelná zejména v porovnání fonémové (zvukové) diferenciaci v jazyce s tvarovou diferenciací v obrazovém stylu. Stejně tak jako jsou fonémy tvořeny charakteristickými zvukovými atributy, jsou tvary založeny na charakteristických obrazových attributech. Zatímco fonémy se s jejich odpovídajícími psanými „písmennými“ zápisy stávají dílčími prvky větších jednotek, například vět, podobně to funguje u tvarů v malířských stylech, které se analogicky stávají dílčími prvky pro větší jednotky v malbách nebo pro prvky celých maleb, například barevné zóny, postuluje Carter. Lingvistické studie uvádějí jako kritérium pro „fonémickou odlišnost“, že každý foném musí být v alespoň jednom ohledu odlišný od všech ostatních. Tato metoda je sotva přesnější než metody používané k odlišení tvarů.¹⁰⁰ Strukturalisté vycházejí z předpokladu, že fonémy jsou oddělené jednotky jazyka, což je v souladu s Goodmanovým tvrzením, že jazyk musí mít nespojitě syntaktické jednotky. Studie, provedené lingvisty a dalšími odborníky, zpochybňují tyto předpoklady a poukazují na to, že mnoho fonémických prvků je neoddělených nebo oddělených jen relativně. Například intonace používané při výslovnosti fonémů se běžně liší v závislosti na nekonečném počtu stavů myslí. Jelikož se fonémy zjevně odchyľují od teoretických požadavků na syntaktickou nespojitost a jsou stále brány jako základní stavební jednotky mluveného jazyka, není možné vypustit tvary jako syntaktické prvky obrazových stylů jen na základě toho, že nevyhovují přísným očekáváním syntaktické nespojitosti. Ani nemůžeme vyloučit styly ze třídy systémů podobných jazyku, protože jejich syntaktické jednotky nejsou vždy nespojitě prvky. Carter Goodmanovo kritérium syntaktické nespojitosti odmítá, a protože tento argument představuje v jeho konceptu skutečný problém, snaží se s ním velmi důsledně vypořádat. Domnívá se, že právě tento Goodmanův názor brání připustit skutečnost, že by malba skutečně mohla splňovat kritérium syntaxe a mít svůj „jazyk“. A my můžeme uznat, že tvary některých stylů toto kritérium splňují. A pokud se ještě ukáže, že tvary v ostatních stylech jsou méně oddělené nebo více otevřené v souboru jejich definujících vlastností, pak na tom syntaktické prvky nebudou hůře než jejich fonémické protějšky, píše Carter.¹⁰¹

⁹⁹ CARTER, Curtis Lloyd. *Painting and Language: A Pictorial Syntax of Shapes. Leonardo*. Viz výše, s. 115.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 115-116.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 116.

Tyto argumenty, týkající se tvarů jakožto syntaktických prvků, se vztahovaly k modelu, založenému na myšlence tvarů jakožto znaků ve znakových třídách, právě podle konceptu navrženého Goodmanem. Hledání syntakticky nespojitých tvarů a jejich rozdělení do znakových tříd, představoval v Goodmanově době poměrně aktuální problém.¹⁰² Carter navazuje na Goodmana, ale aby prokázal chybnost některých jeho argumentů, postupuje dále. Nejprve malbu „rozloží“ na tvary podle její vnitřní struktury (podle barev a uspořádání lineárního prostoru, jak jsem popsala ve druhé kapitole). Výsledkem je metoda, která zvýhodňuje struktury s často používanými syntaktickými prvky. Je pravda, že funguje uspokojivěji pro systémy symbolů právě se známými geometrickými tvary nebo použitím barev. Podle mě by se skutečně nabízela ještě detailnější, (místy) přesnější analýza, která by se pokusila tento rozbor použít i na další malířské styly, kde tento model není tak jednoznačný. Věřím, že by se ukázala jeho využitelnost i u řady ostatních. Bylo by potřeba větší znalosti zvláštností/odlišností obrazových tvarů, jejich možných přesahů a propojení v rámci jiných malířských stylů. Skupina badatelů, skládající se z kunsthistorika, estetika, lingvisty, filosofa, ideálně i programátora (Carter opakovaně zdůrazňuje nutnost hledání modelu pro počítačové jazyky) by možná splnila Carterův požadavek (přání) na další hledání mnohem flexibilnějších modelů, které by byly přizpůsobitelnější pro analyzování komplexních struktur maleb. Ačkoliv, jak ve svých esejích mnohokrát naznačuje, diferenciaci a klasifikaci tvarů v malbách ještě nepokročila na takovou úroveň, věřím, že za těchto podmínek by se to mohlo podařit. Pak by se dalo říct, že skutečně i malba má svůj jazyk.

¹⁰² CARTER, Curtis Lloyd. *Painting and Language: A Pictorial Syntax of Shapes. Leonardo*. Viz výše, s 116.

5. Ernst GOMBRICH: Umění jako přesvědčivá iluze vidění

Dalším autorem, který zde bude vůči zmiňovaným autorům představovat asi nejvýraznější „protipól“, je kunsthistorik rakouského původu Ernst Gombrich¹⁰³. Ne však proto, že by jeho koncepce Carterovu argumentaci vylučovala, spíše se jedná o zcela odlišný přístup k umění, silně inspirovaný vídeňskou školou umění a především Karlem R. Popperem, z jehož teorie poznání Gombrich vycházel. Zásadní bude jeho odmítání, že by umělecké styly odpovídaly určitému výrazu doby. Gombrich naopak k vývoji stylů přistupoval z psychologického hlediska, jako ke specifickému projevu umělců, jedinečnému mentálnímu postoji, který má tendenci jistým způsobem „vypovídat“ o světě.

Dovolila bych si tvrdit, že právě zde, u Ernsta Gombricha, v jistém smyslu tato argumentace týkající se otázky možného vztahu malby a jazyka vrcholí, protože srovnání Carterovy koncepce s Gombrichem je asi nejobtížnější. Carter jej sice ve své práci uvádí, ale pouze ho zmiňuje. Především je ale Gombrich jako kunsthistorik Carterově konceptu „logické tvarové analýzy“ na první pohled asi na nejuvzdálenější. Na druhou stranu, když se nenecháme svazovat „tradičním“ přístupem a podíváme se na Gombrichovu práci s určitým nadhledem, představuje velice zajímavé východisko právě pro Carterův model týkající se uměleckých stylů. Protože to Carter nedělá, ráda bych (za něj) využila Gombrichovy názory, abych se pokusila jimi jeho teorii o vývoji malířských stylů podpořit.

Podle Gombricha je každá doba zcela jiná a umění není odrazem „metafyzického ducha“, ale procesem, který podléhá řadě skutečností – psychologických, sociálních, osobnostních.¹⁰⁴

¹⁰³ Ernst Hans Gombrich (1909-2001) se narodil do rodiny, která byla úzce propojená s vídeňskou hudební (Schönberg, Mahler, Anton von Webern aj.) a intelektuální elitou na přelomu století. Byl žákem významné „starší“ vídeňské školy umění, která patřila na konci 19. a na počátku 20. století mezi nejprogresivnější uměleckohistorické centrum. Kvůli svému židovskému původu musel ve 40. letech emigrovat z Rakouska a zbytek svého života prožil v Londýně, kde se stal jedním z neznámějších a nejčtenějších historiků. Jeho kniha *Příběh umění* (1950) se dočkala šestnácti vydání a byla přeložena do více než třiceti jazyků. Gombrich byl vášnivým posluchačem rozhlasové stanice BBC, šest let odposlouchával německý rozhlas, a pravděpodobně byl první, kdo britské vládě předal zprávu o Hitlerově sebevraždě. V knize *Hledání odpovědí: Hovory o umění a vědě* (Looking for Answers: Conversations on Art and Science), kterou napsal s kolegou, francouzským filosofem Eribonem Didierem, uvádí, že měl to štěstí, že to byl právě on, kdo Winstonu Churchillovi a celému světu řekl, že je Hitler mrtev. Skromně pak dodával, že to byla asi nejdůležitější událost, které se kdy účastnil. Byl mnohovrstevnou osobností s obrovským rozhledem a bohatým společenským životem plným setkání s předními umělci a mysliteli své doby. Ač to sám v jednom z úvodů své knihy tvrdil, rozhodně nebyl prostým učením, který by žil izolovaným a samotářským životem. In: MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno: Barrister & Principal, 2008, s. 19.

¹⁰⁴ GOMBRICH, Ernst Hans a Martin GAYFORD. The Knowing Eye: Interview with Martin Gayford. [online] In: *Modern Painters*, 1992, s. 68.

Jeho snahou ale nebylo analyzovat vývoj stylů jako jazykový model malby, ale především napomocť větší orientaci v přehledu jednotlivých jmen a uměleckých stylů. Gombrich chtěl ukázat, jakou roli hrálo umění u primitivních národů, kde nebylo jen pouhým zobrazením¹⁰⁵, tedy způsobem zakoušení světa, toho „co víme“ o světě (jinými slovy, jak byl archaický člověk schopen světa kolem sebe rozumět), až po moderní umění, které zaznamenává především to, „co vidíme“.¹⁰⁶

Vlastní slovo „styl“ je odvozováno z latinského termínu „stylus“, který představoval rydlo, nástroj Římanů, píše Gombrich v knize *Umění a iluze*.¹⁰⁷ Gombrich se fenoménu stylu věnuje velice intenzivně a všechna tradiční hlediska, která vnímají styl jako odraz dobového vnímání, odmítal jako vágní. Co se stane, když malíř nakreslí určitý objekt – třeba strom, jistým způsobem, zcela jiným, než jak tomu bylo u jeho předchůdců, v jiné tradici, jiném stylu. Proces umělecké tvorby trvá i několik generací a každý umělec přebírá od svých předchůdců zavedená schémata. Ty se pak snaží porovnávat s přírodou a zdokonalovat, odstraňovat chyby a tímto konstantním experimentováním, ve snaze nalézt řešení všech společných problémů, dojít k co nejvíce naturalistickému závěru, který bude založený na tradici západního poznání. A zde upozorňuje na zcela zásadní handicap této tradice – snahu dosáhnout dokonalého vyobrazení přírody.¹⁰⁸ Gombrich se ve svých knihách snažil prokázat, proč se s nečekanými potížemi střetávali právě umělci, kteří se o to snažili. Tento přístup pochází až z dob renesance, předchozí kultury podobné tendence vůbec neměly. Tímto krokem podle něj autoři zcela odstraňují ze své práce osobnost a styl. Malíři mají pouze naznačovat a nechat diváka, aby si potřebné části sám doplnil ve své mysli. Sebelepší malíř nemůže okopírovat kus přírody, který má před sebou, pouze ho svými prostředky naznačí a v nás vyvolá iluzi, že jej skutečně vidíme. Navíc, každý styl se snaží znázorňovat přírodu věrně, ale každý má o přírodě svou zcela odlišnou představu.¹⁰⁹

¹⁰⁵ Jeho tvorba byla také silně ovlivněna významným představitelem anglosaského myšlenkového světa, člověkem, se kterým Gombricha spojovalo silné celoživotní přátelství – Karlem R. Popperem. Právě tento Popperův vliv a snaha o vytvoření uceleného vědeckého díla, byly impulsem pro vydání knihy *Umění a iluze*, která vyšla přesně deset let po *Příběhu umění*, a která mu zajistila stejný úspěch, tentokrát především v akademických kruzích. Tématem této knihy bylo popsat a vysvětlit psychologii znázorňování a optické iluze ve výtvarném umění. Není tedy velkým překvapením, že kromě historiků si získala respekt i u řady psychologů. In: MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. Viz výše, s. 41.

¹⁰⁶ VIDRIH, Rebeka. Gombrichov boj. [online] In: *Zbornik za umetnostno zgodovino, letnik XL*. Ljubljana: Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo, 2004, s. 327.

¹⁰⁷ GOMBRICH, E. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985, s. 26.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 27-34.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 24.

Pokrok v umění je podle Gombricha jednoznačným vítězstvím nad předsudky tradice. Je pomalý a velmi těžký, protože my jen neradi opouštíme to, co si myslíme, že známe, a mít opět „nevinné oko“¹¹⁰, je pro nás nesmírně obtížné. Každý styl je odrazem toho, jak umělci dané doby viděli svět, protože „umění se rodí z umění, nikoliv z přírody“¹¹¹. Umění nevzniká v prázdném prostoru a umělci nejsou závislí na předchozích generacích o nic méně než filosofové na určité tradici. A to je právě zásadní rozdíl mezi věděním a viděním. Individualita je vždy svobodná a prosadí se i přes sociální trendy a příběh umění je „příběhem bez konce“.¹¹²

Gombrich hovoří o „neviditelném světě idejí“, způsobu, jak se řeč umění dotýká vizuálního světa, který je nám ale stále ještě velice málo známý. Znají ho podle něj umělci, kteří s ním pracují velmi podobně, jako my používáme běžnou řeč. Jak ale? Napodobují malíři úspěšně realitu, proto, že vidí víc nebo vidí víc, protože jsou zručnější ve vlastním napodobování, ptá se Gombrich? Umělec se jistě pozorováním přírody učí, na druhou stranu pouhé pozorování prostě nestačí.¹¹³ Ani umělec nemůže přepisovat to co „vidí“ před sebou, pouze se může pokusit to přeložit v pojmech svých prostředků. Gombrich uvádí příklad na dvou kresbách anglického romantického malíře Johna Constabla. Zatímco na jedné z nich pracoval tužkou s tvrdým hrotem, a proto musel všechny gradace přizpůsobit velmi úzké škále tónů, u druhé kresby použil tmavšího a hrubšího prostředku, který mu umožnil dosáhnout jistého kontrastu. Umělec vytváří iluzi, nenapodobuje, ale naznačuje. Nemůže napodobit trávník ozářený sluncem, ale může ho naznačit. Jak to dělá, nám většinou zůstává skryto, to vědí jen umělci, ale tím podstatným, co celou tuto magii umocňuje, jsou „vzájemné relace“. Gombrich upozorňuje na to, že podstatu celého problému nejlépe popsal malíř amatér, ne ale ledajaký – Winston Churchill, když napsal, že zásadní roli zde hraje paměť. Pokud se opravdu velmi pozorně díváme na plátno, plátno přijímá zprávu od předmětu. Tato zpráva je předávána speciálním (vizuálním) kódem. Ze světla se změnila v barvu, dostala se na plátno. Aby ji bylo možné dešifrovat, znovu převést na světlo, musí být umístěna ve správné relaci ke všemu ostatnímu na plátně. V opačném případě by nebylo možné ji „přečíst“.¹¹⁴ Právě tato metafora „luštění kryptogramů“ za pomoci použití

¹¹⁰ Pozn.: S tímto termínem poprvé v 19. století vystoupil anglický teoretik umění John Ruskin, když tvrdil, že umění musí být vnímáno nezaujatým pohledem, bez vlivu naší zkušenosti. Ernst Gombrich, později i třeba Nelson Goodman, se postavil proti tomuto tvrzení, jako proti ničím nepodloženému mýtu argumentujíc, že nic takového jako čisté zobrazení bez empirického poznání prostě neexistuje. In: MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno: Barrister & Principal, 2008, s. 192.

¹¹¹ GOMBRICH, E. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985, s. 38.

¹¹² GOMBRICH, Ernst Hans a Paul LEVINSON (ed.). What I learned from Karl Popper. [online] In: *Pursuit of Truth. What I Learned from Karl Popper: An Interview with E. H. Gombrich*, 1982, s. 205.

¹¹³ GOMBRICH, E. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Viz výše, s. 25-26.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 51-52.

vizuálního kódu, nám poskytuje slibné východisko nejen k možnosti srovnávat umění s jazykem obecně, ale i k možnosti porovnat Gombrichův koncept s Carterovou prací. Stejně jako si v jazyce potřebujeme osvojit určitý „kód“, abychom byli schopni rozumět, stejně tak potřebujeme porozumět vizuálnímu kódu, abychom dokázali „číst“ obrazy. A pak snad můžeme říct, že skutečně „řeč umění“ není jen pouhá metafora.

5.1 Gombrich a Mothersillová: Volná metafora v jazyce umění

Kanadská filosofka Mary Mothersillová ve svém článku „Je umění jazyk?“ (Is Art a Language?) již v samotném úvodu své eseje odkazuje právě na pasáž z Gombrichovy knihy *Umění a Iluze*, když cituje výrok, že „vše nasvědčuje závěru, že rčení „řeč umění“ je víc než pouhá metafora“¹¹⁵. Také proto navrhuje, že by Gombrichova práce byla jakýmsi mezníkem, se kterým budou ostatním koncepty poměřovány, protože on nepřijal myšlenku „jazyka umění“ jakou automatickou, jak tomu bylo po nejméně dvě stě let před ním, a naopak se vůči ní kriticky vymezil. Zde si dovolím Mothersillové mírně oponovat, protože myšlenka, spojující jazyk a umění, nebyla nikdy zdaleka tak „automatická“.

Ostatně, tvrdí Mothersillová, i Nelson Goodman, problematické slovní spojení „jazyky umění“ uvádí přímo v názvu své knihy. Ten tak ale činí především s ohledem na srozumitelnost pro své čtenáře.¹¹⁶ Problém jazyka umění je podle Mothersillové obvykle představován poněkud „neformálním způsobem“. Hovoří o něm řada autorů. Mothersillová zmiňuje například Johna Deweye, který ve své knize *Umění jako zkušenost* (Art as Experience) říká, že vzhledem k tomu, že jsou umělecké předměty expresivní, musí nezbytně být jistým jazykem. Umění má mnoho jazyků, kdy každý druh má své médium, které je pak uzpůsobené pro jeden, jemu daný druh komunikace. A přesně tato pasáž představuje typický příklad toho, proč je celá situace okolo umění a jeho jazyka tak problematická, říká Mothersillová. Je to proto, že je obvykle řešena velmi vágním způsobem, bez hlubších zamyšlení, spíše jako skutečnost, která je v podstatě daná a není třeba se jí více zabývat. Jako by ani nezáleželo na tom, zda je umění jazykem nebo zda umělecké předměty představují specifické, oddělené jazyky. A právě tato pojmová „bezstarostnost“, tato nedůslednost, Mothersillovou znepokojuje nejvíce.¹¹⁷

¹¹⁵ GOMBRICH, E. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Viz výše, s. 100.

¹¹⁶ GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: Nástín teorie symbolů*. 1. vyd. Přeložil kolektiv překladatelů vedený T. Kulkou. Praha: Academia, 2007, s. 53.

¹¹⁷ MOTHERSILL, Mary. Is Art a Language? *The Journal of Philosophy*, Vol. 62, No. 20. New York: Columbia University, 1965, s. 559-560.

Mothersillová tvrdí, že u Gombricha je umění (v jeho případě vizuální) provázáno s jazykem mnohem těsněji, než by se na první pohled mohlo zdát, a také to, že důkazy pro svá tvrzení hledá Gombrich právě v psychologii a srovnávací stylistické analýze. K tomu ještě později. Mothersillová především sleduje jeho argumentaci týkající nutnosti komentovat to, co co dílo samo „říká“.¹¹⁸ Určitě se všichni domníváme, že je nám jazyk známý, používáme jej denně, a přesto jej uchopujeme způsobem, který ukazuje, jak málo mu rozumíme. Jazyk je umělý konstrukt, vytváříme jej, nejsme schopni se bez něj dorozumět, ale v podstatě nemůžeme říct, že ho známe. To, jak jazyk odkazuje k viditelnému světu, je stejnou mírou jasné, jako tajemné zároveň. Jazyk pro nás ve skutečnosti představuje do značné míry neznámou. A pak jsou tu umělci, namítá Mothersillová, kteří pracují s uměním obdobně jako my pracujeme s jazykem. Stejně, jako my používáme běžné jazyky, aniž by nutně potřebovali znát jejich gramatiku a sémantiku, oni používají umění jako prostředek sdělní nějaké výpovědi o našem světě.¹¹⁹

Pokud vezmeme v úvahu výraz „jazyk umění“, pak to, zda bude znamenat více než jen volnou metaforu, záleží především na tom, jak moc jsme přesvědčeni, že existují rozdíly mezi jazykem umění a běžnými jazyky jako je anglický, německý nebo jakýkoliv „obyčejný“, verbální jazyk. Podle ní tyto rozdíly spočívají ve skutečnosti, že nic nemůžeme v jazyce umění tvrdit, nebo popírat. Obraz je v lepším případě analogický k predikátu, odpovídá nějakému jeho sémantickému významu, přičemž predikát přisuzuje obrazu určité vlastnosti.¹²⁰ Když se díváme na určitý obraz, nějakým způsobem interpretujeme jeho význam. Subjektivně vyhodnocujeme, jak na nás působí, ale nemůžeme jasně (objektivně) říct, co na obraze *je*. A pak se nemůžeme jazyku umění „učit“ stejně jako je to v případě vrůstání se do rodného jazyka. Mothersillová si uvědomuje vážnost těchto argumentů a to, jak je těžké se s těmito nepodobnostmi obou „jazyků“ vyrovnat. Hlavní nedostatek Gombrichovy práce vnímá ve skutečnosti, že podle něj jazyk umění není možné používat pro přenos informací. Mothersillová se naopak snaží prokázat, že by to možné bylo. Umělecké dílo je informativní, ale místo popisu, se kterým se setkáváme ve verbálním jazyce, zde hraje roli expresivní zobrazení. Mothersillová tvrdí, že chybná interpretace spočívá v povrchním Gombrichově přístupu k tématu.¹²¹ A je tomu skutečně tak? Je Gombrich autorem, který by přistupoval k tak velkému tématu povrchním

¹¹⁸ MOTHERSILL, Mary. Is Art a Language? *The Journal of Philosophy*, Viz výše, s. 560-563.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 563-564.

¹²⁰ VINCENT, Tomas. On „Is Art a Language?“. *The Journal of Philosophy*, Vol. 62, No. 20. New York: Columbia University, 1965, s. 573-574.

¹²¹ Tamtéž, s. 573-574.

způsobem? Domnívám se, že není a podle Cartera pravděpodobně také ne, ač to nikde explicitně nezmiňuje. Co ale říká je, že podle něj Mothersillová těmito tvrzeními Gombrichovu hypotézu jazyka umění pouze problematizuje a vlastně nic neprokazuje.

Mothersillová nedokazuje dokonce ani to, že jazyk umění je něčím víc než jen „pouhou metaforou“. Ačkoliv jsou její argumenty proti Gombrichovi důmyslně maskované skromným a obdivným přístupem k němu, jsou poměrně destruktivní a často nepřesné. Přehlíží totiž skutečnost, že se jazyk vědy od jazyka umění značně liší, a že básníci mohou jazyk používat ke zcela jiným účelům a jiným způsobem než vědci. Je třeba dělat rozdíly mezi obrazy jako ilustracemi a obrazy jako estetickými předměty.¹²² Carter se domnívá, že Mothersillová, nejenže pracuje s Gombrichovými hypotézami velmi tendenčně, ale problematizuje i samotnou Gombrichovu teorii a jeho užívání některých termínů, které Gombrich používá k charakterizaci jazykových rysů maleb. Tyto rysy podle ní Gombrich nepoužívá jednoznačně. A nebyl by to Carter, aby nepřipomněl, že Mothersillové kritika Gombrichovy práce na téma umění a jazyk, zcela opomíná vzít v úvahu právě syntax.

Výše zmiňovaní filosofové, tedy Susanne Langerová, Nelson Goodman a francouzský fenomenolog Mikel Dufrenne¹²³ jsou velmi skeptičtí k přístupu, který nakládá s malbami jako s jazykem právě z toho důvodu, že podle nich malby postrádají syntaktické prvky a pravidla (Langerová) nebo proto, že malby jsou uspořádány jinak než jazykové jednotky, tedy, že vzájemně patří k odlišným symbolickým systémům (Goodman). Dufrennova ontologie v knize *Fenomenologie estetické zkušenosti* (*Phénoménologie de l'expérience esthétique*) je proti tomu založena na vnímání provázaném se smyslovými aspekty naší zkušenosti a více než k přísně vymezeným epistemologickým kritériím bezzájmového zalíbení v duchu kantovského non-kognitivního pojetí, se blíží Baumgartenovskému „*cognitio sensitiva*“¹²⁴. Velkou roli tu hraje

¹²² VINCENT, Tomas. On „Is Art a Language?“. *The Journal of Philosophy*, Viz výše, 1965, s. 573-574.

¹²³ Mikel Louis Dufrenne byl významným francouzským estetik, silně ovlivněný fenomenologickou tradicí Edmunda Husserla, Martina Heideggera, Maurice Merlau-Pontyho a Jean-Paula Sartra. Narodil se v Clermontu v Picardii, během druhé světové války byl zajat a strávil pět let ve stejném vězení jako Paul Ricoeur, což mělo za následek pozdější velmi pevné přátelství. Společně studovali filosofii Karla Jaspersa a v roce 1947 vydali knihu *Karl Jaspers a filosofie existence* (*Karl Jaspers et la philosophie de l'existence*). Dufrennova dvoudílná *Fenomenologie estetické zkušenosti* (*Phénoménologie de l'expérience esthétique*) předložená jako v roce 1953 dizertační práce, se později stala druhou nejvýznamnější knihou věnovanou fenomenologickým úvahám v estetice ve Francii, hned po Merlau-Pontyho *Fenomenologie vnímání* (*Phénoménologie de la perception*) z roku 1946. I díky tomu je Dufrenne považován za jednoho z nejznámějších francouzských filosofů dvacátého století věnujících se umění a estetice. In: SCHRIFT, Alan D. *Twentieth-century French philosophy: key themes and thinkers*. Malden, MA: Blackwell Pub., 2006, s. 123-124.

¹²⁴ BORECKÝ, Felix. Koncepce a priori Mikela Dufrenna. *Acta Universitatis Carolinae Philosophica et Historica* 2/2015, *Studia Aesthetica VIII*. Praha: Univerzita Karlova. Nakladatelství Karolinum, 2016, s. 57-58.

vliv husslerovské intencionality a pro Dufrenna je právě tato inspirace velice podstatná. Je přesvědčený, že estetická zkušenost vede k epistemologickému poznání apriorního (transcendentálního) charakteru, protože jen takové poznání je zárukou fenomenologického popisu. Pokud posloucháme Mozartovy geniální skladby, čteme Balzakův román nebo stojíme před plátnem od Cézanna, zakoušíme znázornění tohoto lidského bytí ve světě a toto poznání má přednost před všemi ostatními formami poznání.¹²⁵ Obraz je objektem věcí, který přidává „smyslu smysl“, píše Dufrenne, ukazuje se nám jako symbol a nutí nás k zamyšlení se nad ním. A to podle něj úzce souvisí s jazykem, protože v okamžiku, kdy se ocitáme ve světě, jsme zároveň „v řeči“. Řeč je pro lidskou každodenní komunikaci nezbytná. Nejsme bez ní schopni běžného fungování. Slova sice mají sémantickou moc, ale podle Dufrenna jen proto, „že svět je obydlen expresivní mocí: básník se vynořuje a řeč se nastoluje proto, že kosmos je příslibem hierofanie“¹²⁶. Carter si Dufrennovo odmítání možnosti, že by malba mohla být nějakým způsobem ztotožňována s jazykem, tedy možnosti, kterou připouští Langerová a Goodman, uvědomuje. Dufrennovo odlišování umění a jazyka je ze všech tří autorů nejmarkantnější.¹²⁷ Carter ale jeho postoj k této tematizaci jazyka a malby v žádné ze svých esejí hlouběji nerozpracovává, pouze ho zmiňuje. V porovnání s tím, s jakým zapáleným úsilím přistupuje Carter k definování vlastní teorie, působí jeho kritika jednotlivých autorů povrchně a často vágně. Ač očividně má široké povědomí o jednotlivých autorech, kteří se této problematice v historii (často okrajově) věnovali, nabízí většinou jen jejich stručný přehled s občasným „zastavením se“ u některého vybraného filosofa či estetika. Jeho vlastní argumentace by měla větší váhu, kdyby se, spíše než historickému výčtu autorů, který samotnou pozici Cartera nevyjasňuje, věnovala hlubšímu pochopení některých teorií a vymezení se vůči nim. O to víc, že se se jedná o teze natolik teoretické, že jejich prokazování je, i bez zatěžování se dalšími koncepty, samo o sobě nesmírně obtížné. Každý ze zde zmiňovaných myslitelů přistupoval k tematizaci vztahu jazyka a malby jiným způsobem, často náznacích, o to více by jejich propracovanější kritika poskytla větší možnost opory a možnosti bezprostředně jednotlivé postupy porovnávat.

¹²⁵ DUFRENNE, Mikel. *Phenomenology of Aesthetic Experience*. Evanston: Northwestern University Press, 1973, s. 413-414.

¹²⁶ BORECKÝ, Felix. Koncepce a priori Mikela Dufrenna. *Acta Universitatis Carolinae Philosophica et Historica 2/2015, Studia Aesthetica VIII*. Viz výše, s. 82-83.

¹²⁷ Estetická zkušenost má v podání Mikela Dufrenna přednost před jakýmkoliv jiným typem poznání. Jazyk se nemůže nikdy vyrovnat prožitku, který nám poskytuje estetická recepce zprostředkovaná uměním. Způsobu, jakým k nám apriori promlouvá „Estetická (estetizovaná) Příroda“. In: DUFRENNE, Mikel. *Phenomenology of Aesthetic Experience*. Evanston: Northwestern University Press, 1973, s. 88-114.

5.2 Gombrich a Carter: Různé aspekty malby

V předchozích dvou kapitolách jsem naznačila, že Gombrich uvažoval o uměleckých stylech jako o určitých konkrétních projevech umělců nebo období, o mentálních konfiguracích, které jsou specifické pro umění a mají tendenci o něm jistým způsobem vypovídat. Je právě častou chybou domnívat se, že je možné je ztotožňovat s určitým historickým obdobím, píše Gombrich. Ač má každá umělecká forma převládající výraz a emoce, měli bychom být velmi obezřetní v porovnávání těchto projevů se způsobem myšlení daného období. Stejně jako názorové klima, tak i umělecké styly odrážejí naše očekávání a mentální nastavení. „*Styl, stejně jako vyjadřovací prostředek, vytváří mentální nastavení, které umělce přiměje, aby v krajině kolem sebe zvolil ty pohledy, které chce znázornit.*“¹²⁸ Styl tedy ve skutečnosti formuje právě způsob, jakým umělec vnější svět zpodobňuje, zároveň je procesem divákovy interpretace. Gombrich ukazuje, jak jsou obrazy modelem relací, například archaická či dětská kresba jeho jednoduchou podobou, ale všechny jsou v zásadě konceptuální, tedy všechny jsou založené na předchozích obrazech a jsou různě složitou formou vzájemných vztahů. A jazyk podobně jako styl nepopisuje to, co již existuje, ale formuluje to, co známe – svět našich zkušeností.¹²⁹

Tento Gombrichův „zdeděný slovník“ znázorňování v dějinách umění by se dal velice příhodně využít v Carterově argumentaci. Carter sice, podobně jako u jiných autorů, Gombrichovu koncepci hlouběji nerozpracovává, pouze zmiňuje, že malíři v počátečním stádiu kompozice používali z důvodů analýzy tématu tzv. „sklady tvarů“ a právě tyto sklady tvarů, které se liší v závislosti na stylu, mohou být podle Cartera srovnávány se znaky a znakovými třídami v lingvistice.¹³⁰ Jak by se ale k tomuto závěru stavěl samotný Gombrich? Ten předložil rozsáhlou empirickou studii o tom, že umělci pracují s vizuálním jazykem jako s vývojovou strukturou. Právě v knize *Umění a iluze* ukazuje, jak se umění renesance vyvíjelo skrze pokusy a omyly, zkoumal a srovnával historický vývoj uměleckého jazyka a jeho „schémat“. Tato schémata tvoří sadu nástrojů, které umělci používají pro komunikaci mezi jemným rozdílem a formou vyvolanou samotným obrazem. Nashromážděné znalosti se pak předávají z generace na generaci.¹³¹ Pro Gombricha však tato schémata představovala více než jen nástroj, kterým umělci zdokonalují své iluzorní řemeslo. Vnímal je jako způsob, jak se skrze obrazy

¹²⁸ GOMBRICH, E. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Viz výše, s. 98.

¹²⁹ Tamtéž, 98-101.

¹³⁰ CARTER, Curtis Lloyd. *Painting and Language: A Pictorial Syntax of Shapes*. Leonardo. Viz výše, s. 113.

¹³¹ Tamtéž, s. 101-103.

obohacujeme o zkušenosti, na jejichž základě chápeme svět. Argumentoval tím, že umělec ne méně než spisovatel, potřebuje slovní zásobu, aby mohl vytvořit „kopii“ reality. Podle něj každá doba měla vlastní slovník. Výjimku tvoří jen moderní umění¹³², které si tento slovník teprve vytváří.¹³³

V návaznosti na zmínku o Gombrichově metafoře využití vizuálního „kódu“ a jeho možné podobnosti s jazykovým kódem, je v umění možné nalézt mnoho vyjadřovacích prostředků, které mohou být pro tento systém využity, tvrdí Gombrich. Uvádí řadu příkladů, například využívání zásady reverze u řeckých malířů a jejich využití oblého tvaru. Řekové se tak postupně propracovali k třítónovému kódu pro „modelování“ světlem a stínem, jenž dal základ dalšímu vývoji západního umění. Dalším výrazovým prostředkem ilustrující kódový význam této gradace, je mozaika, píše Gombrich. Starověkým mozaikářům podle něj postačili čtyři odstupňované tóny, aby naznačili fungování vzájemných vztahů tvarů v prostoru.¹³⁴ Takto Gombrich pokračuje dál v historickém výčtu jednotlivých uměleckých technik odkazujících k jednotlivým uměleckým stylům. Dalo by se tedy říct, že se v podstatě podobně, jako později Carter, snaží o přehled možných schémat vizuálního jazyka.

Každé nové slovo, píše Gombrich, je uchopováno v kontextu již vyvinutého jazyka. Jazyk (a jeho syntaxe), který by se skládal pouze z nových slov, by byl nesrozumitelný, podobně je tomu u jazyka umění, bohužel jeho velkou nevýhodou je velké množství nových možností, které se umělcům nabízejí. Jisté limity jsou tedy podle Gombricha nezbytné, protože, jako má vše v komunikaci svůj účel, tak tam, kde je všechno možné, anebo kde nic není nečekané, tam se musí komunikace nutně zhroutit. Zde hraje svoji roli i tradice, její význam se ale podle něj nemusí nutně projevit. Piet Mondrian vystoupil s názorem, že se umělci rozešli s tradicemi minulosti, a to z důvodu, aby vytvořili „zcela nové umění“. Ačkoliv všichni do té doby sdíleli určité společné cíle, postupně začali opouštět tradiční a zastaralý schématický jazyk umění. Tento projekt pro vytvoření nového jazyka v novém věku ale nebyl nikdy dokončen. V důsledku toho umělci ztratili médium, skrze které by mohli komunikovat se svým publikem

¹³² Gombrich byl zastáncem klasické školy umění. Moderní umění vnímal s jistým odstupem. Sám se zmiňoval, že se cítí zahanben, když jeho kolegové vědci diskutují o genetickém kódu a historici umění o Duchampově pisoáru.

¹³³ SNYDER, Stephen. Language in Art: Gombrich's History of Representation and the Breakdown of Visual Communication Paper. [online] In: *XXVII International Congress for Aesthetics*. Ankara, July 2, 2007, s. 4-5.

¹³⁴ GOMBRICH, E. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Viz výše, s. 53-55.

a jazyk umění se stal přístupný jen těm několika, kteří vlastnili jeho „interpretační klíč“, tvrdí Gombrich.¹³⁵

Z důvodu právě této „neprůhlednosti“ umění dané způsobem komunikace, která je pro vlastní interpretaci nepřijatelná, navrhuje Gombrich jakýsi metaforický jazyk rezonující se současnou kulturou, ač ne-mimetickým, pro umění jedinečným způsobem. Sám byl přesvědčen, že stále větší potřeba vysvětlování umění, je známkou toho, že se umělci, kritici, a i diváci mění a umění se dostává do procesu reinterpretace sebe sama. A je tomu skutečně tak, tvrdil Gombrich, že umění potřebuje poznámky kurátora nebo kritika. Ne ale proto, že by umění postoupilo svou komunikativní funkci filosofii, ale spíše proto, že je nám stále větší potřeba výkladu, a to v důsledku přehlčení „umělecké“ slovní zásoby předměty každodenní potřeby, spolu se změnou syntaktického použití tradičních reprezentativních metafor umění. Filosofie by se tak měla podle Gombricha stát disciplínou spolupracující s uměním, jakýmsi prostředníkem mezi specializovaným světem tvůrců, kritiků a kurátorů a mezi publikem a jeho každodenními životními zkušenostmi. Tím by se obnovila komunikativní role umění a byla by posílena komunikativní funkce jazyka. Pokud se podíváme na umění Gombrichovými očima, uvidíme velmi dlouhý proces, který rozhodně není dán logickou posloupností stylů. A jeho smysl nalezneme už v samotné podstatě umění. A v tomto bodě je Gombrich zřejmě nejbliž Carterovým argumentům, protože jak sám ukazoval, bylo učiněno mnoho pokusů, jak v rámci uměleckého světa vytvořit nový komunikační kanál: nový jazyk. Stanovit, z důvodu nedostatku tradičních metod, další způsob interakce, jehož cílem by byla snaha navázat s diváky dialog, s využitím právě metaforického jazyka korespondujícího s měnící se dobou.¹³⁶

Carter by pravděpodobně na rozdíl od Gombricha tvrdil, že takový jazyk již existuje, v podstatě existoval vždy, měl veškeré parametry jazyka, jen my tuto skutečnost ignorujeme, protože jsme ztratili schopnost mu rozumět. Sám Gombrich v úvodu knihy *Umění a iluze* napsal, že ho od mládí fascinovalo, jak lze tvary a znaky uzpůsobit tak, aby znamenaly a naznačovaly něco jiného, než ve skutečnosti jsou. Tvary se podle něj v průběhu let měnily. Gombrich popisuje byzantské umění, které se s celou historií západní kultury v mnohém rozchází, tím, jak působí poněkud strnule a toporně a není v něm nic z uměleckého ztvárnění

¹³⁵ GOMBRICH, Ernst. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton: Princeton University Press, 1960, 315-376.

¹³⁶ SNYDER, Stephen. *Language in Art: Gombrich's History of Representation and the Breakdown of Visual Communication Paper*. [online] In: *XXVII International Congress for Aesthetics*. Vz výše, s. 7-8.

pohybu, které naopak tak mistrně ovládalo třeba umění řecké. Způsob, jak jsou postavy rozestavěny, může připomínat dětské kresby, nicméně to byl záměr. Primitivní zpracování odpovídalo snaze o jednoduchost znázornění. Avšak tvary, které umělci používali, neodpovídá tvarům primitivního umění, ale vyvinutým tvarům umění řeckého, a právě Byzanc se stala jakousi zvláštní směsicí primitivních a promyšlených metod.¹³⁷ Malování se v průběhu svého vývoje stalo jakýmsi psaním pomocí obrazů, tvrdí Gombrich v *Příběhu umění*, a spolu se změnami jednotlivých metod znázorňování, se měnily i způsoby, jak umělci přistupovali ke změnám kompozice.¹³⁸ A nejenom k ní. Velcí umělci, ač přispívali řadou nových objevů, ve skutečnosti nepochybovali, že každý předmět v přírodě má svůj přesně ohraničený tvar a barvu, které se na obraze musí snadno rozeznat. Až impresionisté a jejich následovníci tak svým přístupem k umění způsobili revoluci v pojetí barev, která by se dala srovnat s revolucí znázorňování tvarů u Řeků, píše Gombrich.¹³⁹ A právě na tyto proměny v umění poukazuje Carter s tím, že u něj jednotlivé změny tvarů odpovídají syntaktickým pravidlům. Pokud bychom mohli věřit, že malíř při tvorbě obrazu vědomě používal určité barvy a linie a uspořádával je podle určitého schématu, podle určitého malířského stylu, pak by skutečně bylo možné tento styl zpětně analyzovat, rozpoznat a přiřadit podle určitých pravidel. A pokud by tomu tak bylo, pak by skutečně bylo možné říct, že umění má svůj vlastní jazyk, ve kterém by, samozřejmě za předpokladu hlubokých znalostí malířských stylů, bylo možné číst.

¹³⁷ GOMBRICH, Ernst Hans. *Příběh umění*. 2. vydání, rev., v MF a Argu 1. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 108.

¹³⁸ Tamtéž, s. 148.

¹³⁹ Tamtéž, s. 135-137.

6. Obhajoba analogie jazyka a malby

V této kapitole se pokusím shrnout to, co již bylo částečně řečeno v předchozích pasážích této práce. A to, jakým způsobem Carter představuje svoji koncepci, jak shrnuje poznatky vybraných autorů a v čem se od příslušných přístupů liší. Jak vychází z některých okrajových tezí svých předchůdců, například z teoretického přístupu k estetické analýze Davida Wigha Pralla¹⁴⁰ a ze sémiotické hypotézy znaků Charlese Morrise. Zatímco Prall je zastáncem analýzy formálních struktur (prvků, vztahů a vzorců) uměleckých děl a přesvědčivě argumentuje, že analýza je „*jediný jistý přístup vedoucí k plnému porozumění*“¹⁴¹ toho, co není na první pohled zjevné, Ch. W. Morris zastává názor, který už známe, a to, že malba syntax má (ač neříká za jakých podmínek). Studium umění, které zahrnuje rozbor maleb na prvky a vztahy, je často mylně zaměňováno „*s bezprostředními prožitky*“¹⁴² z maleb a někteří komentátoři vidí malby jednoduše jako věci stvořené k tomu, aby měly nějaký dopad na lidské smysly, ať už příznivý nebo nepříznivý. Ale malba je něčím mnohem víc než jen objektem krásy nebo smyslovým stimulantem. Malba je především komplexním obrazovým symbolem, který může sdělovat myšlenky, pocity, reprezentovat vzhled věcí a další typy informací, postulují Carter a dodává, že ti, kteří se obávají, že syntaktická analýza maleb nějakým způsobem naruší umělecké tajemství nebo zničí potěšení z umění, může uklidnit fakt, že právě Prall vyjádřil přesvědčení, že metoda strukturální analýzy uměleckých děl je nezbytným prostředkem k porozumění estetickým zážitkům, které poskytuje konkrétní malba.¹⁴³

Carter rozlišuje tři základní způsoby, jak se vypořádat s námitkami proti existenci syntaxe v malbě. Za prvé, je nutné specifikovat obor jazyka malby, a tím nejhodnějším oborem je právě – *styl* malby. Ten je obdobou jazyka. Skládá se ze souboru vlastností, včetně typů tvarů a pravidel pro jejich uspořádání, spolu s dalšími ne-syntaktickými atributy (reprezentativní sémantické aspekty interpretující určité téma) a jakési osobní „*příkrášlení*“ díla, dodané umělcovou úpravou všeho výše uvedeného. Za druhé, musíme ukázat, jakým způsobem je obor (styl) syntaktický. Velmi stručně řečeno, kompoziční pravidla stylu, popisující nebo předepisující uspořádání tvarů obrazových prvků, jsou syntaktickými pravidly. Jsou

¹⁴⁰ David W. Prall byl významný estetik, profesor na Harvardské universitě a učitel a mentor významného skladatele Leonarda Bernsteina. In: SEDLES, Barry. *Leonard Bernstein: The Political Life of an American Musician*. Berkley: University of California Press, 2009, s. 12.

¹⁴¹ „only sure approach to full grasp“ In: CARTER, Curtis Lloyd. *Painting and Language: A Pictorial Syntax of Shapes*. *Leonardo*. Viz výše, s. 112.

¹⁴² „direct experiences“ In: Tamtéž, s. 111.

¹⁴³ Tamtéž, s. 112.

formulovány na základě pozorování a závěrů vyvozených ze skutečné malířské kompoziční praxe. Na rozdíl od syntaktických pravidel popisovaných lingvistikou, jsou tato pravidla malířských stylů vyjádřena jinak – v jejich druhotném (verbálním) jazyce, jsou tedy popisována mluveným nebo psaným jazykem. Nicméně, pravidla *jsou* ilustrována v malbách daného stylu, podobně jako věty jsou příkladem pravidel lingvistické skladby. Při znalosti syntaktických prvků a pravidel může člověk analyzovat malířský styl a instruovat kohokoliv, kdo tímto stylem chce malovat. Taková znalost umožňuje identifikovat a klasifikovat malby, a ta také je klíčovým faktorem při jejich interpretaci. Za třetí, musíme identifikovat primitivní prvky jazyka (stylu). Carter postuluje, že primitivními syntaktickými prvky stylu jsou tvary. Dosud se tato diskuze týkala pouze malby, ale Carter v další části eseje ukazuje, že je možné tuto debatu dále rozšiřovat.

Jedno z právě možných rozšíření vidí v pracích Maxe B. Clowese, Robina B. Stanton a R. Narasimhana, kteří vytváří modely obrazové syntaxe pro „stroje čtoucí obrazy“ a poskytují této diskuzi další oporu. Tito tři využívají rozvoje moderních technologií a navrhují systémy, jejichž prostřednictvím by mohli charakterizovat a postupně předvídat, jak bude stroj nebo člověk reagovat na „liniový“ obraz, který splňuje obecná pravidla. Současné výzkumy obrazové syntaxe pracují s mnohem jednoduššími obrazy, než jsou malby. Ale Carterovi se zdá, že modely Clowese a ostatních by mohly nabídnout zlepšení prostředků k identifikaci a klasifikaci tvarů a syntaktických pravidel stylů, založených na analýze malířských struktur. Práce Clowese a jeho kolegů slibuje vytvořit obecnou teorii obrazové syntaxe, která bude aplikovatelná na malby. Na úrovni jednotlivých stylů může tato práce poskytovat základy k formulování jednotlivých stylistických gramatik. Konkrétně M. B. Clowes, významný britský badatel zabývající se umělou inteligencí, v článku „Obrazové vztahy – Syntaktický přístup“ (Pictorial Relationships – a Syntactic Approach) píše, že se některé teorie, ve snaze o charakterizaci struktur složitějších výrazů, odkazují právě k symbolům. Obvykle jsou zkoumány: běžné věty v tzv. přirozených jazycích a programy napsané v nějakém vyspělém procedurálním jazyce – jako je například ALGOL¹⁴⁴. Výrazy v těchto jazycích se pak skládají ze sady prvků (slov a znaků) koordinovaných podle určitého, smyslově patrného vztahu. Stejně jako Narasimham a Stanton se i Max Clowes, inspirovaný Chomského konceptem syntaxe, snažil ve svých pracích představit způsoby obrazové gramatiky. V jeho výzkumu jsou patrné i nové poznatky z moderních oborů jako psychologie a neurobiologie. Clowes se zabýval právě vývojem

¹⁴⁴ Pozn: ALGOarithmic Language – jeden z programovacích jazyků.

algoritmů, na jejichž základě by bylo možné interpretovat obrazy prostřednictvím počítačů. Vycházel z předpokladu, že schopnost interpretovat a reagovat na významné významy obrazů sdílí velká část živočišné říše a malý, byť rostoucí, počet přístrojů, a že studium „strojového vnímání“ nám pomůže pochopit naše vlastní vnímání. Důvody spatřoval v tom, že jakýkoliv realistický popis percepčního mechanismu nebo jiné lidské dovednosti je pro člověka zkrátka příliš složitý. Naopak výhodou počítače je jeho schopnost zachytit každou složitost, každý jemný detail a ten pak vyhodnotit.¹⁴⁵

Nyní se vrátím ke Carterově snaze ukázat, že se tvary v malbách opravdu mohou chovat jako syntaktické prvky. Tvar, ve svém nejširším smyslu, je jakákoliv ohraničená plocha na plátně. V momentě, kdy umělec začíná rozdělovat plochu plátna, maluje tvary v tomto nejširším smyslu. Jinými slovy, že plocha obrazové roviny (tvar) je definovaná lineárními hranicemi, rozdíly v barvě, v hodnotě, v povrchové struktuře nebo jakoukoliv kombinací těchto uvedených kvalit. Význam Carterova pojmu „tvar“ se liší od toho, co autoři obvykle chápou jako vizuální aspekt (vlastnost) obrazu, působící na stejné organizační úrovni jako „barva“, „čára“ nebo „hodnota“. Tvar je oproti těmto aspektům komplexnější obrazový prvek, domnívá se Carter, složený z jednoho nebo více prvků barev, čar atd. Tvary jsou primitivní prvky malířského stylu. Tvary jsou ve stylech popisovány různě. Někdy jsou rozlišovány takovými pojmy jako je „plocha“ nebo „objem“. A zatímco vztah „plocha-tvar“ je dvoudimenzionální povahy, vztah „objem-tvar“ představuje iluzi třetí dimenze.¹⁴⁶

Carter uvádí, že ač tvary ve skutečnosti jsou součástí obou úrovní (syntaktické i sémantické) maleb, je pro nás nesmírně obtížné tyto dvě úrovně oddělit. Tato myšlenka, ač se zdá být nepodstatná, je podle něj naprosto klíčová. Je totiž důvodem problematického prokazování syntaxe v umění. Náš mozek uvažuje sémanticky, takový způsob myšlení je pro nás přirozený, zautomatizovaný, k uvažování v rovině syntaxe se vlastně musíme nutit, je to naučená schopnost, píše Carter. Aby se tomuto způsobu uvažování vyhnul, pokouší se „držet“ na úrovni syntaktické analýzy, kde jsou tvary primitivními prvky, ze kterých se skládají složitější jednotky (konkrétně malby).

¹⁴⁵ CLOWES, M. B. Pictorial Relationships – a Syntactic Approach. [online] In: *Computers & Graphics*. Division of Computing Research, C.S.I.R.O., Canberra. 1965, s. 361-383.

¹⁴⁶ CARTER, Curtis Lloyd. *Painting and Language: A Pictorial Syntax of Shapes*. Leonardo. Viz výše, s. 112.

Nyní se posuneme k dalšímu bodu Carterova rozboru. K problémům, se kterými jsou nutně diskuze o tvarech jakožto o syntaktických prvcích spojené. K prvním z nich patří: 1) *Vnímání tvarů jako formálních prvků*. Chápání syntaktických prvků malířských stylů vyžaduje, aby se člověk naučil vidět tvary jako formální prvky. Při absenci jakéhokoliv oficiálního „slovníku“ tvarů pro různé styly se člověk musí spolehnout na pozorování a rozbor děl daného stylu, aby určil jeho základy. Problém vidění tvarů jako abstraktních, formálních prvků (ploch, objemů atd.) je nekomplikovanější především v tzv. naturalistických stylech, kde pozorovatel okamžitě tíhne k tomu, dávat známým tvarům sémantický význam. Toto *neznamená*, že pojem syntaktických prvků nemá pro tyto malby uplatnění. Spíše je nutné se ve známých stylech naučit vidět významy (např. tvary lidské postavy) i jako formální prvky v kompozici maleb.¹⁴⁷

Ač se to nezdá, soustředění se na formální prvky v malbách nepřináší do tvorby nic cizího. Celý přístup je založený na způsobu, jakým mnozí, ne-li všichni malíři, postupují při tvorbě a následné analýze svých děl. Je to způsob vidění, kterému se může naučit kterýkoliv pozorovatel, tj. ten, kdo je ochoten učinit nezbytné kroky k „vypnutí“, vědomému vyřazení sémantické interpretace a vidět je v jejich formální rovině jako plochu, objem atd. Tento způsob vidění závisí na „*schopnosti soustředit se na kompoziční rysy díla spíše než na jeho realistické téma*“¹⁴⁸. Některé abstraktní styly 20. století nutí pozorovatele vnímat tvary jiným než známým, realistickým způsobem. Analýza tvarů je pak zaměřena na jejich formální charakteristiky. V tom se tyto abstraktní styly liší od známých realistických nebo naturalistických stylů. Důvodem k jejich rozdílnosti není nezbytně to, že tvary v abstraktních stylech nemají sémantický obsah, ale právě divákova neznalost a absence jistého předporozumění, mu usnadňuje vidět je jako syntaktické prvky.¹⁴⁹

Další problém vidí Carter v 2) *Popisu tvarů*. Ale, i když se člověk naučí *vidět* tvary v malbách jako formální prvky, stále přetrvává jeho problém je popsat, snad s výjimkou velmi obecných výrazů. Druhou největší překážkou analýzy tvarů jakožto syntaktických prvků je rozřídění tvarů podle jiných souvislostí, než jsou ty sémantické. Tato překážka přispívá ke skepticizmu těch, kteří chybně zastávají názor, že malířské styly nemají žádné syntaktické prvky. To velmi intenzivně podle Cartera souvisí s 3) *Nejednoznačností tvarů*. Proměnlivé nebo

¹⁴⁷ CARTER, Curtis Lloyd. *Painting and Language: A Pictorial Syntax of Shapes. Leonardo*. Viz výše, s. 113.

¹⁴⁸ „an ability to concentrate on the compositional features of the work rather than on its representational theme“
In: Tamtéž.

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 113.

nejednoznačné seskupení tvarů „stejně“ obrazové plochy představuje další problém. Tento problém se často objevuje u abstraktního umění, pro které je nejednoznačnost tvarů typická. Carter upozorňuje právě na to, že obvykle je nejednoznačnost považována za problém sémantiky nebo interpretace, neméně se ale týká i předchozí syntaktické identifikace tvarových prvků. Posun nebo různorodé sdružování tvarových prvků na „stejném místě“ je důsledkem proměny percepční orientace. Jinými slovy obrazová sdělení, která odpovídají malířskému stylu, mohou mít několik „identit“, v závislosti na momentální orientaci diváka. Podle Cartera je ale možné tento problém překonat a naučit diváka tvary vnímat. Když se před námi objeví nějaké alternativní seskupení, nějaký abstraktní obraz, jednoduše tento způsob konfigurace prvků za účelem rozpoznání příslušných tvarů připustíme. Navíc nejednoznačnost nebo možnost jiného seskupení obrazových prvků do tvarů není výhradně problémem analýzy maleb. Přesahuje úvahy o syntaxi v malířském stylu a vrací se až k samotným základům používání znakových systémů jako takových. Tudíž sama přítomnost proměnlivých nebo nejednoznačných seskupení tvarových prvků v malbách není důvodem k tomu, aby syntax malbám nebyla přiznána.¹⁵⁰

Jak Carter naznačuje ve výše uvedené definici tvarů, *identita* abstraktních tvarů, které představují syntaktické prvky, je v rámci obrazové plochy určena barvou, čarou a dalšími obrazovými vlastnostmi. Z důvodu rozdílného způsobu, jakým jsou tvarové prvky v malbách utvářeny, nemáme kategorie tvarů pro každý styl tak přesně vymezené, jako je tomu v jazyce. Nicméně jak ukázali někteří autoři, třeba zde zmiňovaný Ernst Gombrich, malíři v raných stádiích kompozice používají „sklady tvarů“, a to z kompozičních důvodů i kvůli analýze tématu. Tyto sklady tvarů se liší v závislosti na stylu a mohou být srovnávány se znaky a znakovými třídami v lingvistice.¹⁵¹ Podobně přístup Giovaniho Morelliho, že na neformální úrovni byla tvarová analýza častokrát prováděna malíři, kritiky a historiky i dalšími pozorovateli, kteří chtěli obohatit své porozumění malbám. Morelli, jehož kritická práce o umění spočívá v analýze věnované opakujícím se prvkům a variacím tvarů různých stylů, využívala tvarovou analýzu k určení a charakterizaci stylistických podobností a rozdílů.¹⁵² Morelliho¹⁵³ metodu Carter zmiňuje jako možné řešení. Morelli poukazoval na to, že

¹⁵⁰ CARTER, Curtis Lloyd. *Painting and Language: A Pictorial Syntax of Shapes. Leonardo*. Viz výše, s. 113-114.

¹⁵¹ Tamtéž, s. 113.

¹⁵² Tamtéž.

¹⁵³ Carlo Ginzburg ve svém článku „Morelli, Freud, and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method“ (Morelli, Freud a Sherlock Holmes: Vodítka k vědecké metodě) uvádí, že mezi lety 1874 a 1876, vyšla v německém časopise o historii umění *Zeitschrift für bildende Kunst* řada článků věnovaných italskému malířství od neznámého ruského vědce Ivana Lermolieffa. Článek byl přeložen stejně neznámým překladatelem Johannesem Schwarzem. Později se

překvapivě nemůžeme původ obrazu identifikovat ze stylu autora právě proto, že styl je to první, co autorovy napodobitelé a plagiátoři imitují. Naproti tomu ojedinělost díla spočívá v mimoděkých, dalo by se říct, spontánně vzniklých částech obrazu a v drobných detailech, které jsou pro určitý styl nejméně významné, například ušní boltec, nehty, tvary prstů rukou a nohou.¹⁵⁴ Ale historici si podle něj zkrátka někdy nemohou pomoci a snaží se analyzovat díla na základě řady předchozích, srovnatelných jevů. Morelliho hlavní snahou ale bylo vysledovat určité konvence v rámci kulturně určeného znakového systému. Najít vodítka, indicie k odhalení těchto nedobrovolných znamení, drobných detailů, které by byly zásadní pro určení umělecké identity. Stejně jako se v každé době objevují oblíbená slova a fráze a lidé je používají v mluveném i psaném projevu, aniž by si to sami uvědomovali. Tato metoda, ač mnohokrát kritizována a zatracována, přesto stále podle Cartera představuje velice inovativní přístup k uměleckým dílům založený na pochopení vztahu detailů a celku ve struktuře uměleckého díla.¹⁵⁵ Morelliho metoda tvarové analýzy by podle něj mohla být použitelná k studiu tvarů malířských stylů, bohužel podle Cartera ale také nepředstavuje dokonalé řešení, ale pouze jeden z mnoha možných přístupů. Ale ani zde nezmiňuje, proč je o tom přesvědčen.

A proto nabízí další alternativu v práci Erla Lorana, amerického umělce, který představil jiný pohled na kompozici prostřednictvím obkreslování diagramů. V jeho případě se jednalo o „zmapování tvarů“ Cézannovy práce. Tato metoda, použitá na několik Cézannových obrazů (CÉZANNE, Paul. *Still Life With Basket* – viz obrazová příloha), nejprve, pomocí obkreslení hlavních linií, odhaluje obrysy tvarů malby, aby pak, prostřednictvím kontur tvarů, ukázala základní syntaktické dělení obrazu (LORAN, Erle. *Cézanne's Composition* – viz obrazová příloha). Menší tvary uvnitř větších oblastí jsou popisovány jako kruhy (představující jablka), elipsy (představující talíř a džbán) a různé trojúhelníkové a čtyřúhelníkové tvary (představující záhyby látek, ubrus a zdi, lišící se ve velikostech a obrazových znacích). Takto určené oblasti

ukázalo, že se v obou případech jednalo pseudonymy jedné a té samé osoby – Giovanniho Morelliho, představitele hnutí za svobodu a národní jednotu země tzv. Risorgimenta a senátora pozdější sjednocené Itálie po roce 1873. Také významného italského historika a znalce umění. Až do této doby bylo veškeré umělecké poznání, tzv. znalectví, založeno pouze na empirickém základě a až právě Morelli formuloval dodnes uznávanou srovnávací metodu formulovanou na exaktních základech. Ta vycházela z podrobného zkoumání detailů autorovy rutinní práce a jeho charakteristického rukopisu. Ginzburg ve svém článku uvádí, že to byl právě Morelli, kdo upozornil na to, že jsou muzea plná špatně zařazených obrazů a jejich „určení“ k jaké době náleží, se ukazuje jako nesmírně obtížné. In: GINZBURG, Carlo. Morelli, Freud, and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method. *History Workshop*. No 9. Oxford: Oxford University Press, 1980, s.7.

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 7.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 16-24.

tvary mohou potom být lépe formulovány prostřednictvím oddělovacích čar a barevných vlastností a díky tomu můžeme stanovit požadovaný popis tvarové identity.¹⁵⁶

Tyto stále pokročilejší rozbor, spolu se studii obrazových jazyků vyvinutých pro zpracování počítačem, otevírají možnost vědeckějšího zpracování analýzy tvarů. Formalizované způsoby analýzy obrazů, pomocí využití elektronických skenovacích zařízení a fotografických prostředků, spolu s technickými prostředky nabízejí nové deskriptivní metody. A podobně jako použití slovní zásoby v obrazovém jazyce pro počítače, slibný základ pro analýzu tvarů v malbách. Carterovou snahou a velkým přáním bylo, aby výsledný pokrok tvarové analýzy přispěl k nalezení prostředků pro popis tvarů v malbách a ve větším měřítku pomohl při pochopení obrazových ploch do podstatných tvarů a jejich strukturálních vztahů. Jako svůj největší úkol vnímal zdokonalení srovnávací metody dominantních tvarů v rámci děl daného uměleckého stylu, a především vyhlídku na vytvoření stylistické gramatiky pro „jazyk“ stylu.¹⁵⁷

Carter si byl dobře vědomý toho, že lingvisticko-syntaktický přístup k malbám určitě nebude lákavý pro každého a zároveň si uvědomoval, že tato analýza zdaleka neřeší všechny otázky týkající se umění a jazyka, ani takové ambice nemá. Ale otázky zde předložené a následné argumenty jsou natolik zásadní, že by neměly být ignorovány, říká Carter.¹⁵⁸ Ve svých eseích se snaží především prokázat, že styl je jazykem malby a jeho syntaktickými prvky jsou dominantní typy tvarů užívané ve stylu. On sám byl přesvědčen, že jestliže současný stav obrazové syntaxe je málo zkoumaný, a že by právě hlubší výzkum obrazové syntaxe, spolu s povědomím o umělecko-historických postupech, poskytl poměrně slušné základy pro další možný (v jeho případě především ve vztahu k počítačům) rozvoj. A pak i zmiňované námitky by měly být podle něj znovu přezkoumány právě ve světle zde uvedených argumentů, aby se ukázalo, „co by to pro malbu znamenalo, kdyby byla jazykem“.

¹⁵⁶ CARTER, Curtis Lloyd. *Painting and Language: A Pictorial Syntax of Shapes. Leonardo*. Viz výše, s. 116.

¹⁵⁷ Tamtéž.

¹⁵⁸ Tamtéž, s. 117.

„Malovat, to byl jen nástroj. Most, jak se dostat někam jinam. Kam, nevím. Nechtěl jsem to vědět, poněvadž to by bylo v podstatě tak převratné, že se to nedá vyslovit.“

Marcel Duchamp

7. Závěr

Cílem této práce bylo poskytnout širší pohled na problematiku vztahu umění (malby) a jazyka a představit koncepci malířství jako specifického jazyka amerického estetika Curtise Lloyda Cartera. Hned od počátku jsem se snažila ukázat na základní postuláty Carterova konceptu, a to, že podle něj v malbě můžeme, podobně jako v jazyce, rozeznávat syntax, a že je pak možné o stylech malířství uvažovat jako o specifických jazycích.

Postupně byly v práci představeny koncepty některých myslitelů, kteří se ve svých pracích pokoušeli nalézt sémantické vlastnosti umění a možné předpoklady jeho „jazyka“ – americké filosofky Susanne Langerové, estetika Nelsona Goodmana, zastupujícího tradici analytické filosofie a významného kunsthistorika rakouského původu Ernsta Gombricha. Mou hlavní snahou bylo nejen sledovat Carterovu argumentaci, ale i to, jak využívá hypotézy těchto autorů, a především, jak se snaží vypořádat s názory, které jsou odlišné od jeho vlastních. To vše z důvodu, aby se dalo v širším kontextu teoretických názorů uznat, že malbě (a umění) je možné přiznat statut specifického jazyka.

Podle Ernsta Cassirera byly pro archaického člověka obrazy tím, čím jsou pro nás pojmy. Představovaly jakýsi neverbální symbolický systém, který bychom snad mohli považovat za předchůdce jazyka. Carter poukazuje na to, že malíři přistupovali k otázce jazyka v umění už od sedmnáctého století, ale tyto snahy vedly k řadě obtíží, které nakonec vyústily v potřebu vytvoření univerzálního jazyka umění, který by se dal použít na všechna výtvarná díla. Syntax je obvykle spojována s jazykem, ale podle Curtise Cartera by se ji dalo stejně dobře vztáhnout k malbě. Což, dle mého názoru, a i s ohledem na tuto práci, není vůbec snadné prokázat. Stejně jako v jazyce i v malbě můžeme podle Cartera vnímat organizační a kompoziční principy uspořádání prvků, které korespondují s pravidly určitého malířského stylu. Právě styl se vyznačuje jistými syntaktickými vlastnostmi jako jsou barvy, linie, úhly a kompoziční uspořádání, ty se pak promítají do pravidel uspořádání prvků v rámci tvorby vlastního obrazu. Zatímco rozlišování syntaxe v jazyce je nám dáno jasně a přirozeně, na základě interakce formálních pravidel s procesy v mysli, snaha o totéž v malbě se jeví jako velice obtížná. Možnost soustředit se na umělecké předměty čistě na úrovni syntaktické analýzy není automatická a vyžaduje velké soustředění. Proto nejlépe rozpoznatelná pravidla odpovídající

syntaxi prezentuje Carter například u Mondriana, ale i řady dalších autorů, kteří se ve svých malbách omezují právě na jednoduché prvky – rovné čáry, pravé úhly, základní barvy apod.

V této práci byly představeny práce některých myslitelů, kteří tvoří ke Carterově rozboru jistý protiklad. První z nich byla americká filosofka Susanne Langerová, která myšlenku syntaxe v umění odmítá. Ona sama vnímá obrazy jako určitou formu, jak uchopujeme svět kolem nás, přesto podle ní umění není jazykem. Snaží se najít symbolický prostředek, vhodný pro všechny konfigurace, které jsou objektem možné zkušenosti. Samozřejmě, že těmi nejznámějšími jsou prvky jazyka – ať už mluveného nebo psaného, ale jsou tu i jiné souvislosti, které jazyk vyjádřit prostě nedokáže. Tak v umění nacházíme symboliku, podobně jako třeba v pocitech. Slovo a písmo jsou projevem, který je pro nás nejpřirozenější, přesto nezřídka zjišťujeme, že to, co vnímáme, je někdy natolik složité, že jazyk prostě nestačí. Malba, potažmo obraz, poskytují fenomény, které jazykem vyjádřit prostě nelze – kombinace barev, světlo, vyváženost. Jsou prokazatelně lidé, kteří reagují citlivěji při setkání s uměním. Ti jsou pak schopni vidět symboliku ve věcech, situacích a pocitech. Proč by měla být tato estetická odezva méně hodnotná než racionální porozumění na základě výroku? Klíčem k lidské mentalitě je naše obecná schopnost vnímat věci v souvislostech. Produkty lidské kultury, mezi které jazyk a umění jednoznačně patří, hrají jedinečnou roli při našem poznávání světa. Zkušenosti získané skrze estetickou recepci nejsou o nic méně logické ani racionální než vlastní proces porozumění prostřednictvím jazyka. Carter nezpochybňuje argumenty Langerové týkající se kvality poznání skrze umění. Kritizuje její odmítání, že by umění, respektive malba mohla mít slovní zásobu a syntax, podobně jako je tomu u jazyka. Podle něho je přesvědčení Langerové, že tam, kde se styly obrazů přibližují určitým schémátům, dochází k poklesu jejich funkce na pouhý referenční význam nebo referenční funkci samotnou, mylné. Stejně jako to, že podle Langerové patří obrazy k jinému druhu schémat než ty, na které se vztahují sémiotické pojmy, protože se liší v reprezentaci informací, a proto nemohou mít slovní zásobu a syntax. Na rozdíl od ní se Carter domnívá, že se právě formulační a referenční funkce umění vůbec nevylučují. Je přeci rozdíl mezi tvorbou a samotným výsledkem. Je přesvědčen, že pro malbu, a připusťme, že nejen pro ni, existují jakási gramatická pravidla, která mohou být vnímána analogicky k syntaktickým pravidlům jazyka. A pak můžeme říct, že vztah mezi uměním a jazykem existuje.

Langerová není přesvědčena o mimořádnosti a nadčasovosti svých argumentů, „pouze“ je podrobuje jinému pohledu. S pokorou a jí vlastní precizností, holisticky přistupuje prakticky ke všem významným druhům umění. A ať jí jsou některá samozřejmě bližší – například hudba

jako „čistě vnímatelná forma“¹⁵⁹, podrobuje je detailní analýze pod prizmatem svého, kognitivního klíče, a to činí její práci ještě zajímavější.

Stejně tak další autor, americký estetik Nelson Goodman se zabývá možným vztahem mezi uměním (systémem zobrazování) a jazykem. I on, podobně jako Langerová, tuto možnost odmítá. Domnívá se, že vizuální zobrazení je oproti běžnému jazyku syntakticky husté a právě tato tzv. syntaktická nespojitost je důvodem, proč podle něj umění kritérium lingvistického systému nespĺňuje. Na rozdíl od Cartera je přesvědčený, že není možné určit, zda nějaký tvar (na obraze) patří do určité znakové třídy, a pak nemůže splňovat kritérium syntaxe. Carter se ale snaží prokázat, že tomu tak ve skutečnosti není. Opírá se i o názory dalších významných filosofů jazyka a konfrontuje je s Goodmanovými. Ukazuje, že ač obrazy skutečně představují mnoho vlastností, jsou tedy syntakticky „nahuštěné“, přesto je možné je poměrně dobře „tvarově“ identifikovat. Tajemství se podle něj skrývá právě v míře jejich nespojitosti a diferencovanosti, proto ukazuje příklady u řady malířů, kteří se pohybovali na obou pólech tvarové hustoty a podle něj pravidlo syntaxe splňují.

Jako poslední představuji koncepci Ernsta Gombricha, která byla v této práci také nastíněna. Ten se ve svých pracích zabýval psychologií znázorňování a optické iluze ve výtvarném umění. Fenomémem stylu se zabýval z jiného (psychologického) hlediska a odmítal se přiklonit k obecně přijímanému konsenzu, který prezentoval styl jako pouhý výraz doby. Věřil, že umění by nebylo možné bez toho, aniž bychom se předtím naučili určitý způsob vizuálního vnímání, nepřijali určitý kód, který je jakýmsi ekvivalentem jazykového kódu. Právě tento Gombrichův přístup představuje podle mého názoru dobré východisko k rozvinutí úvahy o existenci lingvistických modelů, které mohou být stejně dobře použity k analýze právě uměleckých stylů jako k analýze jazyka.

Co tyto autory vedlo, ptá se Carter, k tomu, aby se zabývali tím, jakou roli hraje umění v lidském chápání? Není pochyb o tom, že to byla především snaha ukázat, jaký je vztah umění jako vznešené formy lidské symbolické činnosti k jazyku a vědě. Slavný historik 20. století, Meyer Shapiro, uvádí, že umění nemusí být jen vyprávěním příběhu nebo kopírováním přírody, ale spíše má blíž k určitému stavu, pocitu, myšlence. To odpovídá názorům Cassirera a Langerové, že umění je prostředkem, jak vyjádřit určité vnitřní stavy, stejně jako jejich společný

¹⁵⁹ „pure perceptive form“ In: LANGER, Susanne Katherina. *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Viz výše, 1957, s. 170.

úkol studovat formy vědomí a nevědomí, které je vytvářejí. Tento posun je také v souladu a Goodmanovým názorem, že umění je součástí kognitivních prostředků vedoucích k porozumění.¹⁶⁰ Korespondence mezi zájmy těchto zmiňovaných filosofů je zjevná, stejně jako rozvíjející se potřeba posunu v postoji umění od reprezentace k abstrakci a posunu od reprezentačních teorií k filosofii symbolů. Takový radikální vývoj v umění a estetice vyvolal nevyhnutelně nové otázky. Otázky jako, zda jsou tyto nové skutečnosti předznamenáním budoucího nepřátelství moderního umění a filosofie a zda mohou tyto změny signalizovat, že se, v rámci nového vývoje, stanou umění a filosofie, stejně jako věda a technika, nezbytnou součástí společnosti? Umění garantuje osobní odpovědi, jejichž prostřednictvím dochází k identifikaci nebo odmítnutí konkrétního uměleckého díla na základě osobních pocitů. Toto není nutné (dokonce ani možné) ve filosofii, v oblasti vědy a techniky, kde přijetí a použití výroků nezávisí na osobních pocitech, ale na zajištění maximální míry objektivity.¹⁶¹

Jak již tedy bylo řečeno, Carter se domnívá, že umění představuje specifický jazyk, tj. vymezuje se jako výtvar příbuzný ostatním jazykům, zároveň však velmi odlišný. Právě jeho koncept malířství jako specifického jazyka vychází z přesvědčení, že v malbě skutečně můžeme, podobně jako v jazyce, rozeznávat syntax. Tvrdí, že tvary jsou primitivní prvky malby, a že jejich uspořádání je stanoveno kompozičními pravidly stylu, a proto je možné hledat jejich podobnost s takovým symbolickým systémem jako je jazyk. Carter říká, že i když budeme ignorovat sémantický význam maleb, můžeme analyzovat a popsat formální a syntaktické aspekty malby. Je to určitý „způsob vidění“, kterého je podle něj schopný každý divák, ochotný přistoupit k obrazům jiným způsobem, než je obvyklé a „vypnout“ svou přirozenou schopnost identifikovat určité tvary (schopnost sémantické interpretace). To mu pak umožní vidět jejich formální úroveň.

Rozbor, který Carter představuje, samozřejmě vyvolává řadu otázek a kritiky. Podle některých autorů může tento způsob vnímání snad pomoci historikům umění, a především pak těm, kteří hledají nové cesty pro tvorbu nebo reprodukci obrazů ve světě počítačových technologií, ale rozhodně neprospěje milovníkům obrazů ani jejich kritikům.¹⁶² Podle nich Carter opouští živou konkrétnost malby pro abstraktní sféru verbální a počítačové analýzy. Celá

¹⁶⁰ CARTER, Curtis Lloyd. After Cassirer: Art and Aesthetic Symbols in Langer and Goodman. *The Philosophy of Ernst Cassirer: A Novel Assessment*. Viz výše, s. 414-415.

¹⁶¹ Tamtéž, s. 416.

¹⁶² MARTIN F. David, A Pictorial Syntax of Shapes (cont.). *Leonardo*. Vol. 9, No. 4. XY: The MIT Press, 1976, s. 350.

malba, říká Carter, je obsažena ve vztahu tvarů jako tvarů a tvarů jako celku (syntax). Obsah je významem celku (sémantika). David Martin se například domnívá, že tyto verbální analogie jsou zavádějící. Vezměme si například jeden „bod“ tvaru, jestliže jej podle Martina separujeme od malby, separujeme jej od významu, který má v konkrétním obraze a budeme ho pak nutně vidět (vnímat) jako zkreslený tvar.¹⁶³ Osobně si neumím představit, že odseparování jednoho bodu tvaru změnilo vnímání obrazu a zkreslilo tím celý tvar. A Martin pokračuje, například tvar bílé košile muže, který má být zastřelen na obraze „Popravy 3. května 1808“ od Francisca de Goyi, působí skoro agresivně. Je to dáno jen bělostí a ostrými liniemi tvarů? A nehraje zde i roli očekávání chvíle, ptá se Martin, kdy bude bělostná košile potřísněna krví a tento samotný fakt přidá vlastnímu pojetí ještě více násilí, až tak, že se zdá větší a více konvexní? Tvary malby a jejich syntaktické vztahy jsou přeci provázané se sémantickými významy. Mohou být odděleny analyticky, jak navrhuje Carter, ale tato analýza je založená na verbálních modelech, píše Martin, a bohužel nepřispívá k dosažení bohatší estetické recepce.¹⁶⁴ Možná tomu tak skutečně je, podle mě se ale především snaží vybudovat koherentní systém, který, ač trochu poplatný současné snaze o interdisciplinaritu a všudypřítomné propojení oborů se světem techniky, je velice originální.

Argumenty, které Carter uvádí, a je to zřejmé v celé této práci, jsou velmi těžko obhajitelné. Sám Carter mnohokrát zmiňuje tuto skutečnost s tím, že by bylo potřeba (pro něj je to doslova nutnost), aby se v této snaze dále pokračovalo, aby se hledaly další, flexibilnější a novější metody analýzy komplexních struktur maleb. Ve všech zde zmiňovaných esejích je zřejmé, že on sám se touto problematikou zabýval poměrně dlouho a hodně mu záleželo na tom, aby se mu podařilo ji obhájit. V průběhu celé této diplomové práce jsem se snažila nejen představit otázku možné příbuznosti jazyka a malířství, ale i ukázat na její silné, a naopak slabší stránky. Podle mého názoru Carter představuje inspirativní koncepci podloženou řadou konkrétních důkazů. Bylo by jistě zapotřebí více času pro předložení ještě detailnější obrazové analýzy, která by jeho názory podpořila. Přesto se domnívám, že ač místy není důsledný ve všech svých tvrzeních, předkládá neotřelý způsob, jak bychom mohli skutečně obrazy „číst“. A konstatovat, na základě předložených argumentů, že Carterova tvarová analýza skutečně prokazuje, že malby mohou mít syntax, a že by tato analýza mohla být v rukou příslušných odborníků i naplnitelná. A pokud můžeme říct, že malba *má* podobná syntaktická pravidla jako jazyk, pak

¹⁶³ MARTIN F. David, *A Pictorial Syntax of Shapes (cont.)*. *Leonardo*. Vol. 9, No. 4. XY: The MIT Press, 1976, s. 350.

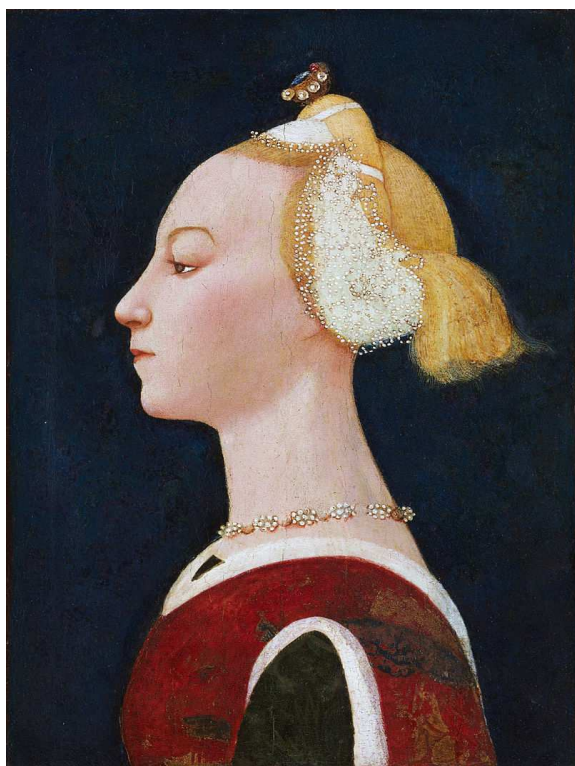
¹⁶⁴ Tamtéž.

by snad bylo možné, nalézt tato pravidla i u jiných druhů umění. Ty přeci také mají svoje „styly“ a „tvary“. Třeba hudba, která jako velmi precizně organizovaný systém zvuků, podléhá přesným pravidlům rytmického členění a uspořádávání. Nebo tanec, který se od rituálních obřadů proměnil v činnost, která má schopnost vyjádřit lidské pocity prostřednictvím pohybu a promlouvat k nám také jako jistá forma jazyka. Velké množství různých tanečních stylů by nám jistě poskytlo obsáhlý prostor pro hledání společných prvků a aspektů tance, které bychom mohli nazvat syntaktickými.

8. Obrazová příloha



165



166



167

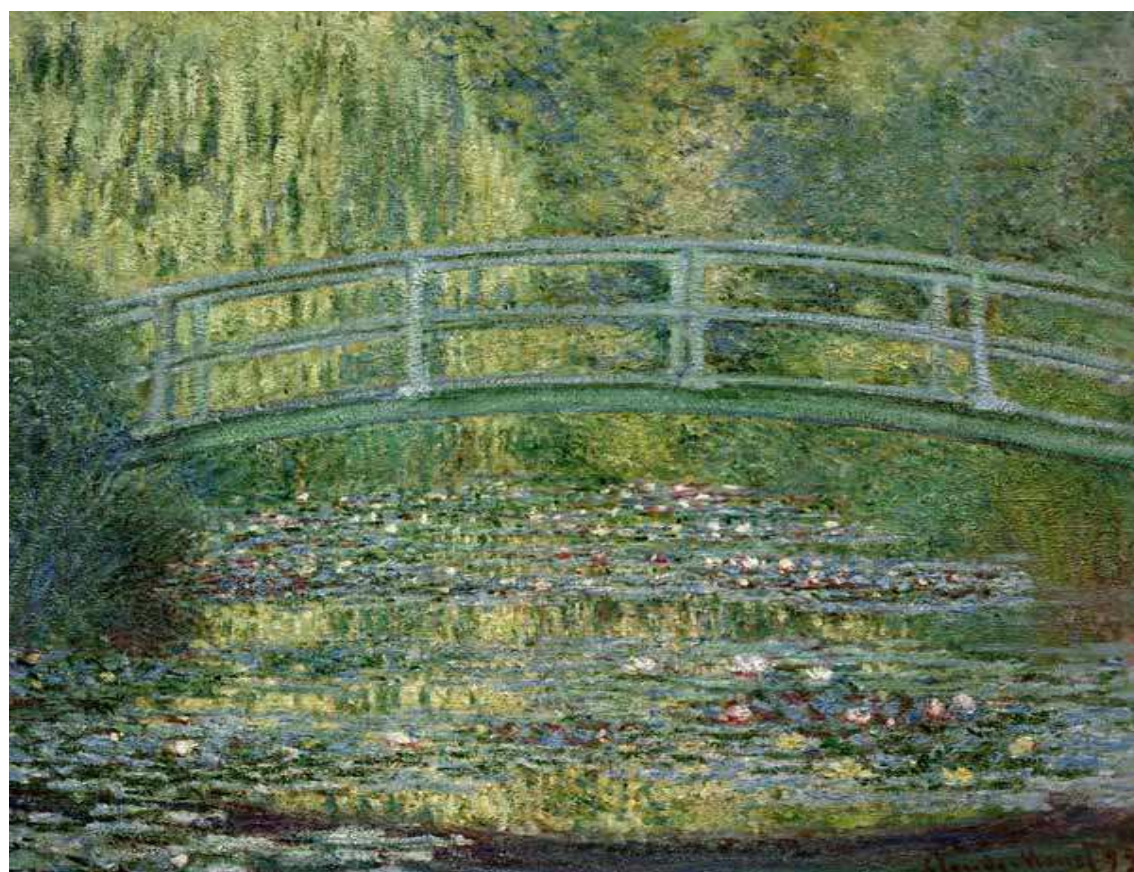
¹⁶⁵ UCCELLO, Paolo. *Bitva u San Romano*. [tempera]. 182x320 cm. 1450. At: Galerie Uffizi, Florencie.

¹⁶⁶ UCCELLO, Paolo. *Portrét dámy*. [tempera]. 26x39 cm. 1450. At: Galerie Uffizi, Florencie.

¹⁶⁷ FRANCESCA, Piero. *Portrét Zikmunda Malatesty*. [tempera] 45x35 cm, 1451. At: Louvre Muzeum, Paříž.



168



169

¹⁶⁸ MONET, Claude. *Temže ve Wesminsteru*. [olej na plátně] 47x73 cm, 1871. At: Národní galerie, Londýn.

¹⁶⁹ MONET, Claude. *Jezírko s lekníny*. [olej na plátně] 88x92 cm, 1899. At: Národní galerie, Londýn.



170



171

¹⁷⁰ SEURAT, Georges. *Koupání v Asnières*. [olej na plátně] 201x300 cm, 1883-1884. At: Národní galerie Londýn, Londýn.

¹⁷¹ SEURAT, Georges. *Nedělní odpoledne na ostrově La Grande Jatte*. [olej na plátně] 207x308 cm, 1884-1886. At: Institut umění Chicago, Chicago.



172



173

¹⁷² MATISSE, Henri. *Tanec*. [olej na plátně] 259x390 cm, 1909. At: Muzeum moderního umění, NY.

¹⁷³ MATISSE, Henri. *Harmonie v červené (Červený pokoj)*. [olej na plátně] 180x220cm, 1908. At: Muzeum Ermitáž, Petrohrad.



174

¹⁷⁴ GRECO, E. *Ukřižování se dvěma donátory*. [olej na plátně] 98x71 cm, 1585-1590. At: Muzeum Louvre, Paříž.



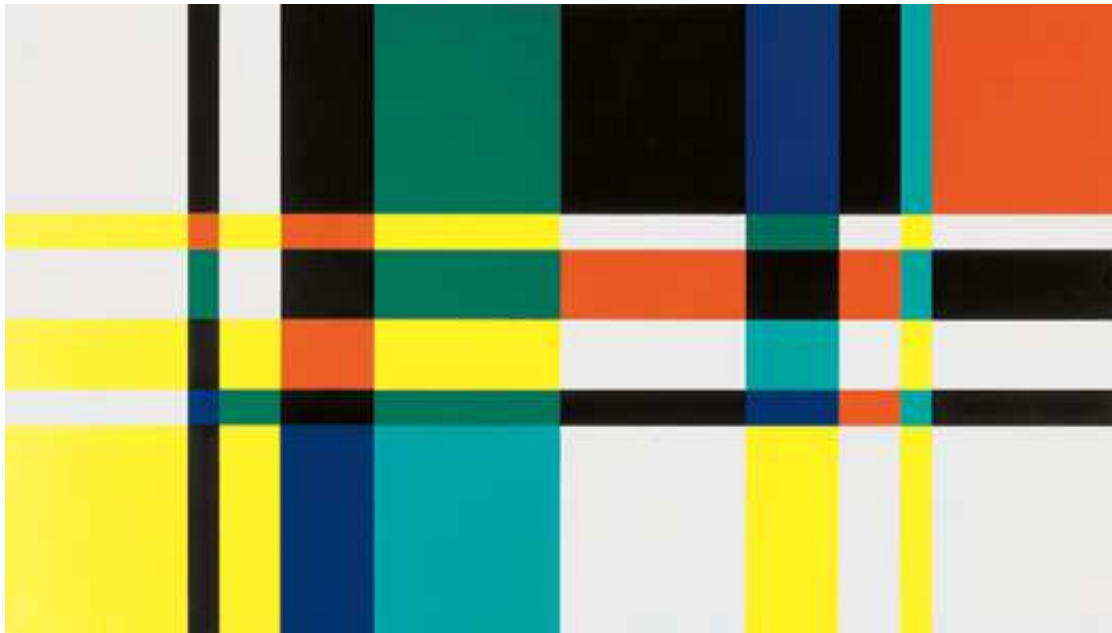
175



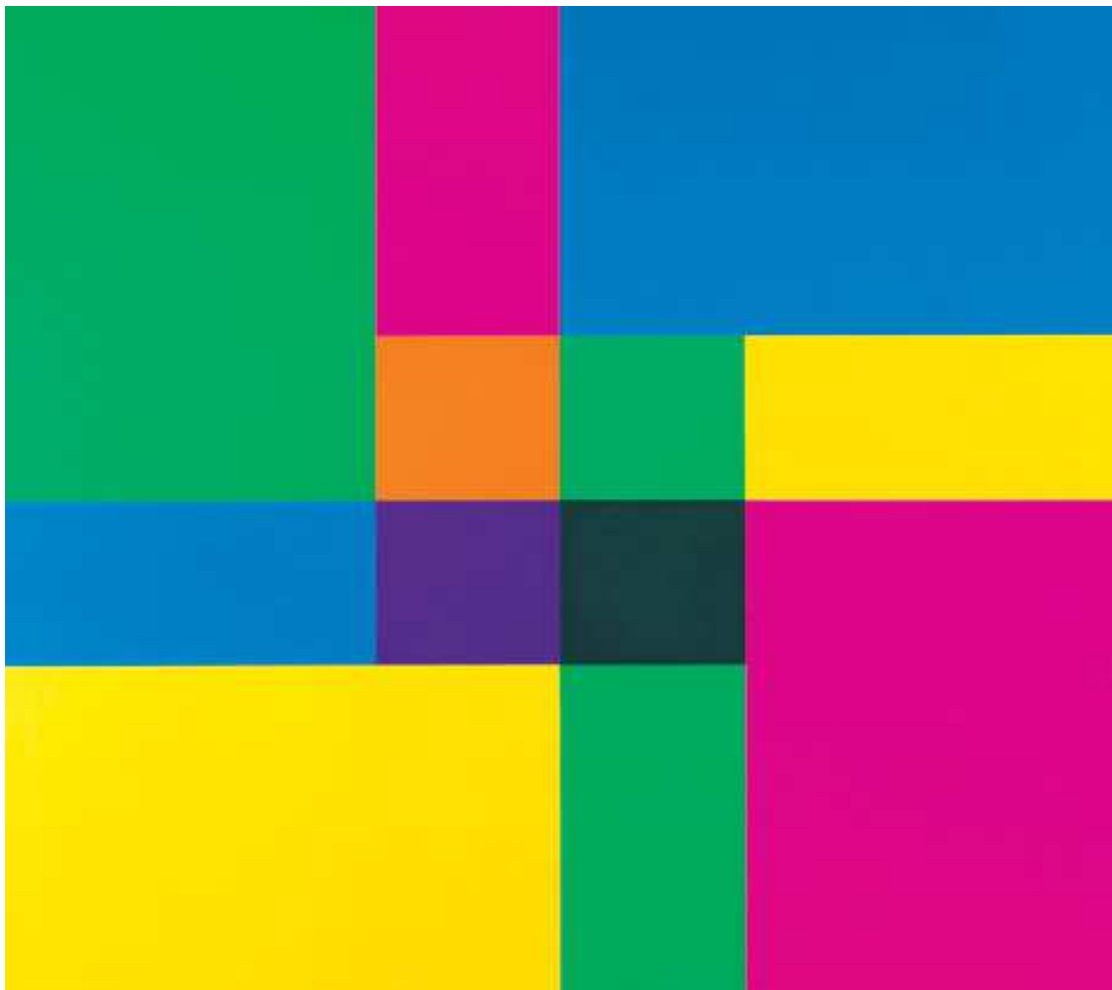
176

¹⁷⁵ GIRODET, A.L. *Spánek Endymionových*. [olej na plátně] 198x261cm., 1791. At: Muzeum Louvre, Paříž.

¹⁷⁶ DAVID, Jacques, L. *Maratova smrt*. [olej na plátně] 64x49cm, 1793. At: Královské muzeum výtvarných umění, Brusel.



177



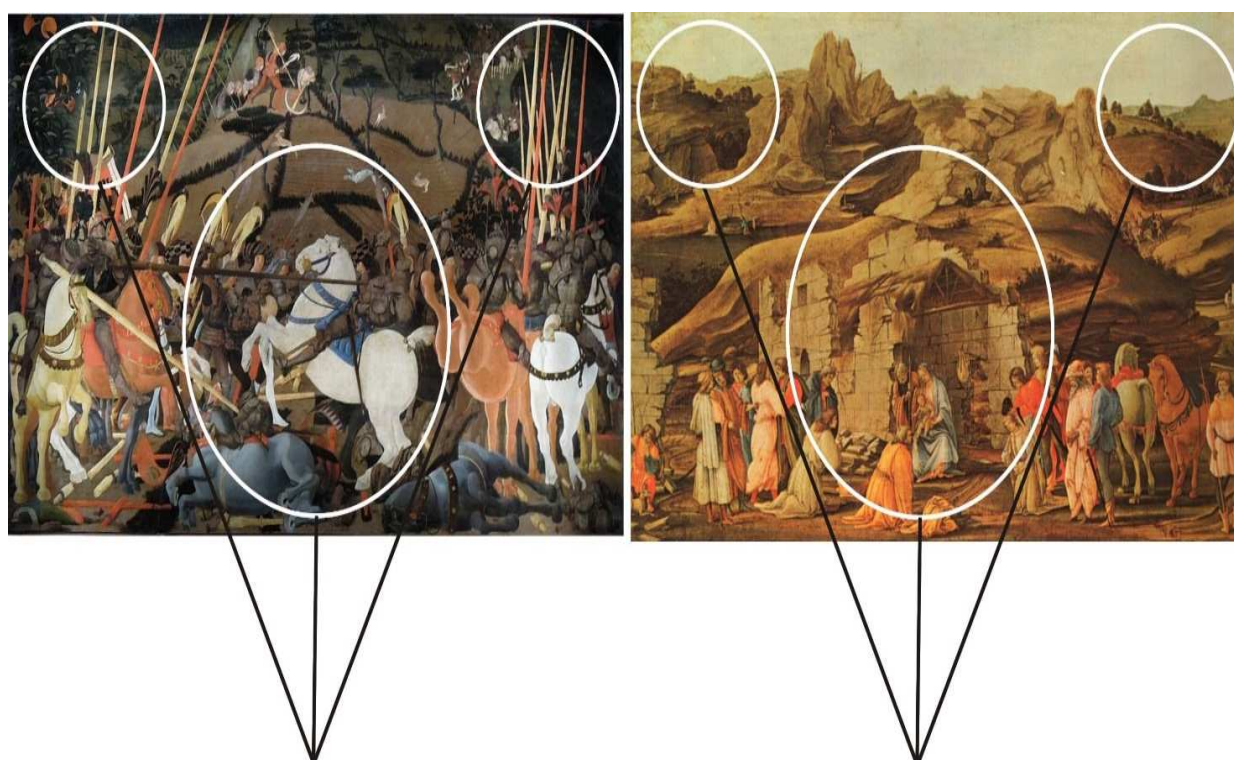
178

¹⁷⁷ LOHSE, Richard, P. *Střed čtyř čtverců jako výsledek přechodu čtyř obdélníků*. [olej na plátně] 120x120cm, 1952-1971. In: Lohse website [online].

¹⁷⁸ LOHSE, Richard, P. *Střed čtyř čtverců jako výsledek přechodu čtyř obdélníků*. [olej na plátně] 120x120cm, 1952-1971. In: Lohse website [online].

Vybrané příklady:

Curtis L. Carter definuje styl, jako soubor vlastností charakteristický pro jednotlivé malířské styly. Jako typické užívání barev, způsob využívání prostoru, dominantních tvarů a dalších funkcí (tahy štětce, textury a další osobní kvality umělce, které vyjadřují jeho jedinečný, individuální přístup. Na základě syntaxe stylu bychom měli být schopni popsat použité obrazové prvky (barvy, linie, úhly) a převést je do praktických norem, reprezentujících jednotlivé malířské styly.

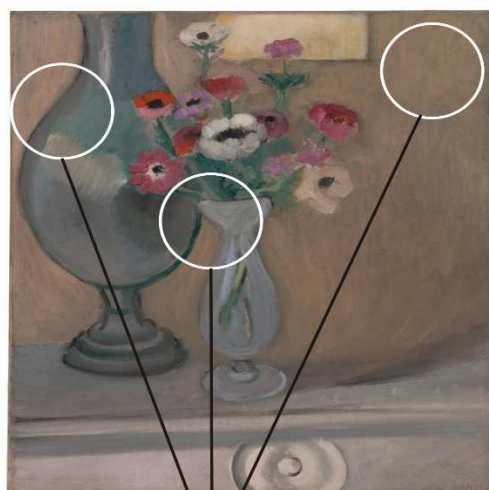


Levý obraz P. Uccella *Bitva u San Marino* přesně odpovídá deskripci Carterovy syntaxe u renesančních malířských stylů. (Připomeňme si, jak ji Carter popisuje; jako aplikaci barevného rozsahu světlých a tmavých odstínů (a tónů mezi nimi), podle pravidelného vzorce. Světlejší barvy dominující ve středu obrazu, tmavé barvy na okrajích a v pozadí, ostatní barvy se pohybují mezi těmito dvěma kontrasty).

Naopak druhý Uccellův obraz *Uctívání krále* naopak podle mě Carterovu rozboru barev už odpovídá jen velice málo.



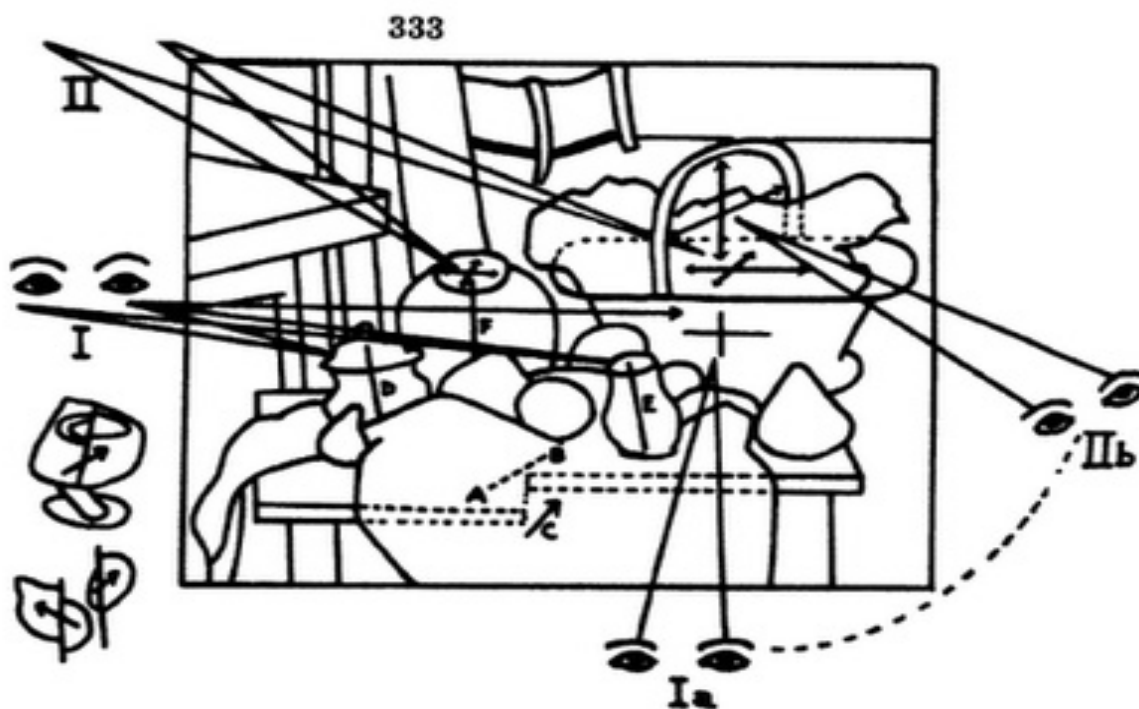
Levý obraz Georsege Seurata *Nedělní odpoledne na ostrově La Grande Jatte* představuje typický neoimpresionistický přístup k barvám a tvarům, tj. že podle Cartera jsou tvary v malbě uspořádány podle jejich umístění v barevných zónách a jejich vzájemné vztahy jsou tvořeny pomocí sdílených hodnot barev a přechodu od světlé k tmavé nebo naopak. Druhý obraz od Henryho Matisse *Tanec* představuje podle něj typicky fauvistický pohled strukturálního uspořádání primárně prostřednictvím barevného kontrastu. Platí tento model bez výjimky i u jiných obrazů těchto autorů?



Další obraz Georsege Seurata *Vojtěška, Saint-Denis* nebo obraz Henryho Mattise *Kytice sasaneček*, tyto znaky již tak jednoznačně nevykazují.



179



180

¹⁷⁹ CÉZANNE, Paul. *Still Life With Basket (Kitchen Table)*. [olej na plátně]. 81x65cm. 1890. At: Musée de d'Orsay, Paris.

¹⁸⁰ LORAN, Erle. *Cézanne's Composition: Analysis of his Form, with Diagrams and Photographs of his Motifs*. Berkeley: University of California Press, 1943, s. 333.

9. Seznam použité literatury

Primární:

- 1) CARTER, Curtis Lloyd. Langer and Hofstadter on painting and language: A critique. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 32, No. 3. New Jersey: Wiley, 1974, pp. 331-342.
- 2) CARTER, Curtis Lloyd. Painting and Language: A Pictorial Syntax of Shapes. *Leonardo*. Vol. 9, No. 2. Massachusetts: MIT Press, 1976, pp. 111-118. ISSN 1530-9282.
- 3) CARTER, Curtis Lloyd. After Cassirer: Art and Aesthetic Symbols in Langer and Goodman. *The Philosophy of Ernst Cassirer: A Novel Assessment*. Eds. J Tyler Friedman and Sebastian Luft. Berlin: Walter de Gruyter, 2015, pp. 401-418. ISSN 978-3-11-0419542.
- 4) CARTER, Curtis Lloyd. Syntax in Painting and Language. *The Structurist*. No. 12, 1972, pp. 45–50. ISSN 1213-2144.
- 5) CARTER, Curtis, L. *Curriculum Vitae Curtis L. Carter*. [online]. Marquette University [cit. 2016-07-20]. Dostupné z: <http://www.marquette.edu/phil/documents/CarterCV.pdf>.
- 6) CASSIRER, Ernst. *An essay on man: an introduction to a philosophy of human culture*. New Haven: Yale University Press, 1944.
- 7) CROCE, Benedetto. *Estetiche come scienza d'esspressione e linguistica generale*. Roma-Bari: Laterza, Gius, 1902.
- 8) CROCE, Benedetto. *Breviario di estetica*. Roma-Bari: Laterza, Gius, 1920.
- 9) DUFRENNE, Mikel. *Phenomenology of Aesthetic Experience*. Evanston: Northwestern University Press, 1973. ISBN 0-8101-0426-1.

- 10) DUFRENNE, Mikel. A priori imaginace. *Acta Universitatis Carolinae Philosophica et Historica 2/2015, Studia Aesthetica VIII*. Přeložil Felix Borecký. Praha: Univerzita Karlova. Nakladatelství Karolinum, 2016, s. 81-89. ISSN 0567-8293.
- 11) ELIADE, M. *Mýtus o věčném návratu*. Praha: OIKOYMENH, 1993. ISBN 80-85241-51-X.
- 12) GINZBURG, Carlo. Morelli, Freud, and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method. *History Workshop*. No 9. Oxford: Oxford University Press, 1980, pp. 5-36. ISSN 1363-3554.
- 13) GOMBRICH, Ernst Hans. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985. ISBN 01-525-85.
- 14) GOMBRICH, Ernst Hans. *Art and Illusions*. 2nd ed., red. New York: Pantheon Books, 1956.
- 15) GOMBRICH, Ernst Hans. *Příběh umění*. 2. vydání, rev., v MF a Argu 1. Praha: Mladá fronta, 1997. ISBN 80-7203-143-0.
- 16) GOMBRICH, Ernst a Eribon, DIDIER. *Looking for Answers: Conversations on Art and Science*. New York: Harry N Abrams, 1993. ISBN 978-081-093-382-8.
- 17) GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. 1. vyd. Přeložil kolektiv překladatelů vedený T. Kulkou. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1519-8.
- 18) GOODMAN, Nelson. *Způsoby světatvorby*. Bratislava: Archa, 1996. Filosofie do kapsy. ISBN 80-7115-120-3.
- 19) GOODMAN, Nelson. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1976. ISBN 978-09-151-4434-1.

- 20) LANGER, Susanne Katherina. *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1957. ISBN 067-466-503-1.
- 21) LANGER, Susanne Katherina. *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1942.
- 22) LANGER, Susanne Katherina. *Mind: An Essay on Human Feeling*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1967. ISBN 978-080-180-360-4.
- 23) LANGER, Susanne Katherine K. *Feeling and Form. A Theory of Art developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner and Sons 1953. ISBN 978-002-367-500-3.
- 24) LANGEROVÁ, Susanne K. *O významovosti v hudbe. Genéza umeleckého zmyslu*. Bratislava: Spoločnosť pre Nekonvenčnú Hudbu, 1998. ISBN 80-967445-6-9.
- 25) MORELLI, Giovanni. *Italian Panters: Critical Studies of their Works*. London: John Murray, Albemarle street, 1907.
- 26) MORRIS, Charles W. *Esthetics and the Theory of Signs*. Vol. 8, No. 1/3. *Erkenntnis: The Journal of Unified Science*, 1939, pp. 131-150.
- 27) MORRIS, Charles W. *Foundations of the theory of signs*. Chicago: University of Chicago Press, 1970. ISBN 978-022-6575-773.
- 28) MOTHERSILL, Mary. *Is Art a Language?* *The Journal of Philosophy*, Vol. 62, No. 20. New York: Columbia University, 1965, pp. 1-28.
- 29) WILDE, Oscar. *Kritik umělcem*. Nákladem Fr. Adámka. Praha: Moderní bibliotéka, 1909.

Sekundární:

- 30) ALDRICH, Virgil C. Mothersill and Gombrich. "The Language of Art". *The Journal of Philosophy*, Vol. 62, No. 20. New York: Columbia University, 1965, pp. 743-750.
- 31) BLECHA, Ivan. *Proměny fenomenologie: Úvod do Husserlovy filosofie*. Triton, Praha 2007. ISBN 978-80-7254-938-2.
- 32) BORECKÝ, Felix. Koncepce a priori Mikela Dufrenna. *Acta Universitatis Carolinae Philosophica et Historica 2/2015, Studia Aesthetica VIII*. Praha: Univerzita Karlova. Nakladatelství Karolinum, 2016, s. 57-80. ISSN 0567-8293.
- 33) BUFFORD, Samuel. Langer's Two Philosophies of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 31, No. 1. Manhattan: Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics, 1972, pp. 9-20.
- 34) CLOWES, M. B. Pictorial Relationships – a Syntactic Approach. [online] In: *Computers & Graphics*. Division of Computing Research, C.S.I.R.O., Canberra. 1965. [cit. 2016-07-08]. Dostupné z: <http://aitopics.org/sites/default/files/classic/Machine%20Intelligence%204/MI4-Ch20-Clowes.pdf>.
- 35) COSENTINO, Annalisa. *Vědecký realismus a literatura: česká teorie, kritika a literární historie v letech 1883-1918*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2011. ISBN 978-80-7308-373-1.
- 36) Dictionary of Art Historians. [online] In: *A Biographical Dictionary of Historic Scholars*. Museum Professionals and Academic Historians of Art. [cit. 2016-10-06]. Dostupné z: <https://dictionaryofarthistorians.org/index.htm>.
- 37) DORFLES, Gillo. *Proměny umění*. Přeložila Libuše Macková. Praha: Odeon, 1976. ISBN 01-513.76.

- 38) DRYDEN, Donald. Susanne K. Langer. [online] In: *DBL 270*. Durham NC: Duke University, 2004. [cit. 2016-07-08]. Dostupné z: http://www.huthsteiner.org/Knauth/Susanne.Knath.Langer_Bio_DLB.pdf.
- 39) EBELING, C. L. Ebeling. *Linguistic Units*. The Hague, Holland: Mouton, 1959, pp. 15-58.
- 40) *Encyklopedie světového malířství*. Praha: Academia, 1975.
- 41) FRANK, Marie. *Denman Ross and American Design Theory*. Hanover & London: University Press of the New England, 2011. ISBN 978-1611680256.
- 42) FUCHS, Eduard a Jindřich BEČVÁŘ, ed. *Člověk – umění – matematika: sborník přednášek z letních škol: historie matematiky*. Praha: Prometheus, 1996. Dějiny matematiky. ISBN 80-7196-031-4.
- 43) GEERTZ, Clifford. *Interpretace kultur: vybrané eseje*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2000. ISBN 80-85850-89-3.
- 44) GOMBRICH, Ernst Hans a Paul LEVINSON (ed.). What I learned from Karl Popper. [online] In: *Pursuit of Truth. What I Learned from Karl Popper: An Interview with E. H. Gombrich*, 1982. [cit. 2017-01-18]. Dostupné z: <https://gombricharchive.files.wordpress.com/2011/04/showdoc92.pdf>.
- 45) GOMBRICH, Ernst Hans a Martin GAYFORD. The Knowing Eye: Interview with Martin Gayford. [online]. In: *Modern Painters*, Vol. 5 (4), 1992. (Trapp no.1992M.1). [cit. 2017-01-18]. Dostupné z: <https://gombricharchive.files.wordpress.com/2011/04/showdoc103.pdf>.
- 46) GOMBRICH, Ernst. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton: Princeton University Press, 1960.
- 47) HŘÍBEK, Tomáš. N. Goodman, Jazyky a umění. Nástin teorie symbolů. *Orfanon F*, roč. 15, č. 2. Bratislava: Filosofický ústav SAV, 2008. s. 273-278. ISSN 1335-0668.

- 48) KESNER, Ladislav. *Vizuální teorie: současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*. Vyd. tohoto souboru 1. Jinočany: H & H, 1997. ISBN 80-86022-17-X.
- 49) KOŠIČANOVÁ, Agáta. Susanne Katherine Knauth Langerová. [online] In: 9. *študentská vedecká konferencia*. Pod záštitou dekana Filozofickej fakulty PU v Prešove prof. PhDr. Vasila Gluchmana, CSc. Prešov: Filosofická fakulta PU Prešov, 2013. [cit. 2016-07-17]. Dostupné z: https://www.pulib.sk/web/kniznica/elpub/.../1_Kosicanova.pdf.
- 50) KUBALÍK, Štěpán. Cokoliv se podobá čemukoliv jinému. Nelson Goodman a jeho výhrady proti danému. *ALUZE – Revue pro literaturu, filozofii a jiné*. Praha, 2/2008. ISSN 1803-3784.
- 51) KULKA, Tomáš. In: *Nelson Goodman: Jazyky umění* [rozhlasový pořad]. Moderuje Pavel SLADKÝ. ČRo Vltava, 27. 6. 2007.
- 52) LOHSE, Richard, P. [online] *Website of R. Lohse* [cit. 2017-04-10]. Dostupné z: <http://www.lohse.ch/>.
- 53) LORAN, Erle. *Cézanne's Composition: Analysis of his Form, with Diagrams and Photographs of his Motifs*. Berkeley: University of California Press, 1943.
- 54) MACKWORTH, Alan. On Seeing Robots. In: A. Basu and X. Li, editors, *Computer Vision: Systems, Theory and Applications*, pp. 1-13, World Scientific Press, Singapore, 1993. Reprinted in P. Thagard (ed.), *Mind Readings*, MIT Press, 1998. ISSN 1077-3142.
- 55) MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno: Barrister & Principal, 2008. ISBN 978-80-7364-045-3.
- 56) MARTIN F. David, A Pictorial Syntax of Shapes (cont.). *Leonardo*. Vol. 9, No. 4. XY: The MIT Press, 1976, pp. 350. ISSN 1530-9282.

- 57) SAPIR, Edward a David Goodman MANDELBAUM. *Selected writings in language, culture and personality*. Berkeley: University of California Press, 1949.
- 58) SEDLES, Barry. *Leonard Bernstein: The Political Life of an American Musician*. Berkeley: University of California Press, 2009. ISBN 978-0520257641.
- 59) SCHRIFT, Alan D. *Twentieth-century French philosophy: key themes and thinkers*. Malden, MA: Blackwell Pub., 2006. ISBN 978-140-513-21-83.
- 60) SNYDER, Stephen. Language in Art: Gombrich's History of Representation and the Breakdown of Visual Communication Paper. [online] In: *XXVII International Congress for Aesthetics*. Ankara, July 2, 2007 [cit. 2007_01_24]. pp. 2-9. Dostupné z: <http://www.sanart.org.tr/PDFler/105.pdf>.
- 61) VIDRIH, Rebeka. Gombrichov boj. [online] In: *Zbornik za umetnostno zgodovino*, letnik XL. Ljubljana: Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo, 2004. [cit. 2016-08-03]. Dostupné z: http://www.suzd.si/images/stories/pdf/st_40/16_vidrih.pdf.
- 62) VINCENT, Thomas. On „Is Art a Language?“ *The Journal of Philosophy*, Vol. 62, No. 20. New York: Columbia University, 1965, pp. 743-750.
- 63) VOIGT, Vilmos. *Úvod do semiotiky*. 1. vyd. Bratislava: Tatran, 1981. ISBN 61-315-81.

Obrazová příloha:

- 64) CÉZANNE, Paul. *Nádoby, košík a ovoce*. [olej na plátně] 81 x 65 cm, 1890. At: Muzeum de d'Orsay, Paříž.
- 65) DAVID, Jacques, L. *Maratova smrt*. [olej na plátně] 64 x 49 cm, 1793. At: Královské muzeum výtvarných umění, Brusel.
- 66) FRANCESCA, Piero. *Portrét Zikmunda Malatesty*. [tempera] 45 x 35 cm, 1451. At: Muzeum Louvre, Paříž.

- 67) GIRODET, A.L. *Spánek Endymionovův*. [olej na plátně] 198 x 261 cm.,1791. At: Muzeum Louvre, Paříž.
- 68) GRECO, E. *Ukřižování se dvěma donátory*. [olej na plátně] 98 x 71 cm, 1585-1590. In: Muzeum Louvre, Paříž.
- 69) LOHSE, Richard, P. *Čtyři symetrické skupiny*. [olej na plátně] 54 x 108 cm, 1977-1959. In: LOHSE, Richard, P. [online] *Website of R. Lohse* [cit. 2017-04-10]. Dostupné z:<http://www.lohse.ch/>.
- 70) LOHSE, Richard, P. *Střed čtyř čtverců jako výsledek přechodu čtyř obdélníků*. [olej na plátně] 120x120cm, 1952-1971. In: LOHSE, Richard, P. [online] *Website of R. Lohse* [cit. 2017-04-10]. Dostupné z:<http://www.lohse.ch/>.
- 71) MATISSE, Henri. *Tanec*. [olej na plátně] 259 x 390 cm, 1909. At: Muzeum moderního umění, NY.
- 72) MATISSE, Henri. *Kytice sasaneč*. [olej na plátně] 60 x 45 cm, 1918. At: Muzeum umění, Baltimore.
- 73) MATISSE, Henri. *Harmonie v červené (Červený pokoj)*. [olej na plátně] 180 x 220 cm, 1908. At: Muzeum Ermitáž, Petrohrad.
- 74) MONET, Claude. *Jezírko s lekníny*. [olej na plátně] 88 x 92 cm, 1899. At: Národní galerie, Londýn.
- 75) MONET, Claude. *Temže ve Westminsteru*. [olej na plátně] 47 x 73 cm, 1871. At: Národní galerie, Londýn.
- 76) SEURAT, Georges. *Nedělní odpoledne na ostrově La Grande Jatte*. [olej na plátně] 207 x 308 cm, 1884-1886. At: Institut umění Chicago, Chicago.
- 77) SEURAT, Georges. *Vojtěška, Saint-Denis*. [olej na plátně] 64 x 81 cm, 1884-1885. At: Skotská národní galerie, Edinburg.

- 78) SEURAT, Georges. *Koupání v Asnières*. [olej na plátně] 201 x 300 cm, 1883-1884. At: Národní galerie Londýn, Londýn.
- 79) UCCELLO, Paolo. *Bitva u San Romano*. [tempera]. 182x320 cm, 1450. At: Galerie Uffizi, Florencie.
- 80) UCCELLO, Paolo. *Portrét dámy*. [tempera]. 26 x 39 cm, 1450. At: Galerie Uffizi, Florencie.

10. Resumé

The aim of this diploma thesis was to provide a broader view of the relationship between art (painting) and language and to present the concept of painting as a specific language by the American aesthetician Curtis Lloyd Carter. From the very beginning, I tried to show the basic postulates of Carter's concept, namely that in paintings as well as in languages syntax can be recognised and therefore it is possible to think of styles of painting as of specific languages.

Gradually, the concepts of various thinkers, who attempted to find the semantic qualities of art and the possible assumptions of its "language", were introduced in this work: American philosopher Susanne Langer; the aesthetician Nelson Goodman, representing the tradition of analytical philosophy; and the remarkable kunsthistorian of Austrian origin, Ernst Gombrich. My main concern was not only to follow Carter's arguments, but also to show his exploitation of hypotheses of these authors, and above all, how he deals with opinions, which are different from his own. The overall aim was to prove that in the wider context of theoretical views, painting (and art) can be granted the status of a specific language.

According to Ernst Cassirer, the archaic man perceived paintings the same way we perceive concepts. Paintings were a kind of non-verbal symbolic system that might be considered a precursor of language. Carter points out that painters were dealing with the issue of language of art since the seventeenth century, but these efforts led to a number of misunderstandings which ultimately led to the need to create a universal language of art that could be applied to all works of art.

The syntax is usually associated with language, but according to Curtis Carter, it could be equally well related to painting. This fact is in my point of view and with regard to this work, not easy to prove. According to Carter, both in language and painting principles of organisation and composition of the arrangement of elements can be perceived that correspond to the rules of a certain painting style. The style is characterised by certain syntactic properties such as colours, lines, angles and compositional arrangement, and these features are projected into the rules of element arrangement within the creation of the image itself. While the nature of syntax in languages is given to us clearly and naturally on the basis of interaction between formal rules and processes in mind, trying to accomplish the same results in painting seems rather difficult.

The ability to concentrate on artistic subjects purely on the level of syntactic analysis is not automatic and requires intensive concentration. That is why Carter gives mainly examples of the easily recognisable rules, corresponding to the syntax, on the works of Mondrian, as well as a number of other authors who use only simple elements in their paintings - straight lines, right angles, basic colours etc.

In this thesis, works of some thinkers were presented which express the views, which are contradictory to Carter's analysis. The first of them was American philosopher Susanne Langer, who rejects the idea of syntax in art. She considers images as a form of grasping the world around us, nevertheless art is not a language. She seeks to find a symbolic means suitable for all configurations that are the objects of possible experience. Of course, the most well-known ones are elements of language - whether spoken or written. However there are still other contexts that can not be expressed with the help of language. Therefore we find symbolism in art, just like we do in feelings. Word and script are the most natural expression for us, yet we often find that what we perceive is sometimes too complex to be expressed through language. Painting, or image, provides phenomena that can not be expressed through language: a combination of colours, light, balance. There are people who demonstrate undoubtedly higher sensitivity during an encounter with art. These people are more likely to find symbolism in things, situations and feelings. Why should this aesthetic response be less valuable than rational understanding based on the statement? The key to human mentality is our general ability to perceive things in context. Products of human culture, indisputably including language and art, play a unique role in our perception of the world. The experience gained through aesthetic reception is no less logical or rational than the actual process of understanding gained through language. Carter does not question Langer's arguments about the power of cognition through art. He criticises her rejection of the fact that art or painting might have vocabulary and syntax, just like language. According to him, Langer is mistaken in her belief that the styles of images resembling certain patterns have their function reduced to a mere reference or reference function itself. He also believes she is mistaken in her claim that paintings are of a different kind of schemes than those to which semiotic concepts refer. They differ in the representation of information and therefore can not have their vocabulary and syntax. Unlike her, Carter believes that the artistic and referential functions of art do not contradict each other. There is a substantial difference between creation and the result itself. He is convinced that for painting, however not only in painting, there are certain grammatical rules that can be applied

analogously to the syntactic rules of a language. Therefore we can say that there is a similarity between art and language.

Similarly, another author, American aesthetician Nelson Goodman, is concerned with the possible relationship between art (imaging) and language. He, like Langer, rejects the possibility of this relationship. He supposes that the visual representation is syntactically dense compared to a common language, and this so-called syntactic discontinuity is the reason why art does not meet the criterion of a linguistic system. Unlike Carter, he is convinced that it is not possible to determine whether a shape (on a painting) belongs to a particular character class. Therefore it can not meet the syntax criterion. Carter, however, tries to prove that it is not really the case. He uses the ideas of other prominent language philosophers and confronts them with Goodman's. He shows that despite the fact that images actually feature many characteristics, they are syntactically "inflated", yet they can be relatively well "formally" identified. According to Carter, secret of image features lies in the degree of their discontinuity and differentiation. Carter gives examples of a number of paintings which oscillated between both poles of the shape density and according to him they were still able to meet the syntax rules.

Finally, I present the concept of Ernst Gombrich, which was also outlined in this thesis. His work dealt with the psychology of representation and optical illusion in visual arts. He viewed the question of style from another (psychological) perspective and refused to rely on a generally accepted consensus that presented style as a mere expression of certain era. He believed that art would not have been possible without having previously learned a certain way of visual perception, without having accepted a code that is somehow equivalent to a language code. This Gombrich's approach is, in my point of view, a good starting point of consideration of the existence of linguistic models which can be equally well used to analyse artistic styles as language.

As already mentioned, Carter believes that art is a specific language, i.e. it is defined as a product related to other languages, but at the same time very different. It is precisely his concept of painting as a specific language that is based on the belief that in painting we really can recognise the syntax. He claims that shapes are primitive elements of painting, and that their arrangement is determined by the compositional rules of style, and it is therefore possible to determine their similarity with a symbolic system of language. Carter says that even if we ignore the semantic meaning of paintings, we can still analyse and describe the formal and syntactic

aspects of a painting. It is a certain "way of seeing," which every spectator is capable of. Spectators just need to be willing to approach paintings in a different way than usual, and "switch off" their natural ability to identify certain shapes (the ability of semantic interpretation). This will allow them to see the formal level of a painting.

The arguments Carter mentions are very difficult to justify, which is obvious throughout this whole thesis. Carter himself mentions this fact many times, with the necessity to continue in this quest to find more flexible methods to analyse complex structures of paintings. All the essays mentioned here make it quite obvious that he himself was dealing with this issue for a long time, and that he was enthusiastic to defend it. In this diploma thesis, I tried not only to introduce the question of the possible relationship of language and painting but also to show its strong and weak ideas. In my opinion, Carter presents an inspirational concept based on a series of concrete evidence. More time would be needed to present an even more detailed picture analysis that would support his views. Even though he is not always consistent in all his claims, I think he defends a novel way of actually being able to "read" images. To conclude, on the basis of the outlined arguments, that Carter's shape analysis actually demonstrates that paintings can have syntax, and that this analysis could also be fulfilled in the hands of competent experts. If paintings have similar syntactical rules as language, then it might be possible to find these rules for other types of art too. They also have their "styles" and "shapes". For example music which is a very precisely organised sound system and subject to precise rules of rhythmic division and arrangement. Dance, which is the result of the transformation of ritual ceremonies into movement, has also an ability to express human feelings through movement and addresses us as a certain form of language. The immense variety of different dance styles would surely provide us with ample space for quest for common elements and aspects of dance that could be called syntactical.