

# VIZUÁLNÍ TEORIE

ER  
KESNER VIZUÁLNÍ TEORIE

Štátna vedecká knižnica v Košiciach

III.179843

Současné  
angloamerické  
myšlení  
o výtvarných  
dílech

H&H

# VIZUÁLNÍ TEORIE

Whitney Davis  
Michael Podro  
David Summers  
Michael Baxandal  
David Freedberg  
Craig Owens  
William Dunning  
Keith Moxey  
Norman Bryson

„V posledních třech dekadách jsme byli svědky plodných změn ve studiu literatury, historie nebo antropologie, zatímco v oboru dějin umění vládli stagnující klid, v němž profese dějin umění existovala, kdy vznikaly monografie a katalogy, ale vznikaly na stále vzdálenějším okraji humanitních věd, v téměř odpočinkovém sektoru intelektuálního života. Stejně jisté je i to, že jen málo se může změnit bez radikálního přehodnocení metod, kterých dějiny umění užívají – nevyslovených předpokladů, které určují normální aktivitu historika umění...“, píše Norman Bryson v knize *Visions and Painting* (1983), jež je pokusem o semiologickou koncepci malířství.

V osmdesátých letech řada anglo-amerických autorů mladší generace na Brysonův požadavek přehodnocení teorie umění a zkoumání a výkladu výtvarných děl navazovala nikoli formou teoretické kritiky, ale vlastní interpretační vizí. Nová orientace se nejvýrazněji projevila v dílech M. Baxandalla, S. Alpersové, T. J. Clarka, M. Frieda a dalších.

V této antologii publikované překlady knižních a časopiseckých studií a esejů anglo-amerických autorů jsou dokladem zásadní proměny interpretačního rámce výtvarného artefaktu a svědectvím o distanci současných badatelů od klasického pojetí kunsthistorie. Tak kupříkladu esej C. Owense *Reprezentace, přivlastnění a moc* je koncizní formulací výhrad „kritické“ poststrukturální teorie k „tradičním“ dějinám umění. W. Davis v článku *Symboly v dějinách a jejich znovuobjevování* ukazuje, že otázka počátků umění se vztahuje k jednomu z ústředních problémů dějepisu umění, jímž je způsob řazení artefaktů do sekvencí a sérií. D. Freedberg se v textu *Zobrazování a realita* zabývá tím, jak nás západní estetická tradice naučila vnímat zobrazení jinak než realitu a D. Summers v esejí *Reálná metafora: pokus o novou definici konceptuálního zobrazení* podává závažný příspěvek k chápání obecných podmínek tvorby obrazů.

Antologie nebyla koncipována jako pokus o systematický přehled jednotlivých přístupů a metodologií, které se objevují v dnešních dějinách umění. Příspěvky zde shromážděné pokrývají nejdůležitější problémy od stylové analýzy a ikonografie až k feminizmu, psychoanalýze a dekonstrukci aplikované na vizuální teorii.

## VIZUÁLNÍ TEORIE H&H

Současné  
anglo-americké  
myšlení  
o výtvarných  
dílech

Štátna vedecká knižnica v Košiciach

**III.179843**

PRÍR. Č. 915616  
80-86022-17-X

© H&H, 1997

Editor, Preface and Translation © Ladislav Kesner, 1997

Translation © Lucie Vidmarová, 1997

ISBN 80-86022-17-X

## OBSAH

■ Predmluva .....	7
<i>Ladislav Kesner</i>	
■ Úvod: Teórie, vizuálny zobrazení a dějiny umění .....	9
■ Poznámka k překladu .....	47
<i>Whitney Davis</i>	
■ Symboly v dějinách a jejich objevování .....	49
<i>Michael Podro</i>	
■ Znázornění a zlaté tele .....	67
<i>David Summers</i>	
■ Reálná metafora: pokus o novou definici „konceptuálního“ zobrazení .....	97
<i>Michael Baxandall</i>	
■ Umění, společnost a Bouguerův princip .....	131
<i>David Freedberg</i>	
■ Zobrazování a realita .....	145
<i>Craig Owens</i>	
■ Reprezentace, přivlastnění a moc .....	165
<i>William Dunning</i>	
■ Pojem já a postmoderní malířství: konstrukce postkarteziánského diváka .....	197
<i>Keith Moxey</i>	
■ Melancholie Erwina Panofského .....	211
<i>Michael Baxandall</i>	
■ Jazyk umělecké kritiky .....	227
<i>Norman Bryson</i>	
■ Umění v kontextu .....	237
■ Poznámka o autorech .....	263

*„V Čechách bylo teorie málo“, říkával prý V. V. Štech, a i jiní konstatovali, že český dějepis umění nikdy nevynikal přílišnou teoretickou aktivitou. Toto při bližším pohledu spolehlivě ověřitelné konstatování vedlo k úmyslu představit výběr ze soudobého anglo-amerického myšlení o výtvarných dílech a vizuální kultuře. Jakkoli se to snad očekává, bylo by chybou pokoušet se v tomto úvodu „teorii“ definovat; odpověď – alespoň částečnou – by měly poskytnout právě zde shromážděné příspěvky. Bude nicméně na místě alespoň naznačit obrysy pole, na kterém se tato antologie pohybuje. „Teorie“ bývá stále povětšinou ztotožňována s metodou, chápána jako soubor pravidel a procedur, které určují a řídí „praxi“, empirickou činnost historika umění v popisu a interpretaci výtvarných děl. Přestože takové striktní oddělování teorie/praxe, jak ukazují mj. následující příspěvky, je fikcí, teorie i dnes do značné míry obsahuje rozměr metodologický. Nelze ji však na tento aspekt redukovat.*

*S pojmem teorie (a pro mnohé historiky umění jeho negativní konotací) je dnes spojena především hluboká a soustavná reflexe nad jazykem, motivací, cílem a smyslem studia výtvarných děl a objektů. Nedílnou součástí problému „teorie“ jsou i etické otázky a tázání se po společenské funkci dějin umění, pokračující redefinování dějepisu umění jako vědecké disciplíny a společenské praxe. Schopnost této sebereflexe se zdá být tím nejpodstatnějším rysem zásadní proměny, kterou studium výtvarných artefaktů v posledním čtvrtstoletí prochází a která jednou provždy proměnila disciplínu známou jako dějiny umění.*



*Tato kniha je antologií „teorie“, ale v žádném případě by nemohla vzniknout jen studiem uměleckohistorických textů. Samotný impuls k realizování tohoto projektu a přesvědčení o jeho potřebnosti vyplynul z mého poznání praxe dějin umění, tak jak se odehrává v současné Americe. Moje práce na konkrétních projektech mne v uplynulých letech zavedla na některá tamní uměnovědná pracoviště – na University of California v Berkeley, University of Chicago, Center for Advanced Study of Visual Art a Smithsonian Institution ve Washingtonu i na různá více či méně oficiální fóra. Tato antologie je pokusem přenést něco z živého a trvalého dialogu o cílech, motivech, agendě a metodách studia vizuálních artefaktů, který je pro americké dějiny umění typický, do našeho prostředí a podnítit tak větší pozornost k otázkám u nás spíše opomíjeným. Přeložené práce jsem považoval za vhodné v úvodním eseji zasadit do rámce alespoň stručné diskuse o současných trendech a klíčových otázkách studia vizuálního umění. Je samozřejmé – již vzhledem k omezenému prostoru –, že takový přehled nemůže být víc než náčrtem této rozsáhlé problematiky. Stejně tak při uvádění literatury jsem nikterak neusiloval o úplnost, ale o zachycení reprezentativních příkladů prací, které se vztahují k diskutovaným otázkám.*

*Antologie textů z cizího jazyka již svou definicí vděčí za svůj vznik úsilí překladatele. Moje poděkování patří na prvním místě Lucii Vidmarové, která nejen přeložila většinu zde shromážděných esejů, ale její jazykový cit se ukázal jako nepostradatelný i při konečné redakci celého textu. Za pečlivé čtení rukopisu a připomínky, zejména ke své úvodní stati, jsem zavázán dr. Lubomíru Konečnému a za konzultace některých pasáží překládaných textů Kateřině Kohoutové-Garrow. V nakladatelství H & H měl projekt od samého počátku podporu vedoucího redaktora Jana Suka, bez jehož zájmu a pomoci by nemohl být realizován.*

L. K.

■ Ladislav Kesner

## Teorie, vizuální zobrazení a dějiny umění

*„Je jisté, že zatímco v posledních třech dekadách jsme byli svědky plodných změn ve studiu literatury, historie nebo antropologie, v oboru dějin umění vládl stagnující klid, klid, v němž profese dějin umění existovala, kdy vznikaly monografie a katalogy, ale vznikaly na stále vzdálenějším okraji humanitních věd, v téměř odpočinkovém sektoru intelektuálního života. Stejně jisté je i to, že jen málo se může změnit bez radikálního přehodnocení metod, kterých dějiny umění užívají – nevyslovených předpokladů, které určují normální aktivitu historika umění...“<sup>1</sup> Těmito nelichotivými slovy, adresovanými uměnovědnému establishmentu, otevírá literární historik Norman Bryson svou knihu *Vision and Painting*, pokus o sémiologickou koncepci malířství. Odmyslíme-li si účelovou rétoriku Brysonova textu, která má samozřejmě svého autora stavět do mesiášské role progresivního nositele změny, jeho diagnóza má nicméně určité opodstatnění. Jakkoli výjimečný v tvrdosti své formulace, takový názor o neadekvátnosti metod a cílů dějin umění nebyl počátkem osmdesátých let ani první, ani ojedinělý. Názo-ry upozorňující na stagnaci disciplíny a potřebu její renovace se začaly objevovat již o dekádu dříve, v sérii teoreticky zaměřených reflexí mladší generace amerických historiků umění. Jedním z prvních byl Leo Steinberg, jehož neprávem opomíjený článek z roku 1969 předznamenal patrně klíčovou otázku následujících diskusí. Steinberg shledává hlavní problém sou-*

<sup>1</sup>Norman Bryson, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*. London 1983, s. XI.

dobé praxe dějin umění v jejich pozitivistickém empirismu, tedy ve snaze provozovat uměleckou historii jako „objektivní“ vědeckou disciplínu, prostoupenou „opovržením vůči subjektivitě“ a požadavkem, aby hodnotové soudy byly eliminovány ze seriózního studia umění, neboť nemohou být objektivizovány.<sup>2</sup> Otázky hodnot a subjektivity historika umění rozvinuli autoři několika příspěvků v *New Literary History*, progresivním literárněvědném časopise, který roku 1972 věnoval jedno ze svých čísel problémům dějin výtvarného umění (stojí za povšimnutí, že oním fórem, kde zazněly koncentrované výhrady k teoretické stagnaci disciplíny a výzva k novým přístupům, leží mimo disciplinární hranice). Kurt Foster ve svém článku poukázal na důsledky logocentrické orientace tehdy dominujícího interpretativního schématu – ikonografie a toho, že takový způsob hledání významu děl opomíjí sociální souvislosti, v nichž se dílo ocitá po svém vzniku. Upozornil na to, jak nekritické přijímání výtvarných děl jako univerzálních, nadčasových hodnot odvádí od nutnosti vidět tato díla v jejich společensko-historickém kontextu a že historici umění se vzdálili od zkoumání základů své disciplíny, a uzavírá připomínkou nezbytnosti kritické reflexe činnosti historiků umění a reflexe kulturní role takové praxe.<sup>3</sup> O rok později, v článku pro týž časopis, James Ackermann již bez obalu konstatoval, že dějiny umění, tak jak jsou praktikovány v Americe, jsou disciplínou bez jasného teoretického základu a jejich metoda je založena na tradici pozitivismu 19. století. Podstatou „averze vůči teorii“, kterou nachází v americkém dějepise umění, je pro Ackermanna opět přehlížení či ignorování klíčové otázky hodnot:

*„Pozitivismus mohl poskytnout zdůvodnění, logický základ pro studium umění v kultuře vědy, ale ve skutečnosti navodil jistý druh schizofrenie, protože kulturní a osobní hodnoty se nepřestaly vynořovat přes veškeré snahy dosáhnout objektivní „metodologie“, zatímco systém vyžadoval, aby přítomnost těchto hodnot byla popírána nebo přehlížena... Americké a britské*

*dějiny umění jsou tak hluboce zakořeněny v pozitivistické tradici, že zkoumání zdrojů a povahy našich hodnot se zdá ohrožovat samu strukturu vyššího vzdělání a našeho intelektuálního establishmentu.“*<sup>4</sup> Ackermann dovozuje, že neustálá snaha oddělit uměleckou kritiku od sféry čisté, objektivní vědy a praxe dějepisu umění, zamlčovat či vytěšňovat hodnotová kritéria ve studiu umění se v konečném důsledku obrací proti disciplíně a kompromitují výsledky jejího studia.

Jakkoli bylo ostří kritiky autorů těchto článků explicitně namířeno na „anglo-americké“ dějiny umění, je zřejmé, že jejich diagnóza disciplíny se v ještě větší míře vztahuje na praxi dějin umění na starém kontinentě. Dějiny umění počátku sedmdesátých let byly zřetelným potomkem tradice německého idealistického dějepisu umění, transplantovaného v období kolem druhé světové války za oceán, jehož základní metoda byla dána polaritou stylu a obsahu, formální analýzy a ikonografie, reprezentované nejvýrazněji v osobách Wölfflina a Panofského.<sup>5</sup> Nespokojenost těchto kritiků pramenila z poznání, že tradiční zaměření dějepisu umění, orientace na znalecké a formální, stylové a na druhé straně obsahové, tj. ikonografické aktivity zabraňuje klást výtvarným objektům nové a pro dnešní publikum namnoze relevantnější otázky.

Patrně větší význam než tato otevřeně kritická prohlášení a teoretické reflexe však v téže době, na počátku sedmdesátých let, měla činnost několika anglo-amerických autorů mladší generace, kteří nikoli formou teoretické kritiky, ale vlastní interpretační vizí rozvinuli alternativu k tehdy dominující polaritě formální analýzy a ikonologie-ikonografie a měli zásadní vliv na způsob, kterým se zkoumání a výklad výtvarných děl začaly v následujících letech ubírat. Tato nová orientace je nejvýrazněji spjata s dílem Michaela Baxandalla, Svetlany Alpersové, T. J. Clarka, Michaela Frieda a některých dalších autorů.<sup>6</sup>

I když konkrétní metoda utváření jejich historií se liší – kupř. T. J. Clark je obecně považován za marxistického historika –,

<sup>2</sup>Leo Steinberg, Objectivity and the Shrinking Self, *Daedalus* 98, Summer 1969, ss. 824–36, repr. v: *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, New York 1972, ss. 307–21.

<sup>3</sup>Kurt W. Foster, Critical History of Art, or Transfiguration of Values?, *New Literary History* 3.3, Spring 1972, ss. 459–70. Srv. na téže místě též Paul and Svetlana Alpers, *Ut Pictoria Noesis? Criticism in Literary Studies and Art History*, ss. 437–58.

<sup>4</sup>James Ackermann, Towards a New Social Theory of Art, *New Literary History* 4.2, 1973, ss. 316–18.

<sup>5</sup>Vynikajícím průvodcem po tradici kritického diskursu o výtvarném umění, pramenící z německé filozofické estetiky a jdoucí od Hegela a Rumohra po Warburga a Panofského, je Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven and London 1982.

těmto autorům je společný přesun jejich primárního zájmu od problému, co výtvarné dílo *znamená*, k tomu co *činí*, pohled na výtvarné dílo nikoli jako na primární produkt individuálního (často mytizovaného) tvůrčího jedince, ale právě tak (či především) na produkt specifické sociální situace, v níž vznikalo a fungovalo.

Paradigmatem takového přístupu se stala především práce Michaela Baxandalla, u něhož můžeme v nejčistší formě sledovat onu zásadní proměnu interpretačního rámce. V jeho pojetí není význam díla prioritně vztahován k textu, ale k sociálnímu kontextu, chápánému ovšem nikoli v úzce determinujícím pohledu sociálně– ekonomické nadstavby, jak tomu bylo u předchozích verzí „sociální historie umění“ typu Arnolda Hausera, nemluvě o vulgárním marxismu nebo kontextu zúženému na problém patronace. „Obraz patnáctého století je depozitem sociálních vztahů“ – touto větou otvírá Baxandall svou knihu o malířství Quattrocenta, a exemplární úspěch jeho přístupu spočívá ve schopnosti rekonstruovat soubor společenských praktik, které se k danému výtvarnému dílu vztahují a dát do souvislosti piktorální styl díla nebo skupiny děl s tím, co nazývá „kognitivním stylem“ či „lokálními mentálními podmínkami“ dané kultury. Zvláštní pozornost věnuje Baxandall zevrubnému zkoumání praxe vidění v daném kulturním kontextu, rekonstrukci kulturně specifické vizuální zkušenosti a „percepčních dovedností“ (perceptual skills) tehdejších lidí, které dohromady tvoří to, co nazývá „dobovým okem“ (period eye).<sup>7</sup> Kupř. obrazy Quattrocenta je podle Baxandalla nutno studovat a interpretovat spíše na pozadí takových praktik a dovedností tehdejších patronů a publika jako specifický trénink v matematické geometrii a obchodním kalibrovaní, než výlučně s odkazem na soudobé texty či liturgické koncepce. Toto pevné soustředění na konkrétní časoprostorové souřadnice vzniku díla a okolnosti jeho fungování jde samozřej-

mě na úkor tradičního pohledu na výtvarné dílo jako na nadčasový produkt tvůrčího génia. Baxandall ve svých pracích jednoznačně formuloval fakt, že kultura Quattrocenta nebo německých měst 16.století (právě ovšem jako každá jiná) se v podstatných ohledech lišila od naší; že tehdejší lidé viděli a vnímali zobrazení jinak než my, a jeho knihy jsou v pravém smyslu takovou „exkurzí do cizí senzibility“.<sup>8</sup>

Belliniho freska *Proměnění Páně* z r.1460 je tak pro něj „...pozůstatkem spolupráce mezi Bellinim a jeho publikem: *Proměnění Páně* ve zkušenosti 15.století bylo interakcí mezi obrazem, konfigurací na zdi a aktivitou obrazotvornosti myslí publika – publika, které se vybavením a dispozicemi lišilo od nás.“<sup>9</sup>

Pozoruhodná je Baxandallova metodologická askeze: žádná z jeho knih není uvozena ani ukončena teoretickým exkursem, kde by vymezoval svůj přístup v opozici vůči dominujícím interpretačním trendům. Ale přestože ve svých pracích nevěnuje ani slovo explicitní kritice Panofského projektu ikonografie nebo starším verzím sociální historie umění, otevřel (spolu s Alpersovou, Clarkem a dalšími jmenovanými autory) nový horizont chápání vztahu mezi dílem a společností. Proměnu interpretační orientace, která přišla v jejich pracích, nelze jednoduše svazovat do názvu jednoho termínu; ovšem nejspíše bychom jí mohli nahlížet jako odklon od tradice idealistického dějepisu umění k materialistické historii, ačkoliv mnozí z těchto autorů (Baxandall na prvním místě) by takového termínu sami nikdy nepoužili. Hluboká analýza historicky specifických a jedinečných okolností tvorby, recepce a fungování výtvarných děl v konkrétních kontextech, tak jak ji nacházíme u těchto autorů, více než co jiného přispěla k erozi tradičních esencialistických, ahistorických koncepcí výtvarného díla a jeho vnímání, na nichž byla disciplína dějin umění založena. Podstatná část z nejproduktivnějších příspěvků dějin umění osmdesátých a devadesátých let explicitně či implicitně rozvíjí tuto linii „kontextuálního“ chápání výtvarných objektů, jakkoli se kon-

<sup>6</sup>M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, New Haven and London 1972 a idem, *Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven and London 1981; S. Alpers, *Art of Describing. Dutch Art of the Seventeenth Century*, Chicago 1983; T.J. Clark, *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, London 1973; idem, *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France 1848–1851*, Princeton 1982, M. Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and the Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley 1980; idem, *Courbet's Realism*, Chicago 1980.

<sup>7</sup>*Painting and Experience*, op.cit., kap. 2; *Limewood Sculptors*, op.cit., kap. 6.

<sup>8</sup>*Limewood Sculptors*, op.cit., s. 143. Toto téma Baxandall dále rozvádí ve své následující práci *Patterns of Intention. On the historiographic explanation of pictures*, New Haven and London 1985, zejm. ss. 105–37.

<sup>9</sup>*Painting and Experience*, op.cit. s. 48.

krétní parametry studovaného kontextu v pojetí jednotlivých autorů proměňují.<sup>10</sup>

Tito autoři situují svou práci do rámce tradičních uměnovědných institucí a formátů, a jejich práci je tedy možné považovat za jakousi regeneraci „zvnitřku“ disciplíny. Od konce šedesátých let však studium výtvarných objektů začalo být ve vzrůstající míře zasahováno i „zvnějšku“ – vlivem vývoje v příbuzných oborech, zejména v literární teorii a kritice, lingvistice a antropologii, především ale dílem myslitelů spojovaných se sémiotikou a dekonstrukcí. Myšlenkové proudy, soustředované pod zastřešující termín poststrukturalismu, neznamenal pro dějiny umění jen nalezení nové metodologie, staly se v pravém slova smyslu trojským koněm, vneseným do jasně vyznačeného a pevně strážného pole tradiční disciplíny dějin umění. V těchto přístupech našli totiž její kritici nástroj, který umožnil rozvinout ony v podstatě nesmělé kritické hlasy a výhrady a v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let vedl ke zpochybnění axiologických a epistemologických východisek disciplíny dějin umění, daností, na nichž byla vystavěna ve své tradiční, modernistické podobě.

Svým domovem téměř výlučně francouzská poststrukturalní teorie, především sémiologie a dekonstrukce, přešly do oblasti dějin umění z pole literárních studií, a jejich příchod je tedy možné vnímat také jako okamžik „lingvistického obratu“ v dějinách umění. Tady lze jejich význam vidět ve dvou rovinách: jednak v oblasti bezprostředního dopadu na zkoumání a interpretaci výtvarných děl, kdy si v některých případech naivní a apriorní aplikace takových postupů a snaha roubovat jazykové paradigma na studium vizuálních objektů vynutila zevrubné promýšlení vztahu obrazu a slova, vizuální a textuální domény, jak o tom budeme mluvit dále. Jako závažnější se však jeví dopad poststrukturalního myšlení, především dekonstrukce a tzv. nového historismu, na vlastní historiografický proces utváření „dějin umění“, tedy na samotné mechanismy práce historika umění.

Rozvíjení poststrukturalní teorie, do značné míry zaměřené na fungování jazyka, především podlomilo koncepci dějin umění jako lineární, teleologické historie, odvíjející se v čase v jakémisi světě nestranné, nepolitické, historické objektivitě – tedy onu ústřední metaforu, na níž se dějiny umění vyvíjely od svých počátků v 19. století. „Konec velkého vyprávění“ bývá často vzdvihován jako jeden z klíčových rysů postmoderní kultury a výslovně spojován se jménem Jeana François Lyotarda. Avšak pro praxi současného dějepisu umění měly patrně mnohem větší bezprostřední význam koncepce rétoriky historie a fungování jazyka v historickém diskursu, rozvíjené několika americkými autory, především Haydenem Whitem a Dominickem La Caprou. Práce těchto autorů spojuje odmítnutí pozitivistického pojetí historie a uvědomování si autonomní role jazyka v tvorbě historického vyprávění. Jazyk v jejich chápání není neutrálním prostředkem objektivního popisu, ale nástrojem, který utváří dějiny, stejně jako je utvářejí okolnosti či fakta – tedy syrový materiál historie –, které popisuje. Byl to zvláště Hayden White, kdo důslednou analýzou stavby historického příběhu ukázal, jak zdání „objektivitě“ ve skutečnosti maskuje ideologické a kulturní funkce tohoto příběhu. Avšak poznání a přijetí nemožnosti dosáhnout „čisté“ historické znalosti a pravdy se nerovná absolutnímu relativismu, neznamená to popření toho, že události se skutečně staly. White upozorňuje, že „bychom neměli naivně očekávat, že prohlášení o dané epoše nebo komplexu událostí v minulosti „korespondují“ s nějakým předem existujícím souborem „syrových faktů.“ Měli bychom rozpoznat, že to, co konstituuje sama fakta, je problémem, který se historik – podobně jako umělec – snažil vyřešit volbou metafory, s jejíž pomocí uspořádává svůj svět – minulý, přítomný a budoucí.“<sup>11</sup>

Ozvěny této historiografické orientace (někdy označované jako „nový historismus“) se na poli dějin umění objevily počátkem osmdesátých let. Mezi historiky umění to byl zřejmě ně-

<sup>10</sup>Kupř. Alpersová v úvodu citované práce zdůrazňuje, že jejím cílem není studovat historii holandského umění, ale holandskou vizuální kulturu (*Art of Describing*, s. xxv.), které náleželo klíčové místo v životě holandské společnosti 17. a 18. století a zaměřuje se na takové její komponenty, jakými jsou soudobé ideje a diskurs o vidění, přístroje pro dokonalení vidění, mapy atd.

<sup>11</sup>Hayden White, *The Burden of History*, in: *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore 1978, ss. 27–50, tato pasáž 46–47; srv. též White, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore 1987. Srv. také Lloyd Kramer, *Literature, Criticism, and the Historical Imagination: The Literary Challenge of Hayden White and Dominick La Capra*, in: Lynn Hutt, ed., *The New Cultural History*, Berkeley 1989, ss. 97–128, Lionel Gossman, *Between History and Literature*, Cambridge 1990 a řada dalších prací.

mecký Hans Belting, kdo ve své knize *Die Ende der Kunstgeschichte* jako první jasně pojmenoval fakt, že disciplína dějin umění, která se zabývá uměleckými zobrazeními, sama zobrazuje a dějiny umění nejsou ničím jiným než systémem zobrazování.<sup>12</sup> „Dějiny“ toho, co nazýváme uměním jsou tedy především historickým příběhem; nikoliv objektivním popisem, ale konstrukcí, diskurzivní společenskou praxí.

Belting konstatuje, že čas univerzálních a unifikovaných „dějin umění“ se naplnil; dnešní doba přinesla ztrátu víry v racionální, teleologický proces umělecké historie:

„Umění bylo popisováno a oslavováno jako samostatné odvětví lidské činnosti přesně prostřednictvím lineární, jednosměrné historie, kde umělci hráli role hrdinů a umělecká díla roli událostí. Tento program (který rovněž poskytl obecný rámec pro činnost znalce) měl zjevně společné kořeny s jinými odvětvími vědy 19. století, která se snažila ovládnout svět tím, že konstruovala historii, historii myslí nevyjímaje. Stejně tak je jasné, že tento druh bádání jako ústřední fenomén modernismu si dnes nikterak nemůže činit nárok na monopol, ale spíše prochází krizí: krizí zobrazování.“<sup>13</sup>

V době, kdy vyšla Beltingova kniha, tedy počátkem osmdesátých let, zesílil příliv svým původem z velké části francouzské poststrukturální teorie do amerického univerzitního a akademického prostředí, což se stalo důležitým faktorem pro další směřování tzv. humanitních oborů a s nimi i pro dějepis umění. V průběhu sedmdesátých a osmdesátých let se práce francouzské intelektuální avantgardy, především Foucaultovo pojetí moci, Derridova koncepce jazyka, Barthesova sémiologie a později dílo Michela de Certeau, Gillesse Deleuze a dalších, staly široce dostupné v anglických překladech a zaujaly prestižní postavení v americkém akademickém prostředí.<sup>14</sup> Scéna tak byla připrave-

na pro důkladné čtení samotného metatextu umělecké historie, pro zkoumání procesů, kterými se historie umění (history of art) stává kunsthistorií (art history). Zatím nejdůslednějším pokusem tohoto druhu se koncem osmdesátých let stalo radikální ohledání disciplíny z pera Donalda Preziosiho, které – ač se jedná spíše o dílo textuální kritiky, než umělecké historie, si zde zasluhuje alespoň letmou pozornost.<sup>15</sup>

Výslovně odkazující k Derridovi a Foucaultovi jako východiskům své poststrukturální textuální kritiky dějin umění, Preziosi sám svoji práci charakterizuje jako „archeologii dějin umění“, „zkoušební sondy pod rétorický povrch disciplinární praxe“ (s. xiii). Současné dějiny umění přirovnává k „homérskému bitevnímu poli“ (s. 16) konfliktních teorií a metodologií, jakými jsou stylová analýza, ikonografie, sociální historie, sémiologie, marxismus, feminismus, psychoanalýza atp., a snaží se postoupit za prvoplánový pohled na dějiny umění jako konglomerát těchto metod a obnažit metafory, rétorické obraty a analytické strategie a předpoklady, které tyto často zdánlivě disparátní metodologické a teoretické přístupy spojují, prozkoumat „metaforické krajiny“, v nichž provozujeme své „řemeslo“ (s. 37). Leitmotivem Preziosiho archeologie disciplíny je upozornění na logocentrismus, který ji v různé podobě – karteziánské, platónské, kantiánské a hegelianské – ovlivňuje a sledování „technologií“, jež praxi dějin umění umožňují – kupř. postřeh, že dějiny umění tak, jak jsou namnoze dosud provozovány, jsou „dítětem“ fotografie. (s. 72). Je ovšem třeba dodat, že Preziosiho analýza, jakkoli přínosná v obnažování a dekonstrukci často neartikulovaných předpokladů a postupů, jimiž dějiny umění operují, je ale veskrze negativistická tím, že ve svém důsledku popírá legitimitu jakéhokoli historického psaní, aniž by sama nabízel alternativu k příběhům a formám interpretace, jež dekonstruuje.

Poststrukturální kritika vyprávění, jazyka a zobrazování se ovšem netýká jen „velkého textu“ celých dějin umění; týká se i každé jednotlivé interpretace konkrétního díla nebo souboru děl. Klíčovou otázkou, před kterou byly současné dějiny umění

<sup>12</sup>Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, Munich 1983, přeloženo do angličtiny jako *The End of the History of Art*, Chicago 1987. Srv. také podstatně rozšířenou a revidovanou verzi téhož textu, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München 1994.

<sup>13</sup>Belting, *The End of History of Art*, op.cit., s. 59.

<sup>14</sup>Klíčové texty Jacquesa Derridy byly do angličtiny přeloženy jako *Writing and Difference*, přel. Alan Bass, Chicago 1978; *Of Grammatology*, přel. Gayatri Spivak, Baltimore 1976; *Dissemination*, přel. Barbara Johnson, London 1981; *Truth in Painting*, přel. Geoff Bennington a Ian Macleod, Chicago 1987. Práce Michela Foucaulta: *Archaeology of Knowledge*, přel. A. Smith, New York 1972; *Discipline and Punish*, přel. A. Smith, New York 1977; *The Order of Things*, přel. A. Smith, New York 1973.

<sup>15</sup>D. Preziosi, *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, New Haven and London 1989. Z dalších reflexí a zkoumání současné praxe dějin umění srv. též A.L. Rees and Frances Borzello, eds., *The New Art History*, Atlantic Highlands 1988.

(a jejich teorie) chtě nechtě postaveny, je zjevně problém epistemologický – existuje pravdivá, objektivní interpretace, může interpret vztahovat své úsilí k nějakému horizontu konečného, obecně platného poznání, neměnné Pravdy? Anebo je každá interpretace konkrétního díla nutně subjektivní a relativní?

Celý projekt tradičních dějin umění jako humanistické disciplíny byl založen na pojetí celistvé autorské intence, cílem interpretace bylo zpravidla odhalení a restaurování této intence jako mentálního stavu autorovy mysli. Sám takový přístup vyplývá z humanistického a osvícenstvím zrozeného pojetí (autorského i interpretova) subjektu jako celistvé, nadčasové entity, založené na jakési obecně lidské, univerzální podstatě. Takové pojetí (*locus classicus* je samozřejmě dílo Erwina Panofského) je stále jasně evidentní v díle patrně nejznámějšího žijícího představitele „tradičních“ dějin umění, Ernsta Gombricha. Jakkoli revolučním a relativizujícím se může Gombrichovo dílo – a především jeho rané dílo – se svým důrazem na roli obrazových konvencí zdát, celá jeho badatelská dráha a zejména pozdní práce jsou pevnou a rezolutní obhajobou humanismu a pozitivismu. Sám Gombrich se k epistemologickým problémům interpretace (a tedy, přeneseně, uměleckohistorické práce) výslovně vyjadřuje v úvodu svého výboru ikonologických studií, kde vyjadřuje svůj bezvýhradný souhlas se známou knihou literárního kritika D.E. Hirsche *Validity in Interpretation*. Pro Gombricha dílo jednoznačně znamená to, co jeho autor zamýšlel, a povinností interpreta je tuto intenci odhalit.<sup>16</sup>

S takovým chápáním možností a cílů interpretace se ovšem střetávají východiska poststrukturalismu i nové historiografické orientace, která popírají víru v univerzální racionalitu, obecnou pravdu a neměnné hodnoty jakéhosi apriorního kánonu uměleckých děl, stejně jako víru v možnost odhalit v díle význam jako celistvou entitu, vloženou do něj autorem či patronem. Hodnoty nahlízejí jako výsledek velmi specifické kulturní situace, zdůrazňují konstitutivní roli subjektu konkrétního interpreta a jeho historické a společenské předurčenosti, jež spoluurčuje jeho vnímání a výklad daného artefaktu. Nejradikálnější pozici v tomto

směru samozřejmě zaujímá dekonstrukce, která zejména ve své derridovské podobě v uplynulých desetiletích silně zasáhla anglo-americký akademický život a z oblasti literárních studií přesáhla do dějin umění. Pozdní Gombrich (kterého tu stále sledujeme jako nejvlivnějšího představitele klasického, humanistického pojetí dějin umění), znepokojen rozmachem přesně těchto tendencí ve studiu výtvarného umění v posledních letech, už nikterak neskrývá svůj útok proti relativizujícímu moru dekonstrukce a poststrukturalismu a klade veškerou svou váhu a prestiž na stranu obhajoby dějin umění (a kulturní historie) jako humanistických disciplín:

„Kulturní relativismus vedl k zavržení nejcennějšího dědictví veškeré vědecké práce, totiž předpokladu, že se zabývá hledáním pravdy. Protože svědectví minulosti nemohou být více považována za svědectví, náš zájem o ně nemůže být ničím víc než chytrou hrou, která neslouží znalosti, ale jednoduše ukáže intelektuální akrobacie ...protože nejsem relativista, stále nevěřím, že každá generace má svoje vlastní pravdy.“<sup>17</sup>

Tento proud kritiky dekonstrukce a obhajoby „tradičních“ hodnot sílí od konce osmdesátých let, s tím, jak se poststrukturalní myšlení stále více rozšiřuje v americkém akademickém prostředí a mnozí epigoni francouzských myslitelů, vezoucí se na módní vlně dekonstrukce, šíří dogmatické a samoučelné argumenty, jež slouží k nezastřeně utilitárním cílům.<sup>18</sup>

Ale vzdor takové vášnivě obhajobě humanistických východisek (a vzdor konzervatismu valné části uměnovědné obce) zůstává skutečností, že stále méně autorů sdílí víru v absolutní, transhistorickou Pravdu a Vědění jako cíl interpretace a v soubor normativních univerzálních hodnot tradičního kánonu jako v cosi, co sjednocuje tvůrce, jeho současné publikum a interpreta. Poznání, že význam díla není celistvou, předem danou entitou, ale něčím, co se utváří až v procesu výkladu, kdy subjektivita

<sup>16</sup>E. H. Gombrich, „Aims and Limits of Iconology“, in: *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, London 1972, s. 4.

<sup>17</sup>E. H. Gombrich, „They Were All Human Beings – So Much Is Plain“: Reflections on Cultural Relativism in the Humanities, *Critical Inquiry* 13.4, 1987, ss. 686–99. Ke Gombrichovu názoru na vztah mezi subjektivitou a objektivitou v interpretaci uměleckých tradic viz též jeho přednáška „Focus on the Art and Humanities“, přetisk v: Gombrich, *Tributes. Interpreters of our cultural tradition*, Ithaca, New York 1984, ss. 11–27.

<sup>18</sup>Srv. nejnověji Richard Etlin, *In Defense of Humanism. Value in the Arts and Letters*, Cambridge 1996, zejm. ss. 139–42, kde autor útočí proti „nihilistickému antihumanismu dekonstrukce“ a sledává prvotní viníky relativismu spojovaného s poststrukturalismem v díle Freuda a Nietzscheho.

diváka a interpreta hrají určitou roli, právě tak jako původní intence autora, už dávno přestalo být jen programem radikálního křídla poststrukturalistů, ale stává se celkem běžným východiskem. Relativita interpretace, přesvědčení, že v komplexním výtvarném díle neexistuje nic jako fixní, předem daný význam, který je možné v úplnosti rekonstruovat, však neznamená, že ve výkladu uměleckého díla je možné všechno. Uspokojivá interpretace neusiluje o „pravdu“, musí ale být originální, pravděpodobná a odpovídat faktům – měřítkem její hodnoty je přijatelnost – obecný konsensus vědecké komunity.<sup>19</sup>

Je možná paradoxní, přestože ne nepřípadné, že poststrukturalní teorie, která je z velké části dítětem francouzských myslitelů, došla svého největšího rozvinutí a dosahu až poté, co byla transplantována za oceán a zdomácněna v americkém akademickém prostředí. Máme-li porozumět statutu „teorie“ a obecněji situaci v dějepis umění dnešní doby, nelze se pak vyhnout pohledu na společenský kontext současné Ameriky, který v podstatné míře spoluutváří podobu tzv. humanitních disciplín, a tedy i dějin umění.<sup>20</sup> Relativizující tendence současné poststrukturalní teorie a kritika pozitivismu našly celkem zákonitě živnou půdu v heterogenní, otevřené společnosti, jakou je právě Amerika osmdesátých a devadesátých let. Tato společnost – a akademická oblast zvláště – je do značné míry založená na uvědomování si a zdůrazňování odlišnosti – rasy, třídy, pohlaví, náboženského vyznání, sexuální orientace. V takovém prostředí se pro stále rostoucí většinu stává nepřijatelným model univerzálních, „objektivních“, humanistických hodnot a racionality, odvozených z osvícenství, hodnot, na nichž byly tradiční dějiny umění a humanistický diskurs postaveny. Rozčarování (a zprvu nesmělá kritika) tradičního přístupu k výtvarným dílům, které počátkem sedmdesátých let přišlo zvnitřku uměnovědného establishmentu, otevřelo proces, který v následujících letech hnaly do stále vyšších obrátek více či méně legitimní zájmy těch, pro

kteří jsou „objektivní“ hodnoty a věčné pravdy hodnotami a pravdami tradičně zkonstruovaného subjektu – tedy privilegované menšiny. Na místech, kde vznikají mnohé z nejzávažnějších příspěvků soudobého studia vizuálních artefaktů, tedy na kampusech amerických univerzit, jednoduše nelze předpokládat, že autor a jeho čtenář (či divák) budou sdílet stejné kulturní hodnoty a zájmy, které spojovaly akademické prostředí, odkud vzešel Panofsky či Gombrich a jejich předchůdci, „otcové – zakladatelé“ disciplíny.

Vyjádření vlastní subjektivity a hodnot, relativizace tvrzení o neměnných a nadčasových pravdách se nejen v americkém prostředí stává stále více výslovným cílem akademické praxe. „Nová“ teorie tady definitivně pozbyla charakteru pouhé metody a stala se explicitním nástrojem politické změny. Jeden ze známých představitelů poststrukturalního směru dějin umění, Keith Moxey, v této souvislosti rozlišuje mezi „tradiční“ teorií, která se snažila ustanovit epistemologický základ znalosti, a „kritickou teorií“, která vztahuje znalost ke kulturním a společenským okolnostem, ve kterých je formulována. Tvrdí, že dějiny umění jsou formou politické intervence a měly by se účastnit procesů kulturní transformace.<sup>21</sup> Klasickými zdroji tohoto druhu kritické teorie jsou vedle zmíněných francouzských myslitelů především práce Waltera Benjamina, Adorna a Horckheimera a tzv. frankfurtské školy a některých dalších politicky levicových kritiků moderní kapitalistické kultury.<sup>22</sup> Ještě mnohem radikálnější formulace ovšem najdeme mezi mnohými představiteli kritické teorie a tzv. kulturních studií, které se dnes rozvíjejí na amerických univerzitách.<sup>23</sup> Zvláště vlivné místo v těchto snahách připadá feministickým a dalším tzv. *gender* (zejména *gay and lesbian*) názorovým proudům.

Zdánlivě se dostáváme příliš daleko od našeho tématu – úvodu k antologii uměnovědné teorie – ale právě v tom to je. Otázku „teorie“ nelze v žádném případě zúžit na soubor metodologií a postupů, technologií, které otevrou cestu k dílu, na sféru „čís-

<sup>19</sup>Srv. též David Carrier, *Principles of Art History Writing*, University Park 1991, k rétorice uměleckohistorických textů a interpretace.

<sup>20</sup>K historickému vývoji dějin umění jako akademické disciplíny v USA srv. Craig H. Smyth & Peter M. Lukehart, eds., *The Early Years of Art History in the United States*, Princeton 1993. Stále poučnou reflexi o rozdílech mezi americkou a kontinentální (německou) akademickou kulturou je Erwin Panofsky, *Three Decades of Art History in the United States: Impressions of a Transplanted European*, v: *Meaning in the Visual Arts*, Garden City 1955, ss. 321–46.

<sup>21</sup>Keith Moxey, *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, Ithaca and London 1994, zejm. ss. 1–27.

<sup>22</sup>Srv. A. Berndt et al., *Frankfurter Schule und Kunstgeschichte*, Berlin 1992.

<sup>23</sup>Kupř. John Tagg, *Grounds of Dispute: Art History, Cultural Politics, and the Discursive Field*, London 1992 a četné další.



té“ vědy. To by bylo možné jen v případě, že bychom zůstali uvnitř půdorysu, který si vymezily tradiční modernistické dějiny umění se svými apriorními východisky a hodnotovými měřítky. Nepřehlédnutelným a možná základním problémem dnešních dějin umění (a toho, co zde diskutujeme jako „teorii“) jsou otázky epistemologické a eticko-politické, problémy utváření hodnot a s tím související problém, co je vlastním obsahem dějin umění. Teorie se tu bohužel někdy stává rukojmím a současně i bitevním polem ideologického střetu dvou (ve svých vyhraněných podobách) nesmiřitelných postojů a východisek. Na jedné straně tradiční pojetí dějin umění jako humanitní disciplíny, zaměřené na studium klasicky definovaného kánonu děl, jehož cílem je definitivní interpretace vztažená k univerzálnímu pojetí umění a pravdy. Pro její stoupence je tendenční a zaujatá „teorie“ protikladem „humanistické“ historie.<sup>24</sup> Na straně druhé revizionistické pojetí, které vidí dějiny umění, akademický diskurs, jako prostředek kritiky a nástroj změny *statu quo* kapitalistické liberální společnosti a „teorii“ jako prostředek uskutečňování těchto zájmů. Toto schizma můžeme popsat i jako kontrast či neslučitelnost mezi pozicí modernismu a modernistickými dějinami umění a postmoderním postojem.<sup>25</sup> Tato konfrontace ovšem zdaleka není jen věcí odtazitého akademického žargonu. V USA, podobně jako v sedmdesátých letech v Německu, se právě tyto diskuse přenášejí do politické a veřejné arény (mimoděk tak dokazujíc, že představa „čisté“ vědy, odehrávající se ve věži ze slonové kosti je opravdu jen fikcí) právě proto, že radikální, či revizionistické postmoderní hlasy jsou (do značné míry oprávněně) považovány za útok na tradiční hodnoty tamní společnosti, a tedy za výzvu establishmentu.<sup>26</sup> Tento základní antagonismus tradičních postojů vůči politicky chápané teorii vyjadřuje v našem výběru esej Craig Owense *Reprezentace, přivlastnění a moc*. Ač patnáct let starý, je to stále jedna z nejkonciznějších formu-

lační výhrad „kritické“ či poststrukturální teorie k „tradičním“ dějinám umění.<sup>27</sup>

Tváří v tvář takto vyhraněným alternativám (jak je vidíme na jedné straně kupř. v pozicích Gombricha, na druhé straně v Owensově článku a jinde ještě radikálněji formulované) je obtížné a možná i zbytečné zaujmout jednoznačné stanovisko. Obě krajní polohy jsou zjevně nevýhodné a tedy pro stále větší počet těch, kdo se zabývají výtvarným uměním, nepřijatelné. Nadto je při bližším pohledu zřejmé, že ona propast mezi tradičním pojetím a revizionistickými přístupy je do určité míry oběma stranami úmyslně konstruována a zvýrazňována jako prostředek sebevymezení a utváření vlastní identity. Stranou při tom samozřejmě nezůstávají ani bezprostřední mocenské motivace, spojené se snahou zaujmout určitou pozici v rámci univerzitních hierarchií a rozšířit možnosti vlastního uplatnění v rámci akademického „průmyslu“. Ona nepřekonatelná propast, kterou mezi sebou obě strany vytvářejí, přitom nepostrádá ironický moment, neboť zakladatelské postavy disciplíny se rozhodně zabývaly teorií a neopomíjely ani hodnotové otázky.<sup>28</sup> Nikoli náhodou jsou také zakladatelské postavy západních dějin umění a jejich klíčové texty dnes předmětem intenzivního zájmu a nových výkladů.<sup>29</sup>

<sup>27</sup>Srv. také úvod ke zde zastoupenému esejí Keith Moxeyho. V podobném duchu jsou nesený i příspěvky shromážděné v důležité antologii *Art After Modernism: Rethinking Representation*, Brian Wallis, ed., New York 1984. Subtilní a detailní analýzy vizuálních zobrazení a kultury z těchto pozic představují kupř. příspěvky shromážděné v nedávno publikovaných antologiích, Mieke Bal and Inge Boer, eds., *Point of Theory: Practices of Cultural Analysis*, New York 1994 a Norman Bryson, M.A. Holly a Keith Moxey, eds., *Visual Culture: Images and Interpretations*, Hannover, N. Y. 1994. K dekonstruktivnímu pohledu srv. eseje v: Peter Brunette & Davis Wills, eds., *Deconstruction and the Visual Arts*, Cambridge 1994.

<sup>28</sup>Zvláštní pozornost v tomto směru zasluhuje Aby Warburg. Warburgova verze *Kulturwissenschaft* se nespokojovala s mechanickým vysvětlením uměleckého díla ani ve zjednodušeně materialistickém ani idealistickém způsobu. M.A. Hollyová nejnověji upozornila na spojitost či blízkost „starých ikonologů“ jako Warburg s teoretickými pozicemi tzv. „nových dějin umění“ /new art history/ a táže se proč dějiny umění v honbě za ikonografickými triumfy „zapoměli“, že Warburgova východiska byla podstatně složitější. Srv. M.A. Holly, „Unwriting Iconology“, in: Brendan Cassidy, ed., *Iconography at the Crossroads*, Princeton 1993, ss. 17–25. K Warburgovi viz též *Akten des Internationalen Symposions Hamburg 1990*, H. Bredekamp et al. eds., Weinheim 1991; Kurt Foster, „Aby Warburg's History of Art: Collective Memory and the Social Mediation of Images“, *Daedalus* 105, 1976, ss. 169–76; Margaret Iversen, „Retrieving Warburg's Tradition“, *Art History* 16.4, 1993, ss. 541–53.

<sup>29</sup>Kupř. mj. M.A. Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca and London 1984; Alex Potts, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven and London 1994; Margaret Olin, *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*, University Park, Penn., 1992; Margaret Iversen, *Alois Riegl. Art History and Theory*, Los Angeles 1994.

<sup>24</sup>Etlin, *In Defense of Humanism*, ss. 78–79, 129–32.

<sup>25</sup>Srv. kupř. Preziosi, *Rethinking Art History*, op.cit. s. 16.

<sup>26</sup>Politické implikace poststrukturálního a dekonstrukce a s nimi spojovaných proudů v rámci amerického akademického prostředí jsou předmětem vášnivě debaty. Srv. kupř. Louis Menand, *The Politics of Deconstruction*, *New York Review of Books*, 21 November 1991, ss. 39–44; Preziosi, *Rethinking*, op.cit., ss. 1–6. Ke kritice poststrukturálního v širším kontextu americké společnosti viz kupř. John Ellis, *Against Deconstruction*, Princeton 1989; Roger Kimball, *Tenured Radicals: How Politics Has Corrupted Our Higher Education*, New York 1991; David Lehman, *Signs of Times: Deconstruction and the Fall of Paul de Man*, New York 1991; Etlin, *In Defense of Humanism*, op.cit.

Věnovali jsme zde dost prostoru názorům a pozicím vyhraněných kritiků „tradičních“ dějin umění, kteří jsou navíc Owensovým esejem přímo zastoupeni v tomto výboru, především proto, že v českém prostředí nejsou dostatečně známé. To ovšem rozhodně nemá být znamením bezvýhradných sympatií editora antologie k těmto názorům a postojům. Velká část „teorie“, především té, které samu sebe označuje za formu „kulturní kritiky“, se při detailním pohledu ukazuje být stejně iritující a nepřilíš inspiroující jako nekritické lpění na sebekoncepci a danostech tradičních dějin umění. Bylo by rozhodně zbytečné přeceňovat význam a dlouhodobý dopad velké části radikální poststrukturalní teorie, především jejích militantních projevů. Na její podstatnou část lze uplatnit alespoň dva okruhy kritických připomínek.

Za prvé značná část nové, kritické teorie, která se definuje v opozici k tradiční, reflexe neschopné disciplíny, je ve skutečnosti stejně nekritická a postrádající reflexi jako klasické, „humanistické“, přístupy. Mnozí z těch, kteří se zápalem (a v mnoha ohledech přesvědčivě) dekonstruuji modernistické a humanistické pravdy, hodnoty či kánony jako produkt určité ideologie a zájmů a obnažují jejich historické determinanty, si nemohou nebo nechťejí přiznat, do jaké míry jsou i jejich vlastní názory a postoje podmíněny subjektivními zřeteli a jsou v první řadě projekcí mocenských zájmů.<sup>30</sup>

Za druhé stojí za úvahu to, jak naložit s poznáním skutečnosti, že dějiny umění, studium vizuálních objektů, právě tak jako kterákoli jiná interpretační aktivita odehrávající se v konkrétním sociálním prostoru má nevyhnutelně společenské a politické implikace. Není vůbec zřejmé, že by se takové dopady měly stát výslovným a prvotním cílem a motivací historika nebo kritika umění, jak požadují mnozí radikální teoretikové; že by studium a interpretace kulturních produktů měly být nástrojem ideologického souboje. Jinými slovy, poznání historické a ideologické podmíněnosti veškeré interpretace a kritiky výtvarného umění a její prosycenosti subjektivními a emocionálními prvky, nemožnosti provozovat dějiny umění „očištěné“ od subjektivních motivů a zájmů, by nemělo diskreditovat snahu o odpovědnou

interpretaci (odpovědnou vůči objektům studia i publiku). Jestliže věčné pravdy a definitivní odpovědi tradičních „humanistických“ dějin umění ztratily svou přitažlivost, neznamená to automaticky, že by epistemologii měla a mohla zcela nahradit politika: není žádoucí nahrazovat jedno dogma a ideologii jiným.

Proměny ve studiu vizuálních objektů, které jsme tu mohli jen velmi rámcově načrtnout – onen hmatatelný posun od disciplíny, založené na objektivistických, modernistických východiscích a neměnných danostech, k relativizujícím a subjektivním protokolům a přístupům – vyvolávají dnes mnohokrát opakovaný (a nesmyslně zneužívaný) pojem „krize dějin umění“. Jsou dějiny umění v krizi, nebo „v koncích“? I tento letmý přehled naznačuje, že spíše opak je pravdou. Pojem „krize“ je především rétorickým obratem, zpočátku využívaným těmi, kdo útočili na status quo uvnitř disciplíny a „krizí“ mínili její teoretické zastávání a relativní ztrátu prestiže v rámci akademického světa. Proměny dějin umění, fakt, že přestaly existovat ve své tradiční podobě modernistické, idealistické disciplíny s danými a neměnnými východisky a agendou, pak celkem zákonitě vyvolávají dojem krize v řadách jejích stoupenců.<sup>31</sup> Je skutečností, že „dějiny umění“ je stále možné vymezit vnějškovými znaky jejich identity, jakými jsou profesionální instituce, katedry dějin umění, učební programy nebo alespoň regály v knihkupectvích, označené jako „dějiny umění.“ Ale namísto tradičního pojetí jasně definované a uzavřené disciplíny jakožto zvláštního sektoru humanitních věd, činícího si monopolní nárok na interpretaci vizuálních objektů, je dnes na místě uvažovat spíše o širokém proudu diskursu s velmi různými motivy, východisky a cíly. Některé z nejzajímavějších a nejvlivnějších prací o výtvarných dílech a vizuálním zobrazování v poslední době nenapsali „kolení historikové umění, ale filosofové (Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Louis Marin, Arthur Danto, Nelson Goodman, Richard Wollheim, Kendall Walton), psychologové (Rudolf Arnheim), umělci (John Berger, Joseph Kosuth), literární kritici (Mieke Bal, W.J.T. Mitchell) a mnozí další. Tito a další autoři mají své specifické cíle a záměry, často navzájem neslu-

<sup>30</sup>O nedostatku sebekritické reflexe v současné „teorii“ viz kupř. Michael Ann Holly, *Witnessing an Annunciation*, in: Mieke Bal and Inge Boer, eds., *The Point of Theory: Practices of Cultural Analysis*, op.cit., ss. 220–31.

<sup>31</sup>K pojmu „krize“ dějin umění srv. Preziosi, *Rethinking Art History*, ss. 11–20; nejnověji a ze zcela jiného úhlu pohledu Irving Lavin, *The Crisis of „Art History“*, *Art Bulletin* 78.1, 1996, ss. 13–15.

čitelné, ale jsou stejně legitimními interprety výtvarných děl jako profesionální historici umění.<sup>32</sup> Právě tento vývoj – nejasné otázky identity dějin umění a rozkolísání starých daností a pravd nicméně umožnily obrovské intelektuální znovuoživení, takže studium výtvarných děl a vizuální kultury nebylo nikdy tak široké a rozvrstvené jako dnes. Radikální kritici budou bezpochyby i nadále prohlašovat, že tradiční dějiny umění s jejich centrálními koncepty humanistického Člověka, Autora, Umění, Pravdy jsou definitivně mrtvé a nepřestanou rozvíjet své „kulturní kritiky“ jakožto nástroj svých ideologických zájmů. Na druhé straně se asi mnozí historici umění budou dál přezíravě tvářit, že se jich zde popisované proměny netýkají, a dál budou pilně provozovat rutinu atribucí, formální analýzy a ikonografie, zatvrzele odmítajíc jakoukoli reflexi nad teoretickým horizontem své činnosti.

Avšak mezi těmito krajními polohami dosáhlo dnes studium vizuálních objektů dosud nikdy nevidané šíře a dynamiky. Nejlepší práce těchto „nových“ dějin umění jsou prodchnuty značnou dávkou kritické reflexe a sebereflexe, ke svému tématu přistupují s ochotou klást nové otázky a neomezovat se tradičním půdorysem dějepisu umění, aniž by přitom rezignovaly na pozorné a soustředěné, do hloubky jdoucí vidění výtvarného díla. Jsou to pozice, které v anglo-americkém prostředí vedle mnoha monografických zpracování (kupř. v rámci nové edice Cambridge New Art History and Criticism) představují některé novější časopisy, kupř. *Representation*, *Word and Image*, *Critical Inquiry*, *Art History*, *Oxford Art Journal*, *RES*, ale v poslední době i tradiční periodika jako *Art Bulletin* nebo *Art Journal*. Mnozí se domnívají, že dějiny umění se díky nemilosrdné sebereflexi a inovaci, jíž se samy sebe v uplynulých dvou dekáдах vystavily, dostaly do pozice oboru, odkud bude přicházet teoretická inicia-

tiva a který bude ovlivňovat jiné oblasti tzv. humanitních věd a zkoumání kultury.

Tato antologie nebyla koncipována jako pokus o systematický přehled jednotlivých přístupů a metodologií, které se objevují v dnešních dějinách umění, jako procházka oním pomyslným „obchodním domem“, nabízejícím vše od stylové analýzy a ikonografie, až po feminismus, psychoanalýzu či dekonstrukci. Příspěvky zde shromážděné mají spíše pokrýt nejdůležitější problémy a otázky, z nichž některé zde stručně zmíníme.<sup>33</sup>

## Objekt

Otázka definování objektu uměnovědného studia je ve své nejjednodušší poloze otázkou, co vše má být pojato do předmětu dějin umění, kde leží hranice mezi „uměním“ a zobrazením. Proces postupného rozšiřování kánonu děl považovaných za umění, či alespoň legitimní oblast pozornosti historika umění, pokračoval po velkou část dvacátého století, a vedl od přijetí klasického „vysokého umění“ asijských kultur a akceleroval v posledních dvaceti letech, kdy se objevila řada důležitých studií výtvarných kultur a objektů, dlouho odsouvaných do působnosti etnografie nebo označovaných jako „primitivní“ umění. Demaskováním a rozebráním mechanismů, jejichž prostřednictvím tradiční disciplína naturalizovala určité arbitrární hodnoty jako vrcholy uměleckého tvoření, se otevírá cesta k tomu, aby se dostalo seriózní pozornosti i netradičním, ale o nic méně zajímavým výtvarným projevům. Tato stále zřetelnější tendence studovat spíše výtvarné artefakty či zobrazení než umění znamená postupnou proměnu disciplíny „dějin umění“ v „dějiny zobrazování“. Bylo by ovšem chybné ztotožňovat takový vývoj s jakousi postmoderní nivelizací hodnot. Stojí za zdůraznění, že některé z nejsilnějších teoretických impulsů pro obrat od „umění“ k „obrazu“ nepřišly od ultrateoretických revizionistů, ale od uznávaných historiků západního umění, kteří připomínají, že zobrazení ve středověkém světě nebyla považována za zvláštní třídu objektů, ontologicky oddělenou od jiných objektů na základě jim přisouzené estetické hodnoty, ale za funkční předměty, či dokonce

<sup>32</sup>Vzdálenost mezi různými vrstvami či proudy studia umění je nejlépe možné pozorovat srovnáním různých studií jednoho autora či díla – kupř. pohledem na jednu z největších postav tradičního kánonu – Rembrandta. Na jedné straně tu nalezneme nejklaasičtější přístupy – zaměřené na autentizaci korpusu a zpřesňování atribucí (J. Bruyn, B. Haak, S. H. Levie, eds., *A Corpus of Rembrandt Paintings*, Hague 1982, 1987, 1989), na straně druhé revizionistické „čtení“ Rembrandta, pro které je „Rembrandt“ spíše kulturním textem, než historickou realitou – tradičně oslavovaným géniem (Mieke Bal, *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge 1991. Balová v úvodu své knihy vysvětluje, že uvozovky u jména „Rembrandt“ naznačují její chápání této postavy; a to nikoliv jen postavy a díla, ale také navrstvených sedimentů reakcí a odpovědí na toto dílo). Kdesi mezi těmi dvěma krajními pozicemi pak jsou další studie – např. studie sociálně-historická od Svetlany Alpersové, *Rembrandt's Enterprise*, Berkeley 1988.

<sup>33</sup>Srv. též Robert S. Nelson & Richard Shiff, eds., *Critical Terms for Art History*, Chicago and London 1996, kde dvacet známých autorů vysvětluje klíčové pojmy, s nimiž operují současné dějiny umění.

za „živou“ realitu. David Freedberg ve své fundamentální práci *Power of Images*, jejíž závěrečná kapitola je součástí našeho výběru, přinesl velmi potřebný pohled na to, jak zobrazení, nikoliv umělecká díla, „pracují“ a jak lidé různých tříd a etnik reagují na jejich vizuální vlastnosti a nikoli na transcendentální estetickou hodnotu. Současně upozorňuje na negativní důsledky potlačování emocí a reakcí na zobrazení způsobem, kterým nás naučila klasická estetika, a připomíná, že zvyk hodnocení, kterému díla podrobujeme, jde proti možnosti plného prožívání vizuálních děl.<sup>34</sup> Obdobně Hans Belting ve své obšírné, detailně zdokumentované práci o zobrazení a křesťanském kultu hovoří o „historii obrazu před epochou umění“ a podává fascinující pohled na to, jak se specifické obrazy Krista nebo Panny Marie stávaly během staletí objektem nejružnějších manipulací – výtvarných, náboženských a rituálních, monetárních a sociálních, před tím než jsme je neutralizovali v muzeích jako umění.<sup>35</sup> Připomeňme jen, že takový přístup má opět předchůdce u Aby Warburga, který se nespokojoval s fixací na „umělecká“ díla, ale snažil se vidět vizuální produkci v její různorodosti, takže (slovy E.H. Gombricha) „občas se zdálo, že stěží rozlišuje mezi návrhem poštovní známky a velkým malířským dílem.“<sup>36</sup>

Proměna dějin umění v dějiny zobrazování ovšem neznamená, že by kunsthistorie musela či měla rezignovat na jeden ze svých tradičních předmětů zájmů – na rozpoznání a ocenění kvality díla. Jde však o to přiznat, že subjektivně vnímaná a oceňovaná kvalita je pouze jedním z hledisek, která konstituují významovost výtvarného objektu. Jak poznamenává Anne Higonetová: „*Nejde o to přestat studovat elitní umělecké formy, ale spíše o to považovat je za dominantní způsoby vizuality v rámci širokého pole vizuální kultury.*“<sup>37</sup> Interpretace tzv. vysokých uměleckých děl na pozadí vizuální kultury, která zahrnuje masové či populární zobrazení, se samozřejmě nabízí především pro dnešní dobu s její záplavou mediagenních obrazů. Tato strategie – jak naznačují mnohé studie – je ale stejně produktivní i při studiu

středověkého umění a dalších tradic s rozvinutou vizuální kulturou.<sup>38</sup>

Jestliže dějiny umění dlouho rozšiřovaly pole své působnosti přisuzováním estetické hodnoty a statusu „umění“ stále novým výtvarným projevům – další extenzí tohoto přístupu je zájem o zcela „neumělecká“ zobrazení, jako jsou lékařské, vědecké či počítačem generované obrazy. Taková zobrazení nejenže nastolují mnohé z klíčových otázek studia vizuálních děl, ale také se ukazuje, že potenciálně vzato mohou být stejně expresivní a esteticky významná jako kterékoli tradičně definované umělecké dílo.<sup>39</sup> Jestliže tedy dějiny umění na jedné straně ztratily výlučné právo komentovat a vysvětlovat umění, na druhé straně mnohonásobně rozšířily pole své působnosti o další projevy vizuálního zobrazení.

S obrovským rozšířením sféry legitimního zájmu dějin umění bezprostředně souvisí i skutečnost, že oblastí, odkud přicházejí závažné historiografické a metodologické inovace, se místo evropského, přesněji italského, renesančního umění, staly jiné výtvarné tradice. Svetlana Alpersová v sedmdesátých letech upozornila na to, do jaké míry byly dějiny umění – nejen metody, ale také jejich klíčové pojmy (kupř. koncepce humanistického subjektu) – ukotveny v renesančním umění a myšlení; a úsilí dnešní doby vidí jako „výzvu renesanční hegemonii“. V úvodu své knihy *Art of Describing* Alpersová připomíná, že Panofského projekt, založený na renesančních východiscích o umění a člověku, postuloval univerzální model interpretace významu, který byl ale vhodný jen pro specifický kontext italského renesančního umění, (pro to, co nazývá albertiánskou tradicí či definicí obrazu, tj. v podstatě narativní umění), a podobně i další klíčový analytický nástroj tradičních dějin umění – Wölfflinova koncepce stylu – byl konstruován pro studium italského umění.<sup>40</sup>

Onen pokračující proces „antropologizace“ dějin umění, integrování nových výtvarných projevů a vizuálních kultur, stojí

<sup>34</sup>Power of Images. Studies in the History and Theory of Response, Cambridge 1989.

<sup>35</sup>H. Belting, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, Munich 1990.

<sup>36</sup>E. H. Gombrich, Aby Warburg: An Intellectual Biography, 2nd. ed., Oxford 1986, s. 317.

<sup>37</sup>Ann Higonet, „On the Object“, Art Bulletin 76.3, 1994, ss. 394–410, 405. Definování objektu dějin umění byl věnován první ze série „kritických pohledů“ na klíčové koncepty a otázky dějin umění, které otiskuje Art Bulletin.

<sup>38</sup>K diskusi pojmu „vizuální kultura“ srv. W.J.T. Mitchell, Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation, Chicago and London 1994; idem, Interdisciplinarity and Visual Culture, Art Bulletin 77.4, 1995, s. 540. Reprezentativním příkladem takových studií jsou kupř. příspěvky shromážděné v: N. Bryson, M. A. Holly, K. Moxey, eds., Visual Culture. Images and Interpretations, op. cit.

<sup>39</sup>Viz kupř. James Elkins, Art History and Images That Are Not Art, Art Bulletin 77.4, 1995, ss. 553–71.

<sup>40</sup>Art of Describing, op.cit., s. x-xi; Alpers, Is Art History?, Daedalus 106, 1977, ss. 1–13.

cích stranou zájmu historie umění, si vyžádal pozornost vůči specifické historické situovanosti jednotlivých výtvarných projevů. Výše zmíněné klíčové práce Baxandalla a Alpersové jasně naznačily, že v kontextu evropského umění se oblastí, odkud vyzařují nejzávažnější metodologické inovace či podněty, stává umění severu.<sup>41</sup> Dalšími důležitými oblastmi, z nichž v posledních letech přicházejí zvláště silné impulsy pro práci historika umění, je umění 19. století, čínské malířství, současné umění (bibliografické odkazy zde v žádném z těchto případů z důvodů nedostatku místa neuvádíme), především ale prehistorické umění a otázky „počátků umění.“ To jsou opět oblasti, které byly tradičně ponechávány zcela mimo zájem tradiční disciplíny, v péči archeologů. Výzkumy posledních let ale ukazují, že oblast prehistorického umění či vizuální tvorby má zásadní význam pro řadu klíčových otázek a problémů uměnovědné agendy, a nikoli na posledním místě problém morfologie a popisu výtvarného objektu, stylu a replikace.

### Morfologie, replikace, styl

Styl, jeden z klíčových nástrojů historika umění, vždy souvisí s podobností a rozdílností v sérii artefaktů nebo akcí; jeho použití se tedy může odvíjet jediné od popisu a zhodnocení viditelných atributů.<sup>42</sup> Zkoumání prehistorických maleb a dalších zobrazení a objektů z archeologických a jiných pro dějiny umění dříve marginálních kontextů přinesla v posledních letech řadu zásadních podnětů i pro dějiny umění, především proto, že vyžadují mnohem rigoróznější morfologickou analýzu a pozornost tomu, jak je materiálně utvářeno zobrazení či artefakt. „*Všechno je nutno vyvidět, nelze nic vymyslet. Co jsi nevykoukal ti nepatří. Zrak nenahradí žádná úvaha a žádná teorie,*“ píše ve své předválečné úvaze V.V. Štech a nechtěně tak brilantně vyjadřuje ústřední tezi bezproblémového pozitivismu tradiční disciplíny.<sup>43</sup> Avšak právě tento prvotní proces vidění (a následného zhodno-

cení a popisu) morfologie díla je velmi komplikovanou činností, nutně vyžadující teoretickou reflexi. Klasickou se v tomto směru stala práce Alexandra Marshacka, jeho čtení záznamů a značek na různých paleolitických artefaktech, často pomocí mikroskopu a mikrofotografie. Marshackovo rozlišování mezi záměrnými a nahodilými znaky, je příkladem extrémně důkladného a do hloubky jdoucího čtení výtvarného objektu a forenzního hodnocení vizuálních kvalit daného objektu, na nichž je teprve možné založit další činnost interpreta.<sup>44</sup>

Podobný materiál zkoumá i Whitney Davis ve studii *Symbols in Prehistory and Their Interpretation*, kterou otevíráme náš výběr. Tento hutný, nesnadno čitelný text patří k několika Davisovým pracím (dovedených nyní do podoby monografie), kde autor systematicky a v detailních, technicky nesmírně náročných pojednáních zkoumá mechanismy replikace vizuálních objektů; představuje jeden z mála skutečně originálních a zásadně důležitých příspěvků k teorii umění posledních let.<sup>45</sup> Davis ukazuje, že (pro naprostou většinu historiků umění) zcela odtaziť otázka počátků umění se ve skutečnosti vztahuje k jednomu z ústředních problémů dějepisu umění – způsobu řazení artefaktů do sekvencí a sérií. Každé zobrazení je tedy revizí či variací uvnitř toho, co Davis nazývá „řetězcem opakování“ (*chain of replication*). Otázka, jak mohl vzniknout „první obraz“ v historii, vede k prvopočátečnímu okamžiku „vidění něčeho v něčem“, od něhož se počíná odvíjet řetězec replikací, do kterého je každé konkrétní dílo situováno. A současně tento prvotní okamžik stojí jakoby mimo historii a je nám nedostupný.

<sup>41</sup>Smysl a metoda dějin výtvarného umění, *Umění* 11, 1938, s. 457.

<sup>42</sup>Srv. zejména Marshack, *The Meander as a System: The Analysis and Recognition of Iconographic Units in Upper Palaeolithic Compositions*, in: *Form in Indigenous Art*, ed. P. Ucko, Canberra 1977, ss. 286–317; idem, *The Roots of Civilization, The Cognitive Beginnings of Man's First Art, Symbol and Notation*. 2nd ed., Mount Kisco, N.Y. 1991. Srv. též James Elkins, *On the Impossibility of Close Reading. The Case of Alexander Marshack*, *Current Anthropology* 37.2, 1996, ss. 3–47.

<sup>43</sup>Davis, *The Origins of Image Making*, *Current Anthropology* 27.2, 1986, ss. 193–215; idem, *Replication and Depiction in Palaeolithic Art*, *Representations* 19, 1987, ss. 111–47; idem, *Beginning the History of Art*, *Journal of Aesthetic and Art Criticism* 51.3, 1993, ss. 327–50 a idem, *Replications: Archaeology, Art History, Psychoanalysis*, University Park, PA. 1996. Aplikací jeho přístupu na soubor konkrétních děl – a současně paradigmatickým příkladem rozboru piktorálních mechanismů a metaforiky obrazu – je Davisova interpretace staroegyptských kosmetických palet (*Masking the Blow. Scenes of Representation in Late Prehistoric Egyptian Art*, Berkeley 1992).

<sup>44</sup>Srv. též Larry Silver, *The State of Research in Northern European Art of the Renaissance Era*, *Art Bulletin* 68.4, 1986, ss. 518–35.

<sup>45</sup>Akceptovatelné definice stylu pro uměleckohistorickou praxi představují stále práce Georga Kublera a Ernsta Gombricha. Komplexní shrnutí problému „stylu“ pro historii umění, reflektujícím soudobé práce v archeologické typologii i filosofické estetice, viz Whitney Davis, „Style and history in art history“, in: Margaret Conkey and Christine Hastorf, eds., *The Uses of Style in Archaeology*, Cambridge 1990, ss. 18–31, a srv. též další eseje v tomto sborníku.

## Zobrazení

Definice zobrazení (zpodobení) a chápání procesu zobrazování, tedy činnosti, která k zobrazení vede, patří k nikdy neukončeným ambicím a úkolům dějin umění, filosofie, kognitivní psychologie a dalších oborů. Tak či onak se také objevují hned v několika z následujících příspěvků. Přínos poválečné anglo-americké vědy v této oblasti je zcela zásadní. U nás nejznámější je dílo Ernsta Gombricha, jehož studia psychologických mechanismů zobrazování vedla dějiny umění od chápání zobrazení jako nápodoby k chápání v pojmech odpovědi na obrazové konvence.<sup>46</sup> Podstatně méně známé jsou u nás neméně důležité příspěvky, zabývající se problémy zobrazování, konvencí, mechanismů reference a znázorňování atd. více z filosofické perspektivy – především radikálně konvencionalistický pohled Nelsona Goodmanna, jehož filosofická (tzv. analytická) estetika se v anglo-americkém prostředí těší značné pozornosti a uznání.<sup>47</sup>

Zcela jiný je úhel pohledu poststrukturálních přístupů, které zobrazování nahlíží jako nestrannou aktivitu, nýbrž jako činnost propojenou s politickými zájmy, a vlastní zobrazení pak posuzují jako nástroje ideologické a politické moci. Takové pojetí reprezentace, založené na teoretických formulacích Louise Althussera, Michela Foucaulta, Waltera Benjamina a dalších myslitelů, přibližuje v našem výběru Owensův esej. David Freedberg se naproti tomu ve svém *Zobrazování a realitě* zabývá tím, jak nás západní estetická tradice naučila vnímat zobrazení jinak než realitu, a vybízí nás k tomu, abychom se snažili přehodnotit tento pocítovaný rozpor mezi uměleckým dílem – zobrazením a realitou. V širším smyslu se otázkou zobrazování a definice zobrazení zabývá i další pozoruhodný esej tohoto výboru *Reálná metafora: pokus o novou definici konceptuálního zobrazení*, ve které David Summers podává originální a skutečně závažný příspěvek k chápání obecných podmínek tvorby obrazů. Summers nalézá základní význam jakéhokoli zobrazení v substituci, jejíž

podstatou je metafora – prostorová transformace, která do našeho prostoru přenáší zobrazení toho, co je nepřítomné a po čem toužíme.

## Intence a význam; zobrazení a text

O posunech v chápání cíle a možností interpretace – směrem k otevřenějším, relativním přístupům a protokolům, zdůrazňujícím subjektivitu interpreta – jsme zde již hovořili a na vymezeném místě můžeme danou problematiku bohužel rozvést jen zcela minimálně. Metoda ikonografie (odmyslíme-li relevantní námitku některých kritiků, že z velké části postupně zdegenerovala jen v luštění chybějících motivů a zdrojů) zanechala trvalé a nepříliš šťastné dědictví v tom, že vytvořila vzorec interpretace, kde bývá význam díla ztotožňován s autorskou intencí, chápáním především jako obsah či stav mysli, a kde je zobrazení považováno za nějakou formu re-prezentace (citace, otisku, přepisu) primárního významu ležícího mimo toto zobrazení a „zakódovaného“ v díle. Ikonografie tak nejen implicitně předpokládá a rozvíjí představu o jediném, celistvém a stabilním významu, který je možné v díle odhalit, ale také převádí významovost díla kamsi mimo dílo samotné.

Ikonografie možná ztratila své postavení privilegované interpretační metody, to ale na druhé straně neznamená, že by přestala být důležitým nástrojem v arzenálu umělecké historie – její použitelnost je však podrobována revizi. Jedním z jejích důležitých aspektů je poznání, že význam výtvarného díla byl ustavován spíše v komplexním prožitku konkrétní ceremonie či rituálu, kde publikum takové dílo vnímalo či užívalo, a nikoli v písemné či obecně logocentrické podobě textu nebo liturgie. Jinými slovy, nalezení motivu nebo zdroje předlohy v pre-existujícím zobrazení (kupř. textu) samo o sobě vysvětluje velmi málo zvláštních vizuálních charakteristik daného díla.<sup>48</sup> Tento posun vyplývá nejen z nových studií křesťanského náboženství a dalších západních kontextů, ale především z aplikace ikonografické me-

<sup>46</sup>Především *Umění a iluze*, op.cit., též *Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, Ithaca 1982.

<sup>47</sup>Jeho stěžejním dílem je *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis 1968 a pozdější reedice. Další důležitou osobností této filosofické tradice je Kendall Walton (*Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Art*, Cambridge, MA 1990).

<sup>48</sup>Srv. z poslední doby kupř. Brendan Cassidy, ed., *Iconography at the Crossroads*, op.cit.; Craig Harbison, „Religious imagination and art-historical method: a reply to Barbara Lane's 'Sacred versus profane'“, *Simiolus* 19, 1989, ss. 198–205. Nejnověji a z podstatně širšího úhlu pohledu eseje shromážděné v Irving Lavin, ed., *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside*, Princeton 1996.

vývoj dějin umění. Jeden z nejznámějších představitelů tohoto směru – Michael Baxandall – je v této antologii zastoupen mj. esejem *Umění, společnost a Bouguerův princip*, který původně zazněl spolu s několika dalšími příspěvky v rámci panelu „Umění a Společnost: Musíme si vybrat?“ Baxandall se zabývá tím, jak vzájemně uvést do souvislosti vizuální charakteristiky, které nachází v díle, s určitými fakty o společnosti (kultuře), jimiž chce tyto rysy vysvětlit. Jedná se vlastně o modelové shrnutí přístupu, který aplikoval ve svých citovaných monografiích o malířství Quattrocenta a o německé renesanční skulptuře. Pro studium dějin umění je v posledních letech charakteristické především stále rozšiřování toho prostředí či rámce, jež je nutné pro poznání vzniku a fungování výtvarného díla. Příliš často se ale stává, že autor považuje svůj úkol za splněný tím, že vytvoří či zrekonstruuje kontext, v němž se dílo nacházelo, aniž by se pokusil specifikovat to nejdůležitější: tedy jakým způsobem se obě veličiny ovlivňují. Význam Baxandallova příkladu tkví nejen v novém pohledu na to, co ustavuje relevantní kontext díla (jak jsme o tom hovořili výše), ale především v jeho soustavném a pozorném zkoumání toho, jak se do viditelných, formálních rysů díla promítá to, co nazývá „okolnostmi“ (*circumstances*) jeho vzniku. Jeho krédem je přitom jednoznačné: „Formy mohou vyjadřovat okolnosti, ale okolnosti si nevynucují (konkrétní) formy.“<sup>54</sup>

Baxandallovy práce, podobně jako studie Alpersové o holandské vizuální kultuře 17. století, studie Clarka či Frieda o francouzském malířství 19. století, Cahilla o pozdějším čínském malířství a řada dalších, je možné považovat právě tak za „dějiny umění“ jako za dílo kulturní historie či ikonologie, navrácené ovšem k jejím původním komplexním východiskům. Jakkoli se důraz i konkrétní aspekty studovaného kontextu liší, takovým pracem vděčíme za nový, mnohem subtilnější pohled na vzájemnou dynamiku výtvarného díla a kontextu (společnosti), vzdálený buď determinismu předcházejících sociálních historií umění,

nebo naopak redukování díla na funkci autorské osobnosti.<sup>55</sup> Zde zařazený Baxandallův esej je výstižnou připomínkou, že každému takovému výkladu musí předcházet volba, zda je předmětem zkoumání dílo viděné na pozadí kontextu, nebo kontext (společnost) viděný prostřednictvím díla.

„Kontext“, bezesporu jeden z ústředních pojmů současných dějin umění, však není bezproblémovou veličinou, jak upozorňuje Norman Bryson ve svém příspěvku *Umění v kontextu*, kterým náš výběr uzavíráme. Jeho sémiologicky orientovaná kritika je připomínkou toho, že kontext není mechanicky daností, kterou by interpret mohl bezproblémově vytáhnout či odhalit a dílo proti ní interpretovat, jako nějakou „tvrďší“ realitu. Kontext není nikdy uzavřený, konečný. Především zde hrozí nebezpečí oscilace mezi příčinou a následkem: kontext, který má sloužit k vysvětlení díla, je ve skutečnosti často generován z díla samotného. Bryson současně zkoumá rétorické obraty, „posuny“, jichž se historik umění zpravidla dopouští při vysvětlování díla na pozadí společnosti.

## Subjekt

Jak jsme již výše konstatovali, jedním z nejpodstatnějších rysů proměn, jimiž prochází studium vizuálního umění, je nové pojmání subjektu a subjektivity – jak autorského, tak diváckého/interpreta. Humanitní vědy postulovaly lidský subjekt jako autonomní, celistvou entitu, která má ve svém jádru jakousi (blíže zpravidla nedefinovanou) lidskou esenci. Tento „humanistický“ ideál Člověka, založený na albertiánské koncepci umělce a osvícenských idejích, byl ústředním svorníkem tradičních dějin umění, jak to vyjadřují kupř. slova z již citované úvahy V. V. Štecha: „Za každým uměleckým dílem je kdesi skryt živý člověk, ba sama lidskost. Tohoto člověka najít, dotknouti se nekoněčně a všem společné lidskosti, je pravý cíl umělecké historie.“<sup>56</sup> (kurzíva L. K.)

Takové pojetí pokračovalo v umělecké historii druhé poloviny 20. století, jak dokládá např. dílo Ernsta Gombricha a stavba jeho *Příběhu umění*, vyprávěného jako sled velkých tvůrčích postav, a promítá se namnoze i v dnešní praxi. Východiskem

<sup>54</sup>*Limewood Sculptors*, op.cit., s. 164. K rozlišení „okolností“ od „příčin“ a „podmínek“ srv. též recenzi *Limewood Sculptors*, op. cit. od Thomase Puttfarkena v: *Art History* 1981.4, ss. 479–83.

<sup>55</sup>Důležité prohlášení k cílům a metodologii této nové sociální historie obsahuje úvodní kapitola („On the Social History of Art“) v knize *Image of the People*, op.cit., jiného vlivného představitelů tohoto směru – T.J.Clarka

<sup>56</sup>V. V. Štech, *Smysl a metoda dějin výtvarného umění*, op.cit., s. 455.



současné kritiky tohoto humanistického mýtu celistvého subjektu a univerzální lidskosti se stala především díla psychoanalytiků a lingvistů počínaje Sigmundem Freudem a konče současnou generací poststrukturálních myslitelů. Jejich práce klade důraz na fakt, že subjekt není monolitický a zabývá se způsoby sociálního konstituování lidského jedince a psychického utváření subjektivity. Významné místo tu zaujímá post-freudovská, zejména lacaniánská psychoanalýza, která umožnila studovat genezi lidského subjektu v jeho konkrétním sociálním prostředí jako dynamický proces. V určitých akademických kruzích se tak staly velmi populárními různé formy kritiky a přehodnocování konceptu „autora“ či „tvůrce-génia“, které vycházejí z extrémních argumentů Foucaulta a Barthesa vyhlášujících „smrt autora.“<sup>57</sup> Právě toto je oblast značné aktivity tzv. „gender studies“, které se zabývají psycho-sexuálním konstituováním subjektivity umělce a jejím výrazem ve výtvarném díle. Ústřední místo zde náleží různým formám feministických přístupů, ale v poslední době i tzv. *gay and lesbian studies*.<sup>58</sup> Velká část této produkce je dogmatická ve svých předpokladech a nepřilíh inspirativní a lze ji opět považovat spíše za formu textuální kritiky, na druhé straně lze ale najít i řadu takto zaměřených prací, které jsou založeny naopak na pečlivém zkoumání konkrétních děl a jejich vizuálních kvalit a představují pozoruhodné interpretační modely.<sup>59</sup>

Problém subjektu v dějinách umění je ale právě tak otázkou fungování subjektu diváka (interpreta) a jeho subjektivity v procesu vidění a výkladu díla. S tím, jak stále více autorů chápe interpretaci jako kreativní činnost, a nikoliv „objektivní“ zpracování fakt, roste i pozornost tomu, jakým způsobem autoři reagují na objekt jejich zájmu, vnášejí do svého vyprávění vlastní hod-

noty a subjektivní determinanty. Sem můžeme situovat i esej Keitha Moxeyho *Melancholie Erwina Panofského*, v němž autor zkoumá, jak Panofského kulturní a společenské postoje spoluutvářely jeho teoretická východiska a interpretační strategie. Moxey vidí v Panofského volbě Dürerovy kresby a její interpretace jeho vlastní autoportrét a ukazuje, jak se konflikty a životní situace velkého německého učenice promítaly do jeho interpretace.<sup>60</sup>

Jiným příkladem tohoto typu studií jsou práce M. A. Hollyové, která se zabývala soustavnou zpětnou vazbou mezi objekty/artefakty a jejich interprety: stejně jako vizuální objekt „vrací“ pohled diváka, tak také umělecká díla kompozičně předjímají svá vlastní historiografické zpracování. Na příkladu italského renesančního malířství a Burckhardtovy studie o italské renesanci se Hollyová pokouší ukázat, že mechanismy zobrazování, obsažené v určitých uměleckých dílech, jsou pak dále zakódovány v komentářích o těchto dílech, a psaní o obraze je tak samo součástí tohoto obrazu.<sup>61</sup> Stále více historiků umění ve svých historických pojednáních výslovně artikulují nejen svá východiska a postoje, ale také ryze osobní zkušenosti a emoce, a snaží se učinit tuto subjektivní výbavu vědomou a přiznanou součástí interpretačního aktu.<sup>62</sup>

## Vnímání, divák a vidění

Jedním z největších přínosů ke studiu vizuálního zobrazování posledních let je zaměření pozornosti na rozbor samotné aktivity vidění a vnímání vizuálního objektu. Zde je na prvním místě třeba jmenovat posuny v chápání psychologických mechanismů vidění a percepce, za které především vděčíme i u nás

<sup>57</sup>Michael Foucault, What is an Author?, in: *Language, Counter-Memory, Practice. Selected Essays and Interviews*, ed. D.F.Bouchard, Ithaca 1977, ss. 113–38; Roland Barthes, *The Death of the Author*, in: *Image-Music-Text*, ed. a přel. S. Heath, New York 1977.

<sup>58</sup>Příkladem feministických prací je dnes bezpočet, k základní orientaci srv. kupř. Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and the Histories of Art*, London 1988; Thalia Gouma-Peterson & Patricia Matthews, *The Feminist Critique of Art History*, *Art Bulletin* 69, 1987; Linda Nochlin, *Women, Art, and Power*, in: Norman Bryson, M. A. Holly, K. Moxey, eds., *Visual Theory. Painting and Interpretation*, New York 1991, ss. 13–46. Viz též pozn. 65.

<sup>59</sup>Příkladem může být zmiňovaná studie Mieke Bal, *Reading Rembrandt*, op.cit., kombinující přístupy sémiotiky a naratologie s perspektivou psychoanalýzy a feminismu, či některé studie obsažené v antologii *Visual Culture*, op.cit. Psychoanalyticky orientovaná zkoumání vizuálních objektů zaznamenávají po letech stagnace mocnou renesanci, srv. (mezi mnoha jinými) speciální číslo „Psychoanalysis and Art History“ časopisu *Art History* 17.3, 1994.

<sup>60</sup>Srv. též Moxey, *Motivating History*, *Art Bulletin* 77.3, 1995, ss. 392–401. V podobném duchu se nese i esej Michaela Camille, sledující jak se postmoderní způsoby vnímání obrazů a kulturní situace promítají do interpretace středověkého umění (M.Camille, „How New York Stole the Idea of Romanesque Art“: Medieval, Modern and Postmodern in Meyer Schapiro, *The Oxford Art Journal* 17.1, 1994, ss. 65–75).

<sup>61</sup>M.A. Holly, *Past Looking: Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Ithaca 1996.

<sup>62</sup>Kupř. Linda Seidelová ve své nedávné monografii van Eyckova *Portréty Arnolfiniů* explicitně vysvětluje svůj způsob utváření „příběhů“ kolem jednoho z nejznámějších děl západního kánonu a komentuje svoje volby, kterými umísťuje panel do vizuální a historické krajiny, v níž vznikl a fungoval (L.Seidel, *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait. Stories of an Icon*, Cambridge 1993, zejm. 1–18; idem, *On Telling Tales*, *Art Bulletin* 76.4, 1994).

<sup>63</sup>Gombrich, *Umění a iluze*, Praha 1985, a další jeho práce; Arnheim, *Towards a Psychology of Art. Collected Essays*. London 1966; idem, *A Psychology of the Creative eye*, 2.nd ed., Berkeley and Los Angeles 1974 I.vyd. 1954).

známému dílu Ernsta Gombricha a Rudolfa Arnheima.<sup>63</sup> Podstatně méně jsou v našem prostředí známy další závažné příspěvky z tradice anglo-americké percepční estetiky, filosofie a kognitivní psychologie, které se zaměřují na problémy vnímání výtvarného díla a interakci divákovy mysli se zobrazeným objektem, např. dílo Richarda Wollheima a Kendalla Waltona.<sup>64</sup> V našem výběru je tato tradice zastoupena esejem Michaela Podro *Znázornění a zlaté tele*, v němž autor zkoumá vztah obsahu a formy v procesu tvorby a vnímání malířského díla. Podrova analýza upozorňuje na nemožnost oddělovat formu a námět: tvůrce nepřenáší svůj mentální koncept námětu do média, jeho pojmání tohoto námětu je jaksí obsaženo v médiu. A tato vzájemná implikovanost se vrací i v našem vnímání zobrazené scény: divák vnímá námět (Madona) a médium (grafická linka) v jednom celistvém (ale „dvojitém“) prožitku vidění.

Jinou dimenzí široké problematiky vidění je zkoumání procesů, jejichž prostřednictvím je umělecké dílo vnímáno v konkrétní historické a sociální situaci – zde uměleckou historií opět do značné míry předstihly literární vědy a jejich poměrně dlouhá tradice „recepční estetiky“. I zde byl důležitý vliv psychoanalytické teorie, odvozené především od Lacanovy psychoanalýzy, který se ve svých pracích zabýval mj. utvářením vizuální subjektivity. Velmi zjednodušeně lze říci, že Lacan popírá karteziánské pojetí, v němž subjekt ovládá a kontroluje vizuální pole. Proces „vidění“ je pro něj sociálně utvářen v dialogu se společensky utvářenými konvencemi. Lacan rovněž zavádí jeden z klíčových pojmů Nových dějin umění – „pohled“ (gaze, le regard): rozumí jím sekvence významových jednotek, kolem nichž je organizována vizuální zkušenost vnímajícího subjektu.<sup>65</sup> Na tomto poli se pohybuje esej William Dunninga *Pojem já a postmoderní malířství: konstrukce post-karteziánského diváka*. Dunning se, obecně řečeno, zabývá problémem vztahu mezi divákem a obra-

zem a tvrdí, že určitý druh zobrazení předpokládá a konstruuje určitého diváka: tak klasický, „albertiánský“, obraz západní mimetické tradice měl protějšek v tom, co nazývá „karteziánským“ divákem – divákem stojícím ve fixní pozici vůči obrazu a promítajícím se do jeho iluzionistického piktorálního prostoru; zatímco soudobé obrazy, které postrádají jednotnou perspektivu, předpokládají mnohočetný, „postkarteziánský“ subjekt vnímání.

Mnozí autoři však nahlízejí vidění a vizualitu nejen v úrovni jediného subjektu, ale i jako kulturně-specifickou činnost, ovládanou konvencemi a kódy daného místa a doby. Problému kulturně specifických podmínek a modalit „vidění“ – sledování okolností, za nichž byly obrazy vnímány a jak na ně bylo reagováno, jsme se dotkli již v souvislosti s pracemi Baxandalla nebo Alpersové a otázka vidění se tu stýká s problémem kontextu a sociální historie, neboť vizualita je jednou z klíčových součástí kontextu díla. Proces vidění a vizuality a jeho historická proměna jsou pro dějiny umění fascinující a do značné míry stále nezmapovanou sférou, jak naznačuje kupř. pozoruhodná práce Jonathana Craryho, který sleduje zásadní proměnu v ustrojení vidění a vizuality v Evropě počátkem 19. století, jež předchází „zlom“ mezi tradicí mimetického umění a modernismem v západním umění.<sup>66</sup>

## Metajazyk dějin umění

Úloha jazyka v interpretaci výtvarného díla a utváření konkrétních „historií“ zde již byla zmíněna. Význam jazyka ovšem leží ještě hlouběji: v samotné volbě konceptů a termínů popisu objektů či artefaktů, které samy o sobě nebývají prosty různých hodnot a nánosů a jejichž výběrem autor předjímá a ovlivňuje směr své interpretace. Michael Baxandall se ve svém esej *Jazyk umělecké kritiky* pečlivě vyhýbá paralelně probíhajícím diskusím, odkazujícím k lingvistice či implikacím dekonstrukce a s charakteristickou střídmostí a neokázalostí rozevírá problém, který nemůže být ignorován žádným historikem nebo kritikem umění, včetně těch, kteří odmítají či ignorují nové teoretické pohledy: problém jak překonat onu základní absurditu toho, že užíváme slova k popisu výtvarného objektu.

<sup>63</sup>Sem patří především dílo Richarda Wollheima (*Painting as an Art*, Princeton 1987; idem, *What the Spectator Sees*, in: *Visual Theory*, ss. 101–50 a další).

<sup>64</sup>J. Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, přel. A. Sheridan, New York 1977 (orig. 1973); idem, *The Mirror Stage as Formative of the Function of the „I“*, in: *Écrits: A Selection*, ed. a přel. A. Sheridan, New York 1977. Lacanovy koncepce byly rozvedeny v řadě prací, které se zabývají subjektivitou a „pohledem“ ve vizuálním umění, zejména z feministické perspektivy. Loc. classicus je Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in: *Art After Modernism*, op. cit., ss. 361–74; Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington 1988.

<sup>66</sup>Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On vision and modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge MA 1990.

V úvodu k původní verzi tohoto článku Baxandall přirovnává historika umění k onomu člověku, jakého najdeme v každé skupině turistů na zájezdě, člověku, který se cítí povolán k tomu, aby ostatním ukazoval krásu či vizuální zajímavost věcí, které potkávají a které všichni vidí. Jedním ze dvou klíčových problémů, s nimiž se cítí být jako historik umění konfrontován, je otázka, jak můžeme navzájem spojit jazyk a to, co nazývá vizuální zajímavostí či důležitostí (*visual interest*) díla. Zásady tzv. deduktivní nebo inferenční kritiky, jež v tomto eseji Baxandall nastiňuje, jsou stručným vyjádřením principu, který s velkým úspěchem použil ve svých zmíněných monografiích.<sup>67</sup> Svou obdivuhodnou rovnováhou mezi objektivním popisem a subjektivním vnímáním formy Baxandallův přístup představuje vzor pro kohokoli, kdo se zabývá dějinami a kritikou umění. Proces transformace výtvarných děl do slov je však nezbytně ovlivňován i tradičně užívanými pojmy, které jsou obaleny vrstvami dnes již neviděných metaforických a hodnotových konotací, jak ukazuje mj. David Summers ve své nedávné práci, kde zkoumá, jak formální analýza vyrůstá z idealistické metafyziky 19. století a určitých vzorců historického zobecňování, a rozebírá vzorce vyvozování historických závěrů z formy díla.<sup>68</sup>

V úvodu jsme konstatovali, že český dějepis umění věnoval tradičně mizivý zájem teorii, a závěrem snad bude na místě se k této skutečnosti ještě jednou vrátit.<sup>69</sup> Ve stejné době, kdy se v americkém akademickém prostředí objevily hlasy odsuzující teoretickou stagnaci disciplíny a volající po její regeneraci, se u nás konal seminář o marxistické uměnovědě, který měl za cíl zhodnotit a překonat důsledky „krizového období“ v českých dějinách umění. Referát z tohoto jednání, otištěný v oficiálním českém uměnovědném periodiku, má i dnes značnou informační hodnotu pro připomenutí prostředí, v němž se tehdy akademická činnost u nás odehrávala.<sup>70</sup> Jeden z referujících si kupř. stěžoval,

že „ve jménu čisté odbornosti a ‚nadstranickosti‘ došlo k tichému vyloučení marxismu-leninismu z výtvarné teorie a byl nahrazován zdánlivě ‚modernějšími‘ mystickými uměnovědnými metodami a teoriemi“, zatímco jiný soudruh „navrhl zjišťování prvků husserlovské a heideggerovské fenomenologie v českých a slovenských pracech historiků umění.“ Jakkoliv byla taková událost samozřejmě jen karikaturou seriózního studia umění a i v této době zde pokračovala badatelská činnost přinášející hodnotné výsledky, je nepochybné, že možnosti poznávání a aplikace nových teorií a vývoje v rámci disciplíny byly extrémně ztížené objektivní situací tehdejší společenské reality. Vedle toho, že takové prostředí obecně nepřálo či přímo bránilo svobodné výměně názorů (alespoň v rámci oficiálních institucí) a považovalo cokoli vymykající se oficiálnímu dogmatu za nepřátelský jev, k této situaci patřily i tak známé jevy jako nedostupnost odborné literatury, velmi limitovaná možnost cestování, účasti na mezinárodních setkáních a styku se zahraničními kolegy atd. Skutečnost, že za těchto okolností např. oficiálně vyšel český překlad stěžejních prací Panofského nebo Gombricha s odstupem 26, resp. 30 let od publikování těchto prací v originále, je proto možné nahlížet spíše jako významný úspěch než jako znamení teoretické zaostalosti.<sup>71</sup> Nicméně nenormální společenská situace, ve které se akademický život i celá země po čtyřicet let nacházely, nevysvětluje bezesbýtku odtažitý vztah českého dějpisu umění k teorii. Ona nechut k teorii, převažující obrácení se k pozitivisticko-empirickému dějpisu umění, se totiž po listopadu 1989 nejen nezměnila, ale v některých ohledech spíše dále rozvinula. Zvláště významná se jeví i téměř totální absence kritické reflexe českých historiků umění nad vývojem disciplíny, jejími metodami, smyslem a společenskou funkcí u nás – srovnáme-li ji jak s popisovaným vývojem v anglo-americkém prostředí, tak se situací v jiných akademických oborech u nás. Zevrubné zhodnocení těchto otázek musí vyčkat jiného místa a – k tomuto úkolu povolanejšího – autora, jakkoli se jeví být nanej-

<sup>67</sup>Jiná varianta tohoto eseje je otištěna pod názvem „Jazyk a vysvětlení“ jako úvod k *Patterns of Intention*, op.cit., ss. 1–11.

<sup>68</sup>David Summers, „Form“, *Nineteenth-Century Metaphysics, and the Problem of Art Historical Description*, *Critical Inquiry* 15, 1989, 372–406. Srv. též eseje obsažené v: Salim Kemal & Ivan Gaskell, eds., *Language of Art*, Cambridge 1991.

<sup>69</sup>Kupř. podle Petra Wittlicha „Český dějepis umění nevynikal, jak známo, velkou teoretickou aktivitou a ani přílišnou snahou seznamovat se s aktuálními zahraničními tendencemi“ (Wittlich, „Josef Krása, Profil badatele, *Umění* 34, 1986, s. 15).

<sup>70</sup>Vladimír Fiala, Seminář o marxistické uměnovědě, *Umění* 22, 1974, ss. 5–8.

<sup>71</sup>Panofsky, *Význam ve výtvarném umění*, přel. Lubomír Konečný, Praha 1981 a Gombrich, *Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového znázorňování*, přel. Miroslava Tůmová, Praha 1985. V této souvislosti je možné připomenout výběrné doslovy Josefa Krásy v obou zmiňovaných publikacích, které českému čtenáři přiblížily dílo a metodologické orientace Panofského a Gombricha v kontextu moderního dějpisu umění bez jakýchkoliv ústupků vládnoucímu ideologickému dogmatu.

výše žádoucím; je však možné alespoň letmo naznačit některé souvislosti.

Nechuť k teorii a konzervatismus českého dějepisu umění můžeme nahlížet z různých úhlů. Jeho nejcharakterističtější rysem je tvrdošíjné lpění na tradiční definici oboru dějin umění, jeho obsahu i agendy. Příklad nad jiné výmluvný skýtá případ Jana Mukařovského, který byl v českém prostředí vždy vnímán jako estetik a literární vědec a českým dějepisem umění byl důsledně ignorován, přestože je vedle Maxe Dvořáka jediným českým badatelem, jehož dílo znamená skutečně zásadní, mezinárodně uznávaný přínos ke studiu vizuálního zobrazování.<sup>72</sup> Mukařovského chápání dynamiky výtvarného díla, jak je předkládá např. ve své studii *Umění jako sémiologický fakt*, předjímá mnohé z výše diskutovaných přístupů, které v posledních letech rozhodujícím způsobem ovlivnily vývoj dějin umění. Ne náhodou je dnes Mukařovského sémiologická teorie umění považována za přímou předchůdkyni současných názorů, a dynamické pojetí vztahu uměleckého díla a společnosti – jak je nacházíme u Baxandalla, Alpersové, Summerse a Clarka a řady dalších předních osobností dnešního dějepisu umění jakoby následovala Mukařovského chápání výtvarného díla jako nezredukovatelného ani na čistě formální konstrukci, odraz dispozic autora, ani na odraz vnějškové reality, vyjádřené dílem.<sup>73</sup>

Příčiny přetrvávajícího konzervatismu českého dějepisu umění nepochybně souvisejí se společenským klimatem, který se promítá i do akademického prostředí a jeho diskursů. Návrat k demokracii a liberalizace společnosti se zdají být v českém akade-

mickém světě namnoze provázeny návratem víry v univerzální pravdy a esenciální ideje a odporem k jakýmkoli relativizujícím pohledům.

V prostředí, kde zdegenerovaná ideologie, nahlížející v primitivním schématu veškerou kulturní produkci jako výsledek apriorních společenských pohybů a striktně nahrazující epistemologii svou ideovou doktrínou, bylo přímo povinností každé odpovědné interpretace obhajovat univerzální hodnoty uměleckého díla a usilovat o ideál objektivní interpretace. Pro obor, který přestál takovou zkoušku, asi není snadné přijímat mnohé z východisek myšlenkových proudů, jež se v téže době rozvíjely na Západě a jež, jak jsme zde sledovali, stejně tak popírají univerzální Krásu, Pravdu, neměnné danosti tradiční disciplíny, které demaskují humanistický ideál jako jednu určitou formu ideologie. Nezanedbatelná část nových myšlenkových přístupů, které v posledním čtvrtstoletí produktivně ovlivňují zkoumání umění a kultury, je spojována s levicovou politickou orientací, a v našem prostředí je proto zatížena pochopitelným stigmatem.

V prostředí, jež poznalo marxismus jen jako vulgární karikaturu vědecké metody a souboru názorů, asi pochopitelně není velký zájem o seriózní práci historiků a teoretiků jako Timothy Clark, Fredric Jameson či O. K. Werckmeister, kteří se označují jako „neomarxisté.“ Je ale otázkou, zda se český děpis umění může nadále vyhýbat „teorii“ – vyhýbat se především epistemologickým a axiologickým otázkám, které přináší studium vizuálních zobrazení a kritického přehodnocování svých cílů a rolí v soudobé společnosti, tedy oné sebereflexi, jíž se k vlastnímu prospěchu vystavily dějiny umění v anglo-americkém světě. Čas nevinnosti, kdy bylo možné provozovat studium zobrazení ve věži ze slonoviny, na půdoryse narysovaném v 19. století, už totiž pominul i pro české dějiny umění.

<sup>72</sup>Mukařovskému je věnován oddíl v historickém přehledu českého dějepisu umění (Kolektiv autorů, *Kapitoly z českého dějepisu umění*, Praha 1987, sv. II, ss. 248–61), kde je však charakteristicky zmiňována především jeho teorie estetické hodnoty a zcela je opominut přínos jeho sémiotické teorie pro studium umění. Při příležitosti mezinárodní konference v roce 1991, uspořádané k výročí jeho narození, která zkoumala Mukařovského dílo z různých perspektiv, se k Mukařovského odkazu hlásily literární vědy, estetika nebo sémiologie, nikoli ovšem český děpis umění. Srv. ale studii slovenského autora Jána Bakoše, *Der tschechoslowakische Strukturalismus und die Kunstgeschichtsschreibung*, *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 36, 1991, ss. 53–103.

<sup>73</sup>Klíčové práce Mukařovského byly anglickému publiku zprostředkovány již v sedmdesátých letech v antologii *Structure, Sign, and Function: Selected Writings of Jan Mukařovský*, ed. J. Burbank and P. Steiner, New Haven 1978. Jeho sémiologie se dnes v anglo-americkém prostředí těší velké pozornosti. Kupř. Norman Bryson otevírá jeho studii *Umění jako sémiologický fakt* sbírkou esejů nové francouzské teorie (*Calligram. Essays in New Art History from France*, Cambridge, MA 1988). Mukařovského sémiologii ve vztahu k Panofského ikonografii se zabývá Donald Preziosi, který uvádí, že Panofský pravděpodobně neznal Mukařovského dílo (*Rethinking Art History*, op.cit., ss. 115–21).

*V úvodní stati byla opakovaně zmíněna klíčová úloha jazyka v popisu a interpretaci výtvarných děl. Odpůrci nové, zejména poststrukturální a jiné kritické teorie často (a zčásti oprávněně) poukazují na nesrozumitelnost a neproniknutelnost jazyka, kterým je psána, a na samouúčelnost tohoto metajazyka. Avšak i pro historické a kritické texty psané jasně a srozumitelně platí, že jejich myšlenkový obsah je neoddělitelný od pojmů a metafor, jimiž je vyjádřen. Většina prací, které zde uvádíme v českém překladu, byla původně napsána hutným, nelehkým jazykem, vyžadujícím velmi pečlivé čtení. Jeho převod do češtiny se ukázal být obtížným také z toho důvodu, že čeština v některých případech postrádá pojmovou přesnost a lexikální výbavu k rozlišení subtilních významů. Angličtina se pro tento druh odborného diskursu jeví jako efektivnější nástroj než čeština a její vyjadřovací možnosti se každopádně mohly v uplynulých letech vyvíjet právě proto, že byla tím jazykem, v němž se většina podstatného myšlení a diskusí o vizuálním umění odehrává.*

*Při překladu jsme se drželi několika zásad:*

*1/ Pokud se v esejích objevovaly pasáže z filosofických, uměnovědných či jiných odborných textů již dříve přeložených do češtiny (Gombrich, Barthes, Freud) vycházeli jsme zásadně z těchto existujících překladů a existujících českých ekvivalentů pro specializované pojmy (kupř. making comes before matching – tvorba předchází srovnání).*

*2/ Mnozí autoři zastoupení ve výběru (nejvíce Michael Baxandall) používají ve svých pracích fráze, které se v anglickém*

odborném uměnovědném diskursu staly ustálenými pojmy, ale dosud nezdolány jako technické termíny či ustálená spojení v češtině (visual interest, visual skills, pictorial peculiarities, period eye, chain of replication, seeing-as atd. ). V těchto případech jsme volili český ekvivalent, který se nejlépe zdál odpovídat smyslu anglického originálu (vizuální zájem, vizuální či výtvarné dovednosti, obrazové [pikturální] zvláštnosti, dobové oko, řetězec opakování, vidění něčeho v něčem). V některých z těchto případů uvádíme při prvním výskytu daného termínu v závorce za českým překladem i anglický originál.

3/ Diskuse o vizuálním zobrazení spočívá na několika sémanticky velmi zatížených termínech, které však v angličtině umožňují subtilnější rozlišování smyslu. Kupř. triáda anglických pojmů picture-image– representation umožňuje bohatší škálu rozlišení významu než český pár obraz – zobrazení. Zvláště chceme upozornit na klíčový pojem, který prostupuje všechny tyto texty – representation.

Podle kontextu jej překládáme jako zpodobení či znázornění (tedy konkrétní hmotnou či mentální konstrukci); tento pojem ale také označuje činnost vedoucí k nějakému zobrazení, tedy znázorňování.

V současné angličtině se však pojmu representation užívá i ve smyslu, pro který neexistuje český ekvivalent – pro označení všech základních kulturních kategorií, jejichž prostřednictvím vnímáme a pojmujeme svět a jejichž jednou součástí jsou i vizuální zobrazení. Kategorie „Representation“ (případně v plurálu) v tomto smyslu zahrnuje nejružnější způsoby získávání, uchovávání a manipulování znalostí, nebo (v definici editorů sborníku *Rethinking Representation*) „je... uměle vytvořenými (jakkoli zdánlivě neměnnými) konstrukcemi, skrze něž se zmocňujeme světa: konceptuální reprezentace, jako jsou zobrazení, jazyky, definice, které samy o sobě zahrnují a konstruují další sociální reprezentace jako rasa a pohlaví.“ V tomto užití překládáme representation jako znázorňování, systém znázorňování, nebo reprezentace.

## ■ Whitney Davis Symboly v dějinách a jejich objevování

Některé notoricky náročné pasáže Wittgensteinových *Filosofických zkoumání* (1968) dávají vzniknout skeptickému dilematu, které budou všechny následné teorie nebo dějiny tvorby symbolů ignorovat jen na vlastní nebezpečí. Vyjádřeno formou, jež patří k nejdůraznějším (a nebere v potaz Wittgensteinův vlastní exaktní smysl), jde o následující: přestože některé formy viditelného chování mohou z vašeho a mého hlediska cosi reprezentovat (např. označovat či znázorňovat), neboť v jazyce společném nám oběma pro ně lze najít odpovídající konvenční „význam“, neexistuje žádná záruka ani žádná konečná zkouška, které by dokázaly, že určitá behaviorální forma – tak, jak bychom ji kdy mohli vnímat a studovat – má totožný anebo vůbec nějaký „význam“ i z hlediska někoho jiného. Například vy a já můžeme něco vyjadřovat mrknutím nebo zavrčením, nicméně někdo jiný *pouze* pohnul víčkem nebo ze sebe vydal vrčivý zvuk. Anebo, máme-li použít Kripkeův příklad (Kripke 1982, ss. 8–9), tím, že vy nebo já napíšeme znaménko/znak/symbol „+“, vyjadřuje to pro nás pro oba funkce pro součet nebo „plus“, ale pro druhého člověka je tentýž znak „+“ ve skutečnosti vyjádřením něčeho jiného, dejme tomu funkce „quus“ – funkce, podle níž platí rovnice  $x \text{ quus } y = x \text{ plus } y$ , jsou-li  $x, y$  menší než 57, ale jinak (vždy) = 5. Samozřejmě vy nebo já bychom ani nedokázali říci, zda jsou naše „pravidla“ pro používání „+“ odlišná od pravidel druhého člověka v tom, jak sčítáme celá čísla menší než 57: nepoznáme, zda je jeho (nebo naše?) pravidlo „zakřivené“ nebo „ohnuté“ (Blackburn 1984). Můžeme si představit i jiné, možná

dokonce extrémnější příklady, u nichž by *žádná možná zkouška, jakou bychom mohli vymyslet a provést*, nikdy nemohla s definitivní platností určit, že se naše metody navzájem liší nebo, v hlubším smyslu, že jeden z nás ve skutečnosti vůbec žádnou „metodu“ nepoužívá (viz Davis nedat.).

Nemohu zde zkoumat všechny důsledky, které by mohly ze zmíněného skeptického dilematu (viz Kripke 1982) vyplynout pro historii umění a pro antropologii či archeologii symbolů. Mým záměrům bude dostatečně vyhovovat prosté konstatování, že žádná empirická ani experimentální metoda zkoumání behaviorálních forem (jako například vrčení) či morfologie (jako například znaménko) „na pevném základě“ nebo jakoby nám „přímo před nose“ nemůže definitivně určit, zda se jedná o znak (symbol, zpodobení), anebo zda má daná forma pro své tvůrce vůbec nějaký – a eventuálně jaký – referenční význam. To, že *coś vypadá jako* zobrazení, ještě neznamená, že to zobrazení skutečně *je*, a to, že se *coś zdá* zobrazovat mého psa, ještě neznamená, že ho to skutečně *zobrazuje*. Abychom zjistili, na čem jsme, potřebujeme se dozvědět *víc*. Za tím účelem zde zkombinuji specifický druh skeptického dilematu, aplikovatelný na vizuální zobrazení, jak jsou chápána historiky umění, se specifickým druhem odpovědi či jakéhosi úhybného manévru – ale i přesto bude doufám zřejmé, že tuto mou metodu lze vhodným přepisem transformovat v metodu zcela obecně použitelnou: že může být formulována pro *libovolné* symboly.

Před pětadvaceti tisíci lety, možná i dříve, někdo poprvé vstoupil do jeskyně na hoře Gargas – nepříliš rozsáhlé samostatné kaverny, položené téměř 700 metrů nad úpatím – nedaleko dnešní vesnice Aventignan ve francouzských Pyrenejích. Po padesáti metrech od ústí se v jeskyni zpola setmělo a po dalších padesáti metrech a odbočení doleva už nebylo vidět ani na krok; náš návštěvník tedy vykřesal oheň a posvětil si olejem nebo lojem zapáleným v kamenné lampě. Měl štěstí: prostor byl suchý, čistý a měl relativně hladké stěny, i když se občas stával útočištěm zvířat – zachovaly se tu dokonce stopy dlouhých drápů jeskynního medvěda. Přestože náš prehistorický návštěvník pravděpodobně znal i další obyvatelné jeskyně v oblasti, dodnes nevíme, proč se rozhodl právě pro Gargas. Každopádně jednou z činnos-

tí, kterým se tu věnoval – a samozřejmě snad také jedním z důvodů jeho pobytu – bylo „kreslení, přesněji vytváření znaků“ (Leroi-Gourhan 1967, ss. 307–8, Barrière 1976, 1984).

Voda prosakující do jeskyně neviditelnými trhlinami sem naplavovala jemné siltu vápence a na mnoha stěnách členitého prostoru vytvářela nánosy vlhkého, měkkého *Montmilchu*. Náš návštěvník do něj spojenými prsty vytlačoval rovné a zakřivené rýhy nebo, jen jedním prstem, opisoval „složitější klikaté a spirálovité linie“ (Barrière 1976). Nevíme přesně, jak dlouho tato činnost probíhala – zřejmě po několik generací (základní obecnou studií je Bednarik 1986) –, nicméně nakonec někdo do vápencové vrstvy jednoduchou linkou vyznačil minimalizovanou siluetu přední části těla bizona: rohy, hlavu a čenich (tyto obrazy viz např. Barrière 1976, sv. I, s. 151). O něco později vznikla kresba celého zvířete – úplný obrys včetně detailů očí, chomáčů chlupů na nártních kloubcích atd. –, vyrytá do tvrdší plochy ostrým kamenem. Postupně se na stěnách kumulovaly obrazy koňů, sobů, různých druhů antilop a dalších zvířat, znázorňovaných se stále větší mírou rozlišení, detailu a modulace a se stylem charakteristickým pro jednotlivé autory. Alespoň pro lidské bytosti obývající tuto část světa se tak v době přibližně 20 000 let před naším letopočtem zrodilo zobrazování.

Právě dojem, že se tento příběh odehrával přesně podle naznačeného scénáře, bych zde chtěl vyvrátit; přesněji řečeno mám v úmyslu dokázat, že tento popis událostí nám nemůže být dostatečným vodítkem k pochopení, co takový objev pro oblast zobrazování znamenal. Neboť i když uznávám, že část příběhu o krystalizaci symbolických technologií a konvencí tvoří základ dějin veškerých uměleckých druhů – a některými je považována přímo za dějiny umění –, status těchto „prvních“ obrazů v jednotlivých tradicích zůstává nejasný.

Považuji za nutné připomenout známý fakt, že jeskyně v Gargasu není prapůvodním místem, kde zobrazování vzniklo. Slouží zde pouze jako *jeden z příkladů*. Různé druhy obrazů samozřejmě vznikaly na mnoha místech a pravděpodobně i dříve, jako například jednoduchá, ale nepochybná vyobrazení zvířat na přenosných vápencových deskách ze skalních obydlí v Perigordu, z nichž nejstarší se datují 30 000 let př. n. l. (Delluc & Delluc 1978), nebo kamenné malby dalších zvířat z jeskyně



Apollo XI v Namibii, která pocházejí nejdříve z období kolem 24 000 let př. n. l. (Lewis-Williams 1983, obr. 42–3; Willcox 1984, ss. 231–7). Netušíme, zda se zobrazováním zabývali i starší hominidé v některém z médií podléhajících zkáze – například malbami na kůře, kresbami v písku a podobně. V trvalejších médiích, která se mohla zachovat do dnešní doby, vytvářel *Homo sapiens neanderthalensis* nefigurativní grafiku (např. Marshack 1976), a současné názory spojují zobrazování s technologicky „moderní“ starší paleolitickou kulturou *Homo sapiens sapiens* – člověka starší doby kamenné. *Sapiens sapiens* je ve skutečnosti často definován právě jako „tvor vytvářející obrazy a používající další komplexní systémy symbolů“ (Preziosi 1982, Davis 1986). Z hlediska našich záměrů ovšem celá otázka chronologicky absolutně „prvního“ obrazu pouze odvádí pozornost jiným směrem.

Navzdory tomu, že obyvatelé Gargasu byli vzdálenými příbuznými staršího paleolitického člověka a vyvinuli se z něj, nemáme jediný důkaz, že by o předchozích zobrazeních věděli. (Vytvářeli nicméně *jiné druhy* obrazů: období vzniku nástěnné rytiny částečně prozrazují určité její tendence, společné s jednou figurou na vyřezávaných plaketách, objevených v jeskyni.) Teoreticky vzato, i dítě divočiny nebo Robinson Crusoe, kteří by žili zcela izolovaně a nezávisle na společnosti či tradici (anebo obojím), by mohli vytvářet obrazy (Davis nedat.); teoreticky vzato, v dějinách dochází ke stále novým a novým počátkům zobrazování. Gargas sice představuje užitečný příklad, avšak tytéž obecné nejasnosti se objevují u *každého* skutečně prvotního druhu zobrazování, bez ohledu na čas a místo archeologického nálezu.

V případě prvotního obrazu náš problém není vnější – nejde o problém určení jeho stylistických vývojových nebo formálních zdrojů –, ale spíše vnitřní. Jestliže nikdy nic takového neviděl, jak mohl první tvůrce obrazu *vědět*, jak obraz vytvořit? Hypoteticky vzato, nikdo mu neřekl, co to obrazy jsou a jak je používat.

V našem úvodním příběhu tedy návštěvník jeskyně jednoduše začal vytvářet linie připomínající siluetu bizonů, koní a dalších tvorů. Tento popis jevu ovšem neobstojí, uvažíme-li dvě věci. Za prvé – jako projekce trojrozměrného objektu je dvourozměrná vizuální konfigurace *dvojsmyslná*. Podle jakéhokoli standardu projektivní přesnosti může věrně zobrazovat libovolné množství různých reálných předmětů (Hagen 1986). Na čem je ale potom

založen specifický názor, že například čtverec znázorňuje krychli, a ne nějaký jiný šestihranný předmět? (To je otázka právě onoho typu, jakou by skeptické dilema vyhotilo.) A za druhé – to, že určitá vizuální konfigurace náhodou *připomíná* některý reálný předmět, ještě nezaručuje, že tento předmět také *znázorňuje*. (I s tímto bodem si skeptické dilema láme hlavu.) Stíny a „obrazy“ v zrcadle sice připomínají předměty, kterými jsou vrženy, ale nejsou nezbytně zobrazeními těchto předmětů. Nejruznějším předmětům mohou být náhodně podobné i různé vizuální struktury, jako například mramorované vzorce na Leonardových freskách (co se týče problematické otázky podobnosti v zobrazeních, viz na různých místech Manns 1971, Goodman 1972, kap. 1, Tversky & Gati 1978). Jak je potom možné, že jsme jednoduché křivky z Gargasu, podobné profilům různých zvířat (stejně jako mnoha dalším věcem), od začátku jednoznačně přijímali jako zobrazení, která *představují* právě ony zvířecí aspekty? Jinými slovy: jak je možné, že jsme je identifikovali jako zobrazení?

Na obě otázky se nabízí zdánlivě jasná odpověď, totiž že znaky v Gargasu, ať nám připomínají cokoli, byly (respektive nebyly) vytvořeny se *záměrem* znázornit konkrétní předměty. Tento názor nás však nebezpečně posouvá zpět. Zdá se naznačovat, že tvůrce zobrazení už bylo známo, *co to obraz je a jak jej vytvořit*. Odkud se to ale dozvěděl? Taková odpověď je nepřesná, nekonkrétní a „konvencionalistická“ a v žádném případě ji nelze aplikovat na prvního tvůrce obrazů (viz Davis 1987 a ohledně potencionálního řešení paradoxů a regresí konvencionalismu viz Lewis 1967).

Zaměříme se pozorněji na to, co se v Gargasu skutečně stalo: vznikl tu abstraktní záznam – „prstové [digitální] rýhování“ a čmáranice vyryté jedním nebo více prsty v měkkém *Montmilchu* –, nakupený na zdech a pokrývající dlouhé tabulové naplaveniny. Tento záznam má mnoho vlastních vnitřních rytmů. Přestože by si zasloužil značně obsáhlejší zmínku, pro naše účely postačí konstatování, že jistý zlomek z něj tvoří znaky, v nichž *mohou* být viděny určité předměty – například jakýsi obdélníkový prstový záznam, který podle některých pozorovatelů obsahuje zvířecí formy (např. Barrière 1976, sv. I, s. 136, obr. 23, 35, 39). Podobné složité a působivé znaky jsou k vidění i v dalších archeologických kontextech, například mezi rytinami na kamen-

ných blocích z Perigordu (Delluc & Delluc 1978, 1985) a samozřejmě také v kresbách lidoopů (např. Schiller 1951, Morris 1961, Smith 1973; obecně viz Davis 1986, 1987). To, že takové znaky mohou být v některých kontextech *mylně* považovány za skutečnost, přímo vyplývá z faktu, že vjemový systém někdy dochází k nesprávným interpretacím informací, které získává v odraženém světle (Gibson 1979, Marr 1982); a přestože vjemový systém je sám o sobě komplexním jevem, pro naše účely můžeme považovat „vidění něčeho v něčem“ [„vidění coby“; *seeing-as*] za „automatickou“ (autonomickou čili mechanickou, bezděčnou) operaci vizuálního systému, který reaguje na dvojsmyslnost vjemu (Wilkerson 1973a, Wollheim 1980, ss. 205–26, Budd 1986).

Stejně jako v případě každého psychologického jevu, který se navenek neprojevuje, je i „vidění něčeho v něčem“ nepřístupné bezprostřednímu pozorování. Lhostejno zda proběhlo před deseti vteřinami, nebo před 10 000 lety: stojí jakoby „mimo“ historii – je hmotným důkazem viditelného lidského chování tak, jak se fragmentárně zachovalo v archeologických záznamech vykonaných činů a vytvořených věcí. Přestože se odehrál v *rámci* historie, takový způsob vidění často žádnou vlastní historii nemá.

Vzpomeňte si na náš příklad z úvodu – pouhý fakt, že někdo v nějakém znaku momentálně vidí předmět, ještě není dostatečným důvodem k tomu, aby znak tento objekt skutečně *znázorňoval*. V mihotavém pološeru jeskyně mohl náš návštěvník některé znaky – ať už jeho vlastní, nebo vytvořené jiným autorem – v určitém okamžiku považovat za zvířecí formy, ale ty proto nemusely být nezbytně *zobrazeními* zvířat.

Kdyby se však podíval ještě jednou a důkladně, zjistil by přinejmenším, že to, co považoval za něco jiného, je jen a pouze znak, morfologicky možná nerozeznatelný od dalších znaků, jimiž on sám (nebo někdo jiný) poznamenal stěny všude kolem, ať už k tomu měl sebemenší důvod, nebo také bezdůvodně. Na základě toho už by musel zjistit, že může vytvářet znak nejen jako *znak sám o sobě*, ale i jako znak, v němž může být viděn *určitý předmět* – který může být „viděn coby“ tento předmět. Jestliže a když pak ten či onen druh znaku určitým způsobem pro takové vidění přetvoří – přičemž ví, že jde o pouhý znak, ale zajímají ho právě ty jeho vlastnosti, které připomínají určitý

předmět –, tehdy vytváří obraz (podrobně viz Davis nedat.). V tom okamžiku se znak stává *poznámkou*. A pokud je takové vytváření znaků a poznámek určitým druhem tvoření a přetváření, pak má i své dějiny: můžeme je archeologicky lokalizovat.

Ale nikdy nebudeme vědět, zda někdo v nesčetných záznamech v Gargasu skutečně určité objekty viděl. To, že je v nich dnes rozeznáváme (nebo také nerozeznáváme) *my*, není – jak nám připomíná skeptické dilema – v kladném ani záporném případě důkazem, že jsou skutečně zobrazeními těchto objektů; to, že *my* v nich dnes něco vidíme, nijak nesouvisí s viděním někoho jiného. A navíc nevíme ani to, proč nejdříve vznikaly právě *znaky*, ať v nich jejich tvůrce něco viděl, nebo ne – možná, jak předpokládá Barrière (1976) a mnozí další, byly pouhou „spontánní graffitomanií“ (viz Bednarik 1986).

Přesto však lze v některých záznamech vyzorovat kontinuitu *opakování* [*replikaci*] znaku, který se podobá objektu. V Gargasu je to zdvojená esovitá křivka, v níž můžeme, v případech, kdy je nakreslena vertikálně, pozorovat zakřivené rohy, čelo, čenich a krk bizona, a probíhá-li vertikálně, dají se v ní rozeznat rohy, nahrbený hřbet a zdvižený ocas nebo pokleslá zadní část těla (např. Barrière 1976, sv. I, obr. příl. 43, čísla 10, 11). Gargas tuto formu předkládá v nesčetných opakováních a variacích. Esovité křivky jsou zdvojeny celé nebo jen částečně, aby přesvědčivě znázornily dva rohy zvířete; jindy jsou proti sobě umístěny v takovém úhlu, aby tvořily poloviční nebo dvoutřetinový obrys; závěrečná zakončení každé z nich buď zapadají na své místo, nebo lze z jejich opakování vyzorovat, že vznikla na několik pokusů; důlek vyhloubený prstem naznačuje oko; několika rychlými tahy byly znázorněny běhy zvířete nebo ohon, a celá kontura bývá završena druhou horizontální [*ventrální*] křivkou, která je vedena pod křivkou první [*hřbetní*, *dorzální*] (Davis 1987, obr. 10). Považujeme-li je za *znaky*, tyto výtvořky jsou identické s těmi, které se (hypoteticky) objevují už v abstraktních či dokonce nesémantických záznamech. Podle toho, že v přechodech od povrchu k povrchu nebo při přechodu z jednoho nástroje na druhý se zachovaly vlastnosti připomínající objekt, lze předpokládat, že tyto obrazy byly ve skutečnosti vytvořeny vědomě *za účelem* toho, aby v nich bylo něco viděno – tedy jako vyobrazení. (Podobně bychom mohli předpokládat,

že byly „zápisem“, pokud by autor mezi jednotlivými „znaky“ při jejich opakování zachoval styl a používal a opakoval další druhy vlastností, jako například jejich samostatné postavení či vylučovací vztah [viz Marshack 1977, 1984.] Avšak, znovu opakujme, zcela první znak v této a v jiných opakovaných sekvencích vznikl jako pouhý znak, a nikoli jako obraz.

Přestože tato analýza usiluje o řešení logického paradoxu zpětného postupu, přináší s sebou možné komplikace. S ohledem na možnost dvojsmyslnosti, náhodné podobnosti a variability „vidění něčeho v něčem“ nemůžeme ani sebehlubším zkoumáním vizuálních vlastností daného znaku zjistit, zda se skutečně jedná o obraz a co přesně má představovat. Bez ohledu na očividně bizarní důsledky tohoto výsledného zjištění (ovšemže víme, že malby v Sixtinské kapli jsou zobrazením – co by tam nahoře, pro všechno na světě, jinak dělaly?), *musí interpret znát všechny články celého řetězce opakování a variací veškerých vlastností znaku, a to zpětně až k prvopočátečnímu okamžiku „vidění něčeho v něčem“, jež bylo buď jeho vlastním „psychologickým“ zážitkem, nebo zážitkem někoho jiného.* V případě obrazu je toto konstatování těsnou (ne však přesnou) paralelou tak zvaných „kauzálních“ či „historických“ teorií týkajících se souvislosti mezi vlastními jmény a terminologickými označeními přírodních druhů (Putnam 1975, Schwartz 1977, Evans 1979, Kripke 1980, Devitt 1982); v procesu úspěšného vytváření a vnímání symbolických referencí interpret neoperuje ani tak správným a úplným „popisem“ znaku nebo „přesvědčením“ o něm (*locus classicus* zde představuje Russel 1956) jako spíše více či méně mlhavým chápáním *historie* jeho prvního použití („křest“), přenosu a změny. Dovolím-li si použít trochu přemrštěného zjednodušení (viz Davis nedat.), interpret jazyka se nezabývá jeho *dešifrováním*, ale jeho postupným *odhalováním* a odstraňováním svrchních nánosů. Tato poznámka samozřejmě platí na někoho uvnitř *nebo* vně určitého společenství uživatelů jazyka nebo tvůrců znaků.

Dnes naštěstí můžeme tento celý uzavřený cyklus produkce, „křtem“ počínaje, studovat v experimentálním prostředí – na opicích v laboratoři, na dětech v ohrádce nebo na projektantech v ateliéru. A můžeme, a to je nejdůležitější, pozorovat sami sebe při práci: *sami na sobě* se můžeme přesvědčit, jak prostřednic-

tvím *svých vlastních* obrazů (záznamů) vytváříme obraz (záznam) určité věci, a to bez ohledu na to, zda jsou druzí schopni podstatu našeho záznamu pochopit. Jiným způsobem než pomocí tohoto experimentu lze posloupnost a strukturu relevantních řetězců opakování identifikovat jen se značnými obtížemi.

V případě jedné věci je každá varianta v řetězci od variant předešlých nutně oddělena určitým prostorovým rozpětím nebo určitým časovým intervalem – a k tomu, aby interpret dokázal všechny varianty poznat a pochopit, musí disponovat nesmírně hlubokými archeologickými znalostmi o produkci znaků. V případě jiné věci se některé vlastnosti morfologie opakují ve variantách následujících těsně po sobě, přičemž často dochází k jejich těsnému provázání (jsou nakresleny přes poslední variantu nebo jsou součástí její struktury), zatímco jiné opakovány *nejsou* a bývají opuštěny nebo zničeny. Z archeologického hlediska jsme odkázáni na komplexní morfologii, která se prezentuje jako celistvý unitární „artefakt“, jako celek složený z jednotek, jež představují výběr z mnoha variant i jejich palimpsest zároveň – a v odpadu z experimentálního prostředí bychom našli mnoho věcí, které bychom rádi poznali.

Je úkolem tak zvané „archeopsychologie“ či „paleosémiotiky“, aby tyto vztahy utřídila: archeopsychologie se stává *interpretací obou dimenzí vztahu artefakt-znak a zejména vzájemného vztahu nebo identity artefaktičnosti a zobrazitelnosti, a to na základě formálních teorií, které tento vzájemný vztah rozvíjejí a jako jeho přímý či nepřímý důkaz prosazují jasně vymezené kulturní a historické kontexty.* Přestože je jasné, že tento úkol vyžaduje přesně formulované a tím či oním způsobem – empiricky nebo teoreticky – obhajitelné teorie jak zobrazování (např. *semiosis* – pozorování znaků; interpretace; reference), ta! artefaktičnosti (např. morfologie; styl; sekvence a distribuce), bude nesmírně komplikovaný, a pokud jako výchozí předpoklad připouští evoluční i kulturně-relativistické předpoklady, pravděpodobně nebude možné provádět jej se všeobecnou platností.

Každopádně v Gargasu a v jiných výjimečných umělecko-historických či archeologických případech můžeme někdy bezprostřední obtíže obejít: protože paleolitický rytec musel hmotu z povrchu spíše odstraňovat, než aby k ní přidával další vrstvy, nemohl svou práci příliš snadno měnit nebo vymazat, a ta má

proto tendenci akumulovat se na jednom místě. Díky tomu můžeme zpětně sledovat řetězec opakování, jehož prostřednictvím vznikla forma palimpsestu s vnitřní posloupností vrstev [*stratigrafii*], a to postupně až k počáteční variantě abstraktního záznamu. Například v nejhlubší komoře Gargasu nabízí „Tabule Velkého býka“ (Barrière 1976, sv. II, obr. příl. 56 atd.) celou řadu úplných i neúplných zvířecích forem, nahromaděných jednu na druhé v jediné vrstvě. Jednotlivé linie jsou využívány několikrát, ke kreslení nových obrazů, a jednu a tutéž linii společně sdílí i několik obrazů zároveň. (Nepředvídali bychom takové morfologie, pokud by vrstvení byla „náhodná“, t.j. kdyby pozdější rytec nebral v úvahu práci svého předchůdce.) Lze pozorovat mnoho úplnějších forem, ale některé formy jako by naopak uvízly v opakujiícím se rozvíjení – los se sotva viditelně modulovaným obrysem, kůň s čelem nebo tlamou očividně kreslenými na dva pokusy nebo překreslenými pozdějším umělcem, dvojitý bizon, výrazný kozorožec s hluboce vyškrabaným a uvnitř vyplněným obrysem, u něhož jsou zřetelně rozeznatelné tři kresebné „verze“ hlavy, a nakonec samotný Velký býk, vytvořený zčásti vydlabanou linií a zčásti mnohem jemnější rytou kresbou, která možná hlubšímu zásahu předcházela (k „řetězcům opakování“ v aurignacijské a premagdalénské přenosné a parietální grafice viz Davis nedat., kap. 1, oddíl 8).

Jednoduše řečeno, opakování je sekvenční produkci vzájemně podobných artefaktů, které jsou v určitých kontextech vzájemně nahraditelné (Davis nedat.). Obecný pojem řetězce opakování, do určité míry paralelní s lingvistickým, filosofy užívaným pojmem „historie reference“ (Kripke 1980, s. 95) nebo „řetězec určení“ (Devitt 1982), se pod různými názvy objevuje i v dějinách umění a v archeologii. Například Kubler (1962) jej označoval jako „třidu formy“, která má pocházet z „prvotního objektu“, z artefaktu bez formálních předků. Toto označení je možná ekvivalentem toho, co mají někteří historikové umění na mysli stylem – souborem vzájemných podobností artefaktů, podobností vysvětlovaných jejich společným historickým původem (Davis 1990), přestože styl zahrnuje i artefakty, které nezobrazují (reference má nezbytně styl, neplatí to však *vice versa* [Davis nedat., kap. 2]). Při snaze o pochopení těchto řetězců, tříd či souborů se ovšem neobejdeme bez dlouhé řady nejrůznějších velmi nároč-

ných a složitých formálních, komparativních a statistických metod (např. Sneath & Sokal 1973, Clarke 1978, Hennig 1979).

Často, a nezdědka oklikou, docházíme k závěru, že určitá vlastnost vizuální konfigurace něco znamená nebo by znamenat měla; snad proto, že stejně je tomu i v případě jiných vizuálních konfigurací s podobnými vlastnostmi. Abychom tuto vlastnost zaznamenali, vytvoříme si psychologický jev – perceptuální epizodu, přesvědčení, záměr nebo pravidlo. Jakmile se však začne rozvíjet možnost dvojsmyslnosti a náhodné podobnosti, nemůžeme předem vědět, která vlastnost této konfigurace byla původně považována za něco jiného a co to přesně bylo. Podle mé analýzy dochází ke znázornění *uvnitř* řetězce opakování, a interpretace libovolného obrazu je proto nezbytně historická: od interpreta vyžaduje naprosto exaktní znalost toho, jak byly znak/symbol vytvořeny a jak byly kdy jejich různé vlastnosti viděny/interpretovány.

Jistě, v určitém smyslu je to pro dějiny umění báječná zpráva: poskytuje nám přísně logické ospravedlnění pro samotnou existenci dějin umění. Avšak na druhé straně se skrývá i zpráva špatná: gnozeologické podmínky pro interpretovatelnost jsou extrémně přísné a důkazy jsou všeobecně minimální. Bez *úplných* archeologických znalostí historie daného znaku si interpret nikdy nemůže být jist tím, co znak symbolizuje (znamená). Ještě více zneklidňující však je, že samotný prvotní okamžik „vidění něčeho v něčem“, který vkládá do celého řetězce onen specifický význam, je jako psychologický jev fakticky nedostupný přímému archeologickému výzkumu. Může být rekonstruován pouze deduktivně, jako perceptuální epizoda (ať už se jedná o naši vlastní epizodu či epizodu, kterou jsme schopni rozeznat, nebo naopak), jež by nejlépe vysvětlila celý soubor formálních a kontextuálních vlastností řetězce.

Jak napsal Emile Durkheim (1938, s. 104), „...kdykoli je sociologický jev přímo vysvětlen jevem psychologickým, můžeme si být jisti, že vysvětlení je mylné“ – a skutečně, v moderní antropologii existuje tendence vidět „pravidla“ či „kódy“ interpretace jako určitým způsobem suprap psychologické, nalézající se „v kultuře“ nebo v nějaké jiné konkretizované supraindividuální entitě. Ale lidé v běžných společenských situacích si s nějakými metapsychologickými otázkami vůbec nelámou hlavu

a odpovídající archeologické znalosti o tvorbě znaků si dedukují nebo získávají naprosto přirozeně – stejným způsobem, jakým si osvojují znalosti o tom, jak se používají a mají používat jednotlivá slova jejich rodné řeči. Obrazy jsou označeny nálepkami a rozškádkovány; jejich vlastnosti jsou zdůrazněny a poukazuje se na ně; jejich konkrétní denotace a konotace jsou celospolečensky diskutovány. Předpokládejme, že se tyto znalosti mění ve znalosti konvenční či institucionální. Daná společenská skupina pak považuje za samozřejmost, že určité vlastnosti vizuální konfigurace mají být interpretovány určitým způsobem, a „pravidla“ a „kódy“ začnou v jistém smyslu nahrazovat skutečné historické porozumění a bádání. Naším úkolem jako historiků umění proto je, jednoduše řečeno, toto místní obecné povědomí o obrazech rekonstruovat. Přesně to si předsevzal jeden proud v tzv. sociálních dějinách umění, třebaže ne explicitně durkheimovský (a ačkoli má doslova stovky verzí, *locus classicus* představuje stále Baxandall 1972).

Používám zde příkladu paleolitické jeskyně částečně proto, abych naznačil, že pokud jsou nám konvenční znalosti o obrazech a o archeologii jejich produkce na hony vzdáleny, naše interpretativní poslání je o to náročnější a výsledky o to neúplnější. Navzdory fascinujícím a komplikovaným teoriím (např. Leroi-Gourhan 1967, Conkey 1983) skutečně nemáme ani tu nejmenší představu, v jakém smyslu jeskynní kresby a malby znázorňovaly aspekty světa jejich tvůrců. Podobně jsou od konvenčních interpretačních postupů v odpovídající míře izolovány i obrazy lidových umělců, „umělců-vyděděnců“ či „umělců-excentriků“ a jiných v kultuře neasimilovaných nebo okrajových jevů anebo obrazy mentálně postižených a je podobně obtížné rekonstruovat jejich historický význam (tím samozřejmě netvrdím, že jsou *podobně* významné jako prehistorické umění). Ale to jsou otřepané fráze, které poukazují pouze na praktická omezení uměleckohistorických či jiných „archeologických“ důkazů. Dokud takové obrazy skutečně *jsou* do jakékoli míry obrazy, pak také tvoří článek řetězce opakování a mají *určitou* historickou funkci, díky níž jsou *určitým způsobem* významné. Mně tu šlo o cosi podstatnějšího: první obraz, ať k jeho objevu došlo kdykoli, kdekoli a jakkoli, je provázen i naprostou *absencí* historického precedentu, naprostou absencí historického opakování, v němž

by byl tento jev zakotven, naprostou absencí historie interpretace, podle níž by byl dešifrován. Jako bychom objevili poznámku v novém, dosud neznámém jazyce. (Tento bod zde nebudu rozvíjet, ale přesto se mi zdá, že veškerá pojetí obrazů v rámci „tradice“ – která ovšem určitým způsobem potlačuje „diachronický“ problém původů ve prospěch „synchronické“ či „strukturální“ analýzy – podléhají skeptickému dilematu a průvodním obtížím konvencionalismu; uměleckohistorické texty nedávné doby [např. Sauerländer 1983 či Clark 1985] pojem „tradice“ nebo „historie umění“ problematizují.)

Paleolitické obrazy na přenosných kamenných blocích a na stěnách jeskyní možná v určitém absolutně chronologickém smyslu skutečně představují první obrazy v lidských dějinách, ale to je pro naši úvahu nepodstatné. Lidé v průběhu celé historie neustále vytvářejí vždy nové a nové počátky řetězců opakování ve stále nových a nových epizodách „vidění něčeho v něčem“. Mnohé z těchto řetězců jsou pevně zakotveny v existujících metodách a jsou řízeny pravidly podobnými moderním západním pravidlům pro perspektivní projekci. To jsou nepochybně skutečnosti společenského života – skutečnosti týkající se institucionální moci –, pro které může existovat celá řada nejrozumnějších vysvětlení. Zato ale neexistují žádná *logická* omezení, žádná pravidla, která by určovala, kdy a kde se bude „vidění něčeho v něčem“ odehrávat – žádná omezení ani pravidla ohledně toho, jaké znaky nebo jaké vlastnosti, jež připomínají předmět, mají být opakovány –, a samozřejmě neexistují ani omezení a pravidla ohledně toho, jak má být taková podobnost samotná poměřována a hodnocena. Bez ohledu na historické období a místo, v nichž lidé vytvářejí znaky nebo nějakým způsobem zpracovávají hmotu, může vizuální konfigurace – vůbec poprvé – přijmout libovolný sémantický význam.

Shrňme si nyní, k jakým závěrům jsme zde došli. Umělečtí historikové často vyvozují, že obrazy jsou bezprostředně rozeznatelné jako takové, jaksi v předstihu před historickým bádáním na nich provedeným a před interpretací těchto obrazů. Avšak *je to právě jeden druh uměleckohistorického oboru – archeologie opakování –, co z nich činí prvořadě obrazy*. Aby interpret pochopil, co obraz symbolizuje, musí disponovat naprosto exaktními znalostmi o tom, jakým způsobem byly vlastnosti této

vizuální konfigurace vytvářeny pro „vidění něčeho v něčem“. Vzhledem k možnostem dvojsmyslnosti a náhodné podobnosti nemůže tuto informaci poskytnout zkoumání konfigurace samotné – „empirické“ zaznamenávání jejích „atributů“ –, byť by bylo sebepečlivější a sebehlubší: interpret musí mít to, co zde nazýváme „archeologickými“ znalostmi o opakováních „vidění něčeho v něčem“. Takové znalosti jsou často shromažďovány konvenčně a předávány institucionálně – i když toto je pouhé a navíc stěží spolehlivé zobecnění a i když nám nic nezaručí, že určitou historickou etapu bude možné rekonstruovat bez obtíží. Za dostatečné budiž považováno konstatování, že nejpřesvědčivější a nejuplněnější vysvětlení hmotných vlastností artefaktu a jeho kontextu (jeho evidentní morfologie, distribuce, způsobu jeho vytváření, skladování či konzervace atd.) skýtá předpoklad, že se jedná o znak anebo o znak s takovou a takovou zobrazovací hodnotou. Samozřejmě i v případě, kdy přesný význam znaku vůbec neznáme, můžeme stále docházet k užitečným, adresným závěrům – nebo shromažďovat informace – o „archeologickém“ místě, jež očividně zobrazující činnost ve společnosti zaujímá (o její chronologii, frekvenci, distribuci, socio-ekonomických a jiných behaviorálních souvztažnostech a tak dále). Avšak ať je svými uživateli jakkoli kodifikována a ať ji jakkoli rekonstruuje, znalosti o obrazech jsou prvotně zakotveny v psychologickém jevu stojícím „mimo historii“: v okamžiku, kdy byl znak vytvořen či pochopen coby symbol nějakého existujícího jevu, tedy v okamžiku, který je nám z archeologického hlediska navždy nedostupný.

Tímto závěrem se necítím být nijak ohrožen; doufám naopak, že archeologie ho jednou dokáže aktivně přijmout za vlastní, místo aby ho jako dosud obcházel. Záměrem mého rozboru problematických bodů v dějinách umění nebo v antropologii symbolů, o něž jsem se na předcházejících řádcích pokusil, bylo pouze zpochybnit pojetí uměleckohistorického oboru coby výhradně empirické činnosti – tedy zpochybnit všeobecně rozšířený pozitivismus, který je nehezským průvodním jevem účelového mysticismu. Samozřejmě můžeme i nadále shromažďovat fakta o tvorbě znaků, na tom není nic špatného – koneckonců tím, co lidé dělají se znaky, které si vytvořili, je právě zobrazování. Čím precíznější bude naše empirické studium obojího, tím lépe. Avšak,

opakuji, neexistuje jediný archeologicky lokalizovatelný a doložitelný fakt ohledně toho, kdy se znak poprvé stal obrazem: kdy a kde se stal první lidskou poznámkou.

Co je to za historii nebo archeologii, které nedokáží odhalit a předložit svůj ústřední jev – událost, jež je klíčová pro jeho vlastní existenci? Domnívám se, že je to historie, která nabízí nejen faktické údaje o svých objektech, ale nutně také *teorii o sobě samé* – systematickou organizující hypotézu podobnou hypotézám Darwinovým či Freudovým –, teorii o způsobech, jakými současnost přebírá a dědí svou formu z minulosti a proč minulost je (anebo také není) koherentní. Z mé analýzy vyplývá, že specifickou funkcí způsobu, jakým současnost dědí své formy, je symbolický význam – forma archeologické spojitosti tvoření. „Vidění něčeho v něčem“ a „replikace“ by nám mohly nejružnějším způsoby připomínat mutaci a selekci nebo trauma a opakování. Mám tušení, že tato hypotéza, ať už bude její konečná forma jakákoli, pro dějiny umění vyplyne ze studia vnímání a vizuálního poznávání a pro další znakové systémy ze studia jiných poznávacích oblastí. Tak či onak, symboly bez dějin jsou záhadou jen tehdy, zůstávají-li dějiny bez teorie.

*K napsání této úvahy mne částečně inspirovaly příspěvky, které jsem měl za povinnost přečíst jako předsedající (bohužel, in absentia) konference na téma „Etnografické a jiné interpretace lidských a zvířecích zpodobení v prehistorickém umění“, jež proběhla v rámci Světového archeologického kongresu v roce 1986. Mírně upravená verze textu byla přednesena na sympoziu s názvem „Umění bez dějin“, pořádaném při výročním setkání College Art Association (CAA) v Bostonu v únoru 1987, zároveň se související přednáškou P.J. Ucka z tohož roku. Děkuji Uckovi za intenzivní diskuse nad mnoha problematickými body.*

#### ODKAZY

- Barrière, C. 1976. *L'art pariétal paléolithique de la grotte de Gargas*, BAR Supplementary, sv. 14 (2 díly), British Archaeological Reports, Oxford.
- Barrière, C. 1984. „Gargas“, v: *L'art des cavernes: Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises*, ed. A. Lerois-Gourhan, Imprimerie Nationale/Ministère de la Culture, Paříž, ss. 514–22.
- Baxandall, M. 1972. *Painting and experience in fifteenth century Italy*, Oxford University Press, Oxford.
- Bednarik, R. J. 1986. „Parietal finger markings in Europe and Australia“, *Rock Art Research* 3, ss. 30–61.
- Blackburn, S. 1984. *Spreading the word: groundings in the philosophy of language*, Clarendon, Oxford.
- Budd, M. 1986. „Wittgenstein on seeing aspects“, *Mind* 96, ss. 1–17.
- Clark, T. J. 1985. *The painting of modern life: Paris in the art of Manet and his follower*, Knopf, New York.
- Clarke, D. 1978. *Analytical archaeology*, 2. vyd., Columbia University Press, New York.

- Conkey, M. W. 1983. „On the origins of palaeolithic art: a review and some critical thoughts“, v: *The Mousterian legacy: human biocultural change in the Upper Pleistocene*, ed. E. Trinkaus, BAR International Series 164, British Archaeological Reports, Oxford, ss. 201–27.
- Davis, W. 1986. „The origins of image making“, *Current Anthropology* 27, ss. 193–215.
- Davis, W. 1987. „Replication and depiction in palaeolithic art“, *Representations* 19, ss. 109–44.
- Davis, W. 1990. „Style and history in art history“, v: *The uses of style in archaeology*, eds. M. W. Conkey & C. Halston, Cambridge University Press, Cambridge.
- Davis, W. nedat. *Seeing through culture: the possibility of the history of art*, rukopis.
- Delluc, B. & G. Delluc 1978. „Les manifestations graphiques aurignaciennes sur support rocheux des environs des Eyzies (Dordogne)“, *Gallia Préhistoire* 21, ss. 213–438.
- Delluc, B. & G. Delluc 1985. „De l’empreinte au signe“, *Dossiers de l’archéologie* 90, ss. 56–92.
- Devitt, M. 1982. *Designation*, Columbia University Press, New York.
- Durkheim, E. 1938. *The rules of sociological method*, University of Chicago Press, Chicago.
- Evans, G. 1979. *Varieties of reference*, Clarendon, Oxford.
- Gibson, J. J. 1979. *The ecological theory of perception*, Houghton Mifflin, Boston.
- Goodman, N. 1972. *Languages of art: an approach to the theory of symbols*, 2. vyd. Bobbs-Merrill, Indianapolis.
- Hagen, M. 1986. *Varieties of realism*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Hennig, W. 1979. *Phylogenetic systematics*, přel. D. D. Davis & R. Zangerl, University of Illinois Press, Urbana, Ill.
- Kripke, S. 1980. *Naming and necessity*, 2. vyd., Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- Kripke, S. 1982. *Wittgenstein on rules and private language*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- Kubler, G. 1962. *The shape of time: remarks on the history of things*, Yale University Press, New Haven, Conn.
- Leroi-Gourhan, A. 1967. *Treasures of prehistoric art*, přel. N. Guterman, Abrams, New York.
- Lewis, D. 1967. *Convention: a philosophical study*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- Lewis-Williams, J. D. 1983. *The rock art of southern Africa*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Manns, J. W. 1971. „Representation, relativism, and resemblance“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 11, ss. 281–7.
- Marr, D. 1982. *Vision: a computational investigation into the human representation and processing of visual information*, Freeman, San Francisco/New York.
- Marshall, A. 1976. „Some implications of the Palaeolithic symbolic evidence for the origin of language“, *Current Anthropology* 17, ss. 274–82.
- Marshall, A. 1977. „The meander as a system: the analysis and recognition of iconographic units in Upper Palaeolithic compositions“, v: *Form in indigenous art*, ed. P. J. Ucko, Australian Institute of Aboriginal Studies, Canberra, ss. 286–317.
- Marshall, A. 1984. „Concepts théoriques conduisant à de nouvelles méthodes analytiques, de nouveaux procédés de recherche et catégories de données“, *L’Anthropologie* 88, ss. 85–100.
- Morris, D. 1961. *The biology of art: a study of the picture-making behaviour of the great apes and its relationship to human art*, Knopf, New York.
- Preziosi, D. 1982. „Constru(ctor)ing the origins of art“, *Art Journal* 42, ss. 320–5.
- Putnam, H. 1975. „The meaning of „meaning“, v: *Mind, language, and reality: philosophical papers II*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Russell, B. 1956. *Logic and knowledge*, ed. R. C. Marsh, Allen & Unwin, Londýn.
- Sauerländer, W. 1983. „From stilus to style: reflections on the fate of a notion“, *Art History* 6, ss. 253–70.
- Schiller, P. 1951. „Figural preferences in the drawings of a chimpanzee“, *Journal of Comparative and Physiological Psychology* 44, ss. 101–11.
- Schwartz, S. (ed.) 1977. *Naming, necessity, and natural kinds*, Cornell University Press, Ithaca, New York.
- Smith, D. A. 1973. „Systematic study of chimpanzee drawing“, *Journal of Comparative and Physiological Psychology* 82, ss. 406–14.
- Sneath, P. H. A. & R. R. Sokal 1973. *Principles of numerical taxonomy*, 2. vyd., Freeman, San Francisco.
- Tversky, A. & I. Gati 1978. „Studies of similarity“, v: *Cognition and categorization*, eds. E. Rosch & B. Lloyd, Erlbaum, Hillsdale, NJ, ss. 79–98.
- Ucko, P. J. 1987. „Débuts illusoirs dans l’étude de la tradition artistique“, *Préhistoire Ariégeoise* XLIII, ss. 15–81.
- Wilkerson, T. E. 1973a. „Representation, illusion and aspects“, *British Journal of Aesthetics* 18, ss. 45–58.
- Willcox, A. 1984. *The rock art of Africa*, Holmes & Meier, New York.
- Wittgenstein, L. 1968. *Philosophical investigations*, přel. G. E. M. Anscombe, 3. vyd., Basil Blackwell, Oxford.
- Wollheim, R. 1980. *Art and its objects*, 2. vyd., Cambridge University Press, Cambridge.

*Přeložila I. V.*



Hybná síla obrazu, obsažená ve znázorněném námětu, ve znázorněném ovládnutí aspektů světa, které obraz abstrahuje a kombinuje – a jež prostřednictvím vlastních charakteristických postupů přetváří –, je tématem, které se opakovaně objevuje v kritických komentářích už od dob Albertiho a Vasariho<sup>1</sup>. Různí se ovšem názory na to, jak tuto hybnou sílu a transformaci komentovat. Pokud jde o transformaci, Alberti ji v jedné z několika interpretací vysvětluje analogií s koordinací mezi jednotlivými členy větné struktury. V tom se blíží Vasarim zmiňovanému smyslu pro *disegno*, tedy schopnosti mysli přesně postihnout podstatu věcí, schopnosti, která je evidentní z jejich plynulé výtvarné realizace. Právě takové postižení podstaty, takovou lehkost a jistotu myšlenky nacházíme například v tazích Raffaelovy kresby, která svým spirálovým rytmem přesně opisuje a propojuje složité proporce pootočeného těla Madony, její zdviženou, perspektivně zkrácenou paži a kloub jejího zápěstí a také „hadovitý“ pohyb dětského těla, jež se k Madoně obrací – aniž by při tom všem jakkoli utrpěla její výrazná kresebná dynamičnost. (obr. 2.1). Tah kresby naznačuje, že všechny zmíněné detaily musely být nutně uskutečněny vědomě, aby se mohly promítnout do plynulého pohybu kreslící ruky. Ale myšlenkový proces se v kres-

<sup>1</sup> K Aristotelovi viz zejména jeho *Poetics* 1451b, k Albertimu viz „On Painting“, v: *On Painting and the Sculpture*, kniha 2, ed. a přel. C. Grayson, Phaidon Press, Londýn 1971, a Michael Baxandall, *Giotto and the Orators*, Oxford Warburg Studies, Oxford University Press, Oxford 1971, ss. 121–39; k Vasarimu viz zejména *Lives*, předmluva k 3. části, a jeho kapitola „On Painting“ v odborných předmluvách, kap. XV.

bě nebo malbě nemusí vždy projevit plynulost: může zahrnovat i řadu úprav, sebekontrolu, sebekorekci. Tak či onak může být myšlenka kresby obsažena ve znázorněném motivu – ne ovšem myšlenka *na kresbu*, ale myšlenka obsažená *v kresbě*, její myšlenka. Tento moment výstižně popsal Andrew Harrison:

To, jak tvůrce obrazu svůj obraz vytvořil, se stává způsobem našeho vidění toho, jak vnímá. ... To, jak byly spojeny materiály ... to vše částečně rekonstruuje vzorec umělcova vnímání i vnímání možného, představovaného, viděného předmětu, jež žádá od nás. Umělec znázorňuje zároveň objekt i své vnímání toho, jak by mohly být viděny souvislosti mezi neuspořádanými jednotkami jeho vnímání... Jakmile jsme schopni považovat konstrukci modelu nebo organizaci materiálu za svědectví tvůrce myšlenkového procesu, za výraz jeho myšlení při procesu tvorby, jsme na dobré cestě vidět znázorněné objekty ve smyslu tohoto výrazu praktického myšlení v materiálech.<sup>2</sup>

V tomto rozboru se budu zabývat smyslem pro abstrakci, a to jak v současném, tak v klasickém malířství –, tím smyslem, z něhož si malířství vybírá, spojuje a rekonstruuje svůj námět; a protože všechny tyto aspekty spolu navzájem neoddělitelně souvisejí, budu se zabývat i cestami, po nichž kresba a obraz putují do mysli pozorovatele, který daný námět vnímá a vidí nově – vidí nový svět, tak jak existuje pouze ve vyobrazeních a jak může být viděn výhradně divákem, který věnuje pozornost procesu jejich vzniku.

Tento smysl pro abstrakci musel přežít i za neustále se měnících filosofických a dalších okolností, stejně jako se i samo malířství muselo stále znovu konstituovat pod proměnlivými tlaky a posouvajícími se hranicemi vizuální představivosti.

V teoretické literatuře o znázorňování, jež byla napsána za uplynulých pětadvacet let – počínaje vydáním Gombrichova *Umění a iluze*<sup>3</sup> –, byly nastoleny dvě otázky, které se jeví jako prvořadé a nejdůležitější: jak je možné, že dokážeme přesvědčivě ukázat vzhled trojrozměrného pohyblivého světa na tom, co vnímáme jako statický povrch o dvou rozměrech, a za druhé, jak



Obr. 2.1  
Raffael, *Madona s dítětem a knihou*

povrch obrazu a barevná vrstva souvisejí s naším povědomím o motivu, který je na tomto povrchu znázorněn. Budu tvrdit, že diskuse na první téma byly až dosud zavádějící a zahrnovaly pomýlené pokusy zodpovědět téma druhé.

Pro všechny tyto diskuse bylo až dosud charakteristické, že se v nich obě otázky řešily nezávisle na sobě. Ve své úvaze hodlám tento typický rys zachovat a pokusím se naznačit, jak je možné je takovým způsobem, nezávisle na sobě, zodpovědět. Zodpovědět každou z nich nezávisle na druhé ovšem neznamená odpovědět na otázku „co dělá malíř“. Dva prvně zmíněné problémy se týkají podmínek, které umožňují zobrazení, a další, zásadní otázka – zásadní v interpretačním a klíčovém smyslu slova – zní, jak byly tyto podmínky užity samotným malířem. Jakmile se rozhodneme zabývat se malbou jako uměním, klíčová otázka se stává otázkou interpretační, a to ne pouze otázkou epistemologickou či fenomenologickou, kterou by malba mohla nastolit. K této kritické otázce se dostanu až ve třetím, čtvrtém a pátém oddílu této úvahy.

<sup>2</sup>Andrew Harrison, *Making and Thinking: A Study on Intelligent Activities*, Harvester Press, Sussex 1978, pp. 184 a d.

<sup>3</sup>E. H. Gombrich, *Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového vnímání*, přel. M. Tůmová, Praha 1985.

## Jak zobrazit zlato zemitými barvami a trojrozměrné objekty prostřednictvím plochých statických obrazů

Dovolte mi začít otázkou, jak je možné, že nás statický dvojrozměrný povrch dokáže přesvědčit o tom, že vidíme trojrozměrný pohyblivý svět. S tím lze samozřejmě polemizovat a začít při tom tvrzením, že ploché plátno nevypadá jako lidé tančící kolem zlatého telete, a zobrazení dané scény tedy nemůže být založeno na tom, že skutečná scéna a její znázornění vypadají totožně. A vůbec – to, že dvě věci skutečně vypadají stejně, neimplikuje, že jedna znázorňuje druhou: židle, na kterých sedíme, se navzájem značně podobají, a přesto to neznamená, že jedna druhou znázorňuje. K tomu, aby jedna věc znázorňovala jinou, totiž musí existovat také odpovídající záměr a navíc i záměr, aby byl tento proces viditelný, a to předpokládá určitou společenskou konvenci.

Jak potom do úvahy o piktorálním zobrazení vstupuje podobnost nebo to, že jedna věc vypadá jako druhá, a jak to souvisí s konvencemi? Odpověď je jednoduchá: věcí konvence je, že se díváme na povrch malby, abychom viděli, co představuje. Je věcí konvence, že používáme ploché povrchy k zobrazování určitých věcí tak, že ukážeme vzhled oněch věcí. (Krajním a omezujícím případem by byl jeden povrch, který by ukazoval vzhled povrchu jiného, přičemž by se okraje obou překrývaly a oba by měly příbuzný tvar, námět, barevnost a strukturu.) Existují i další možnosti, jak určité věci zobrazit tak, že se ukáže, jak vypadají, ale naznačený způsob je jednoduše jedním z mnoha a je *věcí konvence*, že tomu tak je. Tím, co věcí konvence *není*, je naše *schopnost* něco takového udělat. Dokážeme to, protože můžeme uplatnit svou běžnou schopnost poznávat prostřednictvím rozdílu, a to rozhodně není konvence, ale přímo pravá podstata našeho duševního života. A tak stojíme před otázkou: jak vysvětlit způsob, jakým uplatňujeme svou rozeznávací schopnost v obrazech, aniž bychom při tom podlehli iluzi?

Podívejme se na Poussinův obraz *Uctívání zlatého telete* (obr. 2.2). Ze všeho nejdřív uvažme samotné zlaté tele. Jenže plochý, matný obdélník plátna, na němž jsou naneseny barvy, se onomu zářivému trojrozměrnému předmětu, zlaté soše, naprosto v ni-



Obr. 2.2 Nicolas Poussin, *Uctívání zlatého telete*

čem nepodobá. Jak se tedy musíme dívat – jak přizpůsobíme své vidění –, abychom ve výjevu na obraze skutečně spatřili zlaté tele a nic jiného? Zde si především všimněme, jak by to také byl udělal Alberti, že Poussin nenamaloval zlato skutečným zlatem.<sup>4</sup> K zobrazení zlatého telete nepoužil zlaté plátky: štětec namácel v okrových a tmavohnědých odstínech.

Tento vcelku prostý fakt je příznačný pro to, jak zobrazení účinkuje, a to dvěma navzájem úzce souvisejícími způsoby. Za prvé, tím, že ke znázornění zlatého telete nepoužil zlato, Poussin omezil spektrum prožitků, které by nám jinak zprostředkoval objekt vyskytující se v realitě: nemůžeme například vychutnávat světelné proměny, změníme-li svou polohu ve vztahu k obrazu. Něco takového by nám skutečný, zářivě zlatý povrch poskytnout mohl. Při prohlížení obrazu tedy své vidění negativně přizpůsobujeme (negativní adaptace pohledu). Předem se omezujeme ve svém očekávání toho, co se před námi objeví.

<sup>4</sup>Viz Alberti, „On Painting“, s. 93.

Tím, že malíř zlato znázornil jinými barvami místo zlatem, *neizoloval* jednu vlastnost modly na úkor vlastností dalších, jakými jsou mimo jiné modelace těla této figury nebo místo a plocha, které zaujímá v celkovém prostoru, a její jas v poměru k ostatním prvkům na obraze. A tak obraz na jedné straně vykazuje ztrátu: je neúplný, co se týče jedné vlastnosti – zlatosti –, a na straně druhé přínos: lze ukázat větší rozsah a hlubší soudržnost s dalšími vlastnostmi obrazu. V oblasti znázorňování je míra úplnosti, s jakou lze zobrazit libovolný faktor nebo prvek, dána tím, které další faktory či prvky hodlá tvůrce zobrazit. Pakliže nevytváříme simulakrum, je třeba učinit řadu obětí, které jsou navzájem provázané jako články jednoho řetězu.

Vizuální adaptace, k níž přistupujeme při pohledu na zlaté tele na obraze, může sloužit jako užitečná paralela další adaptace, jež je nutná pro to, abychom mohli sledovat *prostorové* vztahy obrazu.

Kritika posledního půlstoletí se často zmiňuje o tom, že obraz, který se jeví jako plochý, nejenže předkládá podobu objektů vyskytujících se v trojrozměrném prostoru, ale dokonce zdokonaluje náš smysl pro objem a prostorové vztahy. Na tom není nic paradoxního. Podobně jako při prohlížení zlatého telete vědomě neusilujeme o komplexní vjem z jeho povrchu, nesnažíme se – nezávisle na dalších aspektech – změřit ani prostor mezi jedním předmětem v popředí a druhým v pozadí.

Jde-li na zobrazení o skupinu předmětů a je-li skupinový výjev charakteristický mimo jiné tím, že některé objekty se očima pozorovatele jeví vzdálenější než druhé, stejně jako se nám Poussinův Mojžíš na obraze *Uctívání zlatého telete* jeví vzdálenější než postavy tanečníků, nejsou dané prostorové vztahy mezi *před* a *za* dány ani vyžadovány nezávisle na dalších vlastnostech. Jsou s dalšími vlastnostmi neoddelitelně spjaty – s tvarem a barvou, s relativní ostroty a velikostí, s celkovým vzhledem výjevu před našima očima. K dosažení přesvědčivých prostorových vztahů na obraze není třeba zobrazovat skutečnou vzdálenost o nic víc, než je třeba použít skutečné zlato k dosažení efektu zlatosti modly. Prostorové vztahy obrazu získávají na přesvědčivosti pomocí znázorňování v různém měřítku, překrývání jedné formy druhou, náznak, že se jedna postava dívá nebo pohybuje směrem ke druhé.

To jsou aspekty, které určují prostorovou plasticitu skupinového výjevu. Samozřejmě *nezapřičiňují*, že dvourozměrná plocha vypadá trojrozměrně, neboť daný způsob pozorování předpokládá, že divák svůj pohled přizpůsobí tak, aby mu znázorněné věci mohly ukázat – determinovat – trojrozměrný vzhled skupinového výjevu.

Prostorové zobrazení je tedy umožněno tím, že očima přejíždíme po ploše obrazu, jak znázorněné vypadá. Při tom jsme poslušni zvyku učinit ohraničený povrch výsadním předmětem své pozornosti, kterou si přizpůsobíme tak, abychom uviděli vzhled věcí tímto povrchem předkládaných, a akceptujeme veškerá omezení ohledně příbuznosti zážitků, jaké nám může poskytnout povrch obrazu na jedné straně a na druhé straně skutečný objekt.

Podstatou takto přizpůsobeného vnímání je, že se vyhýbáme určitým druhům otázek, jejichž zodpovězení není v možnostech obrazu, že se dobrovolně vzdáváme takového prožívání tématu, které není v možnostech vizuálního zobrazení. Nemusí se však jednat pouze o adaptaci v negativním smyslu; může být i pozitivní – snažíme se prvky ohraničeného povrchu využít tak, abychom mohli vyřešit námět.

Zjistíme, že vzdálené postavy na obraze nalevo vytvářejí řetězec, v němž je každý článek ozvěnou ostatních a ostatní proměňuje; jejich řetězová reakce a otáčení vytvářejí spojení mezi skupinou tanečníků v popředí a Mojžíšem. Náš smysl pro prostorové i situační vztahy námětu se tedy prohlubuje a posiluje nejen potlačováním nepatřičných otázek, ale i tímto pozitivním vytvářením vztahů.

Podívejme se proto blíže na tančící postavy: *vidět* je v pohybu neznámá pouze *vyhýbat se* snaze vidět pohybující se povrch obrazu nebo postavy pohybující se z místa na místo a měnící svou polohu oproti ostatním; znamená to také *zachytit pocit pohybu*: soustředíme se na to, jak se v každém z tanečníků zrcadlí druzí, jak z gesta každého z nich vyplývá gesto dalšího, a dovolíme, aby nám vizuální změň nohou sugerovala vjemovou proměnlivost a nejistotu typickou pro pohled na pohybující se postavy. Ani naše vnímání zlatého telete nevyžaduje pouze negativní adaptaci, přesto je ale třeba velmi pozorného pohledu, abychom si zlato uvědomili – to na obraze se totiž evidentně ani trochu netřpytí.



Obr. 2.3 Tizian, *Bakchus a Ariadna*

Náš smysl pro pozitivní adaptaci má ovšem i širší uplatnění. Všimli jsme si už, že určitý výjev odehrávající se v prostoru je možné sledovat i jako scénu, která se odehrává v čase. Tento smysl pro adaptaci můžeme rozvést za pomoci Poussinovy kompozice jako celku. Odehrává se v ní implicitní pohyb směrem od pravého horního rohu do popředí a zase zpět k Mojžíšovi v pozadí. Tendence pozorovat v kompozici tento pohyb je ještě silnější, srovnáme-li ji s Tizianovým plátnem *Bakchus a Ariadna* (obr. 2.3). (Poussin se s Tizianovým plátnem seznámil za svého pobytu ve Villa Ludovisi a některé jeho prvky uplatnil v dalších obrazech a kresbách.) Prostředí Cassiano del Pozzo, kde Poussin pracoval, mělo úzké vazby k archeologii a ke srovnávacímu náboženství a malířství. V takových podmínkách musela být

evidentní nejen vizuální vazba k Tizianovu obrazu, ale téměř jistě zde nebylo možné nevnímat ani spojitost mezi Bakchem a Apisem, egyptským bohem v podobě býka. Nejúplnější záznam legendy o zlatém teleti, v němž je tato modla přirovnávána k Apisovi, skýtá text Phila Judaea *O opilství*, ve své době nepochybně běžně dostupný. Nelze tedy považovat za rožmar, čteme-li *Uctívání zlatého telete* ve světle obrazu *Bakchus a Ariadna*.<sup>5</sup> Pohyb na Tizianově obrazu se přelévá po křivce; ta začíná z našeho pohledu vpravo u Bakchova procesí a pokračuje směrem dolů a kupředu až k samotnému Bakchovi ve výskoku a poté k Ariadně, která právě odvrací pohled od připlouvajícího Thésea do centra kompozice. Nepochybně jsme si všimli, jak jsme také měli, podobnosti Ariadniny postavy s Poussinovou modře oděnou tanečnicí i podobnosti Tizianova „hadího muže“ s Poussinovým tanečníkem. Na tomto místě však chci čtenáře upozornit především na to, že obě plátna v nás mají evokovat *dojem pohybu*, a to prostřednictvím statického uspořádání forem. V případě *Uctívání zlatého telete* při tom vycházíme nejen z obecné zkušenosti z viditelného světa, ale i ze svého povědomí o tomto malířském postupu a o dalších obrazech.

Jak vidět malířův postup v námětu a námět v malířově postupu

Malířská díla si neprohlížíme jen proto, abychom viděli, jak vypadá zobrazené: sledujeme i úroveň provedení, autorovu malířskou dovednost – kupříkladu členitou kresbu záhybů a rovných ploch na oděvu dívky tančící uprostřed Poussinovy kompozice, reliéf povrchu, kterého dosáhl nanášením různě silných vrstev barev, drobné rozdíly v plasticitě jednotlivých barevných nánosů nebo rozdíly mezi strukturou znázorněných předmětů. Jak popsat proces, při němž se naše vnímání plochy ohraničené rámem prolíná se samotným námětem?

<sup>5</sup>K *Uctívání zlatého telete*, viz A. Blunt, *The Paintings of Nicolas Poussin, a Critical Catalogue*, Londýn 1969, č. 26. Co se týče Poussinových vztahů ke Cassianu del Pozzo, viz A. Blunt, *Nicolas Poussin*, Phaidon Press, Londýn a New York 1967, ss. 100 a d., a Francis Haskell, *Patrons and Painters*, Chatto and Windus, Londýn 1963, ss. 99 – 114. Poussinova kresba podle Tizianova *Bakcha a Ariadny* viz A. Blunt, *Nicolas Poussin*, s. 59, a adaptace pohybu Tizianova obrazu viz A. Blunt, *The Drawings of Poussin*, Yale University Press, New Haven a Londýn 1979, obr. příl. 115. Poussinovo vyžívání námětů z egyptských mýtů viz Charles Dempsey, „Poussin and Egypt“, *Art Bulletin* 45, 1963.

Otázka povrchu malby může být problematická. Vnímáme povrch jako samozřejmost, když pohledem vyhledáváme znázorněné jevy? Hovořit o našem vědomí daného povrchu se může jevit jako návrat k názoru, že naše pozornost, kterou povrchu věnujeme, a pozornost vůči zobrazenému námětu si buď konkurují, anebo jsou navzájem nezávislé, zatímco v naší úvaze jsme až dosud předpokládali opak. Jak tedy máme chápat vztah mezi naším vnímáním povrchu obrazu a rozeznáváním námětu, který je na něm znázorněn?

K povrchu obrazu je třeba přistupovat ze dvou značně odlišných úhlů. Za prvé, uvažujme o něm jako o materiálním předpokladu znázornění – zkoumáme povrch malby, abychom rozeznali stromy, postavy nebo cokoli dalšího, co může tvořit její námět. Ale, a to za druhé, tento povrch musíme chápat také sám o sobě, jako cosi, co disponuje vlastním vzhledem – vzhledem, který se prolíná či spolureaguje se znázorněným námětem. Jenže, mohli bychom namítnout – jak je to možné? Jak může vzezření povrchu souviset s tím, jak vypadá námět?

Uvažme kupř. Poussinovu kresbu *Křest*: postavy jsou (v tom smyslu, jaký jsme až dosud používali) neúplné: při rozeznávání jednotlivostí musíme přistoupit k negativní adaptaci. V sousedících a navzájem se střídajících tmavých plochách či skvrnách je nicméně zanedlouho rozeznáme. I tyto plochy se vyznačují vlastní existencí a charakteristickým rytmem. Avšak v případě existence a rytmu nedotčených ploch a vyšrafovaných stínů nejde o pouhou koexistenci, která by byla zcela nezávislá na vzhledu postav. Jde o naprosto shodnou situaci jako, řekněme, u Raffaelovy kresby *Madony s knihou* (obr. 2.1), kde se rytmy kresby prostupovaly s oběma zobrazenými postavami. V takových případech nejenže v tazích pera nebo štětce vidíme jednotlivé postavy; chce se nám říci, že tahy pera nebo štětce či střídající se intervaly světla a stínu *cítíme* i ze samotných postav. Je tam, řekli bychom, *symetrický vztah* mezi médiem a námětem.

Není však poněkud nepřírozené tvrdit, že mezi vnímáním postav ve vystínovaných a prázdných plochách a vnímáním vystínovaných a prázdných ploch ve znázorněných postavách panuje symetrický vztah? Tedy především: ony vystínované a prázdné plochy tam skutečně jsou, ony postavy nikoli. Z toho však není zřejmá žádná relevantní asymetrie. Není zřejmá, protože neho-

voříme o postavách a světlých a tmavých plochách, ale o *vzhledu* postav viděných na vyobrazení a o *vzhledu* seskupení světlých a tmavých ploch.

Lze namítnout, že to stále ještě nestačí k nastolení odpovídající symetrie, protože rozeznáváme-li na obraze jednotlivé postavy, děje se tak prostřednictvím našich rozlišovacích schopností a tím, co vidíme, jsou postavy pouze z určitých omezených hledisek. Zato světlé a tmavé plochy na papíře nevidíme z žádného hlediska. Vidíme je *tout court*. Na to odpovídám, že vidět čili vizuálně rozeznávat nelze nic vyjma toho, co podléhá obrazovému popisu: neuvidíme zhora nic, pokud v tom nepoznáme určité „cosi“. Popis či určitý druh „čehosi“, co vidíme pod světlými a tmavými plochami Poussinovy kresby, je pak tím, čemu se říká postup znázorňování nebo, v tomto případě, kresebný postup. Vidíme kresbu, která nám předkládá zmíněné „cosi“ – vidíme ohraničený povrch právě toho druhu, jaký přejíždíme zrakem a v němž vyhledáváme nějaké znázornění, a tento fakt ohledávání provádíme určitým konkrétním způsobem. Celkový vzhled výsledku kresebného postupu je vzhled, který není ani vyprázdněn, ani nasycen rozpoznáním postav, které na něm vidíme. Tím chci říci, že kresbu vnímáme jako postup, který je eventuálně schopen sebekorekce, aby ukázal odlišné postavy nebo postavy v odlišných pozicích: v kresebném postupu vnímáme určitou zásadovost ve vztahu k viditelnému světu, abychom mohli kresbu vnímat jako schopnou vybrat si z tohoto světa nejrůznější situace.

Stejně jako si při vnímání viditelného světa periferně uvědomujeme prvky ležící mimo ohnisko našeho pohledu a máme představu o změnách, které přináší pohled na předměty z různých perspektiv, i při pohledu na kresbu si uvědomujeme existenci jiných postupů, jejichž prostřednictvím mohou vzniknout jiné realizace. Neznamená to, že jiné realizace by vznikly v důsledku změn v našem vztahu ke kresbě, ale že *by bývaly mohly mít jiné realizace*, kdyby byly spojeny s jinou realitou nebo kdyby byly spojeny s danou realitou jinak.

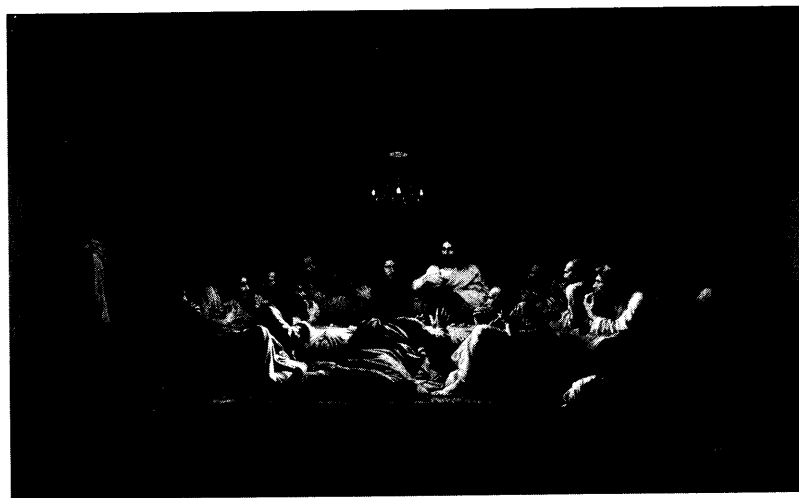
Právě na takovýto způsob vnímání se můžeme zaměřit při pohledu na postavu, kterou nám kresba zprostředkovává. Ve znázorněné postavě můžeme vidět proces kreslení – postup, jehož prostřednictvím vznikla. Zdá se, že právě proto je na místě pro-

hlásit: mezi viděním postav ve skvrnách, plochách a liniích kresebného postupu a mezi viděním kresebného postupu ve znázorněných postavách *existuje symetrický vztah*.

Jak jsou pravidla znázorňování využívána malířem: Poussin a Alberti

Podářilo-li se nám alespoň schematicky naznačit odpovědi na otázky, jak může dvourozměrné vyobrazení přesvědčivě evokovat trojrozměrné objekty a jak se může ve vyobrazení zpřítomnit jeho povrch, stojíme nyní před třetí otázkou: jak my, diváci, nebo jak samotný malíř *využíváme* vzájemné provázanosti reálné přítomnosti obrazu a projektovaného či představovaného světa?

Tyto dva faktory nemůžeme považovat za zdroj dvou specifických zájmových okruhů, spjatých pouze tím, že mezi nimi existuje vzájemná kauzální souvislost. Ve všech vyobrazeních, o nichž zde budeme hovořit, tvoří součást okruhu jediného, a ten můžeme označit jako způsob, jakým nám námět obrazu utkví v mysli. Poněkud zveličeně bychom tento proces mohli popsat tak, že námět se „nasměrovává“ k nám a my k němu tím, že oba začínáme hrát roli v novém světě – ve světě, kde je vztah mezi divákem a námětem zprostředkováván malířovou dovedností a malířovým znázorňovacím postupem. K nastolení takového vztahu je z naší



Obr. 2.4 Nicolas Poussin, Svaté přijímání

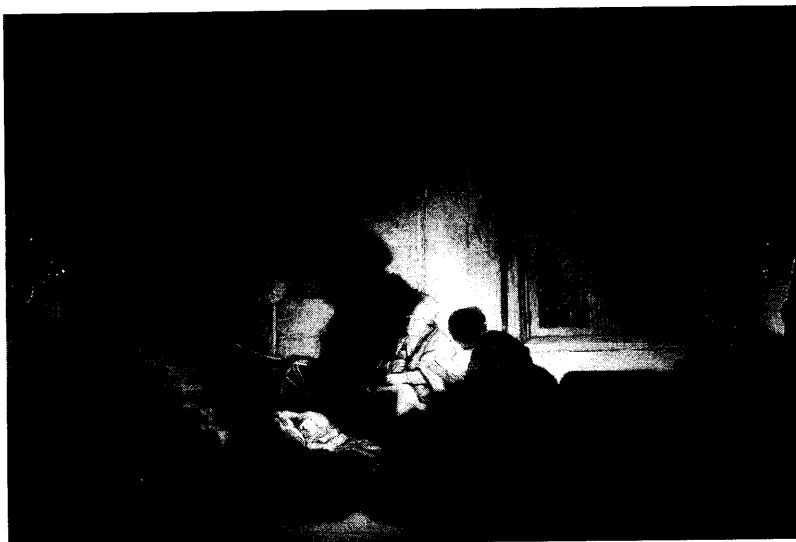
strany nutné vynaložit zcela specifickou snahu, ale námět pak před námi vyvstane tak, jak jej lze vnímat pouze v malířství.

Tento proces může mít nejrůznější formy: vidíme jej například ve způsobu, jakým nás Poussin ve svém *Svatém přijímání* (obr. 2.4) vede k vnímání *strohé*ho postupu malby: vytváří mezi motivem a námi odstup, oslabuje náš pocit tělesné přítomnosti motivu tím, že jej ukazuje ve stínu, a přibližuje nám fakt jeho historické vzdálenosti prostřednictvím toho, jak tento motiv uniká pocitu materiální hmatatelnosti.

V *Uctívání zlatého telete* (obr. 2.2) se nám zase naskýtá pozoruhodná hra s malířskou obratností v rámci obsahu samotného obrazu. Už jsem se zde zmiňoval o tom, že Poussin nejenže *nezobrazil* zlato skutečným zlatem, ale záměrně potlačil i dojem třpytivého lesku. Nevysloveným typickým znakem Albertiho pravidel určených malíři patnáctého století (jichž, jak můžeme předpokládat, si byl Poussin plně vědom) bylo nepřipustit, aby detail tříštil vnitřní soudržnost celku. Malíř nesměl podlehnout efektům, které by rušily celkovou dramatickou soudržnost vyobrazení, ani rozvíjet barevnou škálu, jež by sice odpovídala daným objektům, ale nepřispívala by k harmonii celku: „I při zpodobení sněhobílého oděvu budiž tvá ruka zadržena před nejjasnější bělí. Neboť malíř nemá jiných prostředků než bílé k vyjádření nejjasnějších paprsků i těch nejvyleštěnějších ploch...“<sup>6</sup> V *Uctívání zlatého telete* je Áronovo roucho nepochybně sněhobílé, není však znázorněno „nejjasnější bělí“, a tento fakt je v obraze také názorně demonstrován. Celkovou albertiovskou harmonii obrazu zdůrazňuje žena v popředí, jejíž sukně je jako by „osvětlena“ velmi jasnou bílou oproti rouchu Áronovu, které se zbytkem výjevu barevně ladí. Tato žena v určitém smyslu z obrazu jako celku vystupuje a zesiluje pocit, že probíhající výjev je od nás o jeden plán vzdálen – pocit, k němuž je z naší strany nutná znalost malířského postupu.

Imaginativní přesvědčivosti, dosažené pomocí vzájemné hry mezi námětem na jedné straně a malířským postupem na straně druhé, však lze dosáhnout nejrůznějšími cestami. Stačí jen pomyslet na způsob, jakým Rembrandt a jeho následovníci uměli

<sup>6</sup>Alberti, „On Painting“, s. 91. Zde jsem zavázán analýze Poussinových úvah o barvě a analýze jeho kresby z pera Oskara Bätschmanna v jeho *Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin*, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Curych a Mnichov 1982.



Obr. 2.5 Rembrandt, *Svatá rodina v noci*

namalovat určitý výjev ponořený do stínu tak, aby se rozeznávání námětu na obraze (proces přechodu od objektu ve skutečném světě včetně plátna k objektům na plátně zobrazeným) podobalo postupnému rozeznávání objektů ve skutečném přítmí. Naše vědomí malířského postupu se samo o sobě stává analogií úsilí vnímat za ztížených podmínek: generální zkouškou hledání objektu na obraze je hledání předmětu ve stínech, které jej obklopují. (A Rembrandt to občas dokonce ještě zdůrazňuje, například na leptu, kde Jupiter upírá zrak do stínů obestírajících tělo Antiopy, anebo nás nechá, jako v případě své *Svaté rodiny*, nyní v Amsterdamu, tápat nad tím, koho vlastně v onom majestátně vrženém stínu zobrazil – obr. 2.5) Rembrandt, podobně jako Caravaggio, dosáhl toho, že právě proces adaptace – hledání námětu ve světlých a tmavých plochách povrchu – získává na obrazové síle; můžeme jej imaginativně využít k tomu, abychom si dokázali představit údiv člověka při kontaktu s nejasným materiálním světem. Podstatou imaginativní přesvědčivosti, jaké dosáhl Poussin ve *Svatém přijímání* nebo dokonce v *Uctívání zlatého telete*, byl navozený pocit odsunutí, odstupu od uchopitelné hmotné přítomnosti.

## Auerbachova variace na Tiziana a Ariadnu

Nakonec se obraťme k současnému způsobu, kde dochází ke vzájemnému prolnutí námětu a malířské techniky, a tím i k jinému druhu obrazové přesvědčivosti – k dílu Franka Auerbacha.

V Auerbachově tvorbě za uplynulých třicet let je trvale přítomen jeden zásadní prvek: dlouhodobě pracoval na svém námětu se záměrem vytvořit nikoli jediný pohled, ale souhrn mnoha vjemů. Na počátku šedesátých let jeho postup vykrytalizoval a ustálil se na sto- i vícenásobném přepracovávání jediného plátna (včetně bezpočtu kreseb), přičemž malíř pokaždé barvu z plátna do větší či menší míry seškrabával a začínal stále znovu, dokud nedosáhl konečného stadia obrazu, které mohl považovat za trvalé a celistvé<sup>7</sup>. Dovolte mi uvést jeden příklad, z něhož jsou mnohovrstevné znázornění námětu a zároveň celistvost konečného vyobrazení evidentní. Jedná se o portrét jeho obvyklé



Obr. 2.6 Frank Auerbach, *Hlava J.Y.M.*





Obr. 2.7 Frank Auerbach, *Bakchus a Ariadna*

modelky J.Y.M. (obr. 2.6) z roku 1972. Široký a energický tah štětce, vedoucí zpoza temene postavy přes linii čelisti – nebo spíše pod ní –, je zopakován po straně nosu. Pak se vidlicovitě rozbíhá a zvýrazňuje hluboké oční důlky; hranice barevného tahu při tom zasahuje okraj prohlubně na spánku. To, že v nás obraz přesvědčivě evokuje pohyb štětce, je inspirováno vyjádřenými objemy a pohyby hlavy – která navíc vyvolává dojem, že se pohybuje celé tělo –; hlavu jako celek pak vnímáme tím, že následujeme plynulost obrazu.

V některých ranějších pracích Auerbach ponechával svým námětům možnost rozvoje: ranější fáze byly začleněny do fází pozdějších. I v sérii serigrafii z šedesátých let se snažil zachovat ranější fáze, zároveň však námět záměrně překrýval tmavou kresbou. Těmito různými způsoby zřejmě usiloval o dosažení souhr-

<sup>7</sup> K Auerbachovým vlastním názorům srv. C. Lampert, *Frank Auerbach*, Arts Council Exhibition, Hayward Gallery, Londýn, 1978, ss. 10–23 a M. Podro, „Auerbach as Printmaker“, *Print Quarterly*, 2.4, December 1985, ss. 283–98



Obr. 2.8 Frank Auerbach, *Kresba podle Tiziana, Bakchus a Ariadna*

nu vjemů. Malířův proces neustálého přepracovávání až k definitivní vyčerpávající formulaci je nejvýraznější ve variaci na Tizianova *Bakcha a Ariadnu* (obr. 2.7), kterou Auerbach vytvořil roku 1972 na zakázku Davida Wilkeho.

Série Auerbachových kreseb (viz obr. 2.8 – 2.11) byla výjimečně zachována v původním stavu; musela vznikat souběžně s rozvíjející se výslednou malbou, i když v nijak jednoduchém vztahu k ní. V jednotlivých kresbách lze vysledovat právě charakteristickou sumarizaci, odstraňování dřívějších vrstev a proměňování faktorů, které se postupně stávají ústředními a jejichž rekonstrukcí vzniklo výsledné dílo s vlastní dynamikou. Na rozdíl od hlavy modelky J.Y.M. obraz sugeruje myšlenku, jako by sám tvrději lpěl na procesu svého vzniku, jímž by nám nakonec definitivně vzdálil námět obrazu. Taková interpretace by ale byla zavádějící. Spíše bychom mohli říci, že malíř struktury



Obr. 2.9 Frank Auerbach, Kresba podle Tiziana, Bakchus a Ariadna

Tizianovy malby odkryl, nakreslil je, a tím je zhmotnil. Námět nové malby totiž není námětem Tizianova obrazu, ale Tizianovým obrazem samotným; Auerbach se o něm dokonce jednou zmínil jako o „portrétu“ Tizianova díla. Představíme-li si Tizianovo plátno, neomylně postřehneme i v Auerbachově obrazu krouživý pohyb Ariadnina těla a výboj, který probíhá od postavy hadího muže přes erotický Bakchův výskok, rozplývající se v nepostřehnutelném zlomku okamžiku.

V určitém smyslu není Auerbachův vztah k Tizianovu plátnu nepodobný vztahu Poussinovu: v případě obou malířů jsou jejich předešlá díla sama o sobě směřodатnou součástí jejich pozdějších prací a předešlá znázornění jsou zachycena v bezprostřednosti nových.



Obr. 2.10 Frank Auerbach, Kresba podle Tiziana, Bakchus a Ariadna

## Moderní abstrakce a klasický obraz

Na tomto místě by však někdo mohl namítnout, že mezi Auerbachovým obrazem, namalovaným v tomto století, a Tizianovým dílem, vytvořeným v rámci klasické malířské tradice, mezi kterými podle mne existuje plynulá návaznost, se ve skutečnosti rozprostírá hluboká propast. Mohl by vzniknout pocit, že můj názor prosazující kontinuitu mezi ranějším neabstraktním malířstvím a malířstvím moderním, v tomto případě Auerbachem, je udržitelný jen proto, že jsem zde zachovával příliš zúžený úhel pohledu – že jsem se striktně přidržel pouze interpretace znázorňovacího postupu a znázorněného námětu. Nado, mohl by kritik pokračovat, jsem udržováním tohoto úhlu pohledu zcela opominul podstatné změny v působení a cílech malířství, k nimž mezitím došlo. Logická otázka by pak mohla znít: je možné v rámci dané oblasti, na kterou jsem se zde soustředil, analyzovat, co bylo příčinou zcela evidentní „abstrakt-

než je určitý úhel našeho pohledu určující pro naše vnímání tohoto předmětu. V tomto smyslu má naše vnímání kresby hranici možností, jakou předmět sám mít nemůže, a *vice versa*. Takže, stručně řečeno, předmět (uvažovaný nezávisle na kresbě) má jako součást vlastní povahy či vlastního *Sinn* určitou hranici možností a kresba jinou.

Kresba a předmět mají nejen rozdílné hranice možností: je zde také jasné vědomí toho, že ani kresba, ani předmět nemohou beze zbytku obsáhnout hranice druhého. Přesto se zdá, že je tu i vědomí toho, že vzhled námětu kresby – neboť právě o tento vzhled se jedná – musí implikovat vzhled reálného objektu, podle něhož bylo znázornění provedeno. Být znázorněnou hlavou neznamená být hlavou redukovanou. Jestliže ji na vyobrazení vidíme jako hlavu, vidíme ji jako hlavu, která má i strany, jež jsou našemu pohledu skryty, textury, které nerozlišujeme, pohyby, které by udělala za změněných okolností. Taková je jednoduše pravda o tom být něčí živou hlavou, ať skutečnou, nebo znázorněnou.

Při našem běžném vnímání předmětů v realitě můžeme *libovolně* měnit úhel pohledu, klást důraz jednou na ten a jindy na onen aspekt – dokonce můžeme měnit pozici a pokaždé zachytit jiný aspekt objektu. Na druhou stranu, díváme-li se na předmět na kresbě, můžeme se sice z libovolných úhlů dívat na kresbu, nemůžeme se však z libovolných úhlů dívat na předmět, protože ten tam ve skutečnosti není. Je tam jen a jen kresba. Vnímáme-li reálný objekt, v zásadě neexistují žádná omezení pro to, nač zaostřit, jak si v rámci hranice možností předmětu uvědomovat jiné možnosti, zatímco v případě předmětu na kresbě toto omezení platí – a ústředním aspektem malířovy činnosti a kontroly nad znázorňovaným světem je objasňovat nám aspekty.

Vnímání hlavy na kresbě nebo na obraze se od našeho mimoobrazového vnímání – vnímání v realitě – liší, a to nejen proto, že při pohledu na vyobrazení jsme mnohem méně nezávislí na tom, jaké aspekty předmětu učiníme neměnnými a konečnými, ale i proto, že se zabýváme pohledem na něco, co má být obrazově řešeno určitým konkrétním způsobem, zatímco

<sup>9</sup>Toto považuji za skutečnou podstatu rozlišení naznačeného v titulu studie Kendalla Waltona „Looking at Pictures and Looking at Things“, v: *Philosophy and the Visual Art*, ed. Andrew Harrison, Reidel, Boston 1987.

ohledně toho, jak mají vypadat věci samy o sobě, žádná pravidla neexistují.<sup>9</sup>

Takové jsou *podmínky* malířova počínání. A jedna z jeho odpovědí na ně může spočívat v tom, že bude využívat potenciální možnosti svého znázorňovacího postupu tak, aby výsledné znázornění vyřešil několika různými způsoby (jak to udělal Auerbach). Ty mohou být více či méně oddělené, tvořit více či méně soudržný celek, jehož soudržnost může být více či méně konzistentní v doslovném smyslu toho slova a může být více či méně pohotově rozpoznána. Jedním – ale obvykle nudným – extrémem je vizuální hříčka, významnější a serióznější však je, že zobrazení může obsahovat celou řadu vzájemně se prolínajících a vzájemně se osvětlujících či naopak rušivých aspektů. Malba či kresba jsou pro naše vnímání objekty s plným právem na toto označení. Právě v mnoha jejich nejrozmanitějších aspektech hledáme způsoby, jejichž prostřednictvím lze odhalit jejich motiv a jejich vlastní vnitřní strukturu, která tyto aspekty kombinuje.

### Poznámky ke dvěma současným diskusím

Na závěr se zaměřím na dva výklady znázorňování, jimž jsem dosud nevěnoval pozornost a jimž jsem byl původně odhodlán odolat. Musím namítnout, že se nejedná o úvahy na téma malířství jako umění, ale o úvahy týkající se předpokladů vzniku tohoto umění.

Když Richard Wollheim v doplňkovém eseji ke druhému vydání knihy *Art and Its Objects*<sup>10</sup> píše o „vidění coby“ a „vidění v“, rozlišuje mezi viděním skutečných vlastností znázorněného objektu a viděním toho, co si pod tímto objektem představuje divák, a tento rozdíl podle něj zahrnuje dva rozdílné „programy“, jimiž se může zabývat naše vnímání: (1) prohlížení a zkoumání toho, co bylo přítomno, a (2) dívání se na to, co bylo přítomno, za účelem vnímat to, co je zobrazeno nebo naznačeno.

<sup>10</sup>Richard Wollheim, *Art and Its Objects*, 2. vyd., Cambridge University Press, Cambridge 1980, ss. 205–26. Tímto problémem jsem se dále zabýval v: *Burlington Magazine* 124, 947, únor 1982, ss. 100–2, a v: „Fiction and Reality in Painting“, *Funktionen des Fiktiven, Poetik und Hermeneutik*, sv. X, Wilhelm Fink Verlag, Mnichov 1983, ss. 225–37. Reakce na tuto studii od Maxe Imdahla „„Kreide und Seide“ zur Vorlage „Fiction and Reality in Painting““ byla uveřejněna v téže svazku, ss. 359–63. Zmíněná Imdahlova kritika byla podnětem k mé polemice v druhém oddílu této studie. Pojem symetrického vztahu mezi médiem a námětem je pojem požadovaný Imdahlem na tomto místě.

Wollheim zde hovoří o vnímání znázorněných věcí jako o druhu vnímání, které patří do rodu „obrazového vidění“. Do rodu obrazového vidění podle něj patří takové počiny jako například vidění krajiny ve skvrnách na vlhké kamenné zdi. A dále, mezi oběma programy vidění, tedy objektivním prohlížením si něčeho a obrazovým viděním čili „viděním v“, rozlišuje tak, že – s výjimkou krajních případů – jeden program vylučuje druhý. Zde je třeba zdůraznit, že Wollheim rozlišuje mezi dvěma *programy*, a to tak, že jeden vylučuje druhý; nevyvozuje jako Gombrich před ním, že mezi viděním daného povrchu a viděním scény na něm zobrazené existuje psychologická neslučitelnost. Pro Wollheima je neslučitelnost mezi viděním v a viděním *coby* neslučitelností mezi dvěma účely. Při rozboru „vidění v“ neboli vidění obrazového Wollheim píše:

V zaujetí takovými zážitky divák zakouší velmi specifický pocit lhostejnosti či netečnosti. Na jednu stranu si může, má-li chuť, svobodně a neomezeně prohlížet vše včetně nejobecnějších rysů přítomných věcí. Na druhou stranu mu nic nebrání v tom, aby svou pozornost zaměřil na libovolný prvek, pro který se rozhodne: nemusí jim věnovat plnou pozornost, ale zcela jistě jim může věnovat pozornost okrajovou. Příčinou divákovy lhostejnosti ... je, že divák se zajímá především o další vizuální prožitek – o vidění bitevních scén v krajině nezávisle na svém vizuálním povědomí o zdi nebo kamelech.<sup>11</sup>

Wollheim si tedy nemyslí, že podstata divákovy „hlavního zájmu“ – vidět v krajině bitevní scény – a jeho „lhostejnost“ ke zdi jako takové adekvátně vystihují naše vnímání obrazu. Při vnímání obrazu totiž podle Wollheima věnujeme pozornost jak zobrazenému námětu, tak materiálu, který jej nese:

Nezbytným předpokladem přiměřeného vidění libovolného obrazu se stává dvojíto, avšak stává se nezbytným předpokladem pouze tehdy, pokud zde pro toto vidění existuje logický důvod. Jestliže totiž divák tento předpoklad a požadavek ctí, umělec se může na oplátku zavázat k nastolení stále komplexnějších shodných souvislostí a analogií mezi prvky přítomné věci a prvky toho, co je v přítomné věci viděno. Takové jsou radosti zpodobení.<sup>12</sup>

Tím, v čem se podle Wollheima obrazové znázornění liší od naší projekce krajin a bitev do skvrn na vlhkých zdech, jsou dvě věci. První je kritérium správnosti: snažíme se vidět to, co chtěl autor ukázat. A za druhé, když jsme se odpoutali od skutečné povahy povrchu nebo objektu jako od předmětu lhostejnosti, jako jakési odměny nádavkem, po umělcově vzoru „navracíme jeden prožitek druhému. Je pravda, že umělec trvale usiluje o stále důvěrnější *raport* – spojení – mezi těmito dvěma zážitky...“<sup>13</sup> Z toho však vyplývá, že divákovy lhostejnosti vůči reálným vlastnostem objektu je součástí akceptování a následování fikce, součástí hledání toho, co je zobrazeno. Takový názor by ovšem odporoval tomu, co bychom mohli označit jako teorii *disegno* – teorii, že akceptujeme a následujeme způsob formulace jako určitého způsobu vnímání zobrazeného. Wollheimův názor na malířův akt zpodobení, na nějž je odpovídáno obrazovým viděním diváka, logicky přisuzuje druhotné místo pozorování materiálního procesu malby a vztahu tohoto procesu k zobrazenému námětu. Jako by se jednalo o druhotný program, který může následovat až po programu obrazového vidění.

Je možné dívat se na nějaký povrch, abychom zachytili i přechetli či zaregistrovali vzhled čehosi ve skutečnosti nepřítomného. V takových případech bychom mohli, ve Wollheimově smyslu, zaujmout vůči médiu lhostejný postoj. To ale není postoj, jaký vůči zobrazením ve skutečnosti zaujímáme. Cožpak od nás rozeznávání kupříkladu fyzického pohybu postavy Madony na Raffaelově kresbě předpokládá či nám dokonce umožňuje, abychom zůstali lhostejní k dynamice Raffaelových tahů? Souhlasná odpověď by se zdála pochopitelná jen tehdy, pokud bychom Raffaelovy tahy uvažovali jako pouhé stopy materiálu, spíše než abychom je chápali jako materiál používaný v rámci znázorňovacího procesu, jako stopu zanechanou rukou malíře. Na malbu se díváme jako na zobrazení, abychom ji rozluštili, a ne jako na povrch, z něhož chceme vypořizovat podobnosti.

Začneme-li naši úvahu o obrazech otázkou „Jak zobrazení vystihuje hrubý, nepřikrášlený hmotný svět?“, budeme schopni tuto otázku zodpovědět, protože v oné hrubé hmotě nacházíme vzhled nepřítomných věcí a to by nás mohlo vést k nastolení

<sup>11</sup>Richard Wollheim, *Art and its Objects*, s. 208.

<sup>12</sup>Tamtéž, s. 219.

<sup>13</sup>Tamtéž, s. 224.

Wollheimova stavu lhostejnosti vůči hmotnému substrátu obrazu. (Jako bychom si kladli otázku „Jaký je původ obrazů?“, spíše než otázku „Jak se díváme na obraz?“) Jakmile jsme však v naší ontologii a historii jednou připustili pojem obrazu či dalších znázornění, proces rozeznávání nebude implikovat okamžik ani mentální příčinu lhostejnosti vůči médiu, protože se na obraz nebudeme dívat jako na kus hrubé hmoty, ale jako na výslednici postupu směřovanému k tomu, aby byl ukázán vzhled věcí. Neměli bychom opomíjet materiál, abychom na něm viděli znázorněné objekty; měli bychom jej vidět jako médium zobrazení.

Někdo by mohl namítnout, že vnímat krajinu v zobrazení sice není totéž jako vidět ji ve skvrnách na vlhké zdi, ale přesto – dokonce i když zobrazení pečlivě pozorujeme – motiv musí být stále viděn a vnímán jako odlišný od média, v němž byl zpodoben (pokud netrpíme halucinacemi). Ale proč? Přiměřený, to znamená všeobsažný vjem zobrazeného zahrnuje rozeznávání – vidění podobnosti prostřednictvím rozdílu –, ale tímto rozdílem není povrch obrazu, kterým by bylo třeba proniknout, abychom si mohli uvědomit podobnosti. Nemusíme určovat společného činitele, pozorujeme-li otcovu podobu v obličeji jeho syna. Přestože epistemologickým základem rozeznávání je podobnost, a při tom je nutno vyloučit vše, co podobné není, nevyplývá z toho, že rozeznávání samo zahrnuje zmíněnou abstrakci nebo lhostejnost vůči tomu, co leží za hranicemi podobnosti.

O rozeznávání bychom mohli uvažovat, společně s Merleau-Pontym, spíše jako o prvotním pocitu povědomí či obeznámenosti, který nás vede k pozorování předmětu před námi určitým způsobem, tak, abychom naplnili smysl objektů, na nichž byl daný pocit založen. Podobnost slouží jako kauzální opěrný bod, ale my se díváme na nový objekt, a ne na tento opěrný bod.

V případě zobrazení nebudou rysy nového objektu určitým jedním jednoduchým způsobem odpovídat rysům objektu původního, ale – podobně jako tah pera v Raffaelově kresbě či tah štětce v barevné vrstvě Auerbachova portrétu – mají aspekty, jež evokují originál různými způsoby: tah perem vyznačuje obrys postavy, ale zároveň i náznak tělesného pohybu, zatímco obrys těla sám o sobě náznak tělesného pohybu neobsahuje. Uvědomujeme si otisk pera, abychom jej využili dvěma různými způsoby – vytváří totiž dva rozdílné druhy spojení s námětem nebo

evokuje dva rozdílné aspekty námětu prostřednictvím toho, co lze označit jako dvě rozdílné cesty. Tato naše schopnost – dovolit aspektům námětu, aby se vynořily z malířského či kresebného postupu těmito různými způsoby – jako by naznačovala, jak je naše vědomí tohoto postupu neoddělitelné a klíčově spjata s naším rozeznáváním. Nenabízím tento názor jako *důkaz* toho, že lhostejnost k médiu není možná, ale jako *evidentní fakt*, že je neslučitelná s fenomenologií zobrazení.

Kendall Walton ve své studii *Pictures and Make Believe*<sup>14</sup> staví tento problém zcela jiným způsobem. Vyzvedl téma Gombrichova eseje z roku 1951 s názvem *Meditations on a Hobby Horse*<sup>15</sup>, který za základ zpodobení stanoví používání substitutů. Trvá na tom, že účel znázorňování netkví v ničem jiném než v tom, že poskytuje předmět, ve vztahu k němuž můžeme hrát hru na fikci. Ty Gombrich zároveň odlišuje od pouhých imaginativních projekcí, protože obě jsou jednak závislé na objektivních vlastnostech a jednak mají vlastní pravidla pro to, co lze považovat za substitut. Waltonova úvaha přistupuje k problému z hlediska rozlišování mezi literárním a vizuálním zpodobením:

Je příliš pohodlným vysvětlením, že obrazy či jejich části vypadají jako nebo připomínají to, co znázorňují – Senoseč vypadá jako pole, jako rolníci při práci, stohy sena a tak dále ... [Avšak] podobnost mezi Senosečím a jakýmkoli běžnými rolníky, poli a stohy sena se po důkladnější úvaze jeví jako značně mlhavá: obraz je pouhým útržkem plátna pokrytým barvou, a jako takový také vypadá. ... Navrhují teorii znázornění, která mezi obrazy a tím, co znázorňují, nenastoluje žádnou podobnost, a proto se vymyká námitkám vůči teoriím, které činí opak.<sup>16</sup>

Walton svou teorii nezachází tak daleko, aby prosazoval názor, že podobnost ve hrách na fikci, které konstituují umění malby, nehraje žádnou roli. Píše například: „Tím, co postrádají románové postavy, pokud nejsou náhodou zobrazeny v doprovodných ilustracích, je možnost stát se předmětem vizuálních akcí, jejichž účelem je fikce.“<sup>17</sup> Musíme proto usoudit, že hra na

<sup>14</sup>Kendall Walton, „Pictures and Make Believe“, *Philosophical Review* 82, 1973, ss. 283–319.

<sup>15</sup>Přetištěno v: E. H. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, Phaidon Press, Londýn 1963.

<sup>16</sup>Kendall Walton, „Pictures and Make Believe“, s. 303.

<sup>17</sup>Tamtéž.

rozeznávání rolníků na plátnech, usmívajících se tváří na nej-různějších vyobrazeních a tak dále se hraje, podle Waltona, *na základě* pravidel hry na fikci. Abychom se vrátili k příkladu, který Walton ve zmíněné studii použil, takové rozeznávání musí přesahovat základní pravidla podobná těm, podle nichž v dětských hrách na pečení koláčů z bláta představují různobarevné obálky v blátných koulích hrozinky a mandle. Walton trvá na tom, že naše vnímání znázorněného námětu je řízeno „konvenční“ představou o tom, jací jsme, a že konvence je navíc závislá na vnímání podobnosti, které věcem umožňuje plnit funkci substitutů v činnostech, jejichž předmětem je fikce. Jeho názor ale naprosto opomíjí všechny role, které mohou hrát jak znázorňovací postup, tak jeho vnímání.

Tento problematický okamžik je evidentní i ve Waltonově starší studii s názvem *Categories of Art*,<sup>18</sup> kde autor zavádí zajímavý pojem „standardních vlastností“ znázornění jako protikladných vlastností konkrétní umělecké kategorie či žánru. Plochosť Rembrandtova portrétu zde podle něj chápeme jako samozřejmost, a proto nám to nebrání vidět v obraze skutečnou, trojrozměrnou hlavu. Walton pak pokračuje úvahou o vlastnostech, které mají být pro dané styly standardní: „Kubistické dílo může vypadat jako člověk s hlavou jako krychle jen pro toho, kdo není obeznán s kubistickým stylem. Ale standardnost těchto krychlových tvarů těm, kdo obraz vidí jako kubistické dílo, takové přirovnání znemožňuje.“<sup>19</sup> Ostrohranné plochy kubistické hlavy, pakliže ji nevidíme jako znázornění člověka s prapodivně tvarovaným tělem, ovšem nechápeme jako pouhou samozřejmost – uvědomujeme si ji jako zobrazenou a transformovanou hlavu stejně tak, jako si uvědomujeme tahy štětce na Rembrandtově portrétu. Walton uznává, že standardní vlastnosti mohou být esteticky relevantní, avšak ukazuje se, že s ohledem na vizuální znázornění připouští, že jsou pouze transparentní nebo pomocné.

Zatímco Wollheim upřednostňuje cíl malířského procesu, ale zároveň uznává potřebu vztahovat jej k tomu, co je zobrazeno, Walton zcela opomíjí jak roli, kterou hrají použité prostředky

daného média v rámci našeho chápání zobrazeného námětu, tak způsob, jakým cíl zobrazování vstupuje do projektu fikce, do imaginativní hry, jejímž předmětem je obraz.

Ve svém textu *Looking at Pictures and Looking at Things* říká: „Nyní je nám už mnohem jasnější, jak vážnou chybou je považovat například kubismus za systém, který je pouze jiný než systémy ostatní, za systém, který se řídí jinými konvencemi, jimž musíme uvyknout. Je to systém, který zásadním způsobem ovlivňuje povahu her, kde díla zastávají funkci rekvizity bez ohledu na naši znalost či neznalost systému. Odlišnost, kterou jsem popsal, potvrzuje známou charakterizaci kubismu jako intelektuálnějiššího, méně vizuálního výtvarného stylu oproti stylům ranějším.“ Chci tím říci, že všechny výtvarné styly jsou charakteristické svými vlastními vizuálními hrami a jednou součástí těchto her je určitý vztah, který zaujímáme vůči námětu zobrazení prostřednictvím své reakce na možnosti daného média. Tím, co může být výlučně právě na kubismu, je jednak to, že naše synoptické vnímání zobrazení nemusí být nutně předstíracím, synoptickým vnímáním námětu, a jednak to, že činí z naší vjemové adaptace obsáhlé téma obrazu.

*Tato studie měla původně formu přednášky, která byla proslovena na sympoziu Royal Institute of Philosophy při univerzitě v Bristolu a následně přetištěna ve sborníku ze sympozií (Philosophy and the Visual Arts, ed. Andrew Harrison, D. Reidel Publishing Co., 1987). Protože jsem nechtěl publikovat několik variant v podstatě identické úvahy, tento text je shodný s textem ve sborníku. Tomu odpovídá i forma tohoto příspěvku, jehož záměrem bylo naznačit souvislost mezi obecnými problémy kritické interpretace na jedné straně a současným uměním a pojmy z oblasti abstrakce na straně druhé.*

Přeložila L. V.

<sup>18</sup>Kendall Walton, „Categories of Art“, *Philosophical Review* 79, 1971, ss. 334–76.

<sup>19</sup>Tamtéž, s. 345.

■ David Summers

## Reálná metafora: pokus o novou definici „konceptuálního“ zobrazení

„Konceptuální zobrazení“ je ze všech pojmů ve slovníku umělecké historie jedním z nejširších a nejobsažnějších. Ale překvapivě je také jedním z nejméně probádaných pojmů, vezmeme-li v úvahu zkoumání, kterému je disciplína dějin umění v posledních letech podrobována a čeho všeho kategorie „konceptuálního“ v uměnovědném diskursu dosáhla. Jednoznačný příklad toho, k čemu může být tento pojem užit, dává otázka položená E. H. Gombrichem v závěru jeho eseje *Meditations on a Hobby Horse*: „Jak bychom tedy měli interpretovat onen velký předěl, který prochází napříč dějinami umění a odděluje několik ostrůvků iluzionistických stylů – Řecka, Číny, renesance – od širého oceánu ‚konceptuálního‘ umění?“<sup>1</sup> Gombrichovy uvozovky kolem slova „konceptuální“ napovídají, že autor jej shledává problematickým. Rozlišení, které chce učinit, je nicméně jasné, a jedná se o totéž rozlišení, kterému je podřízena organizace jeho *Příběhu umění*, knihy, do jejíž první kapitoly – nazvané „Zvláštní počátky“ – vkládá vše od paleolitického malířství po sochařství starověké Ameriky.<sup>2</sup> V tomto případě slouží rozdíl mezi „konceptuálním“ a iluzionistickým uměním k oddělení klasického a neoklasického umění Západu a umění Číny od umění zbytku světa. V jiných případech bylo toto rozlišení použito k oddělení archaického umění od umění pozdější doby (protože

<sup>1</sup>E. H. Gombrich, „Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form,“ v: *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, Londýn a New York, Phaidon 1963, s. 9.

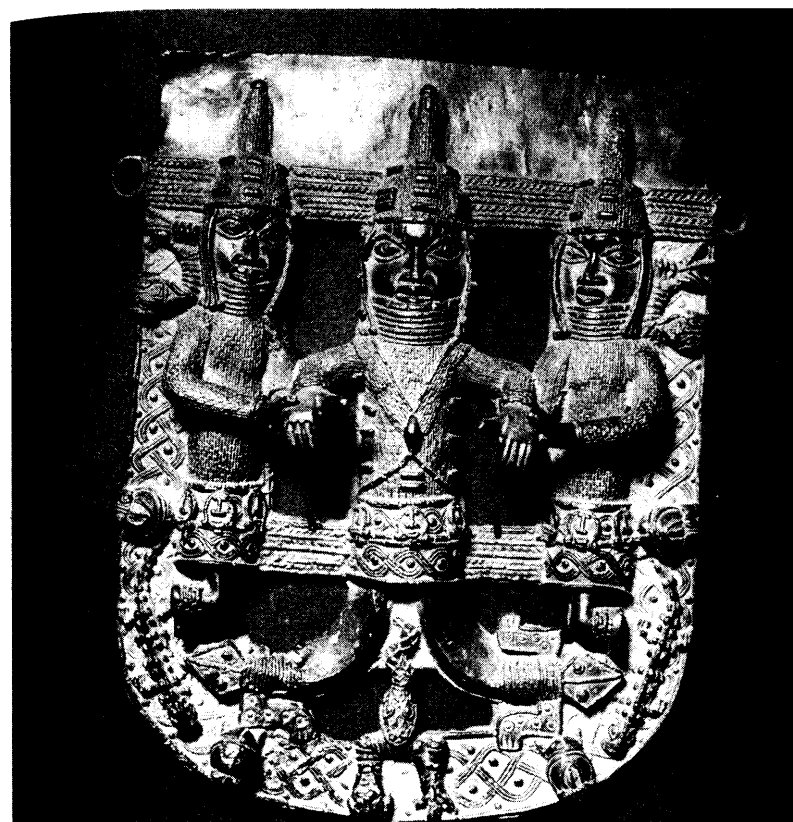
<sup>2</sup>E. H. Gombrich, *Příběh umění*, Praha, Odeon 1992.



Obr. 3.1 Duccio, Maesta

poskytuje základ pro Gombrichovo pojetí toho, co v *Umění a iluzi* nazval „řeckou revolucí“. Pojem, který má schopnost nastolovat tak široké dělicí linie, zasluhuje co nejpečlivější zkoumání.

Konceptuální umění je opakem umění *perceptuálního*, a představuje proto psychologický způsob rozlišení umění, které není imitativní, od umění imitativního. V intencích tohoto argumentu konceptuální obrazy vznikají nikoli díváním se na věci vnímané, nýbrž díváním se na nějaký vnitřní obraz, na obraz paměti nebo na obraz, který si mysl sama vytvořila na základě mnoha svých zkušeností. Jestliže si percepce a koncepce (od *percipere* a *conci-pere*) uchovávají něco ze své původní etymologické síly, percepce je pak prostředkem, jímž přijímáme vnější svět, a koncepce prostředkem, jímž se vnější svět stává světem mysli. Vnímání umožňuje chápání. Z takového pohledu jsou pojmy bližší slovům, a pokud jsou to obrazy, jsou to obrazy „před okem mysli“ spíše než před našimi fyzickými očima v prostoru a čase. Ale ať už se jedná o slova, nebo o obrazy, pojmy mohou být vším, díky čemu rozeznáváme individuální věci, a jsou proto blíže vztahované k druhům. Pojmy jsou tedy generické nebo obecné a jsou protikladné ke zvláštnímu, které je vnímané. Vyvolávání pojmů v mysli vyžaduje paměť a představivost, s nimiž jsou konceptuální obrazy často spojovány. Rozlišení mezi *perceptuálním* a *konceptuálním* také zakládá cosi jako rozdíl mezi přirozenými a konvenčními znaky; konceptuální obrazy tedy mohou nést negativní kritické břímě konvenčnosti. A koncept (pojem) jako

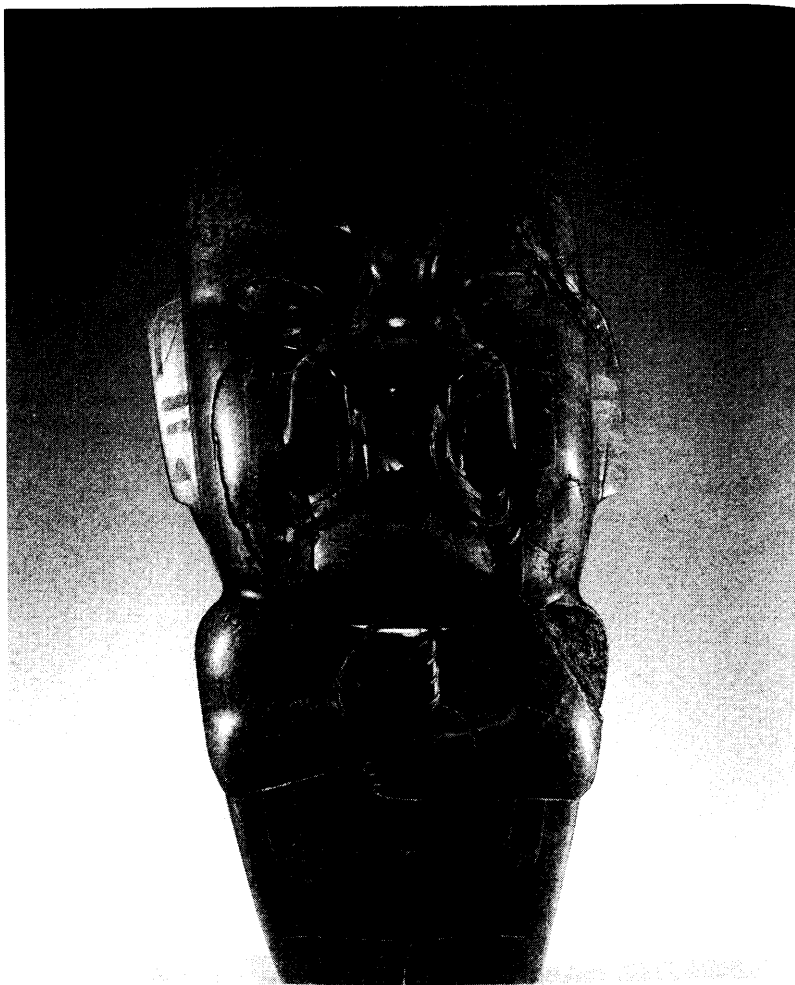


Obr. 3.2 Oba se sloužícími. Bronzová plaketa, Benin

abstraktnější a bližší slovnímu či ideálnímu může současně nést i pozitivní kritické konotace.

Obr. 3.2, 3.3 a 3.4 ukazují příklady zobrazení, které bychom mohli označit za konceptuální. Obr. 3.2 a 3.3 jsou rozpoznatelné jako obecně antropomorfní a jsou jen v minimální míře popisné. Jejich rozpoznatelnost je založena na řádu mezi jejich částmi spíše než na deskriptivních proporcích. Postačujícím kritériem pro zařazení do této kategorie je často frontálnost. Vyvolává problém plošnosti, která může být komplexnějším způsobem rozvinuta v malířství a reliéfní skulptuře. Příkladem takové plošné organizace je obr. 3.1 – osovitost, jednotná obrysová linie a oblastí barvy (v tomto případě textury) jsou propojeny s organizací,





Obr. 3.3 Olmecká ruční sekýra, 1. tisíciletí př. n. l.

dosaženou rotací tvarů, a vytvářejí symetrii. (Druhá hlavní plošná operace, kterou je překlad, by vytvořila sérii) Plošnost minimalizuje prostor v obraze samotném – to, co zde nazveme virtuálitou – a tak popírá nejobecnější podmínku iluze. Obr 3.1, přestože jeho formy jsou modelovány a umístěny v prostorové scéně, a jsou tedy virtuální, je řízen dvourozměrnou organizací. Obecně platí, že virtuální obrazy, popsatelné plošnými pojmy jako „frontalita“ a „osovost“ (jako Ducciova *Maesta*), spadají do této kategorie, anebo jsou přinejmenším *relativně* konceptuální.

Není snadné oddělit to, co je definováno negativně, jako *nepopisné* a iluzionistické od toho, co by v zobrazeních mohlo odpovídat „konceptuálnímu“, a navíc za situace, kdy máme jen tyto dvě kategorie a kdy se musí to, co nelze umístit do jedné, vejít do té druhé. Přitom charakteristiky, o kterých je řeč, jsou tak široce rozšířené, že pravděpodobně vyžadují obecný princip vysvětlení, jež v době, kdy byla konceptuální kategorie formulována, zdánlivě poskytovala lidská psychologie. Právě tak jako myslíme na základě vnímání, můžeme také zobrazovat myšlené spíše než vnímané a do kategorie „konceptuálního“ může být zařazeno tzv. primitivní umění, dětské umění, archaické umění, provinční nebo masové umění, některé druhy moderního umění, umění choromyslných, umění Egypta, středověku, a dokonce i Byzance.

Je zjevné, že idea konceptuálního umění je hluboce a dialekticky vztažena nejen k vnímání, ale i ke klasickému pojetí *mimesis*, již psychologicky naturalizuje. Když byla tato polarita užívána k vyjádření stylové změny (jako v případě řeckého umění), vývoj šel od konceptuálního k perceptuálnímu. To se stalo jak v klasickém, tak i v neoklasickém umění Západu. Ale vývoj by mohl probíhat také obráceně, jako v případě proměny z románského k raně středověkému umění, proměny ztělesňované známým kontrastem mezi ranými klasickými a konstantiniánskými reliéfy na Arše Konstantinově. Jak jsem výše naznačil, bylo také možné oponovat tvrzením, že konceptuální umění bylo vyšší a duchovnější či intelektuálnější než umění optické, jak také tvrdili někteří raní průkopníci modernismu.<sup>3</sup> Právě kvůli kategoriím, v nichž byly formulovány, měly tyto starověké kritické argumenty paradoxní efekt: ospravedlňovaly totiž vyloučení těch druhů umění, které vždy stály mimo klasický kánon.

Začneme-li zpochybňovat pojem konceptuálních obrazů, můžeme svou otázku rozšířit a tázat se, zda je vůbec žádoucí takovou kategorii mít. Pokusím se ukázat, že to žádoucí je – že pojem „konceptuální obraz“ představuje obhajitelné vymezení charakteristik zásadního významu velkých a důležitých tříd obrazů, ale s tím, že princip jejich vysvětlení by měl být změněn a sama kategorie podstatným způsobem modifikována. Domnívám se také, že absence takového rozlišení (i kdybychom změnili nebo zamítli ty, jež jsem nabídl), by navozovala sémantickou neutralitu podmínek, za kterých je obraz obrazem, a vyplývalo by z ní, že cosi, co je obrazem, může být odděleno od podmínek jeho prezentace. Domněnka obsažená v přání eliminovat toto rozlišení ve skutečnosti představuje „normální“ předpoklad, že veškeré umění je naturalistické, že styly obrazů představují nahodile odlišný způsob předvádění totožné věci a že například Egypťané a Aztékové a všichni ostatní jen náhodou zobrazovali věci, které viděli, jinak. Podobné námítky můžeme uplatnit vůči jednoduchým „kontextuálním“ názorům, podle nichž jsou prostě způsoby zobrazení samy o sobě neutrální, „po ruce“, aby ilustrovaly vše, co diktují sociální podmínky – „sociální realita“ tedy zaujímá místo „přírody“ v starém schématu. Má polemika na následujících stránkách je založena na opačné premise: tvrdím, že podmínky prezentace samy o sobě odkazují k nejzákladnějším otázkám a musí být zkoumány jako předzvěst jakékoli důkladné interpretace. S tím, jak se bude má argumentace odvíjet, se stará kategorie konceptuálních obrazů stane kategorií obrazů, jejichž význam je ukotven v jejich reálném prostoru. To nás dovede k obecnému principu, že podmínky prezentace obrazů, spíš než aby „vyjadřovaly“ sociální realitu, jsou

hlavním způsobem, skrze nějž je sociální realita skutečně ustavována jako reálná místa a činnosti.

Jak jsem už poznamenal, polarita konceptuální – perceptuální je samozřejmě psychologická. Svou analýzu bych chtěl uvést nikoliv otázkou, zda je to ten správný druh polarity nebo zda tu nějaká polarita vůbec musí být, ale spíše otázkou, zda je skutečně nezbytně nutné vysvětlovat obrazy psychologickými pojmy. Vidíme věci a vidíme obrazy a můžeme vidět také to, že věci a obrazy jsou si v určitých ohledech podobné, ale z toho podle mého názoru nevyplývá, že struktura obrazů je definována viděním. Z faktu, že umělecká díla jsou viditelná nebo že rozpoznáme, že k něčemu odkazují, nevyplývá, že jsou ve své podstatě „vizuální“. Takové tvrzení okamžitě vyvolává otázku formální či vizuální analýzy. Jak jsem se snažil ukázat na jiném místě, formální analýza – metoda popisu, která se vyvinula současně s vývojem dějin umění jako intelektuální disciplína – již není adekvátní v tom smyslu, že nám neumožňuje klást nebo odpovídat na takové druhy otázek, které nás nejvíce zajímají.<sup>4</sup> Není to jen tím, že uměleckohistorické zaujetí zdánlivě základní formou odpoutává pozornost od jiných historických otázek; prostě a jednoduše je také nesmírně těžké dopracovat se od „formy“ k jakémukoli kontextu, ať sociálně-historickému, nebo intelektuálně-historickému, a idea formy, dle mého soudu, rozhodně upřednostňuje nyní zavrženou fyziognomickou expanzi od individuálního ke kolektivnímu stylu, který učinil z dějin umění jádro historie ducha. Ale abychom se vrátili k našemu problému: pokus vysvětlovat podobu uměleckých děl jinými než formálními nebo percepčně – psychologickými pojmy odstraňuje první průžiny a kolečka z velmi velkých a komplikovaných hodinek.

Když jsme vrazili – alespoň provizorně – klín mezi viditelné a „vizuální“, rád bych nyní nastínil druhé hlavní téma tohoto článku: odmítnutí toho, co W. J. T. Mitchell nazývá lingvistickým imperialismem, čímž rozumím předpoklad, že jazykové paradigma postačuje k vysvětlení umění, nebo jednodušeji, že umění samo je druhem jazyka.<sup>5</sup> Přestože to, co považujeme za umění

<sup>1</sup>Konceptuální zobrazení jsem zkoumal ve svém článku „This is not a Sign; some Remarks on Art and Semiotics“, *Art Criticism* 3, 1986, ss. 30–45. Jak zde uvádím, pojem konceptuálního je těsně svázán s některými ze základních idejí, které spojujeme s modernismem. Srv. např. Sir Herbert Read, *The Philosophy of Modern Art*, New York, Monday Press 1953, s. 148; ohledně „syntetismu“ Emile Bernarda, podle něhož si představivost uchovává základní formu, zjednodušení perceptuálního obrazu, „schéma“. „Syntetizovat neznamená nutně zjednodušovat ve smyslu potlačovat jisté části objektu; znamená to zjednodušovat ve smyslu zviditelnění.“ Toto, přes veškerou pozornost lidovému umění, sklu a japonským dřevořezům, je tradiční popis abstraktních schopností mysli. Srv. také Appolinaire, v: *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics*, ed. H. B. Chipp, University of California Press, Berkeley a Los Angeles 1969, s. 219: „Kubismus představoval malování původních seskupení poskládaných z elementů vypůjčených z představované reality spíše než z vizuální reality.“

<sup>4</sup>„The „Visual Arts“ and the Problem of Art Historical Description,“ *Art Journal* 42, 1982, ss. 301–10 a „Form“, *Nineteenth-Century Metaphysics and the Problem of Art Historical Description,“ Critical Inquiry* 15, 1989, ss. 372–406.

více Goodmanovu názoru. Goodman tvrdí, že vizuální zobrazení má charakteristiku, kterou jazyk nemá a kterou nazývá „hutnost“ (*density*). Obrazy jsou „hutné“ tak, že význam každé značky (v malbě, kterou má Goodman určitě na mysli) závisí na jejím vztahu k jiné značce, takže celý povrch je kontinuálně a provázaně významový. Psaný jazyk však hutný není a je samou svou podstatou diskontinuítní. Efekt takového rozlišení podle mne spočívá v tom, že činí z vizuálního zobrazení určitý druh „textu“, který je pak „čten“ rozdílným způsobem. Zde se Goodman blíží jednomu z autorů, kterého zmiňuje v přemluvě k *Languages of Art* – Meyeru Schapirovi. Schapiro napsal, že to, co sám nazývá „pronikavostí sémantické funkce“, je „charakteristické pro piktorální znak“ a že „i s arbitrárností kvalit obrazu – substance – se obrazový znak zdá být naprosto mimetický“.<sup>8</sup> Můžeme si povšimnout, že onen odstavec v Schapirově eseji, uvedený tímto principem, se zabývá nástroji optického naturalismu – stínováním k vyjádření světla a tmy –, a končí impresionismem, v němž mají značky smysl pouze ve vztahu, a nikoli v izolaci.

Bez ohledu na obecnost tohoto principu se Schapiro také detailně zabývá obrazy, které nazývá „hierarchickými“ a které nemohou být jednoduše vysvětleny pomocí modifikované „textuality“, již jsme zkoumali. Struktura hierarchických obrazů je ovládána relativní velikostí a umístěním figur v plánu povrchu, oporou samotného obrazu, spíše než jejich velikostí v prostorových vztazích jednoho ke druhému a k divákovi, jak jsme se díky perspektivě a fotografii naučili považovat za normální. Hierarchické obrazy tedy nejsou optické, a abychom se vrátili k našemu původnímu tématu a ke staré opozici, u níž jsme začali, jsou konceptuálními obrazy v tom smyslu, jak byl tento pojem užíván do té doby, než jej Gombrich v *Umění a iluzi* změnil. Schapiro neužívá slova „konceptuální“, a ačkoli jeho poznámky jsou stručné, zcela jistě si přál vyhnout se psychologickému vysvětlení, přítomnému v takovém pojmu, ve prospěch vysvětlení, podle něhož je řád takových obrazů ukotven v tom, co nazývá „intuitivní smysl vitálních hodnot prostoru, jak jsou zažívány

v reálném světě“.<sup>9</sup> Tento význam, tvrdí Schapiro, „není arbitrární“, ale může být „lehce pochopen i netrénovaným divákem, protože spočívá na stejných stopách, na které divák odpovídá ve svém vztahování se ke každodennímu vizuálnímu světu“.<sup>10</sup> Schapiro svým způsobem převrací staré pojetí konceptuálních obrazů, a místo aby řekl, že konceptuální obrazy nejsou imitativní nebo že jsou dokonce „mentálnější“ než obrazy optické, tvrdí, že hierarchické obrazy mají smysl pro více lidí a na více místech než obrazy optické. A jejich přitažlivost – a to je důležité – nespočívá v korespondenci mezi obrazem a mentálním nebo konceptuálním obrazem, ale spíše v korespondenci vůči prostorovému řádu obrazu samého. Pro představivost, jak říká, jsou takové obrazy „přirozené“ a „evidentní“ – což je v rámci současného kritického diskursu šokující tvrzení.

Zamysleme se nad tím, co Schapiro říká. Obr. 3.1 a 3.2 – Ducciova *Maesta* a bronzová plaketa z Beninu – představují hierarchické obrazy. V obou dílech je hlavní figura umístěna uprostřed: je větší, ornamentálnější, frontální a vytváří symetrický řád. A důležité není jen to, že obě figury mají podobný symetrický řád, ale také to, že tento řád má podobnou hodnotu a očividně slouží k odlišení Panny Marie v prvním případě a náčelníka v případě druhém. Navíc skutečnost, že takový řád se objevuje u kulturně odlišných obrazů – a podobně bychom mohli užít mnoha příkladů z mnoha kultur –, by měla být v intencích Schapirova argumentu vysvětlena tím faktem, že všichni lidé jsou normálně vzpřímení, orientovaní a mají ruce a určitou výšku a dále skuteností významu, který nacházíme u prostých fyzických podmínek naší existence a jimž je přisuzujeme. Schapiro ve skutečnosti tvrdil, že hierarchický řád je něčím více než jen kódem, protože sám o sobě není konvenční, i když nutně nabývá historicky specifických forem. Vysvětlení této nekonvenčnosti je založeno na zkušenosti podmínek našeho vlastního ztělesnění.

Schapiroův argument nás vede zpátky k problému, u něhož jsme začali a který nyní může být preformulován jasněji a důrazněji. Jak vysvětlíme široce rozšířené strukturální podobnosti –

<sup>8</sup>M. Schapiro, „On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs,“ v: *Semiotics: An Introductory Anthology*, ed. R. E. Innis, Indiana University Press, Bloomington 1985, s. 222. (Tento esej byl původně publikován v: *Semiotica* 1.3, 1969, ss. 223–42.

<sup>9</sup>Tamtéž, s. 220.  
<sup>10</sup>Tamtéž, s. 221.



jako bilaterální symetrie, když vizuální řády jsou arbitrární a jsou naprosto kulturně determinovány? Tato otázka je o to naléhavější, jestliže tyto podobnosti nejsou jen formální, ale sémantické, a jestliže centralita Panny Marie znamená nikoli to, že je „na ose“, ale že je pro význam obrazu celkově „centrální“ a že symetrie může mít v mnoha kulturách totožný význam. Schapirovy argumenty jsou nesmírně hutné a asertivní a není zcela jasné, co má na mysli, když hovoří o vztazích jako o přirozených a evidentních pro „představivost“ nebo o „intuitivním smyslu vitálních hodnot prostoru“. Domnívám se ale, že tyto náznaky mohou být rozvedeny, a že tak můžeme dospět k lepší definici toho, co bylo nazváno konceptuálními obrazy, ne-li ještě dále – k užitečnější definici obrazů obecně.

Konstatovali jsme na začátku, že kategorie konceptuálních obrazů je příliš obecná, z velké části vinou toho, že byla definována negativně, v protikladu k perceptuálním nebo optickým obrazům. V každém případě však platí, že kategorie konceptuálního byla užívána pro příliš širokou škálu děl a stylů umění, a proto potlačovala jejich evidentní rozdíly. V následující části proto rozdělím tuto kategorii do dvou částí: nejprve se budu zabývat tím, co nazveme *substitutivními* obrazy, jež nastolují fundamentální otázku reálné metafory, kterou jsem se zavázal zabývat v titulu, a poté krátce proberu to, co nazývám obrazy *plošnými*.

Začnu tím, že se pokusím vytrdit a pokud možno přesně formulovat, co odděluje obraz od obecnější charakteristiky artefaktu. Olmecká ruční sekyra (obr. 3.3) je artefaktem, který není ani tak obrazem, ale poskytuje bezprostřední kontext pro obraz (a nikoli náhodou právě pro „konceptuální obraz“). Není to jednoduchý nástroj, jedná se spíše o nástroj používaný při rituálu nebo v ritualizovaném přítomném či budoucím životě nějaké významné osoby. Odlišnost, a to jak artefaktu, tak jeho uživatele, byla zvýrazněna několikerým způsobem. Je tu inherentní (a magická) hodnota materiálu, z něhož byla sekera vyrobena. Je tu velmi jemné opracování, které, jak se zdá, vyjímá artefakt ze sféry obyčejného užití, a konečně je tu rozvinutí artefaktu přidáním obrazu. Poslední dva aspekty nelze snadno oddělit. Obraz může být nahlížen jako cosi, co zdobí nebo zvyšuje hodnotu objektu, a jak povrchové opracování, tak obraz i vzácný materiál

pozdvihují nástroj nad roveň rutiny a funkčnosti a ukazují, že vlastník buď měl čas, nutný k takové práci sám, nebo měl k dispozici čas jiných. Ale obraz také dává sílu nástroji ještě jiným, zásadně odlišným způsobem. Zpřítomňuje cosi v nástroji nebo, jinak řečeno, nástroj proměňuje v prostředek, jímž je přítomno cosi jiného než samotný nástroj. Ať už bylo olmecké božstvo čímkoli, díky svému obrazu je přítomno v sekyře a dává jí jistý druh moci, který přesahuje a převyšuje charakteristiku danou jejím materiálem a způsobem provedení.

Z tohoto příkladu chci vyvodit dva obecné a vzájemně propojené závěry: za prvé, obrazy zpřítomňují to, co ukazují, a za druhé, činí tak tím, že umísťují nepřítomné do toho, co je už přítomné. V našem případě obraz zpřítomňuje božstvo v sekyře, a to tak, že toto božstvo – které bylo dříve logicky kdesi jinde – zpřítomňuje spolu se sekyrou. Tímto způsobem je přítomnost božstva nejen identifikována s artefaktem a jeho užitím, ale také vnesena a integrována do rituálního prostoru a času, jehož je artefakt součástí.

Je třeba zdůraznit důležitost druhého z těchto závěrů, totiž že obrazy zpřítomňují tím, že umísťují chybějící do už *přítomného*. Vytváření obrazů je vždy tak či onak změnou toho, co je už přítomné. Je to navíc změna toho, co už existovalo, změna, která se děje tváří v tvář nepřítomnosti, a toto poukazuje na obecný princip posuzování obrazů. Věci mohou být nepřítomné mnoha způsoby: to a ti, kteří jsou nám vzdáleni v prostoru a čase, mrtví, bozi – všichni, kdo různým způsobem s námi nejsou. Tyto odlišnosti podmiňují odpovídající rozdíly mezi jednotlivými druhy obrazů, ve všech případech je však v zobrazeních zahrnuta transformace přítomného. Nezredukovatelný a nepřeložitelný význam zobrazení je tedy vposledku zakotven v průsečíku a v nevyhnutelném rozporu mezi tím, že svět je pro nás vždy přítomen, a přitom je zřídka přítomen tak, jak bychom si přáli. Touha po tom chybějícím neustále transformuje ono přítomné.

Nyní budu dál sledovat tyto otázky zkoumáním známého a mnohokrát vysvětlovaného příběhu, který popisuje Sigmund Freud v *Beyond the Pleasure Principle*.<sup>11</sup> Freud zde hovoří o hře,

<sup>11</sup>S. Freud, „Beyond the Pleasure Principle“, v: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. J. Strachey a A. Freud, London, Hogarth Press 1955, sv. 18, ss. 14–17.

kerou si vymyslel osmnáctiměsíční chlapec, normální dítě normální inteligence, schopné vydat ze sebe několik artikulovaných zvuků. Bylo to „hodné dítě“, které se chovalo tak, jak mu bylo řečeno, a nikdy neplakalo, když jeho matka odešla, což se opakovalo často, někdy na dlouhou dobu. Ačkoliv byl hošík poslušný, měl ve zvyku odhazovat hračky daleko od sebe. Dělal to se zjevným uspokojením a zájmem a vydával při tom zvuk, který se podobal německému *fort* (odešla). Všechny své hračky užíval jen k této hře. Její význam, tvrdí Freud, vyšel najevo, když byl chlapec pozorován, jak si hraje s cívkou, na které byl přivázán kus provázku. Tuto hračku mohl používat různými způsoby – např. jako kočár, který by tahal za sebou, ale on ji naopak vždy zahrnul do sugestivnějšího rozvinutí původní hry zahazování věcí. Držíc šňůrku, hošík odhodil cívku do své postýlky, kde ji už nebylo vidět. Pak ji začal vytahovat, a když se objevila, radostně křičel *da* (tam!). Freud celou hru nazval hrou na „zmizení a návrat“. Chlapec ji neustále opakoval, a to vždy s větším uspokojením, když došlo na její konec, než na začátku. Při výkladu tohoto případu se Freud zabýval problémem vztahu mezi potěšením a rozčarováním v regulaci mentálních událostí, a rozčarování pak definoval jako nárůst vzrušení, zatímco potěšení definoval jako pokles vzrušení, směřující k bazální rovnováze. Udržování této rovnováhy je dílem mentálního aparátu; příklad této práce poskytuje dětská hra. Jak se hra na zmizení a návrat slučuje s pocitem potěšení, jestliže se při ní neustále opakuje bolestný fakt matčina odchod? Nemohlo to být očekávané potěšení z jejího návratu, které bylo podnětem k tomuto chování, protože sám odchod byl nejdříve a nejčastěji opakován? Freud se domníval, že hru lze vysvětlit jako cosi, co přináší potěšení, protože dovolila dítěti proměnit se z pasivního aktéra v aktivního. Právě *hra* umožňuje dítěti matku znepřítomnit nebo ji přivést zpět podle jeho vlastního přání a nebyt pouhou obětí její nepřítomnosti. Hru by bylo možné vysvětlit také jako jistý druh potlačené msty s následným uspokojením. Ale ať je tomu jakkoli, hra umožňuje situaci, v níž se vykonává kontrola nad náhražkou. Díky tomu může Freud svůj případ vysvětlit prostřednictvím ekonomie principu potěšení a uzavírá, že k objasnění hry není nutné postulovat imitativní instinkt. Dítě pozdvihuje náhražku na jistý druh dramatu, které samo iniciovalo, na

konstrukci prostoru, času a pohybu, v jehož rámci se znovu vyvolané rozčarování rozplyne v následném a příjemném řešení. Freud se domnívá, že hra nebyla vytvořena jen okolnostmi, ale také potlačením a transformací psychické energie, „velkým kulturním úspěchem“ dítěte, jeho popřením instinktivního uspokojení, kdy neprotestovalo proti odchodu své matky. V substitutivním zopakování se rozčarování stává příležitostí pro potěšení: stává se požitkem v procesu, který je neoddělitelný od socializace.

Když se E. H. Gombrich pustil do zásadního přehodnocení obrazů ve svých *Meditations on a Hobby Horse*,<sup>12</sup> měl možná na mysli právě Freudovu historku. Freud výslovně navrhuje ideu, že hra je primárně imitativní, a Gombrich navrhuje ideu, že zobrazení musí být považována za primárně imitativní. Gombrich zachovává termín „zobrazení“ (*image*) pro ikony, které odkazují pomocí podobnosti, a rozlišuje je od toho, co nazývá „zpodobněními“ (*representations*), jako je koníček, pro nějž má na mysli formu jednoduché tyče. Zobrazení jsou definována systémem a kontextem, podobným způsobem jako slova. To znamená: protože slovo „kůň“ je arbitrární ve vztahu ke koním (které bychom mohli nazvat libovolným množstvím věcí), bere svoji hodnotu ze svého systematického vztahu k jiným slovům, k jejich užití a chování, s nimiž jsou tato užití spjata. Koníček tedy neodkazuje ani k podobě koně, ani – a tento bod je pro náš problém klíčový – k mentálnímu *konceptu* koně. V určitém smyslu souvisí s nějakým reálným koněm, kterého nahrazuje. V *kontextu* se tyč stává koněm, který – jak se hra rozvíjí – může mít vlastní jméno a může se vyskytovat v libovolném množství. Substituce – podle mě je to vhodnější termín pro to, co je popisováno, než obecnější termín „zobrazení“ – je vztahem identity za jistých podmínek. Tyto podmínky jsou ve skutečnosti plně souvztažné se substitucí. Jsou hrou, která je stálým Gombrichovým příkladem, přestože ten jej rozšiřuje – alespoň implicitně – a srovnává pravidla hry se strukturou jazyka a ještě dále se sociálním kontextem.

<sup>12</sup>Gombrich, *Meditations*; A.C. Hasenmüller, „The Function of Art as ‚Iconic Text‘: An Alternative Strategy for a Semiotic of Art“, *Semiotica* 36, 1981, ss. 135–52; se staví za metaforický výklad Gombrichova „koníčka“, který „se účastní dvou jinak odlišných sfér činnosti – propojených ikonitou a k ideálu interpretativní povahy znázorňování“; to odkazuje (jakkoli konvenčně) k symbolické rovině společenského řádu a funkce, ale je s nimi také svými mimetickými znaky spojeno.

Když si dítě chce hrát „na koně“, vystačí si s tyčí. V takových podmínkách je tyč koněm a substituce obchází druh odlišnosti, implicitní v obecném pojetí ikon – kde ikonou opět rozumíme znak odkazující pomocí podobnosti. Podle této definice je ikona vždy o něčem; nemůže být onou věcí. Právě z tohoto důvodu mohou být některé z nejjednodušších obrazů (jako kůň z koštěte) magicky reálné pro ty, kdo je vytvářejí a užívají: jednoduše jsou tím, co znázorňují v kontextu užití, který je definuje. A současně, změna v kontextu mění absolutní realitu. To, co mohlo být jednou z několika tyčí stojících v koutě, se najednou může stát koněm a v jiném okamžiku se proměnit v cosi naprosto odlišného, řekněme v panenku nebo slona. Pro Gombricha substituce naplňuje touhu, a to buď vrozenou, nebo navozenou. Touhy jsou vrozené, mají-li nějaký biologický nebo psychologický podklad – kupř. touha vidět jiné tváře je navozená, pokud je její původ sociální nebo kulturní. Děti budou spíš předstírat, že jedou na koni, a tedy hledat náhradu za koně, v kulturách, kde jsou jezdci na koních a kde jsou jezdci na koních obdivováni. V rovině, kde nezobrazující substituty nabývají hodnoty, tedy ve hře, se umění stává imitativním a imitace se stává hlavním prostředkem socializace.

Freudův případ byl užit k vysvětlení psychologických základů jazyka.<sup>13</sup> Stejně tak i slovo samo je substitutem, ale není tím, co značí, a ve velké diferenciaci přítomnosti a absence dítě činí krok do sebe a současně do symbolického světa jazyka. Při takovém čtení je důraz samozřejmě kladen na formativní a následně konečná slova, která doprovázejí dětskou hru. Ale substitucí matky *slovem* nemůžeme jednoduše srovnávat se substitucí matky *objektem*. Znamená to, že vztah matky k objektu, považovanému za substitut, nemůže být jednoduše považován za symbol. Předpokládat něco takového by znamenalo vyhnout se právě těm otázkám, které teď chci nastolit. Proměna z absence a z formativního slova v rozlišení mezi absencí a prezencí byla provázána substitucí *přítomného* objektu za matku a opozice mezi přítomností a absencí byla ve skutečnosti spojena s činností *tvorby* nepřítomného z již přítomného a pak s opětovným zpřítomňováním toho, co již jednou bylo přítomné. Tato činnost – transformace přítomného, která je pro ni nutná – je fakticky hrou, v níž

je vykonávána kontrola, kde náhražka působí jako magický činitel, kde to, co je předmětem touhy, lze ztratit a znovu získat. Nicméně, bez ohledu na to, jak úzce může být vývoj Freudovy hry paralelní s vývojem jazyka, je třeba objasnit všechny části jeho příběhu. Právě tak jako neexistuje žádný důvod k předpokladu, že nahrazování objektů je totožné s nahrazováním slov, není také důvod předpokládat, že skutečná substituce objektů vývojově předchází jazyk, takže jakmile je jednou dosaženo stadia jazyka, taková substituce už není nutná – v tom smyslu, že je konstitutivní pro lidské chování. Dokonce i když je povaha substituce zásadně proměněna a nekonečně obohacována a komplikována vlastnictvím jazyka, oba dva druhy substituce jsou stále jak oddělené, tak interaktivní. Jestliže by se měl například skutečný substitut stát objektem žádosti a opatrování, toto chování by mělo nejen slovní a lingvistický význam; mělo by také význam prostorů a akcí, jejichž prostřednictvím se žádostivost a opatrování objevily.

Freudovo dítě ke hře používalo všechny své hračky. Mohlo použít prakticky kterýkoliv objekt, přičemž zdůrazněme slovo „prakticky“, protože substitutem, a tedy i součástí hry, mohly být pouze zvládnutelné objekty – cosi uchopitelného. Většina hraček se navzájem podobá alespoň svou uchopitelnou velikostí a proměnlivost substitutů znamená, že ikonicitu – podobnost substituce k tomu druhému – není problémem, jak také Gombrich tvrdí. Avšak kritérium zvládnutelnosti, uchopitelnosti objektu, díky němuž je daný předmět použitelný ve hře – kritérium, které by se mohlo zdát náhodnou kvalifikací –, je ve skutečnosti také životně důležité. Implikuje totiž hierarchický vztah, vztah korespondence mezi hráčem, objektem a hrou, takový vztah, kde se míra dětské akce a síly, skutečný rozměr jeho schopnosti uchopit, zvednout a hodit, stává v geometrickém smyslu shodnou s prostorem hry samé, s prostorem, který je podobný prostoru, nad nímž má dítě kontrolu, a proto je tedy skutečnou základnou magické hodnoty jak substituce, tak hry. Všimněme si, že právě tato zvládnutelnost je sama o sobě významná a naznačuje základ významu objektů, které jsou uchopitelné a manipulovatelné.<sup>14</sup>

<sup>13</sup>Srv. např. A. Rifflet-Lamaire, Jacques Lacan, Routledge and Kegan Paul, Londýn 1982, s. 51.

<sup>14</sup>Do této třídy artefaktů náleží všechny druhy amuletů, kouzel, relikvií, fetišů a suvenýrů, jejichž hodnota je neredukovatelně založena na tom, že mohou být „vlastněny“, přenášeny a – doslova i metaforicky – manipulovány.

Jednodušší, ranější verzí hry, kterou Freud popisuje, je opakované sehrání scény matčina odchodu, které je konzistentní s hrou jako prostředkem, skrze nějž dochází ke kontrole nad substitutem. Avšak s cívkou a provázkem se situace stává komplexnější. Provázek je prostředkem, jehož prostřednictvím může být realizována touha dítěte rozšířit svou kontrolu a vyřešit situaci vlastní vůlí a snahou. Toto je ve skutečnosti propracovanější manipulace, a právě tento integrální vztah mezi manipulací a skutečným prostorem a časem hry zde chci zdůraznit.

Mohli bychom dojít k jednoduchému závěru, totiž že substituce je čímsi víc než jen naplněním nebo projekcí touhy, i když v podstatě každá substituce je ve skutečnosti odpovědí na nějakou touhu. Substituce je současně přizpůsobením se existujícím podmínkám a jejich transformací. Především tu musí existovat určitá souhra mezi touhou a tím, co se naskytne k naplnění této touhy. Freud připomíná, že ke hře mohly být užity pouze některé věci a že ještě méně je věcí, jež si lze „osedlat“ jako koníčka; a říká také, že i když jako kůň by mohlo sloužit mnoho věcí, každá by tuto funkci plnila vlastním specifickým způsobem. Jinými slovy, náhražkou koně se může stát nebo může být učiněn pouze určitý druh věcí. Jak je tento bod jednoduchý, tak je také důležitý. Třebaže se substituty jedné věci mohou ve své podobě sebevíce lišit, nejsou proto zcela arbitrární, neboť musí být vhodné pro lidské použití předtím, než jsou „jako“ kůň, nebo předtím, než mohou znamenat koně. Tento jednoduchý závěr slouží klíčově důležitému účelu propojení substituce s prostorem lidské akce. Tento princip můžeme dále rozvinout.

Cosí, co je blízko a co je zároveň schopno být substitutem způsobem, který jsem právě popsal, je potenciálně *reálnou metaforou*. Reálné metaforu stojí v kontrastu s metaforami v jazyce takovým způsobem jako právě popsaný rozdíl mezi substitucí něčeho objektem a substitucí slovem. Takto může být *reálná metafora* považována za analogii, z níž metafora vyplývá. Ať se zabýváme otázkou metafory v jazyce z jakéhokoliv úhlu, celá diskuse se točí kolem definice uchované v etymologii slova samého – od *metapherein* (nést přes nebo za, přesouvat), což je zjevně prostorová analogie. Vyplývá z ní, že používáme-li jedno slovo místo druhého, přesouváme cosí z jednoho místa na druhé. Právě to dělá reálná metafora. Je to pohyb něčeho z jednoho

místa na druhé tak, že nahrazuje cosí jiného a zaujímá jeho místo.

Reálné metaforu tedy musí být ovladatelné a vyžadují podobnost pouze potud, pokud musí mít jednu nebo více charakteristik, jež jim dovolují, aby se s nimi jednalo jako s tím, co zobrazují. Ovladatelnost, která může být obecněji definována jako schopnost podřídit se lidské akci, by neměla být jednoduše považována za vztaženou k akci abstraktně, ale spíše za integrální se specifickými a strukturovanými účely, to jest s aktuálním prostorem a časem hry, nebo – abychom rozšířili metaforu hry – s aktuálním prostorem a časem definice a použití jakéhokoli substitutu. To znamená, že definice reálné metaforu je závislá na funkci chápané jako specifické použití a konstrukce reálných prostorů.

Substituce tak transformuje přítomné, přičemž pojem „transformace“ je užíván ve specifickém smyslu. Jsme zvyklí uvažovat o transformaci jako o „materiálu“, který je „podrobován“ „formě“, jako když je otesáván kámen, aby vytvořil sochu, jako je tvarována hlína nebo jako je bronz odléván do formy takového tvaru, který si sochař přeje – řekněme býka či atleta. Ale je zde také druh transformace, která se objevuje pouhým přemístěním. Korelativní prostor zahrnutý v procesu, kterým se věc stává reálnou metaforou, prostor, který se objevuje v důsledku jejího doslovného přemístění, nazveme *subjektivním*. Pojmy *reálná metafora* a *subjektivní prostor* jsou v sobě vzájemně obsaženy na nejhlubší rovině. *Subjunctio* znamená „spojení pod“, „spojení“, „přiřazení“, a je na místě znovu zdůraznit, že použití tohoto pojmu, stejně jako užití pojmu *reálná metafora*, je míněno tak, aby vzbuzovalo analogie umožňující jejich užití v jazyce. Právě tak jako jsou kontextuální metaforu, tedy právě tak jako slova odkazují k jiné věci v gramatických a syntaktických okolnostech, které signalizují jeho transpozici, jsou kontextuální i reálné metaforu, ale jejich kontextem jsou jedinečné dispozice reálného prostoru. Substituty fungují v prostoru, do něhož jsou umístěny, proto, že jsou „reálné“ jediné v tomto prostoru. Z toho vyplývá, že je nemůžeme interpretovat, aniž bychom věnovali stejnou pozornost jejich korelativním prostorům.

V tomto okamžiku bude na místě shrnout tuto úvahu a opřít se při tom o titul rozsáhlejšího rukopisu, z něhož jsem tento esej upravil – *The Defect of Distance*. Povšimli jsme si letmo, že věci

mohou být nepřítomné mnoha způsoby a že tyto různé způsoby odpovídají obrazům různých druhů. V příkladech z Freuda a Gombricha jsme zkoumali triviální a běžné absence, na které dítě ve své touze odpovídalo vytvářením substitutů. Ale literární a metaforický jazyk vzdálenosti je mnohem zlověstnější, než tento příklad naznačuje, a psychické následky nebo absence, na něž tyto touhy odpovídají, jsou v nesčetných případech mnohem dalekosáhlejší a těžko odstranitelné. Je zde jednoduchá vzdálenost nepřítomnosti, být pryč, mimo dosah, zmenšení vzdálenosti a zakrytí věcmi, a jsou zde konečné „absence“ smrti nebo neviditelnosti. Vzdálenost a metafory vzdálenosti tak vedou k otázce lidské konečnosti. Fráze „vada vzdálenosti“ byla užita Gabrielem Paleottim v jeho *Diskursu o obrazech*, publikovaném r. 1582.<sup>15</sup> Podle Paleottiho byly obrazy vynalezeny proto,

*abychom byli schopni zobrazovat podobnosti věcí, a tím se vyrovnat vadě vzdálenosti – il defecto della lontananza; ne proto, že bychom nemohli užít obrazů pro věci přítomné, které máme před očima, ale proto, že z velké většiny nahrazují ztrátu, kterou jsme utrpěli věcmi vzdálenými a od nás oddělenými, protože kdybychom mohli vidět vše tak, jak se nám to hodí, a vždy se dívat na věci podle své vůle, pak by jejich zobrazování vůbec nebylo zapotřebí.*

Paleotti chápal tvorbu obrazů jako imitování a všechny jeho příklady se týkají křesťanského vyprávění. Jeho teorie je však mnohem širší a můžeme ji použít zcela nezávisle na ikonicitě, tak jak jsem zde sledoval u Gombricha. Ve většině tradic světového umění (zdá se, že jinak tomu bylo jen v západním modernismu), sloužily obrazy k nápravě „vady vzdálenosti“, jak jsme o ní zde hovořili, k transformaci přítomného tak, aby se nepřítomné stalo přítomným. Přítomné se stává nepřítomným tím, jak se stává minulostí. Milovaní odcházejí a odlučují se, jak Plinius popsal v příběhu o počátcích malířství historkou o panně z Korintu, která na zdi obkreslovala stín vržený jejím odcházejícím

<sup>15</sup>G. Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Boloňa 1582, v: *Trattati d'arte del cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, ed. P. Barocchi, Bari, G. Laterza 1961, saav. 2, s. 141.  
<sup>16</sup>Plinius Starší, *Natural History*, xxxv. 15 a xxxv. 151. V druhém textu je specifikováno, že malířství (a reliéfní skulptura) bylo vynalezeno pannou z Korintu, která obkreslovala stín svého odcházejícího milého. Srv. R. Rosenblum, „The Origin of Painting. A Problem in the Iconography of Romantic Classicism,” *Art Bulletin* 39, 1957, ss. 279–90.

milencem.<sup>16</sup> Mrtví odešli, boží jsou v nebi anebo jejich zjevení patří minulosti, nebo jednájí odjinud a jsou známi jen prostřednictvím znamení jejich milosti či nespokojenosti. Ti všichni jsou do našeho prostoru přinášení substitucí, která zahrnuje postulování subjektivních prostorů, v nichž mají obrazy a to, co zobrazují, účinnost a moc a v nichž je můžeme oslovovat.

Všechny tyto příklady souvisí s věcmi, které vznikají a mizí v prožitku jednotlivce, s věcmi, vůči nimž je jednatel pasivní. Ale obrazy figurují také v jiných, aktivnějších a stejně důležitých místech časoprostorové konečnosti. A stejně tak je možné nechat obrazy – tak, jako to už udělali mnozí – příštím generacím, době, kdy už člověk neexistuje nebo existuje pouze jako obraz. Tato projekce do budoucnosti má prostorový protějšek zakotvený v jednoduchém faktu, že nikdo nemůže být na několika místech najednou. Zobrazení mohou toto omezení překonat, mohou fungovat jako náhradníci. Obraz císaře v provincii je doslovným ztělesněním a prodloužením císařovy moci. Moc je potence, schopnost jednat, diktovat, posuzovat a trestat, a obraz je tím, co tuto moc zastupuje. Dobytí neznamená prostě vojenské podřízení a pacifikaci: je to vnucení rituálů a vzorců života, vytváření a stavění obrazů bohů a vládců. Protože obraz je „o“ císaři, je vytvořen na základě jeho podobnosti a vlivem jeho moci, je vposledku dílem císaře samotného a vyjadřuje jeho autoritu. V takovém případě je subjektivní prostor nesoucí zobrazení vynucen a prosazen, a protože tento subjektivní prostor je nutně prostorem reálným, takové obrazy se mohou stát objektem touhy v různých smyslech, o nichž jsem uvažoval v předchozích odstavcích. Avšak tytéž obrazy mohou být také zničeny a zohaveny, a to ze stejných důvodů, pro něž byly vyvěšeny: jsou ničeny jako způsob ničení vnuceného a cizího řádu a autority, nebo je příčinou potvrzení a vnucení nového řádu a autority prostřednictvím nových obrazů. Zničení obrazu našeho imaginárního císaře tak daleko přesahuje pouhé zabití či pokoření dvojníka, nebo dokonce samotného císaře.

Výběr substitutu nenaznačuje ani tak jednoduché „toto je tamto“ jako spíše „toto bude tamtím“ či „nechme toto být tamtím“ – a to, co vyjadřuje tuto podmínku navzdory skutečnosti – tedy to, co ve skutečnosti říká, že substitut není tím, čím je, ale jinou věcí –, je subjektivním prostorem zahrnutým do jeho užití.



Subjunktivní prostor je konstrukcí touhy, která vyjadřuje a uchovává identitu objektu. Reálná metafora a subjunktivní prostor nejenže mají za následek jeden druhého, ale také se vzájemně upevňují. Jestliže kámen je touženou přítomností, jeho realita jako toho, co zastupuje, je podpírána jeho prostorem, a současně je hodnota prostoru podpírána přítomností substitutu. Subjunktivní prostor je blíže vymezená oblast, v jejímž rámci platí určitá pravidla – je to prostor hry nebo rituálu, kde jsou věci ovládány pravidly a kde je nepodstatné buď ignorováno, nebo přivlastněno a samo transformováno.

Paradigmatické příklady, které jsme zkoumali, se až dosud náhodou oba týkaly her osamělých dětí. Tyto jednoduché příklady splní svůj účel, jakmile s jejich pomocí vyprostíme zobrazení z rámce definice buď jako vjemu, nebo jako konceptu, a jakmile začne být význam zobrazení umísťován do prostoru lidské akce, a tak začne skýtat východisko pro obecnější formulace. Je nasnadě, že složitosti se násobí, jakmile opustíme tyto jednoduché příklady. Jestliže se dvě děti rozhodnou hrát si na koně, musí se dohodnout, že koněm je koště, a navíc v rámci vzájemně přijatých pravidel. Jestliže je do hry zasvěceno třetí dítě, musí se mu objasnit, že koště „je“ koněm. Na užitečnější rovině zobecnění, to jest na rovině zobecnění odpovídajícího reálným situacím, odpovídá většina substitutivních obrazů kolektivním spíše než individuálním „tuhám“. (Tyto poslední uvozovky jsou zamýšleny právě proto, aby vyvolaly otázku vztahu mezi takovými individuálními a kolektivními požadavky.) Obecně je možné říci, že s tím, jak se kontext substituce stává komplexnějším, tvůrce se stává sdělovatelem a substitut sám se stává prostředkem komunikace. Tyto otázky vyžadují zvláštní pozornost, ale můžeme je tu alespoň naznačit. Subjunktivní prostory jsou více či méně velkými enklávami, počínaje hranicemi hry a areálem náboženské stavby a konče hranicemi impéria. Enkláva není jen oblast, kde platí zákony nebo kde se hovoří určitým jazykem; je to také oblast, v jejímž rámci jsou obrazy respektovány a prezentovány jako účinné elementy. Subjunktivní prostory jsou bytostně inkluzivní (a exkluzivní), a existují tedy jak v sociálním, tak v architektonickém smyslu. Protože jsou svou povahou sociální, subjunktivní prostory vyžadují shodu či „konvenci“. Je třeba implicitně nebo explicitně přijmout pravidla, která upřesňují prosto-

rovost naší zkušenosti. To samozřejmě ve většině případů nemá formu zasvěcení – je to učení se prostorům, do nichž se rodíme a v jejichž rámci se učíme žít jako členové skupiny. Právě v rámci takto předem vymezených prostorů mají obrazy (stále hovoříme o substitutech) podobně kulturně specifickou funkci.

Subjunktivní prostory mohou být konečné a v nejobecnějším smyslu definovány jako kulturně specifické konstrukce lidské prostorovosti. Je třeba zdůraznit oba pojmy této definice, protože zatímco prostor může být kulturně utvářen všemi z mnoha způsobů uchovaných v určitých tradicích architektury a ztracen v prchavějších rituálech a zvycích, všechny tyto nekonečné varianty jsou jedním či druhým způsobem spojeny s živým lidským tělem, jeho orientací a jeho pohyby stejně jistě, jako je absolutně důležité, že dětská ruka může uchopit hračku, která se stane substitutem, nebo stejně jako koště dovoluje, aby se mohlo osedlat jako kůň.

Tím, jak jsou subjunktivní prostory sociální, jsou také nevyhnutelně a úzce propojené s mocí. Substitutivní zobrazení a subjunktivní prostory, jsouce specifickými konstrukcemi lidské prostorovosti, jsou *ipso facto* realizací moci – nikoli vyjádřením moci, ale skutečnou formou, kterou moc v tom či onom místě a čase přijímá. V nejjednodušších příkladech si substituce podržuje nebo vnáší cosi, co má moc, do prostoru užití, a sám tento akt implikuje kontrolu. Tvoření obrazů naznačuje moc je vytvořit, moc přenést je do prostoru užití („patronů“). Patroni prostřednictvím obrazů vyjadřují své vlastní vztahy k ještě vyšší moci a svou kontrolu nad těmi, kdo tyto síly zobrazují, ale zviditelňují moci bezprostřednějšími způsoby. Je to vládce, konečný tvůrce obrazů a jejich prostorů, kdo nechává vytěžit a přemístit velké balvany pro účely staveb, a tento výkon moci je ve společenském prostoru stejně viditelný a efektivní jako skutečné obrazy, vytvářené například sochaři. Prostor vytěžení a přesunu těchto kamenů a práce vynaložená na jejich dopravu je v nich evidentní a je znakem dominance.

Ještě než dojdou k závěrům, pokusím se pokročit ve své definici vztahu mezi obrazy a lidskou prostorovostí. Umberto Eco končí svou úvahu o „ikonických“ znacích ve své knize *A Theory of Semiotics* konstatováním, že „ikonismus není jedním jevem, ani jevem unikátně semiotickým“, a dovozuje z toho další závěr,

že „je to sám pojem znaku, který je neudržitelný“.<sup>17</sup> Domnívám se, že se sluší říci, že paradigmatickým „znakem“ v převážně většině vědeckých diskusí na toto téma je lingvistický znak, to, co Pierce nazval „symbolem“ nebo „arbitrárním znakem,“ a jestliže Ecovy pochybnosti ohledně „verbocentrického dogmatismu“<sup>18</sup> mají oprávnění ve vztahu k sémiotické literatuře samotné, jsou mnohem více oprávněné v jiných oblastech, které si teorii sémiotiky přivlastnily, v neposlední míře v dějinách umění a umělecké kritice. Pokud sémiotikové pečlivě nesledovali to, co je a co není v nelingvistických oblastech lidského významu slovní povahy, pak slovníky jednoduše odvozené ze sémiotiky nemohou tuto nedostatečnost napravit, i přesto, že objekty, které mají být vysvětleny prostřednictvím jazyka, se zdají vyžadovat své vlastní analytické kategorie – jako v případě uměleckých děl.

V kategorii „pseudoikonických jevů“ diskutuje Eco příklad Gombrichova „koníčku“, jehož znakovou hodnotu chce rozlišit od té, jež vyžaduje druh nejmenší podobnosti.<sup>19</sup> Jestliže tedy věříme, že některé znaky jsou ikonami díky tomu, že ztělesňují některé z rysů toho, co označují, pak podle takového názoru koníček vyjadřuje minimální formální podobnost. Eco chce naopak říci, že „dojem ikonismu“ povstává z „konstitutivních operací“ přetváření koštět v koně a že koště je analogické koni nikoli v podobě, ale ve funkci: je to tvorba koně z koštět, která naznačuje nebo implikuje ikonicitu. Koště samotné by se mohlo stát žezlem nebo mečem a to, co tyto alternativy umožňuje, je skutečnost, že koštěti je vlastní „linearita“ (může to být horizontalita nebo vertikálnost). Ale opět se mýlíme, předpokládáme-li, že „linearita“ je minimální hodnotou „koně“ stejným způsobem, kterým by mohla být „čtvercovitost“ vlastností červené vlajky. „Linearita“ (a horizontalita a vertikálnost) náleží ke „způsobu vnímání a volby prostoru“, zatímco čtverec je už figurou, utvořenou v prostoru. Eco užívá příkladu Kantova rozlišení mezi transcendentální estetikou a transcendentální logikou k vyjasnění rozdílu, který nastává.<sup>20</sup> Prostorové dimenze nejsou intelektuální konstrukcí, ale konstruktivní podmínkou pro možný objekt

a jako podmínky mohou být reprodukovány tak, že si budou navzájem rovné za různých okolností. Jinými slovy, prostorové určení může nechat vzniknout tomu, co Eco nazývá „vnitřně kódovaným aktem“, tzn. že toto určení je schopné „být druhem konkrétní zkušenosti, schopné použití jako znak sebe samé“. Na druhé straně čtverec „je už objektem zkonstruovaným uvnitř rámce takových (prostorových) podmínek a nemůže být reprodukován jako rovný sobě samému, ale jen jako abstrakce podobná předchozím konstrukcím“.<sup>21</sup>

Eco neříká – a to je nutno zdůraznit –, že věc, která může být vertikální, není znakem; spíše se snaží popsat způsob, jehož prostřednictvím se znakem stává. Potencialita koštět „být“ koněm, žezlem nebo mečem je ukotvena právě v základní prostorové hodnotě toho, co by se za jedné nebo druhé podmínky mohlo stát jedním nebo druhým znakem a co by mohlo být dokonce vyvinuto jako zobrazení jedné nebo druhé věci. „Arbitrárnost“ koštět ve vztahu k podobě koně tedy není primárně „arbitrárností znaku“ [*signifier*], a to žádným způsobem, jakým toto spojení může být chápáno. Jde spíše o to, že vzdálenost v podobě mezi koněm a koníčkem reflektuje nekonečné množství významných užití, k nimž může být objekt s jednou nebo druhou potenciální prostorovou hodnotou za určitých podmínek použit. Podle našeho argumentu z toho všeho vyplývá, že na základní rovině má prostorový charakter věcí a obrazů z nich vytvořených neredukovatelný význam. Navíc je tento charakter vždy významný, neboť se vždy nacházíme v reálných vztazích k reálným věcem a lidem během celého života. To ovšem neznamená, že základní kategorie prostorového významu mají vždy stejný význam. Například takové základní determinanty lidského prostoru jako levá a pravá by mohly mít v určité kultuře nebo dokonce v rámci jedné kultury přesně opačné významy. Nemusíme nutně tvrdit, že pojmy levá a pravá, nahoře a dole, vpředu a vzadu mají vždy stejný význam, stejně jako muž s tonzурou ve žlutém rouchu držící klíče nemusí být pro každého vždy Svatým Petrem. Ale je důležité trvat na tom, že pro význam existují kategorie a že kulturní volba mezi nimi nebo jich se týkající je integrální konstrukcí celkového významu. Jestliže pozhledání jsou

<sup>17</sup>U. Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, Bloomington 1979, s. 216.

<sup>18</sup>Tamtéž, s. 213.

<sup>19</sup>Tamtéž, s. 209.

<sup>20</sup>Tamtéž, s. 210–11.

<sup>21</sup>Tamtéž.

po Kristově pravici a zavržení po jeho levici, jestliže „pravý“ je mnohem pozitivnějším slovem než „levý“, nebo jestliže „pravý“ je v angličtině protikladem jak „levého“, tak „špatného“, toto vše může mít v jiném systému přesně opačný smysl. Ale i kdyby tomu tak bylo, hodnota významu bude stále ukotvena v prostorové zkušenosti. Jestliže se význam takových determinantů v artefaktech může měnit, neděje se tak nahodile. Říci, že většina obrazů předpokládá zpřímá stojícího diváka, znamená také přiřadit jim určitou společnou hodnotu, a když – abychom uvedli extrémní příklad – začali umělci dvacátého století vytvářet obrazy, v nichž tuto hodnotu v tradičních formátech popřeli, takže opozice nahoru a dolů byla naturalizována, jednalo se o posun velkého historického významu. Říci, že umění artikuluje prostorovost lidské zkušenosti a že dějiny umění v podstatném ohledu jsou skutečnou artikulací lidské prostorovosti, je totéž jako říci, že umění a lidský záměr zasahují do konstrukce lidských prostorů, které nejsou nikdy „čisté“ a abstraktní, ale vždy kvalifikované a historické. A to je totéž jako říci, že umění utváří a vyvíjí lidský prostor, který je vždy významný, a proto vždy vyžaduje interpretaci.

Vrátíme-li se k tématu „konceptuálních obrazů“, můžeme nyní uvést několik závěrů. Všechny zde předložené argumenty měly za úkol vymanit širokou kategorii „konceptuálního“ z jejího starého psychologického rámce. V mém rukopise, podle něhož jsem předběžné argumenty adaptoval, jsem kategorie substitutivních a plošných obrazů, které nahrazují starou kategorii konceptuálních zobrazení, uvedl souhrnně jako druhy obrazů primárně významných v pojmech „reálného“ prostoru, který sdílejí s těmi, kteří se na ně dívají a používají je. Opakem reálných prostorových obrazů jsou pak virtuální prostorové obrazy, druh iluzionistických obrazů, na něž jsme nejvíce zvyklí. Reálný prostor jako prostor subjektivní je vždy kulturně specifický a „realita“ a „určitost“, které jsou mu vlastní v praxi, jsou onou naturalizovanou realitou a jistotou, v jejichž rámci utváříme své životy jako účastníci podílející se na té či oné konstrukci věci. Avšak virtuální obrazy jsou také ukotveny v hodnotě reálného prostoru základními způsoby. Ve staré klasifikaci jsou percepční (nebo optické) obrazy obvykle prioritní či normativní, ale v klasifikaci, kterou navrhuji, je tento vztah jednoduše obrácen, pro-

tože každý virtuální obraz je situován v reálném prostoru a je prezentován za podmínek odpovídajících hodnotám reálného prostoru. A přitom substitutivní a plošné obrazy jsou relativně bez virtuality a předpoklad, že jsou před-virtuální nebo proto-naturalistické, představuje okamžitou apriorní překážku jejich interpretace. Iluzionistický oltář – např. Van Eyckův gentský oltář, abychom použili jednoho z mnoha možných příkladů – není definován pouze zjevným prostorem, v němž jeho figury stojí; je definován také reálným prostorem, ve kterém oltář stojí (nebo stál), který je specifickým prostorem jeho použití – rituálním prostorem, jemuž je jedinečnost iluze obrazu ve skutečnosti přizpůsobena.

Chtěl bych se nyní krátce zamyslet nad vztahy mezi substitutivními a plošnými obrazy. V průběhu své úvahy jsem se držel nejjednodušších možných příkladů, jako kupř. Gombrichova „koníčka“ – tedy věci, která se stala čímsi jiným tím, jak se stávala objektem lidské touhy. Jakmile se tento přesun objevil, jakmile byla založena reálná metafora, staly se vlastnosti čehokoliv, co bylo po ruce, jakousi extenzí této originální metafory, vlastnostmi toho, čeho je obraz obrazem. Takto by mohl jakýkoli kámen nahradit mrtvého náčelníka a posloužit jako střed prostoru rituálu, který podpírá novou významnost transponovaného kamene samého.

V jeho prostoru a s jeho novou identitou nabývá specifická charakteristika kamenu nebo dřeva (objem, váha a barva), které se nějak podobají tomu, pro co je daný materiál substitutem, nového významu a mohou být rozvíjeny mnoha způsoby. Objem kamene může ve stejném okamžiku znovu vyjádřit objem náčelníkova těla a získat na významu jako trvalý opak jeho pomíjivého těla. Vedle tohoto jednoduchého vývoje se kámen může stát, řekněme nádobou, obsahující náčelníkova ducha, který se po jeho smrti uvolnil z těla. Jestliže tomu tak je, pak původní substitute dostává novou dimenzi a dvojnásobnou moc. Není jen tím, co zastupuje ve svém kontextu: jeho existence se také stane specifičtější skrze identifikaci s životní silou osoby, již kámen zastupuje. Podle stejné logiky může vzpřímenost kamene – zakotvená v jednoduchém fyzickém postavení kamene na zemi – znamenat permanentní vzpřímenost a virilitu náčelníka, vzpřímenost a erekci, jež magicky kontrastují s horizontalitou a abso-



Obr. 3.4 Monolithy Akwanšiu, Nigérie

lutní impotencí smrti. A opět platí, že toto všechno můžeme říci – tedy že můžeme definovat monument – bez jakéholi odkazu k podobnosti. Tento argument naznačuje, že reálná metafora, transpozice objektů v prostoru, který s nimi sdílíme, dává vzniknout zásadnímu srovnání mezi těmito objekty a tím, co zastupují. Srovnání můžeme rozšířit až do bodu hranice podobnosti, která ovšem nemusí naznačovat portrét apod. V příkladu, který uvažujeme, se přidáním vousatých tváří z takových monumentů stávají praví muži nebo muži určitého postavení, a můžeme předpokládat, že tyto znaky odkazují k identifikujícím a rozlišujícím obličejovým a tělesným znakům jednotlivců.

Jako rozvinutí svého metaforického vývoje tak může být substitutivní obraz specifikován a zesílen přidáním rozpoznatelných elementů. Kámen, který zastupuje osobu, dostane „oči“, nikoli proto, aby připomínal dotyčnou osobu, ale spíše proto, aby byl obdařen silou zraku, jakou disponuje jeho protějšek. Řekli jsme, že společensky komplexnější kontexty substituce si vynucují otázky komunikace. Jsou-li rozpoznatelné elementy přidávány

k substituci, její sémantický charakter získává novou dimenzi. Rozpoznání „očí“ je už předurčeno kontextem (kámen „je“ osobou), ale ve stejném okamžiku tento kontext sám vznáší určité požadavky týkající se řádu a uspořádání (že „oči“ budou v horní části kamene, že budou vedle sebe). S tím, jak jsou takové rysy přidány k substitutu, se problém komunikace už jen díky jejich rozpoznatelnosti mění. Samotný substitut považovaný za znak se tak stává takovými přídávky méně „arbitrární“, a – alespoň v principu – tím se i jeho definice stává méně závislou na kontextu a nevyžaduje tolik vysvětlování kým si, kdo rozumí jeho významu. Takové jednoduché kroky k podobnosti u obrazu jako celku mohou stěží proměnit reálné metaforické jádro obrazu, pro jehož zachování jsou zjevné důvody. Kdyby takové změny dále pokračovaly až ke skutečné transformaci a celý kámen se stal naturalistickým zobrazením, pouto obrazu k prostoru, který jej udržuje, i s veškerým svým významem pro lidské užití, by bylo nevyhnutelně změněno nebo přetrženo, stejně jako by přesná kopie koně nemusela být užitečná ve hře, pro niž se perfektně hodí jednoduché koště. Výrazně proměněny by byly také významné hodnoty reálné metafory samé. Mezi substitutivním kamenem, který znamená, že kámen je tělem, a kamenem, který byl zpracován tak, aby připomínal tělo, je obrovský rozdíl.

Otázka podobnosti – ty aspekty obrazů, které jsou „o“ věcech, spíše než „pro“ ně – má zjevně mnoho dalších aspektů, které tu můžeme zmínit. Podmínky skutečné prezentace elementů podoby nás přivádějí k další kategorii reálných prostorových obrazů: k obrazům dvourozměrným. Můžeme se znovu zamyslet nad příkladem umístění očí. Okem se může stát prakticky jakákoli značka nebo objekt, pokud dva takové objekty umístíme jako horizontální pár u vrcholku objektu, ale pokud chceme mít podobnost, je důležité, aby byl dodržován právě tento řád. Jako vztah, řád – a toto můžeme jednoduše rozšířit na vztahy mezi všemi částmi těla, abychom použili nejobvyklejšího příkladu – může být vyjádřen na nejrůznějších typech povrchu, ale nejjasněji je vyjádřen na rovné ploše. Umístění očí také okamžitě vytvoří vztahy „horního“ a „dolního“, učiní z obrazce jasné „tvář“, takže ta má orientaci, zadní a přední část, pravou a levou stranu. Takové tvoření tyto vztahy artikuluje a činí je doslova skutečnými a evidentními jako vztahy. Plocha je zobecněním

těchto vztahů. Jakýkoli rovný povrch (nebo povrch, se kterým můžeme zacházet jako s plochou) je samozřejmě reálným povrchem, a má tedy specifickou velikost, tvar a orientaci, což znamená, že má konečný vztah k jakémukoli prostoru a k užití jakéhokoli prostoru, v němž je umístěn. Rozdělení plochy nabývá reálných prostorových hodnot její velikosti a orientace, vztahu plochy k prostoru jejího užití, a vertikální osovost obrazu podél takového rozdělení může odkazovat k hodnotě vertikality v takových konkrétních prostorových okolnostech. Avšak povrch, se kterým je možné zacházet jako s plochou, má další rys, na němž závisí všechny hodnoty vzniklé rozdělením – rys absolutní uniformity. V principu, bez ohledu na okolnosti skutečné velikosti, tvaru a orientace, je každý bod roven všem ostatním. *Plošné obrazy* jsou obrazy, ve kterých jsou jejich jednotlivé části identifikovány s uniformitou samotného rovného povrchu. Taková definice umísťuje obraz uniformně na hranice prostoru, nad nímž leží, a vyjadřuje vše určitostí povrchu. Každá část plošného obrazu je stejně konečná jako každá jiná, a tato konečnost odpovídá substituci. Z tohoto důvodu mohou být plošné obrazy stále považovány za „konceptuální“ – ne proto, že by byly mentálními koncepty, ať už jimi myslíme cokoli, ale proto, že vysvětlují, co ukazují, a tím činí každou část obrazu jasně a maximálně rozpoznatelnou. Plošné obrazy svou dvou-rozměrností a radikální orientací nutně obětují polovinu hodnoty substituce, protože formy, které mohou být ukázány pouze v tom aspektu, který je nejvíce definuje (tzn. *en face* či profil), mohou být ukázány jen z jedné nebo druhé strany (levá-pravá, zadní-přední).<sup>22</sup> Toto omezení je kompenzováno určitostí plochy a určitějším vztahem mezi obrazem a prostorem jeho užití. Plocha také umožňuje artikulovat více druhů vztahů. Abychom se vrátili k Schapirově kategorii „hierarchického“, plocha poskytuje způsoby, jejichž prostřednictvím mohou být vztahy mezi rozpoznatelnými formami jasně stanoveny ve vztahu k prostoru užití obrazu. Relativní důležitost všech vztahů jako centrum-periferie, velký-malý, pravá-levá, vyšší-nižší a frontální-profilové může být vždy vyjádřena s vyšším stupněm definice, srovnatel-

<sup>22</sup>tyto otázky obdivuhodně řeší L. Steinberg v: „Picasso: Drawing as if to Possess,“ *Artforum*, říjen 1971, ss. 44–53.

ným s vyšším stupněm artikulace prostoru architektury zděného města, kde se takové plošné obrazy poprvé objevily v monumentálním měřítku. A opět, takové tvrzení neznamena, že tyto kategorie mají jednoznačný smysl; pouze trvá na tom, že jsou to hluboké kategorie významu a jeho skutečné konstrukce, kategorie, jejichž specifický význam je v každém případě nezbytné ukázat.

Nezabýval jsem se zde ani tak demontáží nebo diskreditací pojmu „konceptuálních obrazů“ jako spíše pokusem formulovat a shromáždit některá fakta vyplývající z vysvětlení onoho druhu podobností mezi obrazy, k nimž kategorie „konceptuálního“ ukazuje. Takové podobnosti jsou více než jednoduše „formální“ – a jak naznačuje Schapiroův pojem „hierarchického“, jsou také neredukovatelně sémantické. Fakt, že taková jednoduchá konfigurace jako hierarchická symetrie je k vidění v umění tolika období a kultur, si žádá vysvětlení. Jestliže předpokládáme, že to, co nazýváme uměním, se jednoduše přizpůsobuje kulturním a historickým podmínkám, v nichž vzniklo, pak podobnosti musí být vysvětleny buď jako náhody, nebo jako důsledky podobných podmínek. Tvrdím, že umění v podstatném smyslu „nevyládčuje“ nic, že není žádný „obsah“, jehož by bylo umění pouhou „formou“. Umění je spíše vždy konkrétní a historickou oblastí konstrukce sociálního významu, která je konzistentní a kontinuální s jinými modalitami významu, ale není na ně redukovatelná.

Právě tak jako musíme vysvětlit jak diachronické, tak synchronické vztahy, zabýváme-li se historií, je nutné vysvětlit také podobnosti stejně tak jako rozdíly mezi uměleckými styly. To může být jediný legitimní způsob, jak k otázce „podstaty umění“ samého přistupovat, nebo, abychom to vyjádřili jinak, vyhnout se takovým otázkám může znamenat, že se vyhneme některým z nejzákladnějších interpretativních problémů postulovaných lidskými prostory a artefakty. Pokoušíme-li se vysvětlit buď podobnosti, nebo rozdíly mezi uměleckými díly, je zásadně důležité zkoumat principy vysvětlení, které musíme buď považovat za samozřejmé (jak se také obvykle děje), nebo je za tím účelem postulovat. Kde přesně může být princip nalezen? V procesu vysvětlení základních charakteristik toho, co jsem nazval konceptuálními obrazy, jsem se pokoušel vyjmout jejich vysvět-

lení z psychologického rámce – vysvětlit je jinak než v pojmech vnímání či pojmání. Naopak jsem se snažil přisoudit těmto široce rozšířeným charakteristikám – na které můžeme pohlížet jako na univerzálně dostupné možnosti pro prezentaci obrazů – určitý význam a možnosti, které by mohly mít pro specifickou kulturní významovost základních způsobů toho, jak koexistujeme s dalšími lidmi a věcmi tohoto světa a jak se s nimi obvykle konfrontujeme: určitou velikostí, vzpřímeně, podáním ruky, tvář v tvář. Umění, nikoli jen substitutivní a plošné obrazy, nevyhnutelně konfrontujeme právě takto, v tomto procesu se nedíváme jen do sféry imaginace nebo do světa náhodně utvářeného nějakým jiným významem; jsme spíše před částí světa významně transformované reality, odlišné od naší vlastní. Jinými slovy, v našem vlastním prostoru, ve významném vztahu k nám konfrontujeme kdysi integrální obyvatele jiných prostorů, a náš interpretativní úkol z velké části spočívá v tom, abychom si znovu vybavili a uvědomili skutečný význam této integrace.

Jak jsem slíbil, tuto úvahu zakončím svým druhým hlavním tématem: otázkou „lingvistického imperialismu“. Tvrdil jsem různými způsoby, že zásadním významem lidského tvoření je to, co by mohlo být nazváno „předpředložkovou oblastí lidské reálné prostorovosti.“ Hlavním příkladem byla reálná metafora. Tento argument naznačuje, že umění je schematicky izomorfní s jazykem, ale že v konečném důsledku tyto dvě kategorie spadají do velmi rozdílných oblastí. Jazyk pracuje v rámci metaforických „prostorů“ gramatiky a syntaxe nebo v doslovném prostoru písma a tisku s jeho linkami, sloupci, paragrafy, stranami, tabulkami, knihami či svitky. Ty posledně jmenované jsou prostory užití a ukazují směrem k významu umění, který jsem se snažil naznačit (tak jako jsou si psaní a malování nebo rytí značek ve skutečnosti navzájem blízké příbuzné jak etymologicky, tak technicky), ale je hned jasné, že psaný jazyk pouze vysvětluje některé prostory užití. Čtenář je také v budově s ornamentálními povrchy, s obrazy, které všechny vyžadují a utvářejí jiné kulturně specifické chování způsoby, jež jsou jim vlastní. Rád bych krátce naznačil, proč můžeme tak snadno srovnávat texty a obrazy, zvláště když naše analogie ponechává tolik zjevného o obrazech nevyřčeno nebo nesděleno. Věřím, že tato analogie se nám zdá „přirozená“ proto, že západní obrazy jsou relativně podobné

textu způsobem, který se pokusím definovat v intencích tohoto tvrzení. Myslím, že hluboké srovnání mezi uměním a textem okamžitě vylučuje mnoho děl světového umění z našeho adekvátního nebo dokonce vstřícného chápání a – což je stejně důležité – skrývá mnoho z kulturního a ideologického významu našeho vlastního umění.

Abych se mohl touto otázkou zabývat, rád bych konečně uvedl pojem, který nazvu dvojitou metaforou. Dvojitá metafora povstává z transformace materiálu do náznaku jiného materiálu, tak jako když se pigment stane „barvou“ těla namalované figury. Dvojitá metafora podobně jako metafora reálná zahrnuje přenos, ale i když tento přenos – umístění pigmentu na povrch – může mít jistý druh substitutivní přímosti, přítomnost toho, co je malováno, je vždy jen naznačena a vyžaduje, aby ji divák dovedl do konce. Paradigmatem dvojí metafory je samozřejmě malířství. Kdykoli je malován obraz, musí být nahlížen jako cosi více než to, čím je, jednoduše proto, že to sice je materiál, ale není to materiál, který reprezentuje. Barevný povrch je ohraničen čarou a naznačuje objem a jeho viditelnost, implikuje polovinu objemu ohraničeného čarou a polovinu objemu, který toutéž čarou ohraničen být nemůže. Malování jakéhokoli druhu proto zahrnuje vysoký a základní stupeň virtuality, „vidění coby – vidění něčeho jako něčeho jiného“. V západním malířství byl učiněn další krok zavedením modelování. Zamýšleným účelem modelování je ve skutečnosti zobrazení naznačeného objemu pomocí přetvoření virtuálního prostoru do virtuálního světla. Přední viditelné poloviny objemů implikovaných obrysy na povrchu, které mají být namalovány, jsou popsány tak, jako by se otáčely ve světle, jde o popis dosažený analyzováním povrchu zjevných objemů do kontrastu světla a tmy. Pigmenty na povrchu imitují zobrazené věci imitováním chování světla na povrchu těchto věcí. Výsledné rozlišení malby na kontrasty světla-tmy, nekonečně flexibilní binární systém, schopný vyvíjet se bez jakýchkoli referencí ke skutečně existujícím věcem, znamená, že ve srovnání s reálnou metaforou je tento západní vývoj dvojité metafory – vývoj základního významu pro veškerý západní optický naturalismus – relativně dvojitě artikulovaný (používáme-li tento pojem, jak jej letmo definuje Roland Barthes, „jako založený na kombinatorickém systému digitálních jednotek jako

jsou fonémy“).<sup>23</sup> Dokonce i když je systém zobrazujících elementů v obrazech – což jsou obvyklé příklady v takové diskusi – „hustý“, a tedy operuje způsoby odlišnými od jazyka, podobá se jazyku v tom, že předpokládané elementy konstrukce jsou v principu ekvivalentní a vzájemně zaměnitelné a existují dříve než cokoli, co může být zobrazeno. Západní malířství – alespoň to klasické a neoklasické – je založeno na dotecích pigmentů, jež indikují světlo a tmu a z nichž může být vytvořeno cokoli viditelného. Tato základní charakteristika dává sílu analogii obrazu a textu, možná i analogii malby a básnictví. Z takového základu je snadné postoupit ke srovnání mezi konstrukcí z těchto jednotek a pravidly kombinace v jazyku.

Podle Barthesa je nejdůležitější problém, který konfrontuje sémiologii obrazů, následující: „Může analogické zobrazení („kopie“) produkovat pravé systémy znaků, a nikoli jen shluky symbolů?“<sup>24</sup> Barthesova *Rétorika obrazu*, z níž jsem citoval, tvrdí, že obrazy ve skutečnosti dělají více než jen prezentují jednoduché shluky symbolů, ale bez ohledu na tyto závěry je taková formulace otázky problematická; tato otázka myslím není jen vlivná, ale také reprezentativní. Analogie je úzce definována sémiotickou ideou ikony, která je nepříznivě srovnávána s jazykem. Otázku můžeme přeformulovat takto: „Mohou se obrazy vyrovnat jazyku nebo být smysluplné jako jazyk?“ Jazyk je znovu paradigmatem pro všechny znaky vůbec. Já jsem se namísto toho snažil vysvětlit, že existuje zcela zásadní rozlišení, které musíme učinit mezi jakýmkoli znakem a podmínkami jeho prezentace. Tyto podmínky prezentace se nutně vyskytují v prostoru, který s nimi sdílíme, a je to v tomto prostoru, kde zobrazení (a architektura, přestože ta nebyla mým hlavním tematem) jedinečně artikuluje a vytvářejí význam. „Lingvistický imperialismus“, nazíráme-li jej z takového úhlu, se pak začíná více podobat tomu, čím podle mého názoru je: epizodou v modernistickém formalismu, a tedy v modernistickém ikonoklasmu.

Přeložil L. K.

<sup>23</sup>R. Barthes, „Rhetoric of the Image,“ v: *Image-Music-Text*, Hill and Wang, New York 1977, s. 32.

<sup>24</sup>Tamtéž.

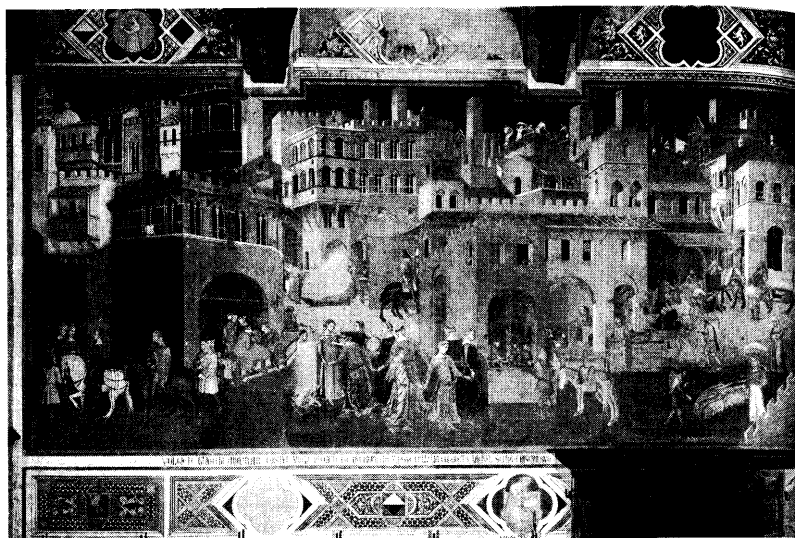
■ Michael Baxandall

## Umění, společnost a Bouguerův princip

Tato studie je ve skutečnosti úvahou na téma, v němž jsem kdysi selhal: má napravit mou neschopnost dokončit článek, který jsem chtěl před několika lety napsat o vyobrazení *Dobrá vláda* – název je moderní –, provedené Ambrogiem Lorenzettim v sienském Palazzo Pubblico. Toto vyobrazení má tři části: dvoudílná freska *Důsledky dobré vlády* (*Dobrá vláda ve městě* a *Dobrá vláda na venkově*; obr. 4.1 a 4.2), o kterou na následujících řádcích půjde, vznikla v rozmezí let 1338–40 a pokrývá jednu ze tří dostupných stěn Sala dei Nove – zasedací síně Rady devíti, jejíž členové byli v dané době vrchními městskými soudci. Na zbylých dvou stěnách je jednak aristotelská alegorie principu *Dobré vlády* – ale tou se zde nebudu zabývat –, a jednak zničená freska alegorie a důsledků *Špatné vlády* – která je zase příliš poškozená na to, aby se z ní dalo kromě ikonografického a široce kompozičního hlediska cokoli vyčíst.

Částečně proto, že z jistých důvodů nemám čas rozepisovat se o tradiční společenské a politické funkci malířství v Sieně, ale zejména proto, že se zde jednalo o ten případ, kdy umění přímo a explicitně oslovovalo společnost, jsem nabyl dojmu, že obraz nabízí příležitost ke studiu přímého znázornění [*pikturalizace*], dalo by se říci, společenských faktů. „Pikturalizací“ mám na mysli rozvíjení prostředků daného média – uspořádání barev, tónů, přechodů a postav –, a nikoli jen holý záznam skutkové podstaty námětu. Zdálo se mi, že z toho bychom mohli být schopni získat lepší východisko k pochopení zprostředkovaného sociálního významu v raném renesančním malířství obecně.





Obr. 4.1 Ambrogio Lorenzetti, Dobrá vláda ve městě

To, co chci na následujících řádcích sdělit, je rozděleno do dvou částí. V první části uvádím stručný a zevrubný výčet hrstky svých postřehů ohledně obrazových zvláštností fresky, které si podle mého názoru žádají vysvětlení, a v jejím závěru pak sumarizuji umělecké a společenské fakty, jimiž, jak doufám, tyto neobvyklé prvky vysvětlují. Druhá část je komentářem obecného problému, který mi kdysi nejvíce bránil v dokončení zmiňovaného článku.

I.

1) Nejdříve tedy rozbor několika obrazových zvláštností; jako výchozí bod nechť mi poslouží má neodbytná touha je vysvětlit.

Jednou z těchto zvláštností jsou dívky tančící na náměstí v centru vyobrazení. Někdy bývají považovány za obyčejné bezstarostné obyvatele pozdně středověkého města, za členy společnosti, kteří se nacházeli na stejné úrovni reality jako řemeslníci nebo jiní Sieňané kolem nich. Nás však takové vysvětlení neuspokojí. Porovnáme-li je s okolím, tanečnice jsou zobrazeny v neúměrně velkém měřítku. Ostatní postavy na obraze si jich vůbec nevšímají. Oproti nim jsou také představeny v mírně po-



Obr. 4.2 Dobrá vláda na venkově, 1338–40. Palazzo Pubblico, Siena

sunuté barevné škále. A navíc – příslušnice společenské třídy, která nosila toto (evidentně patricijské) oblečení, se na sien-  
ských veřejných náměstích roku 1340 chovaly naprosto jinak.

Druhou zvláštností je městská zeď uprostřed – jak se často zdůrazňuje, až podezřele mistrovské dílo z hlediska perspektivního zkrácení. Ale jakou roli asi hraje ve strukturálním celku fresky?

Třetím znepokojivým aspektem je nesmírná a předčasná vyzrálost známé krajiny kolem Sieny v pravé části fresky, zejména zdařilost, s jakou byl tak obsáhlý děj sklouben v jediný celek.

Za čtvrté, neobvyklý je komponent samotné krajiny – sienské návrší v pozadí, stejně jako předešlé prvky velmi známé: jako by došlo k přímému odklonu od soudobých způsobů výtvarné stylizace horských masívů, obvykle znázorňovaných s ostrými, rozeklanými vrcholy. Tato krajina se zdá být velmi moderním zobrazením typu kopcovité krajinné struktury, jaká se v Toskánsku vyskytuje poměrně často – zobrazením, které opět značně před-  
běhlo svou dobu.

Pátou a poněkud obecnější zvláštností je, s jakou přesností a naléhavostí jsou obě části obrazu navzájem vyváženy – per-



spektivně se zkracující zeď při tom hraje spíše roli čepu mezi dvěma závažími. Levá i pravá strana jsou sice nezávislými hloubkovými kompozicemi, ale společně působí jako rezonanční pár. Uvážíme-li například domy ve městě nalevo a kopcovitou krajinu napravo nikoli z hlediska jejich obrazové funkce v dané perspektivě, ale z hlediska jejich funkce v obrazovém plánu, slouží jako jedny z mnoha přechodových rytmů mezi vyobrazením města a venkova.

Freska má ještě řadu zvláštností, které by stály za vysvětlení, ale tyto budou pro můj současný záměr sdostatek ilustrativní. Představují totiž typy. Výchozím bodem jsou nám tedy specifické obrazové zvláštnosti fresky.

2) Uvažuje-li však člověk o tom, jak tyto zvláštnosti vysvětlit, zjistí, že zřejmě nemůže začít přímo u společenských faktů: musí je nejdříve lokalizovat z uměleckohistorického hlediska. Své argumenty opět shrnu do pěti bodů.

Za prvé, tančící dívky byly do obrazu zakomponovány v souladu s dosti fragmentární tradicí tančících postav souvisejících se Spravedlností. Takovou skupinu nacházíme i u Giotta – je umístěna pod jeho monochromní šedou postavou Spravedlnosti v kapli Scrovegni v Padově, a není ani tak symbolem jako spíše určitým atributem. V Lorenzettiově městě jsou tanečnice atributem Spravedlnosti se strukturální funkcí: právě pro Spravedlnost tu hrají své představení, aby prostřednictvím svého polokruhového tance a jakéhosi „vtahování“ různých částí města do středu ze všech směrů, kam namíří krok či pohled, dosáhly soustředěného vizuálního efektu. Jsou strukturálně dostředivým – internalizovaným – atributem. (Ale je to skutečně tak jednoduché? Nemohly by být naopak srdcem odstředivého řádu?)

Za druhé, perspektivně zkrácená městská zeď patří k tradici zobrazování tohoto prvku jako výrazu malířova řemeslného umu. Později, v následujícím století, se zeď stala vysoce matematickými, a tedy intelektuálně výlučnými, systematickými perspektivními konstrukcemi, například u Uccella; stále vypovídaly o malířově řemeslné zručnosti, zejména v perspektivně zkrácených pohledech – avšak od dob klasické antiky byla symbolem zručnosti vždy empirická perspektivní zkrácení. V našem případě nic nenaznačuje, jakou roli hraje zeď na vyobrazení: stále zůstává nejasná.

Za třetí je zde krajina. Viděno historicky, jedná se o učiněný div členitosti zobrazené ve velkém měřítku. Existuje názor, že jednotlivé komponenty v krajině – pracující rolníci a tak dále – byly do detailů převzaty ze severní knižní iluminace. Já se naopak domnívám, že vycházejí spíše z místní toskánské tradice toho, co lze nazvat komunálním zobrazováním či městskou metaforikou – z ilustrací, jaké můžeme najít v soudobých městských stanovách či privilejiích a v osobních záznamech kupců a podobně. Tato třída zobrazování však vysvětluje pouze komponenty, a nikoli jejich organizaci – která je tedy opět stále nejasná.

Za čtvrté, pohoří v pozadí. Objasnit tento prvek skutečně není snadné: obraz byl roku 1880 restaurován a zřejmě došlo ke značným změnám; mám podezření, že kopce se původně nepodobaly raným Corotovým krajinám tolik jako dnes. Zde bych však chtěl podotknout, že – opět viděno historicky – je nelze na rok 1340 pokládat za „moderní“ či předčasně vyzrálé (neboť právě takové byly ostré skalní útesy), ale spíše za retrospektivní pohled. Podle mého názoru se svým stylem ohlížejí zpět a rozvíjejí typ kopcovité krajiny, jaký vytvářeli sienští malíři třináctého století jako například Guido da Siena. Zajímalo by mne ovšem, co má tento retrospektivní pohled naznačit.

A konečně za páté, je zde důraz na vyváženost mezi městem a venkovem. V tomto ohledu je podle mne na místě poznamenat, že přesnost a výraznost rovnováhy jsou částečně vysvětlitelné formátem a místem. Myslím tím to, že v reálném prostoru místnosti v Sieně divák nemůže od obrazu poodstoupit dostatečně daleko, aby mohl celek spatřit zepředu a jediným plynulým, nepřerušným pohledem, jaký mu iluzivně umožňují diapozitivy a reprodukce: v jakémkoli okamžiku a v jakékoli pozici vidí danou část fresky v podstatě pouze ze strany a v podstatě pouze zespoda. Přesnost rovnováhy lze proto částečně vysvětlit jako pomůcku ke zlepšení pozorovacích podmínek – avšak stále není jasné, co bylo *motivem* tak rovnovážného vztahu mezi oběma částmi zobrazení, který je mimochodem ve fresce *Špatné vlády* naopak popřen.

3) Vypravíme-li se tedy konečně po stopě společenských faktů, jež bychom mohli se zmíněnými pěti zvláštnostmi porovnat, pak tím, co najdeme, rozhodně není nějaký souhrn pozitivních

okolností, které by se v nich přímo promítaly. Musel jsem prostudovat vsutku úctyhoďné množství materiálů o dějinách sien-ské společnosti, abych našel zhruba tyto fakty, které se mi zdály být nejvíce relevantní: administrativou, jež fresku od Lorenzettiho objednala, byla obchodní oligarchie vysokých měšťanů – kupců. Jejich soukromou hospodářskou základnu představoval geograficky rozsáhlý obchod s výrobky a surovinami a s tím spojené bankovní operace. Ovšem podmínky, za nichž mohli vládnout k vlastnímu prospěchu, byly značně složité. Jedním faktorem byla závislost této třídy na schopnostech a dobré vůli místních řemeslníků, kteří suroviny zpracovávali v onen druh zboží, s jakým kupci obchodovali.

Druhým faktorem byl ostře separatistický, soustředný a frakcionářský charakter městské společenské struktury obecně. Hrozby pro kupeckou třídu představovaly obě strany – zezdola na ni vyvíjela nátlak třída drobných řemeslníků, shora vrstva šlechtických velmožů. Stejně jako v mnoha jiných italských městech tu však vedle nesnášenlivosti mezi jednotlivými společenskými třídami z vertikálního hlediska navíc existovala i nesnášenlivost v horizontálnějším směru – mezi klany. Siena měla mimoto značně specifický frakční problém, související s fyzickým uspořádáním města: působila zde nesnášenlivost mezi čtvrtěmi či *terzi*, třetinami, v nichž se jednotlivé klany koncentrovaly.

Ani to ovšem nebyl konec nesnází: historie Sieny čtrnáctého století je do značné míry poznamenána také neustálými potížemi s jejím územím na venkově. Jeden problémový okruh představovala poddaná města – územní aspekt, o němž freska vypovídá jen málo. Další okruh problémů vycházel ze strany obyvatelstva tohoto území, neklidného a odbojného. Nešlo jen o to, že to znamenalo značnou hrozbu pro potravinové zásobování města a jeho daňové výnosy – nepokoje měly rozkladný vliv i na sien-ský rozvoj obchodu a na její obchodní kontakty. Siena byla v tomto směru částečně závislá na výrobcích a zboží, které tudy proudily ze severu a pokračovaly do Říma a dále na jih. Trasa totiž nemusela vést jen přes Sienu: byly tu i jiné možnosti. Venkovské nepokoje nadto negativně přispívaly k dalším, externím hospodářským posunům, které ovlivňovaly celkový charakter evropského textilního obchodu; konkrétně ohrožovaly obchod, z něhož kupecká Siena žila.

Město se tedy potýkalo s hlubokými problémy. Nijak by nepřekvapilo, kdyby se tu vyskytla tendence nostalgicky vzpomínat na staré zlaté časy předcházejícího století, kdy byla Siena městem natolik prosperujícím a smeleným, že dokázala expandovat a na bitevním poli porazit konkurenční Florentány – a mimochodem, jako bojovou korouhev si v čele nesla obraz Panny Marie, titulární královny města, která při nejružnějších příležitostech údajně konala zázraky.

4) V tomto okamžiku už by mělo být zřejmé, co jsem svým výkladem společenských faktů ve vztahu k vizuálním zvláštnostem fresky sledoval, a asi bych čtenáře neměl dále napínat. Ve zkratce, mým cílem bylo ukázat, že jednotlicí funkce dívek Spravedlnosti, tančících v centru města s jeho úhledným, oblým půdorysem, má vyvážit separatistickou a na čtvrti (či třetiny) rozštěpenou naléhavou potřebu Sieny po společenské soudržnosti v městském sektoru státu.

Za druhé, městská zeď, zobrazená v perspektivním zkrácení, posloužila k tomu, aby byla ukázána jako cosi polyvalentního – divákova pozornost je směřována k těžišti rovnováhy; skutečná ochrana města spočívá v řemeslné dovednosti (zde doložené příkladem); pocit města bezpečně chráněného před venkovem je možná pouhou iluzí (podobně jako ono perspektivní zkrácení), a tak podobně.

Styl, jakým je pak zobrazena krajina, má za účel představit ji jednoznačně jako potravinový zdroj – rok, kdy začaly práce na obraze, byl poznamenán velkou neúrodou a následným nedostatkem obilí –, ale ještě specifičtěji jako něco, co by mělo být schopno plnit svou funkci potravinové zásobárny jak pro účely samotného města, tak pro účely obchodu mírumilovnou cestou. Latinský nápis na svitku postavy Bezpečí, která se vznáší nad celým výjevem, začíná přibližně takto: „Beze strachu dej každému svobodně cestovati...“ – a o něco dále pokračuje: „...a každému dovol pracovati a svých polností osévat.“ S tím souvisí i fakt, že deset let před dokončením vyobrazení byla zodpovědnost za údržbu cest a mostů přesunuta z civilní sien-ské správy na správu vojenskou: „Tam jest, co míru náleží, pročez zboží putuj bezpečně pod největší záštitou a mužové ho v lesích zanechávají mohou a proň se bez starostí navraceti“ – takto se obraz jeví kritikovi patnáctého století Lorenzu Ghibertimu.

Nejsem si jist, jak dalece bych byl rozváděl teorii, že retrospektivní stylizace sienského pohoří byla formou souznějící s obecnou nostalgií své doby. Na druhou stranu by však bývalo nestačilo vycházet při výkladu nutnosti rovnovážného vztahu mezi městem a venkovem pouze z demografického faktu – z toho, že každá ze stran čítala na 50 tisíc obyvatel. Zdá se, že dominantním motivem rovnováhy je poukazovat méně na fakty a o to více na naléhavé úsilí společnosti o dosažení stability.

Jsem sám k sobě poněkud nespravedlivý, zlehčuji-li svůj zamýšlený článek tímto způsobem, ale ne příliš. Právě něco takového – seřazená, zdůrazněná a samozřejmě historicky podložená fakta v porovnání s jinými – jsem měl totiž původně na mysli. Ale nenapsal jsem ho, a nyní budu pokračovat tím, co tuto skutečnost zapříčinilo.

II.

1) Co se tedy samotné fresky týče, vyskytlo se zde nesmírné množství problémů, opět se ale zaměřím pouze na pět z nich. Třebaže se zpočátku jevíly jako problémy verbální, došel jsem k přesvědčení, že poukazují na skrytou všeobecnou pojmovou těžkopádnost.

Jedním z těchto problémů byla absence jakéhokoli obrazového [pikturálního] náznaku, který by nasvědčoval, zda byl znázorněn stav společnosti faktem, či pouhou aspirací – zda byl reálným zpodobněním, nebo měl kompenzovat nepříznivou realitu. Freska neobsahuje žádné obrazové narážky ani orientační body, které by cokoli vypovídaly, řekněme, o „plusové“ nebo naopak „mínusové“ společenské situaci. Ke zjištění, zda byla popsána situace pozitivní, nebo negativní (anebo, a v jakém poměru, obojím), jsem se musel se svými pochybnostmi obrátit mimo rámec obrazu: k písemným záznamům o dějinách společnosti.

Další problém představovala tendence dvou mých termínů – „sienské umění“ a „sienská společnost“ – polarizovat se na velmi umělé a suchopárné entity, s nimiž se mi rozhodně nechtělo pracovat: jmenovitě na termíny „odspolečensštěné umění“ a „odumělečtělá společnost“. (Nezájem o ně bezesbýtku sdílím se Stephenem Greenblattem.)

Třetí problém spočíval v tom, že s každým pokusem přiřadit k určité části obrazu odpovídající společenský fakt ve mně sílil nepříjemný pocit. Na jakémkoli postoji, který by mi umožnil chápat vztah mezi výtvarnou otázkou a otázkou společenskou v poměru jedna ku jedné, cosi „nesedělo“. Způsob, jakým jsem je spojoval s termíny, se zdál být v něčem vulgární a kýčovitý.

Někdy jsem se nad takovým slučováním termínů přistihl – a to je čtvrtý problém – při vyhýbavosti. Tato vyhýbavost byla založena na tom, že jsem používal termíny, které měly sotva poloviční nárok na nějaký přesněji vymezený vztah – na vztah příčinnosti (*kauzality*) nebo významnosti (*signifikace*) nebo obdobnosti (*analogie*) nebo účastenství (*participace*), těchto čtyř především –, který člověk nebyl s to udržet a podložit. Příklady těchto čtyř tříd vyhýbavých slov jsou „reflektovat“, „představovat“, „následovat“ a „vycházet z něčeho“.

Jindy jsem si zase uvědomil – pátý problém –, že se vyjadřuji v dvojsmyslech. Dvojsmyslnost na sebe vzala formu nezvladatelného slovního fotbalu a pohybovala se mezi nejrůznějšími možnými denotacemi daného slova. Používal jsem například výraz „rovnováha“ jak s poukazem na kompozici obrazu, tak s poukazem na žádoucí společenský vztah mezi městem a venkovem. Jenže to jsou velmi rozdílné reference tohoto termínu a vše, co by eventuelně mohly mít společného, je velmi abstraktní a nepříliš zajímavé – pokud nepoužijeme pojmu „rovnováha“ tak, aby byl současný s obrazem.

2) Tyto problémy jsou podle mého zapříčiněny velmi prostým faktem: jde o to, že „umění“ a „společnost“ jsou analytické pojmy, které pocházejí ze dvou rozdílných typů kategorizace lidské zkušenosti. Každý z nich je konstrukcí a odkazuje k určitému systému, a tyto dva systémy nejsou navzájem slučitelné do takové míry jako, řekněme, „ekonomie“ a „společnost“ nebo „věda“ a „umění“.

Existuje mnoho rozdílných definicí „uměleckého díla“, ale většina z nich odkazuje k třídě hmotných objektů a mentálních stavů s nimi spojovaných. Existují i nejrůznější definice „společnosti“, ale většina z nich se omezuje na popis společnosti jako na komplex institucí, jejichž prostřednictvím jednotlivci nachází vztah ke kolektivu. To ovšem nejsou tak rozdílné věci,

jakými jsou systematicky rozdílné systémy myšlení o věcech, a zvláště o stejných věcech.

Vztah uměleckého díla ke společnosti není vztahem části k celku jako například vztah jablka k jabloni. Není vztahem mezi dvěma analogickými systémy jako vztah mezi květinou a stromem. Mnohem více je podoben vztahu mezi, řekněme, chemickou entitou, jakou je uhlík, a stromem. Je jasné, že uhlík se na existenci stromu podílí podstatnou měrou – funguje jako jedna ze vstupních veličin, jako součást jeho hmoty a tak dále. Podobně působí i strom ve spolupráci s uhlíkem a na něj. Každý z obou těchto termínů však svůj význam přejímá z příslušnosti k rozdílné skupině kategorizací systému – jeden je chemický, druhý biologický či botanický. Uhlík čerpá význam ze své odlišnosti od dalších chemických pojmů – vodíku, kyslíku a dalších – a ze svého vztahu k nim. „Strom“ je jednou ze skupin tříd v biologickém systému.

Rozebírá-li pak někdo „umění“ a „společnost“ (nebo „strom“ a „uhlík“) z obecného hlediska, je evidentní, že zmíněný druh pojmové neobratnosti překoná snáz a ubrání se zmatku a záměnám v typech a kategoriích. Chei tím říci, že když se zabýváme vztahem mezi komplexními jednotlivostmi – mezi *nějakým* obrazem a *nějakou* společností –, pojmová neobratnost skrytá v pozadí nám může snadno způsobit problémy toho typu, jehož pět případů jsem tu právě popsal.

Stručně řečeno, „umění“ a „společnost“ jsou nehomologické systematické konstrukce, které spočívají na vzájemně se prolínajících skutkových podstatách.

3) Co tedy uděláme? Zařídíme se podle toho, čemu říkám „Bouguerův princip“. Pierre Bouguer, po němž jsem tento princip pojmenoval, byl francouzský matematik a fyzik osmnáctého století, který vyvinul první použitelnou metodu měření světla (vynalezl fotometr) a zdá se mi být čelným představitelem umění porovnávat věci, jež jsou porovnatelné jen stěží. Jeho problém byl, že před objevem fotoelektrických a jiných fyzikálních prostředků k měření světla nezbylo než vystačit si se zrakem a rozumem – stejně jako v kunsthistorii. A tváří v tvář dvěma nestejným světelným zdrojům, řekněme dvěma svíčkám rozdílné velikosti, nemohl rozum dojít k přesnému závěru ohledně kvantitativního vztahu jednoho světla k druhému – nemohl prohlásit, že

světlo „svíčky ‚A‘ je o 27 procent silnější než světlo svíčky ‚B‘. Bouguerovo geniálně prosté řešení spočívalo v postřehu, že rozum sice zmíněnou schopnost postrádá, zato dokáže velmi přesně rozhodnout, kdy jsou obě světla stejná co do velikosti. Vzal tedy jednu svíčku a přibližoval ji ke druhé nebo ji od ní vzdaloval, dokud nebyla této druhé svíčky rovna, pak změřil, jaký je rozdíl ve vzdálenosti obou, nyní stejných, svíček od oka – a na základě změřeného rozdílu (a s pomocí pravidla o čtverci vzdálenosti – přestože to není součástí analogie) vypočítal jejich relativní intenzity.

Velmi obecně řečeno, Bouguerův princip tedy zní: v případě obtíží při nastolování vyrovnaného vztahu mezi dvěma termíny či podmínkami jeden z termínů nebo jednu z podmínek modifikuj tak, aby se rovnaly druhé; zapamatuj si ale, jaká modifikace byla provedena, neboť to je nepostradatelnou součástí dané informace.

4) Přesně to podle mého názoru děláme, ale – a proto o věci mluvím tak popisně – ne vždy jsme si při tom vědomi, že manipulujeme termínem (jako bychom pohybovali tou či onou svíčkou) –, abychom nastolili rovnovážný vztah. Situace se navíc komplikuje tím, že jednou můžeme posunout první svíčku a jindy druhou, abychom získali určitý druh dvojitého vidění.

První způsob spočívá v tom, že vmanipulováváme „společnost“ do čehosi, co budu z důvodu absence vhodnějšího termínu nazývat „kulturou“. Nejdříve bych ale měl udělat jasno v tom, že termín „kultura“ zde používám nikoli ve smyslu antropologickém (který se zdá příliš úzce splývat s pojmem „společnost“), ale ve smyslu sociologickém, což z klasického hlediska znamená dovednosti, hodnoty, přesvědčení, vědomosti a vyjadřovací prostředky společnosti. Jak všichni víme, modulace společnosti na kulturu je problematická a diskutabilní a ve svých názorech na ni bychom se asi rozcházel, ale přinejmenším je možné mít názor a zaujmout stanovisko. A mimoto je nepopíratelné, že společnost a kultura se vyskytují současně. Řešení vztahu kultury k uměleckému dílu je relativně přímočaré, protože tento vztah je participativní: celek, jehož jednou součástí je vyobrazení, je kultura. Zde můžeme nastolit vztahy s celkem slušným úspěchem.

Druhý způsob pak spočívá v tom, že pohybuje druhou svíčkou: přibližujeme si buď jisté aspekty umění, o nichž lze uvažo-

vat ve světle působení institucí, anebo samo umění jako institucionální záležitost, a z komplexu institucí, který konstituuje společnost, vyjmem ty, jež nám připadají relevantní pro umění. A znovu – vztah mezi společností a těmi institucemi, které pravděpodobně souvisejí s uměním, je participativní a relativně přímocharý. A ještě znovu – přestože vztah mezi institucemi a uměleckým dílem je diskutabilní, neboť se můžeme rozcházet například v názoru na to, jak dalece umělec ovlivňuje instituce a jak dalece naopak ovlivňují ony jeho – můžeme zaujmout stanovisko.

Možná jsem měl raději zdůraznit, že tím, oč se tu vlastně jedná, nejsou skutkové podstaty, ale naše vlastní intelektuální konstrukce. Řada stejných skutkových podstat je tím či oním způsobem upravitelná: například výtvarné schopnosti mohou být chápány buď jako element působící v rámci kultury, anebo jako důsledek působení společenských institucí. Umělecké školení má jak kulturní, tak institucionální tvář – a umělecké žánry právě tak. Jde jen o to, že my sami se díváme na identické věci různě.

Věcí, která je nezměnitelná a neupravitelná – a to ani jedním, ani druhým způsobem –, je přímá rovnost mezi formou vyobrazení a formou společenskou. Některé aspekty Lorenzettiova vyobrazení by sice bylo možné prostřednictvím jednoho či druhého nepřímého způsobu přepracovat, ovšem rozhodně ne všechny.

5) Na závěr bych snad měl objasnit, jak souvisí to, co tvrdím, s otázkou v záhlaví tohoto panelu – „Umění, nebo společnost: musíme si vybrat?“ Můj názor je jednoznačný: ano, musíme – v tom smyslu, že se musíme rozhodnout alespoň tak, co z následující dvojice – obraz nebo společnost – budeme chtít vysvětlovat, protože obojí asi vysvětlovat nemůžeme. Tvrdil jsem, že „umění“ a „společnost“ jsou nehomologickými systematickými konstrukcemi, které spočívají na vzájemně se prolínajících skutkových podstatách. „Umění“ poukazuje na třídu objektů, jež svůj význam přejímají ze své struktury a ze své organizace; posuzovat Lorenzettiovu fresku jako neuspořádanou skupinu vyobrazených objektů by znamenalo naprosto ignorovat ty organizační struktury, které z ní dělají umění, a specifické druhy informací, které jsou v umění obsaženy. A stejně tak „společnost“, má-li mít vůbec nějaký efektivní význam, musí být mj.

pojmem analyzujícím strukturu a organizaci, systémem interaktivních institucí – třídních, příbuzenských, vlastnických, ekonomických, politických, náboženských, vzdělávacích –, jaké působily v Sieně v období předcházejícím epidemii černého moru. Nemohl bych podat ani tu nejmenší zprávu o sienské společnosti, kdybych nebyl studoval a bral v úvahu dostupný vzorec společenské struktury. Beze struktury – komplexních, vzájemně provázaných vztahů, například mezi ekonomickými, třídními a politickými institucemi – je „společnost“ pouhou beztvorou změť věcí, které nejsou „uměním“.

Lorenzettioho vyobrazení však nemohu nadále vysvětlovat způsobem, který by nebral v úvahu a nezdůraznil podněty, jež jsou obsaženy ve struktuře obrazu, tak jak jí rozumím. Jestliže mám plně respektovat strukturu jednoho, druhému se pak mohu věnovat pouze nesoustavně, tékavě, astrukturalně, způsobem postrádajícím jakýkoli význam, budu ze systému vyjímat jednou ten a podruhé onen fragment. Tím, co může historik umění rozvíjet, jsou pouze materiály, které budou vytrženy z materiálů o dějinách společnosti – pouze „určité materiály z říše společenství“, jak to vyjádřila Natalie Davisová –, a nikoli sama společnost. A co se týče studenta sociologie, platí to *vice versa*.

Tento závěr mi nepřipadá pesimistický, ale nezdá se mi být ani optimistický. Je jasné, že při svých pozorováních a interpretacích uměleckých děl budeme i nadále poukazovat na mimo-umělecké okolnosti. V tom případě je otázkou, co to vlastně děláme. Kdybychom studentovi sociologie řekli, že mluvíme o společnosti, jen by se lišácky pousmál.

## Doslov

Někteří lidé si tuto mou úvahu vysvětlili jako výraz nesouhlasu s tím, aby bylo na společenské otázky poukazováno v rámci dějin umění (anebo na umělecká díla v rámci dějin společnosti). Naprosto netuším, co je k tomu mohlo vést. Jak tomu rozumím já, polemizoval jsem následovně:

Za prvé, „umění“ a „společnost“ jsou analytickými konstrukcemi, spočívajícími na lidském chování. Za druhé, vzorce chování, určené každou z těchto konstrukcí, se navzájem prolínají a přesvědčivost každé této konstrukce je závislá na tom, že v daném předmětu studia bude zavedena určitá struktura. Ale, za

třetí, struktury, a tedy i konstrukce, nejsou homologické. Za čtvrté, přestože toto je na vysoké úrovni zobecnění poměrně jasné a snadno zvládnutelné, zapříčiňuje to zmatek na úrovni interpretace komplexních jednotlivostí. A proto, za páté, abychom získali rovnovážné či vyrovnané páry (Bouguerův princip), je třeba postupovat skrze odvozené střední termíny, jejichž význam se nachází někde mezi „uměním“ a „společností“, a těmi jsou zejména a) „kultura“ a b) onen prvek v „umění“, který lze chápat jako prvek institucionální nebo jako funkci institucí. Za šesté, o tomto všem je užitečné vědět. Za sedmé, poměrně praktickým důsledkem toho je, že kdykoli se rozhodneme informovat o jednotlivosti, měli bychom volit, vybírat, což je otázkou toho, zda dostojíme naší povinnosti rozhodnout, zda budeme vysvětlovat umělecké dílo, nebo společnost. Pakliže totiž má být naše vysvětlení jednoho adekvátním výkladovým potvrzením struktury, která tomuto jednomu dává význam, naše informace o druhém mohou být pouze sporadické, fragmentující a funkčně antistrukturální. Pokud vyváženost mezi mým zdůrazňováním určitých věcí a tónem, jakým jsem tak činil, působila dojmem, že se snažím cosi naznačit mezi řádky nebo „v podtextu“ (jak mi bylo výslovně řečeno), pak tímto „podtextem“ doufám bylo, že bychom mohli dělat to, co děláme, mnohem lépe, kdybychom v tom, co děláme, měli větší jasno. Rozhodně jsem neměl v úmyslu naznačit, že při pohledu na určité zobrazení (nebo na určitou společnost) není vhodné poukazovat na ten (či onen) problematický aspekt. To by bylo absurdní. Nepochopení však mohlo vzniknout na základě toho, že jsem pojímal – a pojmám – termín „společnost“, který je účinně a specificky konstruktivní, se vši vážností.

Přeložila L. V.

## ■ David Freedberg Zobrazování a realita

Ve své knize *Power of Images* hovořím o síle, s jakou na nás působí všechny druhy zobrazení, a o naší snaze přijmout – nebo naopak ignorovat – důkazy o její existenci. Rozhodl jsem se dokázat, že obrazy mají mnohem větší moc, než se všeobecně připouští. Původně jsem chtěl odpovídající důkazy pouze suše vyjmenovat. Pak jsem ale zjistil, že musím ukázat i to, že reakce na tato zobrazení, které popíšu, nemůžeme odsouvat jako přežitou, zaostalou nebo marginální záležitost. Počítal jsem s námitkou, že předložený materiál, bez ohledu na svou potenciální historickou zajímavost, nepřesahuje hranice historie (nebo fantazie), s čímž by se ovšem dalo polemizovat. Doufal jsem, že si každý uvědomí, že mnohé aspekty zmiňované reakce se fakticky vyskytují dodnes, a že je moderní čtenáři, i když třeba neochotně, objeví i sami u sebe. Proto také – s uvážením atmosféry a charakteru naší doby – jejich výčet jak v sexuálním, tak náboženském kontextu.

Pokusím-li se shrnout, oč mi jde, tvrdím tedy, že potlačujeme důkazy o existenci našich reakcí na všechny druhy vyobrazení (o nichž se ovšem vyskytují nepopíratelné důkazy v chování našich předků), protože nás uvádějí do rozpaků a protože – stejně jako dříve – máme strach z jejich účinků a z jejich moci. Ale počítal jsem i s námitkou, že k popsáním reakcím dochází pouze v případě masového zobrazování a rozhodně ne v případě zobrazování vysokého, kánonického a toho, které zahrnujeme pod hlavičku umění. Na tomto místě měla být má polemika nejostřejší. Přesně to je totiž názor, proti němuž je má kniha

namířena. Chtěl jsem ale oponovat i názoru souvisejícímu: že takové reakce jsou jednak otázkou minulosti a jednak primitivnějších lidí a primitivnějších kultur. Svým vzdělaným a kultivovaným způsobem vyjadřování se o umění neděláme nic jiného, než že obcházíme kolem horké kaše. Vyhybáme se podstatě věci. Uchylujeme se k němu, když polemizujeme kupříkladu o formálních vlastnostech díla nebo mu připisujeme výhradně historickou roli, protože nemáme odvahu smířit se se svými reakcemi na ně – přinejmenším s jejich podstatnou částí. Ztratili jsme cit pro bezprostřednost, a proto své reakce potlačujeme a nestudujeme materiály toho druhu, který jsem předložil v předcházejících kapitolách – a pokud ano, neumíme z nich vyvodit plné důsledky.

O jaké důsledky se jedná? Některé z těch nejdůležitějších popisuje Roland Barthes ve svém půvabném a strhujícím esejí o fotografii, kde přiznává, že začal hledat podstatu fotografie, jenže zjistil, že dokáže – respektive chce – mluvit jen o svých reakcích. Po mnoha sémiotických prohlášeních o těchto reakcích dospěl k závěru, že fotografii uvidí se všemi jejími důsledky a v celé její úplnosti, jen když zkombinuje dva pohledy, které nazval „hlasem banality (říkat to, co všichni vidí a vědí) a hlasem jedinečnosti (zaplnit tuto banalitu vším zápallem oné emoce, která patří pouze mně). ... jako bych hledal povahu nějakého slovesa, jemuž chybí infinitiv a s nímž se lze tedy setkávat jen v určitém čase a způsobu“.<sup>1</sup>

Jsem téhož názoru a tvrdím, že není platný jen pro fotografii, ale pro všechny druhy zobrazení. Shromažďujeme banální a ořepané důkazy, důkazy, které všichni známe, a doplňujeme je – zhmotňujeme – niternějším pohledem. Vinou našeho naučeného potlačování reakcí to není nijak snadné. Ale přestože se tohoto návyku zřejmě nikdy úplně nezbavíme (neboť je nedílnou součástí každého pozorování a všeho, co je na dívání se vzrušující),

<sup>1</sup>Roland Barthes, *La chambre claire*, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 1980; v překladu vycházím z čes. vyd.: *Světla komora – vysvětlivka k fotografii*, Archa, Bratislava 1994, přel. M. Petříček jr., s. 69.

Zdá se mi, že pozoruhodný půvab Barthesova eseje kazí dva nedostatky: groteskní estetizace Koer Wessingových fotografií smrtelných scén v Nicaragui a přeintelektualizovanost jeho rozlišení mezi umělou a přirozenou krásou (s odkazem na Bruce Gildenovu fotografii řádových sester a transvestitů v New Orleansu; v tomtéž smyslu se také implicitně zmiňuje o fotografii dětí z newyorské čtvrti Little Italy, jejímž autorem je William Klein).

můžeme se o to alespoň pokusit. V jistém smyslu jde o to zkusit zapomenout všechno, co jsme se naučili (byť s vědomím, že to nikdy nedokážeme bezezbytku), a stát se „primitiv“ a „blázn“<sup>2</sup>, jak navrhuje Barthes: „Je bláznivá anebo moudrá? Fotografie může být jedním i druhým: je moudrá, zůstává-li její realismus relativní, temperovaný estetickými či empirickými zvyklostmi (listovat ilustrovaným časopisem u holiče, u zubaře); bláznivá, je-li tento realismus absolutní, a, lze-li to tak říci, originální. ... Musím volit sám: buď podřídím to, co předvádí, civilizovanému kódu dokonalých iluzí, anebo v ní budu čelit procitání nepolapitelné reality.“<sup>3</sup> A je ještě konkrétnější: „Jiným prostředkem k tomu, jak přivést Fotografii ke zmoudření, je zevšeobecnit ji, zestádnit, zbanalizovat ji, aby již nemusela čelit žádnému jinému obrazu, vzhledem k němuž by se musela nějak vyznačovat, stvrzovat svou zvláštnost, svůj skandál, své bláznovství. To se děje v naší společnosti, v níž Fotografie svou tyranii likviduje jiné obrazy: nikde již nejsou rytiny anebo figurativní [neabstraktní] malby...“<sup>4</sup>

Jsou to silná slova, ale dobře poslouží ke zdůraznění klíčové překážky, která nám brání pochopit reakci a poučit se z historie. Touto překážkou je naše neochota znovu učinit emoce jedním z prvků v našem kognitivním systému, jak energicky prosazuje například Nelson Goodman, máme-li zmínit jedno jméno za všechny.<sup>5</sup> Tato neochota sahá velmi hluboko, ale nejsilnější bývá v případech, kdy hovoříme o umění. Vždy máme po ruce osvědčený prostředek: začneme se vyjadřovat ve vysokém stylu, anebo jsme přinejmenším okamžitě připraveni si jej osvojit. Tak se z těch z nás, kdož jsme výchovou a vzděláním předurčení k rezervovanému pozorování a chování, stávají přesvědčení formalisté, kteří se odvracejí od životadárného pramene síly uvnitř

<sup>2</sup>Tamtéž, s. 104.

<sup>3</sup>Tamtéž, s. 103.

<sup>4</sup>Jejména v: Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. 2nd. ed., Indianapolis 1976, ss. 248–51, kde autor předkládá vynikající kritiku převládající dichotomie mezi kognitivním a emotivním, „která nám velmi účinně brání v poznání, že při estetickém zážitku hrají emoce kognitivní úlohu“. Považuji za důležité poznamenat, co Goodman zdůrazňuje: „... emoce nejsou tak soběstačné, aby zůstaly nedotčeny svým prostředím, avšak jejich kognitivní používání ani nevytváří nové emoce, ani neozvlášťňuje emoce obyčejné čímsi zázračným.“ Pak navazuje následujícím postřehem: „Nesnažím se cokoli zdůvodňovat potenciálním rozdílem mezi emocí a dalšími prvky poznání; tvrdím raději, že emoce je jedním z nich. Na čem ovšem skutečně záleží, je to, že přirovnání, protiklady a systémy působící v kognitivním procesu často příslušné emoce ovlivňují“ – ale tím už se dostává k jinému tématu.

i kolem nás. Mimo to opomíjíme i ty aspekty cítění a emocí, jež většinou zůstávají zcela mimo oblast poznávání a jsou považovány za tak jemnozrné a výjimečné, že se mohou vyskytnout jen v těch nejbezzvýznamnějších procesech v historii. Avšak i v jejich případě jsem přesvědčen – a to bez ohledu na nesouhlas akademických historiků a značné části esteticko-teoretické obce –, že by měly být opět začleněny jak do poznávacího procesu, tak do historie.

Dva nejdůležitější prostředky, které mají moderní diváci při svých diskusích o umění k dispozici, tedy vedou do slepé uličky. Nepřímo jsem už upozorňoval na oba: prvním je vyjadřovat se na vrcholně kritické úrovni, druhým pak to, co je příliš striktně založeno na rekonstrukci kontextu. Oba tyto prostředky nám umožňují vyhybat se podstatě a vyjadřovat se způsobem, který předem vylučuje jakoukoliv emocionální bezprostřednost. První přístup naprosto potlačuje ty aspekty emocí, vkusu a chování, jež jsem popsal výše. Druhý je pak sice do určité míry uznává, ovšem výhradně historicky. Rezolutně však popírá možnost naší integrace do minulosti neboli – abychom nebyli tak sentimentální – brání nám v tom, abychom se poučili ze svých reakcí a získali na jejich základě zkušenosti, které by mohly pozitivně ovlivnit naše názory na minulost. Tento přístup ve skutečnosti není ničím jiným než striktním odsouváním věcí do historie, ale bohužel právě na to jeho zastánci příliš často zapomínají.

Postoj k umění, jehož cílem je vymáhání původního kontextu nebo, jako v případě směru, kterému se začalo říkat deduktivní kritika, patřičně kontextuálních kritických termínů,<sup>5</sup> obvykle zastávají nejen všichni ti, jimž strategie vysokého umění neskýtají dostatečné uspokojení, ale i všichni, kdo jsou skeptičtí ke všem názorům prosazujícím spásonosné možnosti umění (a velkého umění především). Přijímají jej i lidé prohlašující, že umělecké dílo naplno oceníme a vychutnáme jen tehdy, díváme-li se na ně v jeho původních podmínkách, „jeho vlastníma očima“. Obojí – sofistikaovaná praxe deduktivní kritiky i škola „původních pod-

<sup>5</sup> Tento proces výstižným, ale poněkud rozčilujícím způsobem popsal Michael Baxandall v článku „The Language of Art History“, *New Literary History* 10, 1979, ss. 453–65, a příklady je doložil ve svých studiích o italské renesanci (*Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350–1450*, Oxford 1971; *Painting and Experience in Fifteenth-century Italy*, Oxford 1972) a o německé sochařství (*The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven a Londýn 1980).

mínek“ – má ovšem háček: nemůžeme se očistit ani od vlastní minulosti, ani od dotírající přítomnosti. Už jsme příliš mnoho viděli a příliš mnoho jsme se naučili; už se neumíme dívat někdejšíma očima. Dějiny nám takovou možnost nedávají – a tak i nadále zůstává otázkou, zda existuje ještě nějaký jiný zdroj prostředků k uchopení oné moci obrazů, která je zatím trojnásobně spoutána kontextem, dějem a zvláštností.

Často jsem upozorňoval i na možnost uvažovat o reakci v kontextech, které nejsou bezprostředně založeny na hodnoceních kvality, a na to, že obnova takových kontextů může být přínosná pro objasnění reakcí, jež deduktivní kritika opomíjí. Hovořil jsem i o problematičnosti analytického rozboru reakcí na umění, který neuvažuje naprosto všechny druhy zobrazení v konkrétních vizuálních kulturách. Je pravda, že někteří exponenti deduktivního a historicizujícího přístupu zde se mnou budou souhlasit, alespoň teoreticky a v oblasti terminologie, ale v praxi se zkoumáním masových reakcí nebo reakcí na nekanonické obrazy (prozatím se přidržme této hypostatizující kategorie) zabývá jen málokdo.<sup>6</sup> Stručně řečeno, zúžit popis našich reakcí takto striktně historicizujícími prostředky a jejich pomocí definovat „příčiny“ reakce (neboť právě tato definice je smyslem celého úsilí) často znamená omezovat umělecké publikum způsobem, který odporuje historickým faktům. A nejen to – takový postup ochuzuje i náš vztah k umění, a tím pádem k obrazům všeobecně. Jeho prostřednictvím si nelze vymoci nic jiného než informace, jaké šíří pomýlený pozitivistický přístup k historii, a také se z něj nikdy nedozvíme celou pravdu, ledaže by si zachoval vybroušený smysl pro to, co se obvykle opomíjí a potlačuje. Nemluví tady jen o jevech, o nichž by se mohly oficiální a kritické dokumenty zapomenout zmínit, ale také o hypotézách vycházejících ze zkušenostních kategorií, vázaných výhradně historickými informacemi. Bádání stoupenců takovéhoto forem dějin umění nám předkládá obraz historie, která nemůže být dostatečným zdrojem informací o reakci, protože není založena na po-

<sup>6</sup> Člověk by řekl, že Baxandall ve svých pozoruhodných – a naprosto zavádějících – teoriích považuje vyhybavost za ctnost, když tvrdí: „... forma může vypovídat o okolnostech, ale okolnosti si nevynucují formu. Právě tento fakt povyšuje nejlepší umělecká díla do významného postavení historických dokumentů; jen ten nejlepší z nejlepších mistrů svého oboru je tak systematický, že ve svém médiu zaznamenává individuální vědomí doby“ (*Limewood Sculptors*, op. cit., s. 164).



chopení vztahů mezi citlivostí a pocity na jedné straně a intelektuálními vědomostmi na straně druhé.

Alternativním východiskem je hledat, co je, může anebo by mohlo být osvobozující: nejen v zájmu prohloubení příjemných požitků, ale i v zájmu podpory analýzy a teorie. Otázku požitků (či utrpení) nelze pohodlně odsunout stranou jako jev, který k historickému výzkumu nepatří, protože je naopak jeho neoddělitelnou součástí. Nemusíme kvůli tomu skončit u prosazování mystických teorií ohledně hodnoty uměleckých děl nebo obrazů vůbec anebo u toho, jak by mohly být obrazy či umění životu prospěšné nebo jak by nám mohly zkvalitnit a prohloubit pocity. A stejně tak to není ani otázka intelektuálních požitků, jež by snad mohly plynout z uspokojivé historické praxe. Ve skutečnosti jde o ochotu uvědomit si své pocity a emoce a učinit je součástí zkušenosti, která se odehrává v rámci historie. Tím ovšem nemyslíme zvědavé ani pobavené zmínky o nahodilých či okrajových emocích a pocitech, jaké se objevují v bezvýznamných historických událostech, nebo vyzdvihování bezvýznamného jevu do symptomatického postavení, jak je to dnes v módě. Mám na mysli nutnost poznání a uvědomění si hlubokého kognitivního potenciálu, který vyrůstá ze vztahů mezi díváním se – pečlivým díváním se – a znázorněným hmotným předmětem.

Ale jak dosáhnout takového stupně osvobozeného, nepředpoklatého vnímání, abychom v sobě objevili tento potenciál v jakékoli podobě, která by ještě nebyla přetvořena hodnotovými žebříčky, kódy či dokonce něčím, co lze zahrnout pod hlavičku kolektivního nevědomí? Jak jej dosáhnout, abychom mohli uznat naše postavení v dějinách a zůstali si do nejvyšší možné míry vědomi plnosti našeho kognitivního potenciálu, ale stále si při tom dokázali uvědomit moc obrazů a tuto jejich moc jim také přiznat? Něčeho takového nelze dosáhnout najednou. Náš postup, jak jsem už upozornil, musí být dvouplánový: nejdříve je třeba shromáždit banální reakce na veškeré zobrazování, a pak se pokusit o hlubší pohled do vlastního nitra – což ovšem nemusí nutně znamenat přijetí formalistického či historicizujícího postoje nebo obvyklého způsobu uvažování o kánonu a výjimkách z něj.

Nerad bych vyvolal dojem, že jsem skeptický vůči významu vysokého umění. Právě naopak. Přestože naše tradice rozebírá

umění je v nás možná opravdu zakořeněna natolik, že dokážeme čerpat intenzivní intelektuální požitky i z vrcholného formalismu, známe situace, kdy na někoho umělecká výstava zapůsobila tak hluboce, že naopak nebyl schopen jediného slova, možná jej pohnula až k slzám. Uznáváme, že obojí se nám při návštěvě muzea či galerie, kam se půjdeme podívat na velké malířské nebo sochařské dílo, může stát. Díváme se na umělecký objekt a cítíme, že mu dějiny a obecný úsudek příkly jeho postavení právem: absolutně nepochybujeme o jeho přítomnosti a na vlastní kůži cítíme intenzitu jeho aury a jeho nesmírnou moc. Většina mých čtenářů si nad předešlými řádky v této knize nějaký takový pocit jistě vybavila, přestože může mít i dojem, že jejich silný prožitek mohl být do určité míry ovlivněn způsobem instalace nebo umístěním v muzeu (nebo v galerii; stejně tak bylo způsobem předkládání obrazů odjakživa manipulováno v mnoha svatyních). Intenzita aury obrazu či sochy v prostředí muzea se může dokonce v jistém smyslu blížit intenzitě jeho původní aury, a to i bez ohledu na tlumící účinky reprodukce a vytržení díla z původního kontextu. Velkoplošné reklamy na ulici nebo ohromná dennodenní záplava dalších obrazů totiž tak hutná či nasycená aurou jako umělecká díla nejsou – alespoň obvykle se to nestává.<sup>7</sup> Ale co si zakazujeme na ulici? A co odmítáme v muzeích? Jinými slovy: můžeme dosáhnout znovunastolení aury tím, že si uvědomíme její možnosti, a toto vědomí vyjde jediné z toho, že připustíme její existenci – i kdyby to následně znamenalo ji odmítnout a nepodléhat jí.

Zde je ovšem na místě opatrnost: aurou nemyslíme nic vágního nebo mystického, nic, co by se přičilo analýze, ani snad nějaký záhadný kvocient či reziduum energie v malířském nebo sochařském díle – aura je něčím, co nás osvobozuje a zbavuje naše reakce konvenčních pout. A dále: naznačil jsem sice, že můžeme obrazům vrátit jejich moc, budeme-li věnovat pečlivou pozornost intenzivním účinkům některých mistrovských děl, ale netvrdím, že k tomu nezbytně potřebujeme právě mistrovské umění. A už vůbec mi nejde o to, abychom jakkoli hodnotili. V tomto smyslu se opět výstižně vyjádřil Nelson Goodman (který by žádnou z rozkoší vysoké estetiky zcela jistě nepohrdnul): „Umě-

<sup>7</sup>Goodman, *Languages of Art*, op.cit., s. 252–54.

lecká díla nejsou závodní koně a prvořadým cílem není vsadit na vítěze... Odhad úrovně dokonalosti patří k nedůležitým pomůckám, jak nahlédnout podstatu věci. Vynášet soudy o dokonalosti uměleckých děl nebo o dobru v lidech není právě nejlepší cestou k tomu, jak jim porozumět.“<sup>8</sup>

Faktem je, že hodnocení je pro tradici západního a většinou i orientálního způsobu myšlení (a to nejen v umělecké oblasti) charakteristické a jde ruku v ruce s potlačováním – i když jsem nikdy ani na okamžik nepopíral, že některá umělecká díla jsou z nevysvětlitelných důvodů krásnější než druhá. Problém s hodnocením je ten, že souhlasí s názorem předpokládajícím radikální rozpor mezi obrazy populární a vysoké kultury a mezi „masovou“ a „vysokou reakcí“. Trvat na těchto radikálních rozporech by znamenalo odepřít emocím, jaké popisuje Barthes, významnější místo v rámci našeho způsobu uvažování o všech obrazech, ať už patří do oblasti vysokého, nízkého a primitivního, nebo moderního zobrazování. V jistém smyslu je naším cílem reakci na zobrazení demokratizovat.

Stejně poučení vyplývá z etnografických sbírek. Etnografii nepotřebujeme k tomu, abychom znovu poznali a nastolili původní funkci konkrétního díla, ale abychom znovu poznali a vycítili prapůvod obdivu, respektu, posvátné úcty, hrůzy či touhy: abychom pochopili fakt účelu samotného – nikoli účelu historického, ale účelu založeného na integraci pocitů do poznávání. Při pohledu na působivé obrazy primitivního umění v muzeu ustrneme v hrůze a úžasu, zasažení do morku kostí, a pocítíme právě to, co chybí všeobecnosti konvenční reakce. A opět: netvrdím, že tak musí účinkovat jen umění, které nepřestáváme označovat přívlastkem primitivní; šok následuje bez ohledu na to, zda obraz člověka staženého z kůže pochází od Ligiera Richiera nebo od mexického Aztéka. Jde jednoduše o to, že si takové reakce uvědomujeme častěji a mnohem bezprostředněji tváří v tvář obrazům, jež jsou tak výrazně jiné a u nichž se vztahy mezi účelem a reakcí intuitivně zdají být mnohem přímější než u obrazů vzniklých v tradici, ve které jsme vyrostli nebo kterou příliš důvěrně známe. A navíc – i když snad máme nespočet důvodů být vděční za adekvátní umístění takových obrazů v muzeu, kde mají mož-

<sup>8</sup>Tamtéž, s. 262.

nost vyniknout, neexistuje snad pádnější důkaz neúčelnosti a zbytečnosti kategorie umění. Tyto obrazy nejsou uměním: jsou bezprostřední součástí života. Reagujeme-li na ně v muzeích, okamžitě vycítíme, že plní svůj účel. Samozřejmě známe i mnoho obrazů primitivních kultur, které vznikly přímo jako umění, a dnes jsou k dispozici stohy antropologické literatury dokládající bohatou uměleckou terminologii určitých kultur (z nejznámějších například západonigerijských Jorubů).<sup>9</sup> Stěží se ale vyhneme faktu, že funkce celé řady takových děl je závislá na faktorech, které nepředpokládají schopnost chápat pojem umění nebo schopnost hodnotit. Nicméně je třeba si neustále uvědomovat, že k tomu, aby obrazy přesáhly rámec kategorie umění či hodnocení (v tom smyslu, že tyto pojmy jsou pro jejich funkci irelevantní) nebo abychom takové kategorizaci předešli, nemusíme tvrdit, že umělecká kritéria nehrála při jejich vzniku žádnou roli nebo že do značné míry nesouvisela s jejich účinností. Avšak účinek takových aspektů jako velké rozměry, roztrhaná nebo z kůže stažená těla a vytřeštěné nebo děsivě se blýskající oči a podobně nelze opomíjet jen proto, že se jedná o faktory, které by do většiny ostatních (pokud vůbec nějakých) uhlazených „estetických“ kritérií nezapadaly.

Je pravda, že na základě našich reakcí na „primitivní“ umění zjišťujeme, že nás příliš nezajímá nebo nemusí zajímat, jak bychom měli reagovat nebo co naše vlastní kultura považuje za vhodný, korektní či konvenční způsob reakce. Jinými slovy, máme-li popsat svou reakci nebo pocit, je mnohem méně pravděpodobné, že bychom se cítili nuceni řídit se pravidly formalistního a historicizujícího diskursu, i když se samozřejmě vždy vyskytnou tací, kteří se z povinnosti pokusí vnutit svým reakcím nálepku určitého kritického systému. Na jednu stranu by se dalo namítnout, že svým odporem k přenášení výrazů, jichž užíváme o západním umění na umění jiných kultur, se provinujeme zaslepenou kulturní nadřazeností, a na druhou stranu by mohl vzniknout dojem, že tak dochází k přílišnému potlačování liberálního názoru, neboť jeho zastánci používají dobré formalistické pojmy

<sup>9</sup>R.F. Thompson, „Yoruba Artistic Criticism“, v: *The Traditional Artist in African Societies*, ed. W. L. d'Azevedo, Bloomington a Londýn 1973, ss. 19-61 - snad nejznámější z mnoha úvah, které se dnes snaží, někdy trochu naivně, demonstrovat vysokou estetickou a kritickou úroveň společnosti, jež se obvykle za tak kultivované nepovažují.

pro reakce, které výrazně předjímají smysl pro to, co se tyto termíny snaží popsat. Ani první, ani druhý názor zde podle mne není relevantní. Tvrdím pouze, že je nutné znovu začlenit prožitky reality do našeho prožitku zobrazování obecně a do terminologie kritického diskursu o obrazech a umění. V opačném případě skončíme ve slepé uličce kategoriálních předsudků a ideologické omezenosti, proti nimž je tato kniha zaměřena a s nimiž důrazně nesouhlasím.

Důkladné ponaučení pak někdy plyne i z rozdílnosti našich reakcí na obrazy, které považujeme za (západní) mistrovské dílo, a na obrazy, kterým říkáme „primitivní“. Není bez zajímavosti, že přívlastek „primitivní“ často používáme jako synonymum pro „intezivní“, „mocné“ a „působivé“, a není vůbec neobvyklé, vyjádříme-li své svrchované uznání dílu vzniklému v jiné než západní nebo východní kultuře slovy „mistrovské dílo“ – jako bychom téměř explicitně potvrzovali způsob, jakým hodnotíme primitivní umění západními či kultivovanými východními měřítky.

Existuje ale ještě jedna široká kategorie, z níž plynou snad nejdůležitější ponaučení vůbec: díla v muzeích moderního a současného umění. V tomto případě půjde o neskrývanou ironii, neboť právě kolem této rozsáhlé umělecké kategorie se rozvinuly nejrafinovanější proudy formální kritiky a nejpropracovanější terminologie. Tady zřejmě budou i demokratičtí zastánci takového kritického směru tvrdit, že s generalizováním umění, které, jak sami uznávají, je fundamentálně elitářské, nechťejí mít nic společného. Prohlásí, že bychom měli konečně přiznat, že se zajímáme výhradně o produkci na vysoké úrovni, a nikoli o cosi každodenního a obyčejného nebo o cosi, co zajímá všechny ty, jejichž hlavním oborem není umění.<sup>10</sup> Nehodlám s tímto názorem polemizovat, i když mi odjakživa připadal pozoruhodný. A nemám v úmyslu zde požadovat liberalizaci kvalitního moderního umění; chci jen znovu připomenout, abychom my, kdo toto umění sledujeme, začali věnovat svým reakcím na ně mnohem pečlivější pozornost, než připouští konvence. V rámci našeho prožitku moderního umění totiž leží další

<sup>10</sup>Petrarca své záměry popsal dostatečně jasně: odkazuje na Giottovu deskovou malbu, nad jejíž krásou nešmílavci kroutí hlavou, ale *magistri artis* se před ní sklánějí (*Giotto and the Orators*, op. cit., s. 60, a další ukázky tohoto názoru viz tamtéž, s. 61).

klíč k pochopení vztahů mezi díváním se a zobrazenými objekty, které obvykle potlačujeme a které bych chtěl touto úvahou znovu začlenit do diskursu o zobrazování obecně a o umění specificky.

Muzeum moderního umění je užitečné právě proto, že nás v něm zbytečně nemate figurace či ikonografie. A i kdyby tam bylo obojí, obvykle jde o méně zneklidňující díla než v případě staršího umění: se zaujetím pozorujeme rozměry či tonalitu, evokujeme si vůni nebo se nám protiví textura povrchu... Mohlo by se zdát, že k popisu těchto reakcí musíme sáhnout po terminologii z oblasti formalistické kritiky, avšak tím bychom je pouze bagatelizovali a oslabili. Umožnit jim plné rozvinutí znamená, opakuji, přiznat v našich poznatcích patřičné místo i citu. Na zubaté okraje, ostrá zakončení, texturu a šupinky v malbě reagujeme mnohem pudověji a tělesněji, než obvykle dokáže kultivovaná kritika popsat. Přestože takové pocity často implicitně uznává, explicitně se o nich nikdy nevyjadřuje. Tím ovšem nevolám po výstižnějším popisu nebo po výstižnější kritice; naznačuji tím, že je žádoucí a nutné rozšířit pole možností směrem k hlubšímu pochopení reakce na obraz.

Zastávám názor, a vyjádřil jsem se v tomto smyslu už dosti často, že první kapitola dějin reakcí nemůže vzniknout, aniž bychom nevzali v úvahu co nejširší škálu obrazů. Historik, který takové dějiny začne psát, musí uznat fundamentální roli potlačování veškerých pocitů z obrazů. Uzná důsledky ideologií, jež nás nutí hodnotit a kategorizovat (ale jimž, jak se zdá, je možné uniknout) – kategorizovat nejen na umění a ne-umění, ale i na třídy vysokého a „masového“ a toho, co má vést k vyšším schopnostem nebo z čeho naopak vyplývají schopnosti méně dokonalé, a co proto musí být vyloučeno. Zde jsem se soustředil především právě na ty reakce, které až příliš často ustupují reakcím kultivovaným, „estetickým“ (a ty „estetické“ se také obvykle podílejí na slabé kritice, která je buď formalistická, nebo čistě historicizující).<sup>11</sup> Na tom, že nám obraz oživne před očima, skutečně není nic, zač bychom se měli červenat – naopak je načase začít o tom konečně mluvit.

<sup>11</sup>Přestože je nutno připustit, že vrcholný formalismus v převážné většině poněkud více uznává linii, tvar, barvu, formu a tíhu a poněkud méně zdůrazňuje potřebu poznání a vědění.

Zeptejme se, jaké to má všechno logické důsledky. Jeden aspekt mé polemiky vede k určitému závěru, právě tento aspekt by však mohl zapříčinit nedorozumění. Čtenáři by si mohli myslet, že jsem kladl příliš velký důraz na hledání postavy [figure] a že častým poukazováním na nutnost jejího znovunastolení jsem nadměrně prosazoval neabstraktní pohled nebo pohled zaměřený na iluzi v umění. Věřím ale, že tomuto potenciálnímu nepochopení zamezí mé odkazy na jiné a bezprostřednější reakce: příkládám plnohodnotný význam reakcím, které vznikají na základě smyslu pro požitky z mnohavrstevné, nahodilé linie, z barvy, linie, rozměru, výstřednosti, nepatrnosti, absence, z velkých ploch monotónních odstínů... Problém znovunastolení postavy jsem pak zdůrazňoval proto, že jde o jeden z aspektů reakce, kde máme největší sklony potlačovat. Existuje-li totiž nějaké vysvětlení pro mechanismy potlačování, je to právě hledání postavy, částí těla, dokonce i *membra disjecta* – hledání znaků biologické formy. Není vyloučeno, že je nenajdeme, pak ale musíme k aspektům reakce přičíst i důsledky takového neúspěšného pátrání. Netvrdím tím, že všichni reagujeme na biologické formy stejně či podobně; snažím se upozornit na typ reakce, který rozeznáme i s vynaložením nevelkého úsilí, a naznačit, že nás nemusí příliš vzrušovat naše sklony ke ztotožňování forem vizuálního umění s realitou.

Z toho vyplývá velmi zásadní závěr: přehodnotíme ono tvrdší lpění západní teorie umění – a možná i západní filosofie vůbec – na radikálním rozporu mezi realitou uměleckého objektu a realitou jako takovou.<sup>12</sup> Tím nevyhlašuji boj za revizi filosofického ani ontologického názoru, ale chci říci, že své reakce pochopíme jen tehdy, pokud si naplno uvědomíme, jak je takový rozpor v bezprostřední přítomnosti obrazů nesmyslný. Navzdory sebevětší snaze se beztak nikdy nedokážeme bezezbytku zbavit

<sup>12</sup>Platón tvrdí, že „je několik takových, kteří obracející se k obrazům zří to, co obrazy vyjadřují“ (*Phaedrus*, 250b), z čehož plyne, že „tak zvané reálné věci jsou pouhými obrazy jejich skutečně reálných forem či idejí“ (G.B. Ladner, „The Concept of the Image in Greek Fathers and the Byzantine iconoclastic Controversy“, *DOP* 7.3, 1953, s. 6). Přestože tento názor bezprostředně souvisí s tím, o čem píšu dále, soustředím se výhradně na oblast vizuálního zobrazování (a to bych chtěl zdůraznit, abych zamezil nedorozumění). Na tomto místě i jinde, zejména v předcházejících spisech, Platón vyzdvihuje názor, že umění je pouhou nízkou úrovní nápodoby přírody – která sama je v určité fázi na úrovni podléhající nejvyšší úrovni pravdy. Oběma těmito názory, a zejména tomu prvnímu, v této knize oponuji.

našeho smyslu pro významotvorné prvky znaku, a naše reakce jsou tím také nevyhnutelně ovlivňovány.

Je možné – i když diskutabilní –, že naše rozhodnutí vnímat obrazy a sochy jinak než okolní svět se ustálilo či dokonce zkostnatělo na sklonku sedmnáctého století. Teorie k tomu inklinovala už delší dobu a byla nepřetržitě infikována srovnáváním a hodnocením neabstraktních uměleckých děl na pozadí jejich vnímaných ekvivalentů v reálném světě. Jak správně poznamenal Thomas Puttfarken ve své vynikající knize o Rogeru de Pilesovi (1635–1709), jedním ze základních problémů zobrazení – a zejména problémů vizuální účinnosti neabstraktního malířství – byl (podle de Pilesova názoru) problém „rozlišování mezi tím, jak vnímáme a jak nás ovlivňují obrazy, a tím, jak vnímáme a jak nás ovlivňuje reálný svět kolem nás“.<sup>13</sup>

Stručně řečeno, Roger de Piles jako první zavedl terminologii pro důležité moderní rozlišení mezi umělým řádem a přirozeným či imitativním řádem malířství, které, jak se možná domnívají někteří moderní kritici, navzájem nesprávně ztotožňují. Nemýlili by se v tom, že jsem navrhoval, že oba řady posloužily svému účelu a přežily se. Přestaneme-li používat kritéria přírody („tam venku“) a zpodobení (reflexe) jako měřítka úspěšnosti imitace, a tedy i úspěšnosti účinku, můžeme se vyhnout starým slepým uličkám, do kterých zabloudil dokonce i de Piles. Co nejpresnější nápodoba reality skutečně přestává být kritériem úspěšnosti, i když i nadále představuje jeden z faktorů reakce. Ale už si nemusíme dělat starosti s otázkou: „Jak by se malířství mohlo ubránit klasickému nařčení z toho, že se o ně zajímáme jen a pouze pro jeho schopnost napodobovat bez ohledu na to, co zobrazuje, kdyby těžištěm zájmu o malířství nebyly zobrazené objekty a jejich vlastnosti?“<sup>14</sup> Tento problém pusťme z hlavy: za prvé už není relevantní a za druhé to není otázka, která toho, kdo reakci studuje, zajímá. Otázkou ve skutečnosti je, jak reagujeme na všední a nezajímavý objekt na obraze (nejde-li o abstraktní dílo). Reakce totiž není závislá jen na tom, jak byl obraz nama-

<sup>13</sup>Thomas Puttfarken, *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven a Londýn 1985, s. ix. Další dva problémy – problém „osvobození teorie malířství z nadvlády literární teorie, která byla téměř trvale přítomným rysem tradiční teorie“ a problém „definice našeho vizuálního zájmu o obrazy, který stojí v protikladu k našemu intelektuálnímu, morálnímu nebo náboženskému zájmu o skutkovou podstatu obrazu“ – s mou diskusí v této knize samozřejmě přímo souvisejí.

<sup>14</sup>Tamtéž, s. x.



Obr. 5.1 Vincent van Gogh, *Boty*, 1887

lován, ani na tom, nakolik přesná je nápodoba reality – jako bychom při pohledu na van Goghův obraz *Boty* (obr. 5.1) reagovali jen na kvalitu jeho práce štětcem nebo, když už jsme u toho, na okouzlujícím způsobem zobrazené nerovnosti na povrchu obnošené a zvětralé kůže! Staré přesvědčení, že „podmínky našeho vidění zobrazeného světa, světa namalovaného hmotnými barvami na plochem povrchu ohrazeném rámem, jsou elementárně jiné než podmínky, za nichž vidíme reálný svět“, je tedy irrelevantní, stejně jako je irrelevantní závěr, že „toto v mnoha rozhodujících směrech omezuje iluzornost zobrazení, ale je také zdrojem mocné a jedinečné působivosti obrazu“.<sup>15</sup> Dodejme, že to v žádném případě není jen případ malířství: stejnou měrou to platí i pro sochařství.

Tím nejdůležitějším je v první řadě uvědomit si příznivé následky zmírnění rozporu mezi zobrazením (ať již jakkoli vymezeným) a reálným světem kolem nás. Vidět tyto následky znamená začít rozvíjet směry historické analýzy, jejichž vývoj

<sup>15</sup>Tamtéž.

brzdily či přímo znemožňovaly důkazy potvrzující naprostou jednotu zobrazení a reality, platné nesmírně dlouho v nesmírně rozsáhlém prostoru. Znamená to také osvobodit dnešní vidění od zatěžujících potřeby předepisovat – předepisovat obrazům, sochám a dalším formám umění a *obrazovosti* patřičné kontexty, svatyně a kánony. Právě nutkání určovat, zda si určitý objekt zaslouží přívlastek „umělecký“ nebo ne a zda patří či nepatří do muzea, je tím, co nám zamlžuje a otupuje vnímání. Takovou mlhu je možné rozptýlit; i když na druhou stranu by bylo problematické tvrdit (jakkoli často by se to mělo z preventivních důvodů opakovat), že většina obrazů vznikala právě s vědomím této potřeby a její historické účinnosti. Je načase, abychom místo vnímání odlišností začali považovat obraz a sochu za prvky existující souběžně s realitou – ať už si pod slovem „realita“ představujeme cokoli –, a to do mnohem větší míry, než jsme byli dosud zvyklí, a abychom do této reality (nebo raději do našeho prožitku reality) znovu začlenili figuraci a nápodobu. Jednoduše nastal čas uznat možnost, že naše reakce na zobrazení mohou být stejného řádu jako naše reakce na realitu, a že pokud máme reakci vůbec jakkoli hodnotit, měla by být chápána a hodnocena právě na tomto základě.

Dalším důsledkem je, že kdykoli hovoříme o umění, měli bychom mnohem svobodněji používat termíny, kterými běžně popisujeme jevy ležící za hranicemi světa obrazovosti a umění – pokud ovšem záměrně nechceme zapřít rádobu umělecký nebo umělý diskurs a vytvářet nové formy, které sice patří do oblasti kritiky, ale jsou všeobecně slabší než formy umělecké. Navrhují to proto, že tento způsob by přesněji a úplněji vystihoval to, jak opravdu reagujeme, nebo alespoň základní prvky této reakce. Abych zabránil nedorozuměním, které by můj návrh mohl zapříčinit, dovoluji mi zdůraznit, že takový způsob vyjadřování nelze zaměňovat s oním starým a přežitým stylem, jakým se hovořilo o vztazích mezi přírodou a uměním. Netvrdím, že reakce by měla být založena na chápání obrazů jako více či méně přesných nápodob či iluzí přírody – přestože někdy takové nepochybně jsou a přestože toto kritérium po několik tisíciletí představovalo dokonce klíčový aspekt reakce a zároveň rozhodovalo o úspěchu či neúspěchu uměleckého díla. Nelze se pak divit tehdejší nervozitě při zobrazování v podstatě dokonalého, krásného a originál-

ního Božího díla – vpravdě Božského. Vše ostatní bylo buď troufalou nebo ctižádostivou imitací, anebo pouhou iluzí; „pouhou“, byť byla z uměleckého a řemeslného hlediska sebedokonalější. Mně tu ovšem nejde o imitaci, ani o iluzi, a až na náhodné výjimky se o nich nezmiňuji.

To všechno jsou podstatné důvody k tomu, abychom všem obrazům přisoudili plnohodnotný význam reality a nezlehčovali je (zjednodušeně, staromódně) jako pouhé zpodobení. Celé generace teoretiků nás utvrzovaly v názoru, že zázrak a iluze zobrazování jsou něčím jiným než zázrak a iluze reality. V tomto ohledu je zobrazování přesným opakem toho, zač se vždy pokládalo. Každý obraz dokáže zázraky – umí nás dovést k iluzornímu přesvědčení, že zosobňuje realitu –, ale je zázračný jen proto, že je něčím jiným než to, co představuje. Velký klam všech ústředních teorií zobrazování, na které jsem zde několikrát poukazoval, je následující: přiměl nás hodnotit a poměřovat reakci (a také úroveň a úspěšnost tvorby) pomocí termínů absolutního rozlišení mezi zpodobením a realitou. Ale ke všemu, co souvisí s obrazem a sochou, je naopak třeba vidět jak obraz a sochu, tak to, co představují, jako část reality: právě na základě toho reagujeme. Reagovat na malbu nebo na sochu, „jako by“ byly skutečné, znamená něco poněkud jiného než reagovat na realitu s tím, že skutečná je.<sup>16</sup>

Co se týče návratu ke všemu, co by snad kritici chtěli nazývat neabstraktním uměním, dnešní umění a vytváření obrazů (stejně jako umění posledního půlstoletí) nás učí, že převážnou většinu této produkce nelze v žádném případě označovat jako „obrazovou“ či „neabstraktní“ – alespoň ne v jakémkoliv užitečném smyslu. (Možná by byl vhodnější přívlastek „figurativní“, ale to se ještě uvidí.) „Zobrazitelnost“ zůstává v oblasti vizuální teorie stejně problematickým pojmem jako „realismus“, „realita“ a „příroda“ a asi bychom měli být připraveni zřít se ho stejně tak, jako jsme připraveni zřít se těch druhých, anebo se ho přinejmenším přestat dovolávat. Už jsem naznačil – a možná brzy přijde čas to explicitně potvrdit –, že hovořím-li o nutnosti zno-

<sup>16</sup>Co z toho vyplývá? Buď nyní máme nějakou obrazovou teorii reality, nebo budeme muset obětovat metaforický a metonymický status zpodobení. Alespoň jedna z těchto možností fešší starý a absurdně zveličovaný problém všech možných způsobů, jakými vidíme přírodu skrze umění; pojem zpodobení (zobrazování, znázorňování atd.) je však i nadále neobratný a málo výstižný; řekl bych, že lze začít pochybovat o jeho použitelnosti.

vu zapojit umění a zobrazování do reality, netvrdím, že toho dosáhneme výhradně prostřednictvím rekonstituce nebo že umění učiníme součástí života, primitivně řečeno, cestou „vidění coby“ – viděním něčeho v něčem. Je samozřejmě možné učinit umění součástí života vnímáním obrazu jako afektivního objektu, sestávajícího z barev a tvarů (vnitřní aspekt) a forem (vnější aspekt). To se učíme z moderního umění i z primitivních obrazů, u nichž intuitivně chápeme a cítíme, že jejich funkčnost vyplývá přímo z afektivity formy, barevnosti nebo chybějících částí těla. Při prosazování tohoto ponaučení bychom ale neměli odmítat ani plný dosah obsahu, skutkové podstaty obrazu a realismu, který mu byl přisouzen, ani přesvědčivou iluzivnost objektu (jako, v extrémní míře, u Zeuxidových hroznů, Hoogstratena, Harnetta, Peta, u *sacri monti*, Kienholze a Duane Hansona).

Naše poznání je zatíženo břemenem historie: dějiny ani kontext nelze popřít, dokonce ani když reagujeme se smyslem pro bezprostředně hrozící zánik objektu, jeho váhy, barev a textur. Na jednu stranu sice nemůžeme povýšit na samostatnou kategorii nic, co kontextu předchází, striktní a nemyslní kontextualismus je ale nebezpečný v tom, že nebere v úvahu nátlak, jemuž je ze strany historie a kontextu vystavena osobitost; vyznává právě ten názor většiny, kterému se navenek vyhýbá. Mně jde naopak o ty možnosti jedinečné osobnosti, které dosud nebyly pokřiveny kontextem.

A stejně jako jsme podřídili diskusi o zobrazování konvencionalistům a tolerovali jsme jediné to, co by podle nás mohla znát a tolerovat převážná většina našich slovních učenců, vzdali jsme se i drsné, nespoutané a sladké reality obrazu. Barthes miloval realitu fotografie, protože v ní viděl transcendovanou smrt své matky. Každý pohled na její podoběnku mu ji vrátil nejen ve vzpomínkách: jeho matka znovu žila. Realita vyobrazení nespočívá v asociacích, jež vyvolává, jak bychom si možná rádi mysleli; spočívá v čemsi mnohem autentičtějším, reálnějším a nekonečně uchopitelnějším a prokazatelnějším než asociace. „Fotografie,“ říká Barthes, „není připomínkou minulosti (ve snímku není nic proustovského). To, čím na mne účinkuje, nezáleží v tom, že obnovuje cosi zrušeného (časem či vzdáleností), nýbrž v tom, že dosvědčuje: to, co vidím, vskutku bylo.“ I když malba může být proustovská – a to mnohem spíše než fotogra-

fie –, Barthesův výrok je v plné míře platný pro všechna zobrazení v moderním světě. A Barthes pokračuje: „Fotografie mne vždy *udiví* a je to údiv, jenž trvá a obnovuje se nevyčerpatelným způsobem. Je možné, že tento údiv, toto zaražení sahá až k religiózní substanci, z níž jsem utvořen; málo platné, fotografie má cosi společného se vzkříšením: nedá se o ní říci totéž, co říkali Byzantinci o obraze Krista, otištěném v roušce Veroniky, totiž že nebyl udělán rukou člověka, *acheiropoietos*?“<sup>17</sup>

Tolik k velkolepé plnosti fotografie. Fotografie transcenduje smrt a má prazvláštní schopnost dát život všemu, co pominulo; bytost či věc, které už neexistují nebo existují jinde, jsou najednou přítomné, ale my nevíme proč. Jakmile se pokusíme tuto přítomnost naplno uchopit, buď neuspějeme, anebo jsme na nejlepší cestě učinit ji „moudrou“ nebo ji zničit. Hledíme na postavu na fotografii a spolu s Barthesem v pohnutí zvoláme: „To je ona! To je opravdu ona! Konečně ona!“<sup>18</sup> Ale na druhé straně papíru (nebo dokonce ve dřevě či kameni) nic není. „Běda!“ říká Barthes, „...ať zkoumám jakkoli, neobjevuji bohužel nic: zvětšuji-li, nedostanu nic než zrno papíru.“<sup>19</sup> Myslíme si, že hovorem o umění nebo snad dokonce o zrnitosti média dokážeme uniknout zlým snům, jenže sny se vracejí a my se dál probouzíme hrůzou, protože jsme se nezabývali realitou, ale pouhou iluzí.

Možná nám nezbyvá než uznat, že právě na této transcendenci smrti zhmotněné formou je něco, co lidská ruka neměla být schopna vytvořit, co vytvářet *neměla* – že právě v tom spočívá ona spásná moc zobrazení. Dalo by se namítnout, že všechny mé argumenty prosazující moc obrazů lze vyvrátit faktem reprodukce, faktem, že obrazy v porovnání s minulostí svou moc naopak ztratily nebo přinejmenším zeslábly, protože se staly příliš všeobecným, stádním a banálním jevem.<sup>20</sup> Ale došlo i k jiné změně: jakkoli silně se může fotografie opotřebovat a vyblednout, jakkoli silně může být poškozena vlhkostí a světlem – těmi nemilosrdnými přírodními jevy, které napadají i zobrazení v bronzu a kameni –, je nesmrtelná. Je živá, přítomná a skutečná. Ano, fotografie je nesmrtelná, protože je reproduktivní a reproduk-

vatelná. To jsou také dva důvody, proč Barthesova pozorování neplatí jen pro fotografii, ale pro naprosto všechny druhy vyobrazení, které známe a ještě můžeme poznat. Reprodukovatelnými se staly všechny obrazy – nejdříve v důsledku vynálezu dřevorytecké a tiskařské techniky, pak s rozvojem rytiny, a nakonec a nezvratně s příchodem fotografie. Pryč s kamennými sochami – už je nepotřebujeme! Vzhledem k faktu reprodukce se každý obraz stal realitou a je svědkem toho, co je a co bylo, a tedy i toho, co navždy zůstává. A i kdybychom obrazy, jež právě teď držíme v rukou, zase ztratili, technologie reprodukce čerpá a v potenciální obraz mění každou realitu, jak také neustále a bezprostředně zjišťujeme. *Obraz je realita*: není ani špatný, ani zavádějící či klamný, ani není slabou kopií. A neztratí svou auru, pokud si uvědomíme, že jeho poezie či neobratná próza nespočívají v rozdílu mezi ním a skutečností, ale v tom, jaké možnosti obraz nabízí pro spojení nespoutané tvořivosti oka, tvořivosti, která postrádá falešný stud, s otupělou vnímavostí smyslů. V tom okamžiku mohou dějiny reakce – které toto všechno berou v úvahu – začít plnit svůj úkol.

Přeložila L. V.



<sup>17</sup>Roland Barthes, *Světla komora – vysvětlivka k fotografii*, s. 74.

<sup>18</sup>Tamtéž, s. 88.

<sup>19</sup>Tamtéž, s. 88.

<sup>20</sup>Srv. tamtéž, s. 103: Viz pozn. 3 (text této pozn. na str. 147 v textu.)



Obr. 6.1 Velázquez, *Las Meninas*

■ Craig Owens

## Reprezentace, přivlastnění a moc

Tento esej proti sobě staví dva značně rozdílné přístupy k problému reprezentace (znázorňování) – problému, který byl znovu a velmi důrazně nastolen uměním posledního desetiletí, ale dezinterpretován jeho kritikou. Neboť tím, co se oslavovalo (a méně často odmítalo) jako *návrat* ke znázorňování po dlouhé noci modernistické abstrakce, je v mnoha případech ve skutečnosti jeho *kritikou* – snahou použít znázorňování proti němu samotnému ke zpochybnění jeho významu, jeho nároku na vlastnictví určité formy pravdy či epistemologické hodnoty. Kritika však tomuto podnětu přisoudila neurčitou nálepku znovuoživení figurativních vyjadřovacích způsobů; pro teoretickou diskusi o otázkách vznesených současným uměním se proto musíme obrátit jinam – ke skupině kontinentálních kritiků známých jako poststrukturalisté, jejichž činnost bývá identifikována také jako kritika reprezentace.

Poststrukturalistická kritika reprezentace by snad nemohla ostřeji kontrastovat jak s tradičním, tak s revizionistickými uměleckohistorickými řešeními téhož problému. Na následujících stranách budu o těchto dvou přístupech hovořit jako o přístupech, jež ilustrují rozdíl mezi oborem (dějiny umění), přesvědčeným o tom, že znázorňování je nestrannou, a tedy politicky neutrální činností, a kritikou (poststrukturalismus), která tvrdí, že znázorňování je neoddelitelnou součástí sociálních procesů nadvlády a kontroly. Nesnažím se oba názory zprostředkovávat nebo slučovat. Ani to rozhodně není cílem mého textu; naopak doufám, že se mi podaří demonstrovat jejich vzájemnou nesluči-



telnost. Pracovní hypotéza, kterou zde předložím, zní tedy ve stručnosti takto: poststrukturalistická kritika se v žádném případě nemůže stát součástí dějin umění, jestliže v podstatné míře neomezí svou polemickou vyhraněnost, nebo jestliže nedojde k podstatné transformaci samotného oboru dějin umění.

## Historikové umění a poststrukturalisté

Oddanost pravdě a precíznosti vědecké metody vyrostla z vášně akademiků, jejich vzájemné nenávisti, jejich fanatických a nekonečných diskusí a jejich soutěživého ducha – z osobních konfliktů, které postupně ukovaly zbraně rozumu.

– Michel Foucault, „Nietzsche, Genealogy, History“

Mým tématem bude specifický systém obrazů, textů, maleb a komentářů tvořících jejich rámec, který vyznačuje spojitost mezi znázorňováním a mocí v naší kultuře, a také problém, který tato spojitost nastoluje pro oblast umělecko-historického bádání. Tento systém nepochází z mé vlastní hlavy: hovořilo se o něm v průběhu panelové diskuse, věnované „použitelnosti literárně-kritické metodologie pro analýzu malířství“, která proběhla v prosinci 1981 na konferenci Modern Language Association (MLA; profesní sdružení literárních vědců a učitelů, zhruba rovnocenné organizaci College Art Association). Přestože tato událost mi poskytla záminku k mé poznámce, neomezím se jen na ni.

Dva komentáře, jimiž se zde budu zabývat, nejsou dílem historiků umění, ale kritiků, kteří výslovně odmítají rozštěpení intelektuální činnosti na samostatné obory: jedná se o slavnou analýzu Velázquezova plátna *Dvorní dámy* nebo také *Las Meninas*, (obr. 6.1) kdysi zvaného *Rodina*, v úvodní kapitole knihy *Les mots et les choses* Michela Foucaulta, a o doplňkovou analýzu Poussinova obrazu *Pastýři z Arkádie*, obsaženou v textu Louise Marina, *Towards a Theory of Reading in the Visual Arts*.<sup>1</sup> Společným rysem obou těchto komentářů není pouze identické historické období, v němž oba zmiňované obrazy vznikly – Ve-

láquezovy *Las Meninas* pocházejí z roku 1656, a přestože Poussin namaloval své *Pastýře z Arkádie* ve dvou verzích, ta, která nás bude zajímat, je Anthony Bluntem datována „po roce 1655“ –, ale i metoda, kterou používají, a účel, jemuž jsou určeny. Jak Foucault, tak Marin tato díla interpretují jako „obrazy [klasického] systému reprezentace“, t.j. systému zakotveného v sedmáctém století, a to nikoli s úmyslem prokázat jejich jedinečnost, ale naopak jejich podřízenost anonymním, neosobním pravidlům, jež tomuto klasickému systému vládla.

I když Foucault ani Marin se zmíněné konference nezúčastnili, obě jejich práce zde rozebírali dva historikové umění – Svetlana Alpersová a Michael Fried –, kteří hodnotili jejich přínos pro umělecko-historická studia. Přestože Alpersová i Fried oslovují převážně literární publikum – jejich texty z poslední doby se objevily například v *Critical Inquiry* a *New Literary History* – a ani jeden z nich se nijak nestaví, rozhodně ne principiálně, proti přenosu textové analýzy do oblasti výtvarného umění –, oba hovořili o nebezpečích tohoto přenosu a jako příklady uvedli právě Foucaultovu práci o Velázquezovi a Marinovu práci o Poussinovi. Alpersová kritizovala Foucaulta za to, že popírá specifické obrazové tradice, na jejichž základě byly podle jejího názoru vytvořeny *Las Meninas*, zatímco Fried odmítl jako „ahistorické“ a „reduktivní“ Marinovo používání lingvistického rozlišení k definici struktury historického malířství. Bez ohledu na fakt, že ani Alpersová, ani Fried neprojevují vůči vlastnímu oboru přílišnou náklonnost – oba své příspěvky uvedli konstatováním své odcizenosti dějinám umění –, jejich negativní názory na Foucaulta a Marina, ultimativně vyhlášené ve jménu umělecko-historické „pravdy“, potvrzují Freudova tvrzení o psychologických kořenech intelektuálního úsudku, jak je popsal ve své „*Negaci*“ z roku 1925:

Odmítnout něco svým úsudkem je totéž jako říci: „To je něco, co bych raději potlačil.“ Negativní úsudek je intelektuální náhražkou represe; ono „Ne“, v němž je obsažen, je puncem represe, jakýmsi certifikátem původu, jakousi visačkou podobnou určení „Made in Germany“.<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Louis Marin, „Toward a Theory of Reading in the Visual Arts: Poussin's *The Arcadian Shepherds*“, v: *The Reader in the Text*, Suleiman a Crozman, eds., Princeton University Press, Princeton 1980, s. 293–324. Z této publikace byly převzaty i všechny následující citace Marina.

<sup>2</sup>Sigmund Freud, „Negation“, přel. Joan Riviere, v: *General Psychological Theory*, Rieff, ed., Collier, New York 1963, s. 214.

Foucaultovo a Marinovo dílo patří do oblasti, kterou by dějiny umění (jež byly, koneckonců, také „vyrobeny v Německu“) skutečně raději potlačily. Neboť zatímco Alpersová, jak dále uvidíme, by svou analýzou *Las Meninas* mohla zdánlivě spíš podepírat než vyvracet Foucaultovo čtení malby a zatímco Friedova argumentace o roli diváka ve francouzském malířství na sklonku osmnáctého a na počátku devatenáctého století otvírá stejnou dialektiku potvrzení a negace jako Marinův přístup k témuž problému ve století sedmnáctém, Foucaultovo a Marinovo společné téma – *konvenčnost* uměleckých děl, jejich trvalá tendence *vyhovět* určitým institucionálním specifikacím – přímo odporuje tématu Alpersové i Frieda (a také většiny jejich kolegů), kterým je *osobitost, jedinečnost* obou děl a uměleckých období. Foucaultovy a Marinovy argumenty tak vposledku znevazují názor Alpersové, prosazující originalitu Velázquezova díla, stejně jako Friedovy názory, jež prosazují historickou speci-fičnost jeho vlastních argumentů.

Otázka, která před námi stojí, tedy nezní, jak navrhla Alpersová, zda Foucault prokázal obrazu *Las Meninas* dobrou službu (její vlastní odpověď zněla, že „posloužil obrazu dobře, leč nepravdivě“), ale zda dobrou službu prokázali Alpersová a Fried Foucaultovi a Marinovi. A odpověď je bohužel negativní: ve skutečnosti je při této příležitosti mylně interpretovali, a to přinejmenším ve dvou významných aspektech.

Přestože Foucaultovo a Marinovo dílo bylo v akademické oblasti přijato zejména pod hlavičkou „literární kritiky“ a bylo uzamčeno do ghetta fakult anglické a srovnávací literatury, ani jeden z obou autorů se primárně nesoustředí na literární text; stejně jako jejich kolegové Jacques Derrida a Roland Barthes se dosud věnovali (Marin velmi rozsáhle) artefaktům vizuální kultury. Jejich metody jsou navíc hybridní a mísí filosofické, literární, vědecké a historické analytické styly. Analyzovat jejich práce na panelové diskusi věnované upotřebitelnosti *literární* kritiky pro malířství a zároveň neuznat jejich „multidisciplinární“ povahu znamenalo zkreslit polemický charakter, který je jim vlastní. Poststrukturalistická kritika je totiž kritikou „odporovací“ – soupeřivou kritikou založenou na opozici vůči převládajícímu kulturnímu řádu, který izoluje vědění do různých obo-

rů a každému z nich připisuje jeho vlastní předmět studia a jeho vlastní metodologické nástroje.<sup>3</sup> (Foucault se tak pohybuje v oboru „historie a systémů myšlení“, zatímco Marin vyučuje v multidisciplinární oblasti sémiotiky.)

Alpersová i Fried mimoto navíc opomněli uznat nejdůležitější – a nejvyhraněnější – aspekt Foucaultových a Marinových prací na téma znázorňování: fakt, že jejich snahou bylo, Marinovými slovy, „zkoumat systémy reprezentace jako nástroje moci“. Oba se soustředí na odhalování konkrétních zájmů, jimž zobrazení slouží, a na jejich spřízněnost s třídami, úřady a institucemi. Například Foucault ve svém „*Fantasia of the Library*“ hovoří o Manetově umění jako o „muzejní malbě“ – o obraze jako „projevu existence muzeí a konkrétní reality a vzájemné závislosti, kterou malby v muzeích získávají“,<sup>4</sup> a Marin ve své nejnovější knize s názvem *Le portrait du roi* pojednává o umělecké produkci na dvoře krále Ludvíka XIV., architekturou počínaje a divadlem konče, jako o projevech absolutní, neomezené moci Krále.

Zkoumat systémy reprezentace jako nástroje moci neznamená studovat proces, během něhož si jednotlivá díla z politických či propagandistických důvodů přivlastňovali členové vládnoucí třídy – navzdory faktu, že dějiny umění a architektury jsou v převážné míře tvořeny právě takovými pomníky autoritám. Ani to neznamená luštit ideologická sdělení v nich obsažená; Foucaulta a Marina nelze směšovat s ideologickými kritiky – marxistickými ani jakýmkoli jinými –, kteří interpretují implicitní obsah díla. Jestliže interpretace znamená přisoudit dílu určitý význam, pak Foucault ani Marin umělecká díla neinterpretují. Nezajímají se ani tak o to, co umělecká díla *říkají*, ale spíše o to, co *dělají*: zastávají performativní názor na kulturní produkci. Foucault a Marin tedy zkoumají znázorňování nejen jako pouhý projev či výraz moci, ale i jako integrální součást sociálních procesů rozlišení, vyloučení, začlenění a vládnutí. Oba se snaží zjistit, jakými způsoby se nadvláda a útlak *vepisují* do západních systémů

<sup>3</sup>Zdrojem nejpřínosnějšího vysvětlení politických důsledků Derridovy i Foucaultovy kritiky je článek Edwarda Saida „The Problem of Textuality: Two Exemplary Positions“, *Critical Inquiry* 4, 4, Summer 1978, přetištěno v: Philipson a Gudel, eds., *Aesthetics Today*, NAL, New York 1980, s. 89.

<sup>4</sup>V: Donald F. Bouchard, ed., *Language, Counter-Memory, Practice*, Cornell University Press, Ithaca 1977, s. 92.

znázorňování. Znázorňování tedy není – a ani nemůže být – neutrální; je aktem moci – a to dokonce aktem zakládajícím – v naší kultuře.

V druhé polovině tohoto eseje se budu věnovat poststrukturalistické kritice reprezentace a významu, jaký má pro současnou uměleckou produkci. Prozatím bych však chtěl zvážit důsledky odporu dějin umění vůči poststrukturalismu. Od historiků umění se možná předpokládá, že přijmou Foucaulta a Marina za své, protože oba badatelé neocenitelně přispěli k našemu pochopení toho, jak se umělecká produkce podílí na širších sociálních a historických procesech. V posledních letech jsme v umělekohistorickém oboru zaznamenali vzrůstající zájem nejen o problém vizuálního znázorňování *per se*, ale i o kontextuální neboli okolnostní analýzu uměleckých děl, o taková témata jako medicejská ikonografie či králova patronance, kde je umění jednoznačně spojeno s mocí. Proč tedy dějiny umění Foucaulta a Marina ignorují? Proč je jejich dílo označováno jako „těžké“, „problematické“, „irelevantní“? Nemohlo by tomu tak být proto, že dějiny umění – považované, slovy Panofského, za „humanitní disciplínu“ – jsou samy předmětem poststrukturalistické kritiky?

Přestože všechny pokusy charakterizovat intelektuální hnutí jsou od počátku odsouzeny k politováníhodné povrchnosti, několik slov k podnětu motivujícímu poststrukturalistickou kritiku by mohlo pomoci osvětlit hlubokou propast, jež tuto kritiku vyděluje z dějin umění. Poststrukturalismus se začal rozvíjet ve Francii v období po roce 1968 – ve společenské a politické atmosféře vzrůstající nespokojenosti s termíny a podmínkami humanistického diskursu. Neboť humanistický pojem „univerzální člověk“ je šit na míru podle vzoru západoevropského člověka a jeho civilizace. Všechny ostatní rasy a kultury jsou marginalizovány a Západ jakékoli rozdíly a odchylky od normy buď odmítá, nebo přímo vylučuje. Současná politická a ekonomická krize na Západě – vzrůstající vliv zemí Třetího světa, feministické hnutí, stále početnější restriktivní zásahy do společenského a ekonomického života, globální ekologická krize a další – začaly odkrývat vylučovací povahu humanistického diskursu; poststrukturalističtí kritici se snaží popsat jeho základní předpoklady a na druhé straně zároveň usilují o jeho rozklad; snaží se

odhalit své vlastní vnitřní rozpory a svou vlastní spoluvinu na převládajícím společenském a kulturním řádu.

Všichni poststrukturalisté, každý do různé míry, tedy zpytují vlastní podíl v akademickém systému, který podřizuje, a tím i omezuje intelektuála v disciplíně. Pakliže odmítají zůstat striktně v hranicích jediné oblasti kompetencí, je to proto, že považují samotné „humanitní vědy“ za produkt systematické restriktivní a vylučovací činnosti, zaměřené na kontrolu produkce vědomostí a informací v naší společnosti. Navzdory tvrzením o vlastní objektivitě se humanitní vědy ve skutečnosti snaží legitimizovat a navěky zachovat hegemonii západoevropské kultury: například dějiny umění jsou fakticky dějinami umění západoevropského, a to od svých počátků ve starověku až k jejich vrcholné fázi na tomto kontinentu. To ovšem není, jak dále uvidíme, jediný způsob, jak dějiny umění spolupracují s mocí; nicméně to naznačuje nezbytnost důkladného přehodnocení humanistických principů, na nichž je tento obor založen.

## Dějiny umění jako humanitní disciplína

Humanitní vědy ... nejsou postaveny před úkol zachytit to, co by nám jinak uniklo; jejich úkolem je naopak oživit to, co by jinak zůstalo mrtvé.

– Erwin Panofsky, „Dějiny umění jako humanitní disciplína“

Dějiny umění jsou značně hašteřivou disciplínou, charakterizovanou bratrovražednými diskusemi, soutěživostí a osobními konflikty; prudkost sporů mezi historiky umění překonává pouze nadšení, s jakým se na druhou stranu spolčují na obranu svých vlastnických práv. Odtud tedy jednota, s jakou Alpersová a Fried, navzdory jednotlivým rozdílům v jejich díle (jež se soustředí zejména na historické otázky) oslovili Modern Language Association. Atmosféra vzájemného obdivu a gratulací, která se nad panelovou diskusí rozestřela, však nebyla otázkou akademického dekora, ale především funkcí sloužící velmi obecnému účelu této události: ubránit hranice dějin umění před poststrukturalistickou invazí.

Taková reakce je charakteristickým rysem umělekohistorické recepce spisů o umění nejen v případě poststrukturalistů, ale

všech neoborníků. Uveďme jeden příklad za všechny: Linda Nochlinová v úvodu své kritiky [A.I.A., březen-květen '79] sebraných spisů Meyera Schapira, vydaných pod titulem *Modern Art*, uvádí na důkaz Schapirovy výjimečnosti i výjimečnosti dějin umění jeho polemiku s německým existenciálním filosofem Martinem Heideggerem, týkající se van Goghova obrazu z roku 1886 nebo 1887, obvykle nazývaného *Staré boty* (obr. 5.1). Malba znázorňuje dvě obnošené, možná vyhozené boty s rozvázanými tkaničkami a děravými podrážkami. Ve své studii (1935–36) – která spolu s Kantovou *Kritikou soudnosti* a Hegelovými *Přednáškami z estetiky* patří k nejvýznamnějším úvahám o umění v dějinách moderní filosofie – Heidegger malbu popisuje jako „pár bot venkovské ženy“ a poněkud sentimentálně tvrdí, že „z temných otvorů v obnošeném vnitřku bot na nás upřeně hledí její upracovaná chůze“. V replice na Heideggera, vydané v roce 1968, Schapiro tuto interpretaci odmítá jako „smyšlenku“ a prohlašuje, že obraz ve skutečnosti nepředstavuje boty patřící venkovské ženě, ale umělcovy vlastní boty, a proto musí být interpretován jako (přenesený či metonymický) autoportrét. (Schapiroův text je tedy novou formulací teorie zátiší jako autoportrétu, rozvinutou v jeho úvahách o Cézannovi.)<sup>6</sup>

Nochlinová ve své recenzi prezentuje Schapiroův sporný text nejen jako důkaz jeho neobvyklých intelektuálních schopností – existuje snad jiný důvod, proč by historik umění polemizoval s největším filosofem našeho století? –, ale i jako vítězství dějin umění nad filosofií. Odmítá to, co považuje za „metafyzický žargon“, a píše, že „ve snaze přisoudit umění ušlechtilou metafyzickou moc Heidegger ztratil kontakt s tím, co umění – spíše než objektu, který *zpodobňuje* – dodává na důležitosti“ [kurzíva autor]. Schapirova velká služba jeho oboru proto spočívá v tom, že umění vyrvál z rukou filosofa a vrátil je zpět do kunsthistorikovy náruče.

Na místě je nicméně lehká ironie, neboť Nochlinová se domnívá, že Schapiro měl v této diskusi poslední slovo, a zapomíná, že kauza Heidegger-Schapiro byla znovu otevřena o dva

roky dříve jiným poststrukturalistickým kritikem, Jacquesem Derridou, v jeho přednášce na Kolumbijské univerzitě, která v následujícím roce vyšla v jeho knize esejí o malířství.<sup>7</sup> V onom textu – nazvaném „*RESTITUTION/de la vérité en peinture*“ (v hrubém překladu „*Restituce pravdy o malířství*“) Derrida nebrání Heideggera proti Schapiroovým útokům, ani nevynáší soudy o protikladnosti jejich názorů. Naopak ukazuje, že zde ve skutečnosti žádný rozpor neexistuje. Mezi Heideggerem a Schapiroem totiž panuje dokonalá shoda: tváří tvář obrazu si oba kladou stejnou otázku: „Čí boty to jsou?“ „Na koho poukazují?“ „Koho *zpodobňují*?“ Oba předpokládají, že mají-li obraz interpretovat, musí nejdříve boty přisoudit specifickému lidskému subjektu, jemuž pravděpodobně mohly patřit. Obě interpretace se proto zakládají na prvotním předpokladu *substituce*: na zastoupení osoby věcí, živého neživým, organického anorganickým. Tato substituce však nepředchází interpretaci obrazu – interpretací obrazu je ona *sama*. Neboť jakmile byla určena identita vlastníka bot, vše ostatní hladce zapadá na své místo.

Tímto způsobem Heidegger i Schapiro dosáhli humanistického cíle, který dějinám umění přisoudil Panofsky: oba skutečně *oživil* to, co by jinak zůstalo mrtvé, netečné, bezcitné, navzdory (nebo spíše vzhledem k) faktu, že je to právě tato netečnost, tato bezcitnost, kterou se obraz zdá znázorňovat. Oba postupují nejen v souladu s principy humanismu, ale i humanistického *historicismu*, který nechce minulost pouze rekonstruovat; chce ji přímo obnovit – a v tom nejextrémnějším případě ji učinit skutečně *živoucí*.<sup>8</sup> Svým postojem k uměleckému dílu jako netečnému dotud, dokud do něj historik nevdechne život – smysl –, Heidegger i Schapiro ilustrují to, co Derrida označuje jako fundamentálně kompenzační vztah dějin umění k jeho objektům, jako sklon tohoto oboru vždy reagovat na to, co považuje za základní zdroj méněcennosti či za základní nedostatek díla, které musí být vzhledem ke své nedostatečnosti doplněno interpretací.

<sup>6</sup>Martin Heidegger, „The Origin of the Work of Art“, *Poetry, Language, Thought*, přel. A. Hofstadter, Harper & Row, New York 1971, ss. 33–34.

<sup>7</sup>Meyer Schapiro, „The Still Life as Personal Object – A Note on Heidegger and van Gogh“, v: M. L. Simmel, ed., *The Reach of Mind: Essays in Memory of Kurt Goldstein*, Springer, New York 1968, ss. 206–208.

<sup>8</sup>Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Flammarion, Paříž 1978, ss. 291–436.

<sup>8</sup>Walter Benjamin ve svém článku „Theses on the Philosophy of History“ charakterizuje metodu, která zapříčinila prudký rozvoj historického materialismu, takto: „Historikům, jejichž přáním je navrátit k životu určité historické období, Fustel de Coulanges doporučuje, aby si z paměti vymazali vše, co vědí o dalším vývoji dějin.“ *Illuminations*, přel. Harry Zohn, Schocken, New York 1969, s. 256.

A co víc, v obou případech je této restituce – „pravdy“ obrazu – dosaženo prostřednictvím totožného procesu *atribuce*, tedy přivlastnění: boty jsou přisouzeny svému vlastníkov. Atribut je vždy vlastnictvím. V malířství a sochařství jsou atributy (obvykle neživými) objekty, které náleží specifické postavě a umožňují nám určit její identitu; odtud také role atributu v ikonografické analýze (Panofsky: „Jestliže nůž, díky němuž zobrazenou postavu identifikujeme jako svatého Bartoloměje, není nůž, ale vývrtka, pak nejde o svatého Bartoloměje.“). Formální nebo stylistická analýza se však zajímá i o přivlastnění: soustředí se nejen na to, co jsou podle jejího přesvědčení skutečně *vlastnosti* uměleckých děl; kritické znalectví nakládá i se samotným uměleckým dílem jako s atributem, který nám umožňuje identifikovat jejich autora (nebo, méně často, historické období). Dějiny umění byly ve svých počátcích považovány za vědu atribuce a jejich účelem bylo zachránit pozdně středověká a renesanční umělecká díla tím, že budou navracena – tzn. zpětně přisouzena – svým autorům. Přestože u většiny uměleckých děl se tak stalo, Schapirova odpověď Heideggerovi naznačuje, že diskuse o atribuci – ať malířských děl jejich autorům, nebo objektů na nich znázorněných jejich domnělým majitelům – hraje v uměleckohistorických úvahách i nadále ústřední roli.

Na jiných místech Schapiro formuluje principy, na kterých je založena jeho atribuce bot van Goghovi a celá jeho teorie zátiší jako autoportrétu; jeho slovník nás upozorňuje na to, co je tu v sázce (důležité pasáže jsem zvýraznil kurzívou):

Zátiší ... sestává z objektů, které ... ať umělého, nebo přírodního původu, jsou *podřízeny člověku* jako objekty *použití, manipulace a potěšení*; tyto objekty jsou menší než my, leží nám na dosah a *vděčí za svou přítomnost a za své místo lidskému činu nebo účelu*. Vyjadřují *pocit moci člověka nad věcmi*, který člověk získává jejich tvorbou nebo používáním.<sup>9</sup>

Podle tohoto názoru všechny druhy zpodobení komunikují s mocí prostřednictvím média vlastnictví (použití, potěšení). Díky tomu můžeme určit, co je skutečným motivem dějin umění, přinejmenším tak jak jsou praktikovány coby humanistická dis-

ciplína: touha *vlastnit*, která vyjadřuje pocit „moci člověka nad věcmi“, touha po *slušnosti*, což je standard etikety založený na respektu vůči vlastnickým vztahům, touha po *správném názvu*, označujícím specifickou osobu, která je konstantně identifikována jako subjekt uměleckého díla, a nakonec touha po *přivlastnění*. Diskuse mezi Heideggerem a Schapirem je tedy v podstatě sporem o vlastnictví obrazu. Jak pozoruje Derrida, přisuzováním bot venkovské ženě nebo umělci je Heidegger a Schapiro ve skutečnosti prohlásili za své, a to cestou jejich vlastního ztotožnění se s venkovanem a měšťanem:

Říci „Toto (tento obraz těchto bot) vypovídá o X“ znamená říci „Toto vypovídá o *mé osobě*“ prostřednictvím odbočujícího tvrzení „Toto vypovídá o *osobě*“. Ne pouze: „Toto někomu patří, „ ale také: „Toto patří *mně*.“ Neboť z mnoha způsobů identifikace, které zde působí, nemůžeme přehlížet Heideggerovo ztotožňování se s venkovankou a Schapirovo ztotožňování se s obyvatelem města: v prvním případě se zemitým domorodcem, v druhém případě s vykořeněným uprchlíkem.<sup>10</sup>

## Zpodobení

Veškeré umění je „vytvářením obrazů“ a veškeré vytváření obrazů je tvorbou substitutů.

– E. H. Gombrich

Tím, co ospravedlňuje Heideggerovo i Schapirovo přivlastnění si obrazu, je jejich pohled na zpodobení jako na substitut: znázorněnou věc chápou jako zástupný prvek nebo náhražku za postavu či předmět, které by se jinak neobjevily. Historikové umění vždy tíhli právě k této definici znázorňování, a to i navzdory tomu, co razí Alpersová, totiž že postrádají operativní teorii pro zpodobení, a nejsou proto schopni zabývat se takovými uměleckými díly jako například Velázquezovy *Las Meninas* – díly, jež jsou podle jejího přesvědčení „sebevědomými, mnohavrstevnými a bohatými zpodobeními v těch směrech, v jakých se jimi vždy zabývaly spíše literární vědy“. Tuto nedostatečnost – kterou se snaží doplnit – Alpersová přisuzuje ikonologickému

<sup>9</sup>Meyer Schapiro, „The Apples of Cézanne“, v: *Modern Art: Selected Papers*, Braziller, New York 1978, s. 19.

<sup>10</sup>Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, s. 297.

projektu dějin umění, tak jak jej formuloval Panofsky v úvodu ke své *Ikonografii a ikonologii*, konkrétně jeho rozlišení mezi námětem neboli významem na jedné straně a formou na straně druhé:

Pozdraví-li mne na ulici známý smeknutím klobouku, pak to, co vidím, není z formálního hlediska nic jiného než změna určitých detailů v konfiguraci, která je součástí obecného modelu složeného z barev, čar a objemů, modelu, tvořícího můj viditelný svět. ... Do zcela odlišné oblasti interpretace však patří znalost toho, že smeknutí klobouku znamená pozdrav.<sup>11</sup>

Alpersovou zaráží, když Panofsky převádí výsledky tohoto setkání do oblasti malířství: „Tím, co se Panofsky rozhodl ignorovat, je fakt, že člověk není přítomný, ale pouze namalovaný na obraze.“ Avšak přestože Panofsky podle tohoto tvrzení neřeší problém zpodobení, nemůžeme na základě toho vyvodit, že postrádá vlastní operativní teorii zpodobení. Jak jednoznačně ukazuje jeho text *Perspective as Symbolic Form*, Panofsky zpodobení definuje jako symbolickou činnost v protikladu k názoru, podle něhož je zpodobení replikací vizuální zkušenosti (reprezentace jako imitace či iluze).

Alpersová připisuje tento druhý názor Gombrichovi a tvrdí, že jeho slavný výrok „tvorba předchází srovnání“ [*Making comes before matching*] je důkazem Gombrichova pojetí obrazu jako iluze, a tedy jako primární otázky imitativní dovednosti. Citát v úvodu této kapitoly však naproti tomu naznačuje, že i Gombrich chápe znázorňování jako symbolickou činnost, jako vytváření substitutů (výrok „tvorba předchází srovnání“ totiž ve skutečnosti znamená právě toto). Gombrich ve svých *Meditations on a Hobby Horse* staví svůj vlastní názor na zpodobení do protikladu k tomu, co označuje „tradičním postojem“ – názorem na zpodobení coby imitací. Iluze je podle Gombricha pouze sekundární: je něčím, co sice může sloužit jako doplněk či návod ke obrazu, ale v žádném případě pro něj není rozhodující.

Lze dokázat, že dějiny umění vždy definovaly zpodobení ve vztahu k oběma zmíněným činnostem – substituci a imitaci –,

<sup>11</sup>Erwin Panofsky, *Studies in Iconology*, Harper & Row, New York 1962, ss. 3–4; v překladu vycházím z čes. vyd.: „Ikonografie a ikonologie: Úvod do studia renesančního umění“, v: *Význam ve výtvarném umění*, přel. L. Konečný, Odeon, Praha 1981, s. 33.

kteří naprosto přesně odpovídají německému *Vorstellung* – zobrazení ve smyslu symbolické činnosti – a *Darstellung* – prezentaci ve smyslu divadelní prezentace. (Rozlišení proto může být především lingvistické.) První, symbolický modus je substituční: obraz je chápán jako náhražka, jako zástupný prvek, a má tedy vynahradit *nepřítomnost* čili *absenci*. Druhý modus je repetitivní: obraz je definován jako replika vizuální zkušenosti a umělec má za cíl propagovat iluzi hmotné, fyzické *přítomnosti* objektu, který znázorňuje. Historikové umění proto vždy obraz umísťovali na póly přítomnosti a nepřítomnosti, které, jak ukázal Derrida, tvoří základní konceptuální protiklady, na nichž je založena západní metafyzika.<sup>12</sup> Tím, co je potřeba, tedy není výstižnější pojem, který by nahradil „reprezentaci“ či „zpodobení“ (protože ten už máme), ale jeho kritika.

Jak dokazuje Gombrich, oba zmíněné mody reprezentace zdaleka nejsou v harmonickém souladu; historikové umění mají určitým způsobem sklon uvádět pojem imitace jen proto, aby jej vzápětí popřeli jako nepodstatný, doplňkový, dokonce *mylný*. Wölfflin proto svou úvahu s názvem „The Most General Representational Forms“ předesílá poznámkou: „Je omylem dějin umění, že pracují s neobratným chápáním imitace přírody, jako by se jednalo o pouhý homogenní proces, vyvíjející se ke stále vyšší dokonalosti.“<sup>13</sup> Iluzionistický obraz dokonce čelí podezření z podvodu, ze snahy vydávat se za něco, čím není (přímou vizuální zkušeností); historikové umění, motivováni platónskou nedůvěrou, odjakživa tíhli k tomu dočasně vyloučit nebo zcela vydělit referent; smyslem jejich práce je rozlišit obrazy od znázorněných objektů tím, že sami sebe omezí na to, co je na zpodobení specifické, co je mu *vlastní*. (K tomu Schapiro: „Nevím, co bych měl vidět na Heideggerově obdivném popisu van Goghova obrazu bot, který nemohl být vytvořen na základě pohledu na skutečný pár bot nějaké venkovanky.“)

Na tuto formulaci problému znázorňování jsme si tak zvykli – prostřednictvím uměleckých děl, která upozorňují na vlastní materiální vlastnosti, a prostřednictvím dějin umění, které nás učí

<sup>12</sup>Derrida tento protiklad nejen odhalil, ale požaduje dokonce i jeho odstranění. Viz *Of Grammatology*, přel. G. C. Spivak, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1976, passim.

<sup>13</sup>Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History*, přetištěno v: Spencer, ed., *Readings in Art History*, Scribners, New York 1969, sv. II, s. 157.

vidět je jako více či méně harmonické či disonantní kombinace linií a barev –, že už možná ani nedokážeme ocenit to, co Foucault a Marin označují jako naprosto fundamentální podmínku zpodobení, alespoň tak jak bylo chápáno v sedmáctém století, a to jeho *transparentnost* (což neznamená totéž co iluzionismus). V klasických systémech reprezentace, jak je formulovali portrójalističtí logikové, je znak bezesbýtku řízen a zcela závisí na tom, co značí: „Je příznačné,“ píše Foucault, „že prvním příkladem znaku, poskytnutým v *Logique de Port-Royal*, není ani slovo, ani výkřik, ani symbol, ale prostorové a grafické zpodobení – kresba jako mapa nebo obraz. *Je to proto, že obraz ve skutečnosti neobsahuje nic jiného než to, co znázorňuje.*“<sup>14</sup>

Tvrdit, že zpodobení je vůči svým objektům transparentní, neznamená definovat je jako mimetické či iluzionistické – například mapy nejsou simulací vizuální zkušenosti. Znamená to spíše, že všechny prvky uměleckého díla mají význam samy o sobě, tzn. svědčí o něčem, co existuje nezávisle na svém zpodobení. „Transparentnost“ tedy nastoluje mezi realitou a jejím obrazem naprosto rovnocenný vztah; znak a označovaná věc se v sobě navzájem zrcadlí, jedna je pouhým zdvojením, reduplikací druhé. A přesto lze takové transparentnosti dosáhnout jen cestou strategie utajení: například legendární transparentnost obrazového plánu, předepsaná Albertem v jeho *Della Pittura*, byla možná pouze prostřednictvím odstranění materiální podpory obrazu. Marin proto píše o specifické obrazové tradici, která ovlivňovala renesanci od jejích počátků a pak minimálně malířství celého sedmáctého století a kterou charakterizuje zavedení perspektivy jednoho bodu (perspektiva doslova znamená „vidět skrze“, *per-specere*, trans-parence): „Materiální prvky zpodobení – a zejména stopy zanechané malířovým dílem, jeho transformativní činnosti v obraze – musí být zničeny nebo utajeny tím, co malba představuje, její ‚objektivní realitou‘.“ Když se tedy Foucault a Marin soustředí na problém vizuálního zpodobení, snaží se vyjádřit – vrátit viditelnému – ony implicitní, neviditelné strategie a taktiky, jejichž pomocí zpodobení získává na své předpokládané transparentnosti; ani jeden z nich se nezajímá o to, co zpodobení odhaluje, ale o to, co naopak *skrývá*.

<sup>14</sup>Michel Foucault, *The Order of Things*, Pantheon, New York 1971, s. 64.

## Divákovo místo

Text je tvořen rozmanitými spisy, čerpá z mnoha kultur a podílí se na vzájemných vztazích mezi dialogem, parodií a kontroverzí, ale tato jeho rozmanitost se soustředí do jednoho místa, a tím je čtenář, a nikoli, jak se až do nynějška tvrdilo, autor.

– Roland Barthes, *The Death of the Author*

Panofského známý na ulici nás ve skutečnosti upozorňuje na to, co by klasické zpodobení skrylo, aby tím nabylo na transparentnosti, jež je pro ně základní: na fakt, že malířská díla jsou poselstvími adresovanými divákovi se záměrem ovlivnit jeho víru nebo tak či onak změnit jeho chování. Mají to, čemu lingvisté říkají „pól vysílání“ a „pól přijímání“, a tyto dva póly tvoří „nástroj znázorňování“ či „zobrazovací nástroj“. A přestože tento komunikační model obrazové praxe zdaleka není bez problémů (částečně proto, že, jak se zdá, křísí k životu znevažovanou kategorii intencionality), zvyšuje naši citlivost vůči faktu, že divákův vztah k uměleckému dílu je předepsaný, předem stanovený systémem reprezentace.

Protože umělecká díla mají sklon – často i méně často – odsunovat oba tyto póly do pozadí ve prospěch poselství, jež vysílají, umělecko-historické zkoumání je obvykle popíralo; Alpersovou a Frieda je ovšem třeba počítat mezi těch několik málo historiků umění, kteří se v nedávné době soustředili nikoli na problém stylu či ikonografie, ale na postavení diváka stojícího tváří v tvář uměleckému dílu, a tím se přesunuli k oblasti, jež je v oboru literárních věd známa jako estetika recepce.

Tato pozornost vůči roli diváka má ovšem nejméně jeden umělecko-historický precedent, a tím je dílo Lea Steinberga. Citlivost a pozornost k divákovi byla řídicím prvkem Steinbergova díla. V textu *The Philosophical Brothel*, kde se snaží vysledovat vývoj Picassových *Slečen z Avignonu* (obr. 6.2), je Steinbergův přístup k divákovi vztahu vůči obrazu založen na vrcholné lingvistické metafoře: na stylu, jakým obraz diváka oslovuje. Počáteční Picassovy skicy znázorňují mladého muže, který přichází do nevěstince, avšak, jak tvrdí Steinberg, výsledný obraz přisoudil roli této postavy, vévodící celému výjevu, divákovi. Rozhodujícím okamžikem, kdy *mise en scène* obrazu zapadla na své místo, je tedy posun od narativního stylu oslovení neboli vyprávění



Obr. 6.2 Pablo Picasso, *Slečny z Avignonu*

vení v třetí osobě k oslovení v druhé osobě, jímž se obraz obrací přímo na diváka – *staví* jej do role hlavní postavy.

„Žádný jiný obraz,“ píše Steinberg, „(s výjimkou *Las Meninas*) neoslovuje diváka se srovnatelnou intenzitou.“<sup>15</sup> Podíváme-li se, jak *Las Meninas* interpretuje Alpersová, zjistíme, že její argumenty se odvíjejí od téže lingvistické metafor, a to i přesto, že se rozhodla dokázat – *navzdory* Foucaultovi –, že malba vznikla na základě specifických *obrazových* tradic. Obraz *Las*

*Meninas* podle jejího názoru využívá dva mody vizuálního znázorňování a „každý z těchto modů vytváří vztah mezi divákem a obrazem jiným způsobem“. První modus je jižní, jehož příkladem jsou konvence albertiovské perspektivy: „Umělec vidí sám sebe jako stojícího spolu s divákem *před* zobrazeným světem“ – tedy jak vně, tak před ním. Druhý modus je severní, popisný: svět nabízí obrazy sebe samého (jako by se jednalo o jeho odraz v zrcadle nebo v *camera obscura*) „bez zásahu lidského tvůrce“, je proto „pojímán jako jev, jehož existence předchází existenci umělce-diváka“.

Když Alpersová opakovaně zdůrazňuje rozdíl mezi oběma mody v jediné větě, objevuje se lingvistická metafora: „Umělec stojící před obrazem vytvořeným v prvním modu prohlašuje ‚Já vidím svět‘, zatímco druhý modus spíše ukazuje, že ‚Jde o svět viděný‘.“ Její rozlišení je v naprostém souladu s rozlišením Emila Benvenista v jeho *Principles of General Linguistics* – rozlišením mezi diskursivním a historickým (nebo narativním) tvrzením (*discours/histoire*). Benveniste dělí jazyk na dva „artikulační systémy“. První z nich, diskurs, je charakterizován používáním zájmen první a druhé osoby a příslovečných forem jako „tady“, „tam“, „nyní“ a „potom“, které odkazují k situaci v prostoru a čase, v jejímž rámci dochází k danému tvrzení. Diskursivní tvrzení tedy předpokládá jak mluvčího a posluchače, tak „záměr mluvčího tím či oním způsobem posluchače ovlivnit“.

Historická (či narativní) tvrzení jsou na druhou stranu charakterizována potlačením jakýchkoliv odkazů na diváka i posluchače, stejně jako na prostorovou a časovou situaci, v níž by se projev odehrával. Benveniste píše:

K tomu, aby tu mohlo být vyprávění, je postačující a zároveň nezbytné, že autor zůstává věren svému poslání historika a zakáže si vše, co se přičí a co je cizí vyprávění o události (diskurs, osobní reflexe, přirovnání). ... Události jsou zaznamenány tak, jak se udály, jak se postupně objevovaly na horizontu příběhu. Nikdo tu nemluví. Události jako by vyprávěly samy sebe<sup>16</sup>.

Přestože Alpersová tuto souvztažnost neuznává, i nadále čte *Las Meninas* jako dílo, které koresponduje – „oslnivým, leč ve

<sup>15</sup> Leo Steinberg, „The Philosophical Brothel“, *Art News*, září 1972, s. 20.

<sup>16</sup> Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1966, s. 242



své podstatě nestabilním a zcela neřešitelným způsobem“ – s oběma styly znázorňování-artikulace. Naznačuje tedy, že divákův vztah vůči zobrazenému výjevu je hluboce paradoxní:

Právě viděný svět před námi je tím, co nás – díky svému pohledu nasměrovanému navenek (a zde se k umělci přidává princezna a někteří členové jejího doprovodu) – potvrzuje či uznává. Ale kdybychom my z vlastní vůle nakonec nestanuli před tímto světem s rozhodnutím pohlédnout na něj, nikdy by nedošlo k ustanovení priority viděného světa. Ale abychom se vrátili opět na začátek kruhu, viděný svět je před námi skutečně jen proto, že my sami (spolu s Králem a Královnou, které koutkem oka zaznamenáváme ve vzdáleném zrcadle) jsme tím, co zavdalo příčinu k jeho přítomnosti.

A právě tato cirkularita, tato schopnost obsáhnout celý kruh, vyvozuje Alpersová, je tím, co je na *Las Meninas* tak výjimečné.

Znamená to východisko či konec interpretace? Platí, že uzavřený kruh vztahu mezi divákem a viděným skutečně definuje originalitu Velázquezova díla? Je adekvátním důkazem výjimečnosti tohoto plátna? Co kdyby se dalo dokázat, že toto sloučení dvou protichůdných stylů znázorňování-artikulace není vlastní jen Velázquezovi nebo dokonce jen *Las Meninas*, ale i jiným malířským dílům sedmnáctého století? A co když není vlastní jen malířství, ale i literatuře? (Marin ve skutečnosti dokazuje, že pravidla gramatiky a logiky, jak je formulovalo sedmnácté století, přisoudila tuto koexistenci dvou očividně nesourodých modů libovolnému uměleckému projevu.) A konečně: co když je ona cirkularita, kterou Alpersová nachází v *Las Meninas*, vrcholnou definicí toho, co Foucault nazývá „klasickým *epistémé*“ – prvním poznáním, „stropem“ a nejvyšší hranicí, jež vymezuje vše, co bylo možné v sedmnáctém století sdělit slovem, obrazem, anebo dokonce i myšlenkou? V tom případě nelze Velázquezovo dílo nadále popisovat jako *originál* sestávající ze dvou výrazných a navzájem protikladných stylů znázorňování, ale jako klasický systém znázorňování samotného, rozprostírající se na jeho plátně – jak také celou dobu tvrdí Foucault.

## Znázorňování a vlastnictví

Nazýváním lidí svým osobním vlastnictvím král vyhláší pouze to, že vlastníkem osobního vlastnictví je král.

– Karl Marx, *Příspěvek ke kritice Hegelovy filosofie práva*

Ve své knize *Other Criteria* Steinberg popisuje *Las Meninas* jako „inventář tří možných rolí, jež lze předepsat obrazovému plánu“ – okna, zrcadla a povrchu malby –, které „jedna za druhou postupně defilují“ před našima očima na zadní stěně Velázquezova palácového ateliéru. Tyto tři prvky – z nichž první a poslední jsou opakovaně zdůrazněny v náznaku okna a v obráceném obraze, jež rámuje ústřední výjev – zosobňují několikanásobnou roli, kterou hraje samotný povrch *Las Meninas*: okno, skrze něž vnímáme výjev my, a zrcadlo, v němž je tato scéna vnímána (malířem, který v něm sám sebe znázornil). Steinberg nám však zároveň připomíná, že „malby interiérů sedmnáctého století proti sobě často staví pohled otevřenými dveřmi nebo pohled z okna se zářmovaným obrazem a vedle toho zrcadlo se znázorněným odrazem“.<sup>17</sup> Jeho charakteristika obrazu jako „inventáře“ tedy oponuje tvrzení Alpersové ohledně Velázquezova „oslnivého, ale v podstatě nestabilního a neřešitelného“ uměleckého výkonu. To, co Alpersová označuje jako aspekt charakteristický pro tento obraz, chápe Steinberg jako aspekt, který je typický pro celé malířství sedmnáctého století.

Podle Marina názor není koexistence obou evidentně nesourodých stylů v jediném uměleckém díle – tedy v malířském díle-obraze a v malířském díle-zrcadle – pouze typická; je i tím nejpodstatnějším, z čeho vyrostl klasický systém zpodobení.

Na základě toho definuje jeho „protikladné axiomy“:

(1) Obrazová plocha je transparentním oknem, skrze něž si divák, Člověk, prohlíží výjev zpodobený na plátně, jako by se díval na skutečný výjev, odehrávající se v reálném světě; ale (2) tato plocha – ve skutečnosti povrch a materiální podpora obrazu – je zároveň také odrazným, zrcadlovým nástrojem, na kterém jsou znázorněny skutečné objekty.

<sup>17</sup>Leo Steinberg, „Other Criteria“, *Other Criteria*, Oxford, New York 1972, ss. 73–74.

První axiom, malířské dílo-okno (ekvivalent k Benvenistově rovině diskursu), přisuzuje to, co je zobrazeno, specifickému lidskému subjektu – „oku/já“, zaujímajícímu v systému perspektivy jednoho bodu výhodné postavení –, který nahradil věci, jež zpodobňuje, a který proto může zobrazení prohlásit za své jako výraz *svého vlastního* vidění, *své vlastní* myšlenky. V druhém axiomu – malířském díle-zrcadle (odpovídajícímu dané historické rovině) – však tento subjektivní divák mizí, a svět se proto zdá zobrazovat sama sebe, aniž by do něj umělec jakkoli zasahoval. Tento druhý axiom tedy postuluje dokonale rovnocenný vztah mezi realitou a jejím zpodobněním, tak, aby se zpodobnění „mohla z ontologického hlediska jevit jako věci zpodobené, uspořádané v souladu s racionálním a univerzálním diskursem, s diskursem samotné reality“. A je to právě utajování všech důkazů o existenci nástrojů zpodobnění, co klasickému obrazu zajišťuje jeho autoritativní postavení, jeho nárok na vlastnictví určité formy pravdy nebo epistemologické hodnoty.

Roli zrcadla při zavádění pravdy-hodnoty vizuálního zpodobnění probírá Steinberg i ve své přednášce o *Las Meninas*, která od doby svého vzniku v roce 1965 zazněla při mnoha příležitostech, ale vyšla teprve nedávno. „Zjišťujeme, že Velázquezovo zrcadlo ztotožňuje dvě rozdílné věci: to, co Král a Královna vidí ze svého místa, a to, co my vidíme ze svého – skutečnost a její namalovaný obraz –, ukazuje zrcadlo jako věci, které jsou identické; jako by záruka, že mistrovské dílo na plátně zrcadlí pravdu za ním, přesahovala možnosti jakéhokoli zrcadla. V tomto smyslu lze o obrazu *Las Meninas* říci, že oslavuje pravdivost malířova umění.“<sup>18</sup>

Marin k vysvětlení toho, jak mohou tyto protikladné axiomy existovat vedle sebe v rámci jediného obrazu, používá syntézu Benvenistova postřehu, že charakteristickým rysem všech historických tvrzení je *potlačení* veškerých známek vysílání a přijímání, s Freudovou hypotézou, že každá negace ve skutečnosti představuje (zastřenou či posunutou formu) souhlasu či potvrzení. (Tvrdí-li pacient: „Ptáte se, koho mohl představovat člověk v mém snu? Má matka to *nebyla*,“ Freudův komentář zní: „Vý-

rok korigujeme takto: „Takže to *byla* jeho matka.““)<sup>19</sup> Na základě toho Marin vyvozuje to, co nazývá „negující strukturou“ klasického zpodobnění:

Plátno jako materiální podložka a povrch obrazu neexistují. V malířství poprvé [Marin tím polemizuje s Brunelleschiho perspektivními konstrukcemi] vstupuje Člověk do reálného světa. Ale na druhou stranu plátno jako podpora a jako povrch existují, aby na nich existoval duplikát reality – plátno jako takové je simultánně postulováno a neutralizováno; technicky a teoreticky musí být považováno za transparentní. Jako neviditelné a zároveň jako nezbytná podmínka viditelnosti odrážející transparentnost teoreticky definuje plochu zpodobnění.

Potvrzení a zároveň negace zobrazovacího nástroje nejenže zajišťují transparentnost klasického zpodobnění, ale určují také (ontologický a epistemologický) status subjektu zpodobnění. Neboť jestliže je, podle prvního axiomu, zpodobnění přisouzeno specifickému lidskému subjektu, který „si přivlastňuje věci, přivlastňuje si realitu jako *své* věci, *svou* realitu“, podle druhého axiomu „se takový subjekt nenalézá v prostoru a čase se vším, co k nim patří, ale jedná jako univerzální a abstraktní Mysl, jejímž jediným účelem je rozumět věcem a potvrzovat je“. (V klasické politické teorii byla tato funkce samozřejmě připisována pouze Králi – nestrannému, spravedlivému, univerzálnímu soudci.)

V klasickém systému reprezentace je tedy subjekt obrazu postulován jako absolutně *svrchovaný*. Jinými slovy, člověk, který zobrazuje svět, se transformuje ze subjektivní bytosti v čase a prostoru – které jej v jistém smyslu vlastní – do transcendentní, objektivní Mysli, která si přivlastňuje realitu, a proto je jí nadřazena a ovládá ji. Marin to popisuje následovně:

Tento proces můžeme chápat jako proces, jehož prostřednictvím se subjekt vyhlazuje za střed světa a transformuje se do věcí tak, že věci transformuje ve zpodobnění sebe samého. Takový subjekt má k vlastnictví věcí legitimní právo, neboť je dokázal nahradit vlastními a adekvátními znaky – to znamená tak, že realita se stala přesným ekvivalentem jeho diskursu.

<sup>18</sup>Leo Steinberg, „Velázquez' *Las Meninas*“, October 19, zima 1982, s. 52.

<sup>19</sup>Sigmund Freud, „Negation“, s. 213.

Obraz je tedy definován jako přivlastnění, a tím pádem ustanoven jako nástroj moci. V této fázi Marinova analýza končí; jeho pojetí klasického obrazu je ovšem možné situovat i do rámce společenského a ekonomického života sedmnáctého století, a tak odhalit ve své podstatě politickou funkci znázorňování. Nesmíme automaticky předpokládat, že obraz je tímtež co vlastnictví, a to i navzdory Lockeově známé definici z roku 1690: „Cokoli vyjme ze Stavů, jež Příroda byla poskytnula, i ponechá to v něm, i přidá k němu co vlastního, činí to svým *Vlastnictvím*.“ Před Lockem se však pojmy přivlastnění (práce) a vlastnictví vzájemně vylučovaly; majetek byl nabýván dědictvím, bojem nebo legálním podílem, ale nikdy prací (která nebyla spojována s bohatstvím, ale naopak s chudobou).<sup>21</sup> Lockeova idea, že člověk má přirozené právo na vlastnictví získané vlastní činností byla tedy značně radikální a zcela jistě neodpovídala ekonomickým a politickým realitám sedmnáctého století.

V rámci feudálního způsobu produkce neměl ten, kdo pracoval, na plody své práce žádné zákonné právo; ty plynuly vlastníku půdy. Vlastnictví půdy bylo ekvivalentem politické moci: ekonomika a politika byly navzájem neoddělitelně propojeny.<sup>22</sup> V absolutistických monarchiích, které se vyvinuly z feudální výroby a panovaly v Evropě od patnáctého až do osmnáctého století – probíhaly tedy paralelně s klasickým systémem reprezentace –, však byly ekonomické a politické zájmy rozdílné.<sup>23</sup> Základním rysem absolutistického státu byl návrat k římskému právu, jež striktně rozlišovalo mezi ekonomickými právy, determinovanými osobním vlastnictvím, a absolutní mocí, zosobněnou státem. Římské civilní právo (*jus*), které upravovalo ekonomické transakce, bylo založeno na absolutní a bezpodmínečné povaze osobního vlastnictví; římské veřejné právo (*lex*) zase řídilo politické vztahy mezi státem a jeho subjekty a vyvažovalo právně bezpodmínečný charakter osobního vlastnictví formálně absolutní povahou imperiální svrchovanosti.

<sup>21</sup>Viz Hannah Arendtová, *The Human Condition*, University of Chicago, Chicago 1958, ss. 109 a d.

<sup>22</sup>Viz Karl Marx, „Economic and Philosophical Manuscripts“ (1844), v: *Early Writings*, přel. Livingstone a Benton, Vintage, New York 1975, ss. 279–400.

<sup>23</sup>Tento a následující odstavec vycházejí z: Perry Anderson, *Lineages of the Absolutist State*, NBL, Londýn 1974.

Obnovou římského práva absolutistické státy raně moderní Evropy znovu zavedly rozluky mezi ekonomickou sférou a sférou politickou, moc byla soustředěna v centrální monarchii, jejíž svrchovanost byla absolutní, a zároveň s tím došlo i k posílení majetkových práv aristokracie. Tentýž historický proces, který omezil politickou moc aristokracie, tuto ztrátu na druhé straně vyvážil tím, že aristokracii umožnil bezprecedentní rozšíření jejího majetku. Struktura absolutistického státu byla založena právě na tomto základním protikladu – na protikladu, který nakonec vedl k jeho zániku. Pozice absolutní svrchovanosti skytala králi dostatečnou moc k tomu, aby zrušil středověká privilegia a ignoroval tradiční majetková práva; avšak paradoxně právě tato práva byla s rozvojem absolutismu posílena.

Claude Lévi-Strauss v *Smutných tropech* píše, že umělecká díla lze číst jako imaginární řešení reálných společenských rozdílů,<sup>24</sup> a klasický systém reprezentace je skutečně sestaven tak, aby umožnil právě toto řešení. Z jeho dvou protikladných axiomů se rodí dva protichůdné póly – vlastnictví a svrchovanost, které definují společenské protiklady, typické pro absolutistický stát. V klasickém zpodobení je tato antinomie řešena prostřednictvím dialektiky potvrzení a negace, jejichž pomocí dochází ke shodě mezi vlastnickými zájmy a zájmy svrchovanými. Axiom definující zpodobení jako majetek konkrétního jednotlivce je totiž vzhledem ke své legitimitě závislý na tom, co zpodobení definuje jako výraz abstraktní, univerzální pravdy. A v ideologii absolutistické vlády už neexistovala jiná univerzální pravda než neoddiskutovatelný fakt panovníkovy absolutní, nejvyšší moci, kterou mu svěřil Bůh.

Rozhodně není nedůležité, že feudální principy teritoriálního panství a s nimi i politické moci vyplývající z vlastnictví půdy během absolutistické éry se nejdéle udržely ve Španělsku, kde nakonec přispěly k pádu habsburské dynastie.<sup>25</sup> Nyní už snad dokážeme pochopit, proč Foucault umístil *Las Meninas* na samý počátek své analýzy klasického *epistémé*, stejně jako jeho jinak

<sup>24</sup>Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, přel. John Russell, Atheneum, New York 1971, ss. 176–180; v překladu vycházíme z čes. vyd.: *Smutné tropy*, přel. Jiří Pechar, Odeon, Praha 1966, ss. 122–36. Fredric Jameson nedávno navrhl uplatnit Lévi-Straussovo schéma na kulturní produkci jako celek, v: *The Political Unconscious*, Cornell University Press, Ithaca 1981, ss. 77 a d.

<sup>25</sup>Perry Anderson, *Lineages of the Absolutist State*, ss. 60–84.

nevysvětlitelné lpění na názoru, že Velázquezův obraz představuje absenci subjektu znázornění – „člověka, jemuž je tento obraz podoben, a člověka, v jehož očích je pouhou podobností“. Tyto dva „náměty“ v *Las Meninas* záměrně – a neviditelně – splývají.

Obraz je samozřejmě soustředěn k ústřednímu bodu – definovaném stavbou gest a pohledů, která protíná malbu a je protilehlá perspektivní konstrukci prostoru –, kam je jednoznačně umístěn člověk, pro něhož tento výjev, tato scéna, existuje: který může prohlásit celý obraz za *svůj vlastní*. (Tento člověk je zřejmě také modelem, jehož podobu Velázquez právě zaznamenává na zobrazeném plátně, obráceném k divákovi rubovou stranou.) Tento ústřední bod však není obsažen uvnitř, v obraze, ale vně něj – jak tomu také musí být, jsou-li Marina pozorování o umístění subjektu klasického systému zpodobení správná. Jestliže je totiž subjekt prostřednictvím zpodobení transformován v abstraktní, transcendentní Mysl, „jejímž jediným účelem je rozumět věcem a potvrzovat je“, pak se takový subjekt nikdy nemůže objevit na zpodobení sebe samého. (Tato absence subjektu ve scéně zpodobení je na obraze přiznána, tvrdí Foucault, faktem, že pozorovatel *Las Meninas* vidí pouze rubovou stranu plátna, na níž portrét tohoto subjektu zřejmě vzniká.)

A přesto: podle hypotézy o negaci – struktuře klasického obrazu musí být tento aspekt – toto vypuštění subjektu zpodobení – zároveň jeho potvrzením. Člověk, pro něhož obraz existuje, totiž sice nikdy nemá být na samotném obraze nalezen, nicméně sám sebe v obraze vidí a poznává, tvrdí Foucault, a to zástupně – jako formu vlastního „zobrazení nebo reflexe“.<sup>26</sup> A skutečně, postava v *Las Meninas*, která zaujímá místo „prvního diváka“ – a jejíž pohled proto předchází pohledu malířovu –, se do obrazu promítá v zrcadle, které přerušuje plynulost zadní stěny Velázquezova palácového ateliéru. Zrcadlo navozuje nejen identitu člověka, o jehož zpodobení se jedná: definuje zároveň bod, který tento člověk zaujímá jako absolutně svrchovaná bytost. Neboť

tento bod, jak napovídá název jedné z dalších Foucaultových podkapitol, představuje „Místo Královo“.

Přestože toto místo může zdánlivě zaujímat i sám malíř, tak jak stál před *Las Meninas*, aby je namaloval, a divák, který před obrazem stojí a prohlíží si jej, ani o umělci, ani o divákovi nelze říci, že si neprávem přivlastnil privilegium a moc náležející jen a pouze svrchovanému vládci. Obraz nezpodobňuje malíře, ale vizi Krále; jak se ukazuje, Velázquez se vlastní role jako „autora“ výjevu vzdal právě ve prospěch této nejvyšší autority, která jej i jeho umění podporovala. Skutečně bychom neměli za definitivního „autora“ *Las Meninas* považovat Filipa IV., stejně jako Marin nepřisuzuje autorství *Pastýřů z Arkádie* Poussinovi, ale kardinálu Rospigliosimu, který obraz objednal a vymyslel jeho účel spolu s výrokem „*Et in Arcadia ego*“? (Jak tvrdí Marin, autorství kardinála Rospigliosiho je na obraze přiznáno faktem, že ukazováček pastýře, který se snaží rozluštit nápis na náhrobku, mívá na písmeno „r“ ve slově „Arcadia“, jež je zároveň prostředním písmenem celého nápisu a je umístěno přesně v geometrickém středu obrazu.)

Stejně tak si nepřivlastnil místo Krále ani divák *Las Meninas* – na to si budeme muset počkat až na konec osmnáctého století, kdy dojde k pádu absolutistické moci a na jevišti historie, jak tvrdí Foucault ve své nejodvážnější hypotéze v *Řádu věcí*, poprvé stane Člověk. To, co se našemu pohledu předkládá v *Las Meninas* – je vymezeno a předsáno pohledem Krále; my nevidíme o nic víc a o nic méně, než vidí On. (Alespoň to má podle mého názoru Foucault na mysli, když tvrdí, že *Las Meninas*, představují *meze* klasického obrazu.) A skutečně, obraz na divákův pohled účinkuje jako past: divák je povoláván pohledem malířovým a princezniným, ale jen proto, aby byl jejich prostřednictvím vystaven pohledu samotného Krále.)

<sup>26</sup>Michel Foucault, *The Order of Things*, s. 308. Plně znění výroku je následující: „Podle klasického názoru člověk, kvůli němuž obraz existuje a který sám sebe na tomto obraze zpodobňuje – přičemž vlastní existenci v obraze považuje za zobrazení nebo reflexi –, člověk, jenž je jedním z prvků všech navzájem propletených vláken ‚znázornění ve formě obrazu nebo obrazové plochy‘, ten sám sebe v této obrazové ploše nenalezne.“

## Truchlení nad modernou

Prověrování reality ukázalo, že milovaný objekt už neexistuje, a vznáší nyní požadavek stáhnout všechno libido spjaté s tímto objektem zpět. To vyvolává pochopitelné vzpření – lze obecně pozorovat, že člověk jakoukoli libidinozní pozici nerad opouští, dokonce i v tom případě, když se mu už naskytá náhrada.

– Sigmund Freud, *Truchlení a melancholie*

Marinovu úvahu o negující struktuře klasického zpodobení na konferenci Modern Language Association neuvedla Alpersová; byl to Michael Fried, který se ve svých pracech z poslední doby soustředí také na vztahy mezi malířem a divákem – avšak ve zcela odlišných historických podmínkách. V *Absorption and Theatricality* zkoumá roli diváka na sklonku osmnáctého století, tedy právě v okamžiku, kdy pojem transparentnosti klasického obrazu a s tím i jeho nároku na pravdu ustoupil do pozadí. Jak pozoruje Jean Clay ve své poslední knize *Romanticism*, na konci osmnáctého století „se začala transparentnost [obrazového plánu] zneprůhledňovat, plocha [obrazu] začala splývat, stěny [Dürerových] žil se začaly stahovat“.<sup>27</sup> Foucault píše: „Práh mezi klasicismem a modernou... byl definitivně překročen ve chvíli, kdy se slova přestala křížit se zpodobeními a skýtat spontánní podklad pro znalost věcí“.<sup>28</sup>

Friedův přístup k problému diváka na prahu moderny je ovšem pozoruhodně blízký Marinově diskusi stejného problému v sedmáctém století:

Poznání, že malby vznikají proto, aby byly pozorovány [píše Fried], a tedy i předpoklad existence pozorovatele, vedly k požadavku aktualizovat jeho přítomnost ... Zároveň ... toho bylo možno dosáhnout jedině negací pozorovatelovy přítomnosti: pouze nastolením zdání jeho absence či neexistence bylo možné zajistit jeho pozici před obrazem a jeho okouzlení touto malbou.<sup>29</sup>

Fried však namítá, že „existence pozorovatele, tedy takřkajíc primitivní konvence, že obrazy vznikají proto, aby byly pozorov-

vány, se ukázala pro malířství tak problematická jako nikdy předtím“ *ne dříve než* „někdy na konci osmnáctého století“ a *pouze* ve Francii. Proto nepřekvapí, že Fried napadl Marinovu hypotézu jako „ahistorickou“ s tvrzením, že jeho uplatnění Benvenistova strukturalistického rozlišení historie/diskurs vypovídá o hledání jakéhosi „transhistorického operátora“, který by definoval „podstatu“ historického malířství. (Zde Fried pouze zdůrazňuje dnes už známé obvinění, že strukturalismus je ahistorický; výše uvedená analýza sociální struktury absolutistického státu nicméně dokazuje naopak historickou povahu Marinovy analýzy.)

Fried zpochybňuje Marinův předpoklad, že kdykoli se pohled postavy nebo skupiny postav upírá na diváka tak, jako by tyto postavy potvrzovaly jeho přítomnost před plátnem (stejně jako v *Las Meninas*), jde o potvrzení zobrazovacího nástroje. Jak tvrdí Fried, i to je historicky určeno, a na důkaz toho uvádí fakt, že v rámci současného kritického pojetí Greuzeova obrazu *Le Fils ingrat* z roku 1777 nebyla přítomnost chlapce, který z plátna upřeně hledí na diváka, vnímána jako prvek narušující narativní plynulost obrazu. Avšak když Marin pozoruje, že v Poussinových *Pastýřích z Arkádie* se na diváka přímo neobrací nikdo – „s výjimkou existence malby samotné a faktu, že se na ni díváme, není v ikonografickém poselství obrazu obsažen jediný náznak vysílání a přijímání tohoto poselství; to znamená, že na nás diváky neshlíží žádná postava, nikdo se na nás neobrací jako na zástupce odesilatele poselství“ –, Fried namítá, že Marin přehlíží to, co on sám považuje za „prvotní podmínku: že obrazy vznikají proto, aby byly pozorovány“.

V čem se však tato „prvotní podmínka“ liší od „transhistorických operátorů“, které Fried kategoricky odmítá? Friedova odpověď by nepochybně zněla, že dokonce i tato podmínka je „prvotní“ jen do té míry, jak byla chápána na konci osmnáctého století. (Tomu odpovídají i poznámky Waltera Benjamina o kultovní hodnotě primitivních uměleckých děl, jež prvotně nevznikla za účelem vystavení, v jeho textu *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*.) Ale jak může být konvence zároveň prvotní i historická a proč je Friedův přístup ke konvencím znázorňování v osmnáctém století historičtější než Marinovo pojetí týchž konvencí, jak byly chápány stoletím sedmáctým?

<sup>27</sup>Jean Clay, *Romanticism*, přel. Owens a Wheeler, Vendome, New York 1981, s. 25.

<sup>28</sup>Michel Foucault, *The Order of Things*, s. 304.

<sup>29</sup>Michael Fried, *Absorption and Theatricality*, University of California Press, Berkeley 1980, s. 103.

Friedův skeptický postoj vůči existenci všech takových konstant je zřejmý i v jeho kritických spisech z konce šedesátých let, zejména v případě poznámek pod čarou v jeho textu *Art and Objecthood* – často uváděném výpadu proti minimalistické soše. V těchto poznámkách Fried opravuje Clementa Greenberga v jeho tvrzení, že „neredukovatelná podstata obrazového umění spočívá na jediných dvou zakládajících konvencích či normách: na plochosti a na vymezení této plochosti“. Fried připouští, že „v hlavních rysech je to nepochybně pravda“, ale pokračuje:

... plochost a vymezení plochosti by neměly být chápány jako „nezmenšitelná podstata obrazového umění“, ale spíše jako jakési minimální podmínky pro to, aby bylo něco viděno jako malba; ... klíčovou otázkou není, čím tyto minimální a takřkajíc nadčasové podmínky jsou, ale nakolik jsou v daném okamžiku schopny nás nezvratně přesvědčit – nakolik jsou jako malba úspěšné. Tím neříkám, že obraz žádnou podstatu nemá; tvrdím pouze, že tato podstata – tedy to, co v nás vyvolává ono přesvědčení – je do značné míry určena – a proto také průběžně proměňována – živoucím dílem nedávné minulosti. Podstata malby není ničím neredukovatelným.<sup>30</sup>

Friedův požadavek radikálního historicismu, jak se alespoň zpočátku zdá, odporuje nietzschovskému postřehu – který byl pro Foucaultovo dílo ústřední už od počátku sedmdesátých let –, že to, co leží za věcmi, „není nijak nadčasovým ani podstatným tajemstvím, ale tajemstvím spočívajícím v tom, že věci nemají žádnou podstatu nebo že jejich podstata byla kousek po kousku zkonstruována z forem jim cizích“.<sup>31</sup> Avšak zatímco Nietzsche a Foucault hovoří o podstatách jako o „vynálezech vládnoucích tříd“, a tedy jako o nástrojích moci, Fried tento fakt kompenzuje tvrzením, že podstaty se mění pouze ve „vztahu k dílu živoucí minulosti“. Přestože všichni tři autoři vycházejí ze stejné hypotézy, Friedova snaha o zachování kategorie podstaty jejím historicizováním je pravým opakem Foucaultovy snahy ji zničit.

Předmět Friedova historického zájmu z poslední doby má zřejmě sloužit jako omlazující injekce, protože autor se snaží zpětně vysledovat genealogii vlastního kritického postoje z še-

desátých let – postoje, který rozvinul na podporu díla takových malířů jako Frank Stella a Morris Louis (a sochařů jako Anthon Caro) a jímž jako „teatrální“ odsoudil sochaře minimalismu, kteří mu zosobňovali odvrát od – a v důsledcích vlastně ztrátu – modernistické ideje čistoty a zpřítomnění. Protože další vývoj v umění mu byl cizí, Fried se ponořil do historie, a jedním ze základních rysů jeho nedávné práce je pokus znovuoživit platnost Diderotových idejí (které pokládaly za teatrální zase větší umělecké produkce své doby) pro modernismus.

Foucault ve svém *Řádu věcí* přesvědčivě situuje Diderotův čtverec do klasického řádu a na důkaz toho uvádí jeho zamýšlenou *Encyklopedii* všeho známého. Diderotův požadavek po potvrzení a zároveň negaci divákovy přítomnosti před uměleckým dílem, nastolený v jeho kritických a teoretických spisech o umění, je tedy možná posledním významným prohlášením v klasické teorii znázorňování. Ale tento požadavek, přicházející v období soumraku klasického řádu, se jeví jako konzervativní pokus znovu učinit dívání se na obraz, Friedovými vlastními slovy, „způsobem, jak přistupovat k víře a k pravdě“.

Friedův postoj, prosazovaný na sklonku moderny, je rovnocenný postoji Diderotovu, prosazovanému na sklonku klasického řádu; nepřekvapuje proto, že Diderotův konzervatismus je rysem, o kterém se Friedovi nechce příliš hovořit. Neboť s tím, jak se Friedovy názory vyvíjejí – nejnověji se přesunul od Diderota a Davida ke Courbetovi –, stále více připomínají Freudovu „práci, kterou vykonává truchlení“:

Normální je, že respekt k realitě zvítězí. Jeho příkaz nemůže být nicméně splněn hned. Je nyní prováděn v jednotlivostech při velkém vynaložení času a obsazovací energie a mezitím ztracený objekt psychicky existuje dál. Je evokována každá jednotlivá vzpomínka a každé jednotlivé očekávání, v nichž libido bylo vázáno na tento objekt, jsou nadměrně obsazována a v nich se jednotlivě uskutečňuje uvolnění libida.<sup>32</sup>

<sup>30</sup>Michael Fried, „Art and Objecthood“, *Artforum*, 1967, přetištěno v: Philipson a Gudel, *Aesthetics Today*, s. 235.

<sup>31</sup>Michel Foucault, „Nietzsche, Genealogy, History“, v: *Language, Counter-Memory, Practice*, s. 142.

<sup>32</sup>Sigmund Freud, „Mourning and Melancholia“, v: *General Psychological Theory*, s. 166; v překladu vycházím z čes. vyd.: „Truchlení a melancholie“, přel. Jiří Pechar v: *Práce k sexuální teorii a k učení o neurosách, Vybrané spisy III*, Avicenum, Praha 1971, s. 281.

## Postscriptum: Postmodernismus

To, nad čím Fried truchlí, je samozřejmě smrt modernismu. Postmodernismus – stejně jako poststrukturalismus – je kritikou znázorňování, a zejména znázorňování v modernistickém pojetí.

„Modernismus,“ píše Fredric Jameson, „přejal svou formulaci problému znázorňování z náboženské terminologie, která znázorňování definuje jako ‚figuraci‘, jako dialektiku písma a ducha, jako ‚obrazový jazyk‘ [Vorstellung], ztělesňující, vyjadřující a sdělující jinak nezprostředkovatelné pravdy.“ Postmodernismus je na druhé straně typický svým „rozhodnutím používat znázorňování proti němu samotnému za účelem zničení vazby či absolutního postavení každého jednotlivého obrazu“. Jameson tedy rozlišuje mezi modernistickými a postmodernistickými díly právě na základě „vztahu obou [těchto směrů] k tomu, co se nazývá ‚pravdou-obsahem‘ umění, a k tomu, jaké nároky si kládou na vlastnictví určité formy pravdy či epistemologické hodnoty“.<sup>33</sup>

Jameson rozlišuje mezi (modernistickým) Syberbergovým filmem a (postmoderním) filmem Godardovým. V oblasti výtvarného umění je stimulem postmoderní kritiky zpodobení podobný pokus zpochybnit referenční status vizuálního zpodobení a s tím i jeho nárok na zobrazení reality takové, jaká skutečně je, ať je touto realitou povrchový vzhled věcí (realismus), nebo nějaký ideální řád, ležící v pozadí nebo za hranicemi vzhledu (abstrakce). Postmoderní umělci ukazují, že tato „realita“, ať konkrétní, nebo abstraktní, je fikcí, vytvářenou a udržovanou pouze tím, jak ji předává kultura.<sup>34</sup>

Většina nejlepších současných studií pojednává o obrazech zprostředkovávaných médií – o obrazech, které využívají dokumentární status fotografie nebo kinematografické styly znázorňování. Fotografie a film, založené na perspektivě jediného bodu, jsou *transparentními* médií; a přestože jejich původ je zcela evidentně odvozen z klasického systému reprezentace, je neustále předmětem kritického zkoumání. Umělci, kteří se těmito druhy obrazů zabývají, se je snaží ukázat jako nástroje moci. Zkoumají nejen ideologická poselství, která v nich jsou zakódo-

vána, ale také, a to je důležitější, i strategie a taktiky, jež jim zajišťují jejich autoritativní postavení v naší kultuře. Mají-li být totiž tyto obrazy účinnými nástroji kulturního přesvědčování, je nezbytně nutné odstranit vše, co představuje jejich materiální a ideologickou podporu, aby v nich mohla jasně promluvit skutečnost. Prostřednictvím přivlastnění, manipulace a parodie se tyto umělci snaží propůjčit viditelné neviditelným mechanismům, které těmto obrazům dodávají na jejich údajné transparentnosti, jež je stejně jako v klasickém znázorňování založena na zřejmé nepřítomnosti autora.

„Snahy Frieda – a Alpersové – vyvrátit dílo autorů jako Marin a Foucault, jsou tedy důkazem toho, že se dějiny umění vzdálily také současné umělecké praxi. Jsou odříznuty nejen od nejvýznamnějších kritických směrů současnosti, ale i od jejich umění, a vlastní vinou si tak uzavřely všechny cesty k živoucí přítomnosti, která – jak správně pochopil Walter Benjamin – je naprosto nezbytným předpokladem jakéhokoli historického zkoumání. Bez tohoto spojení obor upadá a historikové umění se stávají pouhými antikváři. Není vyloučeno, že ve věku postmodernismu čeká dějiny umění právě tento osud.“

Přeložila L. V.

<sup>33</sup>Fredric Jameson, „In the Destructive Element Immerse“, October 17, 1981.

<sup>34</sup>O realitě jako následku signifikace viz: Jean Baudrillard, *For A Critique of the Political Economy of the Sign*, Telos, St. Louis 1981.

## Postscriptum: Postmodernismus

To, nad čím Fried truchlí, je samozřejmě smrt modernismu. Postmodernismus – stejně jako poststrukturalismus – je kritikou znázorňování, a zejména znázorňování v modernistickém pojetí.

„Modernismus,“ píše Fredric Jameson, „přejal svou formulaci problému znázorňování z náboženské terminologie, která znázorňování definuje jako ‚figuraci‘, jako dialektiku písma a ducha, jako ‚obrazový jazyk‘ [*Vorstellung*], ztělesňující, vyjadřující a sdělující jinak nezprostředkovatelné pravdy.“ Postmodernismus je na druhé straně typický svým „rozhodnutím používat znázorňování proti němu samotnému za účelem zničení vazby či absolutního postavení každého jednotlivého obrazu“. Jameson tedy rozlišuje mezi modernistickými a postmodernistickými díly právě na základě „vztahu obou [těchto směrů] k tomu, co se nazývá ‚pravdou-obsahem‘ umění, a k tomu, jaké nároky si kladou na vlastnictví určité formy pravdy či epistemologické hodnoty“.<sup>33</sup>

Jameson rozlišuje mezi (modernistickým) Syberbergovým filmem a (postmoderním) filmem Godardovým. V oblasti výtvarného umění je stimulem postmoderní kritiky zpodobení podobný pokus zpochybnit referenční status vizuálního zpodobení a s tím i jeho nárok na zobrazení reality takové, jaká skutečně je, ať je touto realitou povrchový vzhled věcí (realismus), nebo nějaký ideální řád, ležící v pozadí nebo za hranicemi vzhledu (abstrakce). Postmoderní umělci ukazují, že tato „realita“, ať konkrétní, nebo abstraktní, je fikcí, vytvářenou a udržovanou pouze tím, jak ji předává kultura.<sup>34</sup>

Většina nejlepších současných studií pojednává o obrazech zprostředkovaných médií – o obrazech, které využívají dokumentární status fotografie nebo kinematografické styly znázorňování. Fotografie a film, založené na perspektivě jediného bodu, jsou *transparentními* médií; a přestože jejich původ je zcela evidentně odvozen z klasického systému reprezentace, je neustále předmětem kritického zkoumání. Umělci, kteří se těmito druhy obrazů zabývají, se je snaží ukázat jako nástroje moci. Zkoumají nejen ideologická poselství, která v nich jsou zakódo-

vána, ale také, a to je důležitější, i strategie a taktiky, jež jim zajišťují jejich autoritativní postavení v naší kultuře. Mají-li být totiž tyto obrazy účinnými nástroji kulturního přesvědčování, je nezbytně nutné odstranit vše, co představuje jejich materiální a ideologickou podporu, aby v nich mohla jasně promluvit skutečnost. Prostřednictvím přivlastnění, manipulace a parodie se tito umělci snaží propůjčit viditelné neviditelným mechanismům, které těmto obrazům dodávají na jejich údajné transparentnosti, jež je stejně jako v klasickém znázorňování založena na zřejmé nepřítomnosti autora.

Snahy Frieda – a Alpersové – vyvrátit dílo autorů jako Marin a Foucault, jsou tedy důkazem toho, že se dějiny umění vzdálily také současné umělecké praxi. Jsou odříznuty nejen od nejvýznamnějších kritických směrů současnosti, ale i od jejich umění, a vlastní vinou si tak uzavřely všechny cesty k živoucí přítomnosti, která – jak správně pochopil Walter Benjamin – je naprosto nezbytným předpokladem jakéhokoli historického zkoumání. Bez tohoto spojení obor upadá a historikové umění se stávají pouhými antikváři. Není vyloučeno, že ve věku postmodernismu čeká dějiny umění právě tento osud.

Přeložila L. V.

<sup>33</sup>Fredric Jameson, „In the Destructive Element Immerse“, October 17, 1981.

<sup>34</sup>O realitě jako následku signifikace viz: Jean Baudrillard, *For A Critique of the Political Economy of the Sign*, Telos, St. Louis 1981.



■ William V. Dunning

## Pojem já a postmoderní malířství: konstrukce post-karteziánského diváka

Individuální členové každé společnosti používají určitou společnou definici pojmu „já“ – pojmu, který určuje strukturu a zároveň i meze jejich vnímání podobností a rozdílů ve vztahu k druhým.<sup>1</sup> Anthony Wilden ve své knize *The Language of the Self* zdůrazňuje, že v teoriích sociologů a antropologů posledních let je idea já považována za mlčky akceptovanou konstrukci, vždy specifickou pro každou společnost, v níž jednotlivci žije,<sup>2</sup> a Claude Lévi-Strauss dokonce tvrdí, že jednotlivec má ve společenské struktuře tendenci bezezbytku zaniknout.

S tím, jak se společenský pojem já nevyhnutelně mění, musí tuto změnu – v zájmu nastolení odpovídajícího vztahu jak vůči umělci, tak vůči přemýšlivému divákovi – odrážet i umění. Rozdíl mezi moderním a postmoderním chápáním já a jejich vztahem k přírodě tvoří základ některých strukturálních rozdílů mezi moderním a postmoderním malířstvím.

O povaze „individuálního“ teoretizuje lidstvo odnepaměti, a zejména v posledním čtyřstoletí jsme se usilovně snažili pochopit realitu toho, co nazýváme „já“. Walter Ong v knize *Orality and Literacy* prosazuje teorii, že první záblesky personalizovaného já – introspektivního analytického uvědomění si individuální vůle – se objevily někdy po roce 1500 př. n. l. – přibližně v téže

<sup>1</sup>Tento článek zásadním způsobem rozvíjí ideu, o níž jsem se poprvé zmínil ve své knize (William V. Dunning, *Changing Images of Pictorial Space: A History of Spatial Illusion in Painting*, Syracuse University Press, Syracuse 1991, ss. 221–26).

<sup>2</sup>Anthony Wilden, „Lacan and the Discourse of the Other“, v: *The Language of the Self*, přel. Anthony Wilden, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1968, ss. 178–79.

době, kdy došlo k vynálezu abecedy. Vyvozuje, že důvodem k této změně byl přechod společnosti od tradice ústního podání k tradici písemné.<sup>3</sup>

Ve své studii o historii a motivacích, které jsou příčinou touhy jednotlivce po dosažení osobního věhlasu, Leo Braudy upozorňuje, že humanisté starověkého Říma určovali míru úspěšnosti jednotlivce na základě jeho veřejného chování, a proto byla celá společnost motivována touhou po osobní slávě. Avšak středověcí křesťané tuto římskou hierarchii převrátili: jako primární znak úspěchu upřednostňovali před veřejným chováním soukromé a duchovní hodnoty. Církev považovala pozemský život za pouhou krátkodobou přípravu na život věčný, a středověká společnost tedy projevovala o individuální já minimální zájem. V důsledku toho nám středověk přinesl jen málo autobiografických textů a celá řada středověkých umělců dodnes zůstává v anonymitě.<sup>4</sup>

Ke klasickému humanismu si našla novou cestu až renesanční společnost. Na jejím žebříčku hodnot byla veřejnému chování opětně přisouzena příčka nadřazená duchovnímu životu a postavení jednotlivce opět získalo na prioritním významu. Renesanční umělci vynalezli nové formy prezentace sebe samých, a toto nové a veřejné já bylo externí konstrukcí („Já jsem vnímán druhými“). V průběhu reformace však došlo ke změně vztahu mezi duchovním a světským životem, a tak se v sedmnáctém století objevilo nové vnitřní vědomí já („Já vnímám sebe“).<sup>5</sup>

Podmíněn tímto novým vnitřním a intuitivním vědomím já nabídl v témže století filosof René Descartes západní civilizaci první racionální pojem individuální duše.<sup>6</sup> Svým novým filosofickým přístupem Descartes předložil konkrétní důkaz o existenci já a těla: přesvědčil evropské myslitele o tom, že důkazem existence já je vědomí (*Cogito ergo sum*) a důkazem fyzické reality je rozměr těla v prostoru. Prostřednictvím rigorózní euklidovské logiky rozvinul teorii, že pojem já popisuje nezczitelnou povahu, která zahrnuje vědomí (uvědomění, cítění a vůli), za-

tímco fyzická existence zahrnuje extenzi (trojprostorový rozměr a potenciální pohyblivost v prostoru).<sup>7</sup>

Masívní společenské, ekonomické a politické změny, k nimž v průběhu sedmnáctého století docházelo, by byly nemyslitelné bez podstatného posunu v chápání pojmu já: „Svržení králů vyžaduje nejen explicitní politickou teorii nebo dostatek příčin k nespokojenosti, ale také hluboce zakořeněné přesvědčení, že králové mohou být svrženi.“<sup>8</sup>

Descartes vyjádřil verzi pojmu já, jak jej nadále používalo sedmnácté století, natolik pregnantně, že toto chápání já ovládalo názor společnosti a jeho významné představitele malířství až do poloviny století devatenáctého. Italští a francouzští malíři zmíněného období byli těmito závěry a předpoklady vedeni k zobrazování vnějšího světa stylem, který se tomuto karteziánskému paradigmatu přizpůsobil: jejich malby se geometricky orientovaly k onomu specifickému místu vně obrazu, odkud z geometrického hlediska malíř podle předpokladů sleduje zobrazovaný výjev. A podle odborníků na oblast lidského vnímání – za všechny citujme Rudolfa Arnheima – je z psychologického hlediska „stanoviště patřičně umístěného pozorujícího nezbytným předpokladem existence obrazu“.<sup>9</sup>

Těmto obrazům dodávaly na jednotné povaze rozmanité permutace strukturálních prvků renesančního systému iluze: jednotný světelný zdroj, jednotná separace ploch, jednotná lineární perspektiva i jednotná perspektiva atmosféry a perspektiva barevná spolupůsobily tak, aby každou postavu a každý objekt v rámci obrazu představily z jediného specifického pohledového bodu či úhlu. Následkem toho každý objekt takového obrazu existoval v identickém sjednoceném obrazovém prostoru. Arnheim vysvětluje, že renesanční systém perspektivy nebyl vynalezen proto, aby vytvářel podobnosti, ale „aby poskytl kontinuum prostoru do hloubky“.<sup>10</sup> Tato malířská díla byla jednotná jak z hlediska názoru (mentálního postoje diváka), tak z hledis-

<sup>3</sup>Walter J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Methuen, New York 1982, ss. 29–30.

<sup>4</sup>Leo Braudy, *The Frenzy of Renown: Fame and Its History*, Oxford University Press, New York 1986, ss. 17–18, 213.

<sup>5</sup>Tamtéž, s. 343.

<sup>6</sup>Charles Sanders Peirce, „Lowell Lecture XI“, v: *Writings of Charles S. Peirce*, sv. 1, 1857–1866, ed. Max H. Fisch, Indiana University Press, Bloomington 1986, s. 491.

<sup>7</sup>Edwin Arthur Burtt, *The Metaphysical Foundations of Modern Physical Science*, Anchor, New York 1954, revid. vyd., ss. 105–06.

<sup>8</sup>Leo Braudy, *The Frenzy of Renown: Fame and Its History*, s. 342.

<sup>9</sup>Rudolf Arnheim, *The Power of the Center: A Study of Composition in the Visual Arts*, University of California Press, Berkeley 1982, revid. vyd., s. 49.

<sup>10</sup>Tamtéž, s. 185.

ka úhlu pohledu (divákova stanoviště), protože byla inspirována přírodou, a předkládala tedy vertikální pohled směrem odshora dolů.

Jsem přesvědčen, že takto zobrazený text předpokládá, možná dokonce „konstruuje“ specifický druh diváka, a to stejně tak, jako mohou podle tvrzení sémiotologů psané texty implikovat či konstruovat specifický druh čtenáře, tzn. že pisatel jakéhokoli textu může předpokládat, že jeho čtenáři disponují specifickým vědomím, znalostmi nebo orientací. Autor se může dokonce snažit čtenářovo vědomí modifikovat – „konstruovat“ si vlastního čtenáře, který bude schopen jeho textu lépe porozumět nebo se do něj lépe vcítit.

Na subjekt orientované malířské iluze italské renesance, období baroka a rokoka a první poloviny devatenáctého století tedy svým jednotným prostorem a pohledovým bodem konstruuji karteziánského diváka. Jinými slovy, struktura těchto malířských děl předpokládá, že budou nahlížena jediným divákem, který stojí v jednom specifickém místě a vizuálně rozšiřuje své vědomí já prostřednictvím oknu podobné transparentní plochy obrazu do iluzionistického obrazového prostoru v malbě, jako by tělo i vědomí společně putovaly do téhož obrazového prostoru a pohybovaly se v něm.

Avšak Walter Michaels zdůrazňuje, že Charles Sanders Peirce, snad nejuznávanější americký filosof, vyjádřil na konci devatenáctého století radikální nesouhlas se čtyřmi základními aspekty karteziánské metody a ducha.<sup>11</sup> Peirce nebyl prvním filosofem, který v karteziánské metodě objevil trhliny – tytéž kritické názory byly vysloveny už dříve několika Descartovými současníky –,<sup>12</sup> zato jako první nabídl systematický alternativní přístup k filosofii a k filosofickému já.<sup>13</sup>

Ve svých argumentacích stanoví tři body, jež jsou důležité pro pochopení a možná i vývoj světového názoru, který se zasloužil o vznik postmoderního malířství: „1. Nedisponujeme schopností introspekce; veškerá naše znalost vnitřního světa je hypotetickou dedukcí vyvozována z naší znalosti externích faktů. 2. Ne-

disponujeme schopností intuice; každý náš poznatek je logicky determinován poznatky předešlými. 3. Nedisponujeme schopností myslet beze znaků.“<sup>14</sup>

Stručně řečeno, Peirce tvrdí, že ve skutečnosti nedokážeme poznávat a chápat vnitřní pojem já intuitivně, jak prohlašoval Descartes, ale docházíme k této informaci externě – dovozováním a hypotézami (to znamená konstruuje pojem já cestou pokusů a omylů) –, a že se s realitou navíc seznamujeme výhradně prostřednictvím znaků. Peirce po rozsáhlém a důkladném bádání předložil názor, že já nejen interpretuje, ale je také interpretací samo o sobě.<sup>15</sup> Na základě propracované analýzy nás přesvědčuje, že i toto osobní já chápeme externě, jako lingvistický znak.<sup>16</sup> Strukturalistický freudiánský psychoanalytik Jacques Lacan s Peirceovou konstrukcí souhlasí, když tvrdí: „Identifikují se v Jazyce.“<sup>17</sup>

Tato jiskřička aporie ohledně vztahu externí k interní hodnotě já, kterou zažehnul Peirce a rozdmýchal Ferdinand de Saussure, se posléze vzňala ve stohy poststrukturalistických teorií o „uvnitř“ a „vně“ a Jacques Derrida – který nám dal „dekonstrukci“, a to jak pojem samotný, tak jeho strategii – se rozsáhle rozepsal o „parergonu“ (tedy o tom, co konstituuje danou práci a co může být chápáno jako stojící mimo ni).<sup>18</sup>

Peirce a jeho pojem já jsou pro nás zvláště zajímavé, protože Pierceův vynález – sémiotická věda – silně ovlivnil de Saussura, jehož lingvistická metafora se stala východiskem pro kritiku dvacátého století: pro formalismus, strukturalismus, poststrukturalismus a dekonstrukci.<sup>19</sup> Mimochodem, Margaret Iversenová zastává názor, že Peirce pro formulaci sémiotiky vizuálního umění nabízí rozvinutější systém než de Saussure, neboť zatímco Saussu-

<sup>14</sup>Charles Sanders Peirce, „Some Consequences of Four Incapacities“, v: *Writings of Charles S. Peirce*, sv. 2, 1957–1866, ed. Max H. Fisch, Indiana University Press, Bloomington 1986, s. 213.

<sup>15</sup>Walter Benn Michaels, „The Interpreter's Self: Peirce on the Cartesian „Subject““, s. 199.

<sup>16</sup>Tamtéž, s. 194. Husserl prohlašoval, že vzhledem k tomu, že znak „já“ odkazuje k odlišné osobě pokždě, kdy je použit, neustále zahrnuje novou označovanou věc; Heideggerův pojem je „velmi blízký Peirceho pojmu já jako jednomu typu indexového symbolu a nahrazuje pojem významový pojmem označovací“ (Anthony Wilden, „Lacan and the Discourse of the Other“, ss. 179–80).

<sup>17</sup>Jacques Lacan, „The Function of Language in Psychoanalysis“, v: *The Language of the Self*, přel. Anthony Wilden, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1968, s. 63.

<sup>18</sup>Viz Jacques Derrida, *Writing and Difference*, přel. Alan Bass, University of Chicago Press, Chicago 1978, s. 112; viz také oddíl „Parergon“, v: Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, přel. Geoff Bennington a Ian McLeod, University of Chicago Press, Chicago 1987, ss. 15–120.

<sup>19</sup>Frederic Jameson, *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton University Press, Princeton 1972, s. 101.

<sup>11</sup>Walter Benn Michaels, „The Interpreter's Self: Peirce on the Cartesian „Subject““, v: *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, ed. Jane P. Tompkins, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1980, ss. 188–89.

<sup>12</sup>Tamtéž, s. 190.

<sup>13</sup>Tamtéž, s. 192.

re má tendenci soustředit se na libovolné hodnoty lingvistického vlastního znaku, Peirce se zaměřuje jak na motivované vizuální znaky – ikonu a index –, tak na nemotivované znaky jako takové, a dokonce izoluje dvě užitečné podkategorie ikonického znaku: obrazy [images] a diagramy.<sup>20</sup>

Vycházím z Davida Carriera a jeho článku *The Deconstruction of Perspective* a jsem přesvědčen, že tradiční perspektiva může uspokojovat pouze karteziánského diváka, který se vztahuje k externímu světu prostřednictvím série okamžitých pohledů, z nichž každý vychází z jednoho určitého bodu v prostoru. Tento externí svět je navíc typicky světem přírody, kde jsou všechny objekty vždy pozorovány z jediného místa. Carrier trvá na tom, že karteziánský divák předpokládá, že tento externí svět může být prezentován sjednocenou, obrazovou konstrukcí.<sup>21</sup> V důsledku toho se pak jednotný, monolitický systém renesanční perspektivy podílí na vývoji karteziánských diváků, anebo je přímo „konstruuje“ – konstruuje diváky se sklonem vizuálně se promítnout (rozšířit své vědomí) do obrazového prostoru určité malby (k níž byla inspirací příroda). Daný karteziánský pojem já však může být jen stěží relevantní pro dnešní, snad vyspělejší, pluralistickou společnost, kterou chápeme jako společnost, již ovlivňuje rozhodně více kultura než příroda.

V naší postnaturální kultuře nás stále a závazně uvědomění si plurality skutečností – nesčetné řady různých názorů – vede ke zpochybňování úplnosti, a možná i pravdivosti, jakéhokoli světa, který by byl komplexně zobrazen z jediného pohledového bodu. Izolované karteziánské já se zdá být tím větším anachronismem, čím více se blížíme ke konci dvacátého století. Ať vědomě či nevědomě, malíři a kritici trvají na nové konstrukci já – na já, které by odráželo naše současné přesvědčení a náš současný způsob chápání. Arnheim tvrdí, že bez ohledu na náš evidentní silný sklon vnímat svět jako soustředěný kolem já, se s tím, jak se vyvíjíme, učíme, že našemu „prostředí dominují jiná centra, která odsunují já do podřízeného postavení“.<sup>22</sup>

<sup>20</sup>Margaret Iversen, „Saussure versus Peirce: Models for a Semiotics of Visual Art“, v. *The New Art History*, Humanities Press International, Atlantic Highlands, NJ 1988, ss. 84–85, 90.

<sup>21</sup>David Carrier, „The Deconstruction of Perspective: Howard Buchwald's Recent Paintings“, *Arts Magazine* 60, 1985, s. 28.

<sup>22</sup>Rudolf Arnheim, *The Power of the Center: A Study of Composition in the Visual Arts*, ss. 4–5.

Postmoderní autoři s jejich novým zájmem o mnohočetný úhel pohledu často jediný pohledový bod renesančního malířství a jeho jednotnou perspektivu odmítají, protože účelem těchto konvencí bylo především soustředit svět kolem jediného centra: diváka. V roce 1972 zavedl Leo Steinberg termín „rovinná obrazová plocha“ [flatbed picture plane] – s odkazem na tzv. tiskařskou techniku naplocho či plochý tisk –, t.j. horizontální podklad pro povrch obrazu, s přesvědčením, že tento termín vystihuje stav obrazové plochy po roce 1950. Jeho názor použilo několik našich současníků, když ve svých textech poukazovali na (1) obrazovou plochu implikující horizontální povrch, a (2) fragmentovanou plurální orientaci na obrazový prostor, která může být charakteristická pro celou řadu postmoderních malířů.<sup>23</sup>

V první části své argumentace, kde hovoří o horizontálním povrchu, Steinberg tvrdí, že díla tradičního malířství jsou inspirována světem přírody a evokují reakce, jaké divák normálně zakouší ve vzpřímené, vertikální pozici, kdy je postaven paralelně k obrazové ploše. Proto tradiční obrazová plocha v malířských dílech vycházejících z pozorování přírody „stanoví vertikalu za základní podmínku své existence“.<sup>24</sup>

Steinberg trvá na tom, že dokonce ještě i moderní malíři jako de Kooning, Kline, Pollock a Newman – i když se snažili o odpoutání od renesanční perspektivy – se orientovali k vertikální ploše, a jejich práce nás proto oslovují vertikálně, směrem odshora dolů, neboť taková je forma předurčená konstrukcí vertikálního diváka. Právě v tomto smyslu, vyvozuje Steinberg, se na abstraktní expresionisty často poukazovalo jako na „malíře přírody“. Když proto postmoderní malíři změnili svůj pohled z vertikální obrazové plochy k ploše horizontální – k „rovinné obrazové ploše“ –, jejich díla začala vypovídat o kultuře, v níž sami žili, spíše než o pomalu zanikajícím světě přírody.

Je nepochybné, že postnaturální svět je tyranizován lidskou kulturou, a v takovém světě, ovládaném a zasyceném kulturními artefakty a efekty, musí být i umělecká díla, podobně jako pojem já, formována současným prostředím: tedy kulturou, ne přírodou. Steinberg tvrdí, že v malířství začala tuto zásadní změnu

<sup>23</sup>Leo Steinberg, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-century Art*, Oxford University Press, New York 1972, s. 82.

<sup>24</sup>Tamtéž, s. 84.

v našem chápání já odrážet tvorba Dubuffeta, Jaspéra Johnse a Rauschenberga a že právě tehdy začalo umění demonstrovat kulturní vlivy daleko spíše než vlivy zanikající přírody.

Přestože dodnes vystavujeme postmoderní obrazy vertikálně – stejně tak, jako připevňujeme mapy, plány nebo koňské podkopy na zeď –, Steinberg trvá na tom, že tyto obrazy už nadále nevyžadují vertikální umístění o nic více než svrchní deska stolu, diagram, podlaha ateliéru nebo jakýkoli „receptorní povrch, na který jsou rozprostírány objekty, do něhož lze uložit nebo vtisknout informace nebo je z něj získat – ať už koherentně, nebo zmatečně“.<sup>25</sup> Dovožuje, že když se Rauschenberg „rozhodl umělecky pojednat vlastní postel, po jejím polštáři a prošivané pokrývce rozetřel barvu a pak postel opřel kolmo o zeď“, konstitoval tím své dosud nehlubší symbolické gesto.<sup>26</sup> S touto první částí Steinbergovy argumentace – s horizontální orientací obrazové plochy – však nemohu bezvýhradně souhlasit. Nevidím nic, co by ji v současných malířských dílech dokazovalo, a nemám pocit, že ji Steinberg přesvědčivě rozvinul a zdůvodnil.

Například struktura povrchu barvy (směr tahů štětcem, stékající barva a barevné kapky) na Rauschenbergově *Posteli* (1955, obr. 7.1) jasně naznačuje, že Rauschenberg postel nejdříve postavil kolmo a teprve pak, ve vertikální pozici, ji pomaloval: nenanesl na ni nejdříve barvu, aby ji následně umístil vertikálně, jak naopak naznačuje Steinberg. Zdá se, že to by mělo Rauschenbergovu *Postel* coby příklad rovinné obrazové plochy diskvalifikovat, neboť Steinberg stejným způsobem neváhá diskvalifikovat i obrazy Pollockovy. Zdůvodňuje to tím, že Pollock sice začínal na svých dílech pracovat tak, jak byly horizontálně položeny na podlaze, avšak později je připevnil na zeď a až potom je dále rozvíjel. To znamená, vyvozuje Steinberg, že Pollock „žil s obrazem umístěným v kolmé, vzpřímené pozici, stejně jako se světem konfrontujícím jeho lidské držení těla“.<sup>27</sup> Ale směr stékajících kapek barvy jasně indikuje, že Rauschenberg měl *Postel* – stejně jako Pollock svá plátna – „umístěnu kolmo“, i když toto jeho dílo nepochybně jeví výraznější kolmou orientaci než díla Pollockova.

<sup>25</sup>Tamtéž.

<sup>26</sup>Tamtéž.

<sup>27</sup>Tamtéž.



Obr. 7.1 Robert Rauschenberg, *Postel*

Steinberg mimoto nerozvíjí žádné významné konceptuální rozdíly mezi svým pojmem horizontální orientace obrazové plochy a nesčetnými horizontálními klenbovými, nástěnnými a stropními malbami známými z historie, které jsou rovněž orientovány k divákovi, vzhlížejícímu na dílo zezdola, a k povrchu obrazu spíše svisle než paralelně či horizontálně. Ve svém souhrnu nezmiňuje ani náznaky horizontality v dílech Degase, konkrétně v jeho pohledech z žabí a ptačí perspektivy, jež umožňují blízký frontální pohled na horizontální povrch.

Navzdory tomuto nedořešenému prvnímu oddílu Steinbergovy teze (horizontální orientace obrazové plochy) jsem přesvědčen, že druhá část Steinbergovy teorie (fragmentovaný složený úhel pohledu) představuje významný rozdíl proti tradičním názorům a zasluhuje pečlivějšího prozkoumání. Navrhuje nový přístup k obrazovému prostoru a významné nové chápání obrazové plochy.

Podle Steinbergova tvrzení se dokonce i kubisté a abstraktní expresionisté domnívali, že malířská díla zobrazují karteziánský „prostor světa“. Avšak postmoderní malíři už k vytvoření toho, co Steinberg nazval rovinnou obrazovou plochou, používají mnohočetný úhel pohledu: jejich fragmentovaná horizontální obrazová plocha se svou mnohonásobnou perspektivou odmítá divákovi předepisovat jakýkoli specifický úhel pohledu nebo jakoukoli identitu.<sup>28</sup> Carrier dochází k závěru, že více vizuálních možností umožňuje pozorovateli hrát si s instrukcemi, které z perspektivy konstruované na takovém rovinném povrchu získávají, a experimentovat vně obrazové plochy s různými úhly pohledu. Rovinná obrazová plocha dává vzniknout komplexnějšímu vztahu mezi divákem a obrazem – „ani jeden úhel pohledu není označen jako správný“.<sup>29</sup>

Rauschenberg kladl svá plátna naplocho, prohlašuje Steinberg, protože chtěl do jejich povrchu zanést několik separátních fotografických přechodů, a tyto složené fotografie fragmentovaly obrazovou plochu. Svetlana Alpersová ve své knize *The Art of Describing* vyvozuje, že fragmentace obrazu, tak charakteristická pro holandské malířství sedmáctého století, je charakteristická i pro fotografii. Přestože v rámci albertiovského italského

modelu malířství vznikala plátna, která byla vnímána „jako objekt ve světě, jako orámované okno, k němuž obracíme zrak“, severní model pojímal malířské dílo jako takové, které se nachází přímo v oku (nebo na ohniskové ploše fotoaparátu), a ne jako část plochy viděné prostřednictvím kužele pohledu.<sup>30</sup> V důsledku toho zůstávají obrazová plocha, rám a divákovo stanoviště neurčeny: „Jestliže se obraz nachází v oku, pak divák není nikde.“<sup>31</sup> Domnívám se, že albertiovský model logicky konstruuje karteziánského diváka, avšak severní model nikoliv. Pokud bychom severní model obrazové plochy ztotožňovali se sítnicí, je logické, že divák se nemůže promítnout do obrazového prostoru své vlastní sítě.

Každá fotografie v Rauschenbergově obraze byla sama o sobě separátní iluzí a každá z těchto iluzí byla prostřednictvím své vlastní perspektivy orientována k separátnímu pozorovacímu úhlu diváka. Steinberg tvrdí, že v zájmu zachování vztahů mezi těmito fragmentovanými obrazy musel Rauschenberg pojímat svou obrazovou plochu jako povrch, do něhož lze zanést cokoli „dosažitelného – myslitelného“: jeho obraz se musel stát vším, čím může být například velkoplošná reklama či plakát. Jakmile jediná z fotografií či jediný kolážový prvek vytvořily nechtěnou iluzi hloubky, Rauschenberg je bezohledně překryl skvrnami nebo přetřel barvou, aby upozornil na to, že povrch je plochý. K povrchu obrazu nyní mohla být připojena jakákoli fotografie nebo jakýkoli objekt, protože takový druh objektů už nadále nebyl nositelem individuálního vidění světa, ale spíše útržkem potříštěného materiálu.<sup>32</sup>

Tyto fragmentované obrazy jako by byly ušity přesně na míru fragmentovaným vjemům současných diváků, kteří jsou ovlivněni lavinovitě se množícím vynucováním si pozornosti ze strany nespočetných a stále fragmentovanějších médií a nespočetného zástupu veřejných osobností. Braudy říká, že dnešní diváci jsou „kolážovými osobnostmi, složenými z fragmentů veřejných osobností a jiných osobnostních vzorů, které jsou zase navzájem složeny z fragmentů sebe samých“.<sup>33</sup>

<sup>30</sup>Svetlana Alpers, *The Art of Describing*, University of Chicago Press, Chicago 1983, s. 45.

<sup>31</sup>Tamtéž, s. 47.

<sup>32</sup>Leo Steinberg, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-century Art*, s. 88.

<sup>33</sup>Leo Braudy, *The Frenzy of Renown: Fame and Its History*, s. 5.

<sup>28</sup>Tamtéž, s. 82.

<sup>29</sup>David Carrier, „The Deconstruction of Perspective: Howard Buchwald's Recent Paintings“, s. 28.

Podobně jako Rauschenberg má i mnoho současných malířů tendenci pomocí toho či onoho výtvarného prostředku bránit divákovi v tom, aby se vizuálně promítl do obrazového prostoru malířského díla. Své obrazy často předkládají ve složené perspektivě: zahrnují do nich série fragmentovaných derridovských apostrof, odboček – poznámek pod čarou spíše než koherentních soustředných textů –, z nichž každá se od hlavního korpusu či textu opět odvrací. Každý apostrof, každá poznámka pod čarou, konstruuje separátní pohledové stanoviště nebo separátního diváka, a tak místo jediného diváka implikuje diváka plurálního.

Steinberg tvrdí, že rovinná obrazová plocha postmoderní malířství osvobodila a umožnila mu rozvíjet se méně předvídatelným směrem.<sup>34</sup> Vnitřní integrita obrazové plochy, jež byla kdysi závislá na malířově přísné kontrole iluze, je dnes běžně přijímanou daností. Plochosť povrchu obrazu už není tíživým problémem, který by vyžadoval opakovaný důkaz. Stejně jako už není postmoderní román povinen zachovávat jediný hlas či jediný názor, tak není povinno zachovávat jediný názor – nebo jediný pohledový úhel – ani postmoderní malířství. Malíři už nepocítují povinnost, jako kdysi de Kooning, upravovat každou část malby separátně, tah za tahem, dokud nedojdou k pečlivému řešení a k homogennímu souladu s celkovým iluzionistickým „vzrůstem“ obrazu.

John Passmore ve své knize *Recent Philosophers* zdůrazňuje, že tradiční způsob chápání já položil rovnítko mezi osobní identitou a kontinuitu paměti: „identita“ představuje naši schopnost uvažovat o sobě tak, že jsme „sami sebou“ v různých časových obdobích a na různých místech – a přesto paradoxně trváme na kontinuitě těla, hovoříme-li o člověku se ztrátou paměti jako o osobě totožné s osobou před amnézií.<sup>35</sup> Avšak de Saussurova metafora lingvistického systému, kterou strukturalisté aplikovali na všechny obory, vedla Derridu k navržení nového pojmu osobní identity, pojmu, s nímž by možná souhlasil starověký filosof Hérakleitos: Derrida nahrazuje ideu identity jako definované rozdílem – z hlediska znaku i já – termínem „différance“, který implikuje jak *diferenci*, tedy rozdíl, tak *deferenci*, tedy

odvozenost. Naši identitu definuje tak, že jsme v rámci určitého systému jiní než ostatní, a tato identita není nikdy fixní ani determinovaná: „naše ‚povaha‘ je vždy ‚odvozená‘“.<sup>36</sup>

Strukturalisté a poststrukturalisté se domnívají, že idea a jazyk nikomu nepatří, neboť samotný pojem vlastnictví vychází ze zastaralého chápání pojmu já. Derrida je přesvědčen, že strukturalismus byl předzvěstí zániku soukromého vlastnictví. Skutečný význam tohoto tvrzení ovšem zní: poststrukturalismus byl předzvěstí zániku soukromého já.<sup>37</sup>

Elizabeth Dobieová v *Interweaving Feminist Frameworks* popisuje současná malířská díla, například práci *Hera Totem* (1985) Nancy Sperové, jako separátní obrazy – slova a ikony –, v případě Sperové znázorněné na horizontálních pruzích papíru o délce šedesáti metrů a napjaté jako rozvinuté svitky v prostoru místnosti nebo ve vertikálních pruzích zavěšené od stropu. Každý jednotlivý obraz je frontální, viděný a zobrazený z místa přímo před zobrazovaným subjektem; každý subjekt je tedy znázorněn z jiného pohledového bodu. Sperová své náměty často přejímá z nejrůznějších zdrojů a stylů a její díla představují okamžitý obraz; v lineárním ani narativním smyslu spolu navzájem nespojují.<sup>38</sup> Dobieová tvrdí, že feministické dílo odmítá usilovat o jediný hlas, a proto „obsahuje skutečnou příbuznost s pluralismem“ (a tím i s postmodernismem).<sup>39</sup> Díky tomu jsou pak taková postmoderní díla – díla, která mění „postavení žen v rámci diskursu a jejich vztah k němu“,<sup>40</sup> – plurální jak z hlediska úhlu pohledu, tak z hlediska názoru, a lze proto tvrdit, že odrážejí nový a komplexnější pojem já.

Přeložila L. V.

<sup>34</sup>Tamtéž, s. 31.

<sup>37</sup>Tamtéž, s. 33.

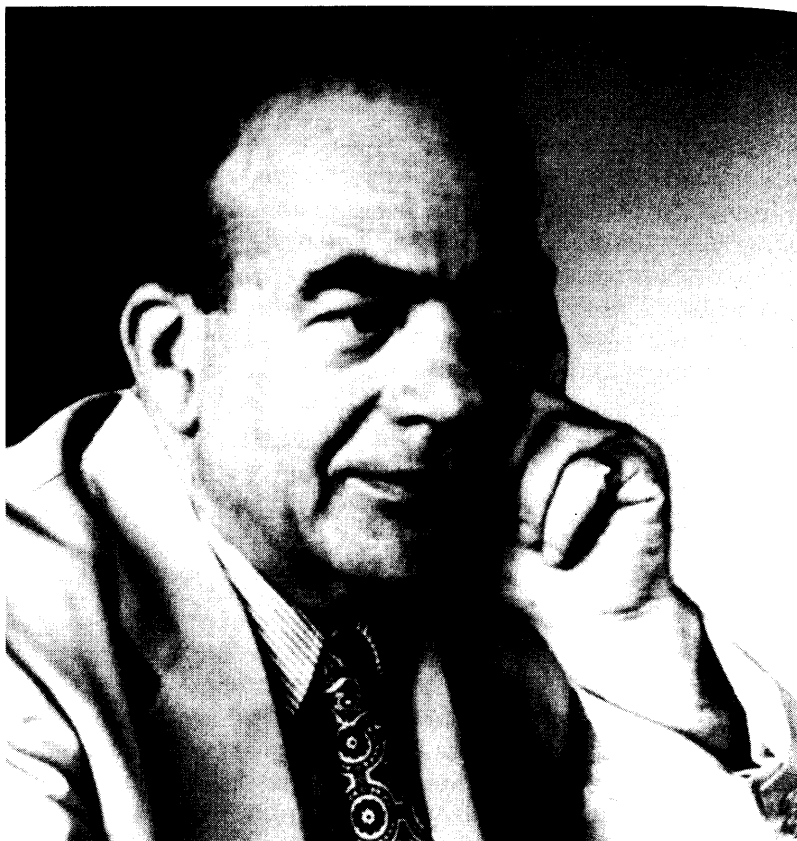
<sup>38</sup>Elizabeth Ann Dobie, „Interweaving Feminist Frameworks“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 48, 1990, s. 382.

<sup>39</sup>Tamtéž, s. 381.

<sup>40</sup>Tamtéž, s. 384.

<sup>34</sup>Leo Steinberg, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-century Art*, s. 88.

<sup>35</sup>John Passmore, *Recent Philosophers*, Open Court Publishing Company, La Salle, Illinois 1985, s. 18.



Obr. 8.1 Erwin Panofsky

■ Keith Moxey

## Melancholie Erwina Panofského

Historie je hledáním pravdy, která historikovi vždy uniká mezi prsty, ale zároveň je určujícím aspektem jeho práce; tato pravda ovšem není objektivní ve smyslu pravdy stojící vně historikovy praxe a jeho zájmů. Ještě lépe lze historii definovat jako neustálé napětí mezi příběhy, jež se skutečně vyprávěly, a příběhy, jež se vyprávět mohly. V tomto smyslu je užitečnější uvažovat o ní jako o etické a politické praxi než jako o epistemologii s jasným ontologickým statutem.

– Lynn Hunt, *History as Gesture*

Jedna z nejvýznamnějších diskusí v současných dějinách umění se týká epistemologické podstaty jejich diskursu: osobuje si tento obor právo na univerzálně a věčně platné poznatky, anebo je na místě chápat uměleckohistorické interpretace relativně, v závislosti na čase a místě jejich vzniku? Většina historiků umění by o podobných otázkách pravděpodobně raději ani nepřemýšlela. Nejenže neradi teoretizujeme o povaze našich nároků na vědění, ale asi bychom se také rádi zdaleka vyhnuli jak obecnému názoru, že jsme měli přístup k historické „pravdě“, tak názoru, že naše zjištění mají jen relativní platnost, ve prospěch čehosi mezi tím. Takový nedostatek historické precíznosti však napomáhá šíření názoru, že existují určité neomylné modely historické praxe, určité způsoby, jak ji dělat dobře, přestože jen málokdy – pokud vůbec – bývá řečeno, jaké přesně by měly být. V takovém kontextu není pro ty, kdo podporují *status quo* a věří, že současný stav uměnovědy je optimální, nijak obtížné smést se stolu argumenty zástupců druhé strany, kteří jejich názor na



situaci zpochybňují, aniž by se snažili formulovat příčinu svého odmítnutí.

Teorie, podle nichž jsou otázky rasy, třídy a pohlaví relevantní například pro dějiny umění, jsou často kritizovány pro svou „ideologičnost“. Tím, že je konzervativní kritici označí jako ideologické, staví je implicitně do protikladu k tomu umělecko-historickému diskursu, který je naopak považován za prostý ideologie. Naznačují, že tyto nové směry podsouvají poznatkům politicky zabarvený podtext, který oni jednoduše považují za činitel podvracející pravdu. Na rozdíl od umělecko-historických poznatků minulosti, nesených v pozitivistickém duchu prostřednictvím empirického výzkumu, mají „-ismy“ příznačné pro současnou praxi – obvykle marxismus a feminismus, ale i další formy tzv. *gender studies*, například homosexuálních a lesbických –, do historie údajně zavádět předem stanovená řešení tak, aby ve vlastním zájmu infiltrovaly, a tím pokrývaly naše myšlení. Rozčilující je, že takové formy interpretace jasně vyhláší politické postoje, na jejichž základě byly napsány, místo aby si je jejich autoři raději nechali pro sebe. A protože je formulují jednoduše a srozumitelně, jejich názory jsou viditelnější než názory těch, kdo vlastní stanoviska skrývají za masou empirických informací.

S vědomím těchto faktů jsem si nemohl nevšimnout, že jeden z nejvýznamnějších příspěvků ke studiu umění severní renesance, „klasické dílo“ umělecko-historické vědy – jmenovitě kniha Erwina Panofského o Albrechtu Dürerovi s názvem *The Life and Art of Albrecht Dürer* –, byl podnícen domněnkami a hodnotami, jež nelze označit jinak než jako společensky a politicky motivované. Tvrzení, že Panofského text je dokladem autorovy vlastní kulturní předpojatosti, nebude žádným překvapením, protože kultivovaní historikové odnepaměti uznávají, že badatelé se prostě vyjadřují na základě „názoru“. Je nicméně zarážející, že hodnoty, jež Panofsky osobně zastává, a fakt, že je začlenil do svých dějinných interpretací, byly zřídka kdy předmětem zkoumání. Přestože intelektuální historie Panofského idejí byla zaznamenána velmi pečlivě, nikdo se dosud nezabýval tím, jak souvisejí s jeho žebříčkem společenských hodnot.<sup>1</sup> Cílem této úvahy je ukázat, že autorovi kulturní hodnoty jsou nedílným a velmi podstatným aspektem jeho teoretických idejí.

Doufám, že účel tohoto příspěvku nebude mylně pochopen. Mé pojednání o přítomnosti Panofského kulturních a společenských názorů v jeho historických textech není motivováno snahou očernit jeho památku; *každá* taková analýza je totiž nutně závislá na předpokladu, že podobným způsobem by bylo možné zkoumat práci libovolného historika. Jsem dalek jakýchkoli projevů neúcty vůči výsledkům, k nimž autor dospěl – tento esej je naopak míněn jako pocta intelektuální inspirativnosti jeho interpretací a jako výraz uznání tomu, že svými závěry rozhodujícím způsobem ovlivnil náš přístup k umění minulosti.

Příčinou dalšího nedorozumění, jemuž bych chtěl rozhodně předejít, by mohla být domněnka, že měřítkem mé analýzy hodnot, které Panofsky vyznává, je jeho židovský původ. Už pouhá zmínka o židovském původu určité osoby ze strany člověka jiného vyznání žijícího v neosemitské kultuře bývá někdy interpretována jako projev antisemitského cítění. Nic nemůže být mému záměru vzdálenější. Neochota diskutovat o specifických zkušenostech etnických, náboženských a sexuálních menšin na základě toho, že odkaz na takové skupiny konstituuje projev nadřazeného cítění, je v rozporu s nezbytnou potřebou čelit rozmanitosti naší kultury. Jen pokud si uvědomíme, nakolik dominantní a hegemonické hodnoty reprezentují megalomaničké a neuskutečnitelné sny určité etnické, náboženské, národnostní či sexuální skupiny, dokážeme také pochopit, nakolik jsou takové hodnoty vykonstruovanými výmysly, jež mohou být zpochybněny a změněny jak těmi skupinami a jednotlivci, které historicky vylučovaly, tak těmi, které tradičně upřednostňovaly.

<sup>1</sup>Viz Lorenz Dittmann, *Stil, Symbol, Struktur*, Wilhelm Fink, Mnichov 1967; William Heckscher, „The Genesis of Iconology“, v: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes: Akten des 21. Kongress zur Kunstgeschichte*, Bonn 1964, sv. 3: *Theorien und Probleme*, F. Deuchler, Bonn 1964; Göran Hermerén, *Representation and Meaning in the Visual Arts: A Study in the Methodology of Iconography and Iconology*, Laeromodelsförlagen, Stockholm 1969; Kurt Forster, „Critical History of Art or Transfiguration of Values?“, *New Literary History* 3, 1972, ss. 459–70; Renate Heidt, Erwin Panofsky, *Kunsttheorie und Einzelwerk*, Böhlau, Kolín n. Rýnem 1977; Ekkehard Kaemmerling, *Ikonomie und Ikonologie: Theorien, Entwicklung, Probleme*, DuMont, Kolín n. Rýnem 1979; Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, Yale University Press, New Haven 1982; ed. Jacques Bonnet, Erwin Panofsky: *Cahiers pour un temps*, Centre Georges Pompidou, Paříž 1983; Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Cornell University Press, Ithaca 1984; Keith Moxey, „Panofsky's Concept of 'Iconology' and the Problem of Interpretation in the History of Art“, *New Literary History* 17, 1985–86, ss. 265–74; Silvia Ferretti, Cassirer, Panofsky, and Warburg: *Symbol, Art, and History*, přel. Richard Pierce, Yale University Press, New Haven 1989; Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Minuit, Paříž 1990; Brendan Cassidy, ed., *Iconography at the Crossroads*, Princeton University Press, Princeton 1993.

Panofsky začíná svůj úvod ke knize o Dürerovi analogií mezi malbou a hudbou:

Evoluci vysokého a poststředověkého umění v západní Evropě můžeme přirovnat k velké fuze, jejíž hlavní téma bylo s určitými variacemi ztvárněno různými státy. Gotika vznikla ve Francii, renesance a baroko se zrodily v Itálii a k dokonalosti byly dovedeny ve spolupráci s Nizozemím, rokoko a impresionismus devatenáctého století jsou francouzské a klasicismus a romantismus století osmnáctého zase v podstatě anglické.

Hlas Německa v této velké fuze chybí. Německo nepřineslo ani jediný z obecně akceptovaných stylů, jejichž názvy se objevují v nadpisech jednotlivých kapitol Dějin Umění.<sup>2</sup>

Tato analogie je zajímavá hned z několika důvodů. Přirovnáním výtvarného umění k hudbě Panofsky nastolil analogii výtvarného umění s uměleckou formou, která byla tradičně považována za abstraktní a o níž se diskutovalo více z hlediska formy než obsahu. Srovnání odhaluje Panofského dlouhotrvající tendenci chápat dějiny umění jako dějiny stylu, což je názor prosazovaný a šířený jeho současníkem Heinrichem Wölfflinem. Myšlenka, že historie umění je záznamem způsobů, jimiž lze uměleckou produkci různých období rozlišovat na základě formy, vposledku vychází z Kantova chápání estetické hodnoty.<sup>3</sup> Univerzalistická tvrzení Kantovy estetiky, podle nichž by měla umělecká díla vyvolávat totožnou reakci u všech lidských bytostí bez ohledu na jejich výskyt v čase a prostoru, kladou větší důraz na údajnou věčnou harmonii mezi linií a barvou než na nahodilost specifického kulturního významu námětu: kulturní význam je obětován v zájmu definice estetické hodnoty jako něčeho, co může rozpoznat každý příslušník lidského rodu, který disponuje průměrnými duševními schopnostmi. Estetická hodnota je tak definována jako cosi, co je obdařeno transcendentálním statutem, co přesahuje kontext místa v kultuře a historii, co je fixní a věčnou složkou uměleckého díla bez ohledu na dané okolnosti. Teorie, která se snaží zavést univerzalitu estetické reakce, musí být samozřejmě založena na ideji neměnnosti lidské povahy.

<sup>2</sup>Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton University Press, Princeton 1955, s. 3. původně vyšlo ve 2 svazcích r. 1943.

<sup>3</sup>Immanuel Kant, *Critique of Aesthetic Judgement*, přel. James Meredith, Clarendon, Oxford 1952.

Univerzální působení díla lze připustit jen za předpokladu, že lidé jsou vždy a všude v podstatě stejní. Univerzalita připisovaná estetické reakci a v důsledku i lidské povaze může být nahlížena jako metafora eurocentrické epistemologie v éře imperialismu a kolonizace. Jak naznačil Edward Said, takové transcendentální kategorie jsou neoddělitelné od etnocentrismu, který vedl Evropany k tomu, aby si podmanili většinu kultur, na jejichž území v průběhu devatenáctého a začátku dvacátého století vkročili.<sup>4</sup>

Panofsky také naznačuje, že analogie mezi výtvarným uměním a hudbou by měla být nahlížena ve světle národních identit. V tom se odráží nacionalistické teorie devatenáctého století, například pojem Aloise Riegla *Kunstwollen* neboli „vůle k umění“, která měla být stimulem k umělecké tvorbě různých ras a národů. To by znamenalo, že umění různých národů obsahuje otisk národní povahy.<sup>5</sup> Panofsky tedy nejenže ztotožňuje různé umělekohistorické styly s konkrétními národnostmi, ale vztah mezi nimi považuje za soutěživý. Velké národy západní Evropy spojuje s různými okamžiky v historii stylu, žádný styl však podle něj nemůže být označen jako ryze „německý“. Tuto absenci, kterou považuje za „nedostatek“, se snaží částečně vyvážit některými názory ve své knize: „Výhradně zásluhou grafiky si Německo v říší umění konečně vysloužilo hodnost Velmoci, a stalo se tak především prostřednictvím působení jednoho muže,

<sup>4</sup>Edward Said, „The Politics of Knowledge“, v: *Debating P. C.: The Controversy over Political Correctness on College Campuses*, ed. Paul Berman, Dell, New York 1992, ss. 172–89.

<sup>5</sup>Rieglov pojem není konstantní: v průběhu jeho vědecké činnosti se proměňoval, a jeho použití tedy není vhodné pro přesnou definici. Jeho rasové a národnostní konotace lze vysledovat v: *Late Roman Art Industry*, ed. a přel. Rolf Winkes, Bretschneider, Řím 1985, a v: *Das Holländische Gruppenporträt*, Österreichische Staatsdruckerei, Vídeň 1931. Polemika o významu tohoto pojmu viz Erwin Panofsky, „Der Begriff des Kunstwollens“, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 14, 1920, ss. 321–39. Polemika s Rieglovou prací, v níž tento pojem na mnoha místech rozebírá, viz Hans Sedlmayr, „Die Quintessenz der Lehren Riegls“, v: *Alois Riegl: Gesammelte Aufsätze*, ed. K.M. Swoboda, Benno Filser, Augsburg 1929; Meyer Schapiro, „Style“, v: *Anthropology Today*, ed. A. L. Kroeber, University of Chicago Press, Chicago 1953; Otto Pächt, „Art Historians and Art Critics, VI: Alois Riegl“, *Burlington Magazine* 105, 1963, ss. 188–93; Henri Zerner, „Alois Riegl: Art, Value, and Historicism“, *Daedalus* 105, 1976, ss. 177–88; Margaret Iversen, „Style as Structure: Alois Riegl's Historiography“, *Art History* 2, 1979, ss. 62–72; Willibald Sauerländer, „Alois Riegl und die Entstehung der autonomen Kunstgeschichte am ‚Fin de Siècle‘“, v: *Fin de Siècle: Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, ed. Roger Bauer a kol., Klostermann, Frankfurt 1977; Barbara Harlow, „Reignition: Alois Riegl's Image of Late Roman Art Industry“, *Glyph* 3, 1978, ss. 118–36; Margaret Olin, *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*, Pennsylvania State University Press, University Park 1992. O Rieglovi vydává knihu i Margaret Iversenová u Massachusetts Institute of Technology Press.

jenž se už jako známý malíř stal mezinárodně uznávanou osobností jen díky svému nadání ryteckému a řezbářskému: Albrechta Dürera.<sup>6</sup> Německo si tedy zasluhuje členství v kánonu velkých uměleckých kultur na základě díla jediného génia – Albrechta Dürera.

V konotacích termínu „Velmoc“ vibruje ozvěna nacionalistické soutěže, která charakterizovala evropskou kulturu na přelomu devatenáctého a dvacátého století. Panofsky se začal zabývat Dürerem v roce 1914, kdy pracoval na své disertaci. V meziválečném období ve studiu jeho díla pokračoval, jeho monografie o Dürerovi však vyšla až roku 1943, tedy poté, co byl národními socialisty donucen k exilu a žil ve Spojených státech. Panofského úpornou snahu připsat Německu jeho místo v rámci umělekohistorického kánonu lze považovat za odraz nacionalistických hodnot, které byly pro autorovu generaci typické, ale s ohledem na to, že jeho kniha vyšla až po vydání nacistického dekretu, který měl odsunout všechny Židy z vlivných politických a akademických postů a jehož vinou byl Panofsky propuštěn z místa přednášejícího profesora na hamburské univerzitě, se takový nacionalismus zdá být paradoxní. Jak si máme vysvětlit, že se Panofsky tak tvrdošíjně ztotožňoval s kauzou Německa v kulturní historii, když byl donucen emigrovat, protože byl pro své německé spoluobčany více Židem než Němcem?

Měl-li být Dürer německým příspěvkem k „velmocenským“ dějinám západního umění, nepřekvapí, že vlastnosti, jež mu byly připisovány, musely odpovídat Panofského představám o archetypální německé osobnosti. Píše:

Německá psychika je poznamenána zvláštní dichotomií, která se jasně odráží v Lutherově doktríně „křesťanské svobody“ i v Kantových kategoriích „inteligibilní povahy“, tedy povahy, jež si zachovává svobodu dokonce i v postavení materiálního otroctví, a „povahy empirické“, jež je predeterminována i tehdy, je-li materiálně svobodná. Němci, národ tolik manipulovatelný v politickém a vojenském životě, měli v náboženství, v metafyzickém myšlení a především v umění tendenci k extrémní subjektivitě a k individualismu.<sup>7</sup>

Stejnou povahu jako německá osobnost, údajně typická svou rozpolceností, má mít i sám Dürer:

Dürer byl nadmíru trpělivým pozorovatelem realistických detailů a byl zamilován do „neobjektivnější“ z technik – mědirytectví; přesto byl vizionářem, člověkem „mnoha vnitřních postav“, máme-li citovat jeho vlastní charakteristický výrok. Byl přesvědčen, že síla, kterou je prochnuto umělecké dílo, je „mystériem“, jež nelze vyučovat, jemuž se nelze naučit a z něhož neplyne nijaký prospěch vyjma milosti Boží a „nebeských sil“ – a přesto se dovolával racionálních principů.<sup>8</sup>

Dürerova osobnost je charakterizována materialismem a subjektivitou, které jsou považovány za typické rysy německého temperamentu. Jak Dürer, tak Němci obecně jsou nahlíženi jako rozpolcení lidé, na jedné straně připoutaní ke světu smyslovosti a na straně druhé pohroužení do metafyzických problémů ducha. V Dürerově případě mělo napětí pramenící z této bezvýhodné dichotomie vyústit ve zdoluhavý konflikt: „Důsledkem neustálého zápasu mezi rozumem a intuicí, generalizujícím formalismem a specifikujícím racionalismem, humanistickým spoléháním se na sebe sama a středověkou pokorou musel být určitý rytmus, srovnatelný s posloupností napětí, akce a regrese ve veškerém životě přírody či s efektem interference světelných a zvukových vln ve fyzice.“<sup>9</sup>

Přestože Panofsky explicitně tvrdí, že k rozštěpení Dürerovy osobnosti došlo ještě před tím, než se setkal s kulturou italské renesance – jak také tvrdit musí, má-li být umělec považován za manifestaci německého národního vědomí –, jedním dechem zároveň prohlašuje, že tento dualismus byl podnícen Dürerovým zájmem o italský humanismus. Svár mezi rozumem a intuicí, teorií a praxí a racionalitou a teorií je interpretován jako odkaz na humanistickou kulturu, zatímco intuice a praxe mají odkazovat k Dürerovu německému původu. Dalo by se říci, že v Panofského schématu je Dürerova německá povaha vyvážena humanistickým racionalismem, abychom jej tak mohli považovat

<sup>6</sup>Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, ss. 3–4.

<sup>7</sup>Tamtéž, s. 3.

<sup>8</sup>Tamtéž, s. 12.

<sup>9</sup>Tamtéž, s. 14.

za rovnocenného souputníka jeho italských současníků – Leonarda, Michelangela a Raffaela.<sup>10</sup>

Humanismus v tomto pojednání o Dürerově genialitě hraje velmi významnou roli. Panofsky zasvětil převážnou část své vědecké práce studiu humanistické kultury. Byl nejen autorem teorie, která vysvětlovala spletitou humanistickou ikonografii v umění kánovníků mistrů italské renesance a baroka na základě výjimečné podobnosti těchto umění se starověkými, středověkými a renesančními texty; studoval i humanistické umělecké teorie. Význam, jaký pro něj představovaly hodnoty humanismu, dalece přesahoval jeho zájem o renesanci. Ve své přednášce na Americké akademii umění a věd v roce 1940, později vydané pod názvem *Dějiny umění jako humanitní disciplína*, Panofsky hovoří o pojmu *humanitas* (humanismus) takto: „Není to ani tak nnutí jako postoj, který může být definován jako přesvědčení o důstojnosti člověka založené na víře v existenci lidských hodnot (rozum a svoboda) a na akceptování omezení, kterým člověk podléhá (propadá omylům a slabosti, slabost mravní nevyjímaje). Výsledkem těchto dvou postulátů je odpovědnost a tolerance.“<sup>11</sup> Je evidentní, že Panofsky se s těmito hodnotami sám ztotožňoval, přičemž jim přisuzoval transcendentální význam, a že zdůrazňoval jejich relevanci pro válečnou dobu, v níž vystupoval:

Je-li renesanční antropokratická civilizace označována za „středověk obrácený naruby“ (za satanokracii, protiklad středověké teokracie), pak nejen humanitní, ale také přírodní vědy, tak jak je známe, zmizí a nezbude z nich nic jiného než to, co slouží diktátu subhumánního. Ani tehdy však nenastane konec humanismu. Prométheus může být spoután a mučen, ale oheň, který zažehla jeho pochodeň, nemůže být uhašen nikdy.<sup>12</sup>

Humanismus je tedy ztotožňován se silami rozumu, které Panofského době napomáhaly v boji proti silám iracionálním – ve smrtelném zápase, na němž závisel osud celé západní civilizace. V tomto směru představovalo nacistické Německo, odmítající

<sup>10</sup>Jak podotýká Svetlana Alpersová ve svém článku „Is Art History?“, *Daedalus* 106, 1977, ss. 1–13, 5: „[Panofsky] ... vidí Dürera jako jakousi oběť nehostinné severní temnoty, prodírající se k jižnímu světlu.“

<sup>11</sup>Erwin Panofsky, „The History of Art as a Humanistic Discipline“, v: *Meaning in the Visual Arts*, Doubleday Anchor Books, New York 1955, ss. 1–25, 2; v překladu vycházím z čes. vyd.: „Úvod: Dějiny umění jako humanitní disciplína“, v: *Význam ve výtvarném umění*, z angličtiny přel. L. Konečný, Odeon, Praha 1981, s. 14.

<sup>12</sup>Tamtéž, ss. 26–7.

respektovat veškeré hodnoty humanismu, nebezpečí pro celou Evropu, jež měla být uvržena zpět do období temna. Humanitní i přírodní vědy stály tváří v tvář hrozbě vyhlazení temnými politickými silami.

Panofského názory byly charakteristické pro jeho generaci, náboženství i třídu. Například Peter Gay ve své studii o německých intelektuálech, kteří z Německa odešli před druhou světovou válkou, pozoruje na Aby Warburgovi:

Strohý empirismus Warburgova stylu – přímá antiteze antiintelektualismu a nekritického mysticismu, jež ve 20. letech hrozily barbarizovat německou kulturu – byl tím nejlepším z Výmarské republiky; Warburgem oslavované východisko, totiž že je nutno stále znovu dobývat Atény z alexandrijského područí, nebylo pouhým návodem historika umění, jak pochopit renesanci, která se bolestně potýkala s alchymií a astrologií; byl i osvícencovým návodem k životu v jeho světě, ohroženém nerozumem.<sup>13</sup>

Hodnotu, již Panofsky připisuje rozumu, a důležité místo, které podle něj rozum zaujímal v rámci německé osobnosti, je třeba chápat ve světle toho, jak nesmírný význam měly vzdělání a kultura pro jeho společenskou vrstvu: Panofsky vyrůstal ve významné židovské rodině v době, kdy se němečtí Židé jeho postavení výrazně identifikovali s německou kulturou. Emancipace židovského živlu v Německu na počátku devatenáctého století byla podnícena osvíceneckými ideály a souvisela s osvobozující silou rozumu. Německo-židovská kulturní identita se formovala právě v období, které vzývalo racionalitu a proces vzdělávání [*Bildung*], jehož prostřednictvím bylo možné tohoto rozumu nabýt. George Mosse k tomu podotýká:

Termín „vnitřní proces“, aplikovaný na proces osvojení si *Bildung*, neodkazoval na instinktivní pohnutky ani na emocionální preference, ale na kultivaci rozumu a estetického vkusu; jeho účelem bylo vést jednotlivce od pověry k osvícenství. *Bildung* a osvícenství spojily své síly v období židovské emancipace; jejich smyslem bylo navzájem se doplňovat. Takové sebezdokonalování navíc představovalo dalekosáhlý proces, proces na celý život. Tak se ti, kdo byli poslušní tohoto ideálu, považovali mnohem více za

<sup>13</sup>Peter Gay, „The Outsider as Insider“, v: *The Intellectual Migration: Europe and America, 1930–1960*, ed. Donald Fleming a Bernard Bailyn, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge 1969, ss. 2–93, 39.

součástí tohoto procesu, než za definitivní produkt vzdělání. Jistěže, toto bylo pro židovskou asimilaci ideální šablonou, neboť to byla právě ona, co transcendovala veškeré rozdíly v národnosti a náboženství prostřednictvím rozvíjení osobnosti jednotlivce.<sup>14</sup>

Fakt, že Panofsky zasvětil svůj život rozumu, proto musíme posuzovat s vědomím společenských sil, které formovaly jeho subjektivní názory. Racionální ideál nebyl abstrakcí, ale intimní dimenzí jeho osobnosti jako Němce židovského původu. Ve světle pozitivních prostředků, které osvícenecký ideál rozumu poskytl německým Židům, aby se s nimi identifikovali a asimilovali se v německé kultuře, zřejmě nepřekvapí, že Panofsky pocítoval zvlášť palčivě hrozbu zničení této kultury iracionálními silami. Čtemeli knihu *The Life and Art of Albrecht Dürer* z hlediska politických hodnot, jež její autor vyznával, je jasné, že úloha humanismu v jeho interpretaci Dürerova umění plní ideologickou funkci. Dürer je charakterizován jako hybná síla rozumu působící ve věku temna, a je tedy důstojným exponentem hodnot, které Panofsky připisuje západní tradici. Je to právě na základě Dürerových humanistických hodnot, proč má být Německu povolen vstup do společenství ostatních „Velmocí“, které formovaly kulturní dějiny Západu.

Podle Panofského byl svár mezi zmíněnými dvěma aspekty Dürerovy osobnosti bouřlivý a intenzivní. V jeho pojednání je vítězství rozumu vždy považováno za problematické a v jeho nejslavnější ikonografické analýze – v rozboru Dürerovy rytiny *Melancholie I* (obr. 8.2) – rozum utrpěl hlubokou porážku. Tato analýza představuje bohatě rozvrstvený historický kontext, v jehož rámci lze rozvíjet metafyzický konflikt mezi racionálním a iracionálním; Dürer podle Panofského odmítal středověké chápání melancholické povahy jako povahy neatraktivní a nežádoucí a nahradil je humanistickou koncepcí melancholie coby povahového rysu génia. Přesto však rozhodně odmítá charakterizovat melancholii v pozitivním světle – Dürerova alegorická postava je plna úzkosti: „Byť okřídlená, krčí se u země – byť ověčnená, je obklopena temnými silami – byť vládne nástroji umění a vědy.

<sup>14</sup>George Mosse, *German Jews beyond Judaism*, Indiana University Press, Bloomington 1985, s. 3. K asimilaci Židů v Německu ke konci devatenáctého a na počátku dvacátého století viz Peter Gay, *Freud, Jews, and Other Germans: Master and Victims of Modernist Culture*, Oxford University Press, New York 1979, kap. 2.

působí dojmem bytosti odsouzené k zoufalství svým vědomím nepřekonatelných překážek, jež ji dělí od vyšší říše myšlenek.“<sup>15</sup> Toto zobrazení melancholie jako génia paralyzovaného nemožností prakticky uskutečnit to, nač aspiruje teoreticky, je pak Panofským interpretováno jako duchovní autoportrét samotného Dürera. Rytina, citujme, „zosobňuje typického umělce renesance, jenž si váží praktických schopností, tím vroucněji však touží po matematické teorii –, jenž se cítí být inspirován nebeskými vlivy a věčnými ideami, tím palčivěji však trpí svou lidskou křehkostí a intelektuální omezeností“.<sup>16</sup>

*Melancholie I* hraje ve struktuře Panovského knihy klíčovou roli. Je symbolem autorovy teorie o rozporu mezi racionálními a iracionálními prvky německé národní povahy, a protože se objevuje na dějinném horizontu, který je diskutabilní, spíše než aby jej zajímal autor, slouží mu jako potvrzení či legalizace jeho výkladu. Na jedné straně je nositelkou tvrzení o velikosti národa – Dürerův génius tedy ospravedlňuje začlenění Německa do „velmocenských“ dějin západní civilizace – a na straně druhé je heuristickou devizou, jíž Panofsky využívá jako prostředku k eliminaci rozdílů mezi dějinnými perspektivami, aby tak doložil svůj vlastní příběh. A protože je přesvědčen, že zná umělcovy záměry, domnívá se, že je schopen definovat i materiální zdroje, jež vedly ke vzniku *Melancholie I*, a následně i to, co se skrývá v jejím pozadí. Pomocí těchto prostředků může být historikova interpretace vepsána do „řádu věcí“. Interpretace sama je tak naturalizována a potlačena prostřednictvím její identifikace s udávaným subjektem.

Autorova taktika, která prosazuje historikův „názor“ tím, že jej promítá do samotného předmětu interpretace, je snad jednou z nejzákladnějších charakteristik výkladu historie. Leonardův postřeh, že „každý malíř maluje sám sebe“, lze skutečně rozšířit i na činnost historikovu.<sup>17</sup> Ať s hodnověrností Panofského interpretace rytiny *Melancholie I* jako Dürerova duchovního auto-

<sup>15</sup>Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, s. 168.

<sup>16</sup>Tamtéž, s. 171. Novější interpretace tohoto textu i hodnocení dalších prací, které autor od té doby publikoval, viz Peter-Klaus Schuster, *Melencolia I: Dürers Denkbild*, 2 svazky, Mann, Berlin 1991.

<sup>17</sup>Viz Martin Kemp, „Ogni dipintore dipinge se: A Neoplatonic Echo in Leonardo's Art Theory?“, v: *Cultural Aspects of the Italian Renaissance: Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, ed. Cecil Clough, Manchester University Press, Manchester, England 1976, ss. 311–23. K polemice na téma role přenosu v historické interpretaci viz Dominick LaCapra, „History and Psychoanalysis“, v: *Soundings in Critical Theory*, Cornell University Press, Ithaca 1989, ss. 30–66.



truchlit, protože není schopen prolomit bariéru své narcisistické identifikace s tím, co bylo příčinou jeho původního připoutání se k oplakávanému objektu.

Existovala určitá volba objektu, vazba libida na určitou osobu; vlivem reálného ublížení nebo zklamání ze strany této milované osoby došlo pak k ořešení tohoto objektního vztahu. Výsledkem nebylo pak stažení libida z tohoto objektu a jeho přesun na objekt nový, jak odpovídá normálnímu výsledku ... Obsazení objektu [*kathexis*] se ukázalo jako málo resistantní, bylo zrušeno, ale libido nebylo přesunuto na jiný objekt, nýbrž bylo staženo zpátky do vlastního Já. Tam však nebylo použito libovolným způsobem, ale posloužilo k tomu, aby došlo k identifikaci pacientova Já s objektem, kterého se vzdal.<sup>20</sup>

Vlivem introjekce objektu člověk sám sebe nakonec trestá hněvem, ten je však ve skutečnosti vyvolán tím, co tento subjekt chápe jako to, že byl opuštěn. Místo aby dal volný průchod svým pocitům zklamání a nepřátelství vůči objektu tím, že truchlí, subjekt svou sebekritičnost a sebeobviňování namíří proti vlastnímu já. Reflektujeme-li Panofského situaci v kontextu Freudovy teorie, zdá se, že jeho volbu rytiny *Melancholie I* můžeme považovat za symbol konfliktu mezi teorií a praxí, který si promítal do Dürerovy osobnosti, symbol, který pro něj musel mít – na pozadí konfliktu mezi silami rozumu a nerozumu, jež charakterizovaly politickou situaci jeho doby a vedly k jeho odchodu z Německa – nesmírný význam. Panofského volba byla zároveň vhodným ventilem pro jeho osobní melancholii, které propadnul v důsledku neschopnosti truchlit nad destrukcí svého ideálu německé kultury, s nímž se tak silně ztotožňoval.

Sílicí antisemitismus Výmarské republiky odsoudil německé Židy do nesnesitelného, absurdního postavení definicí Žida a Němce jako dvou navzájem neslučitelných bytostí.<sup>21</sup> Židé měli

<sup>20</sup>Tamtéž.

<sup>21</sup>Diskuse o tomto dilematu viz např. George Mosse, *Germans and Jews: The Right, the Left, and the Search for a „Third Force“ in Pre-Nazi Germany*, Fertig, New York 1970; Ruth Pierson, „German Jewish Identity in the Weimar Republic“, disert. práce, Yale University, University Microfilms, 1970; Ismar Schorsch, *Jewish Reactions to German Anti-Semitism, 1870–1914*, Columbia University Press, New York 1972; Sidney Bolkosky, *The Distorted Image: German-Jewish Perceptions of Germans and Germany, 1918–1935*, Elsevier, New York 1975; Uriel Tal, *Christians and Jews in Germany: Religion, Politics, and Ideology in the Second Reich, 1870–1914*, přel. Noah Jonathan Jacobs, Cornell University Press, Ithaca 1975, 1. hebr. vyd., 1969.

buď popřít vlastní náboženství i společenské zázemí, aby se „stali“ Němci, nebo se vzdát svého postavení Němců, aby se „stali“ Židy. Náboženská skupina, která v Německu existovala snad odnepaměti a jejíž kultura byla skrznaskrz německá, neměla na výběr. Panofsky byl Němec stejně jako Žid a jeho exilem se tento fakt nijak nezměnil. I když ho zbavili německého občanství, nepřestal se identifikovat s ušlechtilými ideály rozumu a vzdělanosti, které židovská komunita – jeho vlastní společenská skupina – německé kultuře připisovala. Proto lze konstatovat, že *Melancholie I* měla reprezentovat stav, který Panofskému bránil v zavržení kultury, již ztratil. Jeho vlastní melancholie nám umožňuje pochopit výraz nacionalistických pocitů v jeho „Úvodu“. Paradoxní víra v kulturní velikost Německa v okamžiku, kdy už o sobě nemohl prohlašovat, že je německým občanem, lze interpretovat jako výraz pocitu ztráty, se kterou se nikdy nedokázal smířit.

Panofského tvrzení o Dürerově géniu, tvrzení, jež vycházejí z humanistických závěrů přisuzujících umělci postavení autonomního činitele, jsou úzce spjata s osobní identitou samotného autora. Panofsky zdaleka není „objektivní“ v tom smyslu, že by nám předkládal nestranný výklad minulosti, a jeho kniha čerpá svou intelektuální sílu ze svého komplexního programu. Na jedné straně je tu evidentní zájem najít důstojného reprezentanta německé národní povahy – umělce natolik výjimečného, aby Německu dokázal zaručit členství ve „velmocenském“ klubu západní kultury. Na druhé straně stojí stejně silný, ne-li silnější, úmysl zaručit, že tento zástupce bude typickým představitelem etických hodnot, jež jsou autorovu srdci nejbližší. V důsledku toho musí být Dürer charakterizován jako zosobněný vzor rozumu – ne pouze proto, aby se vyrovnal tomu, co Panofsky považoval za metu hodnou velkého umělce italské renesance, ale zejména proto, aby umělec sám posloužil jako důkaz klíčového významu rozumu v rámci kulturní politiky dvacátého století. Díky svému ztotožnění se s Dürerem Panofsky také mohl naznačit, že *Melancholie I* nebyla jen alegorií melancholie, za níž se prohlašovala, ale především vizualizací umělcovy představy o sobě samém. Hodnota této strategie spočívá v tom, že umožnila historikovi umění dvacátého století připsat umělci století šestnáctého právě onen konflikt mezi racionálním a iracionálním, na

němž byla jeho interpretace založena. V důsledku toho svou analýzu předkládá jako historickou „pravdu“ spíše než jako možnou dějinnou interpretaci, která odpovídá historikově osobnímu názoru stejnou měrou jako analyzovaným historickým důkazům.

Panofského interpretace mohla být zčásti docela dobře vědomá – mohla být produktem dějinných okolností, jež formovaly jeho osobnost –, ale není vyloučeno, že zčásti byla právě tak nevědomá. Ukazuje se, že volba *Melancholie I* jako symbolu Dürerova boje s nerozumem byla v Panofského díle mnohem silnějším činitelem, než se sám domníval. Nejenže sloužila vědomým cílům jeho výkladu, když Dürera označil za význačného představitele německé národní povahy, ale zároveň manifestovala melancholický rys jeho osobního vztahu k národní kultuře, která utvářela jeho hodnotový žebříček a rozhodovala o jeho cítění. Panofského přesvědčení, že svou metodou získává tak intimní znalost Dürerových záměrů, že je oprávněn tvrdit, že *Melancholie I* byla umělcovým duchovním autoportrétem, mohlo být přímo úměrné míře, do jaké si neuvědomoval, že jeho vlastní vztah k obrazu byl motivován silami, jež se vymykaly jeho sebekontrolé.

Přeložila L. V.

## ■ Michael Baxandall Jazyk umělecké kritiky

...je velmi obtížné říci o obraze mnoho jiného kromě toho, co řekneme o vztahu obrazu k něčemu jinému, ať už k jiným obrazům, jiným druhům umění, dobovým sociálním pohybům, současné víře, nebo současným ideám.<sup>1</sup>

John Passmore

### Omezení slovníku (lexikální omezení)

Specifická zajímavost výtvarného umění tkví v jeho vizuální stránce a jednou ze specifických schopností historika umění je nalézt slova, která by naznačila charakter tvarů, barev a jejich organizaci. Tato slova však nejsou ani tak popisná jako spíše demonstrativní. A nejsem si jist, zda a do jaké míry si uvědomujeme důsledky tohoto faktu. Na rozdíl od autora cestopisu nebo žurnalisty-recenzenta výstavy není naším primárním zájmem evokovat vizuální charakter něčeho, co publikum nevidělo. Dílo, o němž píšeme, je do určité míry přítomné nebo dostupné, byť jenom v reprodukci nebo v paměti, anebo – ještě marginálněji – jako vizualizace odvozená ze znalosti jiných objektů stejné třídy, a ačkoli forma našeho jazyka může být informativní – „je tu proud pohybu zleva směrem doprostřed“ – její činnost bude mít pravděpodobně povahu slovního poukazování. Od ukazování prstem se liší hlavně tím, že spolu se směrem („zleva doprostřed“) jde také kategorie vizuální zajímavosti („proud pohybu“). Naznačujeme, aby naše publikum srovnávalo jedno s druhým.

<sup>1</sup>John Passmore, „History of Art and History of Literature: A Commentary“, *New Literary History* 3, jaro 1972, ss. 575–87.



Právě tato skutečnost do jisté míry zakrývá neumělost našeho jazyka. Jestliže použiji půl tuctu jednoduchých pojmů tzv. vizuální zajímavosti (fráze, kterou zde nehodlám definovat) k tomu, abych charakterizoval tužku, s níž píšu – „dlouhá“, „tenká“, „lesklá“, „zelená“, „šestihranná“, „s jedním kónickým koncem“ –, bude to nedostatečný popis. Tomu, kdo tužky nezná, takový popis nezprostředkuje přesný obraz, a pro někoho, kdo ví, co to je tužka, budou některé z těchto pojmů zbytečné. Avšak jestliže mým cílem není popsat, ale spíše naznačit a) někomu, kdo tužku viděl, b) takové druhy vizuálních zajímavostí, které v tužce shledávám, pak onen půltucet pojmů pokryje něco z toho, co musím poskytnout. Má strohá slova (např. „zelená“) jsou pro mě výraznější, protože jsem posluchače podnítl k řízenému aktu zkoumání zvláštního objektu a on už ví, že právě to bylo mým záměrem. Od posluchače se neočekává – pokud sledoval moji pobídku – aby si pomyslel: „Aha, ta tužka tedy není červená“; spíše si sám pro sebe zdokonalí a rozvine moji kategorii „zelené“. Celá záležitost je samozřejmě komplikovanější, ale důležitým bodem je fakt, že kunsthistorikovo užití jazyka vyzývá jeho adresáta k tomu, aby sám přišel s jistou mírou upřesnění obecných kategorií pomocí vzájemné reference mezi slovem a příslušným objektem.

Ale má tužka je netypicky jednoduchým objektem, a to je důvod, proč tolik z její vizuální zajímavosti mohu zachytit tak mizivým množstvím slov. Pokusím-li se stejným způsobem popsat svůj psací stroj („hranatý“, „matný“, „šedý“ atd.), nedostanu se tak daleko: slova vyjádří méně z toho, co na něm považuji za zajímavé. A když se pokusím učinit totéž s obrazem nebo sochou, nedostanu se prakticky nikam: přímé deskriptivní pojmy mohou popsat jen velmi málo ze zajímavých rysů, které si přeji naznačit. Mohu je použít – není zbytečné označit Michelangelova *Mojžíše* jako „obraz čtverhranného formátu“ –, ale spojení mezi smyslem a odkazem je nyní velmi volné a mohu těch slov použít jen za předpokladu, že je můj posluchač bude interpretovat sofistikovaným a specializovaným způsobem: on sám toho musí hodně poskytnout mentálním srovnáním s jinými díly, zkušeností s předešlým užitím takového slova ve výtvarné kritice<sup>2</sup> a obecným interpretativním citem. Slova se stala věcmi poněkud jiného druhu.

Nejsme-li opatrní, pak nás to, že nenajdeme správné nebo dostatečné přiléhavé slovo redukuje na někoho, kdo na sebe chce jen upozornit hlukem; není jasné, proč bychom na sebe vůbec měli brát úkol mluvit k jiným lidem o obraze. Jednou věcí, kterou nás praxe výtvarné kritiky rychle naučí, je to, že evropské jazyky v určitých oblastech velmi jemně rozlišují (např. základní euklidovská forma) a v jiných naopak velmi hrubě (např. viděná textura povrchu): to by samo o sobě bylo fascinujícím předmětem studia, ale také to přináší praktický problém, protože tu existuje limit toho, nakolik můžeme rozšiřovat slovník tvořením a přejímáním slov. Problém není ani tak v tom, že bychom se chtěli vyhnout akademickému žargonu, jako v tom, že novotvary a vypůjčená slova jsou kulturními sirotky, kteří ve skutečnosti nepatří do kolektivního rámce našeho myšlení. Takže bych kupř. mohl chtít mít přístup k jorubskému kritickému pojmu „dídón“<sup>3</sup>, který naznačuje stupeň hladké, ale nikoli lesklé světelnosti na povrchu sochy a je blízce příbuzný kontrastu ploch s ostrými stíny a hranami. Takový termín by vyjádřil mnohé zajímavé prvky, které považuji za důležité u některých evropských soch. Ale „dídón“ je fragmentem komplexních jorubských kritických pojmů a svůj bohatý význam odvozuje právě z tohoto souboru vztahů. I pro své soukromé vysvětlovací cíle jej mohu použít jen v hrubém a mělkém, odtrženém smyslu.

### Tři druhy nepřímosti

Ve skutečnosti ovšem jazyk umělecké kritiky ve své většině nemá tak přímé deskriptivní pozadí jako „zelená“ nebo „čtverhranný“; je spíše různým způsobem nepřímý nebo obrazný. A i když se nezdá, že by tu byl nějaký základ pro jasnou nebo obecnou kvalifikaci typů nepřímých uměleckokritických slov, rozdělím je do tří příbližných skupin nebo modů:

I) Některá slova se zdají ukazovat k jistému druhu vizuální zajímavosti pomocí nějakého srovnání, často metaforického: „rytmický“, „fugový“, „přesně zasazený“, „skupina vertikál“, „pru-

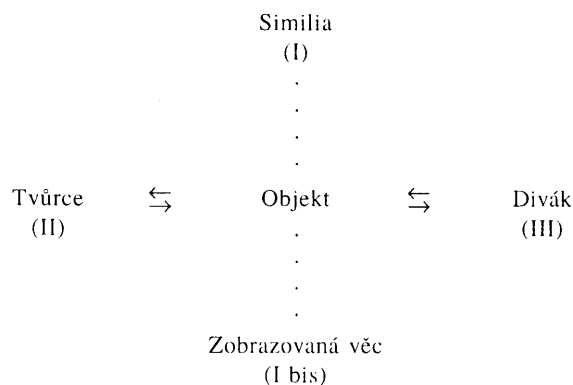
<sup>2</sup>Pojem „čtvercový“ má úžasnou historii; jeho použití v řecké a latinské umělecké kritice zkoumal v zajímavém článku Silvio Ferri, „Nuovi contributi esegetici al ‘Canone’ della scultura greca“, *Revista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte* 7, 1940, ss. 117–39.

<sup>3</sup>K pojmu dídón a jeho kontextu srv. Robert Farris Thompson, „Yoruba Artistic Criticism“, v: *The Traditional Artist in African Societies*, ed. Warren L. d. Azevedo, Bloomington, Ind., 1973, zvl. ss. 37–42.

hovaný“ – pokud taková slova užijeme o obrazu, účinkují komparativně. Mezi ně zahrnu i slova jako „čtvercový“ v rozšířeném smyslu, jako v tom případě, kdy jsme označili Michelangelova *Mojžíše* jako obraz „čtvercového formátu“, tedy jako „Apollo a dvě Múzy ... vytvářející široký trojúhelník.“ A zvláštní třída srovnávacích slov (nazvěme ji I bis) odkazuje k zobrazujícím dílům, jako kdyby zobrazené věci nebo osoby byly skutečné: „vzrušené“ postavy, nebo postavy „klidné“ nebo „oduševnělé“.

II) Některá slova charakterizují dílo pomocí akce nebo příčiny, jež je vytvořila: „zkusmý“, „kalkulovaný“, „citlivý“, „vypracovaný“, „obtížný“, „zručný“, takové či onaké „zpracování“ nebo „vývoj“ či „virtuozita“.

III) Některá slova charakterizují umělecká díla tím, že popisují způsoby či prostředek, jakými na diváka působí, nebo divákovu reakci: „imponující“, „neočekávaný“, „nápadný“, „rušivý“, „nepříjemný“, ten nebo onen „efekt“, „pocit“. Tyto módy bychom mohli volně označit jako (I) komparativní nebo metaforický, (II) příčinný nebo deduktivní a (III) subjektová nebo osobnostní slova, a mohli bychom je snad vizualizovat v prostoru pomocí jakéhosi diagramu (obr. 1). Ale samozřejmě velmi dobře víme, že všechna tato slova jsou projekcí subjektu – mluvčího diváka. Stejně tak jsou téměř všechna v určitém smyslu metaforická, i když některé z metafor jsou poučenější než jiné.



Poněkud mírnějším způsobem můžeme o tomto schématu říci plno věcí. Historie použití zjevně rozvolní vztah slova a jeho původní základny: kupř. „monumentální“ je moribundní metafora, která zanechala monumenty kdesi za sebou, a právě tak by bylo nesmyslné nazývat slovo „zajímavé“ subjektivním slovem. Je rovněž zřejmé, že mnohá slova patří k několika typům zároveň: např. „suchý“ může být užito komparativním – I bis – kauzálním (zpracování secco spíše než fresco) a subjektivním způsobem, někdy i dvojznačně, a je to skrzskrz ošidné slovo. Je také jasné, že přibližně na tutéž oblast lze poukázat rozdílnými typy slov, řekněme (I) „bouřlivý“, (I bis) „vzrušující“, (II) „vzrušující“, (III) „vzrušující“. (Tento příklad nás mimochodem upozorňuje na slovní spřízněnost mezi I bis a II, která v mnohém souvisí s naší zranitelností vůči „fyziognomickému klamu“<sup>4</sup> nebo vůči Winckelmannovu syndromu.) A především je tu fakt, že u každého příkladu skutečné umělecké kritiky se toto vše odehrává na několika rovinách. Moje příklady byly především jednoslovné, ale věty spadají do rámce jednoho nebo druhého typu a odstavce a knihy se kloní na jednu nebo druhou stranu. Všechny příklady v posledním odstavci jsem převzal z Wölfflinova pojednání Raffaelovy Camery della Segnatura v jeho *Classic Art*. Kdokoli se na ty stránky podívá, musí podle mne zjistit, že jejich charakter je determinován celkovou převahou typů I bis a II. A v rámci tohoto obecného charakteru jsou ve hře všechny typy jazyka, které jsem zmínil, včetně těch, jež jsem dost jednoduše nazval jazykem „přímým“ („kulatý“, „proporčně velký“, „obklopený“, „profil“). Je to právě vzorec této hierarchie, který dává individuálnímu kritikovi určitou fyziognomii. Pro Wölfflina je charakteristické například to, že v rámci věty typu III, sdělující dojem, je jádrem slovo typu II. K tomu podotýkám, že nepřijímám námitku, že rozdíly ve slovech jsou pouze formální a že někde mezi smyslem a referencí se zbavují svého původu, přičemž se slova odlučují od své třídy tím, jak jsou prezentována v rámci souvislé promluvy. Když čtu uměleckou kritiku, nevidím to tak. Naopak, s potěšením si uvědomuji, jak dobrý kritik ve svém tanci neustále proměnlivě víří směrem k dostatečně

<sup>4</sup>K tomu srv. E.H. Gombrich, „Art and Scholarship“, v: *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, Londýn 1963, s. 108, a také jeho „On Physiognomic Perception“, *ibid.*, s. 51.

určujícím demonstrativnímu aktu. Co je mi však nápadné, je fakt, že kritikova potřeba navléknout slova do diskursu vyvolává problém jiného druhu.

### Problém linearity: slova o slovech a slova o tvarech

Slovník umělecké kritiky je běžně sestaven do určitého nepřetržitého, plynulého jazyka. (Čistě spekulativně předpokládám, že by bylo možné poskládat jednotlivé kategorie vizuální zajímavosti, presyntaktické výkřiky, do ne-souvislého, obrovského vzorce na stránce, ale to by nebylo přirozené.) To přináší problémy, které mohu nejsnáze ilustrovat srovnáním s literární kritikou: literární kritika, to jsou slova o slovech, zatímco umělecká kritika, jak bylo častokrát ukázáno, jsou slova o tvarech. Odtud se odvíjí mnoho rozdílů – nepodobnosti mezi uměleckou kritikou a literární kritikou se zdají být mnohem zajímavější než jejich vzájemné podobnosti –, ale jeden pramení z tvaru jazyka, z jeho závislosti na syntagmatické síle, na faktu, že slova je třeba uspořádat do lineární posloupnosti.

Literární dílo, které je jazykem, je samo o sobě lineární záležitostí, jež vede „odtud tam“ nebo od nynějška do budoucna. Báseň či příběh mají začátek a konec a mezi tím autentickou sekvenci. Můžeme vnímat mnoho nelineárních vzorců, na nichž je vystavěna věta nebo celek, antitetický syntax nebo narativní symetrie, pravděpodobně tu bude také řada nazpět jdoucích momentů a zpětných odkazů. Ale lineární postup textu je v těchto exkurzích zahrnut a ustojí je. Jestliže kritika samotného příměje jeho výklad románů *Na větrné hůrce* nebo *Sarrasin* k tomu, aby občas porušil posloupnost, je to v pořádku, protože směrový pohyb knihy je natolik silný, že nedovolí, aby jeho činnost byla nepochopena. Tu a onde se vynořuje z proudu, kráčí po břehu zpět a opět se do proudu noří, aby se jím ostražitě nechal nést o kus dál. Je-li pak literární kritik zaujat určitou částí textu, jazyk textu udává tempo jeho jazyka: oba postupují lineárně. Mou polemiku zde oslabuje neschopnost mnoha literárních kritiků využít pohotově svých výhod, což však není moje chyba; a naopak je to možnost, kterou využívá literární kritika, na niž pohlížím se závistí – kupř. William Empson ve svém pojednání o Donneho *A Valediction of Weeping*. V každém případě jde

spíše o to, že literární kritik může pracovat paralelně se svým textem; o to, že text a naše recepce tohoto textu mají své přímočaré syntagmatické postupování, kterému lineární sekvence odkrývání nemůže příliš ublížit. Jazyk deskriptivního kritika může běžet paralelně, odbíhat a vracet se, obíhat kolem pevně postupujícího jazyka textu jako čilý pes na procházce se svým pánem.

Na druhé straně obrazu, či spíše toho, jak jej vnímáme, není vlastní žádný inherentní postup, který by mohl odolávat sekvenci jazyka, který na něj aplikujeme. Strukturou jazyka je dáno, že obsáhlý popis obrazu bude progresivním znásilněním vzorce vnímání obrazu. Nevidíme lineárně: obraz vnímáme skrze časovou sekvenci, během níž povrch obrazu přejíždíme očima, ale už v první vteřině tohoto procesu máme dojem celku – řekněme, že to je Madona s dítětem sedící v síni nebo nějaká geometrizovaná kytara na stole. Následuje zaostřování detailů, všímání si vztahů, vnímání řádů a podobně. A ačkoli sekvence našeho prohlížení je co do svého vzorce ovlivněna jak obecnými zvyky takového způsobu pohledu, tak zvláštními vodítky v obraze, ve své pravidelnosti a kontrole není srovnatelná se způsobem, jakým postupujeme v jazyce.

Jedním z důsledků toho je fakt, že žádná souvislá část slovního poukazování v lineárním jazyce se nemůže vyrovnat tempu a rychlosti vidění obrazu tak, jako se může vyrovnat tempu textu: čtený text majestátně postupuje vpřed, zatímco vnímání obrazu je rychlé, nepravidelné těkání ve vymezeném poli. Existují různé způsoby, jak se s tímto problémem vyrovnat. Je možné tvrdě pracovat na tom, aby náš jazyk byl co nejvýstižnější, aby se posluchač mohl dostatečně hluboko ponořit do svého, a nikoli našeho aktu vnímání. Je také možné vyhnout se odhalujícím sekvencím, které vypadají jako popisy vnímání, ve prospěch těch, které se přizpůsobují myšlení. A dějiny kunsthistorie nabízejí i jiné techniky.

### Deduktivní kritika

Předložil jsem zde tři druhy domněnek: za prvé, že slovník umělecké kritiky je silně poukazující, za druhé, že jazyk umělecké kritiky je z velké části a různým způsobem nepřímý, a to na více než jedné rovině, a za třetí, že lineární forma našeho diskursu je zvláštním způsobem v rozporu s formou jeho objektu, ať už je to samo umělecké dílo, nebo naše vnímání díla.

Domnívám se, že toto jsou základní fakta uměleckokritického života a že by bylo dobré se s nimi nějak konstruktivně vyrovnat. Čtyři staletí kvalitní a velmi různorodé evropské umělecké kritiky rozhodně naznačují, že způsoby, jak toho dosáhnout, skutečně existují. Zdá se charakteristické, že nejlepší umělci kritici vyvinuli své vlastní způsoby, jak se vypořádat se základní absurditou verbalizování o obrazech: pozitivně se chopili jeho poukazujícího a nepřímého charakteru a stejně tak oddělili svoji promluvu od pseudopopisného záznamu, který s sebou nese nejhorší lineární hrozbu. Opakuji, že tak učinili mnoha různými způsoby: jediné co mají Vasari a Baudelaire společného, je jejich pozoruhodný úspěch. Zdá se, že právě na tom bychom měli v současné diskusi trvat: lingvistická fakta našeho života mohou být obecná a naléhavá, avšak předběžné podmínky, které bude asi žádoucí vzít v úvahu, ať již děláme cokoliv, samy o sobě neurčují, jaký druh dějin umění tvoříme.

Rád bych kupříkladu zdůraznil, že mezi orientací kritikova zjevného zájmu a orientací modu jazyka neexistuje jednoduchá spojitost – spojitost mezi, řekněme, těmi z nás, kdo se rádi zabývají okolnostmi, za nichž díla vznikají, na jedné straně a deduktivním jazykem na straně druhé. Co mne trápí u velké části kritiky, která se staví jako sociálně-historická analýza umění, je právě nevědomá kvalita typu III na nejnižší verbální úrovni, zmobilizovaná na vyšší rovině do povětšinou apriorních vzorců typu II – beztvare dojmy nahozené do definitivních kauzálních schémat. V raných knihách Adriana Stokese lze naproti tomu nalézt lokální deduktivní sílu, bez ohledu na to, jak subjektivní je její způsob a efekt.

Slova, která vyvozují příčinu, jsou hlavním nástrojem demonstrativní přesnosti v umělecké kritice. Jsou aktivní ze dvou specifických hledisek. Tam, kde jsou subjektová slova formálně a často i reálně pasivní – sdělují cosi, co dílo způsobilo mluvčímu jako subjektu, trpnému činiteli, – se kauzální slova zabývají dedukovanými akcemi a činiteli. Současně zapojují mluvčího do vyvozování a posluchače do rekonstruování a hodnocení vzorce implikace. Podle mne je veškerá tato činnost skrznasrkz radostná a v každém případě mnohem užitečnější než časté srovnávání dojmů, ve skutečnosti jde ale především o to, že se zdá poskytovat adekvátně určující a přiměřeně stimulující poukazující slova. Jed-

ním z detailů, který jsem ze svého popisu tužky na začátku vynechal, byl zoubkovaný okraj zeleného povrchu tužky v místě, kde přechází v kónický hrot. Kdybych chtěl, mohl bych to zaznamenat docela jasně a úsporně tím, že bych vyvodil příčinu – ostří ořezávátka, jež se otáčí dokola v úhlu 15° k šestihranému válci. Nemyslím, že bych to vůbec mohl zaznamenat pomocí subjektového jazyka: pro mé posluchače zosobňují příliš nejistou kvalitu na to, aby má vlastní reakce na zoubkovaný okraj mohla plně vyjádřit zoubkovaný okraj nebo jeho vizuální zajímavost – pokud mým příspěvkem má být skutečně to, že deduktivně vyvodím otáčející se ostří. Komplexněji to samé platí o skutečné umělecké kritice, kde může mít vyspělý deduktivní slovník pozoruhodnou demonstrativní přesnost a říz. Abychom celou věc trochu zdramatizovali, čínský kritik 18. století Šen Cung-sien nám dává nahlédnout do prostředků, jimiž klasická čínská kritika disponuje pro deduktivní charakterizaci malířových štětcových znaků: mezi mnoha jinými rozlišuje také mezi zápěstovými a prstovými štětcovými tahy, mezi tahy mrtvými a živými, v tom smyslu, že existuje variace v síle v rámci jednoho živého tahu, mezi vlekovými se a klouzajícími znaky, mezi mokrymi a suchými tahy, mezi tahy přímého a zkoseného štětce, mezi useknutými a dotaženými doteky štětce; Šen Cung-sien mluví dokonce o individuálním tahu štětce, který má střed nebo jádro a otevírací a zavírací fáze, a táže se dokonce, jak daleko nese zavírací fáze tahu náznak dalšího vývoje tahu; charakterizuje štětcový znak pomocí zvuku, který by tah učinil, jako zvuk „nalévaný“. To, že je jeho jazyk tak aktivní, samozřejmě má své důvody: jak Šen Cung-sien, tak jeho čtenáři byli sami aktivními uživateli kaligrafického štětce, takže měli ve své zkušenosti pevné referenční zázemí. Ale přesto je to záviděníhodný jazyk: abychom našli něco podobného v Evropě, museli bychom se obrátit k takovým věcem, jako jsou Delacroixovy příležitostné poznámky v jeho denících o Rubensově technice – k poznámkám malíře, adresovaným jinému malíři. V této oblasti s ním nemůžeme soutěžit; zato existují jiné oblasti dedukce, k nimž můžeme směřovat, včetně – abychom trochu překroutili Passmoreovu poznámku – „vztahů ... k ... jinému umění, soudobým sociálním hnutím, soudobým vírám a ideám“.

*Přeložil L. K.*

Je to heslo, povel, celý program. Některé z jeho premis by nicméně mohly skýtat dobré důvody ke znepokojení. Co na jedné straně rozvolňuje, to na druhé svazuje. Posouvá dějiny umění kupředu a zároveň je vrací zpátky. „Kontext“ v sobě obsahuje pohyb kupředu i zpět.<sup>1</sup> V rámci uměleckohistorické práce je to nicméně koncept, o kterém se nediskutuje. Co by se proti němu dalo namítat?

Na následujících řádcích se pokusím načrtnout některé z potíží, jež „kontext“ jako idea přináší; nahlížím jej z perspektivy vizuální sémiotiky, která se zabývá uměním a viděním jako znakovými činnostmi. Netvrdím, že jiná stanoviska nemohou vést ke stejným nebo podobným závěrům, nebo že je nějakou zvláštní výhodou vycházet při zkoumání idey kontextu z předpokladu, že vizuální umění je znaková záležitost. Narážím při tom na množství operací v rétorice kontextualizace, které nazývám, ve snaze najít vhodnější výraz (a vyhnout se horším), „posuny“. Neuvádím je systematicky; neodpovídají kupříkladu vždycky figurám pojmenovaným v rétorice. Ponechávám je jako náhodnou interpunkci, pouze očíslované, v naději, že budou spíše podnětné než rušivé.

Možná nejsilnější odpor ze strany tradičních dějin umění vůči perspektivám otevřeným sémiotikou vzniká v úvodním okamžiku střetu, kdy je důraz na vizuální *znaky* chybně slyšen a chybně

---

<sup>1</sup>Uvozovky u slov „kontext“ („rezerva“, „sít“ atd.) znamenají, že se na tomto místě slovo objevuje jako předmět metodologické reflexe.

čten jako výzva k opuštění jednoho z klíčových termínů uměleckohistorického aparátu, totiž „kontextu“. Představme si komunikaci mezi klasickou katedrou dějin umění a návštěvníkem ze „sousední“ disciplíny, kde má sémiotika svou historii, nebo postgraduálním studentem katedry dějin umění, jehož dizertace vyžaduje, aby se zabýval sémiotickou problematikou, nebo nešťastným zastáncem sémiotické teorie v nějaké fiktivní instituci jako třeba Národní nadaci pro institut humanitních studií interpretace a vizuálního umění. Je téměř jisté, že během několika minut se ukáže, že perspektiva sémiotiky je nedostatečná a nemůže zasáhnout kontext, v němž v historii dochází k produkci děl vizuálního umění. Z toho vyplývá, že sémiotik je konečně vehnán do úzkých dějinami umění a je mu odepřen čas dokonce i k tomu, aby jen zhruba nastínil důvody, proč „kontext“ nejenže není irrelevantní vůči vizuální sémiotice, ale je nezbytný pro její způsob bádání. Nejde o to, opustit „kontext“ jako pracovní koncept a předstírat, že „všechno je možné“; vizuální sémiotika spíše navrhuje, aby tento koncept byl problematizován a reformulován, a to ne pouze náhodně, ale jako aktivita ústředního a trvalého významu v rámci disciplíny.

Samotné slovo „kontext“ je termín, který bývá jen zřídka podrobován zkoumání, ačkoli k tomu má množství předpokladů. Za prvé existuje protiklad mezi kontextem a uměleckým dílem, kontextem a vizuálním textem, který se předpokládá jako samozřejmost; jsou předem považovány za antonyma v tom smyslu, že text je něco, co má být vysvětleno v kontextu: tady je vizuální text, čeká na kontext, který by uspořádal jeho nejistoty, a tamhle je kontext, který bude fungovat nad textem a převede na něj své vlastní jistoty a determinace. Kontext a text jsou takto zastřeny pláštěm vzájemného oddělení, z něž zároveň vyplývá zřejmá hierarchie; očekává se totiž, že kontext bude *kontrolovat* text. Jakmile je vymezena jejich protikladnost, tyto dva termíny společně vytvářejí režim, kde je kontext aktivní a text uměleckého díla pasivní. Je-li text považován přímo za *umělecké dílo* (vypracovaný, promyšlený, zušlechtěný), kontext na něj bude působit z místa, které není konstruované a vytvořené, ale chová se jako přirozená plocha, na níž může být text uspořádán: jejich protiklad se tudíž stává protikladem „přírodní“ versus „umělé“. Protože kontext je obdařen statusem danosti (nebo série daností),

umístění textu do jeho sféry vlivu může učinit přítrž nahodilostem a nestálostem textu, a sice tak, že se tyto vlastnosti nahradí jednoznačností a přímostí kontextu. Víme, co je to kontext: je založen na přenosu vlastností kontextu na text, převádí na něj svou ustálenou formu, status danosti, dává mu pevný základ. Zde se možná nachází jedna z primárních figur rétoriky kontextuality. (Posun 1: kontext je tím, co *převede* vlastní kvality na text, a to způsobem, který je zároveň substitucí: text je jen tím, co tiše čeká na svou konverzi v kontext.)

Omezení dvojice text-kontext začnou vycházet najevo poměrně rychle, jestliže si všimneme jedné nepříjemné pravdy historiografie – a tato pravda patří k těm, které hlavně intelektuální historikové pohříchu často ignorují: nemůžeme totiž brát jako jednu provzdu danou věc, že důkaz, jímž je vytvářen „kontext“, bude o něco *jednodušší* než vizuální nebo verbální text, na němž má takový důkaz operovat. Dominick LaCapra výstižně popisuje požadavek „jednoduchosti“ jako „tendenci profesionálních historiků vidět texty jako dokumenty v úzkém smyslu toho slova a stejně tak ignorovat textuální dimenze dokumentů samotných, tedy to, že dokumenty zpracovávají nebo přepracovávají materiál způsoby úzce spojenými s obecnějšími sociokulturními a politickými procesy.“<sup>2</sup> V praxi nastává nebezpečí (obsažené v rozlišení text-kontext od začátku), že kontextuální dokument je přímo ztotožněn s tím, co se zdá reprezentovat nebo vyslovovat „svými tvrzeními, tématy nebo charakteristikami“.<sup>3</sup> Důkaz klasifikovaný jako „kontext“ se díky hierarchii textu a kontextu dostává do pozice, kdy není nutné *číst* jej stejným způsobem jako dotyčný verbální nebo vizuální text; jestliže se text dostává do pozice „textuálního“ ve smyslu pomíjivého, komplexního, zastřeného, pak kontext je od takové umocněné textuality osvobozen, je před ní chráněn. Nejde tu o nedbalost, ale o strukturální nezbytnosti modelu text-kontext: jedna z nich spočívá v tom, že text je systematicky stavěn do protikladu s kontextem (dokonce i když nelze dopředu očekávat žádný rozdíl v jejich složitosti), až je „kontext“ nakonec proměněn v *non-text*.

Z toho vyplývají nebezpečí zvláště pro praxi dějin umění,

<sup>2</sup>Dominick LaCapra, *History and Criticism*, Ithaca, New York 1985, s. 38.

<sup>3</sup>Ibid.

protože kontextuální texty, na nichž jsou dějiny umění vystavěny, jsou často jednak velmi složité organizované, jednak rétoricky kalkulované tak, aby promítaly vlastní skutečnost do svých sociokulturních prostředí. V kategorii „vysokého“ jsou dějiny umění konfrontovány s takovými texty jako ekfrastické komentáře, teologické sumy, filosofické nebo lingvistické práce, kázání, zákony, dějepisné spisy, romány, básně, dramata. Naproti tomu nelze předem říci, že texty, spadající do kategorie „nízkého“, do populární kultury, budou proto méně sémanticky komplexní: deníky, dopisy, paměti, maximy, kroniky, cestopisy, rukověti společenského chování, graffiti. Na počátku může být stanoven protiklad mezi kontextem, jehož působení na umělecké dílo je považováno za určující, a uměleckým dílem, považovaným za nedostatečně určené. Kontext tu však není podstatně odlišný od textu; podle slavné věty Jonathana Cullera je to „jenom víc textu“; „kontext není daný, ale vytvořený; strategie interpretace určují, co patří ke kontextu; kontexty potřebují vysvětlení stejně jako události; a význam kontextu je ovlivněn událostmi“.<sup>4</sup> Namísto kontextu Culler navrhuje mnohem užitečnější termín: *rámec*. Jeho výhodou je poukázání na skutečnost, že když přisuzujeme věcem určitý rámec, je to něco, co děláme, ne něco, co nalézáme, je to proces utváření (a tím se termín „rámec“ vyhybí pozitivistickým konotacím „danosti“, které jsou nerozlučné od idey kontextu). Odvolávání se na kontext samo o sobě neřeší problém, na který poukazuje, ale jen ho posouvá; „kontext“ by měl být kontrolním termínem pro text, ve skutečnosti však pouze odsouvá problém stranou. (Posun 2: popření komplexity na jedné straně, v „kontextu“, *se jeví* jako omezení komplexity na druhé straně, v „textu“.)

To poukazuje na další nestálost obsaženou v ideji kontextu. Podle mého názoru nevyžaduje přímo sémiotickou kritiku k tomu, aby byla odhalena, jelikož je zřejmá i tehdy, nebereme-li otázku vizuální i verbální textuality v úvahu. Potíž spočívá v tom, že vlastní jistota základů, k nimž se slovo *kontext* odvolává, je popřena jeho vlastním působením, což není nic jiného než zpětný pohyb. Idea kontextu nás vyzývá k tomu, abychom *sestoupili*

z nejistot textu ke „kontextu“ postavenému jako platforma nebo základna. Jakmile však tento krok učiníme, není už jasné, proč bychom ho nemohli udělat znovu. „Kontext“ tedy s sebou nese od samého počátku soustavný pohyb zpět. Lze předpokládat, že tento problém mohou důvěrně znát ze své praxe právníci: kontext není v právní disputaci daností toho kterého případu, je něčím, co právníci sami precízně vytvářejí; povaha důkazu je taková, že vždycky je v něm obsaženo ještě víc, podléhá vnějším omezením vlastního zájmu právníků, trpělivosti soudu a prostředků klienta.<sup>5</sup> S tímto problémem se ovšem musí běžně potýkat a vyrovnávat i historici umění. Michael Baxandall ve své skvělé úvaze o umělecko-historické rétorice, jejímž předmětem je Forth Bridge, postavený Benjaminem Bakerem v roce 1889, načrtává základní sestavu 24 faktorů, které determinují konstrukci mostu. Uvedu zde jen začátek a závěr seznamu:

1. ústí řek na východním pobřeží Skotska
2. poloha měst
3. potřeba souvislé železniční tratě
4. nezávislé železniční společnosti
21. citlivost oceli vůči tečnému napětí
22. mistrovský výkon Williama Arrola
23. škála veřejného vkusu
24. Bakerův funkční expresionismus<sup>6</sup>

Z těchto 24 determinant dokáže Baxandall vytvořit přesvědčivý a racionální model jak sestavit kauzální vyprávění. Nicméně s postupem úvahy Baxandall nemůže odolat, aby k seznamu něco nepřidal; na poslední stránce jeho analýzy se poprvé dočtete o kovových mostech s širokým rozponem jako o příznačném rysu pozdního stylu Benjamína Bakera; o Bakerově zájmu o symetrii (umístil tíhu do kamenných pilířů, aby se vyhnul odhalení nerovnováhy mezi postranními krakorci); o Forth Bridge jako předmětu národní propagandy, která prosazovala obraz britských inženýrů jako odborníků s vyšší kvalifikací ve srovnání s francouzskými a německými; o rozdílech v tom, jak vidí most Bakerovi profesní kolegové, veřejnost nebo ředitelé železničních společností.

<sup>4</sup>Jonathan Culler, *Framing the Sign: Criticism and Its Institutions*, Norman, Oklahoma 1988, s. xiv. Viz též Mieke Balová a její úvaha o kontextu ve vztahu k rembrandtovské kritice v úvodu k publikaci *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge 1991.

<sup>5</sup>Culler, *Framing the Sign*, s. 148.

<sup>6</sup>Michael Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven 1985, s. 26.

Co jiného může být funkcí těchto dodatků, které rozšiřují seznam na nějakých 28 faktorů, než to, že jsou přidány k seznamu, aby ho vyplnily a zaokrouhlily, aby ho zdokonalily; zároveň ale odhalují nezkratitelnost seznamu, přesněji řečeno nemožnost jeho uzavření. Jakmile jednou začalo, vypočítávání kontextuálních determinant nemá ve svém poli působnosti konce. Navíc nelze vědět, kdy se kontextuální determinanty jedné události (stavba Forth Bridge) vlastně stávají určujícími faktory jiné odlišné události (přestože právě „odlišnost“ je tady otázkou), jako je třeba historie železničních společností, viktoriánského vkusu, publicity, profesí, oceli; žádným postupem nelze na seznamu zjistit, zda je kontext ve skutečnosti vytvořen pro Forth Bridge, nebo pro něco docela jiného. Zářivá okázalost mostu (objektu, který je plně odhalen jen tím, že se naň ukáže) nemůže překonat způsob, jakým nekonečná rozpínavost kontextu rozostřuje okraje mostu, rozvolňuje jeho hranice a vstupuje do sféry jiného pojmu nebo věci, které samy o sobě nejsou o nic méně než most vydané na pospas témuž konečnému rozostření obrysů.

Je však *přidávání* dalších položek na seznam určujících faktorů opravdu jenom k dobru věci? Proč by jinak právníci, kteří by podle všeho měli vědět, co dělají, věnovali takové úsilí rozšiřování kontextu, který musí prezentovat při procesu? Teď to vypadá, jako bych se chystal dokazovat, že výčet jako vlastní princip, který dává váhu analýze, ji zároveň odlehčuje. Ale přidávání položek nemůže být zárukou závažnosti vysvětlení. Předpokládejme, že se pokoušíme zkonstruovat ideální kauzální vyprávění, utopické vysvětlení, v němž jsou skloubeny všechny klíčové sféry kontextu; řekněme, že předmětem kauzálního vysvětlování je malba. Možná bychom chtěli sloučit určující oblasti, které jsou obvykle považovány za zásadní, počínaje malířovým záměrem; dále vnitřní logiku nepředvídaných problémů, které přináší vlastní malířské dílo spolu s jejich řešeními; faktor patronance nebo trhu; ideologické komponenty působící v obraze; jeho odkazy k tradici; jeho zacházení s obecnými očekáváními publika; úlohu prestiže nebo kulturního kapitálu v utváření díla; jeho vztah k pedagogickým institucím a profesionálním nebo jiným sociálním strukturám v rámci malířské komunity. Zatímco na první pohled se může zdát, že shromažďování určujících faktorů směřuje k ideálu úplného kauzálního výčtu, úvahu

ztěžuje rozdíl mezi různými řády vysvětlení. Chceme-li pokročit od záměru k problematice provedení, patronanci, intertextualitě a tak dále, musíme spojit oblasti, jejichž vzájemné skloubení zdaleka není předem jasné. Aby úvaha vedla *směrem k* cíli úplného vysvětlení, musí být zřejmé, co účinkuje jako silný a co jako slabý určující faktor: úvaha musí také umožňovat ustavení kauzálních linií mezi různými oblastmi, jichž se týká, a zjištění směru pohybu těchto linií. Pokus o sloučení plurality oblastí a způsobů vysvětlení je ve skutečnosti omezen ve svém otevřeném pohybu, ve shromažďování, přidávání různých rejstříků nebo oblastí;<sup>7</sup> ukazuje totiž na konflikt interpretace a štěpení v rámci určujících faktorů.<sup>8</sup>

Ve snaze zvládnout tuto situaci tíhnou kauzální vysvětlování v praxi k přijetí konvence, která je zprošťuje potřeby ustavit způsob spojení jednotlivých oblastí: k vytvoření seznamu to stačí. Na seznamu se teď objevují faktory, které jsou nezvykle nespojitě, faktory, které mají někdy společné *pouze* to, že mohou být přizpůsobeny k tomu, aby poukazovaly na svůj předpokládáný výsledek: malba, Forth Bridge. (Posun 3: jednota objektů, podléhajících určení, zastupuje chybějící jednotu v kauzálním výčtu. Putování seznamem od ústí skotských řek k potřebě souvislé železniční trati, k tečnému napětí oceli, k Bakerovu odbornému statutu atd. připomíná čínskou encyklopedii z Borgesovy povídky.)<sup>9</sup> Pokud výčet neupřesňuje rovněž faktory závažnosti a vzájemné dynamiky mezi oblastmi vysvětlení, výsledkem není výrok o determinaci (determinovat: rozhodnout [se], určit jako známé, být rozhodujícím faktorem v něčem), ale o *rozdílnosti*, která se objevuje v kauzálním pořádku výčtu – o rozdílech, které dokonce ani nejsou jasně zmapovatelné bez potřebných rozhodnutí a upřesnění.

<sup>7</sup>Je třeba říci, že sám Baxandall odmítá pro popis zmíněného vztahu mezi určujícími faktory výraz „shromažďování“ a dává přednost termínu „slitina“ (Baker „je všechny slil do jednoho tvaru“ – *Patterns of Intention*, s. 32). Rád bych zde upozornil na to, jak je Baxandallův text propracovaný z jazykového hlediska, na jeho „vnitřní“ hru s klíčovými termíny. Nechme se vést Baxandallovými vlastními pokyny: v úvodních stránkách obrací čtenářovu pozornost k názvu své studie: „název, v němž jsou pro mne důležité znásobené slovní hříčky (sám jsem napočítal tři nebo čtyři)“, složité významové přesuny se však nevyskytují jen v názvu tohoto výjimečně bohatého a fascinujícího textu. Je přehnané spatřovat ve slově „slitina“ metaeptický posun, zatímco klíčový předmět zkoumání, pevnost ocelové slitiny, je přenesen do pole vysvětlování?

<sup>8</sup>Cutler, *Framing the Sign*, s. 148

<sup>9</sup>Komentováno Foucaultem, *Les mots et les choses*, Paříž 1966, s. 7.



Zjišťování směru pohybu kauzálních linií může být někdy obtížné z hlediska dějin umění i filosofie. Má se za to, že příčina logicky a časově předchází následku. Existují ovšem zřejmé případy, kdy je posloupnost ve skutečnosti vyvozována ze svého konečného bodu, z následku, což vede k určitému druhu metalepsis, který Nietzsche nazýval „chronologickým zvratem“.<sup>10</sup> „Předpokládejme, že cítíme bolest. To nás přiměje hledat příčinu, a když vypátráme dejme tomu špendlík, spojujeme a obrácíme percepční či fenomenální pořádek: *bolest ... špendlík*, abychom vytvořili kauzální následnost: *špendlík ... bolest*.“<sup>11</sup> V tomto případě je špendlík jako příčina zjištěn na základě výsledku jeho působení na nás. Dějiny umění jsou s tímto fenoménem konfrontovány nejintenzivněji, když se zabývají otázkami vlivu. Kauzální uvažování o umění totiž tíhne k tomu považovat za určující faktory nejen „události ve světě“, ale i dřívější zobrazení, jejichž stopy mohou být nalezeny v určitém díle, jež je podrobeno kauzální analýze. (Posun 4: kauzální vyprávění předpokládá, že každý určující faktor zanechá svou stopu; urychlené přeměny, konverze určujících faktorů do nových forem, jejich historické mizení – to všechno je při vytváření kauzálních *linií* a souvislostí vyloučeno. Kult metonymie se zde objevuje jako punc modernosti a vědeckého vysvětlení, přestože věda sama zná jiné modely determinace.)<sup>12</sup> Potíž spočívá v tom, že je třeba najít způsob, jak vyhodnocovat spojení mezi dřívějšími a pozdějšími díly, která nalézají nebo konstruuje analýza.

Předpokládejme, že je vytvořeno takové spojení mezi dvěma obrazy, jimž je společné podobné pojednání určitého prvku nebo souhrnu prvků. Co by měl v tomto případě historik umění udělat? Model kauzality, navržený dějinami umění, poskytuje okamžitou odpověď, ošetřenou klíčovou uměleckohistorickou metodou, totiž analýzou pramenů: dřívější obraz se má k pozdějšímu

obrazu jako „pramen“. Studenti klasických dějin umění mají předpoklady k tomu, vypěstovat si všímavost vůči možným zdrojům, a analýza pramenů může být jedním z nejefektivnějších nástrojů oboru ve cvičení oka k velmi jemným rozlišením a pozorování. Samozřejmě se dá pochybovat o kompatibilitě mezi takto vzniklými dovednostmi a kauzálním modelem, jemuž mají sloužit. (Posun 5: Analýza pramenů převádí do kauzální roviny pozorování, vznikající na srovnávací rovině analýzy.) Člověka, zabývajícího se jinou disciplínou, dokonce i oborem s tak ohebným stylem vyjadřování jako literární věda, může překvapit zjištění, jak velkorysá je kontrola nad tím, co má konstituovat pramen v dějinách umění, a že zahrnuje jenom negativní nebo odečítací ověření: že *není vyloučené*, aby autor obrazu Y viděl dřívější obraz X. Jistěže věc může být mnohem přesvědčivější, je-li dodán bezpečnější důkaz o tom, že autor Y opravdu viděl X, ale rozhodně to není podstatné v rámci uměleckohistorického diskursu. Užití negativní nebo odečítací konvence dovoluje pracovat s „chronologickým zvratem“ takovým způsobem, který jenom zdánlivě respektuje logické a časové prvenství příčiny před následkem. „Kontext“, v němž je dílo umístěno, se ve skutečnosti vytváří *mimo dílo*, pomocí rétorické operace, která nicméně vyznívá v tom smyslu, že se díváme na dílo jako na takové, které bylo vytvořeno svými „příčinami“, a nikoli jako na to, co je vytváří. (Posun 6: metalepsis, nahrazení příčiny následkem.)

Tato oscilace mezi příčinou a následkem s sebou nese vážné nebezpečí diskursivního rozkolu, protože zvrát linií kauzality ohrožuje soudržnost jak kauzálního modelu (od příčiny k následku), tak ideje kontextu (kontext je to, co funguje *nad* vizuálním textem). Příznačné je, že když se takové trhliny vyskytnou, přesouvá se analýza okamžitě na jinou interpretační rovinu, kde je možné se tomuto ohrožení vyhnout nebo jej zadržet. (Posun 7: aniž by ohrožovalo kauzální model, *vyprávění* zasahuje do hry prostřednictvím taktiky odvracení pozornosti, odvádění komentáře od posloupnosti příčiny a následku, podobně jako když v konverzaci změňte téma.) Často se lze setkat s tím, že přesně v tom bodu, kde hrozí zvrácení směru pohybu kauzální linie, nastupuje vyzývání vyšší jednoty, ať už tvůrčího umělce-subjektu, nebo organické jednoty tradice, anebo, což se často stává, obou zároveň.

<sup>10</sup> „Fragment vnějšího světa, který si uvědomíme, přichází po účinku, který na nás vykonává, a je promítán a posteriori jako jeho „příčina“. V jevové skutečnosti „vnitřního světa“ převracíme chronologii příčiny a následku. Základním faktem „vnitřní zkušenosti“ je, že si představíme příčinu podle následku, k němuž došlo.“ (Friedrich Nietzsche, *Werke*, ed. Karl Schlechter, Mnichov, 1986, 3:804, citováno v: Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Londýn 1983, s. 86.

<sup>11</sup> Culler, *On Deconstruction*, s. 86.

<sup>12</sup> „...obsažné příčiny bez následků, nedozírné následky s bezvýznamnými důvody, významné důsledky nedůležitých příčin, nezvratné následky náhodných shod okolností“ (Michel Serres, *The Parasite*, Baltimore 1982, s. 20).

Odvolání na jednotu, představovanou tvořivostí umělce-subjektu, se příznačně projevuje tvrzením, že navzdory zjevné kauzální závislosti na dřívějším díle X umělec Y tento zdroj překračuje, asimiluje jej a úspěšně transformuje v něco nového.<sup>13</sup> Úspěch transformace dává oprávnění k tomu, aby byl celý proces považován za něco, co vzniká samo od sebe, a tudíž *vysvětluje* jeho status jako příčinu, nikoli následek; odvolání na tvořivost nově uspořádává a vysvětluje rozkol na nižší rovině analýzy. Co bylo dříve považováno za „následek“, stává se „příčinou“. (Posun 8: operace na druhé rovině diskursu může přepracovat a *usměrnit* to, co bylo nestálé v první kauzální rovině). Tomuto kroku je příbuzný jeho protiklad, totiž výrok, že dílo se mohlo *snažit* transformovat svůj zdroj X, ale neuspělo (průměrnost). Úsudek tady vychází ze stejné pozornosti odvracející roviny analýzy, jako je rovina předchozí, tedy roviny subjektu-umělce, pouze se nyní řekne, že dílo v této rovině neuspělo – průměrné dílo je takové, které není schopno přesáhnout *mechanickou* souvislost příčiny a následku. Výsledkem je opět zadržování rušivých momentů, které jsou přítomny v kauzální úvaze, jelikož je konečkonců zřejmé, že průměrné dílo nikdy doopravdy nezpůsobilo zvrat kauzálních linií; nebylo dost silné na to, aby se stalo sebeurčujícím, a proto bylo nakonec jen následkem, pouhou ozvěnou.

Odvolání na jednotu, kterou poskytuje tradice, účinkuje poněkud odlišným způsobem. Dílo, které nemůže být označeno jako následek nějaké příčiny, ale přesto uvedlo kauzální operaci do zpětného chodu, je rehabilitováno ideou organického přízpůsobení v rámci (vždy jednotné) tradice. Picassovo dílo není jen pouhým přídatkem k evropské tradici, protože transformuje naše vnímání všeho, co existovalo před ním; dílo Francise Bacona nás přiměje vidět Velázquezovy portréty jinýma očima; Ingres nás zavede zpět k Raffaelovi a umožní nám uvidět v Raffaelových dílech hodnoty, pro něž nám mohl dát citlivost jenom Ingres, a tak dále. Figura kauzality, zřetězení, o němž se předpokládá, že běží jedním směrem, ale neustále hrozí zvratit se do

zpětného chodu, je tu zrušena ve prospěch docela jiné figury – sítě. „Existující řád“ je ucelený, dokud se neobjeví nové dílo. Aby přetrvál poté, co se vyskytne něco nového, musí být celý existující řád pozměněn, i když třeba jen jemně; a tak jsou vztahy, proporce, hodnoty každého uměleckého díla vůči celku nově uspořádány: to je konformita mezi starým a novým.<sup>14</sup> Tam, kde lineární zřetězení ztrácí svou soudržnost, když jsou uvedena do zpětného chodu, kde jsou oslabena a zničena metalepsí nebo chronologickým zvratem, rozvíjí se „sít“ jako koncept, který je definován právě schopností svých složek přecházet z aktivní do pasivní role. Pohyb, který uvádí do života „sít“ jako rétorická figura, je vyjádřen přechodem od Velázqueze coby vlivu a Bacona coby příjemce tohoto vlivu k opačné situaci, kdy Bacon je tím, kdo přepracovává Velázquezovo dílo. A protože idea sítě je pružnější a obsažnější než kauzální model, zasahuje zde Eliotova organická tradice a všechny její varianty, aby absorbovaly napětí, které vzniká, když není možné souvislost příčiny a následku analyticky odvodit. V jistém smyslu se síť chová paraziticky vůči modelu příčina-následek, protože „sít“ může začít rétoricky fungovat jen tehdy, když se linearita poslušnosti příčiny a následku zhroutí; v jiném smyslu zahrnuje síť kauzální model, vyplývající jako zvláštní případ z její vlastní podstaty.

Přestože fenomén verbálního nebo vizuálního textu, který vytváří svůj vlastní kontext, tedy fenomén díla, které utváří vlastní „prameny“, se ozřejmuje zvlášť jasně v oblasti vlivu, rozhodně není omezen jen na ni. Paradoxy analýzy pramenů jsou možná jen zvláštním případem obecnějšího chronologického zvratu, který se v umělekohistorickém diskursu neodbytně vrací. Pro vymezení tohoto širšího pole bych se obrátil k nedávnému bádání Michael Hollyové, které se týká Burckhardtových rekonstrukcí renesanční historie.<sup>15</sup> Hollyová nachází nápadnou shodu mezi tím, jak renesanci líčí doboví malíři a tím, jak ji evokuje Burckhardt ve svých historických pracích. Jak si všiml i Hayden White, Burckhardtův způsob psaní frustruje čtenářovo očekávání lineárního historického vyprávění.<sup>16</sup> Jeho studie o renesanci je *satura*, směsice: rozchází se s imperativem historiků 19. století,

<sup>13</sup>Pohyb od vlivu jako modelu, který předpokládá pasivitu ovlivňovaného předmětu, směrem k odlišné koncepci, v níž vliv je pojímán jako výběrová transformace prvotního materiálu, může skýtat dobrý argument pro kritiku „mechanické“ ideje poslušnosti příčiny a následku. S tím souvisí Baxandallova úvaha o vlivu: viz *Patterns of Intention*, s. 58–62.

<sup>14</sup>T. S. Eliot, „Tradition and the Individual Talent“, v: *Selected Essays*, New York 1950, s. 5.

<sup>15</sup>Michael Ann Holly, „Past Looking“, *Critical Inquiry* 16, 1990, s. 371–96.

<sup>16</sup>Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore 1978, s. 44, 62.

jímž bylo vyprávění příběhu. Popis je vystavěn z množství podrobností a tudíž nemotivovaných protikladů: krvežíznivé tyranovraždy proti petrarkovským milostným sonetům. Podle Hollyové je tato rozmanitost nicméně držena v pevném optickém rámci. Ze zorného pole popisu není nic vyloučeno – v zásadě neexistuje předmět, který by text nemohl obsáhnout. Tato směsice je uspořádána právě úhlem pohledu, jehož funkcí a výsledkem je nahradit všeobjímajícím přehledem jednotu, která je nepřítomná v rovině historického objektu. Renesance defiluje před jedním, monokulárním, velkorysým pohledem a v jeho rámci. Nelze si nepovšimnout podobnosti mezi tímto sjednocujícím, všeovládajícím obzorem a klenotem renesančního malířství, albertiovskou perspektivou, která umožňuje uvidět a zobrazit jakýkoli předmět tím, že rozvíjí pohled kolem jednoho ústředního diváka, a esteticky vyvažuje rozbujelost podrobností *kopie* jednotou a jasností *kompozice*. „Benátky... klenotnice světa... kde se odehrává světový obchod, nikoli uprostřed halasného zmatku, ale za tlumeného šumu mnoha hlasů; kde v podloubí kolem náměstí a v postranních uličkách sedí stovky směnárníků a zlatníků, nad nimi řady obchodů a skladů... Před velkolepým Fondaco dei Tedeschi... kotví na kanále lodě jedna vedle druhé; u flotily s nákladem vína a oleje nosiči.“<sup>17</sup> Burckhardtovo líčení redukuje renesanční zobrazení, pro jeho vyprávění je příznačný nikoli odstup od historického předmětu, ale zvýšené zaujetí a angažovanost. Burckhardtova historie je „předjímana strukturou předmětů, které se snaží osvětlit“<sup>18</sup> – v tomto případě dílem Carpacciovým; renesanční obrazy v jistém smyslu *předurčovaly* formu pozdějších zobrazení dějepisců. Výsledkem je společné dílo vytvořené jak těmi, kdo se v době renesance pokoušeli ustavit obraz svého historického prostředí, tak pozdějším historikem, který se obrací k jejich práci, aby viděl, jak byl jejich svět uspořádán.

Historikův popis se stává pokračováním díla, jež pochází z doby, která je předmětem úvahy – taková situace snad může být považována za úchytku, politováníhodnou kapitulaci nestran-

nosti, která by měla provázet práci historika. Nicméně meta-lepsis, která u Burckhardta zaměňuje místa textu a kontextu, může poukázat na obecnější fenomén umělecko-historického diskursu. Představte si třeba současnou práci o viktoriánském malířství, jejímž cílem je rekonstrukce kontextu malířství v rámci sociální a kulturní historie. Díla zobrazují taková prostředí jako závodní dráhy, hostince, nádraží a vlaková kupé, pouliční scény, kde movité dámy míjejí dělníky kopající silnici, interiéry, v nichž se odehrávají domácí melodramata, burzovní palác, starobinec, kostel, útulek pro nemocné. Pro historika umění by nebylo nezvyklé použít tyto obrazy jako východisko při zkoumání historie míst a prostředí ve snaze odhalit jejich historickou zvláštnost a determinaci, jejich podrobnou archivní strukturu. Slovo „kontext“ vyžaduje přesně takové bádání; taková rekonstrukce by byla případná a dá se říci indikovaná povahou vizuálních materiálů, které jsou po ruce.

Tento postup je nicméně v jistém ohledu podivný, přes jeho obecnou známost a auru profesionality. Prvotní potíží spočívá v tom, že ty rysy viktoriánské Anglie, které *nejdou* zobrazeny viktoriánskými malíři, zde nefigurují jako součást kontextu, který má osvětlovat umělecká díla. Sociální historie, která se snaží bez pomoci obrazů odhalit společenské a historické poměry viktoriánské Británie, může docela dobře věnovat pozornost úplně jiným prostředím, jiným místům a vůbec mnoha jiným historickým obsahům, které nelze tak snadno znázornit obrazem. Hrubší sociální analýza může zacházet s obrazy jaksi mimochodem, jako s jedním důkazem z mnoha – když se chcete zabývat sociální historií, proč byste dávali uměleckým dílům taková privilegia, která váží dějepisná zjištění na malířské scénérie? Tento kontext je zavádějící především proto, že je řízen nevysloveným tropem, část zde stojí za celek: místa znázorněná v obrazech zastupují větší jednotku – kontext, který je za nimi, viktoriánskou Británií (renesanční Itálií, Holandsko 17. století nebo Japonsko éry Edo). Kromě toho místa, která ve formě kontextu mají vystupovat jako určující faktory vůči obrazům, byla ve skutečnosti determinována vizuálními texty, které je mají vysvětlit. Dochází k tomu proto, že je zde příčina nahrazena následkem; tato operace je ovšem rétoricky přítomna jako kauzální úvaha. (Posun 9: synekdocha: kontext je nezbytně pojímán jako celek, je jím všech-

<sup>17</sup>J. Burckhardt, *The Civilization of Renaissance in Italy*, 2 sv., ed. B. Nelson a C. Trinkaus, New York 1958, s. 83–84; citováno v: Michael Ann Holly, „Burckhardt and the Ideology of the Past“, *History of the Human Sciences* 1., No. 1, 1988, 50.

<sup>18</sup>Holly, „Past Looking“, s. 373.

můžeme komentář synekdochicky ztotožnit s „dobovou“ reakcí, kterou kontextuální historie umění potřebuje. Tato potřeba může být zvláště silná, je-li kladen důraz na dobové vnímání ve snaze čelit transcendentálnímu pohledu, který se prezentuje jako ahistorický (linie, která může vést od *Kritiky soudnosti* k *Civilizaci* Kennetha Clarka); znamená totiž různé odmítnutí univerzalistického hloubání. Tento přístup ovšem obsahuje i riziko: když historie umění nepřihlíží k závěrům, které skuteční historičtí diváci vyvodili z onoho dvojího vlivu na jejich vnímání (*Premier peintre* a autorizovaný komentář), pak může být oficiální komentář v diskursu historie umění postaven do pozice, jako by řídil dnešní vnímání. (Posun 13: „zcizená autorita“.)

Otázka recepce snad může být přeformulována tak, aby došlo k přerušení tohoto kruhu. Když se rekonstrukce skutečných reakcí historických diváků jako opozice oficiálně předepsaných reakcí dostane do popředí zájmu historie umění, znamená to konec určitého narcisismu. Vychází zřetelně najevo, čeho se tak často dopouštěla historie umění v minulosti: při absenci konceptuálního prostoru pro skutečné historické diváky (kteří mohli reagovat na oficiální, předepsaný způsob vnímání různým stupněm souhlasu, nesouhlasu a lhostejnosti) historik umění prezentoval oficiální pohled na obraz jako ideál, k němuž by mělo směřovat i vnímání v pozdějším období, chce-li uniknout „transcendentálnímu“ pohledu. Mám nyní na mysli ty práce, které se při rekonstrukci reakcí středověkých diváků obracely k nejvyšší autoritě, k církevním prohlášením; při rekonstrukci renesančního vnímání se obracely k nejučenějšímu a nejvzdělanějším společenstvím teologů a humanistů; při rekonstrukci pohledu na zátíší v Holandsku v 17. století se obracely k biblickým alegoriím, údajně zakódovaným v obrazech, ve snaze najít k nim klíč. Taková rekonstrukce byla založená pouze na dvou okolnostech: autorizovaných odůvodněních, zplnomocněních a programech, které dodaly umělcům vysoce privilegované nebo specializované profesní skupiny; a na historikovi umění, který prezentoval tehdejší oficiální obraz jako správně historicizovaný pohled.

Zaujetí otázkou recepce může znamenat hlubokou restrukturalizaci umělecko-historického diskursu. To se však neobejde bez problémů, z nichž některé jsou zde zmíněny jako součást úvahy

o potížích, vyplývajících z ideje kontextu. Mnohé z nich zřejmě pramení z problematického jádra „reprezentativního vzorku“.

První věc z těch, které bych rád zmínil, pramení z historiografické pochybnosti. Abychom se vyhnuli hrubému historickému omylu, musíme rozlišovat mezi „jimi“ a „námi“, mezi příslušníky minulé kultury a námi; jenom tak může vyjít najevo smysl historické odlišnosti. Příslušníci minulé kultury měli dovednosti, které my nemáme, a to ovlivňuje naši rekonstrukci. Rozlišení mezi znalostmi příslušníků určité kultury a naší rekonstrukcí jejich znalostí, jakkoli racionálně bezúhonné, může ovšem snadno vést k rétorickým krokům, které vytvářejí mocenské vztahy, sloužící zároveň jako zástěrka v rámci umělecko-historického diskursu. Rozdíl mezi participací a pozorováním, jakkoli se může jevit nezbytným, vstěpuje do naší úvahy ideje přirozenosti a spontaneity určité „kultury“. My, kdo jsme přišli později, máme rekonstruovat dovednost, která je nám cizí, kterou bychom nikdy nedokázali uplatňovat s lehkostí; potom naše neobratnost a skrupule, které provázejí archivální rekonstrukci, mohou být převráceny a promítnuty napříč rétorickým posunem jako instinktivní šarm příslušníků minulých kultur. Náš intelektuální pohyb je nesouvislý, nikdy nejsme uvnitř dovedností, které se usilovně snažíme zpřítomnit; zatímco oni se pohybují přirozeně, pružně a sebevědomě ve své vlastní kulturní řeči.

Elegance, která je vlastní lidem plně zakotveným ve svém světě, silně kontrastuje s neobratností pozorovatele; je to absolutní protiklad, i když jeho implikace jsou zřídka dovedeny do důsledků. Neobratnost badatelů a přirozenost příslušníků minulých kultur potřebují jedna druhou: není to náhodný, nýbrž konstitutivní protiklad. Lehkost a neobratnost se podporují navzájem v kontinuuální rétorické operaci: nepřípadnost historika je nezbytná k ustavení minulé kultury v její jednotě a soudržnosti, která propůjčuje lehkost pohybu všem jejím příslušníkům; tato přirozenost, schopnost vdechovat kulturu volně jako vzduch, osvojovat si její konvence instinktivně a spontánně potvrzuje rozpačité úsilí historika, který stojí vně předmětu svého bádání. Zároveň tento dvojitý pohyb zastírá působení nevyslovené synekdochy. Vzorek, na jehož základě jsou dovednosti rekonstruovány, je totiž složen ze specifických skupin: patří sem například určité profese, jejichž poznatky nemohou být zevšeobecně-

ny; ženy, jejichž dovednosti jsou závislé na jejich sociálním postavení, odlišném od toho, které je dáno mužům; kasty a etnické skupiny, jejichž dovednosti jsou asymetrické ve srovnání s ostatními skupinami. Chceme-li se dostat od rozdílnosti jednotlivých skupin (ať už je nazveme jakkoli) k jednotě kultury nebo dobovému pohledu, je třeba vytvořit jednotu, okrášlenou tématy přirozenosti a spontaneity, která pochází z vlastního rámce diskursu a jeho zdrojů. Diskurs místy používá synekdochu k řešení svých potíží, souvisejících s reprezentativním vzorkem, dostává se tak od specifických typů vizuální reakce, jejichž stopy se nacházejí v archivu, k obecnějším předpokladům – vlastně sjednocuje analýzu. Rétorický posun od rozdílnosti k jednotě prostřednictvím synekdochy ovšem zjevně není chráněn před přivlastněním ze strany početných ideologických určujících faktorů, počínaje konzervativní nostalgií (jejich minulá přirozenost, naše moderní odtrženost), až po hru badatelské imaginace (pozitivní a negativní idealizace: jejich atletická krása, naše knihomolská neohrabanost; jejich instinktivní a nereflektující spontaneita, naše vyšší racionalita).

Idea rozdílné odezvy, vizuální recepce jako termínu, který je třeba upřesnit v závislosti na příslušnosti ke skupině, je rétorickým i politickým zdokonalením ideje lehkosti kulturní příslušnosti, získané jednou provždy při narození. Jsou tu však další potíže, opět kořenicí v problematickém jádru reprezentativního vzorku. Předpokládejme, že analýza recepce vylučuje různé sociální skupiny, jejichž vizuální reakce na určitá umělecká díla se vzájemně liší; že různé skupiny (ať jsou jakkoli definovány) disponují různými kódy pro pozorování dokonce i jednoho a téhož díla. Idea vlastnictví kódů pozorování ovšem nemůže být brána jako jednou provždy daná věc: jestliže opravdu chceme zkoumat recepci, musíme si uvědomit, že vlastnictví kódů pozorování je proces, nikoli danost, a že příslušníci skupin si osvojují znalost kódů pozorování a schopnost s nimi zacházet v různé míře. Přístup ke kódům je věc nerovnosti: lidé se musí kódům naučit, jejich distribuce se přitom liší a mění v rámci skupiny, dokonce i v takových případech, kdy se skupina definuje svou schopností manipulovat vizuálními kódy různými způsoby. Takže i v případě, že soustředění na podmínky recepce vylučuje určitou skupinu, která zachází s kódy pozorování odlišným způ-

sobem, analýza recepce musí stále rozlišovat mezi stupni *přístupu* k těmto kódům. Jestliže to nedělá, pak klade ideální případ (plné ovládání kulturních dovedností, znalosti, přirozenost) na místo procesu, který se od něj ve skutečnosti liší. Může tady ještě působit známá rétorická operace, v níž „skupina“ jako koncept vystupuje jako synekdocha; ve skutečnosti se příslušníci skupiny ocitají na různých rovinách přístupu ke skupinovým kódům, mají různé stupně kompetence a znalosti, podmínka znalosti je však zobecněna pro všechny z nich, aby termín *skupina* mohl fungovat v diskursu.

Má se za to, že pozorování obrazů je z valné části mlčenlivá činnost. Ovšemže je daleko od toho, aby byla mlčenlivá doslovně. Mám před sebou rytinu z 18. století, na níž je vyobrazena výstava Akademie. Je to znázornění s vlastními konvencemi: souhrnný pohled ukazuje tři stěny velkého salónu a část jeho stropu; obrazy jsou zavěšeny v řadách počínaje nejmenšími pracemi, natěsnanými vedle sebe v úrovni očí, až po velká plátna o pět pater výš; pokud jde o obrazy samotné, je to povšechná směs, ovšem obsahuje dost jednotlivostí, které lze identifikovat jako známý či povědomý obraz. Moje pozornost se přesouvá k davu, který se tísní v tomto prostoru – muži, ženy a překvapivě i děti. Rozhodně tu není ticho jako v kostele. Postavy gestikulují a natahují se, aby viděly, rozmlouvají ve dvojicích nebo skupinkách, obdivují a kritizují to, co je obklopuje, oddělují se od davu a luští obrazy jako znalci.

Kolik z tohoto rozruchu se dostalo do historického záznamu? Jen málo. *Jsou* to vysoce specializované reakce na výstavy, literární práce, které prosazovaly nebo obhajovaly určité umělce či školy a vstoupily do různých debat, které se týkaly otázek vkusu. Archivní stopy nepodávají bezprostřední výpověď o pozorování. Jsou ovlivněné mnohdy hluboce restriktivními literárními konvencemi, není v nich místo pro záznam divácké reakce jejich autorů v jakémkoli ohledu. Stávají se výmluvnými jen tehdy, dokážeme-li číst mezi řádky, a mezi těmito řádky a pečlivým zkoumáním jejich větných obrátů, jejich výpustek, zůstává prostor k určení toho, co z nich může vyplývat. Jestliže se setkáme s takovými překážkami v rámci veřejné a zaznamenané reakce, a jestliže chceme dál rozvíjet náš koncept recepce, co potom se všemi ostatními mikroskopickými akty pozorování, lokálními

a nekonečně drobnými, ki-  
riích nedaly vzniknout dis-  
Jestliže se takové potíže i-  
cepční analýza dokáže id-  
dalšími způsoby pozorová-  
žádnou stopu svých způsob-  
ho dalších diváků vedle těch-  
a sepisují paměti. Ti jsou ja-  
ného množství. Jak máme

Především si musíme by-  
možné ji znovu zpřítomnit, které ve svých neviditelných trajekto-  
stejně jako toho, co přežívá, kursivní konfiguraci schopné přežít?  
ně výstavy Akademie tvoří objevují dokonce u skupin, které re-  
Archivní záznamy o ženském entifikovat, co potom se všemi těmi  
protože se jedná o skupinu iní, s davy diváků, kteří nazanechali  
pojednání a oficiálního vků pozorování a zážitků? Existuje mno-  
historickém diskursu, kteří h, kteří píší eseje, publikují své práce  
mužských diváků, kteří za en zlomek, nejmenší procento skuteč-  
měti, je hluboce politický nahlížet na tu obrovskou zálohu?  
tropem patriarchátu, který it vědomi toho, že je zde, i když není  
to tropus, bez něhož by p musíme si všimnout absencí v záznamu  
Když pozorujeme, jak ten á. Například absence žen: na mé ryti-  
turu, styl, období – víme, í ženy viditelné a aktivní publikum.  
pozadí. Ztotožnění empiri- cých diváků jsou ovšem minimální,  
je tropický pohyb, který m bez přístupu k mašinérii estetického  
vytvořené archivem; může usu. Pohyb synekdochy v umělecko-

Znamená to, že je třeba ty přihlíží jenom k malému zlomku  
sažnější historii recepce, kchali svá pojednání, své spisy a pa-  
odkryla skryté stopy jiných; synekdocha může být ovládajícím  
v současné době naladění vždy staví do svého středu muže – je  
stejně jako kánon má svojitriarchální diskurs nemohl fungovat.  
podrývána, je-li donucen to tropus vytváří velké aparáty – kul-  
souval stranou; k tomu ovškoho především odsune stranou a do  
zřejmých, oficiálních zákého vnímání s archivními záznamy  
z nichž vznikaly diskursivn může pouze rekonstruovat výjimky, již  
chivu, jsou obklopeny jiný je dokonce dále potvrzovat.

hovaly k jiným potřebám. rozšířit archivní projekt směrem k ob-  
dy pozorování, reprezentu která by ideálně s konečnou platností  
stupem pozdějších kódů, k kódů pozorování než ty, na něž jsme

V jistém smyslu určitě ano: archiv  
e výjimky, jeho soudržnost může být  
řipustit skutečnosti, které dosud od-  
em může být potřebné odhlédnout od  
namů recepce. Formy pozorování

zí. A naopak, kódy, které jsou dosud sotva zformovány, budou  
obsahovat i vznikající způsoby pozorování, jejichž soudržnost  
dosud nebyla ustavena a jejichž energie ještě nezakořenily, do-  
sud pokusivé a nejisté konfigurace, které se teprve musí vzájem-  
ně najít a zapadnout do sebe, aby společně vytvořily configura-  
ci, která by mohla vyústit v historický záznam.<sup>20</sup> I když zůstane-  
me jen u plně ustálených kódů vidění, které se dostaly do arény  
veřejného vkusu a debaty, pořád tady budou i ty, které existují ve  
„vulgarizovaných“ verzích oficiálních záznamů pozorování. Na  
jedné straně je tedy praxe pozorování uměleckých děl, která  
hledá (ale dosud nenašla) potvrzení v rámci dominantního vi-  
zuálního diskursu, který zadržává a není dosud dotvořen, je osla-  
bován nejistotou, které reakce spadají do sféry schválených a které  
ne. Na druhé straně jsou úpadkové verze dominantní praxe po-  
zorování, které se odchylují od oficiálního modelu z různých  
důvodů: selhání paměti, odtržení, náhodné variace atd. Víme, že  
existuje mnoho způsobů odporu vůči dominantním režimům po-  
zorování, které dokonce mohou být lépe srozumitelné díky mož-  
nosti srovnání: sahají od zdvořilé parodie po jednoznačnou kari-  
katuru, od skrytého převrácení existujících pravidel pozorování  
po vynalézání docela nových souborů pravidel, od jemných na-  
rušení správnosti po naprosté odmítnutí hrát hru.<sup>21</sup> Ve zvláštní  
kategorii jsou celé soustavy vyjadřovacích prostředků pozorová-  
ní, soukromé jazyky paměti a zvyky, které nově přetavují domi-  
nantní kódy v tajemné konfigurace touhy a identity, které mo-  
hou, ale nemusí být odhaleny jinému člověku, jejichž povaha  
může a nemusí být vědomě rozpoznána. Záloha vizuálních prak-  
tik bude pravděpodobně vypadat nějak tak, jak Foucault popisu-  
je moc, tedy jako shluk bodů, které se od sebe oddělují a zase  
slučují způsoby, které si veřejný diskurs vůbec nemusí uvědo-  
movat; někdy se mohou pohybovat jednotně stejným směrem,  
aby se zorganizovaly jako dominantní režim.

Vedle spisů a pamětí musíme předpokládat další svět vidění,  
dokonce ještě předtím, než ho dokážeme specifikovat: proti ma-

noteismu“ synekdochy a jejím viditelným konstrukcím (styl, období, kultura) musíme předpokládat přetrvávání „polyteismu“ skrytých a roztroušených praktik pozorování uměleckých děl, které sice nikdy nedaly vzniknout ustáleným formám recenze, eseje či traktátu, ale přesto konstituovaly recepci a kontext jako historické skutečnosti.<sup>22</sup> Nemůžeme předem znát všechny faktory, které mohou ovlivnit rekonstrukci mlčenlivé praxe. Okolnost, že existuje prostor pro určitou zálohu, je stejně významná jako jeho zaplnění. K úniku od omezení synekdochy nestačí jen to, že jednoduše zahrneme do archivu dosud mlčenlivé skupiny, protože identifikace a zařazení jedné každé z nich logiku reprezentativního vzorku samy o sobě nezpochybňují, jen potvrzují. Rovněž kánon, i když jej rozšíříme tak, aby obsahoval například práce žen-umělkyní nebo etnických umělců, stále zůstává v hranicích kanonicity, takže objev dosud nerozpoznaných způsobů vizuální praxe setrvává v rámci logiky synekdochy, dokud nepodrobíme tropus záměrné konfrontaci. Výhodou „zálohy“ jako konceptu je vlastně její negativita a prázdnota. „Záloha“ je temná. Ve chvíli, kdy „recepce“ přestává být jen diskursem postaveným na předchozích diskurzech, a odvažuje se do oblastí, kde nachází jen praktiky pozorování bez doprovázejícího diskursu, objevuje se náhle obzor, který je temný jako noc. Otevírá se prostor, který nemůže být prozkoumán pohledem, uspořádán a zobrazen, protože není naplněn ničím viditelným. Připomíná mi to obraz Michela de Certeau: „auto na kraji útesu. Za ním není nic než moře.“<sup>23</sup> „Recepce“, domyšlená do důsledků, nás vždy zavede k tomuto bodu; všechny její cesty nás tam zavedou. Zároveň je však „recepce“ příznačně zachycována v rámci umělecko-historického diskursu dávno předtím, než se toto stane.

Kromě jiného je tento „okraj“ místem, kde se „recepce“ ocitá v oblasti sémiotické hry. Dokud nedosáhne tohoto bodu, zůstává „recepce“ především represivním a *legislativním* pojmem, stejně tak jako většina aspektů ideje kontextu, v níž hraje významnou roli. Vezměme si například „klasický“ literární text. Literární historici i kritici zacházejí oproti historikům umění mnohem svobodněji s možnostmi textu, který se mění v čase, nabývá roz-

manitých podob v závislosti na prostředí a historickém období, proměňuje se vlivem diskursů, které nad ním různé generace čtenářů vytvářejí (přitom právě tyto diskursy je konstituují jako čtenáře). Otevřenost takového textu ovšem umožňuje jeho přivlastnění ideologií a použití v ideologických operacích, jako je například rehabilitace konceptu kánonu v literární kritice (otevřený text splývá se souborem mistrovských děl, zbytek zůstává efemérní a pouze *čitelný*); další je třeba kult čtenáře jako hedonistického konzumenta (konzument, který nikdy nereфлекtuje předpoklady vlastní konzumace). Pluralita, připisovaná výlučně „klasickému“ textu není přebujelostí, protože tu jde o mistrovské dílo; přebujelost je spojována s hagiografií. Spíš naopak: otevřenost klasického textu je jeho základní nedostatek, sdílený se všemi texty, mistrovskými díly i těmi ostatními; text nemůže existovat vně okolností, za nichž čtenář uskutečňuje text tím, že jej čte, a není v moci textu stanovit předem výsledek svých příštích setkání s jinými kontexty v pozdějších dobách. Literární kritika prozrazuje nadšení touto situací; možná ji i využívá. Historie umění má sklon reagovat rozhořčením: *pozdější* čtení jsou nepodstatná, patří do oddělené podoblasti historie umění, totiž historie vkusu. Důležitý je „kontext“, definovaný jako místo a rok prvního výskytu díla na výstavě. To je a musí být *jediný* pravý kontext, protože umělecko-historický diskurs, jehož dominantní formou je písemné kauzální vyprávění, potřebuje místo, kde budou končit všechny kauzální řetězce, které vytvořil. Usilovné vyhledávání příčin může zasahovat do diskursu tak volně právě proto, že má vždy jeden fixní uzávěr, kam všechny kauzální řetězce směřují a kde končí.

Ani toto strnulé vymezení recepce jako místa, v němž dosahují metonymické řetězce svého konce, nemůže úspěšně zastřít základní samovolnou *pohyblivost* pozorování. Vezměme si příklad extrémního omezení recepce, která je odkázána na *sezónu*, v níž se určité dílo objevilo. V diskusi o francouzském malířství má slovo Salón významnou rétorickou funkci, protože lokalizuje recepci do jednoho jasně vymezeného prostoru; do krátkého časového úseku těch několika měsíců, kdy byl *Salón* otevřen; potom ztotožňuje recepci a kontext s tímto okázale nápadným místem a ikonizuje kontext a recepci skrze obraz Salónu, který má každý ve své mysli, obraz vznosného prostoru ohraničeného

<sup>22</sup>O „monoteismu“ a „polyteismu“ viz Certeau, *Heterologies: Discourse on the Other*, Minneapolis 1986, s. 189 a dále *The Practice of Everyday Life*, s. 48.

<sup>23</sup>De Certeau, *Heterologies*, s. 188, a *The Practice of Everyday Life*, s. 61.

čtyřmi stěnami a stropem. Kdybychom ale odhlédli od stěn salónu, *mohli bychom* uvidět zálohu v davech, které se tísní v sále: je to jako moře, nespoutatelná energie pohledu, myriády momentů pozorování, které se otvírají nejen do čtyřstranného prostoru, ale i za něj, do polyteismu skrytých a roztroušených praktik, které vytvářejí sémiotickou hru. Vizuální text vstupuje dokonce i v místě a době svého prvního výskytu do sítě sémiotických transformací stejně pomíjivý a spletitý jako pohledy davu v jakékoli minutě. Nic nemůže zastavit pohyb od znaku ke znaku ve vizuálním textu, dokud se na něj skutečně někdo dívá. K tomu by bylo třeba překonat něco, co nemůže být vymazáno z textů – ať už vizuálních, písemných, slovních nebo „obecného textu“: totiž okolnost, že ve chvíli, kdy je text vytvořen, výrok a vyřčené se štěpí na té nejzákladnější rovině a vizuální text se vydává na své bezpečné oběžné dráhy vidění, z nichž žádná nevyčerpá mobilitu významu.

Znamená tato sémiotická hra, že pro historika umění je možné cokoli? Rozhodně ne. Působí tu nejméně dva principy: kontextuální určení významu a nekonečná rozšiřovatelnost kontextu. Derrida: „Toto je moje východisko: žádný význam nemůže být určen mimo kontext, ale žádný kontext neumožňuje jeho nasycení.“<sup>24</sup> Pravda je, že tyto dva principy není snadné skloubit: jejich vzájemné působení neprobíhá žádným klasicky nebo topologicky známým způsobem. Jejich konjunkce *neukazuje* na to, že nekonečná rozšiřovatelnost kontextu přehlíží nebo ruší princip kontextuálního určení (i když to je obvyklý případ mylného čtení Derridy). Oba principy spíše existují vedle sebe tak, že rozšiřovatelnost kontextu jako idea poskytuje prostor pro pochybnosti o tom, že by kontext měl nějakou legislativní moc. Je třeba zdůraznit, že „kontext“ není nikdy přirozeně daný: je to něco, co vytváříme, ať už jsme diváci Salónu, nebo historici umění, pracující ve svých vlastních institucionálních kontextech.

Nakonec jsem nechal asi nejméně produktivní užití ideje kontextu, k němuž dochází, když je „kontext“ vysloven jako imperativ, který má umístit kontextualitu do jasně vytyčeného oka-

mžiku v minulosti. To nezbytně zastírá kontext ve smyslu kontextuality přítomnosti, *současného* fungování institucionalizovaného umělecko-historického diskursu. Z tohoto kontextu kromě jiného vychází imperativ *kontext!* jako takový. Tento posun je možná nejvíce znepokojující ze všech, které se vyskytují v rétorice kontextualizace, protože odhlíží od těch, které vytvářejí v umělecko-historickém diskursu základy pro zkoumání vlastních kontextuálních determinant a pro výpověď z místa, které si mohou vybrat za svůj vlastní kontext. Jednoduchý příklad to objasní. Jak to, že ženské publikum nebylo od začátku prvořadým předmětem umělecko-historického zkoumání? Už jsem uvedl poměrně obsáhlý souhrn odpovědí: bylo tomu tak proto, že archiv neobsahoval zjevné stopy ženských diváků; archiv byl konceptuálně zneužíván těmi, jejichž postupy byly vedeny synekdochickým myšlením; reprezentativní vzorek obsahoval příznačnou shodu okolností jenom mužské diváky, byl vytážen z archivu a prezentován jako samozřejmý kontext. Takové vysvětlení je však zjevně nedostačující. Sugeruje totiž více nevinnosti, než zde bylo: jakoby „chyba byla v archivu, ne v nás; kdyby záznamy pocházely od jiných privilegovaných skupin, privilegovali bychom je stejně!“ Hledisko našeho vlastního kontextu způsobilo, že institucionální síly v rámci historie umění umlčely tázání po rolích, které hrály v oblasti pozorování rod a pohlaví, takže teprve *nyní* začínáme mít schopnost vidět proluky a nemá místa v archivu. *Naš* kontext nám umožnil poznat různé kontexty a uvědomit si, že jsme to my, kdo je ustavuje. Což by nás, racionálně vzato, mělo vést ke zkoumání našich vlastních kontextualizací uvnitř oboru dějin umění alespoň do té míry, abychom vytvořili historické kontexty pro vizuální texty, s nimiž náš obor pracuje. Stejná rozpačitá ohleduplnost, která vyžaduje, abychom rozlišovali mezi námi a našimi historickými předchůdci – abychom viděli, jak se od nás lišili – by nás měla přivést k uvědomění, jak se my lišíme od nich, měla by nás naučit užívat kontext nikoli jako legislativní ideu, ale jako takovou, která nám pomůže uvědomit si naši pozici.

*Přeložila L.V.*

<sup>24</sup>Jacques Derrida: „Living On: Border Lines“ v: *Deconstruction and Criticism*, ed. Harold Bloom et al., New York 1979, s. 81.





## ■ O autorech

**Michael Baxandall** je profesorem dějin umění na University of California v Berkeley. Je mj. autorem publikací *Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350–1450* (1971), *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* (1972), *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany* (1980), *Patterns of Intention: on the historiographic explanation of pictures* (1985), *Shadows of Enlightenment* (1995), *Tiepolo and the Pictorial Intelligence* (se Svetlanou Alpersovou, 1994).

**Norman Bryson** je profesorem dějin umění na Harvard University. Je autorem publikací *Word and Image: French Painting of the Ancient Regime* (1981), *Vision and Painting: The Logic of the Gaze* (1983), *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting* (1990), editorem antologie *Calligram. Essays in New Art History from France* (1988) a koeditorem *Visual Theory. Painting and Interpretation* (1991) a *Visual Culture. Images and Interpretation* (1994).

**Whitney Davis** je profesorem dějin umění a ředitelem Alice Berlin Kaplan Center for the Humanities na Northwestern University v Evanstonu. Je mj. autorem *The Canonical Tradition in Ancient Egyptian Art* (1989), *Masking the Blow. The Scenes of Representation in Late Prehistoric Egyptian Art* (1992), *David Rabinowitch: Constructions metriques 1988–91* (1993) a *Replications: Archaeology, Art History, Psychoanalysis* (1996).

**William Dunning** je profesorem dějin umění na Central Washington University, Ellensburg. Je autorem *Changing Images of Pictorial Space: A History of Spatial Illusion in Painting* (1991).

**David Freedberg** je profesorem dějin umění na Columbia University. Napsal mj. *Rubens: The Life of Christ after the Passion; Dutch Landscape Prints of the Seventeenth Century;*

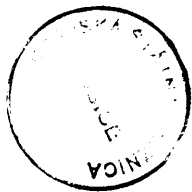
*Power of Images. On the History of Response* (1989) a je koeditorem *Art in History/History in Art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture* (1991).

**Keith Moxey** je profesorem dějin umění na Barnard College a Columbia University. Je autorem *Peasants, Warriors, and Wives: Popular Imagery in the Reformation* (1989); *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics and Art History* (1994) a koeditorem antologií *Visual Theory* (1991) a *Visual Culture* (1994).

**Craig Owens** (1950–1990) přednášel dějiny umění na Yale University; byl editorem *Art in America*. Výběr jeho kritických článků a esejů vyšel pod názvem *Beyond Recognition* (1993).

**Michael Podro** je profesorem dějin umění na University of Essex. Je mj. autorem *The Critical Historians of Art* (1982).

**David Summers** je profesorem dějin umění na University of Virginia. Je autorem *The Judgement of Sense: Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics* (1987).



Jednotlivé eseje byly původně otištěny v:

Davis, *Finding Symbols in History*: Howard Morphy, ed., *Animals into Art*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, ss. 179–89.

Podro, *Depicting and the Golden Calf*: N.Bryson, K.Moxey, M.A. Holly, eds., *Visual Theory. Painting and Interpretation*, Harper & Collins, New York 1991, ss. 163–89.

Summers, *Real Metaphor: Towards a Redefinition of Conceptual Image*, N.Bryson, K.Moxey, M.A. Holly, eds., *Visual Theory. Painting and Interpretation*, Harper & Collins, New York 1991, ss. 231–59.

Baxandall, *Art, Society and the Bouguer Principle*: *Representations* 12, 1985, ss. 32–43.

Freedberg, *Representations and Reality*: Freedberg, *Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, University of Chicago Press, Chicago 1989, ss. 429–41.

Owens, *Representation, Appropriation and Power*: *Art in America* May 1982, ss. 9–21.

Dunning, *Constructing a Post-Cartesian Viewer*: *Journal of Aesthetic and Art Criticism* 49.4, podzim 1991, ss. 331–36.

Moxey, *Panofsky's Melancholia*: Moxey, *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, Cornell University Press, Ithaca a Londýn 1994, ss. 65–78.

Baxandall, *Language of Art History*: Salim Kemal a Ivan Gaskell, eds., *The Language of Art History*, Cambridge UP, Cambridge 1991, ss. 65–75.

Bryson, *Art in Context*, Ralph Cohen, ed. *Studies in Historical Change*, University of Carolina Press, Charlottesville 1989.

Ladislav Kesner  
**Vizuální teorie**

Současné anglo-americké myšlení  
o výtvarných dílech

Z anglických originálů vybral, úvodní studií doprovodil  
a ediční poznámkou doplnil Ladislav Kesner  
Přeložili Lucie Vidmarová a Ladislav Kesner  
Obálku navrhla a graficky upravila Lucie Kantůrková  
Odpovědný redaktor Jan Suk  
Vydalo nakladatelství a vydavatelství H&H,  
Komenského 236, 252 25 Jinočany  
Vydání tohoto souboru první, 1997  
Sazba MU typografické studio  
Tisk EKON, družstvo Srázná 17 586 01 Jihlava  
ISBN 80-86022-17-X