



7. VNÍMÁNÍ STATICKÉHO OBRAZU

Jak jsme konstatovali v předešlých kapitolách, mnohá empirická pozorování, poznatky a statistiky zavádají důvod k domněnce, že většina lidí nespojuje s návštěvou muzea očekávání zajímavě stráveného volného času a že mezi těmi, kteří muzeem alespoň někdy navštíví, není hluboký prožitek výtvarného díla zdaleka běžný. Podobu a kvalita takového prožitku (pomineme-li fakt, že pro vnímání plastiky může být podstatný i haptický vjem) závisí především na divákově vizuální aktivitě, na kvalitě jeho vidění. Právě to si musel uvědomovat zde již vícekrát připomínaný Karel Mádl, který roku 1884 píše: „*Hlavní jsou dva předpisy obecnstvu, jež uměnímilovným zvátí se chce, aby často a pilně vídalo díla umělecká, a také aby dobře je vidělo.*“¹ (zvýraznění autor) Slova, která v odrazu myriády obrazů soudobého vizuálního prostředí získávají na aktuálnosti.

Jak ale takovému požadavku máme rozumět? Co to znamená „dobře vidět“? Jako příklad dobrého vidění by mohl posloužit kupř. Sherlock Holmes, schopný pohledem zachytit sebemenší detail pozorované scény, který mohl být důležitý pro jeho pátrání. „Dobře“ vidí rentgenologové a radiologové, technici vyhodnocující letecké

¹ Karel B. Mádl, *Umění a obecnstvo*, *Ruch* 6, 1884, s. 184.

a družicové snímky nebo mikroskopické obrazy, astronomové a jiní vědci analyzující speciální druhy obrazů.² Schopnost dobrého vidění byla vždy spojována s malíři a výtvarnými umělci, nověji s fotografy a kameramany nebo počítačovými grafiky. Svým způsobem je však příkladem dobrého vidění i vizuální aktivita hospodyně, která se na tržišti probírá hromadou zeleniny ve snaze nalézt nejlepší kus, či každý nakupující, který v obchodě soustředěně a pečlivě scannuje vystavené zboží a hledá to, jež nejlépe odpovídá mentálnímu modelu, který si o požadovaném předmětu vytvořil. Dobré vidění je konečně podstatou základní součásti kunsthistorického řemesla – znalectví. Jak kdysi napsal V. V. Štech: „*Všechno je nutno vyvidět, nelze nic vymyslet. Co jsi nevykoukal, ti nepatří. Zrak nenahradí žádná úvaha a žádná theorie.*“³ Zapomněl jen naznačit, jak takového ideálu máme dosáhnout.

Dokonalé vidění je ovšem fikcí. Naše vidění je samou svou podstatou vždy nekompletní a neúplné. Už John Ruskin, který o zření napsal jedny z nejvzletnějších a nejpoetičtějších tezí, musel současně připustit, že „nikdy nevidíme nic jasně.“⁴ Neuropsychologové a neurofyziologové pak, zejména v posledních letech, věnovali obrovské úsilí tomu, aby vysvětlili, jak se vůbec můžeme pohybovat po světě a dokázat všechno, co dokážeme, když vidíme tak málo a nedokonale.

Naším tématem je však zvláštní druh vizuální aktivity. Všechny výše zmíněné příklady „dobrého vidění“ mají cosi společného: takové vidění je úzce vztaženo k bezprostřednímu účelu či efektu – k zaznamenání scény zločinu, interpretaci družicového snímku či k výběru zdravé zeleniny. Viděl by Sherlock Holmes či rentgenolog, schopný na snímku či obrazovce tomografu v subtilních změnách linií a hustoty stínů rozpoznat tumor nebo stopu mozkového krvácení, stejně dobře a úplně také v muzeu? Pravděpodobně ano, ale možná že ne. V této kapitole bude tedy mým cílem charakterizovat, co to znamená „dobře vidět“ v kontextu muzea, jaký druh vidění výtvarná díla – stabilní, jednotlivé obrazy a objekty – vyžadují a co na oplátku v proce-

² Toto tvrzení platí obecně, s četnými výjimkami. Odborná literatura uvádí řadu příkladů „špatného vidění“ v medicínské či průmyslové diagnostice – kupř. některá hodnocení velkých souborů RTG diagnóz plicních onemocnění zkušenými radiology uvádějí až 25% podíl falešně pozitivních a falešně negativních diagnóz. Srv. Alastair G. Gale, Human Response to Visual Stimuli, in: William R. Hendee and Peter N. Wells (eds.), *The Perception of Visual Information*. New York and Berlin: Springer 1997, s. 133–134, a zde uváděné odkazy.

³ V. V. Štech, Smysl a metoda dějin výtvarného umění, *Umění* 11, 1938, s. 457.

⁴ Ruskin, *Modern Painters*, vol. IV, Part V, ch. IV, par. 4–6. Neúplnost a nedokonalost vidění je tématem knihy Jamese Elkinse, *Object Stares Back. On the Nature of Seeing*. New York: Simon and Schuster 1995.

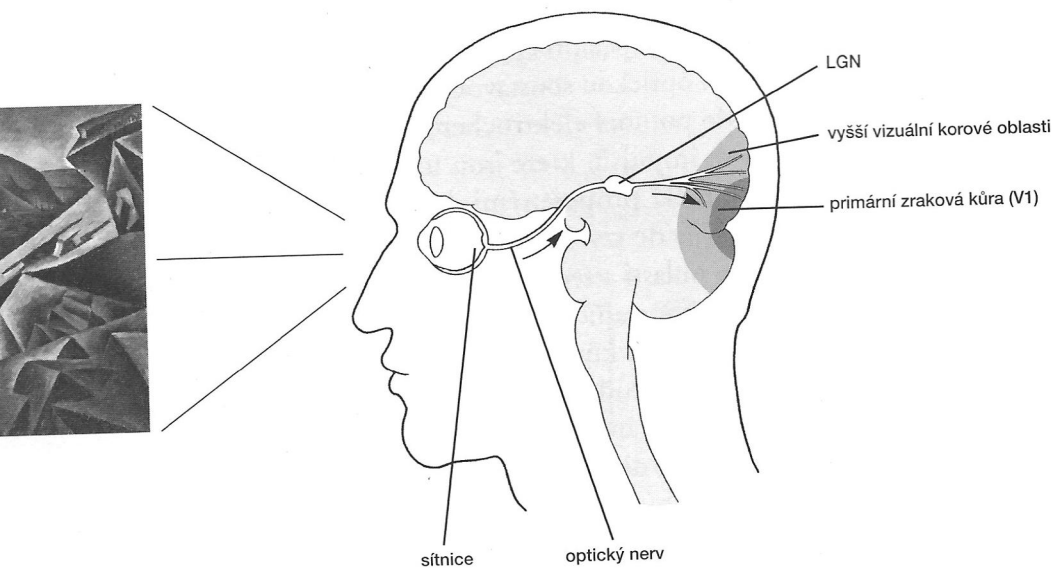
su takového vidění poskytují. Budu směřovat k odpovědi, že „dobře vidět“ znamená vidět dostatečně dlouze, pozorně a především aktivně⁵ – vést souvislý dialog s výtvarným dílem – a že nejvlastnějším předpokladem plnějšího a lepšího prožitku v muzeu je znovuobjevit schopnost dívat se, především vnímat izolovaný objekt. Musím při tom výslovně zdůraznit, že půjde jen o letmé zachycení některých aspektů vnímání statických obrazů; téma vidění, právě jako každé vidění samo o sobě, je nevyčerpatelné.

Naše zkoumání těchto otázek je zvyrazněno dilematem či paradoxem, na který jsme narazili již v předešlých kapitolách: vzorce vnímání, jimiž nás vybavuje vizuální prostředí, nejsou optimální pro vidění statických, „muzeálních“ obrazů, a pravděpodobně jeho možnosti různými způsoby narušují. Výtvarné objekty v muzeu – mají-li přinést cosi víc než povrchní, lehce zapomenutý dojem – však vyžadují pronikavější vidění, než jaké uplatňujeme u naprosté většiny „každodenních“ obrazů. Předpokládají, že na chvíli opustíme fragmentární, těkavý vizuální modus, který je nám běžný. Muzeum je tedy místem, jež na jedné straně vyžaduje jistý druh vidění, ale jež současně toto vidění může generovat a poskytovat; kde je možné rehabilitovat prožitek vizuálního potěšení a rozvíjet praktické dovednosti vnímání obrazů.

7.1 Neurofyziologie vnímání a vidění

Vzdor značné prestiži, jíž se v akademickém světě těší dílo Ernsta Gombricha nebo Rudolfa Arnheima, je skutečností, že jejich zkoumání psychologických aspektů vidění a percepce vizuálních obrazů zůstávala vždy spíše na okraji zájmu historiků a kritiků umění. Bylo by velmi zajímavé, kdyby jednou někdo uspokojivě objasnil zřejmý paradox, proč právě lidé odvozující svoji profesionální identitu od schopnosti hodnotit a interpretovat obrazy věnují obecně tak málo pozornosti vlastnímu procesu vidění a ve své většině jej považují za čistě automatickou, fyziologickou funkci, sloužící pouze přenosu vizuální informace. Pro jakékoli hlubší úvahy o prožitku umění a formách jeho prezentace a interpretace je však nezbytné začít právě zde: v prvotním okamžiku vidění.

⁵ V této souvislosti používám pojem „aktivní“ v běžném slova smyslu, jak dále vyplývá z textu. Je třeba připomenout, že pojem „active vision“ je rovněž technický termín, a to zejména v neurofyziologii a robotice, kde slouží k označení souboru strategií kontrolujících přísun vizuální informace z vnějšího prostředí. Srv. kupř. Brian C. Madden and Henry Farid, *Active Vision and Virtual Reality*, in: Michael S. Landy and Laurence T. Mahoney (eds.), *Exploratory Vision. The Active Eye*. New York: Springer 1996.



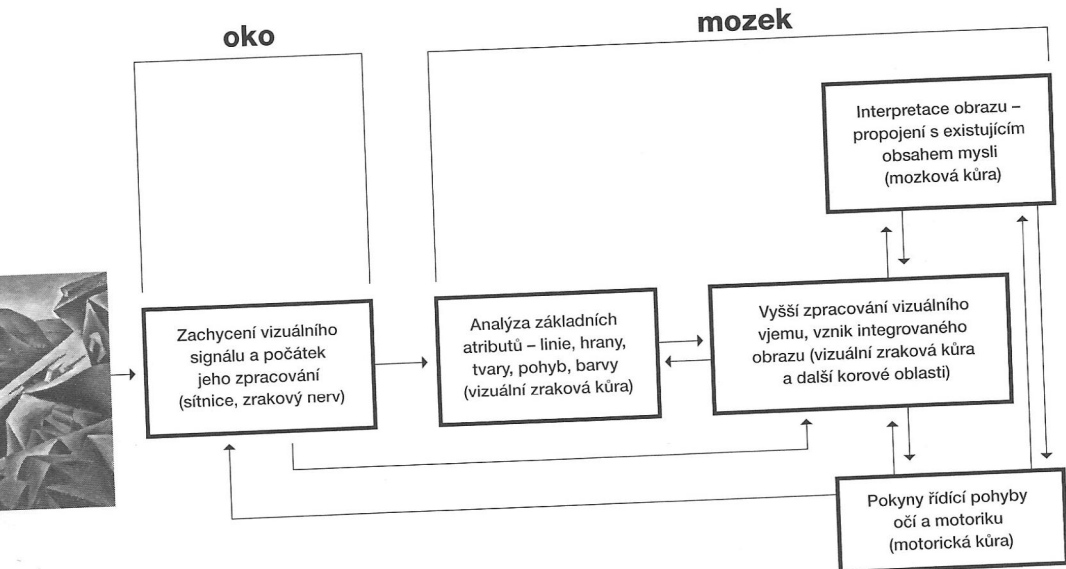
XX. Schematický náčrt mozku s vyznačenými hlavními centry zpracování vizuální informace.

Jakkoli důležité jsou ovšem poznatky experimentální psychologie, široce využívané kupř. právě Gombrichem a Arnheimem, naše představy o vizuálních procesech v současnosti procházejí zásadním přehodnocením ve světle výzkumů z oblasti věd o mozku, umožňovaných mj. nebývalým rozvojem nových zobrazovacích metod. Díky těmto diagnostickým technikám dnes můžeme v pravém smyslu slova „vidět“ některé fáze procesu vidění – a ovšem i další fyziologické pochody uvnitř mozku. Kupř. technika funkční magnetické rezonance (fMRI) umožňuje sledovat změny v průtoku krve mozkom, které odrážejí aktivitu nervových buněk vyvolávanou různými druhy vizuálních stimulů v reálném čase. Tímto způsobem je přitom možné zobrazit změny vyvolané podnětem působícím po dobu pouhých 30 milisekund. Fascinující výzkumy v oblasti neurofyziologie, kognitivní neuropsychologie, neurálních sítí, umělé inteligence a syntetické vizuality naznačují, že vidění patří k nejsložitějším procesům fungování mysli a je současně jedním z nejnápadnějších projevů lidského vědomí. Přestože tyto poznatky vyplývají z vysoce specializovaných oblastí medicíny, biologie a dalších vědních oborů a pro laika představují obtížný terén a přestože vědci dodnes zdaleka nemají přesnou představu o tom, jak a proč vidíme, každý, kdo se zabývá výtvarným uměním či působením médií, může tyto poznatky zcela ignorovat jen s velkým rizikem. Podívejme se tedy ve světle těchto nových zjištění a teorií alespoň velmi stručně na to, co se děje, když se díváme na nějaký statický výtvarný objekt, například na Kubištův obraz *Lom v Braníku*.

V prvé fázi percepcce prochází světelná energie, odražená od předmětu či scény, optickou soustavou oka a dopadá na sítnici. Světelná energie je zde pomocí elektrochemických funkcí transformována do nervových impulsů, které jsou ultratenkými axony, tj. výběžky nervových buněk, propojenými do silnějšího „kabelu“ optického nervu, přenášeny do tzv. LGN (laterale geniculatum nucleus), zvláštního tělíska v oblasti středního mozku (thalamu). LGN slouží jako jakási retranslační stanice, odkud je neurální informace přenášena do primární zrakové kůry (nazývané též oblast V1) v okcipitálním laloku mozku a odtud do dalších oblastí zrakové kůry (obr. XX). Zde pak na zpracování vizuální informace spolupracuje řada anatomicky a strukturně diferencovaných oblastí (kortikálních polí), které dohromady obsahují kolem 1,3 miliardy neuronů a jsou navzájem pospojovány hustou sítí neurálních vazeb.⁶ Výzkumy na primátech, prováděné v posledních letech s využitím nových zobrazovacích metod, se soustředily na analýzu těchto kortiko-kortikálních spojení a na rozšířování spletité sítě neurálních vazeb, která zajišťuje procesy vidění. Zjistilo se tak, že centrální nervová soustava začíná proměňovat vizuální vstupy již na úrovni sítnice a interpretace vizuální informace probíhá podél celé tzv. sítnico-kortikální vizuální dráhy s tím, že hlavní část zpracování se odehrává v primární zrakové kůře a v dalších mozkových vrstvách.

Neurofyziologové dnes obecně pracují s tzv. modulárním modelem percepcce, což znamená, že již v rané fázi zpracování se vytvářejí zvláštní moduly pro kódování různých vlastností vizuálních sítnicových podnětů (tvaru, barvy, pohybu, prostorových vztahů). Již na sítnici existují dvě hlavní skupiny buněk, které pak své vstupy dále přenášejí dvěma oddělenými, ale paralelními drahami, vedoucími do LGN a dále do primární vizuální kůry (V1) – jedna je tzv. malobuněčná (parvocelulární), druhá tzv. velkobuněčná (magnocelulární). Mezi nimi probíhá zásadní dělba práce. Magnodráha (též dorzální proud) je citlivá především na pohybující se objekty a světelné kontrasty a poskytuje informaci o základní vizuální konfiguraci, tedy například umožňuje detekci hran a ploch a rozlišení obrysů a stínů,

⁶ Neuroanatomie mozku byla nejdůkladněji prozkoumána na primátech, u nichž se do značné míry shoduje s uspořádáním lidského mozku. Následující popis, který má postihnout hlavní strukturní a funkční rysy, v maximální míře zjednodušuje nesmírně komplikovaný obraz anatomických struktur a procesů sloužících vidění, jenž je díky novým výzkumům podrobován soustavné revizi. Tento popis vychází ze zdrojů uvedených v závěrečné bibliografii. Je třeba zdůraznit, že pokud zde hovoříme o „modulech“, „drahách“ či „stupních“ zpracování, tyto struktury lze definovat konceptuálně, ale většinou je (prozatím) nelze oddělit či „vypreparovat“ fyzicky.



XXI. Konceptuální model vnímání vizuálního vjemu (uměleckého díla).

kteří definují jednotlivé objekty, odhaduje prostorovou hloubku a prostorovou pozici objektů a jejich trojrozměrnou organizaci, odlišuje vizuální konfiguraci od pozadí. Metaforicky řečeno, odpovídá na otázku „kde?“. Nerozlišuje barvy, ale je rychlejší než parvodráha (ventrální proud), která je naopak klíčová pro detailnější analýzu pozorované scény, zpracovává a přenáší podrobnější informaci o detailech tvaru, povrchu a především o barvě pozorovaných objektů či scén. Zdá se, že právě parvosystém, plně vyvinutý jen u primátů, se schopností detailní inspekce tvaru, barvy a povrchu objektů, utváří schopnost přiřazovat mnohočetné vizuální atributy jednomu objektu a uvádět je do vzájemných vztahů. Parvodráha odpovídá na metaforickou otázku „co?“. Rozdělení funkcí, započaté na nižších úrovních, pak pokračuje i na vyšších úrovních zpracování vizuální informace v kůře mozkové. Neurony různých polí jsou rozdílně citlivé k různým aspektům vizuální informace – kupř. neurony tzv. oblasti MT (V5) zrakové kůry zajímá především pohyb předmětu (Bar. obr. 2).

Hierarchii zpracování nervových vizuálních stimulů mezi sítnicí a konečným produktem zrakového vědomí lze popsat různým způsobem; někteří badatelé ji rozdělují na deset fází. Stimuly jsou nejprve v hierarchicky nižších částech mozkové kůry analyzovány podle svých základních rysů jako elementární tvary, typické objekty, hranice mezi objekty, trojdimenzionální prostorové vztahy, trajektorie pohybu. Ve vyšších částech mozkové kůry lze vydělit dvě základní oblasti: temporálně-okcipitální oblast, odpovědnou za identifikaci objektů

podle jejich tvaru (co to je?) a parieto-okcipitální oblast, odpovědnou za pozici objektů (kde to je, kam to míří?).⁷

V okamžiku, kdy se díváme na Kubištův obraz (na rozdíl od situace, kdy řídíme auto hustým městským provozem nebo pozorujeme západ slunce nad vzdáleným horským hřebenem), vizuální centra mozkové kůry analyzují zejména horizontální a vertikální elementy, úhly a křivky zobrazené konfigurace, podrobují je primitivní klasifikaci a kombinují je do větších jednotek – základních komponent pozorované scény nebo obrazu. Ty jsou posléze předávány do dalších, hierarchicky vyšších částí mozkové kůry, kde jsou ze základních částí „skládány“ objekty: vidíme řeku, skály, kostel a celek krajinné scenérie.

Zatímco anatomické struktury a jejich vazby na nižší rovině zpracování vizuální informace jsou dnes přes mnohá bílá místa dosti podrobně poznány a popsány, vizuální zpracování vyššího řádu zůstává i pro vědce nejrenomovanějších laboratoří stále do značné míry hádankou. Kritickým úkolem pro mozek je extrahovat z neustále se měnícího vizuálního prostředí relativně neměnné a konstantní rysy objektů a ploch a porovnat je s definujícími rysy objektů, uloženými v dlouhodobé paměti. Jak připomíná neurobiolog Semir Zeki, mozek analyzuje aspekty vizuální informace, ale současně aktivně konstruuje obrazy vzájemným porovnáváním analyzovaných částí i v mozku již uskladených vizuálních prototypů.⁸ Výsledkem tohoto procesu je rozpoznání obrazu nebo scény jako celistvé vjemové zkušenosti.

Na ještě vyšším stupni zpracování je takto získaná vizuální informace asociována se vzpomínkami, pocity a s dalšími obsahy mysli, a vzniká tak konečná interpretace, jež se v případě komplexních zobrazení může rozvíjet v delším časovém úseku. Současně jsou však aktivována centra v motorickém kortexu, odkud jsou vysílány signály řídící pohyby očí po vnímaném objektu (obr. XXI). Neurální síť tedy nefunguje jako jednosměrná „dálnice“: nervová spojení jdou také obráceným směrem. Nové výzkumy ve skutečnosti prokázaly, že množství kortiko-kortikálních spojení jdoucích nazpět, z vyšších center do LGN a do periferních smyslových orgánů, převyšuje „vpřed“

⁷ Pokračující výzkumy tento obraz dále rozšiřují a komplikují a poukazují na nesmírně složitou podstatu integračních mechanismů. Měření využívající funkční magnetické rezonance kupř. nejnověji odhalila zvláštní oblast mozkové kůry, která odpovídá na zobrazení specifických druhů objektů jako tváře, budovy a židle nebo písmena. Srv. Alomit Ishai et al., Distributed representation of objects in the human ventral visual pathway, *Proc. Natl. Acad. Sci. USA* 96, August 1999, s. 9379–9384.

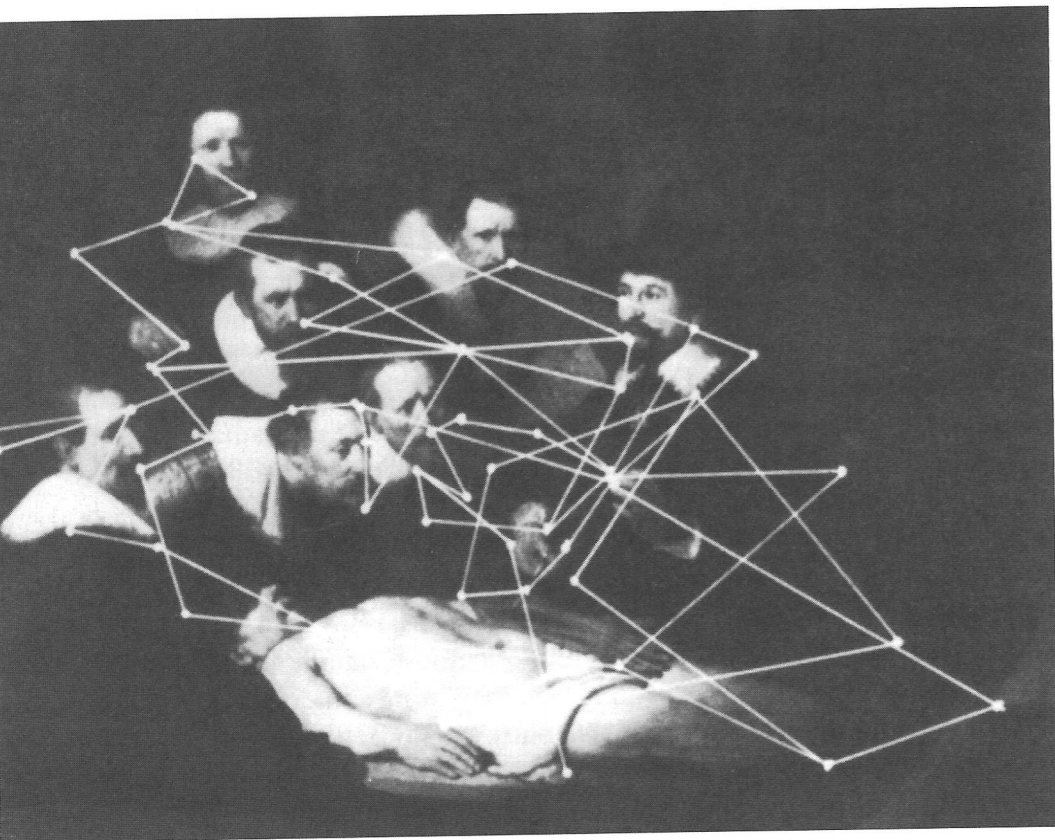
⁸ Semir Zeki, *Vision of the Brain*. London: Blackwell 1993, s. 243–244.

jdoucí dráhy a že podněty přicházející z oka do mozku se střetávají se stejně silnou neurální aktivitou plynoucí z kortextu. Vnímání a konání je tak nejtěsněji propojeno.⁹

Zopakujme tedy znovu klíčovou skutečnost. Od dob Descarta, který si představoval, že optické nervy přenášejí koherentní kopii obrazu ze sítnice do mozku, přetrvává v obecném povědomí představa, že vizuální informace zachycená sítnicí zobrazuje (tedy reprodukuje) realitu podobně jako čočka nebo zrcadlo. Kantova doktrína o oddělených funkcích Smyslu, zabývajících se sběrem surových vjemů, a Chápání, které tyto vjemy interpretuje, pak dále přispěla k tvrdošijně udržované představě rozlišující akt vidění na stadia *příjmu* vizuálního signálu a jeho *interpretace*. Podle Semira Zekihho přetrvávala tato představa i v lékařských kruzích hluboko do 2. poloviny našeho století. Dnes je zřejmé, že signály vnímané optickou soustavou oka jsou přenášeny do mozku, kde jsou transformovány do neurálního kódu, z něhož jsou teprve znovu „konstruovány“ obrazy. V mozku vzniká neuronální korelát – soubor činností skupin nervových buněk, který odpovídá vjemům zachyceným na sítnici. Naše opticko-nervová soustava tedy v žádném ohledu neslouží k přijímání „objektivní“ informace; daleko spíše ji můžeme považovat za jakési zařízení, jež informaci vytváří. Neexistuje jedna část nervového systému, kde by docházelo k příjmu vizuální informace, a jiná, kde by se odděleně odehrávala interpretace vizuálního obrazu.

Vraťme se však zpět k okamžiku, kdy se náš pohled setká s plochou obrazu a začne ji vnímat. I ve chvíli, kdy pozorujeme stabilní scénu nebo obraz, zůstává oko v naprostém klidu pouze po nepatrné zlomky okamžiků. Již od 16. století je známo, že mezi těmito okamžiky klidu (fixacemi) přijímá oko vizuální informaci pomocí těkavých balistických mikropohybů, tzv. sakád, mezi nimiž se nejčastěji po dobu 200–300 milisekund fixuje na jeden výsek. Díky sakádám vstupují jednotlivé části pozorované scény do fovey, kde je rozlišovací schopnost oka nejvyšší. Během každého dne člověk provede na 150 000 sakadických pohybů, za celý život několik miliard. Vidění tedy pozůstává z takovéto sekvence: doba od 150–500 milisekund, kdy na sítnici dopadá stabilní obraz, následovaná sakadickým pohybem, kdy se na sítnici registruje jen šmouha, a po tomto pohybu následuje další kratičké období klidu. Percepce je tedy vybudována ze série krátkých momentek, během nichž oko soustavně přejíždí

⁹ J. Varella, E. Thompson and E. Rosch, *Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge: MIT Press 1993, s. 96, a odborné studie citované v závěrečné bibliografii.

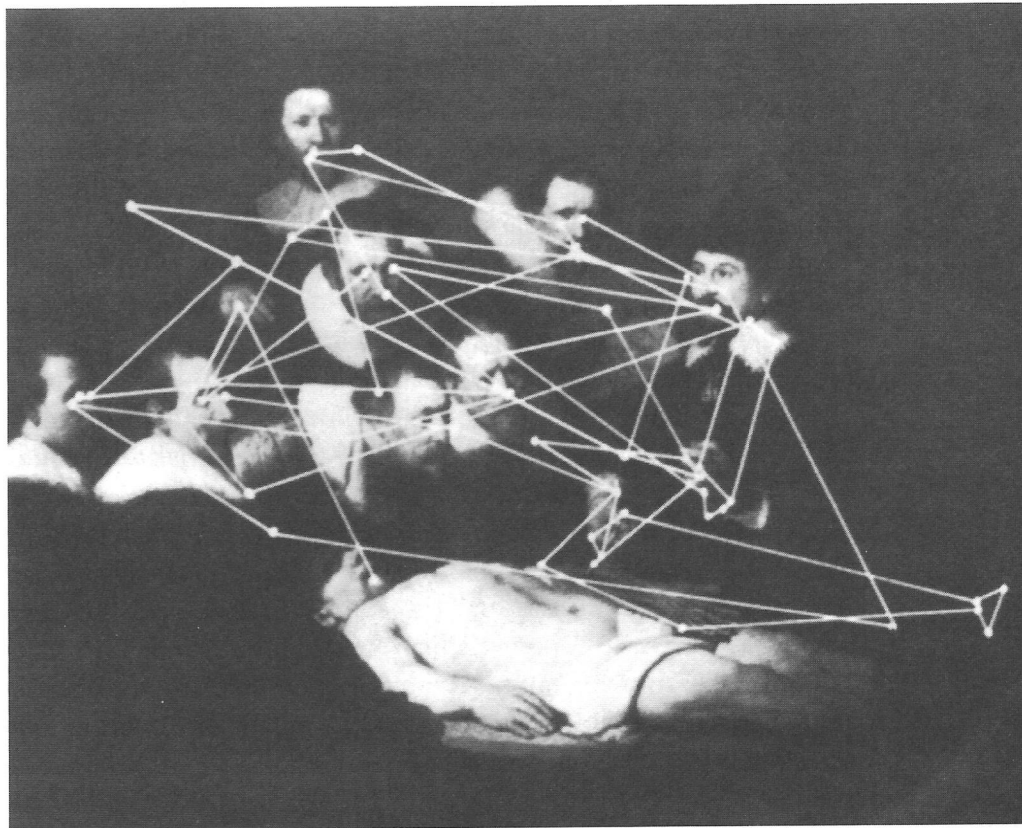


XXII. Sakadické pohyby očí: rozdílné scannovací dráhy – vlevo esteticky zaměřené vidění, vpravo sémanticky zaměřené vidění. Převzato z R. Solso, *Cognition and Visual Arts*.

obrazovou plochu či scénu. V průběhu těchto krátkých intervalů je vizuální informace přenášena do nervové soustavy, jež v kontinuální zpětné vazbě řídí program sakadických pohybů a „scannování“ plochy či scény. Podle modelu reality, který se v mozku utváří na základě zpracovávané vizuální informace, jsou pak vědomě, ale především podvědomě kontrolována místa fixace a trvání očních pohybů. Jakým způsobem programujeme pohyb sakád, abychom vytěžili co nejvíce vizuálních informací, a především jak dokáže percepční systém integrovat vizuální informaci získanou během těchto sakád je dnes jednou z ústředních otázek neurofyziologických výzkumů.¹⁰

Pozorováním scannovacích drah, tedy trajektorie pohybů očí po obraze, je možné získat „mapu“ pozorovacího aktu, přičemž labo-

¹⁰ Robert L. Solso, *Cognition and the Visual Arts*. Cambridge, Ma: MIT Press 1994, s. 133–134; Alexander Pollatsek and Keith Rayner, What is Integrated Across Fixations?, in: K. Rainer (ed.), *Eye Movements and Visual Cognition. Scene Perception and Reading*. New York, Berlin: Springer Verlag 1992, s. 166–191.



ratorní testy prokázaly, že mezi jednotlivými pozorovateli existují významné rozdíly. To potvrzuje, že vnímání obrazu je v podstatné míře určováno mj. divákovou zkušeností a praxí. Během jiného pokusu byly subjektům, dívajícím se na totožný komplexní obraz nebo objekt, kladeny různé otázky. Monitorování jejich očních pohybů zároveň odhalilo, že scannovací dráhy se podstatně liší podle povahy kladené otázky (obr. XXII). Tyto experimenty vypovídají o nesmírně složité, plynulé zpětné vazbě a dosvědčují, že okulomotorické pohyby, ovládající zrakové vnímání, jsou předem programovány a řízeny jak kontextem vnímané scény nebo obrazu, tak předešlou znalostí pozorovatele a dále jeho momentálním zájmem a úmyslem, které se plynule utvářejí v odpovědi na právě viděné.¹¹ Nové komplikované výzkumy navíc naznačují, že naše vnímání je prediktivní – že to, co „vidíme“, někdy neodpovídá tomu, co je skutečně v daný moment

¹¹ Raymond Klein, Alan Kingstone, Amanda Pontefract, Orienting of Visual Attention a Anne B. Sereno, Programming Saccades: The Role of Attention, in: *Eye Movements and Visual Cognition*, op.cit., s. 89–107.

registrováno na sítnici, ale je spíše předpokladem toho, co tam bude o nepatrný časový interval později.¹² Tyto výzkumy tak přinášejí další závažný argument proti doktríně „čistého“ vidění.

Představa, která odděluje „vidění“ od „porozumění“ a lokalizuje je do různých částí mozkové kůry a která byla donedávna akceptována i v medicínských kruzích, je v obecném povědomí rozšířena dodnes. Proto mají tak zásadní význam výsledky nových výzkumů, podle nichž porozumění viděnému na neurofyziologické úrovni – tj. detekování vizuálních vjemů, jejich rozpoznání jako určitých vizuálních objektů a konečně jejich vyšší kognitivní interpretace – probíhá paralelně prostřednictvím synchronizované činnosti různých mozkových systémů: kůry, thalamu a jiných částí CNS. Vidění, jak zdůrazňují neurofyziologové, je tedy v pravém slova smyslu aktivní, tvořivý proces, v jehož průběhu se mozek snaží o co nejlepší výklad zrakové informace. Francis Crick to definuje takto: „*Vidění zahrnuje aktivní děje v mozku, ústící do explicitní mnohaúrovňové symbolické interpretace zrakové scény.*“¹³ A jiná veličina soudobé neurobiologie, londýnský profesor Semir Zeki, tvrdí rezolutně: „Vidění je porozumění.“¹⁴ Z pohledu neurofyziologa to znamená především otázku vazby – koordinace skupin neuronů odpovědných za zpracování různých komponentů vizuální informace.

Vizuální obraz vstupující do našeho vědomí – ať je to obraz na stěně muzea, západ slunce nad horami, nebo scéna rušné křižovatky, jíž řídíme svůj vůz –, který vnímáme jako celistvou, jednodlitou fenomenologickou zkušenost, nemá tedy svůj přesný neurální předobraz (či metaobraz) v určité části mozku, v níž by se „poskládaly“ jeho jednotlivé komponenty. Tento obraz je daleko spíš výsledkem simultánní integrované aktivity několika anatomicky oddělitelných mozkových center a spojů, soustav neuronů a jejich vazeb.

Důsledky takového modelu jsou pro naše zkoumání zásadní: akt vidění nelze oddělovat od procesu porozumění viděnému.¹⁵ Hovořili o „porozumění“ uměleckým dílům v kontextu muzea a šířeji o vnímání výtvarných děl, bude nicméně užitečné rozlišovat mezi

¹² Michael Gazzaniga, *Mind's Past*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1998, s. 74–75.

¹³ Francis Crick, *Věda hledá duši* (přel. Fr. Koukolík). Praha: Mladá Fronta 1995, s. 40–43 a 211. Autor tvrdí: „*Váš mozek tvoří nejlepší výsledky, jichž je schopen, a to v souladu s předešlými zkušenostmi a omezenými, mnohoznačnými informacemi dodávanými vašimi očima.*“

¹⁴ Semir Zeki, *Vision of the Brain*, s. 4, 144, 319.

¹⁵ Zeki definuje integraci vizuální informace jako proces, v němž se současně odehrávají percepce a pojmání vizuálního světa, takže není možné oddělovat vidění (*seeing*) a porozumění (*understanding*).

porozuměním, které se z podstatné části odehrává podvědomě, na neurofyziologické úrovni, kdy jsou obrazy „skládány v hlavě“, od více či méně (cíle)vědomého výkladu či snahy pozorovatele rozšířit vlastní chápání již nějak rozpoznaného obrazu (o tom více 8. kapitola).

7.2 Vnímání statického vs. pohyblivého obrazu

S vědomím těchto elementárních základů neurofyziologického substrátu vidění se znovu vraťme k rozdílu mezi vnímáním pohyblivých a statických obrazů. Z hlediska našeho tématu jsou podstatné zejména důsledky modulárního chápání percepce, které ukazují, že různé atributy viditelného světa (nebo obrazové scény) jsou zpracovávány separátními částmi mozkové kůry. Jinak řečeno, různé druhy obrazů stimulují různé oblasti kortexu: pokusy s využitím pozitronové emisní tomografie, zaznamenávající mikrozměny v průtoku krve mozkem, například prokázaly, že vnímání statického obrazu složeného z abstraktních barevných polí primárně aktivovalo neurony v oblasti V4 vizuální kůry, zatímco vnímání obrazu složeného z pohybujících se černobílých polí aktivovalo jinou část kortexu, známou jako V5 (bar. obr. 2).¹⁶

U pohyblivých obrazů, kde se tempo střihu blíží plynulému, rytmickému pohybu, jsou vědomé pohyby očí přehlížejících plochu, tedy ty pohyby, jež vyžaduje kontemplativní vnímání statického obrazu, prakticky potlačeny. Ujímá se fixované, pasívní vnímání, které, aby úplně neztratilo kontrolu nad proudem soustavně se měnících vizuálních stimulů, je schopno jen nejzákladnějšího rozlišení mezi dominantní konfigurací a pozadím.¹⁷ Vnímání typické pro sledování rychle se pohybujících obrazů (videoklipů či některých počítačových her, zčásti i běžného televizního vysílání) je tedy možné charakterizovat jako nesmírně intenzívní, leč pasívní, v tom smyslu, že je zcela podřízeno požadavkům, které na divákovu percepční kapacitu přenášejí mechanismus prezentace obrazu. Od určité rychlosti střihu a intenzity vizuálních stimulů se jediným možným způsobem adaptace opticko-nervové soustavy stává dočasné „vypnutí“ aktivní percepce.

V mezním případě jako by se vnímání extrémně rychle navazujících obrazů a stimulů přibližovalo patologickému stavu, jaký nastává kupř. u pacientů se závažným poškozením zrakové kůry. V takových

¹⁶ Semir Zeki, *Vision of the Brain*, op.cit., s. 137–138. Semir Zeki, The neurology of kinetic art, *Brain* 117, 1994, s. 607–636. Autor se v článku zabývá tím, jak kinetické umění aktivuje specifické oblasti mozku, odpovědné za zpracování pohybu.

¹⁷ F. Rötzer, *Images within Images*, op.cit., s. 66.



XXIII. Bohdan Holomíček, *Nová Paka*, 1994. Přetištěno se svolením autora.

případech vizuální systém sice registruje objekty zobrazené scény – je schopen jejich detekce –, ale tyto objekty nevstupují do jeho vědomí, případně pacient prokazatelně vidí objekt či scénu, ale není schopen rozpoznat, co vidí.¹⁸ Také základem působení některých nových vizuálních médií, která pronikají do zábavního průmyslu, je ovlivnit či „zmást“ vnímání; působí tedy přesně proti požadavku aktivního vidění stabilních obrazů. Kupř. tzv. autostereoskopická technologie

¹⁸ Jon H. Kaas, Vision without awareness, *Nature* 373, 19 January 1995, s. 195; Gazzaniga, *Mind's Past*, op.cit., s. 77–82, shrnuje výsledky různých výzkumů s pacienty, kteří viděli, tj. byli schopni detekovat vizuální stimuly, aniž by si to uvědomovali; Zeki, *Vision of the Brain*, op.cit., s. 312–319; G. W. Humphreys and M. J. Riddoch, *To See But Not To See. A Case Study of Visual Agnosia*. Hillsdale: Erlbaum Associates 1987; Fr. Koukolík, *Základy systémové neurologie lidského chování a jeho poruch*. Praha: Portál 2000, kap. 2 (v tisku).

3D zobrazení je založena na synchronní projekci několika obrazů určité scény v rychlém sledu, přicházejících z různých úhlů. Divák tak každým okem vidí jiný obraz a vzniká u něj dojem vnímání trojrozměrné scény.

Zdá se, že při sledování těchto vizuálních technologií je percepční aparát příliš zaměstnán zpracováním vizuální informace o vztahu mezi navazujícími obrazy, aby ještě mohl adekvátně a důkladně zpracovávat informaci o vztahu *uvnitř* jednotlivých obrazů. Můžeme snad jít ještě dál a odvážit se domněnky, že v těchto případech dochází k přetížení magnosystému, specializovaného na vizuální analýzu pohybu, které je vyvažováno určitou nedostatečností ve funkci parvosystému, specializovaného na detailní analýzu statické scény.¹⁹ Právě zde by bylo možné hledat jednu z příčin toho, proč je dnes pro mnohé diváky zjevně obtížné soustředěně vnímat statické obrazy v muzeu a proměnit takové vnímání v příjemnou zkušenost. A naopak, požitek, kteří mnozí uživatelé počítačových her a podobných forem zábavy v těchto médiích vyhledávají, může být vyvolán právě zde – na neurofyzilogické rovině – zaplavením či intoxikací smyslů, přetížením percepčního aparátu, jež vede k jakési formě smyslové anestézie. Obecně lze konstatovat, že ve srovnání se statickým obrazem poskytuje jakékoli médium pohyblivého obrazu menší prostor pro reflexivní, aktivní vidění.

Obraťme však na okamžik pozornost k jednomu konkrétnímu obrazu, který v sobě zahrnuje právě onen rozdíl mezi soustředěným vnímáním statického obrazu a těkavým, povrchním vnímáním pohyblivých i statických, masově konzumovaných obrazů – na brilantní fotografii Bohdana Holomíčka, nazvanou prostě *Nová Paka* (obr. XXIII). Holomíčkův snímek je o dívání se, o vnímání; je to záznam okamžiku vidění, a to hned v několika rovinách. Jako u každé fotografie pořízené fotografem, který osobně mačká spoušť, je i tento snímek dokladem jeho vnímání určité scény. Námětem této fotografie se ale stal samotný akt vidění určitého obrazu. Nadto obraz, který je objektem fotografova pohledu, sám o sobě zachycuje jiný okamžik dívání se. Tedy: divák tohoto snímku *vidí*, jak se Holomíček *dívá*, jak se *dívá* někdo jiný.

Povšimněme si pečlivě, co vše je v tomto pozoruhodném snímku zachyceno; fakt, že na billboardu je inscenovaný reklamní obraz, je

¹⁹ Srv. Margaret Hubel and David Livingstone, Through the eyes of monkeys and men, in: Richard Gregory et al., *The Artful Eye*. Oxford: Oxford UP 1995, s. 63. Autoři upozorňují, že magnosystém není schopen trvalejšího zkoumání, neboť obrazy registrované jen magnosystémem mizí po několika sekundách oční fixace.

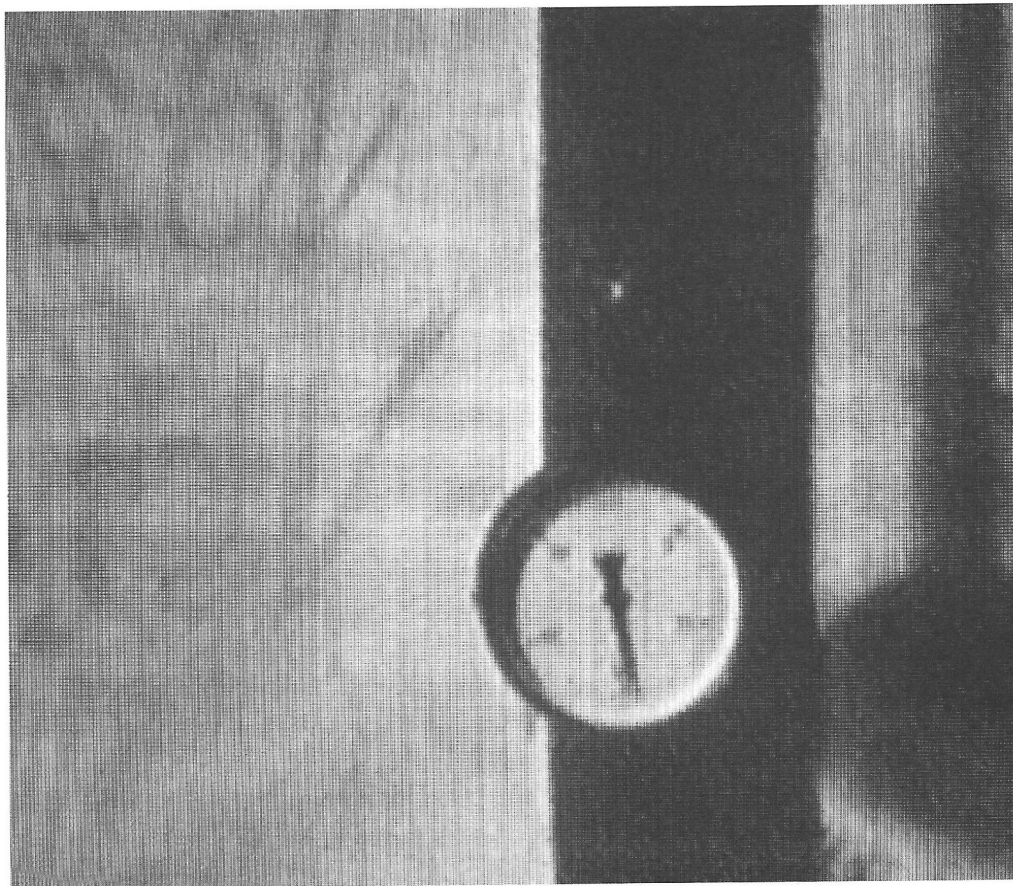
z našeho hlediska irelevantní. Televizní obrazovka osvětluje obličje dvou diváků a v jejím sinálním světle hledíme tváří v tvář vidění nebo přesněji onomu pohledu, který v každodenní zkušenosti naprosté většiny lidí zcela převládá: na obrazovku upřený, vyprázdňený pohled, na jedné straně pevně připoutaný k pohybujícím se obrazům, na straně druhé pasivně podřízený, zcela odevzdaný jejich rytmu a logice. Současně ale snímek zachycuje i cosi dalšího – okamžik, kdy billboard pro Holomíčka přestal fungovat ve své obvyklé funkci obrazové kulisy, jako objekt tékavého, periferního vnímání, a stal se čímisi jiným. Snímek obsahuje onu podstatnou proměnu vnímání, která transformuje samotný billboard: z užitého artefaktu určeného k okamžité či podvědomé reakci se mění ve svébytný vizuální artefakt, objekt vědomého vizuálního zájmu, zaostřeného, reflexivního pohledu.

Jakkoli je Holomíčkův snímek jedinečný a autora představuje jako vnímavého pozorovatele, tento okamžik proměny vidění není ani ojedinělý, ani zcela výjimečný. Fotograf zde zachytil to, co někdy zažívá snad každý člověk: chvíli, kdy se naše jinak neuvědomělé vnímání vizuálního prostředí a médií pod vlivem momentálních okolností či mentálního nastavení na okamžik promění, kdy se z masy plynoucích obrazů nečekaně „vyloupne“ jeden, zaujme pozornost a přesměruje vnímání. Kdy se z všední a třeba stokrát viděné scény na billboardu nebo jiném médiu stane cosi děsivého či groteskního, kdy banální obraz rozesmutní nebo potěší, kdy zkratka na určitý čas vyvolá jiné vidění.²⁰

7.3 Podmínky prezentace obrazu

Holomíčkova nevšední fotografie nám může posloužit k ilustraci důležitého závěru, který zde nyní rozvedeme – totiž že význam jakéhokoliv obrazu nebo objektu je neoddělitelný od jeho formátu, nebo, v obecnější rovině, od podmínek jeho prezentace. Tyto podmínky spoluutvářejí či v některých případech přímo proměňují význam vizuálního zobrazení, jak je zvláště názorně patrné u filmu či videa. Dobře si to uvědomíme, když se budeme dívat na televizní obrazovku z netypicky velké vzdálenosti, například do oken bytu na protější straně ulice: uvidíme pouhé staccato měnících se obrazů a mezi nimi

²⁰ Podobný okamžik proměny vidění byl znám surrealistům a dalším moderním umělcům. Kupř. Max Ernst píše, jak na Nový rok 1919, „za deštivého dne, v městě na Rýnu, jsem byl pojednou ohromen obsesivní silou, již na moji podrážděnou mysl působily tištěné stránky obrazového katalogu...“. *High and Low*, op.cit., s. 260.



XXIV. Záběr z filmu Pavla Nádvorníka „Mýma očima“, 1983.

plynulý pohyb. Z takové vzdálenosti divák ztrácí iluzi návaznosti mezi záběry, kterou při správném odstupu od obrazovky automaticky poskytuje jeho percepční soustava tím, že „přehlíží“ diskontinuitu mezi záběry.²¹

Podívejme se na tento problém ještě z jiného úhlu. Význam každého jednotlivého obrazu ve filmu či videu je utvářen v celém sledu navazujících obrazů. Vezměme příklad černobílého filmu vynikajícího fotografa Pavla Nádvorníka „Mýma očima“, jehož 60 minut je sestaveno ze sledu naprosto pravidelných rytmických stříhů v délce asi 3 sekund; v jejich posloupnosti je utvářen význam díla, které je jakousi výtvarnou anatomii mikrosvěta jedné pražské kotelny. Interval 3 sekund, po nějž je každý obraz divákovi doslova „předkládán“, nepředstavuje pro percepční systém mezní hranici námahy a z hlediska neurofyziologického aparátu umožňuje pohodlný vjem

²¹ Srv. též Jonathan Miller, *Moving pictures*, in: *Understanding images*, op.cit., s. 180–194.

obrazu a také (v rámci kontextu poskytovaného celým snímkem) spolehlivou identifikaci zobrazeného, tedy základní interpretaci snímku. Divák rozeznává detail potrubí, táhel, kol, manometru, graffita na zdi, jen ojediněle je jeho identifikace základních objektů ztížena.

Zastavením záznamu a dočasným „zmrazením“ jediného snímku – jeho proměněním ve stabilní obraz – se divákovi otevírá možnost pomalého vnímání, pečlivého čtení (obr. XXIV). Může kupříkladu ocenit kontrast hmot, světla a stínu, uhrančivou věcnost detailu banálního technického zařízení; a je bezesporu zásluhou Nádvořníkova uměleckého vidění, že jednotlivé obrazy jsou efektní i takto – jako izolované, statické obrazy (filmový či fotografický kritik by asi neopomněl zmínit, že film skutečně připomíná sled fotografií a prozrazuje, že jeho autor byl spíše fotograf než filmař; to však není z hlediska našeho tématu podstatné). Má interpretace a prožitek tohoto snímku, tedy zaujetí a soustředění se na jeden záběr filmu jako na izolovaný svébytný obraz, jsou legitimní a oprávněné, avšak z hlediska daného formátu či žánru jsou nicméně netypickým „postupem“ a do určité míry znásilněním vzorce vnímání a čtení významu – tj. pokračující sekvenční prezentace filmu či videozáznamu –, který je s tímto médiem spjat.

Zdá se, že v muzeu velmi často nastává situace zrcadlově obrácená mému vidění Nádvořníkova filmu nebo Holomíčkovu vidění billboardu v Nové Pace. Obrazy, skulptury a jiná statická zobrazení (aztécká rituální sekera, japonský keramický džbán, gotický relikviář) vyžadující pozorné, investigativní, aktivní vidění a interpretaci se stávají objektem rychlých, „stříhových“ pohledů, tedy toho způsobu vidění, který u mnoha diváků navozuje stálá percepce rychle se střídajících obrazů. Avšak statický objekt se na rozdíl od videofilmu, klipů nebo počítačové hry nespokojí s pouhou reakcí: vyžaduje pečlivější, tj. především delší vizuální kontakt. Pokud na videu či na obrazovce počítače vědomě zasáhnu do procesu prezentace obrazu, zastavím jej, a uměle si tak vytvořím statický obraz, jemuž přizpůsobím své vnímání, nebo pokud se Holomíček dívá na billboard tak, jak dokládá jeho fotografie, oba se odchylujeme od vnímání zamýšleného tvůrcem zobrazení. Lze říci, že z hlediska původně zamýšleného efektu takového obrazu se nedíváme „správně“, ale naše vidění, jakkoli subjektivní a „svévolné“, je nicméně hodnotnou a legitimní interpretací a přináší zajímavý prožitek. Pokud naopak v muzeu nepodřídím své vnímání požadavkům statického obrazu či objektu a věnuji mu bleskový pohled toho typu, jakým vnímám akcelerovaný sled obrazů v pohyblivém médiu, můj prožitek bude s pravděpodobností rovnající se jistotě zanedbatelný.

Mnohá zobrazení divákovi zpravidla sama naznačují možnosti jeho cílevědomého chování. I nejjednodušší případ obrazu, který je zavěšen na stěně galerie, vybízí, abychom přistoupili blíž nebo odstoupili, změnili úhel pohledu, abychom se vlastním aktivním pohybem vyrovnali s efekty dopadajícího či odraženého světla atd. Jiné formáty statických obrazů skýtají ještě mnohem více možností aktivního chování: například horizontální formáty dálněvýchodních příručních svitků (známé nejčastěji podle japonského názvu *makemono*) předpokládají cílený přístup diváka k médiu a jeho ovlivňování způsobu prezentace, a to přinejmenším volbou rychlosti, s níž svitek v ruce odvíjí, vrací se vpřed a vzad. Ještě větší pole pro naši aktivitu nabízí skulptura, která nás vyzývá, abychom ji obcházel, nazírali z různých úhlů a podobně. Prakticky každé výtvarné dílo v muzeu nám umožňuje, abychom své vnímání strukturovali jako vědomou a řízenou činnost, abychom dílu vyšli vstříc a pokusili se mu přizpůsobit naši aktivní psychomotorickou orientaci. Zapojení diváka však nekončí zde – jeho přizpůsobením se podmínkám vnímání a adaptací percepčního aparátu: spočívá především v tom, co divák, podvědomě i vědomě, poskytuje ve svém dívání, z vnitřního „depozitáře“ vlastních zkušeností, myšlenek, vzpomínek a stop předchozích vidění.²²

Vidění výtvarného díla není měřitelné ani postižitelné nějakým absolutním standardem či jednoznačnou definicí, stejně jako schopnost dobrého vidění není vrozená, ale je především získanou dovedností. Právě proto, že je vidění zdánlivě tak samozřejmé a lehce plynoucí, máme tendenci ignorovat triviální fakt, že – stejně jako v případě jakékoli jiné činnosti – je k jeho uspokojivému výsledku třeba vynaložit vědomé úsilí a aktivní postoj. Vezmeme-li v úvahu již zmíněnou skutečnost, že z neurofyziologického hlediska je každé, i sebepasivnější, podvědomé, dívání se tvůrčí činností, neboť v jeho průběhu mozek konstruuje výklad vizuálního světa, je ideální vidění v muzeu vlastně dvojnásob aktivní – či aktivní na druhou. Dívání se na obrazy se v tomto ohledu neliší od jiných činností, které vyžadují vědomé vynaložení vůle a zapojení příslušných schopností, kupř. od jízdy na lyžích nebo luštění křížovky. Příliš mnoho návštěvníků muzeí však není schopno tváří v tvář dílu prolomit bariéru pasivity a očekávání

²² „Podílem diváka“, tedy tím, co vnímání jakéhokoliv obrazu poskytuje „depozitář“ v naší mysli uložený obrazů a mentální modelů – výsledků předcházejících vnímání obrazů –, se obsáhle zabývá Ernst Gombrich ve své stěžejní práci *Umění a iluze*, op.cit., zejm. s. 213–371. Tyto Gombrichovy vývody, opírající se o poznatky percepční psychologie z 50. let, ovšem ve světle nových neurofyziologických výzkumů o činnosti lidského mozku vyžadují v mnoha ohledech zásadní revizi.

jaksi samozřejmého, hladkého prožitku.²³ Nesnadno si uvědomujeme, že naše ponejvíce pasivní vnímání je v muzeu třeba proměnit v cílevědomou činnost, v zaujaté pozorování a interpretaci – podobně jako v případě, kdy na svahu nasazujeme lyže a podvědomě na své nohy a tělo klademe jiné nároky než při volné chůzi po ulici. Na tomto místě se ale musíme zaměřit na velmi důležitou okolnost každého vnímání: na pozornost.

7.4 Pozornost

Problém pozornosti je pro naše úvahy o vidění a „dobrém vidění“ a koneckonců pro celou diskusi o dnešním muzeu velmi podstatný. Na předešlých stránkách jsme se opakovaně zabývali negativním vlivem soudobé kultury a zejména určitých vizuálních forem a médií na vnímání a pozorování. Mnozí odborníci považují neschopnost či nemožnost soustředěné vizuální pozornosti za jednu z nejzávažnějších překážek vidění, které by mělo ústít v hodnotný zážitek. Kupř. v citované studii Mihaly Csikszentmihalyiho *Art of Seeing*, obsahující interview s kurátory, odborníky na muzejní vzdělávání a dalšími specialisty, byl problém nedostatku pozornosti mnohými uváděn jako hlavní bariéra stojící v cestě uspokojivému prožitku v muzeu. Autoři studie tvrdí, že soudobý divák jednoduše není dostatečně zaujatý a pozorný na to, aby mohl čelit nárokům, které před něj klade umělecký objekt. „*Divák téměř jako by musel sebrat dost odvahy, aby se mohl zabývat objekty vážně a pozorně; neboť jen tehdy se může objevit estetický prožitek...*“ píše Csikszentmihalyi a Robinson.²⁴ Pozornost, kterou jsou mnozí schopni zaměřit na sledování různých formátů pohyblivých obrazů, u obrazu statického mizí. K tomu samozřejmě přistupuje skutečnost, že samo prostředí muzea – přítomnost jiných lidí, dozorců apod. – může ztěžovat soustředění a odvádět pozornost od vlastního vnímání vystavených děl.

Co je to pozornost? Podle některých hlasů je to v soudobé společnosti „nejvzácnější zdroj“, základ budoucího ekonomického řádu, vzácnější než kapitál, energie nebo volný čas. Pozornost je většinou chápána jako nejasně vymezený, subjektivní mentální stav, který odfiltrovává jevy a děje, na něž se v daném okamžiku nezaměřujeme. Podle klasické definice amerického psychologa Williama Jamese je pozornost „opuštěním věcí za účelem účinnějšího zvládnutí věcí

²³ Viz též 5. kapitola, zejm. diskuse o estetickém prožitku jako formě „proudu“, založené na interakci mezi divákovou dovedností a požadavky díla.

²⁴ *Art of Seeing*, op.cit, s. 158.

jiných“.²⁵ Pozornost je klíčovou součástí vnímání; a vnímání podle starověkého filozofa Augustina zahrnuje formu vnímaného objektu, pocit či vjem smyslového orgánu a „pozornost myslí“ (*intentio animi*). Svého času však pojmu „pozornost“ náleželo i důležité místo ve studiu umění, zejména u slavného Aloise Riegla. Ve své práci o holandském skupinovém portrétu, kde se nejhluběji zabýval vztahem diváka a obrazu, ale i na jiných místech postuluje, že tento vztah je ústřední otázkou dějin umění. Pojem „pozornost“ (*Aufmerksamkeit*) měl pro Riegla konotaci vyjádření respektu vůči objektu dívání, a pozornost tak dle něj nejtěsněji souvisí s etickým smyslem umění.²⁶

V citované studii estetického prožitku, založené na rozhovorech s kurátory a historiky umění, se respondenti jednoznačně shodují v názoru, že právě „zaměření pozornosti“ je nejdůležitějším předpokladem a aspektem estetického prožitku.²⁷ Autoři studie při tom navrhují rozlišovat alespoň tři úrovně či modalitty zaměření pozornosti: koncentraci na daný objekt (obraz), omezení pole vnímaných stimulu a ztrátu vědomí sebe sama. Právě poslední aspekt, tedy ztráta sebeuvědomění, byl odedávna považován za průvodní jev mimořádného estetického prožitku. Pozornost, jak uvidíme, je však i konkrétní veličinou pro neurofyziology a neurology, mentálním jevem, který se manifestuje měřitelnými a objektivně doložitelnými operacemi nervových buněk, byť obecně přijímaná teorie zrakové pozornosti neexistuje.

Přestože problém nedostatku pozornosti, demonstrováný kupř. v dnes velmi rozšířené diagnóze tzv. chronické roztěkanosti (*attention deficit disorder*), je zcela reálný, je třeba vyhnout se jednoduchému závěru, že kdysi, v idylické minulosti, se lidé vyznačovali nenarušenou schopností pozornosti, kterou moderní média a záplava vizuálních vjemů rozvrátily. Jedním z klíčových rysů modernosti se zdá být právě setrvalá krize pozorovacích schopností. Na jedné straně nekonečné zavádění nových produktů, obrazových technologií, stimulu a objemu informací, jež tříští pozornost, na straně druhé pak touž společností zaváděné nové metody řízení a usměrňování vnímání. Jonathan Crary si povšiml, že problém pozornosti jako objektu výzkumu se vynořil kolem roku 1870, a tvrdí, že již od dob Kanta byl

²⁵ Francis Crick, *Věda hledá duši*, op.cit., s. 67.

²⁶ Riegl, *Das holländische Gruppenporträt*, 1902; srv. též Margaret Olin, *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*. University Park, PA: The Pennsylvania State University 1992, zejm. kap. 8.

²⁷ *Art of Seeing*, op.cit., s. 118–124. Csikszentmihalyi a jeho spolupracovníci přitom definují estetický prožitek jako „intenzivní soustředění pozornosti v odpověď na vizuální podnět, jehož jediným smyslem je právě interakce s tímto podnětem“, ibid., s. 178.

součástí epistemologického dilematu modernity problém schopnosti lidí dosáhnout vjemové syntézy uprostřed fragmentace a atomizace kognitivního pole. Crary tvrdí, že kulturní logika kapitalismu vyžaduje, abychom jako normální akceptovali rychlé přeměny, přesuny a přepínání naší pozornosti z jedné věci na druhou.²⁸

Jak se s touto situací vyrovnat? Pozornost evidentně podmiňuje a proměňuje způsob, jakým vidíme. Problém, který se před námi otevírá, nelze tedy jednoduše definovat jako požadavek, aby se divák v muzeu, tvář v tvář uměleckému dílu, pokusil alespoň na okamžik zpětně získat schopnost soustředěné pozornosti, jíž se vyznačovali jeho předkové. Takový ideál totiž nemusel nikdy existovat. Spíše je možné uvažovat o tom, že potenciálem pro navození stavu soustředěné pozornosti disponuje do určité míry každý z nás a že je výzvou, abychom v maximální míře překonali fragmentující vliv moderních médií a vizuální kultury.

Zde nám přijdou vhod alespoň velmi stručné poznatky o neurofyziologickém podkladu pozornosti. Lékaři a psychologové rozlišují tři základní funkce zrakové pozornosti: schopnost orientace na smyslový podnět, detekování cíle a udržování bdělého stavu.²⁹ Jak bylo experimentálně prokázáno, řízená pozornost vůči určitému vizuálnímu atributu pozorované scény nebo obrazu moduluje, tj. především zesiluje, aktivitu příslušných neuronů, měřitelnou změnami elektrické aktivity a proměnami krevního průtoku.³⁰ Jestliže tedy během své návštěvy muzea zaměřím pozornost na určitý statický obraz – dejme tomu na Kubištův *Lom v Braníku* –, tedy soustředím pozornost na takové jeho atributy jako kompozice, barvy, tvary a prostorové uspořádání jednotlivých obrazových elementů, jsou k vyššímu výkonu stimulovány ty části vizuální mozkové kůry, které se specializují na zpracování právě těchto atributů, na úkor neuronů odpovědných za analýzu pohybu. Tyto nové poznatky ovšem potvrzují, že schopnost soustředěné vizuální pozornosti nelze nacvičit či nabyt *mimo* vidění samo a že hlavní cesta, jak prohloubit pozornost při vnímání umění, vede právě přes ono vnímání.

²⁸ Jonathan Crary, *Unbinding Vision*, *October* 68, Spring 1994, s. 21–44; idem, *Attention and Modernity in Nineteenth Century*, in: Caroline A. Jones and Peter Galison (eds.), *Picturing Sciences, Producing Art*. New York and London: Routledge 1998, s. 75–99.

²⁹ Michael I. Posner, *Attention in Cognitive Neuroscience: An Overview*, in: Michael Gazzaniga (ed.), *Cognitive Neurosciences*. Cambridge, Ma: MIT Press 1995, s. 615–624.

³⁰ Viz literatura v závěrečné bibliografii; Crick, *Překvapivá domněnka*, op.cit., s. 213, 228.

7.5 Divákova participace: projekce a imaginace

Připoutání pozornosti je tedy ouverturou k soustředěnému, koncentrovanému vidění a základním předpokladem pro to, aby se jakékoli vidění statické vizuální scény nebo obrazu – kupř. jen pozorování krajinné scenérie – stalo zdrojem potěšení a uspokojení. Na to, jak dosáhnout nepřerušené, vnímavé pozornosti vůči stabilnímu obrazu, bohužel neexistuje žádný jednoduchý recept či návod. Je možné a užitečné soustředit se na nepřímou podporu pozornosti: povinností muzea je v tomto směru odfiltrovat na maximální možnou míru veškerý rušivý optický „hluk“, učinit vše pro to, aby pozornost diváků nebyla rušena a rozptylována (nevhodným osvětlením, špatným prostorovým řešením galerií, nevhodnou instalací, hlasitým hovorem dozorců apod.). Na rovině praktického, zejména edukativního působení jde o to, aby bylo prožitku vnímání izolovaného obrazu vystaveno co nejvíce dětí a mladých lidí, aby se jim v tomto směru dostalo povzbuzení a pomoci. Mnohá muzea se této oblasti systematicky věnují prostřednictvím různých edukačních programů, které zahrnují zvláštní výklady, knihy a pomůcky, nebo využívají možností multi-mediálních systémů.

Setrvejme však tvrdošjně u onoho okamžiku, kdy se divákův pohled poprvé střetává s obrazem nebo objektem a kdy se začíná utvářet podoba jejich vzájemného setkání. Co rozhoduje o tom, že pohled nesklouzne po povrchu obrazu, nespokojí se s třemi či čtyřmi rychlými fixacemi, ale zachytí se v určitém bodu a promění se v pozornější prohlížení, v dívání se, které přetrvá půl minuty nebo i půlhodinu? V blízké budoucnosti snad bude možné vytvořit neurofyziologický model toho, co se v takové chvíli odehrává uvnitř hlavy diváka a jak přesně jednotlivé součásti zrakové dráhy a vyšších mozkových center spolupracují. Striktně vzato ale tento okamžik zůstává tajemný a stěží postžitelný bez ohledu na psychologické a neurofyziologické poznatky, které máme k dispozici; přístupný spíše poetickému jazyku jako v citované pasáži ze Steinerovy knihy *Real Presences*.³¹

Mnoho obrazů, fotografií, soch či objektů v sobě má jakési „háčky“, jimiž přitahují pohled – často to může být zdánlivě bezvýznamný, podružný detail, který zachytí divákovu pozornost a připoutá ji k ploše obrazu nebo objektu. Toto prvotní připoutání pozornosti v ideálním případě přechází v delší zaujetí. Trvající pozornost je pak výsledkem dynamického vztahu, který se začne utvářet: souvislého uplatňování divákových vizuálních a interpretačních schopností, jež ve vnímaném díle nacházejí protihráče. Stav hlubokého zaujetí

³¹ Srv. 5. kapitola, s. 88.

statickým obrazem, který je podstatou a žádoucím cílem takového vidění, není vlastně ničím jiným než formou útěku z reálného světa a ponoření se do jiné reality, formou do určité míry analogickou s televizním seriálem, rychlou jízdou nebo virtuální realitou. Velcí tvůrci si toho ostatně byli dobře vědomi. „*Pokud člověk dokáže diváka přenést do země strhující krásy, je to víc, než kdyby ho opil silným vínem,*“ poznamenává v kolofonu na jednom ze svých posledních obrazů velký čínský malíř Kung Sien (1620–1689) a již zmiňovaný Bernard Berenson si do svého deníku 25. listopadu 1890 poznamenal: „*Není funkcí veškerého umění přenést nás do světa lišících se od skutečného světa? Může to být jenom hezký svět; může být sublimně krásný nebo grandiózně kosmický, ale je podstatné, že to nebude svět všednodenní...*“ A o šest dní později začíná svůj zápis slovy: „*Dnes jsem strávil dvě hodiny s Primaveraou.*“³²

Strávit s dílem dvě hodiny je pro běžného diváka muzea zajisté nepředstavitelná a po pravdě řečeno i nepraktická představa. Ale Berensonova vzpomínka je důležitým připomenutím, že délka vizuálního kontaktu nemá teoreticky omezení, a téměř obecně platí, že čím déle se díváme, tím se prohlubuje i radost z dívání. Nejběžnější a dnes prakticky zaniklý příklad schopnosti extrémně pečlivého, dlouhotrvajícího vidění lze nalézt v náboženském kontextu. Michelangelova přítelkyně Vittoria Colonna, markýza z Pescary, zanechala ve svých dopisech svědectví o tom, jak dlouhé hodiny meditovala nad jedinou Michelangelovou kresbou s biblickým výjevem, kterou jí daroval. Soudobý americký filozof Richard Wollheim zase hovoří o tom, jak „*přemlouval*“ obrazy, aby ožily: „*Často mi trvalo nejméně hodinu, než se mi před obrazem usadila různá spojení a povrchní vjemy, a teprve pak, během stejně dlouhé nebo delší doby, jsem se mohl spolehnout, že obraz, na který se dívám, se začne odkrývat jako to, co jest,*“ a dodává, že během takto prodlužovaného pozorování začal vzbuzovat podezření u ostatních diváků – on sám stejně jako obraz, na nějž se díval.³³

Pro historiky umění, kritiky, ale koneckonců i pro běžného diváka může mít takové „odevzdání se“ uměleckému dílu méně filozofický, ale o to praktičtější rozměr: mění se světelné podmínky někdy proměňují podobu obrazu nebo sochy, a tím i podobu vidění. Michael Baxandall ve své znamenité knize o německé středověké skulptuře popisuje své vidění oltáře Tilmana Riemenschneidera v Rothenburgu – muselo obsáhnout celý den, během něhož se vizuální

³² Bernard Berenson *Treasury*, op.cit., s. 52, 54.

³³ Richard Wollheim, *Painting as an Art*. Princeton: Princeton UP 1987, s. 8



XXV. Aert van der Neer, *Odpolední zábava v holandské vesnici*, 1649. Národní galerie v Praze. Foto archiv NG.

podoba vnímaného díla proměňuje: „Člověk potřebuje celý den; ne aby zkoumal detaily, ale aby nechal slunce projít celou jeho drahou.“³⁴

Schopnost ponořit se do jiné reality, kterou lidé tak úspěšně každý den praktikují při sledování televizních seriálů nebo v počítačové hře, však chybí většině návštěvníků muzea tváří v tvář izolovanému obrazu nebo objektu. Různé druhy statických uměleckých děl přitom skýtají prostor pro různé druhy divákovy participace. Především v tradici klasického západního umění se obraz často propůjčuje jako „okno“, jímž je možné přímo vstoupit do jiného světa nebo příběhu a odevzdat se tomuto prostředí.³⁵ Takové fiktivní světy mohou být

³⁴ Baxandall, *Limewood Sculptures of Renaissance Germany*. New Haven and London: Yale UP 1981, s. 189–190.

³⁵ Psychologické mechanismy podmiňující toto odevzdání se obrazu byly podrobně studovány, mj. Arnheimem, Gombrichem a nejnověji zejména Richardem Wollheimem, který se ve svých pracech podrobně zabývá tzv. viděním něčeho v něčem (*seeing-as*), dvojjedností (*twofoldness*) a expresivní projekcí. Srv. Wollheim, *Art and Its Objects*, 2nd ed. New York 1980; idem, *Painting as an Art*, op.cit., kap. 2, What the Spectator Sees? Těmito problémy se zabýval nedávno také Michael Podro, který popisuje systém negativní a pozitivní adaptace, jež obě jako diváci provádíme, abychom ve struktuře pigmentů a čar na dvojrozměrném plátně rozpoznali trojrozměrný objekt, a zdůrazňuje, že se při tom vzdáváme takového prožívání tématu, které není v možnostech vizuálního zobrazení. Srv. Podro, Fiction and Reality in Painting, in: *Poetik und Hermeneutik*, Band X, 1983, s. 225–237; idem, Znázornění a Zlaté tele, in: Kesner (ed.), *Vizuální teorie*, op.cit., s. 67–95, a idem, *Depiction*. New Haven and London: Yale UP 1998.

velmi popisné či realistické, například na krajinách holandských mistrů 17. století (obr. XXV). Je pravděpodobné – ačkoli zkoumání tohoto problému by nás odvedlo příliš daleko –, že právě značná míra konvenční podobnosti, „realismu“, je pro většinu diváků nutným předpokladem podlehnutí iluzi a přestupu do jiného světa a je jedním z důvodů pokračující popularity „realistických“ a „naturalistických“ zobrazení. Pro zkušeného diváka tomu však může být i zcela naopak: zobrazení, která se více odchyľují od svého modelu, tedy jsou schematictější či abstraktní, se úniku z reálného světa propůjčují stejně dobře a někdy i lépe, neboť často úspěšněji evokují určitou atmosféru a náladu, otevírají více možností pro imaginaci, která diváka vede do nitra obrazu a umožní mu, aby se v něm dočasně „ztratil“.

Možnost tohoto přechodu do jiné reality byla explicitním cílem umělců a byla reflektována v malířských teoriích na Západě i Východě. Například autor vůbec nejstaršího čínského malířského traktátu, buddhista *Cung Ping* (375–443), se k stáru, již neschopen fyzického putování po horách, jímž strávil podstatnou část svého života, údajně uchýlil do horské poustevny a její stěny pokryl obrazy krajin, které navštívil, aby je tak znovu zpřítomnil a mohl v nich nadále bloudit. Toto téma se posléze stalo jedním z leitmotivů čínských malířských teorií. Jeden z největších mistrů tzv. monumentální severosungské krajinomalby, *Kuo Si* (po 1000–asi 1090), ve svém traktátu *Vznešené poselství lesních pramenů* píše: „*Jarní hory jsou protkány parami a oblaky, takže se člověk cítí radostně. Letní hory nabízejí stín kvetoucí zeleně, takže člověk má dobrý pocit. V podzimních horách čisté listoví ševelí a padá, takže člověk má sváteční pocit. Zimní hory halí těžká mlha, takže člověk se cítí osamělý.* Tak pohled na určitý obraz vyvolává v divákovi odpovídající stav mysli – jako kdyby se v těch horách skutečně nacházel. Toto je nálada obrazu za jeho scénérií. *Vidíte bílou cestou ztrácející se v modravé [dálce], a zatoužíte po ní vyrazit. Vidíte záři slunce zapadajícího nad řekou, a toužíte nalézt si takovou vyhlídku. Vidíte poustevníky a muže, co žijí v horách, a toužíte usadit se mezi nimi. Vidíte útesy nad plynoucí vodou a proudy pod skalisky, a toužíte vydat se na ně.* Tak v člověku pohled na určitý obraz vzbuzuje odpovídající stav mysli, jako kdybychom se blížili zobrazeným místům. Toto je síla (*miao*), vyplývající z nálady obrazu.“ (překlad a zvýraznění autor)³⁶

Podle amerického filozofa *Kendalla Waltona*, autora jedné z nejpracovanějších obecných teorií znázorňování, jsou zobrazení, tj.

³⁶ Guo Xi, Linquan gaozhi (Vznešené poselství lesních pramenů), přetištěno v antologii: Yu Jianhua (ed.), Zhongguo hualun leibian (Kategorie čínských malířských textů). Beijing 1957.

umělecká díla, stejně jako panenky, dřevěná letadla či sněhové tvrže dětí, ve své nejvlastnější podstatě rekvizitami ve hře na fikci – podobně jako tyto hračky generují fiktivní pravdy a světy. Oceňování obrazů a románů je podle Waltona z podstatné části právě otázkou divákovy či čtenářovy participace ve hře na umělou skutečnost, kterou vytvářejí.³⁷ Při prohlížení uměleckých děl se ocitáme ve fiktivních světech podobně jako děti při hře na loupežníky nebo jako spáč ve snu. Na prožitek obrazu je tak možné v mnoha případech pohlížet jako na variantu dětských her, jakkoli je méně fyzický, „odtažitější“ a kontemplativnější. Walton také zdůrazňuje, že v takových chvílích není divákova participace omezena na pozorování těchto fiktivních světů zvenčí: pozorovatel v nich „žije“.³⁸ Vskutku, každý zkušenější divák si možná vybaví prožitek, který mu při dívání se na nějaký obraz navozoval intenzivní, až fyzickou participaci: chuť k jídlu probuzenou při pohledu na iluzivní zátiší s lahůdkami, touhu vstoupit do zobrazené krajiny a procházet se v ní nebo nutkavou otázku, kam směřují a co si myslí lidé na obraze.

Hluboký prožitek obrazu nebo objektu však samozřejmě není vázán jen na podlehnutí iluzi – v některých případech intenzivnímu vizuálnímu zážitku dominuje opačná reakce: vědomí rozdílu či diskontinuity mezi zobrazením a realitou. V západním i východním myšlení o výtvarných dílech tak paralelně vznikla i tradice estetického diskurzu a uvažování, která vyzdvihuje jiné stránky vizuálního zážitku než podlehnutí iluzi nebo takové podlehnutí dokonce považuje za vulgární reakci, znak prostomyslného pozorovatele. Podle těchto ideálů by mělo prožitku zkušeného, vytríbeného diváka dominovat vědomí těch rysů, jež činí výtvarné dílo výtvarným dílem: malířův rukopis, štětcová práce, modulace, perspektiva, schopnost vystižení detailu nebo způsob, jakým umělec transformuje styl svých předchůdců a rozvíjí dialog s mistry minulých dob. Tím, co má divákovi přinášet uspokojení, je vnímání a oceňování těchto rysů. Renesanční umělecké teorie v Evropě či celá koncepce tzv. literátského malířství, dominující v Číně od 12.–13. století, byly v podstatné míře zasvěceny právě těmto aspektům reakce na umění. Lze dokonce říci, že některá z nejkaničtějších děl evropského (západního) i čínského umění získala výjimečné postavení právě tím, že byl zdůrazňován jejich status zobrazení, způsob, jakým byla stvořena nebo jak odkazují k minulosti, a jejich odlišnost od reality námětu,

³⁷ Walton, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundation of the Representational Arts*. Cambridge, Ma: Harvard UP 1990, s. 51–69, 209–315.

³⁸ *Ibid.*, s. 273.

který uvádějí.³⁹ Tuto autoreferenci je pak možné považovat za jeden z ústředních znaků moderního umění.

Nejčastěji se však v našem vnímání různé vrstvy vizuálního potěšení a reakce kombinují a prolínají. Zdá se mi například, že mé vnímání Kubišтова obrazu *Lom v Braníku* (bar. obr. 3) zahrnuje jak potěšení z toho, že rozeznávám známou scenérii – říční krajinu na pražské periferii –, že mohu podlehnout iluzi, kterou obraz vytváří, tak i potěšení z toho, že mohu srovnávat umělcovu konstrukci dané scenérie s realitou. Velmi důležitou složkou v mém vidění je pak možnost, že mohu scénu okamžitě identifikovat jako pohled na Vltavu od Braníka, že mé potěšení v podstatném smyslu vyplývá ze způsobu, jakým se do obrazu promítá práce myslí, která jej kontinuálně srovnává s mentálním modelem mně dobře známé reálné scény. Obraz sám mne pak vede zpět, k tomu, abych při nejbližší příležitosti zkoumal a znovu a ostřeji prohlížel svět reálný: jsou kopce před Braníkem skutečně ostré a kopce v Jinonicích tak zaoblené? Jak dalece odpovídá malířův přepis realitě místa? Odděluje skutečně diagonála řeky dva protikladné světy – krystalický a organický –, což dle moderních interpretů chtěl malíř zdůraznit?⁴⁰ Obsahuje i reálná krajina podobný kontrast? Další součástí tohoto vnímání diskontinuity mezi namalovanou podobou scenérie (kterou podvědomě ztotožňuji s tím, jak místo vypadalo v době vzniku obrazu, ač vidím, že v žádném ohledu nejde o „realistický“ pohled) a její podobou reálnou je rozměr časový: srovnávání toho, „co bylo“, s tím, „co je“, a s tím spojené pocity a reakce – nostalgie nad měnící se podobou známého místa a ztrácející se podobou periferní Prahy apod.

Jedním z klíčových elementů radosti a potěšení, které vnímání zobrazujících děl přináší, je vědomé i nevědomé porovnávání daného zobrazení buď s mentálním modelem jeho předlohy, nebo s jinými (zpravidla předchozími) způsoby vyobrazení téhož námětu.⁴¹ Podobně o této oscilaci mezi zobrazením a realitou hovoří Marcel Proust v dnes málo známém eseji o Chardinovi, v němž identifikuje určitou reciprocitu pocitů: situaci, kdy pohled na Chardinovo domácí zátiší

³⁹ O tzv. reflexivních zobrazeních viz Walton, op.cit., s. 274–289. Za jejich zvláštní kategorii lze považovat „metaobrazy“ – obrazy o sobě samých, jejichž námětem je zviditelnění způsobu, kterým vznikly. O metaobrazech srv. W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*, op.cit., s. 35–82.

⁴⁰ Karel Srp, Bohumil Kubišta, in: Jiří Švestka a Tomáš Vlček, *Český kubismus* [kat. výst.]. Düsseldorf: Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen 1991, s. 119; Mahulena Nešlehová, *Bohumil Kubišta*. Praha: Národní galerie 1993, s. 106.

⁴¹ Michael Podro (Znázornění a Zlaté tele, op.cit.) výborným způsobem ukazuje, jak diváci využívají vzájemné provázanosti (či hry) reálné přítomného obrazu (malířského postupu) a obrazu projektovaného světa (námětu).

vyvolává v divákovi příjemné, „domácké“ pocity. Když se pak ocitne v podobné kuchyni, jakou viděl na Chardinově obraze, napadne ho, že ona reálná scéna je stejně tak příjemná a krásná.⁴²

Vzdor tomu, že jsme zde opakovaně zdůrazňovali, že estetická zkušenost je ve své podstatě kognitivním aktem, nelze popřít ani to, že neobyčejný prožitek občas přináší i vidění maximálně oprostěné od vědomé činnosti mysli a soustředěné na smyslový požitek: na vidění barvy nebo linie stejně jako vzdáleného krajinného horizontu nebo hvězdné oblohy. O vizuálním potěšení zanechali nejčastější svědectví přirozeně ti, kdo celý život vědomě a soustavně cvičili svůj zrak, kupř. John Ruskin: „*Vidět krásnou červenou [barvu] nebo krásnou linii – to je tělesné, sobecké potěšení...*“ A Bernard Berenson si pár let před smrtí zapsal do deníku: „*Po více než šedesáti letech pozorování jsem se naučil vidět a spatřuji krásu nebo zajímavost téměř ve všem.*“⁴³ Trochu kuriózně se zdá, že to byla sama akademická disciplína dějin umění, jež pod vlivem svých ideových a filozofických východisek občas zanedbávala či potlačovala potěšení z vidění ve prospěch nadměrné intelektuální racionalizace pohledu na výtvarná díla.⁴⁴ Porozumění uměleckému dílu však rozhodně nemusí a nesmí být dosaženo na úkor smyslového požitku, který má jeho vnímání poskytovat.

Bohatost a prožitek vidění obrazu nebo jiného výtvarného díla přitom nejsou v žádném ohledu vázány na množství ani na komplexitu vizuální informace v nich obsažené – právě naopak, vizuální prožitek může být tím intenzivnější, čím méně vizuální informace či smyslového podnětu obraz přináší. Tuto lekci může světu přesycenému kakofonií vizuálních vjemů nejlépe zprostředkovat právě umění a muzeum a umožnit, aby divák znovu objevil prožitek vyplývající z jisté okulární askeze.

Vezměme například podivuhodné krajiny současného čínského malíře Čchiu Š'-chua (nar. 1945). Čchiu žil po dlouhá léta v západní Číně a živil se jako malíř poutačů a filmových plakátů. Většinu života strávil na rozlehlých planinách čínského severozápadu, tam, kde sprašová krajina přechází v poušť. Jeho vizuální prostředí zaplňovala především monotónní, zdánlivě monochromní země a obloha. V mládí také údajně strávil mnoho času tichou meditací se svým

⁴² Marcel Proust, Chardin, in: *Contre Sainte Beuve, suivi de Nouveaux Mélanges*. Paris: Minuit 1954.

⁴³ *The Bernard Berenson Treasury*, op.cit., s. 296.

⁴⁴ Randolph Starn nedávno upozornil na neokantovské a neoplatónské kořeny této „uměnovědné anhedonie“; srv. Starn, Pleasure in the Visual Arts, in: Lavin (ed.), *Meaning in Visual Arts*, op.cit., s. 151–162.

otcem v polorozbořených pouštních chrámech. Jeho obrazy jsou vytvořeny z nejsubtilnějších variací štětcových doteků a barevných odstínů, z nichž povstává tvář jeho krajin (Bar. obr. 4). Divák si až po chvíli nejasně uvědomí, že nehledí na abstraktní malbu, ale na cosi, co může být záznamem viděného. Veškerý emocionální náboj je eliminován, smyslový vstup je potlačen na minimum. Oko a mysl se musí zklidnit, adaptovat se na požadavky obrazu; až pak začnou korigovat svoji původní představu o tom, že vidí abstraktní obraz, a začnou rozeznávat náznaky reálné krajiny: chomáče uschlých travin v popředí, nezřetelné stromy vyrůstající z písečné duny, temnou linii horizontu. Omezenost vizuální informace otevírá a stimuluje imaginační: tu teprve divák zjišťuje, že vidí tvář reálné krajiny – cestu vinoucí se pouští, břeh jezera, písečné duny. Čchiu sám říká: „*Představ si mysl ztišenou do stavu dřímoty, do nulového stupně: tehdy se svět bude zdát nevýslovně jasný, živý. Je to jako mít chuťové pohárky tak citlivé, že i sklenice vody má výraznou chuť.*“⁴⁵ Prožitek vidění je tak paradoxně obohacen eliminací vizuální informace. V podobném duchu je možné připomenout akvarely J. J. Turnera, obrazy Václava Boštika, Morandiho zátiší a mnoho dalších zobrazení, jež představivosti předávají mocný impuls právě minimem vizuální informace. Podobně mnohé sochy a plastiky, které v sobě implikují pohyb, poskytují připravenému divákovi možnost neobyčejného prožitku, založeného na synergickém působení percepce a mentální obrazotvornosti.

Pozoruhodné, byť extrémní svědectví o moci jediného, izolovaného obrazu přinášejí nevidomí pacienti, kteří se účastnili pokusů o rekonstrukci zraku metodou tzv. scannovacího laserového oftalmoskopu, který umožňuje promítnout jakýsi rudimentární obraz na sítnici. Jedna z pacientek vzpomíná na okamžik, kdy se na její sítnici po letech naprosté slepoty poprvé zobrazilo cosi jiného než absolutní tma: „*Byl to první identifikovatelný obraz, který jsem po více než dvou letech spatřila. Byl to intenzivní a nesmazatelný zážitek – plápolající pole, do něhož vplula schematická figura želvy a zastavila se v něm. V té chvíli jsem věděla, že od nynějška bude mým cílem nahradit testovací obrazy uměleckými díly – ‚sítnicovou poezií‘ pro potěšení mé a jiných, kteří nevidí.*“⁴⁶

⁴⁵ In: *Qiu Shi Hua* [kat. výst.]. 23. bienále Sao Paulo. Sao Paulo: Fundação Bienal de Sao Paulo 1996, s. 46. Srv. s Gombrichovými postřehy o tom, jak odstup od plátna zeslabuje divákovu schopnost rozlišovat a vytváří zastřenost, která mobilizuje jeho schopnost projekce – nejasné části plátna se promění v plátno promítací; viz Gombrich, *Umění a iluze*, op.cit., s. 256.

⁴⁶ Elizabeth Goldring, *Visual Consciousness Reassembled*; srv. <http://caiamind.nsad.newport.ac.uk/abstract/goldring.html>.

Vztah mezi viděním a imaginací představuje nesmírně rozsáhlé a fascinující pole, jež se bohužel vymyká rámci naší bezprostřední diskuse. Podle některých autorů je integrace vidění a imaginace do jediného, fenomenologicky nerozlišeného celku dokonce základní podmínkou toho, aby mohl jakýkoliv obraz existovat jako obraz.⁴⁷ Také lékaři a biologové oba procesy vnímají stále více ve vzájemné souvislosti. Nové medicínské výzkumy potvrzují, že imaginace a mentální obrazivost jsou klíčovou součástí jakéhokoli vidění, a přinášejí nezvratné důkazy o tom, že mentální obrazy a vizuální percepce sdílejí společné neurobiologické mechanismy.

Schopnost generovat mentální obrazy se podílí na mechanismech rozpoznávání objektů pozorované scény a předvídaní průběhu pozorovaných dějů. Informace získávaná z pozorované scény či obrazu aktivuje zobrazení uložená v paměti, která se podílejí na utváření toho, co v danou chvíli „vidíme“. Magnetická rezonance prokázala, že důležité části primární zrakové kůry (tzv. V1), tedy části mozku, která hraje klíčovou roli při vnímání vizuálních vjemů, jsou aktivovány i v okamžiku, kdy má pokusný subjekt zavřené oči a soustředí se na obrazy, které se mu objevují v mysli.⁴⁸ Dnes je rovněž dobře známo, že se ztrátou zraku postupně vyhasínají i mentální obrazy⁴⁹ a že naopak rozvíjení obrazotvornosti napomáhá soustředěnému, aktivnímu vidění.

Z hlediska našeho tématu je důležitý závěr, že schopnost imaginace divák bohatě zužitkuje ve svém vidění obrazů. A naopak – jedním z dlouhodobých přínosů, které provázejí vidění a prožívání statických objektů v muzeu, může být kultivování vlastní obrazotvornosti.

7.6 Pohled původního diváka

Návštěvník muzea obvykle vnímá zobrazení implicitně jako zvláštní objekt určený k dívání, který předpokládá existenci diváka. V muzeu se však setkáváme také s objekty a obrazy, které nejenže nevznikaly proto, aby u pozorovatelů probouzely nějaký estetický prožitek, ale dokonce vůbec nemusely být primárně určené k nazírání a prohlížení.

⁴⁷ Walton, *Mimesis as Make-Believe*, op.cit., s. 295.

⁴⁸ Stephen M. Kosslyn, *Image and Brain. The Resolution of the Imagery Debate*. Cambridge, Ma: The MIT Press 1996, zejm. s. 54–63, 117–120; Stephen M. Kosslyn and Amy L. Susman, Roles of Imagery in Perception: Or, There Is No Such Thing as Immaculate Perception, in: Michael Gazzaniga, *The Cognitive Neurosciences*, op.cit., s. 1035–1042.

⁴⁹ Pozoruhodné svědectví o tom přinášejí lidé postižení ztrátou zraku; srv. John Cole, *About Face*. Cambridge, Ma: MIT Press 1998, s. 28–42.

A přesto jejich schopnost naplnit určitou specifickou funkci kupř. v rámci rituálu – jejich působení v původním prostředí – byla dána také tím, jak je v kontextu této rituální nebo liturgické činnosti vnímalo jejich původní publikum. Aztécká rituální sekera, čínská bronzová nádoba k podávání obětí předkům nebo středověký ostatkový relikviář mají určitou primární použitelnost (nástroj na rituální stínání, nádoba na přinášení obětí, schrána na svaté ostatky) a z ní vyplývající symbolickou nebo rituální funkci: vyjadřovat symbolické postavení či obecně jen prestiž a význam svých majitelů či uživatelů nebo jejich schopnost komunikovat s nadpřirozenými silami. Tuto funkci však mohou naplňovat právě prostřednictvím svých vizuálních rysů (velikost, kvalita použitého materiálu, zvláštní způsob jeho zpracování, ikonografie zobrazených námětů atd.). Kontext funkce a užití, v jehož rámci takové objekty sloužily, spoluutvářel specifické způsoby, jakými byly vnímány.

Existují však i obrazy, které s pohledem diváka jako by kalkulují, jejichž významovost a efektivita se zdají být přímo závislé na určitém pohledu pozorovatele. Otázkou je, zda můžeme rekonstruovat cosi z této vizuální zkušenosti původního uživatele a nějakým způsobem ji učinit součástí prožitku soudobého diváka. Sledování toho, jak některá malířská díla jako by počítala s přítomností pozorovatele a odpovídala na ni, je předmětem intenzivního zájmu (nejen) historiků umění posledních dvaceti let. Klasickou se v tomto ohledu stala kupř. Foucaultova interpretace Velásquezových *Las Meniñas* a diskuse, kterou inspirovala. Jádrem Foucaultova známého argumentu je přesvědčení, že obraz není výjimečný proto, že se na něm malíř pokusil znázornit viditelný námět (královskou infantku) a sebe jako malíře, ale především proto, že zpodobňuje vztah mezi sebou samým a svým divákem.

Katolická i protestantská stejně jako buddhistická věrouka věřící někdy zcela jednoznačně instruovaly, jakým způsobem se mají dívat na zobrazení posvátného či na ilustraci božských principů, aby co nejlépe vyhověli požadavkům modlitby nebo meditace. Podívejme se na jeden konkrétní příklad obrazu z rituálního kontextu – čínský portrét předků, namalovaný anonymním malířem patrně v 1. polovině 17. století (obr. XXVI). Jedním z jeho nejzajímavějších rysů je způsob, jakým jsou zde zobrazeni oba hlavní protagonisté. Muž a žena středního věku, s největší pravděpodobností manželský pár, jsou očím diváka předkládáni ve strnule formálním, frontálním ikonickém postoji, se značnou mírou deskriptivního realismu. Jejich pronikavý pohled fixuje pozorovatele s téměř magnetickou silou a zpřítomňuje mu ženu a muže s neobyčejnou, naléhavou přesvědčivostí.



*XXVI. Anonymní čínský malíř, Portrét předků, 16.–17. století. Národní galerie v Praze.
Foto archiv NG.*

Obraz je prochnut aurou jakési rituální vážnosti, která vzbuzuje až bázlivý respekt i v dnešním divákovi.

Portréty tohoto typu byly rituálním artefaktem, sloužícím v ceremoniích připomínání a uctívání předků. Takový portrét, vyvěšovaný v tzv. síni předků při významných svátcích, nesloužil jako ikona, jíž by byly přinášeny oběti, ale spíše jako vizuální pomůcka paměti, jako prostředek konstruování paměti předků. Ze sporého svědectví o podobě těchto ceremonií lze usuzovat, že byly založeny na přesvědčení o přímé komunikaci s dušemi mrtvých. Z toho vyplývá, že obraz musel být v rámci rituálu nahlížen či konfrontován určitým způsobem – účastník ceremonie k němu přistupoval striktně čelně (zřejmě před ním na znamení úcty klečel) – a předurčoval určitou trajektorii pohybu v síni předků, a tak se podílel na prostorovém

utváření celého obřadu. Avšak kontakt a případná komunikace s portrétem mrtvých předků také v důležitém smyslu definovaly pozici účastníka rituálu, samu jeho subjektivitu. Ve vzájemném pohledu docházelo k oboustrannému utváření identity: v pohledu žijícího diváka byl předek (jeho památka) znovuoživován a uchováván, a naopak účastník ceremonie – divák – se stával objektem pohledu zobrazeného předka, čímž byla obnovována jeho subjektivita. Neboť právě taková připomínka mrtvých předků, komunikace s nimi, byla jedním ze způsobů, jimiž byla ustavována a obnovována identita jednotlivce v rámci rodu.⁵⁰

Pohled současného diváka na takový portrét samozřejmě nemůže zahrnovat aspekty pohledu lidí, pro které byl posvátným rituálním objektem nebo možná dokonce ztělesněním mrtvého předka. I tak ale pohled obou postav, který i nás, nezaujaté moderní diváky, k sobě poutá, dává pocítit určitou bázeň či respekt, evokuje cosi z posvátného okamžiku komunikace s mrtvými předky. Obraz sám tedy vnímatelmu divákovi naznačuje, jaký druh pohledu od svého původního publika vyžadoval.

Podívejme se ještě ve stručnosti na jiný dvojportrét, který patří k nejznámějším a nejčastěji interpretovaným obrazům západního kánonu – *Portrét manželů Arnolfiniových* od Jana van Eyck (dnes v National Gallery of Art v Londýně). Toto dílo nepřestává přitahovat generace diváků a interpretů. Klasický výklad Erwina Panofského, založený na jeho teorii skrytého symbolismu, vysvětluje Van Eyckův obraz jako znázornění utajeného svatebního obřadu. Každé věrohodné vysvětlení se zde musí především vyrovnat s obrazovými zvláštnostmi portrétu. Jedním z jeho nejnápadnějších rysů je zajisté způsob, jakým muž a žena konfrontují diváka: jsou téměř ostentativně vystaveni jeho pohledu, ale sami se na něj přímo nedívají. Právě tento pohled obou protagonistů, lépe řečeno vzájemný pohled portretovaných subjektů a diváka, hraje v novějších interpretacích obrazu klíčovou roli. Jak naznačuje Linda Seidelová ve své monografické studii, toto „prezentování“ manželského páru není ani tak „záznamem“ neboli svědectvím o manželském svazku, ale spíše příslibem, který my jako diváci svým zrakem stvrzujeme. Divák, domnívá se Seidelová, je vlastně vybízen, aby se prostřednictvím svého pohledu podílel na konstruování toho, co obraz zprostředkovává – významu, který utváří. Až v aktu vnímání se naplňují tvrzení a předpoklady,

⁵⁰ Srv. Ladislav Kesner, *Memory, Likeness and Identity in Chinese Ancestor Portraits*, *Bulletin of the National Gallery in Prague* III, 1993–1994, s. 4–15; Jan Stuart, *The Face in Life and Death: Ancestor Portraits* [referát na konferenci „Body and Face in Chinese Visual Culture“, University of Chicago, duben 1998].

jež van Eyckův obraz v souladu s požadavky svých objednavatelů měl vykonávat: prostřednictvím svého pozorování se každý z diváků obrazu stává svědkem stvrzujícím příslib manželského svazku a jeho ekonomických implikací, který obraz předkládá.⁵¹

Podle stoupenců směru bádání označovaného jako recepční estetika, kteří se nejvíce zabývali vztahem mezi dílem a divákem, existuje jakási symetrie: podobně jako divák pozoruje obraz, i obraz sám „pozoruje“ diváka a v jeho vnitřním ustrojení je divákův pohled jaksi dopředu zabudován. Obecněji však platí, že každý druh vizuálního artefaktu předpokládá a svým způsobem vyžaduje zvláštní parametry vnímání – kupř. čínský nebo japonský svitkový obraz byl vytvořen ke kontinuálnímu prohlížení zprava doleva; divák, který jej prohlíží opačně, zleva doprava, takový obraz de facto znásilňuje. Muzeum by si tedy jako jeden ze svých úkolů mělo stanovit, že diváka nenásilně povede k tomu, aby do jisté míry adaptoval své vidění, přizpůsobil je požadavkům a parametrům příslušnému objektu nebo obrazu. I proto by mělo doplnit náš bezprostřední vizuální dojem informací či interpretací, kterou může poskytnout a jež může zpětně obohatit nebo rozšířit vnímání současného diváka. Možnosti muzea jsou zde však relativně omezené. Lze přinést určitý „návod“ k obecným parametrům vidění, vyžadovaným příslušným dílem nebo médiem – například že dálnévýchodní výtvarný svitek byl určen k prohlížení zprava doleva. Jen ve velmi omezené míře je však možné doplnit divákovo vnímání subtilními vizuálními a interpretačními dovednostmi původního publika, jemuž byl příslušný artefakt určen: vybavit soudobého pozorovatele příslušným „dobovým okem“.

Navazujeme tu na problém, jehož jsme se letmo dotkli počátkem předešlé kapitoly – na skutečnost, že v muzeu se setkáváme s výtvarnými díly, která byla součástí specifických kultur. Michael Baxandall ve svých knihách dovozuje zdánlivě jednoduchou pravdu, že vizuální aktivity jsou ze všech společensky podmíněných aktivit pro vnímání obrazů nejpodstatnější.⁵² V úvodu své dnes již klasické práce o italském malířství quattrocenta postuluje, že lidé té doby – malíři a jejich publikum – viděli obrazy jinak než my a věnovali jim pozornost způsobem specifickým pro soudobou italskou společnost.⁵³ Jejich vnímání bylo předurčeno jejich „kognitivním stylem“; a Baxandall zmiňuje tři kulturně proměnlivé kategorie, které lidé vnášejí do svého vnímání obrazů: interpretační dovednosti (zásobárna vzorců, ka-

⁵¹ Linda Seidel, *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait. Stories of an Icon*. Cambridge: Cambridge UP 1993, zejm. kap. 3 a zde zejm. s. 155, 161–164.

⁵² Baxandall, *Painting and Experience*, op.cit., s. 109.

⁵³ *Ibid.*, s. 27.

tegorií a metod vyvozování a analogií, obsažená v divákově mysli); trénink v určitém způsobu zobrazovacích konvencí; zkušenost v určitých způsobech vizualizace.⁵⁴

V diskusi o Ucellově obrazu *Bitva u San Romano* Baxandall naznačuje, co je podmínkou pro to, aby takový obraz u svého publika „fungoval“: jeho piktorální styl se musí setkat s kognitivním stylem diváků („malíř doplňuje divákovu vnitřní vizi“).⁵⁵ Na konkrétním příkladu italského středověkého malířství pak tyto specifické dovednosti patronů (a publika) italských renesančních obrazů rozebírá a přesvědčivě ukazuje, že určité zvláštní percepční schopnosti – kupř. zkušenost třídy italských kupců ve vizualizaci objemů a proporcí – se „setkávají“ s požadavky určitých obrazů.⁵⁶

Baxandall ve svých studiích zvolil zvláště vhodné příklady (také díky tomu je jedním z neoriginálnějších myslitelů na poli výtvarného umění); příklady kultur, kde tento kognitivní styl může být výjimečně dobře definovatelný a přístupný nejen prostřednictvím mnoha dochovaných výtvarných děl, ale také poměrně velmi komplexní dokumentace, pramenů a komentářů tehdejších tvůrců, patronů a kritiků. Jeho přístup má však obecnější platnost. V podobném smyslu můžeme hovořit o kognitivním stylu čínských malířů krajinomaleb a jejich publika (tzv. literátů – vzdělané elity), vycvičených v bezprecedentní schopnosti pozorování a mentální kultivace měnicích se podob tváře přírodního světa. Kupř. o proslulém krajináři Fan Kchuanovi (asi 965–1030) se říkalo: „Žil uprostřed hor a lesů a často sedával na vrcholcích po celý den a nechal své oči bloudit všemi směry, hledaje nejlepší scénérii. Dokonce i když sněžilo nebo za měsíční noci se soustředěně díval, aby stimuloval svou imaginaci.“⁵⁷ A podobně

⁵⁴ Ibid., zejm. s. 29–41.

⁵⁵ Ibid., s. 91, 47.

⁵⁶ „Prožitek obrazu v 15. století nepředstavoval ani tak obraz, jak jej vidíme dnes, ale spíše spojení mezi obrazem a divákovou předchozí vizualizací téhož námětu,“ s. 45. Srv. též Allan Langdale, Aspects of the Critical Reception and Intellectual History of Baxandall's Concept of the Period Eye, *Art History* 21.4, December 1998, s. 479–497. Od doby prvního vydání jeho knihy vývoj poznání o sociální situovanosti a dynamice vidění v italské kultuře quattrocenta samozřejmě dále postoupil, což ovšem nic nemění na zásadním přínosu jeho prací. Srv. kupř. John Shearmann, *Only Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*. National Gallery of Art's Bollingen Series 37, Princeton: Princeton UP 1988; Evelyn Welch, *Art and Society in Italy 1350–1500*. Oxford: Oxford UP 1997.

⁵⁷ Podle Liu Daoshun, *Shengchao minghua ping* (Kritické hodnocení známých malířů současné dynastie), in: Yu Jianhua (ed.), *Zhongguo hua lun leibian*, op.cit. Podobných pasáží lze v čínských textech o malířích nalézt bezpočet. Je skutečností, že v mnoha případech jsou zabarveny poetickou rétorikou a licencí, nicméně z životopisných údajů a jiných zdrojů je evidentní, že tvůrci čínských krajinomaleb vskutku kultivovali velmi těsný vztah k přírodě a svoji malířskou aktivitu zakládali na vědomě cvičené schopnosti pozorování přírody.

čínské malířské texty přinášejí mnohá svědectví o tom, jak a za jakých podmínek a okolností byly (či měly být) obrazy jejich původním publikem vnímány: „*Obecně platí, že kdo se chce dívat na obrazy, musí nejprve odstranit rušivé vlivy. Pokud je zataženo nebo duje silný vítr, jestliže je místnost obrácená k severu, při západu slunce nebo za svitu svíci – tehdy by se člověk neměl dívat [na obrazy]. Proč je tomu tak? Protože za těchto okolností není pozornost schopna vyrovnat se s neobyčejnou delikátností... Prohlížení obrazů se musí uskutečnit za jasného dne, v čisté, prázdné, na jih obrácené místnosti, na jejíž hlavní zdi visí obraz. Základem je očistit myšlenky a ztišit vášně a pak ponořit oči do pozorování...*“⁵⁸

Analogicky ale můžeme uvažovat o kognitivním stylu gotického malíře iluminovaných rukopisů, barokního malíře oltářů nebo současné generace uživatelů počítačových her. Onu schopnost, tj. bezprostřední vizuální dovednost a kompetenci specifického publika – měšťanských patronů malířů quattrocenta, literátů doby Ming nebo účastníků středoevropských poutí a bohoslužeb 18. století –, samozřejmě nemáme a nemůžeme se s ní měřit. S tímto handicapem se však lze vyrovnat i pozitivně. My, současní diváci, totiž disponujeme jednou relativní výhodou: možností přístupu k celému historickému spektru zobrazení – a potenciálně k prožitku z něj –, samozřejmě za předpokladu, že budeme ochotni dívat se bez clony apriorních představ a předsudků o hodnotách, o tom, „co stojí za to“ vnímat jako umění.

Středověký klerik disponoval vytříbeným viděním, trénovaným soustavnou pozorností k určitým obrazovým artefaktům, takže jeho vidění iluminovaného rukopisu muselo být v podstatných ohledech mnohem hlubší a bohatší než vidění současné. Avšak rozsah jeho optické zkušenosti byl ve srovnání s rozsahem soudobého diváka značně omezený. A dále: ono vytrénované, zaostřené vidění tehdejšího publika bylo v mnoha případech provázeno „slepotou“ k jiným výtvarným projevům v jejich bezprostředním okolí, které z různých důvodů nebyly považovány za hodné soustředěné pozornosti. Kupř. zmiňovaní čínští literáti – básníci, malíři a kaligrafové – si vytvořili neobyčejně kultivovanou a pronikavou schopnost vidění přírody, zapojeného do jejich vlastního malování – tušové malby. Avšak jejich rozvinuté a pozoruhodně bohaté představy o tom, co konstituuje umění, co je hodno pohledu a estetické kontemplace, na druhé straně předurčovaly ohnisko jejich pohledu, bránily jim v možnosti dívat se nezaujatě a nacházet elementy vizuální zajímavosti a krásy v jiných

⁵⁸ Ibid.

malbách a objektech jejich každodenního prostředí, kterým se už nedostalo takového estetického hodnocení.

7.7 Podrobnost a hloubka vidění

Na předešlých stránkách jsme opakovaně zdůrazňovali, že předpokladem uspokojivého prožitku v muzeu je pozorné, soustředěné vidění, „ponoření se“ do obrazu či vizuálního objektu. Potěšení z vidění se pak násobí – ať již je dáno pouhým registrováním přitažlivých detailů, nebo jemným rozlišováním, „znaleckým“ čtením subtilních diferencí ve struktuře obrazu, které mohou být rozpoznány jako stopa určitého autora (pojmem „čtení“ nemíním naznačovat, že bychom měli do vnímání vizuálních obrazů přenášet nějaké vzorce vnímání textu; „čtení“ se mi jeví pouze jako vhodné označení pro podrobné, rozlišující dívání se a vnímání, jež z obrazu získává co nejvíce).

Pečlivé, do hloubky jdoucí vidění není jen zdrojem potěšení a radosti, ale zpravidla také nutným předpokladem pro to, aby divák obrazu nebo objektu porozuměl. Tuto skutečnost je snazší definovat negativně: zdá se evidentní, že onen bleskový, „stříhový“ pohled – vynaložení pozornosti v intervalu od několika milisekund do 2–3 sekund či rychlé scannování plochy obrazu za chůze, které mnozí diváci vůči statickým zobrazením v muzeu uplatňují – nemůže stačit k ničemu jinému než k vjemu základní zobrazené konfigurace (třeba „krajina za bouře“ nebo „portrét mladé dívky“), zatímco další podstatné a zajímavé rysy díla zůstávají nepovšimnuty, ztraceny. Potíže nastanou, pokusíme-li se problém vyjádřit pozitivně: otázkou, zda je možné definovat úplnost vidění: stanovit okamžik, kdy můžeme od každého konkrétního obrazu nebo objektu odstoupit s přesvědčením, že naše vidění bylo dostatečně hluboké a úplné. To přímo souvisí s problémem, zda (jak) lze v jakémkoli obraze či objektu nějak identifikovat jeho nejmenší významovou jednotku.

Z praktických důvodů není možné, abychom se na tomto místě pouštěli do komplikovaných diskusí z oblasti vizuální sémiotiky, které se k našemu problému váží. Připomeňme však v maximální zkratce jednu část teorie analytického estetika Nelsona Goodmanna. Goodmann ve své nejznámější práci *Languages of Art* charakterizuje obrazy jako syntakticky „hutné“ a „plné“. Tvrdí, že u grafických systémů obecně je ve srovnání s jazykem každá namalovaná značka syntakticky hutná (*dense*), neboť vplývá do další značky v plynulém kontinuu. Avšak umělecké obrazy (na rozdíl kupř. od grafických schémat a diagramů) jsou kromě toho ještě plné (*replete*), jak ukazuje srovnáním části křivky EKG, která připomíná kresbu Fudžijamy,

s Hokusaiovým dřevorezem této hory. Jeho argument je následující: křivka EKG by mohla mít jakékoli měřítko, mohla by být vedena silnější nebo slabší linkou, mohla by být červená nebo modrá, ale stále bude znamenat to samé, protože tím, co ji vybavuje smyslem (záznam průběhu srdeční činnosti), je pouze vztah kontinuální čáry k osám x a y . Naproti tomu v případě Hokusaiovy *Fudžijamy* spoluutvářejí význam daného obrazu všechny vizuální rysy dřevorezu (tloušťka čáry, barva, kontrast motivu a pozadí, dokonce i kvalita papíru). V tomto smyslu je dřevorez, Goodmannovými slovy, „relativně plný“⁵⁹ – žádnou jeho vizuální charakteristiku nelze a priori pominout či „přehlédnout“. Goodmannův koncept „plnosti“ obrazu lze přijmout jako teoretické východisko – a upomínku –, že každá, i sebenepatrnější změna v obrazové konfiguraci může být nositelem významu.

Jinými slovy, z hlediska významu zamýšleného tvůrcem nebo objednavatelem díla může být podstatná a nepřehlédnutelná i zdánlivě triviální nebo náhodná součást obrazu. To současně navozuje poněkud děsivou představu, že podrobnost a hloubka čtení obrazu jsou nevyčerpatelné a neohraničitelné, že zodpovědné vidění či čtení obrazu nemá konce. Většina lidí ze světa umění také zná příklady toho, kdy se někdo nebyl schopen dívat dost pečlivě a důkladně, a jako varování se tradují příklady ledabylých vývodů a povrchních interpretací, založených na nedbalém vidění. Požadavek a ideál ještě hlubšího, ještě bližšího čtení výtvarného díla přetrvává dodnes.

Z praxe však víme, že tomu tak není a že každé čtení obrazové konfigurace (pokud skutečně není projevem psychické nemoci) musí být ze své podstaty ohraničené. Pro naprostou většinu historiků a kritiků umění – nemluvě o běžném divákovi – představuje mezní příklad extrémně pečlivého, do hloubky jdoucího čtení vizuálního artefaktu a jeho zásadní důležitosti pro následnou interpretační aktivitu bádání Alexandra Marshacka nad paleolitickými kostěnými či jantarovými artefakty, nesoucími primitivní formy dekorace či značení. Jeho vývody o významu těchto znaků a následně o funkci objektů, na nichž se objevují, jsou založeny na nesmírně podrobném čtení veškerých linií a rýh na povrchu artefaktu pomocí mikroskopu, které slouží k odlišení záměrných (sémanticky plných) znaků od znaků nezáměrných nebo nahodilých, na stanovení chronologického pořadí značek, rozpoznání směrů doteku nástroje a způsobu vedení incize a na dalších okolnostech vzniku znakové konfigurace. Díky tomu Marshack dovodil, že například sestava rytých linií na kostěné rukojeti artefaktu byla pravděpodobně formou pravěkých

⁵⁹ Nelson Goodman, *Languages of Art*, op.cit., zejm. s. 228–230.

kalendářních notací, a nikoli dekorací, protože jednotlivé zářezy byly prováděny různými nástroji – a zřejmě při různých příležitostech –, zatímco dekorace by byla provedena „najednou“ a jediným nástrojem.⁶⁰ Jeho práce skutečně připomíná spíše činnost soudního lékaře či kriminalisty než historika umění/antropologa.

Marshackův příklad je v mnoha ohledech extrémní již povahou studovaného materiálu, ale ve skutečnosti představuje užitečnou lekci právě pro naše běžné vnímání obrazů. Většina profesionálních interpretů začíná svou analýzu na úrovni již definovaných celků, jež samy o sobě představují určité obrazy (kupř. linii štětce vytvářejících postavu sedící ženy nebo barevných ploch znázorňujících oblačnou oblohu), a spíše výjimečně zaměřuje pozornost na úroveň morfémů, tedy strukturních částí bez zjevného významu, které teprve konstituují vyšší významové jednotky. Avšak pro rozhodnutí, kdy pouhý morfém – dotek štětce, barevná skvrna – přestává být nahodilým jevem a stává se sémanticky plnohodnotným, významotovorným, neexistuje jednoduché pravidlo. Všimněme si alespoň krátce na dvou příkladech (jeden je převzat z literatury, druhý je můj vlastní), jak důležitá je pozornost vůči morfologické struktuře zobrazení.⁶¹

Ve své pozoruhodné práci *Reading „Rembrandt“: Beyond the Word-Image Opposition* diskutuje Mieke Balová kresbu připisovanou Rembrandtovi, která znázorňuje postaršího muže sedícího před ženou, jež k němu pozdvihuje malé dítě. Kresba je tradičně identifikována jako zobrazení biblického výjevu a pojmenována *Jeden ze Tří králů uctívá Ježíška* (obr. XXVII). Balová navrhuje jiné čtení. Svoji interpretaci zakládá především na identifikaci výrazné čáry, téměř tušové kaňky ve středu ženina těla jako vagíny, z níž se právě vynořují nohy děťátka. Spolu s dalšími výtvarně nápadnými rysy kresby, jakými jsou kupř. evidentní bezvládnost dítěte či zdání namáhavosti ženina úsilí, dovozuje, že kresba zobrazuje okamžik zrození, kdy je Ježíš vytahován

⁶⁰ Alexander Marshack, *The Roots of Civilization, The Cognitive Beginnings of Man's First Art, Symbol and Notation*, 2nd ed. Mount Kisco: Moyer Bell Ltd. 1991; idem, Methodology in the Analysis and Interpretation of Upper Palaeolithic Image: Theory vs. Contextual Analysis, *Rock Art Research* 6.1, 1989, s. 17–53; idem, The Tai Plaque and Calendrical Notation in the Upper Paleolithic, *Cambridge Archaeological Journal* 1.1, 1991, s. 25–61. Srv. také James Elkins, On the Impossibility of Close Reading. The Case of Alexander Marshack, in: Elkins, *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts*. University Park: Pennsylvania State UP 1997, s. 61–102.

⁶¹ Tyto otázky souvisí se současnými diskusemi o sémiologii vizuálního zobrazení; srv. zejm. Mieke Bal and Norman Bryson, Semiotics and Art History, *Art Bulletin* 73.2, June 1991; James Elkins, Marks, Traces, Traits, Contours, Orli and Splendores: Nonsemiotic Elements in Pictures, *Critical Inquiry* Summer 1995, s. 822–860, a následná diskuse in: *Critical Inquiry* Spring 1996, s. 573–602; Goran Sönnesson, Prolegomena to the Semiotic Analysis of Prehistoric Visual Displays, *Semiotica* 100, 2/4, 1994, s. 267–331.

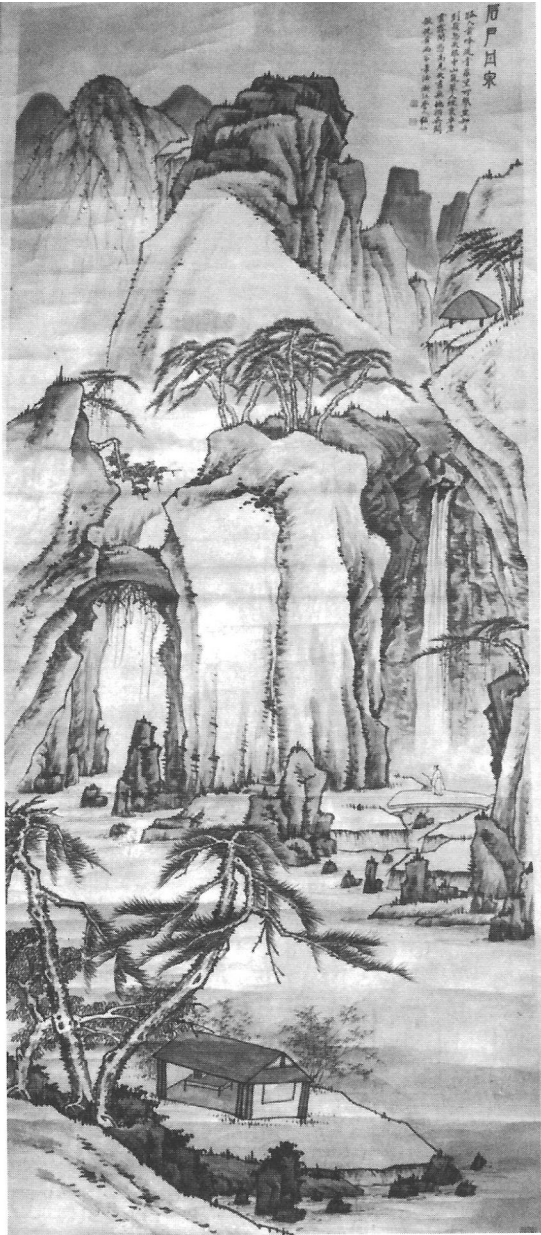


XXVII. Rembrandt Harmensz van Rijn, *Jeden ze Tří králů uctívá Ježíška*. Rijksmuseum Amsterdam. Foto Rijksmuseum Amsterdam.

z lůna.⁶² Ponechme stranou, zda taková interpretace může nahradit klasickou identifikaci námětu; čtení Balové je v každém případě legitimní a není v rozporu s vizuálními rysy kresby. Povšimněme si pouze zásadně odlišného postavení oné čáry či tušové skvrny. V případě klasické interpretace de facto nehraje žádnou roli – je více či méně nahodilou grafickou značkou, jež se na významu zobrazení nijak nepodílí –, ale v druhém případě se stává sémiotickým elementem, který „spouští“ či aktivuje alternativní čtení scény.⁶³

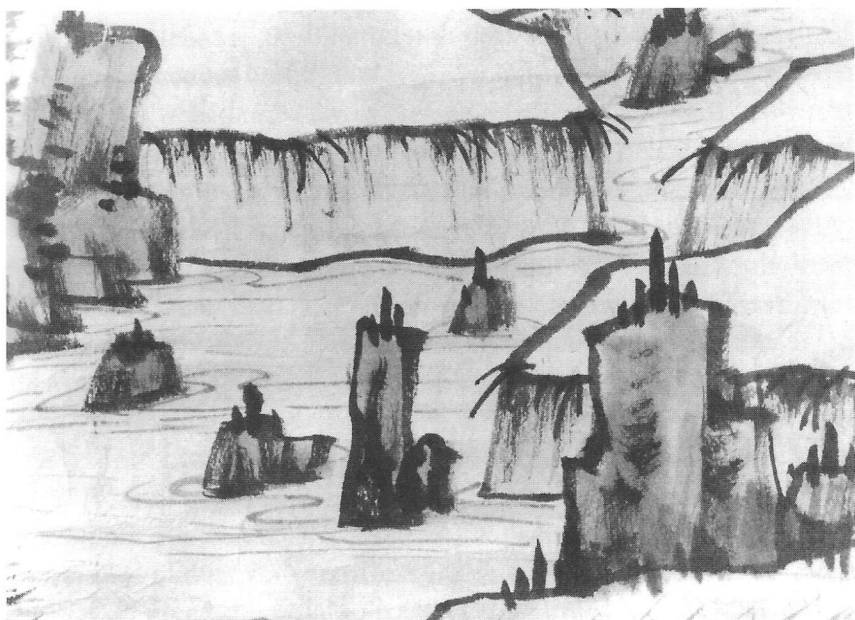
⁶² Mieke Bal, *Reading Rembrandt. Beyond the World-Image Opposition*. Cambridge: Cambridge UP 1991, op.cit., s. 210–213.

⁶³ Balová také podtrhuje sémiotický charakter této linie a zdůrazňuje rozdíl své analýzy oproti pouhé ikonografické identifikaci.



XXVIII. Chung-žen, Zřítadlo u zastrčeného obydlí, asi 1655.
Národní galerie v Praze. Foto archiv NG.

Mým druhým příkladem je monumentální svitek z pražské Národní galerie, připisovaný jednomu z velikánů čínského malířství 17. století, mnichu Chung-ženovi (1620–1663). Pro běžného diváka, neškoleného ve vnímání čínského malířství, je význam obrazu dán námětem, který vizuální konfigurace nejviditelněji poskytuje: horská scenérie s vysoko se tyčícím skalním masívem podivuhodných tvarů, zpoza něhož vytéká říčka, a postavička přecházející po mostě na své cestě kamsi do hor. Některý divák bude zřejmě schopen v rysech namalované krajiny (kupř. ve zvláštních tvarech skal či v podivně



XXIX. Chung-žen, *Zřídlo u zastrčeného obydlí (detail)*. Foto archiv NG.

rostoucích borovicích) rozpoznat odkaz k podobě skutečné přírodní scenérie – Žlutých hor (Chuang-šan) ve východočínské provincii An-chuej, kde malíř pobýval v posledním desetiletí svého života a které opakovaně zpodobnil ve svých nejlepších pracech. Takové poznání pak umožňuje posuzovat vztah mezi vnímanou realitou a malířovým viděním, jeho přepisem této reality.⁶⁴

Kolofon v pravém horním rohu však upozorňuje na jinou dimenzi obrazu, jež byla pro Chung-ženovy současníky (nebo i dnešní znalce čínského malířství) samozřejmá a k níž by jejich pohled jaksi automaticky směřoval. V závěru kolofonu totiž malíř tvrdí: „*Ve stylu Ni [Cana] a Chuang [Kung-wanga] namaloval Chung-žen, student od řeky Ťien.*“ A skutečně, s čínským malířstvím více obeznámený divák může v kompozici obrazu i v textuře štěcových úderů rozpoznat stopy dávných mistrů 14. století: Ni Cana a Chuang Kung-wanga (obr. XXIX). Pro čínského znalce Chung-ženovy doby by tkvěl význam obrazu primárně zde: nikoli v posouzení věrnosti zobrazené scenérie či v potěšení z atmosféry, kterou vyjadřuje, ale ve čtení morfologické

⁶⁴ K tomu podrobněji srv. Ladislav Kesner, *Obraz krajiny a mikrokosmu přírody v čínském umění*, in: L. Kesner (ed.), *Hory a řeky bez konce. Krajina, zátiší a mikrosvět přírody v umění Asie i Evropy* [kat. výst.]. Praha: Národní galerie 1996, s. 82–85; k polaritě „přírody“ a „stylu“ v Chung-ženově tvorbě srv. James Cahill, *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting*. Cambridge, Ma: Harvard UP 1982, s. 147–168.

struktury obrazu, tj. štětcových doteků a úderů, jež (jednotlivě) skutečně mohou být pouhými morfémami – stavebními kameny zobrazené scény –, které jsou svrchovaně významové, sémanticky plné; které jsou znaky odkazujícími k určité kulturní kategorii (Ni Canův nebo Chuang Kung-wangův štětcový „rukopis“). Znalec by obraz hodnotil právě na základě toho, zda a jak se autorovi podařilo absorbovat nezměnitelný štětcový rukopis Ni Cana a Chuang Kung-wanga a transformovat jej do svého osobního výrazu. Význam a krása obrazu tkví právě ve způsobu, jakým malíř na jedné straně udržuje neoddělitelné pouto s mistry minulých dob a na druhé straně zjevuje osobní vizi viděné a zažité přírodní scenérie.

Na rovině základní morfologické struktury tohoto malířského díla je však jeho význam utvářen ještě jiným způsobem. Existují totiž určité důvody k pochybnostem, zda se skutečně jedná o autentické Chung-ženovo dílo, nebo o velmi zdařilou (pravděpodobně starou) kopii. Vzhledem k tomu, že zde nelze uplatnit žádná objektivní vědecká zkoumání či technologie, zůstává hlavním kritériem pro posuzování autenticity právě jen analýza štětcových úderů a tahů obrazové scény a kaligrafie nápisu. Na světě je jen několik odborníků, jejichž názor by v této souvislosti mohl být považován za autoritativní. Jejich analýza tohoto díla by pak byla nutně založena právě na zkoumání individuálního stylu, viditelného ve způsobu kladení štětce, průběhu štětcových tahů apod., kdy se i sebemenší „podsémiotická“ značka – každý zdánlivě nahodilý dotek – stává sémanticky plnou a významovou, neboť napomáhá určení toho, zda obraz může být považován za autentické dílo vytvořené rukou Chung-žena, či spíše za kopii. Ale samozřejmě i pokud by převažující konsensus prohlásil obraz za neautentické dílo, zůstane krásnou krajinomalbou.

Co si z toho můžeme odnést pro běžné vidění obrazů a vizuálních objektů v muzeu? Samotná představa porozumění obrazu vychází z rozhodnutí, že pouze některé rysy obrazu mají význam nebo smysl.⁶⁵ To, co je ovšem pro jednoho nevýznamné, může pro druhého konstituovat velmi důležitou součást významu obrazu. Prožitek umění v muzeu zpravidla ohrožuje či kompromituje ledabylé, povrchní dívání, jež opomíjí nějakou podstatnou součást obrazu, a tím pádem ani nezachytí jeho skutečné poselství. To na druhé straně neznamená, že bychom se měli na každé vystavené dílo dívat jako na fotografii v Antonioniho „Zvětšenině“, s očekáváním, že při zvlášť velkém zvětšení – tedy zvlášť pečlivém a dlouhém pohledu – se z linie čar a stínu,

⁶⁵ James Elkins, What really happens in pictures? Misreading with Nelson Goodman, *Word and Image* 9.4, 1993, s. 349–362.

v níž jsme viděli křoví, nutně vyloupne ruka s revolverem: detail, který obrazu pojednou dodá zcela jiný význam. Není to ani účelem. Teoreticky nastane situace, kdy i sebemenší detail, který objekt k vizuálnímu vnímání poskytuje, je rozpoznán, kdy ve struktuře díla objektivně nelze už nic „vyvidět“. V okamžiku, kdy se přibližujeme k vyčerpání vizuální informace, již obraz poskytuje, kdy vnímáme každou jednotlivou barevnou skvrnu, tah štětce nebo zářez sochařova dláta, přestáváme vnímat to, co dílo zobrazuje – jeho poselství.⁶⁶

„Čtení“ jakéhokoli výtvarného objektu je tedy konečné v tom smyslu, že pro daný okamžik vidění v jistém bodě vyčerpáme vizuální informaci poskytovanou dílem. Avšak dobré vidění uměleckého díla předpokládá pozornost k detailu, ale samozřejmě se nespokojuje s rozpoznáním, s analytickým „rozebráním“. Proto dobré vidění potenciálně má – na rozdíl třeba od četby románu – vždy otevřený konec, může probíhat v opakovaných setkáních *ad infinitum*, proměňované a rozvíjené tím, jak se mění divák sám. V našem aktivním, tvořivém vnímání jsme omezeni jen vlastní ochotou vnímat, svou imaginací.

Dobré vidění, takové, jež přináší uspokojivý prožitek, není v některých ohledech nepodobné dobrému lyžování, tanci a řadě jiných aktivit – někteří jedinci k němu budou lépe disponováni než jiní –; jde však především o dovednost, kterou je možné a potřebné rozvíjet. Napoprvé taková aktivita málokdy přináší velké uspokojení, ale s větší praxí a s rozvojem schopností se zvyšuje prožitek z ní. Jak jsme naznačili, vidění může občas přinášet až fyzický požitek, nesvázaný s žádnou vědomou reakcí mysli. Uspokojivé vidění však předpokládá a současně rozvíjí porozumění obrazu či objektu, na který se díváme.

⁶⁶ K tomu srv. též Walton, *Mimesis as Make-Believe*, op.cit., s. 307–308.

Ladislav Kesner ml.



MUZEUM UMĚNÍ V DIGITÁLNÍ DOBĚ

Vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti

Argo a Národní galerie v Praze, 2000
Copyright © Ladislav Kesner ml., 2000

ISBN 80-7035-155-1 (NG)
ISBN 80-7203-252-6 (Argo)