

# K principům zobrazování v některých neevropských kulturách - dílčí závěry antropologických výzkumů 90. let

Marie Fulková, Katedra výtvarné výchovy Pedagogické fakulty UK v Praze

Začněme mnohokrát opakovaným tvrzením, že žijeme ve světě vizuálního sdělení. V zásadě nám nedělá potíže porozumět obrazovým zprávám, kterými jsme obklopeni - nebo se alespoň domníváme, že to, co vidíme, je výsledkem automaticky probíhajícího procesu vidění, jehož schopnost je dána všem lidem bez rozdílu, a tudíž se i výsledek nebude nijak výrazně lišit. Dokonce panuje všeobecné přesvědčení, že obrazy, např. fotografie, nebo obrazy produkované médii, jsou vlastně popisem pravdy, nebo sdělením pravdy, že to, co vidíme, je pravdivým sdělením zkušenosti třeba i z míst značně vzdálených. Proto lidé říkají: *„Je to opravdu tak, tak se to opravdu stalo, viděl jsem to v televizi, našel jsem to na internetu.“* V této chvíli nelze pochopitelně přehlédnout známý fakt mechanismu výběru - tedy manipulace a vědomého ovlivňování kontextu, v němž je určitý obraz předveden za účelem určité interpretace, ale to nebude dále předmětem našeho uvažování.

**Je nutné si však uvědomit, že ve skutečnosti pracujeme s obrazem - tedy myslím tím ‚čteme‘ nebo luštíme smysl obrazového sdělení jen v kontextu jedné (v našem případě evropské, západní) kultury a jejích zvyklostí, jak s obrazem nakládat.** V této kultuře bývá obraz obecně považován za reprezentaci reality, obraz něco vypráví nebo znázorňuje. **Nejrozšířenější a nejběžnější je realistický systém zobrazování a jeho kód - každému prvku obrazu totiž můžeme přiřadit jeden nebo více smyslů, které by jim mohly dát texty.** *„Obrazový kód ve vlastním smyslu je především v úzkém vztahu s řečí, jež ho konstituuje, a obrazová reprezentace se tedy váže k síti jazykového systému, který vychází ze simulakra reprezentovaného obrazovým kódem, ale tím, že ho přesahuje, ho zároveň rozkládá.“* (Kristeva 1999).

**Dalším důležitým jevem je tedy diskurs, v němž se vypovídá: obraz - text je prostorem pro křížení a vznikání různých druhů významů, stále však v dobovém, sociálním, či genderovém kontextu naší kultury. Co tedy my (možná) považujeme za univerzální znakový systém, může být totálně nesrozumitelné v jiné kultuře.**

Jako ukázkou mohu uvést zkušenost jedné skupiny lékařů, která působila v Keni: v nemocnici používali pro označení jedů známý znak lebky a zkřížených kostí. Potřebovali lidi v místní komunitě naučit význam tohoto znaku, což se jim bohužel nijak skvěle nedařilo, protože prostě kontext pirátských příběhů v této kultuře neexistoval. Jen nemnozí si význam zapamatovali, zatímco pro ostatní znak znamenal cokoli: někteří tvrdili, že to je značka katolické církve, jiní, že to je označení pro nemocnici.

Jako druhý příklad bych zde uvedla svou vlastní zkušenost z rozhovoru s náhodným chodcem. Ukázala jsem mu v knize indiánský štít s malbou medvěda, pocházející z 19. století. Podle sdělení indiánského tvůrce má malba ochranný účel a tak také musí být chápána: medvěd je považován za jedno z nejnebezpečnějších zvířat. Malba ukazuje, jak přinutit zvíře, aby šlo jedním určitým směrem, a to tam, odkud bude zastřeleno z pušky.

Muž, kterého jsem na ulici požádala, aby mi popsal, co vidí, však byl totálně zmaten: zobrazení pro něho nemělo vůbec žádný zachytný bod: nebyl zde žádný kód, jak přečíst prostor, jak přečíst děj, jak rozpoznat druh zvířete a nějak se k němu vztáhnout, prostě nic. Cituji: (po dlouhém váhání) *„...ňáká šelma... okolí - nevím, já jsem spíš technickéj typ... stopy - by byly přece trošku jinak, tohle je přece hloupost ... stopa má být pravá a levá, obráceně... to je všechno, víc nevím...“* Na závěr skoupého sdělení jsem se ujistila: *„Ale na televizi se díváte, ne?“ „No, dívám.“ „A problémy s rozpoznáním toho, co tam vidíte, nemáte žádné, ne?“ „No, to nomám.“*

Jestliže tedy naše kultura vlastní a ovládá technologie, kterými může šířit obrazovou informaci určitého typu a může tedy ovlivňovat způsoby jejího ‚čtení‘ či dekódování, napadá nás nejen známá

myšlenka, že obraz světa, který si běžně člověk za pomoci médií vytváří, je jen velmi omezený a ve svém důsledku zmanipulovaný, ale především otázka, zda proklamovaná svoboda a pluralita v tvorbě obrazových znaků a demokratická možnost jejich šíření, kterou mají média poskytovat, není určena jen některým, řekněme privilegovaným, kulturám - či přinejmenším ekonomicky silným vrstvám majoritních společností?

Ukažme si nyní na několika příkladech z nedávno publikovaných výsledků antropologických výzkumů, jejichž součástí je výzkum sémiotických systémů jiných kultur, některé zajímavé a pro nás učitele VV, myslím, podstatné skutečnosti. **Naší profesí je totiž práce s obrazem, nejkuli komunikace o něm, a tak bychom si měli být vědomi i mnohosti způsobů jeho interpretace nejen v kultuře domácí, ale i úplně jiných kontextů jeho vzniku a interpretace v kulturách odlišných.**

Jak dokazují studie z oboru kulturní antropologie, 90. léta přinášejí definitivně vážně míněný zájem o dosud opomíjená společenství a jejich symbolické struktury/symbolický řád. Jsou studována společenství, která preferují jiné priority, vytvářejí jiné koncepty, mají jiné strategie pro přežití, myslí odlišným způsobem. Odlišnost již není zajímavou 'exotikou', hodnou vědeckého zájmu, ale ve způsobu vedení výzkumu je přímo rušen koncept hierarchie: to vede k mnohem otevřenějšímu diskursu, v němž se dostává rovnoprávného a aktivního hlasu právě zkoumané kultuře. Mění se výrazně pozice výzkumníka a subjektu výzkumu: poprvé nejde jen o pozorování a interpretaci z jedné pozice, ale o zásadní změnu v komunikaci, což vede i k radikálním změnám v metodologii vedení výzkumů. Jeden z kolegů, od nichž mám informace, mi řekl v rozhovoru: *„Už není možné vést výzkumy z ušlechtilých pozic typu: ty, příslušníku minoritní kultury, máš problémy. Ty sice o nich ještě nevíš, ale já ti je budu formulovat a pak ti je pomohu řešit.“* (viz Rogers, průběžná zpráva z výzkumu). **Velmi často jsou předmětem zájmu pomezí prostory soužití dvou kultur - majority a kulturně odlišné minority, většinou původních obyvatel dané zeměpisné oblasti.**

Tak, jak pronikají do teorie výtvarné výchovy nové vlivy, jako je například sémiologie, poststrukturalismus a jejich metodologie, tak naopak teorie výtvarné výchovy, resp. její oblast zaměřená na dětskou kresbu, významně přispívá k zkoumání důvodů k obrazovému vyjadřování a způsobů zacházení s obrazovými znaky v dané kultuře. Dlouhodobé výzkumy dětského výtvarného projevu, vedené týmem dr. Maureen Coxové z university v Yorku, se v posledním desetiletí také zaměřily na oblast, kde se stýkají dvě kultury: západní majoritní a menšinová, reprezentovaná původními obyvateli. Konkrétně jde o **výzkum zobrazování u dětí z austrálského kmene Warlpiri**, který čítá cca 1000 obyvatel, žijících v oblasti západní pouště, asi 350 km severozápadně od Alice Springs. Z prozatímních dílčích výsledků uveďme ty nejzajímavější.

**Ukazuje se potřeba zrevidovat přesvědčení o tzv. spontaneitě dětské kresby, nebo dětského výtvarného vyjadřování jako pevně daném a univerzálním vzorci vývoje dítěte** (Cox 1998). Dosud se věřilo, a tato víra byla předkládána jako obecně platná, že dítě spontánně, samo od sebe jednoho dne popadne něco, co kreslí, (dokonce se jaksi automaticky se předpokládá tužka nebo pastelka) a začne prozkoumávat její možnosti. Poté, co zjistí, že tento materiál zanechává stopu, což je pro dítě velký objev, začne probíhat známý vývoj kresby přes počáteční stádia čmáranic, objev uzavřeného kruhu, pokusy o kresbu lidské postavy přes stádium hlavonožce atd. až k strukturované, tzv. konvenční reprezentaci lidské figury. To vše platí jen pro společnost západního typu (a to s rezervou, neboť došlo k revizím výsledků výzkumů Kellogové z počátku 70. let v oblasti vývojových stádií dětské kresby; viz Golomb in Cox 1992). **Dítě nežije ve vzduchoprázdnu (a pastelky nepadají jednoho dne shůry), ale je výrazně ovlivňováno způsoby zobrazení, které kolem sebe vidí a jejich interpretací, důrazem, jaký kladou na fakt zobrazování ostatní příslušníci téhož společenství, tedy celým obrazovým diskursem v dané kultuře.**

Tento jev můžeme dobře dokazovat na příkladech zobrazování u domorodých dětí, které navštěvují místní školu západního typu. V případě lidí kmene Warlpiri to dokumentuje zajímavý fakt, že výtvarný projev dětí je charakterizován dvojím stylem. Děti mohou

navštěvovat komunitní školu, a to od 5 let, v níž se setkávají se západním způsobem zobrazování (učebnice, Internet, obrazové názorné pomůcky, komerční zboží). Ačkoliv v přirozeném kmenovém prostředí nejsou nijak ke kreslení povzbuzovány, ve škole domorodí učitelé učí kreslení a interpretaci tradičních symbolů. Děti jsou tak vystaveny vlivům dvou soustav zobrazování. Situaci lze přirovnat ke kolektivnímu bilingvnímu prostředí - celé skupiny lidí používají v rodině a soukromém životě jednoho jazyka a na veřejnosti, ve škole atd. jazyka druhého. **Děti si ve školních výtvarných pracích ponechaly pro zobrazení člověka (což je pro tuto ukázkou nejnázornější) dva druhy znaků.**

**Bude dodáno ve středu 25. 10.**

obr. 1

Na obrázku nakreslila devítiletá Kylie sebe, jak sedí na židli. Tvar písmene U je domorodým obrazovým znakem pro lidskou figuru. Židle vykazuje rysy konvenčního znaku používaného v západním zobrazovacím systému. Není zcela jasné, proč lidé Warlpiri používají znak ve tvaru U. Z ne zcela jasných vyjádření domorodců vyplývá, že může jít o stopu, kterou zanechává člověk sedící na zemi se zkříženými nohama, nebo že může jít o zobrazení sedícího člověka nahlíženého shora.

obr. 2

Kresba šestileté Roseanne. Některé děti volí převážně soubor domorodých symbolů, jiné mísí oba styly. Zde nacházíme jak konvenční zobrazení figury v západním stylu, tak i použití domorodého znaku pro člověka (dvojitá linie obloučků v pravé horní části kresby).

obr.3

Kreslení symbolů na tělo před slavnostním tancem. Ačkoliv děti nejsou v každodenním životě ke kreslení nijak důsledně povzbuzovány, setkávají se s tradičními symboly zcela přirozeně při určitých příležitostech.

U zobrazení lidské figury ještě můžeme chvíli zůstat - výrazné rozdíly byly zjištěny ve srovnávacích studiích **„napříč kulturami**. Není sporu o tom, že pro západní společnost je zobrazení lidské figury zásadní a důležité, jsou však společnosti, které kladou větší důraz na něco jiného, na jiné koncepty. V Keni (Court in Cox 1989) výzkum dětské kresby mimo jiné zjistil, že člověk není příliš důležitým námětem - 75 procent zkoumaných dětí společnosti Samburu ve volné kresbě znázorňovalo dobytek. Také styl zobrazení poukazuje na různě důležité skutečnosti, jevy či koncepty v různých společnostech.

Například u typicky konvenčního dětského zobrazení figury v západním stylu je důležitá velikost hlavy. Typická kresba lidské figury od sedmiletého chlapce z Jižního Súdánu však ukazuje na jinou strukturu zobrazení (Cox 1992). Tzv. špendlíková hlavička s chybějícími obličejovými rysy a trup zkonstruovaný ze dvou trojúhelníků spíše dokládá silné vlivy zobrazení používaných v místní kultuře, a ukazuje tedy i jiné koncepty světa. Podobné figury se našly na keramice a jiných produktech, vytvořených dospělými v této oblasti (Elatta in Cox 1998), a tak se můžeme přiklánět k názoru, že právě tyto vysoce stylizované figury slouží za „modely“ zobrazování u dětí. **Nezdá se tedy, že platí bez výhrady všeobecně tradované Löwenfeldovo zjištění, že děti ve svých kresbách zdůrazňují ty části lidské figury, které mají pro ně z emocionálního hlediska význam.** Nesmíme také zapomínat, že existují společnosti nevizuální, které preferují jiné znakové soustavy - gesta, zvuky atd. Např. z roku 1996 existují zajímavé výsledky výzkumu kreseb papuánských dětí na Nové Quinei (Martlew a Connolly in Cox 1998). Společnost, ke které patří, nemá žádnou tradici v tvorbě obrazových reprezentací. Opět to byly jen děti ovlivněné návštěvou školy, které se lépe vypořádávaly s úkoly zadanými výzkumem a produkovaly realistické kresby západního stylu.

*„Rozdílnost stylů, které převažují v dětských kresbách z různých*



*společností/kultur, dokazují, že neexistuje žádný ‚přirozený‘ způsob zobrazení lidské figury. Každá jednotlivá společnost má již vyvinutý styl, který je používán buď v kresbě nebo i v jiných médiích, například v keramice, a ten si děti mohou vypůjčovat pro své kresby. Ve společnostech, které nemají žádnou tradici tvorby zobrazení, děti mohou konstruovat svá vlastní řešení a pokud je vytvořena jedna vyhovující figura, pak dochází k jejímu kopírování tak dlouho, až se stane ‚lokálním‘ stylem.“ (Cox 1998).*

Obr.4

Kresba člověka. Chlapec, 7 let. Kmen Bergdama, Jihozápadní Afrika. Typická tzv. špendlíková hlavička a konstrukce těla z jednoho nebo ze dvou trojúhelníků.

Obr.5

Kresba člověka. Yorubský chlapec, 10 let, Nigérie. Typický obdélníkový tvar těla. Pravoúhlý tvar těla se pravidelně objevuje v islámském světě.

Obr. 6

Kresba ženy. Chlapec, 6 let, Indie. Tělesné části jsou rozmístěny podél vertikální linie figury.

Pokud se vrátíme opět k Australáncům, byly zjištěny zajímavé kontexty ohledně **rozdílného chápání pojmu umění, nebo obecně důvodů pro tvorbu vizuálního znaku a jeho funkce ve společnosti.** Tak například lidé kmene Warlpiri používají znaky jako součást vypravování o stvoření země, lidí, a zvířat - tato vyprávění však obsahují plno důležitých a praktických informací o tom, kde najít vodu, kde rostou určité stromy, jak z nich získat potravu, kde žijí určitá zvířata, jakým způsobem je lovit atd. Tyto informace jsou také předávány prostřednictvím tanců a zpěvů a vizuálních znaků, které tvoří určité struktury sdělování. Vypravuje se také o cestách a loveckých výpravách - vizuální symboly mají funkci ilustrací, nebo spíše rychlých dějových sekvencí - vyprávějící je kreslí rychle do půdy před sebou, zase je maže a tvoří nové. Nemají být nějak zachovány, nejde zde o nějakou trvalou a věčnou podobu, neboť jejich význam se mění podle momentální situace, a nejsou realistické a univerzálně čitelné pro neinformovaného diváka. Znaky mají řadu referentů: tvar písmene U znamená většinou člověka, soustředné kruhy jsou jednou dírou s vodou, jindy představují tábor, nebo oheň, vlnovka může být znakem pro hada, řeku nebo cestu. Vypravěč funguje jako jejich hlavní vykladač - interpret.

**Výzkum obrazového diskursu u austrálského kmene Adnyamathanha (Rogers, Coulthart 1997, dílčí zpráva) objevil, že pojem ‚umění‘ se v diskursu vůbec nevyskytuje.** Podle těchto lidí nelze oddělit nějakými kategoriemi oblasti umění, kultury a životní filosofie - tzv. umění - např. obrazy na kůře se dělají proto, aby zůstal zachován duch života, duch společenství. Proto se také vykládají mytologické příběhy spojené s prehistorickými skalními rytinami. Pokud dojde k posunu v užívání termínů, tedy pokud domorodec použije slovo ‚umění‘ nebo estetické kategorie jako ‚hezký‘ či ‚krásný‘, pak explicitně přiznává západní evropský kontext: „*Můžeš říkat věci a přitom myslet jinak. Je spousta slov a významů - někdy jsou nesrozumitelné, dokud nenastane ten pravý čas, kdy to řekneš nebo uděláš, víš... ale když máš Aboridžince, který mluví jenom austrálsky ... no, naučíš ho evropskou řeč a pak, když on mluví evropsky, je to úplně něco jiného, než jak je zvyklé mluvit, tak von určitě myslí něco jiného, než co říká, myslím.*“ (z výpovědi respondenta, kmen Adnyamathanha)

V společnosti Adnyamathanha vizuální umění vyjadřuje osobní sílu. Neříká, co si autor myslí, ale co autor je. Autor se skrze dílo stává součástí společnosti, dílo je vyjádřením vědomostí a potvrzením autority, definuje vztah mezi jednotlivcem a skupinou, potvrzuje identitu, práva a zodpovědnost, posiluje vztah k zemi a Času snů (soubor mytologických vyprávění, kořeny minulosti). Důležitým konceptem, který objasňuje princip ‚umění‘ v životě Australce, je právě vztah k zemi.



Rozhovory s domorodci ukázaly jednu důležitou skutečnost: Austrálec nikdy neříká ‚tato země mi patří‘, ale ‚my patříme tomuto místu‘, přičemž důležitých ‚míst‘ je několik. Proto i koncept výsledku tvorby, chápaný jako komodita, která patří tvůrci, jež s ním může nakládat podle svého uvážení, je domorodcům cizí. Vždyť je to přece země, která poskytuje materiál na ‚umělecké dílo‘: dřevo, kůru, atd. Zde neexistuje nám známý vztah vlastnictví.

Mluvíme-li o současném australském domorodém umění (viz různé obrazové encyklopedie, např. u nás Umění dneška), pak musíme vědět, že se tak děje výhradně z evropských pozic a v rámci evropského diskursu o umění. Ostatně např. do komunity Warlpiri se plátno a akrylové barvy dostaly v roce 1971 a plno žen a mužů teprve pod tímto vlivem začalo malovat obrazy na prodej, což vzbudilo velkou pozornost a zájem doma i v zahraničí. Výstava aboridžinejského umění byla uspořádána v Hayward Gallery v Londýně v roce 1993. Ačkoliv až na malé výjimky jsou hlavními tématy těchto maleb tradiční příběhy ztvárněné tradičními Warlpiri znaky/symboly, jsou v Evropě čteny jako abstraktní obrazy, které velmi dobře konvenují evropské představě o jazyku abstraktního díla a stávají se výhodným obchodním artiklem.

**Na závěr se opět vrátíme k médiím - chceme-li věřit v jejich demokratické a pluralistické možnosti, nezbyvá tedy než se pokusit nějakým způsobem soustavně narušovat představu daného, vrozeného a všem univerzálního ‚vidění‘ a nejen zpochybňovat preferování jednoho způsobu zobrazování, ale přímo dávat prostor hledání nových znaků, jejich aktivní tvorbě a podílení se na dohodě o jejich významech. Obraz je způsobem myšlení a je lepší si vytvořit svůj obraz, než muset přijímat bez výběru obrazy někoho jiného.**

Možná, že média opravdu přinášejí příslib něčeho velmi pozitivního: odlišnost bude nejen respektovaná, ale bude přímo žádaná, koncept odlišování se stane novým životním pocitem. Skončím hezkým citátem: *„Svět je sítí živých společenství, navzájem na sobě závislých, ne obchodním domem...“* (Manes in Gablik 1996)

## Literatura:

Cox, M. (1992) Children's Drawings. London: Penguin Books

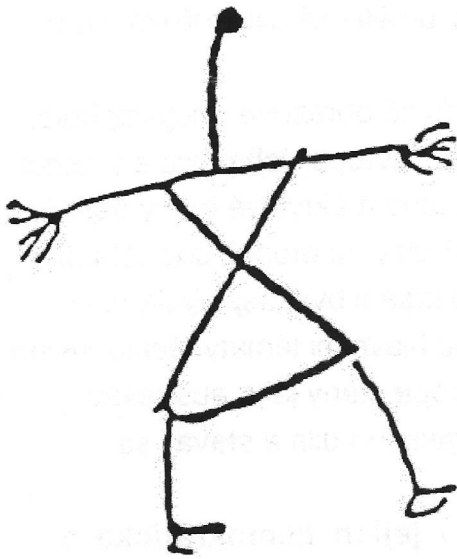
Cox, M. (1998) Drawings of People by Australian Aboriginal Children: the Intermixing of Cultural Styles, Journal of Art & Design Education, 17/1, pp. 71-79

Irwin, R., Rogers, T., Yuh/Yao Wan (1997) Belonging to the Land: Understanding Aboriginal Art and Culture, Journal of Art & Design Education, 16/3, pp. 315-318

Kristeva, J. (1999) Slovo, dialog a román. Praha: Sofis

Rogers, T., Coulthard, C. (1997) Understanding Aboriginal Art and Culture, dílčí výzkumná zpráva, interní materiál, University of South Australia

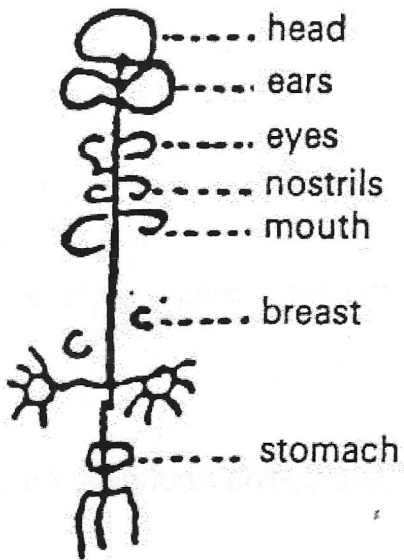
Lowry, B. (1967) The Visual Experience. New York: Harry N. Abrams, Inc.



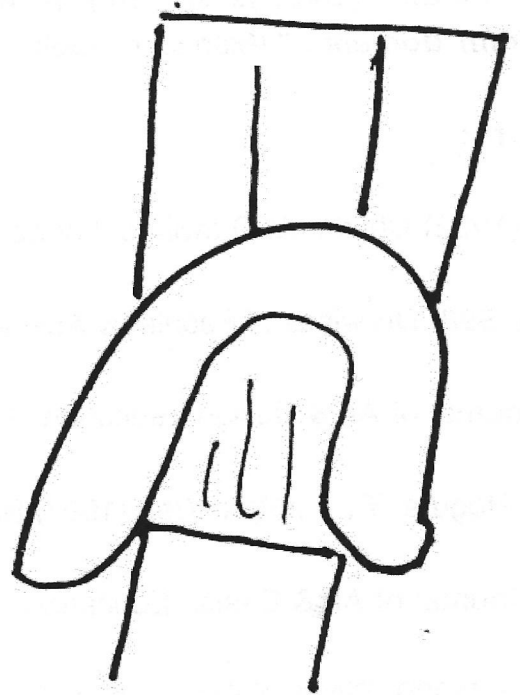
4



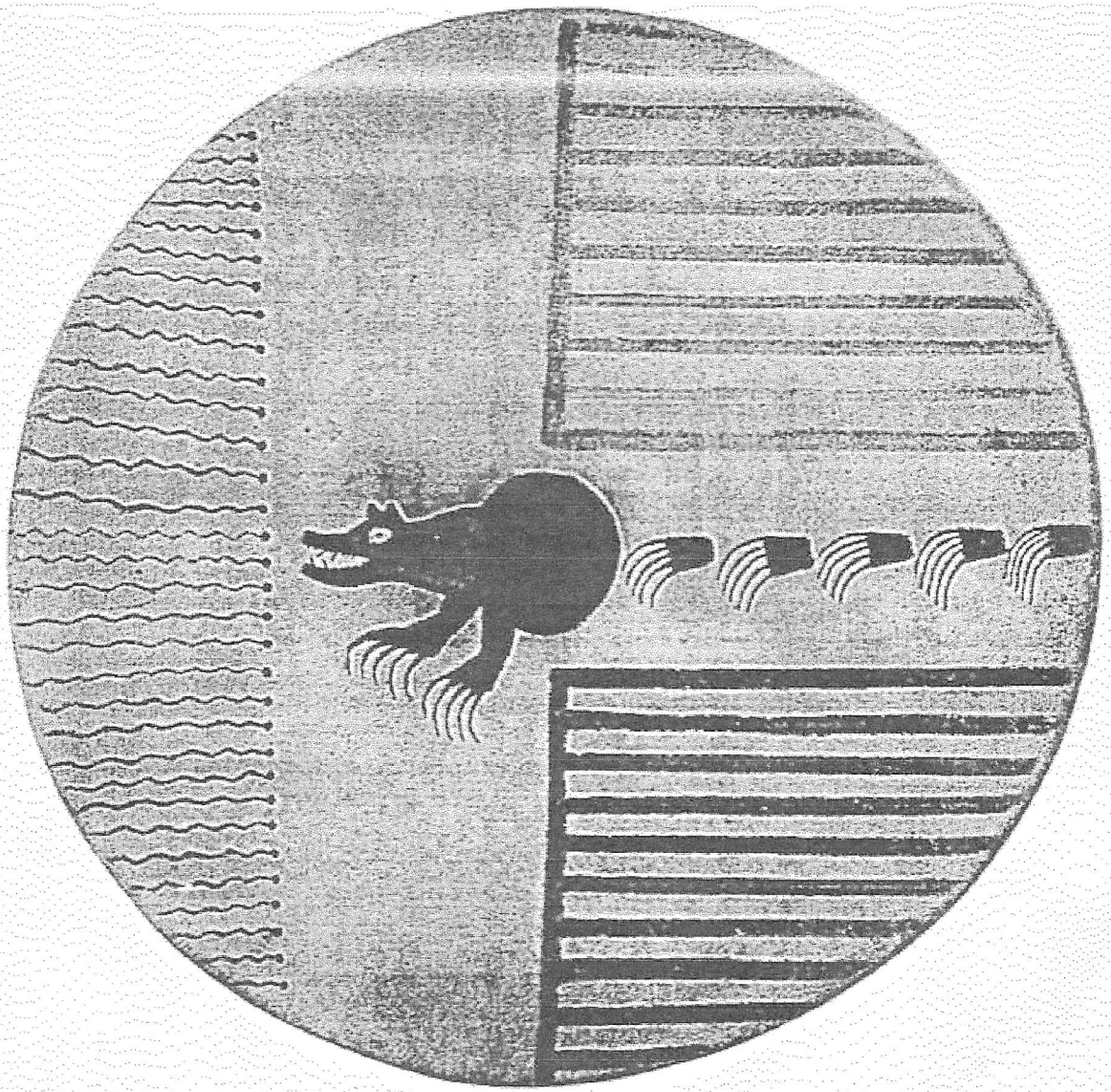
5



6



7



123. CROW INDIAN: Painted Shield Cover, 19th century





