

Založeno na televizní sérii BBC s JOHNEM BERGEREM

**Berger** (1926–2017) byl publicista, prozaik, esejista a kritik. Po studiích na výtvarných školách v rodném Londýně svou kariéru jako malíř a ilustrátor začal v roce 1952. V letech 1952–1961 působil jako kritik umění a přispíval do levicového časopisu *New Statesman* a získal pověst vlivného výtvarného kritika. Jeho první román *Painters* se věnoval i prozaické tvorbě, a v roce 1958 literárně debutoval románem *A Painter of Our Time* (ašá doba). Poté vydal ještě pět románů, z nichž román *Painters* v roce 1972 prestižní cenu. Jako publicista napsal také řadu odborných, sociologických a uměnovědných textů. Kniha *Způsoby vidění* (1972), založená na jeho nejčtenějším díle *Painters*, je jedním z nejvlivnějších děl. V roce 1972 založil časopis *Painters*, který se nikdy neobjevil. Kritickým pohledem na britskou kulturu se usadil ve Francii, kde žil zbytek života.

# Způsoby vidění

JOHN BERGER

## Poznámka pro čtenáře

Tuto knihu vytvořilo nás pět. Vycházeli jsme z některých myšlenek obsažených v televizní sérii *Způsoby vidění*. Pokusili jsme se tyto myšlenky rozšířit a rozpracovat. Ovlivnily nejenom to, co říkáme, ale také způsob, jakým jsme se to pokusili sdělit. Podobá knihy odpovídá našemu záměru stejně jako argumenty, které přináší.

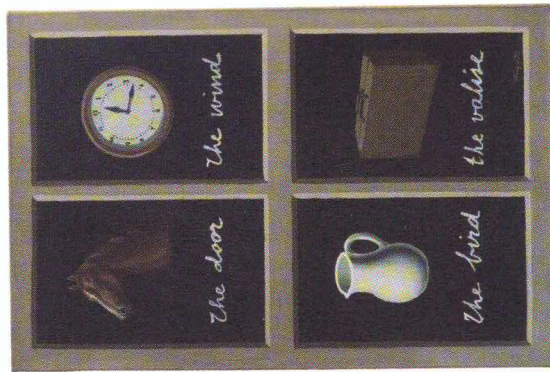
Knihy se skládá ze sedmi číslových esejů. Mohou být čteny v jakémkoliv pořadí. Čtyři z esejů využívají slova a obrázky, tři z nich pouze obrázky. Tyto číslaté obrazové eseje (o způsobech vidění žen a o různých rozporuplných aspektech tradice olejomalby) mají vyvolat stejné množství otázek jako eseje psané.

Každý z esejů se zabývá pouze určitými aspekty daného tématu: především těmi aspekty, které vyzdvihuje moderní dějinná vědomí. Naším hlavním záměrem je zahájit proces tázání se.

# 1

## Pohled předchází slovům. Dítě vidí a rozpoznává věci dříve, než umí mluvit.

Existuje však také jiný význam, v němž vidění předchází slovům. 'Idění' je to, co ustavuje naše místo v okolním světě. Tento svět vysvětlujeme pomocí slov, avšak slova nikdy nemohou vyvrátit skutečnost, že jsme jím obklopeni. Vztah mezi tím, co vidíme, a tím, co víme, není nikdy jednou provždy určen. Každý večer vidíme západ slunce. Víme, že se od něj Země odvrací. A přece tato znalost, takové vyvětlení nikdy zcela neodpovídá našemu pohledu. Surrealistický malíř Magritte vždy důrazně připomíná propast mezi slovy a viděním komentuje v malbě nazvané *Klíč ke snům*.



RENÉ MAGRITTE: KLÍČ KE SNŮM

Způsob, jakým vidíme věci, je ovlivněn tím, co víme či čemu věříme. Ve středověku, kdy lidé věřili ve fyzickou existenci pekla, musel pohled na oheň znamenat něco odlišného než dnes. Přesto jejich představa pekla vdělila za mnohé pohledu na vše strávující oheň a výsledný popel – stejně tak jako jejich zkušenosti s bolestivými popáleninami.

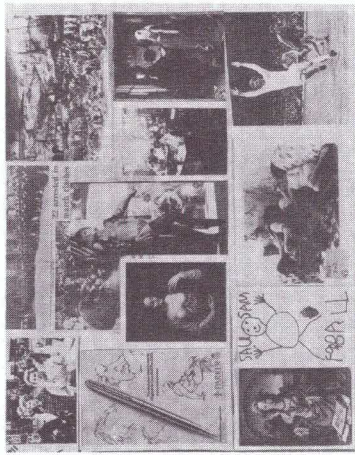
Když je člověk zamilovaný, přináší pohled na milovanou osobu pocit celistvosti, jemuž se nemožno žádná slova a objekty vyrovnat: celistvosti, které se může dočasně přiblížit pouze akt milování.

A přesto vidění, jež předchází slovům a nikdy jimi nemůže být zcela postihnuto, není záležitostí mechanického reagování na vnější podněty. (Takto bychom o něm mohli uvažovat, pouze pokud vyčleníme malou část procesu, která se týká oční sítnice.) Vidíme pouze to, na co se díváme. Dívát se představuje akt volby. Jako výsledek takového jednání je nám to, co vidíme, přiblíženo na dosah – ačkoliv ne nezbytně nutně na dosah ruky. Dotknout se něčeho znamená situovat sebe sama do vztahu vůči dané věci. (Zavřete oči, pohybujte se po místnosti a povšimněte si, že schopnost doteku je čímsi jako nehybnou, omezenou formou zraku.) Nikdy se nedíváme pouze na jedinou věc: vždy se díváme na vztah mezi věcmi a námi. Náš pohled je v nepřetržité činnosti, neustále v pohybu, bez přestání udržující věci okolo sebe v dohledu, utvářející, co je pro nás v daný okamžik přítomné.

Brzy poté, co se naučíme dívat, uvědomíme si, že i nás lze spatřit. Oko druhého člověka se spojuje s naším vlastním zrakem, aby plně stvrdilo fakt, že jsme součástí viditelného světa.

Pokud přijímáme, že kopec před námi můžeme vidět, přistupujeme zároveň na to, že z onoho kopce můžeme být spatřeni. Reciproční rozměr vidění je ještě hlubší povahy než u mluveného dialogu. A dialog je často pokusem právě tuto skutečnost vyjádřit – pokusem vysvětlit, at již metaforicky, či doslovně, jak „vidíš věci ty“, a pokusem zjistit, jak „vidí věci on“.

Ve smyslu, v němž používáme dané slovo v této knize, jsou veškeré obrazy vytvořeny člověkem.



Jedná se o výjev, či soubor výjevů, jenž byl odpoután od místa a času, ve kterém se

prvne objevili, a následně uchováni – po několik chvil či několik staletí. Každý obraz představuje způsob vidění. Dokonce i fotografie. Na rozdíl od toho, co se o fotografických předpokládkách, nejsou pouhým mechanickým záznamem. Pokaždé, když se díváme na fotografii, jsme si, jakkoliv nepatrně, vědomi přítomnosti fotografa vyjádřením daný pohled z nekonečného množství dalších možných pohledů. Platí to dokonce i pro tu nejvědnější rodnou momentku. Způsob vidění fotografa se odráží v jeho volbě objektu. Způsob vidění malíře je znovu utvářen prostřednictvím stop, jež zanechává na plátně či papíře. A přestože každý obraz představuje nějaký způsob vidění, naše vnímání či porozumění obrazu závisí rovněž na našem vlastním způsobu vidění. (Například zpěvačka Sheila<sup>1</sup> je jednou známou osobností z mnoha. Z našich osobních důvodů je ale ona tou jedinou, pro níž máme oči.)

Obrazy zpočátku vznikaly proto, aby evokovaly podobu něčeho nepřítomného. Postupně začalo být zřejmé, že obraz může přežít to, co znázorňuje, že může zachycovat, jak něco či někdo kdysi vypadal, a tím pádem i to, jak byl kdysi objekt zobrazení vnímán druhými lidmi. O něco později bylo za součást záznamu uznáno rovněž specifické vidění tvůrce. Obraz se stal záznamem, kterak X viděl Y. Takové pojetí bylo výsledkem rostoucího vědomí individuality, doprovázeného narůstajícími historickými vědomím. Bylo by zbrklé pokoušet se tento vývoj nějak přesně datovat, v Evropě však toto vědomí existovalo od počátku renesance.

Žádná jiná památka či text pocházející z minulosti nemůže nabídnout tak přímé svědectví o světě obklopujícím jiné lidi v jiných dobách. Obrazy jsou v tomto ohledu přesnější a bohatší nežli literatura. Takové tvrzení však neznamená, že bychom k umění přistupovali jako k pouhému dokumentu a popírali tak jeho výrazové či imaginativní kvality. Čím nápaditější dílo je, tím hlouběji nám dovoluje sdílet umělcovu zkušenost viditelného.

Přesto je způsob, jakým lidé pohlížejí na obraz, když je představen jako umělecké dílo, ovlivněn celou řadou naučených předpokladů o umění. Předpokladů týkajících se:

KRÁSY  
PRAVDY  
GENIALITY  
CIVILIZACE  
FORMY  
SPOLEČENSKÉHO POSTAVENÍ  
VKUSU  
APOD.

1 Ikona francouzské popové hudby, oblibená především v 60. a 70. letech 20. století. (pozn. překl.)

Mnohé z těchto předpokladů se již neshodují se světem takovým, jaký je. (Svět-tak-jak-je je něčím více nežli čirou objektivní skutečností, jelikož obsahuje prvek vědomí.) Předpoklady neodpovídající současnosti zateměňují minulost. Matou, spíš než aby objasňovaly. Minulost nikdy nečeká na to, aby byla objevena a poznána sama o sobě. Historie vždy utváří vztah mezi přítomností a její minulostí. Následkem toho vede strach ze současnosti k zateměňování minulosti. Minulost neslouží k tomu, abychom se v ní zabydleli, ale je zdrojem poznatků, na jejichž základě jednáme. Kulturní zateměňování minulosti s sebou přináší dvojnásobnou ztrátu. Umělecká díla jsou tak zbytečně zneprístupňována a minulost nám nabízí méně poznatků, které bychom mohli prakticky uplatnit.

Když „vidíme“ krajinu, situujeme se do ní. Jestliže bychom „viděli“ umění minulostí, situovali bychom se do dějin. Když je nám ale zabráněno ho vidět, jsme zbaveni dějin, které nám náleží. Kdo z toho má užitek? V konečném důsledku je umění minulosti zateměňováno proto, že privilegovaná menšina usiluje o vytvoření takového pojetí dějin, jež by zpětně dokázalo ospravedlnit roli vládnoucích vrstev, přičemž takové ospravedlnění již nemůže v moderních podmínkách dávat žádný smysl. Nevyhnutelně tak pouze zateměňuje.

Uvažme typický příklad podobného zateměňování, jakým je tato dvoudílná studie o Fransi Halsovi.<sup>2</sup> Jako kniha věnovaná specializovaným dějinám umění není ani lepší, ani horší nežli průměrné publikace spadající do stejné kategorie.

Poslední dvě významné malby Franse Halse zpodobňují členy a členky správní rady starobince v holandském Haarlemu 17. století. Obrazy byly oficiálně objednanými portréty. Hals, starý muž, jenž překročil práh osmdesátky, byl bez prostředků. Většinu svého života se potýkal s dluhy. Během zimy roku 1664, v roce, kdy začal tyto obrazy malovat, obdržel na náklady veřejné dobročinnosti tři řůry rašeliny, jinak by býval umrl. Ti, kdo mu nyní seděli modelem, byli vykonavatelé takové veřejné charity.

Autor tyto skutečnosti zaznamenává a poté otevřeně prohlašuje, že by nebylo správné číst v malbách jakoukoliv kritiku těch, kdo malují; pozvali. Tvrdí, že neexistuje žádný důkaz o tom, že by je Hals namaloval v zahořklosti. Autor nicméně obrazy považuje za znamenitá umělecká díla a vysvětluje proč. O členech správní rady zde píše:

Každá z žen k nám promlouvá o lidském údělu stejně významně. Všechny postavy se na *velmi tmaavém* pozadí vyjímají se stejnou jasností, a přece jsou spojeny pevným rytmickým uspořádáním a tlumeným diagonálním schématem tvořeným jejich hlavami a rukama. Jemné modulace *hloubky* a zářivě černé barvy přispívají k *harmonickému splynutí* celku a utvářejí

2 Seymour Slive, *Frans Hals*, Londýn 1974.

nezapomenutelný kontrast s mocnými bílými plochami a jasnými, svěžšími tělesnými tóny, které jsou zachyceny jednotlivými tahy, dosahující *maximální hloubky a intenzity*.

Kompoziční jednotka malby zásadním způsobem přispívá k síle obrazu. Je proto odůvodněné zvážit malířovu kompozici. O kompozici je zde však psáno, jako by byla sama o sobě emocionálním nábojem obrazu. Výrazy jako *harmonické splnutí, nezapomenutelný kontrast* dosahující *maximální hloubky a intenzity* přeměřovávají emoci vyvolanou obrazem z roviny žité zkušenosti do roviny nezaujatého „ocenění umění“. Veškerá konfrontace mizí. Člověk je ponechán neměnnému „lidskému údělu“ a malba je považována za úžasně zhotovenou věc.



FRANS HALS: SPRÁVCOVÉ MUŽSKÉHO STAROBINCE



FRANS HALS: SPRÁVKYŇE MUŽSKÉHO STAROBINCE



O Halsovi či členech správní rady, kteří jej najali, je známo velice málo. Není možné předložit zevrubný důkaz, jenž by doložil, jaký byl jejich vzájemný vztah. Existuje však svědectví, jímž jsou samotné malby: záznam skupiny mužů a skupiny žen viděných jiným mužem, malířem. Pozorujte tento důkaz a posuďte sami. Historik umění se takového přímého posouzení bojí:

Jako u mnoha dalších Halsových obrazů nás pronikavá charakteristika téměř svádí uvěřit, že známe osobnostní rysy a dokonce i zvyky portretovaných mužů a žen.

Co je oním „svádním“, o němž píše? Není to nic menšího než to, jak na nás obrazy působí. Působí na nás, protože přijímáme způsob, jakým Hals viděl své modely. Neakceptujeme jej bez výhrad. Přijímáme jej do té míry, do jaké odpovídá našemu vlastním pozorování lidí, gest, tváří, institucí. To je možné proto, že stále žijeme ve společnosti se srovnatelnými morálními hodnotami a společenskými vztahy. A přesně to malbám propůjčuje jejich psychologickou a společenskou naléhavost. Toto – nikoliv dovednost malíře jakožto „svůdce“ – nás přesvědčuje, že vyobrazené osoby můžeme znát.

Autor pokračuje:

Podle některých kritiků dosáhlo takové svádění naprosto úspěchu. Bývá například zdůrazňováno, že člen správní rady s křivě nasazeným kloboukem, který stěží zakrývá jeho dlouhé zpilhlé vlasy, a jehož nezvykle posazené oči nikam nezaostřují, je zachycen v podnapilém stavu.

Autor prohlašuje, že taková interpretace je pomluvou. Tvrdí, že v dané době bylo módním zvykem nosit klobouky posazené na stranu. Aby dokázal, že úředníkův výraz může být stejně tak výsledkem ochrnutí tváře, odvolává se na



lékařské závěry. Trvá na tom, že pokud by jeden z nich byl vyobrazen opilý, malba by byla pro členy správní rady nepřijatelná. Bylo by možné pokračovat a každý z těchto bodů probírat na následujících stránkách. (Muži v Nizozemsku 17. století nosili klobouky na stranu proto, aby byli považováni za rozkoš milující dobrodruhy. Pijáctví bylo obecně přijímanou praxí a tak dále.) Taková debata by nás však zavedla dokonce ještě dále od podstatné konfrontace, již je autor rozhodnut se vyhnout.

V rámci této konfrontace se správci a správkyně upřeně dívají na Halse, nemajetného starého malíře, jenž ztratil svou reputaci a žije na účet veřejné charity. On si je prohlíží očima žebráka, který však navzdory tomuto faktu musí usilovat o objektivitu. To znamená, že se musí pokusit překonat způsob, jímž jako žebrák vidí. V tom spočívá drama zmíněných obrazů. Drama „nezapomenutelného kontrastu“.

Zatemňování nesouvisí až tak s použitým slovníkem, spíše je procesem neustálé snahy o zamluvení toho, co by jinak mohlo být zcela zřejmé. Hals byl prvním portrétistou, jenž malbou zachytil nové osobnosti a projevy spojené s kapitalismem. Obrazovými prostředky dosáhl toho, čeho o dvě staletí později v literatuře Balzac. Přesto autor zásadní práce věnované těmto malbám rekapituluje umělcův přínos odkazováním k

Halsově neochvějně oddanosti svému osobnímu vidění, jež obohacuje uvědomění si našich bližních a zesiluje náš obdiv k narůstajícímu množství mocných podnětů, jež mu umožnily přiblížit nám zásadní síly života.

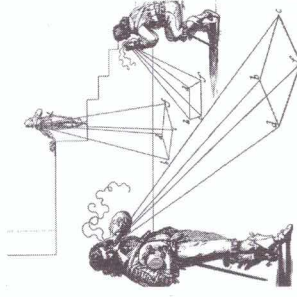
Takto vypadá zatemňování.

Ve snaze vyhnout se zatemňování minulosti (která může stejně tak utrpět pseudomarxistickým zatemňováním) prozkoumejme nyní konkrétní vztah mezi minulostí a přítomností, jenž dnes panuje v oblasti obrazových výjevů. Pokud dokážeme vidět přítomnost dostatečně jasně, pak můžeme klást správné otázky týkající se minulosti.

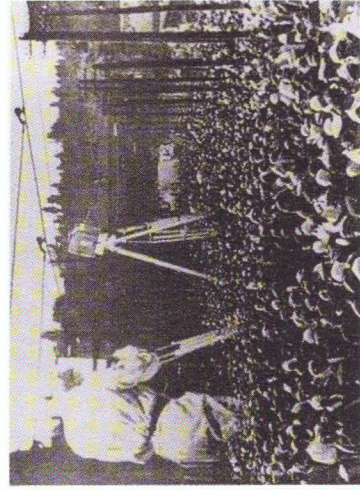
Dnes vidíme umění minulosti tak, jako nikdo předtím. Ve skutečnosti jej vnímáme odlišným způsobem.

Rozdíl může být doložen prostřednictvím toho, co je nazýváno perspektivní zobrazení. Perspektiva, jež je příznačná pro evropské umění a poprvé byla zavedena v období rané renesance, soustředí vše do divákovy oka. Je jako paprsek světla z majáku – pouze namísto světla putujícího směrem ven putují výjevy dovnitř. Společenské konvence nazývají ony výjevy *realitou*. Perspektiva činí samotné oko středem viditelného světa. Vše se sbíhá do oka jakožto úběžníku nekonečna. Viditelný svět je pro diváka uspořádán stejným způsobem, jako se kdysi věřilo, že je uspořádán vesmír pro Boha.

Podle pravidel perspektivy neexistuje žádná vizuální reciprocita. Bůh necítí žádnou potřebu situovat sebe sama do vztahu k druhým: on sám je situací. Rozpor neodmyslitelně spjatý s perspektivou spočívá v tom, že perspektiva veškeré obrazy reality strukturovala tak, aby promlouvaly k jedinému divákovi, který, na rozdíl od Boha, mohl být v jednu chvíli pouze na jednom místě.



Po vynálezu kamery se stal tento rozpor čím dál zřejmější.



ZÁBĚR Z FILMU DZIGY VERTOVA MUŽ S FILMOVOU KAMEROU

Jsem filmové oko. Jsem oko mechanické. Jsem stroj, ukazují vám svět takový, jaký jej mohou vidět jenom já. Osvobozuji se ode dneška po všechny časy od lidské nepohyblivosti. Jsem v neustálém pohybu. Přibližuji se věcem a zase se od nich vzdaluji, podlézám pod ně a vystupuji na ně, běžím zároveň s hlavou cválajícího koně, běžím před utíkajícími vojáky, převracím se na záda, vzlétám zároveň s letadly, padám a zvedám se zároveň s padajícími a zvedajícími se těly. Toto jsem já, stroj, manévrující v chaotických pohybech, v těch nejsložitějších kombinacích zaznamenávajících jeden pohyb za druhým. Osvobozen od limitů času a prostoru, uspořádávám všechny body univerza podle vlastního záměru. Způsob mého jednání směřuje ke stvoření nového vnímání světa. Takto novým způsobem vykládám tobě neznámý svět.

Kamera izolovala pomíjivé výjevy, a tím zničila představu, že obrazy jsou bezčasé. Či jinak řečeno, kamera ukázala, že pojem plynoucího času je od vizuální zkušenosti neoddělitelný (s výjimkou maleb). Co jste viděli, záviselo na tom, kde a kdy jste se nacházeli. Co jste spatřili, bylo, v závislosti na vaší pozici v čase a prostoru, relativní. Již nebylo možné představit si, že se vše sbíhá do lidského oka coby úběžníku nekonečna.

Tím netvrdíme, že před vynálezem kamery lidé věřili, že by každý člověk mohl spatřit vše. Perspektiva však organizovala vizuální pole chápané



PABLO PICASSO: ZÁTIŠÍ S PLETENOU ŽIDLÍ

vlastně v jeho ideální podobě. Každá kresba či malba, jež využívala perspektivy, sugerovala divákovi, že představuje střed světa. Kamera – a obzvláště pohyblivá kamera – ukázala, že žádný takový střed neexistuje.

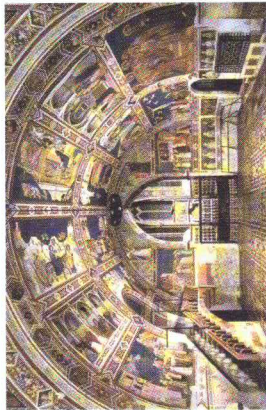
Vynález kamery změnil způsob, jakým lidé vidí. Viditelné pro ně získalo odlišný význam. A to se okamžitě odrazilo v malbě.

Již podle impresionistů se viditelné nezjevovalo člověku za účelem být viděno. Naopak, neustále proměnlivá sféra viditelného se stala prchavou. Kubisté pak za viditelné nepovažovali to, co se nacházelo před okem samotným, ale úhlem možných pohledů ze všech bodů v prostoru okolo zobrazovaného předmětu (či osoby).

Vynález kamery změnil rovněž způsob, jakým lidé vnímali malby vytvořené dlouho před vynálezem kamery. Malby původně tvořily nedílnou součást budovy, pro niž byly navrženy. Člověk tak měl občas v raně renesančním kostele či kapli pocit, že obrazy na stěnách jsou záznamy vnitřního života stavby, že všechny dohromady tvoří paměť budovy – až natolik se podílely na její osobitosti.



BAZILIKA SV. FRANTIŠKA V ASSISI



Jedinečnost každé malby byla kdysi součástí jedinečnosti místa, na němž se nacházela. V některých případech mohla být malba schopna převozu, nikdy však nemohla být spatřena na dvou místech současně. Když kamera malbu reprodukuje, ničí jedinečnost obrazu. Výsledkem je, že se mění význam obrazu. Či přesněji řečeno, jeho význam se zmultiplicuje a rozpadá na mnoho dalších významů.

To živě dokládá situace, kdy se malba objevuje na televizní obrazovce. Obraz vstupuje do domu každého diváka. Tam je obklopen jeho tapetami, nábytkem, vzpomínkami. Proniká do prostředí jeho rodiny. Stává se námětem jejich hovoru. Propůjčuje mu svůj význam. V tu samou chvíli vstupuje do milionu dalších domácností a v každé z nich je vnímán v odlišném kontextu. Díky kaměře dnes cestuje spíše obraz za divákem nežli divák za obrazem. A během takového putování se jeho význam začíná různit.



Dalo by se namítnout, že veškeré reprodukce jsou více či méně zkrácené, a proto originální obraz zůstává stále v určitém smyslu jedinečným. Zde je reprodukce *Madony ve skalách* od Leonarda da Vinciho.



LEONARDO DA VINCI: MADONA VE SKALÁCH

Člověk, který viděl tuto reprodukci, se může vydat podívat na originál do londýnské Národní galerie a objevit tam to, co reprodukce postrádá. Anebo může zapomenout na kvalitu reprodukce, a když spatří originál, jednoduše si připomene, že se jedná o slavnou malbu, jejíž reprodukci už někde viděl. Ať tak či onak, jedinečnost originálu dnes spočívá v tom, že je *originálem reprodukce*. Co člověka zasáhne jako jedinečné, již nespočívá v tom, co obraz vyjevuje. Jeho prvotní smysl se nenachází v tom, co říká, ale v tom, čím je.

Nový status originálního díla je dokonale racionálním výsledkem nových prostředků reprodukce. V tomto bodě však opět dochází k zatemňování. Význam původního díla již nespočívá v jedinečnosti jeho výpovědi, ale v jedinečnosti jeho existence. Jak je v naší současné kultuře jeho jedinečná existence hodnocena a vymezena? Je definována po způsobu předmětu, jehož hodnota závisí na jeho vzácnosti. Tato hodnota je potvrzována a poměřována prostřednictvím ceny, které dokáže dosáhnout na trhu. Protože se však nicméně stále jedná o „umělecké dílo“ – a umění je považováno za něco vznešenějšího než obchod – tvrdí se, že jeho tržní cena je odrazem jeho duchovní hodnoty. Jenže duchovní hodnota takového předmětu, na rozdíl od zprávy nebo návodu, může být osvětlena pouze prostřednictvím magie či náboženství. A jelikož v moderní společnosti ani jedno nepředstavuje hybnou sílu života, je umělecký předmět, „umělecké dílo“, zahaleno do atmosféry zcela falešné zbožnosti. O uměleckých dílech se mluví a jsou prezentována, jako by se jednalo o posvátné relikvie: relikvie, které v první řadě slouží jako doklad svého vlastního záchování. Minulost z níž pocházejí, je zkoumána za účelem prokázání pravosti tohoto zachování. Jakmile může být prokázán jejich původ, jsou prohlášeny za umění.

Návštěvník londýnské Národní galerie ocitající se před *Madonou ve skalách* by měl být na základě toho, co vše mohl o malbě slyšet či číst, povzbuzován k tomu, aby se cítil třeba následovně: „Stojím před ní. Můžu ji vidět. Tahle Leonardova malba není jako ty ostatní. Národní galerie vlastní její originál. Pokud se na ni podívám dostatečně důkladně, měl bych být schopen pocíť její autentičnost. *Madona ve skalách* od Leonarda da Vinciho je pravá, a proto je nádherná.“

Zavrhnout takové pocity jako naivní by nebylo správné. Dokonale ladí se sofistikovanou kulturou odborníků na oblast umění, pro něž je katalog Národní galerie sepsán. Záznam k *Madoně ve skalách* je jednou z nejdelších položek vůbec. Tvoří ho čtrnáct hustě tištěných stránek. Ty nepojednávají o významu obrazu. Zabývají se tím, kdo zakázku zadal, právními třenicemi, tím, kdo obraz vlastnil, jeho příbližnou datací, rodinami jeho majitelů. Za těmito informacemi se skrývají léta výzkumu, jehož cílem je bez jediného názaku pochybnosti prokázat, že malba je pravým Leonardem. Vedlejším záměrem je dokázat, že téměř identická malba v Louvru představuje kopii obrazu z Národní galerie.

Národní galerie prodává více reprodukcí Leonardovy kresby *Madony s dítětem, svatou Annou a svatým Janem Křitelem* nežli jakéhokoli





LEONARDO DA VINCI: MADONA VE SKALÁCH,  
NÁRODNÍ GALERIE, LONDÝN



LEONARDO DA VINCI: MADONA VE SKALÁCH,  
LOUVRE, PAŘÍŽ

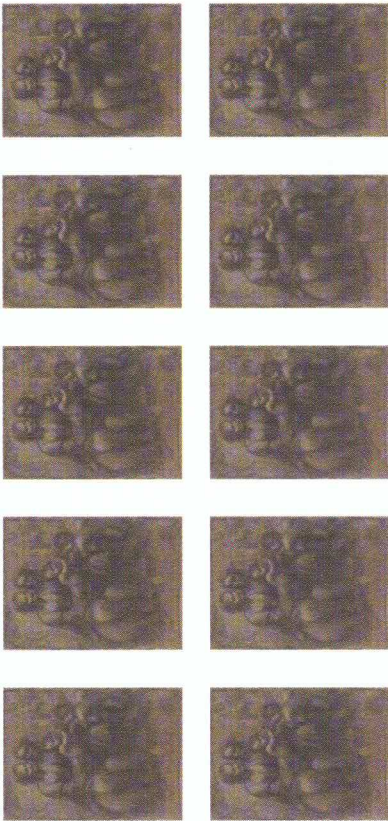
jiného obrazu ze své sbírky. Před lety znali výjev pouze odborníci. Proslulým se stal proto, že jej chtěl jakýsi Američan koupit za dva a půl milionu liber.

Nyní se nachází v samostatné místnosti, přičemž místnost působí jako kaple. Kresba je umístěna za neprůstředným plexisklem. Získala nový druh působivosti. Nikoliv proto, co znázorňuje – nikoliv z důvodu významu obrazu. Úchvatnou a záhadnou se stala díky své tržní hodnotě.

Falešná zbožnost, jež nyní obklopuje originály uměleckých děl a která je nakonec odvislá od jejich tržní hodnoty, nahradila to, co obrazy ztratily ve chvíli, kdy je kamera učinila reprodukovatelnými. Funkce této zbožnosti je nostalgická. Představuje poslední vyprázdněný požadavek na zachování hodnot oligarchické, nedemokratické kultury. Pokud již není obraz jedinečný a exkluzivní, musí takovým být učiněn umělecký předmět, věc.

Většina populace umělecká muzea nenavštěvuje. Následující tabulka ukazuje, nakolik je zájem o umění spojen s výsadou vzdělání.

LEONARDO DA VINCI:  
MADONA S DÍTĚTEM,  
SVATOU ANNOU  
A SVATÝM JANEM  
KRŤITILEM



Podíl návštěvníků uměleckých galerií v rámci jednotlivých národů podle úrovně dosaženého vzdělání:  
Procentuální podíl zástupců každé vzdělávací kategorie, kteří navštěvují muzeum

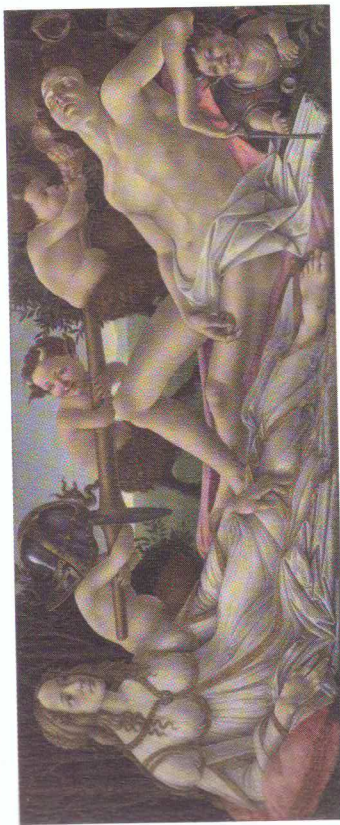
|  | Řecko | Polsko | Francie | Holandsko | Řecko       | Polsko | Francie | Holandsko |
|--|-------|--------|---------|-----------|-------------|--------|---------|-----------|
| Bez vzdělání   | 0,02  | 0,12   | 0,15    | ---       | 10,5        | 10,4   | 10      | 20        |
| Základní vzdělání  | 0,30  | 1,50   | 0,45    | 0,50      | Pokračující | 11,5   | 12,5    | 17,3      |
|  |       |        |         |           | a vyšší     | 11,7   |         |           |
|  |       |        |         |           | vzdělání    |        |         |           |
| Zdroj: Pierre Bourdieu – Alain Darbel, <i>L'Amour de l'art</i> , Paříž 1969. |       |        |         |           |             |        |         |           |

Většina společnosti považuje za obecně dané, že muzea jsou plná posvátných relikvií, jež odkazují k mystériu, z něhož jsou oni sami vyloučeni: mystériu nevysvětlitelného bohatství. Či jinak řečeno, věří, že originály mistrovských děl náležejí do hájemství (jak materiálního, tak duchovního) bohatých lidí. Další tabulka naznačuje, jaké představy si s uměleckým muzeem spojují jednotlivé sociální vrstvy.

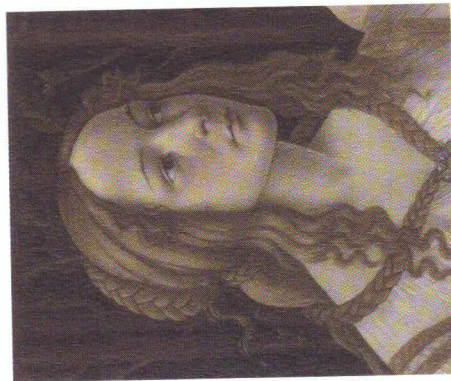
Podíl návštěvníků uměleckých galerií v rámci jednotlivých národů podle úrovně dosaženého vzdělání:  
Procentuální podíl zástupců každé vzdělávací kategorie, kteří navštěvují muzeum

|  | Manuálně pracující | Odborné školení pracovníci a skupina bílých límečků | Odborný a vyšší management |
|--|--------------------|---|----------------------------|
|  | %                  | %   | %                          |
| Kostel   | 66                 | 45  | 30,5                       |
| Knihovna   | 9                  | 34  | 28                         |
| Přednáškový sál  | —                  | 4   | 4,5                        |
| Obchodní dům nebo vstupní halu veřejné budovy                                | —                  | 7   | 2                          |
| Kostel a knihovna  | 9                  | 2   | 4,5                        |
| Kostel a přednáškový sál   | 4                  | 2   | —                          |
| Knihovna a přednáškový sál   | —                  | —   | 2                          |
| Židé z uvedených míst  | 4                  | 2   | 19,5                       |
| Zdroj: Pierre Bourdieu – Alain Darbel, <i>L'Amour de l'art</i> , Paříž 1969. |                    |   |                            |

Ve věku obrazové reprodukce není význam obrazů již déle vázán na obrazy samotné. Jejich význam začíná být přenositelný. To znamená, že se stává svého druhu informací, a jako každá informace je buď použita, nebo ignorována. Informace sama o sobě nemá žádnou váhu. Interpretace významu malby buď upravuje, nebo úplně pozměňuje. Mělo by být zcela jasné, co tato skutečnost obnáší. Nejde tu o problém reprodukce, jež selhává v pravověrném zobrazení určitých aspektů obrazu. Jedná se o otázku reprodukce umožňující využití obrazu k mnoha odlišným účelům a jeho, na rozdíl od původního díla, propůjčení se všem těmto účelům. Podívejme se na některé ze způsobů, jakými reprodukováný obraz propůjčuje sebe sama k takovému použití.



Reprodukce vyčleňuje detail z celku malby. Detail je proměněn. Z alegorické postavy se stává portrét dívky.



20

Když je malba reprodukována filmovou kamerou, nevyhnutelně se stává součástí argumentačního materiálu filmového tvůrce.

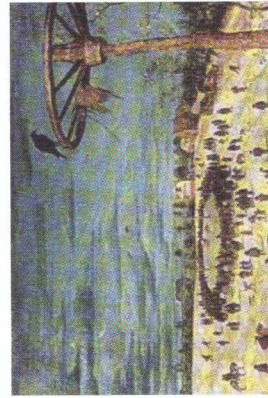
Film, jenž reprodukuje obrazové výjevy, prostřednictvím plátna přivádí diváka k autorovým vlastním závěrům. Malba filmovému tvůrci propůjčuje váhu, moc.



Je to možné proto, že film se odvíjí v čase. Obraz nikoliv.



Způsob, jakým ve filmu jeden obraz následuje druhý, jejich sled, vytváří argumentační řadu, jež se stává nezvratnou.



21

PIETER BRUEGHEL STARŠÍ: PROCESÍ NA KALVÁRII

SANDRO BOTTICELLI: VENUŠE A MARS

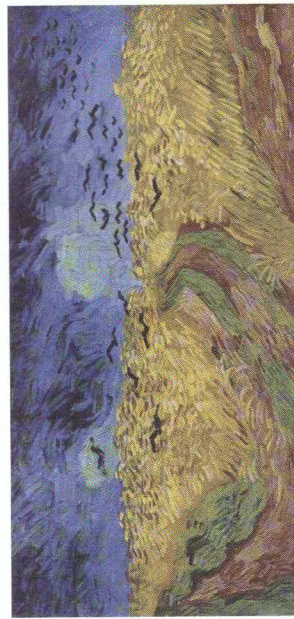
V případě malby jsou všechny její části určeny k tomu, aby byly vnímány v jednom okamžiku. Divák potřebuje čas k tomu, aby si důkladně prohlédl každou část obrazu. Jakmile však dojde ke konečnému úsudku, simultánní přítomnost celé malby vyvrátí či potvrdí jeho závěr. Malba si uchovává svou vlastní autoritu.



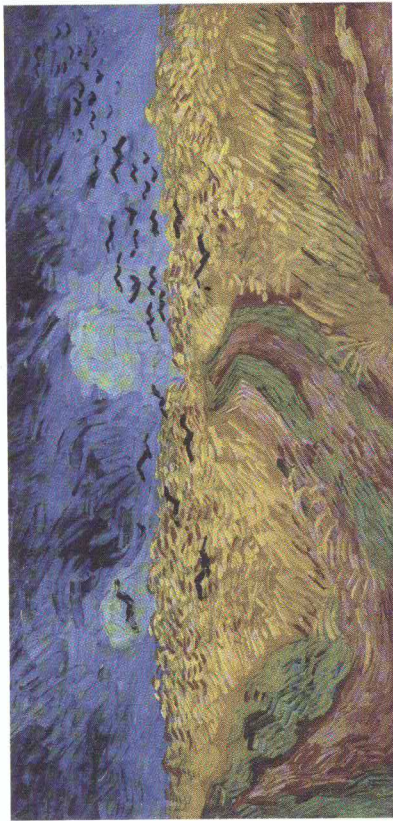
PIETER BRUEGHEL STARŠÍ: PROCESÍ NA KALVÁRII

Obrazy jsou obvykle reprodukovány se slovním doprovodem.

Toto je krajina malba zachycující pšeničné pole, z něhož vylétají ptáci. Chvilí si ji prohlížejte a pak se podívejte na následující stránku.



VINCENT VAN GOGH: PŠENIČNÉ POLE S VRÁNAMI



VINCENT VAN GOGH: PŠENIČNÉ POLE S VRÁNAMI

TOTO BIL. POSLEDNÍ OBRAZ, KTERÝ VAN GOGH NAMALOVAL, NEŽ SE ZABIL.

Je obtížné přesně určit, jak slova pozměnila obraz, bezpochyby jej však pozměnila. Obraz nyní ilustruje tuto větu.

Každý obraz reprodukován v tomto eseji se stal součástí tvrzení, jež má málo či vůbec nic společného s původním nezávislým významem malby. Slova citovala obrazy, aby potvrdila svou vlastní verbální moc. (V obrazových esejích obsažených v této knize je tento rozdíl snad patrnější)

Stejně jako veškeré informace se i reprodukováné obrazy musí prosadit ve vztahu vůči ostatním, neustále šířeným informacím.



JACQUES-LOUIS DAVID: MADAM RÉCAMIEROVÁ



Následkem toho se sama reprodukuje, jež si ke svému originálu vytváří také vlastní odkazy. stává referenčním bodem dalších obrazů. Význam obrazu se mění podle toho, co člověk vidí bezprostředně vedle něj a co následuje okamžitě po něm. Tento vliv je zachován napříč celým kontextem, v němž se reprodukuje objevuje.

Je-li to dílo umělecké, díla reprodukovatelná, teoreticky mohou být použita kýmkoliv. Ve většině případů – v uměleckých publikacích, časopisech, ve filmech či uvnitř pozlacených rámců pověšených v obývacích pokojích – jsou však reprodukcce stále využívány k posílení představy, že se nic nezměnilo. Že umění svou jedinečnou neomezenou mocí opravňuje další formy moci a podílí se na vytváření zdánlivě vznešené nerovnosti a vzrušující hierarchie. Například celá myšlenka národního kulturního dědictví využívá umění k velebení současného společenského systému a jeho zájmů.

Reprodukční prostředky jsou politicky nebo ekonomicky využívány k tomu, aby zakryly či popřely to, co jim umožňuje existovat. Někteří lidé s nimi však zacházejí odlišně.



Dospělí i děti mají občas ve svých ložnicích a obývacích pokojích nástěnky, na které si připichují kousky papíru: dopisy, fotografické momentky, reprodukcce maleb, novinové výstřižky, originální kresby, pohlednice. Je-li to dílo, na každé nástěnce všechny obrázky vybrané výsokým způsobem tak, aby k sobě pasovaly a vyjadřovaly zkušenost obyvatele daného pokoje, přimáží stejnému jazyku a jsou si zde více či méně rovny. Takové nástěnky by logicky měly nahradit muzea.

Co se tím vlastně snažíme říct? Nejprve si ujasněme, co neříkáme. Netvrdíme, že tváří v tvář původním uměleckým dílům nezbylo, vyjma posvátného úžasu nad tím, že přetrvaly v čase, nic dalšího k prožitku. Způsob, jakým bývá k uměleckým dílům obvykle přistupováno – prostřednictvím muzejních katalogů, živých průvodců či audioprůvodců – představuje pouze jeden z mnoha možných přístupů. Ačkoliv se umělecká díla nikdy znovu nestanou tím, čím byla před věkem mechanické reprodukcce, ve chvíli, kdy umění minulosti přestává být nahrazeno prizmatem nostalgie, přestávají být díla posvátnými relikty. Neříkáme tedy, že originální umělecká díla jsou nyní neúčelná.



JAN VERMEER VAN DELFT: MLÉKAŘKA

Původní malby jsou tiché a nehybné způsobem, jakým informace nikdy není. V tomto ohledu ani reprodukcce zavěšená na zdi není srovnatelná s originálem, jelikož v něm ticho a nehybnost prostupují skutečným materiálem, barvou, v níž lze rozeznat stopy maliřových prostředků gest. To má za následek překročení časového odstavu mezi dobou, kdy byl obraz namalován, a momentem, kdy se na něj díváme. V tomto zvláštním smyslu jsou veškeré malby, z důvodu bezprostřednosti jejich svědectví, současné. Jejich dějinný okamžik je doslova před našima očima. Cézanne dospěl ke stejnému postřehu z perspektivy malíře. „Minuta v životě světa pomijí! Namalovat ji v její skutečnosti a pro ni zapomenout na vše ostatní! Stát

se onou minutou, být smyslovým povrchem... poskytnout obraz tomu, co vidíme, zapominaje vše, co se zjevilo před našim momentem..." Jak budeme smýšlet o onom zachyceném okamžiku, když se ocitne před našima očima, závisí na tom, co očekáváme od umění. To pro změnu závisí na tom, jakým způsobem jsme již dříve zakoušeli význam maleb prostřednictvím reprodukcí.

Neříkáme ale ani, že veškerému umění může být porozuměno spontánně. Netvrdíme, že když kvůli připomínce nějaké osobní zkušenosti z časopisu vystřihneme reprodukcí starořecké hlavy a pověšíme ji na nástěнку vedle dalších různorodých obrazů, znamená to totéž jako vyrovnání se s plným významem dané busty.

Představa nevinného přistupování k obrazům se projevuje dvojitým způsobem. Odmítnutím účasti na spiknutí si člověk uchová nevinnost. Avšak zůstat nevinným může rovněž znamenat zůstat nevědomým. Zásadní rozpor nespočívá mezi nevinností a věděním (anebo mezi přirozeným a kulturním), ale mezi celistvým přístupem k umění, jenž se jej pokouší vztáhnout ke každé oblasti zkušenosti, a ezoterickým přístupem několika specializovaných odborníků, kteří jsou výkonnými činiteli nostalgické vládnoucí vrstvy nacházející se v úpadku. (V úpadku nikoliv před nástupem proletariátu, ale tvář v tvář nové korporátní a státní moci.) Skutečnou otázkou pak zůstává: Komu správně patří smysl umění minulosti? Těm, kdo jej jsou schopni vztahovat na své vlastní životy, nebo kulturní hierarchii znalců památek?

Vizuální umění vždy existovalo uvnitř určitého hájemství, které bylo původně magické či posvátné povahy. Mělo však také fyzický rozměr: vždy se zde nacházelo místo, jeskyně, budova, ve které či pro níž bylo dílo vytvořeno. Zkušenost umění, jež byla nejprve zkušeností rituálu, byla oddělena od zbytku života – právě za účelem uplatnění moci nad životem. Následně toto pole působnosti umění získalo společenský rozměr. Bylo začleněno do kultury vládnoucích vrstev, zatímco fyzicky bylo odděleno a izolováno v jejich palácích a sídlech. Během celého tohoto období moc umění zůstávala neoddělitelná od zvláštní autority jeho prostředí.

Moderní nástroje reprodukce autoritu umění podkopaly a zbavily umění – či spíše jeho obrazy, které reprodukuji – jeho tradičního zázemí. Výbec poprvé se obrazy umění staly pomíjivými, všudypřítomnými, nehmotnými, dostupnými, bezcennými, svobodnými. Obklopují nás stejně, jako nás obklopuje jazyk. Vstoupily do hlavního proudu života, nad kterým již samy nemají moc.

Jejíkož jsou reprodukční prostředky téměř vždy využívány k šíření představy, že se nic nezměnilo, kromě toho, že díky reprodukcím mohou nyní masy začít oceňovat umění tak, jako kdysi kulturní menšina, uvědomuje si dosud velice málo lidí, k čemu skutečně došlo. A masy pochopitelně zůstávají skeptické a lhostejné.

Pokud by byl nový jazyk obrazů užíván jinak, mohla by mu být prostřednictvím jeho používání propůjčena nová moc. Pomocí něj bychom mohli

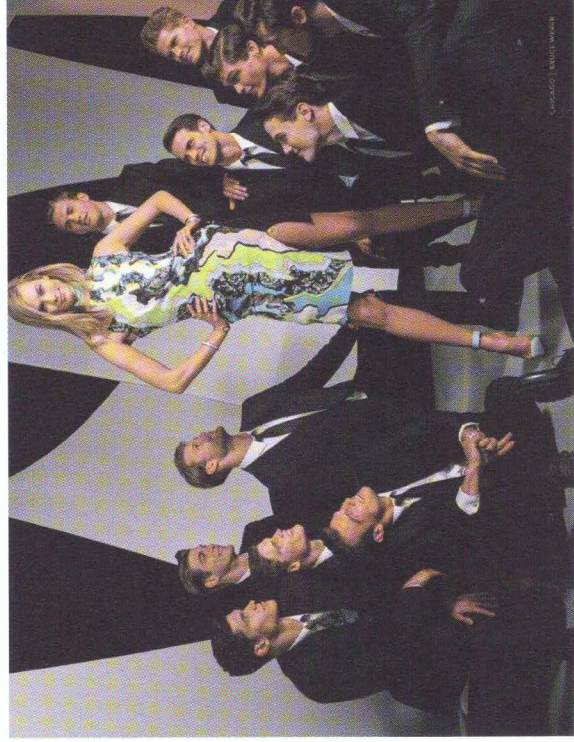
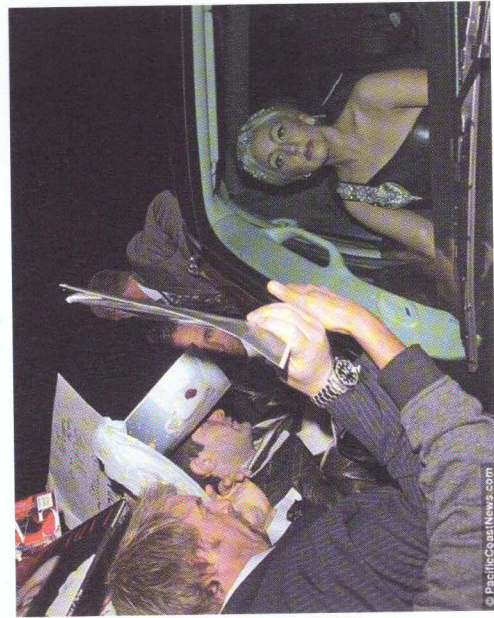
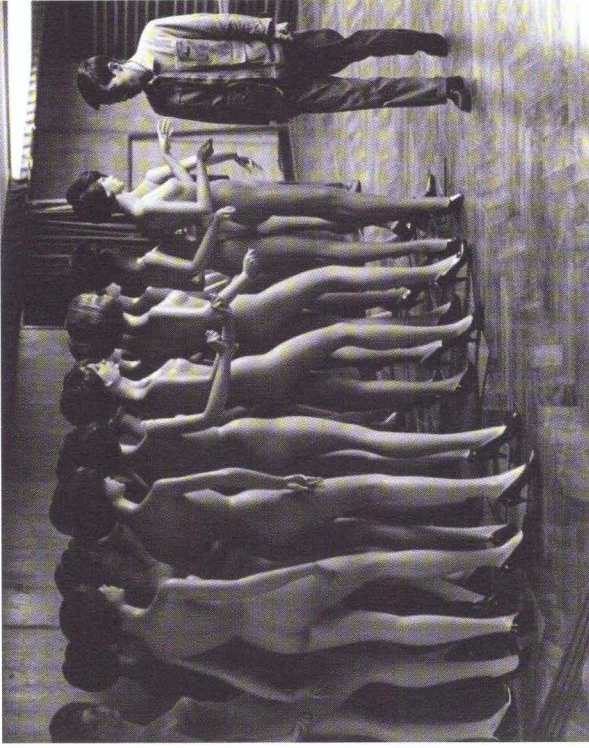
začít přesněji definovat naše zkušenosti v oblastech, kde slova nestačují. (Vidění předchází slovům.) A to nikoliv pouze osobní zkušenost, ale také základní historickou zkušenost našeho vztahu k minulosti. Jinými slovy, zkušenost spojenou s úsilím dát našim životům smysl, úsilím porozumět dějinám, jejichž aktivní hybnou silou se můžeme stát.

Umění minulosti neexistuje stejným způsobem, jako existovalo kdysi. Jeho moc je ztracena. Na jejím místě se nachází jazyk obrazů. Nyní záleží na tom, kdo a za jakým účelem tento jazyk používá. To se dotýká otázky reprodukcí práva, nakladatelských a tiskových autorských práv, celkové politiky veřejných uměleckých galerií a muzeí. Tyto otázky jsou nám obvykle předkládány v podobě úzce vymezených odborných záležitostí. Jedním z cílů tohoto eseje bylo ukázat, že v sázce je něco mnohem závažnějšího. Osoby či vrstvy, které jsou odříznuté od své vlastní minulosti, mají mnohem menší svobodu jako osoby či vrstva volit a jednat nežli ti, kteří byli schopni sami sebe do dějin situovat. To je důvodem – a jediným důvodem – proč se celé umění minulosti nyní stalo politickou záležitostí.



Mnoho myšlenek obsažených v předchozím eseji bylo převzato z eseje *Umělecké dílo ve věku mechanické reprodukce*, napsané před více než čtyřiceti lety německým kritikem a filozofem Walterem Benjaminem<sup>3</sup>.

2





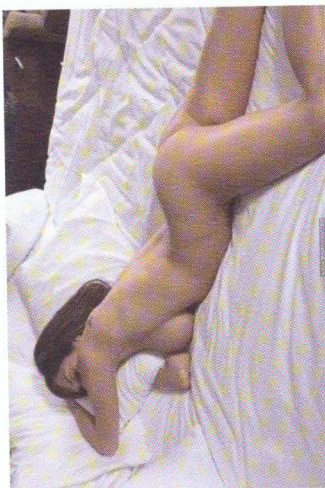
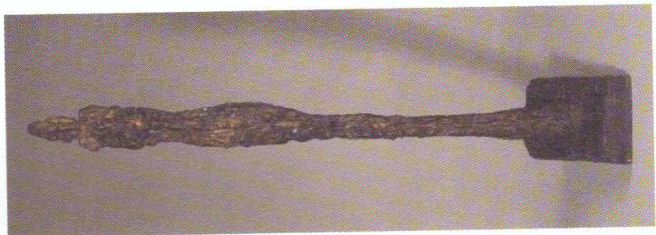
REMBRANDT VAN RIJN: BETSABE S DOPISEM KRALE DAVIDA



PABLO PICASSO: SNILEK



ALBERTO GIACOMETTI: BENÁTSKÁ ŽENA



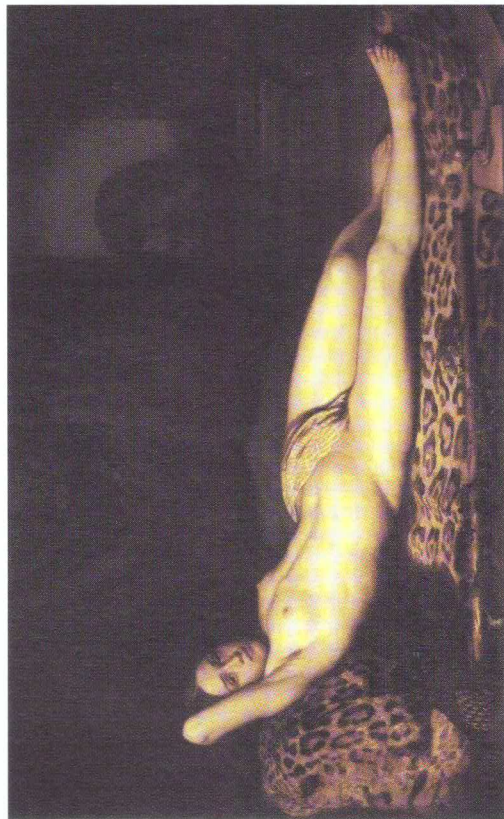
PAUL GAUGUIN: UŽ NIKDY











Podle konečně zpochybňovaných, avšak dosud rozhodně nepřekonaných praktik a zvyklostí nabývá společenská prezentace ženy odlišné podoby nežli u muže. Vystupování muže závisí na příslibu moci, který ztělesňuje. Jestliže se jedná o příslib významný a důvěryhodný, jeho přítomnost bije do očí. Pokud je příslib spíše chabé povahy a nehodný naší důvěry, sledáváme jeho přítomnost zanedbávanou. Příslibená moc přitom může nabývat různých podob – morální, fyzické, charakterové, ekonomické, společenské či sexuální. Její předmět se však vždy nachází vně muže, jehož společenské vystupování naznačuje, čeho je pro vás či k vám schopen. Taková prezentace může být falešná, když muž předstírá něco, čeho ve skutečnosti schopen není. I takové předstírání se však pokaždé vztahuje k moci uplatňované nad druhými.

Vystupování ženy naopak vyjadřuje její vlastní postoj vůči sobě samé a vymezuje, jak k ní může či nemůže být přistupováno. Její přítomnost ve společnosti se projevuje prostřednictvím gest, hlasu, názorů, volby slova, způsobu oblékání, prostředí, v němž se pohybuje, vkusu – v posledku neexistuje nic z toho, čím se žena zabývá, co by nepřispívalo k její celkové prezentaci. Vystupování ženy je natolik vnitřně blízké její osobě, že o něm muži mají tendenci smýšlet jako o čemsi podobném tělesnému vyzářování, svého druhu teplotě, vůni či auře.

Narodit se ženou znamená narodit se do předem přiděleného a omezeného prostoru, do dráhy mužů. Způsob prezentace žen ve společnosti se vyvinul na základě jejich vynalézavosti jako důsledek života pod tímto poručnickým uvnitř omezeného prostoru. To vše se však uskutečnilo za cenu rozpolcení ženské osobnosti ve dvě. Žena se musí neustále pozorovat. Téměř nepřetržitě je doprovázena svým vlastním obrazem. Zatímco přechází pokojem či prolévá slzy nad smrtí svého otce, může se jen stěží vyhnout představě sebe sama jako krácející anebo plačící ženy. Od raného dětství ji učili a přesvědčovali, aby se bez ustání zabývala sama sebou.

Tak v sobě začíná nacházet dva zakládající, avšak vždy jasně rozlišené prvky své ženské identity – *dohlížejícího* a *dohlíženou*.

Vše, co dělá, a všim, čím je, musí pozorovat. To, jak se druhým lidem prezentuje, a v posledku zejména to, jaká se ukazuje mužům, má zásadní význam pro úspěch jejího života tak, jak bývá o úspěchu ženy ve společnosti obvykle smýšleno. Její vlastní pojetí sebe sama je vytlačováno pojetím jejího já viděného druhým.

Nežli k nim přistoupí, muži nejprve ženy pozorují. Způsob, jak se žena muži prezentuje, proto může předem určit způsob, jak s ní bude jednáno. Aby ženy nabývaly nad tímto procesem kontroly, musí jej ovládnout a zvnitřnit. Dohlížející stránka ženského já předvádí druhým prostřednictvím sebou dohlížené části, jak by mělo být přijímáno její celistvé já. Právě toto vzorové chování vůči jedné části sebe samé formuje vystupování ženy ve společnosti. Každý ženin projev určuje, co je a není v její přítomnosti „dovolené“. Jakýkoliv její krok – nehledě na jeho přímý záměr či motivaci – je zároveň vykládán jako známka toho, jak chce, aby s ní bylo zacházeno. Jestliže žena mrští sklenici o zem, představuje tento výjev příklad toho, jak nakládá se svým pocitem vzteku, a tedy i toho, jak by si přála, aby k ní přistupovali druzí. Pokud je v té samé situaci zastoupen muž, jeho jednání je vykládáno pouze jako vyjádření hněvu. Jestliže se ženě podaří dobrý vtip, pak slouží jako příklad chápání sebe samé jako vtipálka i způsobu, jakým by coby žena se smyslem pro humor chtěla být vnímána ostatními. Je to pouze muž, kdo může vtipkovat bezdůvodně.

Mohli bychom použít následující zjednodušení: *muž jedná a žena se ukazuje*. Muži hledí na ženy, zatímco ženy pohlížejí na sebe samé jako na spatřené. Tato situace nejen předem určuje větší vztahů mezi muži a ženami, ale vyznačuje také vztah žen k sobě samým. Dohlížitel uvnitř ženy je rodu mužského: dohlížená rodu ženského. Tímto způsobem proměňuje žena sebe samu v předmět, a to především v předmět vidění: v podívanou.

Existuje jeden žánr evropské olejomalby, jehož hlavním a stále se opakujícím námětem jsou ženy. Akt. Právě v aktech pocházejících z prostředí evropské malby můžeme objevit určitá kritéria a konvence, prostřednictvím nichž byly ženy v roli podívané vnímány a posuzovány.

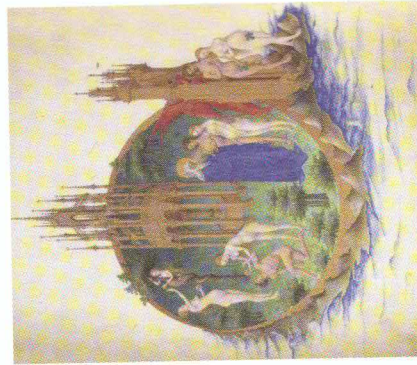
První z tradičních aktů zobrazují Adama a Evu. V tomto případě se vyplatí odkazovat k danému příběhu tak, jak je zaznamenán v knize Genesis:

Když tedy žena viděla, že onen strom je dobrý k jídlu a lákavý na pohled, strom žádoucí k nabytí rozumu, vzala z jeho ovoce a jedla. Dala i svému muži, který byl s ní, a také on jedl. Tehdy se jim oběma otevřely oči a poznali, že jsou naří. Svázali tedy fíkové listy a udělali si zástěrky... Vtom ale uslyšeli hlas Hospodina Boha. „Kde jsi?“ volal Hospodin Bůh na Adama. Ten odpověděl: „Slyšel jsem v zahradě tvůj hlas a dostal jsem strach, protože jsem nahý. Proto jsem se skryl...“ Ženě řekl: „Rozmnožím útrapy tvého těhotenství, své děti budeš rodit v bolestech. Po muži budeš dychtivě toužit, on ti však bude poroučet.“

Co je na tomto příběhu zarážejícího? V důsledku pozření jablka začali vnímat vzájemné odlišnosti, a tak si uvědomili svou nahotu. Nahota byla stvořena v mysli pozorujícího.

Druhým pozoruhodným momentem je pak postavení ženy. Ženy obviněné a potrestané prostřednictvím podřízenosti vůči muži, zatímco muž se stává zástupcem Boha.

Ve středověku byl tento příběh často zobrazován výjev za výjevem, podobně jako v komiksovém vyprávění.



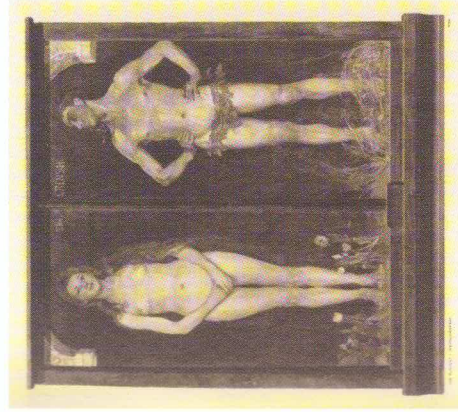
BRATŘI Z LIMBURKA: VYHNÁNÍ Z RÁJE (PŘEBOHATÉ HODINKY VÉVODY Z BERRY)

V průběhu renesance se narativní část vytratila a jedinou zobrazovanou scénou zůstal moment studu, kdy je dvojice oděna do fíkových listů či si své tělo cudně zakrývá rukama. Jejich stud se však již tolik nevztahuje k nim samým, jako k divákovi.



JAN GOSSAERT ZVANÝ MABUSE:  
ADAM A EVA

Později se stud stal druhem exhibice.



MAX SLEVOGT: DVOJICE

Ve chvíli, kdy se mališská tradice více sekularizovala, objevila se další témata nabízející příležitost k zobrazování aktů. Přesto však v každém z nich již zůstalo implikováno, že námět (a tedy žena) si je vědom divákovy pohledu. Žena není nahá sama o sobě.

Žena je nahá prostřednictvím divákovy pohledu. Mnohdy, například jako u obilbeného námětu Zuzany a starců, představuje právě tato zápleтка skutečný námět obrazu. Přidáváme se na stranu starců, abychom tajně pozorovali Zuzanu během koupele. Ta náš pohled opětuje.

JACOPO ROBUSTI ZVANÝ TINTORETTO:  
ZUZANA A STARCI



V Tintorettové jiné verzi stejného námětu se Zuzana pozoruje v zrcadle, čímž se připojuje ke skupině vlastních pozorovatelů.

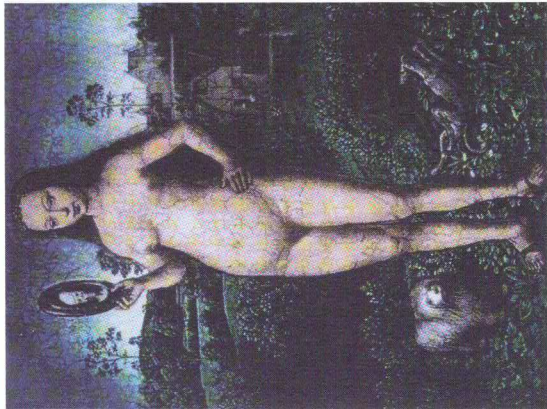
JACOPO ROBUSTI ZVANÝ TINTORETTO:  
ZUZANA A STARCI



Zrcadlo samo bylo často zobrazováno jako symbol ženské marnivosti. Takové moralizování bylo nicméně povětšinou pokrytecké.

Namalovali jste totiž nahou ženu, jelikož se vám pohled na ni líbil. Vložili jste jí do ruky zrcátko a malbu jste nazvali *Marnivost*, čímž jste ženu, jejíž nahotu jste v prvé řadě zobrazili pro své vlastní potěšení, morálně odsoudili.

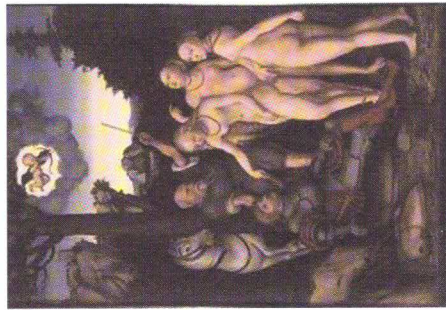
Skutečná funkce zrcadla však byla zcela jiná. Zrcadlo mělo ženu mlčky podpořit v pochopení sebe samé především jako podiváně.



HANS MEMLING: MARNOST, STŘEDNÍ ČÁST  
TRIPTYCHU SVĚTSKÁ MARNOST A SPÁSA  
BOŽÍ

Paridův soud nabídl další námět, v němž byla obsažena stejná myšlenka muže či mužů hledících na nahé ženy.

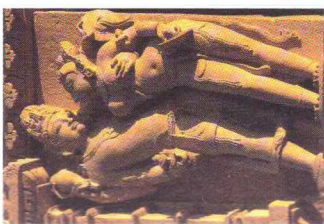
Obsahuje ovšem nový prvek, prvek soudu. Paris odměňuje jablkem tu ženu, již považuje za nejkrásnější. Krása se tak spojuje se soutěživostí. (V dnešní době se Paridovým soudem staly soutěže krásy.) Ti, kdo nejsou ohodnoceni jakožto krásní, *krásnými nejsou*. Ti, kdo si takové hodnocení vyslouží, obdrží i ocenění.



LUCAS CRANACH MLADŠÍ: PARIDŮV SOUD



KÁMASÚTRA



VIŠŇU A LAKŠMI

názor, že zatímco nahota jednoduše znamená stav bez šatů, akt je uměleckým dílem. Nahota se podle něj nestává výchozím bodem malby, ale způsobem vidění, jehož malba dosahuje. Do jisté míry má autor pravdu – přestože způsob, jakým pohlížíme na „akt“, se nedotýká výhradně umění – existují také fotografické akty a pózy a gesta s nimi spojená. Pravdou však vždy zůstává, že nahota podléhá společenským konvencím a pravidlům. Pravidlům, jejichž oprávněnost se odvozuje právě od určité umělecké tradice.



Jaké významy tyto konvence nesou? Co nahota značí? Obracet se pro odpovědi výhradně do oblasti umění není v případě těchto otázek dostačující. Vždyť vidíme zcela jasně, že nahota souvisí rovněž s prožívanou sexualitou.

Být nahý znamená být sám sebou.

Být námětem aktu znamená, že mě druzí vidí nahého, nicméně já sám sebe nerozpoznávám. Aby se nahé tělo stalo aktem, musí být vnímáno jako předmět. (Pohled, jenž uchopuje tělo jako předmět, následně pobízí k předmětnému zacházení s tělem.) Nahota odkrývá sebe samu. Nahota zobrazená prostřednictvím aktu je vystavena druhým na odiv.



PETER PAUL RUBENS: PARÍŽŮV SOUD

Cena má být v majetku soudce – to jest, má mu být k dispozici. Karel II. zadal Lelymu tajnou zakázku na jistou malbu. Ta představuje obraz vysoce příznačný pro danou tradici. Podle motivu by se mohlo jednat o *Venuši a Kupida*. Ve skutečnosti ale portrét zobrazuje jednu z králových milenek, Nell Gwynnovou. Zachycuje její pohled pasivně směřující k divákovi, jenž upřeně hledí na její nahé tělo.



PETER LELEY: PORTRÉT NELL GWYNNOVÉ

Tato nahota nicméně nevyjadřuje milenciiny vlastní pocity. Je výrazem její podřízenosti vůči pocitům či potřebám majitele (vlastníhoho ženu i malbu). Ve chvílích, kdy král tento obraz veřejně předváděl, byl tento stav podřízenosti stavěn na odiv, aby mu hosté mohli závidět.

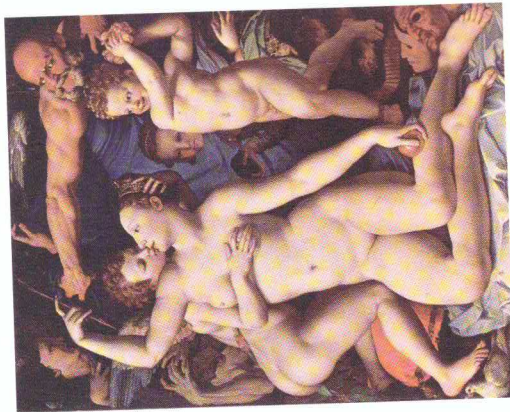
Naši pozornost si však rozhodně zaslouhují také neevropské výtvarné projevy. V indickém, persickém, africkém či předkolumbovském umění není nahota nikdy podávána tak pasivním způsobem. Pokud v daných tradicích jako námět díla nacházíme sexuální přitažlivost, zachycuje spíše milostný akt dvou lidí, do něhož jsou oba stejně aktivně ponořeni.

Postupně se nám tedy v rámci evropské výtvarné tradice může začít vyjevovat rozdíl mezi nahotou a aktem. Kenneth Clark v knize *Nahota* zastává

Ocitnout se nahý znamená odhodit masku. Ocitnout se vystavený pohledu druhých znamená nabýt povrchu své kůže, ochlupení svého těla, proměňujícího se v nesnímátnou masku. Akt je odsouzen k tomu nebýt nikdy nahý. Nahota zachycená formou aktu je svého druhu šatem.

Klasická evropská tradice aktů malovaných olejem nikdy nezachycuje ústřední postavu, kterou ve skutečnosti zosobňuje muž-dívák stojící před obrazem, jehož mužské pohlaví předpokládáme. Celý výjev je určený jemu. Vše se musí jevit jako výsledek jeho prodlívání před obrazem. To kvůli němu na sebe postavy vzaly svou nahotu. On však, oblečený do svých šatů, již z podstaty zůstává cizincem.

Pozastavme se na chvíli nad Bronzinoovým obrazem *Venuše, Kupid a Čas* (*Alegorie touhy*).



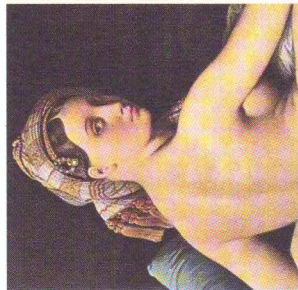
AGNOLO BRONZINO: VENUŠE, KUPID A ČAS

Složitý symbolismus skrývající se za touto malbou nás nyní nemusí trápit, jelikož v prvním plánu neovlivňuje její sexuální náboj. Daný obraz totiž sehrává především roli sexuální provokace.

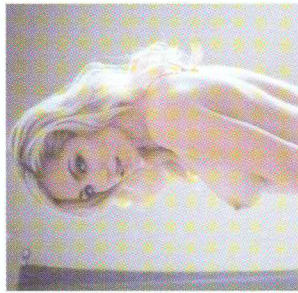
Francouzský král tuto malbu obdržel darem od florentského vévody. Chlapec, klečící na polštářku a líbající ženu, představuje Kupidá. Ona pak znázorňuje Venuši. Pozice vyobrazeného těla však nemá s jejich vzájemným polibkem co do činění. Její tělo je na malbě umístěno tak, aby se předvádělo muži hledícímu na obraz. Obraz vznikl jako oslovení *jeho* sexuality. K sexuálnímu prožívání ženy si vztah nenachází. (Ze zcela stejného důvodu jako v tomto případě je i v celé evropské tradici dodržováno pravidlo nezobrazování ženského ochlupení. Ochlupení je spojováno s vášní a sexuální mocí. Sexuální touha ženy však musí být

výrazně utlumena, aby divák mohl pocítit monopol na její vlastnictví.) Ženy mají sexuální touhu uspokojovat, nikoliv ji projevovat.

Porovnejme výrazy těchto dvou žen:



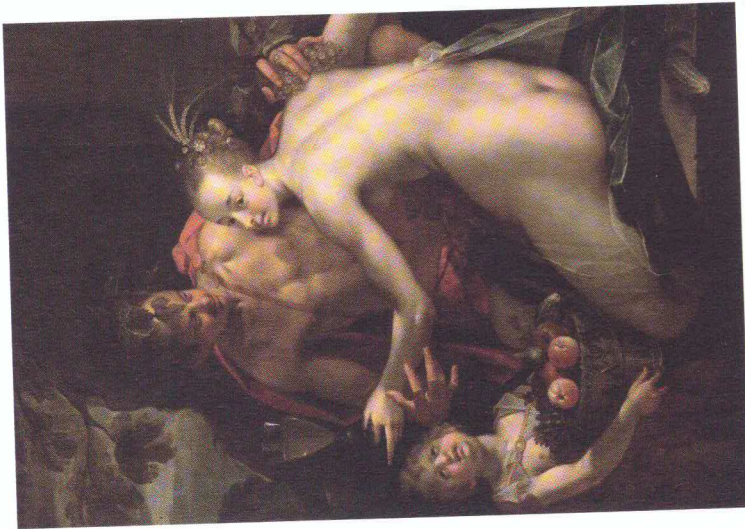
J. A. D. INGRES: VELKÁ ODALISKA



Jedna stála modelem slavnému Ingresovu obrazu, druhá se stala námětem fotografie v pánském časopise.

Není v obou případech jejich výraz pozoruhodně podobný? Je to výraz ženy odpovídající s předem promyšleným kalkulem na pohled muže, jehož si, přestože jej nezná, představuje. Dává mu všanc jednu část svého žensství, část, na niž je dohlíženo.

Je však pravda, že v některých případech nacházíme na malbách také mužské milence.



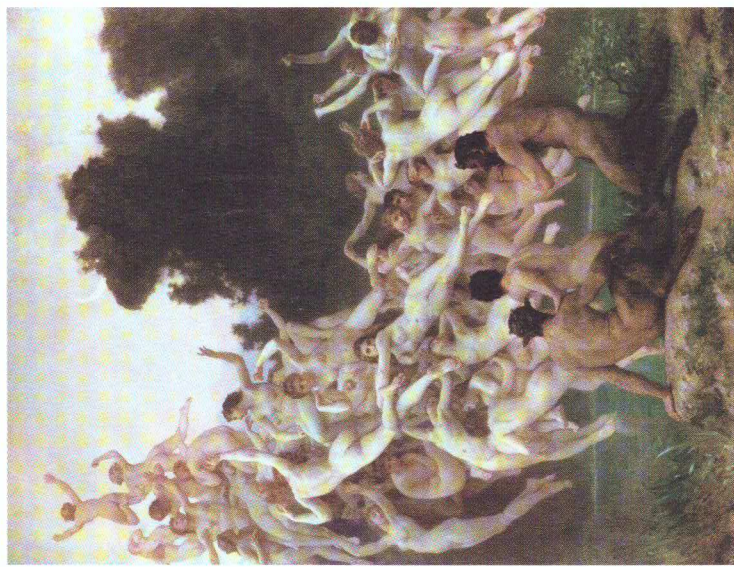
HANS VON AACHEN: BAKCHUS, CERES A KUPID

Pozornost ženy se však pouze zřídka upíná k tomuto muži. Svůj pohled od něj často odvrací či hledí zcela mimo obraz směrem k tomu, kdo je považován za jejího skutečného milence – k divákovi-vlastníkovi.

Obzvláště v osmnáctém století se objevoval zvláštní druh prívátních pornografických maleb zobrazujících milující se páry. Avšak dokonce i tváří v tvář těmto obrazům zůstává zřejmé, že divák-vlastník v imaginární rovině vytlačí druhého muže či se s ním ztotožní. Naproti tomu výjev milující se dvojice v mimoeropských výtvarných tradicích vytváří dojem mnoha různých dvojic uprostřed aktu lásky. „My všichni máme tisíce rukou, tisíce nohou a nikdy nejsme sami.“

Téměř veškeré evropské zobrazování sexuality následující po

renesančním období pracuje, ať již doslova, či metaforicky, s frontálním pohledem, neboť účastníkem sexuálního aktu se stává divák-vlastník hledící na obraz.



WILLIAM-ADOLPHE BOUGUEREAU: OREÁDY

Absurdita takového poklonování mužům dosáhla vrcholu v podobě veřejného akademického umění devatenáctého století.

Obchodníci a politici debatovali o svých záležitostech stojíce pod malbou, jako je tato. Když se jeden z nich cítil být druhými přehytračen, pohlédl vzhůru pro trochu útěchy. To, co spatřil, mu připomnělo, že i on je součástí mužského pokolení.

Také v klasické evropské olejomalbě se objevuje několik mimořádných aktů, na něž lze uplatnit jen málo z výše řečeného. Ve skutečnosti totiž už nepředstavují akty, ale prolamují pravidla tohoto uměleckého žánru. Jsou to malby milovaných žen, ocitajících se více či méně bez šatů. Mezi stovkami tisíců aktů podílejících se na budování tohoto tradičního žánru bychom našli možná sto podobných výjimek. V každém takovém případě je malířova osobní vize dané ženy natolik silná,



že divákovi není nabídnut žádný prostor. Pohled malíře k sobě ženu připoutává natolik těsně, až se stávají nerozdělitelnou, jakoby do kamene vřesanou dvojici. Diváku je umožněno stát se svědkem jejich vzájemného spojení – sám však nemůže udělat ani krok dál: je přinucen přiznat si svou vnější pozici vůči obrazu. Není schopen si nalhávat, že žena je zde nahá kvůli němu. Způsob, jakým ji malíř zachytil, obsahuje v samé struktuře obrazu její vlastní vůli i záměry, vepsané do výrazu jejího těla a tváře.



REMBRANDT VAN RIJN: DANAË

Ačkoliv to, co představuje typický a výjimečný příklad v námi probíraném žánru zobrazování, může být definováno pomocí jednoduché opozice nahota versus akt, není problém výtvarně prezentace nahoty tak jednoduchý, jak by se na první pohled mohlo zdát.

Jakou funkci spjatou se sexualitou zastává nahota v žité skutečnosti? Šaty nám sice překážejí v kontaktu a pohybu, přesto se zdá, že nahota sama o sobě v oblasti vizuální zkušenosti nabývá určitého pozitivního významu: toužíme druhé *spatřit* nahé. Druzí nám zprostředkovávají pohled na sebe samé a my se tohoto pohledu zmocňujeme – občas zcela bez ohledu, zdali se nám tato podívaná nabízí poprvé, či podruhé. Co pro nás pohled na druhého znamená? Jak v onom momentu absolutního odhalení ovlivňuje naši touhu?

Nahota druhých působí jako stvrzení a vyvolává velmi silný pocit úlevy. Je to žena jako každá jiná, je to muž podobný ostatním mužům. A my se očitáme zcela uchvácení záračnou jednoduchostí známého sexuálního mechanismu.

Na vědomé úrovni samozřejmě odlišný scénář neočekáváme. K částečnému očekávání jiné zkušenosti by každého z nás mohly vést nevědomé homosexuální touhy (v případě homosexuálního páru pak nevědomé heterosexuální touhy). Pocit „úlevy“ však může být vysvětlen i bez uchýlování se k oblasti nevědomého. Neočekáváme, že druhý bude ve své nahotě odlišný, avšak naléhavost a komplikovanost našich pocitů v nás dává růst pocitu jedinečnosti, jejíž pohled na druhého v okamžiku rozptýlí. Je spíše podobný dalším zástupcům svého pohlaví, než by se od nich lišil. A právě v tomto objevném poznání spočívá, jakožto opak chladného a neosobního, laskavá a známá anonymita nahoty.

Mohli bychom to vyjádřit také jinak: v okamžiku, kdy poprvé spatříme nahotu, projevuje se prvek banality. Element, jehož existence je daná pouze naší potřebou.

Až do této chvíle byl pro nás druhý více či méně opředěn tajemstvím. Etiketa zdrženlivosti není pouhým výrazem puritánství či precizivnosti: je proto opodstatněné uznávat ztrátu tohoto tajemství. Její osvětlení přitom může nabývat převážně vizuální podstaty. Směřování naší pozornosti se od vnímání očí, úst, ramen, rukou – prvků umožňujících jemné rozlišování v celkovém výrazu člověka a vyjevujících jeho osobitost – posouvá ke sledování sexuálních partií těla, jejichž tvar naznačuje zcela neodolatelný, avšak pouze jednoduchý proces. Druzí jsou poníženi či povýšeni – v závislosti na našem náhledu – na své primární sexuální kategorii: muž či žena. Naše úleva je pocitem ulehčení z nalezení nepochybnitelné skutečnosti, jejímž přímochařým požadavkům nyní musí ustoupit naše předcházející, navýsost komplikované uvědomování si druhého.

Banalitu, kterou nacházíme v momentu prvního odhalení, potřebujeme, jelikož nás zakotvuje v realitě. Krom toho však přináší mnohem více. Tato obnažená skutečnost s příslibem důvěrného, známého mechanismu sexuálního aktu a rodových kategorií zároveň nabízí prostor pro sdílení subjektivního prožívání našeho pohledu.

Se ztrátou tohoto původního tajemství přichází nabídka k vytvoření sdíleného tajemství. Sousednost celého dění probíhá následovně: subjektivní je nahrazeno objektivním, jež je znovu odsunuto subjektivním, tentokrát umocněným na druhou.

Nyní již můžeme plně chápat, proč je obtížné vytvořit statický obraz sexuální nahoty. Ta se v žité zkušenosti totiž projevuje spíše jako proces než nehybný stav. Jestliže vydělíme jediný moment tohoto procesu, bude jeho obraz působit banálně a jeho všednost, namísto aby nabídla přemostění mezi dvěma vzrušnými obrazotvornými stavy myslí, nabude mrazivé podoby. Takové je jedno z vysvětlení důvodu, proč se expresivní fotografie nahoty objevují ještě vzácněji než jim

podobná malířská plátna. Přeměnit zachycovanou osobu v akt, jenž prostřednictvím nevslovené sexuality a zobecněním způsobu jejího vidění i osoby diváka promění touhu ve fantazii, představuje pro fotografa jednoduché řešení.

Příkroče společně k prozkoumání malby zachycující výjimečně ztvárněnou nahotu. Takovou je Rubensův obraz znázorňující jeho druhou mladou ženu, již za manželku pojal v poměrně vysokém věku.



PETER PAUL RUBENS: PODOBIZNA HELENY FOURMENTOVÉ V KOŽICHU

Vidíme otáčející se ženu, její kožich jen sklouznout z ramen. Je očividné, že ve stejné pozici nevydrží ani o vteřinu déle. Zběžným pohledem bychom mohli říci, že její obraz je stejně okamžitý, jako by se jednalo o fotografii. V hlubším smyslu však malba čas a zkušenost času „obsahuje“. Je totiž jednoduché představit si, že jen chvíli předtím, než si žena přes ramena přehodila kožich, byla zcela nahá. Postupné fáze přibližování a vzdalování se momentu absolutního odhalení tu byly překlenuty. Rubensova žena se nemusí vztahovat k žádnému z nich, či ke všem momentům naráz.

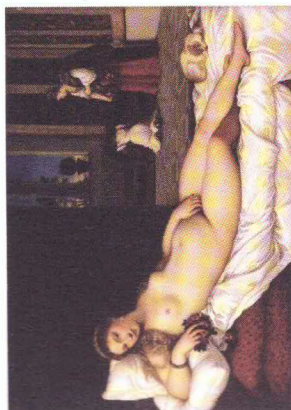
Její tělo nás konfrontuje, avšak nikoliv v podobě bezprostředního pohledu, ale ve formě zkušenosti – malířovy zkušenosti. Jak k tomu došlo? Nabízejí se nám povrchní, neověřitelné důkazy: její pocuchané vlasy, výraz v očích upřeně hledících na něj, láskyplnost, s níž je zobrazena nesmírná citlivost její kůže. Hlubší vysvětlení má však formální charakter. Její fyzické vzezření bylo doslova vymodelováno malířovým subjektivním pohledem. Její nohy a trup na sebe pod kožichem, jež má kolem sebe přehozený, nenavazují. Objevuje se zde odklon o délce přibližně třicet centimetrů: její stehna by musela být posunuta minimálně o dvacet tři centimetrů doleva, aby navazovala na pozici boků.

Rubens tento výsledek pravděpodobně předem neplánoval: divák danou skutečnost možná ani vědomě nezaznamená. Sám o sobě se jeví daný fakt jako nevýznamný. Na významu však získává to, co umožňuje: tělu dodává ve skutečnosti nemožnou dynamiku. Jeho soudržnost již nespočívá uvnitř něj samého, ale je dána zkušeností. Přesněji řečeno, tato dynamika umožňuje horní a dolní polovinu těla otáčet se na sobě nezávisle, navíc v protipohybu, a to okolo svého sexuálního středu, jenž zůstává zakryt: trup se natačí doprava, nohy směřují vlevo. Kožich tmavé barvy toto sexuální centrum zároveň ukrývá a spojuje s temnotou, jež ženu obklopuje. Nabýváme tak zdání, že její tělo se otáčí okolo i uvnitř této temnoty, která slouží jako metafora jejího pohybu.

Jak jsme již měli možnost vidět, vedle nutnosti přesáhnout jednotlivý, bezprostřední okamžik a přitakat subjektivitě pohledu, existuje ještě jeden nepostradatelný prvek nezbytný k mimořádnému sexuálnímu zpodobnění nahoty. Je jím banalita, jež nesmí být na obraze skryta, zároveň do něj ale nesmí vnášet chlad. Právě tento moment odlišuje vogueura od milence. Na Rubensově malbě ho nacházíme v neodolatelně detailním zachycení tučné měkkosti těla Heleny Fourmentové, v každém okamžiku porušujícím jakékoliv představy o ideálních porcích a neustále skýtajícím příslib její zcela výjimečné jedinečnosti.

Akt je v tradici evropské olejomalby obvykle prezentován jako obdivuhodný výraz humanistického ducha Evropy. Ten byl však neoddělitelný od individualismu, a právě bez rozvoje hlubokého uvědomění si vlastní individuality by výjimky v podobě neobyčejně osobně laděných zpodobnění nahoty nikdy nevznikly. Tato tradice byla totiž stále zatížena vnitřně neřešitelným rozporům. Několik jednotlivých umělců tuto rozepří přirozeně vycítilo a postavilo se jí zcela po svém. Jejich způsob řešení problému však nikdy nemohl vstoupit do *kulturně uznávaného* prostoru zavedeného výtvarného projevu.

Tuto rozepří můžeme vyjádřit zcela jednoduše. Na jedné její straně stojí individualita umělce, jenž zastupuje zároveň myslitele, ochránce i vlastníka; na straně druhé se ocitá objekt jeho působení – žena – k níž se vztahuje jako ke konkrétní věci či k abstraktní představě.



TIZIAN: URBINSKÁ VENUŠE



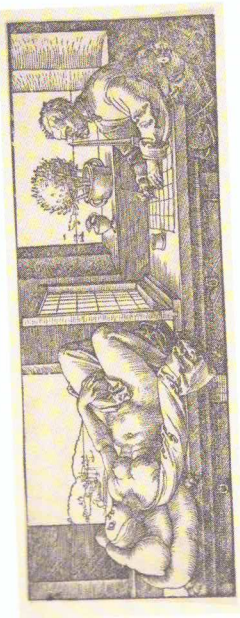
ÉDOUARD MANET: OLYMPIE

Ideál tak byl narušen. Kromě „realistické“ prostitutky – postavy, jež se stala typickým příkladem ženy avantgardní malby raného dvacátého století (vzpomeňme Toulouse-Lautreca, Picassa, Rouaulta, německý expressionismus a další) – ho bylo možné jen stěží nahradit někým jiným. Tradici aktu v původní podobě nadále uchovávala pouze akademická malba.

Postoje a hodnoty, jež prostopovaly touto tradicí, jsou v dnešní době vyjadřovány prostřednictvím dalších, mnohem rozšířenějších médií – reklamy, novin, televize.

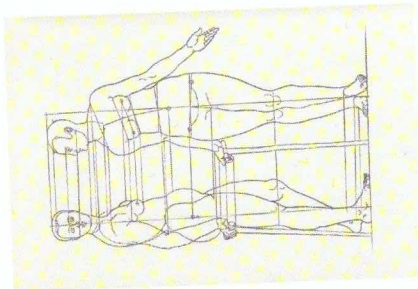
Ovšem onen bytostný způsob nahlížení žen a účel, k němuž jejich obrazy dnes slouží, se nezměnili. Ženy jsou zobrazovány výrazně odlišně než muži. Nikoliv proto, že ženské se natolik liší od mužského, ale z důvodu stálého adresování „ideálního“ diváctví mužům. Ženský obraz má za účel jim zalichotit. Jestliže máte pochyby o tom, že právě takto zobrazování žen funguje, pusťte se do následujícího experimentu. Z naší knihy si vyberte jakýkoliv tradiční akt. Ať již ve vaší představivosti, či pomocí kresby proměňte na dané reprodukci ženu v muže. Následně si povšimněte rozdílů, kterého bylo k této proměně třeba. Násilně projevujícího se nikoliv na obraze, ale v samotných předpokladech a očekáváních pravděpodobného diváka.

ALBRECHT DÜRER: KRESLÍŘ ZACHYCUJÍCÍ LEŽÍCÍ ŽENU



Dürer věřil, že ideální akt by vznikl na základě zpodobnění obličejů jedné konkrétní osoby, jenž bude propojen s hrudí jiného člověka, nohy přidá kdosi třetí, čtvrtý poskytne ramena, pátý pak paže – a tak dále.

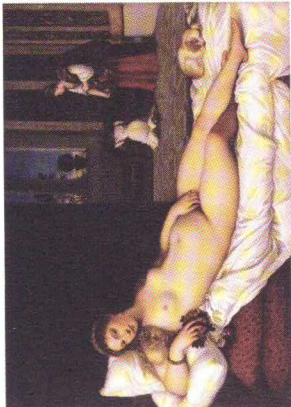
ALBRECHT DÜRER: ČTYŘI KNIHY O PROPORCÍCH LIDSKÉHO TĚLA



Výsledek by představoval oslavu Člověka. Celý postup však předpokládal pozoruhodnou lhostejnost vůči skutečné podobě dané osoby.

V případě žánru evropského aktu zastupovali obvykle postavy malíře a diváka-vlastníka muži. Osobami zobrazenými jako předměty se stávaly především ženy. Tento nerovný vztah zůstává v naší současné kultuře zakořeněn natolik hluboko, že stále formuje oblast vědomého chování mnoha žen. Samy se sebou zacházejí tak, jak s nimi zacházejí muži. Podobně jako muži i ony pozorují svou vlastní ženskou stránku.

Žánr aktu ztratil na významu v éře moderního umění, kdy ho začali zpochybňovat sami umělci. Stejně jako v mnoha dalších ohledech představoval i v tomto případě zlomový bod Manetovo dílo. Jestliže jeho *Olympie* porovnáme s původní Tizianovou malbou, spatříme ženu obsazenou do tradiční role, kterou začíná poněkud vzdorovitě zpochybňovat.



TIZIAN: URBINSKÁ VENUŠE



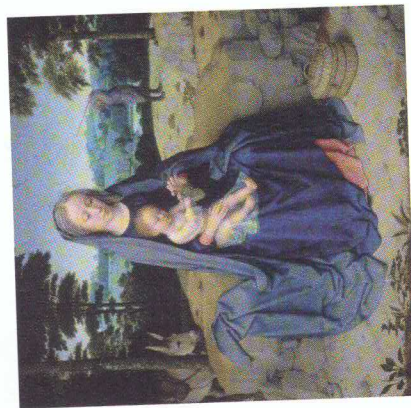
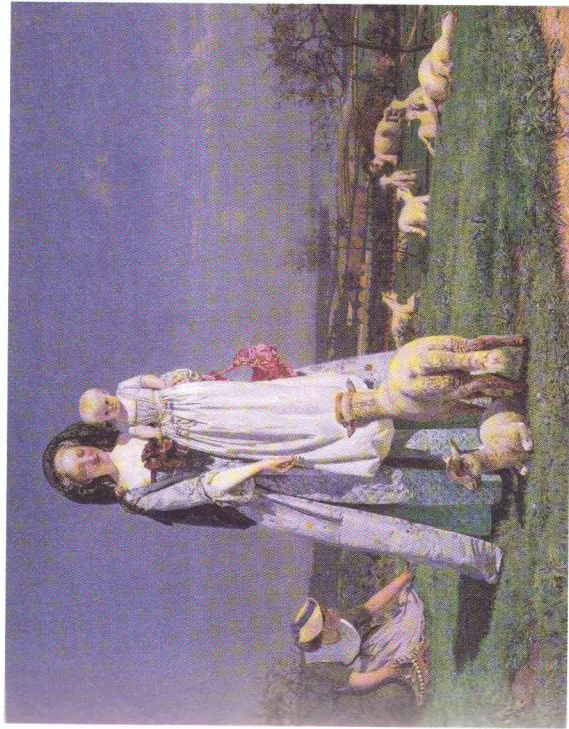
ÉDOUARD MANET: OLYMPIE

Ideál tak byl narušen. Kromě „realistické“ prostitutky – postavy, jež se stala typickým příkladem ženy avantgardní malby raného dvacátého století (vzpomeňme Toulouse-Lautreca, Picassa, Rouaulta, německý expresionismus a další) – ho bylo možné jen stěží nahradit někým jiným. Tradici aktu v původní podobě nadále uchovávala pouze akademická malba.

Postoje a hodnoty, jež prostupovaly touto tradicí, jsou v dnešní době vyjadřovány prostřednictvím dalších, mnohem rozšířenějších médií – reklamy, novin, televize.

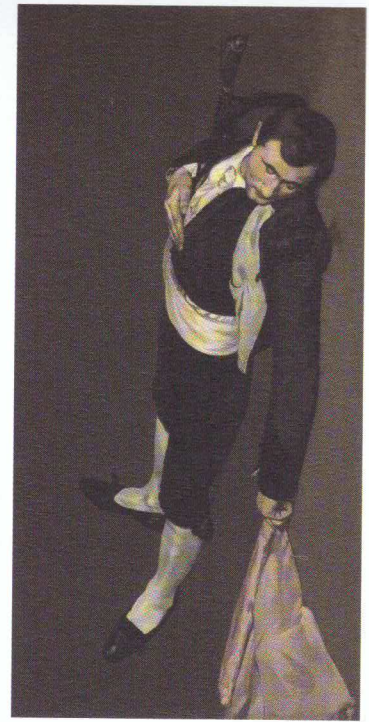
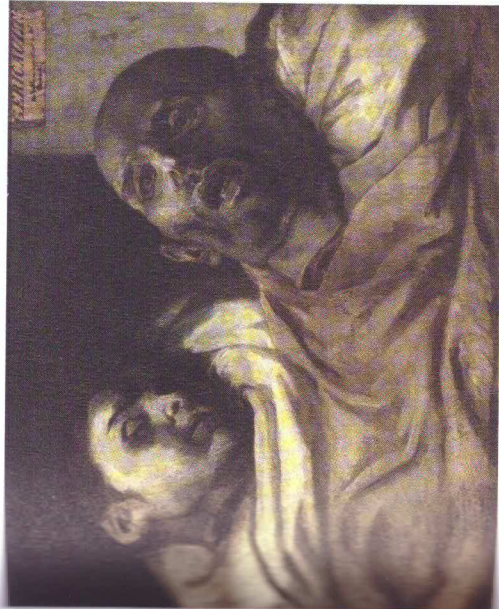
Ovšem onen bytostný způsob nahlížení žen a účel, k němuž jejich obrazy dnes slouží, se nezměnili. Ženy jsou zobrazovány výrazně odlišně než muži. Nikoliv proto, že ženské se natolik liší od mužského, ale z důvodu stálého adresování „ideálního“ diváctví mužům. Ženský obraz má za účel jim zalichotit. Jestliže máte pochyby o tom, že právě takto zobrazování žen funguje, pusťte se do následujícího experimentu. Z naší knihy si vyberte jakýkoliv tradiční akt. Ať již ve vaší představivosti, či pomocí kresby proměňte na dané reprodukci ženu v muže. Následně si povšimněte násilí, kterého bylo k této proměně třeba. Násilí projevujícího se nikoliv na obraze, ale v samotných předpokladech a očekáváních pravděpodobného diváka.

4





THÉODORE GÉRICAULT: HLAVY POPRAVENÝCH

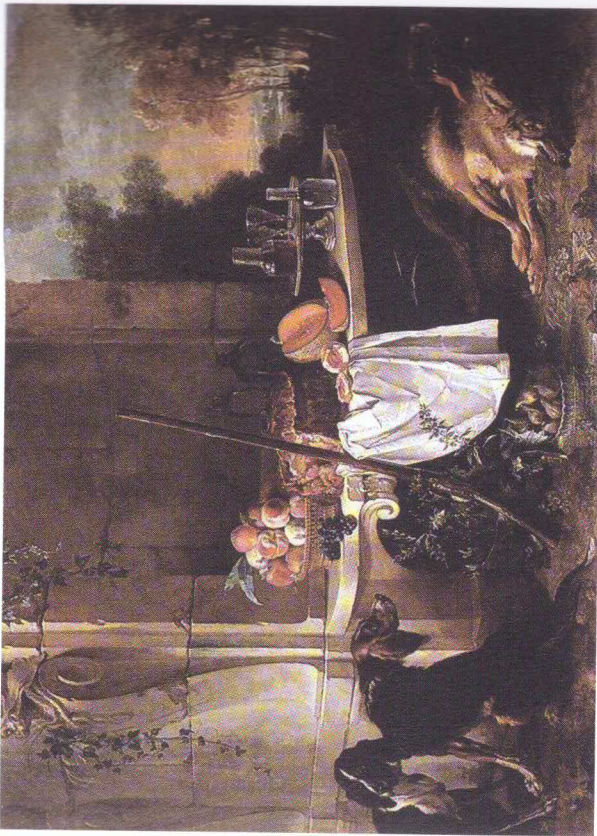


ÉDOUARD MANET: MRTVÝ TOREADOR

GIOTTO DI BONDONE: SMRT SVATÉHO FRANTIŠKA



PIETER BRUEGHEL STARŠÍ: TRIUMF SMRTI



JEAN-BAPTISTE OUDRY: ZÁTIŠÍ



JAN FYT: ZÁTIŠÍ

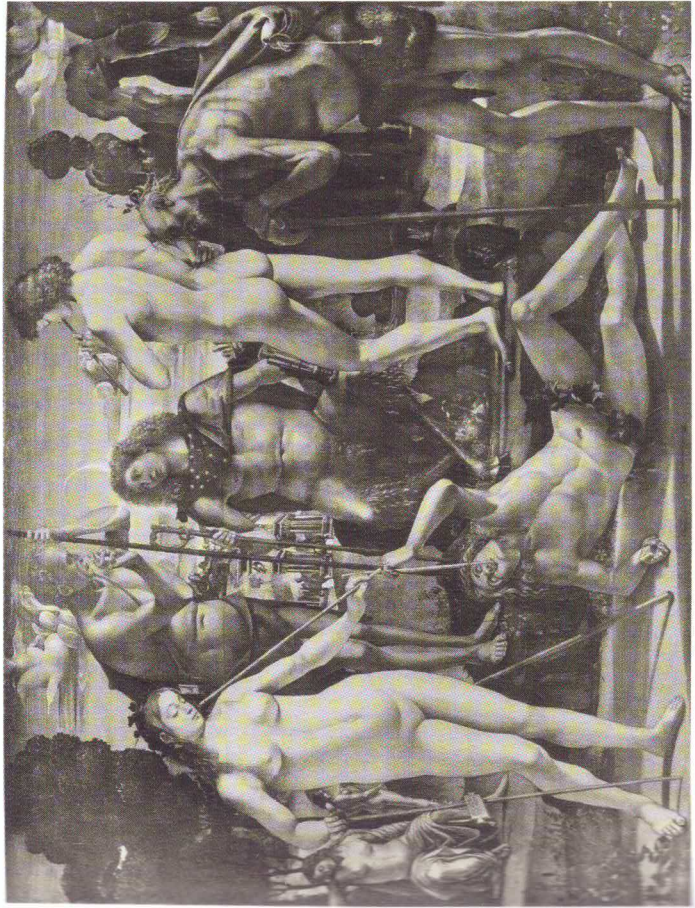
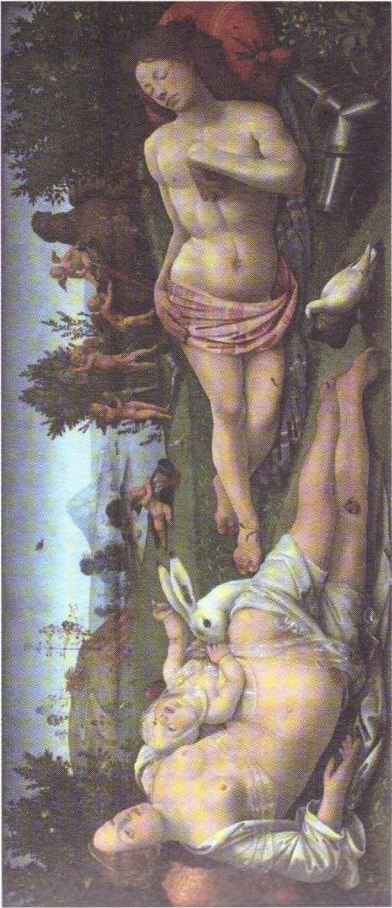
JEAN-BAPTISTE SIMÉON CHARDIN: ZÁTIŠÍ



FRANCISCO GOYA: ZÁTIŠÍ - ŘEZNICKÝ PULT







65

GIOVANNI BATTISTA BERTUCCI: DAFNIS A CHLOË



64



FRANÇOIS BOUCHER: PÁL A DÝMKA

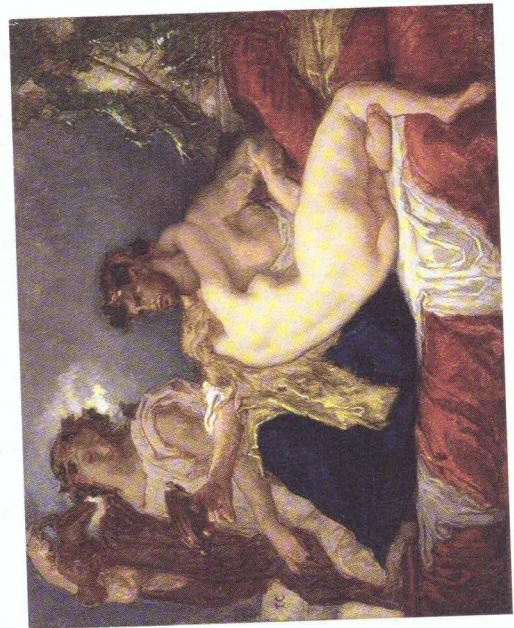
PIERRE-PAUL PRUD'HON: AMOR SVÁDÍ NEVINNOST, CHYCENOU DO PASTI ROZKOŠE, NÁSLEDOVANOU VÝČITKAMI



J. A. D. INGRES: ROGER OSVOBOZUJE ANGELIKU

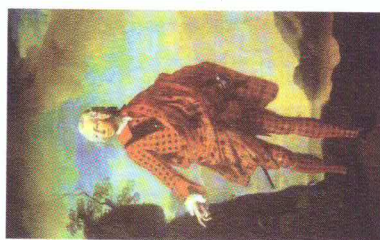


THOMAS COUTURE: HORATIUS A LÚDIE





ANTHONIS VAN DYCK:  
PORTRÉT EMANUELA  
FILIBERTA SAVOJSKÉHO



ALLAN RAMSAY: NORMAN „ČERVENÝ MUŽ“,  
22. NÁČELNÍK KLANU MACLEODŮ

TANEČNÍ SÁL VE KNOLE





THÉODORE GÉRICAULT: ŠILENÝ ÚNOSCE



FRANS HALS: PORTRÉT RENÉHO DESCARTESA



DIEGO VELÁZQUEZ: TRPASLÍK SEDÍCÍ NA ZEMI (DON SEBASTIÁN DE MORRA)

