

²⁶ Srov. diskuse o kulturních dějinách, naše pozn. č. 8.

²⁷ Citované místo je uvedeno in Gombrich, Ernst H.: *The Uses of Images*, cit. dílo. Srov. rovněž francouzský úvod in: týž: *L'Écologie des images*. Paris 1983 (paralela mezi ekologií na jedné straně a na druhé straně mezi oboustranným vztahem obrazu a jeho „prostředím“).

²⁸ Srov. „Gombrich Art School Lecture“ (4. 1. 1966), text zveřejněn in: The Gombrich Archive (<http://www.gombrich.co.uk/papers.php>).

²⁹ „Approaches to the History of Art. Three Points for Discussion“ (1989), in Gombrich, Ernst H.: *Topics of Our Time. Twentieth-Century Issues in Learning and in Art*. London 1991, s. 62–73.

³⁰ Interview, April, 16, 1971: Gombrich, in: The Gombrich Archive (<http://www.gombrich.co.uk/papers.php>).

³¹ Bakoš, Ján: *Štyri trasy metodologie dejin umenia*, cit. dílo, s. 158.

PODÍL DIVÁKA

Pokus o oživení Gombrichova pojmu

Ladislav Kesner

Ernst Gombrich je právem připomínán jako jedna z největších osobností dějin umění a kulturní historie dvacátého století.¹ Jedním z jeho stěžejních přínosů je nepochybně spojování uměleckohistorických témat s problematikou psychologie vizuálního vnímání a budování mostů mezi teorií/historií umění a psychologii. Toto propojení nalezneme již v jeho klíčové práci *Umění a iluze*, s podtitulem *Studie o psychologii obrazového znázorňování*, která se vzdor svému názvu a zaměření záhy stala součástí kánonu uměnovědné literatury a předjala řadu následujících textů, v nichž se Gombrich zabýval percepcí uměleckých děl a jiných zobrazení. Jak je dobře známo, Gombrichův výklad se v této knize odvíjí od několika klíčových pojmů – „schéma a oprava“ (*scheme and correction*), „tvorba předchází srovnání“ (*making comes before matching*) a „podíl diváka“ (*beholder's share*), který charakterizuje jako (divákovu) „schopnost spolupracovat s umělcem a přeměnit kus barevného plátna v podobu viditelného světa“.² V pozdější práci *Image and Eye* pak podíl diváka definuje jako „příspěvek, který k jakémukoli zobrazení dodáváme ze zásoby obrazů, jež máme uloženy v naší mysli“.³ V osmdesátých letech se Gombrich stal terčem stoupců kritické teorie a různých revizionistických proudů dějin umění, kteří jej atakovali za jeho domněle ahistorickou koncepci percepce, jež přehlídí její sociální rozměry.⁴ V diskusích o vidění a vizualitě v humanitních oborech začaly převládat jiné pojmy – zejména poststrukturální teorií oblíbený „pohled“. Ačkoliv bylo aktivitě diváka statického i pohyblivého obrazu věnována v posledních desetiletích nemalá pozornost jak v teorii, tak v konkrétních interpretacích (vzpomeňme například fenomenologii inspirované práce Michaela

Frieda), „podíl diváka“ jako specifický pojem je v diskursu historie umění, estetiky a v souvisejících oborech zabývajících se vizualitou výslovně zmiňován jen zřídka.⁵ Jak se však v tomto příspěvku pokusím ukázat, tento pojem si zaslouží navrácení do středu pozornosti každého, kdo se zabývá procesy vizuální hermeneutiky a porozumění obrazům.

Vyžaduje však také určité přehodnocení či rozšíření původního smyslu, v němž jej používal Gombrich. Důvod se ozřejmí, pokud si připomeneme Gombrichovu definici: „příspěvek, který k jakémukoli zobrazení dodáváme ze zásoby obrazů, jež máme uloženy v naší mysli“. Za prvé, mysl, jak o ní mohl uvažovat v padesátých letech dvacátého století (vyzbrojen rozsáhlou znalostí tehdejší psychologie), rozhodně není tou myslí, jak ji pojmají současné teorie. Porozumění mentálním jevům prošlo v posledních desetiletích v důsledku obrovského nahromadění nových poznatků v neurovědách, kognitivní vědě a ve filozofii myslí revoluční proměnou.⁶ Tváří v tvář tomuto pokroku je i pro humanitní vědy nemožné ulpívat na zažitých modelech vnímání a fungování mysli. Za druhé, otázka, jak lidé chápou obrazy, se v současné společnosti jeví ještě naléhavější, než bývala v době, kdy Gombrich psal *Umění a iluzi*. Po desetiletích nekritického zaměření na „pohled“ a na problematiku sociálních aspektů vizuality přicházejí díky zásadním objevům o fungování mozku a mysli čerstvé podněty pro úvahy o percepci propojující *vidění* jako biologický fenomén s *vizualitou* jako fenoménem sociálním.

Problematika utváření významu obrazů jejich diváky souvisí samozřejmě nejen s uměleckými díly, ale rovněž s jinými druhy zobrazení, které mají na život soudobého člověka často mnohem bezprostřednější a závažnější dopad. Porozumění obrazu se věnuje značná pozornost mezi interprety vědeckých, medicínských, vojenských a jiných utilitárních (informačních) zobrazení. Vzhledem k praktickým důsledkům, které jsou s analýzou a interpretací takových obrazů spojeny, se přitom rozhodně nejedná o abstraktní akademické otázky. To je snad nejvíce patrné v oblasti medicínského diagnostického zobrazování. Masivní rozšíření nových obrazových modalit v medicíně – počítačové tomografie (CT), magnetické rezonance (MRI), pozitronové emisní tomografie (PET) aj., a vznik fúzních obrazů, v nichž jsou integrovány strukturální (anatomické) a dynamické (fyziologické) údaje – vytvářejí pro specialisty zcela nové problémy a výzvy. Vedle všeobecného nadšení nad možnostmi těchto technologií tak lze zaznamenat i řadu znepokojených hlásů, které tvrdí, že interpretativní schopnosti radiologů neodpovídají nárokům, které nové formy zobrazování přinášejí.⁷

Interpreti medicínských, vědeckých a jiných informačních obrazů mají tedy své vlastní naléhavé motivy pro analýzu podílu diváka a jeho role v procesu porozumění obrazu. Takové zkoumání je ovšem neméně relevantní a naléhavé i pro historii umění a příbuzné teoretické a praktické disciplíny, včetně muzejní pedagogiky či výtvarné výchovy. Důvodem je ohromná propast mezi potenciálem uměleckých děl nabízet hluboké a trvalé zážitky a mizivou mírou, s níž je tento potenciál naplňován. V soudobých muzeích i galeriích lze zajisté vidět i mnoho lidí, kteří se dívají na výtvarná díla se zaujetím a pozorností a opouštějí je evidentně s nějakou formou výjimečného prožitku. Takové vnímání – jak empirické výzkumy muzejních návštěvníků dokládají – však zdaleka není běžné. Lidé implicitně chápou, že má-li přinášet jakákoliv aktivita, jíž se věnují ve svém volném čase, potěšení a nějaký přínos, vyžaduje aktivní účast a určité dovednosti. V muzeu, před uměleckým dílem, na tuto samozřejmou pravdu mnoho návštěvníků evidentně zapomíná a očekává, že zážitek z uměleckých děl se nějak „dostaví“, aniž by k němu oni sami přispěli. Jak dokazuje rostoucí počet studií o kulturní participaci, ke ztrátě zájmu o umělecká díla a k neúčasti návštěvníků muzeí vede řada důvodů.⁸ Nejdůležitějším z nich je však zřejmě skutečnost, že mnoho lidí, kteří jsou tak dokonale schopni zapojit a přiměřeně využít svůj divácký podíl před televizním přijímačem, obrazovkou počítače nebo v jakékoliv jiné formě moderní zábavy, jej neumí aktivovat tváří v tvář uměleckému dílu. V jedné z nejrozsáhlejších empirických studií estetického prožitku, zadané před lety Gettyho nadací, se konstatuje: „Většina lidí, v okamžiku, kdy je konfrontována s uměleckým dílem, prostě neví, co dělat. Bez nějakého cíle, bez problému k řešení, zůstávají vně, neschopni vstoupit do vzájemné interakce s dílem.“⁹ Teoretické a akademické otázky se zde přímo dotýkají problému sociální dostupnosti kultury. Možnost hodnotného prožitku s výtvarným dílem je z velké části podmíněna *kulturní kompetencí* diváka, jejíž podstatou je *percepčně-kognitivní* kompetence, schopnost adekvátní participace.¹⁰ K úvaze se tak nabízí předpoklad, že nejdůležitějším obecným úkolem kohokoliv, kdo se zabývá prezentací a interpretací umění, je napomoci svému publiku v takovém vyladění vizuálně-interpretacních schopností, tj. diváckého podílu, které by umožnilo co nejhlubší prožitek výtvarných děl. Z tohoto předpokladu vyplývá řada vzájemně souvisejících otázek: Jak mohou historikové umění a jiní odborníci z humanitních oborů ve světle současných poznatků o myslí produktivně pracovat s pojmem diváckého podílu? Jak je podíl

diváka aktivován různými typy zobrazení? Jaké jsou vnitřní interpretační zdroje dostupné divákům uměleckých děl? A jak je mohou stimulovat historikové umění prostřednictvím svých textů a prezentací?

Podíl diváka u Gombricha a některých jeho následovníků

Gombrichova konstruktivistická teorie percepce („*to interpret is to construct*“)¹¹ navazuje na představu, že objekt je utvářen aktivitou vnímajícího subjektu, která byla různými způsoby formulována již v devatenáctém století a zdomácněla v poválečné psychologii.¹² Jeho koncepce vidění jako „teorii zatížené“ (*theory laden*) hypotézy založené na projekci a vizuální anticipaci zdůrazňuje, že vnímání obrazu závisí na předchozích znalostech diváka: „Čistý obraz nějakého umělce znamená mobilizovat naše vzpomínky a naši zkušenost s viditelným světem a ověřovat jeho představu prostřednictvím zkusmých projekcí.“¹³ Jak sám Gombrich připomíná, jeho zájem o projektivní povahu vnímání byl podnícen a usměrněn osobní zkušeností z druhé světové války, kdy byl několik let nasazen k monitorování německého rozhlasového vysílání.¹⁴ V pasáži z *Umění a iluze* popisuje, do jaké míry správné odposlouchávání záviselo na předchozí znalosti posluchače: „Při čtení obrazů, stejně jako při poslechu mluveného slova, je vždycky nesnadné rozlišit to, co nám je dáno, od toho, co doplňujeme v průběhu procesu projekce, který se k poznání pohotově připojí.“¹⁵ Takto prověřený model vnímání jako řízené projekce pak aplikoval na problematiku vnímání obrazů.

Jádrem Gombrichova pojetí podílu diváka je imaginativní percepce, založená na projekci či doplňování (*filling-in*): „Vzhledem ke své povaze je každé znázornění výzvou pro vizuální představivost; musí být doplněno, aby mu bylo porozuměno.“¹⁶ Samu projektivní imaginaci vysvětluje na příkladu Rorschachova testu tím způsobem, že spojuje mechanismus projekce (dále nedefinovaným) „třídícím systémem našeho vědomí“, jeho výklad je však v tomto bodě velmi kusý a neurčitý.¹⁷ Jak jsem již uvedl při jiné příležitosti, je svým způsobem pozoruhodné, že Gombrich dokázal vystavět svoji psychologii znázorňování v zásadě na velmi vágním pojetí projekce a imaginace, přičemž mentálním obrazům se dokonce téměř úplně vyhýbá.¹⁸ Velmi podobný názor na ústřední roli projektivní imaginace v tvorbě a interpretaci uměleckých děl prezentoval nedávno ve své knize *Potential*

images Dario Gamboni. Ten předpokládá existenci imaginativní percepce jako kulturně invariantní antropologické konstanty v lidské mysli a upozorňuje, že ve výtvarném umění pozdního devatenáctého a dvacátého století došlo k zásadnímu posunu, jehož základním rysem bylo znovuobjevení a podněcování projektivní povahy percepce. Mnohá modernistická umělecká díla mají podle Gamboniho charakter „potenciálních obrazů“, které diváky uvědomují o subjektivní, kreativní stránce vidění.¹⁹ Ani Gamboni se však o mechanismech, jejichž prostřednictvím taková projektivní imaginace funguje, podrobněji nerozepisuje.²⁰ Gombrich i jeho současný následovník tak v zásadě redukuje podíl diváka na projektivní imaginaci a opomíjejí jiné vnitřní zdroje, které divák tváří v tvář v obrazu může, či dokonce musí aktivovat.²¹

Poněkud širší koncepci aktivity diváka obrazu lze nalézt v psychologické teorii obrazového významu Richarda Wollheima, který místo Gombrichovy představy „zásoby obrazů v hlavě“ pracuje s pojmem „kognitivní zásoba“ (*cognitive stock*). Wollheim tvrdí, že pečlivým prohlížením získá divák z obrazu právě tu informaci, která je potřebná k jeho pochopení, a uvádí několik příkladů toho, jak se mohou u stejného obrazu objevit soupeřící vjemy a porozumění v závislosti na tom, jak divák zapojuje do aktu vnímání onu kognitivní výbavu.²² Ještě komplexnější představu o vnitřních zdrojích diváka při chápání děl výtvarného umění nalezneme v pozadí vlivné koncepce „dobového oka“ Michaela Baxandalla, kterou v upravené podobě převzal z psychologické teorie kognitivního stylu. Dobové oko sestává převážně ze „tří kulturně determinovaných proměnných, které mysl vnáší do interpretace vzorců světla vrženého na sítnici“: zásoby vzorců, kategorií a metod usuzování a tvorby analogií; míry osvojení si zobrazovacích konvencí; a zkušeností čerpaných z prostředí, které se týkají přijatelných způsobů vizualizace toho, o čem máme neúplné informace. Sám Baxandall dodává varovnou poznámku, že působení těchto faktorů je „nepopsatelně složité a ve svých fyziologických detailech stále nejasné“.²³ Oproti Gombrichovu a Gamboniho pojetí podílu diváka jako projektivní imaginace nicméně Wollheimova a Baxandallova představa zahrnuje širší aspekty mentálního obsahu, uložené v mysli jako reprezentace.²⁴ Baxandallova koncepce dobového oka se navíc už ubírá směrem k rozpoznání podílu diváka nejen jako mentálních obsahů, ale rovněž jako percepčně-kognitivních strategií a postupů. Kromě toho se v ní připouští, že i tyto vnitřní zdroje jsou pravděpodobně do velké míry kulturně specifické, i když nikoliv na základní úrovni

celých epoch nebo kultur, ale spíše vzhledem ke specificky časoprostorově omezeným komunitám diváků (jako jsou jeho italští občané *quattrocenta* nebo příslušníci kultury středověkého Německa).

Gombrichovo pojetí diváckého podílu se tak zdá být poznamenáno zřetelným paradoxem. Tak jak byl formulován, implikuje tento pojem aktivní postoj diváka, jeho angažovanou spoluúčasť tváří v tvář uměleckému dílu. V tomto smyslu je i obecně chápán, kupříkladu Wolfgang Iser píše: „Divákův podíl se stává zásadní součástí Gombrichovy teorie proto, že znázorňování už není chápáno jako zobrazení daného objektu, nýbrž je úkonem, představením, a tento proces lze uchopit jedině skrze divákovo uvědomění... Skrze divákovo angažmá se malba proměňuje ve zkušenost.“²⁵ Avšak skutečnost, jak jsme si povšimli, bývá jiná – onen aktivní postoj diváka bývá ve většině případů spíše nedostižným ideálem. Jak dále uvidíme, divákova spoluúčasť na „čtení obrazu“ se nezdá omezit na formu porozumění spočívající ve víceméně automatické reakci vizuálního systému, tato nevědomá činnost divákovy mysli ústí v nahrazení vizuální a viděné podstaty díla slovní parafrází a uzavírá možnost hlubšího porozumění a prožitku.

Epistemické vidění

Teoreticky existují různé způsoby, jak podíl diváka – proces vizuálního porozumění obrazu – zachytit v akci, tj. v průběhu interakce diváka s nějakým druhem vizuálního zobrazení. Určité aspekty je dnes možné exaktně popsat a s využitím nových zobrazovacích technologií dokonce vizualizovat na úrovni neurobiologické a systémové – kupříkladu rané fáze zpracování vizuálního signálu nebo specifické vzorce skenování plochy obrazu. Zcela jinak se podíl diváka otevírá ve fenomenologické reflexi vizuálního prožitku. Avšak nejplastičtější záznamy aktivity diváka tváří v tvář obrazu ukrývají ekfráze a popisy uměleckých děl. Především ony záznamy individuálních setkání výjimečně citlivých a motivovaných diváků s konkrétním uměleckým dílem – případy interpretativního vidění, které tak či onak tematizují vlastní aktivitu pozorovatele. Umělecká historie, kritika, ale i beletrie poskytují samozřejmě dlouhou řadu příkladů. Z nedávné doby lze kupříkladu zmínit pozoruhodné texty Leo Steinberga nebo T. J. Clarka věnované jedinému uměleckému dílu či Baxandallovu studii Pierova Zmrtvýchvstání Krista.²⁶

To jsou ovšem výjimečné případy jak hloubkou svého zaujetí, tak schopností vizuální prožitek slovně vyjádřit. Zde však potřebujeme charakterizovat obecnější vzorec porozumění obrazu, a to na úrovni, která se nachází mezi exaktní rovinnou funkcí neurobiologických mechanismů a fenomenologickou reflexí. Začneme stručným pohledem do světa neuměleckých obrazů. Charakteristickým příkladem vizuální hermeneutiky ve sféře informačních obrazů je interpretace diagnostických medicínských zobrazení (obr. 1). Úkolem radiologa je v daném obraze rozpoznat a interpretovat veškerou využitelnou informaci, především identifikovat klinicky významné objekty.²⁷ Porozumět obrazu v tomto kontextu předpokládá: 1. rozpoznat a identifikovat (samotná přítomnost či absence určitých objektů často ustavuje význam rentgenového snímku); 2. analyzovat podstatné rysy těchto objektů – jako jsou velikost, umístění, struktura, vzájemné vztahy patologických a nepatologických entit, které jsou důležité pro přesnou diagnózu a následnou terapeutickou intervenci.²⁸ Cílem radiologa je tedy interpretace, přeložitelná do slovního či písemného popisu, podstatou tohoto porozumění je úplná záměna vizuálního zobrazení za konceptuální pojem – diagnózu. Diagnostické procedury jako CT, MR či PET, které běžně vyžadují několik desítek, někdy i stovek jednotlivých obrazů, představují složitější variantu téhož vzorce, kdy interpret provádí konečný převod vizuálního do konceptuálního na základě mentální integrace pozorování těchto mnohočetných obrazů. Správné porozumění obrazu závisí – kromě splnění požadavků na odpovídající kvalitu interpretovaných obrazů – především na subjektivní znalosti a zkušenosti radiologa, jeho expertním oku a mysli. Historici vědy dokládají, jak se kolem poloviny devatenáctého století v řadě



obr. 1 Příklad diagnostického zobrazení – digitální angiografie výdutě aorty (laskavostí ZRIR IKEM Praha).

vědeckých oborů vytvořil ideál „zkušeného oka“, který nahradil dřívější ideál mechanické objektivnosti. Moderní interpretovaný obraz – nejenom v medicíně – je produktem sebevědomých expertů, kteří věří svému oku a mysli.

Tento obecný vzorec porozumění formou substituce či překladu viděného do konceptuálního, verbalizovaného významu či diagnózy je typický pro informační-utilitární zobrazení, uplatňuje se však i v interpretacích uměleckých děl jejich profesionálními diváky. Týká se kupříkladu činnosti znalce, snažícího se stvrdit správnost atribuce určitého obrazu, nebo historika umění, který provádí stylovou či ikonografickou analýzu. V takovém setkání s obrazem – nazvěme jej epistemickým porozuměním uměleckému dílu – je cíl historika umění analogický úkolu radiologa stanovit diagnózu na základě rozpoznání významuplné informace v obraze.

Schopnost správné interpretace, a tedy profesionální autorita příslušného experta – radiologa, vědce nebo znalce umění – je dána mimořádnými a zkušeností nabytými percepčními a kognitivními schopnostmi – kvalitou jeho/jejího „diváckého podílu“, v němž můžeme rozpoznat tyto složky: 1. bohatou zásobárnu paměťových stop jiných zobrazení, zpravidla vybudovanou na bázi dlouhodobé zkušenosti; 2. databázi vědomostí a informací relevantních pro daný interpretativní úkol, tj. efektivní spojení mezi vyššími kognitivními centry a percepčními procesy; 3. soubor mimořádně trénovaných vizuálních procedur, jako jsou vzorce sakadických mikropohybů a mechanismů selektivní vizuální pozornosti; 4. schopnost mobilizovat tyto zdroje a přizpůsobit je požadavkům konkrétního zobrazení a specifické povahy interpretativního úkolu (kupříkladu k extrémně pečlivému, „blízkému čtení“ obrazové konfigurace), jinými slovy flexibilita a ladění schémat; 5. důkladná znalost kontextu interpretativního procesu, tj. znalost toho, co a proč je v zobrazení třeba nalézt; a 6. schopnost potlačit či oddělit další subjektivní obsahy mysli od prováděné interpretativní procedury. Divácký podíl je plně uzpůsoben danému cíli, tj. správné identifikaci významuplných složek vizuální scény a jejich transformace do verbálního-konceptuálního popisu či diagnózy: „zde je aneurysma“, „toto není ‚Filla‘, ale padělek“, „tento obraz představuje Tizianův pozdní styl“. Úplnost záměny vizuálního verbálním je nejen akceptovatelná, ale vzhledem k ekonomice práce experta se očekává, že k ní dojde co možná nejrychleji.

V informačních-vědeckých obrazech a v uměleckých obrazech, na něž se díváme jako na zdroj informace, implikuje pojem porozumění nutnost konsensuální shody o významu obrazu mezi autorizovanými experty.

Porozumění jako nahrazení viděného

Tento obecný vzorec porozumění se ovšem netýká jen interpretace vědeckých a lékařských obrazů či případů, kdy je třeba číst umělecká zobrazení epistemicky, ale také mnoha (ne-li většiny) případů, kdy diváci přistupují k obrazům a jiným objektům jako k uměleckým dílům. Budeme-li v libovolném muzeu sledovat návštěvníky, shledáme, že v mnoha případech má jejich setkání s uměleckým dílem podobu rychlého nahrazení vizuální přítomnosti díla konceptuální parafrází, která uzavírá další vidění a prožívání.

V kontextu zcela jiné diskuse tento moment velmi pěkně zachytil Rudolf Arnheim: „Vzpomínám si, jak jsem jednou v galerii sledoval učitelku se školáky, kteří se zastavili u abstraktní skulptury. ‚Co to je?‘, tázaly se děti. Učitelka, sama značně nejistá, se sklonila a přečetla z popisky: ‚Dar pana Oskara Verlinski a jeho manželky.‘ Uspokojené děti se přesunuly k dalšímu exponátu.“²⁹

Arnheimova historka přesně postihuje způsob, jakým si mnozí návštěvníci v muzeu utváří význam výtvarného díla – tedy proces substituce viditelného. Zvrazňuje moment, kdy je vizuální objekt, vyplňující pro daný okamžik vědomí a žádající si vysvětlení, „zodpovězen“, onen okamžik definitivního nahrazení viděného verbální popiskou („dar pana Verlinski a jeho manželky“). V okamžiku, kdy se exponát pro tázající se děti takto ožřejmí, přestává být skulpturou, vizuálně zajímavým objektem („Uspokojené děti se přesunuly k dalšímu exponátu“). Na tom by se přirozeně nic nezměnilo, ani kdyby jim nešťastná učitelka poskytla správnou odpověď, kterou bychom v daném kontextu očekávali. Namísto toho, aby transformace viděného eskalovala v bohatý dialog, aby první ohledání otevřelo kaskádu vzájemných přenosů mezi otázkami, které vidění vyvolává, a odpověďmi, které si divák vytváří, první překlad/substituce (ať již je jeho podstatou rozpoznání objektů, ikonografická identifikace nebo vyslovení jména autora) vymazává dílo jako vizuální objekt v jeho vědomí.

Tuto substituci divák provádí – jako v příkladu z Arnheimovy historky – na základě verbální nápovědy, častěji ale přečtením popisky či katalogového hesla. V řadě případů ji však realizuje bez jakékoliv vnější pomoci, více či méně automaticky v procesu rozpoznání a identifikace zobrazené scény.³⁰ U percepčně jednoznačných („realistických“) obrazů je divák často schopn ztotožnit obsah obrazu s jeho tématem, což znamená, že kulturně

podmíněná schopnost poznávání předmětů v obsazích zobrazení (tj. symbolického či ikonografického čtení) je naroubována na biologicky daný sklon k percepční identifikaci – obraz je rovnou přečten kupříkladu jako „Ukřižování“.³¹ Tato okamžitá transformace obrazu do roviny pojmového porozumění tak do značné míry znehodnotí to nejcennější, co umělecké zobrazení poskytuje – totiž možnost pro dlouhé a hluboké zaujetí a soustavný dialog s ním.

Tuto naléhavou potřebu porozumět zobrazenému ve smyslu identifikace obrazového obsahu lze chápat jako rozšíření geneticky naprogramované funkce vizuálního vědomí, jehož úkolem je vytvářet co nejlepší obecnou interpretaci vizuální scény a zpřístupnit ji motorickým centřům.³² Vizuální systém člověka, který se jako u každého živočicha vyvinul ve službě zajištění fyzického a sociálního přežití, nelze zjevně tak snadno přeladit, má-li co do činění s uměleckým dílem. Prohlížení uměleckých obrazů se tak zdá být poznamenáno napětím mezi nevědomou reakcí, biologicky naprogramovanou touhou diváků porozumět jednoznačně vizuální scéně, a faktem, že „zodpovězení“ obrazu aktem pouhého rozpoznání a identifikace znamená zbavit se jeho nejhodnotnějšího aspektu – možnosti rozšířeného a prohloubeného divákova zapojení. Jako by umělecká díla byla někdy obětí biologicky podmíněných funkcí lidského systému rozpoznávání a identifikace, obětí „spěchu k objektu“ (*rush to the object*) – abychom užili výstižný výraz Michaela Baxandalla.³³ Dodejme, že rozpoznání a s ním spojené automatické a finální nahrazení se nemusí týkat jen viditelného obsahu obrazu nebo objektu, ale v závislosti na úrovni zkušenosti a pojmovém vybavení diváka může spíše znamenat rozpoznání stylu nebo autora.

Ernst Gombrich v jedné své studii píše, že „umělec, alespoň moderní umělec, je zapojen v neustálém boji proti automatismu percepce. Nechce, abychom se dívali skrze jeho zobrazení na to, co je zobrazeno: nechce, aby jeho obraz aktivoval odpovědi, které patří do reality.“³⁴ Především percepčně neúplná či nestabilní znázornění, jaká představují mnohá díla moderního umění, před nimiž musí divák řešit obrazovou ambivalenci, nebo obraz podstatně doplnit, od něj skutečně často vyžadují vědomé úsilí, v němž se samotný proces vnímání zpřítomňuje ve vědomí, a narušuje tak automatismus rozpoznání. Gombrichův vhléd můžeme rozšířit konstatováním, že umělecká díla jsou obecně angažována v boji s automatismem percepce. Často však marně. Divákovi sice dávají šanci, aby oddálil onen konečný překlad viděného do jednoznačného verbalizovaného významu,

který uzavírá další vidění, a vybízejí jej k časově rozšířené aktivitě vnímání a prožívání, ten se však často spokojí s porozuměním ve fázi rozpoznání a identifikace objektů (námetu).

Aktivace podílu diváka

Proces porozumění a prožívání uměleckého díla však zjevně může mít i podobu časově rozšířené aktivity, tak jak jej zachycuje kupříkladu hermeneutický scénář Hanse Gadamera, charakterizující průběžnou, dynamickou povahu výměny mezi estetickým objektem a vnímajícím (interpretujícím) subjektem. Gadamer tvrdí, že porozumění je nekonečný, či přinejmenším rozšířený proces, který nekončí v okamžiku identifikace znázorněného obsahu nebo získáním informace vložené do uměleckého díla, ale představuje mnohem komplexnější reakci a porozumění.³⁵ Činí tak nicméně na abstraktní úrovni filozofické diskuse, kde hovoří o uměleckém dílu obecně a nevěnuje pozornost specifické povaze procesů interakce s vizuálními díly. Pokud bychom měli Gadamerův model aplikovat na výtvarná díla, měl by podobu situace, v níž rozpoznání a identifikace, spíše než by ukončovaly setkání s uměleckým dílem, se stávají buď výchozím bodem pro kaskádu částečných překladů z vizuálního do pojmového a zpět, nebo pro ztělesněnou formu porozumění, jejíž podstatou je překládání viděného s využitím somatosenzorických kapacit do neverbálních a nonkonceptuálních rovin významu. Průběžná dynamická interakce mezi vizuální aktivitou a porozuměním se může v některých případech odehrávat na převážně pojmových úrovních porozumění, které zahrnuje intelektuální reflexi a myšlení. Avšak samotná fyzická přítomnost uměleckého díla poskytuje příležitost a stává se výzvou pro rozvinutí podílu diváka cestou aktivní tělesné konstrukce významu, a právě na tento aspekt se ve zbývajících částech zaměříme.

Vezměme jako příklad scénu z křídla Isenheimského oltáře od Matthiase Grünewalda v Colmaru (obr. 2 a 3). Podle svých znalostí a zkušeností na něm divák zobrazené objekty buď sám, nebo s pomocí popisky či verbálního komentáře rozpozná a identifikuje jako Vzkríšení.³⁶ Toto porozumění si může prohloubit poznáním ikonografických, teologických, kontextuálních a jiných aspektů, které mu zprostředkuje historik umění prostřednictvím některého z dostupných formátů (odborný text, popiska, audioprůvodce,



obr. 2 Matthias Grünewald: Zmrvýchvstání Krista, scéna z vnitřní strany křídla Isenheimského oltáře, kolem 1515.
obr. 3 Detail předešlého obrazu.

přednáška). Obraz však vybízí k porozumění, které se neomezují jen na rovinu konceptuální. Poskytuje obrazové klíče, které vyzývají k aktivaci ztělesněného podílu diváka. Představují je zejména postavy tří strážných roztroušených kolem hrobky, zachycené Grünewaldem zcela netradičně. Způsob, kterým odvracejí pohled od zjevení stoupajícího Ježíše, jejich pozice a gesta, zejména zvláštní sklon těl padajících tváří k zemi jakoby pod tíží uzřené, jsou mocným vizuálním ztělesněním reakce, provázející setkání s nadpřirozeným či zázrakem. Podstatná složka předkládaného obrazového významu – vylíčení zázraku Vzkříšení – se divákovi zpřístupňuje jen prostřednictvím jeho schopnosti přeložit percepční vstup nikoli do určité verbální popisky, ale spíše do kinestetických a proprioceptivních mentálních obrazů, jeho přímé tělesné projekce do postojů vojáků, a tím možnosti prožít událost Vzkříšení z jejich perspektivy, jako by sám byl svědkem této (nepředstavitelné) události.³⁷

V některých uměleckých dílech jsou takové pobídky k spouštění tělesné projekce ještě bezprostřednější a sugestivnější. Popiska k tablu Eda Kienholze *Sollie 17* (obr. 4) sděluje: „*Sollie 17* nabízí voyeuristický pohled do života osamělé beznaděje. Vzbuzuje soucit, strach a otázky ohledně společnosti, která nechává své staré lidi jen sedět a čekat na smrt.“ Přibližně v rozmezí prvních vteřin prohlížení divák identifikuje hlavní objekty scény. Naivnímu divákovi může nějakou chvíli trvat, než pochopí, že na obraze nejsou znázorněni tři muži, ale že tyto postavy jsou narativním prostřed-



obr. 4 Ed Kienholz: *Sollie 17*, 1979.
obr. 5 *Laokoón*, 1. stol. př. n. l., objeven 1506.

kem naznačujícím časovou dimenzi existence stejné osoby. Pokračující prohlížení může v mysli vyvolat asociaci jiných obrazů, které k ní mají přímý vztah – například scény osamělosti městského života, kterou tak dobře vylíčila moderní americké malířství, literatura a film – stejně jako osobní vzpomínky na místa, situace a pocity, které taková scéna podnítl. Porozumění tomuto dílu bude zahrnovat interakci mezi vizuálními dojmy získanými prostřednictvím epistemického mechanismu skenování scény a opačným tokem mentálních obrazů vyvolaných viděním, které, jakmile byly aktivovány vizuálním vstupem, dále modulují prohlížení i porozumění. Podstatné aspekty významu jsou zde opět přístupné jen prostřednictvím ztělesněného podílu diváka; bezútesná apatie a rezignace, kterou scéna vyvolává, je zprostředkována primárně jeho vcítěním se do poloh znázorněné postavy, které zahrnuje bezprostřední tělesnou simulaci. Toto dílo tedy aktivuje komplexní podíl diváka, zahrnující jak jeho paměť pro jiná zobrazení, případně mentální reprezentace vztahující se k jeho osobní zkušenosti, tak přímou reakci zprostředkovanou určitým druhem tělesné projekce (obr. 5).

Autoři jako Leo Steinberg a Michael Fried ve svých pracích rozvinuli bohaté popisy tělesných projekcí a konstrukcí významu, empatické účasti na uměleckých dílech.³⁸ Jak dokládá Michael Fried ve své monografii

o Adolfu Menzelovi, ztělesnění významu se nemusí týkat jen figurálního umění, ale stejně tak obrazů neživých objektů, jako jsou kresby neustlané postele nebo Moltkeho dalekohledu. Fried píše, že pro Menzela vidění zahrnovalo intuici nebo představu předchozích zkušeností, nevizuální senzorycké modalita a aspekty světa, manuální a tělesné funkce.³⁹

Mnoho obrazů má v sobě zabudováno cosi, co bychom mohli nazvat „akčním skriptem“ – jsou podnětem k aktivaci mentálních somatosenzorických a motorických reprezentací, které umožňují znovuprožívat naznačené typy manipulací nebo jednání, jakkoliv si nemůžeme být jisti, že taková reakce byla součástí autorova záměru. Takový záměr – aktivovat tyto zdroje u diváků – je naopak doložitelný u řady uměleckých objektů, které sloužily v rámci rituálních performancí a náboženských obřadů a s nimi spojených úkonů, a jejich porozumění původními diváky zahrnovalo nějakou formu manipulace či jisté somatické a afektivní reakce. Obrazy, jako byly středověké scény oplakávání Krista (obr. 6), představují záměrné scénáře konání pro své diváky. Jak mnozí badatelé prokázali, postavy na obrazech, reagující na Kristovu smrt silnými emocemi a žalem, se stávaly modelem pro reakce diváků. Liturgická účinnost těchto obrazů se zakládala na stimulaci divákova podílu ve formě projektivní imaginace a empatické participace, na jejich schopnosti nabídnout přímo napodobitelné formy jednání a emočních reakcí.⁴⁰

Ve všech těchto případech se tedy podíl diváka na porozumění obrazu neomezuje na projektivní imaginaci ve službě identifikace objektu. Těles-



obr. 6 Giotto:
Oplakávání Krista,
nástěnná malba
v kapli Scrovegniů,
Padova, kolem 1305.

ným aspektům utváření obrazového významu byla věnována poměrně značná pozornost fenomenologicky, psychoanalyticky a filozoficky orientovaných autorů. Zejména v poslední době se velké pozornost těší související problematika empatie.⁴¹ Nové výzkumy neurobiologie a kognitivní neuropsychologie však pro historika umění přinášejí nové pohledy na to, jaké jsou vnitřní zdroje diváka a jakým způsobem můžeme uvažovat nad možnostmi jejich dalšího rozvíjení.

Znalosti biologického základu intersubjektivního porozumění prodělaly revoluční proměnu díky objevu takzvaných zrcadlových či rezonančních systémů v mozku. Na začátku devadesátých let dvacátého století objevili vědci z Parmské univerzity novou třídu premotorických neuronů, které se nejen aktivují tehdy, kdy opice nebo lidé vykonávají cílené pohyby rukou, jako je například uchopení nějakého předmětu, ale také když jen pozorují podobné jednání u jiných jedinců. Řada pozdějších studií rovněž dokázala existenci podobného zrcadlového systému, který spojuje vnímání a provádění akce i u lidí.⁴² I když experimentální výzkum zrcadlových neuronů s neztenčenou intenzitou dále pokračuje a není prost kontroverzí, vědci stejně jako filozofové už začali mapovat důsledky těchto objevů pro pojetí intencionality, pro porozumění sobě i jiným a pro sociální poznání. Vittorio Gallese, jeden z objevitelů zrcadlových neuronů, v řadě svých studií tvrdí, že tyto rezonanční mechanismy jsou základem naší schopnosti sdílet s jinými nejen jednání, ale také vjemy, pocity a emoce. Podle jeho koncepce v našem mozku existují neurální mechanismy, které nám umožňují rozumět významu jednání a emocí jiných přímo, prostřednictvím vnitřní simulace a bez jakékoliv explicitní reflexivní úvahy. Ztělesněná simulace podle Galleseho umožňuje přímý prožitek – porozumění záměrům, emocím a vjemům, o nichž předpokládáme, že je zakoušejí jiní. Tato ztělesněná simulace je neurálním substrátem empatie a náhledem do mysli jiných.⁴³ Jiní badatelé nastínili další modely fungování zrcadlových systémů – jako je například představa sdílených okruhů, které slouží jako nástroj při převodu jednání, emocí a vjemů jiných do neurálních reprezentací našich vlastních jednání, emocí a vjemů.⁴⁴

Na základě teorie ztělesněné simulace navrhli nedávno Gallese a historik umění David Freedberg teorii popisující roli tohoto biologického mechanismu v reakcích na umělecká díla a v jejich porozumění. Autoři tvrdí, že základní prvky estetické reakce spočívají v aktivaci univerzálních ztělesněných mechanismů zahrnujících simulaci jednání, emocí a tělesných vjemů. Podle

jejich názoru „automatické empatické reakce tvoří základní úroveň reakce na obrazy a umělecká díla. Základem těchto reakcí je proces ztělesnění simulace, která umožňuje přímé zkušenostní porozumění intencionálním a emočním obsahům obrazů. Základní úroveň reakce na obrazy se tak stává podstatou jakéhokoliv porozumění jejich účinnosti jakožto umění.“⁴⁵

Zrcadlové (rezonanční) systémy jsou nepochybně důležitým vnitřním zdrojem diváka, zejména uvažujeme-li o nich v rámci našeho tématu – tedy otázky, jak aktivovat celé spektrum jeho vnitřních schopností pro utváření významu. Avšak důsledky nových poznatků z oblasti neurověd a kognitivních věd nejsou zřejmě tak přímočaré, jak kupříkladu předpokládá Galleseho a Freedbergova teorie. Vzhledem k omezenému prostoru ponechám stranou dva důležité body, totiž do jaké míry podporují dostupná zjištění a doložené příklady Galleseho představu, že zrcadlové neurony nejen imitují motorické jednání, ale také emoce a vjemy, a za druhé rozdíl mezi empatickou reakcí v reálných životních situacích a v uměleckých dílech.⁴⁶ Hlavní problém s Galleseho a Freedbergovou teorií spočívá v tom, že existence zrcadlových neuronů sama o sobě nevysvětluje divákovo porozumění obrazům (uměleckým dílům). Z jejich pojetí vyplývá, že k tělesnému, empatickému porozumění dochází právě díky rezonančnímu systému. Píší: „diváci udávají, že cítí tělesnou empatii“ ..., „diváci často prožívají...“, „většinou těch, kdo si prohlížejí umělecká díla, jsou dobře známy pocity empatické angažovanosti s tím, co vidí v samotném díle“... (kurziva L. K.).

Dochází však k takovým reakcím skutečně tak snadno, jak předpokládají? Mé přesvědčení je v této věci přesně opačné: totiž že takové ztělesnění porozumění je ve skutečnosti vzácné a většině diváků nedostupné (jak by potvrdilo jakékoli soustředěné pozorování návštěvníků muzeí nebo výsledky studií o chování lidí v galeriích). V každém případě se zdá, že je častější u filmů, televizních seriálů a jiných forem masové kultury než u statických uměleckých děl. Při pohledu na malby a sochy často převládne výše popsany vzorec porozumění formou rychlého nahrazení, které uzavírá další interakci, jež by zahrnovala nějakou formu přímé tělesné konstrukce významu. Michael Fried uzavírá svou knihu o Menzelovi postřehem, který naráží na stejný problém, když píše o riziku obsaženém v Menzelově díle: „Divák, který není schopen ať už zaznamenat výzvu k empatickému pohledu, kterou jeho malby a kresby obvykle obsahují, nebo na ni reagovat, pravděpodobně ani nebude schopen nějakým významným způsobem s nimi navázat kontakt.“⁴⁷

Jak často dochází k ztělesnění empatické rezonanci a jak často diváci využijí možnosti bytostně obsažené v daném díle, je samozřejmě nemožné přesně stanovit, ale empiricky doložitelná rozšířená netečnost diváků, dokonce i před díly, která otevřeně nabízejí příležitost pro takové ztělesnění porozumění, naznačuje, že se tak neděje příliš často a již vůbec ne rutinně. U zkušeného diváka se může taková reakce rozvinout v rámci porozumění jádru scény: pocit rezignace a apatie v netečném postoji starého muže na Kienholzově obrazu se dostaví, jakmile rozeznáme na scéně jeho tělo. V mnoha případech to však zjevně neplatí a řečeno poněkud metaforicky, systém identifikace/rozpoznávání „vítězí“ nad rezonančními systémy a obsah scény je „pochopen“, což znamená, že je přeložen do pojmové popisky dříve, než se zrcadlové neurony stačí aktivovat.

Tento rozpor je ještě patrnější u obrazů, které obsahují zmíněný akční skript pro specifické formy ztělesnění reakce nebo pro určité jednání, jak je tomu v případě našeho výše uvedeného příkladu – scény pašijí či oplakávání Krista. Tyto obrazy, jak potvrzují historické doklady, byly ve svém původním kontextu zcela účinné. Ale u současných diváků stejné obrazy srovnatelné podoby afektivního, psychosomatického porozumění, které se projevuje silnou emocionální reakcí obecně, nevyvolávají. (To samozřejmě nepopírá, že u vhodně připraveného diváka mohou vyvolat silnou emoční reakci.)⁴⁸

Expresivní a umělecká kvalita takových scén není dostatečná, aby spustila proces tělesné imaginace, jenž byl podstatou původního diváckého prožitku. Naše zrcadlové neurony nebo rezonanční systémy se v jejich přítomnosti neaktivují; žádná automatická forma ztělesnění porozumění zde neexistuje. Aby scéna působila jako akční skript – v tomto případě jako počátek afektivního procesu, který by zahrnoval viditelné známky pláče a souvisejících psycho-fyziologických změn,⁴⁹ vyžaduje to vhodně disponovaného diváka nebo diváka příslušejícího k sdílené sféře kulturních zvyklostí a postupů nazírání, diváka, který má příslušné „dobové oko“. Toto kulturní podmínění by muselo zahrnovat nejen senzitivitu vyladěnou ke kulturně specifickým stylům zobrazování, ale také participaci v rámci kulturně sdílených forem a norem jednání. Realistický obraz plačící tváře může být silným, kulturně invariantním podnětem k ztělesnění simulaci a je možné, že existuje určité omezené množství takových univerzálních stimulů. Avšak Freedbergovo a Galleseho pojetí se zdá zavádějící v tom, že a) žádné „přímé zkušenostní porozumění“ intencionálním a emočním

obsahům (většiny) obrazů neexistuje a b) tělesnou konstrukci významu lze stěží nazvat „základní úrovní reakce na obrazy“, protože nejčastěji není takové porozumění jednoduchou reakcí, ale vyžaduje dlouhé prohlížení, které právě časový rozsah původní reakce přesahuje.⁵⁰

Současný výzkum zrcadlových systémů tak vskutku představuje výzvu i příležitost k bližšímu pochopení procesů tvorby obrazového významu obecně a zvláště pak s ohledem na naše téma, jak využít a aktivovat podíl diváka. Závěrem stručně zmíníme několik problémů, které vyžadují další trvalou pozornost. Za prvé, co je podstatou interakce mezi procesy ztělesněné empatické simulace a rozpoznáváním vizuálního objektu/scény ve vnímání uměleckých děl? Jak ji lze popsat na fenomenální, funkcionální a systémové úrovni? Jestliže, jak jsem se zde pokusil ukázat, zvyk spontánně aktivovat projektivní imaginaci ve službě identifikace/rozpoznávání scény nebo objektu a nahrazování jejich vizuální přítomnosti často vylučuje osobnější a trvalejší tělesné zapojení, lze to pokládat za výsledek „konkurence“ ve vizuálním mechanismu časných forem vidění nebo spíše v kognitivním zpracování vyššího řádu? To je samozřejmě otázka, kterou musí vyřešit neurologové a kognitivní vědci.

Dvě další otázky se k úkolu historiků umění prezentovat umělecká díla takovým způsobem, aby se aktivovaly vnitřní schopnosti diváka, vztahují bezprostředněji. Především je třeba si uvědomit, že obecná kategorie „umění“, či dokonce „obrazu“, je v daném kontextu téměř bezcenná. Existuje „základní úroveň reakce“ společná všem obrazům? Zajisté nikoli. Různé typy a druhy obrazů spíše nabízejí rozmanité příležitosti pro využití vnitřních tělesných zdrojů při konstrukci významu. U mnoha maleb a objektů (například impresionistického malířství) mohou být percepční požadavky na správnou identifikaci a rozpoznání obrazového obsahu mnohem nálehavější a mohou představovat větší výzvu než příležitosti pro empatickou reakci. Jiná umělecká díla nabízejí možnost specifické aktivace podílu diváka v podobě řady překladů z vizuálního rejstříku do pojmového a zpět – porozumění v takovém případě spočívá hlavně v intelektuální, kognitivní reflexi – což je téma, jehož rozvíjení by si nepochybně vyžádalo samostatný prostor. A ještě jiné obrazy a objekty (o některých z nich jsme zde stručně hovořili) vyžadují nějakou formu ztělesněného porozumění nebo empatického nazření – jež samy o sobě nejsou homologické, protože mohou alternativně využívat emoční, motorické nebo kinestetické formy reakce. Proto spíše než předpokládat prioritu nějaké „základní úrovně reakce na

obrazy“ je zapotřebí zkoumat komplexní vzájemné propojení mezi empatickou odpovědí a kognitivní reflexí, v němž přímé porozumění formou ztělesněného prožitku nemusí tvořit nějakou „základní úroveň reakce“, ale samo může být uloženo v kognitivní reflexi a naopak. Empatická reakce není automatická, ale je modulovaná kontextem.⁵¹

Závěrem

V této studii jsem se snažil přehodnotit pojem „podíl diváka“ v myšlenkovém rámci vymezeném snahou lépe zpřístupnit umělecká díla současným divákům a vyvolat v nich hlubší a všestrannější zájem o umění. Bez divákovy aktivní spoluúčasti zůstávají umělecká díla němá a inertní. Gombrichovo původní chápání „podílu diváka“ je v tomto kontextu však vhodné produktivně rozšířit – z původní projektivní imaginace v takové pojetí, v němž podíl diváka představuje veškeré jeho zdroje – tj. nikoliv pouze mentální *obsahy*, ale i *procesy a strategie*, které probíhají jak na rovině neurobiologických mechanismů, tak v rovině fenomenální.

Takto rozšířený pojem „podílu diváka“ neznamená totéž, co ztělesněné porozumění, i když ho bude často zahrnovat, ale – v závislosti na daném díle – může spíše přesahovat do konceptuálně-intelektuální reflexe. Ačkoli v mnoha případech umělecko-historických pojednání způsob a styl badatelské interpretace fakticky vylučuje takovou aktivní vizuální hermeneutiku, existují také opačné příklady dokazující, že porozumění formou bezprostředního prožitku není protikladné přesné interpretaci.⁵² V úvodu *Umění a iluze* Gombrich napsal: „Chceme-li se zabývat ústředním problémem našeho vědního oboru, soudím, že nestačí opakovat starý protiklad mezi „viděním“ a „věděním“, nebo jen obecně tvrdit, že veškeré znázorňování je založeno na konvencích. Musíme znovu analyzovat, a to v psychologických pojmech, oč v tvorbě zobrazení a v jeho čtení skutečně jde. Zde však vyvstává obrovská překážka. Nemůže nás už vést obyčejná psychologie, na kterou s takovou důvěrou spoléhali Barry a Ruskin, Riegl a Loewy, protože ta už neexistuje. Sama psychologie si je už vědoma ohromné spletitosti procesů vnímání a nikdo netvrdí, že jim úplně rozumí.“⁵³ Více než půl století poté platí Gombrichova slova o „ohromné spletitosti procesů vnímání“ jako nikdy dříve. Nové poznatky, už nejen psychologie, ale též neurověd a kognitivní vědy a jejich filozofická reflexe poskytují stále podrobnější

poznatky o vnitřních zdrojích a mechanismech, které má divák k dispozici při aktivní konstrukci obrazového významu a jež přesahují rutinní rozpoznávání/identifikaci. Tyto mechanismy však samy o sobě nezaručují hluboké porozumění uměleckým dílům, jak se někteří autoři patrně domnívají. Jejich poznání je jen prvním krokem v obtížném úkolu historiků umění, kteří mají přijít právě na to, jak je prostřednictvím mluveného nebo psaného slova aktivovat u svých posluchačů a čtenářů.

Poznámky

¹ Tento text je upravenou verzí přednášky přednesené v Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften ve Vídni na podzim roku 2006 a následně v doktorandském semináři profesora Helmuta Ledera na Fakultě psychologie Vídeňské univerzity. Posluchačům obou těchto přednášek jsem zavázán za užitečné komentáře a poznámky.

² Gombrich, E. H.: *Umění a iluze* (přel. M. Tůmová). Praha 1985, s. 335.

³ Týž: *The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford 1982, s. 139, 145.

⁴ Srov. kupříkladu útok na Gombrichovu psychologii umění, jímž Norman Bryson začíná svou knihu *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*. New Haven–London 1983.

⁵ Jednou z výjimek jsou recepční estetikou inspirované práce Wolfganga Kempa. Viz Kemp, Wolfgang: *Der Anteil des Betrachters: Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*. München 1983; týž (ed.): *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Köln 1985.

⁶ Gombrichovo pojetí lze pokládat za variaci „piktoriálního modelu vidění“, který předpokládá, že obrazy na sítnici jsou uskládněny v mozku jako paměťová zobrazení. V ještě širším kontextu Gombrichova koncepce implicitně vyplývá z rozšířené reprezentační teorie mysli, vůči níž se vymezují pojetí ztělesněné či *enaktivní* mysli, k tomu srov. Kesner, Ladislav: „Dějiny umění a teorie mysli“, *Umění* 56. 1, 2008, s. 21.

⁷ Srov. kupříkladu následující konstatování vybraná ze současné odborné literatury: „výkonnost lidského oka a mozku nestačí držet tempo s ohromným technickým pokrokem v radiologii“ (Robinson, P.: „Radiology's Achilles' heel: error and variation in the interpretation of the Roentgen image“, *British Journal of Radiology* 70 (839), 1997, s. 1085–1098; „kliničtí lékaři jsou stále méně schopni plně zhodnotit význam údajů, které získávají“. – Swet, Henri – Giger, Maryellen – Doi, Kunio: „Computer Vision and Decision Support“, in Hendee, William – Wells, Peter (eds.): *The Perception of Visual Information*. New York, 1997, str. 320; nebo „omyly pozorovatele a odchylky v interpretaci nyní představují nejslabší článek klinického zobrazování“. – Brealey, S.: „Measuring the Effects of image interpretation: an evaluative framework“, *Clinical Radiology* 56. 5, 2001, s. 341–347.

⁸ K tomu podrobněji srov. Kesner, Ladislav: *Marketing a management muzeí a památek*. Praha 2005, s. 102–111.

⁹ Csikszentmihalyi, Mihaly – Robinson, Rick: *The Art of Seeing. An Interpretation of the Aesthetic Encounter*. Malibu 1990, s. 83.

¹⁰ Tím jsem se podrobněji zabýval v článku „The Role of Cognitive Competence in Art Museum Experience“, *Museum Management and Curatorship* 21. 1, 2006, s. 4–19.

¹¹ Gombrich, E. H.: „The Evidence of Images: I. The Variability of Vision“, online in The Gombrich Archive, <http://www.gombrich.co.uk/showdis.php?id=22>.

¹² Gombrich uvádí, že počátky představy o percepci jako tvůrčím aktu sahají minimálně k Brentanovi a Williamu Jamesovi. Je zajímavé, že Gombrich, který měl dobrou znalost tehdejší psychologie a jehož rodným jazykem byla němčina, zmiňuje v *Umění a iluzi* i jinde pouze Helmholze, Fechnera, Fiedlera a Hildebrandta, a nikoliv podnětné příspěvky dalších velkých osobností německé estetiky a fyziologie – od Schopenhauera a Müllera po Vischera, Schmartsowa a Lippse. Tito autoři sice nepracovali s explicitním pojmem podílu diváka, nicméně jejich práce otvíraly cestu ke zkoumání subjektivní povahy vidění. Užitečné shrnutí subjektivní povahy připisované vizuální zkušenosti německými filozofy a fyziology devatenáctého století přináší kupříkladu Crary, Jonathan: *Techniques of Observer. On Vision and Modernity in the 19th Century*. Cambridge, Ma., 1990, s. 69–96; viz také Podro, Michael: *Manifold in Perception*. Oxford, 1972.

¹³ Gombrich, E. H.: *Umění a iluze*, s. 355. Mark Rollins uvádí Gombrichovu koncepci jako příklad „percepčního konstruktivismu“ v kontextu svého poučného přehledu různých současných teorií zobrazování (Rollins, Mark: „Pictorial representation: when cognitive science meets aesthetics“, *Philosophical Psychology* 12. 4, 1999, zvláště s. 398–400.)

¹⁴ Gombrich, E. H.: *Umění a iluze*, s. 237–238. Srv. též Mikš, František: *Gombrich. Tajemství obrazu a jazyk umění. Pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno 2008, s. 39, 54–55.

¹⁵ Tamtéž, s. 283.

¹⁶ Tamtéž.

¹⁷ Tamtéž, zejm. s. 121–125, 214–219, 260–261, 283, 353.

¹⁸ Důvodem může být paradoxně právě jeho důkladná obeznámenost s dobovou psychologíí vnímání. V době, kdy Gombrich *Umění a iluzi* psal, tj. v padesátých letech, imaginace či mentální obrazy jako seriózní téma vědeckého výzkumu neexistovaly, respektive od počátku století přibližně do konce šedesátých let jim ve vědecké psychologii, ovládané behaviorismem, náležela zcela marginální role, a pokud vstupovaly do diskursu humanitních věd a dějin umění, pak téměř výlučně prostřednictvím psychoanalytických teorií. Návrat seriózního zájmu o mentální zobrazení v psychologii a kognitivní vědě se datuje do přelomu sedmdesátých a osmdesátých let dvacátého století.

¹⁹ Gamboni, Dario: *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*. London 2002.

²⁰ Tamtéž, s. 17–19, 241. Wolfgang Kemp zmiňuje vynechávky a neúplnosti jako jednu z pěti „forem oslovení“, jimiž umělecká díla oslovují diváky. – Kemp, Wolfgang: „The Work of Art and Its Beholder. The Methodology of the Aesthetics of Reception“, in: Cheetham, Mark – Holly, Michael Ann – Moxey, Keith (eds.): *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspectives*. Cambridge 1998, s. 188.

²¹ Podobně se Gamboni jen povrchně zmiňuje o probíhajícím výzkumu v psychologii. K řadě běžných filozofických a neurovědeckých názorů na konstruktivismus v percepci viz mimo jiné Dennett, Daniel: „Filling in vs. finding out: a ubiquitous confusion in cognitive science“, in: Pick, H. – Broek, P. van der – Knill, D. (eds.): *Cognition: conceptual and methodological issues*. Washington 1992; Jacob, Pierre – Jeannerod, Marc: *Ways of Seeing. The scope and limits of visual cognition*. Oxford 2003, zvláště s. 153–157.

- ²² Wollheim, Richard: *Painting as an Art*. New Haven–London 1987, zvláště s. 89–96. Autor podává některé ilustrativní příklady soupeřících percepcí u téhož díla, jež jsou závislé na tom, jaký typ „kognitivní zásoby“ divák využívá.
- ²³ Baxandall, Michael: *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. Oxford 1972, s. 29–32.
- ²⁴ Ani jeden z těchto autorů se však podrobněji nezabýval formami takového mentálního obsahu. Jak Baxandallovy, tak Wollheimovy názory se přizpůsobují klasické (a stále široce zastávané) karteziánské koncepci mysli, v níž se mysl pokládá za kartotéku, kde jsou uloženy mentální reprezentace. Lze předpokládat, že k této představě – kterou Susan Hurleyová nazvala „klasickým sendvičem“ – by se přihlásila většina historiků umění. Percepce se zde pojímá jako vstup z vnějšího světa do mysli, jednání je výstupem a poznání je vloženo mezi ně (Hurley, Susan: *Consciousness in Action*. Cambridge, Ma., 1998).
- ²⁵ Iser, Wolfgang: *Jak se dělá teorie*. Praha 2009, s. 67–68.
- ²⁶ Clark, T. J.: *The Sight of Death. An Experiment in Art Writing*. New Haven–London 2006; Steinberg, Leo: *Leonardo Incessant Last Supper*. New York 2001; Baxandall, Michael: *Words For Pictures. Seven Papers on Renaissance Art and Criticism*. New Haven–London 2003, s. 117–164.
- ²⁷ Srov. kupříkladu Brown, Matthew – McNitt-Gray, Michael: „Medical Image Interpretation“, in: Fitzpatrick, Michael – Sonka, Milan (eds.): *Handbook of Medical Imaging*, vol. 2: *Medical Image Processing and Analysis*. Bellingham 2000, s. 400–401; Lesgold, Alan et al.: „Expertise in a Complex Skill: Diagnosing X-ray Pictures“, in: Chi, Michelen – Glaser, Robert – Farr, M. J. (eds.): *The Nature of Expertise*. Hillsdale 1988, s. 311–342.
- ²⁸ K užitečnému rozlišení mezi rozpoznáním a identifikací viz Kosslyn, Stephen: *Image and Brain. The Resolution of the Imagery Debate*. Cambridge, Ma., 1996, s. 72: „rozpoznání nastává, když vstup souhlasí s percepční pamětí, a proto člověk ví, že objekt je mu znám; k identifikaci dochází, když vstup odpovídá reprezentacím v multimodální, ‚konceptuální‘ paměti, a člověk tím získává přístup k celé řadě poznatků o tomto objektu (jeho jménu, oblíbeném místě výskytu, zvukům, které vydává, když se s ním zatřese, a podobně). Když je nějaký objekt identifikován, ví o něm člověk více, než je zjevné z bezprostředního smyslového vstupu.“
- ²⁹ Arnheim, Rudolph: „For Your Eyes Only, Seven Exercises in Art Appreciation“, in: *To the Rescue of Art*. Berkeley and Los Angeles 1992, s. 61.
- ³⁰ Pozorovatelé si mohou uvědomit řadu různých percepčních a sémantických informací při první fixaci zraku – pouhým letmým pohledem –, jejíž časový rozsah nepřekračuje 100 ms. Když se pohled konsoliduje, tj. se zpožděním menším než 100ms, lze konceptuální jádro reprezentovat verbálním popisem obrazu scény, včetně toho, co je vnímáno a dedukováno. K pojmu „jádro“ (*gist*) viz Oliva, Aude: „Gist of the scene“, in: Itti, Laurent – Rees, Geraint – Tsotsos, John (eds.): *Neurobiology of Attention*. Amsterdam 2005, s. 251–256.
- ³¹ Současné experimenty dokazují, že určení kategorie, do níž spadá nějaký objekt, netrvá déle než prosté zjištění jeho přítomnosti. Viz Grill-Spector, Kalanit a Kanwisher, Nancy: „Visual Recognition. As Soon as You Know It Is There, You Know What It Is“, *Psychological Science* 16. 2, 2005, s. 152–160. Ke vztahu obsahu a tématu v obrazech obecněji srov. Lopez, Dominic: *Understanding Pictures*. Oxford 1996, zejm. s. 144–150.
- ³² Crick, Francis – Koch, Christof: „Are we aware of neural activity in primary visual cortex?“, *Nature* 375 (11 May 1995), s. 121–123. V kognitivní vědě a psychologii existuje široká shoda, že rozpoznání obrazu závisí v některých případech na stejných mechanismech jako

- rozpoznávání scén reálného světa, i když mohou být využity odlišně. Viz např. Rollins, Mark: „The Mind In Pictures: Perceptual Strategies and the Interpretation of Visual Art“, *Monist* 86. 4, 2003, s. 608–631.
- ³³ Baxandall, Michael: *Words for Pictures*, s. 130.
- ³⁴ Gombrich, E. H.: „The Evidence of Images: I. The Variability of Vision“, online in: The Gombrich Archive, <http://www.gombrich.co.uk/showdis.php?id=22>.
- ³⁵ Gadamer, Hans: *Truth and Method*, překl. J. Weinsheimer a D. Marshall. London–New York 2004, s. 85.
- ³⁶ Vynikající kontextualizaci Isenheimského oltáře podává Hayum, Andre: *The Isenheim Altarpiece. God's Medicine and the Painter's Vision*. Princeton 1993.
- ³⁷ Výjimečnost Grünewaldova ztvárnění lze rovněž vnímat ve světle Baxandallova postřehu o nejistotě ve způsobu ztvárnění stráží ve vizualizaci biblického příběhu Vzkříšení, tak jak se vyvinula v Evropě třináctého a čtrnáctého století z raně křesťanských prototypů. Konstatuje, že „jejich chování se často zdá nestálé a dvojznačné – oscilující mezi šokem a spánkem“ (Baxandall, Michael: *Words For Pictures*, s. 126).
- ³⁸ Steinberg, Leo: „The Philosophical Brothel“, *October* 44, 1988, s. 7–74 (původně publikováno in *Art News* 1972); též: „Resisting Cezanne: Picasso's ‚Three Women‘“, *Art in America*, November / December 1978, s. 115–133; Fried, Michael: *Courbet Realism*, Chicago–London 1990.
- ³⁹ Týž: *Menzel's Realism. Art and Embodiment in the Nineteenth Century Berlin*. New Haven – London 2002, s. 47–49.
- ⁴⁰ Belting, Hans: *Das Bild und sein Publikum in Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*. Berlin 1981, s. 98. K tělesným reakcím na středověké obrazy viz zejména Freedberg, David: *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago 1989.
- ⁴¹ Ellen Dissanayakeová rehabilitovala pojem empatie v chápání umění už dříve, aniž by zmiňovala nové neurobiologické poznatky. Srov. její *Homo Aestheticus. Where Art Comes From and Why?* Toronto 1992, zvláště s. 140–193. Srov. též pozn. 38.
- ⁴² Dobrý přehled výzkumu zrcadlových systémů podávají ve své knize Rizzolatti, Giacomo – Sinigaglia, Corrado: *Mirrors in the Brain. How Our Minds Share Actions and Emotions*. Oxford 2008.
- ⁴³ Gallese, Vittorio: „The Roots of Empathy: The Shared Manifold Hypothesis and the Neural Basis of Intersubjectivity“, *Psychopathology* 36, 2003, s. 171–180; též – Keysers, Christian – Rizzolatti, Giacomo: „A unifying view of the basis of social cognition“, *Trends in Cognitive Science* 8. 9, 2004, s. 396–403; Gallese, Vittorio: „Being Like Me: Self-Other Identity, Mirror Neurons, and Empathy“, in: Hurley, Susan – Chater, Nick (eds.): *Perspectives on Imitation: From Neuroscience to Social Science*, 2 sv., Cambridge, Ma., 2005, s. 101–118; Gallese, Vittorio: „Embodied simulation: from neurons to phenomenal experience“, *Phenomenology and the Cognitive Science* 4, 2005, s. 23–48; Gallese, Vittorio – Eagle, Morris – Mignone, Paolo: „Intentional Attunement: Mirror Neurons and the Neural Underpinnings of Interpersonal Relations“, *Journal of American Psychoanalytical Association* 55, 2007, s. 131–76.
- ⁴⁴ Keysers, Christian – Gazzola, Valeria: „Towards a unifying neural theory of social cognition“, *Progress in Brain Research* 156, 2006, s. 383–406.
- ⁴⁵ Freedberg, David – Gallese, Vittorio: „Motion, emotion and empathy in esthetic experience“, *Trends in Cognitive Sciences* 11. 5, 2007, s. 197–203; srov. též Freedberg, David: „Empathy, Motion and Emotion“, in: Herding, K. – Krause Wahl, A. (eds.): *Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen: Emotionen in Nahsicht*, Berlin 2007, s. 17–51.