

3 INTERPRETACE VIZUÁLNÍ KULTURY

Studia vizuální kultury (SVK) ve srovnání s dějinami umění přináší kromě jiného posun v oblasti přístupů k interpretaci obrazu. V tomto ohledu těží výrazně z oblasti literární teorie a kritiky, odkud přebírají jak pojmový aparát, tak specifické postupy. Obecně je v rámci SVK kladen podstatně větší **důraz na adresáta vizuálního zobrazení**, na jeho subjektivitu, gender, kulturní a sociální prostředí, které jej formovalo atd. (Mám tím na mysli rozdíl oproti humanistickým dějinám umění, v nichž základní model interpretace představovala rekonstrukce intence autora a formální analýza obrazu).

Posun k přesvědčení, že dílo obsahuje „nadbytek významu“, který přesahuje intenci autora a který se aktualizuje při dalších a dalších interpretačních aktech, můžeme jasně sledovat např. v úvodním textu **Normana Brysona** ke knize **Mieke Balové** *Looking in: The Art of Viewing*
http://books.google.cz/books?id=9nxCzIN67XcC&printsec=frontcover&hl=cs&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false:

...Spíše než „vysílač“ předávající intenci od autora k divákovi je dílo příležitostí pro činnost v „poli“ svého významu – kde žádná jednotlivá akce („performance“) není s to aktualizovat či zahrnout celkový sémantický potenciál díla. Jakkoli koherentní a přesvědčivá může interpretace být, nevyhnutelně zde bude připomínka něčeho nepostihnutého, „zásoba“ detailů vymykajících se interpretační síti. Totéž může mimochodem platit rovněž o obrazu samotném. Reprezentuje-li malba například příběh Danae, Bathseby či Narcise, její verze známého příběhu neaktivuje celý jeho sémantický potenciál, ale pouze jeho část. Jakkoli může obraz navádět příběh na určitou cestu, stále zde budou vymykající se detaily. Ovšem pro diváka mohou být tyto detaily vysoce významné (signifikantní), navzdory svému okrajovému postavení (anebo právě díky němu); mohou se stát základem pro výrazně odlišné chápání obrazu (malby).

Jako příklad takového jemného detailu, který otevírá prostor pro novou interpretaci, uvádí Bryson (respektive Balová – v samostatné kapitole) Vermeerův obraz *Žena držící váhy* (*Woman Holding a Balance, 1664*). Konkrétně se jedná o hřebík namalovaný nalevo od malby Posledního soudu. Díky precizní iluzivnosti malby jasně vidíme, že vedle hřebíku je ve zdi díra, zjevná stopa tom, že původně byl zatlučen o kousek vedle. Balová ve své interpretaci jako jednu z možností nabízí i to, že obraz Posledního soudu, který podle četných interpretací Vermeerovu malbu „vyvažuje“, byl sám předmětem vyvažování. Hřebík a otvor ve zdi čte jako stopy po hledání toho správného místa a tímto způsobem rozšiřuje čtení zjevné alegorii spravedlnosti (správného vážení, a tedy i usuzování), jež je divákovi nabídnuta v popředí.

Zcela otevřeně postulují důraz na subjekt interpretace Cartwright a Sturken v úvodu druhé kapitoly, věnované převážně otázce interpretace vizuální kultury: „Obrazy vytvářejí významy – **smysl uměleckých děl, fotografií nebo mediálních textů neleží přímo v dílech samých a diváci v nich nenacházejí významy, které měli na mysli autoři, když dílo tvořili**. Spíše jsou výsledkem složitého procesu dialogu mezi sociálními procesy a praktikami, jejichž prostřednictvím obrazy vytváříme a interpretujeme.“ (s. 59)

Autorky zároveň zdůrazňují, že **tvorba významu zahrnuje kromě obrazu samého a jeho tvůrce (respektive jeho intence) ještě další tři „momenty“:**

- **kódy a konvence, které obraz strukturují a nemohou být od obsahu obrazu odděleny;**
- **diváky a jejich interpretaci a prožitek z obrazu;**
- **kontexty, v nichž jsou obrazy prezentovány a shlédnuty.**

Dodávají k tomu: „ačkoli mají obrazy tzv. **dominantní nebo primární významy**, diváci si je často interpretují a používají podle vlastního klíče“. Autorky v tomto místě nedodávají, jak to s těmi primárními významy je, ale můžeme lehce odhadnout, že i tyto významy chtě nechtě musí být záležitostmi interpretace, protože význam není nikdy absolutně daný, byť tvorba významu má jistě své meze, za kterými už nelze než mluvit o dezinterpretaci. Neomezené možnosti tvorby významu, respektive neomezená semióza je podrobena kritice např. ve studii Umberta Eca *Meze interpretace*. (Praha: Karolinum, 2004). Eco v této knize nabízí užitečné **rozdělení na sémantickou a kritickou interpretaci**. Sémantická interpretace je jakýmsi „obyčejným“ čtením, základním porozuměním. Na rozdíl od ní si „kritická interpretace“ klade otázku po tom, proč na danou věc (obraz, znak) reagujeme daným – „přirozeným“ – způsobem. Je to tedy jakási „vyšší“ rovina čtení nebo porozumění. V procesu socializace si standardně osvojujeme významy různých druhů znakových sdělení a významy jsou nám většinou snadno dostupné díky systému kulturně osvojených „kódů“, které přiřazují relativně stabilní význam ke znaku. V „běžné“ komunikaci a v běžném životě se přitom nejčastěji setkáváme se znaky, které byly udělány s tím, aby byly co nejtransparentnější, abychom se co nejrychleji a pokud možno jednoznačně dobrali jejich významu.

Dodejme, že dva **základní koncepty, o které se při úvahách o interpretaci opíráme – „autor“ a „dílo“ – byly v průběhu 2. poloviny 20. století radikálně oslabeny**. Na jedné straně je to důsledkem samotné umělecké praxe. Stačí si vzít soubor jevů jako je: ready-made (nalezený objekt – *objet trouvé*), využívání náhody a nahodilosti v umění, nahrazení komponování kumulováním (např. v pracích nového realismu), konkrétní umění, kolektivní mody umělecké produkce, nahrazování objektů situacemi, dematerializace umění, ztráta řemeslné specifičnosti umění (*deskilling*)... V souvislosti s oslabením konceptu autora (a jeho relativního významu při tvorbě významu) jsou v kontextu vizuálních studií opakovaně připomínány dvě eseje: 1. *Smrt autora* Rolanda Barthes (1967), 2. *Co je autor?* Michela Foucaulta, který na Barthes navazuje. Zatímco Barthes ve své eseji přesouvá těžiště tvorby významu na čtenáře (diváka) – důraz je kladen na otevřenost textu stále novým interpretacím – Foucault problematizuje esenciální pojetí autora jako konkrétní osoby a navrhuje uvažovat spíše o „funkci autorství“, kterou mohou plnit i kolektivy nebo korporace.

Sémiotika – obraz jako znak / obrazový jazyk

Sémiotika je nejstručněji řečeno obecnou vědou o znacích. Lisa Cartwright a Marita Sturken jasně deklarují význam sémiotiky pro vizuální studia: „Pokaždé když uvědoměle či neuvědoměle interpretujeme nějaký obraz (abychom porozuměli tomu, co znamená), užíváme nástroje sémiotiky k pochopení označování a smyslu.“ (s. 37) Podle těchto autorek sémiotika během posledních 100 let vychází především ze dvou základních zdrojů. Tím prvním je práce amerického logika a filosofa Charlese Sanderse Peirce, tím druhým je práce švýcarského lingvisty Ferdinanda de Saussure.

Kurz obecné lingvistiky Ferdinanda de Saussura byl vydaný roku 1916. **Ferdinand de Saussure** v tomto spisu **odlišuje jazyk jako systém (langue) od souhrnu jeho promluv, řeči (parole)**. Jazyk je tvořen sítí znaků, jejichž význam je utvářen ve vzájemných vztazích (jazyk jako systémový prvek, na rozdíl od přece jen pomíjivého světa promluv, stál ve středu Saussurova zájmu). **Dalším prvkem Saussurovy teorie je chápání znaku jako vztahu dvou nedělitelných aspektů – označujícího a označovaného**. Jeden z problémů Saussurova návrhu představuje fakt, že jazyk jako systém je chápán jako nezávislý na svých uživatelích, zároveň je ale význam jazykových znaků arbitrární, je tedy dán jakousi „společenskou smlouvou“ a v oblasti parole k této smlouvě fakticky vznikají „dodatky“. Vklad Saussurovy práce je významný pro poválečnou teorii literatury, ale i pro obecnou sémiotiku. **Skutečný vliv mimo oblast lingvistického zkoumání jazyka ovšem získala Saussurova teorie až po druhé světové válce především díky práci Rolanda Barthesa, který de Saussurův systém přizpůsobil interpretaci jakýchkoli „kulturních textů“**. S tímto „upgradem“ přebírali pojmový aparát sémiotiky jak historici umění, tak autoři orientovaní na interpretaci populární vizuální kultury (např. britská kulturní studia). Určitá rigidnost Saussurova pojetí a nedostatek ohledu ke vztahům mezi strukturou a rámcem její interpretace umožnila na konci šedesátých let přechod k poststrukturalismu.

ZNAK

V nejobecnějším smyslu je znak něco, co stojí za něco jiného. **Znak je heteronomní – de facto neexistuje, dokud jej nezaloží sémiotický diskurs**. Znakem tedy potenciálně může být jakýkoli objekt, samozřejmě jsou ale „věci“, jejichž primárním určením je právě být znakem, tj. nést význam. Snad největší skupinou těchto znaků jsou slova přirozených jazyků, vedle nich ale existují řady dalších znakových systémů, které mají vlastní kód a jejichž „čtení“ vyžaduje specifické kompetence.

Specifičnost obrazového znaku: zatímco význam jazykového znaku je ukotven jeho postavením ve struktuře jazyka (jeho příslušností do paradigmatických řad a jeho syntaktickou valencí), u obrazového znaku podobnou zastřešující, „jazykovou“, strukturu hledáme jen obtížně. Její nepřítomnost lze nejspíše „odbyť“ poukázáním na to, že obrazový znak je transparentní, jelikož ukazuje přímo (bez přítomnosti prostředkujícího kódu) ke svému denotátu (tj. k tomu, co označuje) prostřednictvím **podobnosti**.

Není vůbec neobvyklé tvrdit, že zatímco zvuk slova „pes“ sám o sobě nemá k pojmu psa, a tím spíše ani k žádnému skutečnému psu, žádný vztah, a význam je tedy tomuto znaku přiřazen čistě arbitrárně, v případě obrazového znaku, například kresby psa, je tomu jinak. **Její význam je zakotven v podobnosti „označujícího“ aspektu znaku s jeho „označovaným“**.

V duchu sémantiky by se dalo říct, že významové pole slova pes je tvořeno řadou sémů, které dohromady zakládají význam pojmu psa: čtyři nohy, chlupy, tlama se zuby, štěkot... Konkrétní představa při vyslovení slova „pes“ by se lišila podle individuálních zkušeností, ale zhruba by se všechny individuální manifestace pojmu do značné míry překrývaly. Kresba je tedy znakem s významem „pes“, pokud na ní lze identifikovat tyto charakteristické dílčí znaky „psovitosti“. Na rozdíl od slova „pes“ ale kresba psa nezakládá obecný pojem, nýbrž konkrétní kvalitativní představu (mentální reprezentaci) indukovanou výrazovými prostředky kresby.

Obrazový znak je tedy specifickým druhem znaku, který odkazuje ke svému denotátu prostřednictvím podobnosti. Takový druh znaku má i svůj název – ikon. Toto označení je součástí triadického rozdělení znaků, které vytvořil na konci 19. století **Charles Sanders Peirce**. Podle něj můžeme vydělit

tři druhy znaků – ikon, index a symbol.¹ Vztah mezi ikonem a denotátem je tedy vztahem podobnosti, přičemž ovšem Peirce zdůrazňuje, že denotát (sám Peirce používá označení „dynamický objekt“) ikonu, nemusí ani existovat, aby byla zachována podstata znaku („Ikon je znak, jehož charakter je takový, že zachovává svou podstatu, i když jeho objekt neexistuje“). Vztah mezi indexem a denotátem je vztah kauzální souvislosti. Kouř je indexem ohně (objektu) a svou znakovou podstatu si podrží, i když nebude nikdo, kdo by jej jako znak interpretoval. Příkladem indexu by v tomto smyslu mohla být i fotografie, museli bychom však přitom ignorovat transpozici, k níž dochází v aparátu, který zdánlivě neutrálně světelný odraz snímá, a ve většině případů také intencionální aktivitu fotografa. Vztah mezi symbolem a denotátem je arbitrární, tedy relativně volný, a je záležitostí kulturního zafixování. Symbol fakticky neexistuje, pokud není nikdo, kdo by jej byl schopen interpretovat. Symboly jsou například všechna slova (s výjimkami slov onomatopoických, ale i u těch nacházíme kulturně podmíněné odlišnosti).

Peircovo pojetí ovšem výše naznačené „jednoduché“ odhalování významu obrazového znaku s poukazem na jeho transparenci (danou podobností) komplikuje. Jak to vlastně Peirce myslel s tím, že ikon se může podobat i něčemu, co neexistuje? Mieke Bal a Norman Bryson to komentují následovně: „Ikonicitu je v první řadě způsobem čtení, založeným na hypotetické podobnosti mezi znakiem a objektem. Proto, když vidíme portrét namalovaný Fransem Halsem, představujeme si člověka, který vypadá jako obraz, a nepochybujeme o tom, zda v Halsově době tento člověk existoval (...).“ Ikony jsou tedy jako znaky na interpretační aktivitě diváka závislé stejně jako symboly, rozdíl je pouze v tom, jak se vztahují ke svému denotátu (v případě symbolů nehraje roli podobnost). Ikonické a symbolické „čtení“ je také stejně závislé na kulturně zakotvených (konvenčních) a kulturně osvojených módech recepce a interpretace.

UPLATNĚNÍ SÉMIOTIKY V INTERPRETACI POPULÁRNÍ (VIZUÁLNÍ) KULTURY

Mezi lety 1954 a 1956 publikuje **Roland Barthes** řadu esejů (sebraných později do samostatné publikace opatřené teoretickou studií; česky: Roland Barthes, *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004), v nichž používá sémiotický analytický aparát při analýze wrestlingu, těstovin, pracího prášku, hollywoodských filmů atd. Barthes mj. právě těmito texty, v nich se zaměřuje na produkty konzumní populární kultury, představuje významnou spojku mezi sémiotikou (sémiologií) a kulturními studiemi. Nejen, že anticipoval jejich zájem o „okrajové“ kulturní projevy, ale použil k tomu jazyka, jemuž se pak snažili angličtí představitelé kulturních studií naučit. Sémiotický slovník se ukázal pro svou obecnost, dobrou aplikovatelnost a zároveň kulturní nezátíženost vhodným pro analýzu právě těch jevů jako je reklama, spotřební zboží atp.

Barthesův odkaz je zásadní v tom, že rozšiřuje pojem „promluvy“ daleko za hranice přirozeného jazyka:

*[promluva] Může být i jiná než orální, může být tvořena písmem či zobrazením: psaný jazyk, ale také fotografie, film, reportáž, sport, divadlo, reklama, to vše může posloužit jako opora pro mytickou promluvu. (...) materie není zanedbatelná: obraz jistě působí naléhavěji než písmo, vnucuje signifikaci naráz, aniž ji analyzuje, aniž ji rozptyluje. To však již není konstitutivní rozdíl. **Od okamžiku, kdy je nadán signifikací, stává se obraz písmem: stejně jako písmo vyžaduje určitou lexis. Řečí, diskursem, promluvou atd. tedy budeme nadále rozumět jakoukoli – verbální či vizuální – signifikantní***

¹ Peircova klasifikace znaků je podstatě komplikovanější. Tato triáda je rozlišením znaků na základě jejich vztahu k objektu (denotátu) a k příjemci.

jednotku či syntézu: fotografie pro nás bude promluvou stejně jako novinový článek; obrazy samy se budou moci stát promluvou, pokud něco označují. (Barthes 2004: 108–109)

Na jednu stranu tady vidíme Barthes jako jednoho z hybatelů „lingvistického obratu“, v jehož důsledku byla veškerá kulturní produkce analyzována jako text. Zároveň se jeho přístupem otevřela cesta k uznání široké oblasti vizuality (včetně „nízke“ nebo populární kultury) jako hodné kritické pozornosti.

V kontextu vizuálních studií jsou při interpretaci obrazových znaků s oblibou používány i pojmy **denotace** a **konotace**, respektive **denotovaný** a **konotovaný význam**. Pojem denotace, jak ukazuje např. Umberto Eco (Umberto Eco, *O zrcadlech a jiné eseje*. Praha: Mladá fronta, 2002, s. 406–407) měl v různých dobách a různých myšlenkových směrech mírně odlišné významy. Nejčastěji denotaci chápeme jako de facto totožnou s referencí – **denotace vyjadřuje vztah mezi označujícím znakem a věcí, k níž se vztahuje**. V kontextu vizuálních studií je pak s denotací spojena i jistá intence – **denotace tak vyjadřuje základní/zamýšlený význam, zatímco konotace význam přidružený**, který vzniká v důsledku toho, že každé „čtení“ znaku je jedinečné (probíhá v jiném kontextu, s jinými adresáty).

Rozsah pojmu „konotovaný význam“ se do určité míry překrývá s jiným termínem a to „**význam vzniklý vyjednáváním**“. Posun v terminologii představuje i posun do jiné oblasti bádání. Úvahy o „vyjednávání významu“ spadají do kontextu teorie kódování/dekódování významu vzniklé v rámci kulturních studií (a to na pozadí neomarxistické teorie hegemonie – srov. *Studia vizuální kultury*, s. 77–83). **Stuart Hall** identifikoval tři pozice, které diváci při dekódování kulturních obrazů a artefaktů mohou zaujmout:

- 1. Dominantně-hegemonické čtení (divák se identifikuje s hegemonickou pozicí a bez výhrad přijímá dominantní význam obrazu nebo textu)**
- 2. Význam vzniklý vyjednáváním (divák vyjedná o interpretaci obrazu)**
- 3. Opoziční čtení (divák zaujímá negativní stanovisko vůči ideologické pozici spojené s obrazem, nebo tuto pozici zcela odmítá/ignoruje)**

Právě vyjednávání je z těchto tří pozic nejzajímavější a je to také to, co zřejmě kritický (respektive vizuálně gramotný) divák dělá nejčastěji. Cartwright a Sturken dodávají přesvědčivou charakteristiku tohoto „vyjednávání významu“:

Termín vyjednávání užíváme v metaforickém smyslu slova, abychom dali na vědomí, že když interpretujeme obrazy, často se „dohadujeme“ o jejich dominantních významech. Proces dešifrování obrazu se odehrává na vědomé i nevědomé úrovni. V tomto procesu se aktivují naše vlastní vzpomínky, vědomosti a kulturní vzorce, stejně jako obraz sám a dominantní významy, které k němu patří. Interpretace je tak mentální proces přijetí nebo odmítnutí významů a asociací, které se vážou k danému obrazu prostřednictvím dominantní ideologie. V tomto procesu diváci aktivně bojují s dominantními významy a dovolují významům kulturně a osobně specifickým, aby nahradily významy zamýšlené tvůrci a širšími společenskými silami. Slovo vyjednávání nám umožňuje popsat kulturní interpretaci jako zápas, v němž jsou konzumenti aktivními tvůrci významu a ne pouhými pasivními příjemci v procesu dekódování obrazů. (s. 81)

intertextualita („intervizualita“)

Zatímco intertextuální vztahy v oblasti krásné literatury dnes dokáže ocenit jen relativně velmi malé procento populace (stále se zužující skupina těch, kteří nejen čtou, ale mají načteno dost na to, aby například dokázali ocenit, jak se k sobě různé texty vzájemně vztahují), v případě obrazů může být radost z odhalení „intervizuálních“ vztahů daleko snáz dostupná a s různými formami citací, aluzí, apropracií, odkazů... se pracuje velmi často i v „nizkých“ populárních žánrech jako jsou animované seriály, komiksy nebo videoklipy.

Podle Umberta Eca jsou hry s intertextuální dialogičností jedním z charakteristických rysů postmoderní kultury – a charakteristické je také to, že se stávají i záležitostmi „nižších žánrů“. Eco používá pojem **(intertextová) encyklopedie** – tj. jakýsi archiv kulturních textů nebo obrazů, které je divák/čtenář schopen zapojit při intertextuální hře. Upozorňuje přitom, že tvůrci často očekávají divákovy znalosti nejen v oblasti fikčních světů (např. znalost populární kinematografie, seriálů atp.), ale také znalosti ze světa skutečného (informace o postavách režisérů, herců, bulvární informace ze zázemí filmových studií...).

Literatura: Umberto ECO, „Inovace v seriálu“, in: ECO, *O zrcadlech a jiné eseje*, s. 161–189.

média – mediální formy

Médium představuje obecně nástroj zprostředkování či komunikace určité informace. Výraz médium také odkazuje ke specifické technologické bázi přenosu informace. Klasik teorie médií Marshall McLuhan přišel v 60. letech s koncepcí médií jako extenzí (prodloužení nebo rozšíření) nás samých; dále rozdělil média na horká a studená. **Z hlediska interpretace vizuální kultury je ale snad nejpodstatnější jeho nejznámější teze, že „médium je poselství“ – jinak řečeno, médium není pouze nějaký neutrální kanál šíření informací, ale samo svou povahou ovlivňuje povahu a interpretaci sdělovaného významu.**

Prakticky to lze doložit na takovém fenoménu, jako jsou zprávy – na rozdíl od tištěných médií, v nichž bylo možné vybrané události podrobněji komentovat nebo analyzovat, televizní zprávy, jimž dominuje zprostředkování obrazu, redukuje často mluvené slovo na hrubý komentář, či verbální kontextualizaci viděného. Část obrazového zpravodajství je natolik sugestivní, že ji lze vysílat „bez komentáře“. Internet nabízí decentralizovaný model zpravodajství, uživatel může sám aktivně vyhledávat témata, která jej zajímají a nespoléhat se pouze na to, co je mu naservírováno...

Používá-li se pojem média v plurálu, obvykle se tím myslí soubor komunikačního průmyslu a technologií, které produkují a šíří informace, zprávy nebo zábavu – vše určeno k veřejné spotřebě. Pro média na začátku 21. století je charakteristické, že je tu několik velkých mediálních skupin, které pod sebou mají různé druhy médií. V jejich rámci pak dochází k neustálému oslabování hranic mezi „realitou“ a „fikcí“ – někdy přestává být jasné, jestli se díváme na zpravodajství, dokument, nebo reality show, v novinách se mezi publicistikou ukrývá placená politická reklama...

Podstatnou vlastností všech druhů médií je jejich dosah, tj. to jak široké publikum a jak efektivně jsou s to adresovat. V současném mediálním světě, který je živ převážně z reklamy je dosah poměrně pregnantně měřitelnou (a měřenou) veličinou, od které se odvíjí velikost objemu umístované inzerce.

simulace – simulakrum – hyperrealita – hypertelie

Pro uvažování o vizuální kultuře mohou být užitečné i pojmy z dílny francouzského filosofa **Jeana Baudrillarda**. Tím prvním je *simulakrum* – jedná se o znak, který nemá žádný skutečný referent. Paradoxní znak, který nemá žádné skutečné označované, a přesto se uplatňuje v procesu semiózy. Baudrillard vykresluje proces, v němž dochází k postupnému prostupování reálného a simulovaného. Znaky už neodkazují ke skutečnosti, k reálnému, jsou to čisté simulace. Stav nadměrného bujení simulace označuje Baudrillard pojmem hypertelie. Je to stav faktického uzavření systému, něco jako velká zrcadlová místnost, v níž se vše vzájemně zrcadlí a všechno je víc a víc stejné. Tento Baudrillardův postřeh zajímavě rozvíjí myšlenky z oblasti tzv. kritické teorie, např. úvahy Hannah Arendtové o tom, jak masová kultura „parazituje“ na klasickém kulturním dědictví (ve 40. letech najdeme obdobně formulovanou kritiku masové kultury u mnoha dalších, např. u Clementa Greenberga nebo Theodora Adorna).

Jako ilustraci hyperreality si můžeme vzít všechny filmy, které už nereprezentují realitu, ale jiné systémy reprezentace – od adaptací Shakespeara až po filmy natočené na motivy komiksů nebo počítačových her. Speciálně u posledních dvou kategorií už často nepoznáme, co bylo první, co je ale přítomno téměř vždy, je neuvěřitelná plochost: charakterů, děje, vlastně všeho, kromě naleštěného povrchu.