

1_ ÚVOD

Je-li řeč o vizuální kultuře, je v tom nejobecnějším slova smyslu řeč o stavu globální společnosti, v níž je role obrazu větší než kdykoli v minulosti. Většina textů o vizuální kultuře začíná zdůrazněním fundamentální role obrazů v našich životech. I když bychom toto tvrzení zlehčili tím, že jen menší část obrazů se k nám dostává jako čistě vizuální znaky, zatímco většinou se jedná o hybridní znaky spojující v sobě aspekty obrazu a textu, obrazu a zvuku, případně obojího, nezmění to nic na tom, že právě zrakově vnímaná a primárně prostřednictvím zraku interpretovaná sdělení sehrávají v době všeobecného rozšíření digitálních technologií umožňujících téměř „instantní“ vytvoření obrazu a jeho sdělení s větším (potenciálně téměř neomezeným) či menším množstvím adresátů klíčovou roli.

Studia vizuální kultury představují obor, který se zabývá primárně zkoumáním obrazů, bez ohledu na to, zda spadají do oblasti „vysoké“ či „nízké“ kultury, čímž se liší od dějin umění. Tato linie ovšem není ostrá a stejně jako v oboru umění najdeme celou řadu případů pohybu mimo úzký kánon uměleckých děl, tak ve studiích vizuální kultury nacházíme přetrvávající zájem o oblast umění.

Důležitým pojmem v následujících úvahách o povaze vizuální kultury a možnostech jejího studia je „obraz“. V kontextu těchto přednášek budeme o obraze uvažovat ve shodě např. s Martou Filipovou (viz odkaz k literatuře vespod) jako o „vizuálním nebo mentálním projevu, vznikajícím z určitého popudu, obsahujícím konkrétní vlastnosti a vyžadujícím určitou interpretaci.“ (zajímá nás tedy jak obraz ve smyslu „picture“ (materiální artefakt), tak ve smyslu „image“, což bývá někdy do češtiny pro potřeby jemnějšího nuancování překládáno jako obrazná představa – k tomu více např. zde: <http://clanky.rvp.cz/clanek/a/3021/3021/VIZUALNI-GRAMOTNOST-NEBO-GRAMOTNOSTNI-VIZUALNOST.html/>)

„obrazový obrat“ (pictorial turn)

Tento termín použil **W. J. T. Mitchell** v roce 1995 jako reakci na vzrůstající zájem o problematiku obrazu napříč širokým spektrem humanitních oborů. Ve stejnojmenné eseji dává obrazový obrat do vztahu k „lingvistickému obratu“. Odkazuje k Richardu Rortymu, který vidí vývoj dějin filosofie jako sérii obrátů, z nichž ten lingvistický je zatím posledním, a jeho důsledky jsou zjevné: „... lingvistika, sémiotika, rétorika a různé formy textuality se staly *lingua franca* pro kritické reflexe umění, médií a kulturních forem. Společnost je text. Příroda a vědecké reprezentace jsou „diskursy“. Dokonce i podvědomí je strukturováno jako jazyk.“ <http://www.scribd.com/doc/30841638/Mitchell-W-T-J-The-Pictorial-Turn> Po lingvistickém obratu ovšem podle Mitchella následuje obrazový obrat – jako rané opory pro uvažování tohoto obratu Mitchell identifikuje sémiotickou teorii Charlese Sanderse Peirce, *Jazyky umění* Nelsona Goodmana nebo *Gramatologii* Jacquesa Deridy, který při dekonstrukci jazyka klade zvláštní důraz na vizuální aspekt psané podoby řeči. Zároveň ale přiznává, že i když je narůstající význam obrazu evidentní, otázka, jak se k němu stavět jasnou odpověď nemá:

„Postavení obrazu je dnes někde mezi tím, co Thomas Kuhn označil jako „paradigma“, a „anomálií“. Obraz přitom vystupuje do popředí jako centrální téma diskuze ve vědách o člověku, stejně jako to platívalo pro jazyk.: tj. jako jistý model nebo figura pro jiné věci (včetně figurace samotné) a jako nevyřešený problém, snad dokonce i jako objekt vlastní „vědy“, kterou Erwin Panofsky nazýval „ikonologie“. Jednoduše řečeno, v tom, co je často označováno jako věk „spektáklů“ (Guy Debord), „dohledu“ (Michel Foucault) a vsevládnoucího produkování obrazů, stále nevíme, co obrazy jsou, jaký je jejich vztah

k jazyku, jak působí na pozorovatele a na svět, jak máme pochopit jejich historii a co bychom s nimi měli dělat.“

Pro Mitchella je charakteristické, že velkou část své pozornosti obrací také k příjemcům obrazů, k možnostem, jak mohou obrazy „číst“, dekódovat, interpretovat... velmi záhy upozorňuje na sílící potřebu kultivace „vizuální gramotnosti“, jejíž pojetí lze jen do určité míry odvozovat od té jazykové...

Pojem kultury a kultur(ál)ní studia

Označení „studia vizuální kultury“ mj. implikuje odklon od hodnotově úzce vymezeného kontextu „umění“ k většímu celku „kultury“. O kultuře můžeme obecně uvažovat jako o **souboru činností, zvyků, ale i představ či hodnot, které mohou být (a většinou také jsou) ukotveny v kulturních artefaktech nabývajících statutu znaků se sociálně ukotveným (konvenčním) významem.** Klasická definice kultury britského antropologa Edwarda Burnetta Taylora: „*Kultura nebo civilizace (...) je komplexní celek, který zahrnuje poznání, víru, umění, právo, morálku, zvyky a všechny ostatní schopnosti a obyčeje, jež si člověk osvojil jako člen společnosti.*“ Kultura je také jedním ze zdrojů identity (ve smyslu příslušnosti), vedle identity národní, etnické nebo genderové.

V historickém pohledu je patrné, že pojem kultura měl dlouhodobě hodnotový (axiologický) význam. Takto charakterizuje **axiologické pojetí kultury** Václav Soukup (Václav Soukup, *Přehled antropologických teorií kultury*. Praha: Portál, 2000): „*Omezuje rozsah třídy kulturních jevů pouze na sféru pozitivních hodnot, které přispívají ke kultivaci a humanizaci člověka a k progresivnímu rozvoji lidské společnosti. Do kultury jsou tak tradičně zahrnovány takové oblasti duchovních hodnot jako umění, věda, literatura, osvěta, výchova, ušlechtilé a pokrokové ideje apod.*“

Vedle axiologického pojetí pak Soukup vymezuje ještě **globální antropologické pojetí kultury**: „*Antropologické pojetí kultury nemá hodnotící funkci. Díky tomu lze charakterizovat a klasifikovat různá společenství v čase a prostoru podle jejich specifických kulturních prvků a komplexů. To umožňuje komparativní výzkum sociokulturních systémů (kultur, subkultur, kontrakultur) v čase a prostoru*“; a **redukcionistické pojetí kultury**: „*V protikladu ke globálnímu pojetí kultury jsou rozvíjeny zejména sémiotické přístupy, které redukují pojem kultura na systém znaků, symbolů a významů, sdílených členy určité společnosti.*“

Kultura v kontextu kulturních studií.

Kořeny kulturních studií (*cultural studies*) sahají do Velké Británie konce 50. let minulého století. Jejich **prvními představiteli byli lidé působící v oblasti kurzů doplňujícího vzdělávání. Uvědomovali si disproporci mezi „žitou kulturou“ většinové společnosti a kulturním kánonem, který je vzdělávacím systémem předkládán k osvojení** (což bylo právě ono výše zmíněné axiologické pojetí kultury). V roce 1960 se uskutečnila konference Národní unie učitelů (NUT), nazvaná „Populární kultura a osobní zodpovědnost“, kde byly podle Graema Turnera (Graeme Turner, *British Cultural Studies: An Introduction*. Londýn: Routledge, 1996) vymezeny základní témata debaty, která se pak táhla dalšími desetiletími. Prvek zodpovědnosti (zmíněné v názvu konference) měl směřovat k tomu, že i v oblasti populární kultury lze najít jisté „hodnotné“ projevy a škola by měla být schopná členy společnosti přivést ke kompetenci zodpovědně volit z jejich nabídky.

Významným mezníkem rozvoje kulturních studií byl vznik birminghamského *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) v roce 1964. Prvním ředitelem centra byl **Richard Hoggart**, který v roce 1958 vydával studii *The Uses of Literacy*, v níž aplikoval analytické postupy literárních studií na široký okruh „kulturních produktů“: hudbu, noviny, časopisy a populární beletrii. Další

významnou postavou byl **Raymond Williams**, který ve studii *Culture and Society* (1958) charakterizoval kulturu následujícím způsobem: „Kultura je popisem určitého způsobu života, který vyjadřuje určité významy a hodnoty nejen v umění a vzdělávání, ale také v institucích a běžném chování. Analýza kultury, na základě takové definice, je objasňováním významů a hodnot implicitních a explicitních v určitém způsobu života, v určité kultuře.“

Podle pozdějšího ředitele CCCS Stuarta Halla byla Williamsova kniha naprosto zásadní v tom, že posunula zájem od literárně-morální k antropologické definici kultury. **Antropologické pojetí spočívalo v tom, že se na kulturu nahlíželo jako na „celý proces“ toho, jak jsou významy a definice sociálně konstruovány a historicky transformovány.** Literatura a umění v tomto procesu mají jen dílčí, byť privilegovanou roli. (V 70. letech se pak Williams zaměřil na analýzu televizního vysílání a stavěl se mj. kriticky vůči teoriím Marshalla McLuhana.) **Stuart Hall** byl ředitelem Centra od roku 1969. V průběhu 70. let se seznámil se sémiotikou a zejména její aplikací v oblasti populární kultury (Roland Barthes). Hallův význam lze mimo jiné ztotožnit právě se zprostředkováním strukturalismu a sémiotiky, kterým do té doby v Británii nebyla věnována pozornost (Lévi-Strauss, Barthes, Gramsci, Althusser...).

Kulturální studia přišla s kritikou masových médií jako prostředku manipulace (zde se projevuje jasný vliv kritické teorie autorů z okruhu tzv. frankfurtské školy – Benjamin, Adorno, Marcuse (podrobněji v následujících přednáškách)) a tím se dostala např. do opozice vůči Marshallu McLuhanovi, jehož přístup podle nich představoval jakýsi „mediální determinismus“. Sociální kritičnost a ostrážitost vůči masovým médiím, ve spojení s důrazem na subjektivitu jako východisko interpretace, pak představovaly jeden z důležitých vstupů vkladů kulturálních studií „do vínků“ respektive studií vizuální kultury.

Kulturální studia dospívají téměř k absolutně inkluzivnímu pojetí kultury. Opakovaně bývá připomínáno pojetí Raymonda Williamse, který kulturu chápe obecně jako „způsob života“. Kritický přístup k axiologickému pojmání kultury (zdůrazňování vysoké kultury a umění jako hodnotového etalonu stojícího v jejím středu) můžeme najít například v Bakerově *Slovníku kulturálních studií*:

„Z perspektivy kulturálních studií je estetická teorie problematická, protože koncept krásy, harmonie, formy a kvality lze aplikovat na parní lokomotivu stejně jako na román či malbu, protože jsou kulturně relativní. Vysoká kultura je v tomto smyslu jen další subkulturou. Umění lze nadto chápat jako sociálně vytvořenou kategorii (...). Vezměme si umělecké galerie a divadla. Umění není výsledkem mystického díla génia, jiné organizace práce, naprosto odlišné od procesu, v němž vzniká populární kultura. I umění je průmysl a má své vlastníky, manažery a dělníky. I kulturální studia samozřejmě přicházejí s estetickými soudy týkajícími se kultury. Tyto soudy jsou však spíše ideologické a politické, než aby se zakládaly na estetických kritériích. Kulturální studia tedy propracovala teze, které se točí kolem sociálních a politických důsledků tvorby a šíření konkrétních diskurzivních konstrukcí světa s důrazem na výklad propojení kulturních a symbolických procesů a moci“ (Baker, 2006: 48).

Takto vidí vliv kulturálních studií na studia vizuální kultury Paul Duncum (australský pedagog, který má výrazný podíl na implementaci studií vizuální kultury do školního kurikula):

„V první řadě jsou studia vizuální kultury zavázána kulturálním studiím. Ta představují komplexní, interdisciplinární pole. Vznikla v Anglii, v raných šedesátých letech, nyní jsou ovšem celosvětově etablovaná. Zaměřují se primárně na procesy označování a to jak v intencích žité lidské zkušenosti, tak v oblasti strukturální dynamiky moderních

společností. **Jsou postavena na předpokladu, že společnost je strukturována z pozic nadřazenosti a že praxe označování jsou vždy prostředkem ustavování a udržování moci, ovšem s tím, že lidé mohou vždy odolávat a interpretovat (doslova „vyjednávat“) si význam po svém.** (...) I když byla v počátcích odvozena od teorie literatury, zahrнула kulturní studia brzy vlivy dalších disciplín, jako sociologie, psychoanalýzy, feminismu, teorie médií a dějin umění. Nejvýrazněji byla ovšem ovlivněna kritickou teorií.“

Lisa Cartwright a Marita Sturken v úvodu *Studii vizuální kultury* o představitelích kulturních studií píší: „Williams i Hall svorně prohlašují, že kultura není ani tak souborem věcí jako souborem procesů a praktik, skrze než skupiny i jednotlivci dospívají k pochopení nejen věcí, ale i své vlastní identity v rámci i vně skupiny, a dokonce i v rozporu s ní.“ (s. 13)

Pojem „vizuální kultura“ – prvenství v jeho užití bývá někdy přiznáváno Svetlaně Alpersové, častěji ovšem Michaelu Baxandallovi, který s ním pracoval ve své studii *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* z roku 1972. Oběma autorům je nicméně společné to, že příklon k pojmu vizuální kultury souvisí se s nahou uvažovat o obrazech a objektech jako o ukazatelích i spolutvářících škály kulturních představ a hodnot (čímž překročili hranice umělecko-historických metod znalectví, ikonologie a ikonografie). Margaret Dikovitskaya ovšem ve své studii *Visual Culture* (2006) připomíná, že tento pojem byl použit již v roce 1969 v knize Caleba Gattegna *Towards a visual culture: Educating through television*. Je příznačné, že vizuální kultura zde nebyla spojena s uměním, ale s populárním masmédiem (symbolem nízké či dokonce pokleslé kultury).

Vizuální studia/studia vizuální kultury

„Vizuální studia se zformovala jako mezioborové pole na konci 80. let minulého století poté, co se disciplíny dějin umění, antropologie, filmových studií, lingvistiky a srovnávací literatury dostaly do kontaktu s teorií poststrukturalismu a s kulturními studii. Dekonstruktivistická kritika ukázala, že humanitní obory jsou jazykovými artefakty právě tak, jako jsou výsledky úsilí o hledání pravdy. Inkluzivní koncept kultury jako „způsobu života“ (Raymond Williams) se stal objektem bádání kulturních studií, která do sebe zahrнула „vysoké“ umění a literaturu, aniž by jim přiznala nějaký privilegovaný status. Status kultury byl v důsledku kulturního obratu v humanitních vědách revidován: **V současnosti je kultura nahlížena jako zdroj společenských, politických a ekonomických procesů, nikoli jen jako jejich odraz nebo reakce na ně.“ (Margaret Dikovitskaya)**

K institucionalizaci oboru vizuálních studií viz Marta Filipová, úvod k antologii *Možnosti vizuálních studií*.

K možnostem, respektive nenaplněným ambicím studií vizuální kultury se kriticky vyjadřuje **James Elkins** v eseji *Sbohem vizuální kulturo*, publikovaným v téže antologii. Elkins podává (na straně 246) výčet konkrétních témat, která se ve vizuálních studiích objevují. Poukazuje na to, že tato témata svědčí o svobodě („zábavě“) spojené s odklonem od tradičního kánonu dějin umění. Přes domnělou šíři témat ovšem podle Elkinse vizuální studia jen velmi málo přispěla k pochopení ohromného množství obrazů, které vznikají mimo oblast populární kultury, které nejsou spojeny s oblastí

humanit, ale souvisí např. s medicínou, matematikou, fyzikou atp. Vizualní studia sice přispívají k úvahám o politických aspektech těchto obrazů, ale k jejich samotné podstatě, k tomu, co a jak zobrazují, pronikají jen minimálně, především proto, že jim chybí dostatečná erudice v oblastech, v nichž tyto obrazy vznikají.

Vizuální studia a dějiny umění

Zjednodušeně bychom se mohli na vizualní studia dívat jako na pouhé rozšíření záběru dějin umění, které se již nezajímají pouze o umělecká díla, ale stále širší okruh artefaktů určených k vizualnímu vnímání. Tak se to může jevit, pokud se podíváme například na již zmiňovaný raný výskyt pojmu vizualní kultura ve studii Svetlany Alpersové *The Art of Describing* (1982), v níž se autorka věnuje nejen mistrovským holandským malbám, ale také vědecké ilustraci, mapám, městským plánům a vedutám, a rozšiřuje tak koncept holandské vizualní kultury 17. století. Alpersová, spolu především s Michaelem Baxandallem nebo Michaelem Friedem nabídli alternativní interpretační model uměleckého díla, v němž se více soustředili na rekonstrukci dobového kontextu (fungování společnosti, dobový stav vědy, úroveň technických dovedností a nástrojů) s důrazem na specifické techniky vidění nebo percepční dovednosti. Michael Baxandall v této souvislosti použil termín dobové oko (*period eye*), jímž zdůrazňuje historickou a sociokulturní ukotvenost zobrazování a vidění.

Tato **revize přístupů uplatňovaných v disciplíně dějin umění** je ovšem důsledkem řady změn, které se odehrály v dalších oborech pod vlivem (neo)marxismu, psychoanalýzy nebo sémiotiky. Na dějin umění v tomto ohledu měly velký vliv posuny v přístupu k interpretaci filmu (Laura Mulveyová) a fotografie, kde se stále více pozornosti věnovalo interpretujícímu subjektu. **Pohled (vidění) se postupně začal jevit nikoli jako něco přirozeného („nevinné oko“), ale jako sociálně a kulturně ukotveného („dobové oko“). Vidění je důsledkem uplatňování společenské autority (zobrazování pak za jistých podmínek jejím nástrojem)** (Foucault). Skrze literární teorii se do vizualních studií dostal vliv sémiotiky – klíčové jsou zde studie Normana Brysona, který rozvinul barthesovské pojetí obrazu jako „kulturního textu“ – což ve svém důsledku znamenalo možnost použití obecné interpretační teorie na různé kulturní artefakty.

Částečně vizualní studia zůstávají v rovině revidování/rozšíření předmětného obsahu a interpretačních postupů dějin umění. Inspiraci v tomto směru představují práce některých klasiků oboru. Za zmínku stojí např. Alois Riegl (zajímal se o formy, které v aktuálním pohledu oboru nespádaly kategorie „umění“ – do svého bádání zahrnoval studium uměleckého řemesla a lidového umění), Aby Warburg (připomínán je jeho vizualní *Atlas Mnemosyné*, v němž vedle sebe shromažďoval pohlednice, novinové výstřižky, poštovní známky nebo reprodukce slavných uměleckých děl) a Erwin Panofsky (který se intenzivně zajímal o film a další formy vizualní reprezentace stojící mimo kategorii vysokého umění).

Od druhé poloviny 90. let ovšem dochází k výraznějšímu odklonu od tradiční disciplíny dějin umění – a to na základě důsledného zájmu o problematiku masové kultury (Walker a Chaplinová), o nové technologické možnosti produkce a distribuce obraz v době globalizace a elektronických médií (Mirzoeff), v jejichž důsledku došlo k tak masivnímu nárůstu množství obrazů, že „umění“ v této záplavě zabírá stále méně místa nejen z kvantitativního hlediska, ale i z hlediska sociální relevance.

Ladislav Kesner již na konci 90. let uvedl do českého prostředí antologii textů z oblasti dějin umění, které se blíží paradigmatu vizualních studií nebo jimi byly ovlivněny (*Vizuální teorie*, 1. vydání 1997, druhé, rozšířené vydání 2005). Nacházíme zde řadu klíčových parametrů, jako jsou zájem o vztah obrazu a moci, snahy o definování vizualního diskursu, akcentování sociálního rámce vzniku, distribuce a percepce obrazů, akcentování role subjektivity v interpretaci obrazu...

doporučená studijní literatura:

Marta Filipová – Matthew Rampley (eds.), *Možnosti vizuálních studií*. Brno, 2007. - úvodní kapitoly M. Filipové a M. Rampleyho

2_ VÝZNAMNÉ MYŠLENKOVÉ/IDEOVÉ PROUDY V POZADÍ VIZUÁLNÍCH STUDIÍ

(neo)marxismus

Marxistické myšlení proniká do vizuálních studií především přes dva filtry – kritickou teorii autorů z okruhu tzv. frankfurtské školy (Walter Benjamin, Theodor Adorno a Max Horkheimer, Herbert Marcuse) a kulturní studia (především jejich ranou verzi). Jedním z důsledků vlivu marxismu je zájem o „materiální kulturu“ (tj. rozšíření předmětné oblasti kultury, jehož důsledkem je i zájem o masovou a populární kulturu), především pak ale to, co James Elkins popisuje ve zkratce jako snahu dobrat se „za“ povrch viděného, poodhalit roušku toho, co Marx označoval jako „falešné vědomí“. Toto **falešné vědomí** je u Marxe prakticky totožné s pojmem ideologie, která je něčím, co brání proletariátu nahlédnout pravou podstatu svého společenského postavení. **Pro Louise Althussera** (neomarxistické myšlení) je pak **ideologie konceptuální rámec, jehož prostřednictvím člověk interpretuje, zvýznamňuje, prožívá a „žije“ materiální podmínky, v nichž se nachází.**

Ideologie jsou pozorovatelné (a zkoumatelné) pouze v materiální formě – v chování, praktikách, institucích, produktech nebo textech. Z toho plyne snaha zmapovat různé oblasti zmiňovaných projevů za účelem ideologické podstaty skutečnosti. Typické v tomto ohledu může být uvažování **Herberta Marcuse**. V roce 1964 vyšla jeho kniha **Jednorozměrný člověk**, v níž odhaluje represivní charakter zdánlivě harmonické a demokratické společnosti, jakou v období vrcholu poválečného rozvoje kapitalismu představovaly především Spojené státy. **Marcuse dospívá k přesvědčení, že sociální kontrola je realizována prostřednictvím vytváření (a vyvolávání žádosti po uspokojení) určitého druhu potřeb.** Rozděluje potřeby na „pravé“ a „nepravé“, přičemž ty druhé „individu ukládají partikulární společenské síly“: **Nepravé potřeby** jsou „determinovány vnějšími silami, nad nimiž nemá individuum žádnou kontrolu; vývoj a uspokojování takových potřeb jsou heteronomní.“ (s. 34) Jsou to „produkty společnosti, jejímž dominantním zájmem je potlačování“ – Marcuse proto nepravé potřeby označuje jako „represivní“.

Nejcharakterističtější manifestací takových nepravých potřeb je **zboží**:

„Výrobky pronikají lidmi a manipulují jimi, podporují falešné vědomí, které je vůči své falešnosti imunní. A tím, že se tyto výhodné produkty stávají přístupnými většinu množství individuí ve větším počtu společenských tříd, přestává být s nimi spojena indoktrinace reklamou; stává se životním stylem; a dobrým, mnohem lepším než dříve, a jako dobrý životní styl se staví na odpor kvalitativní změně.

Tak vzniká vzor jednorozměrného myšlení a chování, v němž jsou ideje, snahy a cíle, které svým obsahem transcending existující univerzum řeči a jednání, buď odpuzovány, nebo redukovány na pojmy tohoto univerza.“ (s. 39)

Ideologie je tedy v tomto případě zkoumána skrze „konzum“ – touha po nových produktech, po značkách, po zážitcích, po životním stylu (která je mimochodem stimulována nejčastěji prostřednictvím vizuálních kódů reklamy) úspěšně brání subjektům, aby nahlédly pravou, nesvobodnou, povahu svého bytí.

James Elkins si všímá toho, že **v praktickém užití lekcí vizuálních studií je otázka ideologického působení, která byla u Marxe uvažována ve velkých celcích společenských tříd, sledována ve vztahu k jednotlivcům.** V tom můžeme spatřovat důsledky nového pojetí ideologie, jaké nacházíme v práci Louise Althussera. Podle něj ideologie neformuje pouze kulturu, ale také individualitu: „Marxismus vždy považoval pojem individualismu za základní podpůrnou mytologii kapitalismu; umístění individua do centra dějin bylo také vášnivě odmítáno. Althusserova a po něm Lacanova kritika individualismu je ovšem zásadně jiná od kritiky, která jim předcházela.“ (Graeme Turner, *Introduction to British Cultural Studies*, s. 26) Podle Althussera ideologie působí na rovině podvědomí, a proto nejsme schopni její vliv snadno identifikovat (spojení freudismu a marxismu). Jelikož ale podle mnoha teorií podvědomí tvoří podstatnou složku „já“, ukazuje se pojem individualismu jako zásadně problematický.

Althusser nahrazuje esenciální pojem já, který je pro něj v zásadě idealistickou fikcí, pojmem **subjektivity**. Ta se utváří v síti sociálních vztahů. **Na rozdíl od individuality není subjektivita v čase koherentní – je vnitřně protikladná a důsledkem toho reagujeme jinak v odlišných situacích. Subjektivita není tedy esencialistická, ale vztahová.** Tento spor mezi individuálním já a subjektivitou se z určitého úhlu pohledu jeví jako jeden z klíčových problémů estetiky a teorie umění druhé poloviny dvacátého století.

psychoanalýza

Freudova psychoanalýza v sobě zahrnuje jak zájem o problematiku signifikace (označování), tak zaujetí obrazy (jak těmi klasickými, tak technickými). Když Walter Benjamin ve své slavné eseji *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* sleduje dopad technického obrazu (fotografie, především ale filmu) na naše vnímání a tím na samotnou subjektivitu, navazuje tím na přirovnání, které se objevuje už ve Freudových textech. Benjamin ve zmíněné eseji upozorňuje na to, že fotografie nebo film, které zaznamenají skutečnost jednoduchým zachycením odrazu světla od všeho, co se nacházelo před čočkou objektivu, umožňují, abychom uviděli detaily, které v běžné kontinuální percepci přehlídíme (vytěsňujeme). **Stejně jako drobná přeřeknutí představují u Freuda klíč k interpretaci psychických stavů, nechává technický aparát vyniknout v obrazu detaily, které nám v proudu vizuálních informací unikají, přitom však mohou sehrávat zásadní roli ve formování našeho „obrazového podvědomí“.**

Lacan vs. Freud: Lacanův „návrat“ k Freudovi klade důraz na Freudovu teorii symboliky (upozaděny jsou tak „energetické“ či „biologizující“ tendence Freudovy teorie libida a pudu).

Dochází proto k propojení psychoanalýzy s dalšími disciplínami, především s filosofií, literaturou a lingvistikou. Pokus o skloubení psychoanalýzy se Saussurovým pojetím znaku zapadá do dobového „lingvistického obratu“, jak jsme se o něm zmiňovali v první přednášce (viz citace W. J. T. Mitchella)

Návraty k psychoanalýze také souvisejí s potřebou akcentovat roli subjektu, respektive „subjektivity“ (v althusserovském smyslu neustále re-formovaného konstruktů). Proto sehrála psychoanalytická teorie významnou roli ve feministickém myšlení, které potřebovalo nově uchopit ženský subjekt. Obecně pak souvisí s poststrukturalistickým akcentováním subjektivity čtenáře/diváka. Ambivalentní vztah psychoanalýzy a feminismu je výstižně shrnutý zde:

„Freud spojoval ženskost s pasivitou a v jeho známém popisu oidipovského komplexu, spleti vztahů, v nichž malý chlapec touží po matce a je ohrožován otcem, není žádné rozuzlení pro dívku, jako by v tomto stavu věci ženy nemohly dosáhnout plné subjektivity. A francouzský psychoanalytik Jacques Lacan, který přišel s velmi vlivným čtením Freuda, identifikoval ženu jako takovou s nedostatkem reprezentovaným kastrací.

*Mnohým feministkám nicméně Freud a Lacan poskytli nejpřesvědčivější popis formování subjektu ve společenském systému. Pokud neexistuje přirozená ženskost, argumentovaly tyto feministky, pak neexistuje také přirozený patriarchát – pouze dějinná konstrukce odpovídající psychické struktuře (touhám a strachu) heterosexuálního muže, a tudíž podléhající feministické kritice. Některé feministky skutečně zdůrazňovaly, že marginalita žen ve společenském řádu, jak ji zmapovali psychoanalytici, dává ženám postavení jeho nejzásadnějších kritiků. V 90. letech se tato kritika rozšířila o homosexuální umělce a kritiky, kteří chtěli odkrýt psychické pochody homofobie, i postkoloniální autory, jejichž dílem bylo vyznačit rasistickou projekci kulturní odlišnosti.“ (Foster – Kraussová – Bois – Buchloh, *Umění po roce 1900*, Praha: Slovart, 2007, s. 17–18)*

Zvýrazněné pasáže této citace poukazují na atraktivitu (neo)psychoanalýzy pro různé kulturně a sociálně marginalizované skupiny. Poukaz na KONSTRUOVANOST, arbitrárnost či kulturní podmíněnost věcí, které se jeví jako přirozené (obsahující nějakou vlastní, v čase neměnnou esenci), sloužila jako východisko jejich kritiky. **Vizuální kulturu (ať už ve své „elitní“ podobě vysokého umění, nebo v oblasti populární vizuální kultury) tito kritici označili jako klíčové „místo“ formování dominantních kulturních narativů, v nichž jsou zakódovány různé formy nerovnosti. Kritika obrazu (ať je to klasická malba, film, videoklip nebo reklama) se tak stala jedním z účinných nástrojů kritiky uspořádání společnosti jako takové.**

feminismus

„Tato studie využívá psychoanalýzu k tomu, aby odhalila, kde a jak je fascinace filmem posilována existujícími vzory fascinace, které jsou již přítomny v individuálním subjektu a sociálních formacích, které jej tvarovaly. Jako svůj výchozí bod bere způsob, jakým film odráží, odhaluje a dokonce podporuje přímou, společensky ustavenou interpretaci sexuální difference, která kontroluje obrazy, erotické mody dívání a špektákl. Je užitečné uvědomit si, co je kino a jak jeho kouzlo fungovalo v minulosti, dříve, než se začneme pokoušet formulovat teorii a nastolit praxi, která toto kino minulosti zpochybní. Psychoanalytická teorie je přivlastněna jako politická zbraň, ukazující způsob, jakým nevědomí patriarchální společnosti strukturovalo formu filmu.“ (Laura Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, 1975)

Feministické myšlení se v disciplíně dějin umění, respektive později v širším disciplinárním poli vizuálních studií, objevuje od počátku 70. let. V důsledku se oborový diskurs, který byl budován výhradně z mužské perspektivy, nutně stal předmětem feministické kritiky.

Dějiny umění jako tradiční disciplína s velkou „setrvačností“, v tomto ohledu nepředstavovaly právě snadný cíl, proto také během 70. let vidíme řadu feministicky smýšlejících teoretiček pronikat do oblastí jako teorie filmu. Slavná studie **Laury Mulvey** *Vizuální rozkoš a narativní film* je postavena na tezi, že konvence populárního narativního filmu jsou utvářeny patriarchálním nevědomím a že tyto konvence prezentují ženy ve filmech jako objekty „mužského pohledu“. Mulvey rozlišila tři různé druhy pohledu. Prvním je pohled kamery na snímanou scénu, druhým je pohled diváka na plátno/scénu, třetím jsou vzájemné pohledy aktérů filmu. Poukazovala na to, že v Hollywoodském filmu je pohled diváka identifikován s pohledem muže. Tento „mužský pohled“ je realizován prací kamery. Pro Mulvey z toho plyne, že v Hollywoodských filmech je zjevná absence jakýchkoliv příznaků erotičnosti u mužů – ty jsou spojeny pouze s ženami, objekty sugerovaného dominantního mužského pohledu.) nebo fotografie, reklamy atp.

Významné je samotné feministické umění, které se pod vlivem poststrukturalismu a dekonstrukce, intenzivně zabývalo kritikou obrazu (respektive toho způsobu, jakým lze obrazy využívat k posilování nerovností a kulturních stereotypů) – srov. např. práce **Barbary Kruger** nebo **Cindy Sherman** z konce 70. a z 80. let.

Dalším výrazným tématem feministického myšlení o vizualitě je zkoumání různých druhů pohledu, např. z hlediska toho, zda je to pouze pohled povrchní, nebo ulpívavý; zkoumavý, nebo „podmíněný“ (termín používaný v knize *Studia vizuální kultury*; je to pohled, který de facto ustavuje mocenské vztahy; možná by se proto spíše hodilo použít slovo „podmaňující“...). Jsou hledány strukturní difference odvozené od toho, zda se jedná o pohled mužský nebo ženský, respektive jsou zkoumány (často v historické perspektivě) kulturní a sociální podmínky, za kterých je určitý druh ženského pohledu vůbec možný.

Tak je tomu například v eseji **Janet Wolff** *Neviditelná flâneuse: Ženy a literatura moderny*. Úvahy o *flâneuse* jsou zasazeny do doby okolo poloviny 19. století, kdy se rozbíhá proces racionalizace a „administrace“ společnosti – proces, který doprovázel modernistické vydělování sfér soukromého a veřejného. Základními tropy tohoto procesu byly továrna a kancelář. Na obou místech pracovala sice řada žen, přesto si Janet Wolff všímá, že „rozvoj továren a později byrokracie se časově shoduje s procesem „oddělování sfér“, dnes již dobře zdokumentovaným, a s procesem postupného odsunování žen do „soukromí“ domácnosti a na předměstí.“ (Wolff in Pachmanová, s. 91). *Flâneuse* je narážkou na slavné úvahy Waltera Benjamina o *flâneurovi*, inspirované texty Charlese Baudelaira. *Flâneur* je moderní hrdina, jeho zkušenost znamená svobodně se pohybovat po městě, pozorovat a být pozorován, ale nikdy si s nikým nezadat. Co se týče volného pohybu ve veřejném prostoru, v 19. století, kdy se formoval moderní pojem společnosti (byl to ten úzký model, který rozhodně nezahrnoval všechny příslušníky státu, respektive občany), bylo jen několik míst, kde se mohly ženy pohybovat stejně volně jako muži, tj. bez doprovodu a s právem spočinout pohledem na čemkoli (což byla výsada *flâneura*) – mezi nimi měly výsadní postavení dvě – obchodní dům a muzeum umění.¹

Toho si všímá i **Tony Bennett** ve studii *The Birth of the Museum*, kde tento postřeh doplňuje ještě o podnětné srovnání architektonické koncepce muzeí budovaných okolo poloviny 19. století, pavilónů světových výstav, nákupních arkád a obchodních domů – všechny tyto prostory jsou otevřené, zahrnují různé ochozy a vyvýšená místa, z nich je možné pozorovat ostatní: „*Relations of space and vision are organised not merely to allow a clear inspection of the objects exhibited but also to allow for the visitors to be the objects of each other's inspection – scenes in which, if not citizenry, then certainly a public displayed itself to itself in an affirmative celebration of its own orderliness in architectural contexts which simultaneously guaranteed and produced that orderliness.*“ (Bennett, *The Birth of the Museum*, s. 52) Řešení architektonického prostoru je zde nahlíženo jako nástroj sociální regulace realizované prostřednictvím pohledu. (Benett se tady řadí k autorům rozvíjejícím Foucaultovy úvahy o společenské regulaci, v níž právě přítomnost dohlížejícího pohledu spojeného s technickými aparáty, sehrává podstatnou roli)

Jednou, ze zásadních otázek, které si feministické umění klade, je **genderová subjektivita**. Připomeňme, že je to subjektivita v althusserovském smyslu, tj. nikoli nějaká esenciální kvalita, ale spíše vztahově utvářený a v čase proměnlivý konstrukt. Když Martina Pachmanová píše: „Strukturu ženského a mužského já ovlivňuje celá řada společensko-kulturních jevů a zejména v dnešní době, kdy jsme doslova zahlceni obrazy všeho druhu, hraje jednu z výsadních rolí vizuální zobrazení“ (Martina Pachmanová (ed.), *Neviditelná žena*. Praha: One Woman Press, 2002, s. 20), má na mysli jistě právě onu konstruovanou

¹ K tomuto tématu srov. Mária Orišková, *Kultúra a konzum: konvergence muzea a obchodného domu*. In Martina Pachmanová (ed.), *Mít a být*. Praha: VŠUP, 2008, s. 47 – 56). Orišková částečně navazuje na Bennetta, soustředí se ovšem především na současný stav a na to, nakolik se některá muzea logikou svého provozu začínají chovat jako korporace prodávající namísto konkrétních komodit především abstraktní „značky“ a určitý status, představy, projekce, očekání... s nimi spojené.

subjektivitu. Z hlediska feministického myšlení je ovšem podstatné i uvažování toho, „jak se gender, rasa, sexuální orientace a další kulturně konstruované a uzákoněné odlišnosti rozehrávají na úrovni tělesného Já.“ (tamtéž, s. 21, citace Kaji Siverman). Můžeme tady připomenout, že snaha o nové definování vlastní subjektivity vede v rámci feministického myšlení k „apropriaci“ psychoanalytické teorie (jak freudovské, tak Lacanovy reinterpretace).

poststrukturalismus

Pod hlavičku poststrukturalismu bývá řazena sémiologie (francouzská větev sémiotického přístupu k interpretaci kultury, reprezentovaná především Rolandem Barthesem) nebo dekonstrukce (Jaques Derrida). Významný představitel poststrukturalismu je **Michel Foucault**, jehož studie zabývající se technikami moci nebo biopolitikou se v oblasti vizuálních studií staly takřka povinnou četbou. **Nástup poststrukturalismu lze spojit s „lingvistickým obratem“ v dějinách umění.** Podle Ladislava Kesnera ovšem vliv poststrukturalismu na dějiny umění nebyl tak klíčový v tom, že by zprostředkoval ono barthesovské čtení obrazů jako „kulturních textů“ – spíše **problematizoval samotný konstrukt dějin** jako neutrálního lineárního běhu času **a jazyk** jako pouhý nástroj neutrálního popisu. Jazyk se tak začal jevit jako samotný nástroj utváření historie, s tím důsledkem, že je **potřeba dávat si velký pozor na to kdo a „odkud“ mluví.** Tento posun lze také zasadit do kontextu postmoderní nedůvěry ve „velké příběhy“, které jsou nahrazovány příběhy vyprávěnými z pozic „Druhých“.

Každopádně vstup poststrukturalistického myšlení na půdu amerických univerzit umožnil kritiku dosavadního převážně pozitivistického pojmání dějin umění a de facto tak otevřel dveře nástupu vizuálních studií. S poststrukturalismem souvisí rovněž „**obrat k subjektu**“ – namísto hledání univerzálně platného významu, který se opírá o (rekonstruovanou) intenci autora, nahlíží poststrukturalismus hodnoty jako „výsledek velmi specifické kulturní situace, zdůrazňují konstitutivní roli subjektu konkrétního autora a jeho historické a společenské determinace, jež určují jeho vnímání a interpretaci daného artefaktu.“ (Kesner (ed.), *Vizuální teorie*, s. 20) Tento aspekt poststrukturalismu našel silný ohlas právě ve Spojených státech 80. let, kde se po neklidných 60. letech rozehrávalo další kolo boje o posílení pozice etnických a genderových a sexuálních minorit.

postkolonialismus

V glosáři zařazeném na konci příručky *Studia vizuální kultury* charakterizují Lisa Cartwright a Marita Sturken tento termín následovně: „*Vyjadřuje kulturní a společenské podmínky v zemích, které byly původně definovány prostřednictvím koloniálních vztahů (kolonizovaných i kolonizátorů), a označuje současnou směsici kultur v bývalých koloniích, a zároveň nekoloniální praxi, kultury, které mají původ v někdejších koloniích a dnes přebývají v diaspoře. (...) Výraz „postkoloniální“ odkazuje na rozsáhlé změny, jež ovlivnily jak bývalé kolonie, tak jejich kolonizátory, tak především na míšení identit, jazyků a vlivů, jež jsou důsledkem komplexních vztahů závislosti a nezávislosti.*“

Je zjevné, že postkoloniální diskurs se rozvíjí nejvíce v bývalých imperiálních mocnostech, jako jsou Velká Británie, Francie nebo Belgie, zároveň pak v bývalých koloniích – zejména v Indii. Prakticky je ale především záležitostí univerzitního prostředí USA a Velké Británie, v němž od poslední třetiny 20. století zásadně přibylo množství studentů, jejichž identita zapadá do výše popsaného vzorce postkolonialismu. V současnosti se setkáváme i s volnějším používáním slova kolonizace – řeč tak může být o kolonizaci v rámci bývalého bloku zemí spadajících do moci sovětského impéria, ale např. o kolonizaci žen – zkrátka slovo kolonizace vyskakuje všude tam, kde je řeč o vztahu nerovnosti.

Jedním z modelových témat postkoloniálního diskursu je např. **orientalismus**, jemuž se věnují Cartwright a Sturken na str. 121 – 126. Orientalismus podle autorek zapadá do série binárních kulturních kódů – polarit, k nimž můžeme zařadit např. opozici vysoké-nízké, východ-západ atp. „Orient“ je podle autorek ranějším členem později akcentované opozice Západ-Východ, přičemž s přívlastkem orientální se pojily další jako „exotický“ nebo „barbarský“, které orientální kultury zařazovaly do kategorie jiného, neznámého cizího.

Otázka orientalismu je tak jen jedním z aspektů formování kánonu západní kultury a umění, který je pochopitelně historicky, politicky a kulturně podmíněným konstruktem. Kromě orientálních kultur, situovaných do oblasti Asie, severní Afriky a Středního východu, je další důležitou kategorií „primitivní“. Primitivní kultury (střední Afrika, Oceánie, kultury původních obyvatel obou Amerik) byly stejně jako ty orientální v průběhu 19. století přiřazeny na okraj kánonu západního umění. Uplatňovala se přitom určitá paralela prostorové, časové a fylogenetické vzdálenosti – rýsovaly se tak podobnosti mezi primitivními kulturami, pravěkým uměním a uměním dětí, přičemž všechny tyto oblasti byly nahlíženy jako raná, nižší vývojová stádia. Tato klasifikace pochopitelně vycházela ze srovnání s vysokou kulturou západního civilizačního okruhu, v jejímž středu stojí klasická tradice rozvíjená od antického Řecka...

Cartwright a Sturken připomínají práci teoretika kultury **Edwarda Saída**, který ve své době zdůrazňoval, že **Orient nejsou žádná místa ani kultury, ale kulturní konstrukce Evropanů**, a snažil se vysvětlit, že **orientalismus je o zvláštním místě „Orientu“ v západoevropské zkušenosti**. (Ono místo pak není místo lokalizovatelné geograficky, je to záležitost diskursu). Obě autorky následně ukazují, jak se tradice tohoto myšlení orientalismu a jeho spojování s něčím exotickým, neznámým a cizím promítá do tak současných jevů, jako jsou kulturní stereotypy spojené s Araby (spojování plnovousu a šátku halícího obličej (ať už nikábu, čáadoru nebo hidžábu) s terorismem), s Asiatkami (populární objekt erotických fantazií – výmluvné je v tomto ohledu např. obsazení milenek hlavních protagonistů Fincherova filmu *Sociální síť*) nebo s Černochoy („Většinová společnost připsala Afroameričanům hudebnost (či nadání pro sport a fyzickou práci) jako součást jejich přirozenosti. „Je to produkt jejich přirozeného nadání, jež nepotřebuje žádnou kultivaci, cvičení, disciplínu a co je nejdůležitější, ani inteligenci“, poznamenává Norman Kelley.“ (Karel Veselý, *Hudba ohně*. Praha: Bigboss, 2010, s. 24)).

S tématem postkolonialismu úzce souvisí také snahy o etablování místa černošského umění a kultury v obecném kánonu dějin v USA („Ani po čtyřech staletích se v distribuci bohatství nezměnilo téměř nic – zábavní průmysl stále funguje v systému připomínajícím kolonialismus. Jak poznamenal Ellis Cashmore v knize *The Black Culture*: „Nejdůležitější hodnota černé hudby je v tom, že bělochům dává důkaz o konci rasismu, a přitom zachovává rasovou hierarchii takovou, jaká vždy byla.““ Karel Veselý, tamtéž, s. 25). Doklad zpochybnění statutu uměleckého kánonu jako obsahu privilegovaného diskursu dějin umění můžeme najít například v nedávném rozhovoru Deborah Smithové s Kerry Jamesem Marshalllem. Ukazuje se v něm, že toto téma není v žádném případě uzavřené...

„D. S.: *Kdo podle vašeho názoru nastavuje současný diskurs o dějinách umění?* KJM: ‚Bílá‘ mocenská elita s finančními zdroji na budování institucí, kodifikování definicí, vytváření trhu a nastavování jeho parametrů. Jejich názory determinují, co je dobré a kdo je nejlepší. Bez skutečně praktických nástrojů pro posuzování uměleckých děl zůstanou ne-bílí v moci subjektivní autority této elity bez prostředků, jak se vzepřít její dominanci. Ve své eseji *Radikální černošská subjektivita* cituje Bell Hooksová výrok Paola Freire, *Nemůžeme vstoupit do boje za to, abychom se stali subjekty, jako objekty*. Začínáte-li zvnějšku jakékoliv tradice, zvnějšku její specifické historie, pak jakýkoliv pokus o získání významu je nahlížen jako strhávání bran, inkluze, jako akt šlechtnosti ze strany obránců, kteří nastavují parametry vaší účasti a kontrolují váš přístup.“²

3_INTEPRETACE VIZUÁLNÍ KULTURY

Vizuální studia ve srovnání s dějinami umění přinášejí kromě jiného posun v oblasti přístupů k interpretaci obrazu. V tomto ohledu těžší výrazně z oblasti literární teorie a kritiky, odkud přebírají jak pojmový aparát, tak specifické postupy. **Obecně je v rámci vizuálních studií kladen podstatně větší důraz na adresáta vizuálního zobrazení, na jeho subjektivitu, gender, kulturní a sociální prostředí, které jej formovalo atd.** (Oproti humanistickým dějinám umění, v nichž základní model interpretace představovala rekonstrukce intence autora a formální analýza obrazu).

Zcela otevřeně to postulují např. 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)

² Kerry James Marshall. *Along the way*. Katalog vydaný roku 2005 k výstavě v Camden arts Centre v Lonýně.

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 záležitostí interpretace, protože význam není nikdy absolutně daný, byť má tvorba významu 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 **odlišení sémantické a kritické interpretace**. 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.

Je zjevné, že **oba koncepty důležité pro tradiční interpretaci – „autor“ i „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: readymade (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, deprofesionalizace umění (*deskilling*)... V souvislosti s oslabením konceptu autora (a jeho relativního významu při tvorbě významu) jsou v kontextu vizuálních studií opakovaně připomínány dvě eseje: tou první je *Smrt autora* Rolanda Barthesa (1967), tou druhou je *Co je autor?* Michela Foucaulta, který na Barthesa 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 vydán 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 (např. Hubert Damisch), tak autoři orientovaní na interpretaci populární vizuální kultury (Stuart Hall). Určitá rigidnost Saussurova pojetí a nedostatek ohledu ke vztahům mezi strukturou a rámcem její interpretace umožnila na konci šedesátých let halasný přechod k poststrukturalismu.

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 nejnanechleji „odbýt“ poukázáním na to, že **obrazový znak je transparentní, jelikož ukazuje přímo** (bez přítomnosti prostředkujícího kódu) **ke svému denotátu** (pojem denotace je vysvětlen níže) **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. Význam obrazového znaku „pes“ se k pojmu pes vztahuje prostřednictvím podobnosti „označujícího“ aspektu znaku s jeho denotátem. 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**.³

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 je i fotografie, pomineme-li 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 transparentci (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 znakem a objektem. Proto, když vidíme portrét namalovaný Fransem Halsem, představujeme si člověka, který vypadá jako obraz, a nepochybuje o tom, zda v Halsově době tento člověk existoval (...).“ Ikony jsou tedy jako znaky na interpretační aktivitě diváka závislé stejně jako symboly, rozdíl

³ Peircova klasifikace znaků je podstatě komplikovanější. Tato triáda je rozlišením znaků na základě jejich vztahu k objektu (denotátu) a k příjemci.

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.

Mezi lety 1954 a 1956 publikuje **Roland Barthes** řadu esejů (Roland Barthes: *Mytologie*. Praha, Dokořán, 2004), v nichž používá sémiotický analytický aparát při analýze wrestlingu, těstovin, práškové prášky, 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 studii.** Nejen, že přednášel 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 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 Barthesa 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 „nizké“ nebo populární kultury) jako hodné kritické pozornosti.

Poznámka k pojmu **vizualita:**

*„Aby mohli lidé vzájemně sladit své vizuální zkušenosti, je nutné, aby každý podrobil svou retinální zkušenost sociálně ukotvenému popisu inteligibilního světa. Vidění (vision) je socializováno, a proto může být odchýlení se od této sociální konstrukce vizuální skutečnosti měřeno a různě označováno, například jako halucinace, nerozpoznání nebo obrazový šum. **Mezi subjekt a svět je vloženo celé univerzum diskursů, které utvářejí vizualitu (visuality), tento kulturní konstrukt, a činí tak vizualitu odlišnou od vidění, kterýžto pojem označuje bezprostřední vizuální (zrakovou) zkušenost. Mezi čočku oka a svět je vložena „obrazovka“ (screen), obrazovka sestávající ze všemožných diskursů o vidění, začleněných do sociální arény.**“ (Norman Bryson)*

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 vyjednává 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 a 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 dnes dokáže ocenit jen relativně velmi malé procento populace (stále se zužující „kulturní elita“ 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, apropiací, odkazů... se pracuje velmi často i v „nizkých“ populárních žánrech jako jsou animované seriály, komixy 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 záležitostí „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...).

média – mediální formy

Médium představuje obecně nástroj zprostředkování či komunikace. 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 zvěstované události podrobněji komentovat nebo analyzovat, televizní zprávy, které umožňují 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 ukrývají 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 umísťované 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 pojmy hyperrealita nebo 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 například myšlenky Hannah Arendtové o tom, jak masová kultura „požír“ klasické kulturní dědictví. Můžeme si 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 jmenovaných už často nepoznáme, co bylo první, co je ale charakteristické je neuvěřitelná plochost charakterů, děje, vlastně všeho, kromě naleštěného povrchu).