

Založeno na televizní sérii BBC s JOHNEM BERGEREM

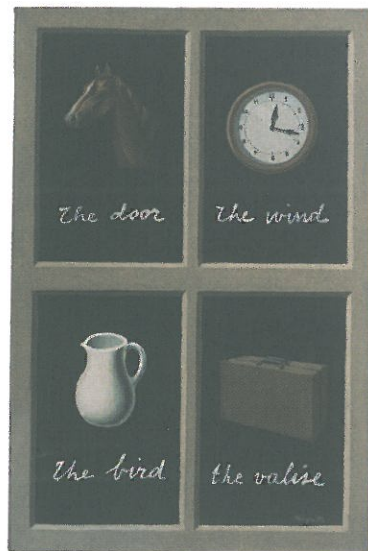
# **Způsoby vidění**

JOHN BERGER

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

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

RENÉ MAGRITTE: KLÍČ KE SNŮM



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

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

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

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

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

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



Obraz je pohled, který byl znovu stvořen nebo reprodukován. Jedná se o výjev, či soubor výjevů, jenž byl odpoután od místa a času, ve kterém se

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

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

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

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

KRÁSY  
PRAVDY  
GENIALITY  
CIVILIZACE  
FORMY  
SPOLEČENSKÉHO POSTAVENÍ  
VKUSU  
APOD.

<sup>1</sup> Ikona francouzské popové hudby, oblíbená především v 60. a 70. letech 20. století. (pozn. překl.)

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

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

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

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

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

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

<sup>2</sup> Seymour Slive, *Frans Hals*, Londýn 1974.

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

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

FRANS HALS, SPRÁVCOVÉ MUŽSKÉHO STAROBINCE



FRANS HALS, SPRÁVKYVNĚ MUŽSKÉHO STAROBINCE



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

Historik umění se takového přímého posouzení bojí:

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

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

Autor pokračuje:

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

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



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

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

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

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

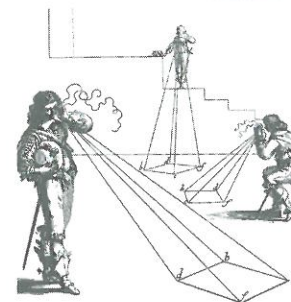
Takto vypadá zatemňování.

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

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

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

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



Po vynálezu kamery se stal tento rozpor čím dál zřejmější.

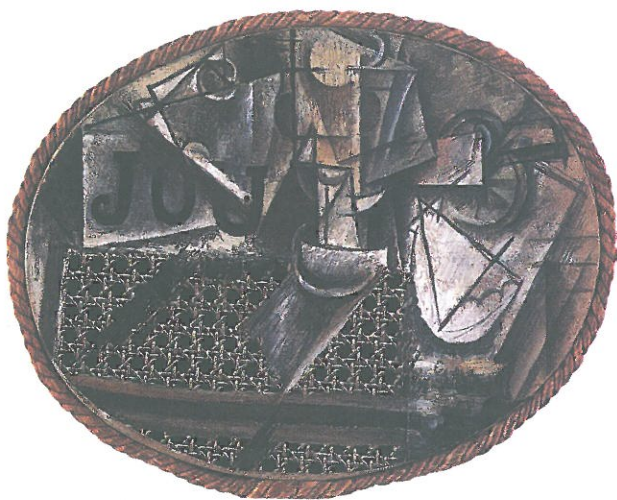
ZÁBĚR Z FILMU DŽIG VERTOVA MUŽ S FILMOVOU KAMEROU



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

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

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



PABLO PICASSO: ZATŘÍŠ S PLETENOU ŽIDLI

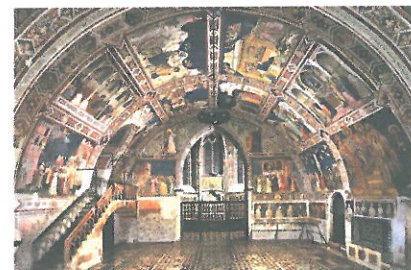
vlastně v jeho ideální podobě. Každá kresba či malba, jež využívala perspektivy, sugerovala divákovi, že představuje střed světa. Kamera – a obzvláště pohyblivá kamera – ukázala, že žádný takový střed neexistuje.

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

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

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

BAZILIKA SV. FRANTIŠKA V ASSISI



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

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



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

LEONARDO DA VINCI: MADONA VE SKALÁCH



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

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

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

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

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



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



LEONARDO DA VINCI: MADONNA VE SKALÁCH,  
LOUVRE, PARIŽ

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

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

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

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

LEONARDO DA VINCI:  
MADONNA S DÍTEM,  
SVATOU ANNOU  
A SVATÝM JANEKEM  
KŘITTELEM



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

	Řecko	Polsko	Francie	Holandsko		Řecko	Polsko	Francie	Holandsko
Bez vzdělání	0,02	0,12	0,15	---	Sekundární vzdělání	10,5	10,4	10	20
Základní vzdělání	0,30	1,50	0,45	0,50	Pokračující a vyšší vzdělání	11,5	11,7	12,5	17,3

Zdroj: Pierre Bourdieu – Alain Darbel, *L'Amour de l'art*, Paříž 1969.

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

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

	Manuálně pracující %	Odborně školení pracovníci a skupina bílých límečků %	Odborný a vyšší management %
Kostel	66	45	30,5
Knihovnu	9	34	28
Přednáškový sál	—	4	4,5
Obchodní dům nebo vstupní halu veřejné budovy	—	7	2
Kostel a knihovnu	9	2	4,5
Kostel a přednáškový sál	4	2	—
Knihovnu a přednáškový sál	—	—	2
Žádné z uvedených míst	4	2	19,5

Zdroj: Pierre Bourdieu – Alain Darbel, *L'Amour de l'art*, Paříž 1969.



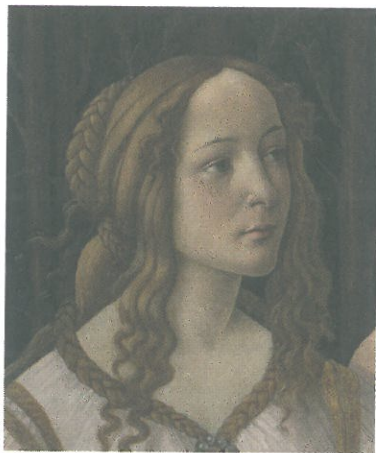
## Konceptualizace

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



SANDRO BOTTICELLI: VENUŠE A MARS

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



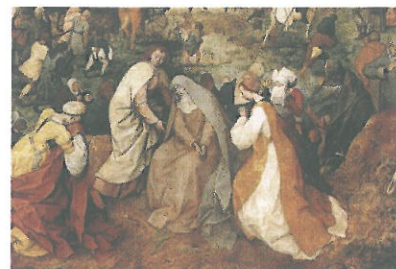
Když je malba reprodukována filmovou kamerou, nevyhnutelně se stává součástí argumentačního materiálu filmového tvůrce.

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



PIETER BRUEGHEL STARŠÍ: PROCESÍ NA KALVÁRII

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



## Lineární proces

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



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

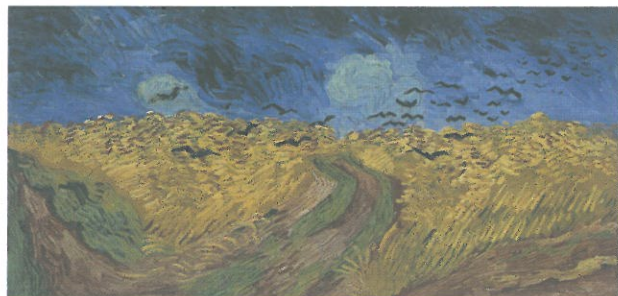


PIETER BRUEGHEL STARŠÍ, PROCESÍ NA KALVARIÍ

Obrazy jsou obvykle reprodukovány se slovním doprovodem.

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

VINCENT VAN GOGH: PŠENIČNÉ POLE  
S VRÁNAAMI



VINCENT VAN GOGH: PŠENIČNÉ POLE  
S VRÁNAAMI



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

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

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

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

JACQUES-LOUIS DAVID:  
MADAM RÉCAMIÉROVÁ



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

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

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



Dospělí i děti mají občas ve svých ložnicích a obývacích pokojích nástěnky, na které si připichují kousky papíru: dopisy, fotografické momentky, reprodukce maleb, novinové výstřižky, originální kresby, pohlednice. Jelikož byly na každé nástěnce všechny obrazy vybrány vysoce osobitým způsobem tak, aby k sobě pasovaly a vyjadřovaly zkušenost obyvatele daného pokoje, přináleží stejnému jazyku a jsou si zde více či méně rovny. Takové nástěnky by logicky měly nahradit muzea.

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

3

Walter Benjamin, *Literárněvědné studie. Výbor z díla I*, Praha 2009.