

Pojem vizuální studia

Matthew Rampley
(překlad Marta Filipová)



Možnosti vizuálních studií: Obrazy – texty – interpretace
Marta Filipová, Matthew Rampley

Nakladatel: Barrister & Principal, edice: Umění, památky, estetika;
ISBN: 978-80-87029-26-8, EAN: 9788087029268

Formát: 456 stran, 23x16cm, česky, brožovaná vazba
Rok vydání: 2008

**URČENO POUZE PRO STUDIJNÍ ÚČELY
– NEROZMNOŽOVAT, NEKOPÍROVAT**

Pojmy ‘visual studies,’ ‘image theory,’ ‘Bildwissenschaft,’ ‘théorie de l’image’ a ‘visual culture’ označují vznikající akademický obor, jenž v posledních zhruba 20 letech získává v Severní Americe a v Evropě na stále větším významu. Společným jmenovatelem těchto různých termínů je jednak názor, že dějiny umění neposkytují dostatečné paradigma pro pochopení vizuálních reprezentací, a jednak tvrzení, že obrazy získaly během 20. století kulturní a sociální význam, který vyžaduje, aby se jim dostalo nové, kriticky přehodnocené pozornosti.

Úspěch takovéto výzvy tradiční disciplíně, které se také někdy říká „obrazový obrat“, lze měřit rychlostí, se kterou vizuální studia zpochybnila postavení dějin umění jako primární disciplíny zabývající se studiem obrazu.¹ Hlavní otázkou tedy je, co se vlastně pod pojmem vizuální studia míní? Odpověď není jednoznačná také proto, že v názorech na význam samotného pojmu panuje značná neshoda. Příhodným příkladem této názorové odlišnosti je dotazník vydaný časopisem *October* v roce 1996, v němž bylo na tento pojem dotázáno 19 předních badatelů působících ve Spojených státech.² Pro část respondentů jsou vizuální studia novým vědním oborem, pro další jde pouze o přijetí nových metod, vycházejících z psychoanalýzy, lingvistiky a antropologie; někteří dotázaní vidí vizuální studia jako pozitivní pokus zformovat novou disciplínu a jiní jen jako reakci na ztrátu autonomie současného umění. Je tedy zavádějící mluvit o vizuálních studiích jako o jednotném oboru, což se jeví ještě

markantnější v okamžiku, kdy provedeme srovnání na mezinárodním poli. *Bildwissenschaft* v podobě, v jaké se praktikují v Německu a Rakousku, mají sice některé styčné body se zájmy angloamerických vizuálních studií, mnohé z těchto zájmů jsou ale velmi specifické a nelze pro ně najít obdobu nikde jinde. Také *théorie de l'image*, čili teorie obrazu, používá ve frankofonních zemích vlastní soubor přístupů, které opět mají některé společné oblasti s výše zmíněnými obory. Na druhou stranu si ale také tato odnož klade otázky zcela specifické, jež bychom při posuzování vizuální kultury neměli přehlédnout.

V mezinárodním měřítku jsou stále dominantnější angloamerická vizuální studia, ale je důležité vzít v úvahu i ostatní vznikající názorové tradice.³ V této kapitole tedy načrtnu tři hlavní směry ve studiu vizuálna. Zaměřím se na jejich původ, koncepční a metodologické přístupy a zamyslím se nad jejich dopadem pro dějiny umění. Začínám s vizuálními studii v Americe a Velké Británii a to hlavně pro jejich dominantní postavení. Ale ačkoliv francouzské a německé tradice mají mimo své domovské země dopad menší, což je způsobeno hlavně jazykovými důvody, nenabízí, co se týče oborových možností i zpochybnění postavení tradičních disciplín, o nic méně.

I. Angloamerická vizuální studia

V angloamerické vědecké praxi byl termín vizuální kultura poprvé použit Svetlanou Alpersovou v knize *The Art of Describing* (Umění popisu) vydané v roce 1982.⁴ Alpersová v ní kritizuje přenos ikonografické metody používané pro studium renesanční Itálie na výzkum holandské malby. Namísto tradičního zaměření historiků umění pouze na malbu a ostatní druhy vysokého umění se Alpersová začala zabývat vědeckou ilustrací, mapami, městskými plány a panoramaty. Vytvořila tím pro holandskou kulturu 17. století širší soustavu vizuálních zobrazení.

Tento přístup je příznačný pro vizuální studia v té podobě, do níž se vytvářela v Británii a Severní Americe. Konkrétně jde o odpoutání se od zájmu dějin umění výhradně o umělecká díla a o odstranění vžitých kulturních hierarchií. Vznik vizuálních studií lze takto vidět v paralele s ustanovením kulturních studií v šedesátých letech 20. století, která odmítla zaměření filologie anglického jazyka pouze na „vysoké“ literární druhy na úkor jiných kulturních praktik. Významnou

představitelkou takovéto větve vizuálních studií je Američanka Barbara Staffordová, která v devadesátých letech napsala dvě významné historické studie, v nichž prozkoumala kulturní funkce zobrazování v lékařství a přírodních vědách.⁵ Například v knize *Artful Science* (Umná věda) se Staffordová spíše než obrazem jako takovým zabývá historií přístupů k zobrazování. Argumentuje zde, že když se v době osvícenství vizuální znázornění a obrazy staly nezbytné pro vědecké vzdělávání, odpovídající nadšení se objevilo pro odlišení „skutečného“ vědeckého zobrazení od takzvaných fantasmagorických triků, obrazových klamů a šarlatánství, které se v Británii často spojovalo s jihoevropským papeženstvím vnucovaným nevzdělanému davu.

Ačkoliv zpochybnění zájmu dějin umění jen o vymezenou oblast předmětů se stalo ústředním tématem většiny prací z amerických a britských vizuálních studií, pravděpodobně nejvýznamnějším stimulem se stal soubor společných metod. Jasně je to znát v nedávno vydaném souboru esejů, redigovaném Ladislavem Kesnerem, jejichž tématem jsou vizuální teorie.⁶ Jednotliví přispěvatelé, jako například Keith Moxey, James Elkins, David Freedberg a Norman Bryson, jsou ústředními postavami současných angloamerických vizuálních studií. Téměř všechny příspěvky se zabývají uměleckými díly, ale liší se od studií dějin umění tím, že se snaží problematizovat otázku interpretace těchto děl. Obrazy jim dávají příležitost k prozkoumání způsobů vizuální reakce a vizuálního chápání.

Metodologické zázemí, které charakterizuje tyto eseje, je výsledkem mnohem obecnější proměny, která se odehrála v Británii a Severní Americe během 70. a 80. let 20. století. Šlo tehdy o vzrůstající dopad teorie filmu a fotografie, který vedl k radikálnímu přehodnocení metod dějin umění. V této době byla interpretace filmu a fotografie poznamenána dlouhodobým zájmem o metody převzaté ze sémiotiky, psychoanalýzy a marxismu. Historie filmu a fotografie sice nevymizela, ale hlavní pozornost se obrátila na otázky spojené s reakcemi na obraz a s interakcí diváka a obrazu.⁷ Klíčovými se staly teoretické texty Louise Althussera, Michela Foucaulta a Jacquesa Lacana. Všichni tři se zabývají problematikou diváckého pohledu, tedy způsobem, jakým se dívání se (*looking*) zaplétá do sítě silných psychologických, sociálních a ideologických vlivů. Společným jmenovatelem je pak názor, že vidění (*vision*) není výhradním majetkem jednoho každého diváka, ale že se zakládá na

procesu socializace. Dívat se učíme určitým způsobem, který je zasazen do konkrétního společenského rámce. Norman Bryson tvrdí, že „když se učím mluvit, jsem umístěn do systému diskurzů, které existovaly dávno přede mnou ... podobně tedy, když se učím dívat společensky, to znamená, když začnu formulovat své sítinové zážitky pomocí rozpoznávacích kódů, které se ke mně dostávají z mého okolí, zařazují se do systémů vizuálního diskurzu, který na svět přišel dřív než já ...”⁸

Především pro Foucaulta je vidění (*vision*) spojené s uplatňováním společenské autority. Jeho rozbor návrhu vězení od Jeremy Benthama, v jehož středu se nachází dohlížitel, který panoptickým pohledem sleduje vězně, mu posloužil jako metonym pro mnohem obecnější propojení moci a vidění.⁹ Foucaultovy názory převzali mnozí jiní autoři jako například John Tagg, který rozebral ranou fotografii a její roli, kterou sehrála při pomoci britskému státu a dohlížení nad občany v 19. století. Tagg si za příklady zvolil policejní fotografie a fotografie dokumentující životní podmínky.¹⁰ Výroba takovýchto obrazů, se zdánlivě kladnými cíli jako třeba sociální reforma, sloužila k prosazování programu sociálního dozoru pomocí vizuálního pořádku. Kategorizace určitých sociálních „typů“, jakými byli například zločinci, tuláci, nebo mentálně postižení, umožňovala prosazování zákona a dalších institucí k jejich identifikaci a kontrole. Další teoretikové si všimli, že podobný proces napomohl na konci 19. a začátkem 20. století zneužití koloniální vlády v Africe a Asii. Fotografie užívané antropology se proměnily v nástroj pro rozlišování různých rasových kategorií, které podporovaly rasovou segregaci a nadvládu jedné skupiny.¹¹

Stejně důležitou roli sehrála teorie *dispozitivu* neboli kinematografického aparátu. Teorie aparátu vychází z Althussera a Lacana a klade důraz na kinematografickou interpelaci či oslovení diváka, které vede k tomu, že divák zaujme ideologicky podmíněné postavení subjektu. Příznačnou studií odvozenou z teorie aparátu je esej Laury Mulveyové *Vizuální slast a narativní film*, která zkoumá, kam hollywoodský film umísťuje diváka ve vztahu k narativní struktuře filmu. Takovéto umístění podporuje ztotožnění se s mužskými hrdiny filmu, což vede k ideologické „normalizaci“ jistých maskulinních modelů chování, s nimiž se mohou identifikovat dokonce i divačky.¹²

Druhým hlavním tématem teorie filmu a fotografie zmiňovaného období se stal realismus a teoretickými východisky byly opět francouzské teorie. Důležitou roli znovu sehrál Foucault po boku Jean-Pierra Oudarta a Rolanda Barthes. Ústředním bodem byla systematická kritika tradičních „mimetických“ teorií realismu, které realismus chápali jako shodu obrazu s vizuální realitou, kterou obraz zobrazuje. Foucault názor, že tímto způsobem se lze přímo dobrat reality, podrobil kritice. Ta se zakládá na myšlence, že znalost a vnímání jsou odvozeny z určitých poznávacích systémů či struktur, které určují, co může být předmětem zkušenosti a co ne.¹³ Veškerá zobrazení jsou tak zprostředkovaná kulturně a Foucault studoval i způsob, jakým jsou tato zobrazení propojena s problémy sociální a politické moci. Oudart a Barthes tyto názory doplnili o tvrzení, že „účinnost“ reálného ve vizuálních obrazech je výsledkem schopnosti těchto obrazů *skrýt* míru, do níž fungují jako sociálně konstruovaná zobrazení. To se děje buď vtáhnutím diváka do jejich ideologického náhledu, nebo tím, že se divákovi předloží velké množství obrazových informací, které způsobí, že divákova pozornost je jimi odvrácena. V eseji, který se v souvislosti s Oudartem zmiňuje asi nejvíce a je pro jeho přístup považován za charakteristický, vidí Oudart Velázquezovy *Las Meninas* jako obraz příznačný pro změnu od středověkých sociálních a obrazových ideologií k těm buržoazním.¹⁴ Oudart tvrdí, že v *Las Meninas* ‘tato *mis en scène* způsobuje, že divák se ve svých představách vidí v roli pozorovatele výjevu, to znamená v roli krále ... postava autora tohoto zobrazení je tak upozaděna ... K vytvoření této fiktivní podívané navíc dochází současně s potlačením veškerých diskurzů o figurativní tvorbě, či správněji o vztazích mezi figurativním výtvořem a ... postavami, které tu byly vytvořeny ...’¹⁵ Divák je v tomto obraze interpelován jako buržoazní subjekt, výtvoř ideologie, která spočívá na potlačování způsobu výroby. Je tak vtažen do ideologické iluze obrazu, kterou přijímá jako „reálnou“.

Takovéto teoretické přístupy se spojovaly především s teorií filmu a fotografie, ale v 70. a na počátku 80. let 20. století je začali používat i historikové umění. Dělo se tak v rámci systematických snah po otevření disciplíny, dlouho považované za společensky a metodicky konzervativní. V 70. letech spočívalo hlavní úsilí o inovaci dějin umění v obnovení zájmu o sociální dějiny umění, v nichž badatelé používající feministické a marxistické přístupy, jako například Griselda Pollocková, Albert Boime a T. J. Clark, kladli důraz na ideologickou a politickou determinaci umění a

jeho dějin. Jejich práce, zabývající se do té doby zanedbanou oblastí politických dějin umění, ale spadají spíše do vývoje dějin umění, takže se jimi zde zabývat nebudu.¹⁶ Důležitější pro problematiku vizuální kultury jsou totiž práce již zmiňovaného Normana Brysona, který na počátku 80. let publikoval tři zásadní studie: dvě o francouzské malbě 18. století a třetí o teoretických a metodologických otázkách dějin umění.¹⁷ V těchto knihách Bryson hojně čerpal ze sémiotických teorií Saussura, Barthesa a Lacana a ačkoliv materiál, kterým se zabýval, je čistě uměleckohistorický, jeho práce sehrály klíčovou roli pro zdůraznění metodologické blízkosti teorií filmu a fotografie s teoriemi dějin umění.

Bryson sice pojem „vizuální kultura“ nepoužíval, ale v jeho textech je možnost vytvoření zevšeobecněné interpretační teorie, která by se mohla použít na obrazy bez rozdílu jejich povahy, naznačena. Tento názor rozvinul ve dvou sbírkách esejů, které redigoval společně s Keithem Moxeym a Michael Ann Hollyovou. V nich autoři vyzvedli možnost existence všeobecné vizuální teorie či vizuální kultury.¹⁸ První sbírka nazvaná *Visual Theory* (Vizuální teorie) rozvinula Brysonův zájem o teoretické základy sémiologického přístupu k obrazu. Souběžně s příspěvkem od americké historičky umění Lindy Nochlinové o feministických dějinách umění, byla do knihy zařazena řada obecnějších filozofických reflexí na povahu obrazové reprezentace od nejrozumnějších autorů, včetně kritiky sémiologie od filozofa Richarda Wollheima.¹⁹ V knize *Visual Culture* (Vizuální kultura) byly mnohé z těchto teorií aplikovány na řadu historických témat, od maleb Hieronyma Bosche po Géricaultovy a Rembrandtovy obrazy. Příspěvky se zabývaly například znázorněním mužského aktu, Heinrichem Wölfflinem a jeho teorií baroku, nebo modernistickým zobrazením modernity.

Ačkoliv byly mnohé tyto přístupy inovační, jelikož čerpaly z teoretických prací Michela Foucaulta, Rolanda Barthesa a Jacquesa Lacana, možnost vytvoření naprosto nového vědního oboru vizuální kultury bylo v této knize naznačeno jen okrajově. Spíše se zdá, že její podstatou je použití novátorských interpretačních metodologií na často poměrně tradiční uměleckohistorický materiál. První náznak mnohem zásadnějšího posunu lze ale najít v knize *Visual Culture* Johna Walkera a Sarah Chaplinové, vydané v roce 1997.²⁰ Walker je nejznámější jako autor *Art in the Age of Mass Media* (Umění v době masových médií), v němž zkoumá jednak způsob, jakým umělci používali obrazy a znaky z masových médií, a jednak proměny významu

pojmu umění v době masového šíření obrazů.²¹ Walkerovo dílo je uznáváno hlavně pro rozpracování myšlenky, kterou poprvé předložil Walter Benjamin.²² Walker se také zajímal o historii designu a materiální kultury; napsal pojednání, které se stále považuje za nejvýznamnější anglicky psanou práci o vzniku historie designu jako samostatné disciplíny. Oblast hmotných předmětů nepochybně přidala další rozměr k chápání „vizuální kultury“, kterou opět nelze zahrnout do tradičních dějin umění.²³ Chaplinová, mnohem mladší badatelka, vystudovala architekturu a její zájem o to, jak se architektura prolíná s obrazovou praxí, posunul hranice vizuální kultury ještě dál.

Na obecnější rovině Walker a Chaplinová nenahlíželi na vizuální kulturu jako na způsob, jak napadnout odkaz dějin umění, jako to dříve udělali Bryson, Moxey a další. Vizuální kultura se u nich začala proměňovat v něco víc, než jen v aplikaci sémiologických a psychoanalytických metod na umělecká díla. Stávala se novou oblastí zajímavější se o širší sféru masového zobrazování. Zájem o postavení umění v době masových médií podnítil také vznik knihy, která se stala nejznámějším všeobecným úvodem do tohoto oboru: *An Introduction to Visual Culture* (Úvod do vizuální kultury) Nicholase Mirzoeffa, vydaná rok po *Visual Culture* od Walkera a Chaplinové.²⁴ Mirzoeff zde sleduje historii technologií reprezentace, od *camery obscury* 16. století až po počítače konce století dvacátého. Závěry, které vyvodil, jsou jednoznačné: rozvoj globalizovaných médií a zařízení pro šíření obrazu zapříčinil, že umění dnes zaujímá v rámci obecné soustavy vizuálních zobrazení jen nepatrné a poměrně nevýznamné místo. K tomu došlo nejen díky možnostem poskytovaným novými technologiemi šíření obrazu, ale také díky závislosti komoditního fetišismu v kapitalismu na vizuální podívané. Tento názor přepracoval Walter Benjamin na základě teorií Karla Marxe už ve 30. letech 20. století a který dále rozvinuli Situacionisté v 50. letech.²⁵

Tato konvergence teoretických zájmů ve filmové, fotografické a umělecké historii a teorii tak připravila půdu pro obecnou teorii obrazu, která se koncem 90. let ustanovila jako důležitý a právoplatný vědní obor. A zatímco někteří autoři jako například Norman Bryson stále viděli vizuální kulturu jako nástroj nápravy některých humanistických předpokladů dějin umění, jiní se bojovně snažili vizuální kulturu od dějin umění distancovat. Příkladem druhé skupiny autorů je Irit Rogoffová, která prohlásila:

Vznik vizuální kultury jako transdisciplinárního a mezidisciplinárního metodologického pole výzkumu neznamena nic míň a nic víc, než příležitost přezkoumat některé nejpichlavější problémy dnešní kultury z jiného úhlu pohledu ... vizuální kultura poskytuje možnost zbavit některé debaty, kterých jsme se účastnili, ... oborových škatulek ... v nichž se původně vytvořily ...²⁶

Pro Rogoffovou to také znamená opuštění přetrvávajícího zájmu tradičních disciplín o historický vývoj samostatně vnímaných zobrazovacích kategorií, jako je umění, film, fotografie a podobně. Lpění na takovýchto přístupech může narušit plánovanou obecnou teorii vizuálna, která je s podobnými oborovými historiemi v rozporu. Vizuální studia pojímaná takovýmto způsobem nepochybně přináší bezpočet důležitých témat a problémů, ale než se na ně zaměřím, je nutné vzít do úvahy také souběžný vývoj, který se v této oblasti odehrál v Německu a ve Francii.

II. **Bildwissenschaft**

V roce 2001 vydal německý historik umění Hans Belting knihu s názvem *Bildanthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft* (Antropologie obrazu. Eseje na téma věda o obraze),²⁷ která předkládá antropologickou teorii obrazu zaměřenou na roli obrazu. Podle Beltinga se má obraz chápat jako dvojník těla: „změna zkušenosti obrazu je výrazem změny zkušenosti těla. Z tohoto důvodu se kulturní historie obrazu odráží v kulturní historii těla.“²⁸ Belting se zaměřil na antropologii, protože ho zajímali univerzální, transkulturní funkce obrazu. V jeho práci se tedy zvláštní důraz klade na určité druhy obrazu, od posmrtných masek přes oficiální portréty a odlitky, které považuje za paradigmata univerzálního zájmu obrazu o historičnost, smrt a tělo. Belting sám tvrdí, že: „obraz zesnulého není žádná anomálie, ale jde spíše o primární význam obrazu *per se*. Mrtví jsou vždy nepřítomní, smrt je nesnesitelným prázdným místem, které si obrazem vyplňujeme, aby se snesitelnou stala.“²⁹

Tato práce představovala vyvrcholení Beltingova dvacet let trvajícího projektu zabývajícího se kulturní historií obrazu. Ústředním bodem tohoto podniku byla otázka významu obrazu v kontextu kultovním a náboženském. Následovně si Belting vzal za cíl vrátit obrazům to, co považoval za jejich původní, neuměleckou funkci. Zvláště v textech o středověkém umění hodlal odestetizovat středověké předměty; tak například

v jedné ze svých prvních studií, *Obraz a jeho publikum ve středověku (The Image and its Public in the Middle Ages)* se zaměřil na roli devočních obrazů – zvláště na *imago pietatis* – 13. a 14. století.³⁰ V pozdější objemné práci o byzantských ikonách a jejich přenosu do Evropy rozebral liturgické funkce ikon a hlavně logiku jejich mimetického znázorňování v době před vynálezem umění, který klade do raného 16. století.³¹ Beltingův zájem o obraz všeobecně spíš než o umělecká díla souvisí s jeho názorem, že „umění“ se objevilo jako kulturní koncept, který *ztížil* tělesné propojení s obrazem. Umění a jeho fixace na neviditelná mistrovská díla tak zvláště přispívá k odcizení obrazu od těla.³²

Belting však nebyl první, kdo takovýto postoj zaujal. Představa o kultovním původu obrazu se rozšířila už koncem 19. a začátkem 20. století, kdy ji propagovali jak historici umění specializovaní na prehistorické umění tak i kulturní historici jako například Walter Benjamin, Theodor Adorno či Georges Bataille.³³ Mnohé z Beltingových myšlenek také vychází z názorů badatele zaměřeného na renesanci, Aby Warburga (1866-1929). Ten, jak ukazuje ve zde uveřejněném příspěvku Hubert Locher, umístil do centra svého rozboru recepce a významu obrazu tělo a taktéž se pokusil užít jako rámec pro studium historie západního umění antropologii. Warburg také odmítl upřednostnit umělecké obrazy a místo toho se zajímal o vizuální symboly širokého spektra médií, od poštovních známek přes mince a novinové fotografie až po astrologické diagramy.³⁴

Beltingovy rané práce o středověkých obrazech mohou být zařazeny do tradičních dějin umění, ale *Antropologie obrazu* se otevřeně od uměleckohistorického výzkumu distancuje. Belting tvrdí, že „je účelem zde položených otázek osvobodit náš koncept obrazu od úzkého a tradičního chápání, v němž je v rámci různých akademických oborů a disciplín uvězněn.“³⁵ Belting v esejích obsažených v této knize nemluví jen o uměleckých dílech, ale také o lékařských ilustracích, fotografiích a vyobrazeních kyberprostoru, a klade otázky spojené s významem obrazů, které dějiny umění podle něj zodpovědět nedovedou.

Ve svém výsledku však není Beltingův pokus o vytvoření alternativy k dějinám umění zrovna přesvědčivý: užití takto různorodého materiálu podřívá jeho požadavek teoretické soudržnosti. Navíc vzhledem k upřednostňování určitých druhů vyobrazení

– posmrtných masek, oficiálních portrétů, či odličků – jako paradigmát *všech* obrazů lze Beltinga snadno obvinít z nahodilosti. Žádný historický či teoretický podklad, který by podporoval jeho rozhodnutí považovat posmrtné masky „takzvaných primitivních kmenů“ za prototypy všech obrazů, neexistuje.³⁶ Ve skutečnosti nám jeho přístup může připomenout okouzlení tetováním na obličejích Polynésanů, kterými se historici umění zabývali před více než sto lety. Hledání transhistorických základů obrazů je navíc v rozporu s převládajícím důrazem současného myšlení na kulturní specifika jednotlivých obrazů.

V konečné podobě tedy Beltingova antropologie obrazu poskytuje mnoho příležitostí ke kritice. I přesto však připravuje půdu pro vytvoření alternativní teorie obrazu, která tradiční pojetí dějin umění přesahuje. Klade také důraz na rozdíl mezi německou teorií obrazu a vizuálními studii praktikovanými v Británii a Americe. I v anglickém prostředí ale existuje několik souběžných vědeckých snah o vytvoření antropologie obrazu; tou nejbližší je práce Davida Freedberga *Moc obrazů (The Power of Images)*, v níž se tento autor pokusil o antropologickou studii historie reakce na obraz.³⁷ Podobně jako Belting bojuje Freedberg za uznání celé šíře neestetických variant na obrazy, doložených historickými zdroji, které zahrnují například projevy extrémního násilí, strachu, anebo zbožnosti. Podobný jev obsáhl i James Elkins.³⁸ Takovýto přístup opouští hlavní proud angloamerických vizuálních studií, ale i tak se stále zabývá především politickou a ideologickou funkcí obrazu v masových médiích.

Vyzvednout průsečíky mezi *Bildwissenschaft* a jeho angloamerickým bratrem, ale také mezi *Bildwissenschaft* a dějinami umění se pokusil Horst Bredekamp. Je však paradoxní, že jeho texty vlastně přispěly k prohloubení odlišnosti studia obrazu v německém kontextu.³⁹ V jedné ze svých raných prací o renesančním kabinetu kuriozit (*Wunderkammer*) zkoumal Bredekamp logiku sběratelství a všiml si hlavně rozsahu, v jakém umělecká díla existovala ve vývojovém kontinuu, které začíná u přírodních jevů a končí nejnovějšími technickými vynálezy.⁴⁰ V době renesance se kategoricky rozlišovalo mezi uměleckými díly a ostatním druhy přírodních či uměle vytvořených jevů a specifický diskurz, který by se nepodobal diskurzu přírodních věd, politiky nebo etiky, se neobjevil až do doby osvícenství a založení dějin umění J. J. Winckelmannem. Bredekamp si vytkl za cíl překonat tento odkaz osvícenství prozkoumáním možností diskurzu, který by se zabýval obrazy překračující hranice

mezi uměním a vědou. Zaznívají tu ohlasy práce Barbary Staffordové s tím rozdílem, že Staffordová se zajímá o kulturní politiku obrazu a zobrazování, zatímco Bredekamp se věnuje jejich kognitivní hodnotě, jinými slovy roli vizuální reprezentace v rámci celé palety diskurzů. Příkladem této praktiky z nedávné minulosti je Bredekampova krátká práce o Darwinovi a jeho využití obrazu korálu jako vizuální metafory pro doložení evolučního vývoje zvířat a rostlin.⁴¹ Před vydáním *O původu druhů* v roce 1859 se pro vytvoření vizuální taxonomie živých organismů a jejich vývoje používala nejrůznější schémata, zahrnující stromové, krystalografické nebo prstencové diagramy. Darwin se však opakovaně vracel k jednomu druhu korálu zvanému *amphiroa orbignyana*, na který narazil při práci jako výzkumný pracovník na lodi HMS Beagle v roce 1834.

Tento korál poskytl Darwinovi nejen způsob vizualizace jeho formulující se teorie evoluce druhů, ale také splňoval estetická pravidla stojící za jeho přírodní historií. V roce 1842 vydal v návaznosti na plavbu lodi *Beagle* studii *Stavba a rozložení korálových útesů* (*The Structure and Distribution of Coral Reefs*), jejímž ústředním bodem byl způsob, kterým ho rozjímání nad vývojem korálových útesů ponouklo k promyšlení oné vznešené nezměrnosti přírodního světa a jeho vývoje.⁴² Bredekamp ukázal, že Darwin se také inspiroval kultem korálu, který lze najít v renesančních uměleckých dílech, jako například v Lovcích korálů Pietra da Cortony (1619-21) nebo v Celliniho Perseovi (1558), a který lze vystopovat až do doby Plinia a Ovidia. To však nebylo pouhé hledání nějakého ikonografického původu, jelikož Bredekamp především tvrdí, že motiv korálu nebyl vybrán jako doklad teorie evoluce, ale spíše že teorie evoluce se přizpůsobila vzhledu korálu. Bredekamp tvrdí, že „boj živočišných druhů o přežití, jenž je symbolizován v souhře bodu a linie, písmena a čísla, se stal prostředkem pro vysvětlení systému jako takového. Darwinovu teorii bychom bez vyobrazení nepochopili ... Znázornění evoluce se stalo tou pravou podstatou evoluce. Darwin svou teorii formuloval ne jako popis přírody, ale jako komentář ke grafickému znázornění.“⁴³

Zatímco tradičně bývá v historii vědy upřednostňován teoretický diskurz, Bredekampův závěr naznačuje, že někdy lze hierarchii textu a obrazu obrátit. Od dob Francise Bacona bylo samozřejmě spoléhání se na empirické pozorování – a vizuálně – základním kamenem ideologie moderní vědy. Přesto Bredekamp prohlašuje, že

vizuální znázornění hrají klíčovou roli nejen v procesu vědecké indukce (tj. formulacích obecných zákonů na základě jednotlivých pozorovaných empirických údajů), ale i jako hnací stroje deduktivních vědeckých úvah. Dá se také říct, že vizuální obrazy mohou být stejně významným nástrojem vědeckého výzkumu jako konceptuální předlohy a teorie.

Bredekampova práce tak představuje významnou součást studia v rámci *Bildwissenschaft*, jež se zaměřuje na kognitivní funkce obrazu v historii vědy. Hlavním střediskem výzkumu v této oblasti je Centrum pro kulturu a technologii Hermanna von Helmholtze (Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik), které Bredekamp spoluzaložil na berlínské Humboldtově univerzitě. Jde o významné centrum mezioborového výzkumu sdružující vědce, matematiky i historiky umění. V časopise *Bildwelten des Wissens*, který Centrum vydává a který rediguje opět Bredekamp, se otiskují články například o problematice technických diagramů, užití barvy nebo o vědeckých pomůckách.

Historií vědeckého obrazu se samozřejmě zabývali i jiní. Z anglického prostředí stojí za zmínku například nedávno uveřejněná studie Davida Freedberga o využití obrazů Galileo Galileem, či obecná historie vědecké ilustrace od Briana Forda. Uvést můžeme také starší český přehled *Vědecká ilustrace v Čechách* Dušana Šindeláře.⁴⁴ Systematická analýza vědecké ilustrace či vědeckého obrazu se ale stala ústřední právě pro *Bildwissenschaft* a vedla k vydání mnohem většího množství publikací na toto téma než v kterémkoliv jiném jazyce. Významnou prací z nedávné doby je *Obraz vědení (Bilder des Wissens)* Olafa Breidbacha s podtitulem „O kulturní historii vědeckého vnímání“.⁴⁵ Breidbach v ní rozebírá roli pozorování v historii vědecké metody a interakci mezi vědeckým pozorováním a vizuální reprezentací. Kniha je pojata jako kritika empirických teorií vědecké metody, které vyzdvihují nezúčastněné oko pozorovatele, jenž je zdrojem objektivního poznání. Breidbach proti tomuto názoru, převažujícímu od 17. století, staví argument, že veškeré pozorování je kulturně relativní, konceptem samotné objektivity počínaje. Ta je podle něj produktem racionality, která přetvořila lidský subjekt do mechanického stroje na pozorování.

Takto obecná teorie je dnes stěží kontroverzní, ale Breidbach ji podkládá několika konkrétními příklady z historie, které sahají od Galileova zkoumání rychlosti padajících předmětů, přes objev krevního objemu Williamem Harveym až po bakteriologický výzkum Roberta Kocha v 80. letech 19. století. Breidbach komentuje bakteriologický výzkum takto: „realita obrazu v trubici mikroskopu je artefakt, rekonstrukce, které byl dán obraz, je to projekce tohoto zařízení,“ a také „realita měření, která tento obraz vytváří, se formuje *zevnitř* tohoto obrazu a následně se promítá do reality, jež se takto zřejmě v obraze reprodukuje.“⁴⁶ Těmito komplikovanými frázemi se Breidbach snaží vyjádřit kruhovou uzavřenost vztahu mezi zobrazením, pozorováním a vědeckým měřením. Předchozí koncept, který vnímal přírodu jako zobrazitelnou, stanovuje způsoby měření a pozorování, která budeme považovat za vhodná a která pak zpětně pomohou k pochopení přírody. Navíc jak Breidbach dodává později, pozorování se neformuje pouze obecnějšími koncepčními předpoklady, ale také použitým přístrojem.

Filozofie vědy tyto názory obecně přijímá, ale Breidbachova kniha je důležitá hlavně proto, že uvádí epistemologické a teoretické názory do širokého spektra příkladů z historie vědy. *Bilder des Wissens* také zkoumá, jakou roli hraje vědecká ilustrace při formování vědeckého poznání, což je téma, jež připomíná Bredekampovu studii o Darwinovi. Ten se zaměřil především na dobře známou polemiku konce 19. století, konkrétně na *Obecnou morfologii organismů* Ernsta Haeckela, vydanou v roce 1866.⁴⁷ Haeckel byl nadšeným následovníkem Darwina a hlavním motivem jeho knihy byl názor, že ontogenese embrya ve vajíčku nebo v děloze napodobuje evoluční vývoj svého živočišného druhu. Spor vyvolalo Haeckelovo použití ilustrací, konkrétně to, že použil vyobrazení psích, slepičích a želvích embryí pro doložení podobného vývoje u všech tří druhů. Podobnosti byly až příliš výrazné a způsobilo je to, že Haeckel pro všechna embrya použil tu samou ilustraci. Samozřejmě se na to téměř okamžitě přišlo a celou Haeckelovu tezi to poškodilo. I přes prozrazení užití zfalšovaných ilustrací tento případ podnítil obecnější polemiku o legitimitě používání vizuálního materiálu jako základu pro vědecké teorie. To zpochybnil už ve 20. letech 20. století filozof Hans Vaihinger, který se zaměřil na roli jednotlivce jako metonymického představitele živočišného druhu.⁴⁸ Podle Vaihingera závisí takovýto postup na schematizaci založené ne na empirickém pozorování jednotlivců, ale na abstrahovaných typech. Vaihinger se zvláště zajímal o funkci *konceptních* schémat ve

výstavbě vědeckého poznání, ale pro Breidbacha jsou obrazy stejně významné nástroje schematizace. „Nestačí jen pozorovat, protože každé pozorování musí být umístěno do souřadnic, v souladu s předem stanoveným vzorem.“⁴⁹ Nejlepším příkladem takovéto schematizace jsou taxonomické tabulky zavedené Carlem Linnaeusem, které představují vizuální matici, v níž se pro označení identity upřednostňují zvláštní vizuální parametry. Před objevením DNA v 50. letech 20. století a následným rozvojem genetiky bylo sledování vizuálních podobností a rozdílů hlavním prostředkem pro třídění živočišných a rostlinných druhů. Pro Breidbacha sloužil Haeckelův nebo Linnaeusův případ jako doklad složitého vztahu mezi obrazem, pozorováním a konceptualizací. Pozorování závisí na předchozích teoretických modelech, ale tyto modely se samy utváří na základě vizuálních shod, které jsou taktéž zasazeny do vizuálních schémat.

V případě Breidbachovy práce je zřejmé, že Bildwissenschaft splývá s historií a filozofií vědy. Jeho studie je také příkladem dlouhodobého zájmu o čistě filozofické otázky, což je opakující se znak německé vizuální teorie, který ji odlišuje od té angloamerické. Podobnou orientaci lze vysledovat také v pracích dalších autorů, například u Klause Sachs-Hombacha. V knize *Obraz jako komunikativní médium* Sachs-Hombach provádí rozsáhlý teoretický výzkum v oblasti obrazové reprezentace, který má vést k položení základů obecné teorie obrazu.⁵⁰ Jádrem knihy Sachs-Hombacha je kritika formulovaná sémiotikou a zvláště otázka, kam až lze pokračovat v analogii mezi obrazem a textem. Ačkoliv určité paralely jistě existují, Sachs-Hombach trvá na tom, že převládají významné rozdíly a ty odolávají bezproblémovému převodu sémiotiky do oblasti vizuální reprezentace. V obraze není například nic, co by se shodovalo se syntaxí nebo s mluvnicí jazyka. Určité žánry obrazu sice mohou mít základní slovník forem i jistá kombinatorická pravidla – jde o symbolické formy a kombinace již dávno rozpoznané ikonologickou analýzou – nebylo by však správné srovnávat je s mnohem složitější syntaktickou a gramatickou strukturou jazyka. Podobně čerpajíc z teorie mluvních aktů amerických filozofů jako například Johna Searlea, Sachs-Hombach tvrdí, že o obrazech se nedá říci, že mají ilokuční nebo perlokuční moc jako určité kategorie lingvistických projevů. Obrazy se také konec konců, jako materiální artefakty, apeluji a závisí na schopnosti diváka vnímat, což je rozměr obrazového významu, který sémiotická teorie vysvětluje jen stěží. Navíc podle Sachs-Hombacha sémiotika snadno podléhá vlivu přílišného

formalismu; rozeznává mechanismy tvorby významu, ale nezahrnuje pragmatiku obrazové interpretace, tedy skutečnosti, že obrazy získávají význam až v určité situaci a nejen pouze na základě nestálé *intratextuální* komunikace vizuálních signifikantů.

Sachs-Hombachova kniha, která mimo jiné předkládá i systematickou typologii obrazu a médií, identifikuje a rozebírá řadu významných teoretických problémů vznikajících při interpretaci obrazů. Není si ale snadné představit, jak by tento přístup mohl někdy položit základy novému studijnímu odvětví. Sachs-Hombach sice správně odkrývá některé slabiny vizuální sémiotiky, nepopíratelným faktem ale zůstává, že sémiotika (a Lacanova sémiotická psychoanalýza) svůj obrovský vliv potvrdila ne na základě nějaké teoretické přísnosti, ale díky tomu, že poskytuje podnětný rámec interpretační svobody. Ta přitáhla mnohé badatele, kteří jí dali přednost před druhou alternativou - oficiálními ortodoxními názory humanistických dějin umění – a to je právě, co Sachs-Hombach odmítá připustit. Sémiotice se navíc ve vizuálních studiích daří hlavně díky lehkosti, se kterou ji lze přizpůsobit službám jiných politicky a sociálně angažovaných přístupů. Vzájemnou interakci sémiotiky a marxistické kulturní kritiky naznačil už Roland Barthes v *Mytologiích*, sbírce kritických esejů na téma populární kultury vydané v 50. letech.⁵¹ Sachs-Hombach oproti tomu nahrazuje podobné politické zájmy ryze teoretickou pozorností k filozofii reprezentace a významu.

Třetí možnou interpretací *Bildwissenschaft* lze nalézt v antologii vydané roku 1994 a pojmenované *Co je to obraz?*⁵² Její editor, Gottfried Boehm, používá k popisu typických rysů obrazu koncept „ikonické odlišnosti“. Tou má na mysli: „hranice média. Obraz, který se před námi nachází, stojí na elementárním rozdílu mezi svým povrchem, jenž lze chápat jako jeden celek, a všemi jednotlivými událostmi, které obsahuje.“ Ikonická odlišnost je tedy „vztah mezi viditelným celkem obrazu a záplavou toho, co zobrazuje“⁵³ Proměnná podoba tohoto vztahu vytváří historii obrazu a poskytuje rámec pro sledování historie malby. Tento vztah problematizuje zvláště modernistická malba, což Boehm zkoumá například na simultaneistických obrazech Roberta Delaunaye, kresbách na skle Marcela Duchampa nebo na abstrakcích Marka Rothka. Všichni tito autoři přišli s novým způsobem, jak projevit a zproblematizovat ikonickou odlišnost. Rothko kupříkladu „vyvinul ikonické kontrasty, které se odvolávají na strukturu obrazu uvnitř obrazu. Vnitřní povrchy v upraveném

poměru opisují povrch obrazu jako celku. Barva je uspořádaná do několika napůl průhledných vrstev. Je vyjádřena podle logiky vymizení, která je vlastní ne-realitě celé malby. Úplně první stopy barvy, ona první vrstva reprezentace, kterou nějaký neznámý malíř v dávném pravěku nanosl, neguje povrch obrazu, ale zároveň mu také opět přisuzují významné místo.⁵⁴

Boehm předkládá řadu vynalézavých a inspirativních interpretací nejruznějších maleb, ale jeho práce snadno podléhá podobnému abstraktnímu formalismu jako ta Sachs-Hombachova: význam obrazu vyrobeného a spotřebovávaného v určitých historických podmínkách a pro konkrétní historické účely se vytrácí. Na Boehmovu obranu lze ale říci, že autor se očividně nesnaží nabídnout alternativu k dějinám umění, ale spíše obecnou teorii obrazu. Tento rozsáhlý filozofický postup je evidentní i v mnoha dalších esejích v této sbírce. Jde například o hermeneutický výzkum umění a temporality Hanse-Georga Gadamera, analýzu fenomenologie uměleckého diváctva Hanse Jonase, nebo výňatky z práce historika umění Maxe Imdahla o ikonickém vnímání.

Filozofickou orientaci, typickou pro Boehmovo dílo, můžeme nalézt například u Gernota Böhma v jeho knize *Theorie des Bildes* (Teorie obrazu).⁵⁵ Böhme začíná rozbořením Platonova pokusu definovat v *Republice* obrazovou reprezentaci. Platonův závěr, že obraz je kopií skutečného světa z druhé ruky, získal neblahou proslulost pro jeho nepřátelský postoj k umění. Na druhou stranu tím ale Platon vytvořil ontologii obrazu, která se v západním diskurzu o obrazu udržela přes 2000 let. Böhme sleduje postupný obrat této ontologie: zatímco Platonův obraz neustále závisel na určitém originálu, na konci 20. století už přijal vlastní realitu. Obraz se vlastně stal měřítkem reality: „Realita prostřednictvím obrazu překračuje sama sebe, stává se definitivnější, rozhodnější, významovější a v tomto smyslu také reálnější. Ze všech těch rozmanitých způsobů, jimiž se může projevit a které zpočátku zůstávají neurčité a zamlžené, může realita vyjádřit něco konkrétního jen v obraze.“⁵⁶ Realita podle Böhma nabývá významu, dostává obsah tím, že je zobrazena. Obraz přestává být odrazem reality, začal žít svým vlastním životem a stojí nad realitou. Vyvrcholení tohoto procesu lze vysledovat v digitálním věku, kdy v prostředí binárního kódu nul a jedniček už obraz na konkrétním médiu dávno nezávisí. Jeho poslední kotviště ve vnější realitě se ztratilo. Posledně uvedený názor je ale samozřejmě sporný. Pevný

disk počítače je právě takové médium jako kus plátna nebo výkres a jeho hranice a možnosti tím pádem předurčují vlastnosti digitálního obrazu. Zajímavější se ale může zdát, že Böhme tímto dochází k závěru, který se nápadně podobá těm, se kterými přišli autoři jako například Nicholas Mirzoeff. Stejně jako v případě Sachs-Hombacha a Boehma se Böhme vyhýbá příležitosti provést obecnější kulturní analýzu a místo toho se více zabývá rigoróznějšími filozofickými otázkami.

Při pohledu na práce Beltinga, Bredekampa, Breidbacha, Boehma a Böhmea, jejichž práce lze považovat za reprezentanty hlavního proudu Bildwissenschaft, je jasné, že tato obrazová teorie se od angloamerických vizuálních studií výrazně liší. Ta pohání mocná pohnutka zkoumat obraz ve světle jeho politických a ideologických funkcí, čímž navazují na tradici kulturní kritiky, jejíž kořeny lze poněkud paradoxně vystopovat až k dílu Waltera Benjamina. Německé Bildwissenschaft oproti tomu spíše tíhnou k obecným teoretickým a filozofickým otázkám spojeným s obrazovým znázorněním a významem. Výjimkou potvrzující pravidlo je v tomto případě Horst Bredekamp, jehož názory, vycházející z jeho uměleckohistorického vzdělání, si zachovávají vysokou míru konkrétního historického zaujetí. I přesto projevuje Bredekamp jen málo z angloamerického zájmu o kulturní politiku vědeckého obrazu a tím pádem i zde existují významné rozdíly mezi nově vznikajícími odvětvími studia obrazu. Než ale budeme moci učinit konečné závěry, je nutné se zamyslet nad třetím důležitým souborem přístupů k vizuální teorii, který se vyvinul ve Francii.

III. Francouzská teorie obrazu: théorie de l'image

Shody mezi Böhmem a Mirzoeffem, na které jsem upozornil výše, vyvolávají potřebu zmínit třetího autora, Guye Deborda, jehož dílo se stalo zdrojem inspirace pro mnohé dříve zmíněné autory. Debordova *Společnost spektaklu* a následně i dílo jeho někdejšího kolegy Jeana Baudrillarda významně ovlivnila vznik a skladbu angloamerických vizuálních studií.⁵⁷ Debordovo a Baudrillardovo vylíčení kulturně-ekonomického prostředí zaplněného obrazy z masových médií mnohým jen potvrdilo zaostalost historie umění a potřebu vytvořit nový přístup pro pochopení významu a funkce obrazu. Nedávno publikovaná úvodová práce Marity Sturkenové a Lisy Cartwrightové *Praktiky dívání (Practices of Looking)* intenzívně čerpá z Deborda i Baudrillarda zvláště v tom, že analyzuje interakci pozdně kapitalistické konzumní

kultury a všudypřítomnost vizuálních znaků a ikon.⁵⁸ Takováto ústřední role, kterou Debord hraje, může na první pohled zpochybnit rozdíl mezi angloamerickými vizuálními studii a obory, které vznikly jinde. Je to ještě markantnější, připomeneme-li význam dalších francouzských postav, jako je Lacan, Foucault nebo Barthes, pro rozvoj vizuální teorie v Británii a Americe.

Ačkoliv to tedy může budít zdání smýváním rozdílů mezi „francouzskou“ a „anglofonní“ teorií obrazu, mezi oběma existují pádné důkazy o jejich rozdílech. Zatímco Debord, Foucault či Barthes měli stejně velký vliv také na vývoj obrazové teorie ve Francii, ve výsledku zde mají studia obrazu specifický charakter, který je od prací teoretiků vizuální kultury v Americe a Británii odlišuje. Pozoruhodným příkladem z nedávné doby je *Historie vizuálna ve dvacátém století* Laurenta Gervereau.⁵⁹ V práci, která je v zásadě objasněním role masově vyráběných obrazů při utváření sociálního, politického a ekonomického diskurzu, Gervereau definuje tři „éry,“ konkrétně éru obrazu na papíře, éru promítaného obrazu a éru obrazu na monitoru (obrazovce). Kde jiní autoři vidí historii obrazu, vedoucí k vynálezu internetu, jako posloupnost nahrazování jedné technologie obrazu jinou, Gervereau tvrdí, že jsme spíše svědky masivního nahromadění obrazů. Obraz na monitoru nedělá z obrazu na novinovém či časopisovém papíře přežitek, ale pouze ho doplňuje.

Význam obrazu pro Gervereaua spočívá v tom, že od 40. let 19. století obraz představoval nejmocnější nástroj pro vyjádření národní identity. Prvním takovýmto projevem byly satirické karikatury Honoré Daumiera, které mohly být díky vynálezu litografie na počátku 19. století uveřejňovány ve velkém množství v časopisech jako *Charivari* a *Caricature*. Tyto karikatury, které znázorňovaly známé osobnosti, zviditelnily politický a společenský život. Položily základy pro pozdější návrhy vizuální symboliky, jež podložila výstavbu politického vyobrazování. Například během první světové války sehrály obrazy významnou roli při formování nejprve patriotického nadšení na počátku války a poté, když si už válka vybírala svou daň, při podpoře národní hrdosti, mučednictví a vyššího poslání. Podobným způsobem koloniální vyobrazení uveřejňovaná v těchto časopisech napomohla upevnit pocit kulturní a etnické odlišnosti Francií od různých zemí jí podrobených. Tyto obrázky tak byly důležité pro ospravedlnění pokračující nadvlády. Některé spory se naopak dostaly do centra větší pozornosti veřejnosti až poté, co se staly předmětem

vizuálního znázornění. Nejnápadnější příklad vidí Gervereau v Alžírské válce za nezávislost, která se dostala do větší politické pozornosti poté, co ji přinesly fotografické a televizní reportáže.

Zatímco mnozí dějepisci zdůraznili historickou césuru zavedenou objevem fotografie, Gervereau tvrdí, že fotografický obraz pouze představuje rozšíření logiky na papíře vyhotovené litografie. Mnohem důležitější změna se udála díky vynálezu biografu a jeho popularizaci po roce 1918. Biograf přinesl posun v estetické sensibilitě a industrializaci výroby obrazu. Pokud jde o estetickou sensibilitu, zpočátku revoluční montážní techniky sovětské režiséra Sergeje Eisensteina v celém kinematografickém systému rychle zdomácněly. Jde-li o industrializaci výroby obrazu, výroba ve velkém a zvláště pak zavedení fordovských výrobních technik ve vzkvétajícím americkém filmovém průmyslu 20. let, přeměnil obraz na výslovnou extenzi kapitalistické ekonomiky. Kinematografická estetika začala také vytvářet strukturu politické imaginace: v extrémním případě to můžeme pozorovat na fetišismu těla ve 30. letech, který Gervereau spojuje s estetizovanými hollywoodskými hvězdami a který také napomohl popularizovat nacistickou politiku těla.

Obecně známější polemiku na stejné téma obsahuje *Život a smrt obrazu* od Régise Debraye, který představuje nepřerušovaný dialog (a kritiku) Deborda v kombinaci s řadou širších antropologických spekulací o původu a funkci obrazu.⁶⁰ Debrayova práce s podtitulem *Historie pohledu na západě* se pokouší o nový přístup, který Debray nazývá „mediologie“. Snaží se jeho pomocí zjistit, jakým způsobem přenáší obrazy nejrůznější sociální a kulturní sdělení, od politické propagandy až přes teologickou víru. Jeho zájem o obraz je tak rozvinutím dlouhodobějšího zájmu o politickou agitaci, pro kterou byl Debray dokonce jednou zatčen a díky které se později stal členem francouzského vládního kabinetu. Cíle mediologie se však v povšechných úvahách jeho práce ztrácí. Podobně jako Gervereau se Debray snaží vytvořit obecnou periodizaci historie obrazu, ačkoliv v jeho případě nepředstavuje časový rámec uplynulá dvě století, ale období od pravěku po přítomnost.

Debray rozlišuje v historii obrazu tři fáze: (1) logosféru; (2) grafosféru; (3) a videosféru. Ty odpovídají zhruba (1) době od starověku na Blízkém Východe do pozdního evropského středověku; (2) evropskému prostředí od vynálezu umění v 15.

století až do poloviny 20. století a (3) vzniku masových médií. Udržování každé z těchto fází je samostatnou logikou obrazové reprezentace: například v logosféře je obraz určován systémem modly. Obraz představuje most k boží entitě. „Zobrazení, nejdříve vyřezané, potom opatřené barvou, je svým původem zprostředkovatelem mezi živými a mrtvými, mezi lidmi a bohy, mezi komunitou a kosmologií, mezi společností viditelných předmětů a společností neviditelných sil, které jsou podřízena.“⁶¹ Modla zpřítomňuje neviditelného boha a činí z něj živoucí bytost. Až po zavedení grafosféry v 15. století se obraz stává pouhým objektem k prohlížení. Počátek grafosféry se kryje s vynálezem umění, které se začne zajímat o znázornění skutečnosti, vyvine si dojem vlastní tradice, historie a autonomie a částečně se utváří i osobním soupeřením mezi jednotlivými umělci.

Mnohé z popsaného se objevuje i v již dříve zmíněných textech, například u Beltinga nebo Böhmea. Debray však zaujímá osobité stanovisko v popisu poslední fáze, neboli videosféry. Na jednu stranu tento termín pojmenovává to, co se díky Debordovi vžilo pod termínem spektakl: tedy rozmach průmyslově vyráběného obrazu, který, počínaje fotografií, pronikl pomocí médií jako televize a počítač do všech aspektů každodenní existence. To vedlo k redukci všeho na obraz; historii vidíme jako film, válku jako western, z katastrof se stávají zvláštní efekty. Skutečnost byla odsutečněna a „miniaturizace pomocí obrazového materiálu dala masakrům a válkám, na které jsme se kdysi nesnesli dívat, přijatelný, dokonce pitoreskní charakter.“⁶²

Debray sice neklade stejný důraz na vzájemnou závislost vizuálního zobrazení a konzumace jako Debord, ale od teorií spektaklu se výrazně odlišuje na jiném místě. Kde *Společnost spektaklu* a následovně Baudrillard, Mirzoeff a další srovnávají všudypřítomnost masových médií se spektaklem, Debray tvrdí, že tato fáze je vlastně obdobím po-spektálovým. Spektakl je totiž především závislý na vzdálenosti mezi obrazem a divákem. Naproti tomu videosféra symbolizuje vnoření se *dovnitř* obrazu: „S počátkem videosféry jsme svědky konce společnosti spektaklu. Lze-li někdy mluvit o katastrofě, je to právě v tomto případě. Stávali jsme *před* obrazem, teď jsme *v něm*.“⁶³ Krajinu jako estetický objekt nahradilo „prostředí“. Oko bylo zatlačeno do pozadí uchem a v rámci tohoto procesu byl předmět uvržen do blízkosti sluchu. Jak tvrdí Debray: „Sluch je pasivní, zatímco zrak je autonomní. Knížkou můžeme listovat, ale u filmu to možné není, což nás nutí přizpůsobit se jeho tempu a rytmu. Vizuální

vnímání opravdu vyžaduje odstup, kdežto vnímání sluchové vyvolává splynutí, dokonce i pocit fyzického kontaktu. Zvuk je poznamenán *pathosem*, obraz *ideami*.⁶⁴

Debray také přináší zevrubnou kritiku Deborda.⁶⁵ Především jej obviňuje z toho, že si nevšímá kulturních a sociálních rozdílů: mluví-li o společnosti spektaklu v jednotném čísle, nárokuje si tím všeobecnou platnost, která se stala jedním z nejzákladnějších aspektů kritiky idealismu Karla Marxe. Debray prohlašuje, že:

Pojem spektaklu se nad kulturami vznášá jako entelechie, entita postrádající historii a ekonomii, neznající hranic ani geografii. Jako fantaskní pojem, kolosální i ležerní, podněcuje spontánní víru v existenci univerzální historie obrazu, dívání se nebo nahrávání zvuku, které se jednotně vtírají do každého koutu a škvíry takzvané globální vesnice. Islám není „společností spektaklu“... Miliardy lidí, které Islám vyznávají, mají svou vlastní ideologii, svou vlastní kulturní mediologii, což platí také pro Buddhismus a Konfuciánství. Propojení technologických sítí má daleko k oslabení těchto náboženských identit a spíše je křísí a přeformulovává. Vidět to lze například v Alžírsku nebo Teheránu, kde magnetofonové pásky zmenšují a distribuují volání k motlitbě nebo kde talíř satelitu oživuje ajatolláha nebo imáma, které měl původně připravit o práci.⁶⁶

Tato kritika vychází z postkoloniální přecitlivělosti, která stála za většinou kulturní kritiky 90. let. Jde nepochybně o kritiku pádnou a aktuální, ale v jiných ohledech je Debrayho práce podivně zastaralá. Jeho úvahy o původu umění a o „symbolické“ logice logosféry připomínají početné práce o pravěkém a „primitivním“ umění z 19. a počátku 20. století. Jeho velké vyprávění o různých fázích v historii vidění může znít jako Hegelova *Estetika* nebo dílo klasických historiků umění jako Aloise Riegla nebo Heinricha Wölfflina. Tím vlastně zrazuje francouzská východiska, jelikož jeho velký záběr historického teoretizování je zakořeněn v diskurzu, který je sice ve Francii zavedený, ale jenž má v jiných pracích jen málo spoluhráčů. Debray se sice odvolává na schematickou historii Gervereaua, ale s angloamerickými vizuálními studii a německou Bildwissenschaft má jen málo analogií. To může být jedním z důvodů pro relativně malý vliv Debrayho teorií v zahraničí a to i přes význam, který jeho práce mají ve Francii. Debray tak zároveň

stojí na opačném pólu růstu mezinárodního zájmu o dílo Georgese Didi-Hubermana, posledního francouzského autora, kterým se zde chci podrobněji zabývat.⁶⁷

První významná studie Didi-Hubermana pojednávala o objevu hysterie Jean-Martinem Charcotem v 80. letech 19. století v pařížské nemocnici Salpêtrière.⁶⁸ Toto dílo se věnuje především Charcotově použití fotografie pro dokumentaci hysterických stavů, které vyvolal u jedné pacientky. Ačkoliv byl Didi-Huberman významně ovlivněný prací Michela Foucaulta o šílenství jako kulturním konstrukt, jeho zájem se obrací méně k historii psychiatrie a více k dopadům tohoto případu na chápání fotografie. Hysterické tělo zkoumané pacientky, Augustine, představovalo významnou alegorii k fotografii samotné. Jak upozornila Carol Armstrongová:

Následují některé deskriptory hysterického záchvatu, které lze převést do fotografické „expozice“ a naopak. Každá křeč hysterie těla, obličej, končetin a/nebo celého frame vytvořilo výjev, určitý druh živé sochy, v němž je subjekt zároveň v hyperkontrakci i katalepsii, kdy je ultramobilní i nepohyblivý: je fotografií před vyfotografováním, zkrátka ... hysterické tělo bylo opožděnou, skandální sklizní traumatu a zmrazené, vracející se vzpomínky. Stejně jako když čočka rámuje a ořezává, izoluje toto tělo své vlastní části svalovými pohyby rozšiřování a stahování, které jej přeměnily na řadu přerušovaných momentů a fetišizovaných fragmentů. Tělo je zaostřováno a rozostřováno.⁶⁹

Tělo se stalo fetišem, bylo zfragmentováno, stejně jako když fotografie zmrazí a zfragmentuje zorné pole a stejně jako když rozbor fotografie zmrazí a izoluje fragmenty obrazu. Fotografie byla navíc uvězněna v dvojí roli: na jednu stranu se stala rejstříkovým záznamem nejrůznějších hysterických stavů pacientky, na straně druhé se u této vizualizace podvědomých psychických stavů objevily jisté meze. Pacienti se totiž naučili své symptomy „předvádět“ a pozorování hysterických záchvatů se přeměnilo na divadelní představení. Tak byly zpochybněny jak mimetické tak i sémiotické rozměry fotografie, její vztah k vizuální „realitě“ hysterie a její „čitelnost“ vizuálního dokladu byly zproblematizovány.

Případ hysterické fotografie předznamenává hlavní témata následujících prací Didi-Hubermana, která zdůrazňují vizuální neurčitost a sémantickou mnohoznačnost

obrazu. Tato látka je také součástí opakující se kritiky dějin umění, které berou viditelnost a čitelnost uměleckého díla za samozřejmé. Didi-Huberman oproti tomu tvrdí, že: „jsme opakovaně upozorňováni na bolestný fakt, že malba, ačkoliv nemá žádné skryté výstupy a ukazuje vše naráz na jediném povrchu, má zvláštní a až děsivou schopnost zakrývat. Malba nikdy nepřestane být před námi, jako horizont nebo případný skutek, ale nikdy nebude úplně jako skutek samotný.“⁷⁰ Dějiny umění si vytvořily mnohé strategie, kterými popírají neurčitost významu v obraze; jednou z nich je pečlivá pozornost věnovaná detailu, která vychází z předpokladu, že pečlivým pozorováním se lze dobrat významu obrazu. Další taktikou je důraz kladený na kauzální řady vlivu, které se snaží spoutat umělecké dílo do předurčeného sledu, kdy následující strategií je ikonografická metoda omezení díla na jeho symbolické tropy a figury. Podchycení tohoto východiska do detailu je pozitivistickou epistemologií, „požadavkem, aby mohlo viditelné být popsáno ve svém celku a rozděleno na jednotlivé části (jako slova ve větě nebo písmena ve slově), a spočítáno jako všechno ostatní ... popsat, znamená dobře vidět a dobře vidět znamená vidět pravdu.“⁷¹

První významná teoretická kritika dějin umění Didi-Hubermana byla otištěna v *Devant l'Image* (Před obrazem), kde prozkoumal možnosti vytvořit k dějinám umění alternativu.⁷² Dějiny umění, modelované od Vasariho po Panofského na humanistické tradici, vychází ze třech základních premis. Jsou jimi viditelnost uměleckého díla, jeho čitelnost a historičnost, to znamená přístupnost formálnímu a ikonografickému rozboru, a umístění díla v jasně definované posloupnosti historického vývoje. Namísto toho Didi-Huberman navrhuje alternativní přístup založený na všeobecné hypotéze, „že účinek obrazů nezávisí pouze na přenosu vědomostí ..., ale naopak, že jejich účinek se neustále snaží proplést se, dokonce zmást vědomosti, které se přenášejí a následně posouvají ... To vyžaduje takový způsob nazírání, který by se nezaměřoval na dívání se a rozpoznávání ..., ale spíše způsob, který by nejdříve podstoupil a nepožadoval okamžitou srozumitelnost. Jakýsi nestálý zájem, prodloužený odklad momentu, kdy se dospěje k závěru ...“⁷³ Obraz máme chápat jako rozkol (*déchirure*) v oblasti viditelného, dějiště neurčitosti. Namísto pojímání obrazu jako vizuálního symbolu, který je pro humanitní tradici dějin umění klíčový, Didi-Huberman používá pojetí obrazu jako symptomu. To neznamená, že obraz funguje jako ukazatel

symptomu umělce podvědomí, ale spíše že je ho nemožné interpretovat stejně jako sen ve slavném Freudově výkladu.⁷⁴

Didi-Huberman se zaměřuje na umělecká díla, která vyjadřují takovouto vizuální a sémantickou neurčitost, a začíná s obsáhlým rozбором obrazu *Zvěstování* od Fra Angelica z roku 1440. *Devant l'Image* byla totiž doprovozena monografií tohoto malíře.⁷⁵ Uprostřed mnohých oslnivých vizuálních rozborů, které se soustřeďují na užití nejasných barevných skvrn tímto florentským malířem, spojuje Didi-Huberman tuto obrazovou mnohoznačnost s Fra Angelicovou mobilizací středověkých a teologických běžných jevů *dissimilitudo* a *figura*.⁷⁶ Didi-Huberman se tedy zaměřil nejen na tradiční humanitní vědu, ale také na v renesanci se objevující obrazový režim, který si v uměleckém diskurzu počínaje Albertiho traktátem *O malířství* našel vlastní teoretický doplněk. A pokud zde Fra Angelico slouží jako pozitivní vzor pro alternativní obrazovou praxi, pak ve svém díle z doby nedávné se Didi-Huberman zaměřil na kulturní ikonologii Aby Warburga jako na opak humanistické tradice dějin umění.⁷⁷

Didi-Huberman se soustředil především na Warburgův rozbor takzvaného „přežívání“, *Nachleben*, klasické antiky. Warburg, jehož zájem bývá tradičně spatřován v přetrvávání klasické tradice v Evropě, podle Didi-Hubermana přichází s teorií mnohem radikálnějšího přístupu k obrazu. Klíčovým konceptem Warburgovy práce je formule patosu, *Pathosformel*, vizuální symbol s emocionálním nábojem, přenesený z antiky, který vytvořil část podvědomého objemu zděděných obrazů. Pro Didi-Hubermana schopnost takovýchto pathos formulae neustále se objevovat i znovuobjevovat, kdy veškeré jejich významy procházejí následnými proměnami, je důkazem jejich sémantického nadbytku. Warburg především vnímal *Pathosformel* jako místo, v němž byly sice primitivní emoce umrtveny, ale za určitých okolností mohou být znovu vypuštěny na svět. To souviselo s Warburgovým obecnějším atavistickým strachem z návratu potlačených prehistorických instinktů a z pádu osvícenské racionálnosti. Didi-Huberman to přirovnává ke svému vlastní zájmu o obrazovou interpretaci. Místo toho, aby považoval pathos formula za symbol humanismu, bere ho jako symptom, v němž se odehrává *rozklad* spořádané tvorby významu. Navíc Warburgovo pojetí renesance, která pro něj byla uvězněna v dialektice mezi ovládnutím obrazového významu a jeho podkopáním – mezi

klasickým učením a oživením pohanské živočišnosti – donutilo Didi-Hubermana revidovat jeho vlastní, dřívější, výše načrtnutý pohled na renesanci, kterou vnímal jako pouhý opak ke středověku. Posledním aspektem Warburgovy práce podle Didi-Hubermana je skutečnost, že představa o umění s jednou historií, je také sporná. Kde dějiny umění míří k vytvoření logického rozvíjení uměleckého vývoje, pojem *Nachleben* implikuje mnohem vzpurnější řadu návratů a regresí. Podle Didi-Hubermana Warburg nahrazuje dějiny umění *přežívání* – *Nachleben* - obrazů.

Tento názor může znít povědomě těm čtenářům, kteří jsou seznámeni s filozofickým dílem Jacquese Derridy. I když Didi-Huberman k Derridovi přímo odkazuje jen na několika místech, jeho výklad obrazů vykazuje nápadnou podobnost s Derridovými dekonstruktivistickými interpretacemi filozofických textů. Navíc zatímco je jasné, že Didi-Huberman považuje svůj projekt za *alternativu* k dějinám umění, příklady uvádí takřka výhradně z oblasti umění. Jeho práce není založena na sporu mezi předmětovým okruhem dějin umění – na rozdíl od početných útoků vedených z kulturních studií – ale spíše chce kritizovat metodologické a epistemologické základy dějin umění. Většina Didi-Hubermanova díla se tak skládá z obsáhlého rozjímání nad hranicemi interpretace. Tím vytváří důležitou paralelu k práci holandské teoretičky Mieke Balové, která se soustřeďuje na rozbor kanonických malířů jako Rembrandt, Caravaggio a Artemisia Gentileschi.⁷⁸

Didi-Huberman nepochybně přišel s vnímavým výkladem problematiky obrazu a jeho kritika normativních hodnot dějin umění představuje významnou zkoušku pro tuto disciplínu. Bylo by však problematičtější nazírat na jeho výklad jako na opravdovou alternativu, protože Didi-Huberman nabízí spíše druhořadý komentář historické interpretace uměleckých děl. Zde je opět na místě krátké srovnání s Warburgem, jelikož zatímco v mnohých ohledech existují důležité analogie mezi tímto německým kulturním historikem a Didi-Hubermanem – jehož výklad Warburga je jedním z nejnovátorstějších a nejdůležitějších interpretací jeho díla z poslední doby – empiricko-historický rozbor zůstal ve Warburgově díle ústředním motivem. A to právě v souvislosti s textem o Fra Angelicovi u Didi-Hubermana schází. Nacházíme zde jen málo informací o konkrétní historickém úkolu, který před malířem stál, nebo o povaze osobní reakce umělce na otázky obrazového zobrazení zděděného po předešlých malířích. Namísto toho Didi-Huberman rozebírá Fra Angelica z hlediska

abstraktnějších úvah, z nichž nejhlavnější je protiklad mezi středověkým a renesančním (moderním). V tomto se text Didi-Hubermana podobá dílům Debraye a Gervereau, které jsem již rozebral výše. Je také paradoxem, že se u něj projevuje závislost na obecnějším rozdělení dějepisu umění do epoch, jak to dělali historikové umění v 19. století. Výsledkem je, že ať už se Didi-Huberman zabývá interpretací Fra Angelica, Vermeera, Giotta nebo Dürera, klade si stejné konceptuální otázky bez ohledu na historickou specifičnost práce toho kterého malíře.

IV. Závěr: několik otázek pro vizuální studia

Od okamžiku vzniku vizuálních studií není možné provést uměleckohistorický výzkum bez určitého uvědomění si problematických závěrů, na kterých obě disciplíny staví. V jistém smyslu navazují vizuální studia na kritiku tradičních dějin umění, s kterou poprvé přišli marxističtí historikové v 70. letech 20. století. V jiných ohledech ale vyvolala mnohem hlubší kritiku a zpochybnila především legitimitu pokračujícího zájmu o umění. Tím však narážíme na problematiku, se kterou se vizuální studia musí ještě vyrovnat, tedy na status uměleckého diskurzu. V posledních odstavcích tohoto úvodu se tedy chci zamyslet nad tímto a dalšími problémy, které vznik vizuálních studií provází.

Jak v této knize naznačuje Hubert Locher, pozornost k „umění“ je obklopena rozpačitými až nepříjemnými pocity. Dokonce i umělci se vyhýbají tomu, aby o své činnosti mluvili jako o tvorbě umění. Stejná rozpačitost provází i vizuální studia, která se s ní vypořádávají dvěma způsoby. Buď nevidí umění jako odlišné od vizuální kultury, odtud také pochází takové množství uměleckohistorických děl, kterými se vizuální studia zabývají, ale jinak se vyhýbají jakémukoliv vysvětlení otázek, které tento koncept vyvolává pro umění jako kulturní kategorii. Druhou možností je, že z umění je učiněna okrajová záležitost, což zase vede k tomu, že se převážná většina studií z vizuální kultury zaměřuje téměř výhradně na obrazy z masové kultury. Oba přístupy jsou jistým popřením a vypořádat se se zvláštním statusem umění v rámci vizuální kultury jako celku se jim nedaří. Historicky vzato umění zcela jasně vytvořilo specifický druh produkce obrazu a dalo vzniknout zvláštní skupině ohlasů. Aby potvrdily zvláštní status umění v konkrétní formě, vznikly kulturní instituce jako

musea, galerie a akademie. A dokonce i když poté, co se objevila postmoderna a vyhlásila hegemonii masových médií, umění nepřestalo být významnou kulturní aktivitou, sestavenou z různých institucí, od uměleckého trhu až po vzdělávací zařízení. Zastánci vizuálních studií zápolili s tím, jak zařadit umění do nového diskurzu, aniž by propadli dvěma výše uvedeným strategiím negace. Praktické není ani řešení Debrayho považovat umění za stupeň v historii obrazu.⁷⁹ Kromě jeho nezakryté závislosti na Hegelovi je těžké zjistit, co to vlastně znamená, že umění bylo nahrazeno, aniž bychom spoléhali na implicitní teleologicko-historická schémata.

V souvislosti s nahrazením umění je jednou z často zmiňovaných okolností vynález reprodukčních technik. Od chvíle, kdy v roce 1936 uveřejnil Walter Benjamin svoji slavnou esej, se neustále vedou diskuze o dopadu hromadně reprodukováných obrazů na koncept umění. Tím pádem však stojíme před důležitým nedostatkem, jelikož diskuze jsou založeny na rovnici mezi uměním a obrazem. Tyto argumenty nabourává skutečnost, že „umění“ nelze ve formě obrazu reprodukovat, ačkoliv se tímto tématem zabývalo jen velice málo teoretiků. Kniha německé historičky umění Moniky Wagnerové o ikonologii uměleckých materiálů ve 20. století, která bere v potaz sémantické vlastnosti materiálů používané avantgardou, jako byl tuk, plst, plech, papír nebo vzduch, svědčí o neustávajícím zájmu o materiálnost, kterou vizuální studia opomíjí.⁸⁰ Tím pádem vyvstává obecnější otázka, co to vlastně znamená mluvit o „vizuální“ kultuře. Podle Mitchella je vyčlenění vizuálna svévolnou činností, která nutně potlačuje propojení vizuálních smyslů s těmi ostatními. Jak také tvrdí v návaznosti na prastarou otázku vztahu slova a obrazu, obrazy jsou figurální, zatímco čtení textu závisí na vizuálním vnímání a na sémantice typografického návrhu.⁸¹ Výsledkem je názor, že noc jako čistě „vizuální kultura“ neexistuje a tím pádem lze z určitého pohledu zpochybnit základní logiku celého oboru.

Jak tvrdí James Elkins, ačkoliv se vizuální studia objevila jako kritika toho, co se jevílo jako úzkoprsá tradice dějin umění, tento nový obor si rychle vyvinul své vlastní ortodoxní názory.⁸² Ty jsou nejviditelnější ve škále používaných metodologií a interpretačních konceptů, kdy například v angloamerických vizuálních studiích jsou nejdominantnější práce Michela Foucaulta, Jacquese Lacana, Louise Althussera, Ferdinanda da Saussura, Edwarda Saida a Homiho Bhabhy. Jejich význam a originalitu zpochybnit nelze, ale rychlost, se kterou si jejich texty vytvořily kanonické

jádro, ano. Je proto těžké představit si autora, který by s vážnou tváří navrhl studovat vizuální kulturu například na základě metodologie Giambattisty Vica nebo Eliase Canettiho.⁸³

Žádný z těchto závěrečných názorů však nevyslovuji jako obranu „starých“ dějin umění ani jako zamítnutí vizuální kultury, i když Elkinsův příspěvek do této knihy naznačuje mnohem kritičtější přístup. Zařazuji je spíše proto, abych zdůraznil, že účel, záběr a publikum vizuálních studií jsou otevřené kategorie. Jak jsem se také snažil ukázat v tomto příspěvku, v Severní Americe a Evropě vznikla řada odlišných tradic, které se liší i v tom, jak vizuální studia definují nebo co pro ně znamená teorie obrazu. Vychází nejen z jazykových rozdílů, ale také z rozdílných vědeckých tradic a institucionálních systémů, z nichž vzešly. Je tedy cílem této knihy zamyslet se nad tím, jak lze s vizuálními studii pokračovat dále, jaká témata mohou zahrnovat a jak se k těmto úkolům přistoupit. Témata v této knize tak nejsou zamýšlena jako úplný seznam a ani to, co vynechávají, nemá být viděno jako pokus o vyhranění oboru. Tato kniha by se tedy měla považovat spíše za „rozpracovanou“ a bude i na ostatních, aby přišli s tím, jak na ni navázat.

¹ Viz W. J. T. Mitchell, *The Pictorial Turn*, in: idem, *Picture Theory*, Chicago 1994, s. 11-34.

² Visual Culture Questionnaire, *October* 77, 1996, s. 25-70.

³ Viz například José Luis Brea (ed.), *Estudios Visuales. La Epistemología de la Visualidad en la era de la globalización*, Madrid 2005; Antonio Somaini (ed.), *Il Luogo della Spettatore*, Milan 2005.

⁴ Svetlana Alpers, *The Art of Describing*, Chicago 1982.

⁵ Barbara Stafford, *Body Criticism. Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*. Cambridge, Massachusetts, 1993, a idem, *Artful Science. Enlightenment Entertainment and the Eclipse of Visual Education*, Cambridge, Massachusetts 1994.

⁶ Ladislav Kesner (ed.), *Vizuální teorie. Současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech* (2. rozšířené vydání), Praha 2005.

⁷ Klíčovým textem od Althussera je *Ideology and Ideological State Apparatuses. Notes towards an Investigation*, in: Althusser, *Essays on Ideology*, Londýn 1993, s. 1-60. Poprvé vydáno ve Francii v roce 1970.

⁸ Norman Bryson, *Calligram. Essays in New Art History from France*, Cambridge 1988, s. 92.

⁹ Viz Michel Foucault, *Dohlížet a trestat. Kniha o zrodu vězení*, Praha 2000.

¹⁰ John Tagg, *The Burden of Representation*, Londýn 1988.

¹¹ Viz například Elizabeth Edwards, *Anthropology and Photography 1860-1920*, Londýn a New Haven 1989.

¹² Laura Mulveyová, *Vizuální slast a narativní film*, in: Libora Oates-Indruchová (ed.), *Dívčí válka s ideologií*, Praha 1998, s. 117-131.

¹³ Michel Foucault, *The Order of Things*, Londýn 1986. Poprvé vydáno ve francouzštině jako *Les Mots et les Choses* v roce 1966.

¹⁴ Jean-Pierre Oudart, „Notes for a Theory of Representation,” in: Nick Browne (ed.), *Cahiers du Cinéma 3: 1969-1972. The Politics of Representation*, Londýn 1990, s. 203-12. Poprvé vydáno ve Francii v roce 1971.

¹⁵ *Ibidem*, s. 209.

¹⁶ Takový pohled lze nalézt v Jonathan Harris, *The New Art History*, Londýn 2001.

- ¹⁷ Norman Bryson, *Word and image: French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge 1981; idem, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, Londýn 1983; idem, *Tradition and Desire: from David to Delacroix*, Cambridge 1984;
- ¹⁸ Norman Bryson - Keith Moxey (ed.), *Visual Theory: Painting and Interpretation*, Cambridge 1991 a Norman Bryson - Keith Moxey - Michael Ann Holly (ed.), *Visual Culture: Images and Interpretations*, Hanover, New Hampshire 1994.
- ¹⁹ Wollheim podrobil sémiologické teorie obrazu podrobné kritice v *Painting as an Art*, Londýn 1992.
- ²⁰ John Walker, *Visual Culture*, Manchester 1997.
- ²¹ John Walker, *Art in the Age of Mass Media*, Londýn 1983.
- ²² Walter Benjamin, Umělecké dílo v době mechanické reprodukovatelnosti, in: *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979, s. 18-34.
- ²³ John Walker, *Design History and the History of Design*, Londýn 1989.
- ²⁴ Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, Londýn 1998.
- ²⁵ Viz Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt nad Mohanem 1991, sv. V: Das Passagenwerk; Guy Debord, *Společnost spektaklu*, přel. Josef Fulka, Praha 2004.
- ²⁶ Irit Rogoff, Studying Visual Culture, in: Nicholas Mirzoeff (ed.), *The Visual Culture Reader*, Londýn 1998, s. 16-17.
- ²⁷ Hans Belting, *Bildanthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Mnichov 2001.
- ²⁸ Belting, *Bildanthropologie* (pozn. 27), s. 23.
- ²⁹ Belting, *Bildanthropologie* (pozn. 27), s. 144.
- ³⁰ Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981.
- ³¹ Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte der Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Mnichov 1990.
- ³² Hans Belting, *Das Unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, Mnichov 1998.
- ³³ Viz Walter Benjamin, Umělecké dílo v době mechanické reprodukovatelnosti, in: idem, *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979, s. 18-34. Georges Bataille, *Les larmes d'Eros*, Paris 2004. Poprvé vydáno v roce 1961.
- ³⁴ Aby Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, in: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, ed. D. Wuttke, Baden Baden 1980.
- ³⁵ Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Mnichov 2001, s. 55
- ³⁶ Belting, *Bildanthropologie* (pozn. 27), s. 35.
- ³⁷ David Freedberg, *The Power of Images*, Chicago 1989.
- ³⁸ James Elkins, *Pictures and Tears. A History of People Who Have Cried In Front of Paintings*, Londýn a New York 2001.
- ³⁹ Horst Bredekamp, A Neglected Tradition? Art History as *Bildwissenschaft*, in: Michael F. Zimmermann (ed.), *The Art Historian. National Traditions and Institutional Practices*, Londýn a New Haven 2003, s. 147-59.
- ⁴⁰ Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben*, Berlin 1993.
- ⁴¹ Horst Bredekamp, *Darwins Korallen. Frühe Evolutionsmodelle und die Tradition der Naturgeschichte*, Berlin 2005.
- ⁴² Charles Darwin, The Structure and Distribution of Coral Reefs (1842), in: idem, *The Works of Charles Darwin*, ed. Paul H. Barrett - R. B. Freeman, Londýn 1986, sv. 7.
- ⁴³ Bredekamp, *Darwins Korallen* (pozn. 41), s. 75-76.
- ⁴⁴ David Freedberg, *The Eye of the Lynx. Galileo, his Friends and the Beginnings of Modern Natural History*, Chicago 2003; Brian Ford, *Images of Science. A History of Scientific Illustration*, Londýn 1992; Dušan Šindelář, *Vědecká ilustrace v Čechách*, Praha 1973.
- ⁴⁵ Olaf Breidbach, *Bilder des Wissens*, Mnichov 2005.
- ⁴⁶ Ibidem, s. 88.
- ⁴⁷ Ernst Haeckel, *Generelle Morphologie der Organismen*, Berlin 1866.
- ⁴⁸ Hans Vaihinger, *Die Philosophie des als ob*, Leipzig 1927, s. 36 ad.
- ⁴⁹ Breidbach (pozn. 45), s. 152.
- ⁵⁰ Klaus Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*, Kolín nad Rýnem 2005.
- ⁵¹ Roland Barthes, *Mytologie*, Praha 2004.
- ⁵² Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild?*, Mnichov 1994.
- ⁵³ Ibidem, s. 30.
- ⁵⁴ Ibidem, s. 340.
- ⁵⁵ Gernot Böhme, *Theorie des Bildes*, Mnichov 1999.

- ⁵⁶ Ibidem, s. 92.
- ⁵⁷ Guy Debord, *Společnost spektáklu*, Praha 2007 a Jean Baudrillard, *The System of Objects*, Londýn - New York 1968.
- ⁵⁸ Marita Sturken - Melissa Cartwright, *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*, New York 2001.
- ⁵⁹ Laurent Gervereau, *Histoire du visual au XXe siècle*, Paříž 2003.
- ⁶⁰ Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris 1992.
- ⁶¹ Ibidem, s. 43.
- ⁶² Ibidem, s. 487.
- ⁶³ Ibidem, s. 383.
- ⁶⁴ Ibidem, s. 384.
- ⁶⁵ Régis Debray, Remarks on the Spectacle, in: *New Left Review* 214, 1995, s. 134-141.
- ⁶⁶ Debray, Remarks on the Spectacle (pozn. 65), s. 137-38.
- ⁶⁷ Práce Didi-Hubermana byla přeložena do slovenštiny, viz *Pred časom: dejiny umenia a anachronizmus obrazov*, Bratislava 2006.
- ⁶⁸ Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paříž 1982. Přeloženo do angličtiny jako *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*, Cambridge, Massachusetts 2004.
- ⁶⁹ Carol Armstrong, Probing Pictures (rec.), Didi-Huberman, *Invention of Hysteria*, *Artforum* 42.1, 2003, s. 55.
- ⁷⁰ Georges Didi-Huberman, The Art of Not Describing: Vermeer – the Details and the Patch, *History of the Human Sciences* 2.2, 1989, s. 135.
- ⁷¹ Didi-Huberman, The Art of Not Describing (pozn. 70), s. 136.
- ⁷² Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paříž 1990.
- ⁷³ Didi-Huberman, *Devant l'image* (pozn. 72), s. 25.
- ⁷⁴ Sigmund Freud, *Výklad snů*, Praha 1998.
- ⁷⁵ Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et Figuration*, Paříž 1990.
- ⁷⁶ Stručný rozbor tohoto názoru Didi-Hubermana lze nalézt v Alexander Nagel (rec.), Georges Didi-Huberman, Fra Angelico and William Hood, Fra Angelico at San Marco, *Art Bulletin* LXXVIII, č. 3, 1996, s. 559-65.
- ⁷⁷ Georges Didi-Huberman, *L'Image Survivante*, Paříž 2002.
- ⁷⁸ Viz Mieke Bal, *Reading Rembrandt*, Cambridge 1991; *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago 2001; *The Artemisia files: Artemisia Gentileschi for feminists and other thinking people*, Chicago 2005.
- ⁷⁹ Debray, *Vie et mort de l'image* (pozn. 60), s. 329-58.
- ⁸⁰ Viz Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, Mnichov 2002 a Monika Wagner - Dietmar Rübel - Sebastian Hackenschmidt, *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, Mnichov 2002.
- ⁸¹ W. J. T. Mitchell, There are no Visual Media, *Journal of Visual Culture* 4, 2005, č. 2, s. 257-66.
- ⁸² James Elkins, *Visual Studies. A Skeptical Introduction*, Londýn 2003.
- ⁸³ Ibidem, s. 102-6.