

# PODÍL DIVÁKA

## Pokus o oživení Gombrichova pojmu

*Ladislav Kesner*

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

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

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

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

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

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

### Podíl diváka u Gombricha a některých jeho následovníků

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

Jádrum Gombrichova pojetí podílu diváka je imaginativní percepcce, založená na projekci či doplňování (*filling-in*): „Vzhledem ke své povaze je každé znázornění výzvou pro vizuální představivost; musí být doplněno, aby mu bylo porozuměno.“<sup>16</sup> Samu projektivní imaginaci vysvětluje na příkladu Rorschachova testu tím způsobem, že spojuje mechanismus projekce s (dále nedefinovaným) „třídícím systémem našeho vědomí“, jeho výklad je však v tomto bodě velmi kusý a neurčitý.<sup>17</sup> Jak jsem již uvedl při jiné příležitosti, je svým způsobem pozoruhodné, že Gombrich dokázal vystavět svoji psychologii znázorňování v zásadě na velmi vágním pojetí projekce a imaginace, přičemž mentálními obrazům se dokonce téměř úplně vyhýbá.<sup>18</sup>

Velmi podobný názor na ústřední roli projektivní imaginace v tvorbě a interpretaci uměleckých děl prezentoval nedávno ve své knize *Potential*

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

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



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

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

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

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

## Porozumění jako nahrazení viděného

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

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

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

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



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

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

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

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

### Aktivace podílu diváka

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

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



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

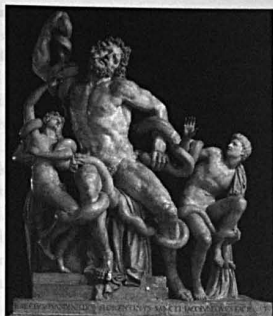
přednáška). Obraz však vybízí k porozumění, které se neomezují jen na rovinu konceptuální. Poskytuje obrazové klíče, které vyzývají k aktivaci ztělesněného podílu diváka. Představují je zejména postavy tří strážných roztroušených kolem hrobky, zachycené Grünewaldem zcela netradičně. Způsob, kterým odvrací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

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



obr. 4 Ed Kienholz: *Sollie 17*, 1979.

obr. 5 *Laokoön*, 1. stol. př. n. l., objeven 1506.



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

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







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

Současný výzkum zrcadlových systémů tak vskutku představuje výzvu i příležitost k bližšímu pochopení procesů tvorby obrazového významu i obecně a zvláště pak s ohledem na naše téma, jak využít a aktivovat podíl diváka. Závěrem stručně zmíníme několik problémů, které vyžadují další trvalou pozornost. Za prvé, co je podstatou interakce mezi procesy ztělesňování a rozpoznávání vizuálního objektu/scény ve scéně nebo objektu a nahrazování jejich vizuální přítomnosti často vyklučuje osobnější a tvarejší tělesné zapojení, lze to pokládat za výsledek „konkurence“ a vizuálním mechanismu časných forem vidění nebo spíše v kognitivním zpracování vyššího řádu? To je samozřejmě otázka, kterou musí vyřešit neurologové a kognitivní vědci.

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

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

## Závěrem

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

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



- <sup>22</sup> Wollheim, Richard: *Painting as an Art*. New Haven–London 1987, zvláště s. 89–96. Autor podává některé ilustrativní příklady suspekčních percepcí u téhož díla, jež jsou závislé na tom, jaký typ „kognitivní zásoby“ divák využívá.
- <sup>23</sup> Baxandall, Michael: *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. Oxford 1972, s. 29–32.
- <sup>24</sup> Ani jeden z těchto autorů se však podrobněji nezabýval formami takového mentálního obsahu. Jak Baxandallův názor se přizpůsobují klasičce (a stále široce zastávané) kartezianské koncepci myslí, v níž se mysl pokládá za kartotéku, kde jsou uloženy mentální reprezentace. Lze předpokládat, že k této představě – kterou Susan Hurleyová nazvala „klasičským sendvičem“ – by se přihlásila většina historiků umění. Percepce se zde pojímá jako vstup z vnějšího světa do myslí, jednání je výstupem a poznání je vloženo mezi ně (Hurley, Susan: *Consciousness in Action*. Cambridge, Ma., 1998).
- <sup>25</sup> Iser, Wolfgang: *Jak se dělá teorie*. Praha 2009, s. 67–68.
- <sup>26</sup> Clark, T. J.: *The Sights of Death. An Experiment in Art Writing*. New Haven–London 2006;
- <sup>27</sup> Clark, T. J.: *The Sights of Death. An Experiment in Art Writing*. New York 2001; Baxandall, Michael: *Words Steinberg, Leo: Leonardo Inescent Last Supper*. New Haven–London 2003, *For Pictures. Seven Papers on Renaissance Art and Criticism*. New Haven–London 2003, s. 117–164.
- <sup>28</sup> Srov. kupříkladu Brown, Matthew – McNitt-Gray, Michael: „Medical Image Interpretation“, in: Fitzpatrick, Michael – Sonka, Milan (eds.): *Handbook of Medical Imaging*, vol. 2: *Medical Image Processing and Analysis*. Bellingham 2000, s. 400–401; Lesgold, Alan et al.: „Expertise in a Complex Skill: Diagnosing X-ray Pictures“, in: Chi, Michelen – Glaser, Robert – Farr, M. J. (eds.): *The Nature of Expertise*. Hillsdale 1988, s. 311–342.
- <sup>29</sup> K užitečnému rozlišení mezi rozpoznáním a identifikací viz Kosslyn, Stephen: *Image and Brain. The Revolution of the Imagery Debate*. Cambridge, Ma., 1996, s. 72: „rozpoznání nastává, když vstup souhlasí s percepční pamětí, a proto člověk ví, že objekt je mu znám; identifikaci dochází, když vstup odpovídá reprezentací v multimodální, „konceptuální“ paměti, a člověk tím získává přístup k celé řadě poznatků o tomto objektu (jeho jménu, oblíbeném místě výskytu, zvukům, které vydává, když se s ním zatřese, a podobně). Když je nějaký objekt identifikován, o něm člověk více, než je zjevné z bezprostředního smyslového vstupu.“
- <sup>30</sup> Arnheim, Rudolph: „For Your Eyes Only, Seven Exercises in Art Appreciation“, in: *To the Rescue of Art*. Berkeley and Los Angeles 1992, s. 61.
- <sup>31</sup> Pozorovatelé si mohou uvědomit řadu různých percepcí či sémantických informací při první fixaci zraku – pouhém letmém pohledu –, jejíž časový rozsah nepřekračuje 100 ms. Když se pohled konsoliduje, tj. se zpězděním menším než 100ms, lze konceptuální jádro reprezentovat verbálním popisem obrazu scény, včetně toho, co je vnímáno a dedukováno. K pojmu „jádro“ (*gist*) viz Oliva, Aude: „Gist of the scene“, in: Ittri, Laurent – Rees, Geraint – Tsotsos, John (eds.): *Neurobiology of Attention*. Amsterdam 2005, s. 251–256.
- <sup>32</sup> Současné experimenty dokazují, že určení kategorie, do níž spadá nějaký objekt, netrvá déle než prostě zjištění jeho přítomnosti. Viz Grill-Spector, Kalanit a Kanwisher, Nancy: „Visual Recognition. As Soon as You Know It Is There, You Know What It Is“, *Psychological Science* 16, 2, 2005, s. 152–160. Ke vztahu obsahu a tématu v obrazech obecněji srov. Lopez, Dominic: *Understanding Pictures*. Oxford 1996, zejm. s. 144–150.
- <sup>33</sup> Crick, Francis – Koch, Christof: „Are we aware of neural activity in primary visual cortex?“, *Nature* 375 (11 May 1995), s. 121–123. V kognitivní vědě a psychologii existuje široká shoda, že rozpoznání obrazu závisí v některých případech na stejných mechanismech jako
- rozpoznávání scén reálného světa, i když mohou být využity odlišné. Viz např. Rollins, Mark: „The Mind In Pictures: Perceptual Structures and the Interpretation of Visual Art“, *Monist* 86, 4, 2003, s. 608–631.
- <sup>34</sup> Baxandall, Michael: *Words For Pictures*, s. 130.
- <sup>35</sup> Gombrich, E. H.: „The Evidence of Images: I. The Variability of Vision“, online in: The Gombrich Archive, <http://www.gombrich.co.uk/showdis.php?id=22>.
- <sup>36</sup> Gadamer, Hans: *Truth and Method*, překl. J. Weinsheimer a D. Marshall. London–New York 2004, s. 85.
- <sup>37</sup> Vynikající kontextualizaci Isenheimského oltáře podává Hudem, Andre: *The Isenheim Altarpiece. God's Medicine and the Painter's Vision*. Princeton 1993.
- <sup>38</sup> Výjimečnost Grünewaldova ztvárnění lze rovněž vnímat ve světle Baxandallova postihu o nejistotě ve způsobu ztvárnění stráží ve vizualizaci biblického příběhu Vzkříšení, tak jak se vyvinula v Evropě třináctého a čtrnáctého století z raně křesťanských prototypů. Konstatuje, že „jejich chování se často zdá nestále a dvojnásobně – oslušují mezi šokem a spánkem“ (Baxandall, Michael: *Words For Pictures*, s. 126).
- <sup>39</sup> Steinberg, Leo: „The Philosophical Brothel“, *October* 44, 1988, s. 7–74 (původně publikováno in *Art News* 1972); týž: „Resisting Cezanne: Picasso's 'Three Women'“, *Art in America*, November/December 1978, s. 115–133; Fried, Michael: *Courbet Realism*, Chicago–London 1990.
- <sup>40</sup> Týž: *Menzel's Realism. Art and Embodiment in the Nineteenth Century Berlin*. New Haven–London 2002, s. 47–49.
- <sup>41</sup> Belting, Hans: *Das Bild und sein Publikum in Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*. Berlin 1981, s. 98. K tělesným reakcím na středověké obrazy viz zejména Freedberg, David: *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago 1989.
- <sup>42</sup> Ellen Dissanayakeová rehabilitovala pojem empatie v chápání umění už dříve, aniž by zmíňovala nové neurobiologické poznatky. Srov. její *Homo Aestheticus. Where Art Comes From and Why?* Toronto 1992, zvláště s. 140–193. Srov. též pozn. 38.
- <sup>43</sup> Dobrý přehled výzkumu zrcadlových systémů podávají ve své knize Rizzolatti, Giacomo – Sinigaglia, Corrado: *Mirrors in the Brain. How Our Minds Share Actions and Emotions*. Oxford 2008.
- <sup>44</sup> Gallese, Vittorio: „The Roots of Empathy: The Shared Manifold Hypothesis and the Neural Basis of Intersubjectivity“, *Psychopathology* 36, 2003, s. 171–180; týž – Keysers, Christian – Rizzolatti, Giacomo: „A unifying view of the basis of social cognition“, *Trends in Cognitive Sciences* 8, 9, 2004, s. 396–403; Gallese, Vittorio: „Being Like Me: Self-Other Identity, Mirror Neurons, and Empathy“, in: Hurley, Susan – Chater, Nick (eds.): *Perspectives on Imitation: From Neuroscience to Social Science*, 2 sv., Cambridge, Ma., 2005, s. 101–118; Gallese, Vittorio: „Embodied simulation: from neurons to phenomenal experience“, *Phenomenology and the Cognitive Science* 4, 2005, s. 23–48; Gallese, Vittorio – Eagle, Morris – Mignone, Paolo: „Intentional Attunement: Mirror Neurons and the Neural Underpinnings of Interpersonal Relations“, *Journal of American Psychoanalytic Association* 55, 2007, s. 131–76.
- <sup>45</sup> Keysers, Christian – Gazzola, Valeria: „Towards a unifying neural theory of social cognition“, *Progress in Brain Research* 156, 2006, s. 383–406.
- <sup>46</sup> Freedberg, David – Gallese, Vittorio: „Motion, emotion and empathy in esthetic experience“, *Trends in Cognitive Sciences* 11, 5, 2007, s. 197–203; srov. též Freedberg, David: „Empathy, Motion and Emotion“, in: Herding, K. – Krause Wahl, A. (eds.): *Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen: Emotionen in Nahsicht*, Berlin 2007, s. 17–51.

- <sup>46</sup> Gallese a Freedberg na tento rozdíl sami upozorňují, aniž by jej podrobovali dalšímu zkoumání.
- <sup>47</sup> Fried, Michael: *Menzel's Realism*, s. 257–258.
- <sup>48</sup> Viz také Elkins, James: *Proč lidé pláčou před obrazy*. Praha 2007.
- <sup>49</sup> Tyto procesy stále nejsou dostatečně objasněné: viz Gross, James: „The psychophysiology of crying“, *Psychophysiology* 31. 5, 1994, s. 460–468; stručné pojednání o aktivaci mechanismů pláče viz Damasio, Antonio: *Hledání Spinozy. Radost, strast a citový smutek*, Praha 2004, s. 93–97.
- <sup>50</sup> Galleseho a Freedbergova teze o „základní úrovni reakce na obrazy“ se zdá být ozvěnou Freedbergovy koncepce reakce na obrazy, které věnoval svoji známou knihu *Power of Images*, jež se ovšem setkala i s řadou připomínek. Jde zejména o kritické poznámky Hanse Gombricha, v nichž přesně vyzdvihl klíčový problém vztahu mezi sociální, kulturně determinovanou psychologií a psychologií individuální. Viz Gombrich, Hans: „The Edge of Delusion“, *New York Review of Books* 15. February 1990.
- <sup>51</sup> Hoffman, M. L.: „How automatic and representational is empathy, and why“, *Behavioral and Brain Science* 25, 2002, s. 38–39; de Vignemont, Frederic – Winter, Tania: „The emphatic brain: how, when and why?“, *Trends in Cognitive Sciences* 10. 10, 2006, s. 435–441.
- <sup>52</sup> K názoru, že pojmové chápání je neslučitelné s metaforickým jazykem ztělesnění slov. Forman, Lisa: „The Difference Experience Makes in ‚The Philosophical Brothel‘“, *Art Bulletin* 85. 4, 2003, s. 769–783.
- <sup>53</sup> Gombrich, E. H.: *Umění a iluze*, s. 39.