

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.¹ Jedním z jeho stěžejních přínosů je nepochybně spojování uměleckohistorických 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 pojmu – „schéma a oprava“ (*scheme and correction*), „tvorba předchází srovnání“ (*making comes before matching*) a „podíl diváka“ (*beholder's share*), který charakterizuje jako (divákovi) „schopnost spolupracovat s umělcem a přeměnit kus barevného plátna v podobu viditelného světa“.² 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“.³ 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 rozdíly.⁴ V diskusích o vidění a vizuálité v humanitních oborech začaly převládat jiné pojmy – zejména poststrukturální teorii 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 fenomenologií inspirované práce Michaela

Frieda), „podíl diváka“ jako specifický pojem je v diskuru historie umění, estetice a v souvisejících oborech zabývajících se vizuálnou výslově zmíneným zřídka.⁵ Jak se však v tomto příspěvku pokusím ukázat, tento pojem si zaslouhuje navrácení do středu pozornosti každého, kdo se zabývá procesy vizuální hermeneutiky a porozuměním obrazům.

Výzaduje však také určité přehodnocení či rozšíření původního smyslu, v němž jej použil Gombrich. Důvod se ozjeví, pokud si připomeneme Gombrichovu definici: „*příspěvek, který k jakémukoli zobrazení dodáváme ze zdrojů obrazu, jež máme uloženy na naši mysl*.“ Za prvé, mysl, jak o ni mohl uvažovat v padesátrých letech dvacátého století (vyzbrojen 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 myslí revoluční proměnou.⁶ Tváří v tvář tomuto pokroku je i pro humanitní vědy nemožné ulpít na zažitých modelech vnímání a fungování myslí. Za druhé, otázka, jak lidé chápou obrazy, se v současné společnosti jeví ještě naléhavěji, než bývala v době, kdy Gombrich psal *Umění a iluze*. Po desetiletích nekritického zaměření na „pohled“ a na problematiku sociálních aspektů vizuality přicházejí díky zásadním objevům o fungování mozků a myslí čerstvě podněty pro úvahu o perceptech 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 integrovaný strukturální (anatomické) a dynamické (fyziológické) údaje – vytvářejí pro specialisty zcela nové problémy a výzvy. Vedle všeobecného nadšení nad možnostmi této technologií tak lze zaznamenat i řadu znepokojených hlasů, které tvrdí, že interpretativní schopnosti radiologů neodpovídají nárokům, které nové formy zobrazování přinášejí.⁷

Interpreti 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 naplněn. 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 výzkumy muzejních návštěvníků dokládají – však zdáleka není běžné. Lidé implicitně chápou, že má-li přinášet jakákoli aktivita, jíž se venují ve svém volném čase, potěšení a nějaký přínos, vyžaduje aktívní účast a určité dovednosti. V muzeu, před uměleckým dílem, na tuto samozřejmost pravidelně mnoho návštěvníků evidentně zapomíná a očekává, že zážitek 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 nezátečnosti návštěvníků muzeí vede řada důvodů.⁸ Nejdůležitějším z nich je však zřejmě skutečnost, že mnoho lidí, kteří jsou tak dokonale schopni zapojit a přiměřeně využít svůj divácký podíl před televizním příjímačem, obrazovkou počítače nebo v jakékoli jiné formě moderní zábavy, jej neumí aktivovat tváří v tvář uměleckému dílu. V jedné z nejrozšířějších 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.“⁹ Teoretické a akademické otázky se zde přímo dotýkají problému sociální dostupnosti kultury. Možnost hodnotného prožitku s výtvarným dílem je z velké části podmíněna *kulturální kompetencí* diváka, jejíž podstatou je *percepčně-kognitivní kompetence*, schopnost adekvátní participace.¹⁰ K úvaze se tak nabízí předpoklad, že nejdůležitějšími obecnými úkolem kohokoliv, kdo se zabývá prezentací a interpretací umění, je napomoci svému publiku v takovém vyladění vizuálně-interpretačních schopností, tj. diváckého podílu, které by umožnilo co nejhlubší 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 myslí produktivně pracovat s pojmem diváckého podílu? Jak je podíl

diváka aktivován různými typy zobrazení? Jaké jsou vnitřní interpretaci diváka dostupné divákům uměleckých děl? A jak je mohou stimulovat historické umění prostřednictvím svých textů a prezentací?

Podíl diváka u Gombricha a některých jeho následovníků

Gombrichova konstruktivistická teorie percepce (*„to interpret is to construct“*)¹¹ navazuje na představu, že objekt je utvářen aktivitou vnímajícího subjektu, která byla různými způsoby formulována již v devatenáctém století a zdůmácněla v počáteční psychologii.¹² Jeho koncepcie vidění jako „teorii zatížení“ (*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 zkušenosť s viditelným světem a ověřovat jeho představu prostřednictvím zkusmych projekcí.“¹³ Jak sám Gombrich připomíná, jeho zájem o projektivní povahu vnímání byl podnícen i usměrněn osobní zkušenosťí z druhé světové války, kdy byl několik let nasazen k monitorování německého rozhlasového vysílání.¹⁴ V pasáži z *Umění a iluze* popisuje, do jaké míry správné odposlouchávání záviselo na předchozí znalosti posluchače: „Při čtení obrazu, stejně jako při poslechu mluveného slova, je vždycky nesnadné rozlišit to, co nám je dáno, od toho, co doplňujeme v průběhu procesu projekce, který se k poznání pohotově připojí.“¹⁵ Takto prověřený model vnímání jako řízené projekce pak aplikoval na problematiku vnímání obrazu.

Jádrem Gombrichova pojednání podílu diváka je imaginativní percepce, 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.“¹⁶ Samu projektivní imaginaci vysvětluje na příkladu Rorschachova testu tím způsobem, že spojuje mechanismus projekce s (dále nedefinovaným) „řídícím systémem našeho vědomí“, jeho výklad je však v tomto bodě velmi kusý a neurčitý.¹⁷ 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 mentálním obrazům se dokonce téměř úplně vyhýbá.¹⁸

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 percepce 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 percepce. Mnohá modernistická umělecká díla mají podle Gambonova charakter „potenciálních obrazů“, které diváky uvědomují o subjektivní, kreativní stránce vidění.¹⁹ Ani Gamboni se však o mechanismech, jejichž prostřednictvím taková projektivní imaginace funguje, podrobněji nerozepisuje.²⁰ Gombrich i jeho současný následovník tak v zásadě redukuje podíl diváka na projektivní imaginaci a opomíjí jiné vnitřní zdroje, které divák tváří v tvář v obrazu muže, či dokonce musí aktivovat.²¹

Poněkud širší koncepcí 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 v stejném obrazu objevit soupeřící výjemy a porozumění v závislosti na tom, jak divák zapojuje do aktu vnímání onu kognitivní výbavu.²² Ještě komplexnější představu o vnitřních zdrojích diváka při chápání děl výtvarného umění nalezneme v pozadí livilní koncepce „dobového oka“ Michaela Baxandalla, kterou v upravené podobě převzal z psychologické teorie kognitivního stylu. Dobové oko sestává převážně ze „tří kulturně determinovaných proměnných, které mysl vnaší do interpretace vzorců světa vrženého na sítinci“: zásoby vzorců, kategorií a metod usuzování a tvorby analogií; míry osvojení si zobrazovacích konvencí; a zkušenosťí čerpaných z prostředí, které se týkají přijatelných způsobů vizualizace toho, o čem máme neúplné informace. Sám Baxandall dodává varovnou poznámkou, že „působení této faktoru je „nepopsatelně složité a ve svých fyziologických detailech stále nejasné“.²³ Oproti Gombrichovu a Gambonovi pojednání podílu diváka jako projektivní imaginace nicméně Wollheimova a Baxandallova představa zahrnuje širší aspekty mentálního obsahu, uložené v mysli jako reprezentace.²⁴ Baxandallova koncepce 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

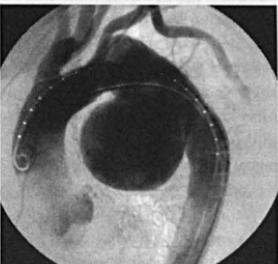
celých epoch nebo kultur, ale spíše vzhledem ke specificky časoprostorově omezeným komunitám diváků (jako jsou jeho italské občané *quattrocenta* nebo příslušníci kultury středověkého Německa).

Gombrichovo pojeticí diváckého podílu se tak zdá být poznamenáno zretevným paradoxem. Tak jak by formulován, implikuje tento pojem aktivní postoj diváka, jeho angažovanou spoluúčast tváři v tvář uměleckému dílu. V tomto smyslu je i obecně chápán, kupříkladu Wolfgang Iser píše: „Divákové podíl se stává zásadní součástí Gombrichovy teorie proto, že znázorňování už není chápáno jako zobrazení daného objektu, nýbrž je úkonom, představením, a tento proces lze uchopit jedině skrze divákovovo uvědomění... Skrže divákovou angažmá se malba proměňuje ve zkušenosť.“²⁵ Avšak skutečnost, jak jsme si povídali, bývá jiná – onen aktivní postoj diváka bývá ve většině případů spíše nedostížným ideálem. Jak dále uvidíme, diváková spoluúčast na „čtení obrazu“ se nezfídká omezí na formu porozumění spočívající ve víceméně automatické reakci vizuálního systému, tato nevědomá činnost divákovy myslí ústí v nahrazení vizuální a viděné podstaty díla slovní parafází a uzavírá možnost hlubšího porozumění a prožitku.

Epistemické vidění

Theoreticky existují různé způsoby, jak podíl diváka – proces vizuálního porozumění obrazu – zachytit v akci, tj. v průběhu interakce diváka s nějakým druhem vizuálního zobrazení. Určité aspekty je dnes možné exaktně popsat a s využitím nových zobrazovacích technologií dokonce vizualizovat na úrovni neurobiologické a systémové – kupříkladu rané fáze zpracování vizuálního signálu nebo specifické vzorce skenování plochy obrazu. Zcela jinak se podíl diváka otevírá ve fenomenologické reflexi vizuálního prožitku. Avšak nejplastičtější záznamy aktivity diváka tváří v tvář obrazu ukryvají ekfráze a popisy uměleckých děl. Především ony záznamy individuálních setkání výjimečně citlivých a motivovaných diváků s konkrétním uměleckým dílem – případy interpretativního vidění, které tak či onak tematizují vlastní aktivitu pozorovatele. Umělecká historie, kritika, ale i beletrie poskytují samozřejmě dlouhou řadu příkladů. Z nedávné doby lze kupříkladu zmínit pozoruhodné texty Leo Steinberga nebo T. J. Clarka věnované jedinému uměleckému dílu či Baxandallovu studiu Pierova Zmrzlych vlastníků Krista.²⁶

To jsou ovšem výjimečné případy jak hloubkou svého zaujetí, tak schopnosti vizuální prožitek slovně vyjádřit. Zde však potřebujeme charakterizovat obecnější vzorec porozumění obrazu, a to na úrovni, která se nachází mezi exaktní rovinou funkce neurobiologických mechanismů a fenomenologickou reflexí. Začneme stručným pohledem do světa neuměleckých obrazů. Charakteristickým příkladem vizuální hermeneutiky ve sféře informačních obrazů je interpretace diagnostických medicínských zobrazení (obr. 1). Úkolem radiologa je v daném obrazu rozpoznat a interpretovat veškerou využitelnou informaci, především identifikovat klinicky významné objekty.²⁷ Porozumění obrazu v tomto kontextu předpokládá: 1. rozpoznat a identifikovat (samotná přítomnost či absence určitých objektů často ustanovuje význam rentgenového snímku); 2. analyzovat podstatné rysy těchto objektů – jako jsou velikost, umístění, struktura, vzájemné vztahy patologických a nepatologických entit, které jsou důležité pro přesnou diagnózu a následnou terapeutickou intervenci.²⁸ Cílem radiologa je tedy interpretace, přeložitelná do slovního či písemného popisu, podstatou tohoto porozumění je úplná zámena vizuálního zobrazení za konceptuální pojem – diagnózu. Diagnostické procedury jako CT, MR či PET, které běžně vyžadují několik desítek, někdy i stovek jednotlivých obrazů, představují složitější variantu téhož vzorce, kdy interpret provádí konečný převod vizuálního do konceptuálního na základě mentální integrace pozorování těchto mnohočetných obrazů. Správné porozumění obrazu závisí – kromě splnění požadavků na odpovídající kvalitu interpretovaných obrazů – především na subjektivní znalosti a zkušenosti radiologa, jeho expertním oku a myslí. Historici vědy dokládají, jak se kolem poloviny devatenáctého století v řadě



obr. 1 Příklad diagnostického zobrazení – digitální angiografie výdutě aorty (laskavost ZRIR IKEM Praha).

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

Tento obecný vzorec porozumění formou, kterou je využívána v klinické praxi, je typický pro konceptuální, verbalizované významu či diagnózy. Je uplatňován ve však i v interpretacích uměleckých děl jejich profesionálními diváky. Týká se kupříkladu činnosti znalce, snažícího se stvrdit správnost atribuce určitého obrazu, nebo historika umění, který provádí stylovou či ikonografickou analýzu. V takovém setkání s obrazem – nazveme jej epistemickým porozuměním uměleckému dílu – je cíl historika umění aologickým úkolem 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 zkušeností nabýtými percepčními a kognitivními schopnostmi – kvalitou jeho/jejího „diváckého podílu“, v němž můžeme rozpoznat tyto složky: 1. bohatou zásobárnou 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 verbálně-konceptuálního popisu či diagnózy: „zde je aneurysma“, „toto není „Filla“, ale padálek“, „tento obraz představuje Tizianův pozdní styl“. Úplnost záměny vizuálního verbálním je nejen akceptovatelná, ale vzhledem k ekonomice práce experta se očekává i žádoucí.

V informačně-vědeckých obrazech a v uměleckých obrazech, na něž se diváme jako na zdroj informace, implikuje pojem porozumění nutnost konsensualní 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 prozívání.

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

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 popiskou („dar pana Verlinského a jeho manželky“). V okamžiku, kdy se exponát pro tázající se děti takto ozefmí, 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 (at již je jeho podstatou rozpoznání objektu, ikonografická identifikace nebo vložený jména autora) vymazává dílo jako vizuální objekt v jeho vědomí.

Tuto substituci divák provádí – jako v příkladu z Arnheimovy historky – na základě verbální nápovědy, 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.³⁰ U percepce 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. symbolického či ikonografického čtení) je naroubována na biologicky daný sklon k percepční identifikaci – obraz je rovnou přčetně kupříkladu jako „Ukřížování“.³¹ Tato okamžitá transformace obrazu do roviny pojmového porozumění tak do značné míry znehodnotí to nejcennější, co umělecké zobrazení poskytuje – totíž možnost pro dlouhé a hluboké zaujetí a soustavný dialog s ním.

Tuto naléhavou potřebu porozumět zobrazenému ve smyslu identifikace obrazového obsahu lze chápát jako rozšíření geneticky naprogramované funkce vizuálního vědomí, jehož úkolem je vytvářet co nejlepší obecnou interpretaci vizuální scény a zpřístupnit ji motorickým centrům.³² Vizuální systém člověka, který se jako u každého živočicha vyvinul ve službě zajištění fyzického a sociálního přežití, nelze zjevně tak snadno přeladit, má-li co do činění s uměleckým dilemem. Prohlížení uměleckých obrazů se tak zdá být poznámená napětím mezi nevědomou reakcí, biologicky naprogramovanou touhou díváku porozumět jednoznačně vizuální scéně, a faktem, že „zodpovězení“ obrazu aktem pouhého rozpoznání a identifikace znamená zavítat se jeho nejohodnotnějšího aspektu – možnosti rozšířeného a prohloubeného díváková zapojení. Jako by umělecká díla byla někdy oběti biologicky podmíněných funkcí lidského systému rozpoznávání a identifikace, oběti „spěchu k objektu“ (*rush to the object*) – abychom užili výstižný výraz Michaela Baxandalla.³³ Dodejme, že rozpoznání a s ním spojené automatické a finální nahrazení se nemusí týkat jen viditelného obsahu obrazu nebo objektu, ale v závislosti na úrovni zkušenosti a pojmovém 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 skrze jeho zobrazení na to, co je zobrazeno: nechce, aby jeho obraz aktivoval odpovědi, které patří do reality.“³⁴ Především percepčně neplná či nestabilní znázornění, jaká představují mnohá díla moderního umění, před nímž musí divák řešit obrazovou ambivalence, nebo obraz podstatně doplnit, od něj skutečně často vyžadují vědomé úsilí, v němž se samotný proces vnitřního zpřítomňuje ve vědomí, a narušuje tak automatismus rozpoznání. Gombrichův vhled můžeme rozšířit konstatováním, že umělecká díla jsou obecně angažována v boji s automatismem percepce. Často však marně. Dívákoví sice dávají šanci, aby oddáli onen konečný překlad viděného do jednoznačného verbalizovaného významu,

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

Aktivace podílu diváka

Proces porozumění a prozívání uměleckého díla však zjevně může mít i podobu časově rozšířené aktivity, tak jak jej zachycuje kupříkladu hermeneutický scénář Hanse Gadamera, charakterizující průběžnou, dynamickou povahu výměny mezi estetickým objektem a vnitřním (interpretujícím) subjektem. Gadamer tvrdí, že porozumění je nekonečný, či přinejmenším rozšířený proces, který nekončí v okamžiku identifikace znázorněného obsahu nebo získáním informace vložené do uměleckého díla, ale představuje mnohem komplexnější reakci a porozumění.³⁵ Činí tak nicméně na abstraktní úrovni filozofické diskuse, kde hovoří o uměleckém dílu obecně a nevnuje pozornost specifické povaze procesů interakce 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 dilemem, se stávají bud východním bodem pro kaskádu částečných překladů z vizuálního do pojmového a zpět, nebo pro ztělesněnou formu porozumění, jejíž podstatou je překládání viděného s využitím somatosenzorických kapacit do neverbálních a nonkonceptuálních rovin významu. Průběžná dynamická interakce mezi vizuální aktivitou a porozuměním se může v některých případech odehrávat na převážně pojmových úrovních porozumění, které zahrnuje intelektuální 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 zbyvající 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 dívák zobrazené objekty buď sám, nebo s pomocí popisky či verbálního komentáře rozpozná a identifikuje jako Vzkříšení.³⁶ 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, audiopřůvodce,



obr. 2 Matthias Grünewald: *Zmrtvýchvstání Krista*, scéna z vnitřní strany křídla Isenheimer skrátko 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 vyžívají k aktivaci ztělesněného podílu diváka. Představují je zejména postavy tří strážných roztroušených kolem hrobky, zachycené Grünewaldem zcela netradičně. Způsob, kterým odvracejí pohled od zjevení stoupajícího Ježíše, jejich pozice a gesta, zejména zvláštěný sklon těl padajících tváří k zemi jakoby pod tíží uzeného, jsou mocným vizuálním ztělesněním reakce, provázející setkání s nadpřirozeným či zázkramem. Podstatná složka předkládaného obrazového významu – vyličení zázraku Vzkříšení – se divákovi zpřístupňuje jen prostřednictvím jeho schopnosti přeložit percepční vstup nikoli do určité verbální popisku, ale spíše do kinestetických a propioreceptivních mentálních obrazů, jeho přímé tělesné projekce do postojů vojáků, a tím možností prožít událost Vzkříšení z jejich perspektivy, jako by sám byl svědkem této (nepředstavitelné) události.³⁷

V některých uměleckých dílech jsou takové pobídky k spouštění tělesné projekce ještě bezprostrednější a sugestivnější. Popis 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.“ Přiblíženě 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 narrativním prostřed-



obr. 4 Ed Kienholz: *Sollie 17*, 1979.
obr. 5 Laokoon, 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 vylíčilo moderní americké malířství, literatura a film – stejně jako osobní vzpomínky na místa, situace a pocity, které taková scéna podníti. Porozumění tomuto dílu bude zahrnovat interakci mezi vizuálními dojmy získanými prostřednictvím epistemického mechanismu skenování scény a opačným tokem mentálních obrazů vyvolaných viděním, které, jakmila byly aktivovány vizuálním vstupem, dále modulují prohlížení i porozumení. Podstatné aspekty významu jsou zde opět přístupné jen prostřednictvím ztělesněného podílu diváka; bezútěšná apatia a rezignace, kterou scéna vyvolává, je zprostředkována primárně jeho včiténím se do poloh znázorněné postavy, které zahrnuje bezprostrední 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.³⁸ Jak dokládá Michael Fried ve své monografii

o Adolfu Menzelovi, zřešnění významu se nemusí týkat jen figurálního umění, ale stejně tak obrazů neživých objektů, jako jsou kresby neustlané umělosti nebo Moltkeho dalekohledu. Fried piše, že pro Menzela vidění zápostele nebo Moltkeho dalekohledu. Fried piše, že pro Menzela vidění zápostele nebo Moltkeho dalekohledu. Fried piše, že pro Menzela vidění zápostele nebo Moltkeho dalekohledu. Fried piše, že pro Menzela vidění zápostele nebo Moltkeho dalekohledu.

Mnoho obrazů má v sobě zabudováno cosi, co bychom mohli nazvat „akčním skriptem“ – jsou podnětem k aktivaci mentálních somatosenzorických a motorických reprezentací, které umožňují znovuupřízvat naznačené typy manipulací nebo jednání, jakkoliv si nemůžeme být jisti, že taková reakce byla součástí autorova záměru. Takový záměr – aktivovat tyto zdroje u diváků – je naopak doložitelný v řadě uměleckých objektů, které sloužily v rámci rituálních performancí a náboženských obřadů a s nimi spojených úkonů, a jejich porozumění původním divákům zahrnovalo nějakou formu manipulace či jisté somatické a afektivní reakce. Obrazy, jako byly středověké scény oplakávání Krista (obr. 6), představují záměrné scénáře konání pro své diváky. Jak mnozí badatelé prokázali, postavy na obrazech, reagující na Kristovu smrt silnými emociemi a žalem, se stávaly modelem pro reakce diváků. Liturgická těžitost těchto obrazů se zakládala na stimulaci divákova podílu ve formě projektivní imaginace a empatické participace, na jejich schopnosti nabídnout přímo napodobitelné formy jednání a emočních reakcí.⁴⁰

Ve všech těchto případech se tedy podíl diváka na porozumění obrazu neomezuje na projektivní imaginaci ve službě identifikace objektu. Těles-



obr. 6 Giotto:
Oplakávání Krista,
nástěnná malba
v kapli Scrovegniů,
Padova, kolem 1305.

ným aspektům utváření obrazového významu byla věnována poměrně značná pozornost fenomenologicky, psychoanalyticky a filozoficky orientovaných autorů. Zejména v poslední době se velké pozornost těší související problematika empatie.⁴¹ Nové výzkumy neurobiologie a kognitivní neuropsychologie však pro historika umění přináší nové pohledy na to, jaké jsou vnitřní zdroje diváka a jakým způsobem můžeme uvažovat nad možnostmi jejich dalšího rozvíjení.

Znalosti biologického základu intersubjektivního porozumění prodělály revoluční proměnu díky objevu takzvaných zrcadlových či rezonančních systémů v mozku. Na začátku devadesátých let dvacátého století objevili vědci z Parmské univerzity novou třídu premotorických neuronů, které se nejen aktivují tehdy, kdy opice nebo lidé vykonávají cílené pohyby rukou, jako je například uchopení nějakého předmětu, ale také když jen pozorují podobné jednání u jiných jedinců. Řada pozdějších studií rovněž dokázala existenci podobného zrcadlového systému, který spojuje vnímání a provádění akce i u lidí.⁴² I když experimentální výzkum zrcadlových neuronů s neztenčenou intenzitou dále pokračuje a není prost kontroverzí, vědci stejně jako filozofové už začali mapovat důsledky těchto objevů pro pojetí intencionality, pro porozumění sobě i jiným a pro sociální poznání. Vittorio Gallese, jeden z objevitelů zrcadlových neuronů, v řadě svých studií tvrdí, že tyto rezonanční mechanismy jsou základem naší schopnosti sdílet s jinými nejen jednání, ale také výjemy, pocity a emoce. Podle jeho koncepce v našem mozku existují neurální mechanismy, které nám umožňují rozumět významu jednání a emocí jiných přímo, prostřednictvím vnitřní simulace a bez jakékoli explicitní reflexivní úvahy. Ztělesněná simulace podle Galleseho umožňuje přímý prožitek – porozumění záměrům, emocím a vjemům, o nichž předpokládáme, že je zakoušejí jiní. Tato ztělesněná simulace je neurálním substrátem empatie a náhledem do myslí jiných.⁴³ Jiní badatelé nastínili další modely fungování zrcadlových systémů – jako je například představa sdílených okruhů, které slouží jako nástroj při převodu jednání, emocí a vjemů jiných do neurálních reprezentací našich vlastních jednání, emocí a vjemů.⁴⁴

Na základě teorie ztělesněné simulace navrhli nedávno Gallese a historik umění David Freedberg teorii popisující roli tohoto biologického mechanismu v reakcích na umělecká díla a v jejich porozumění. Autoři tvrdí, že základní prvky estetické reakce spočívají v aktivaci univerzálních ztělesněných mechanismů zahrnujících simulaci jednání, emocí a tělesných vjemů. Podle

jejich názoru „automatické empatické reakce tvoří základní úroveň reakce na jejich obrazy a umělecká díla. Základem této reakcí je proces ztělesněné simulace, která umožňuje přímé zkušenostní porozumění intencionálním a emoce- nám obsahům obrázků. Základní úroveň reakce na obrazy se tak stává podstavou jakéhokoliv porozumění jejich účinnosti jakožto umění.“⁴⁵

Zrcadlové (rezonanční) systémy jsou nepochybně důležitým vnitřním zdrojem diváka, zejména uvažujeme-li o nich v rámci našeho tématu – tedy otázky, jak aktivujout celé spektrum jeho vnitřních schopností pro utváření významu. Avšak důsledky nových poznatků z oblasti neurověd a kognitivních velej nejsou zřejmě tak přímočaré, jak kupříkladu předpokládá Gallesho a Freedbergova teorie. Vzhledem k omezenému prostoru ponecháném stranou dva důležité body, totiž do jaké míry podporují dostupná zjištění a doložené příklady Galleseho představu, že zrcadlové neurony nejen imitují motorické jednání, ale také emoce a vjemy, a za druhé rozdíl mezi empatickou reakcí v reálných životních situacích a v uměleckých dilech.⁴⁶ Hlavní problém s Galleseho a Freedbergovou teorií spočívá v tom, že existence zrcadlových neuronů sama o sobě nevysevstvuje divákovo porozumění obrazům (uměleckým dílům). Z jejich pojetí vyplývá, že k tělesnému, empatickému porozumění dochází právě díky rezonančnímu systému. Příšou: „diváci udržují, že čítají tělesnou empatii“..., „diváci často prožívají“..., „věří, že těch, kdo si prohlížejí umělecká díla, jsou dobré známy pocity empatické angažovanosti s tím, co vidí v samotném díle“... (kurziva L. K.).

Dochází však k takovým reakcím skutečně tak snadno, jak předpokládají? Mé přesvědčení je v této věci přesně opačné: totiž že takové ztělesněné porozumění je ve skutečnosti vzácné a většině diváků nedostupné (jak by potvrdovali jakékoli soustředěné pozorování návštěvníků muzeí nebo výsledky studií o chování lidí v galeriích). V každém případě se zdá, že je častější v filmech, televizních seriálu a jiných forem masové kultury než v statických uměleckých děl. Při pohledu na malby a sochy často převládne výše popsaný vzorec porozumění formou rychlého nahrazení, které uzavírá další interakci, jež by zahrnovala nějakou formu přímé tělesné konstrukce významu. Michael Fried uzavírá svou knihu u Menzelovi postřehem, který narází na stejný problém, když píše o riziku obsaženém v Menzelově díle: „Divák, který není schopen až už zaznamenat výzvu k empatickému pohledu, kterou jeho malby a kresby obvykle obsahují, nebo na ni reagovat, pravděpodobně ani nebude schopen nějakým významným způsobem s nimi navázat kontakt.“⁴⁷

Jak často dochází k ztělesněné empatické rezonanci a jak často diváci využijí možnosti bytostně obsažené v daném díle, je samozřejmě nemožné přesně stanovit, ale empiricky doložitelná netečnost diváků, dokonce i před díly, která otevřeně nabízejí příležitost pro takové ztělesněné porozumění, naznačuje, že se tak neděje příliš často a již vůbec ne rutinně. U zkušeného diváka se může taková reakce rovinout v rámci porozumění jádru scény: pocit rezignace a apatie v netečném postoji starého muže na Kienholzově obrazu se dostaví, jakmile rozeznáme na scéně jeho tělo. V mnoha případech to však zjevně neplatí a řečeno poněkud metaforicky, systém identifikace/rozpoznávání „vítezí“ nad rezonančními systémy a obsah scény je „pochopen“, což znamená, že je přeložen do pojmové poiský dílce, než se zrcadlové neurony stačí aktivovat.

Tento rozpor je ještě patrnější u obrazů, které obsahují zmíněný akční skript pro specifické formy ztělesněné reakce nebo pro určité jednání, jak je tomu v případě našeho výše uvedeného příkladu – scény pašijí či opláckávání Krista. Tyto obrazy, jak potvrzují historické doklady, byly ve svém původním kontextu zcela účinné. Ale u současných diváků stejně obrazy srovnatelné podoby afektivního, psychosomatického porozumění, které se projevuje silnou emocionální reakcí obecně, nevyvolávají. (To samozřejmě nepopírá, že u vhodně připraveného diváka mohou vyvolat silnou emoční reakci.)⁴⁸

Expresivní a umělecká kvalita takových scén není dostatečná, aby spustila proces tělesné imaginace, jenž byl podstatou původního diváckého prožitku. Naše zrcadlové neurony nebo rezonanční systémy se v jejich přítomnosti neaktivují; žádná automatická forma ztělesněného porozumění zde neexistuje. Aby scéna působila jako akční skript – v tomto případě jako počátek afektivního procesu, který by zahrnoval viditelné známky pláče a souvisejících psycho-fyziologických změn,⁴⁹ vyžaduje to vhodně disponovaného diváka nebo diváka příslušejícího k sdílené sféře kulturních zvyklostí a postupu nazírání, diváka, který má příslušné „dobové oko“. Toto kulturní podmínění by muselo zahrnovat nejen senzitivitu vyladěnou ke kulturně specifickým stylům zobrazování, ale také participaci v rámci kulturně sdílených forem a norem jednání. Realistický obraz plácící tváře může být silným, kulturně invariantním podnětem k ztělesněné simulaci a je možné, že existuje určité omezené množství takových univerzálních stimulů. Avšak Freedbergovo a Galleseho pojetí se zdá zavádějící v tom, že a) žádné „prímé zkušenostní porozumění“ intencionálním a emočním

obsahům (většiny) 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.⁵⁰

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 ztělesněné empatické simulace a rozpoznáváním vizuálního objektu/scény ve vnitřním uměleckém dělání? Jak jí lze popsat na fenomenální, funkcionální a systémové úrovni? Jestliže, jak jsem se zde pokusil ukázat, zvyk sponzorované aktivoval projektivní imaginaci v službě identifikace/rozpoznávání scény nebo objektu a nahrazování jejich vizuální přítomnosti často vyložuje osobníjší a trvalejší tělesné zapojení, lze to pokládat za výsledek „konkurence“ ve vizuálním mechanismu časních forem vidění nebo spíše v kognitivním mechanismu pracování vyššího rádu? 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 bezprostřední. Především je třeba si uvědomit, že obecná kategorie „umění“, či dokonce „obrazu“, je v daném kontextu téměř bezcenná. Existuje „základní úrovní 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 naléhavější a mohou představovat větší výzvu než příležitosti pro empatickou reakci. Jiná umělecká díla nabízejí možnost specifické aktivace podílu diváka v podobě fády 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 nepochyběně vyžádalo samostatný prostor. A ještě jiné obrazy a objekty (o některých z nich jsme zde stručně hovořili) vyžadují nějakou formu ztělesněného porozumění nebo empatického nazření – 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 přímo porozumění formou ztělesněného prožitku nemusí tvorit nějakou „základní úrovně reakce“, ale samo může být uloženo v kognitivní reflexi a naopak. Empatická reakce není automatická, ale je modulovaná kontextem.⁵¹

Závěrem

V této studii jsem se snažil přehodnotit pojem „podíl diváka“ v myšlenkovém rámci vymezeném snahou lépe zpřístupnit umělecká díla současným divákům a vytvárat v nich hlubší a všeobecnější zájem o umění. Bez divákovy aktívnosti spoluúčasti zůstávají umělecká díla němá a inertní. Gombřichova původní chápání „podílu diváka“ je v tomto kontextu však vhodné 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 badateléské interpretace fakticky vyučuje takovou aktívnu vizuální hermeneutiku, existují také opačné příklady dokazující, že porozumění formou bezprostředního prožitku není protikladně přesné interpretaci.⁵² V úvodu *Umění a iluze* Gombřicha napsal: „Chceme-li se zabývat ústředním problémem našeho vědního oboru, soudíme, že nestačí opakovat starý protíklad mezi „viděním“ a „věděním“, 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 vyvstává obrovská překážka. Nemůže nás už vést obyčejná psychologie, na kterou s takovou důvěrou spoléhal Barry a Ruskin, Riegel a Loewy, protože ta už neexistuje. Sama psychologie si je už vědoma ohromné splétostí procesů vnímání a nikdo netvrdí, že jím úplně rozumí.“⁵³ Vice než půl století poté platí Gombřichova slova o „ohromné splétostí procesů vnímání“ jako nikdy dříve. Nové poznatky, už nejen psychologie, ale též neurověda a kognitivní vědy a jejich filozofická reflexe poskytují stále podrobnější

poznatky o vnitřních zdrojích a mechanismech, které má divák k dispozici při aktivní konstrukci obrazového významu a jež přesahují rutinní rozpoznávání/identifikaci. Tyto mechanismy však samy o sobě nezaručují hluboké porozumění uměleckým dílům, jak se některí autoři patrně domnívají. Jejich poznání je jen prvním krokem v obtížném úkolu historiků umění, kteří mají přijít právě na to, jak je prostřednictvím mluvěného nebo psaného slova aktivovat u svých posluchačů a čtenářů.

Poznámky

¹ Tento text je upravenou verzí přednášky přednesené v Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften ve Vídni na podzim roku 2006 a následně v doktorandském semináři profesa Helmuta Ledera na Fakultě psychologie Vídeňské univerzity. Posluchačům této přednášky jsem zavázán za učitele komentáře a poznámký.

² Gombrich, E. H.: *Umění a iluze* (přel. M. Tůmová). Praha 1985, s. 335.

³ Týž: *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford 1982, s. 139, 145.

⁴ Srov. kupříkladu útek na Gombrichovu psychologii umění, jímž Norman Bryson začíná svou knihu *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*. New Haven–London 1983.

⁵ Jednou z výjimek jsou recepní estetikou inspirovány práce Wolfganga Kempa. Viz Kemp, Wolfgang: *Der Anteil des Betrachters: Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*. München 1983; týž (ed.): *Der Betrachter ist im Bild: Kunsthistorische und Rezeptionsästhetik*. Köln 1985.

⁶ Gombrichovo pojedl lze počítat za variaci „piktoriaálního modelu vidění“, který předpokládá, že obrazy na silnici jsou uskladněny v mozek jako paměťová zobrazení. V ještě širším kontextu Gombrichova konceptu implicitně vyplyvá z rozšířené reprezentativní teorie myslí, včetně níž se vymezuje pojedl ztělesněně či *enaktivní* myslí, k tomu srov. Kesner, Ladislav: „Dějiny umění a teorie myslí“, *Umění* 56, 1, 2008, s. 21.

⁷ Srov. kupříkladu následující konstatování vybraná ze současné odborné literatury: „výkonost lidského oka a mozku nestačí drží tempo s ohromným technickým pokrokem v radiologii“ (Robinson, P.: „Radiology's Achilles' heel: error and variation in the interpretation of the Roentgen image“, *British Journal of Radiology* 70 (839), 1997, s. 1085–1098; „kliničtí lékaři jsou stále méně schopni plně zhodnotit význam údajů, které získávají“) – Swet, Henri – Giger, Marjellen – Doi, Kunio: „Computer Vision and Decision Support“, in Hendee, William – Wells, Peter (eds.): *The Perception of Visual Information*. New York, 1997, str. 320; nebo „omylky pozorovatele a odchyly v interpretaci nyní představují nejslabší článek klinického zobrazení“ – Brealey, S.: „Measuring the Effects of image interpretation: an evaluative framework“, *Clinical Radiology* 56, 5, 2001, s. 341–347.

⁸ K tomu podrobněji srov. Kesner, Ladislav: *Marketing a management muzeí a památek*. Praha 2005, s. 102–111.

⁹ Csikszentmihályi, Mihály – Robinson, Rick: *The Art of Seeing. An Interpretation of the Aesthetic Encounter*. Malibu 1990, s. 83.

¹⁰ Tím jsem se podrobněji zabýval v článku „The Role of Cognitive Competence in Art Museum Experience“, *Museum Management and Curatorship* 21, 1, 2006, s. 4–19.

¹¹ 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>.

¹² Gombrich uvádí, že počátky představy o percepci jako tvůrčím aktu sahají minimálně k Brentanovi a Williamu Jamesovi. Je zajímavé, že Gombrich, který měl dobrou znalost tehdejší psychologie a jehož rodným jazykem byla němčina, zmíňuje v *Umění a iluze* i jinde pouze Helmholze, Fechnera, Fiedlera a Hildebrandta, a nikoliv podněty příspěvky dalších velkých osobnosti německé estetiky a fyziologie – od Schopenhauera a Müllera po Vischera, Schmarsowa a Lippse. Tito autoři se nicméně nepracovali s explicitním pojmem počtu diváka, nicméně jejich práce otevřely cestu ke zkoumání subjektivní povahy vidění. Užitéčné shrnutí subjektivní povahy připisované vizuální zkušenosti německými filozofy a fyziology devatenáctého století přináší kupříkladu Crary, Jonathan: *Techniques of Observer. On Vision and Modernity in the 19th Century*. Cambridge, Ma., 1990, s. 69–96; viz také Podro, Michael: *Manifold in Perception*. Oxford, 1972.

¹³ Gombrich, E. H.: *Umění a iluze*, s. 335. Mark Rollins uvádí Gombrichovu konceptu jako příklad „percepčního konstruktivismu“ v kontextu svého poučného přehledu různých současných teorií zobrazení (Rollins, Mark: „Pictorial representation: when cognitive science meets aesthetics“, *Philosophical Psychology* 12, 4, 1999, zvláště s. 398–400.)

¹⁴ Gombrich, E. H.: *Umění a iluze*, s. 237–238. Srv. též Mikš, František: *Gombrich. Tajemství obrazu a jazyk umění. Pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno 2008, s. 39, 54–55.

¹⁵ Tamtéž, s. 283.

¹⁶ Tamtéž.

¹⁷ Tamtéž, zejm. s. 121–125, 214–219, 260–261, 283, 353.

¹⁸ Důvodem může být paradoxně právě jeho důkladná obeznámenost s dobovou psychologii vlněním. V době, kdy Gombrich *Umění a iluze* psal, tj. v padesátých letech, imaginace či mentální obrazy jako seriózní téma vědeckého výzkumu neexistovaly, respektive od počátku století přiblíženě do konce sedmdesátých let jim ve vědecké psychologii, ovládané behaviorismem, náležela zcela marginalní role, a pokud vstupovaly do diskursu humanitních věd a dejin umění, pak téměř výlučně prostřednictvím psychoanalytických teorií. Návrat serióznímu zájmu o mentální zobrazení v psychologii a kognitivní vědě se datuje do přelomu sedmdesátých a osmdesátých let dvacátého století.

¹⁹ Gamboni, Dario: *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*. London 2002.

²⁰ Tamtéž, s. 17–19, 241. Wolfgang Kemp zmiňuje vyněchávky a neúplnosti jako jednu z pěti „forem oslovení“, jimiž umělecká díla oslovují diváky. – Kemp, Wolfgang: „The Work of Art and Its Beholder. The Methodology of the Aesthetics of Reception“, in: Cheetham, Mark – Holly, Michael Ann – Moxey, Keith (eds.): *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspectives*. Cambridge 1998, s. 188.

²¹ Podobně se Gamboni jen povrchně zmínil o probíhajícím výzkumu v psychologii. K řadě běžných filozofických a neurovědeckých názorů na konstruktivismus v percepci viz mimo jiné Dennett, Daniel: „Filling in vs. finding out: a ubiquitous confusion in cognitive science“, in: Pick, H. – Broek, P. van der – Knill, D. (eds.): *Cognition: conceptual and methodological issues*. Washington 1992; Jacob, Pierre – Jeannerod, Marc: *Ways of Seeing. The scope and limits of visual cognition*. Oxford 2003, zvláště s. 153–157.

- 22 Wollheim, Richard: *Painting as an Art*. New Haven–London 1987, zvláště s. 89–96. Autor podává některé ilustrativní příklady soupeřících percepcí u téhož díla, jež jsou závislé na tom, jaký typ „kognitivní zásoby“ divák využívá.

23 Baxandall, Michael: *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. Oxford 1972, s. 29–32.

24 Ani jeden z těchto autorů se však podrobnejší nezabýval formami takového mentálního obsahu. Jak Baxandall, tak Wollheimovy názory se příspěvují klasické (a stále široce zastávané) karizmánské koncepti myslí, v níž je mysl pokládána za kartotékou, kde jsou uloženy mentální reprezentace. Lze předpokládat, že k této představě – kterou Susan Hurleyová nazvala „klasickým senvídičem“ – by se přihlásila většina historiků umění. Per-Hurleyová nazvala mysl „vnějšího světa do myslí, jednání je výstupem a poznání je cepeč se do pojámu jako vstup do vnějšího světa do myslí, jednání je výstupem a poznání je vloženo mezi ně“ (Hurley, Susan: *Consciousness in Action*, Cambridge, Ma., 1998).

25 Iser, Wolfgang: *Jak se dělá teorie*. Praha 2009, s. 67–68.

26 Clark, T.: *The Sight of Death. An Experiment in Art Writing*. New Haven–London 2006; Steinberg, Leo: *Leonardo Incessant Last Supper*. New York 2001; Baxandall, Michael: *Words For Pictures. Seven Papers on Renaissance Art and Criticism*. New Haven–London 2003, s. 117–164.

27 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, Micheline – Glaser – Robert – Farr, M. J. (eds.): *The Nature of Expertise*. Hillsdale 1988, s. 311–342.

28 K učitelněmu rozlišení mezi rozpoznáním a identifikací viz Kosslyn, Stephen: *Image and Brain. The Resolution 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; k identifikaci dochází, když vstup odpovídá reprezentacím v multimodální, konceptuální paměti, a člověk tím získává přístup k celé řadě poznatků o tomto objektu (jeho jménu, oblibleném místě vyskytu, zvukům, které s ním vydává, když se s ním setkáte, a podobně). Když je nějaký objekt identifikován, ví o něm člověk více, než je zjevné z bezprostředního smyslového vstupu.“

29 Arnheim, Rudolph: „For Your Eyes Only, Seven Exercises in Art Appreciation“, in: *To the Rescue of Art*. Berkeley and Los Angeles 1992, s. 61.

30 Pozorovatel si mohou vzdítom rádu různých percepčních a sémantických informací při první fixaci zraku – pouhém leťmém pohledu –, ježíž časový rozsah nepřekračuje 100 ms. Když se pohled konsoliduje, tj. se zpožděním menším než 100ms, lze konceptuální jádro reprezentovat umělou popisem obrazu scény, včetně toho, co je významná a dedukováno. K pojmu „ jádro“ (*gist*) viz Oliver, Ade: „Gist of the scene“, in: Ilti, Laurent – Rees, Geraint – Tsotsos, John (eds.): *Neurobiology of Attention*. Amsterdam 2005, s. 251–256.

31 Současné experimenty dokazují, že určení kategorie, do níž spadá nějaký objekt, netrvá déle než prosté zjištění jeho přítomnosti. Viz Grill-Spector, Kulanit 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 obecnější srov. Lopez, Dominic: *Understanding Pictures*. Oxford 1996, zejm. s. 144–150.

32 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 myropní mysl obrazu „více“ ovládá, než všechny ostatní funkce, včetně myslí.

33 Wollheim, Richard: *Painting as an Art*. New Haven–London 1987, zvláště s. 89–96. Autor podává některé ilustrativní příklady soupeřících percepcí u téhož díla, jež jsou závislé na tom, jaký typ „kognitivní zásoby“ divák využívá.

34 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>.

35 Gadamer, Hans: *Truth and Method*, překl. J. Weinheimer a D. Marshall. London–New York 2004, s. 85.

36 Vynikající kontextualizaci Isenheimského oltáře podává Hayum, Andre: *The Isenheim Altarpiece. God's Medicine and the Painter's Vision*. Princeton 1993.

37 Výjimečně Grünwaldova ztvárnění lze rovněž vnímat ve světle Baxandallova postřehu o nejistotě v způsobu ztvárnění stráži v visualizaci biblického příběhu Vzkříšení, tak jak se vyvinula v Evropě třináctého a čtrnáctého století z rané křesťanské prototypů. Konstatuje, že „jejich chování se často zdá nestále a dozvědně – oscilující mezi šokem a spánkem“ (Baxandall, Michael: *Words For Pictures*, s. 126).

38 Steinberg, Leo: „The Philosophical Brothel“, *October* 44, 1988, s. 7–74 (původně publikováno in *Art News* 1972); tyž: „Resisting Cezanne: Picasso's Three Women“, *Art in America*, November / December 1978, s. 115–133; Fried, Michael: *Courier Realism*, Chicago–London 1990.

39 Tyž: *Menzel's Realism. Art and Embodiment in the Nineteenth Century Berlin*. New Haven –London 2002, s. 47–49.

40 Belting, Hans: *Das Bild und sein Publikum in Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*. Berlin 1981, s. 98. K télesným reakcím na středověké obrazy viz zejména Freedberg, David: *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago 1989.

41 Ellen Dissanyakeová rehabilitovala pojem empatie v chápání umění už dříve, aniž by zmiňovala nové neurobiologické poznatky. Srov. její *Homo Aestheticus. Where Art Comes From and Why* Toronto 1992, zvláště s. 140–193. Srov. též pozn. 38.

42 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.

43 Gallese, Vittorio: „The Roots of Empathy: The Shared Manifold Hypothesis and the Neural Basis of Intersubjectivity“, *Psychopathology* 36, 2003, s. 171–180; tyž – Keysers, Christian – Rizzolatti, Giacomo: „A unifying view of the basis of social cognition“, *Trends in Cognitive Science* 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 Psychoanalytical Association* 55, 2007, s. 131–76.

44 Keysers, Christian – Gazzola, Valeria: „Towards a unifying neural theory of social cognition“, *Progress in Brain Research* 156, 2006, s. 383–406.

45 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.

- ⁴⁶ Gallese a Freedberg na tento rozdíl sami upozorňují, aniž by jej podrobovali dalšímu zkoumání.
- ⁴⁷ Fried, Michael: *Menzel's Realism*, s. 257–258.
- ⁴⁸ Viz také Elkins, James: *Proč lidé pláčou před obrazy*. Praha 2007.
- ⁴⁹ Tyto procesy stále nejsou dostatečně objasněny: 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.
- ⁵⁰ 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 psychologii individuální. Viz Gombrich, Hans: „The Edge of Delusion“, *New York Review of Books* 15. February 1990.
- ⁵¹ 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.
- ⁵² K názoru, že pojmové chápání je neslučitelné s metaforickým jazykem ztělesnění srov. Forman, Lisa: „The Difference Experience Makes in ‚The Philosophical Brothel‘“, *Art Bulletin* 85. 4, 2003, s. 769–783.
- ⁵³ Gombrich, E. H.: *Umění a iluze*, s. 39.