

**UNIVERZITA KARLOVA**  
**FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ**  
**STUDIUM HUMANITNÍ VZDĚLANOSTI**

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Praha 2018**

**Kateřina Lohrová**

**UNIVERZITA KARLOVA**  
**FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ**

**Vizuální vnímání obrazu**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: **doc. ak. mal. Jaroslav Alt**

Praha 2018

### **Čestné prohlášení**

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Toto prohlášení a souhlas budou signovány vlastnoručním podpisem.

V Praze dne 27. 6. 2018

.....

Kateřina Lohrová

## **Poděkování**

Na tomto místě bych ráda poděkovala především panu doc. ak. mal. Jaroslavu Altovi, za jeho odborné vedení práce, věcné připomínky, rady a nesmírnou vstřícnost při konzultacích a pomoci v rámci vypracovávání této práce. Dále bych ráda poděkovala svým blízkým, za nekonečnou trpělivost, oporu a podporu, kterou mi byli po celou dobu mého studia.

## Obsah

1. Úvod	1
1.1 Oblast zakotvení	3
1.2 Změny ve vnímání obrazu z historické perspektivy	4
2. Vizuální vnímání	10
2.1 Zrak a zraková soustava	12
2.1.1 Teorie vizuálního vnímání	12
2.1.2 Fyzikální podstata vnímání	16
2.2 Změny ve vizuálním vnímání	17
2.2.1 Akomodace	18
2.2.2 Astigmatismus	20
2.2.2.1 Astigmatismus: El Grecův klam	20
2.2.3 Šedý zákal	21
2.2.4 Retinální degenerace	22
2.2.5 Barvoslepost	23
2.3 Vizuální zpracování informace	24
2.4 Změny ve vizuálním zpracování informace	25
3. Obraz	27
3.1 Vidění obrazu	29
3.2 Čtení obrazu	33
3.3 Myšlení obrazem	34
4. Účast na obrazu	36
4.1 Účast pozorovatele	36
4.2 Účast tvůrce	41
5. Závěr	44
6. Seznam literatury	45

## 1. Úvod

Vizuální vnímání obrazu. Téma sestávající se ze své vlastní podstaty z několika dílčích disciplín, jež jsem se v této práci rozhodla představit a pokusit se o vytvoření, respektive vymezení tohoto tématu v jeho komplexnější a ucelenější rovině. V rámci této práce bude postupně představen proces vizuálního vnímání, podstata zraku a zrakové soustavy z fyzikální i teoretické perspektivy a v neposlední řadě i obraz, jemuž bude věnováno dostatečného prostoru pro vymezení jednotlivých procesů, z jejichž rozdílných hledisek je možno na obraz nahlížet. Konkrétně se budeme zabývat procesy vidění, myšlení a čtení obrazu.

Cílem této práce je nahlédnout do problematiky vizuálního vnímání obrazu z několika dílčích disciplín, jež čtenáři mohou podat ucelený, zajímavý a pro někoho snad i nový pohled, ať už na samotné vnímání, obraz, nebo na toto téma v celé jeho komplexnosti.

Práce je strukturována do čtyř kapitol. V první kapitole se budu zabývat obecným zakotvením této práce, jež bude sloužit jako prvotní vymezení našeho záměru a směru, jakým k ní přistupovat a jak budeme používat a chápat ústřední pojmy, tj. obraz a vidění obrazu.

V druhé části této kapitoly se ohlédneme za změnami ve vnímání obrazu z historické perspektivy. Zaměříme se především na klíčová období, jež vnímání obrazu (i obraz samotný) buď utvořila, nebo nějakým způsobem pozměnila. Vymežíme si základní charakteristiky těchto období, jejich typické znaky a především způsob, jakým konstruovali, vnímali a v posledku i interpretovali obrazové zobrazování prostoru, i samotné obrazy.

V druhé kapitole se zaměříme na téma vizuálního vnímání jako procesu, jež nám pomáhá definovat náš vizuální svět a obrazy v něm a na to jak a jakým způsobem ho vnímáme. Popíšeme si proces vizuálního vnímání i základní principy a zákonitosti, jež jsou pro tento proces, nakonec i pro proces utváření výsledného vizuálního vjemu nezbytné. V dalších částech této kapitoly se budeme zabývat zrakem a zrakovou soustavou, základními teoriemi vizuálního vnímání i její fyzikální podstatou. Zaměříme se také na změny, jež mohou naše vizuální vnímání, interpretaci, v posledku i výslednou podobu obrazu ovlivnit nebo výrazně pozměnit. Tyto změny mohou nastat především na základě poškození primárních částí oka, tj. rohovky, čočky a sítnice.

Představíme si základní a nejčastější formy poškození a vymežíme si jakým způsobem mohou ovlivnit nebo pozměnit naši vizuální zkušenost a vnímání obrazu.

Na závěr této kapitoly se zaměříme na poslední fázi procesu vizuálního vnímání, a to konkrétně na fázi zpracování vizuálních informací, jež je pro celý proces vizuálního vnímání velmi významná, nicméně stále spíše nepopsaná a neprozkoumaná.

Představíme si i základní formy změn, jež mohou nastat v rámci vizuálního zpracování informací, tj. změny zapříčiněné poškozením mozkových částí, jež se primárně účastní procesu zpracování, a jejich možné následky a dopady na vizuální vnímání, v nejzávažnějších formách i na zrak samotný.

Ve třetí kapitole se budeme věnovat obrazu, jeho možnému vidění, čtení a myšlení. Vymežíme si základní definice a různé způsoby nazírání obrazu. Zaměříme se na otázky, které se zabývají tím, co obraz odlišuje od skutečnosti, jak je obraz fakticky tvořen a co obraz představuje (nebo co by měl představovat). Představíme si základní fáze procesu vidění obrazu, jež jsou založeny na identifikaci figury, pozadí a hloubky prostoru. Dále si představíme subjektivní faktory každého jednoho pozorovatele, jež do procesu vidění (v posledku i čtení a myšlení) obrazu vstupují, a které subjektivně definují a utváří každý jeden obraz. Vysvětlíme si také, proč se jeden obraz může více pozorovatelům jevit naprosto rozdílně.

Ve čtvrté kapitole se budeme zabývat účastí na obraze. Vysvětlíme si, že proces vizuálního vnímání obrazu je v podstatě jakýsi dialog, kterého se účastní právě pozorovatel obrazu, tvůrce obrazu, ale i obraz sám. Budeme se konkrétně zabývat účastí pozorovatele, účastí tvůrce obrazu a vymežíme si základní přístupy, na základě kterých oba účastníci k obrazu přistupují, kterými ho definují, a kterými ho vnímají. Pokusíme se odpovědět na otázky, jakým způsobem pozorovatel přistupuje a jak vnímá obraz, jakým způsobem se ho účastní. Na povrch nám vyvstanou otázky, jak poznáme, jaké obrazy jsou skutečné, a jaké nikoliv, zdali je možné, že obrazy, jež vnímáme, jsou pouze naše představy, výmysly a jakými přístupy k účasti na obraze pozorovatel přistupuje. Vymežíme si, jakým podílem se obrazu účastní tvůrce obrazu, bereme-li v úvahu skutečnost, že tvůrce je ten, kdo obrazu vdechuje život, kdo zapříčiňuje jeho existenci. Zaměříme se na otázky, jakým způsobem by tvůrci měli vyobrazovat své obrazy a představíme si základní přístupy, jež se zabývaly vztahem tvůrce a obrazu.

## 1.1 Oblast zakotvení

Předmětem této bakalářské práce je vizuální vnímání obrazu a jeho možné proměny. Na úvod bych ráda definovala samotný pojem, jež je pro tuto práci ústřední, a zároveň bych chtěla představit způsob, jak s ním budeme nadále pracovat.

S obrazem, jakkoliv je tento pojem mnohoznačný a významově rozsáhlý, budeme v rámci této práce pracovat pouze jako s termínem, odkazujícím se na obrazy vizuální, tedy na obrazy, jež mají vizuální podobu. Obrazy tedy budeme chápat v jejich nejzákladnější a obecné formě, nikoli jako něco konkrétního a explicitně daného. Budeme hovořit o tom, co je všem vizuálním obrazům společné, nehledě na to, jaká je jejich forma, tvar či povaha.<sup>1</sup> Tímto přístupem, jehož předmětem je zkoumání obecného postavení obrazů v naší společnosti, se zabývá Jacques Aumont ve své knize *Obraz*.<sup>2</sup> J. Aumont vychází z vlastní definice „civilizace obrazů“, reflektující skutečnost, že naše společnost se sestává ze stále většího počtu obrazů, jež nás neustále obklopují, a jež jsou čím dál tím více a snadněji zaměnitelné. V rámci našeho studia budeme obraz chápat a pojímat nikoli z hlediska toho, co podle nás obrazy vypovídají, budeme vycházet od samotných obrazů k jejich následnému vidění, čímž se mj. zabývá Miroslav Petříček ve své knize *Myšlení obrazem*.<sup>3</sup>

Dále bych ráda vymezila základní strukturu procesu a problematiky vidění obrazů, o nichž v této práci budeme dále hovořit. V tuto chvíli bych pouze ráda uvedla, že tento proces budeme chápat v celé jeho komplexnosti, a to jako proces, do něhož vstupuje více než pouze jeden pozorovatel. Na výsledném vidění obrazu se podílí více účastníků, jež jsou fakticky jeho součástí, a jež ho více či méně formují, či definují. Jak píše Jaroslav Alt: „Snad je možné říct, že jak malíř v průběhu své tvorby, tak divák v poloze dalšího účastníka, stávají se součástí zjevení díla ...“<sup>4</sup>. V procesu vidění obrazu se odráží individuální zkušenosti a osudy, a to jak pozorovatele, tak i tvůrce díla. V neposlední řadě také kulturní, sociální, náboženské či individuální faktory.

---

<sup>1</sup> AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009, 336 s.

<sup>2</sup> Tamtéž, 2009, 336 s.

<sup>3</sup> PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha: Herrmann & synové, 2009, str. 8-9

<sup>4</sup> ALT, Jaroslav. *Účast*. Praha: Togga, 2018, str. 34.



Jak podotknul Pierre Bourdieu: „Umělecké dílo má význam jen pro toho, kdo vlastní kulturní kompetence, to znamená, kdo vlastní kód, do něhož je zakódováno.“<sup>5</sup>

Porozumět vizuální zkušenosti, porozumět obrazu, se částečně odvíjí i od porozumění procesu vidění, které nám na tuto problematiku přináší zajímavé pohledy<sup>6</sup>, kterými se budeme zabývat v dalších kapitolách. Důležitým procesem je ovšem i proces vnímání, kterému v této práci bude věnována celá jedna kapitola.

## 1.2 Změny ve vnímání obrazu z historické perspektivy

Jak Alberto Manguel ve své knize *Čtení obrazu* píše: „vyprávění příběhů existuje formálně v čase, zatímco obrazy v prostoru.“<sup>7</sup> Vyprávění příběhů a psaný text existují mimo jakékoliv hranice prostoru. Dílo existuje pouze tehdy, čteme-li jej, existuje pouze v tomto čase. Obraz je podle A. Manguela<sup>8</sup> na rozdíl od příběhu definován. Je definován rámem, rámcově pak budovou muzea, či galerie.

V pravěku pro nás, respektive pro naše předky, obrazy znamenaly a vyjadřovaly něco spíše na úrovni duchovního odkazu a smyslu. První obrazy, otisky dlaní na stěnách jeskyně, čáry, rýhy a symboly, vznikaly, aby odkazovaly na naši účast na tomto světě, aby předaly nějaké poselství, zprávy o možném nebezpečí. „... aby zaplnily prázdný prostor ... byli poprvé lidmi.“<sup>9</sup> Bylo to poprvé, kdy si člověk uvědomil, že *vidí něco v něčem*.<sup>10</sup>

Ve středověku, před znovuoobjevením perspektivy a zdokonalením lineární perspektivní konstrukce<sup>11</sup>, ke které došlo v době renesance, mohl jediný obraz, jediná scéna vyjadřovat příběh, jež vstřebával čas do prostorového rámce.<sup>12</sup> Obrazy vzpomínaly a vyobrazovaly neustále se opakující motivy, jejichž hlavní osou byly příběhy, odkazující se především na Boží vůli a Boží plán, jež určovaly náš svět, a v nichž byla jediná a svatá pravda.

---

<sup>5</sup> TŘEŠTÍK, Michael. *Umění vnímat umění: guerilla writing about art*. Praha: Gasset, 2011, 226 s.

<sup>6</sup> Tamtéž, 2011, 226 s.

<sup>7</sup> MANGUEL, Alberto. *Čtení obrazů: o čem přemýšlíme, když se díváme na umění?* Brno: Host, 2008, str. 21

<sup>8</sup> Tamtéž, 2008, str. 21-22

<sup>9</sup> Tamtéž, 2008, str. 26

<sup>10</sup> TŘEŠTÍK, Michael. *Umění vnímat umění: guerilla writing about art*. Praha: Gasset, 2011, 226 s.

<sup>11</sup> Perspektiva je „systém sbíhajících se linií, zprostředkovávající dojem hloubky ve dvojdimenzionálním obraze.“ (Mirzoeff, Nicholas. *Úvod do vizuální kultury*. Praha: Academia, 2012, str. 58). Perspektiva byla komplexním systémem, obsahující nástroje, jež byly využívány v rámci vyobrazování světa.

<sup>12</sup> TŘEŠTÍK, Michael. *Umění vnímat umění: guerilla writing about art*. Praha: Gasset, 2011, 226 s.

Posláním obrazů bylo prohlubovat mystiku a primitivní mýtické myšlení oné doby.<sup>13</sup> Nahodilost ani individualita v té době neexistovala, svět byl neměnný a úkolem obrazů bylo utvrzovat a odkazovat na tuto neměnnost, která jako jediná odůvodňovala existenci světa. „Mýtická událost byla považována za realitu par excellence ... to, co už se jednou stalo, se opakuje, skutečnou hodnotu má pouze mýtická realita ...“<sup>14</sup>

Nicméně plynutím času docházelo ke stále většímu odklonu od této primitivity myšlení. Člověk postupně začínal používat mysl, představy a ruku v ruce s tím docházelo k postupné renesanci antického odkazu v myšlení a v náboženství. Tyto změny vyvrcholily v 15. století, kdy došlo k definitivnímu obratu.<sup>15</sup> Se znovuobjevením lineární perspektivy skončila podle Pierra Francastel<sup>16</sup> doba, kdy byly obrazy plné *omylů*. Perspektiva, založená na matematických výpočtech a harmonii, nyní tvořila obrazy realistické a plné pohybu. Podle Nicholase Mirzoeffa<sup>17</sup> tento systém spojoval teorie vidění, jež byly ve středověku známé, se snahou realisticky interpretovat a vyobrazovat svět. Tento přechod je chápán jako odraz lidské mysli, stavu člověka vůči sobě samému a vůči prostoru okolo něj, jako přechod od mystiky k racionálnímu. Člověk už nebyl jen pasivním pozorovatelem, stal se z něj aktivní činitel, aktivní součást obrazů.<sup>18</sup> Narativní rámec těchto obrazů byl jiný, byl zprostředkovan skrze „symboliku, dramatické pózy, literární aluze, názvy.“<sup>19</sup> Obrazy odkazovaly na svět, který už nebyl nehybný, ale který byl plný pohybu. Probíhal v něm život, lidská existence, nahodilost, ale i určitá míra symboliky. Svět již nebyl v rukou Boží vůle, ale daleko větších, universálních sil, jež byly v souladu s životem jak jednotlivců, tak celého světa.<sup>20</sup>

---

<sup>13</sup> FRANCASTEL, Pierre. *Malířství a společnost: výtvarný prostor od renesance ke kubismu*. Brno: Barrister & Principal, 2003, str. 64.

<sup>14</sup> Tamtéž, 2003, str. 64.

<sup>15</sup> Tamtéž, 2003, str. 64-65

<sup>16</sup> Tamtéž, 2003, str. 64-65

<sup>17</sup> MIRZOEFF, Nicholas. *Úvod do vizuální kultury*. Praha: Academia, 2012, 320 s.

<sup>18</sup> FRANCASTEL, Pierre. *Malířství a společnost: výtvarný prostor od renesance ke kubismu*. Brno: Barrister & Principal, 2003, str. 65-66

<sup>19</sup> STEINER, Wendy. *Picture of Romance: from against context in painting and literature*. Chicago/London, 1988, podle MANGUEL, Alberto. *Čtení obrazu: o čem přemýšlíme, když se díváme na umění?* Brno: Host, 2008, str. 21.

<sup>20</sup> FRANCASTEL, Pierre. *Malířství a společnost: výtvarný prostor od renesance ke kubismu*. Brno: Barrister & Principal, 2003, str. 65-66

V 16. století, v době, kdy se v Evropě postupně začaly objevovat a prosazovat manýristické myšlenky<sup>21</sup>, nastal další zlom. Do obrazů, jež byly do té doby definovány řádem a harmonií, jež vymezila a ustanovila renesance, vstoupil chaos, nejasnost a nepřirozenost. Tyto změny nezpochybňovaly renesanci a její realistické a skutečné zobrazování. Pramenily z pocitu, že právě ona perspektivní konstrukce, která umožňovala takovýto způsob budování obrazového prostoru, omezuje a prakticky neumožňuje skutečné zobrazování, pramenící ze subjektivních pocitů, chápající tento svět a individuální místo na něm odlišně, mnohdy i velmi rozporuplně.<sup>22</sup> Obrazy v této době hledaly pravdu, pravdu o světě, jež byl chápán z hlediska „...proměnlivého, nejistého a nepochopitelného, často hrozivého, záludného a také úchvatného.“<sup>23</sup>

V 17. století se zrodila zcela nová forma zobrazování. Umění baroka „zrodilo produkci do té doby neznámou, dovedně zachovávající vnější znaky umění a vnitřně prázdnou: umění předstírání, kýč.“<sup>24</sup> Baroko mělo podle Jindřicha Chalupického<sup>25</sup> jediný cíl; jeho typicky velkolepé a okázalé obrazy měly společnosti, jež se v tvé době potýkala s upadající vírou a nejistotami, zajistit ujištění a útěchu. Baroko společnosti předkládalo explicitní myšlenky, spojení lidského života s životem nadpozemským, jež měly základ v monumentální barokní zkušenosti, a jež právě díky své monumentálnosti nemůže být racionální a pozemská, ale duchovní.<sup>26</sup> Barokní obrazy a zkušenost sloužila k propagaci obnovené víry a stabilizaci společnosti.<sup>27</sup> Podle Jindřicha Chalupického baroko mj. „vzniklo z protestu proti manýristické pochybovačnosti, ale je to manýristická nejistota o světě a lidském konání v něm, co jediné zůstalo živým podnětem<sup>28</sup> (...) Dosud stála Evropa na základě křesťanský názorů a ty se teď, bez varování a téměř nehlučně, sesouvaly. Začínal nový věk.“<sup>29</sup>

---

<sup>21</sup> Toto označení bylo zprvu použito jako hanlivé označení pro tvorbu, jež byla chápána jako jistá *manýra*, manýra proti zavedenému řádu, jež vymezila renesance. (pozn. aut.)

<sup>22</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich. *Evropa a umění*. Praha: Torst, 2005. str. 296

<sup>23</sup> Tamtéž, 2005, str. 296.

<sup>24</sup> Tamtéž, 2005, str. 329.

<sup>25</sup> Tamtéž, 2005, str. 329-330

<sup>26</sup> Tamtéž, 2005, str. 329-330

<sup>27</sup> Tamtéž, 2005, str. 329-330

<sup>28</sup> Tamtéž, 2005, str. 352-353.

<sup>29</sup> Tamtéž, 2005, str. 351.

Ve stejném období se zformoval také klasicismus, směr, jež stál v kritické opozici k baroku, a jež měl být považován za odraz zcela nového, moderního světa. Klasicismus byl typický především pro svou čistotu, rovné a přesné linie a pro svůj zájem o antickou zkušenost a současnost.<sup>30</sup> Klasicistní obrazy znázorňovaly především aktuální společenská témata. Typickými znaky jsou detail, cit, poselství, ale i radost a nadšení z nově nastolené epochy, jež započala po Velké francouzské revoluci. Obrazy byly monumentální, ale prostor v nich byl uspořádán logicky, racionálně a střídavě.<sup>31</sup>

K dalšímu obratu došlo v 19. století. Podle Pierra Francastela<sup>32</sup> byly změny, jež nastaly s počátkem 19. století, velice zásadní a výrazné, neboť na základě těchto změn došlo k přeformování dosavadních malířských principů a standardů, jež vytyčila renesance.

Romantismus, směr první poloviny 19. století, i nadále uchovával a využíval lineární perspektivu jako hlavní konstrukční systém výstavby obrazového prostoru, nicméně pokoušel se i o zachycení dramatickosti prostoru, resp. zachycení barokního prostoru ve své ryzosti, prostřednictvím šerosvitu<sup>33</sup> a „lyrismu horizontů.“<sup>34</sup> V průběhu tohoto období se nejen obrazy, ale i styly a formy, jež byly skrze obrazy vyjadřovány, velice individualizovaly a odlišovaly. Obrazy byly plné idealistických, citových norem, nebo naopak spíše realistické, zdůrazňující a povznášející především vztah k přírodě. Obrazy nyní zachycovaly pomíjivost a jedinečnost okamžiků, každodenní a všední motivy.<sup>35</sup>

Nutno podotknout, že v rámci celého výše zmíněného období, v posledku i na počátku období, jemuž panovalo především impresionistické hnutí, konstrukci obrazového zobrazování a prostoru ještě stále vládla lineární perspektiva. Ta je destruována až na konci 19. století, kdy důležitou osobností v tomto procesu je například Paul Cézanne, k němuž se v této práci ještě vrátíme.

---

<sup>30</sup> JŮZL, Miloš. *Dějiny umělecké kultury (II)*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1996, 341 s.

<sup>31</sup> Tamtéž, 1996, 341 s.

<sup>32</sup> FRANCASTEL, Pierre. *Malířství a společnost: výtvarný prostor od renesance ke kubismu*. Brno: Barrister & Principal, 2003., str. 87

<sup>33</sup> „Šerosvit přinesl kompromis pro řešení problémů s nesourodým geometrickým a světelným zobrazením objektů. Jeho stínová zóna na úkor čistoty linií zajišťovala rovnováhu mezi dvěma způsoby prostorového zobrazení – barvou a liniemi.“ (Tamtéž, 2003, str. 87)

<sup>34</sup> Tamtéž, 2003, str. 76.

<sup>35</sup> Tamtéž, 2003, str. 76.

Podle Pierra Francastela<sup>36</sup> je právě impresionistické hnutí zodpovědné za změny a postup v rámci konstrukce, budování a následně vnímání obrazového prostoru, jež „...osvobodila umělce i publikum od dávných konvencí a přinesla dosud platný názor.“<sup>37</sup> Tyto změny pramenily nejen z nového způsobu výstavby obrazového prostoru, ale také z využívání různých technik zobrazování. Nicméně i impresionističtí umělci v rámci obrazového prostoru dodržovali dosud platná pravidla zobrazování, díky kterým jsme schopni vnímat a přechít i tu „nejmlhavější impresionistickou krajinu“<sup>38</sup>. Impresionismus byl typický snahou zachytit okamžitou a neopakovatelnou impresi a subjektivní pocity, jež tato okamžitá impresie přináší. Šlo o zachycení zkušenosti, aktuálního a věrného obrazu. Věrnost obrazu pramenila nikoli z jeho objektivního zachycení, ale ze subjektivní zkušenosti, kterou na nás obraz působí. Podle Miloše Jůzla „impresionismem vrcholí tvůrčí výboje 19. století (...) v popředí jejich zájmu nebyla totiž výhradně jenom krajinomalba, ale i tvorba figurální, zakotvená v aktuálních společenských proměnách doby.“<sup>39</sup>

Jak již bylo zmíněno, důležitou postavou v procesu destrukce lineární perspektivy byl Paul Cézanne, jež je považován za otce moderního malířství a jednoho z předních postav vzniku moderního umění.<sup>40</sup> „Cézanna fascinovaly možnosti malby naznačené impresionismem a pokoušel se překonat dojmově povrchní přístup důrazem na vnitřní logickou stavbu obrazu, materialistický charakter zobrazovaného předmětu a jeho vnitřní strukturu.“<sup>41</sup> Paul Cézanne, inspirovaný tvorbou starých mistrů a důkladným studiem přírody „dospěl k závěru, že vše kolem nás je možno zjednodušit na základní geometrické tvary (...) tento názor důkladně uplatňoval ve své tvorbě (...) se záměrným popřením perspektivy.“<sup>42</sup>

---

<sup>36</sup> Tamtéž, 2003, str. 83

<sup>37</sup> Tamtéž, 2003, str. 83

<sup>38</sup> FRANCASTEL, Pierre. *Malířství a společnost: výtvarný prostor od renesance ke kubismu*. Brno: Barrister & Principal, 2003, str. 86.

<sup>39</sup> JŮZL, Miloš. *Dějiny umělecké kultury (II)*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1996, str. 318-319

<sup>40</sup> Tamtéž, 1996, str. 323.

<sup>41</sup> Tamtéž, 1996, str. 323.

<sup>42</sup> Tamtéž, 1996, str. 323.

„Nakonec přišla abstrakce.“, píše Michael Třeštík<sup>43</sup> ve své knize *Umění vnímat umění*, ve které přemýšlí nad obtížnou situací, které čelili umělci koncem 19. století. V období, kdy se již zdálo být dosaženo pomyslného vrcholu v rámci iluzivního zobrazování, a které bylo důležitým mezníkem také v oblasti fotografie. Fotografie díky svému technologickému vývoji daleko předčila dosavadní představy o obrazech a byla schopna konkurovat malířskému portrétu, krajinomalbě aj.<sup>44</sup>

Termínem abstrakce je obecně myšlen abstraktní obraz, jež většinou nenese obrazy předmětů ze skutečného světa. Jejím hlavním znakem je nesrozumitelnost, nesmyslnost.<sup>45</sup> Nicméně podle Michaela Třeštíka je jejím problémem právě *smysl*. Píše: „Není nijak těžké pochopit, že ve stříkancích amerického expresionismu nebo v čistých liniích geometrické abstrakce nelze hledat nějaký zakódovaný „normální obrázek“, který, když je člověk poučen, nakonec v nich jako zjevení uvidí nebo najde. Daleko obtížnější je smířit se s tím, že jsou to opravdu „jenom“ stříkance, nebo „jenom“ linie, a že to přesto má nějaký smysl.“<sup>46</sup> Podle umělců, jež se abstrakcí zabývali, a jež tvořili abstraktní obrazy, ve kterých nic nebylo, ale které měly přesto smysl, jim právě tato tvorba, nezatížená reálným světem, reálnou podobou předmětů a zákonitostmi reálného světa, umožňovala ze své podstaty zobrazovat a interpretovat čisté pocity, myšlenky či pravdy.<sup>47</sup>

---

<sup>43</sup> TŘEŠTÍK, Michael. *Umění vnímat umění: guerrilla writing about art*. Praha: Gasset, 2001, str. 57.

<sup>44</sup> FRANCASTEL, Pierre. *Malířství a společnost: výtvarný prostor od renesance ke kubismu*. Brno: Barrister & Principal, 2003, 163 s.

<sup>45</sup> TŘEŠTÍK, Michael. *Umění vnímat umění: guerrilla writing about art*. Praha: Gasset, 2001, str. 57

<sup>46</sup> Tamtéž, 2011, str. 57.

<sup>47</sup> Tamtéž, 2011, str. 57

## 2. Vizualní vnímání

„... není obrazu bez jeho vnímání ... „

Jacques Aumont<sup>48</sup>

„Vnímání vypadá jednoduše.“<sup>49</sup> Tímto výrokem ve své knize započal úvahu nad vnímáním Radovan Šikl, který diskutuje o tom, jak se vnímání *zdá být* jednoduché, vzhledem k tomu, že jeho prostřednictvím dokážeme získat důležité informace o světě a o našem okolí, a to bez sebemenší vědomé námahy. Vnímání se nám tedy jeví jako jakýsi „otisk reality do naší mysli.“<sup>50</sup>, přičemž jediné, co pozorovatel musí udělat, aby mohlo *dojít* k vnímání, je mít otevřené oči. Tato představa naší pasivity, tj. pasivity ze strany pozorovatele je ovšem mylná.<sup>51</sup>

Pozorovatel je v rámci tohoto procesu více než aktivní činitel, jeho zraková a mozková soustava jsou samotnými programátory a tvůrci vnímání. Lidský mozek a lidské smysly se v průběhu evoluce vyvinuly na úroveň daleko vyšší, než na jaké úrovni je jakýkoliv počítačový systém současné doby a oblasti zpracovávající vstupní informace a vizuální zkušenost jsou daleko větší než všechny naše ostatní mozkové oblasti.<sup>52</sup> Otázkou zůstává, zda to, co je nám předkládáno jako vjem, jako naše vizuální zkušenost, je opravdu skutečností.

Podle Denise Cummins<sup>53</sup> naše vizuální vnímání skutečnosti není vždy totožné s tím, jak tato skutečnost skutečně vypadá. Podněty a vizuální vjemy, které se nám dostávají na sítnici oka<sup>54</sup>, jsou v podstatě jedinými vstupními informacemi, které má mozek k dispozici, a ze kterých následně čerpá při vytváření vjemů a vnímání skutečnosti. Tyto podněty, jež jsou ve formě světelné energie, obsahují signál, který naše sensorické ústrojí (fungující a pracující jako převodníky) následně přeměňuje na elektrické pulzy nervových buněk.<sup>55</sup>

---

<sup>48</sup> AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009, str. 66.

<sup>49</sup> ŠIKL, Radovan. *Zrakové vnímání*. Praha: Grada, 2012, str.10.

<sup>50</sup> Tamtéž, 2012, str. 10

<sup>51</sup> Tamtéž, 2012, str. 10

<sup>52</sup> MATHER, George. *The psychology of visual art: eye, brain and art*. Cambridge University Press, 2013, str. 16

<sup>53</sup> CUMMINS, Denise D. *Záhady experimentální psychologie*. Praha: Portál, 1998., str. 53-56

<sup>54</sup> Nutno podotknout, že pojmem sítnicové obrazy, o kterých se v této práci budeme zajímat i nadále, budeme myslet, nikoliv obraz, který jsme si na začátku této práce definovali, ale pouhou optickou projekci, která ještě musí projít dalšími systémy zpracování, než se z něho stane výsledný vjem. (Aumont, Jacques. *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009)

<sup>55</sup> CUMMINS, Denise D. *Záhady experimentální psychologie*. Praha: Portál, 1998., str.53-56

Vstupní informace je tedy ve své základní podobě, tj. podobě světelné energie, zcela odlišná od vnější skutečnosti. V rámci následného zpracování informace, vytváření vjemu a výsledné vizuální zkušenosti, je tato informace podstoupena několika objemnými změnami a proměnami, přičemž do tohoto procesu vstupují různé části mysli a mozku. Podle Šikla<sup>56</sup> jsou těmito procesy, procesy „kognitivní, emoční a exekutivní“<sup>57</sup>, vizuální vnímání je tedy procesem výrazně komplexním.<sup>58</sup>

Zákonitostí a principů, které se podílí na procesu utváření výsledného vizuálního vjemu, výsledné skutečné podoby podnětu, je více. Tyto principy našemu perceptivnímu systému pomáhají dotvářet a strukturovat obrazy „aby bylo možné je smysluplně interpretovat.“<sup>59</sup> V rámci samotné struktury obrazu pracují principy, které odlišují sítnicový obraz, a tj. i obraz výsledného podnětu, od skutečné podoby obrazu. Těmito základními principy jsou *rozměr, orientace, počet, dimenze a distorze neboli zkreslení*.<sup>60</sup> Obrazy, které se nám promítávají na sítnici, jsou podle jednotlivých principů: zmenšené (*rozměr*), nebo stranově a výškově převrácené (*orientace*). Na základně principu *počtu*, je vysvětlován princip zobrazování sítnicového obrazu, který je výsledkem obrazu utvořeného z *obrazů*, jež přijali obě oči.<sup>61</sup>

Tento princip by nás ovšem mohl vést k otázce, proč nevidíme dvojité. Je to proto, že i přestože přijímáme podněty na sítnici dvou očí, svazky optických nervových vláken, které vedou z očí do mozkové zrakové oblasti, která se nachází ve spodní části zadního mozku, se spojují, přijaté podněty jsou roztrženy a po cestě do mozkové oblasti se překřizují, to znamená, že informace přijaté pravým okem putují do levé zrakové kůry a naopak.<sup>62</sup> Sám M. Hunt ve své knize<sup>63</sup> přiznává, že do současné doby není jasné, za jakým účelem bylo toto překřizování evolučně *rozvinuto*.

---

<sup>56</sup> ŠIKL, Radovan. *Zrakové vnímání*. Praha: Grada, 2012, str. 10

<sup>57</sup> Exekutivními procesy rozumíme procesy, které jsou součástí kognitivních funkcí, a které jsou zodpovědné za naši schopnost plánovat, usměrňovat a řídit naše chování. Exekutivní procesy se dále spojují s naší schopností vůle a abstrakce. (in: *Wikipedia: the free encyclopedia (online)*. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001 – (cit. 2018-05-03)

<sup>58</sup> ŠIKL, Radovan. *Zrakové vnímání*. Praha: Grada, 2012, str. 10.

<sup>59</sup> ŠIKL, Radovan. *Zrakové vnímání*. Praha: Grada, 2012, str. 22.

<sup>60</sup> Tamtéž, 2012, str. 21.

<sup>61</sup> Tamtéž, 2012, str. 21

<sup>62</sup> HUNT, Morton, M. *Dějiny psychologie*. Praha: Portál, 2010., str. 418-419

<sup>63</sup> Tamtéž, 2010 str. 418-419



Poslední dva principy nám vysvětlují, že výsledný obraz, který se nám promítne na sítnici, je vzhledem k zakřivení sítnice vždy zkreslený (*distorze*), a tak výsledný obraz, který není možné při promítnutí na sítnici přenést v jeho trojdimenzionální podobě, a je tedy potřeba ho transformovat do dvojdimenzionální podoby, je vždy nutně víceznačný.<sup>64</sup> Vzhledem k této víceznačnosti obrazů v rámci perceptivního vnímání a interpretace obrazů, v tomto systému pracují i principy pomáhající odstranit nepravděpodobné obrazy a tím pádem nám pomáhají dostat se k výsledným, nejvíce pravděpodobným obrazům. Tyto principy se řídí „internalizovanými předpoklady o vlastnostech vnímaného prostředí (...) princip úspornosti a princip obvyklosti.“<sup>65</sup> Tyto principy jsou založeny na našich zkušenostech, podobě světa tak, jak ho známe a nejčastěji vnímáme, na základě obecně známých zákonitostí a obrazů světa. Princip úspornosti předpokládá nejjednodušší interpretace a princip obvyklosti interpretace nejobvyklejší, tedy ty, jež jsme již použili a jsou nám známé.<sup>66</sup>

## **2.1 Zrak a zraková soustava**

Bylo provedeno několik studií, jež potvrzují naši vrozenou schopnost vnímat. Na základě doposud získaných poznatků je zřejmé, že schopnost vnímat, jakkoli je to komplexní a složitý proces, je zapříčiněna tím, že máme zrak.<sup>67</sup> V této kapitole se pokusím vysvětlit to, jak zrak a zraková soustava pracuje, jak se podílí na vidění obrazu a pokusím se nastínit základní teorie vizuálního vnímání.

### **2.1.1 Teorie vizuálního vnímání**

„Vizuální percepce patří mezi nejlépe poznané formy vztahu člověka ke světu, který ho obklopuje.“<sup>68</sup> V průběhu historie se nám dostalo velkého množství teoretických a empirických poznatků o tom, jak vizuální vnímání funguje a jaké jsou jeho zákonitosti.

---

<sup>64</sup> ŠIKL, Radovan. *Zrakové vnímání*. Praha: Grada, 2012, str. 21-22

<sup>65</sup> Tamtéž, 2012, str. 22.

<sup>66</sup> Tamtéž, 2012, str. 22

<sup>67</sup> AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009, 336 s.

<sup>68</sup> Tamtéž, 2009, str. 11.

Tyto poznatky byli formovány už od starověku, přičemž z té doby máme také k dispozici jednu z prvních, ještě výrazně nejasných teorií, jejíž autorem byl Eukleidés, který okolo roku 300 př. n. l. zkoumal základy optiky.<sup>69</sup>

Dalším, kdo se pokusil vysvětlit a odhalit principy, jimiž se oko řídí při vnímání a následném zpracování informací, byl antický filosof Démokritos z Abdér (cca 460–370 př. n. l.). Démokritos věřil, že to, co vidíme, jsou pouhými zmenšenými otisky objektů, na které se díváme a že tyto otisky, které oko přijme, rekonstruuje a mysl je následně pouze zhodnotí a interpretuje bez jakékoliv úpravy.<sup>70</sup> Dalšími badateli, jež se zabývali otázkami v této oblasti, byli umělci, teoretikové, filosofové a fyzikové, jmenovitě například Leonardo da Vinci, Leon Battista Alberti, René Descartes, Isaac Newton, George Berkeley aj.<sup>71</sup>

Nicméně ani po znovuobjevení a zavedení principů perspektivy v malířství se středověkému světu otázky týkající se vnímání, povahy vidění a v neposlední řadě i fungování oka, nedařilo zodpovědět. Podle Nicholase Mirzoeffa<sup>72</sup> to mohlo být způsobeno z části tím, že pro středověkého člověka, pro něhož byly smysly klamné a chybující, a naopak duše, mysl či rozum měli božské atributy, byly významné otázky týkající nikoli toho: „co se při vnímání děje s okem, ale jak pracuje rozum či duše (...) Hlavní otázka spočívala v tom, jak oko zprostředkovává informace duchu.“<sup>73</sup> Vzhledem k tomu, že mysl (duchu), byli přiřítány božské atributy, pro středověké badatele bylo zásadní otázkou to, jakým způsobem dochází k interpretaci informace, přicházející z chybujících smyslů.<sup>74</sup>

Až v 19. století se s rozvojem otázek zabývajících se psycho fyzikálními podstatou, objevily první ucelené základy teorie vizuálního vnímání, jejichž autory byli Hermann von Helmholtz a Gustav Theodor Fechner.<sup>75</sup>

---

<sup>69</sup> Tamtéž, 2009, str. 11

<sup>70</sup> MIRZOEFF, Nicholas. *Úvod do vizuální kultury*. Praha: Academia, 2012, 320 s.

<sup>71</sup> AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009, str. 11

<sup>72</sup> MIRZOEFF, Nicholas. *Úvod do vizuální kultury*. Praha: Academia, 2012, 58-59

<sup>73</sup> Tamtéž, 2012, str. 59.

<sup>74</sup> MIRZOEFF, Nicholas. *Úvod do vizuální kultury*. Praha: Academia, 2012, str. 59-60

<sup>75</sup> AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009, 336 s.

V rámci teorie vizuálního vnímání existují dva základní přístupy, na jejichž základě probíhala poslední tři století diskuze nad otázkami týkající se vizuální percepce, a které ve své knize rozpracoval Jacques Aumont.<sup>76</sup> Prvním z těchto přístupů je přístup *analytický*, druhým přístupem je přístup *syntetický*.

Základem *analytického přístupu* je analýza podnětů, jež se dostávají do procesu vidění, přičemž snahou tohoto přístupu je tyto podněty a jejich jednotlivé části propojit. Tento přístup by se dal definovat z hlediska kombinatorního charakteru, tj. představě, že vnímání tvoří jakési univerzální vjemy, které svou podstatou reflektují okolní svět, a které „... umožňují – na základě kombinací proměnných podle určitých pravidel – předpovídat další chování.“<sup>77</sup>, a dále přesvědčením, že podněty, které tvoří naše sítnicové obrazy samy o sobě nejsou zcela dostačující, a že do jejich analýzy je potřeba začleňovat vnitřní a vnější proměnné. Toto přesvědčení nalézáme i u raných teorií vizuálního vnímání, například u již výše zmíněných George Berkeleyho a Hermanna von Helmholze, které byly založeny na analytickém přístupu, a které jsou někdy nazývané jako přístupy *empirické*, nebo také *asociativní*, neboť jejich základní myšlenka stála na přesvědčení, že výrazný vliv na vizuální, mimo vizuální zkušenosti a propojování těchto zkušeností má právě asociace, konkrétně učení.<sup>78</sup>

Pro analytický přístup je dále typické užívání *hypotézy neměnnosti*, tedy hypotézy předpokládající výběr (*ze strany pozorovatele, pozn. aut.*) vždy pouze jedné skupiny předmětů, přičemž tento model je založen na metodě „pokus a omyl“. Pokud zvolená skupina předmětů bude omyl, tj. nebude dostatečně *skutečná*, bude z hypotéz neměnnosti odstraněna a hypotézy budou upraveny, přičemž tento proces se bude opakovat do té doby, nebudou-li vyzkoušeny všechny hypotézy.<sup>79</sup> Podle Aumonta<sup>80</sup> se s hypotézou neměnnosti v rámci analytického přístupu pojí i „fenomén perceptivní stálosti, ... například: stálost orientace, ... stálost velikosti ...“.

---

<sup>76</sup> Tamtéž, 2009, str. 44-45

<sup>77</sup> Tamtéž, 2009, str. 45.

<sup>78</sup> Tamtéž, 2009, str. 45

<sup>79</sup> AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009, str. 45

<sup>80</sup> Tamtéž, 2009, str. 45.

Posledním, neméně důležitým faktorem, který má v analytickém přístupu své místo, je přesvědčení o důležitosti role pozorovatele, jeho očekávání, pramenících ze zkušeností a interakcí s vnějším světem a sklonům, například sklonu vnímat stejné vzdálenosti a specifické vzdálenosti.<sup>81</sup>

Oproti analytickému přístupu Jacques Aumont staví syntetický přístup, který roli pozorovatele, oproti předchozímu přístupu, nestaví do nijak důležité pozice. *Syntetický přístup* klade tento důraz na samotný podnět, ve kterém se snaží najít prvky, které jsou odpovědné za vizuální vnímání „takže optický obraz na sítnici – pochopitelně včetně jeho proměn v čase – obsahuje všechny informace nutné pro vnímání předmětů v prostoru a náš systém vidění je dostatečně vybaven, aby je v tomto smyslu dokázal zpracovat.“<sup>82</sup> Představiteli tohoto přístupu byli *nativisté*, kteří se zformovali v 19. století, a kteří odmítali přesvědčení analytického přístupu, zdůrazňující možnost naučení se vidět, *Gestalttheorie* neboli tvarová psychologie, která v rámci svého programu zdůrazňovala skutečnost, že náš mozek je nadán vrozenou schopností organizace vidění podle určitých zákonitostí a v neposlední řadě *psychofyzické a ekologické teorie* čerpající a inspirující se především z děl J. J. Gibsona.<sup>83</sup> Jacques Aumont uvádí: „Originalita Gibsonovy teorie spočívá v tom, že chápe proměny sítnicové projekce jako nedělitelný celek, který nelze dále analyzovat.“<sup>84</sup> Analýzu je podle něj možno využít pouze v uměle navozených podmínkách, například v laboratořích, v každodenním životě nikoliv, přičemž každý obraz, který se nám dostane na sítnici oka se stává součástí jednoho jediného komplexního a uceleného vnímání. Touto myšlenkou v podstatě také vysvětluje svou teorii *komplexní proměnné*.<sup>85</sup> Tato komplexnost vnímání pro nás ve zkratce znamená, že každý náš sítnicový obraz obsahuje dostatečné množství informací, díky kterým nemusíme využívat již výše zmíněné zkušenosti, sklony, asociace. „...stálost vnímání je tedy přímý důsledek normálního vnímání strukturovaných předmětů na strukturovaných plochách.“<sup>86</sup>

---

<sup>81</sup> Tamtéž, 2009, str. 45-46

<sup>82</sup> Tamtéž, 2009, str. 46.

<sup>83</sup> Tamtéž, 2009, str. 46

<sup>84</sup> Tamtéž, 2009, str. 46.

<sup>85</sup> Tamtéž, 2009, str. 46

<sup>86</sup> Tamtéž, 2009, str. 46

Není ostatně nutné vědět, v jaké vzdálenosti se předmět nachází, abychom jej mohli identifikovat, ani jej nemusíme nejdříve vidět, abychom mohli rozpoznat jeho velikost a tvar.“<sup>87</sup>

### 2.1.2 Fyzikální podstata vnímání

Nicméně jak ve své publikaci podotýká G. Mather<sup>88</sup>, ani v současné době, není skutečné fyzikální podstatě světla plně porozuměno. V této části kapitoly se budeme více zabývat fyzikální podstatou vnímání, fyzikální podstatou *vidění*, tj. světlem.

Na základně poznatků, které máme k dispozici víme, že světlo je elektromagnetické vlnění, které je šířeno ve fotonech, tj. elementárních částicích.<sup>89</sup> Na povrchu každého jednotlivého fotonu probíhají různé vibrační frekvence, které představují konkrétní vlnové délky. Ty se pohybují v rámci celého elektromagnetického spektra, přičemž pro naše zrakové ústrojí je světlo viditelné v rozmezí cca od 400nm po cca 700nm.<sup>90</sup> Delší vlnové délky jsou nazývány infračerveným zářením, naopak kratší vlnové délky jsou nazývány zářením ultrafialovým.

Jak jsme již zmínili výše, vidění začíná, když se vstupní informace dostane na sítnici oka, kde je v tu chvíli vytvořen obraz. Na tomto místě je dlužno podotknout, že ke skutečnému vidění, jakožto ke složitému, komplexnímu procesu, dochází v rámci spolupráce „... tří oddělených (a po sobě následujících) činností: optických, chemických a nervových.“<sup>91</sup> Pro nás je v tuto chvíli podstatné, že k vytvoření obrazu dochází tehdy, dojde-li ke vstřebání elektromagnetického vlnění ve formě světelných paprsků na sítnici našeho oka, která obsahuje velké množství fotoreceptorů, tj. světločivných buněk (čípky a tyčinky) „z nichž každý z nich při zásahu světla vyprodukuje malý elektrický impuls.

---

<sup>87</sup> AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009, str. 47.

<sup>88</sup> MATHER, George. *The psychology of visual art: eye, brain and art*. Cambridge University Press, 2013, 211 s.

<sup>89</sup> Tamtéž, 2013, str. 17-19

<sup>90</sup> Tamtéž, 2013, str. 17-19

<sup>91</sup> AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009, str. 11.

Tyto impulsy jsou nejprve modifikovány v síti nervových buněk formující se na sítnici a následně jsou odeslány do zrakového nervu v zadní části oka směrem k mozku, kde nakonec dojde k vytvoření obrazu.<sup>92</sup>

Hlavním nástrojem tohoto procesu je naše oko, jakožto smyslový orgán zraku.<sup>93</sup> Konkrétně se jedná o proces, kdy se paprsky dostávají *rohovkou*, což je průhledná vnější část, do vnitřní části oka až na povrch *zornice*. Skrz zornici následně proudí světelná energie ve formě světelných paprsků do oka.<sup>94</sup> Díky mimovolnému a reflexivnímu zužování nebo naopak rozšiřování, se zornice stará o to, aby byl objem přijatého světla optimální k vnějším podmínkám.<sup>95</sup> V případě nedostatku světla, dochází k rozšíření zornice, v opačném případě se zornice zužuje, nicméně v obou případech dochází k změně percepce. Mohlo by se zdát, že na tuto změnu má vliv zejména množství světla, které proniká skrz zornici, nicméně toto by byla mylná představa. Skutečným vlivem je změna hloubky zorného pole, tj. „... čím je zornice užší, tím je hloubka zorného pole důležitější.“<sup>96</sup>

Jakmile světelné paprsky projdou zornicí, dostávají se do samotné *čočky*, kde se paprsky, dle potřeby (buď více, či méně) lámou. Tento proces, jež je také zcela reflexivní, nazýváme *akomodací*. Rozumíme tím proces změny konvergence čočky, přičemž stupeň zakřivení se odvíjí od vzdálenosti *oka* od samotného zdroje světla.<sup>97</sup>

Dalším a zároveň posledním stadiem tohoto procesu, je stadium zpracování vizuální informace, kterým se budu více zabývat v 2.3 kapitole.

## 2.2 Změny ve vizuálním vnímání

„Proces vnímání je do značné míry procesem interpretace.“<sup>98</sup>, a pozorovatel má na této interpretaci a na výsledné podobě vnímané scény a vnímaného obrazu velmi výrazný podíl.

---

<sup>92</sup> MATHER, George. *The psychology of visual art: eye, brain and art*. Cambridge University Press, 2013, str. 21.

<sup>93</sup> Tamtéž, 2013, str. 21

<sup>94</sup> Tamtéž, 2013, str. 21

<sup>95</sup> AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009, str. 12-13

<sup>96</sup> Tamtéž, 2009, str. 13.

<sup>97</sup> Tamtéž, 2009, str. 13

<sup>98</sup> ŠIKL, Radovan. *Zrakové vnímání*. Praha: Grada, 2012, str. 30.

Nicméně existuje celá řada determinantů, jež mohou vizuální vnímání, interpretaci, výslednou podobu obrazu a celé scény významně ovlivnit.<sup>99</sup> K významným změnám ve vizuálním vnímání dochází při poškození oka, konkrétně při poškození *rohovky, čočky a sítnice*. Tyto části se přímo účastní procesu vidění, a odehrávají v něm naprosto nezbytnou úlohu, tj. účastní se samotné tvorby obrazu na sítnici. Poškození těchto částí může mít pro vizuální vnímání fatální důsledky.<sup>100</sup>

V této kapitole představíme jedny z nejčastějších forem vad a poškození a pokusíme se vymezit, jakým způsobem ovlivňují a případně jak pozměňují naše vizuální vnímání.

### 2.2.1 Akomodace

Jednou z nejčastějších forem *poškození rohovky a čočky*, se kterou se v naší společnosti potýká více než polovina populace, je poškození *akomodace* neboli *zaostřovací defekt*. Tato vada ovlivňuje a omezuje zaostřovací funkce rohovky a čočky a v jejím důsledku je obraz, který přijmeme na sítnici oka, rozmazaný.<sup>101</sup> V konečném důsledku je i výsledný *obraz*, výsledná podoba naší vizuální zkušenosti, rozmazaná, poupravená. Poškození akomodace může mít dvě podoby, a to buď *myopii (krátkozrakost)*, nebo naopak *hypermetropii (dalekozrakost)*. Nicméně v konečném důsledku obě tyto formy zapříčiňují stejný dopad na naše vizuální vnímání, tj. rozmazanost obrazu.<sup>102</sup>

V rámci myopie dochází k tomu, že se světelné paprsky, odrážející se od vzdálenějších předmětů, spojí ještě dříve, než tyto paprsky dopadnou na sítnici oka, což vede k poškození schopnosti rozpoznávání vzdálenějších *obrazů*, kdy se tyto obrazy jeví jako neurčité a nejasné. Nicméně s rozpoznáváním a zaostřováním obrazů, jež jsou umístěny blíže, problém nenastává.<sup>103</sup>

---

<sup>99</sup> Tamtéž, 2012, str. 30

<sup>100</sup> MATHER, George. *The psychology of visual art: eye, brain and art*. Cambridge University Press, 2013, str. 23

<sup>101</sup> Tamtéž, 2013, str. 23-25

<sup>102</sup> Tamtéž, str. 23-25

<sup>103</sup> MATHER, George. *The psychology of visual art: eye, brain and art*. Cambridge University Press, 2013, str. 23-25

Naopak v případě hypermetropie dochází ke spojení světelných paprsků, odrážejících se opět od vzdálenějších předmětů, až když tyto paprsky proniknou sítnicí oka a k výslednému spojení dojde až *za* okem. Na základě toho dochází ke zvýšené činnosti akomodačních funkcí, jež musí přenést obraz zpět na sítnici, do „centra ostrosti“.<sup>104</sup> Nicméně v tomto případě se tato zvýšená činnost, nutná k přenesu obrazu zpět na sítnici odrazí v tom, že obrazy, jež jsou naopak blíže k pozorovateli, budou v tomto případě rozmazané a nejasné. K poškození akomodace dochází ve většině případů vlivem *stárnutí* čočky, která se s vyšším věkem stává méně pružná, a tak dochází i k zhoršení její akomodační vlastnosti.<sup>105</sup>

V souvislosti s myopií bylo diskutováno, zda tímto poškozením netrpěli hlavní představitelé impresionistického hnutí, jimiž byli například Paul Cézanne, Auguste Renoir, Camille Pissarro, a zda toto poškození nezapříčinilo charakteristickou povahu tvorby umělců tohoto směru, tj. typické rozmazané a nejasné scény s nedostatkem propracovaných detailů, nezřetelně definované hranice scén.<sup>106</sup>

George Mather ve své publikaci<sup>107</sup> spekuluje, zda se skutečně jednalo o myopii, nebo zda šlo o vědomé odmítnutí korekce, přičemž si umělci byli vědomi toho, jaké má toto poškození vliv na jejich charakteristickou impresionistickou tvorbu a vidění obrazu. Na základě této spekulace bylo provedeno několik výzkumů, ve snaze potvrdit či vyvrátit výskyt myopie a jejího vlivu u impresionistických umělců. Nicméně myopie jako „faktor impresionismu nebyla prokázána.“<sup>108</sup>

Nutno podotknout, že mimo impresionistické hnutí byla myopie přičítána i Edgaru Degasovi. Touto otázkou se mj. zabývají David B. Elliott a Amanda Skaff ve své publikaci *Vision of the famous: the artist's eyes*<sup>109</sup>, přičemž tento odhad zakládají na důkazech, jež potvrzují, že toto poškození bylo jednou z příčin, kvůli které E. Degas neměl vstoupit do vojenské služby.

---

<sup>104</sup> Tamtéž, 2013, str. 26.

<sup>105</sup> Tamtéž, 2013 str. 26

<sup>106</sup> TREVOR-ROPER, H. R. *The lost moments of history*. The New York Review of Books, 1988, 27; POLLAND, Werner. *Myopic Artists*. Acta Ophthalmologica, 2004, 82. 3p1, podle MATHER, George. *The psychology of visual art: eye, brain and art*. Cambridge University Press, 2013, 211 s.

<sup>107</sup> Tamtéž, 2013, str. 27

<sup>108</sup> Tamtéž, 2013, str. 27.

<sup>109</sup> ELLIOTT, David B.; SKAFF, Amanda. *Vision of the famous: the artist's eye*. Ophthalmic and Physiological Optics, 1993.



Dále se odkazují se na jeho obrazy, jež jsou plné rozostřeného pozadí v kontrastu k propracovanému popředí.<sup>110</sup>

O Edgaru Degasovi budeme dále hovořit v souvislosti s retinální degenerací.

## 2.2.2 Astigmatismus

Astigmatismus je poškozením rohovky nebo čočky, kdy jsou tyto části deformovány do nepravidelného tvaru. V případě tohoto poškození je rohovka zakřivena nikoliv do *normálního* kulovitého tvaru, ale do tvaru lehce podlouhlého, což má za následek nesprávné lámání dopadajícího světla na sítnici a tím pádem je obraz rozprostřený, rozmazaný a lehce deformovaný. Dochází k nejasnému vnímání detailů obrazu.<sup>111</sup> Astigmatismus je z části dědičný, z části ho může způsobit mechanická porucha optické soustavy oka.

### 2.2.2.1 Astigmatismus: El Grecoův klam

El Greco, řecký malíř a přední představitel pozdního španělského manýrismu, jež je známý především díky své tvorbě, jejíž typickými znaky byly protáhlé lidské postavy.<sup>112</sup>

George Mather ve své publikaci<sup>113</sup> uvádí, že v rámci studia astigmatismu se často hovořilo o tzv. El Greco klamu, kdy byl sám El Greco diskutován v souvislosti s astigmatismem, kterým měl trpět a který podle některých autorů zapříčinil povahu jeho tvorby a podobu jeho vyobrazovaných postav. Těmito otázkami se také zabýval mj. Stuart Anstis ve své publikaci *Was El Greco Astigmatic?*<sup>114</sup>, a Michael F. Marmor a James G. Ravin v knize *The artist's eyes: vision and the history of art.*<sup>115</sup>

---

<sup>110</sup> MATHER, George. *The psychology of visual art: eye, brain and art*. Cambridge University Press, 2013, str. 23-25

<sup>111</sup> Tamtéž, 2013, str. 26

<sup>112</sup> Tamtéž, 2013, str. 26

<sup>113</sup> Tamtéž, 2013, str. 26

<sup>114</sup> ANSTIS, Stuart M. *Was El Greco astigmatic?* Leonardo, 2002.

<sup>115</sup> MARMOR, Michael F; RAVIN, James G. *The artist's eyes*. Abrams, 2009.

Nicméně G. Mather<sup>116</sup> podotýká, že v rámci této diskuze se objevuje mnoho nedostatků. Předně, důsledkem astigmatismu je rozmazaný, lehce deformovaný obraz, nikoliv však naprosté zkreslení tvarů obrazu.

I kdyby k tomuto zkreslení přece došlo, podle Stuarta Anstite<sup>117</sup> by se El Greco těmto deformacím dříve či později přizpůsobil, respektive jeho vizuální perceptivní systém by se na tyto obrazy akomodoval a El Greco by obrazy ze skutečnosti, či z jeho vlastní paměti *viděl*, a tedy i zobrazoval v normálních rozměrech a proporcích.

Skutečnost, že El Greco trpěl astigmatismem, a že se mu obrazy a proporce obrazů jevily protáhlejší a zkreslenější, tedy ztroskotává na této studii, jež vliv astigmatismu na jeho tvorbu jednoznačně zamítá.<sup>118</sup> Stuart Anstis<sup>119</sup> připisuje El Grecovým postavám a jejich typickým proporcím autorův vědomý umělecký a stylistický záměr. Podle něj El Greco primárně vyobrazoval postavy v jejich normálních rozměrech a k protažení došlo až jeho vědomou iniciativou. Mj. jmenují postavy andělů v kontrastu k postavám smrtelníků, kdy andělé jsou většinou vyobrazováni celkově vyšší a štíhlejší, což podle těchto předpokladů svědčí o vědomě užitém manýristickém tvarosloví. George Mather píše: „Toto prodloužení bylo téměř jistě stylistická volba odrážející manýristické období v evropském umění, jež bylo v průběhu El Grecova života na vzestupu.“<sup>120</sup>

### 2.2.3 Šedý zákal

„Jasný obraz je podmíněn odpovídajícím množstvím světla na sítnici“ píše George Mather<sup>121</sup> diskutující o šedém zákalu. Šedý základ je poškozením čočky, jež se v důsledku tohoto poškození stává neprůsvitnou a způsobuje tak rozostření vidění i samotného obrazu. Mimo jiné má také zásadní dopad na vnímání barev, neboť zasahuje do *barvocitu* čočky, jež je tímto poškozením deformován a prakticky zničen.<sup>122</sup>

---

<sup>116</sup> MATHER, George. *The psychology of visual art: eye, brain and art*. Cambridge University Press, 2013, str. 26-27

<sup>117</sup> ANSTIS, Stuart M. *Was El Greco astigmatic?* Leonardo, 2002

<sup>118</sup> Tamtéž, 2002

<sup>119</sup> Tamtéž, 2002

<sup>120</sup> MATHER, George. *The psychology of visual art: eye, brain and art*. Cambridge University Press, 2013, str. 27; z anglického originálu přeložila autorka této práce.

<sup>121</sup> MATHER, George. *The psychology of visual art: eye, brain and art*. Cambridge University Press, 2013, str. 28.

<sup>122</sup> MARMOR, Michael F. *Ophthalmology and art: simulation of Monet's cataracts and Degas' retinal disease*. Archives of ophthalmology, 2006

Podle Michaela F. Landa a Dan-Erica Nilssona<sup>123</sup> toto poškození může být fatální, neboť i naprosto zdravé oko přijme v průměru pouze 10 % světelných paprsků, které jsou fotoreceptory skutečně zpracovány, přičemž zbývající množství se buď zcela rozptýlí, nebo je přijato jinými částmi oka. Nejtěžší forma šedého zákalu tedy může vést až k naprostému *zaslepení* a neprostupností oka.<sup>124</sup>

Dopad šedého zákalu můžeme jasně vidět na příkladu umělecké tvorby předního umělce Claude Moneta. Podle lékařských záznamů a jeho soukromé korespondence, jež máme k dispozici, víme, že nejrozvinutější formou šedého zákalu trpěl na počátku 20. století, konkrétně v rozmezí 10. a 20. let, což se mimo jiné i nejzřetelněji projevuje v jeho pozdních malbách, právě z tohoto období. C. Monet tyto změny ve vnímání popisoval jako snížení celkové schopnosti vidění, jako změny ve vnímání barev, které nyní byly tmavší a zakalené.<sup>125</sup> Uvedeme-li si tyto obrazy jeho pozdní tvorby do kontrastu s jeho ranými obrazy, jak ve své knize uvádí G. Mather<sup>126</sup>, konkrétně obrazy *japonského mostu v Giverny*, z let 1899 a 1920., naskytne se nám přesný obraz a význam těchto výše zmíněných změn. Pro Monetovu pozdní tvorbu jsou typické abstraktnější prvky a scény, odlišné užívání barev a tahů štětcem.

Nicméně dlužno podotknout, že existují další faktory, které k těmto změnám mohly přispět, jako například Monetův vysoký věk, či umělecký vývoj odrážející se v jeho tvorbě.<sup>127</sup>

#### 2.2.4 Retinální degenerace

Neboli degenerace sítnice, je poškození především centrální části sítnice nazývané *fovea*, v níž se soustřeďuje největší množství čípků, které jsou zodpovědné za ostré vidění v jasném prostředí.<sup>128</sup> Primárním důsledkem tohoto poškození je ovlivnění vizuální percepce, konkrétně značné rozostření vizuálního obrazu.<sup>129</sup>

---

<sup>123</sup> LAND, Michael F, NILSSON, Dan-Eric. *Animal Eyes*. Oxford University Press, 2012

<sup>124</sup> MATHER, George. *The psychology of visual art: eye, brain and art*. Cambridge University Press, 2013, str. 26-28

<sup>125</sup> MARMOR, Michael F. *Ophthalmology and art: simulation of Monet's cataracts and Degas' retinal disease*. Archives of ophthalmology, 2006

<sup>126</sup> MATHER, George. *The psychology of visual art: eye, brain and art*. Cambridge University Press, 2013, str. 26-28

<sup>127</sup> Tamtéž, 2013, str. 26-28

<sup>128</sup> MATHER, George. *The psychology of visual art: eye, brain and art*. Cambridge University Press, 2013, str. 26-28

<sup>129</sup> MARMOR, Michael F. *Ophthalmology and art: simulation of Monet's cataracts and Degas' retinal disease*. Archives of ophthalmology, 2006

Podle Michaela F. Marmora, jež se ve své publikaci *Ophthalmology and Art: Simulation of Monet's Cataracts and Degas' Retinal Disease*<sup>130</sup> zabývá právě tímto tématem, byla retinální degenerací přičítána mj. Edgaru Degasovi.

George Mather<sup>131</sup> ve svém díle mimo E. Degase zmiňuje dále i Georgii O'Keeffe, která je považována za jednu z největších umělkyně 20. století.

Podle Michaela F. Marmora<sup>132</sup> začal Edgar Degas pociťovat prvotní změny ve vizuální percepci koncem 19. století, přesněji v 80. letech. V té době se ve své korespondenci a dopisech zmiňuje o tom, že jeho oči jsou slabé a že mu činí obtíže číst a psát. Jeho rukopis začíná být nepravidelný a písmo se mu jeví zvětšené. Nicméně jeho rozšiřující se poškození zraku, tj. postupnou ztrátu zraku, nejméněji reflektuje jeho tvorba. Jeho raná díla byla definována „přesně vykreslenými detaily obličeje, pečlivým stínováním a pozorností, jež věnoval struktuře skladu baletních kostýmů a ručníků.“<sup>133</sup> S postupně se zhoršujícím poškozením byla tato detailnost a preciznost jeho tvorby čím dál tím méně propracována a jeho pozdní díla je zcela pozbývala. Hlavní linie obrazu se postupně ztrácely a detaily postav se prakticky zcela vytratily. Podle G. Mathera si Degas stěžoval „že viděl pouze okolí místa, na které se díval, ale nikdy ne samotné místo.“<sup>134</sup>

Ve tvorbě Georgie O'Keeffe se podle G. Mathera retinální degenerace projevovala zejména tak, „že holé skvrny na plátně byly přehlíženy ... Někdy malovala na stejnou plochu dvakrát.“<sup>135</sup>

### 2.2.5 Barvoslepost

Naše schopnost správného vizuálního vnímání do určité míry závisí i na naší schopnosti vnímat, a především rozpoznávat a rozlišovat barvy.

---

<sup>130</sup> Tamtéž, 2006

<sup>131</sup> MATHER, George. *The psychology of visual art: eye, brain and art*. Cambridge University Press, 2013, str. 28

<sup>132</sup> MARMOR, Michael F. *Ophthalmology and art: simulation of Monet's cataracts and Degas' retinal disease*. Archives of ophthalmology, 2006

<sup>133</sup> Tamtéž, 2006, str. 1764; z anglického originálu přeložila autorka této bakalářské práce.

<sup>134</sup> MATHER, George. *The psychology of visual art: eye, brain and art*. Cambridge University Press, 2013, str. 30.

<sup>135</sup> MATHER, George. *The psychology of visual art: eye, brain and art*. Cambridge University Press, 2013, str. 31.

Tuto schopnost máme díky trichromatickému vidění, které je zapříčiněno třemi druhy čípků a jejich konkrétní povahou, kdy každý jeden čípek nese jinou sadu pigmentů a je citlivý vůči odlišným vlnovým délkám světla. Čípky, které jsou citlivé na vlnové délky v rozsahu přibližně 425nm nesou modrofialovou barvu, při 530nm nesou barvu zelenou a při 560nm nesou barvu oranžovou.<sup>136</sup>

Nutno podotknout, že pokud by se u někoho objevilo poškození kteréhokoliv z čípku, ať už by bylo v jakémkoliv rozsahu, neznamenalo by to, že by byl nutně barvoslepý. Pouze by měl omezenou škálu barev, jež by uměl identifikovat a rozlišovat. Pro takové případy se používá charakteristiky poškození *nedostatkem barvy*, nikoliv barvosleposti.<sup>137</sup>

Pro naši práci je ovšem důležité vědět, jak toto poškození ovlivňuje vizuální vnímání obrazu a jeho tvorbu. To, co už víme, je skutečnost, že barvoslepost výrazně ovlivňuje vnímání obrazu či scény z hlediska její barevnosti a do určitého části i její kompozici. Umělci postižení tímto poškozením jsou ovlivňováni jak z pozice umělce, jakožto pozorovatele, tak i z pozice umělce, jakožto tvůrce, neboť dochází k ovlivnění samotného procesu tvorby obrazu od jejího základní aspektu, tj. správného zvolení a následně míchání barvy, kdy v důsledku tohoto poškození není možné zvolit a namíchat barvu, jejíž odstín by odpovídal odstínu skutečnému.<sup>138</sup>

### 2.3 Zpracování vizuální informace

V předchozích kapitolách jsme se pokusili nastínit základní podobu zrakové soustavy, jejích částí a základních funkcí a jednotlivých stadií zpracování informací. Už víme, jakou formu má světlo, jakým způsobem je přijímáno okem, jakým způsobem se z něho stane sítnicový obraz, u něhož jsme si definovali jeho základní povahu. V této kapitole se zaměříme na poslední fázi procesu vizuálního vnímání, a to konkrétně na poslední fázi *zpracování vizuální informace*.

Z předchozích kapitol víme, že buňky, které jsou zodpovědné za příjem světelného signálu, se nazývají fotoreceptory. Jak již bylo výše řečeno, lidské oko obsahuje dva typy těchto receptorů, a *to* tyčinky a čípky.

---

<sup>136</sup> Tamtéž, 2013, str. 29-30

<sup>137</sup> Tamtéž, 2013, str. 29-30

<sup>138</sup> Tamtéž, 2013, str. 29-30

Tyčinek máme přibližně 120 milionů a soustřeďují se především ve vnější oblasti fovei. Tyčinky jsou zodpovědné za noční vidění a vidění v ne příliš jasných podmínkách. Čípků lidské oko obsahuje méně, přibližně 7 milionů a ty se soustřeďují především v oblasti fovei, kde zajišťují naše nejostřejší vidění.<sup>139</sup>

Jacques Aumont<sup>140</sup> píše: „Každý sítnicový receptor je spojen s nervovou buňkou (tyto spoje se nazývají *synapse*) a každá z nervových buněk je synapsemi spojena s dalšími buňkami, jež tvoří vlákna optického nervu.“ Na základně spojení těchto synapsí a velkého množství dalších spojů, vzniká mezi buňkami hustá komunikační síť. Optický nerv, nesoucí vstupní informace z oka, končí v oblasti *corpus geniculatum*, která je spojena s další oblastí v zadní části mozku a celý tento proces končí v šedé mozkové kůře.<sup>141</sup>

Nicméně jak Jacques Aumont<sup>142</sup> podotýká, tato poslední fáze, jakkoliv je pro proces zpracování vizuální informace významná, dokonce možná nejvýznamnější, je nám stále z části skryta. Výzkumy této oblasti započaly až v druhé polovině 20. století, a existuje ještě mnoho otázek, které nebyly zodpovězeny, například povaha nervového signálu, jež přenáší informace z oka, konkrétně ze sítnice do zrakové oblasti mozku.

## 2.4 Změny ve vizuálním zpracování informace

Změny ve vizuálním zpracování informace mohou nastat tehdy, jsou-li některé mozkové části, především ty části účastníci se přímo procesu zpracování informací, poškozeny. Tato poškození mohou nastat v důsledku mechanického poranění mozku, nebo v důsledku neurodegenerativních onemocnění, které ničí mozkové buňky, a tedy i mozkovou tkáň.<sup>143</sup>

---

<sup>139</sup> AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009, str. 15

<sup>140</sup> Tamtéž, 2009, str. 15.

<sup>141</sup> Tamtéž, 2009, str. 15-16.

<sup>142</sup> Tamtéž, 2009, str. 15-16.

<sup>143</sup> MATHER, George. *The psychology of visual art: eye, brain and art*. Cambridge University Press, 2013, str. 35

Pro naše účely je stěžejní skutečnost, že do procesu vizuálního zpracování informací se zapojuje velká plocha mozkové kůry, a tak poškození, jak píše George Mather: „...mohou způsobit celou řadu defektů vizuálního vnímání v závislosti na různých vizuálních úlohách prováděných v oblastech škod.“<sup>144</sup> To znamená, že poškození mozkové kůry, s tím související i poškození vizuálního zpracování informací, může být různé a může nás poškozovat různými způsoby. V této kapitole si uvedeme několik příkladů a možností poškození různých mozkových oblastí.

Nejzávažnějším a fatálním poškozením, je poškození zrakové mozkové oblasti, tj. *primární zrakové kůry* ležící v okcipitálním laloku, jež v konečném důsledku způsobuje naprostou a definitivní ztrátu zraku, neboť tato oblast je základnou a zdrojem pro veškeré vizuální zpracování.

Poškození *sekundárních oblastí* oproti primární ztrátě zraku nezpůsobují, nicméně poškozením těchto oblastí dochází k specifickým typům zrakového poškození v závislosti na typu poškozené oblasti.<sup>145</sup> Obecně dochází k poškození některých vizuálních zkušeností, jako například schopnosti barevně vidět, malovat aj., nicméně jejich kognitivní funkce<sup>146</sup> většinou zůstávají nedotčené.<sup>147</sup> V důsledku poškození kortexu parietálního laloku<sup>148</sup> dochází k poruše vnímání vizuálního prostoru, v jehož rámci je vnímána pouze jeho jedna strana, nejčastěji to bývá strana pravá. Dokonce se zdá, že lidé s touto poruchou zcela ignorují existenci levé strany, tj. její podstaty a prostoru a věcí, jež se v jejím prostoru nachází. Toto poškození se nazývá *vizuální neglect syndrom* a je pravděpodobně zapříčiněno poškozením oblastí, jež jsou zodpovědné za naši schopnosti selektivní pozornosti.<sup>149</sup>

---

<sup>144</sup> Tamtéž, 2013, str. 35.

<sup>145</sup> Tamtéž, 2013, str. 35-36

<sup>146</sup> Kognitivními funkcemi neboli funkcemi poznávacími, myslíme funkce zahrnující paměť, pozornost, řečové funkce. (Mather, 2013)

<sup>147</sup> SACKS, O; WASSERMAN, R. *The case of the colorblind painter*. The New York Review, November 1978, 25-33, podle MATHER, George. *The psychology of visual art: eye, brain and art*. Cambridge University Press, 2013

<sup>148</sup> Kůra temenního laloku (pozn. aut.)

<sup>149</sup> MATHER, George. *The psychology of visual art: eye, brain and art*. Cambridge University Press, 2013, str. 41-42

### 3. Obraz

V úvodu jsme si velice zběžně definovali, co myslíme *obrazem*, co jím budeme myslet v průběhu této práce, a jak s ním budeme pracovat. V této kapitole se těmito otázkami budeme zabývat důkladněji. Budeme se zabývat obrazem, jeho definicemi a různými úhly jeho chápání. Dále jeho zobrazením a tím, co obraz činí obrazem a co ho odlišuje od skutečnosti. V dalších částech této kapitoly se budeme zabývat možnostmi *vidění, čtení a myšlení* obrazu.

Tématem této práce je vizuální vnímání obrazu. Naše práce tedy začíná v okamžiku, „kdy se postavíme před obraz.“<sup>150</sup>

V ten významný okamžik, kterého se účastní více aktérů, jež jsou jeho součástí a jež tento okamžik fakticky tvoří a definují. Jsme to my, v roli pozorovatelů, je to obraz, a naše umění vidět.<sup>151</sup> Naši schopnost vidět, tj. proces vidění, jsme si v naší práci již popsali a definovali. Nyní je nutno zabývat se dalšími proměnnými, dalšími účastníky tohoto *okamžiku*, jež tvoří naše vizuální vnímání a naši vizuální zkušenost.

Obraz může být chápán z hlediska dvou poloh, tj. obraz jako dílo (malba, kresba aj.), nebo obraz ve smyslu jeho vytváření si v procesu vnímání světa, jako nástroj sloužící k jeho pochopení, tj. *uděláním si obrazu o něčem*. Obraz je to, co nás určitým způsobem formuje, co spolu s dalšími obrazy vytváří náš svět. Obrazy obsahují příběhy, poselství. „Anebo jsou to možná jen prázdné přítomnosti, které zaplňujeme touhou, zkušeností, otázkami a lítostí.“<sup>152</sup> Podle Nelsona Goodmana<sup>153</sup> může obraz zobrazovat cokoliv. Ne nutně to, co přejímá z předmětné skutečnosti, neboť to, co obraz představuje, nebo co by měl představovat a zobrazovat, to se odvíjí pouze od toho, jak jsou tyto předměty nejčastěji a běžně vidány. Tyto faktory už záleží na individuálních systémech, na tom, jak jsou tyto obrazy stereotypovány, na našich vlastních zkušenostech, zájmech, na našich životech. Podle Miroslava Petříčka je obraz „způsob, jímž si před-stavujeme svět, to, čemu říkáme skutečnost, a tedy to, co vidíme, když otevřeme oči.“<sup>154</sup>

---

<sup>150</sup> TŘEŠTÍK, Michael. *Umění vnímat umění: guerrilla writing about art*. Praha: Gasset, 2011, str. 11.

<sup>151</sup> Tamtéž, 2011, str. 11.

<sup>152</sup> MANGUEL, Alberto. *Čtení obrazů: o čem přemýšlíme, když se díváme na umění?* Brno: Host, 2008, str. 19.

<sup>153</sup> GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007, str. 45.

<sup>154</sup> PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha: Herrmann & synové, 2009, str. 36.



Nicméně Petříček<sup>155</sup> dále přemýšlí, jak tyto obrazy odlišit od obrazů skutečnosti. Neboť obrazy, jež vidáme, jsou obrazy, jež jsou z části (*zcela?*) definovány naší vlastní zkušeností, našimi životy.

Podle Alberta Manguela<sup>156</sup> skrze obrazy, do nichž ukládáme své zkušenosti s naším životem, s reálným světem, můžeme dojít k jeho poznání. Podle něj, když vnímáme jakýkoliv obraz, když na něj hledíme a prohlížíme si ho, neprohližíme si něco, co nám je předváděno například galerií, či konkrétní výstavou, expozicí, ale prohlížíme si obraz, který je formován našimi zkušenostmi, tím, s čím jsme se již dříve setkali, tím, čím jsme si prošli a co jsme prožili.

Co z obrazu dělá obraz, nikoliv skutečnost? Podle Miroslava Petříčka<sup>157</sup> je to rám. Ten vymezuje hranice, hranice, jež náleží obrazu, nikoliv skutečnosti. Miroslav Petříček píše: „To, co dělá obraz obrazem, je jeho rám.“<sup>158</sup> Pozorovatel zapřičiňuje existenci obrazu. Obraz je utvářen, dívá-li se na něj někdo se svými zkušenostmi a svou minulostí, jeho existence je zapřičiněna pouhým vnímáním toho konkrétního pozorovatele, pouhým přemýšlením nad tím, co vidí.<sup>159</sup>

*Rám*<sup>160</sup> nám poskytuje útočiště, uvádí hranice, které vymezují obraz, na který hledíme a který vnímáme, vymezuje, kde probíhá naše obrazové a vizuální vnímání a kde už nikoliv, kde obraz končí. Rám nás uvádí do obrazového prostoru, nepatří do obrazu, naopak, rám patří samotnému účastníkovi/pozorovateli, z jehož perspektivy hledí na *obraz*, ale není determinován pravidly a strukturou, jimiž byl obraz vytvořen.<sup>161</sup> Podle M. Petříčka má rám navíc ještě jednu úlohu, a to vymezení a rozdělení „srozumitelného z nesrozumitelného.“<sup>162</sup> Nesrozumitelnost je podle něj to, co naše životy činí složitějšími.

---

<sup>155</sup> Tamtéž, 2009, str. 36

<sup>156</sup> MANGUEL, Alberto. *Čtení obrazů: o čem přemýšlíme, když se díváme na umění?* Brno: Host, 2008, 450 s.

<sup>157</sup> PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé.* Praha: Herrmann & synové, 2009, str. 37

<sup>158</sup> Tamtéž, 2009, str. 37

<sup>159</sup> Tamtéž, 2009, str. 37

<sup>160</sup> Nutno podotknout, že pojem *rám*, s nímž v této práci pracujeme a budeme pracovat i nadále, není totéž, co pojem *rámec*. Pojem *rámec* začal být užíván na konci dvacátého století a skrývá se za ním jiné a komplexnější spektrum pojmů. Rámecem obrazu jsou nyní myšleny galerie, výstavy, kulturní a sociální předpoklady, jednotlivé státní příslušenství aj. Rámecem obrazu je nyní, nově, myšleno vše. (Třeštík, Michael. *Umění vnímat umění*, Praha: Gasset, 2011, 226 s.)

<sup>161</sup> TŘEŠTÍK, Michael. *Umění vnímat umění: guerrilla writing about art.* Praha: Gasset, 2011, 226 s.

<sup>162</sup> PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé.* Praha: Herrmann & synové, 2009, str. 39

Lidská touha po přežití a pud sebezáchovy jsou podmíněny tím, že našemu okolí rozumíme, *děláme si o něm obraz*, na základě něhož se v prostředí, v němž se pohybujeme snáze orientujeme a poznáváme ho. To znamená, že rám ohraničuje nesrozumitelné od toho, o čem jsme si již udělali obraz, tj. od námi již srozumitelného. Dlužno podotknout, že tento proces je procesem neustále se opakujícím, neboť v našem světě se neustále setkáváme s obrazy, jimiž zprvu nerozumíme a jejichž srozumitelnost musíme pochopit, musíme si o ní udělat obraz, uvést sami sebe do jejich podstaty, proto je tento rám neustále obměňován.<sup>163</sup>

Jaký je ale vztah obrazu ke skutečnosti? Nebo spíše jakou má obraz funkci? Podle Jacquese Aumonta<sup>164</sup> má obraz funkci symbolickou, poznávací a estetickou. Jeho symbolická funkce pramení ze symbolického odkazu, jež je obrazem předávám.

Může to být symbol náboženského odkazu, intelektuálního odkazu, nebo symbol, jež odkazuje na šíření určitých morálních, sociálních hodnot. Poznávací funkcí obrazu je jeho vizuální poznávací poselství, na jehož základě poznáváme svět a jeho estetickou funkcí je schopnost obrazu vyvolat v nás nějaké pocity, afekty a vášně.<sup>165</sup> „Základní funkcí obrazu je zajistit, upevnit, usnadnit a upřesnit náš vztah k vizuálnímu světu – jeho úkolem je tedy *objevování vizuálního světa*.“<sup>166</sup> Obraz nám, jak již bylo zmíněno, pomáhá udržovat naši orientaci ve světě, poznávat ho a porozumět mu.

### 3.1 Vidění obrazu

Jakým způsobem ale *vidíme* obraz, když ho vidíme? Především je nutno podotknout, že na obraz se nikdy nedíváme *nevinným okem*<sup>167</sup> V této práci jsme několikrát podotýkali, že do procesu vidění vstupuje několik faktorů, přičemž nejdůležitějšími z nich jsou naše zkušenosti, život, myšlenky, vzpomínky. Toto všechno, co nás definuje, vstupuje i do vidění, vnímání a definování viděného obrazu. Nicméně pozorujeme-li obraz, existuje pár principů, fází, jimiž se naše vnímání v rámci tohoto *vidění* řídí a podle nichž postupuje.

---

<sup>163</sup> Tamtéž, 2009, str. 39

<sup>164</sup> AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009, 336 s.

<sup>165</sup> Tamtéž, 2009, str. 72

<sup>166</sup> Tamtéž, 2009, str. 72.

<sup>167</sup> GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007, str. 24

Podle Radovana Šikla<sup>168</sup> je náš percepční systém vybaven tzv. *percepčním nastavením*, jež nás udržuje v permanentní perceptivní připravenosti, a který ovlivňuje nejen naši schopnost identifikace a interpretace jednotlivých předmětů, ale i to, jak na nás budou působit a jak je budeme vnímat. Základem percepčního nastavení každého člověka jsou mj. jeho předešlé zkušenosti, vzpomínky, citové rozpoložení. Toto nastavení náš percepční systém následně připravuje na percepci a pomáhá mu vnímaný předmět zasazovat do již přednastaveného kontextu, na jehož základě systém vytváří očekávání o podobě, vlastnostech a podstatě předmětu, a kdy následně dochází k rozpoznávání předmětů a scén. Rychlost tohoto procesu závisí na obsahové a celkové komplexnosti scény.

Tímto tématem se hlouběji zabývá také Michael Třeštík<sup>169</sup>, který definuje konkrétní fáze procesu vidění a zkoumání obrazu. První z těchto fází je zaměření se na nejvýznamnější, nebo nejvýraznější část. Především pak snaha zaměřit se na komplexnost scény, jež nám poskytuje základní a nejdůležitější informace o obrazu.<sup>170</sup> K tomuto zaměření dochází díky našim kmitavým očním pohybům, které jsou reflexivní a zcela autonomní na naší vůli a které se fixují na nejvýraznější místo obrazu, jež je dáno největší informační plochou<sup>171</sup>. Jakmile dojde k zaměření pohledu, nastává část hledání prvků, jež jsou si nějakým způsobem podobné, jež by k sobě měly nějakým způsobem patřit. Toto hledání je o něco složitějším procesem řídicím se naší zkušeností, tedy tím, co jsme již viděli a co již vizuálně známe a dalšími logickými funkcemi. Prvky, jež naše oko a mozek, respektive naše vnímání, vyhodnocuje, jako prvky, jež spolu korelují, tj. navzájem spolu souvisí, jsou prvky, které jsou k sobě fyzicky blíže, a které jsou si typově podobné. Naše vnímání dále předpokládá uzavřenost tvarů, ukončenost linií a proto prvky, jež jsou otevřené, či neukončené, automaticky dokončuje. Pokud prvky přesto neodpovídají tomuto principiálnímu doplnění, pak je toto doplnění domyšleno, a pokud ani to není možné, jsou prvky automaticky převedeny do *pozadí* obrazu, kde již nadále nejsou zčásti vnímány a není jim věnována výraznější pozornost.<sup>172</sup>

---

<sup>168</sup> ŠIKL, Radovan. *Zrakové vnímání*. Praha: Grada. 2012, str. 23.

<sup>169</sup> TŘEŠTÍK, Michael. *Umění vnímat umění: guerrilla writing about art*. Praha: Gasset, 2011, 226 s.

<sup>170</sup> ŠIKL, Radovan. *Zrakové vnímání*. Praha: Grada. 2012, str. 23

<sup>171</sup> Oční pohyby a jejich fixace mj. závisí i na zadání a konkrétnosti bodu, na jež se máme zaměřit a informace, kterou máme z obrazu získat. Výrazným podnětem jsou například emocionální, násilné či eroticky zabarvené scény. (Šikl, 2012, str. 27)

<sup>172</sup> TŘEŠTÍK, Michael. *Umění vnímat umění: guerrilla writing about art*. Praha: Gasset, 2011, 226 s.

Tento princip je nazýván principem *figury a pozadí*. Figurou jsou prvky, jež byly v rámci obrazu seskupeny a jež se v rámci té výsledné podoby obrazu jeví a jsou interpretované jako významné.<sup>173</sup> V rámci interpretace obrazových prvků mohou nastat situace, kdy prvky seskupit a interpretovat nelze, v důsledku různých vlivů, v takovém případě si systém vnímání na základě předešlých zkušeností nějakou interpretaci sám „vytvoří“.<sup>174</sup>

Druhá fáze může nastat, pokud dojde k úspěšné identifikaci a interpretaci figury a pozadí. Druhou fází je fáze vnímání *prostoru*, konkrétně identifikace hloubky prostoru. Podle Třeštíka<sup>175</sup> existuje více způsobů, jak je při vnímání obrazu možné dojít k identifikaci její hloubky. Základním způsobem a nejvýznamnějším prostředkem pro získání těchto informací je pohyb, konkrétně pak pohyb hlavy, který nám i při sebemenší změně úhlu pohledu, změně výšky nebo vzdálenosti může změnit strukturu a rozprostření předmětů, jež jsou k nám blíže či naopak dál.

V případě identifikace hloubky prostoru v obraze jako takovém, tj. v malbě, tento způsob identifikace není vhodný, nebo řekněme není dostačující, neboť v obraze se předměty nehýbou. V takovém případě je využívána malířská technika, skrze níž je identifikace prostoru a hloubky možná, a to tzv. *gradient*. Gradient zapřičiňuje to, že blízké předměty jsou vyobrazovány a jeví se nám detailněji než předměty vzdálenější. „... do hloubky prostoru ubývá množství informací o struktuře předmětů.“<sup>176</sup> Informace o prostoru a o jeho hloubce je možné získat také prostřednictvím naší zvnitřnělé představy o *stálosti velikosti předmětů*. Každý člověk ví, jak velká je a jak velká může být lidská postava. Když se nám tedy některá z postav jeví menší, než druhá, automaticky víme, že se jedná o postavu stojící dál v našem vnímaném prostoru. Tato představa stálosti velikosti předmětů je využívána jak ve vnímání reality každodenního života, tak ve vnímání hloubky a prostoru obrazu. V případě obrazů je tato představa hlavním principem, jež využívá perspektiva.<sup>177</sup>

---

<sup>173</sup> Tamtéž, 2011, str. 35-36

<sup>174</sup> Tamtéž, 2011, str. 35-36

<sup>175</sup> Tamtéž, 2011, str. 36

<sup>176</sup> TŘEŠTÍK, Michael. *Umění vnímat umění: guerrilla writing about art*. Praha: Gasset, 2011, str. 36.

<sup>177</sup> Tamtéž, 2011, str. 36

Nicméně dlužno podotknout, že nejvýznamnějším faktorem, projevujícím se v hodnocení a vidění obrazu, nejsou ani tak tyto vnější proměnné, které jsme si výše vysvětlili ale spíš faktor toho, „*kdo (obraz) vidí*.“<sup>178</sup> Jedná se o vnitřní proměnné a vlivy, které ovlivňují každého člověka, který k obrazu a k jeho vidění přistupuje s již získaným schématem zkušeností, jež jsou jeho součástí, jež ho definují. Nejedná se pouze o zkušenosti zrakové, tj. vizuální, ale i zkušenosti, které jsme již získali a jsou i nadále získávány například pomocí hmatu. Právě tyto zkušenosti, zkušenosti získané hmatem, jsou pro nás významné, neboť nám zprostředkovávají svět takový, jaký skutečně je. Jak předměty skutečně vypadají, jaký mají tvar, jak jsou těžké/lehké, z jakého jsou materiálu aj. Naše vizuální zkušenosti jsou z velké části takové, jak se nám v tom daném okamžiku jeví, podléhají různým vnějším proměnným, například míře osvětlení aj. Aby nedocházelo k nestálosti vnímaných podnětů, naše zraková soustava se tyto vnější, nahodilé proměnné a vlivy snaží co nejvíce eliminovat a snaží se nám podávat informace o tom, jaké povahy vnímané podněty skutečně jsou. Ovšem i tato eliminace a transformace podnětů je ovlivňována naší předešlou zkušeností a tím, jak jsme již objevili a porozuměli světu.<sup>179</sup>

Viděním obrazu v čase se do jisté míry zabývá také Roland Barthes ve svém díle *Světlá komora: poznámka k fotografii*.<sup>180</sup> „Fotografie byla a je pronásledována fantomem malby (...) jako by se narodila z obrazu na plátně.“, píše Roland Barthes<sup>181</sup> Podle něj je fotografie a v podstatě i samotný obraz, jež fotografie uchovává, jakousi vzpomínkou, dosvědčením toho, že to, co fotografie zaznamenává, skutečně bylo. Fotografie má moc učinit minulost současností, pomíjivé hmatatelným.

Obrazy jsou tedy viděny mimo hranice času, a mohou být viděny kýmkoliv, kdo obraz vidí, kdo ho vnímá. Toto vědomí minulosti, to, co fotografie zapřičiňuje je to, že mění skutečné a pravdivé, kdykoliv kdokoliv hledí na fotografii, v tom okamžiku vnímá to, co bylo, ale i to, co je, neboť do toho vidění se nyní vstřebávají i pozorovatelovy afekty, pocity, vášně. „Obraz je nicota předmětu.“<sup>182</sup>, ale zároveň i vědomí toho, že předmět, který obraz uchovává a obsahuje, opravdu existoval, že byl.

---

<sup>178</sup> Tamtéž, 2011, str. 38.

<sup>179</sup> Tamtéž, 2011, str. 38.

<sup>180</sup> ROLAND, Barthes. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Praha: Agite, 2005, 124 s.

<sup>181</sup> Tamtéž, 2005 str. 35.

<sup>182</sup> Tamtéž, 2005, str. 107.

V tom je podle Barthes *šilenství* fotografie, skutečnost, že nic jiného tak pravdivě neuchovávalo a dosud ani neuchovává reprezentaci minulosti, tak, jako právě fotografie. Jde o šilenství toho, že tu něco bylo a teď to tu není. Fotografie a obraz, jež uchovává je tedy „nepravdivá v rovině percepce, pravdivá v rovině času.“<sup>183</sup>

### 3.2 Čtení obrazu

Je možné *číst obraz*? Existuje nějaký universální způsob čtení obrazu, nebo je pouze jeden, konkrétní, pro každý obraz jiný? Těmito otázkami se mimo jiné zabývá Alberto Manguel ve své příznačně pojmenované knize *Čtení obrazu: O čem přemýšlíme, když se díváme na umění*<sup>184</sup>.

Podle Manguela, když *čteme obrazy* „vkládáme do nich časovou kvalitu příběhu (...) prostor rozširujeme o nějaké to před a po.“<sup>185</sup> Díky tomu se obrazy stávají věčnými a neměnnými. Díky těmto příběhům, které do nich při jejich čtení vkládáme, kterými je definujeme. Manguel vzpomíná na Andrého Malrauxe, který používal termín „imaginární muzeum“<sup>186</sup>, jako vysvětlení toho, jak v současné době probíhá dialog mezi jednotlivými obrazy, sochami a obecně uměleckými díly. Díla, ke kterým bylo dříve přistupováno samostatně, která byla tvořena a vnímána bez jakéhokoliv jiného kontextu, byla čtena jinak než díla, jež nyní umístíme mezi dříve a později vytvořená díla. Nyní dochází k dialogu, odehrává se tu změna, jiné příběhy, jiné kontexty.

Objevuje se bezpočet příběhů, odlišujících se jeden od druhého, neboť příběhy tvoří ti, kdo obraz v danou chvíli čtou a kdo do těchto příběhů vkládají své znalosti, vědění, momentální afekty a pocity, předsudky, informace a tak dále. V rámci čtení obrazu neexistují jednotné, konečné formy příběhů, neexistuje jednotné určení, co je správné a pravdivé a co ne. Jedná se pouze o momentální situaci a okolnosti, jež tuto situaci a čtení obrazu zapříčinili. Čteme-li obraz, dochází ke střetu interpretací a záměrů každého z účastníků na obraze, neboť tvůrce obrazu při zobrazování čerpá z jistých představ a záměrů, které ne vždy může na plátno vyobrazit a v konečném výsledku může vzniknout obraz rozličný k původní představě.

---

<sup>183</sup> Tamtéž, 2005, str. 107.

<sup>184</sup> MANGUEL, Alberto. *Čtení obrazů: o čem přemýšlíme, když se díváme na umění?* Brno: Host, 2008, 450 s.

<sup>185</sup> Tamtéž, 2008, str. 24.

<sup>186</sup> Tamtéž, 2008, str. 24.

Dalším účastníkem, jež se podílí na čtení obrazu, je pozorovatel. Účast pozorovatele je také odlišná, odlišná z hlediska roviny času, ve které pozorovatel k obrazu přistupuje. Čtení obrazu bude odlišné, přistupuje-li pozorovatel k obrazu v době vzniku obrazu, nebo v době pozdní, kdy je obraz vnímán z hlediska dialogu.<sup>187</sup>

Podle Miroslava Petříčka<sup>188</sup> ve chvíli, kdy se pozorovatel snaží číst obraz, před kterým stojí, doslova hledá místo, ze kterého by obraz viděl tak, odkud je obraz *obrazem*, odkud je obraz, jeho předměty a perspektiva, viděna správně, totiž z místa, ze kterého obraz stvořil sám tvůrce a ze kterého viděl to, co dalo vzniknout právě tomuto obrazu. Pokud se tento proces hledání správného místa pozorovateli podaří, je nyní schopen obraz vidět jako *obraz*, už ne jako směs tvarů a barev, stane se součástí obrazu, jeho čtení a jeho skutečností. „Obraz změnil nejen způsob vidění, ale také způsob uvažování.“<sup>189</sup> Pozorovatel stojí před obrazem a „konstruuje zorný úhel, který je zorným úhlem obrazu.“<sup>190</sup> a zároveň „zorným úhlem“ je pozorovatel, jedině on, nikdo jiný, přičemž mezi těmito dvěma zornými úhly se stane něco dalšího, vznikne nový třetí prostor, něco „mezi“.<sup>191</sup> Toto *mezi* je to, v čem se nacházíme, když se snažíme přečíst obraz.

Je to „okamžik, o němž lze říct: něco končí, ale ještě neskončilo, a něco začne, ale ještě nezačalo.“<sup>192</sup>

### 3.3 Myšlení obrazem

Tímto se dostáváme k otázkám, zda je možné přemýšlet nad otázkami týkající se *myšlení obrazem*. Miroslav Petříček<sup>193</sup> tvrdí, že to smysl má, dokonce smysl poměrně dobrý. Vysvětluje to na příkladu filosofického myšlení a vědění, které nás vyvádí z rovnováhy, mate nás a v jehož důsledku musíme hledat smysl nového myšlení, které by nás uvedlo zase zpět do rovnováhy.

---

<sup>187</sup> Tamtéž, 2008, str. 24

<sup>188</sup> PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha: Herrmann & synové, 2009, str. 14-15

<sup>189</sup> Tamtéž, 2009, str. 15.

<sup>190</sup> Tamtéž, 2009, str. 26-27.

<sup>191</sup> Tamtéž, 2009, str. 26-27.

<sup>192</sup> Tamtéž, 2009, str. 26.

<sup>193</sup> Tamtéž, 2009, str. 26

Nicméně se zdá, že umění se ocitá na hranici tohoto vědění a myšlení, a že v případě umění, v rámci čtení a vnímání obrazu k těmto procesům dochází pouze v rámci onoho *mezi*, o němž jsme již mluvili. Zdá se, že pozorovatel zůstává pouze ve fázi nerovnováhy.

Co to tedy znamená, řekneme-li *myšlení obrazem*? Podle Miroslava Petříčka<sup>194</sup> je to myšlení, jež „klade do vzájemné souvislosti myšlení a obraz.“ Nicméně také říká, že tuto souvislost je možno chápat dvěma způsoby. Způsoby, jež jsou nám blízké, neboť odpovídají historickému vývoji, jehož jsme byli a jsme součástí. Neboť první způsob odráží tradici, jež byla až do novověku udržována, a to oddělení vědy od umění, vědy od náboženství, racionální od iracionální a druhý způsob naopak odráží tradici moderní doby, tj. tradici, jejímž cílem je správně myslet, využívat logiku a racionálně a uvádět vědění do souvislostí, a je jistým způsobem její odpovědí. Prvním způsobem je rozdělení myšlení od obrazu. Jedná se o způsob, jež hledá rozdíly, ale částečně i podobnosti mezi myšlením, tvorbou, obrazem a tím, co obraz představuje. Základní představou tohoto způsobu je ostrý kontrast mezi oběma polohami. Druhý způsob mezi myšlením a obrazem předpokládá souvislost a je přesvědčen, že tento vztah by bylo zajímavé sledovat a zkoumat. Myšlení je tímto způsobem chápáno nikoliv jako samostatná entita, nýbrž jako pouhý nástroj kontrolující, zda nedochází k chybnému myšlení, k chybnému hledání pravdy a správnosti.

Je to kontrast k tradičnímu způsobu myšlení, hledající jednoduché až nejjednodušší prvky v rámci samotného procesu myšlení, ale Miroslav Petříček upozorňuje, že myšlení by nám mělo pomoci pochopit podstatu složitosti, proč je složité složitým. Pokud bychom myšlením mysleli a prožívali ho jako proces, jako sobě vlastní proces, potom by myšlení obrazem mohlo fungovat, v opačném případě nikoli.<sup>195</sup> M. Petříček říká: „mezi myšlením a obrazem je zcela jistě nějaká velmi těsná souvislost.“<sup>196</sup>, přičemž podle něj jde tuto souvislost nejlépe vidět na příkladu filmového obrazu, jeho komplexnosti, obrazu, jež se pohybuje a jež má svou vlastní složitost.

---

<sup>194</sup> Tamtéž, 2009, str. 27.

<sup>195</sup> Tamtéž, 2009, str. 34

<sup>196</sup> Tamtéž, 2009, str. 29.



Tuto tezi a diskusi nad tím, zda myšlení obrazem je, ukončuje větami: „nechci zodpovědět otázku „co je obraz?“ a „co je myšlení?“, nýbrž otázku, čím musí být jedno i druhé, myšlení a obraz, aby bylo možné mluvit o jejich spojitosti. Slovo „složitost“, „komplexita“ není ještě celá odpověď na tuto otázku, ale ukazuje cestu k ní.“<sup>197</sup>

#### 4. Účast na obraze

V okamžiku, kdy pozorovatel vnímá obraz, stává se dalším účastníkem procesu. V tomto procesu se totiž odehrává jakýsi dialog, mezi pozorovatelem, obrazem, a v neposlední řadě i mezi tvůrcem samotného obrazu. Roli, chcete-li podílu, tvůrce na obraze dosud nebyl věnován dostatečný prostor, především proto, že jsme považovali za nutné nejdříve uvést a zabývat se základními principy vizuálního vnímání, vidění a následně samotnému obrazu, abychom problematice více a hlouběji porozuměli.

V této kapitole se budeme zabývat jak účastí pozorovatele, tak i účastí samotného tvůrce obrazu. Vymežíme si základní přístupy, na základě kterých oba účastníci k obrazu přistupují, a kterými ho definují a vnímají.

##### 4.1 Účast pozorovatele

„A řeknu-li, že vidím ten či onen obraz právě jako obraz, je to *událost*: obraz mne donutil změnit postoj, skutečnost se ukazuje jinak. Something happened.“<sup>198</sup>, napsal Miroslav Petříček, přemýšlejíc ve své knize *Myšlení obrazem (2009)* o úloze obrazů, o tom, že obrazy jsou *vždy* obrazy i přesto, že se nám jako obrazy nejeví a nevnímáme je tak. Obraz považuje za událost, za událost, jež na nás působí a my působíme naopak na ni. Účast pozorovatele na obraze a vztah mezi nimi je komplexním procesem. Procesem, jež je definován, jak jsme již v této práci několikrát zmínili, zkušenostmi pozorovatele, jeho momentálním citovým stavem, vzpomínkami, jež ho mohou ovlivňovat, jeho věděním, ale také jeho úrovní vnímání, jež může být nějakým způsobem, tj. poškozením či vadou, pozměněna. Tyto ne zdaleka všechny faktory, předsudky, povědomí, ovlivňují jeho účast a samotné vnímání obrazu.

---

<sup>197</sup> Tamtéž, 2009, str. 29.

<sup>198</sup> PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha: Herrmann & synové, 2009, str. 24.

Jeden jediný obraz se tak může jevit více pozorovatelům jako odlišný, neboť každý pozorovatel svou vlastní účastí na tomto obraze bude do jeho vnímání a vidění vkládat subjektivní proměnné, jež budou obraze *utvářet* ze subjektivní a individuální perspektivy pozorovatele jako individua.

Jak píše Ernst Gombrich<sup>199</sup>, pozorovatel před obraz vždy přistupuje jako poznamenané individuum, jeho oči nejsou nevinné, neboť podle něj nic takového neexistuje. „Oko vždy přistupuje k dílu poznamenané, posedlé vlastní minulostí (...) Nefunguje jako samostatný a soběstačný nástroj, nýbrž jako poslušná součást komplexního a rozmanitého organismu (...) Nevinné oko je slepé a neposkvrněná mysl prázdná.“<sup>200</sup> „...z toho vyplývá, že obrazům dává nějak existovat ten, kdo se dívá, už v elementární rovině vnímání.“<sup>201</sup> Obraz, před něhož pozorovatel přistoupí sice vnímá v jeho skutečné podobě, respektive očekává, jak by obraz měl vypadat, a to na základě svých předešlých zkušeností a dalších proměnných, nicméně následně ho přetváří a interpretuje podle sebe, dává obrazu příběh, symboliku, doplňuje ho, do určité míry ho definuje, a to opět na základě svých předešlých zkušeností a vědění.<sup>202</sup>

Na povrch tedy vyvstává otázka, jak poznáme to, co je skutečné od toho, co jsme my sami vymysleli. Jak se máme naučit číst a vidět obrazy? Těmito otázkami a otázkami týkající se samotné podstaty *mimésis*, se zabývali již antičtí myslitelé. Podle Platóna i Aristotela *mimésis* znamenalo *napodobení skutečnosti*.

Platón v dialogu *Ústava*<sup>203</sup> k pojednání o *mimésis* využívá svého *Podobenství o jeskyni*, ve které vysvětluje, že obrazy, jež vidíme a jež se nám jeví jako skutečné, jsou ve skutečnosti pouhými stíny, odrazy, jež nám vrhá oheň, k němuž jsme od dětství otočení, kdy ke skutečnému světu sedíme zády. Skutečný svět je pro nás svět *mimésis*, svět napodobenin, klamů, který je na druhou stranu také napodobeninou, a to dokonalých idejí.

---

<sup>199</sup> GOMBRICH, Ernst, H. *Umění a iluze: studie o psychologie obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985, 534 s.

<sup>200</sup> GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007, str. 24.

<sup>201</sup> PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha: Herrmann & synové, 2009, str. 36.

<sup>202</sup> AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009, 336 s.

<sup>203</sup> PLATÓN. *Ústava*. Praha: OIKOYMENH, 2017, 428 s.

Platón říká: „Prostor, jevící se zraku, je jako ten žalární příbytek a světlo ohně v něm hořícího je síla slunce (...) Idea dobra je všemu původcem všeho pravého a krásného (...) poskytla lidem pravdu a rozum; jí musí spatřit ten, kdo chce rozumně jednat, ať v soukromí, ať v obci.“<sup>204</sup> Podle Platóna ten, kdo chce nazřít skutečného a pravdivého, musí se odpoutat od smyslů, jež jsou klamně a nazřít svět pomocí duše, jež je nadaná idejí dobra, tj. dokonalými idejemi.

Aristoteles tuto Platónovu interpretaci přejímá a dále rozvádí ve svém díle *Poetika* (1996). Jeho teorie mimésis má základy v přesvědčení, že skrze umění je nám umožněno poznání. Mimésis není nápodobou pouze světa smyslů, ale i světa lidské mysli, našeho myšlení, vědění i poznání. Mimésis považuje za přirozenou a krásnou a skrz ni, a své konkrétní obrazy nám podle Aristotela tvůrce přináší radost a útěchu a zprostředkovává nám poznání. Podle Aristotela je navíc schopnost mimésis, schopnost napodobování vrozená a zdá se, že člověk v napodobování nachází zalíbení. „Zdá se, že ke zrodu básnictví celkově přispěly jako jakési příčiny dvě skutečnosti, obě dané přírodou. Předně se u lidí projevuje od malička vrozený sklon k nápodobě, a člověk se liší od ostatních živých bytostí právě tím, že má největší schopnost napodobovat a že se učí nejprve napodobováním. A za druhé mají všichni lidé z napodobování radost (...) Lidé se totiž dívají na obrazy s potěšením toho proto, že při jejich pozorování se mohou poučovat a dohadovat o všem, co se tu zobrazuje, například, že tohle je ten a ten. Neviděl-li člověk zobrazovaný předmět nikdy předtím, nepůsobí mu radost jeho zpodobení samo, nýbrž raduje se z propracování obrazu, nebo z barvy, nebo z nějaké jiné takové příčiny.“<sup>205</sup>

Touto otázkou se ve své knize *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*<sup>206</sup> také zabývá Ernst Gombrich. Vzpomíná v ní na Apollónia z Tyany, podle kterého i pozorovatelé obrazu musí být nadáni napodobováním, neboť v opačném případě by nemohli porozumět obrazům, protože by nevěděli, co konkrétní obrazy a jejich obsahy znamenají. Gombrich tuto úvahu přejímá a připodobňuje jí k dnešní psychologické praxi, užívající projektivních testů v rámci diagnostiky osobnostních profilů pacientů.

---

<sup>204</sup> Tamtéž, 2017, str. 216.

<sup>205</sup> ARISTOTELES. *Poetika*. Praha: Svoboda, 1996, str. 63-64

<sup>206</sup> GOMBRICH, Ernst, H. *Umění a iluze: studie o psychologie obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985, 534 s.

Co je pro naši práci důležité je skutečnost, že v rámci interpretace náhodných obsahů a tvarů, a nakonec i v rámci *vidění* obrazu, je pro nás a následně i pro jejich interpretaci důležitá naše předešlá zkušenost. Naše zkušenost nám totiž umožňuje tyto náhodné tvary poznávat a nacházet v nich vyobrazení, jež jsme již jednou interpretovali, nebo pouze rozpoznali. Proto jsme schopni v jednotlivých skvrnách Rorschachova testu<sup>207</sup> *něco* vidět. Nicméně tato naše projektivní schopnost nás také může dovést k falešné interpretaci, a to tehdy, vyprojektujeme-li do obrazu mylné poznatky či interpretace. V extrémním případě si pak pozorovatel je schopen vyprojektovat obraz, jež nikdy neexistoval.<sup>208</sup>

Ernst Gombrich chápal výraz *účást (podíl) pozorovatele* na obrazu v tom smyslu, že pozorovatel tím, že obraz vnímá a snaží se mu porozumět, tak mu de facto připisuje a v konečném důsledku zapřičiňuje jeho existenci. Jde o komplexní souhrn aktů, ve kterém pozorovateli připisuje aktivní roli samotného tvůrce obrazu. Tento *analytický*, nebo chcete-li *konstruktivistický* přístup tedy zdůrazňuje především psychologickou a intelektuální stránku pozorovatele.

Druhým přístupem, který ve své knize *Obraz*<sup>209</sup> Jacques Aumont vymezuje, je přístup *poznávací*. Tento přístup je do jisté míry definován *konstruktivismem*, kdy každý náš vjem, každý obraz, jež vnímáme je konstruktem vytvořeným kombinací schémat přicházejících z našich smyslů a z našich duševních schémat, jež jsou definovány na základě našich zkušeností, nebo jsou nám vrozeny. Tento přístup do jisté míry koreluje s vývojem kognitivní psychologie, jejíž snaha pramení z poznávání intelektuálních procesů z komplexní a širší perspektivy.

Dalším přístupem je přístup *paradigmatický*. Paradigmatický přístup je spojením přístupů sociologických a psychologických, středem tohoto zájmu je pozorovatel, jeho podíl na vnímání obrazu, podmínky, jež se mu dostávají a sociologické faktory, jež ho ovlivňují, především z hlediska interpretace a porozumění obrazu.

---

<sup>207</sup> Rorschachův test je jedním z nejznámějších projektivních testů, užívající se v psychologii v rámci diagnostiky a rozboru osobnosti. Je pojmenovaný po svém vynálezci Hermannu Rorschachovi, jež ho konstruoval v roce 1921. Test využívá sadu inkoustových skvrn, jež má diagnostikovaná osoba interpretovat na základě toho, co v těchto skvrnách vidí za obrazy.

<sup>208</sup> AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009, 334 s.

<sup>209</sup> Tamtéž, 2009, str. 83

Ve výsledku se jedná o „schopnost obrazu vstřebávat „signály“ určené pozorovateli, jež mu umožňují přistoupit ke čtení obrazu správným způsobem.“<sup>210</sup>

Posledním přístupem je přístup, jež příkládá důležitý význam psychologickému vlivu obrazu na pozorovatele. Tento vliv může být dvojitý, kladný i záporný a je předmětem bezpočtu spekulací, jež byly doposud (a jsou i nadále) podloženy metodologicky nepodloženými argumenty. Tyto spekulace se snaží zdůraznit a ověřit předpoklad, jež staví obraz do středu působení na pozorovatele, a jež by na pozorovatele měl mít výrazný a významný vliv. Dalšími studiemi, jež se ovšem stále rozvíjí a jež doposud nepřinesly žádné explicitní výsledky, jsou studie vlivu a působení barev, tvarů a dalších specifických jevů na pozorovatele.<sup>211</sup>

Co se týče vztahu a účasti pozorovatele na obraze Jacques Aumont<sup>212</sup> ve své knize vzpomíná na Rudolfa Arnheima, opírajícího se o psychologickou perspektivu a perspektivu historie umění, který v rámci tohoto vztahu definoval termín *vizuální myšlení*. Vizualním myšlením chápe způsob myšlení „organizující se přímo na základě vjemů smyslových orgánů.“<sup>213</sup> Toto myšlení je bezprostřední, je to myšlení, jež není založeno na jazyku a jazykovém myšlení, ale naopak, na vidění, jakožto nejdůležitějším procesu v rámci vnímání obrazu. Nicméně, jak byl tento termín užíván a populární zejména v období 20. let, 20. století, nyní je od něj postupně upouštěno, především pro jeho neprůkaznost, kdy není možné dokázat, zda v rámci vizuálního myšlení neprobíhá zároveň myšlení jazykové. V současné době se o vizuálním myšlení přemýšlí spíše jako o myšlení, které probíhá, když nám v rámci vnímání nestačí myšlení jazykové, tj. nedostačují nám definice a pojmenování jednotlivých jevů.<sup>214</sup> V neposlední řadě je pozorovatel také jako „(...) toužící subjekt (...), subjekt, na nějž působí pocity, pudy a emoce, které výrazně ovlivňují jeho vztah k obrazu.“<sup>215</sup>

---

<sup>210</sup> Tamtéž, 2009, str. 83.

<sup>211</sup> Tamtéž, 2009, str. 83-84

<sup>212</sup> Tamtéž, 2009, str. 85.

<sup>213</sup> Tamtéž, 2009, str. 85.

<sup>214</sup> Tamtéž, 2009

<sup>215</sup> Tamtéž, 2009, str. 105.

## 4.2 Účast tvůrce

Již víme, jakým podílem a způsobem se účastní obrazu jeho pozorovatel. Jak ho definuje, vnímá a do jisté míry i jak ho každý pozorovatel zvlášť individuálně přetváří. Ale jakým způsobem se na obraze podílí jeho tvůrce?

Velmi zásadně, bereme-li v úvahu fakt, že tvůrce je ten, kdo zapřičiňuje existenci obrazu, kdo obraz tvoří a kdo mu *vdechuje život*. Je to tvůrce, díky němuž může již zmínění trialog existovat, a který je tak tvůrcem nejen obrazu, ale navíc i této dimenze vztahů. „Umělec je původcem díla. Dílo dělá umělce. Jedno není bez druhého.“<sup>216</sup> Jeho přínos je nám tedy velmi dobře znám a jsme si ho také velmi dobře vědomi. Jak ale tvůrce tvoří obrazy? Jakým způsobem? Jaké vlivy jeho samotnou tvorbu ovlivňují, jsou-li vůbec nějaké? Na tyto otázky se budeme v rámci této kapitoly snažit odpovědět. „Umění není od toho, aby napodobovalo skutečnost. Jako by jedné nebylo dost.“<sup>217</sup>

Otázkou, jakým způsobem by tvůrci měli zobrazovat své obrazy, se v současné, ale i v době minulé zabývalo velké množství filosofů, teoretiků, ale i samotných tvůrců, umělců. Podle některých by obrazy měly zobrazovat předměty v co největší a nejvěrohodnější míře. Předměty by měly být zobrazovány takové, jaké skutečně jsou. Nicméně tady se podle Nelsona Goodmana objevuje problém, který tuto teorii činí nemožnou, a kterou rozvedl ve své knize *Jazyky umění*.<sup>218</sup>

Jak jsme již v předchozích kapitolách zjistili, předměty, jakkoliv jsou si podobné a jakkoliv *jsou*, se každému člověku *jeví* rozdílně, neboť každý člověk je interpretuje a definuje jinak, mj. na základě svých předešlých zkušeností, pocitů, momentálního stavu mysli, vědění. Jak však zjistit, který z těchto možných zobrazení je zobrazení správné? Správné zobrazení by mohlo být takové, jak se předměty jeví v prostředí prostému na počítky a vjemy a především oku, jež je nevinné a nepoznamenané *životem*. Jenže jak jsme již zjistili, nic takového neexistuje. Přesto Goodman přemýšlí, zdali by tato schopnost, schopnost podívat se na předměty nevinným okem a následně je tímto pohledem i zobrazit, nebyla pro tvůrce přínosem. Přínosem v odpoutání se od zažitých vzorců a interpretací a možnosti vidět obrazy nově, jinak. Nicméně opět se dostáváme k tomu, že i nové vhledy, nové obrazy by se lišily pouze interpretačním způsobem.

---

<sup>216</sup> HEIDEGGER, Martin. *Původ uměleckého díla*. Praha: OIKOYMENH, 2016, str. 8.

<sup>217</sup> Rebecca West, *The Strange Necessity: Essays and reviews*. Jonathon Cape, London, 1928, podle GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007, str. 21.

<sup>218</sup> GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007, 216 s.

V posledku se tedy opět dostáváme k tomu, že „teorie zobrazení jako nápodoby (...) ztroskotává na neschopnosti upřesnit, co má být vlastně napodobeno. Není to ani objekt jako takový, jaký je, ani všechny způsoby, jakým je, ani to, jak se jeví bezduchému oku.“<sup>219</sup>

Nutno podotknout, že zobrazuje-li tvůrce nějaký předmět, nějaký obraz něčeho, není to prostě jen obraz. K obrazu musí tvůrce dojít, musí ho nějakým způsobem uchopit, pochopit a následně ho nějakým způsobem vyložit. Obraz nikdy nemůže být zobrazován, tak jak je, ale je vždy zobrazován jako něco. Tak jako pozorovatel, tak i tvůrce zobrazují předměty a obrazy individuálně a různými způsoby, jeden předmět může být pochopen a vyobrazen naprosto rozdílně a odlišně, než jak by ho vyobrazil jiný tvůrce. Vše záleží na jejich postojích, na tom, jak jsou zvyklí obrazy zobrazovat, jaké zkušenosti, pocity, emoce do zobrazování předmětů reflektují.<sup>220</sup>

Nicméně chce-li umělec zachytit obraz v jeho co nejvěrnější podobě, k tomu mu velmi dobře poslouží perspektiva a její zákony, díky kterým je tvůrce schopný přenést to, *co vidí* a to, *jak se mu věc jeví*, na dvojrozměrný prostor plátna či papíru. Takové zobrazení by bylo možné brát jako zobrazení realistické, nehledíc na okolnosti a vlivy, jež jsme diskutovali výše. Podle některých realismus tohoto zobrazení, jež je provedeno správně a podle předepsaných pravidel perspektivy, spočívá v jeho totožném odražení a lámání světla, jak od plochy obrazu, tak od plochy skutečné.

Nicméně podmínkou této totožnosti je souhrn opatření, kterými musí pozorovatel projít, v opačném případě by tato totožnost neplatila a paprsky by se nám nejevily stejně. Konkrétně by se pozorovatel na tento obraz měl dívat „štěrbinou, zpříma, z určité vzdálenosti, s jedním okem zavřeným a druhým nehybným.“<sup>221</sup> Problémem podle Goodmana je právě mj. tato nehybnost oka. Neboť jak již bylo zmíněno, oko není nehybné, oko se neustále díky svým autonomním kmitavým pohybům pohybuje a díky těmto pohybům také vidí. A dále, jak už v této práci bylo několikrát řečeno, do vidění vstupuje mnoho významných vlivů, jež ho ovlivňují a jež utváří naše vizuální obrazy, naše vizuální vnímání.

---

<sup>219</sup> Tamtéž, 2007, str. 25.

<sup>220</sup> Tamtéž, 2007, str. 25

<sup>221</sup> GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007, str. 27

To znamená, že to, co pro tvůrce může být na obraze významnou, akcentovanou částí (prvkem, figurou), naopak pro pozorovatele toto schéma nemusí být důležité a na základě jeho vlastních zkušeností, jež ho formují a jež formují i jeho zážitky při vnímání obrazu, se mu mohou jevit významné jiné části obrazu.

Upořádání, hierarchie obrazu, vzdálenost i úhel pohledu jsou také velmi relativní. Dlužno podotknout, že tvoří-li tvůrce obraz, většinou na něj nahlíží z jednoho úhlů. Pozorovatel naopak okolo obrazu chodí, nahlíží ho z jiné perspektivy, z jiného úhlů, neboť obrazy většinou visí na zdi ve vyšší poloze, než v jaké poloze byly v průběhu jejich vytváření.<sup>222</sup> Nelson Goodman píše: „Perspektiva není absolutním, ani nezávislým měřítkem věrnosti.“<sup>223</sup>

Posledním přístupem, jež byl ve vztahu a účasti tvůrce na obraze pozorován, a o kterém se v této kapitole zmíníme, byl přístup, jež byl zkoumán především psychoanalýzou, která chápala obraz jako činnost, jako symptom, jež je vztahován přímo a jedině k tvůrci. Umělecký obraz se v rámci psychoanalýzy stal jedním ze základních subjektů studia, kdy je dílo, obraz, chápán jako příznak potlačovaných nebo vytěsněných traumat, stavů nebo citů. Na základě těchto myšlenek například Sigmund Freud, zakladatel psychoanalýzy, zkoumal díla Leonarda da Vinci, nebo Michelangela.

Dalším z autorů, jež zkoumali obraz jako symptom byl například Anton Ehrenzweig, britský teoretik moderního umění, jehož nejznámějšími publikacemi jsou například *The Hidden Order of Art*<sup>224</sup>, nebo *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing*<sup>225</sup>, který se při zkoumání obrazů zaměřoval nikoliv na zjevná a primární uspořádání a hierarchii obrazu, ale naopak na prvky, jež v obraze zobrazeny nebyly, jež byly potlačeny. Zkoumal především nevědomé akty, které vedly ke vzniku konkrétního obrazu.<sup>226</sup>

---

<sup>222</sup> Tamtéž, 2007, str. 32

<sup>223</sup> Tamtéž, 2007, str. 32.

<sup>224</sup> EHRENZWEIG, Anton. *The hidden order of art: A study in the psychology of artistic imagination*. Univ of California Press, 1967, 306 s.

<sup>225</sup> EHRENZWEIG, Anton. *The Psycho-Analysis of Artistic Vision and Hearing: An introduction to a theory of unconscious perception*. Routledge, 2013, 312 s.

<sup>226</sup> AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009, 336 s.



## 5. Závěr

Tato práce se zabývala vizuálním vnímáním obrazu. V úvodu jsme si vytyčili, jakým způsobem tuto práci budeme pojímat a s jakou představou a jakým způsobem k tomuto tématu budeme přistupovat. Práce se měla pokusit podat ucelený a komplexní pohled na téma, v němž je ze své vlastní podstaty obsaženo mnoho dílčích disciplín, a podat čtenáři zajímavou, pro někoho možná zcela nový pohled na tuto problematiku.

Práce byla logicky strukturována do čtyř kapitol, v jejíž první části (první a druhá kapitola) jsme se pokusili nastínit komplexnější strukturu zraku, zrakové soustavy a vizuálního vnímání. Představili jsme si základní teorie vizuálního vnímání a fyzikální podstatu tohoto smyslového vnímání. Popsali jsme si změny, jež mohou naše vizuální vnímání, interpretaci, v posledku i výslednou podobu obrazu ovlivnit nebo výrazně pozměnit a dále změny, jež mohou ovlivnit samotný proces zpracování vizuálních informací.

Druhá část (třetí a čtvrtá kapitola) této práce byla věnována obrazu. Představili jsme si jeho základní definice i různé způsoby, jakými může být obraz myšlen. Vymezili jsme si základní otázky, jež se zabývají tím, co činí obraz obrazem a co ho odlišuje od skutečnosti, jak je obraz fakticky tvořen a co obraz představuje (nebo co by měl představovat). Představili jsme si základní podstatu procesů vidění obrazu, čtení obrazu a myšlení obrazem a subjektivní faktory každého jednoho pozorovatele, které do těchto procesů vstupují, a jež subjektivně definují a utváří každý jeden obraz. Nastínili jsme si, proč se jeden obraz může více pozorovatelům jevit naprosto rozdílně, i přesto, že je *vždy stejný*. Dále jsme se zabývali dialogem, jež je tvořen při vnímání obrazu, tj. dialog, který se sestává z účastí pozorovatele, účastí tvůrce a v posledku účastí i samotného obrazu. Vymezili jsme si základní faktory a přístupy, na základě kterých tyto účastníci k obrazu přistupují, kterými ho definují, a kterými ho vnímají.

## 6. Seznam literatury

AUMONT, Jacques. *Obraz / Jacques Aumont; [z francouzského orig. ... přeložil Ladislav Šerý]*. 2010. ISBN 9788073311650.

ALT, Jaroslav. *Účast / Jaroslav J. Alt*. 2018. ISBN 9788074761324.

ANSTIS, S. M. Was El Greco astigmatic? *Leonardo*, 2002, 35.2: 208-208

ARISTOTELÉS. *Poetika / Aristotelés; z řečtiny přeložil, předmluvu napsal a poznámkami a rejstříkem doplnil Milan Mráz*. 1996. ISBN 8020502955.

BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii / Roland Barthes; [z francouzského originálu ... přeložil a doslov napsal Miroslav Petříček]*. 2005. ISBN 8086603288.

CUMMINS, Denise D. *Záhady experimentální psychologie: co psychologové zjistili o myšlení, citech a chování člověka / Denise D. Cumminsová; [z anglického originálu přeložil Petr Neugebauer]*. 1998. ISBN 807178186X.

ELLIOTT, David B.; SKAFF, Amanda. Vision of the famous: the artist's eye. *Ophthalmic and Physiological Optics*, 1993, 13.1

FRANCASTEL, Pierre. *Malířství a společnost: výtvarný prostor od renesance ke kubismu / Pierre Francastel; [z francouzského originálu ... přeložila Jana Spoustová; odb. spoluprac. Petr Ingerle; graf. upr. Bedřich Vémola]*. 2003. ISBN 8086598497.

GOMBRICH, E. H. Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování / Ernst Hans Gombrich; z angličtiny přeložila Miroslava Tůmová; doslov Josef Krása; předlohy k reprodukcím Jan Malý [online]*. 1985 [cit. 2018-05-11].

GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: nástin teorie symbolů / Nelson Goodman; [z anglického originálu ... přeložil kolektiv překladatelů vedený Tomášem Kulkou; předmluvu napsal Tomáš Kulka]*. 2007. ISBN 9788020015198.

HEIDEGGER, Martin. *Původ uměleckého díla / Martin Heidegger; přeložil Ivan Chvatík*. 2016. ISBN 9788072982073.

HUNT, Morton M. *Dějiny psychologie / Morton Hunt; [z anglického originálu ... přeložili Renáta Mlíková a Ivo Müller [i.e. Müller]*. 2010. ISBN 9788073678142.

JŮZL, Miloš. *Dějiny umělecké kultury. 2 / Miloš Jůzl a kolektiv*. 1996. ISBN 8004221939.

LAND, Michael F.; NILSSON, Dan-Eric. *Animal eyes*. Oxford University Press, 2012. ISBN 9780198509684

MANGUEL, Alberto. *Čtení obrazů: o čem přemýšlíme, když se díváme na umění? / Alberto Manguel; [translation Marek Sečkař]*. 2008. ISBN 9788072942749.

MATHER, G., *The psychology of visual art: eye, brain and art*. Cambridge University Press, 2013. ISBN 9780521184793.

MARMOR, Michael F. Ophthalmology and art: simulation of Monet's cataracts and Degas' retinal disease. *Archives of ophthalmology*, 2006, 124.12: 1764-1769.

MARMOR, Michael F.; RAVIN, James G. *The artist's eyes*. Abrams, 2009.

MIRZOEFF, Nicholas. *Úvod do vizuální kultury / Nicholas Mirzoeff; [z anglického originálu ... přeložily Petra Hanáková, Kateřina Svatoňová]*. 2012. ISBN 9788020019844.

PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé / Miroslav Petříček*. 2009. ISBN 9788087054185.

PLATÓN. *Ústava / Platón; z řeckého originálu přeložil František Novotný*. 2017. ISBN 9788072982301.

POLLAND, Werner. Myopic artists. *Acta Ophthalmologica*, 2004, 82.3p1

SACKS, O; WASSERMAN, R. *The case of the colorblind painter*. The New York Review, November 1978, 25-33

STEINER, Wendy, *Picture of romance: form against context in painting and literature, chicago/london, 1988*

ŠIKL, Radovan. *Zrakové vnímání / Radovan Šikl*. 2012. ISBN 9788024730295.

TREVOR-ROPER, H. R. The lost moments of history. *The New York Review of Books*, 1988, 27.

TŘEŠTÍK, Michael. *Umění vnímat umění: guerilla writing about art / Michael Třeštitk*. 2011. ISBN 9788087079157.