

**Disertační práce**

*Univerzita Karlova v Praze*

*Filozofická fakulta*

*Ústav pro dějiny umění*

*Dějiny umění - Obecná teorie a dějiny umění a kultury*

**Václav Hájek**

Obzory a ruiny.

Viditelné a neviditelné v raně moderní vizuální kultuře

Horizons and Ruins.

The Visible and Invisible in the Early Modern Visual Culture

*vedoucí práce: Prof. PhDr. Lubomír Konečný*

2008

Prohlašuji, že jsem disertační práci vykonal samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Poděkování:

Za velkou míru trpělivosti a podpory děkuji své ženě Tereze a svým rodičům. Můj velký dík patří též mým učitelům, především panu profesorovi Lubomíru Konečnému.

## Obsah

Resumé **s.6**

ad I. Úvod **s.8**

ad I. I. Obzory a ruiny. Viditelné a neviditelné v raně moderní vizuální kultuře **s.9**

ad I. II. Dějiny pohledu? Několik poznámek k historické, kulturní a společenské relativizaci vidění **s.20**

ad II. Kde končí obraz? Obrazy v rámech, obrazy bez rámu a rámy bez obrazu **s.47**

ad II. I. Kdy je rám obrazu? **s.49**

ad II. II. Dvojník. Obrys, stín a dvojnictví jako archetypy (ohraničování) obrazu **s.61**

ad II. III. Protržení plátna. Překračování hranic rámu: anamorfóza, panorama, interface atd. **s.70**

ad II. IV. Hranice vizuálního pole. Od klasické homogenity k moderní nejednotě, pohybu a rozostření **s.109**

ad II. V. Konceptuální rám: kontext, instituce, jazyk a osamostatnění média **s.122**

ad III. Proč mizí obraz? Viditelné a neviditelné u Caspara Davida Friedricha **s.132**

ad III. I. Temnota: nejistota poznání a vznešená nejasnost **s.133**

ad III. II. Mlha: znázornění beztvarych a neviditelných jevů **s.154**

ad III. III. Vzduch, závoj, skvrna: další limity vidění **s.178**

ad III. IV. Horizont: touha vidět víc a dál **s.195**

ad III. V. Fragment: rozpad klasického celku a důvěryhodnost dotyku **s.208**

ad III. VI. Hieroglyf a prázdno: role fantazie při vnímání obrazu **s.222**

ad IV. Závěr **s.235**

Seznam literatury **s.240**

Obrazová příloha **s.253**

## Resumé

Tato disertační práce se zabývá jedním specifickým obrazovým motivem z počátku 19. století, který zajímavým způsobem reprezentuje a problematizuje otázku raně moderní vizuální kultury. Vizuální kultura zahrnuje jak soubor reprezentací (artefaktů, masových obrazů, vizuálních znaků apod.), tak metody vizuální percepce a potažmo recepce. Oblasti vnímání a reprezentací jsou pevně provázány: nelze si představit určitý typ obrazu bez určitého typu vizuální komunikace. Vztah mezi obrazem a vnímáním má řadu historických, kulturních, sociálních variant. Cílem následujícího textu je sledovat, jak se konkrétní historická varianta vizuální kultury sebereflexivním způsobem odráží a konstruuje v samotných vizuálních artefaktech (v rámci relevantního teoretického kontextu). Budu se zabývat určitými projevy romantického malířství a budu tvrdit, že v této produkci se dobový vizuální „režim“ odráží stejně jako v textech a navíc, že se romantická malba určitým způsobem spolupodílí na konstrukci moderního vizuálního režimu, především pak na jeho elitní a ikonoklastické složce.

## Summary

My thesis deals with one specific pictorial motif from nineteenth century (horizon contra ruin) which represents and brings questions into an early modern visual culture. The visual culture includes a set of representations (artefacts, mass images, visual signs etc.) and also methods of a visual perception and reception. This text has an objective to watch, how is a concrete historical variant of the visual culture by reflexive manner reflected and construed in visual artefacts themselves (in a relevant theoretical context).

I.

## Úvod



I. I.

## **Obzory a ruiny.**

### **Viditelné a neviditelné v raně moderní vizuální kultuře**

Tato disertační práce se zabývá jedním specifickým obrazovým motivem z počátku 19. století, který zajímavým způsobem reprezentuje a problematizuje otázku raně moderní vizuální kultury. Vizuální kultura zahrnuje jak soubor reprezentací (artefaktů, masových obrazů, vizuálních znaků apod.), tak metody vizuální percepce a potažmo recepce. Oblasti vnímání a reprezentací jsou pevně provázány: nelze si představit určitý typ obrazu bez určitého typu vizuální komunikace. Vztah mezi obrazem a vnímáním má řadu historických, kulturních, sociálních variant. Cílem následujícího textu je sledovat, jak se konkrétní historická varianta vizuální kultury sebereflexivním způsobem odráží a konstruuje v samotných vizuálních artefaktech (v rámci relevantního teoretického kontextu). Budu se zabývat určitými projevy romantického malířství a budu tvrdit, že v této produkci se dobový vizuální „režim“ odráží stejně jako v textech a navíc, že se romantická malba určitým způsobem spolupodílí na konstrukci moderního vizuálního režimu, především pak na jeho elitní a ikonoklastické složce.

Vizuální percepci budu sledovat v období, kdy se její reflexe nebývale rozšiřuje a proces vidění tedy začíná být hojně teoretizovanou praktikou. Vidění se stalo přinejmenším od romantiky, přes impresionismus až ke kubismu velmi reflektovanou podmínkou vzniku uměleckého díla a k této problematice lze nalézt řadu pramenných textů (od Goetha, přes Ruskina až ke Kupkovi atd.). Tato problematika se odráží i v českém uměleckém diskurzu druhé poloviny 19. století a začátku století dvacátého v textech teoretiků i umělců (Karla Purkyně, F.X. Jiříka, Václava Nebeského, Františka Kupky či Emila Filly). Bylo by možné se soustředit třeba na proměnu moderní konceptualizace vnímání mezi jeho optickým vymezením (třeba u F.X. Šaldy) a tělesným pojetím – třeba pojem rozpohybovaného pohledu u Emila Filly. Fillovo pojetí pohyblivého oka lze vztáhnout k problematice filmu a lze ho srovnat s pozdější teorií vztahu obrazu a vidění u Normana Brysona (zde jde hlavně o dichotomii mezi pevným, klasickým zrakem – „gaze“ a moderním těžkajícím pohledem – „glance“)<sup>1</sup>. Téma reflexe dobové koncepce vidění v umění je potřeba sledovat od základů moderního diskurzu a vrátit se ještě jednou k raně moderní kultuře (tento průzkum sice nepřekonatelným způsobem provedl Jonathan Crary<sup>2</sup>, ale, jak se ukáže dále, záměr mé práce je trochu jiný).

Disertační práce bude strukturována na dvě hlavní části, které budou obsahovat ještě další podkapitoly. První část je teoretická, zabývá se teorií vnímání a určitých vizuálních nástrojů, druhou část představuje interpretace konkrétního obrazového

---

<sup>1</sup> Norman BRYSON: *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, London 1983.

<sup>2</sup> Jonathan CRARY: *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge 1991.

materiálu. V první části bude zmíněna historická, kulturní a konvencionální povaha vnímání a krátce budou komentovány hlavní historické mody vnímání. Tato část bude vycházet hlavně z dobové i sekundární literatury z oblasti fyziologie, filosofie a vizuálních studií. Vizuální studia budou jedním z hlavních metodologických nástrojů práce. První část bude obsahovat též delší studii o problematice rámování (rámování reprezentace či vizuálního jevu a rámování jakožto jistá konceptuální operace). Rámování je od novověku jedním z hlavních nástrojů vnímání (v souvislosti s konstrukcí perspektivy). Protože chce moje práce komentovat změnu vizuálního režimu mezi klasickým (či novověkým) modelem a moderním viděním, musí sledovat i proměňování jednoho z hlavních vizuálních nástrojů (rámu, který v moderní době doznal zásadní změny, když došlo k jistému „odrámování“<sup>3</sup>). I tato kapitola bude vycházet především z publikované literatury, ale zároveň se bude zabývat i rozbohem obrazového materiálu (od klasických, hlavně novověkých médií, až po současná nová média).

Druhá, interpretační část práce, se bude zabývat rozbohem obrazového materiálu ze začátku 19. století (především skupiny děl od Caspara Davida Friedricha, umístěných dnes v Nationalgalerie v Berlíně).<sup>4</sup> Interpretace bude prováděna metodou „nové“ ikonografie či ikonologie. Sledovány tedy nebudou tolik literární významy obrazů, ale významy jejich materiálních či formálních složek (světla a stínu, zřetelnosti či nezřetelnosti, zobrazení vzduchu apod.). Podobným přístupem k ikonografické metodě se vyznačují například texty současného teoretika Georga Didi-

---

<sup>3</sup> Základní literaturu k rámu představuje sborník: Paul DURO (ed.): *The rhetoric of the frame: essays on the boundaries of the artwork*, Cambridge 1996.

<sup>4</sup> Caspar David Friedrich: *Der Mönch am Meer* a *Die Abtei im Eichwald*. Oba obrazy vznikly mezi lety 1808 až 1810. Přesnější datace nebyla dosud prokázána. Do češtiny i dalších jazyků se názvy obrazů překládají různým způsobem. Používám překlad *Mnich na mořském pobřeží* a *Opatství v dubovém lese*.

Hubermana. Budou však sledovány i některé tradiční či literární motivy, hlavně motiv ruiny a horizontu (tyto pojmy byly kolem roku 1800 hojně reflektovány). Při ikonografickém rozboru budu vycházet z obrazového materiálu, z dobových pramenů (dopisy, texty z periodik, knihy) i ze sekundární literatury. I český teoretický diskurz zde bude představovat jeden ze sledovaných kontextů. Německou romantickou malbou se chci zabývat proto, protože se zde odehrávaly velmi dramatické proměny a pohyby v souvislosti s přerodem vizuálního režimu a teorie vnímání.

Jak již bylo řečeno, východiskem práce je konkrétní obrazový motiv, který je pojmenován v názvu práce jako „obzory a ruiny“. Tento ikonografický motiv bude sledován na signifikantním příkladu jednoho obrazového diptychu od Caspara Davida Friedricha, německého malíře z období rané romantiky. Tento motiv, přesněji řečeno dvoj-motiv či binárně opoziční motiv vypovídá neobyčejně mnoho o dobové koncepci vnímání a jejích důsledcích pro moderní pojetí vizuální kultury. Motiv lze chápat nejen jako ztělesnění dobového percepčního režimu, ale i jako metaforu dobové širší kulturní situace, jež představuje zakládající etapu moderní kultury vůbec. Tento binárně opoziční motiv lze totiž úspěšně interpretovat jako metaforu základního a zcela nového štěpení (nejen) vizuální kultury na její masovou a elitní část, z nichž každá se vyznačuje specifickým a nepřenositelným percepčním režimem. Při recepci, ale už i percepci masové kultury se používají zásadně jiné strategie než při vnímání a posuzování produktů elitních. Mezi těmito různými mody pohledu lze bezpochyby přepínat, což naznačuje i souběžnost dichotomických pólů sledovaného dvoj-motivu. Nechci hlouběji zabíhat do definování rozdílů percepce a recepce, protože se domnívám, že tyto složky (rozumějícího) vnímání jsou nakonec neoddělitelné a, jak tvrdí už raně moderní teorie vnímání, jedinec se učí vidět

v součinnosti smyslové aktivity, rozumových operací, paměti, projekce atd. A teprve v případě tohoto poučeného pohledu můžeme mluvit o vidění v plném slova smyslu (jak se domnívá třeba Hermann von Helmholtz ad.).

Masová per/recepce jakožto jeden pól sledované binární opozice, vyjádřené v dobovém vizuálním materiálu, se vyznačuje například určitým zmnožením stanovišť, urychlením počítka, rozkolísáním pozornosti a rozšířením záběru a četnosti pozorovaných jevů. Naproti tomu elitní vjem je nově jakousi negací či kritikou vnímání. Koncept elitního vidění se objevuje ve většině dobových teorií vizuální percepce, které pojímají vnímání s velkou mírou skepse a kritičnosti. Kritika se obrací víceméně proti dřívější převládající koncepci pohledu, která byla pevně zakořeněná v novověké tradici a jejími konstruktéry byli například Descartes či Newton. I jejich pojetí lze označit za jazyk elit, který ovšem do značné míry podmiňoval i dobovou masovou podívanou (například kvadrurní malbu v kostelech, kukátkové výjevy na poutích apod.). V novověké kultuře však nebyl ještě plně definován masový, či veřejný divák. Masy se často setkávaly s obrazem jako s didaktickou pomůckou či s reprezentací moci či ideologie. Obraz měl v novověku na masového diváka působit jako zázrak či zjevení. Moderní doba přichází s novou koncepcí masového diváka, jakožto toho, kdo se dívá pro potěšení. Obrazy mohou sice stále mít didaktický nebo mocensky manipulativní rozměr, účelem je ale mnohdy akt vidění sám, podívaná, show, vizuální potěšení.

Moderní elitní percepce se tedy vymezuje vůči dvěma velmi odlišným vizuálním režimům. Jednak odmítá tradiční výklad vnímání jakožto technického vidění a zrcadlení (v novověku byl správným způsobem vidění pohled přístroje a nikoli pohled

tělesný; metaforou správnosti byl zrcadlový odraz či obraz v čočce), jednak se už velmi časně kriticky staví vůči nastupující masové podívané a jejímu kvantitativnímu nárůstu. Obraz, který je vyhrazen elitnímu percepčnímu režimu, je ikonoklasticky destruován či vytlačován z vizuálního pole. Tento fakt představuje právě novou sféru neviditelnosti jakožto součásti moderní vizuální kultury. O moderním ikonoklasmu bývá hovořeno většinou až v souvislosti s avantgardami 20. století. Ve své práci chci počátek tohoto fenoménu posunout a hledat ho již v raně moderní diskusi o vidění a raně moderní proměně koncepce obrazu a ikonografie.

Ikonografická témata jsou většinou sledována jakožto určité jednotky. Budu se snažit prokázat, že námět (třeba právě duální námět horizontu a fragmentu) má mnohdy binární povahu a souzní tak s běžným či přinejmenším stereotypním typem myšlení ve struktuře binárních opozic (běžné je například uvažování v opozicích dobro a zlo, krásné a ošklivé atd. a binarita je základním konstrukčním nástrojem jazyka, a to jak přirozeného, tak umělého). Budu se snažit rozkrýt význam konkrétního dobového využití binárního motivu horizontu a ruiny, což jsou sice ambivalentní termíny, nicméně teprve v kontrastní součinnosti dávají smysl a vypovídají mnoho jak o dobové percepční praxi, tak o nové koncepci kultury jakožto rozporuplného, štěpícího se celku („vysoké a nízké“ apod.), kde jsou nicméně jeho složky závislé z hlediska kontrastního vymezování pozic (elitní kultura by nebyla definovatelná bez „pozadí“ masové produkce atd.).

Mediální vrstvu sledované proměny percepčního režimu budu sledovat především na problematice rámování vizuálního jevu. V moderní kultuře už nejsou rám a obraz nutně spojité, jako v klasickém vizuálním režimu, kdy rám definoval pole viditelnosti,

za kterým se už neskrývala žádná relevantní skutečnost (i neviditelné jevy se dostávaly do takto zarámovaného vizuálního pole a byly odděleny od reality pouze určitými narativními figurami – například věncem oblaků apod.). V moderní vizuální kultuře obraz rám opouští – to se děje hlavně v masové podívané, kde tuto obrazovou expanzi vhodně charakterizuje právě metafora horizontu jakožto profánní a synchronní vizuální osy. Rám sám naproti tomu obraz vytlačuje a osamostatňuje se. Obraz uvnitř rámu se rozpadá, zbylý fragment podléhá nezadržitelné erozi. Rám se stává prázdným rámcem, kterým se elitní kultura zabývá jakožto místem uskutečňování určitého typu diskurzu (uměleckého či snad estetického, který je v moderní době, ale už i tradičně, ikonoklastický). Prázdný rám je hranicí neviditelného, místem čistě konceptuálních operací. Toto vyprázdnění dále rozvíjí teorie autonomní umělecké tvorby se svým zájmem o sebereferenčnost díla, která nutně vyústí v absenci díla.

Horizont lze chápat jako metaforu viditelnosti všeho, jak to koncipoval třeba Francis Bacon nebo osvícenství<sup>5</sup>. Zájem o viditelnost a pozorovatelnost všeho se objevuje na konci 18. století v souvislosti s ustavením strategie pan-opticismu. K této nové transparentnosti světa směřuje dobová věda i moderní vizuální touha, jež je, jak si ukážeme, neustále zklamávaná a naráží na vnitřní paradoxy své definice. Horizont se na rozdíl od své novověké koncepce stává výraznou metaforou nedosažitelnosti čehosi vzdáleného, objektivního, celostního. Touha po vzdáleném je vždy doprovázena smutkem, neboť vzdálené začíná být chápáno zároveň jako minulé (například „touha po Itálii“ Ludwiga Tiecka), které je pochopitelně navždy ztracené

---

<sup>5</sup> Historické proměny horizontu komentuje kniha: Albrecht KOSCHORKE: Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern, Frankfurt am Main 1990.

neboť minulé postupně podléhá zkáze. Dříve byl horizont hranicí budoucnosti a příslibem definitivního poznání (jako už u zmíněného Francise Bacona). Romantický pohled do dálky, k horizontu, je pohledem do minulosti, který nakonec může obcovat pouze s fragmenty jakožto stopami erodovaného celku. Divákovi zůstává k dispozici pouze fragment, od nějž není oddělen nepřekročitelnou a vlastně též nepřehlédnutelnou propastí<sup>6</sup>. Bariéra mezi divákem a celkem není jen bariérou konceptuální, gnoseologickou trhlinou, ale též bariérou optickou (v dalších kapitolách interpretační části budu komentovat optické znejasnění výjevu - témata mlhy, temnoty, prázdna apod.). Fragment se stále rozpadá, postupně mizí viditelné tvary, obraz se naplňuje neviditelným (například zmíněnou mlhou atd.).

Moderní vizuální kultura se od svých počátků v romantické době (nikoliv v osvícenství, které je v jistém smyslu vyvrcholením novověkých gnoseologických snah) pohybuje uvnitř této dichotomie vše-viditelnosti a neviditelnosti, touhy a zklamání, futurismu a skepse. Tyto póly představují základní varianty moderní vizuální kultury a znamenají její nový rozštěp. Friedrichův diptych tuto situaci zakládání moderního vizuálního režimu neobyčejně jasně ukazuje. Friedrich se pochopitelně pohybuje na pozicích dobových elitních uměleckých projevů, jeho díla nebyla určena nejširší veřejnosti, ale prominentním objednavatelům a mecenášům. Friedrichova díla bývají běžně označována za jakési manifesty dobového percepčního režimu. Většinou se tím myslí koncepce vnímání, jak byla nastolena v elitní kultuře, ať už v oblasti filosofických, fyziologických či uměleckých teorií nebo v oblasti produkce samotných uměleckých artefaktů. Nesetkáme se s Friedrichovou přímou reflexí populární či masové vizuální kultury (třeba panoramat apod.). Přesto je

---

<sup>6</sup> K problematice fragmentu existuje velmi rozsáhlá literatura. Např.: Lucien DÄLLENBACH (ed.): *Fragment und Totalität*, Frankfurt am Main 1984.



tato reflexe v jeho dílech latentně přítomna. Panoramatata bývají třeba označována za jakési obrazy horizontu a stejný pojem nacházíme jako nejčastější přípis ve Friedrichových skicách. Autor málokdy opomněl označit i slovně linii horizontu a dal tomuto rozměru ve svých dílech smysl, který dobová vizuální kultura vyžadovala. I horizont sám je zde jakýmsi duálním pojmem, neboť reprezentuje dvě zcela protichůdné tendence: panopticismus a gnoseologickou skepsi. Tento dualismus Friedrich vyjadřuje tím, že pohled k horizontu znesnadňuje či téměř znemožňuje zatemněním a rozostřením hloubky. Dosažení horizontu je sice ctižádostí moderní vizuální kultury (ve smyslu průniků do vzdálených míst, do mikrostruktur a makrostruktur apod.), nicméně zároveň je limitováno gnoseologickou skepsí v oblasti komunikace mezi subjektem a objektem. Rozvázání přímé vazby mezi vnitřním a vnějším světem poznamenalo i koncepci vnímání, jak to známe třeba u J.E. Purkyně, Arthura Schopenhauera či Hermanna von Helmholtze (ti všichni chápou vizuální vnímání jako zprostředkované znaky - konvenční a subjektivní).

Moderní vizuální kultura tedy přichází s radikálním odloučením sféry viditelného a neviditelného. Nová možnost sloučení těchto kvalit se rýsuje znovu až v kultuře nových médií díky možnosti provázání virtuálního a reálného, kódu a těla. Tradičně nicméně viditelné a neviditelné žilo v úzké symbióze, především ve středověkém, ale i novověkém, hierarchicky strukturovaném obraze (například se jedná o provázání sfér pozemského a nebeského na barokních oltářích, jde tedy o provázání přítomnosti a budoucnosti a vertikální osa propojení je časovým i pohledovým vektorem). V tomto klasickém režimu bylo ovšem neviditelné (v tomto případě sakrální či budoucí) reprezentováno prostřednictvím rozpoznatelných tvarů a přehledných narativních postupů. Neviditelné se stává skutečně neviditelným teprve

v moderní vizuální kultuře, hlavně od období romantiky. Témata jako mlha, temnota, přesvětlení scény apod. nejsou dříve tolik frekventovaná, nebo mají úplně jiný význam. Např. temnota dříve obsahovala určité náboženské významy, zatímco v moderní době je metaforou vizuálního vnímání a určitých tendencí vizuální kultury a pojetí obrazu. I moderní pojmový aparát je schopen tuto proměnu koncepce a reprezentace neviditelného charakterizovat, objevuje se třeba pojem nezřetelnost, který označuje vjem nevnímání něčeho za vznešený zážitek (v rámci dobové polarity vznešeného či hrozivého a krásného). Současně byl široce zkoumán i pojem hieroglyf, který měl význam nejen dnešního znaku, ale znamenal i zápis neviditelného či božského v reálném světě (např. německý romantický malíř Runge plédoval pro to, aby krajinomalba byla nadále hieroglyfická, tedy hluboce symbolická a nikoli napodobivá). Pojem hieroglyf využíval i J.E. Purkyně při svém popisu vizuálního vjemu (podle Purkyněho nevnímáme věci jaké jsou, ale jejich hieroglyfy, které už máme jistým způsobem ve vědomí).

Tato obsese neviditelným či fragmentarizovaným (tedy směřujícím k neviditelnosti) je příznačná pro začínající elitní, kritickou kulturu moderní doby. Fragment byl ve své raně moderní reflexi slučován s pojmem neviditelného až do té míry, že jeho vnímání přestalo být vyhrazeno zraku a stalo se doménou dotyku. Je to zjevný paradox: na jednu stranu se v raně moderní době objevuje řada nových optických aparátů a obrazových formátů, které sféru viditelného nebývalým způsobem rozšiřují (obraz expanduje za klasické hranice rámu, divák a zvláště jeho tělo jsou „osvobozováni“), a na druhou stranu se vůči vizuální percepci staví řada vizuálních teorií i praktik skepticky a s nedůvěrou. Právě Friedrichův diptych tuto schizofrenickou situaci rozštěpení vizuální kultury a příslušných emočně-kognitivních reakcí plasticky

komentuje a vlastně spoluutváří. V interpretační části práce se budu věnovat hlavně dobové ikonografii spojené s viděním, neboť to je dosud málo prozkoumaná oblast. Můj zájem o ikonografii není irelevantní, neboť specifický vizuální režim se neuskutečňuje jen v rámci mediálních prostředků a strategií, ale i v rámci významů a dobových „mýtů“. Tento specifický typ ikonografie se dá označit za ikonografii pohledu, v níž se ale zároveň uskutečňuje širší kulturní posun a má v něm původ pojetí (nejen) vizuální kultury, které známe ještě i ze současnosti.

## I. II.

### Dějiny pohledu?

#### Několik poznámek k historické, kulturní a společenské relativizaci vidění

V jedné větě své „Světlé komory“ se R. Barthes vyznává, že by si přál „dějiny pohledu“, tedy dějiny kvalitativně rozrůzněných modů vnímání. Tato poznámka nás staví před možná trochu překvapující tezi, že vidění či vnímání obecně lze chápat jako fenomén, který se vyznačuje historičností, konvenčností, fenomén postavený na dobové „smlouvě“ či úzu<sup>7</sup>. Běžněji zřejmě chápeme vidění jako bezproblémový komunikační a informační kanál, podávající víceméně „objektivní“ zprávu o realitě, o „vnější“ skutečnosti. S tímto předpokladem pracují z různých stran i někteří filosofové, jejichž východiska mohou být naprosto různá (např. Descartes či Bergson). Jiní myslitelé cosi z těchto předpokladů signují a cosi naopak vylučují. Jedná se např. o onen předpoklad „vnější“ reality, s nímž by nesouzněl např. Berkeley se svým přesvědčením o „subjektivní“, interní produkci skutečnosti<sup>8</sup>. V řadě gnoseologických i ontologických teorií je relativizován „objektivní“ pól skutečnosti<sup>9</sup> nebo alespoň poznávací mohutnosti subjektu ve vztahu k němu (především od

---

<sup>7</sup> Historičností vidění se v českém prostředí zabývá např. L. Kesner ml.

<sup>8</sup> G. Berkeley: A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge, 1710.

<sup>9</sup> Krajní případ představují myšlenky solipsismu. V určité formě se s tímto „zpochybněním“ reality setkáme také např. u Schopenhauera (A. Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung, 1819).

okamžiku, kdy se o „subjektu“ začalo mluvit v moderním smyslu slova - plně vyjádřil tento skepticismus I. Kant).

Historičnost, podmíněnost či konvenčnost fenoménů, které jsou mimoděk považovány za konstantní, je rozpoznávána v poslední době díky demaskujícímu úsilí dekonstruktivního myšlení, inspirujícího se kritickým dílem M. Foucaulta, jenž sám nazval svou myšlenkovou strategii „archeologií“. Archeologie jakožto odkrývání zasutých vrstev odhaluje relativnost a dočasnost současného viditelného povrchu. Pod tím, co považujeme za samozřejmé a stálé, se objevují tekuté vrstvy minulých koncepcí zpochybňující nadčasovou platnost i samotnou existenci určitých jevů, mezi nimiž jsme se naučili pohybovat a jež strukturují naši každodennost. Foucault interpretuje hlavně žitý svět své současnosti, jehož základy spatřuje v „moderním projektu“, teoreticky nastoleném a postupně realizovaném od druhé poloviny 18. století (svou historičnost tak vyjevují entity jako „šílenství“, „kontrola“, „veřejnost“ a podobně)<sup>10</sup>.

„Archeologický“ průzkum se nevyhnul ani lidskému oku a jeho aktivitám. Oko přestalo být chápáno jako funkční součást zařízení a stalo se jednou z drah v síti organismu; přestalo být průhlednou a snadno pochopitelnou součástíkou a získalo status „black box“, v němž působí skryté procesy podléhající množícím se interpretacím<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> M. Foucault: Slova a věci. Archeológia humanitných vied, Bratislava 2000. Autor zde hovoří o tom, že ve vědeckém diskurzu se dosazují pojmy namísto realit (zde můžeme najít paralely s naším uvažováním o vidění jakožto dosazováním znaků popř. symbolů na místa „vstupů“ (např. určitých hodnot vlnových délek světla).

<sup>11</sup> „Archeologickým“ průzkumem vidění se zabývá např. G. Shapiro v knize „Archeologies of Vision. Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying“, Chicago 2003.

Naše základní teze zní, že vidění není nevědomým, „automatickým“ fyziologickým procesem jako např. dýchání či teplota těla, ale je do značné míry historicky a kulturně podmíněno a rozrůzněno. Můžeme hovořit o vertikálním a horizontálním strukturování po časové a prostorové ose (odlišné mody vidění v různých historických epochách či kulturách a v neposlední řadě též genderové varianty). Pramenem našich zkoumání jsou vizuální artefakty, příslušné teorie, či retrospektivní psychologické, antropologické, filosofické ad. interpretace. Tyto interpretace se zabývají fenomény jako prostor, světlo, barva, tvar, obraz atd. Otázka vidění má i konotace s oblastí distribuce moci a kontroly, což představuje jedno z podstatných témat genderových studií (např. lze zmínit rozlišení mezi mocenským a kulturním zázemím vidění „elitního“ a „lidového“ či „panského“ a „rabského“, slovy G.W.F. Hegela).

V naší diskusi o konvenčním založení vidění začneme konkrétním příkladem, který později rozvedeme v samostatné kapitole. Jedním z prvních moderních vědců, který se aktivitou lidského vidění zevrubně zabýval, byl český fyziolog Jan Evangelista Purkyně. Purkyně je představitelem v moderní době relativně mladého, etabloujícího se oboru vědeckých zkoumání, jímž se stala fyziologie ve své návaznosti na tradici lékařských výzkumů<sup>12</sup>. Na fyziologická zkoumání začal být kladen větší důraz v souvislosti s tím, jak byl lidský organismus čím dál více chápán jako specifická jednota vnitřních i vnějších elementů a nikoli pouze jako „automat“ či objektivní těleso zcela oddělené od subjektivních či individuálních stránek existence. Závěry fyziologů byly tradičně postaveny na empirických poznacích, které byly určitým způsobem systematizovány a zobecněny. Purkyně prováděl též empirická zkoumání a pokusy v

---

<sup>12</sup> K dějinám fyziologie např. K.E. Rothsuh: Physiologie. Der Wandel ihrer Konzepte, Probleme und Methoden vom 16. bis 19. Jahrhunderts, München 1968.

oblasti lidského vidění, zabýval se anatomií i optikou oka (věnoval se např. otázce lámání světelných paprsků v čočce, což představuje problematiku víceméně „objektivně“ popsitelnou). Mimoto se však zaměřoval i na některé fenomény, jež byly nerozlučně spojeny s nově definovaným subjektem; jde např. o otázku vnímání barev. Zde už se poprvé setkáváme s problematikou tzv. subjektivního vidění (dobový termín), neboť jsme zde svědky toho, jak subjekt sám ze sebe produkuje určitou vizuální zkušenost bez nutné vazby na nějaký vnější referent. Známým příkladem je projekce barevné kvality na bílou plochu (přičemž Purkyně hovoří o projekci barvy dříve viděného předmětu). V tomto případě už oko nefunguje jako pouhá spojnice vnitřku a vnějšku (jako paralela k čočce v optickém přístroji), ale jako orgán produkce, tvorby, projekce. Svět přestává být vstřebáván subjektem ve svém „objektivním“ tvaru a stává se projekční plochou, na kterou dopadají obrazy vznikající uvnitř organismu. Taková „subjektivní“ produkce mohla být dříve vnímána pouze jako chyba, porucha vnímání (v descartovském diskurzu)<sup>13</sup>. Obdobnou úlohu sehrálo dobové zkoumání optických klamů, kdy vnímající subjekt produkuje ze sebe obrazy nepřítomné ve vnější realitě a obzírání jev tak přestává být „odrazem“ reality a stává se „obrazem“ s vnitřními zákonitostmi a určeními (tímto pojmovým aparátem popisoval proces vidění o něco mladší fyziolog Hermann von Helmholtz).

Můžeme tedy konstatovat, že Purkyně i další fyziologové dospěli cestou empirického zkoumání (mnohdy šlo o introspekci) k přesvědčení, že viděné obsahy neodpovídají pouze aktuálnímu stavu reality, že oko nefunguje jako neutrální průchod či zprostředkující médium mezi vnějškem a vnitřkem. Tento fakt Purkyně oceňuje, když říká, že: *„hlavním ukazuje se vztah oka k ústřední síle mozku, neboli duši. Oko*

---

<sup>13</sup> Nemůžeme však v této souvislosti nezmínit antickou představu „zářícího oka“, vysílajícího paprsky směrem k předmětům, což ovšem nebyl výklad, který by moderní fyziologie aktualizovala (jde pouze o srovnávací paralelu).

*nepřetržitým oním vztahem k mozku jeví se jako zvláštní nástroj fantazie. Čím větší energií oko jest od duše pronikáno, čím (více je) světlem vědomí napojeno, tím rychleji a jasněji se v jednotu pochopení spojí různost intuicí, oku se naskýtajících...*<sup>14</sup>. Teprve ono „pochopení“ lze tedy označit za vidění v pravém slova smyslu. S tímto zjištěním korespondují např. i závěry současných vývojových psychologů, kteří jsou přesvědčeni o tom, že lidský jedinec „vidí“ teprve ve chvíli, kdy je schopen viděné určitým způsobem interpretovat, strukturovat, třídít či hierarchizovat. Jedinec v raném věku ještě „nevidí“ v plném slova smyslu, neboť nerozlišuje blízké a vzdálené jevy, nestrukturuje prostor na předmět (či figuru) a pozadí apod., což se fyziologicky projevuje např. nepřítomností akomodace čočky<sup>15</sup>. Viděný prostor je tedy již naučenou interpretací a zde se tedy z jiné strany dostáváme k problematice kulturní podmíněnosti vnímání, neboť různé módy vnímání prostoru jsou poměrně široce přijímanou tezí<sup>16</sup>. Vidění u Purkyněho a dalších fyziologů první poloviny 19. století je tedy kladeno do souvislosti psychofyzického komplexu, který již není „mechanismem“ bezchybně přenášejícím vnější podněty, ale zasahuje do drah spojujících vnější realitu s vědomím celou řadou „subjektivních“, překvapivých a mnohdy „nelogických“ vstupů.

Pokusíme-li se Purkyněho výklad interpretovat s využitím teoretického aparátu 20. století, dospějeme k závěru, že charakterizuje akt vidění víceméně jako sémantický proces, kdy „znak“ (viděné) zastupuje či reprezentuje vnější skutečnost, k níž však

---

<sup>14</sup> J.E. Purkyně: Pojednání o fyziologickém výzkumu čidla zrakového a soustavy kožní, Praha 1914, z latiny přeložil K.J. rytíř Lhoták.

<sup>15</sup> K psychologii dětského vnímání např.: R. Vasta, M.M. Haith, S.A. Miller: Child Psychology, New York 1992.

<sup>16</sup> Respektive se o konvenčnosti vnímání a reprezentace prostoru diskutuje. Z tohoto hlediska je posuzována např. lineární perspektiva, kterou třeba Panofsky označuje za konvenční systém (E. Panofsky: Die Perspektive als symbolische Form, Berlin 1927). Naproti tomu Gombrich považuje perspektivu za přímou a ne-arbitrární projekci skutečnosti (E.H. Gombrich: Art and Illusion, London 1960 či tentýž: The Image and the Eye, Oxford 1982).



nemusí mít žádný přímý vztah podobnosti (tuto myšlenku dovádí k nejzazším závěrům Helmholtz). Purkyně tvrdí, že percepce je nám dána „prostřednictvím obrazů věcem samým pouze podobných, ne zcela souměřitelných, jako jejich hieroglyfů“<sup>17</sup>. Ještě pregnatněji nacházíme toto stanovisko vyjádřené v prohlášení, že předměty nás obklopující „toliko znaky se nám naskytují“<sup>18</sup>. Zde tedy nacházíme jasně vyjádřenou naši tezi o konvenční povaze vnímání (sdílenou alespoň v určité skupině empirických výzkumů, především z období první poloviny 19. století, tedy z doby charakterizované moderním ustavením subjektu, což se dělo především v rámci „romantického“ životního postoje). Je třeba zmínit, že znaková povaha vnímání nebyla fyziology první poloviny 19. století rozpoznána poprvé, ale že tyto úvahy mají své předstupně v rámci myšlení raného novověku navazujícího částečně na antický diskurz zprostředkovaný a modifikovaný arabskou středověkou filosofií a vědou<sup>19</sup>. Ani v romantickém myšlení, ani v úvahách raného novověku není tedy aktivita vidění chápána jako neutrální médium spojení mezi objektem a vědomím, jak tuto problematiku podávaly vrcholně novověké teorie zastoupené především Descartem. Částečně obdobné přesvědčení o přímé vazbě vnější reality a jejího „otisku“ ve vědomí sdílely však i některé antické úvahy o vidění. Zde je tento proces interpretován jako bezprostřední materiální propojení, kdy se „pečetidla“ podob věcí obtiskují do „voskové tabulky“ lidského vědomí, která je prvotně čistá a pasivní a je připravena přijímat téměř tělesné dotyky vnějšího světa, podávajícího o sobě

---

<sup>17</sup> J.E. Purkyně: O ideálnosti prostoru zrakového (1837), v: V. Kruta a Z. Hornof (ed.): J.E. Purkyně. Sebrané spisy, sv. 2. České práce fyziologické a morfologické, Praha 1958.

<sup>18</sup> Viz pozn. 12.

<sup>19</sup> V tomto smyslu se vyjadřuje o vidění Alberti, který dospívá k závěru, že viditelná věc je rozpoznatelná díky zkušenosti a tak se stává „znakem“ chápaným jako „forma“ či prototyp (např. body a linie). V tomto smyslu víceméně souzní např. s Panofského přesvědčením o konvenčnosti perspektivy respektive s vědomím nutnosti učení se sytému vnímání a reprezentace. Bez zkušenosti a jí produkovaného „znaku“ neexistuje vidění či alespoň pochopení vnímaného jevu. Tyto úvahy do jisté míry navazují na učení arabského filosofa Alhazena respektive scholastické myšlení Rogera Bacona. K této diskusi viz např. J.M. Greenstein: On Alberti's „Sign“: Vision and Composition in Quattrocento Painting, Art Bulletin, 4/1997 či D.C. Lindberg: Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler, Chicago 1981.

nezkreslenou a věrnou zprávu. Ovšem, vezmeme-li toto podobenství doslova, pozastavíme se nad faktem, že i každé „pečetidlo“ pracuje v podstatě se znakovým zjednodušením, piktogramem a nereprezentuje tedy realitu v celé její komplexní jedinečnosti. Zde je však nutné vzít v úvahu dobovou koncepci reality, do níž individuální rysy nebyly víceméně připouštěny (pojímaly se spíše jako chyby, klamy, eticky nepřijatelné až zavrženíhodné entity)<sup>20</sup>.

Na rozdíl od teorie „otisku“ či přímé projekce (podobné zrcadlovému odrazu či průchodu viděného čočkou přístroje) konstatuje tedy Purkyně spolu s dalšími fyziology 19. století „sémiotickou“ povahu vidění, předpokládá jeho nutnou spojitost s myšlením a v neposlední řadě uvažuje o psycho-fyzické jednotě aktu vidění (nutná provázanost čítí s pohybovou aktivitou). Teorie první poloviny 19. století se tedy zásadně rozcházejí s modelem vidění jako transparentního, téměř mechanicky vymezeného procesu a konstatují „podíl diváka“ jako velmi podstatný moment vnímání<sup>21</sup>. Na podobných základech jsou pak postaveny některé estetické teorie, vkládající do procesu recepce uměleckého díla velmi důležitou roli pozorovatele jakožto toho, kdo víceméně rekonstruuje tvůrčí proces díky své interpretační aktivitě. Tyto úvahy byly sice plně vysloveny až v recepční estetice respektive v teorii „otevřeného díla“, mají však své předstupy v důrazu na estetickou zkušenost a prožitek, tedy na pól vnímání a nikoli samotné produkce<sup>22</sup>. „Podílu diváka“ je však

---

<sup>20</sup> K antické koncepci mentálního obrazu a potažmo vidění (respektive viděného vjemu ve vědomí) viz např. W.J.T. Mitchell: *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago 1986 (hlavně kapitola „What Is an Image?“).

<sup>21</sup> Musíme ovšem přiznat, že notně zjednodušujeme, když novověký zájem o vidění redukuje pouze na jeho výklad jakožto transparentního procesu či zrcadlení. Do jisté míry lze toto pojetí nalézt u Descartesa, ale další teoretikové 17. a 18. století přicházejí s velmi různorodými a komplexními pojetími (máme na mysli názory takových osobností jako např. Kepler, Galileo, Newton, Berkeley, Condillac, Diderot atd.).

<sup>22</sup> Roli diváka při vnímání díla zkoumá např. následující literatura: W. Kemp (ed.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992. Úvahy o podílu diváka na stavu obzírání podívané navazují např. na učení T. Lipse, který konstatuje, že objekt je teprve „formován“ vnitřní činností pozorovatele. Bez spolupráce diváka neexistuje „smyslově daný předmět“. Ten se konstituuje teprve díky percepční činnosti

možno rozumět přinejmenším dvojnásobným způsobem. Jeden představuje onen „romantický“ modus, tvrdící, že podíl mysli na vnímání vede k oné „subjektivitě“ vidění, jinými slovy, že každé individuum vnímá podle svého osobního znakového systému. Podle tohoto výkladu existují tedy individuální způsoby a odchylky vidění; otázkou se pak stává problém komunikace o jevech. Musíme však připomenout, že např. Helmholtz zdůrazňoval, že lidský jedinec se v průběhu učení seznamuje s víceméně univerzálním „znakovým“ systémem, který pak využívá při své vlastní orientaci a komunikaci o viděném. S výrazně odlišnou tendencí se však setkáváme teprve v okamžiku, kdy je subjektivita vidění přímo odmítnuta. Za nereálný mýtus jí označuje např. Jacques Lacan, když vykládá vidění jako symbolický systém (přičemž „symbolům“ zde můžeme rozumět v návaznosti na C.G. Junga hlavně jako nadindividuálním a transhistorickým archetypům). Znakovost vidění Lacan nezpochybňuje, ale chápe ji jako podmíněnou společensky a kulturně a nikoli individuálně modifikovanou u každého jedince (diferenciace mezi subjektivitou vidění a symboličností pohledu bývá v tomto případě vyjadřována např. kontrastností výrazů „seeing“ a „gaze“<sup>23</sup>).

Teorie vidění jakožto symbolického systému už více ospravedlňuje naše úvahy o historičnosti této smyslové aktivity, respektive o modifikaci mezi různými kulturními, společenskými či genderovými vrstvami. Důraz na samotnou historičnost se spíše odvolává na úvodní zmínku o „archeologických“ tendencích dekonstruktivního myšlení. Konvenčnost vidění je zřejmě v současné době poměrně obecně přijímaným výkladem (a to i v exaktních výzkumných oborech typu lékařství či psychologie) a toto přesvědčení vyplývá ze zjištění, že vidět a vědět jsou dvě

---

vnímatele. K tomu např.: T. Lipps: *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, sv. 2. *Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst*, Leipzig 1906.

<sup>23</sup> J. Thomas (ed.): *Reading Images - Readers in Cultural Criticism*, Palgrave Macmillan Published 2000.

nerozlučně spjaté aktivity lidského organismu v jeho komplexní psycho-fyzické jednotě (do oblasti estetických úvah o smyslovosti tato problematika vstoupila např. s Fechnerem<sup>24</sup>).

Fakt, že „viděním“ nelze rozumět vždy a všude totéž, je neoddělitelně provázán s konkrétní podobou dané vizuální kultury, kde se dané mody vidění reprezentují, testují a modifikují. Jak již bylo zmíněno, uvědomění si různosti modů pohledu přichází z různých stran. První možností je sledování jeho historičnosti konstatované např. Barthesem, který si uvědomil velký mezník v „dějinách pohledu“ v době po nástupu fotografie. Tehdy se prý narušuje pozice pozorovatele, jenž se ze subjektu stává objektem (Barthes mluví o své osobní zkušenosti fotografovaného a nikoli fotografa). Druhou variantu představuje kulturní zakotvenost pohledu, nejzřetelněji patrná při přejímání vizuálních a zobrazovacích úzů jedné kultury druhou (či jinou kulturní vrstvou). Známymi příklady je zde přejímání antických modů reprezentace „barbary“ či konfrontace evropského a mimoevropského obrazového kódu (často jde o využití a chápání perspektivy). Do této oblasti spadá i vzájemné porozumění a bariéra mezi „lidovým“ a „elitním“ viděním<sup>25</sup>. To, co nás zajímá v neposlední řadě, je genderová zakotvenost či variabilita pohledu (nejde však o fyziologickou podmíněnost, ale o výsledky společensko-kulturních konvencí, výchovných strategií atd.). V oblasti feministické teorie bývá interpretován „mužský pohled“ s jeho mocenskými konotacemi. Tento modus pohledu je víceméně ztotožňován s pojmem kontroly, uplatňované především v moderní době v řadě represivních institucí

---

<sup>24</sup> Gustav Theodor Fechner bývá označován nejen za zakladatele experimentální estetiky, ale také za „psychofyzika“ (k tomu např. G.T. Fechner: *Elemente der Psychophysik*, 1860). Fechner předpokládá paralelismus těla a duše, čímž stojí v opozici vůči descartovskému substančnímu dualismu. O provázanosti vidění a myšlení se dále hovoří např. v následující literatuře: I. Albers: *Sehen und Wissen. Das Photographische im Romanwerk Émile Zolas*, München 2002; K. Pomian: *Vision and Cognition*, v: C.A. Jones a P. Galison (ed.): *Picturing Science. Producing Art*, New York 1998.

<sup>25</sup> V českém prostředí se v této souvislosti setkáváme s termínem „rustikalizace“. Viz V.V. Štech: *Rustikalisierung als Faktor der Stilentwicklung*, Stockholm 1934.

(vězení, psychiatrická léčebna, policie atd.<sup>26</sup>). Je diskutabilní, zda je zde na místě hovořit o pojmu voyerismu, neboť ten představuje aktivitu charakteristickou spíše pro „davového diváka“ s jeho touhou po vnímání „show“, posouvající realitu do funkce konzumovatelného zboží<sup>27</sup>.

Proměňující se mody vidění nechceme sledovat jako dějiny „podstat“, jinými slovy, nejde nám o tzv. dějiny idejí, ale o archeologii diskurzivních formací, jež motiv vidění provázejí a konstruují<sup>28</sup>. Vnímání je vždy interpretováno a konstruováno v souvislosti s dobovými strategiemi organizace společnosti, distribuce moci atp. Například novověký mechanistický způsob popisu percepce lze do jisté míry vztáhnout k dobové měřičské či kartografické praxi a zároveň k centralistickým tendencím uspořádání státu (zde by bylo na místě zmínit úvahy Descartesa). Centrum státu a fokus respektive zafixované ohnisko perspektivy v geometricky konstruovatelném prostoru se vyznačují řadou analogií<sup>29</sup>. Jiným příkladem je psychologický důraz kladený na motiv pozornosti na konci 19. století jako reakce na „moderní rozptýlení“, jež bylo chápáno jako destabilizující a odvádějící zájem vnímatele od podstatných idejí a obsahů (jimiž mohla být i národní reprezentace nebo určitá duchovní témata a ideologie)<sup>30</sup>. Tento motiv souvisel s etablováním oboru psychologie a jejím konceptem normality a abnormality, jež se ještě vyznačoval normativními a kritickými tendencemi (s obdobnými motivy se setkáme i ve speciálnější sociální

---

<sup>26</sup> K tématu dohledu a represe jak je reflektováno ve 20. století viz např. M. Foucault: Dohlížet a trestat. Kniha o zrodu vězení, Praha 2000 či G. Orwell: 1984, Praha 1991.

<sup>27</sup> K genderovým otázkám pohledu např.: R. Kendall a G. Pollock: Dealing with Degas: Representation of Women and the Politics of Vision, New York 1992; R.E. Iskin: Selling, Seduction and Soliciting the Eye: Manet's Bar at the Folies-Bergère, Art Bulletin 1995, s. 25; L. Mulvey: Vizuální slast a narativní film, v: L. Oates-Indruchová (ed.): Dívčí válka s ideologií, Praha 1998.

<sup>28</sup> O rozdílu mezi „dějinami idejí“ a „archeologií“ diskurzu se vyjadřuje M. Foucault ve své knize „Archeologie vědění“, Praha 2002.

<sup>29</sup> K budování moderního státu např. H. Schulze: Stát a národ v evropských dějinách, Praha 2003.

<sup>30</sup> Motiv pozornosti jakožto jeden z moderních fenoménů je sledován v současné i dobové literatuře. Viz např. J. Cray: Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture, London 1999 či S. Velinský: Psychologie pozornosti, Praha 1938 apod.

psychologii<sup>31</sup>). Na druhou stranu proměna vnímatele v masového diváka zabezpečila budoucí uplatnění kolektivní manipulace respektive kolektivního usměrňování a zaměřování pozornosti<sup>32</sup>. Náš zájem o historicitu pohledu by se chtěl dotýkat těchto možných kontextů, ale při vědomí toho, že diskurz (stejně jako znak) je především seberefrenční praktikou, což chápeme i jako základní metaforu vnímání obecně. Při našem zkoumání se zaměříme hlavně na fyziologický diskurz (na rozdíl od diskurzu optického či mechanického anebo neorologického či technologického). Fyziologii zde chápeme v širokém významu určité rehabilitace subjektu či subjektivního organismu, stojící na počátku moderní doby, označovaném jako zlom, krize apod.

V našich úvahách se nebudeme víceméně dotýkat současné problematiky, přesto by bylo vhodné alespoň v úvodu konstatovat momenty kontinuity i diskontinuity současné perceptivní praxe s minulými vrstvami těchto operací a diskurzů rozvíjených kolem nich. V současnosti můžeme zřejmě definovat přibližně tři okruhy praktik vnímání, které se vyvíjejí ve specifických společenských, kulturních a politických kontextech. První modus konfrontovatelný víceméně s předmoderními praktikami a konceptualizacemi vnímání se zdá být charakteristický pro prostředí mocenských aspirací a je charakterizovatelný vlastnostmi „novověkého“, „evropského“ (či západního), „mužského“ způsobu vidění. Jeho výstupy tvoří kontrola, normativní a autoritativní výroky, společenská organizace, represe. Z billboardů na nás hledí tváře politiků, jež deklarují svou vůli řídit, rozhodovat a dohlížet. Jejich pohled je pevně zafixován ve vrcholu perspektivy, odkud sledují geometricky se šířící přehlednou síť daného spravovaného celku, který mohou obejmout pohledem z výšky vertikály jako mapu (obdobnými strategiemi se

---

<sup>31</sup> K tomu např. G. Le Bon: Psychologie davu, Praha 1994.

<sup>32</sup> K problematice pozornosti např. T. Dvořák: Rozptýlenost jako předpoklad soustředění. Poznámky k Benjaminovu pojetí recepcce, Iluminace, 4/2003.

vyznačuje policejní dozor). Druhý modus současné percepce můžeme zaznamenat v oblasti konzumování zábavy, každodennosti diváka procházejícího a těkajícího mezi množstvím vizuálních vstupů a informací. Tento režim pohledu je odvoditelný od tzv. moderního vidění (především v jeho vrcholné fázi) a lze jej označit za percepci „show“. V této souvislosti se hovoří o problematice „masového diváka“, který rychle přepíná mezi různými útržkovitými vizuálními vstupy, což se ale zároveň odehrává do značné míry kolektivně, přičemž jistou formu organizace zde zajišťují mediální instituce<sup>33</sup>. Zde je také na místě hovořit o manipulaci, ovšem nikoli jednosměrné (od rétora k davu), ale o ovlivňování vzájemném a jaksi neindividualizovaném (vzpomeňme si, že V. Flusser definuje instituci či organizaci jako aparát, který na jednu stranu slouží svému majiteli, jenž ovšem naopak žije ve funkci aparátu). Poslední výraznou variantu současných receptivních praktik představuje právě nastupující a překotně se rozvíjející oblast virtuálního vnímání, percepce pod dojmem nástupu digitálních technologií a jimi zprostředkovaných prostředí. Diskurz se zde rozvíjí kolem úvah o dezintegraci subjektu už nikoli pouze pod dojmem jazykových praktik, ale v souvislosti s geometricky vzrůstající pružností variovatelnosti identit a prostorů<sup>34</sup>. V této souvislosti se hovoří i o fyziologických změnách a mutacích a to jak v oblasti futuristicky tak chiliasticky orientovaných diskurzů. Vnímání je zde ukotveno k pólu ne-referenčních znaků, skládajících konzistentní novou realitu (jež však v mnoha ohledech může kořenit až u základů novověkého obrazového úzu jakožto prostředí všeobecně nepřijatelnějšího). Konstituuje se zde však i obrazový svět analogický k metodice „hypertextu“, jenž se svou nelineární povahou odklání od pojetí času, platného dosud víceméně v celé epoše „historie“ (modus dějinnosti počínající nástupem sebereflexivních respektive sebezapisujících civilizací, čili

---

<sup>33</sup> K mediální re-konstrukci skutečnosti např. G. Debord: *The Society of the Spectacle*, Zone Books 1995.

<sup>34</sup> O proměnách identit i fyziologických parametrů v rámci virtuálního prostoru např. L. Kesner ml.: *Virtuální světy obrazů a metamorfózy vidění*, Ateliér 9-10/2001.

nástupem textu). Tyto různé současné mody pohledu jsou aktuálně diskutovány, podléhají interpretacím a zároveň jsou dotvářeny do podoby neodmyslitelných součástí stávajících „diskurzivních formací“. Vzpomeňme si třeba na současnou kritiku „mužského“ či „západního“ pohledu ve feministickém či postkolonialistickém diskurzu. Určitý model pohledu je zde nejen konstatován, ale do jisté míry vyjímán z různých kontextů a konstruován do podoby koncizní, reflektovatelné entity. Je však třeba neztratit ze zřetele, že za všemi definicemi a kategorizacemi se skrývá především moment jejich relativity, odvíjející se od skutečnosti, že nejsme konfrontováni s jakýmsi reálným stavem věcí, ale s kulturně, společensky či historicky ovlivněnými konvencemi, zvyklostmi, úzy.

V naší diskusi o dějinnosti pohledu se nyní pokusíme vymezit několik ilustrativních mezníků, ozřejmujících zaměření našich úvah. Po tomto demonstrativním úvodu se teprve budeme věnovat našemu primárnímu tématu, jež představuje otevření propasti mezi viděním a jeho předpokládaným referentem, respektive nezpůsobnost vidění vyjít samo ze sebe či seberefrenčnost vidění. V terminologii pojmenovávající určité historické epochy proměn konceptů vidění vycházíme hlavně z návrhu I. Illicha<sup>35</sup>, přičemž zmíněné termíny jsou v současnosti víceméně všeobecně užívány či přijímány pro svůj dostatečně široký význam.

V souhlase s tradičním modelem dějin bývá nejdříve hovořeno o „klasickém“ režimu vidění definovaném víceméně pro antické prostředí<sup>36</sup>. Nemůžeme zde komentovat celou šíři interpretací, které se této problematice dotýkají; musíme trochu

---

<sup>35</sup> I. Illich: *Guarding the Eye in the Age of Show*, RES, 1995, s.47 ad.

<sup>36</sup> Např. S. Goldhill: *Refracting Classical Vision: Changing Cultures of Viewing*, v: T. Brennan a M. Jay (ed.): *Vision in Context*, New York 1996. K vnímání u Aristotela: S. Everson: *Aristotle on Perception*, Oxford 1997 či D.K.W. Modrak: *Aristotle - The Power of Perception*, Chicago 1987.



zjednodušovat a zevšeobecňovat. Motiv, který nám v takto definovaném modu vnímání přijde nejzajímavější, je chápání percepce nikoli jako orientace v prostoru, ale jako setkání s věcí. Tento motiv totiž z novověkého myšlení jakoby vypadá a navrácí se jinými cestami až s nástupem fenomenologického myšlení, konstatujícího základní zkušenost člověka s „věcí“ a nikoli s abstraktní sítí geometrických prostorových vztahů<sup>37</sup>. Základní představou „klasického“ modelu percepce je totiž chápání pohledu jako v podstatě fyzického ovlivňování diváka a věci (pozorovaného objektu), takže nejsou eliminovány vlastnosti hmoty, otevřené pro nás v taktilní zkušenosti (odlišnost např. oproti Descartovi, který za jedinou reálnou kvalitu považoval „rozprostraněnost“). Vzpomeňme si zde na platónskou voskovou tabulku vědomí, do které se obtiskují pečetičky vjemů a zanechávají zde „hmatatelné“ stopy své přítomnosti. S obdobnou představou hmotného dotyku přichází teorie Lucretiova, když definuje vjem jako příjem jakýchsi slupek věcí, odloupávajících se z jejich povrchu a proudících do oka<sup>38</sup>. Tak dochází neustále k dotýkání, hmotnému přenosu, taktilní kontrole recepce. Divák je konfrontován s konkrétním, jednotlivým objektem, s nímž si vyměňuje určité vlastnosti (není to pouze jednosměrný proces). Například vjem barvy byl chápán jako přímé zabarvení oka barevnými vlastnostmi věci (jde tedy o přímé zprostředkování kvalit bez zástupné role znaků, představ, interpretací). Naopak oko se vyznačovalo aktivitou v tom okamžiku, kdy bylo chápáno jako zdroj percepčních drah, jako orgán dosahující až k věci. Oko bylo v tomto případě přirovnáváno ke slunci, které díky své energetické aktivitě (paprsky) obemyká předmět a odděluje z něj viditelný tvar respektive se dotýká věci (Demokritos). Z objektů se při procesu vnímání oddělují „visibilia“ (barevné kvality),

---

<sup>37</sup> Merleau-Ponty říká např.: „Vztah věcí a mého těla je tedy zcela jedinečný: díky němu jednou setrvávám u jevu a jindy směřuji k věcem samým...“. Viz M. Merleau-Ponty: Viditelné a neviditelné, Praha 1998 (přeložil M. Petříček).

<sup>38</sup> Titus Lucretius Carus: O přírodě, Praha 1971, s.125 ad.

jež se pak stávají vlastním předmětem vjemu (tímto způsobem uvažuje Aristoteles). Můžeme tedy shrnout, že „klasický“ režim vidění pracuje s následujícími pojmy a předpoklady: setkání s věcí, hmota, bezprostřednost taktilní zkušenosti, konkrétnost, vzájemná aktivita. To jsou kvality definující určitý diskurz, který nebyl později příliš rozvíjen a dosáhl zhodnocení zřejmě teprve díky možné komparaci s fenomenologií, která ovšem s nastíněnými koncepcemi není rozhodně bezproblémově srovnatelná. Objevuje se zde moment nerozrušené důvěry ve smysly, respektive v jejich způsobilost tlumočit (či spíše podávat; nejde o překlad s využitím znakového systému) realitu, věc. Ontologický status věci byl ovšem dobově problematizován, čímž mohlo potenciálně docházet i k jistému podcenění vidění jakožto čehosi s věcí těsně provázaného. Na druhou stranu byl pohled oceňován vzhledem ke svému mocenskému potenciálu (např. motiv „uhranutí“ pramení někde u „pohledu Medúsy“, což je moment znovu potvrzující pojetí vidění jako média přenášejícího přímo zlomky reality). „Moc pohledu“ v klasickém režimu vidění můžeme nakonec konfrontovat s moderními propagačními a manipulačními strategiemi, čímž námi komentovaný diskurz získá znovu aktuální dosah.

Historicitu pohledu lze dále sledovat po „vývojové“ ose. Pro úplnost se tedy zmíníme o další výrazné diskurzivní formaci, zavedené pro režim vidění evropského středověku respektive pro modus recepce uskutečňovaný především v oblasti nábožensky orientovaných epoch či společností. Zde se uplatňuje např. termín „scholastický“ režim v soulase s dobovou základní myšlenkovou praxí<sup>39</sup>. Vidění už tu není chápáno jako závislé na konkrétním objektu, věci. Věc ztratila svou váhu a způsobilost vypovídat o realitě. Oko se vyznačuje větší aktivitou ve vztahu k

---

<sup>39</sup> K problematice vnímání ve středověku např. G. Schleusener - Eichholz: *Das Auge im Mittelalter*, München 1985.

pozorovanému, ovšem pouze v rámci generálního umožnění viditelnosti, jíž zprostředkovává všudypřítomný Boží pohled. V rámci jeho působení je lidské oko s to extrahovat „univerzálie“ z tvarů, které vyzařují z věcí. Tyto univerzálie nemohou být nijak deformované, podléhají hierarchickému řádu a vyjevují se v rámci své symbolické existence. Jako deformace si zde můžeme představit perspektivní zkreslení, rozdělení scénérie na osvětlené a zastíněné oblasti, rozpouštění viditelnosti v prostorové hloubce atp. Obsahy vidění jsou víceméně eticky diferencovány na pravdivé a nepravdivé, přičemž „univerzálie“ mohou být plnohodnotně přítomny i ve „vnitřním zraku“ (zkušenost vize je přijímána jako legitimní zdroj vjemů; zde je na místě připomenout druhý lexikální význam termínu vidění - nyní ve smyslu vnitřního „obrazu“). Vidění plně osvětlených, pravdivých univerzálií se uskutečňuje v symbolickém prostoru, jehož struktura neobsahuje žádné iluzivní postupy a strategie neodmyslitelné od pozdějšího novověkého obrazového kódu. Věci jsou osvětleny božským světlem jakožto základní metaforou pravdivosti a legitimnosti. Díky tomuto osvětlení lze z věcí extrahovat viditelné znaky chápané a charakterizované jako substance či esence, které oko uchopuje a v jejich rámci dochází k pravé zkušenosti s realitou (tímto způsobem mluví o vidění třeba Tomáš Akvinský). Tato interpretace vnímání má své místo též v pozdějších úvahách o krajních vizuálních zkušenostech, jaké představuje např. sen, představa, vize, halucinace. Svým způsobem dochází k její aktualizaci v době restaurace symbolického uchopování reality. Samozřejmě sem spadá i téma viditelnosti a neviditelnosti, což se týká především percepce a reprezentace božského<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> Tato diskuse probíhala především v Byzanci na sklonku prvního tisíciletí v souvislosti s řešením statutu náboženského obrazu. K tomu např. L. Brubaker: *Vision and Meaning in 9-th Century Byzantium*, Cambridge University Press 1999.

Především bychom se však chtěli zastavit u dalšího diskutovaného modu vnímání, neboť tento stále ještě tvoří podtext některých současných úvah o smyslové aktivitě respektive je zřejmě hluboce zažitý a zakořeněný v obecném povědomí, podobně jako novověký úzus reprezentace, jenž je stále nejběžněji chápán jako „správný“. Jedná se tedy o historický modus percepce, jež lze v diskurzu rozvíjejícím se kolem této problematiky označit za „novověký“ režim vidění. Chceme se o něm zmínit především proto, že tvoří poměrně výrazný kontrast ke konceptualizaci vidění, jíž budeme věnovat hlavní pozornost, tedy k chápání vidění v raně moderní době. Problém ovšem spočívá v tom, že všechny novověké koncepce vidění nelze ani zdaleka převést na společného jmenovatele. Budeme komentovat hlavně diskurz, který se v současnosti na toto téma rozvíjí a jehož výraznými představiteli jsou např. J. Crary či N. Bryson<sup>41</sup>. Samozřejmě, že i v jejich případě dochází k celé řadě zjednodušení a občas k téměř naprostému eliminování některých historických událostí a jevů. Z našeho (středoevropského) hlediska je nejmarkantnější fakt téměř úplného ignorování událostí, stop a teorií tzv. radikálního baroka<sup>42</sup> (máme na mysli jak obrazové informace, tak textové pozadí typu úvah A. Kirchera<sup>43</sup> apod.). Novověký diskurz jakoby se podle těchto autorů rozvíjel pouze v Nizozemí, Francii a trochu v Itálii (ze zdejší produkce jsou sledovány spíše artefakty než texty). Přesto nám závěry zmíněných autorů do jisté míry konvenují, neboť jsou konzistentní a pracují metodikou kontrastů různých diskurzů, což je pro náš příběh funkčně ilustrativní.

---

<sup>41</sup> J. Crary: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the 19-th Century*, Massachusetts 1995; N. Bryson: *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, London 1983.

<sup>42</sup> Je ovšem třeba zmínit, že např. M. Jay uvažuje o barokním modu vizuální percepce jako o jednom ze tří výrazných novověkých (respektive „moderních“ - slovy M. Jaye) percepčních režimů. Druhé dva představují „karteziánský perspektivismus“ a holandské „umění popisu“. Barokní typ pohledu je zde uvažován ve svém vztahu ke katolickému náboženství a k formování absolutistického státu. Autoři jako Ch. Buci - Glucksmann („*La folie du voir: de l'esthétique baroque*“, Paris 1986) vnímají v barokním způsobu reprezentace a percepce přítomnost ztělesnění nereprezentovatelného, jakýsi návrat těla a další charakteristiky. Viz M. Jay: *Scopic Regimes of Modernity*, v: H. Foster (ed.): *Vision and Visuality*, Seattle 1988.

<sup>43</sup> A. Kircher: *Ars magna Lucis et Umbrae in Mundo*, 1646. Autor se zde zabývá popisem různých optických fenoménů, konstrukcí „laterny magiky“ apod.

Jako základní metafora „novověkého“ režimu vidění už nefunguje setkání s věcí (ať už ve smyslu „dotyku“<sup>44</sup> či příjmu vyzařovaných „esencí“), ale vnímání „rámce“, vztah k entitě, jež nutně zaujímá určité „místo“<sup>45</sup>. Pohled se od jednotlivé věci obrací k jejímu prostorovému kontextu a vztahům, v určitém smyslu jde o „objev“ prostoru ve smyslu ještě dnes standardně přijímaném (ať už jsou na jednom konci jeho pojetí Descartes a na druhém Heidegger či jiní autoři). „Res extensa“ jako základní metafora reality má zde svůj počátek a aktivita vizuálního vnímání je s ní nerozlučně propojena. Jedná se o pohled s určitým zaměřením pozornosti, o pohled „do“ nebo „skrz“<sup>46</sup>, nikoli o pohled vyměňující si s věcí určité kvality. Aktivita se přesouvá na stranu objektu. Mezi okem a viděným (prostorem) už nefunguje nějaká výměna či rovnost (reálná přítomnost stejných kvalit), ale nastává heterogenita světa a diváka (subjektu a objektu)<sup>47</sup>. Někteří autoři vysvětlují tuto heterogenitu jako počátek „věku obrazu“<sup>48</sup> (zde je ovšem nutné poznamenat, že „obraz“ zde může ještě znamenat cosi na způsob zrcadlového „odrazu“). Člověk vnímá určitá místa, prostorové situace, prostorově uspořádané vztahy, tj. obraz světa či obrazový svět (Bildwelt). Viděné je vtlačováno do určitého formátu, uvnitř něhož se nacházejí prvky uspořádané do dané struktury, jejíž význam je dominantní a podřizuje se mu důležitost jednotlivých věcí. Tato skutečnost je v podstatě rozpoznána a komentována již v raně renesanční teorii vidění, kde je konstatováno, že člověk vnímá a rozpoznává „znaky“ (vizuální kvality).

---

<sup>44</sup> Je nutné si ovšem uvědomit, že taktilní kvality pohledu nebyly rehabilitovány teprve Rieglem či Hildebrandem, ale v jistém smyslu lze o nich mluvit i v případě některých projevů novověkého umění. K tomu např. A. Bollond: *Desiderio and Diletto: Vision, Touch and the Poetics of Bernini's Apollo and Daphne*, *Art Bulletin*, 2000, s. 309.

<sup>45</sup> V tomto smyslu se vyjadřuje o posunu chápání vidění v renesanci J.M. Greenstein („On Alberti's „Sign“: Vision and Composition in Quattrocento Painting“, *Art Bulletin*, 4/1997). Autor tvrdí, že takto nadefinovaný režim vnímání charakterizuje fakt, že „vidíme něco, co zabírá určité místo“.

<sup>46</sup> I. Illich - viz pozn. 30.

<sup>47</sup> D. Phillips: *Modern Vision*, *The Oxford Art Journal*, 1/1993, s. 129 ad.

<sup>48</sup> I. Illich - viz pozn. 30.

Znakem je míněna „univerzální forma“ vybudovaná v paměti na základě zkušenosti<sup>49</sup>, tj. při setkání s viděným již nejde o událost prvního „dotyku“, o setkání čisté projekční plochy (vosková tabulka, tabulla rasa) a zlomku reality. Jedná se spíše o kontakt s uspořádáním prvků v jejich základním prostorovém vývinu (tato realita obrazu byla později uznána za realitu „o sobě“ - extenzivnost pro Descarta není jen vlastností obrazu, ale základní kvalitou světa či kosmu). „Znaky“ již neznamení středověké „univerzálie“ ve smyslu pravdivých „esencí“ věcí, ale zkušenostně dané formy přikládání na přijímané vjemy jako šablony či lušticí tabulky. „Univerzální formy“ albertiovského systému jsou získávány pouze ze zkušenosti pozorování jako její určité derivace či zprůměrování a ukládají se v paměti, aniž by je při dalším aktuálním aktu pozorování zásadně ovlivňoval referent (objekt pouze aktivizuje jejich vyjmutí z „archivu“) nebo pozorovatel (subjekt zde nevstupuje tak zásadně do aktu percepce jako v „subjektivním vidění“). Tyto „znaky“ nelze ztotožnit ani s nadindividuálními konvencemi myšlení, tj. nejedná se o symbolické útvary v lacanovském smyslu. Jejich původ se nalézá v recepci a pouze tam je smysluplné mluvit o jejich existenci. Musíme zdůraznit, že albertiovská teorie se nestala mainstreamem novověkého myšlení o vidění, a že je srovnatelná spíše až s moderním diskurzem o vnímání (jak jsme naznačili dříve, jedná se i o určitou podobnost s fyziologickými úvahami počátku 19. století).

Nyní se však obraťme k diskurzu o vidění, který nalézají v novověkých praktikách někteří zmiňovaní autoři (Crary, Bryson ad.) a který stojí v kontrastu k našemu hlavnímu předmětu, jímž je vizuální diskurz počátků moderní doby (zhruba první polovina 19. století). Vnímání „místa“ (prostoru) se podle těchto teorií děje naprosto

---

<sup>49</sup> Takto interpretuje akt čítí Alberti pod vlivem optických teorií arabského učence Alhazena.

konkrétním způsobem a lze jej označit různými jmény. I. Illich<sup>50</sup> přichází s termíny „znehýbněné, monokulární vidění“, J. Crary či D. Phillips<sup>51</sup> využívají pojmy „pasivní, transparentní či odtělesněné vidění“, J.M. Greenstein<sup>52</sup> pojmenovává daný vizuální režim jako „centralizované, fixované vidění“ a konečně N. Bryson<sup>53</sup> označuje novověký modus pohledu za „neosobní, nečasové vidění, perceptualismus či gaze (upřený pohled)“. Našli bychom zřejmě ještě další možné charakteristiky, se zmíněným repertoárem si však při naší interpretaci prozatím vystačíme. Všechny tyto charakteristiky nejsou úplně shodné a sám „novověký režim pohledu“ zřejmě prodělal jistý vývoj a vykazuje určité modifikace (zmiňme např. odlišnosti albertiovského raně renesančního pojetí, perceptualistického klasicistně - barokního pojetí či radikálně barokní, „devocionální“ verze vidění<sup>54</sup>). Důležitou roli hraje konstatování, že tematizace vidění spadá v této době převážně do oblasti úvah o optice<sup>55</sup>, nikoli do sféry např. fyziologických či psychologických výzkumů (v neposlední řadě proto, že tyto diskurzy ještě nebyly plně konstituovány). Dichotomií mezi optikou a fyziologií bývá někdy charakterizován přerod konceptualizace vidění mezi novověkem a moderní dobou.

Novověký modus pohledu bývá popisován na základě analogie s určitými modely.

První z nich představuje lineární centrální perspektiva a záhy je upřesněno, že vidění funguje analogicky k optickým procesům v kameře obskure. Předpokladem vidění se

---

<sup>50</sup> I. Illich - viz pozn. 30.

<sup>51</sup> J. Crary a D. Phillips - viz pozn. 36 a 42.

<sup>52</sup> J.M. Greenstein: On Alberti's „Sign“: Vision and Composition in Quattrocento Painting, Art Bulletin, 4/1997, s. 669 ad.

<sup>53</sup> N. Bryson - viz pozn. 36.

<sup>54</sup> Posledně zmiňované možnosti „radikálně barokního“ modu pohledu se sledování anglosaští teoretici příliš nevěnují, protože jaksi odvádí pozornost od hlavní a konzistentní linie úvah. Zmiňme však, že tento modus pohledu je již také postupně interpretován, byla mu věnována např. výstava „Der himmelnde Blick“. Zur Geschichte eines Bildmotivs von Raffael bis Rotari, Dresden 1998, A. Henning a G.J.M. Weber.

<sup>55</sup> Dobové myšlení o optice reprezentují např. následující díla: J. Kepler: Dioptrice, 1611; R. Descartes: La Dioptrique, 1637; I. Newton: Optics, 1704 atd.

podle dnešních interpretací stalo zaujmutí jistého stanoviska či stanoviště (jež představuje zrcadlovou analogii k ohnisku perspektivy), situovanost. Divák je tedy nucen zaujmout určité pevné stanoviště, ze kterého jedině může získat „správný“ obraz reality respektive akt vnímání je touto statickou situací kodifikován. Tento fakt vylučuje možnost pohybu diváka, neboť pak by došlo k rozostření vnímání a byly by vyvozovány chybné závěry. Takovou ukotvenost pohledu kritizoval sice již Leonardo, když konstatoval závislost vidění i na živém těle v pohybu, jeho podněty se však neseťkaly v dobovém diskurzu s výraznější odezvou. Vzhledem k možnostem dobové optiky se za přesné považovalo též monokulární vidění jakožto analogie k lineární perspektivě s jedním ohniskem. Zorné pole bylo popsateľné jen jako „vizuální pyramida“ (Alberti), přičemž znázornění či vjem situace tvoří příčný řez této pyramidy či kužele. Body takto geometricky vymezeného vjemového pole jsou pevně dané, konstrukce vjemu je možná pouze za předpokladu dodržení geometrických pravidel.

Zafixování oka jakožto podmínka důvěryhodného pohledu je komentováno v celé řadě dobových příruček o konstrukci obrazu a potažmo o zákonitostech vjemu. Tento vjem je zde chápán jakožto přijímající realitu v její nezkreslené podobě primárně prostorových vztahů, bez hierarchizování jednotlivých předmětů na základě vkládání významů do jejich pozadí. Známé případy „exaktního“ pozorování nacházíme u Dürera<sup>56</sup>. Přesnost pohledu zde zajišťuje zafixované oko výtvarníka, jehož aktivita je pak redukována na víceméně mechanický proces reprodukování prostorových vztahů. Tento prostorový diagram se promítá na transparentní ploše řezu vizuální pyramidou, respektive v místě dotyku vizuálního kužele vrcholícího v oku a perspektivní pyramidy viděného sbíhající se v ohnisku. Tělo výtvarníka by v podstatě

---

<sup>56</sup> Dürer komentuje a ilustruje své úvahy o vjemu a reprezentaci především ve svém spisu „Underweysung der Messung“, zveřejněném ve dvou vydáních v Norimberku v letech 1525 a 1538.



mohl nahradit dostatečně funkční automat; obraz vzniká sám podle daných zákonitostí. Nutnost zafixování oka z důvodu přesvědčivé prostorové výpovědi naznačil poprvé důrazně Brunelleschi ve svém známém optickém zařízení vytvářejícím iluzivní model florentského baptisteria. Architekt ranné florentské renesance sestrojil box podávající přesvědčivý důkaz o „funkčnosti“ lineární perspektivy. Skrz otvor ve stěně zařízení divák pozoroval perspektivně pojatou architektonickou scénu, přičemž iluzivnost výjevu zajišťovalo zafixování oka pozorovatele ve výšce horizontu návštěvníka znázorněného prostoru (percepce byla tedy prováděna z „přirozeného“ úhlu pohledu). Perspektivní výjev se odrážel v zrcadle na protilehlé vnitřní stěně přístroje, přičemž přítomnost „odrazu“ představuje důležitý bod dobové argumentace. Zrcadlo bylo chápáno jako základní metafora percipujícího vědomí, nepřidávajícího k obzírání scenerii žádné vlastní obsahy<sup>57</sup>. Zafixování jednoho oka při procesu vnímání eliminovalo potřebu pohybu, tělo se stalo nadbytečným. Tento fakt komentuje opět Dürer, když ukazuje, jak se „správný“ obraz prostorových vztahů konstruuje víceméně sám, bez zásahu lidské ruky<sup>58</sup>. Toto směřování vrcholí eliminováním nepotřebného těla respektive jeho redukováním na jediné zafixované oko a ruku jakožto součást mechanismu transportujícího dané prostorové vztahy na projekční plochu. Na ilustraci z roku 1631<sup>59</sup> nalézáme místo těla už pouze jakousi nehmotnou mlhovinu zastupující dosud chybějící exaktní přístroj (např. fotoaparát, kde oko supluje skleněná čočka a ruku chemické procesy).

---

<sup>57</sup> Nutnost zafixování oka při procesu věrné recepce a reprezentace nacházíme dále např. v těchto dobových příručkách: L. Cigoli: *Trattato della prospettiva pratica*, nepublikováno, Florencie, Uffizi, MS.2660 ; J. Barozzi da Vignola: *Le Due regole della prospettiva pratica*, Řím 1583 atd.

<sup>58</sup> Dürerova ilustrace autonomní konstrukce perspektivního výjevu, odvislá od lidského zásahu, pochází opět z jeho příručky „*Underweysung der Messung*“, Norimberk 1525.

<sup>59</sup> Ilustrace tvoří frontispis díla Ch. Scheinera „*Pantographice seu ars delineandi*“, Řím 1631.

Tezi o striktní monokulárnosti znehybnělého pohledu nelze brát úplně doslova; existovala i dobová reflexe faktu, že člověk běžně vnímá oběma očima. Tuto skutečnost reflektuje i Descartes, neznamena to však, že by předpokládal produkci výsledného obrazu až ve vědomí. Obě oči pozorují víceméně shodnou situaci (pouze pod jiným zorným úhlem) a přesnost lidských reakcí na pozorované prostředí je dána geometrickými zákonitostmi <sup>60</sup>. Vizuální vjem se podle Descartesa přenáší do šišinky (část mezimozku), odkud jsou vysílány povely k motorické akci.

Raně renesanční albertiovské pojetí vidění však ještě vyžaduje diváka jakožto střed či centrum zobrazení. Projekce reality se totiž uskutečňuje na průsečíku dvou vizuálních pyramid či kuželů, z nichž jeden vrcholí v ohnisku perspektivy a druhý, obrácený, v oku. Percepce či obraz tvoří pak styčnou plochu těchto dvou geometrických útvarů, jež vymezují dva protilehlé body: oko a fokus . Dobře ilustrovatelná je tato teze např. na Raffaelově obraze „Zasnoubení Panny Marie“, kde geometricky sbíhající se prostor vrcholí v ohnisku zastoupeném motivem otevřených dveří chrámu<sup>61</sup>. Prázdné, výrazně světelné místo v obraze je metaforou otevřeného lidského oka, které je však zafixováno do pevné struktury architektury a je osamocené (na mnoha Leonardových portrétech se naproti tomu objevují v pozadí dva světelné otvory (zdvojená okna) jako připomínka binokulárnosti a zároveň motiv rozostření jako odkaz na určité vlastnosti oka a pohyblivého těla). V renesančním diskurzu o vidění zůstává tedy přítomno cosi z divákova těla, jedná se ovšem většinou o tělo nehybné (jeho aktivitu „upřeného pohledu“ označuje N. Bryson jako

---

<sup>60</sup> Zmínka o binokulárním vidění se objevuje v Descartesových „Principech filosofie“ z roku 1644, odkud pochází i naše obrazová ukázka.

<sup>61</sup> Tento motiv v Raffaelově díle interpretuje N. Bryson - viz pozn. 36.

„gaze“). Znehybnění logicky vstoupilo i do reprezentace pohybu, který byl vyjmut ze svého trvání a stal se momentkovou situací setrvávající v bezčasi<sup>62</sup>.

Další vývoj vizuálních praktik směřoval k posílení jejich „exaktnosti“, čímž dochází k prohlubování heterogenity mezi objektem a divákem, k vyjímání diváka ze světa, tedy k prohlubování jeho tělesné nepřítomnosti. Neznamená to však nějaký obrat k „vnitřním obrazům“; viděné je stále chápáno jako věrná kopie, jež však vzniká „sama“, je mechanickým, přímočarým procesem odrazu či reprodukce. Vyjmutí diváka ze světa vlastně posiluje autentičnost či věrnost vjemu. Divák se nachází uvnitř pozorovacího zařízení, kamery obskury, aby nebyl rušen odchylkami a chybami přítomnými ve vnějším světě v podobě pohybových deformací, nejasností překrývajících se stereo-obrazů apod. Toto rozdělení diváka a světa odpovídá Descartově přesvědčení o zásadní diskontinuitě „res cogitans“ a „res extensa“, myslí a prostoru. Proces vidění je postupně jednoznačně ztotožněn s optikou přístroje: oko supluje čočku v kameře obskure. Proces transformace „obrazu“ mezi optickými částmi oka a vědomím není sledován. Situace došla tak daleko, že za „správný“ obraz mohl být považován spíš výjev v přístroji, ačkoliv se jinak může v mnoha směrech zdát spíše deformovaný a neodpovídající kontrole naší zkušenosti. „Pohled“ přístroje viděnému „nerozumí“, nevysvětluje jej, nedosazuje za reflektované informace srozumitelné symboly. Povšimněme si např. obrazu Carla Fabritia „Pohled na Delft“ (1652), který nebere v úvahu korekce lidského vědomí, k nimž dochází při procesu porozumění vizuálnímu vjemu. Linie jsou zde ponechané ve svém „deformovaném“, zaobleném tvaru, v jakém se odrážejí na čočce; není zde hierarchizován význam předmětů (některé „nesrozumitelné“ útvary zabírají mnohem

---

<sup>62</sup> Za příklad znehybnění pohybu může posloužit Tizianův obraz „Bacchus a Ariadna“, kde je Bacchova pohybová akce vyjmuta z trvání „reálného pohybu“ (jak o něm hovoří např. Bergson) a stává se fosilií přerušného procesu.

více místa než pravděpodobné pointy obrazu). S obdobnými momenty se setkáváme i u Vermeera. Tento autor také protěžuje „technický pohled“ kamery obskury a nepřizpůsobuje ho již lidskému chápání. Divák již nevnímá prostřednictvím empirických znaků, jež vyjímá z paměti a přikládá je na aktuální situaci (jak tvrdil ještě Alberti). Vermeer již prezentuje pouze vizuální situaci v optickém přístroji, jež není interpretována. Objekty v popředí jsou rozostřené, části výjevu nejsou hierarchizované podle významu (tj. například figury mohou být neurčitější než pozadí, záleží na zvoleném zaostření čočky). Řez vizuálním polem se už nijak nepřizpůsobuje divákovi, divák víceméně zmizel. Vidění zde není lidským viděním, ale pohledem přístroje. Vermeerova metoda byla ve 20. století rekonstruována za pomoci moderních přístrojů, kdy se ukázala paralelita umělcova malířského přepisu viděného a vlastností technického, „analogového“ obrazu podléhajícího optickým zákonitostem průchodu světla čočkou<sup>63</sup>. „Technický pohled“ jako určité zobjektivnění, zneutralizování percepce využívali hojně též doboví vedutisté vzhledem ke své snaze o „přesnost“ reprezentace (tady můžeme připomenout např. Canaletta).

Snaha o exaktnost pohledu, spočívající podle dobových hypotéz v nezasahování diváka do obzírání jevu, pokračuje i v určitých myšlenkových proudech 18. století. Oko diváka je pasivní (tj. nestaví vjemu do cesty žádné překážky, neklade odpor, nevyznačuje se vlastními reakcemi, čili je zcela „transparentní“, průchodné). Divák pasivně pozoruje unifikovaný prostor, šířící se geometricky a bez kvalitativních výkyvů všemi směry do nekonečna (jenž ovšem není od pozorovatele nějak striktně odděleno; divák se může dostávat dál a dál do hloubek prostoru, všechno je proniknutelné). Divákovo vědomí, v němž se obráží vnímaná situace, je „nepopsaná

---

<sup>63</sup> Srovnání Vermeerových maleb a „analogových“ technických obrazů nalézáme např. v: H. Koningsberger: Vermeer et son temps 1632-75, Amsterdam 1974 - *Obr. 15* a *Obr. 16*.

stránka“ (J. Locke<sup>64</sup>), tradičně řečeno „tabulla rasa“ (v podobném smyslu se vyjadřuje také např. Leibniz, když tvrdí, že „konfúzní“ smyslové percipování je víceméně pasivní). Tento způsob uvažování znamená vlastně vyvrcholení tzv. perceptualismu, který hlavní část aktivity posouvá na stranu „objektu“, jež lidské vědomí pouze pasivně obráží, percipuje. Přitom stále platí, že před divákem se nerozprostírá „svět“, ale „obraz“, tj. nehybná, vymezená projekce na plátně, v zrcadle či v čočce (pozorování scénérie skrz mechanismus kamery obskury se stalo v 18. století zcela běžným modem pohledu i u „laických“ diváků, zvláště v případě percepce krajinné podívané). I v „dynamicky - barokní“ tradici se setkáváme se situováním diváka na určité, víceméně pevně vymezené místo. Scénérie je zde však orientována směrem k němu, dovolává se diváka. Částečně zde můžeme najít návaznost na pojetí vidění jakožto umožněného „světlem pravdy“ vyzařujícím z Božího oka. Strategie vnímání zde však nekomentují odstup mezi divákem a světem, ale spíše jde o vtahování pozorovatele do „pravého“ světa.

V novověkém modu pohledu se tedy konstituují především tato pojetí, konvence či mýty (argumenty „diskurzivní formace“): exaktní povaha vidění; detailní přesnost optického jevu je „nezávislá“ na divákovi; pevný, upřený a soustředěný pohled; nezávislost vizuální percepce na těle; nezávislost percepce na myšlení (vědomí) atd. Vůči takto charakterizovanému dobovému diskurzu chceme vymezit hlavní předmět našich úvah, jež představuje „moderní režim vidění“. Ten budeme obecněji charakterizovat v dalších kapitolách a postupně se zaměříme na některá jeho

---

<sup>64</sup> Smyslové počítky jsou podle Locka předmětem naší „vnější zkušenosti“ (sensation) a lze je popsat jako „jednoduché ideje“ (simple ideas). Takové ideje postupně plní „nepopsanou stránku“ (a white paper) našeho vědomí. Problematiku lidského poznání, jehož neodmyslitelnou součástí představuje smyslová zkušenost, zkoumá J. Locke ve svém díle „An Essay Concerning Human Understanding“, 1690.

specifika osvětlující naši tezi či metaforu „propasti“ nacházející se uvnitř procesu percepce (tak jak začala být popisována právě v moderním diskurzu).

## II.

### **Kde končí obraz? Obrazy v rámech, obrazy bez rámu a rámy bez obrazu**

Představme si několik běžných situací konzumace obrazu. A zamysleme se nad tím, jaký nástroj nám obraz „otevřít“ jakožto určitý typ reprezentace. Tradiční situace kina: v sále se pomalu zhasíná, roztahuje se opona. Vstup do iluze může začít, otevřel se prostor „za zrcadlem“. Přejít od reality do obrazu zde trvá určitou dobu, přechodové mechanismy napomáhají transformovat divácké nastavení. Divák se začíná dívat jinými očima než například ve světě utilitárních činností. Jiný příklad: třeším pohledem po reklamních plakátech a čtu je jako praktickou informaci, o jejíž důvěryhodnosti ovšem možná pochybuji; zároveň zabírám čas a reviduji své povědomí o aktuálních kulturně-ekonomických trendech. Nebo: sleduji pozorně dopravní značení, vědom si svých zájmů a cílů, dodržuji určitou smlouvu a podléhám moci obrazu podílejícího se aktivně na povaze reality jakožto performativ.<sup>65</sup>

Povaha obrazu ve všech těchto případech je naprosto odlišná, jako by se ani nejednalo o příslušníky téhož rodu. Společné jim ovšem je, že konkrétní fungování každého obrazového typu umožňuje a dourčuje jistý mechanismus, který můžeme označit za *spouštěcí mechanismus rámu*. Obraz můžeme vnímat příslušným

---

<sup>65</sup> Performativ, jak tvrdí Austin, je schopen realitu měnit: například řečový akt „Tímto vás oddávám“ má známé následky – právní, společenské, ekonomické. Viz John Langshaw AUSTIN: Jak udělat něco slovy, Praha 2000.

způsobem (jako umělecké dílo, dopravní značku či rentgenový snímek) pouze v případě, že jsme si vědomi jeho funkcí. Tyto funkce jsou určovány nejrůznějšími podobami rámování: především jde o rámování fyzické a kontextuální. Dopravní značku rámuje situace řidiče a objekty jako vozovka, sloupy apod. Umělecký kinematografický snímek rámuje situace publika klubového kina, opona, hlediště, proscénium a scéna. Populární kinematografický snímek rámuje situace diváka multikina, popcorn a plyšové sedačky s motivy vesmírných těles zvyšující dojem intimity a infantilnosti dětského pokoje.



## II. I.

### Kdy je rám obrazu?<sup>66</sup>

Rám je nutnou složkou obrazového způsobu lidského vnímání. Nelze myslet obraz bez rámu, obraz bez fyzických a konceptuálních hranic. Obraz představuje konkrétní místo, narozdíl od pojmu. Místem obrazu je především naše tělo;<sup>67</sup> zde se obraz realizuje v souhře s osobní historií, archivem vzpomínek a rejstříkem „diskurzů“ (máme v sobě uloženy různé konceptuální a řečové módy, jejichž četnost a škála je pochopitelně individuální: například modus utilitární, estetický, emocionální, symbolický atd.). Později se budeme zabývat otázkou uzavíratelnosti rámu, to znamená otázkou relativnosti jeho klasické koncepce, ukotvitelné v renesanci. Obraz rám potřebuje a zároveň z něj neustále uniká. Rám je částečně médiem či řečovým modem. Pozoruhodnou vlastnost média představuje možnost jeho osamostatnění, jak si povšiml třeba Marshall McLuhan.<sup>68</sup> Médium může být v takovém případě

---

<sup>66</sup> Název úvodní kapitoly je variací na text Nelsona Goodmana „Kdy je umění?“. In: Nelson GOODMAN: Způsoby světatvorby, Bratislava 1996, 70 ad. Goodman si klade jinou otázku, než jaká je běžná v definicích umění a estetických teoriích. Běžněji se teoretici ptají Co nebo Proč je umění, popřípadě nakolik se dílo blíží požadovaným hodnotám. Goodman říká: „Díky tomu, že objekt funguje určitým způsobem jako symbol, se může stát, když plní tuto funkci, uměleckým dílem“. Autorova definice je tedy funkcionální. V podstatě jakýkoli jev se stává uměleckým dílem, pokud splňuje jistá kritéria. Institucionální definice umění naopak předpokládá, že Dílem se objekt stává v případě vřazení do určitého kontextu (muzeum, kritika, dějiny umění apod.).

<sup>67</sup> Vlastní tělo za místo obrazu označuje Hans Belting. Obraz se podle něj realizuje v triádě Obraz – Médium – Tělo. Obraz není jen fyzická entita vnějšího světa, ale mentální fenomén (představa, sen, interpretace) transformující a konkretizující toto „vnější“. Hans BELTING: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001, hlavně kapitola „Der Ort der Bilder II. Ein anthropologischer Versuch“.

<sup>68</sup> McLuhan, Marshall. *Jak rozumět médiím*. Praha: Odeon, 1991.

ikonoklastické, může vytlačit obraz za hranice viditelnosti. Vytěsnění konkrétního často nastává v současném uměleckém provozu, kdy tematizován či prezentován je sám příslušný typ kontextu či diskurzu (viz „vystavování“ prázdných galerií, černá či bílá pole na filmovém plátně, přípravné fáze reklamní kampaně se sděleními typu „Už jenom pět dní...“ atd.).

Vraťme se k titulní otázce „Kdy je rám obrazu?“. Rám obrazu se s obrazem nekryje, není jeho přesnou hranicí. Původ rámu sice můžeme hledat v obryse a vytyčování hranic (území), jak doložíme později, nicméně jedná se už dlouhou dobu o hranice propustné a území fluktuující, amorfni a virtuální. Psychické nastavení člověka sice jistý typ rámování vyžaduje (v zájmu čitelnosti světa), ovšem nejde o mechanickou šablonu. Rám se jeví paradoxně jako médium a zároveň jako bariéra. Mnohdy záleží na míře xenofobie, obav z „cizích“ obrazů. Obrazová kultura má sociální povahu, i v dnešní „globální vesnici“ se vyskytují regionální obrazové typy a komplexy (například český reklamní průmysl si zakládá na své „vtipnosti“, což představuje jeho obecný kontext a limitu). Můžeme tedy hovořit o rámu generálním (například právě ona „vtipnost“) a rámech vnitřních, ať konceptuálních či fyzických. Každý obrazový objekt má svůj generální rám (formát) a sadu vnitřních rozrámování (vztah obrazu a textu, popředí a pozadí, vnitřek a vnějšek, plasticitu a plochu atd.). Základní podmínkou rámu je tedy samotný fakt obrazové povahy vnímání a popřípadě myšlení či představování. Na druhou stranu je zřejmé, že samotný rám není obrazem a zároveň ani pojmem. Současně se nejedná v plném slova smyslu o médium (přenosový kanál). Rám může mít svou fyzičnost, dokonce může být velice pevný, a přitom nemusí být hmotný či objemný (příkladem neprostupné bariéry je performativní sdělení „Zákaz vstupu!“, které lze chápat jako rám zabraňující fyzickému průchodu bez toho, že by se sám vyznačoval hmotnou povahou). Z těchto důvodů se budeme

dále zabývat dichotomií fyzických a konceptuálních vlastností rámu s přihlédnutím ke konstituci lidského vnímání a budování obrazu na základě rozlišování, rozrůžňování a kontrastů.

Už v první části eseje zabývající se problematikou stínu, dvojnictví a obrysu si povšimneme opoziční povahy<sup>69</sup> vizuální kultury. Opozice, toto postavení jedné entity proti druhé, charakterizuje určitý typ vztahů ve dvojici jevů, proto se někdy hovoří o *binární opozici*. Tento vztah dvou účastníků komunikace má výrazný vliv na charakteristiku každého z nich. Například v oblasti jazyka je pojem určen teprve díky svému opozičnímu postavení vůči pojmu kontrastnímu.<sup>70</sup> Otázka opozice a diferencí je vlastní systémům znaků, komplexním kulturním strukturám nebo kulturně modifikovaným způsobům vnímání. Tedy i obraz se vyjevuje v systému rozdílů, homogenní mlhovina se stává heterogenní strukturou tvarů. Proces rozlišování jedné entity od druhé (světla od stínu, vnitřního od vnějšího atd.) má nejen jazykový základ, ale i hluboké antropogenní kořeny. Předpokladem rozlišování je oddělování,

---

<sup>69</sup> Termín „binární opozice“ pochází od lingvisty Ferdinanda de Saussura. Dále ho rozvíjejí Roman Jakobson a Morris Halle. Roman Jakobson – Morris Halle: *Fundamentals of Language*, The Hague 1956, 60–61.

<sup>70</sup> Tento proces se odehrává už na primární fonetické úrovni (rozlišování hlásek). Komplikovanější operaci představuje rozlišování významu dvou stejně znějících slov. Význam pojmu pak není čitelný bez kontextu, srovnávání. Známa Hurvínkova věta zní: „Jedl jsem u Žofky“, Spejbl ovšem slyšel: „Jedl jsem užovky.“ Význam sdělení nelze pochopit z něj samotného (zde se to týká mluvené formy). Napadá nás střední varianta „užofky“ – tento informační hybrid je příkladem „nerámovaného“ sdělení, nejedná se ani o pojem ani o klasický obraz, ale o novou realitu *an sich*, abstrakci. Občas se klade otázka symbolizačního potenciálu abstrakce, na kterou například Goodman odpovídá termínem *exemplifikace*. Symbol v tomto případě prezentuje své vlastní vlastnosti (obdobně uvažuje McLuhan, když tvrdí, že *médium je sdělení*). Zde se však údajně jedná o vytěsnění obrazu, ikonoklasmus. To říká Belting, když interpretuje amerického uměleckého arbitra poloviny 20. století: „Konflikt nacházíme již v základech amerického abstraktního malířství, radikální teze obsahují už ranné eseje kritika Clementa Greenberga, který tvrdí, že malířství se musí osvobodit od obrazů reality a musí prezentovat pouze své vlastní prostředky, totiž plátno a barvy. Greenberg založil uprostřed explodující masmediální obrazové produkce ... nový typ ikonoklasmu. Tvorbu obrazů chce přenechat masovým médiím, zatímco Umění dává za úkol vytvořit svůj vlastní „obraz“. Pléduje pro to, aby malíř učinil svým tématem „médium Umění“ a v abstrakci zapudil všechny odrazy pocházející z vnějšího světa.“ Belting, c.d., s. 33.

vytyčování jasných konceptuálních hranic. Je třeba tvrdit, že „toto“ není stejné jako „toto“. Odděluje se dobro a zlo, krása a šerednost, pravda a lež apod. Například Derrida však tvrdí, že tato tradice pojmových binárních opozic je západní metafyzickou praxí párového myšlení.<sup>71</sup> Takto tvarované pojmy je podle něj třeba dekonstruovat, ukázat artifičnost a konvenčnost jejich ohraničení. Jak tentýž autor říká jinde, rám není jen hranicí, je také *propustný* (jde o Derridovu stat' „Parergon“, ke které se dostaneme v poslední části eseje).

Vraťme se však k antropogenním kořenům diferencí. Za jeden ze základních pilířů strukturace společnosti je považoval již Lévi-Strauss. Kupříkladu mýty můžeme chápat jako systém opozic a kontrastních událostí, k čemuž dodává Greimas: „Vnímáme rozdíly a díky tomuto vnímání svět dostává pro nás a pro naše záměry ‚tvar‘.“<sup>72</sup> Pojmenovávání rozdílů je tedy důležitým vodítkem při orientaci ve světě, jedná se o velice praktický a tradiční nástroj přežití.

Jaké místo zaujímá v tomto systému opozic (jakožto kognitivní a komunikační metody<sup>73</sup>) námi sledovaný obraz? Tvrdili jsme, že vizuální či obrazová kultura se vyznačuje též opoziční povahou (ostatně zmiňovaný Greimasův pojem „tvar“ odkazuje v jistém slova smyslu právě k traktování obrazu). Podle nejstarších legend vzniká obraz tam, kde z beztvarosti vystupuje tvar, což se děje především díky ohraničování (na tyto starověké legendy odkazujeme dále v citacích z Plinia ad.). Připomeňme zde alespoň jednu starověkou anekdotu. Plinius říká: „Parrhasios

---

<sup>71</sup> O Derridově pojetí binárních opozic se zmiňuje Thomas Trummer v článku *Unterwerfung und Messung: Der Rahmen und der Akt bei Dürer und Duchamp*. In: *Belvedere*, 1/2003, s. 60–75.

<sup>72</sup> Greimas, Algirdas Julien. *Sémantique structurale*. Paris: Larousse, 1966, s. 19.

<sup>73</sup> Otázkou opozic se zabývají i mediální teorie, které hovoří o tzv. binárních kódech. Binární kód se opírá o dvojici významů, z nichž jeden by bez existence druhého nedával smysl (například vztah Já – Ty). Tato problematika je zmiňována v následující literatuře: Weber, Stefan (ed.). *Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2003, s. 201 ad.

narodil se v Efesu a sám mnoho přispěl k vývoji malířství. První dal malbě symetrii, první ostré rysy obličeje, vkusnost vlasu, půvab úst a dosáhl podle uznání umělců úspěchu v *krajních liniích*. To jest nejvyšší jemnost malby. Neboť malovati těla a střed věcí jest sice velmi namáhavé, ale to, čím mnozí získali slávu, *tvořiti krajní linie těl a obraz náležitě ohraničiti a vymeziti*, zřídka se vyskytuje v úspěšném vývoji umění. Okrajové obrysy se musí totiž zaokrouhliti a tak ohraničiti, aby slibovaly ještě jiné za sebou a naznačovaly i to, co skrývá pozadí.<sup>74</sup> Tento citát nám říká mnoho o konceptuální a vývojové tradici definic umění či obrazu, nás zde však zajímá především otázka hranice či obrysu.<sup>75</sup> Na jiných místech Plinius tvrdí, že obrys je prvním krokem k vytvoření reprezentace. A jak jsme výše zjistili, svět získává tvar díky vnímání rozdílů. Tato dvojčlenná opozičnost nás vede k základní obrazové metafoře, již představuje stín vržený vlastním tělem a jeho vnímání.

Stín v oblasti viditelnosti (tj. na světle) je naším jediným stálým a neodstranitelným souputníkem, hraje roli dvojníka našeho těla.<sup>76</sup> Stín byl někdy považován za dvojníka negativního; například ve středověké koncepci vidění se ztotožňoval s falší iluze, vzdalující se od základních esencí. Stín tedy má své místo v tradici myšlení za pomoci binárních opozic (dobro a zlo, pravda a lež apod.). Základní charakteristikou stínu je jeho obrys, ohraničenost – stojí v opozici vůči tělu a zároveň s ním vůči

---

<sup>74</sup> Plinius, Gaius Sekundus. *O umění a umělcích*. Praha: Melantrich, 1941, s. 37–38. Důraz autor.

<sup>75</sup> Rolí obrysu v obrazové reprezentaci se zabývá mimo jiné tato literatura: Jacobs, Frederika Herman. An Assessment of Contour Line: Vasari, Cellini and the Paragone. In: *Artibus et historiae*, 18/1988, s. 139–150. Eikema Hommes, Margriet van. The Contours in the Paintings of the *Oranjezaal*, Huis ten Bosch. In: Doel, Marieke van den ad. (ed.). *The Learned Eye. Regarding Art, Theory, and the Artist's Reputation*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, s. 59 ad.

<sup>76</sup> Například v němčině se dvojník řekne Doppelgänger, což znamená v doslovném překladu „zdvojený chodec“. Jedná se o neustálého průvodce a kopistu těla. Stín však sleduje pouze siluetu těla, přičemž hlavní charakteristikou siluety je okraj, obrys. Stín kopíruje hranici našeho těla, představuje jeho rám položený stranou.

bez tvarosti. Představuje legendický modus obrazového rámu.<sup>77</sup> Toto tvrzení se ovšem týká toho typu obrazu, který je charakterizován především svým okrajem, hranicí mezi reprezentací a vnějším světem. Zejména jde o plošnou siluetu bez vnitřních linií či plastických objemů. Obrys je ovšem primární, jak tvrdí teoretici (evropského) obrazu od antiky až po začátek 19. století (Plinius, Alberti, Vasari, Mengs a jiní, o kterých se zmíníme dále). S významem obrysu se počítá i v dálněvýchodním obrazovém materiálu: zde je rozlišována reprezentace využívající pevných obrysů (obraz „s kostmi“ či kung-pi = „pracný štětec“) a reprezentace „duchovní“, kde jde hlavně o gesto („bez kostí“ či sie-i = „vystižení duchovní podstaty“). V prvním případě jde o malbu „objektovou“, ne nepodobnou západní novověké tradici. Druhý případ je pozoruhodný určitou eliminací obrysů, jejich stíráním v zájmu konkrétní obrazové strategie.

V západní tradici se setkáváme se dvěma srovnatelnými postupy. Jednak jde o eliminaci tvaru a uchování obrysu jako pouhé prázdné lakuny, vzpomínky, stopy uplynulé události – třeba v případě dlouhé expozice fotografie, kdy v obraze zůstává „trhlina“ po vytrativším se těle. Stírání obrysu (vyjma specifických optických a atmosférických podmínek, jako je například vidění v mlze) nacházíme i v dřívějším, novověkém evropském obraze. Kompletní obrýsování tělesného tvaru se někdy považovalo za méně přesvědčivé (méně vystihující plasticitu, vztahy světla a stínu apod.), než vynechávání určitých částí ohraničení. Například Willem Goeree vytvořil ve svém spise o umění malířství<sup>78</sup> ilustraci, na které srovnává dvě kresby profilu. Jeden obrázek ukazuje kompletně ohraničený tvar, zatímco na druhém výjevu jsou

---

<sup>77</sup> Ztráta stínu je katastrofou, způsobuje symbolickou vykořeněnost svého nositele. Tělo přestává mít okraj, přestává být tvarem, v podstatě přestává být stvořením vzhledem k tomu, že stvoření mělo svůj počátek v oddělení (oddělení Země a Nebe a následné detailní, vnitřní tvarování).

<sup>78</sup> Goeree, Willem. *Inleydinge Tot de Al-ghemeene Teycken-Konst*. Middelburg, 1668.

vynechány ohraničující linie kořene nosu, horního rtu a brady, tedy místa, kde se objevuje nejintenzivnější světelnost. Tvar má pak působit plastičtěji a iluzivněji než v případě přísně grafického provedení. Linie se v novověkém západním umění mnohdy nejen vynechávaly, ale měnila se jejich intenzita, charakter, výpovědní schopnost. Způsob ohraničení má samozřejmě svůj *znakový* rozměr, obrysy se pohybují na ose mezi arbitrárními ideogramy a iluzivní mimesí.

První oddíl našeho eseje je věnován problematice dvojnictví.<sup>79</sup> Toto téma nám připadá jako vhodný úvod k teorii obrazového rámu, neboť ukazuje, že rám se aktivně podílí na binárnosti „obrazové situace“<sup>80</sup> (vnímání i tvorba obrazu se zakládá na vztazích dvojic: obraz–pozorovatel, obraz–svět, obraz–médium, médium–tělo atd.). Dvojník byl tradičně chápán jako obraz (třeba v případě stínu), a to obraz s různými etickými konotacemi (negativní, pozitivní), většinou opačnými „označovanému“ jevu. Dvojnictví obrazové situace také často rozehrávalo téma temporálnosti obrazu. Vzpomeňme si na „Obraz Doriana Graye“, kde časovým proměnám podléhá obrazový dvojník protagonisty děje. Znovu se tu vlastně ztrácí „stín“ figury, neboť stárne a hrozí mu zánik. Z hlediska klasické poetiky je to velmi

---

<sup>79</sup> Literatura o dvojnících a dvojnictví je poměrně rozsáhlá. Vyberáme následující tituly: Derjanecz, Agnes. *Das Motiv des Doppelgängers in der Deutschen Romantik und im Russischen Realismus: E.T.A. Hoffmann, Chamisso, Dostojewskij*. Marburg: Tactum Verlag, 2003. Daffron, Benjamin Eric. *Romantic Doubles: Sex and Sympathy in British Gothic Literature, 1790–1830*. New York: AMS Press, 2001. Ivkovi, Milica. The Double as the ‚Unseen‘ of Culture: Toward a Definition of Doppelgänger. In: *Linguistics and Literature*, 2/2000, s. 121–128.

<sup>80</sup> Tato binárnost se výrazně projevuje třeba ve snu. Já zde pozoruje obrazy, které jsou vzhledem k němu vnější, a které jsou zároveň nade vše pochybnost jeho vlastním produktem. Jde o rozdvojenost vědomí, při pozorování obrazu jsem vždy svým vlastním dvojníkem. Obraz je tu vnitřní konfigurací, produkuje (nebo alespoň transformuje) ho Já, které jej však zároveň pozoruje, jakoby se jednalo o něco vůči němu vnějšího. Vztah vnitřku a vnějšku (jakkoli mohou obě kategorie být víceméně subjektivní) vyžaduje jistou hranici, cézuru. Touto mezerou a zároveň propustí je opět jakýsi rám (i jednotlivé vrstvy psychiky, hlavně ego a id, jsou vůči sobě vzájemně rámovány). Problematikou vnitřního dvojnictví těla při percepci a produkci obrazů se zabývá opět Belting. Belting, Hans, c.d., s. 60.

znepokojující situace, protože se trhá sounáležitost a synchronie dějů. Rozpadá se kauzální vztah mezi obrazem, tělem a světem. Tyto entity získávají nezávislost, suverenitu. Stejně tak se obraz ztrácí z hranic rámu a rám přestává kopírovat tvar. V druhém oddíle se budeme zabývat právě tématem unikání obrazu z rámu (tedy *únikem* z klasického řádu reprezentace), využíváním rámu jakožto nástroje a medialitou rámu. Rám chápeme z velké části jakožto médium, prostředek, neboť je komunikačním kanálem, spojnicí. Zároveň se však chová sebereferenčně. Odkazuje sám na sebe, na svou tradiční funkci hranice. Toto ohraničování se však liší případ od případu, různí se jeho ideologie (umělecká, utilitární, optická, fyzická, komunikační, sémantická atd.) Rám lze prolamovat z různých důvodů: posílí se tak iluze a moc reprezentace, zdůrazní virtualizace apod. Jindy je naproti tomu vhodné jej uzavírat: nastupuje kontrola, čitelnost, jednoznačnost.

V češtině existují dva příbuzné termíny – *rám* a *rámeček* (tj. aspekt fyzický a konceptuální), které však krouží kolem stejného problému a v jiných jazycích se pro tyto významy užívá obvykle pouze jedno slovo (například *Rahmen* v němčině). Problém rámu tedy spočívá v tom, že není „věcí“, ale „funkcí“, která se však velmi snadno může stát suverénní. V jazyce bývá běžně rozpoznáváno několik vrstev: jednak zásoba předpřipravených znaků („*langue*“) a jednak konkrétní promluva („*parole*“). Teprve v kontextu *parole* získávají znaky význam (na základě kontrastů s jinými). *Parole* je ovšem formulována určitým způsobem, odvíjejícím se od cíle promluvy, jejího sociálního kontextu atd. (promluva může být vědecká, umělecká, politická, hospodská apod.). Způsob či rámeček promluvy bývá označován jako diskurz (ten má opět podobu historickou, sociální, genderovou atd.).

Povaha rámu se blíží tomuto „způsobu“, modifikaci, úzu. Je možno pronášet takovou *parole*, která devaluje „sdělení“, aby tematizovalo samotný diskurz? Bezpochyby je,



dokonce je to naprosto běžné. Například i populární média nás naladí na určitý žánr (rodinný seriál, předpověď počasí), ovšem informace je zaměnitelná a druhotná, zatímco centrem pozornosti se stává samotná rétorika, způsob přednesu. V určitém kontextu očekávám určitou dikci, sdělované informace z větší části k ničemu nepotřebuji.<sup>81</sup> Rám je způsobem, jak ovládat obraz, cílem diváka je z velké části samo toto ovládání (a naopak: rám ovládá diváka, respektive předepisuje daný diskurz). Toto téma rozvedeme dále, když budeme uvažovat o rámu jakožto o „rozhraní“, interface.

Problematiku hry s rámem, relativizující jeho „samozřejmé“ užití jakožto limity, můžeme ilustrovat na následujícím příkladě. Povšimněme si Rembrandtovy grafiky *Jan Cornelis Sylvius* (1646). Jedná se o portrét barokního učenice, polofigura je umístěna v oválném rámu stylizovaném jako okenní otvor. Nejvíce nás zajímá ta část výjevu, kde stín figury přesahuje okenní rám (respektive rám reprezentace) a narušuje dokonce čitelnost textu umístěného na vnějším okraji obrazu. Stín se tu chová velice „nevhodným“ způsobem: zmnožuje iluzi výjevu, narušuje distanci, ztěžuje čitelnost – je typickým představitelem motivu dvojníka, odlupujícího se od primárního těla a strhávajícího pozornost na své deformující triky. Toto vše se odehrává na „okraji“, tedy místě tradičně vyhrazeném čemusi nekanonickému až grotesknímu. Okraj zde funguje jako místo přechodu a zároveň jako místo zviditelňování „potlačeného“, deviantního, hlubinného. Na okraji je deformován kanonický tvar, klasické proporce. Zobrazení stínu je ovšem konstruováno podle přesných dobových návodů, opírajících se o zákonitosti matematické perspektivy.<sup>82</sup> Perspektivní znázornění však v dané době přestávalo být stereometrickým

---

<sup>81</sup> Zde se opět jedná o volnou variaci na úvahy McLuhana.

<sup>82</sup> Návod na perspektivní konstrukci stínů podává třeba renesanční malíř Carlo Urbino na své kresbě *Proporce stínů vytvořené podle přirozeného světla* (Codex Huygens, folio 88r, New York, The Pierpont Morgan Library).

přehledným systémem a stávalo se komplikovanou hříčkou fantastických tvarů (v návaznosti na manýrismus). Například jiný obraz odvozený z Rembrandta připomíná spíše vnitřek ulity než lidské obydlí.<sup>83</sup>

Motiv stínu, jenž deformuje geometrický útvar rámu a problematizuje jeho distanční úlohu, nás přivádí k dalšímu tématu eseje, k otázce tvaru a ohraničení vizuálního pole. Vizuální pole je termín užívaný v teoriích vidění, především se ale objevuje ve slovníku moderních fyziologů, kteří zkoumají hranice a kvality viditelnosti. Moderní lékaři a vědci začínají chápat vizuální pole jako heterogenní prostředí, kde vidění má jiné kvality v jeho centru a jiné na okrajích. Centrum je obvykle nejzřetelnějším místem (a je velice malé), kdežto periferie je rozostřená a mění se na ní třeba i barevné a světelné hodnoty. Lidské vidění má však syntetickou povahu, oko se neustále pohybuje a mozek slučuje více okamžiků do jednoho vjemu (jenž má tedy víceméně iluzivní povahu). To, co člověk vidí, není „tady a teď“, ale jde o sloučení více okamžiků a více úhlů pohledu, o jejich výběr, třídění, stylizaci a transformaci. Pouze díky těmto zákonitostem vidění lze vnímat moderní technické obrazy, jako například film. Kdyby vidění nebylo syntetizující a „dotvářející“ činností, vjem by se rozpadal do fragmentů bez možnosti interpretace a porozumění.

Na tomto místě nás zajímá především otázka ohraničení vizuálního pole jakožto základní rámeček vnímání. Moderní teorie vidění nabízejí jiné koncepty, než jaké se vyskytují v klasickém chápání vizuálního pole. V klasickém „režimu“ převažuje geometrický model konstrukce obrazu a vnímání. Geometrie tak stojí v základech perspektivní reprezentace i optických procesů (vidění bylo dlouhou dobu slučováno s optikou). Vizuální pole bylo proto chápáno jako stereometrický útvar, v jehož rámci mají všechny body stejnou „jasnost“ („jasnost“ je karteziánský termín, odkazující ale

---

<sup>83</sup> Jde o grafiku Louise Surugue *Filosof při kontemplaci* (1754), vytvořenou podle Rembrandtovy předlohy.

až ke klasické poetice). Naproti tomu moderní teorie tvrdí, že vizuální pole je vnitřně různorodý útvar s místy zřetelnosti i nezřetelnosti, s centrem a okraji organického charakteru danými tvarem těla. V moderní teorii vnímání, která přispívá i k naší problematice, se tedy setkáváme s přelomovými pojmy mnohosti, pohyblivosti a rozostření. Všechny tyto rozpoznané podmínky a charakteristiky vnímání se účastní na vzniku a percepci nových prostředků vizuální podívané (počínaje třeba stereoskopem a konče virtuální realitou). Téma rámování zde hraje značnou úlohu, neboť koncepce hranic viditelnosti jde ruku v ruce s technologickými a formátovými proměnami (například panorama jakožto „nerámovaný“ obraz se může ve větší míře prosadit teprve v okamžiku, kdy je zdůrazněna pohyblivost, kreativita či subjektivita vizuálního aparátu).

Závěr eseje věnujeme již naznačené problematice konceptuální povahy rámu či rámce. Zmiňujeme „rámuující“ potenciál určitých institucí. Rámem „estetické autonomie“ se stává kupříkladu moderní muzeum, v němž dochází k eliminování všech ostatních kontextů a funkcí. Připomínáme zde Derridova slova o tom, že rám především uzavírá cestu vnějším kontextům (třeba obraz v muzeu tedy vnímáme jako umělecké dílo a nikoli kupříkladu jako didaktickou pomůcku). Na závěr dospíváme také k mezní situaci, kdy se rám zcela odděluje od obrazu. Je zde pouze autoreferenční diskurzivní „figurou“, způsob promluvy referuje o něm samém, vytěšňuje jak stavební prvky, tak konkrétní příběh. Příkladem je třeba prezentace prázdných galerií či rámu jakožto uměleckého díla (tj. prezentován je umělecký diskurz, točící se kolem prázdného středu).<sup>84</sup> Na tomto místě už musíme pouze předeslat, že tato cesta k „autonomii“ rámu je pouze jednou z variant jeho uplatnění,

---

<sup>84</sup> Podobně funguje „umělecký provoz“ v případě „objevení“ čehosi marginálního, co však může rozeznít příslušný diskurz a zaměstnat příslušné instituce (kritika, výstavy, dokumentace a další nástroje pak opět rotují kolem prázdného středu).

nesmíme pustit ze zřetele ani další možnosti v nejrůznějších oblastech (technika, komunikace, psychologie, masová média atd.).

## II. II.

### Dvojník. Obrys, stín a dvojnictví jako archetypy (ohraničování) obrazu

Úvahu o moderní proměně jednoho ze základních obrazových dispozitivů<sup>85</sup>, o hranici zobrazení, začneme připomenutím několika literárních příběhů. Literárnost je zde zcela na místě, neboť vznik obrazu je spjat jak s rovinou vizuální, tak i s ideologickými textovými koncepty (v tomto případě mám na mysli ideologii umění; konstruování uměleckého diskurzu). V prostředí evropské tradice rozpravy o obraze převládá názor, že i tento prostředek má svůj zjevný počátek a pravzor. Tento názor navazuje na běžnou okcidentální konstrukci času jako lineárního pohybu vpřed, od začátku ke konci. Podle Plinia<sup>86</sup> vytvořila jedno z prvních zobrazení žena, když obkreslila stín svého milence odcházejícího za svými „republikánskými“ povinnostmi. Plinius píše v 35. knize své *Historia Naturalis* následující: „O začátcích malířství jest nejistota... všichni však jsou zajedno v tom, že kolem stínu člověka byla vedena čára, a tak první malířství mělo takový ráz... Když bylo nalezeno malířství obrysové od Filoklea z Egypta či od Kleantha z Korinthu, pěstovali je první Aridikés v Korintě a Telefanés v Sikyoně, ovšem ještě beze vší barvy, ale tu a tam již zaváděli čáry uvnitř“

---

<sup>85</sup> Pojem „dispozitivu“ rozvinul Michel Foucault jakožto označení mezi-hry řečových aktů, technik a institucí. Jde o často nereflektovaný prostředek, určitou samozřejmost, díky níž dochází k pronášení výroků. Dispozitiv je nástroj dobové ideologie, jejíž relativnost není mnohdy aktuálně rozpoznávána. Viz také Baudry, Jean-Louis. *Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks.* (německý překlad) In: Pias, Claus – Vogl, Joseph – Engell, Lorenz (ed.). *Kursbuch Medienkultur. Die massgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard.* Stuttgart: DVA, 1999, s. 381–404.

<sup>86</sup> Gaius Plinius Sekundus. *O umění a umělcích.* Praha: Melantrich, 1941. Legendu o obrysování stínu zmiňuje též Stoichita ve svém textu věnovaném problematice stínu ve výtvarném umění. Stoichita, Victor I. *A Short History of the Shadow.* London: Reaktion Books Ltd, 1997, s. 11.

(odstavec 15 a 16). Dále Plinius uvádí: „Budiž mi dovoleno k tomuto výkladu připojiti ještě plastiku. Pomocí téže země vytvářeti z hlíny hrnčářské podoby vynalezl první sikyonský Butades, hrnčář v Korinthu, zásluhou své dcery, jež z lásky k jinochovi, odcházejícímu do ciziny, obtáhla čarami na stěně stínový obraz jeho tváře při svitu lampy; a její otec přitlačiv na ně hlínu vytvořil otisk a vypáliv jej v ohni s ostatními hliněnými nádobami, jej vystavil“ (odstavec 151). Na tuto pověst se později odvolává značné množství teoretické literatury, zdůrazňující, že na počátku progresivního uměleckého vývoje (ať už v ontogenetickém či fylogenetickém smyslu<sup>87</sup>) stojí linie, obrys, hranice či rozhraní. Řada autorů zdůrazňuje primární funkci obrysu. Alberti píše ve své knize *O malbě*: „V podstatě, když zahlédneme nějakou věc, vidíme, že to je cosi, co zaujímá nějaké místo. A malíř obrysuje prostor tohoto místa. A tento způsob vedení obrysů nazveme vhodným slovem „obrysování“... Protože kresba není nic jiného než obtahování obrysů, což když se dělá čarami, které příliš vystupují, nezdají se býti okraje ploch okraji, nýbrž zdají se býti jakýmiśi trhlinami. Pak bych při kresbě požadoval, aby se nešlo dále přes vyznačování obrysů.“<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> Počátek znázorňování v metodě obrysování zmiňuje řada didaktické literatury. Jedná se o počátek malířství i plastiky v historickém smyslu, jak o tom píše Plinius, i o začátek výuky individuálního umělce.

<sup>88</sup> Leon Battista Alberti. *O malbě. O soše*. Praha: Nakladatelství Vladimíra Žikeše, 1947. Ve své knize o architektuře Alberti mluví podobně: „Celé stavitelství se zakládá ve stanovení obrysů díla a v jeho technickém provedení. Veškerý význam a smysl obrysů spočívá v tom, aby ukázaly správnou a dokonalou cestu, jak slučovati a spojovati linie a úhly, které obepínají a uzavírají zjev stavby. Úkolem a funkcí obrysů jest ovšem také udávati stavbám a částem staveb vhodné místo a určité číselné vztahy, příhodné rozměření a příjemné uspořádání, aby celý útvar a vzhled stavby byly dány těmito obrysy. Obrysy v sobě neobsahují, že by se musily řídit materiálem, naopak můžeme pozorovati tytéž obrysy ve velmi mnohých stavbách, u nichž lze viděti jednu a tutéž formu, tj. tam, kde jejich části a položení jednotlivých částí, jakož i jejich uspořádání, odpovídají jedny druhým celými úhly a celými liniemi. Bude možno duchem a myslí předepsati úplnou formu stavby bez jakéhokoli zřetele k materiálu. Toho docílíme vyznačováním a určováním ustanoveného směru a spojením linií a úhlů. Za tohoto stavu jsou obrysy určitou ustálenou představou pojatou duchem, prováděnou pomocí linií a úhlů a dokonanou vzdělanou duší a rozumem.“ Alberti tedy pléduje pro abstraktnost a druhotnost hmoty, respektive pro upřednostňování vnější formy a ohraničení před vnitřní strukturací. Leon Battista Alberti. *Deset knih o stavitelství*. Praha: SNKLHU, 1956, hlavně Kapitola první: o obrysech, Hlava 1. Důležitost a smysl obrysů a co

O stejný archetypální příběh se opírají i teorie, které znázornění odmítají. Vyskytují se jak v antické, tak v křesťanské kultuře. Stín je tu programově kritizován, protože přispívá k odtržení od světla pravého poznání. To tvrdí Platón ve svém politickém programu i středověcí kritici iluze, podle nichž se přeludné vidění vzdaluje od základních esencí.<sup>89</sup> Pozoruhodná je společná kritika nejrůznějších iluzivních praktik a tím pádem jejich slučování. Do těsného sousedství se dostávají představy o perspektivě (lépe řečeno jakási prehistorie perspektivy) a právě dichotomie světla a stínu, která je chápána podobně jako protiklad pravého a falešného, originálu a kopie v pejorativním smyslu slova (kopii už Platón chápal jako druhořadou realitu, která stojí níž než ideje). Toto sousedství tvoří podivnou a poněkud nepřipadnou směs z toho důvodu, že oba postupy směřují ke zcela odlišným způsobům obrazové reprezentace. V prvním případě je výsledkem iluze volumenu (objemu) využívající hloubkové prostorové osy, zatímco v druhém se jedná o plošný tvar. Oba postupy považovali různí autoři za nutné vývojové fáze vzniku obrazu či za jeho jednotlivé vrstvy, překryté nakonec barevnými skvrnami.<sup>90</sup>

Na pomyslném bodě vzniku obrazu nalézáme tedy dva příběhy, pracující s ideou stínového dvojníka či kopie. Jedno vyprávění tuto událost popisuje, zatímco druhé z něj už vyvozuje kritické závěry. Tato nerozluštitelná dialektika pravého a falešného se znovu aktualizuje v moderním obrazovém diskurzu (máme na mysli jak produkci

---

obrysy jsou. O prioritě obrysu se mluví i v raně moderní teoretické literatuře. Když Winckelmann v eseji o napodobování řeckých děl mluví o Raffaelově *Sixtinské Madoně*, říká: „Wie grosse und edel ist ihr ganzer Kontur!“ Winckelmann, Johann Joachim. *Kleine Schriften und Briefe*. Weimar: Böhlau, 1960, s. 48. Podobně uvažuje například neoklasicistní malíř Mengs, když tvrdí, že kresbou se rozumí hlavně obrys věcí, který sleduje jejich formu: „Kresbu chápeme především jako obrys či konturu věcí, odrážející jejich délku, šířku a formu.“ Mengs, Anton Raphael. *Praktischer Unterricht in der Malerei*. Leipzig: W. Lauffer, 1818.

<sup>89</sup> Srov. s pojetím Tomáše Akvinského. Viz Schleusener-Eichholz, Gudrun. *Das Auge im Mittelalter*. München, 1985.

<sup>90</sup> Takto chápe vznik konkrétní reprezentace Alberti. Východiskem je bod a linie, ustavující plochu, která za pomoci stínování získává plastický tvar, jenž je dále komponován a kolorován.

obrazů, tak teoretické zázemí), v době rozpadu tradičních obrazových funkcí a hledání nového projektu na konci 18. století. Dvojnictví je přítomno i ve variabilitě mezi pojmem a reprezentací (obraz a pojem se mohou týkat téže „věci“ a přitom ji uchopovat naprosto rozdílně). Toto téma komentují obrazy René Magritta<sup>91</sup> nebo konceptuální umění druhé poloviny dvacátého století. V obou případech jsou srovnávány různé mody zobrazení (včetně technického obrazu) či značení, nevyjímaje text a slovo.<sup>92</sup> Magritte často porovnává „rámované“ a „nerámované“ a komentuje očekávání, která jsou s těmito způsoby reprezentace spojena. Mnohdy umisťuje rámy dovnitř rámu,<sup>93</sup> zmnožuje je a vyzývá tak k neustálému přepínání způsobů recepce. Rám se zde ocitá uvnitř složité hry mezi denotací a konotací<sup>94</sup> a ačkoliv sám zřejmě není znakem, podílí se výrazně na procesu sémiózy. Rám (respektive rámeček) může měnit významy zobrazení (obraz v muzeu je jiný než „tentýž“ obraz v kostele). K této otázce se ještě vrátíme, až budeme uvažovat o dvou významech rámu jakožto „doplňku“ díla, jak to lze najít v opozici mezi Kantovou představou fakultativního (ne-nutného) rámu a Derridovým tvrzením o jeho nutnosti. Motiv dvojnictví hraje v této hře důležitou roli a je přítomen v několika rovinách obrazu a jeho vztahu s pozorovatelem. Primárně se v tomto textu zabýváme

---

<sup>91</sup> To, jak Magritte zachází s proměnlivými hranicemi mezi realitou a iluzí či mezi různými úrovněmi iluze a značení komentuje třeba Foucault (Foucault, Michel. *Ceci n'est pas une pipe: Deux lettres et quatre dessins de René Magritte*. Montpellier: Morgana, 1977).

<sup>92</sup> Srov. třeba díla Josepha Kosutha.

<sup>93</sup> Problematiku rámu uvnitř rámu či obrazu v obraze sleduje například následující literatura: Ananth, Deepak. *Frames within Frames: On Matisse and The Orient*. In: Duro, Paul (ed.). *The Rhetoric of the Frame. Essays on the Boundaries of the Artwork*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

<sup>94</sup> Denotace je sféra doslovných významů, zatímco konotace je označování, kdy se sděluje něco jiného, než se říká. Otázku denotace a konotace rozpracoval pro oblast sémiotiky Roland Barthes. Konotace je podle něj „označujícím systémem druhého řádu“, tedy komplexnějším systémem než primární značící úloha jazyka. Můžeme říci, že i námi sledovaný rám se zdá denotovat první realitu, ale ve skutečnosti se ocitá ve hře komplexního systému referujícího spíše o vlastních prostředcích než o označované věci. Barthes, Roland. *Elements of Semiology*. London: Cape, 1967.



okamžikem, který vnímáme jako zlom mezi „klasickým“ a „moderním“ obrazovým řádem či vizuálním režimem, a proto se zaměříme na několik příkladů z této oblasti. Motiv dvojnictví je jedním ze základních témat romantické kultury a v ozvucích ho nalzááme i v nejrůznějších projevech současnosti (pronikl výrazným způsobem třeba do masové zábavy – například jsem za poslední týden jsem shlédl tři televizní pořady, kde se objevovala dvojčata).<sup>95</sup> V případě dvojnictví se vždy naskytne otázka, co je originál a co kopie, jaké jsou identity, potažmo ony příslovečné „esence“, kdy máme co do činění s „realitou“ a s „virtualitou“ a podobně. Rám originál a kopii odděluje, je nástrojem diferencí; bez vzájemného vztahu a „rozrámování“ (distance) neexistuje ani jedna z těchto kvalit: třeba Lacan říká, že Já si uvědomuje sebe sama teprve ve chvíli, kdy pochopí, že jeho zrcadlový dvojník je právě jeho dvojníkem. Obdobně je možno se ptát, kdo je divák, co je obraz a co je zobrazováno. Velázquezův obraz *Dvorní dámy* (či *Las Meninas*) je úplnou křížovatkou pohledů. Malíř vyhlíží z malby, ale obraz, na kterém pracuje, je k divákovi obrácen zadní stranou. V zrcadle vzadu na zdi se odráží podoba původních diváků scény: španělského královského páru. Malba, kterou dnes vidíme v muzeu, zaznamenává situaci vzniku obrazu, který zůstává neviditelný (patrný je z něj pouze prázdný rám symbolizující samotný proces reprezentace). Rám zde naznačuje, že čas, který právě probíhá, je časem obrazu a nikoli jinou antropogenní situací (třeba námluvami, bojem nebo produkcí potravy).<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> O dvojnictví ve výtvarném umění se zmiňuje třeba následující literatura: Schmoll gen. Eisenwerth, J. Adolf. *Metamorphose-Motive und physiognomische Doppelgänger im Werk Rodins*, In: Schmoll gen. Eisenwerth, Helga (ed.). *Mythen, Symbole, Metamorphosen in der Kunst seit 1800*. Berlin: Mann, 2004, s. 195–210.

<sup>96</sup> V souvislosti s Velázquezovou malbou lze uvažovat o proměňování a křížení pozic diváka, autora a objektu, srov. např. *Las Meninas*. Greub, Thierry (ed.). *Las Meninas im Spiegel der Deutungen: Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*. Berlin: Reimer, 2001; zásadní zde jsou i známé interpretace Johna R. Searlea, Michela Foucaulta, Svetlany Alpersové ad.

Umístění diváka je výrazně zpochybněno v romantické kultuře v souvislosti s nástupem motivu označovaného za tzv. *Rückenfigur* (motiv postavy obrácené zády k divákovi obrazu).<sup>97</sup> Toto obrácení do obrazu je novým způsobem komunikace s diváckým prostorem a vytváří nový typ pozorovatele. Jedná se o zmnožení možného diváka obrazu, v obraze jako by byl přítomen jeho dvojník či stín. Mění se tak samozřejmě propustnost obrazové plochy či membrány, sčítá se vektor pohledu pozorovatele a směr obrazového záběru (obojí směřuje do hloubky iluzivního výjevu). Oproti dřívější „teatrálnosti“<sup>98</sup> už nejde o srážku dvou protilehlých pohledů zevnitř a zvenku, ale o přímou participaci na prostoru obrazu (divák se noří do hloubky obrazu díky prostředkující roli *Rückenfigur*, která předstírá, že již do obrazu vstoupil). Z figury v obraze, obrácené zády, zbývá především silueta, obrys. To se velmi blíží základní kvalitě stínu, kdy je plasticita eliminována, respektive je obtížné ji sledovat, protože je kvalitou samotného divákovy těla a nikoliv obrazu otevírajícího se pohledu (divák již nepozoruje sám sebe, ale obraz a jeho „virtuální“ kvality).

Skutečnost, že se z diváka stává silueta (tj. jeho rám či stínový dvojník na rozdíl od „klasické“ koncepce, kdy byl bodem-okem), je ještě patrnější v případě, kdy v obraze dochází ke zmnožení siluet *Rückenfigur*, jak to známe z řady maleb Caspara Davida Friedricha. Pohledy těchto postav (zjevně dvojčat či dvojníků) jsou obráceny do hloubky výjevu (například se jedná o malbu *Východ slunce nad mořem* z roku 1822 ). Je zde tedy přítomen originální pozorovatel (v paralelitě s divákem obrazu) a jeho stín či kopie, jeho obrys, zmnožení. Opakuje se tu stejná silueta, jejíž základní kvalitou je obrys. Obrys chápeme v souladu s legendou jako pravzor obrazového

---

<sup>97</sup> Rzucidlo, Ewelina. *C.D. Friedrich und Wahrnehmung. Von der Rückenfigur zum Landschaftsbild*. Münster, 1998.

<sup>98</sup> Tento pojem používá Michael Fried, když mluví o předmoderních obrazových strategiích využívajících přímé oslovování diváka obrazu za pomoci pohledů či gest z vnitřku obrazu. Viz Fried, Michael. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley: University of California Press, 1980.

rámu, neboť vymezuje hranici mezi zobrazením a okolím. V případě zmnožení obdobných siluet *Rückenfigur* je tedy obrýsován stín pozorovatele, čímž dochází k překrývání vrstev či ploch.

Máme zde už tři diváky: jednoho před obrazem, dalšího v obraze a pak jeho dvojníka či stín; poslední dva mají plošnou povahu, jsou především siluetami. Co tato plošnost či vrstevnatost znamená? V obraze jsou přítomné různé polopropustné vrstvy, jako by byl složen z několika překrývajících se maleb na skle. Každá tato vrstva se však vyznačuje jinou povahou, jinou rolí v procesu značení. Na pomyslné ose vztahu mezi realitou a znakem se nacházejí na různých místech, jedná se o hru stínů či dvojníků. V obraze je přítomen dvojník diváka, obraz je tedy jeho druhou realitou, především vnitřním světem. Vrstevnatost naznačuje dobový zájem o jiné než „primární“ kvality. Objevuje se v souvislosti s moderním pojetím subjektu a rozvíjejícím se odkrýváním jeho hlubinných vrstev (obor psychologie se též rodí v moderní době; bylo nadefinováno „šílenství“ jako jedna z variant hlubinných vrstev subjektu, jak připomíná Michel Foucault).

V této souvislosti připomeňme ještě jednu malbu René Magritta. Na jeho známém obraze *Zakázaná reprodukce* z roku 1937 se muž obrácený zády k divákovi pozoruje v zrcadle, které ale znovu odráží pouze jeho záda a zátylek. Jedna z vrstev obrazu je ještě navíc zjevně ohraničena vnitřním rámem zrcadla. Tato *Rückenfigur* je znovu rozpoznatelná především jako silueta (což je asi běžný způsob percepce postavy, nevidíme-li jasně obličej), která se ještě navíc v jednom případě ocitá v dalším rámu a stává se tak metaforou samotného způsobu obrazové reprezentace. Silueta či stín zde tedy vypovídá o primární úloze rámu – rozhraničovat, měnit diskurzy. Toto rozhraní má tedy performativní schopnost, je schopno cosi vykonat, pozměnit (stejně jako určité jazykové akty). K této otázce se obrátíme ještě v okamžiku, kdy budeme

zkoumat možnosti ohraničení jinak neohraničitelné a celostní virtuální reality, kdy jediným „rozhraním“ se zdá být místo kontaktu mezi „operátorem“ a přístrojem, místo kontroly, dotyku a vzájemného ovlivňování (interface).

Popularita stínu a znázornění siluety má v primárně sledované době (tedy kolem roku 1800) svůj dohledatelný základ. Jsou jím dobově oblíbené fyziologické výzkumy<sup>99</sup> i ve smyslu zkoumání jedinečné fyziognomie konkrétní osobnosti. K tomuto účelu byly využívány speciální aparáty (přístroje na vytváření siluet), známé hojně z takzvané „Goetheho doby“. Přístroj fungoval na základě jednoduchých optických zákonitostí o vržení stínu s ohledem k perspektivním pravidlům ovlivňujícím vyhledání ohniska, respektive umístění zdroje světla . Na dobových znázorněních těchto aparátů nalézáme znovu sledovaný motiv zdvojení siluety (zde ovšem vesměs nešlo o *Rückenfigur*, ale o profil). Tato znázornění se mimoděk opět navrací k antickému mýtu o vzniku prvního obrazu, kdy nositelem všech podstatných kvalit je obrysová linie. Její rámuující efekt byl nyní ještě znásoben rámem aparátu, navazujícího na konstrukci klasických přístrojů, které sloužily k produkci perspektivních znázornění (podle Albertiho či Dürera nebylo možno zkonstruovat perspektivní obraz bez využití rámu, bez jeho ohraničující a rozhraničující schopnosti).

Diskuse o stínu se tradičně točila kolem otázky, v jakém poměru se v něm nalézají „reálné“ a „virtuální“, k čemuž můžeme připojit otázku, jak slouží rám k jejich rozhraničení. Rám hrál tradičně roli ochrany, a to nejen svého vnitřku, ale i ochrany pozorovatele před mocnými silami iluze. V devatenáctém století se tato koncepce rozpadá, především v prostředí masové vizuální kultury a populárního obrazu, ale například i v kontextu salónní malby. Hranice mezi těmito dvěma světy (realita a virtualita) už není tak pevně definovaná jako v klasickém diskurzu (odhlédneme-li

---

<sup>99</sup> Shookman, Ellis (ed.). *The Faces of Physiognomy: Interdisciplinary Approaches to Johann Caspar Lavater*. Columbia: Camden House, 1993.

provizorně od určitých iluzivních postupů, jež lze přiřadit k prehistorii virtuální reality<sup>100</sup>). Objekt a jeho „stín“ (obraz) na sebe začínají plynule navazovat (například ve formátu panoramat) a zpochybňovat divácké stanoviště. Toto je nová forma dvojnictví, dvojnictví obrazu a pozorovatele, zřetelného v okamžiku „protržení“ obrazové plochy (divák „vstupuje“ do obrazu a obraz „vystupuje“ do prostoru mezi sebou a divákem; dvojnictví tu pojmáme jako určitou blízkost a závislost).

---

<sup>100</sup> Touto otázkou se zabývá i archeologie nových médií. Například: Grau, Oliver. *Virtual Art: From Illusion to Immersion*. Cambridge: MIT Press, 2003.

## II. III.

Protržení plátna. Překračování hranic rámu: anamorfóza, panorama, interface atd.

Pojem rámu můžeme chápat několikerým způsobem. Uvedu tři příklady, jimiž se budu nadále více zabývat. Zaprvé jde o rám obrazové reprezentace, který máme tendenci pojímat jako nejhmatatelnější z možností rámování (dřevěná lišta kolem pomalovaného plátna, edikula či portál dveří apod.). Zadruhé rám znamená ohraničení a vymezení pohledu, tvar vizuálního pole, meze viditelnosti (vizuální pole končí tam, kde už nejsou rozpoznávány tvary či barvy; i v jeho rámci se nalézá určitá trhlinka – slepá skvrna). Zatřetí „rámec referencí“, kdy jev je rámován svým kontextem (v případě uměleckého díla jde nejspíše o určitou instituci – muzeum apod.). V této chvíli nás bude zajímat první případ, obrazový rám, a to konkrétně v jedné ze svých možných podob. Je otázkou, kde vedou hranice obrazu. Na jednu stranu jde zřejmě o ohraničení určité plochy či tvaru (tento případ se hodí hlavně na dvojrozměrné zobrazení). Jiná důležitá hranice je umístěna mezi obrazem a jeho divákem, přičemž nyní se budeme zabývat problematikou propustnosti této hranice jakožto poměrně novodobým fenoménem.

Uzavírání obrazu směrem k pozorovateli bylo tradičním postupem, s jehož pomocí se jasně vymezovala hranice mezi iluzí a jejím okolím, zabraňovalo se nežádoucímu pronikání těchto dvou sfér. Už od antiky se k tomuto účelu využívala celá řada prostředků. Obrazy byly zavírány do skříněk, ohraničovány několikerým

nepropustným okrajem, zahalovány závěsy, oponou.<sup>101</sup> Hranice hraje roli praktické i symbolické ochrany. Ve starověkém Egyptě či Číně se chránilo „centrum“ (například mumie, císař a podobně). V prostředí antické vizuální kultury byla tato původní jednoznačnost částečně narušena. To se odehrálo pod vlivem velmi záhy se rodícího ikonoklasmu, odsuzujícího obraz za pomezí slušné společnosti (republiky) – již Platón zdůrazňuje, že obraz je pouhou iluzí a chce se vyvarovat jeho klamu. Raffael ohraničil svoji *Sixtinskou madonu* iluzivním závěsem a tím iluzi zmnožil i narušil.<sup>102</sup> Závěs zde funguje jako mechanismus, který dává divákovi možnost distancovat se od zobrazení, chápat ho v duchu dobových regulativů jako pouhou didaktickou pomůcku či doplněk mocenské reprezentace a nikoliv jako rovnocenného partnera reality.<sup>103</sup> Raffael v tomto postupu navazuje na antickou praxi zahalování obrazů, která měla své praktické důvody a zároveň umožňovala kontrolu nad obrazovou iluzí. Opět u Plinia<sup>104</sup> najdeme příběh o roušce, která se stala velmi diskutabilním zobrazením. Malíř znázornil samotnou draperii, pod kterou se už neskrýval žádný výjev. Diváci předpokládali, že rouška bude sejmuta a pod ní se ukáže obraz. Rouška však byla iluzivní, cílem malíře bylo oklamat zkušené oko znalce. Hlubkový iluzivní výjev se před divákem nemohl otevřít, protože všechno se redukovalo na povrch. Hlubkový rozměr (jehož znázornění podléhalo mnohdy kritice, neboť

---

<sup>101</sup> Problematikou opony v obraze se zabývá například text: Kemp, Wolfgang. *Rembrandt: Die Heilige Familie; oder, Die Kunst, einen Vorhang zu lüften*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verl., 1986. Otázka rámu v antice je zmiňována například in Ehlich, Werner. *Bilderrahmen von der Antike bis zur Romantik*. Dresden, 1979.

<sup>102</sup> Walther, Angelo. *Die Sixtinische Madonna*. Leipzig: Seemann, 1994.

<sup>103</sup> Otázku proměn a historicity uměleckých funkcí zmiňuje: Busch, Werner (ed.). *Kunst: Die Geschichte ihrer Funktionen*. Weinheim: Quadriga, 1987.

<sup>104</sup> Plinius píše: „Ten prý se pustil do závodu se Zeuxidem, a když onen přinesl hrozny, namalované s takovým úspěchem, že na místo přiletovali ptáci, sám prý přinesl plátno (roušku), malované s tak napodobenou věrností, že Zeuxis žasna nad rozsudkem ptáků naléhavě žádal, aby konečně po odstranění plátna (roušky) mu byla malba ukázána, a pochopiv omyl, postoupil palmu vítězství upřímně se zastydév, ježto sám oklamal ptáky, Parrhasios však umělce.“ (Závorky doplnil autor.) Plinius. *O umění a umělcích*, kniha 35., odstavec 65.

využívá deformací – perspektivních zkratk apod.) byl z obrazu eliminován a tím vzniklo mistrovské dílo, jehož technické aspekty už nemohly být překonány.<sup>105</sup> Ve středověku hraje povrch úlohu v koncipování „pravého obrazu“ (*vera icon*). Za *vera icon* je obvykle označován otisk Kristovy tváře či těla (Veroničina rouška a Turínské plátno). Otisk se uskutečňuje na povrchu, je to stopa povrchových kvalit. *Vera icon* vzniká bez zásahu souboru iluzivních praktik a může se tedy ucházet o divákovu plnou důvěru a úctu (Veroničina rouška jako přímý otisk Kristovy tváře otevírá problematiku pravdivostních nároků taktilního vnímání a reprezentace). Obdobný nárok byl mnohdy cizí vizuálním procesům, pokud nebyly chápány jako paralela hmatu, jak se s tím setkáme v některých antických teoriích.<sup>106</sup> Ke zhodnocení optického kanálu dochází až později, v souvislosti s jeho popisem za pomoci vědeckých postupů, jež umožnily konceptuální kontrolu vidění. Vidění bylo podřízeno abstraktním pojmům a tím získalo svoji legitimitu v rámci daného společenství (do té doby byly viditelné jevy často považovány za falešné).<sup>107</sup> V okamžiku vědeckého ukotvení vizuálních procesů (perspektiva, měření, proporce a podobně) se však zjevně prolamuje obrazová plocha, iluze se stává legitimní součástí obrazu. Tento okamžik můžeme označit za zrod „klasické“ koncepce obrazu

---

<sup>105</sup> Téma povrchu, respektive dotýkání či otisku je aktuální v myšlení Georgese Didi-Hubermana. Například: Didi-Huberman, Georges. *Ähnlichkeit und Berührung: Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*. Köln: DuMont, 1999.

<sup>106</sup> Např. Lucretius píše: „Když tedy s povrchu plátna se slupuje barva, musí věc každá i jemné obrázky ronit, neb v případech obou se vrchní odloupne vrstva. Máme tedy už zjištěny otisky tvarů, jež spředeny z jemné tkáně se vznášejí všady, leč samoteny každý a zvláště je neviditelný... Nyní, jak snadno a rychle se obrázky rodí a plynule s věcí kloužou a sloupnuty plovou... Povrch věcí má vždy sdostatek látky, kterou by pustil. Ta projde skrz některé věci... Opět a opět jsou vrhána tělíska z těles, do očí bijí a dráždí zrak; to mi uznáš.“ Titus Lucretius Carus. *O přírodě (de rerum natura)*. Praha: Svoboda 1971, Zpěv čtvrtý.

<sup>107</sup> O novověkých abstraktních koncepcích vidění se zmiňují například tyto publikace: Bryson, Norman. *Vision and Painting, The Logic of the Gaze*. London: Macmillan Press Ltd, 1983; Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: MIT Press, 1991.



a za počátek období, v němž jsou srovnávány způsoby zobrazování a poznávání (někteří autoři se např. domnívají, že poznání využívá obrazových metafor – v určitém smyslu třeba Komenský).<sup>108</sup> Novověký modus obrazu je umožněn několika základními nástroji, k nimž patří prostředky z oblasti konstrukce lineární perspektivy. Jedním z těchto prostředků je určení stanoviště pozorovatele jako protějšku perspektivního ohniska, dalším vymezení přehledného rámu vizuálního pole a rozhraní diváka a obrazu. Poslední bod nás bude nyní zajímat především, ačkoliv nelze říct, že „klasická“ epocha obrazu (tedy období novověku) by s ním byla zcela souměřitelná. Budeme se zabývat odchylkami od základního konceptu a vyvrcholením těchto „chyb v programu“ v moderní vizuální kultuře, především v její masové a populární podobě.

Dürerovy známé ilustrace z knihy o měření předvádějí novověkou hypotézu v její elementární podobě.<sup>109</sup> Ukazují postupné znehybňování a eliminování pozorovatele (tedy proces objektivizace), proces uzavírání výjevu a jeho parcelace na dokonale transparentní, geometrické části. Ale také představují zakládání nových bariér, daných v neposlední řadě zmíněnou nemožností pohybu, která je nutná k naplnění pravdivostních aspirací. Pozoruhodný je zde mimo jiné dřevořez, který pojímá plochu obrazu a potažmo vizuální pole jako neprůhledné a podřizuje je pouze mechanickým zákonům (perspektiva se zde konstruuje v podstatě sama za pomoci důmyslného aparátu, jehož součástí je i lidský organismus). Jindy je plocha obrazu rozdělena

---

<sup>108</sup> Poznávací a reprezentační či percepční paralely komentuje například: Pomian, Krzysztof. *Vision and cognition*. In: Jones, Caroline A. – Galison, Peter (eds.). *Picturing Science, Producing Art*. New York: Routledge, 1998, s. 211–231.

<sup>109</sup> Trummer, Thomas. *Unterwerfung und Messung: der Rahmen und der Akt bei Dürer und Duchamp*. *Belvedere*, 1/2003, s. 60–75. Nierhaus, Irene. *Super-Vision: Eine Geschlechterfigur von Blick und Raum*, In: Huber, Jörg (ed.). *Singularitäten – Allianzen*. Zürich: Voldemeer, 2002, s. 233–248. Zde jsou rozebírány genderové konvence vnímání prostoru v souvislosti s konstrukcí zobrazení a měřením.

měřicí mřížkou, která jasně odděluje a vytváří bariéru.<sup>110</sup> Do cesty mezi pohled diváka a objekt (ve smyslu distancované *res extensa*) se staví celá řada překážek (stabilizující kukátko či obelisk, mříž atd.). Obraz je tedy pevně zarámován i ve směru k pozorvateli, rám hraje funkci prahu, který nemá být překročen.

Zároveň je obraz v klasické době (tj. mezi 15. a 18. stoletím) stále chápán jako plocha stojící v prostoru mezi popředím a pozadím (popředí ani pozadí do obrazu přímo nezasahuje, na rozdíl od jeho moderních pojetí), tj. představuje určitou scénu, jejíž okolí je neviditelné. Vztah mezi scénou a tím, co stojí mimo ni a co je tedy v podstatě nepřístupné (co nemá přístup na scénu a zůstává ob-scénní<sup>111</sup>), se v různých dobách proměňuje, a někdy se „obscénní“ dokonce ocitá na okrajích znázornění jakožto místo přechodu mezi legitimním obrazem a vytěsňovaným vnějškem.<sup>112</sup> Někdy měl tento vnějšek či okrajovost zcela konkrétní podobu a byl přípustný v určitých žánrech reprezentace (např. groteskno), které ovšem byly umístěny na dobovém hodnotovém žebříčku hodně hluboko.<sup>113</sup> Hraniční poloha rámu se tu tedy ukazuje ve své druhé významné úloze: rám představuje místo přechodu, které je výrazně oddělené od samotného centra. Stejně jako jiné hranice není rám úplně neprostupný, ale objevují se v něm kontrolované průchody (rám jako místo oddělení i spojení reflektuje například Derrida, což později rozvedeme).

Klasický obraz vznikl v renesanci a trvalo jistou dobu, než byl plně společensky uznán. Velmi záhy ovšem začínají „klasickou“ obrazovou produkci narušovat různé

---

<sup>110</sup> Významy mřížky při konstrukci zobrazení a v metodách pozorování zmiňuje Trummer, c.d., s.68.

<sup>111</sup> Ob-scénita jako to, co se skrývá za rámem, je sledována též v souvislosti s novověkým aparátem na konstrukci obrazu. Trummer, c.d., s. 60 ad.

<sup>112</sup> Camille, Michael. *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*. London: Reaktion Books, 1992.

<sup>113</sup> Umělecké druhy byly hodnoceny podle toho, jak se přibližují ideálu. Na nejvyšším stupni stála konceptuální „historická malba“. Vznešenost či velikost ideje a vkusu je komentována například v: Félibien, André. *L' Idée du peintre parfait*. Genève: Slatkine Reprints, 1970 (původní vydání pochází z roku 1707).

diverzní postupy, které relativizují některé její principy, především narušují oddělovací funkci rámu. Určité typy religiálních i profánních znázornění začínají poutat pozornost „neklasickými“ praktikami. Rám obrazu už pro ně není bariérou, ale jevištěm, ze kterého se natahují k divákovi a dávají okatě najevo, že ví o jeho přítomnosti (zde znovu můžeme připomenout problematiku teatrálnosti, jak ji komentuje Michael Fried: pozorovatel je přímo oslovován a aktivizován pohledy či gesty protagonistů obrazu). Na obraze Hanse Memlinga z roku 1481 vidíme žehnajícího Krista, který se jednou rukou opírá o rám obrazu a dává tak najevo, že se ocitá alespoň částečně v divákově prostoru a nikoliv za nepřekročitelným prahem obrazové iluze. Toto pronikání do prostoru diváka nerespektuje tradiční a legitimní funkce obrazu (didaktický význam, mocenská reprezentace atd.) a na jeho základě je koncipována funkce nová: obraz jako působivá iluze, schopná manipulovat s divákem. Obdobné strategie se objevují poměrně často, v intimním i monumentálním formátu (jde i o výzdoby celých kostelních či palácových prostor: velkoformátové fresky v tomto duchu vytvářel například Baldassare Peruzzi). V něčem podobný a v něčem odlišný je postup Filippa Lippi na jeho obraze *Madony s dítětem a dvěma anděly* z florentských Uffizi. Figurální skupina je zde umístěna před malovaný obrazový rám a její prostorovou situaci upřesňují znázorněné stíny.<sup>114</sup> Figury se k divákovi obracejí nejen svým vysunutým volumenem, ale i za pomoci pohledů. Je zcela zjevné, že se obraz obrací k divákovi a za tímto účelem překračuje hranice svého rámu, tradičním (rámovaným) obrazem zůstává pouze krajina v pozadí. Popřípadě můžeme malbu číst i obráceně a krajina je tak reálným zákulisím iluzivní figurální skupiny. Každopádně jsou v obraze zmnožena místa přechodu mezi divákem a malbou, plocha malby je proražena, už ji nepřekrývá žádná konceptuální

---

<sup>114</sup> Vztah iluzivně znázorněného stínu a malovaného rámu komentuje například Marin, Louis v textu „The Frame of Representation and Some of its Figures“. In: Duro. *The Rhetoric of the Frame*, s. 83.

mříž (jako v případě Dürerových návodů na měření).

Povrch obrazu a potažmo rám se otevírají za pomoci kontrastů plochy a plastického objemu. Symptomatickou ukázkou této proměny obrazu je například malba E. Hiernaulta *Zadní strana obrazu s medailonem* z roku 1766 (toto datum je poměrně pozdní, obdobné artefakty bychom našli i dříve). Autor využil motivu trompe l'oeil (vysocí iluzivní malby, snažící se oklamat pozorovatele), který zpochybňuje vztah „reálného“ a „virtuálního“. Jak vidno, patří toto dílo do skupiny zmíněných okrajových či groteskních žánrů. Celý tento obraz je vlastně okrajem, místem přechodu, tak řečené centrum výjevu zde zcela chybí (díváme se na zadní stranu plátna a rámu, na němž je zavěšený iluzivně namalovaný medailon). Paradoxně autor zdůraznil plošnost výjevu a nikoliv iluzivní plastičnost, jak bychom snad v případě „neklasického“ žánru očekávali. Obraz komentuje vztah plochy a objemu; znázorněný rub obrazu je víceméně plošný (a tudíž „věrný“ médiu dvojrozměrné reprezentace), zatímco medailon zavěšený na rámu je namalován tak, aby vypadal jako trojrozměrný předmět (divák tedy vnímá část malby jako obraz a část jako realitu – tento omyl může vyvrátit teprve dotyk, který byl chápán jako pravdivější nástroj vnímání než zrak). Medailon je znázorněn technikou nízkého reliéfu, využívajícího hry plochy a volumenu. Právě reliéf výrazně zpochybňuje klasický koncept obrazu, protože nerozhodně balancuje na hranici mezi „iluzivním“ a „hmatatelným“ (malba často iluzivně napodobuje sochařský reliéf, s nímž jsou spjata určitá taktilní očekávání; divák je tedy nějak „nastaven“ a reaguje na obraz jiným způsobem, než kdyby od počátku očekával, že jde o iluzi). Příklad reliéfu pronikl, jak dále rozvedeme, i do nových médií v jejich populární podobě (3D kino, respektive tzv. „reliéfní film“<sup>115</sup>). Neklasickou koncepcí obrazu (prorážení plátna, vstup do prostoru diváka atd.)

---

<sup>115</sup> *Films en relief* jsou prezentovány například v Cité des Sciences et de l'Industrie v Paříži.

komentuje svými malbami též Gerrit Dou, který se ve svých dílech často řeší vztah mezi různými vrstvami zobrazení a mezi zobrazením a divákem.<sup>116</sup> Jeho obraz *Obchod s drůbeží* je pozoruhodný tím, jak se snaží navázat virtuální vztah s divákem a jak tento vztah zároveň narušuje. Autor vysunuje určité objekty do popředí a proráží vnitřní rám (v malbě je znázorněno okno jako metafora rámu, tento rám ale přesahují objemy zobrazených figur). Zároveň svádí diváka k tomu, aby obraz vnímal jako reálnou situaci, přičemž zvolený úhel pohledu (podhled) toto znemožňuje (reálný divák by v tomto případě stál nelogicky pod úrovní obchodu). Můžeme navrhnout interpretaci obrazu jakožto divadelní scény, kde je pohled zdola možný (je-li hlediště umístěno níže než jeviště). To znamená, že obraz se na jednu stranu pokouší zpochybnit různými prostředky svou virtuální povahu a na druhou stranu připouští svou odlišnost od každodennosti, když se prezentuje jako divadelní scéna (včetně dílčího pohledu do zákulisí). V malbě je navíc znázorněn také reliéf (na parapetu okna), autor tedy využívá výtvarného prostředku, který je pro vztah mezi objemem a plochou problematický. Malovaný reliéf (ve kterém je do určité míry eliminována barva, důležitá složka malovaného obrazu) zde vlastně ještě jednou říká, co se na obraze odehrává. Tématem díla je prolamování obrazové plochy, dílo rozšiřuje možnosti „bezbariérového“ přístupu diváka k obrazové reprezentaci.

Za klasickou koncepcí obrazu můžeme tedy označit představu pevně ohraničeného tvaru, uzavírajícího se před průnikem divákovy těla do svého prostoru. Tento ohraničený tvar se paradoxně jeví jako v podstatě neprůhledná plocha či povrch, ačkoliv v jeho základní definici se uplatňuje pojem transparentnosti (klasický obraz je přeci „otevřeným oknem“; zároveň však neumožňuje důvěrnější komunikaci mezi divákem a znázorněnými tvary – povrch plátna je neprostupnou hranicí, divák

---

<sup>116</sup> Kleinmann, Ute. *Rahmen und Gerahmtes. Das Spiel mit Darstellung und Bedeutung. Eine Untersuchung des illusionistischen Rahmenmotivs im Oeuvre Gerrit Dous*. Frankfurt am Main, 1996.

nemůže vstoupit do obrazu, aby zjistil, co se skrývá v pozadí, které zůstává neviditelné). Transparentnost je tedy chtěná a zároveň nedosažitelná, což souvisí s dobovými koncepcemi prostoru, s pojmy uzavřenosti a nekonečna.<sup>117</sup> Prostor je v 17. století vysvětlován jako kontinuum určitého typu nekonečna, což se odráží v konceptu novověké vědy (Galileo, Descartes).<sup>118</sup> Prostor (*res extensa*) lze podle novověkých teorií geometricky definovat a konstruovat. Tento typ abstraktního prostoru je přehledný či uchopitelný, potenciálně a zamýšleně zmapovatelný.<sup>119</sup> Novověké teorie tvrdí, že prostor lze vypočítat a zmapovat všechny jeho body (v logickém geometrickém systému). Tento způsob myšlení vrcholí a končí v encyklopedických tendencích, kdy nastává odvrát od konceptuálního modelu poznání k vnímání zážitkovému a smyslovému. Dřívější představa, že hranice jsou dosažitelné, je nahrazena skeptickým vědomím, že horizonty se neustále množí a unikají divákovi.

Zde si můžeme vzpomenout na koncepci prostoru a poznání, která se objevuje v *Novum Organum Scientiarum* Francise Bacona (1660). Frontispis této publikace tvoří obraz Herkulových sloupů, mezi nimiž se rozprostírá linie horizontu mořské hladiny.<sup>120</sup> K horizontu směřuje loďstvo vědeckého poznání, naložené navíc vrchovatě gnoseologickým optimismem, který byl odvozen v neposlední řadě z

---

<sup>117</sup> O historicitě koncepcí prostoru se zmiňuje třeba následující literatura. Moser, Anne. *Raum und Zeit im Spiegel der Kultur*. Frankfurt am Main, 2003. Thabe, Sabine. *Raum(de)konstruktionen: Reflexionen zu einer Philosophie des Raumes*. Opladen, 2002. Zde je diskutována i otázka nekonečna. K tomu též: Koyré, Alexandre. *Od uzavřeného světa k nekonečnému vesmíru*. Praha: Vyšehrad, 2004.

<sup>118</sup> K zakládání novověké vědy: Freedberg, David. *The Eye of the Lynx. Galileo, His Friends, and the Beginnings of Modern Natural History*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

<sup>119</sup> Problematice mapy jako exemplárního typu novověké reprezentace se věnuje řada textů. Gillies, John. *Posed Spaces: Framing in the Age of the World Picture*. In: Duro. *The Rhetoric of the Frame*, s. 24–43. Buci-Glucksmann, Christine. *Der kartographische Blick der Kunst*. Berlin: Merve Verlag, 1997.

<sup>120</sup> Koschorke, Albrecht. *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1990, s. 78.

úspěchů dobových námořních cest. Zdá se, že horizont je stále dosažitelný, na rozdíl od pozdější doby, kdy se vzdaluje a uniká. Exemplárním modelem reprezentace či znaku se v té době stává mapa,<sup>121</sup> která je schopná kontrolovat, měřit a přehlížet (úhlem pohledu je zde ptačí perspektiva odkazující mimo jiné k tradičnímu hledisku „božského pohledu“ – pohled z výšky je schopen právě kontroly a je v podstatě konceptuální, neboť se objevuje už v době, kdy nebylo reálně možné pozorovat jevy z ptačí perspektivy). Mapy šestnáctého a sedmnáctého století mají svou specifickou strukturu využívající rámu nejen jako synonyma dosaženého horizontu, ale i jako místa okraje a okrajového či relativního poznání. V centru mapy je tedy znázorněno absolutní poznání, využívající abstraktních znaků (ideogramů) a nadhledu, zatímco relativní sdělení na okrajích (třeba podoba měst či krajin) využívá jiného ohniska perspektivy a jiného systému značení. Na okrajích se objevuje tak zvaný přirozený úhel pohledu (tedy pohled vpřed a do hloubky, nikoliv abstraktní pohled shora) a napodobivý znak (narozdíl od ideogramů v centru zobrazení).

Abstraktní poznání v centru zobrazení bylo dobově prohlašováno za definitivní, což se do značné míry odvíjí od jeho mimosmyslovosti (tato koncepce se začíná lámat až v osmnáctém století,<sup>122</sup> kdy se za základ poznání považují spíše smyslové vjemy). Zároveň je pevně ohraničeno vůči relativnímu poznání, které využívá smyslových nástrojů a mimetickou reprezentaci. Nekonečno bylo tedy v novověku chápáno tak, že je možné jej geometricky sestrojít a tedy beze zbytku kontrolovat. Každý jeho bod se nalézal na určitém místě geometrické mřížky (v tomto smyslu odpovídá koncepce

---

<sup>121</sup> Za paradigmatický příklad reprezentačního znaku označuje mapu (a portrét) portroyalská *Logika* (původně anonymní spis ze 17. století, na němž se podílel i Pascal). Marin, *The Frame of Representation*, s. 84.

<sup>122</sup> Například Condillac říká: „Vjem nebo vněm vyvolaný v duši působením smyslů je první činností soudnosti. Jeho idea je taková, že ji nelze získat v žádné rozpravě. Může nám jí poskytnout jedině úvaha o tom, co zakoušíme, jsme-li dotčeni nějakými počitky... První a nejnižší stupeň poznání je tak vnímat.“ Condillac, Etienne Bonnot de. *Esej o původu lidského poznání*. Praha: Academia, 1974, s. 43–44.

nekonečna premisám lineární perspektivy s její hypotetickou všeobsažností). Žádný jev se neocitá za rámem obrazu, pokud není kódován jiným systémem znaků, především nedokonalým mimetickým aparátem (takto znázorněný jev býval umístován na okraj – třeba na okraj mapy). Ne-iluzivní zobrazení bylo v 17. století vnímáno jako nekonečné a kontinuální a paradoxně bylo zjevně zároveň uzavřené či uzavíratelné.

Jaký je vztah mapy jako typu reprezentace k uživateli-divákovi? Ten zde užívá arbitrárních znaků s veškerou jejich distancující kapacitou. Mezi znázorněním, které je sestrojeno z abstraktních znaků, a pozorovatelem se nalézá značná distance. Arbitrární znak vyžaduje rozsáhlou interpretaci, čímž dochází k časovému posunu mezi vnímáním a porozuměním. Rám tu můžeme označit za *rám konceptuálních operací*. Když divák „čte“ mapu, zachovává si k ní neustále odstup, nevstupuje do obrazu, protože ho nevyzývá ke vstupu nějakými iluzivními praktikami. Mapa jako příklad obrazu (či znaku) je pevně oddělena od prostoru diváka. V tomto smyslu je mapa „klasickým“ obrazem. Novověká verze nekonečna a mapa jako její reprezentace jsou abstraktním prostorem (*res extensa*) odděleným kvalitativně od poznávajícího či vnímajícího subjektu (*res cogitans*).

Pozoruhodným paradoxem je fakt, že o stejné technické vybavení jako produkce map (geometrie, měření a podobně) se opírá přesně opačná obrazová tendence, která směřuje k maximální iluzi a narušení diváckého odstupů od reprezentace. Tuto tendenci představují obrazové strategie, které lze označit za oblast „optické magie“ (tak byla pojmenována řada publikací, kterou vydávali v sedmnáctém století jezuitští učenci a zabývali se v ní otázkami optiky a praktického využití jejích zákonitostí při



konstrukci účinné obrazové reprezentace).<sup>123</sup> „Účinnosti“ zobrazení se věnují současné výzkumy „moci“ obrazu,<sup>124</sup> nicméně praktický zájem o tuto moc se historicky objevuje právě v jezuitské vizuální kultuře a reprezentaci.<sup>125</sup> Zde byl obraz jedním ze základních prostředků misijní práce a sloužil jak ke komunikaci s obcí věřících, tak i k naplňování určitých potřeb uvnitř řádu.<sup>126</sup> Signifikantním dílem jezuitské vizuální kultury jsou nástěnné malby v chrámu sv. Ignazia v Římě. Nyní nás nezajímá tolik ikonografie maleb, jako spíš využití iluzivních postupů a to, jak se snaží vtahovat diváka do komplexní „virtuální“ skutečnosti obrazu.

Malby ve sv. Ignaziu využívají různých iluzivních postupů (lineární perspektiva, anamorfóza ad.). Iluze ovšem funguje pouze z jednoho, privilegovaného místa pohledu (z ostatních úhlů pohledu tvary nevypadají „reálně“, jsou protažené, křivé). Tento jediný pevný bod je klíčem ke čtení obrazu. Fakt jednoho ohniska odpovídá základním vizuálním strategiím novověku. Vizuální pyramida vrcholí v oku diváka a je zrcadlovým odrazem fokusu (úběžníku lineární perspektivy). Tento vrchol je třeba zafixovat, aby nedocházelo k odchýlkám a deformacím (k tomuto účelu byly využívány různé prostředky: např. pantograf a kukátko, které sloužily k zafixování oka a tím pádem k jisté eliminaci těla diváka – především byl redukován tělesný pohyb). Tradiční premisy geometrie jsou obdobné: počátkem „reality“ je bod a z něho se teprve rozvíjí tvar a objem (tento výklad má v období renesance i své magické a

---

<sup>123</sup> Gronemeyer, Nicole. *Optische Magie. Zur Geschichte der visuellen Medien in der Frühen Neuzeit*. Bielefeld: transcript Verlag, 2004.

<sup>124</sup> Freedberg, David. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

<sup>125</sup> K roli obrazu v rámci jezuitské reprezentace například: Dobalová, Sylva. *Pašijový cyklus Karla Škréty. Mezi výtvarnou tradicí a jezuitskou spiritualitou*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004.

<sup>126</sup> Obraz jako pomůcku při meditaci zdůrazňuje třeba František Borgiaš, viz Dobalová, *Pašijový cyklus*, s. 55–56.

ontologické fundamenty,<sup>127</sup> které jsou obsaženy ve vědeckých i filosofických teoriích). Pozorovatel stojí v privilegovaném místě perspektivy a vnímá obraz jako přesvědčivou iluzi s prvky uvěřitelných objemů a empirii odpovídajících vztahů světla a stínu. Když pozorovatel toto místo opustí, iluze se rozpadne, tvary se stanou hermetickými a nečitelnými. Novinku představuje právě zvýšená iluzivnost, které bylo dosaženo prostřednictvím nových technických prostředků. Výrazně se zde uplatňuje takzvaná anamorfická perspektiva, která umožňuje tvorbu zdánlivě plastických volumenů.

Anamorfóza slouží k proměně zdánlivého chaosu v nový řád a představuje aluzi na starší alchymistický koncept transmutace (proměny jednoho prvku v druhý), nyní ovšem v žánru obrazů a smyslových jevů.<sup>128</sup> Chaos vizuálního jevu se sjednocuje do nové, čitelné syntézy a lze ho dešifrovat díky tomu, že je definován přesným úběžníkem perspektivy a smyslové jevy se tedy proměňují v konceptuální či geometrické entity. Divák je tedy zase zapojován do hry, neboť scéna počítá s jeho stanovištěm a je konstruována kolem něj a pro něj. Bez toho, že jako pozorovatel zaujme toto místo, nemá výjev objektivní platnost (anamorficky protažené tvary nejsou správným obrazem samy o sobě, ale pouze v případě určitého typu čtení). Na druhou stranu stále cítíme, že existuje značná distance mezi divákem a znázorněním, vzhledem k tomu, že bylo třeba eliminovat řadu vlastností divákova psycho-fyzického komplexu.

---

<sup>127</sup> Například John Dee ve své hieroglyfické monádě tvrdí: „Je to linie a kruh, které představují prvotní a nejjednodušší příklad a prezentaci všech věcí bez ohledu na to, zda tyto věci bezprostředně existují anebo se skrývají pod závojem Přírody... Kruh nemůže být uměle vytvořen bez linie, ani linie bez bodu. Je to proto, že pouze díky bodu a Monádě se začnou všechny věci projevat jako takové. A cokoli je na obvodu, byť by to bylo jakkoli velké a podléhalo jakýmkoli vlivům, se nikdy neobejde bez opory centrálního bodu.“ Dee, John. *Monas Hieroglyphica Ioannis Dee Londinensis*. Antverpy, 1564, Teorém 1 a 2. Za upozornění děkuji Mgr. Karlu Hájkovi.

<sup>128</sup> Vztahem alchymie a geometrického zobrazení či optiky se zabývá třeba Szulakowska, Urszula. *The Alchemy of Light: Geometry and Optics in Late Renaissance Alchemical Illustration*. Leiden: Brill, 2000.

Správné „čtení“ je možné pouze za předpokladu, že divák je nehybný a pozoruje obraz nejlépe pouze jedním okem (i stereoskopické vidění považovali někteří doboví teoretici a výtvarníci za zavádějící a nesprávné). Divákovo tělo je tedy v „klasickém“ režimu vnímání redukováno na zafixované pozorující oko, jak jsme to viděli už na Dürerových návodech a jak o tom hovoří celá řada dalších perspektivních a optických studií.<sup>129</sup>

Zpočátku byla anamorfóza využívána jako důkaz umělcova mistrovství a jeho vědeckých aspirací (když malíř využil anamorfickou perspektivu, naznačovalo to, že ovládá určité vědecké a konceptuální nástroje). Nejznámější renesanční příklad anamorfózy se objevuje na Holbeinových *Vyslancích*. Mimoto si povšimněme třeba malby Williama Scrotse *Eduard VI. (1546)*. Autor zde vytvořil skrytý portrét, který se objeví, když malbu pozorujeme otvorem na boční straně rámu. Tato zdánlivá hříčka měla ilustrovat, jak autor bravurně ovládá geometrické a optické zákonitosti, tedy výbavu, která zajistila malířství status „volného umění“ řadícího ji po bok klasických akademických disciplín, charakterizovaných abstraktní povahou a konceptuálními prostředky. Malba se v renesanci stala jedním ze „svobodných umění“ díky tomu, že byla označena za „abstraktní“ disciplínu a v této konceptuální povaze souzněla se staršími „svobodnými“ obory. Někteří renesanční teoretici totiž tvrdili, že podstatou malby je abstraktní činnost, tedy myšlení, a nikoli ruční práce. Hlavní složku výtvarného díla pojmenovával pojem *disegno*<sup>130</sup> ve své nejméně hmatatelné a v podstatě neviditelné podobě (*disegno* znamená doslova kresba, někdy se za nejvyšší stupeň *disegna* považovala kresba vnitřní, čistě konceptuální, tedy myšlená

---

<sup>129</sup> Massey, Lyle (ed.). *The Treatise on Perspective: Published and Unpublished*. Washington: National Gallery of Art, 2003.

<sup>130</sup> Využití pojmu *disegno* se proměňovalo, do abstraktní podoby ho dovedl Federico Zuccari (1542–1609). Tento manýristický malíř, architekt a teoretik přišel s rozlišením vnitřní a vnější ideje či kresby. Zuccari, Federico. *L'Idée de 'scultori, pittori e architetti*. Turin, 1607.

idea, předcházející jakoukoli konkretizaci – tvar, objem, barvu apod.). Tato neviditelnost charakterizuje i právě sledované anamorfické zobrazení, neboť to se většinou jeví jako hermetické, zakódované a magické (dříve, než je prozrazena jeho iluzivní povaha a než je „přečteno“).

O konstrukci anamorfického zobrazení se zmiňuje řada optických a vědeckých pojednání, můžeme připomenout ilustrace z děl Gaspara Schotta či Maria Bettiniho.<sup>131</sup> Schott využívá ke konstrukci anamorfózy klasických perspektivních zákonitostí: geometrickou mřížku a linie sbíhající se do ohniska. Obraz prochází perspektivním zkreslením, ovšem na rozdíl od běžné zkušenosti nejsou hloubkové linie zkracovány, ale naopak uměle prodlužovány. Iluze vzniká na základě přesného měření a výpočtu. Motiv měřicí mřížky opakuje známé Dürerovy postupy a vede nás k tomu, abychom vnímali zobrazení jako ohraničené a oddělené od prostoru diváka. Bettini konstruuje anamorfózu jiným způsobem. Anamorfická deformace se zde opírá o optické zákonitosti šíření světla. Za válcovou plochu obrázku je umístěn zdroj světla, jehož paprsky kopírují obraz v proměněné a zruzněné podobě (k pozorování výsledné kresby sloužilo válcové zrcadlo, které bylo postaveno do středu obrazu). Využití světelné projekce je velmi pozoruhodný a zároveň dobově příznačný moment. Na podobném principu fungovala nejrůznější projekční zařízení, která se inspirovala mechanismy laterny magiky i camery obscury – využívala umělých i přirozených zdrojů světla, zrcadlení a zákonitostí odrazu. Bettiniho ilustrace je příznačná i svojí ikonografií. Tématem je zde samotné lidské oko a paprsky, které jím procházejí nebo z něj zdánlivě vycházejí. Plamínek uvnitř válce lze chápat jako synonymum lidského vědomí či poznávacích schopností subjektu. Koncepce „zářícího“ oka představuje

---

<sup>131</sup> Schott, Gaspar. *Magia universalis naturae et artis*. Würzburg, 1657. Bettini, Mario. *Apiaria universae philosophiae mathematicae in quibus paradoxa et nova pleraque Machinamenta ad usus eximionis traducta et facillimis demonstrationibus confirmata*. Bononiae, 1642.

také jeden z možných výkladů vidění, který se vyskytuje už v antických a středověkých teoriích vizuální percepce (někteří autoři tvrdili, že lidské oko vyzařuje paprsky, které se dotýkají věcí a odlupují z nich viditelné povrchové kvality – *visibilia* – a ty pak přinášejí zpět k percipujícímu vědomí).

Spektrum dobových projekčních aparátů bylo velmi široké. Tyto přístroje většinou náležely do oblasti výše zmíněné optické magie, což byl z dnešního hlediska pseudovědecký obor, který chápal optické zákonitosti jako pozoruhodné a nevšední součásti stvořeného světa. (Není náhodou, že k rozsáhlému průzkumu těchto oblastí docházelo v rámci katolické vědy,<sup>132</sup> která jej využívala k potvrzování víry a k přesvědčování ne/věřících). Tento výzkumný a umělecký obor opět prozkoumával pomezí „reálného“ a „virtuálního“, „přítomného“ a „skrytého“, přičemž mezi těmito pojmy už nedocházelo k tak ostrým kontroverzím jako v obdobích vyhroceného ikonoklasmu (obraz se naopak stal legálním nástrojem v rukou určité moci a ideologického programu). Zmíníme jen několik příkladů „magických“ optických mechanismů, a to konkrétně ty, které souvisejí s problematikou proměňování vztahů pozorovatele a obrazu či obrazu a rámu. Vlastnosti zrcadlení a odrazu světla využíval takzvaný „zrcadlový buben“, jak ho popisuje například Athanasius Kircher, který si jeho principy vypůjčil ze starší publikace Georga Philippa Harsdörffera.<sup>133</sup> Za pomoci „zrcadlového bubnu“ byla promítána určitá zobrazení na zrcadlovou plochu a tyto obrazy byly viditelné pouze v případě, že divák zaujímal předem dané stanoviště (znovu tedy bylo potřeba zafixovat oko). Zobrazení byla do jisté míry prchavá, neboť se mohla nečekaně objevit a ztratit podle toho, jak se divák pohyboval. Obraz se náhle vynořoval a tajemně mizel, přičemž cílená práce s tímto prostředkem mohla

---

<sup>132</sup> Viz nejznáměji Kircher, Athanasius. *Ars magna lucis et umbrae*. Řím, 1646.

<sup>133</sup> Harsdörffer, Georg Philipp. *Deliciae physico-mathematicae oder mathematische und philosophische Erquickstunden*. Nürnberg, 1651 a 1653.

mít velký účinek na nepoučeného diváka. Obraz tak získával „moc“ díky své „magické“ povaze, což má dnes pro nás příchut' až pouťového šarlatánství.

Obdobně „magická“ byla projekce tajemných nápisů na stěny uzavřených místností, jak ji zmiňuje třeba publikace Gaspara Schotta z roku 1671 . Zde je obraz už zřetelněji „odrámován“, neboť se ve výsledku vyznačuje čistě fluidní povahou (fluidum nemá pevné hranice a navíc prochází různými prostory, tedy překračuje určité hranice či rámy). Na stěně se objevuje pouze světelný, nehmatatelný odraz, který znamená přímý průnik obrazu do prostoru diváka, neboť pozorovatele je přítomen v místnosti (ve svém prostoru), do níž obraz tajemně vstupuje. Prostupují se zde tedy různé kvalitativně odlišné prostory, obraz působí jako zjevení, vetřelec. V případě tohoto aparátu již není bezpodmínečně nutno předpokládat, že pozorovatel je nehybný, ačkoliv jeho pohyb stále není nezbytný proto, aby vnímání projekce bylo kompletní (fluidní nápis je viditelný, když divák stojí, i když se hýbe).

V novověkém výtvarném umění najdeme zřejmě přímou aluzi na popisovaný aparát ve známé Rembrandtově malbě *Belšasarova hostina* z doby kolem roku 1635 .

Princip tohoto projekčního aparátu je příbuzný fungování laterny magiky či jakémukoliv typu moderních projekčních přístrojů. Na Rembrandtově malbě je pozoruhodné ještě to, že obraz či znak tu vzniká jako následek dotyku a nejen optických zákonitostí (Rembrandt znázornil v rohu obrazu světelný nápis, který kreslí do mandorlovitého útvaru, vyhlížejícího jako svatozář, prsty ruky vystupující z temného pozadí). Tento haptický moment odkazuje jednak na starší koncepce vnímání jakožto varianty doteku (Lucretius), a jednak na roli doteku v otázce pravdivostních nároků obrazu (viděli jsme, že *vera icon* čili pravdivý obraz vzniká dotykem a nikoli optickou transkripcí). Protagonisté obrazu jsou překvapeni až šokováni, neboť původ nápisu není nijak objasněn. Nápis je zároveň velmi závažný,

neboť je haptického původu a aspiruje tedy na pravdivost. To je zjevný paradox, neboť „magické nápisy“ byly ve skutečnosti čistě optického původu. Rembrandt však tuto skutečnost překroutil a vytvořil tak působivou scénu „zjevení pravdy“.

Pozorovatel a obraz jsou zde konfrontováni ve společném, „reálném“ prostoru, což vyvolává zděšení jako cosi nepatřičného a nemožného. Bezpečná hradba rámu byla prolomena, tělesnost pozorovatele už není kvalitativně oddělena od netělesnosti obrazu. Působišťem obrazu už není pouze uzavřený či rámovaný vlastní interiér, ale i trojrozměrný prostor pozorovatele.

Vztah obrazu a vnímatele závisí výrazně také na kompozici výjevu. Jedno z nejznámějších anamorfických zobrazení, jímž je deformovaná lebka na Holbeinových *Vyslancích*, souvisí se strukturální vlastností novodobých obrazů, která se objevuje počínaje manýrismem. Tuto vlastnost představuje diagonální kompozice či osa (úhlopříčka). Využití diagonály ovlivňuje a proměňuje vztah diváka a obrazu. I s její pomocí je narušován „klasický“ odstup pozorovatele od reprezentace. Holbeinovo anamorfické zobrazení je komponováno na diagonálu a ze šikmého úhlu pohledu je také rozluštitelné. Pokud se na malbu díváme přímo, vidíme nejasný protažený útvar, který identifikujeme či dešifrujeme jako lebku teprve při pohledu z rohu obrazu.

Diagonální osa se začíná využívat v období pozdní renesance, známá je například z maleb Tintoretta. Šikmá kompozice se podílí na otevírání plochy obrazu a zároveň způsobuje zrychlení a rozpohybování zobrazených tvarů (vztahy horizontál a vertikál slouží naopak podle zásad klasické tektoniky k vyjádření pocitu klidu, stálosti, pevnosti). Tintoretto a další autoři manipulují s obrazovými osami a proměňují dříve standardní kompozice ze statických útvarů na dynamické. Obrazové osy začínají rotovat a ohnisko perspektivy je vysunováno mimo rám obrazu (perspektivní linie se neprotínají uvnitř plátna, ale pokračují za něj a naznačují tak, že výjev přesahuje

dané hranice do popředí či do pozadí). Díky pohybu těžiště už není reprezentace klasicky centrována (prvotní a základní „bod“ opustil území vymezené rámem). Centrum, jež není uvnitř hranic, se stává neviditelným, ocitá se mimo scénu v doméně „obscénního“. Obraz poukazuje výrazně na svůj vnějšek, rozehrává partii s okolním prostorem, v neposlední řadě s prostorem diváka.<sup>134</sup>

Diagonála představuje v klasickém geometrickém systému suplent hloubkové osy, její transkripci do plochy. Konstrukce lineární perspektivy je pochopitelně bez této linie nemyslitelná, v určitém okamžiku ovšem přestává perspektiva ilustrovat samu sebe, přestává se chovat didakticky, a zaměřuje se na komplikovanější a hermetičtější způsoby reprezentace. Pokud je obraz vytvořen s pomocí neukončené diagonály, naznačuje to odklon od využívání perspektivy jako „aparátu“ kompletně přítomného v obraze (v rámu), k obrazové praxi, kdy jsou části perspektivní konstrukce umisťovány za scénu, do zákulisí. Toto skrývání určitých částí zobrazovacího „přístroje“ vede k podprahovému působení na pozorovatele. Ten nechápe, jak obraz funguje, jak vznikl a díky této nevědomosti může být snáze manipulován (mohou mu být sugerovány ideologické programy, o nichž se domnívá, že přizpůsobují své hodnoty a cíle jemu a ne on jim). Objevují se rafinované, mnohvrstevnaté způsoby působení na diváka, cosi se před ním skrývá a cosi se mu nenápadně podsouvá, proces sémiózy se obohacuje o další členy.

Dospěli jsme k závěru, že diagonální kompozice a podobné prostředky (některé typy projekce) mohou být ideologickým nástrojem. Ideologické nástroje tvoří vedle hmotných prostředků (plakát, amplion apod.) i určité znakové formy. Třeba totalitní režimy s oblibou užívají rozkazovacích vět („Zničte amerického brouka!“). I

kompozice obrazu je takovou znakovou formou. Na začátku 16. století se mění

---

<sup>134</sup> Reuße, Felix. „Gespannt“ – *Die Diagonale als Bildstruktur: Ein Streifzug durch 500 Jahre Kunst auf Papier*. Stuttgart: Staatsgalerie Stuttgart, 1997.



dosavadní světonázor či ideologie, což to způsobil rozpad určitého řádu světa, hierarchie autorit. Například papež už nebyl po „plenění Říma“ (Sacco di Roma, 1527) nezpochybnitelnou autoritou. Končí humanistické představy harmonie světa, které se podobaly klasickým koncepcím tektonického řádu (stabilita pravoúhlých vztahů vertikál a horizontál). Znakovou formou vrcholně středověké ideologie byla vertikála, orientující pohled diváka k nadzemským sférám (to navazovalo na dobové myšlení, jež považovalo vztah těla a ducha za kontroverzní). Manýristická diagonála odpovídá dobové skeptické ideologii rozpadu (s tímto konceptem se setkáme i v ikonografii obrazů či v architektonických formách – například námětem výmalby Palazza del Te (1524-1534) je pád Titánů odehrávající se v kulisách ruin a v architektuře paláce se objevují atektonické prvky: vypadávající klenáky apod.). Diagonála je tedy z klasického hlediska disharmonická, neklidná, unikající (z rozpadajícího se celku unikají jednotlivé fragmenty). Diagonála naznačuje, že obraz uniká ze svých tradičních hranic, ovšem už nikoli k výšinám jako ve středověku, ale mimo scénu, do sfér disharmonického, obskurního a znepokojivého.

Obrazový rám se proměňuje a využívá přitom některých starších, aktualizovaných vizuálních prostředků a postupů. Jeden z těchto prostředků představoval tradiční aparát, který sloužil k demonstraci a konstrukci perspektivy. Perspektivní zobrazení je tu umístěno do interiéru skříňky, do níž lze nahlížet kukátkem. Tento optický přístroj vynalezl Brunelleschi<sup>135</sup> a využil v něm optických postupů a zákonitostí camery obscury. Obraz v cameře obscuře či v perspektivním boxu je velmi iluzivní a není oddělen od diváka přísnou cézurovou rámu. Podobná zařízení se stala velmi populárními v osmnáctém století, v souvislosti s narůstající oblibou profánní vizuální podívané. V této době se objevují tzv. kukátka, která spojovala iluzivní optické

---

<sup>135</sup> Viz např. Kemp, Martin. *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven: Yale University Press, 1990.

prostředky, témata „vysoké“ kultury a masové rozšíření mezi „lidovým“ publikem. V osmnáctém století se rodí tak zvaný moderní projekt<sup>136</sup> a zásadním způsobem se proměňuje vizuální kultura (jak po stránce obrazové produkce, tak z hlediska koncepcí vnímání). Moderní projekt nově definuje pojmy subjektu, společnosti a poznání.<sup>137</sup>

Elitní projevy vizuální kultury se stávají stále více veřejným majetkem, ruku v ruce se vznikem nových institucí a událostí (muzeum, salón, reklama, propaganda atd.). V masové míře nastupuje „populární kultura“, která je adresovaná a dostupná široké veřejnosti. Masový divák už není konfrontován s vizuální kulturou pouze v tradičních kontextech (jako byla hlavně náboženská či vladařská reprezentace), ale setkává se ve veřejném prostoru dokonce i s novověkou koncepcí umění (jak ji nadefinovali renesanční teoretici a rozvedli myslitelé 17. a 18. století). Začínají se objevovat nové estetické pojmy (přičemž estetika sama byla právě se rodícím oborem<sup>138</sup>), které se snaží regulovat právě zmasovění, zplebejšnění či *zveřejnění* vizuální kultury. Znovu se vede dělící čára mezi elitním a obecným, nyní to však již neznamena rozhraní mezi společenskými stavy, ale rozdíl mezi zasvěcenými odborníky a nepoučeným konzumentem. V tomto novém arzenálu pojmů se prosazují nástroje jako „vkus“, „kritika“ apod. Vizuální kultura se masově šíří napříč všemi společenskými vrstvami (i „lidové“ vrstvy jsou připuštěny ke konzumaci uměleckých či vizuálních artefaktů – např. na Salónech, v muzeích, v prostředí sílícího reklamního „průmyslu“ atd.). Zároveň se objevují moderní ikonoklastické tendence jako reakce na „nadprodukcí“

---

<sup>136</sup> Loewenstein, Bedřich. *Projekt moderny. O duchu občanské společnosti a civilizace*. Praha: Oikoymenh, 1995.

<sup>137</sup> Srov. Habermas, Jürgen. *Strukturální přeměna veřejnosti*. Praha: Filosofia, 2000. McKee, Alan. *The Public Sphere: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

<sup>138</sup> Jedním z prvních estetiků v moderním slova smyslu byl Baumgarten. Viz Baumgarten, Alexander Gottlieb. *Aesthetica*. Frankfurt am Oder, 1750.

obrazů (z obrazů, které si činí vysoké „umělecké“ nároky, zobrazené mnohdy téměř mizí – předmětem estetické kontemplace se stává „prázdnost“<sup>139</sup>). „Vysoké“ a „nízké“<sup>140</sup> existuje vedle sebe a sleduje se s určitou nevraživostí (což ovšem nebrání vzájemným výpůjčkám, jako ve zmíněné „kukátkové“ kultuře či naopak ve výpůjčkách salónní malby z masových médií).

Povšimněme si, jak se od počátků moderní doby posouvá koncepce obrazového rámu, a to jak po stránce ohraničení zobrazení, tak po stránce vztahu obrazu a diváka. Určité prolomení obrazového rámu a vstup masového diváka do iluze můžeme ukázat na zmíněném obrazovém formátu kukátka (peep show, Guckkasten<sup>141</sup>). Jedná se o druh populární vizuální zábavy, který byl dostupný na různých veřejných místech a při různých příležitostech (na trzích, slavnostech, a podobně). V uzavřené komoře (boxu<sup>142</sup>) se k pozorování nabízely nejrůznější výjevy, charakterizované vesměs jako vizuální senzace, výjimečnost či událost. Jednalo se o tak populární témata jako je například zemětřesení, požár, exotická či vzdálená místa atd. S obrazy bylo ještě navíc možno částečně manipulovat, podívaná se proměňovala a množila. Divák pozoroval výjev průzorem ve stěně boxu, jednalo se ještě stále o monokulární štěrbinu. Pozorovatel byl však již do značné míry pohlcován před ním se rozvíjející vizuální show a to především kvůli exkluzivitě a

---

<sup>139</sup> „Prázdnost“ umožňuje jednak aktivitu pozorovatele a projekci vnitřních obrazů (Ingarden chápe „místo nedourčenosti“ jako prostor pro fantazii). „Prázdnost“ může být také prezentací „uměleckého diskurzu“ v „čisté“ podobě (tj. bez konkrétního obsahu, informace či znázornění) – k tomu např.: Bork, Karen. *Gemalte Leere. Furcht und Faszination im französischen Historienbild des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Lang, 2000.

<sup>140</sup> Srov. Varnedoe, Kirk (ed.). *Modern Art and Popular Culture. Readings in High and Low*. New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1990.

<sup>141</sup> Viz Füsslin, Georg – Nekes, Werner. *Der Guckkasten. Einblick – Durchblick – Ausblick*. Stuttgart, 1995. Balzer, Richard. *Peepshows: A Visual History*. New York, 1998.

<sup>142</sup> Viz Stafford, Barbara Maria – Terpak, Frances. *Devices of Wonder. From the World in a Box to Images on a Screen*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2001. Hick, Ulrike. *Geschichte der optischen Medien*. München: Fink, 1999.

proměnlivosti nabízených výjevů. Kukátek existovala celá řada typů . Ta nejjednodušší využívala plošného obrazu, který mohl být ozvláštněn prosvětlováním. Složitější aparáty se snažily o přesvědčivou iluzi plasticity a využívaly k tomu prostředků převzatých z barokní scénografie. Obrazové plány se množily směrem do hloubky, byly prolamovány průzory a podřízeny promyšlené prostorové režii. Vznikala tak kulisovitá scéna, jejíž čtení bylo umožněno dobovou znalostí tohoto typu zobrazovacích strategií. Kukátko tedy představovalo určitou scénu, složenou z kulis či vrstev. Tradiční obrazový rám a obrazová plocha zmizely, obraz se stal divadelním výjevem, kompozicí v reálném prostoru, který již nebyl kvalitativně oddělen od prostoru diváka. Obraz tak získal i časový rozměr (divadelní představení se odehrává v čase – obraz se podle novoklasicistní definice naproti tomu zabývá pouze jedním, klíčovým momentem), což koresponduje s dobovou diskusí o přetržitosti mezi takzvaným časovým a prostorovým modelem reprezentace.<sup>143</sup>

Mechanismus kukátka tyto dva módy reprezentace kombinuje a ocitá se tak na okraji dobových uměleckých žánrů jako ne-klasický prostředek, pracující „zmatečně“ s pojmy. V osmnáctém století se tedy láme „klasická“ koncepce obrazu, ačkoliv tyto diverzní obrazové strategie opanují zatím pouze pole rodící se populární kultury. Vznikající moderní vizuální kultura přichází s řadou postupů a prostředků nové „spektakulárnosti“, která je někdy označována za jednu z hlavních charakteristik moderní společnosti.<sup>144</sup> Pozoruhodná je skutečnost, že většina z těchto prostředků nějakým způsobem atakuje starší obrazové a vizuální koncepce. Nové obrazové formáty a aparáty se stávají předmětem vědeckého výzkumu, obchodu a masové spotřeby. V roce 1787 si nechává irský malíř Robert Barker patentovat nový typ

---

<sup>143</sup> Lessing, Gotthold Ephraim. *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie. Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*. Berlin, 1766.

<sup>144</sup> Srov. Debord, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Gallimard, 1992.

obrazového formátu, kruhový obraz čili panorama<sup>145</sup> (panorama bylo vesměs umístováno do válcové budovy, v jejímž středu stál návštěvník na platformě a rozhlížel se po scénérii na stěnách, popřípadě i na podlaze a stropě ). Jedná se o přelomový okamžik v historii novodobého obrazu a novodobých způsobů pozorování. Obraz se odvrací od dřívější nosné koncepce „otevřeného okna“, která umísťovala zobrazení do pevně orámovaného a vymezeného prostoru (respektive plochy), uvnitř něhož byla konstruována soustředná scéna s jasnou definicí počátku a konce (okrajů). Tento historický matematický model je náhle zpochybněn nekonečným zmnožením ohnisek, úhlů pohledu a zaostření (pozorovatel se pohybuje uvnitř panoramatu, těká pohledem). Výjev už nelze pojmut jediným pohledem zafixovaného oka, pohled musí naopak kroužit, pohybovat se, těkat, skenovat.<sup>146</sup> Iluzivní malba (a později i technický obraz – „fotorama“ bratří Lumiérů) obklopuje nyní diváka ze všech stran a relativizuje tak klasickou distanci pozorovatele a iluze. Zapojování diváka do hry je zde ještě zvyšováno využitím dalších iluzivních praktik. Tyto praktiky představují plynulé přechody mezi plastickým volumenem (popředí komponované z reálných předmětů) a plošnou malbou. Ke zvýšení iluze přispívá i to, že technické prvky obrazu jsou zakrývány a divák tedy nevnímá nic jiného než virtuální výjev (stavební prvky, jako například krov budovy, jsou překrývány iluzivními clonami: nad pozorovatelem se vznáší iluzivně malovaný baldachýn). Ocitá se uvnitř celostní virtuální reality, po které těká pohledem. Je třeba zdůraznit, že tělo a pohyb

---

<sup>145</sup> K panoramatu viz Plessen, Marie-Louise von (ed.). *Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*. Bonn, 1993. Wurzer, Wilhelm S. (ed.). *Panorama. Philosophies of the Visible*. London, 2002. Comment, Bernard. *The Panorama*. London, 1999. Oettermann, Stephan. *Das Panorama: die Geschichte eines Massenmediums*. Frankfurt am Main: Syndikat, 1980. Kieninger, Ernst – Rauschgatt, Doris. *Die Mobilisierung des Blicks. Eine Ausstellung zur Vor- und Frühgeschichte des Kinos*. Wien, 1996.

<sup>146</sup> K otázce pohledu jakožto skenování: Illich, Ivan. Guarding the Eye in the Age of Show. *RES*, autumn/1995, s. 47–61.

jsou zapojeny do procesu vnímání, takže opět dochází k míšení časových a prostorových aspektů reprezentace. Panoramatický obraz už někteří teoretici<sup>147</sup> označují bez zábran za „odrámovaný“, což můžeme považovat za platné jak ve smyslu prolomení obrazových hranic, tak i eliminování rozhraní mezi divákem a obrazem. Panoramatický či dioramatický výjev může dokonce sám produkovat jistý pohyb, nemusí pouze apelovat na pohyb pozorovatele (jedná se o případ, kdy je obrazový pás odvíjen mezi dvěma bubny, což můžeme přiřadit k prehistorii kinematografie, podobně jako dálně východní tradici horizontálních krajinářských svitků, které byly postupně rozvíjeny a prohlíženy). Tady už můžeme těžko rozlišit mezi „rámem“, zaostřením pohledu či sekvencí.

Panoramatický obraz se v současnosti stal široce zkoumaným tématem. Je nutno zdůraznit, že sehrál významnou roli v přelomovém období proměny vizuální kultury a že se podílel na jejím obratu k moderním obrazovým koncepcím. Představuje jeden ze signifikantních příkladů moderní *panoptické touhy*, což je projekt syčený stále novými prostředky a konceptuálními i technickými možnostmi, zároveň neustále ztroskotávající. Toto ztroskotávání je dobově reflektováno, touha *vidět vše* neustále hledí do zrcadla ukazujícího pouze fragmenty a relikty projektu, který se konceptuálně rozpadl již téměř v okamžiku svého vzniku (není náhodou, že dalším moderním patentovaným aparátem se stal kupříkladu kaleidoskop, toto zařízení na pozorování střepů<sup>148</sup>). Na „projekt moderny“ začíná být pohlíženo se skepsí přinejmenším od doby francouzské revoluce a napoleonských válek, které ukázaly problematičnost praktické realizace osvícenských konceptů. Obrazy i texty se začínají následně vyznačovat fragmentárností, nejasností a disharmonií, což tvoří

---

<sup>147</sup> K tomu např. kapitola „Rieserundgemälde: Bilder ohne Rahmen“ in: von Plessen, Marie-Louise (ed.). *Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*. Bonn, 1993, s. 124 ad.

<sup>148</sup> Kaleidoscop si nechal patentovat v roce 1817 David Brewster.

ostrý kontrast ke klasické a neo-klasické koncepci přehledného, vyváženého celku. Panorama a další nové obrazové formáty a aparáty využívají de-kompozice, skládají výjev z neuspořádaných částí a náhodných pohledů. Moderní vizuální kultura je kvantitativně stále bohatší a zároveň se snižuje její nárok na objektivitu (mezi divákem a objektem zeje nepřekročitelná gnoseologická propast, jak tvrdí přinejmenším subjektivistická filosofie – Kant, Fichte ad.).

V devatenáctém století nalzáme různé varianty panoramatického obrazu, a to jak v oblasti tradiční rukodělné reprezentace, tak v žánru analogového technického obrazu. Zmínili jsme vynález „fotoramatu“ učiněný fotografickými a filmovými inovátory bratry Lumiérovými. Připomenout můžeme i mechanismus stereopticonu, který je určitou redakcí běžnějšího stereoscopu. I zde se uplatňuje zakřivení obrazu, nyní však již proto, aby bylo dosaženo iluzivní plastičnosti výjevu. Tento aparát využíval projekce obrazů na bázi laterny magiky, měnil ale zásadním způsobem povahu projekční plochy. Obvykle se jednalo o masovou podívanou umístěvanou do veřejných prostor, která se stávala obdobně senzační událostí, jako přítomnost mnohdy putovních panoramatických obrazů v určitém místě. Všechny tyto postupy moderní vizuální show připravují cestu pozdějšímu nástupu kinematografického obrazu. I v případě panoramatické projekce dochází k výrazné konceptuální proměně obrazového rámu, přičemž panoramatický obraz a jeho způsob rámování či nerámování stojí hypoteticky na straně strategií nových médií s jejich proměněným vztahem k pohybu a tělu diváka, ohraničení výjevu a způsobům kontroly a manipulace. Můžeme předeslat, že nová média zapojují znovu tělo diváka do hry a vytváří komplexní virtuální show, kterou lze ovládat za pomoci „hraničních“

mechanismů (hardware počítače apod.).<sup>149</sup> Zároveň se vizuální produkce nových technologií vyznačuje velkou manipulativní silou a přesvědčivostí.

Otázka manipulace a kontroly je důležitá v tvorbě nových vztahů obrazu a pozorovatele. Buďto se výrazná část aktivity ocitá na straně pozorovatele, divák má v rukou určitý nástroj (interface a podobně) k ovládní reprezentace či aparátu. Druhou možností je víceméně defenzivní postavení diváka, který pouze čelí nebo podléhá vlivům expandujícího obrazu. Tento druhý případ představuje řada obrazových postupů, které se snaží přitáhnout pozornost diváka rozptýleného záplavou vizuálních vstupů.<sup>150</sup> Tyto postupy přímého atakování diváka se vyskytují jak v prostředí elitní akademické malby (ovšem elitní ve smyslu určitých estetických premis, nikoli nepřístupnosti široké veřejnosti), tak v oblasti reklamy či politické propagace. Obraz tu záměrně proráží svou plochu a vysunuje popředí scény za pomoci různých metod do prostoru pozorovatele. Tento jev se někdy označuje za vstup diváka do obrazu (zabývá se jím například recepční estetika<sup>151</sup>), ale přesnější by možná bylo hovořit o pohybu opačném, o směřování obrazu k divákovi. Za tímto účelem se využívá metody šoku, překvapení i znechucení (dobově aktuální se stává estetika ošklivosti<sup>152</sup>). Na scénu vstupuje *ob-scénní*, přičemž scénou se stává prostor ležící mezi obrazem a pozorovatelem a nikoliv pouze situace vymezená rámem zobrazení. Z hlediska tohoto „prostoru komunikace“ se zdá být obscénním to, co

---

<sup>149</sup> O roli těla při konzumaci nových médií mluví např. Hansen, Mark B.N. *New Philosophy for New Media*. London: The MIT Press, 2004, s. 47 ad.

<sup>150</sup> K otázce pozornosti: Crary, Jonathan. *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*. Massachusetts: The MIT Press, 1999. Dvořák, Tomáš. Rozptýlenost jako předpoklad soustředění. Poznámky k Benjaminovu pojetí recepce. *Iluminace*, 4/2003, s. 67–84.

<sup>151</sup> Kemp, Wolfgang (ed.). *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Berlin: Reimer, 1992.

<sup>152</sup> Gagnebinová, Murielle. Dějiny ošklivého. In: Zuska, Vlastimil (ed.). *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Praha: Karolinum, 2003.



mělo zůstat uzavřeno a co narušilo určité normy (řada dobových diskusí se věnovala obscénnosti konkrétních děl, a to především v oblasti ikonografie<sup>153</sup>).

Můžeme zde připomenout Grandvillovu karikaturu salónu *Nebezpečné obrazy* z roku 1844. Autor využívá své oblíbené indexové strategie<sup>154</sup> a zároveň vypočítává nejméně tři různé způsoby „obscénního“<sup>155</sup> pronikání obrazu do prostoru diváka. Zaprvé využívá reliéfu, který je vždy určitým prolamováním plochy, čímž zároveň poukazuje na známou antickou historku o klamání smyslů.<sup>156</sup> Zadruhé zde obrazy expandují (z plátna zdánlivě vyskakují kůň apod.) či cosi vyzařují.<sup>157</sup> Zatřetí se tu vyskytují nechutné ikonografické motivy, které se snaží diváka šokovat (např. je zde zachycen močící velbloud). Tyto vizuální postupy a detaily (a jejich ironický komentář) naznačují, jak byl divák dobovými obrazy přitahován a napadán, jak docházelo k průniku dříve nezávislých entit a prostor. Návštěvník galerie je na Grandvilově karikatuře obrazy atakován a pohlcován, malby už nejsou odděleny od pozorovatele pevnou bariérou rámu.

Podobnou hříčku znázornil na svém obraze *Kopista v Medicejské galerii* Louis Bérout (1910). Bérout se systematicky věnoval zobrazování interiérů galerie v

---

<sup>153</sup> Například některé Manetovy obrazy byly dobově vnímány jako urážlivé. Viz Körner, Hans. Anstößige Nacktheit: „Das Frühstück im Freien“ und die „Olympia“ von Edouard Manet, In: Möseneder, Karl (ed.). *Streit um Bilder: von Byzanz bis Duchamp*. Berlin: Reimer, 1997.

<sup>154</sup> Index lze chápat jakožto příznak určitého jevu: například kouř je indexem ohně, jak zní známá definice; představit si tento sémantický vztah můžeme i jako stopu. Index je tedy znak, který označované nenapodobuje, ale je jeho samozřejmou souvislostí: např. prázdný cylindr označuje u Grandvilla člena dobové mondénní společnosti. Peirce, Charles Sanders. *Collected Papers* (1931). Cambridge: Harvard University Press, 1958.

<sup>155</sup> Téma ob-scénnosti či pronikání zákulisí do obrazu se objevuje i v současných teoriích médií. Například jde o zviditelňování zákulisí či technického zázemí televizních studií. Viz Thompson, John B. *Média a modernita. Sociální teorie médií*. Praha: Karolinum, 2004, s. 84.

<sup>156</sup> Jde o již zmíněný Pliniův příběh o malířské soutěži. Plinius. *O umění*, s. 37.

<sup>157</sup> Takzvané vnitřní světlo bylo komentováno už například v souvislosti s tvorbou Turnera – popsat ho můžeme i jako metaforu projekce, proto se s ním setkáváme často třeba ve znělkách filmových produkčních firem. Srov. Költzsch, Georg W. (ed.). *William Turner: Licht und Farbe*. Köln: DuMont, 2001.

Louvru a zachycoval proces kopírování „staromistrovských“ obrazů. Známe například jeho malbu, která ukazuje, jakým způsobem byla Mona Lisa začleněna v muzeálním kontextu. Tento zájem o proces kopírování je pozoruhodný a souvisí s problematikou konceptuálního rámování, kdy rámujícím kontextem je například určitá instituce či diskurz (moderní muzeum umění a s ním související estetický pojmový aparát). Na námi sledovaném obraze je nejdůležitějším motivem to, jak staromistrovské dílo vystupuje ze svého rámu a narušuje tak prostor pozorného pozorovatele, respektive kopisty (jedná se svým způsobem o 3D efekt, kdy se iluzivní volumen objeví až po určité době soustředěného pozorování). Obraz, který opouští rám na způsob 3D projekce, je zde navíc konfrontován s klasickou zarámovanou plochou kopistovy studie. Bujné tvary Rubensovy malby se díky svému dynamickému pohybu (a kopistově fantazii či extázi) ocitají v reálném prostoru a ožívají na způsob Pygmalionovy sochy. Obraz už nelze uzavřít, rám na štaflích nestačí na jeho kontrolu. Virtualita vítězí nad distancí. Takovéto chápání plasticity obrazu bylo umožněno moderním studiem vidění a jeho binokulárních a prostorových kvalit (vnímání plasticity bylo zkoumáno za pomoci nového přístroje, stereoskopu). Trojrozměrná podívaná je moderním zážitkem, který se velmi liší od klasické percepce stereometrické plochy. Od chvíle, kdy je možné vytvořit iluzivně plastický výjev, už nelze přesně rozlišovat mezi obrazem a realitou.

Téma obrazu vystupujícího z rámu a prolamujícího svou plochu bylo hojně užíváno i v oblasti utilitárních zobrazení, ať už se jednalo o moderní reklamu či politickou propagandu. Toto rozšiřování pole působnosti obrazu podléhalo reflexi v dobové umělecké teorii a koncepci autonomního díla. Umělecké teorie přicházejí s moderní verzí ikonoklasmu, neboť kladou důraz na neiluzivnost zobrazení a na až primární vlastnosti jednotlivých reprezentačních metod. Za základní vlastnost malby je někdy

označována její plošnost, což se objevuje už v koncepci postimpresionistické malby (například u Maurice Denise<sup>158</sup>) a tento názor je nejuplněji vyjádřen v normativní estetice Clementa Greenberga.<sup>159</sup> Neiluzivnost se stala důležitým bodem debaty o „mistrovském díle“, které je prý spíše subjektivní neregulovanou projekcí než konstrukcí přesvědčivé iluze (tento balzacovský motiv<sup>160</sup> souvisí v neposlední řadě s romantickou koncepcí vidění, která tvrdí, že percepce je především subjektivní produkcí či transkripcí<sup>161</sup>). Romantický gnoseologický skepticismus však ani v nejmenším nebránil různým oborům reprezentace (hlavně v jejich populární podobě), aby v průběhu moderní doby podnikaly čím dál odvážnější výpady do jim dříve nepřislušejícího terénu, tj. do empiricky chápaného prostoru a narušovaly tak tradiční bariéry mezi realitou a fikcí.<sup>162</sup>

Jeden z nejznámějších příkladů této hry s divákem (s prvky teatrálnosti) představuje plakát J.M. Flagga, na němž americký spiritus agens oslovuje diváka slovy „I Want YOU for U.S. Army“ (1917). Dojem osobního kontaktu s divákem se opírá nejen o strukturaci textu, ale i o performativní gesto znázorněné figury (Strýček Sam míří na diváka ukazováčkem). Propagandistický plakát zakládá svou účinnost na tom, že otevírá obrazovou plochu směrem k příjemci a propojuje reálnou a virtuální

---

<sup>158</sup> Maurice Denis publikoval v roce 1890 v časopise *Art et Critique* svou slavnou definici obrazu: „Připomeňme, že obraz, ať již představuje bitevního koně, ženský akt či nějakou příhodu, je především plochou pokrytou barvami uspořádanými v určitém pořádku.“

<sup>159</sup> K problematice plochy a jiných normativních modelů u Greenberga viz Melville, Stephen. „Theory“, Discipline, and Institution. In: Holly, Michael Ann (ed.). *Art history, Aesthetics, Visual Studies*. New Haven: Yale University Press, 2002.

<sup>160</sup> Belting, Hans. *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*. München: Beck, 1998.

<sup>161</sup> Koncepcí subjektivního vidění se vyskytuje v textech Helmholze, Goetha, Schopenhauera a dalších. Například: Schopenhauer, Arthur. *Über das Sehnen und die Farben*, 1816. Hubatová-Vacková, Lada. *Vnitřní zrak. Jan Evangelista Purkyně, laboratoř vizuality a moderní umění*. Praha: CTS, 2005. Původcem vjemů je prý subjekt, jako v případě snu či „paobrazů“ (vjemy něčeho, co ve vnější realitě neexistuje – barevné tóny na bílé zdi apod.).

<sup>162</sup> Jost, Francois. *Realita/Fikce – říše klamu*. Praha: AMU, 2006.

prostorovou osu (trajektorie divákova pohledu je v obraze prodloužena nataženým ukazováčkem, přičemž vektory těchto os jsou namířené proti sobě). Později vznikla satirická redakce sledovaného obrazu, když byl v souvislosti s jiným válečným konfliktem využit tentýž plakát, který protrhl za ním stojící lidský skelet. Zde je obrazová plocha narušena ještě ilustrativněji, když jsou za sebe vršeny různé historické situace a ideologické koncepce, které se vzájemně prostupují a bojují spolu. Mladší redakce válečného plakátu z roku 1917 je příkladem poměrně mladého oboru koláže či montáže, který se vyznačuje změněným postojem ke klasické koncepci projekční plochy a vizuálního pole. Montáž už nepojímá obraz jako komponovaný celek, ale jako téměř náhodné seskupení fragmentů založené na pluralitě pohledů a nejednotnosti měřítek či kódů.

Moderní reklama hojně využívá přímé atakování pozorovatele, často narušuje jeho doménu a její obrazy mnohdy expandují mimo scénu, do hlediště. Zmiňované postupy využívají nejnovějších technických prostředků i tradičních typů znaků a symbolů.<sup>163</sup> Máme zde na mysli třeba archaický motiv ukazování, vektoru, šipky (jak jsme si toho všimli již v případě zmiňovaného válečného plakátu).<sup>164</sup> Motiv míření na diváka z obrazu, a to dokonce i za pomoci zbraně, není zcela nový, jak by se mohlo zdát vzhledem k tomu, že se hojně uplatňuje v kinematografii. Najdeme ho už v renesančním výtvarném projevu<sup>165</sup> a též ve sledovaném období devatenáctého století. Motiv vektoru, šipky či šípku je využíván tehdy, pokud se obraz snaží výrazně zaujmout diváka či pokud je adresován nějaké konkrétní skupině konzumentů (můžeme připomenout třeba grafickou úpravu britského časopisu *Shafts*, který se

---

<sup>163</sup> Symbol, jak ho definuje Peirce.

<sup>164</sup> Storrer, Angelika. Pfeilzeichen: Formen und Funktionen in alten und neuen Medien, In: Schmitz, Ulrich (ed.). *Wissen und neue Medien. Bilder und Zeichen von 800 bis 2000*. Berlin, 2003, s. 159 ad.

<sup>165</sup> Seifertová, Hana. „A Well Pointed Shot“ – Changes in the Meaning of a Motif in Dutch Paintings. *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica, Neerlandica*, 2/2003, s. 65–73.

orientoval hlavně na ženské publikum a předjímal genderové diskuse o masových médiích<sup>166</sup>).

Obraz expanduje za hranice rámu různými způsoby, často se jedná o techniky z prehistorie virtuální reality či nových médií.<sup>167</sup> V průběhu dvacátého století vzniká řada postupů, rozvíjejících dřívější vizuální výzkumy, hlavně takové, které umožňují vytváření iluze plasticity a pohybu. Obojí bylo zkoumáno moderní fyziologií, která se zabývala otázkou *subjektivního* scelování iluze. Podíl diváka na vzniku iluze spočívá v tom, že nespojitě vizuální vstupy se funkčním způsobem sjednocují teprve ve vědomí subjektu (proto byla zkoumána různá mozková centra a funkce nervových drah<sup>168</sup>). Divák aktivně manipuluje s obrazem a dotváří ho do konkrétní či subjektivní podoby. Spoluúčast na tvorbě reprezentace je zřetelnější například v oblasti nových médií,<sup>169</sup> kde pozorovatel-aktér obraz pozměňuje prostřednictvím ovládacího a přechodového území *interface*, než v případě tradičního kinematografického obrazu, kde je výjev předpřipraven a obvykle i pevněji zarámován. V případě kinematografického obrazu bývá někdy konstatována větší pasivita pozorovatele, což

---

<sup>166</sup> Zde se objevuje motiv ženské figury (Diany či Amazonky) mířící na čtenáře šípem. Viz Tusan, Michelle. *Women Making News: Gender and Journalism in Modern Britain*. Chicago: University of Illinois Press, 2005.

<sup>167</sup> Zielinski, Siegfried. *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2002. Grau, Oliver. *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien*. Berlin, 2001.

<sup>168</sup> Gregory, Richard L. *Eye and Brain. The Psychology of Seeing*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

<sup>169</sup> Pronikání obrazu do prostoru diváka má tedy sémantické a technické aspekty. Ke zdánlivému stírání sémantické povahy tohoto procesu dochází tehdy, pokud jsou využívány vysoce iluzivní postupy a virtuální realita. I zde je však reprezentace určitým způsobem kódována, ať už se jedná o analogový či digitální obraz. Způsob kódování se však znovu ocitá mimo scénu, skrývá se uvnitř aparátu či v neviditelných součástech *rozhraní* mezi uživatelem (operátorem) a obrazem (přístrojem). *Rozhraní* získává v jisté chvíli svůj design, který funguje jako neprůhledný obal primárních operací (Graphical User Interface a podobně). Vzhled ovládacích prvků už tedy nic neprozrazuje o jejich funkcích, ovládací prvky jsou zcela zakryty dekorem (například počítačové programy byly nejprve ovládány za pomoci matematických operací, v současnosti však už je k tomu využíváno grafických znaků). Viz Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge: The MIT Press, 2001, hlavně kapitola „The Interface“.

je ovšem výklad s relativní platností vzhledem k tomu, že příjemce mediálních informací zřejmě vždy vyvíjí jistou aktivitu (vnímání je proces interpretace a nikoliv pouze příjem a konzumace). I takové dnes populární formáty, jako 3D projekce, mají svou historii, s obdobnými technikami se setkáme přinejmenším již v polovině dvacátého století. Z této doby pochází například aparát označovaný jako Sensorama, který se pokouší aktivovat více smyslů současně. Toto zařízení kombinovalo vizuální projekci, zvukové i pachové prvky. Obraz zde byl mnohdy pojat jako iluzivně plastický (podobně jako v případě zmiňovaného stereoscopu), čemuž odpovídalo současné využití stereofonního zvuku. Tento aparát z prehistorie virtuální reality vtahoval diváka do vnitřního prostoru obrazu (tělo diváka bylo zafixováno a docházelo k jeho částečnému prostupování s mechanismem; i v dobovém umění byla reflektována problematika průniku organismu a stroje, což představuje základ ke vzniku hybridního cyborga<sup>170</sup>). Expanze obrazu za *klasické* hranice zde vyústila v prorůstání prostoru reprezentace a percepce. Divák je v tomto novém prostředí občas pohlčován a manipulován a občas má k dispozici jisté prostředky, jimiž může tuto novou realitu ovlivňovat a měnit. Stále se přitom počítá s tím, že různé vstupy jsou skládány do komplexní smyslové iluze ve vědomí subjektu.

Zmíněný *cyborg* je jedním z příkladů definitivní ztráty rámu či distance.<sup>171</sup> Narozdíl od archetypálních obrazových situací *rozhraničení* a *obrýsování* se v případě cyborga obrys ztrácí, *reálné* a *virtuální* se prostupuje, stejně jako *vnitřní* a *vnější*. V cyborgovi se slučuje organismus s technickým aparátem, tedy reálné tělo či prostor s

---

<sup>170</sup> Cyborga známe i z kontextu českého umění (srůstání lidských a strojových tvarů v plastikách Ladislava Zívra). Najdeme ho i v konkrétních kombinacích organismu a stroje u Stelarca. Dále James Turrell vytvořil svou *Perceptual Cell* (1992), kde člověk funguje jako určitý mozek nebo vědomí stroje. Viz Mitchell, William J. *ME++: The Cyborg Self and the Networked City*. Cambridge: The MIT Press, 2003.

<sup>171</sup> O otázce distance v souvislosti s percepcí obrazu, ohraničováním a překračováním hranic viz Asendorf, Christoph. *Entgrenzung und Allgegenwart. Die Moderne und das Problem der Distanz*. München, 2005.

artificiální entitou, což je v některých případech reprezentace. Ztráta hranice může znamenat dvě věci: buď zde reprezentace přestává existovat nebo se zásadně mění její povaha. Aktér už nepozoruje reprezentaci ze svého reálného stanoviště, ale díky symbióze s ní začíná žít v artificiálním světě, na jehož tvorbě se aktivně podílí (ovšem pouze tím, že *vybír*á z předem daných možností). Může realizovat svůj vnitřní svět a pohybovat se v něm. To, co bylo dříve metaforou („vstup do obrazu“), se stalo praxí. V současnosti (především v nových médiích) se mezi reprezentací či aparátem a vnímatelem či operátorem rozprostírá pružná a prostupná hranice, místo kontroly, manipulace a vzájemného ovlivňování. Tato hranice či sféra bývá označována za zónu *interface*, rozhraní.<sup>172</sup> Velmi patrná je tu povaha obrazového rámu jakožto dispozitivu, rám je nutnou součástí definování obrazu a jeho vztahu s divákem. Rám zde nepředstavuje tolik konceptuální prostředek, jak to formuluje Derrida,<sup>173</sup> neurčuje především ideologický kontext, ale funguje hlavně jako mechanismus komunikace v rámci zdánlivě denotativního systému (divák nezkoumá typ kódování, ale bezbariérově přijímá obraz jako celostní realitu svého druhu). Rám je zde jakýmsi dopravním prostředkem, s jehož pomocí se aktér pohybuje v realitě/virtualitě. *Interface* v jeho banální podobě si můžeme představit jako jakýkoliv ovladač umožňující operátorovi cosi měnit ve stavu aparátu, ovšem pouze v rámci daných možností programu. Takovým rozhraním je například volant v automobilu, spoušť fotoaparátu a podobně. Jedná se tedy o vnější část přístroje, jeho okraj (a také paralelu k rámu jakožto doplňku, okraji). Operátorem okraje je sám uživatel nebo pověřená osoba, aparát lze zpravidla vypnout a zapnout, dokud stroj nezíská vlastní vůli, jako například ve filmu MATRIX, v této metafoře vzpoury (aristotelovské) formy.

---

<sup>172</sup> Manovich, c.d., s. 62 ad. Sedlák, Pavel. Interaktivita: mezi participací, interakcí a interfejsem. *Teorie vědy*, 2/2004, s. 151–192.

<sup>173</sup> Derrida, Jacques. Parergon. In: Týž, *The Truth in Painting*, Chicago, Chicago University Press, 1987.

Interface získává v určitém okamžiku design, zakrývající jeho vnitřní funkce, v oblasti počítačových technologií je to kupříkladu nástup operačního programu Graphical User Interface (GUI vyvinula v roce 1984 firma Apple Computers). Textový znak zde byl nahrazen grafickým znakem, což je příznačný moment, kdy se reprezentace vzdaluje od primárního způsobu numerické komunikace. Tento program využívá systému vnitřních rámu (oken), což odpovídá tradiční představě, že vnímat či chápat lze jenom jevy v *ohraničeném* vizuálním a potažmo poznávacím poli (připomeňme, že o rámu lze uvažovat jako o jisté antropologické konstantě, jako to studuje například tzv. *relational frame theory* v psychologii či některé obory teorie komunikace). Obdobnou grafickou strukturu vyvinula později firma Microsoft a vtělila jí již do názvu svého nejznámějšího operačního systému Windows. Systém grafických „oken“ se odvolává přímo na renesanční zdroje koncepce obrazu a vnímání (Albertiho koncepce „otevřeného okna“ apod).<sup>174</sup>

*Interface* využívá různých postupů a typů značení. Příklad je možno ovládat textovými i grafickými znaky, hlasem, pohybem očí, dotykem. K přenosu informací mezi tělesnými orgány a operačním okrajem přístroje slouží tlačítka, ovládací páky, citlivé povrchy, světelné paprsky a podobně. Obraz jakožto aparát je zde zase rámován dvojitým způsobem: jednak je reprezentační pole odděleno rámem od svého okolí a jednak rám slouží jako komunikační kanál mezi divákem a obrazem (přičemž tento kanál může být více či méně propustný). *Interface* je jedinou složkou digitálního obrazu, která určité funkce rámování zachovává, na rozdíl od hranice mezi digitálním obrazem a prvotní skutečností, která už není zřetelná vzhledem k tomu, že reprezentace se vyznačuje vzrůstající tendencí opustit rám a vytvořit mocného supleta reality. Připomeňme například tvůrčí strategie Jeffreyho Shawa, jednoho z

---

<sup>174</sup> Friedberg, Anne. *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*. Cambridge: The MIT Press, 2005.



čelních umělců v oblasti nových médií. Tento výtvarník narušuje cíleně tradiční obrazový rám, respektive se pokouší o jeho redakci v prostředí moderních technických médií (hlavně reaguje na filmový obraz, alespoň v jeho starší podobě<sup>175</sup>). Někteří teoretici tvrdí, že Jeffrey Shaw je jedním z tvůrců, kteří se snaží o novou koncepci vztahů mezi tělem, obrazem a prostorem a o novou definici těchto pojmů. Shaw a další tvůrci už nepojímají obraz jako distancovaný výjev „před“ divákem, ale jako pole plně obklopující pozorovatele a plně naplňující jeho smyslovou kapacitu. Shawovy obrazy často vyplňují a přesahují téměř celé zorné pole pozorovatele (šířka záběru je přinejmenším 120 stupňů). Ve svém díle *Místo: Ruhr* z roku 2000 vytvořil Show panoramatickou scénu s pohyblivými obrazy industriálního prostředí, která reaguje na uživatelské předvolby (úhel záběru, přibližování a vzdalování). Návštěvník instalace stojí na centrální platformě a za pomoci interaktivního ovladače manipuluje s předtočeným videozáznamem. Může nejenom měnit úhel záběru podle směru svého pohledu, ale i využívat zoom a nořit se tak stále hlouběji do prostoru reprezentace. Centrální pozorovací plošina a válcový tvar projekční plochy naznačují, že toto dílo navazuje na ranně moderní vizuální aparáty a formáty, které vznikaly díky nové touze vidět vše, ať už proto, aby vizuální show byla konzumována jako zábava nebo proto, aby všechno viditelné bylo pod kontrolou.<sup>176</sup> Shawův přístup je nový v tom, že znovu zapojuje tělo pozorovatele do hry a že vyžaduje jeho aktivitu. Zároveň obraz vystupuje bezprecedentním způsobem z hranic rámu a z plošné iluminace se

---

<sup>175</sup> Hovoříme zde o tradiční podobě filmového plátna. Jeho novějším formám se věnuje například: Shaw, Jeffrey – Weibel, Peter (ed.). *Future Cinema. The Cinematic Imaginary after Film*. Cambridge: The MIT Press, 2003. Jeffrey Shaw se vyjadřuje o své tvorbě a jejím vztahu s kinematografickým obrazem následovně: „Všechna má díla jsou rozpravou, tak či onak, s filmovým obrazem, a s možností narušit hranice filmového záběru – dovolují obrazu, aby fyzicky vytryskl ven k divákovi, nebo dovolí divákovi, aby v podstatě vstoupil do obrazu.“ Citováno podle: Hansen, Mark B. N. *New Philosophy for New Media*. Cambridge: The MIT Press, 2004, s. 47.

<sup>176</sup> V druhém případě tedy jde o prosazení panopticismu. Viz Foucault, Michel. *Dohlížet a trestat. Kniha o zrodu vězení*. Praha: Dauphin, 2000.

proměňuje v prostorovou entitu. V oblasti nových médií má tato interpretace svou platnost a zakládá jejich nový teoretický koncept, na druhou stranu musíme ovšem upomínat na prehistorii těchto tendencí, tak jak jsme ji sledovali v předchozích řádcích (panoramatický formát v 19. století atd.). Tento apel na fyzičnost a subjektivitu diváka<sup>177</sup> a fakt, že divák vstupuje do komplementárních vztahů s aparátem, jsou důležitými součástmi definice nových médií, ale zároveň i latentní vlastností moderní vizuální kultury v její masové podobě. Původní význam moderního *panopticismu* je zde ovšem významně relativizován faktem, že obrazy už nejsou chápány jako encyklopedický a didaktický výčet jednotlivých objektů, ale jako soběstačné entity, jejichž poměr k primární realitě již není považován za podstatný. Koncepce zobrazení se proměnila v tom, že už není nadále chápáno jako *analog*, jak tomu bylo ještě v době „naivního“ pohledu na první technické obrazy (např. raně moderní optické aparáty nesloužily jen k zábavě, ale mnozí fyziologové je považovali za věrné modely lidského vnímání), ale prosadila se teorie *digitálního obrazu* jakožto zdvojeného kódu (obraz je zde grafickou reprezentací číselné řady, takže se už vytrácí možnost hovořit o originalitě: obraz není podobný tomu, co reprezentuje, ani s tím nemá společné žádné vlastnosti; označované je tu samo také znakem). Uživatelé nových médií je umožněno obrazy „filtrovat“,<sup>178</sup> vybírat, prosívat a kombinovat (to připomíná tradičnější diváckou aktivitu: přepínání televizních kanálů). Připomeňme zde Bergsonovu koncepci vnímání jakožto aktivity těla, které nabídku vizuálních vstupů třídí a edituje. Citované Shawovo dílo má ale ještě další významy. Již název jeho instalace *Místo: Ruhr* naznačuje, že se zde autor zabývá otázkou

---

<sup>177</sup> Peter Weibel tvrdí, že v okamžiku, kdy je dílo z oblasti nových médií interaktivní, vstupuje do nových vztahů s pozorovatelem – ten ho může kontrolovat, proměňovat. Svět obrazů už není distancován od diváka ve své definitivnosti, ale stává se určitou potencialitou, mnohem individuálnější a subjektivnější než klasická reprezentace. Hansen, c.d., s. 51.

<sup>178</sup> Hansen, tamtéž.

koncepce prostoru, který pojímá jako přetržitou a hierarchicky členěnou entitu. Struktura tohoto prostoru-*místa* se opírá o vztah centra a jeho okolí, jehož nejzazší metou je horizont. Prostor je tu koncipován jako konkrétní, privilegované a obydlené *místo* (místo znamená stanoviště subjektu, který je středem prostoru a od subjektu se odvozuje orientace: pouze pro konkrétního jedince je něco nahoře a dole, vlevo a vpravo atd.). Nejde tedy už o novověké chápání prostoru jako kontinuální rozprostraněnosti (*res extensa*), kdy se předpokládalo, že prostor lze geometricky zkonstruovat a racionálně poznat. V dnešních teoriích prostoru je sledována základní dualita jeho chápání na ose mezi konceptuální rozprostraněností a fenomenální povahou místa.<sup>179</sup> Místo je utvářeno vzhledem k subjektu (Kant) a mnohdy konkrétně k tělu s jeho smyslovými a materiálovými kvalitami (fenomenologie). Podobně jako v definici místa je prostor koncipován v některých projevech nových médií, třeba právě v Shawově instalaci. Zde je ovšem *tělo* znovu v určitém smyslu redukováno (protože nemůže opustit pozorovací stanoviště a jsou z něj eliminovány některé smyslové kvality, jako třeba taktilní vnímání). Projekt nových médií a hlavně virtuální reality však směřuje ke komplexnímu suplování všech fyzických vlastností objektů a co nejrozsáhlejšímu začlenění těla do digitální reality. Zdá se, že nakonec proto nedojde ke katastrofické hypertrofii přijímacích prostředků organismu (ať už ve smyslu celých orgánů nebo nervových drah a mozkových center), ale tělu bude zase umožněn kompletní pohyb a aktivita, i když ve změněném prostředí a se změněným vztahem k „přirozenému světu“.

Tento futuristický závěr obsahuje domněnku, že reliktem obrazového rámu se v současnosti stává pouze místo *rozhraní* mezi iluzionistickým aparátem a jeho uživatelem, místo ovládnutí, připojení a vzájemného ovlivňování. Pojetí rámu jakožto

---

<sup>179</sup> Casey, Edward. *The Fate of Place. A Philosophical History*. Berkeley: University of California Press, 1997.

*rozhraní* se rodí už v počátcích moderního panoptického projektu, kdy *vizuální* podívaná začíná být privilegovanou a nejmasovější formou mediální komunikace. Grafický kód či design v moderní době nakonec vždy překryje spodní vrstvy značení a vnitřní uspořádání přístroje. Zároveň se rodí moderní skepticismus, který považuje smyslové a obrazové informace za relativní (například vidění je označeno za „subjektivní“ a tedy málo způsobilé k výpovědi o skutečném stavu vnějšího světa). Zásadní otázkou zůstává, nakolik je však obraz pouze povrchem<sup>180</sup> (i v obraze se nacházejí různé vrstvy, materiálové a strukturální kvality a kódovací systémy) a odpovědět na ni lze pouze tak, že je nutné obraz a vjem „číst“ či interpretovat jiným způsobem než jiné typy jazyka (slovo, text, gesto atd.). Představa, že je obraz „povrchem“, odpovídá „klasické“ koncepci reprezentace jakožto zrcadlové plochy. Význam obrazu však neleží na povrchu, ale prorůstá mnoha jeho vrstvami (materiál, kód, znak, struktura, scénium, aura atd.). Existenci obrazu umožňuje lidská smyslovost, která je zároveň obrazy modifikována. Proto se nyní budeme zabývat otázkou, zda i smyslové vnímání, hlavně vidění, je určitým způsobem rámované, zda i zde hraje roli dispozitiv hranice, obrysu, uzavření či přechodu.

---

<sup>180</sup> Mohli bychom parafrázovat Didi-Hubermana a tvrdit, že *povrch není žádný povrch*, viz Didi-Huberman, Georg. *Die leibhaftige Malerei*. München, 2002, hlavně kapitola „Das Gemälde ist keine Oberfläche“.

## II. IV.

### **Hranice vizuálního pole: Od klasické homogenity k moderní nejednotě, pohybu a rozostření**

V předchozím oddíle jsme se zabývali tím, jak určité typy reprezentací narušují jednu ze základních premis klasické definice obrazu, jak opouštějí určité hranice, ztrácejí se ze zorného pole kontroly a relativizují tradiční rozdíl mezi reálným či přirozeným světem a iluzí. Nyní se budeme naopak ptát, zda je rámování nějakým způsobem setrvalou vlastností vizuální kultury (jak reprezentací, tak vnímání). Virtuální jevy jsou zřejmě vždy určitým způsobem rámovány, neboť i komplexní iluze (jako například virtuální realita) se chová jako „okno“ otevřené mezi dvěma účastníky vizuální komunikace (divákem a vnějškem), průhledné zevnitř ven nebo zvenku dovnitř (rozdíl mezi boxem a obrazovkou či výlohou a obrazem spočívá v tom, že v jednom případě se nořím dovnitř, zatímco v druhém mně cosi obklopuje; někdy se cítím jako obyvatel interiéru a jindy exteriéru, což se však může velmi rychle změnit a také se tyto pocity mohou prolnout).<sup>181</sup> Iluze přestává být „oknem“ jen v případě změněných stavů vědomí, kdy se „divák“ může domnívat, že se nalézá v prvotní realitě.

Nyní budeme zkoumat především to, jak je vymezeno či ohraničeno *zorné (vizuální)*

---

<sup>181</sup> Rámování je zachováno v podobě odstupu mezi divákem a reprezentací a při eliminování některých vlastností divákovy těla (například pohyb je virtuální, divák se do něj zapojuje pouze částečně). Metafora okna je funkční i pro některé projevy současných médií a stejně i pro jejich prehistorii (třeba formáty Cineoramy či Mareoramy fungovaly jako jakési imaginární vyhlídky z exkluzivních míst – okna otevřená do nevěšednosti). Viz Friedberg, Anne. Gerahmte Visualität: Das virtuelle Fenster. In: Jacob, Wenzel (ed.). *Der Sinn der Sinne, Schriftenreihe Forum, Band 8*, Bonn, 1998. Gunning, Tom. The Cinema of Attractions, In: Elsaesser, Thomas (ed.). *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London, 1991.

*pole* jakožto neodmyslitelný partner a spolutvůrce obrazové reprezentace. Vizuální pole můžeme jednoduše definovat jako oblast, která je pro konkrétního jedince viditelná. Konkrétnější definice se však už velmi liší v různých historických obdobích a právě těmito rozdíly se budeme zabývat (příklad: „klasická“ definice zní asi tak, že vizuální pole je pouze ta oblast, kterou vidím ostře, zatímco moderní teorie mají za to, že součástí vizuálního pole je i to, co ostré a zřetelné není). I zde však od počátku narážíme na víceznačnost či vrstevnatost pojmu. Již v „klasických“ teoriích vidění bylo *vizuální pole* chápáno jako zdvojené, neboť proces vidění má dvě složky: optickou a nervovou (všimá si toho již Kepler či Descartes<sup>182</sup>). Na známé ilustraci z Descartova spisu *Dioptrique* (1637) jsou znázorněny optické procesy v lidském oku, které jsou popisovány s pomocí klasické geometrie a dobové anatomie. Je zde přesně vymezeno území „sítnicového obrazu“ (*retinal image*), jehož *ohraničení* závisí na stavbě a možnostech čočky. Prostor mezi vnějším objektem a *sítnicovým obrazem* vyplňuje geometrická síť, která se podobá stavbě lineární perspektivy. Na ilustraci je však pozoruhodná ještě přítomnost pozorovatele sítnicového obrazu, přičemž tento pozorovatel se nalézá v prostoru za okem a tím pádem uvnitř organismu. Pozorovatel, který obývá vnitřek organismu, je zde tedy personifikací percipujícího vědomí či vnitřních nervových a mozkových operací. To, jak je sítnicový obraz spojen s vědomím, zde již není přesně vysvětleno. Ilustrace pouze naznačuje, že optický proces v oční bulvě neprodukuje konečný obraz, se kterým máme co do činění v procesu percepce. Obraz, který vzniká na sítnici na základě optických zákonitostí, představuje pouze mezistupeň procesu vnímání a může mít velmi odlišnou povahu od cílové obrazové informace, se kterou vědomě disponujeme. Vidění je tedy syntéza optických, fyziologických a poznávacích procesů. Občas bylo

---

<sup>182</sup> Srov. Kepler, Johann. Ad vitellionem paralipomena quibus astronomiae pars optica traditur. In: Kepler. *Gesammelte Werke*. München, 1937. Descartes, René. *Dioptrique*. Leiden, 1637.

vidění v teoriích mylně interpretováno. Například byl zaměňován *sítnicový obraz* za *obraz uvědomovaný* a tato chyba se pak promítla do požadavků, které byly kladeny na zobrazení, nebo byly na základě této chyby některé starší obrazy reinterpretovány. Například Panofsky tvrdí, že klasická perspektiva vytváří mylný obraz reality, neboť si prý neuvědomuje, že obraz v lidském oku (na sítnici) neodpovídá tradiční geometrii. Klasická reprezentace, využívající zákonitostí eukleidovské geometrie, byla projekcí na pravoúhlé ploše. Panofsky naproti tomu upozorňuje, že *sítnicový obraz* je projekcí na konkávním povrchu, kde dochází k zakřivení linií.<sup>183</sup> Reprezentace by podle Panofského byla „správná“ (respektive odpovídala by lidskému vnímání), pokud by tedy také využívala zakřivených linií. Tento postřeh je bezpochyby trefný, jediným problémem zůstává, že obraz v našem vědomí (tedy v mozku či v subjektu) není plně souměřitelný se situací na sítnici (vidění je totiž do značné míry interpretací a spolutvorbou fenoménu, jak tvrdí už v raně moderní teorie „subjektivního vidění“; třeba Helmholtz říká, že vidění využívá znaků, tj. informace, která přichází na sítnici, je dále kódována). Panofsky se tedy mýlil v předpokladu, že výsledkem vidění je sítnicový obraz, který by měl být věrně reprodukován. Na druhou stranu tak zrelativizoval absolutní platnost perspektivního systému a vyslovil názor, že reprezentace má konvenční povahu (stejně jako znak), tj. že existuje pluralita reprezentačních systémů.

I v pojetí *vizuálního pole* se do určité míry projevuje dichotomie mezi novověkým geometricko-magickým či absolutním systémem a moderním příklonem k jeho subjektivnímu a „konkrétnímu“ vymezení. I koncepce vizuálního pole souvisejí s

---

<sup>183</sup> Panofsky říká: „Perspektivní konstrukce popírá zásadní fakt, že sítnicový obraz... je projekcí ne na plochém, ale vydutém povrchu. Takže již na nejnižší, ještě předpsychologické rovině faktů nacházíme zásadní rozpor mezi ‚realitou‘ a její konstrukcí.“ Panofsky, Erwin. *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books, 1991, s. 31.

dobovými prostorovými systémy a matematickými modely, o něž se teorie prostoru opírají. Tyto teorie se začínají u eukleidovského prostoru, pokračují přes geometrii na kulové ploše a vedou až k teoriím organismu<sup>184</sup> či relativistickým teoriím (například Ernst Mach využívá pojmu *vektor*, když říká, že žádný rozměr neexistuje absolutně, ale pouze tehdy, pokud je orientován, pokud trajektorie vede odněkud někam a je tedy relativní). Teorie organismu chápou prostor jako strukturované celky, jejichž části jsou na sobě vzájemně závislé. Pojetí zorného pole se liší do značné míry podle toho, jak je dobově chápáno *tělo* a zda se má za to, že se toto tělo podílí na výstavbě prostoru. Tělo (či matérie) nebylo zcela eliminováno ani z vrcholně klasických prostorových pojetí (i Descartes tvrdí, že není možno myslet prázdný prostor, tj. prostor bez hmoty). Na druhou stranu byla za podstatnou vlastnost matérie (a jí naplněného prostoru) považována *nehybnost* (časový rozměr prostoru vnímá teprve Hermann Minkowski<sup>185</sup>). Tyto faktory ovlivnily koncipování vizuálního pole, kdy se střídala jeho pojetí mezi statickým a dynamickým, abstraktním a tělesným, centrovaným a polyfokálním a podobně.

Renesanční metafora percepčního či reprezentačního pole jako určité bariéry či prahu se výrazně liší od jeho moderní koncepce.<sup>186</sup> Vizuální (reprezentační) pole je pojato jako bariéra či místo distance například ve zmiňované Dürerově grafice, kde ho charakterizuje mříž jakožto zařízení, které brání přímému fyzickému průniku. V moderní době je tato koncepce narušena, objevují se nové mody pohledů, roste

---

<sup>184</sup> Otázku koncepce organismu kolem roku 1800 sledují například Bergengruen, Maximilian – Lehmann, Johannes F. – Thüring, Hubert (ed.). *Sexualität – Recht – Leben. Die Entstehung eines Dispositivs um 1800*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2005.

<sup>185</sup> Viz Naber, Gregory L. *The Geometry of Minkowski Spacetime*. New York: Springer, 1992.

<sup>186</sup> Otázku prahu jako přechodu mezi veřejným a soukromým, viditelným a skrývaným a podobně diskutuje například Rendell, Jane. *Thresholds, Passages and Surfaces: Touching, Passing and Seeing in the Burlington Arcade*. In: Coles, Alex (ed.). *The Optic of Walter Benjamin*. London, 1999.



zájem o rozšiřování pole viditelnosti a lačná vizuální touha je neustále sycena novými vstupy (moderního vizuálního požívačnicka charakterizují nové termíny – voyeur, flâneur atd.). Moderní typy pohledů se podílejí na výstavbě nových typů veřejného prostoru jakožto místa vzájemného pozorování a vizuální slasti (komunikace v moderním veřejném prostoru se do značné míry točí kolem obchodu (dřív to bylo třeba náboženství) a jedním z leitmotivů vizuální kultury se stává prezentace zboží;<sup>187</sup> veřejný prostor opanovala také masová média a rozšířila ho třeba o pohled do quasi-soukromí známých osob). Vizuální pole již tedy není označováno za víceméně uzavřené a zároveň absolutní jako v novověku, ale je neustále obměňované, fragmentární a tekuté (na tom se podílí moderní urbánní život, masová média, fyziologické výzkumy, technika atd.).

Dříve panovala představa, že optické zákonitosti jsou nadčasové a objektivní. V 19. století se vizuální teoretici naopak domnívají, že vidění je podmíněno subjektem, což ovlivňuje i podobu vizuálního pole. Tuto charakteristiku najdeme například u čelního představitele moderní fyziologie vidění, Johannesa Millera,<sup>188</sup> který tvrdí, že vizuální jevy mají subjektivní povahu a také struktura viditelného prostoru je přizpůsobena subjektu. Müller se zabývá třeba interní produkcí vjemů bez přímé účasti optického aparátu (sleduje „iluzivní“ světelné vjemy či dojmy vyvolané určitým mechanickým působením, tlakem, průtokem krve atd.,<sup>189</sup> kdy vjem vzniká i se zavřenými očima

---

<sup>187</sup> Prezentaci zboží v souvislosti s dobovou vizuální kulturou sleduje Iskin, Ruth E.: *Selling, Seduction, and Soliciting the Eye: Manet's Bar at the Folies-Bergère*. In: Broude, Norma – Garrard, Mary D. (ed.). *Reclaiming Female Agency: Feminist Art History after Postmodernism*. Berkeley: University of California Press, 2005.

<sup>188</sup> Müller používá přímo termín „subjektivní vizuální pole“. Viz Müller, Johannes. *Zur vergleichenden Physiologie des Gesichtssinnes des Menschen und der Thiere, nebst einen Versuch über die Bewegung der Augen und über den menschlichen Blick*. Leipzig: Cnobloch, 1826, s. 73.

<sup>189</sup> Müller říká: „Mechanický vliv krve, otřesu či tlaku vyvolává v oku vjemy světla a barev... Takto produkované světlo neexistuje vně optických nervů, ale je spíše vjemem vyvolávaným uvnitř.“ Müller, Johannes. *Elements of Physiology*. London: Taylor and Walton, 1843, s. 1061–1062.

apod.). Tento druh vjemů odvislých od optického spojení s vnějším objektem byl dobově označen za „paobrazy“ (*afterimages*). Moderní teorie vidění zkoumá, kdy se paobrazy vyskytují, jaký je jejich tvar, trvání atd. (nákresy paobrazů známe třeba ze studií J.E. Purkyně).

Zde narážíme na jednu z hlavních charakteristik moderní koncepce vizuálního pole, na jeho pojetí jako přetržitého a hierarchicky členěného prostředí s výrazně odlišnými kvalitami centra a okraje.<sup>190</sup> Rozdíl mezi centrem a okrajem je zřetelný hlavně v oblasti viditelnosti; teoretici vidění proto definovali pojem *přímého pohledu* a *periferního vidění*. Tyto dvě varianty pohledu se liší v tom, jak jsou viditelné rozdíly světla a stínu, jak přesně je rozeznatelný tvar a barevné tóny. Purkyně o struktuře vizuálního pole říká: „Ve vizuálním poli je bod na linii vidění, kde je vidění jasnější než jinde. Pokud vizuální linie směřuje do tohoto bodu, nazýváme to přímé vidění. Nepřímé vidění je pohled na všechny ostatní body ve vizuálním poli, které leží vně vizuální osy a jsou viděny nezřetelně a nepřímě.“<sup>191</sup> Na základě tohoto poznatku člení Purkyně vizuální pole na zřetelné *centrum* a rozostřenou *periferii*. Přehlednost vizuálního pole byla zkoumána za pomoci měřicího zařízení, perimetru,<sup>192</sup> který určoval v jakém úhlu vzhledem k vizuální ose leží pole zřetelnosti a nezřetelnosti<sup>193</sup> či částečné viditelnosti. Například barevné kvality se v oblasti periferie stávají nezřetelnými a jsou transformovány do pouhých vztahů světla a stínu (některé barevné tóny lze přitom na periférii rozpoznat snáze a dříve než jiné, přičemž ovšem

---

<sup>190</sup> Umístění ve vizuálním poli se sledovalo např. i v případě paobrazů.

<sup>191</sup> John, H.J. *Jan Evangelista Purkyně. Czech Scientist and Patriot 1787–1869*. Philadelphia: American Philosophical Society, 1959, s. 57–58.

<sup>192</sup> Perimetr se vyznačoval organickým tvarem přizpůsobeným členitosti tváře.

<sup>193</sup> Otázka nezřetelnosti byla zkoumána už ve starší teorii a estetice. Zmiňuje ji například Burke (Burke, Edmund. *Obscurity*. In: Burke. *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757, Part II/3).

dochází k určitým proměnám barevných stupňů – například nejzřetelnější rumělka se na periférii mění v jasně žlutou).<sup>194</sup>

Tato představa, že vizuálního pole je nejednotné a členité, se výrazně odlišuje od klasického pojetí recepční plochy jakožto homogenního, ve všech bodech kontrolovatelného a bezchybně měřitelného útvaru. Metaforu tohoto klasického řádu vizuálního pole představuje měřicí mřížka, která umožňuje jakoukoli tvarovou transformaci výjevu, přičemž zůstávají zachovány proporční vztahy a výsledný iluzivní dojem (pokud je zvolen náležitý úhel pozorování, který odpovídá perspektivním zákonitostem). Moderní teorie vidění naopak soudí, že tuto soudržnost není možno udržet vzhledem k fyziologickým vlastnostem oka (které odlišují oko od umělého optického mechanismu). Ani *sítnicový obraz* už není považován za homogenní plochu, respektive není přenášen jako celek do mozkových center a do vědomí (mezi sítnicí a mozkovými centry dochází k transformacím obrazu).

Zafixovaný pohled je schopen jasně pozorovat pouze velmi úzce vymezenou scénu, většího celku je dosahováno díky pohyblivosti těla a optického orgánu. Rozsáhlejší výjev získává divák tedy pouze díky *syntéze* více záběrů, k níž dochází ve vědomí.

Percepce a obraz mají proto *časový rozměr*. Michael Faraday tvrdí: „Jak je všeobecně známo, má oko schopnost podržet v paměti vizuální dojmy po dobu vnímání a tímto způsobem jsou opakující se akce, pokud se jedna vyskytuje dostatečně blízko druhé, zjevně spojeny a jeví se jako kontinuální dojem.“<sup>195</sup> V návaznosti na výzkum těchto „syntetických“ vlastností oka byla vytvořena celá řada nových aparátů, demonstrujících názorně danou teorii (například phenakistoscope,

---

<sup>194</sup> Purkinje, J.E.. *Beobachtungen und Versuche zur Physiologie der Sinne. Neue Beiträge zur Kenntniss des Sehens in subjectiver Hinsicht*. Berlin: Reimer, 1825, s. 15–16.

<sup>195</sup> Faraday, M. On a Peculiar Class of Optical Deception. *Journal of the Royal Institution of Great Britain*, 1/1831, s. 210.

který je sestromen tak, aby jednotlivé výjevy byly za určitých podmínek vnímány jako kontinuální iluze pohybu).

Moderní vizuální teorie tedy tvrdí, že vizuální pole má syntetickou povahu a časový rozměr. Vizuální pole chápou jako více-pohledové či mnoho-obrazové, přičemž sled jednotlivých obrazů se odehrává v krátkém časovém úseku, v němž výjev není vnímán jako děj, ale jako jednotná událost (díky syntetizující práci mozku či vědomí). Toto pojetí představuje znovu ostrý kontrast vůči klasické představě, že vizuální pole je tvořeno jedním obrazem, v jehož rámci je vše přehledné a „jasné“ (descartovský termín). Moderní vizuální kultura se jeví jako pohyblivý sled mnoha obrazů, který není sjednocený privilegovaným perspektivním bodem, ze kterého by bylo možné výjev beze zbytku kontrolovat. Moderní vnímání i reprezentace mají časovou a pohyblivou povahu, kterou nalézáme v některých dobových artefaktech, třeba ve známém Manetově obraze *Bar ve Folies-Bergère*.<sup>196</sup> Toto dílo je zjevně perspektivně nesjednocené a syntetizuje různé časové okamžiky do jednoho výjevu, představuje tedy metaforu moderního vizuálního režimu. Divák tu vnímá různé části malby odděleně, jako by šlo o sled několika obrazů. Tento způsob percepce je někdy označován za „tekutý pohled“<sup>197</sup> či těkající pohled *dandyho*. Obraz reflektuje požitkářský pohled nového typu mužského diváka a zároveň jej do scény vtahuje (pozorovatel je přítomen v odrazu v zrcadle). Podobná strategie, kdy jsou sjednocovány různé perspektivy či časové okamžiky, se vyskytuje i v dřívějším, romantickém uměleckém projevu, nalezneme ji třeba v již komentovaných

---

<sup>196</sup> Belting, Hans. Der Spiegel in der Bar. In: Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk*, s. 205 ad.

<sup>197</sup> Belting, c.d., s. 207.

Friedrichových dílech.<sup>198</sup> I zde lze tuto nejednotnost číst jako protějšek dobových teorií vidění, které si uvědomovaly, že vizuální pole má přetržitou a syntetickou povahu.

Problém syntetičnosti a vícehledovosti vizuálního pole souvisí i s dobovým průzkumem *binokularity*. O binokularitě uvažoval i Charles Wheatstone, který na základě svých výzkumů sestrojil stereoscop – aparát, s jehož pomocí je virtuálně vytvářen plastický vjem.<sup>199</sup> Stereoscop využívá dvou shodných obrazů (což odpovídá faktu, že člověk se zpravidla dívá dvěma očima a vidí tutéž scénu dvakrát s nepatrným prostorovým posunem), které jsou v mozku pozorovatele syntetizovány do jednotné plastické iluze. Wheatstone tedy také konstatuje, že vizuální pole má víceobrazovou povahu a vnímání se uskutečňuje na základě subjektivní konstrukce iluze (vnější vizuální vstupy jsou ve vědomí subjektu určitým způsobem transformovány, slučovány, editovány a filtrovány). Klasická představa vnímání naopak předpokládala, že vjem je přímým odrazem vnějšku a subjekt do něj žádným způsobem nezasahuje. Tento aspekt klasické teorie vidění můžeme ilustrovat na příkladě několika dobových aparátů a postupů, které sloužily ke „správnému“ pozorování a konstrukci pravděpodobné reprezentace.

Ukázky klasických metod pozorování a reprezentace nacházíme především v dobových spisech o konstrukci perspektivy a o zákonitostech optiky. Raný příklad klasické koncepce vizuálního pole se objevuje na známých Dürerových ilustracích. Vizuální pole je zde pojato jako ortogonálně rámovaná plocha, která představuje

---

<sup>198</sup> Wegner, Reinhard. Der geteilte Blick: Empirisches und imaginäres Sehen bei Caspar David Friedrich und August Wilhelm Schlegel. In: Wegner, Reinhard (ed.). *Kunst – die andere Natur*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.

<sup>199</sup> Wheatstone, Charles. Contributions to the Physiology of Vision – Part the First. On Some Remarkable, and Hitherto Unobserved, Phenomena of Binocular Vision. *Philosophical Transactions of the Royal Society*, 128/1838, s. 371–394.

výřez *statické* vizuální pyramidy a nikoliv syntézu *dynamického* toku obrazů. Tato plocha je ve všech částech stejně transparentní a zřetelná, oko tu není aparátem pohledu (jakožto syntézy fyzických a psychických aspektů), ale vrcholem geometrické konstrukce, klasická teorie odhlíží od jeho fyziologických vlastností. Podobný koncept najdeme na frontispisu Newtonova spisu o optice (1740).<sup>200</sup> Znovu je tu znázorněn vztah bodu-oka a pravoúhlého rámu, což dohromady tvoří zařízení, které slouží k přesnému fungování opticko-geometrických zákonitostí. V moderní vizuální kultuře se setkáváme naproti tomu s nástupem *masového* publika, se zmnožením obrazů či rámu, s vkládáním rámu dovnitř rámu (klasický divák mohl být naproti tomu v podstatě pouze jeden, protože existoval pouze jeden bod, ze kterého se dal přesně pozorovat výjev; přičemž uvnitř jednoho rámu se mohla vyskytovat pouze jediná událost – zde odhlížíme od různých z výjimek tohoto konceptu). Moderní proměny koncepce diváctví a obrazu se odrážejí ve vzniku nových obrazových formátů, jako je film či comics. (za prehistorii zmnožování rámu lze považovat tradiční podobu obrazové sbírky či novověké oltářní obrazy, které často sjednocují profánní a sakrální rovinu na jedné ploše a kladou je nad sebe po vertikální ose).

O zmnožování rámu či vícehledovosti uvažují často teoretici ve dvacátém století, třeba když se zamýšlejí nad inovacemi, se kterými přišel kubistický obraz.<sup>201</sup>

---

<sup>200</sup> Newton, Isaac. *Opticks: or, a Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours Of Light*. London, 1740.

<sup>201</sup> Zábavným a komplexním způsobem se touto otázkou zabývá Ad Reinhardt, když staví do protikladu klasické perspektivní zobrazení se zázemím eukleidovsko-newtonovského prostoru a mnohopohledovou a fragmentární kubistickou malbu s pozadím moderních fyzikálních výzkumů. Jedná se o Reinhardtův „komiks“ „How to Look at a Cubist Painting“ z roku 1946. Hess, Thomas B. *The Art Comics and Satires of Ad Reinhardt*. Düsseldorf: Kunsthalle, 1975. Oba typy zobrazení podléhají na Reinhardtově karikatuře určité kritice, která se projevuje výkřiky typu: „The camera makes better pictures, huh?“ či „Ha, ha, what does this represent?“. Moderní strategii pak objasňuje stylizovaná postavička akademika: „What you know is more important than what you see, see?“

Zmnožení ráků je běžně využíváno i v populární vizuální kultuře moderní doby, nejdříve se uplatňuje v *narativních* strukturách populárního obrazu v 19. století, které předjímají strategie komiksu. Ukázkou zmnožení ráků uvnitř jednoho výjevu je parodická kresba F. Gómeze Solera *Monte Carlo*, která se tváří jako variace na dobové pohlednice. Autor zde rozehrává příběh očekávání, snu, napětí a nakonec zmaru všech iluzí (v popředí leží postava hazardního hráče, který spáchal sebevraždu po neúspěchu ve hře). Na pohlednici je mimo to řada lákavých výjevů (pláž, palmy, herna atd.), zcela v duchu moderní populární kultury a konstrukce masového snu a tužeb. V jednom výjevu je tedy obsaženo více obrazových ráků, jež spojuje linie příběhu či narace (nejde však o linii přímou, ale klikatící se mezi různými momenty a obrazovými kódy). Rám i jeho konkrétní typ (pravoúhlý, šikmý, rokokově organický atd.) hrají roli v procesu značení, jsou různě umístěné na pomyslné ose mezi reprezentací a realitou. Například rokokový rám dourčuje obraz jako fantazijní výjev, zatímco střízlivější hranice zvyšuje dojem reálnosti a současnosti výjevu. Některé části výjevu rám překračují či leží mimo vnitřní rámy, například postava sebevraha v popředí.

Porovnejme několik typů koncepce vizuálního pole, které se zachovaly na ilustracích dobových optických a vizuálních teorií. Zaměříme se na rozdíly mezi klasickým diskurzem a moderními teoriemi. Abraham Bosse využívá na své kresbě klasické koncepce vizuálního pole a konstruuje ho jako geometricky přesně vymezený jehlan s pravoúhlou podstavou.<sup>202</sup> Toto vrcholně barokní pojetí vizuálního pole odpovídá

---

Otázka vidění se zde tedy také dostává do hry, ačkoliv je tu vidění zřejmě považováno za cosi tradičního a nedostatečného. Tato kritika vidění souzní s určitým typem ikonoklasmu, který se objevuje v moderní době jako reakce na přemíru vizuálních vstupů a zážitků.

<sup>202</sup> Bosse, Abraham. *Manière universelle de M. Desarques pour pratiquer la perspective par petit-pied comme le géométral*. Paris, 1648, s. 60. Hamou, Philippe (ed.). *La vision perspective (1435–1740). L'art et la science du regard, de la Renaissance à l'âge classique*. Paris: Payot, 1995.

dobové potřebě mít k dispozici takové obrazové prostředky, které umožňují poměrově přesnou transformaci či transpozici určité perspektivní scény (dokonce i na kulovou plochu). Základem přesnosti měření je zde opět vrchol systému v jednom bodě a přesné stereometrické ohraničení pozorovaného či reprezentovaného místa (klasické pojetí vizuálního pole plně odpovídá zásadám lineární perspektivy). S odlišným, moderním typem ohraničení vizuálního pole se setkáváme například na známé kresbě Ernsta Macha z roku 1886 . Prostor vnímání je zde relativizován a přizpůsobuje se případ od případu možnostem a strukturám konkrétního organismu. Vizuální pole už není vymezeno stereometricky, ale ohraničuje je „subjektivní“ linie, jejíž konkrétní průběh se odvozuje od tvaru daného těla.<sup>203</sup>

Počátek této „organičnosti“ můžeme najít již v romantické vizuální kultuře, která sice využívala starší metody zobrazování, nicméně je nově refletovala a tvarově proměňovala. Povšimněme si třeba Friedrichova autoportrétu s klapkou na oku, která sloužila k eliminování některých prostorových kvalit. Tento motiv můžeme interpretovat i jako stylizaci umělce do podoby zraněného či zraňovaného. Aparát oční klapky by tedy svědčil spíše o nejednoznačném postavení umělce na pomezí mezi společenskou elitou a vytěsňovaným outsiderem. Naznačuje se tu i dvojznačnost samotné reprezentace a percepce – ty Friedrich chápe jako akty, které v sobě slučují určité vnitřní a vnější aspekty, jak o tom svědčí i jeho výroky.<sup>204</sup> Zakryté oko se obrací vlastně dovnitř a produkuje subjektivní výjevy, zatímco oko odkryté pozoruje vnějšek v jeho organické a pohyblivé podobě. Friedrichova oční klapka také není tak geometricky přesným útvarem, jako dřívější perspektografy.

---

<sup>203</sup> Mach, Ernst. Antimetaphysische Vorbemerkungen. In: Mach. *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, 1886.

<sup>204</sup> Friedrich říká: „Malíř by neměl malovat pouze to, co vidí před sebou, ale i to, co vidí v sobě. Pokud v sobě nevidí nic, měl by se vystříhat i malování toho, co vidí před sebou“ (nápis z pomníku Caspara Davida Friedricha v Drážďanech.) Viz Hubatová-Vacková, *Vnitřní zrak*, s. 30 ad.



V oblasti romantického umění najdeme i zdánlivě klasický modus rámu jako „otevřeného okna“. Známe řadu romantickým maleb zobrazujících postavy vyhlížející z interiéru otevřeným oknem ven, do daleké krajiny, k horizontu. Vyhlížení do dálky k horizontu svědčí o romantické orientaci touhy (nejen vizuální) směrem k absolutnu, k věci „o sobě“. Tato touha je ovšem neustále zklamávaná, limitovaná a nevyplnitelná. Mezi divákem a horizontem leží nepřekročitelná bariéra rámu, propast, gnoseologická trhlina. Rám tedy už neobsahuje celek, není součástí konstrukce geometrické *res extensa*, naopak je v podstatě prázdný,<sup>205</sup> naznačuje ztracenou důvěru ve smysly, respektive jejich obrácení dovnitř k subjektivní produkci. Není bez zajímavosti, že figury na těchto obrazech jsou většinou ženy, což souvisí s dobovými koncepcemi prostoru a jejich genderovým podtextem (mužské figury naopak ukájejí své vizuální touhy většinou na privilegovaných stanovištích: na hřebenech hor, vyhlídkách, ve výšinách tradičně určených pro kontrolující, abstraktní, znakový pohled).<sup>206</sup> Rám se zde tedy stává místem vyslovování kontextu, diskurzivní figurou. Například rám okna zde dourčuje dobové postavení ženy či vypovídá o tom, že romantický pozorovatel je neustále zklamávaný a odtržený od „objektu“ (to odpovídá dobovému filosofickému diskurzu). Rám okna je zde metaforou bariéry či propasti mezi subjektem a objektem, naznačuje divákovo „odcizení“ (*Entfremdung* či *Verfremdung*<sup>207</sup>).

---

<sup>205</sup> Kerber, Bernhard. Rahmen ohne Bilder: eine Zitat-Montage. In: Scheel, Werner (ed.). *Kunst und Ästhetik: Erkundungen in Geschichte und Gegenwart*. Berlin: Reimer, 1997.

<sup>206</sup> Nierhaus, *Super-Vision*, s. 235 ad.

<sup>207</sup> Pojmem odcizení se zabývá třeba: Trebeß, Achim. *Entfremdung und Ästhetik: Eine begriffsgeschichtliche Studie und eine Analyse der ästhetischen Theorie Wolfgang Heises*. Stuttgart: Metzler, 2001.

## II. V.

### Konceptuální rám: kontext, instituce, jazyk a osamostatnění média

Rám se velmi výrazně podílí na čtení obrazu a určuje jeho základní kontext. Diskurz, v jehož rámci se o obraze bavíme (umělecký, vědecký, utilitární apod.), a který určuje cenu a roli obrazu, se liší případ od případu a odvíjí se od toho, do jakého *kontextu* je obraz zasazen či přemístěn (kostel, muzeum, politická propaganda atd.) a jaké hypotetické *funkce* plní. V oblasti estetických a uměnovědných oborů se vede diskuse hlavně o „umělecké“ či „mimoumělecké“ roli reprezentace.<sup>208</sup> Tato rozprava je samozřejmě do značné míry moderním diskurzem, odvíjejícím se od změněných ekonomických a politických podmínek, které nastaly v návaznosti na osvícenský projekt a jeho ztroskotání. V osvícenství se jistým způsobem završuje klasický požadavek *transparence* obrazu (ovšem v rámci jeho nových společenských úloh), který je však do značné míry nově antropomorfizován (z dobových příruček téměř vypadává starší důraz na matematickou konstrukci a pozornost se naopak věnuje hlavně pozorování těla). Realizace přehledného a logického členění naráží v praxi na zásadní obtíž – do hry výrazně vstoupil subjekt, jehož vnitřní nastavení jsou málo zřetelná, a pod tímto tlakem se chtěná transparentní plocha stává neprůhledným závojem, černou skříňkou.<sup>209</sup> Rušivé elementy racionálního projektu se nepodařilo zcela eliminovat, ačkoliv k tomu účelu byla vynalezena řada nových nápravných, kontrolních a třídících prostředků (panopticon, gilotina atd.). Staronová koncepce

---

<sup>208</sup> Elkins, James. Art History and Images That Are Not Art. *Art Bulletin*, 4/1995, s. 553–571.

<sup>209</sup> Bornedal, Peter. *The Interpretations of Art*. Lanham: University Press of America, 1996, hlavně úvodní kapitola „Classical Transparency and Romantic Opaqueness“.

transparence se brzy ukázala jako neuskutečnitelná (oko už nebylo v teorii subjektivního vidění chápáno jako bezbariérový průchod, ale jako neprůhledný a aktivní producent vjemů). Následkem toho už obraz nebyl chápán jako všeobsáhlý, idea celku byla odsunuta mimo sféru zájmu, docházelo ke zjevné *fragmentarizaci* reprezentace.<sup>210</sup> Fragmentarizace zasáhla jak nově koncipovanou elitní kulturu (vzhledem k tomu, že v jejím pozadí stála teze o nedosažitelnosti objektu, celku či horizontu), tak rodící se populární, masovou produkci, určenou pro moderní veřejnost jakožto mnohem početnější skupinu než dříve. Tato dichotomie pojmů (elitní/populární, vysoké/nízké, umění/neumění, dobré/špatné atd.) se stala jednou ze základních složek ideového kontextu moderní vizuální kultury. Na příkladě tohoto pojmosloví tedy můžeme ilustrovat význam rámování jakožto „diskurzivní formace“<sup>211</sup> (rámem se stala třeba diskuse o estetických kvalitách obrazu).

Pojmu rámu jakožto obecné souvislosti či pole, které umožňují a ovlivňují určité výroky a žijí s nimi zároveň v úzké symbióze, využívají různé myšlenkové obory (věda o umění, psychologie, teorie komunikace atd.). Tato vzájemná výměna mezi rámem/diskurzem a výrokiem/konkrétní aplikací diskurzu se trochu podobá vztahu „jazyka“ a konkrétní „promluvy“, jak o nich hovoří Saussure, nicméně ani rám ani obraz nejsou zřejmě pouze souborem znaků či jejich konkrétním uspořádáním.

Obrazová reprezentace má velmi specifický vztah k označovanému a mnohdy spíše „exemplifikuje“ určitý typ rozpravy či kontextu (například reklamy, na níž není ukázán produkt firmy, ale pouze určitý „styl“). Nás však zajímá hlavně role rámu a proto budeme hovořit i o jednotlivé reprezentaci jako pouze o další úrovni rámování (i na stupni detailu se setkáváme s vrstevnatou sítí interpretací předpokládající a

---

<sup>210</sup> Nochlin, Linda. *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*. London: Thames and Hudson, 1994.

<sup>211</sup> Foucault, Michel. *Archeologie vědění*. Praha: Herrmann a synové, 2002.

ovlivňující vyšší roviny rámování). Například detail ve filmu interpretujeme s ohledem k tomu, o jaký kinematografický žánr se jedná a podoba detailu zároveň může předpoklad žánru měnit, pokud máme pocit, že tento detail do daného žánru (thriller, sci-fi, akční komedie, rodinný seriál a podobně) nepatří.

Sledovaný význam rámu jakožto přepínače diskurzů nám objasní například Derridův pozoruhodný termín *diferance*.<sup>212</sup> I *diferance* lze pojímat jako jakési *pole* a nikoliv pojem v běžném slova smyslu (konstrukce soběstačné entity<sup>213</sup>). Nejedná se ani o operátora, ani o jednotky, ale o pole „mezi“ a „vně“, ovšem nikoliv prázdný prostor, ale naopak jakousi kašovitou hmotu, přenášející a měnící impulsy a snad je i iniciující. Tato hmota ovšem není pra-hmotou, nejde o nějaký neměnný počátek, ale o konkrétní, historickou diskurzivní formaci, respektive o stejně relativní pole jejího uskutečňování. Z Derridova termínu chtěli využít především upozornění na dichotomii tohoto nového slova. *Diferance* v sobě skrývá dva možné významy: odkládání a rozmístění. Obojí obsahuje paralely s funkcí rámování. Rám umožňuje *odložení* vnějšího významu, v jehož návrat ovšem můžeme doufat například v žánru interpretace. Ohraničující funkce rámu je tedy *dekontextualizující* (například odsouvá takové kontexty, které by mohly narušovat vnímání díla pouze v pojmech umělecké autonomie) a zároveň *kontextualizující* (zasazuje reprezentaci do jisté privilegované souvislosti: umění, právo, ideologie a podobně). Tím, že rám (*diferance*) zároveň *rozmísťuje*, vytváří interval, rozestup, distanci, vypovídá nejenom o základní funkci znaku re-prezentovat ne-prézentní (tj. mít určitý odstup), ale komentuje i stále se vracející otázku o hranicích (distanci) mezi realitou a fikcí. Zároveň se podílí na

---

<sup>212</sup> Derrida, Jacques. *Texty k dekonstrukci. Práce z let 1967–72*. Bratislava: Archa, 1993, hlavně kapitola „Diferance“.

<sup>213</sup> Deleuze, Gilles – Guattari, Felix. *Co je filosofie?* Praha: Oikoyomenh, 2001, hlavně kapitola „Co je to pojem?“.

funkčnosti jazyka jako systému „diferencí“ (vzájemných odlišností a konkrétních významů). Rozmístění, rozhraničení, je základem konkrétního čtení obrazu, výběru interpretace a vyprávění soudržného příběhu (bez diferencí by nebylo konkrétních významů, vše by se slévalo v homogenní šedou hmotu bez tvarů a událostí).

S podobnou rolí rámu se setkáváme i v oblasti metodologie exaktních věd. V nejrůznějších oborech (fyzika, optika atd.) se využívá termín „rámec referencí“.<sup>214</sup> Jedná se o to, že jakýkoliv výrok, zjištění či výsledek pokusu má platnost pouze vzhledem k daným, konkrétním podmínkám a nefunguje absolutně, jak bylo o zákonitostech uvažováno ještě třeba v rámci newtonovské fyziky. Tato koncepce našla své pregnantní vyjádření v teorii relativity, opírající se o vědeckou metodologii druhé poloviny devatenáctého století (zmiňme zde například takzvaný Machův princip pracující s představou relativního a nikoli absolutního prostoru a působení sil<sup>215</sup>). Věda v rámci tohoto relativistického paradigmatu neoperuje s absolutními hodnotami vznášejícími se v kontinuálním geometrickém prostoru (obdoba elementární perspektivy), ale uvědomuje si přetržitost „míst“ daných procesů a jejich relativní vztaženost k pozici pozorovatele či experimentátora. Rám tedy již nefunguje jako okno otevírající se do absolutna, ale jako konkrétní prostředí, svět sám pro sebe, oblast jedinečnosti a nikoliv modelu. Vědecké výpovědi mají smysl pouze v určitém rámci a sama tato „rámcovost“ se stala důležitým zjištěním například v oblasti výzkumů vnímání, když bylo řečeno, že určité vjemy vznikají s ohledem k pozici, pohyb či orientaci diváka a jsou tedy relativní a kontextuální.

Ještě na okamžik bychom se měli vrátit k Derridovi, neboť v jeho textech najdeme

---

<sup>214</sup> Hyman, John. *The Objective Eye. Color, Form, and Reality in the Theory of Art*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006, hlavně kapitola „Frames of Reference“.

<sup>215</sup> Bradley, John. *Mach's Philosophy of Science*. London: Athlone Press, 1971.

pojem rámu výslovně zmíněný. Ve svém eseji „Parergon“<sup>216</sup> Derrida uvažuje právě o problematice rámu a kontextu, konkrétně v tom smyslu, že rám kontext ohraničuje či odsouvá. Parergon jakožto „doplňk díla“ (*hors-d'oeuvre* či *outside the work*), jakožto vnějšek vzhledem k dílu či centru, jasně odděluje dílo od okolí, od kontextů, které mohou být v určitém typu diskurzu rušivé a zavádějící. Tento diskurz je pochopitelně estetický či umělecký, jeho resultátem je dílo jakožto autonomní entita. V tomto případě by byly politické, sociologické či filosofické kontexty rušivé či nadinterpretací. Rám stojí v pravém slova smyslu „mezi“, není ani vnějškem ani vnitřkem. Je hranicí, v podstatě neviditelnou membránou, v rámci níž se může uskutečnit vhodný způsob čtení a generování či „hránění“ významů. Rám, hranice, hrana není ničím, není místem, nemá prostorovou rozlehlost. Podobá se membráně, která má povrch, dokonce dva povrchy, ale žádný objem a (téměř) žádnou matérii. Zároveň je rám místem spojení, průchodu, jako okno či jiná pasáž mezi vnitřkem a vnějškem, které slučuje (veřejné a soukromé, intimní a politické, sexuální a komerční atd.).<sup>217</sup> Díky tomu je rám neviditelnou limitou, ale dostatečně vlivnou, všudypřítomnou a cenzorskou (v tomto bodě se podobá pojetí ideologie jakožto neviditelné limity výrazů a významů, jak o ní uvažuje Althusser<sup>218</sup>). Rám tedy vylučuje určité kontexty a diskurzy ze hry a zároveň některé privileguje a chrání. Význam díla závisí na rámu, bez něj v podstatě není dílo ani viditelné (například jakožto umělecké dílo). Rám je proto nutným partnerem díla a nikoliv pouhým ornamentálním a fakultativním doplňkem, jak se zdálo Kantovi.<sup>219</sup>

Fakt, že v určitém okamžiku je dílo vyjmuté z nežádoucích kontextů, můžeme

---

<sup>216</sup> Derrida, *The Truth in Painting*, s. 50 ad.

<sup>217</sup> Rendell, *Thresholds, Passages and Surfaces*, s. 173 ad.

<sup>218</sup> Althusser, Louis. Ideology and Ideological State Apparatuses. In: Althusser. *Lenin and Philosophy*. London: New Left, 1971.

<sup>219</sup> Kant, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975.

ilustrovat na příkladu moderních *institucí*, které měly prezentovat novou funkci obrazu. Proces etablování „autonomního“ uměleckého díla (jak ho chápe například Hegel) probíhal v součinnosti se zakládáním těchto rámujiících institucí. Generálním rámem uměleckého díla, dokladujícím jeho autonomní postavení, se stalo především muzeum.<sup>220</sup> Douglas Crimp komentuje konkrétní situaci spjatou s Hegelovou koncepcí umění a jeho percepce, kdy v těsné souvislosti s touto představou umělecké autonomie vzniká v letech 1823 až 1829 Altes Museum v Berlíně projektované blízkým Hegelovým přítelem Karlem Augustem Schinkelem.<sup>221</sup> Crimp tvrdí, že takto pojaté muzeum mělo primárně sloužit k Hegelem preferované aktivitě filosofické kontemplanace umění a využívalo různých prostředků, aby eliminovalo vliv vnějších kontextů (politických a podobně). Umění se tak ocitlo v klauzuře své autonomie, muzeum uzavřelo napojení na vnějších svět a jiné, starší funkce obrazu. Hegelova koncepce našla svůj výraz v jeho rozsáhlém spise o estetice,<sup>222</sup> který celý lze považovat za imaginární muzeum (předcházející například Malrauxovu praxi autonomizování detailu a autonomizování detailem<sup>223</sup>). Muzeum se stalo rámcem, uprostřed něhož bylo možno vnímat dílo jakožto stopu konceptu umění a nikoliv jako součást konkrétního, v podstatě utilitárního programu. Dochází k fragmentarizaci obrazu do stop a k nobilitaci fragmentu,<sup>224</sup> což se postupem času stalo hlavní

---

<sup>220</sup> Preziosi, Donald. Brain of the Earth's Body: Museums and the Framing of Modernity. In: Duro. *The Rhetoric of the Frame*, s. 96 ad. Ernst, Wolfgang. Framing the Fragment: Archeology, Art, Museum. In: Duro, c.d., s. 111 ad.

<sup>221</sup> Crimp, Douglas. The Postmodern Museum. *Parachute*, March-May/1987.

<sup>222</sup> Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika, I, II*. Praha: Odeon, 1966.

<sup>223</sup> Morawski, Stefan. *L'absolu et la forme: l'esthétique d'André Malraux*. Paris: Klincksieck, 1972. Malraux sbíral většinou pouze fotografie detailů uměleckých děl, ve kterých hledal nezaměnitelný autorský rukopis. Tento rukopis podle něj byl přítomen právě v detailu a nikoliv v celku díla. Dílo se stávalo autonomním uměním právě v detailu, neboť zde byl přítomný jedinečný autor. Celek Malraux chápal spíše jako výsledek společenské objednávky.

<sup>224</sup> Ernst, *Framing the Fragment*, s. 112 ad.

strategií vnímání, rozpoznávání a oceňování umění.<sup>225</sup> V pozdějším vývoji estetického diskurzu se rám postupně *osamostatňuje* jakožto akt či událost (již zmíněná prezentace prázdných galerií či prázdných rámu<sup>226</sup>). Rám se stal privilegovaným místem uskutečňování daného diskurzu, přičemž jeho bývalé centrum, dílo, bylo nadále chápáno jako vzdálené od podstaty konceptu. Konkrétní dílo si podle teoretiků „autonomie“ nebezpečně zahrává s mimouměleckými funkcemi (jako je například iluze, značení atd.). Na tuto nebezpečí upozorňuje třeba představitel minimalismu Frank Stella – zdůrazňuje proto mnohdy pouze trajektorie rámu (i když i to můžeme považovat za jistou piktorializaci) a zároveň je zpevňuje do podoby neprůchodných bariér či nezdolatelých hradeb.

I svým tvarem se rám aktivně podílí na čtení reprezentace a to jak čtení ve smyslu ikonografie, tak čtení pohybu a tedy chápání děje. Čtení nám umožňuje sled rámu a jejich vztahy, i rám generální (třeba v případě filmu se jedná o filmové plátno, jak tvrdí Deleuze<sup>227</sup>). Rám je *narativní* prostředek,<sup>228</sup> rozměry rámu a jejich následnost mění například rychlost čtení, přičemž dynamika stříhu je pochopitelně také narativní figurou (třeba zužování rámu v komiksu obvykle znamená zrychlování). Z toho vyplývá, že rám má svůj prostorový i časový rozměr, děj se v něm uskutečňuje lineárním i cyklickým způsobem, určuje osy a směry čtení (nutno připomenout, že tato struktura postupně získává organickou podobu toku a návratu<sup>229</sup> a dále se proměňuje do formy *hypertextu* s jeho nepredestinovaným čtením a interaktivním

---

<sup>225</sup> Ginzburg, Carlo. *Roots of an Evidential Paradigm*. In: Ginzburg. *Clues, Myths, and the Historical Method*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989.

<sup>226</sup> Známa je například prezentace prázdné galerie jakožto díla Yvesem Kleinem.

<sup>227</sup> Deleuze, Gilles. *Film 1. Obraz – pohyb*. Praha: Národní filmový archiv, 2000.

<sup>228</sup> Kemp, Wolfgang. *The Narrativity of the Frame*. In: Duro, c.d., s. 11 ad.

<sup>229</sup> Organické proměny rámu a jeho silící sklon k tekutosti lze ilustrovat například na srovnání známých vrat florentského baptisteria („Brány Ráje“) od Lorenza Ghibertiho s „Bránou pekel“ od Augusta Rodina.



rozhraním<sup>230</sup>). Znovu se dostáváme k otázce „odrámování“, které tentokrát znamená nekonečnou variabilitu nahlížení kontextů a jejich šíření či překrývání.<sup>231</sup> Odvolat se můžeme i na starší koncepci rámu jakožto esenciální figury (stín či obrys), místa rozhraní figury a pozadí.<sup>232</sup> Rám zde umožňuje čtení čehosi dříve beztvareho a nevymezeného. Postupem času se však sám, jak jsme zmínili, k určité beztvarosti obrací jakožto k typu vrcholně moderního výrazu (který může být přítomen v textech, obrazech, zvukových projevech atd.). Zde se objevuje odpor k tradiční koncepci proporcí, řádu, kompozice.<sup>233</sup>

Na závěr je třeba zdůraznit, že obrazový rám se v průběhu dlouhé diskuse o vztahu obrazu a reality nestal zárukou jasného vymezení či rozhraničení těchto dvou entit, ani spolehlivým vodítkem pro pochopení bytostnosti toho, co je rámováno nebo toho, co rámováno není. Rám dospěl spíše ke svému vlastnímu osamostatnění či exemplifikaci jakožto základní antropogenní akt. Rozlišování (diference, rámování) je hlavním dispozitivem jazyka a z určitého hlediska i jeho sdělením. Říkám to, že mluvím. Dílo vypovídá o sobě, je soběstačným světem,<sup>234</sup> což v moderní vizuální kultuře vyústilo v „ikonoklastické“ odkazování na svůj diskurz a nikoli na bolestně nedosažitelný objekt („ikon“ je destruován, neboť jeho původním účelem bylo napodobovat něco jiného, než je sám). A úplně nakonec připomeňme jeden obraz

---

<sup>230</sup> Landow, George P. *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.

<sup>231</sup> K otázce zmnožení a interakce se vyjadřuje například Lenka Dolanová. Viz Dolanová, Lenka. Vstup „pohyblivých obrazů“ do galerie. *Illuminace*, 4/2003, s. 85–100. V tomtéž čísle časopisu *Illuminace* komentuje Bonitzer svou koncepci odrámování jakožto tajemství obrazu, tedy jako neustálé odkazování k něčemu dalšímu, co možná přijde nebo to zůstane skryto. Bonitzer, Pascal. Odrámování. *Illuminace*, 4/2003, s. 31–35.

<sup>232</sup> To souvisí s oborem nazývaným Psychologie von Figur und Grund. Arnheim, Rudolf. Rahmen und Fenster. In: Arnheim. *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*. Berlin: Walter de Gruyter, 2000, s. 234.

<sup>233</sup> Krauss, Rosalind E. *Formless: A User's Guide*. New York: Zone Books, 1997.

<sup>234</sup> Barthes, Roland. *Kritika a pravda*. Praha: Dauphin, 1997, hlavně kapitola „Kritika“.

Georga Seurata. Na malbě *Pózuující* z roku 1888 jsou vyobrazeny ženské akty v ateliéru, v jehož rohu stojí starší Seuratův obraz. To, co se před nás klade, je však obraz sám ve své věčné otázce. Co je reálnější? Obraz v obraze s oblečenými postavami (tedy s figurami ve veřejném prostoru) nebo intimita nahých figur v popředí? Pózuje zde obraz sám, předkládá se pohledu, podržuje si určitou formu. Za pomoci rámování a vnitřního rozrámování obraz promlouvá, nicméně sděluje pouze to, že rotuje kolem vlastní osy (v Seuratově malbě vidíme záda figury, profil i en face). Moderní obraz se celý stává rámem neviditelného a unikajícího (v obraze už většinou nenajdeme celé sdělení, informaci). Střed či centrum obrazu uvnitř rámu, tam, kam ho orientovala klasická perspektiva, se ztratil z dosahu. Obraz již neumožňuje absolutní poznání, ale referuje o svém relativním diskurzu – rámu.



**III.**

**Proč mizí obraz? Viditelné a neviditelné u Caspara Davida Friedricha**

### III. I.

#### **Temnota: Nejistota poznání a vznešená nejasnost**

Oba protějškové obrazy Caspara Davida Friedricha, které jsou v této práci zkoumány (Mnich na mořském pobřeží a Opatství v dubovém lese), se vyznačují podobnou světelnou režii. Dá se říct, že i rozložení světla a stínu na malbách souvisí se základním dualistickým charakterem Friedrichova obrazového cyklu. Jak už bylo zmíněno v úvodu práce, Friedrichův diptych předjímá pozdější sémiotickou či obecně kulturologickou koncepci duálních opozic. Tma a světlo, které představují základní konstrukční prvky jeho maleb, představují jednu z variant dualistického myšlení či kladení pojmů. Tma a světlo jsou samozřejmě prostředky ryze koloristickými či „formálními“, přesto záměrně operují s pozadím rozvětvených významů, které se odvíjejí od mytologické a religiózní tradice a prošly moderní konceptuální proměnou směřující k jejich filosofickému ukotvení.

Je obtížné nezjednodušit interpretaci světelné režie Friedrichových maleb. Nabízí se totiž jejich výklad, ukotvený v dobových textech, především v záznamech samotného autora.<sup>235</sup> Tyto texty však nelze považovat za jediné a dostačující vodítko k interpretaci tohoto subtilního problému. Nejlepší bude začít pozorováním maleb samotných. Obě malby, které je třeba považovat za nerozborný celek, i když je toto stanovisko někdy zpochybňováno, se vyznačují horizontálním členěním oblastí světla

---

<sup>235</sup> Friedrichův vlastní komentář maleb publikovala Petra MAISAK: Caspar David Friedrich und Claude Lorrain. Zu einer Briefsendung Friedrichs an Amalie von Beulwitz in Rudolstadt um 1810, in: Bruckmanns Pantheon 48, 1990, 123-134.

a stínu do kontrastně oddělených pásů. Tyto pásy jsou tři a nikoli pouze dva, jak tvrdí třeba sám autor. Friedrich totiž mluví jenom o rozdělení na část země a nebe. Paradoxně též tvrdí, že obraz „Mnicha na pobřeží“ je tmavý na rozdíl od „Opatství v lese“, které označuje za prosvětlené. Tento komentář zjevně nesedí. Tmavé pásy pozemské sféry jsou přítomné v obou obrazech, dokonce jsou na obou malbách proporčně přibližně shodné. Při zavěšení maleb vedle sebe tedy vnímáme kontinuální tmavý pás (pozemské sféry), rozčleněný pouze nepříliš zřetelnými tvarovými motivy a kontrasty, které lze zpozorovat jen při detailním pohledu zblízka. Toto tvrzení je poněkud zjednodušující, protože vzhledem k názvům obrazů hledá divák od počátku právě ony strukturující tvarové motivy a kontrasty (tj. budovu opatství, břeh moře, figuru apod.). Jako v jiných Friedrichových obrazech však ve skutečnosti vidíme (přinejmenším na první pohled) jen siluetu či rozhraní tmavé a světlé plochy (takto vnímá například známý Friedrichův „Děčínský oltář“ dobový teoretik Ramdohr).<sup>236</sup> Kontrastní rozhraní mezi zemí a nebem je fakt, který byl zjevný i dobovému divákovi a zdůrazňoval ho Friedrich samotný. Třetí světelný děj, který nebyl dobově reflektovaný, se odehrává u horního okraje obrazů. Zde se znovu uplatňuje tmavý pás, který však nerozděluje tak tradiční entity, jako jsou země a nebe. Tento třetí tmavý pás ohraničuje sféru nebe, představuje její vrchol či pointu. Tato sféra byla tradičně vyhrazena určité futurologické vizi, byla oblastí zdroje světla, doménou sakrálních sil či budoucnosti. Podle dobových teorií leží budoucnost v hloubce horizontální roviny (výhled do dálky),<sup>237</sup> což, jak později ukážeme, je také dost pochybný předpoklad.

---

<sup>236</sup> Friedrich Wilhelm Basilius von RAMDOHR: Über ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mystizismus überhaupt (1809), in: Sigrid HINZ (ed.): Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, Berlin 1984, 138-155.

<sup>237</sup> Hilmar FRANK: Caspar David Friedrichs „Mönch am Meer“ im Kontext der Diskurse, in: Lothar JORDAN (ed.): Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. Caspar David Friedrichs Gemälde „Der Mönch am

Pochybné je i to, zda o sféře nebe na Friedrichových obrazech lze skutečně tvrdit, že jsou doménou světla. Oblast nebe je sice svou světelnou intenzitou výrazně odlišná od sféry země, nicméně zde není přítomný žádný výraznější světelný zdroj, žádná barevná varianta přirozeného osvětlení (červánky apod.). Tato „prázdnota“ byla dobově reflektována (to rozvedeme v poslední kapitole) a stala se důvodem k občasnému odporu k Friedrichovým malbám. Ačkoliv se Friedrich v určité době intenzivně věnoval studiu reálných světelných a atmosférických jevů, na sledovaném diptychu není z hlediska osvětlení reálného nic. Zobrazené světelné a atmosférické jevy jsou znepokojujícím způsobem nepravdivé. Tyto malby Friedricha tedy nemůžeme považovat za variantu tradičního zájmu o reprezentaci denních dob či atmosférických jevů, ale za malby reprezentující základní vztahy malířských prostředků a potažmo optických nástrojů: nejde ani tak o zobrazení vztahu tmy a světla v přírodě, ale o zobrazení kontrastu bílé a černé respektive tmavé a světlé barvy. Bylo by však mylné se domnívat, že k tomuto zájmu o malířské prostředky vedla autora jakási kvazi-avantgardní snaha o autonomizaci obrazu. Friedrich stále klade důraz na symbolické sdělení, malba je stále mezistupněm mezi optickým jevem a duševním stavem diváka.

Tato kapitola bude rekapitulovat významy motivu tmy nejen v doslovném smyslu optickém, ale i v přeneseném slova smyslu. Temnota je na obrazech kolem roku 1800 přítomna i v případě, že je výjev zcela zřetelný, ovšem například v morálním či politickém smyslu negativní. Nakonec se pokusím naznačit, jaký konkrétní smysl má metafora tmy ve Friedrichově diptychu a už nyní mohu předeslat, že tento smysl je

---

Meer“ betrachtet von Clemens Brentano, Achim von Arnim und Heinrich von Kleist, Frankfurt am Oder 2004, 13.

rozvětvený. Jedná se přinejmenším o významy politické, gnoseologické a estetické. Zůstává pro mě otázkou, jestli Friedrichovo využití motivu tmy souvisí i s dobovou fyziologií vidění. K tomuto problému neexistuje dostatek dobových pramenů, zřejmě vzhledem k tomu, že to není otázka obsahu díla, ale jeho mediální povahy. Dobově však bylo zkoumáno, jak se lidský vizuální aparát přizpůsobuje proměnám světelných podmínek a domnívám se, že ani Friedrichovi nebyla tato problematika cizí. Friedrichova tvorba ostatně bývá často označována za jakýsi komentář dobové vizuální teorie a praxe.<sup>238</sup>

Tradičně hraje temnota roli v dualistickém, párovém myšlení. Do kontrastu se staví dobro a zlo, den a noc, světlo a temnota<sup>239</sup>. Temnota je vesměs vnímána negativně, jako morálně pochybná, prostor vyhrazený silám zla. Temné prostředí charakterizuje podsvětí, peklo (jak to známe z Dantových popisů a s nimi spjatých malířských reprezentací - například od Delacroixe; později bude rozveden odkaz na Miltonův Ztracený ráj, kde téma temnoty má nezastupitelnou roli při popisu d'ábla). V 19. století byl inovován tradiční dualismus dobra a zla, který byl přítomen už přinejmenším v antickém myšlení. Tento dualismus charakterizoval rozpor mezi sférou původnosti, přirozenosti a sférou umělého, lidského světa (především ve vztahu k vysokému stupni urbanizace). Už antická poezie (především Vergilius) komentuje kontrast venkova a města, těchto dvou morálních pólů, které představují různé módy životního rytmu, zdraví a času. V 19. století je tento dualismus charakterizován novými prostředky - při rozlišování kontrastů hrají zásadní roli světelné podmínky. Světelné podmínky vypovídají údajně o vztahu k zakládajícímu

---

<sup>238</sup> Za „manifest“ určitého typu vidění označuje některé Friedrichovy obrazy třeba Barbara JOHN: Caspar David Friedrich - Kreidefelsen auf Rügen, Leipzig 2005.

<sup>239</sup> K dualismu světla a temnoty např. Alfred ALVAREZ: Die Nacht. Von Dunkelheit, Träumen und Nachtschwärmern, Hamburg 1997.



stvořitelství: „God made the Country-side and Man made Towns“<sup>240</sup>. Venkov prý charakterizuje světlo, zatímco město se utápí ve tmě<sup>241</sup>. Toto rozlišení venkova a města není nové, setkáváme se s ním intenzivně přinejmenším v osvícenství, především u J.J. Rousseaua. Dualismus je zde také kladen mezi vládnoucí a ovládanou společenskou vrstvou, mezi palác a chalupu a vyskytují se snahy tento rozpor částečně překonat, alespoň v estetické oblasti (proto byl mimo jiné ve Versailles založen Malý Trianon). V rozvíjející se industriální společnosti 19. století získal tento dualismus nový význam. Především v Anglii byla už před polovinou 19. století intenzivně komentována problematika znečištění a od ní se odvíjející otázka veřejného zdraví (například v Londýně, který zaznamenával dramatický demografický nárůst, docházelo k častým epidemiím v důsledku znečištění vody a vzduchu). Problematiku znečištění v 19. století komentoval nejdůsledněji John Ruskin.<sup>242</sup> Kvalita životního prostředí, především vzduchu a vody ve čtvrtích obývaných dělníky a chudinou se stala předmětem řady dobových studií a lékařských zpráv<sup>243</sup>. Otázka znečištění v industrializované společnosti není tolik zásadní při interpretaci Friedrichova diptychu. Přesto zde hraje roli myšlenkové pozadí, které je s touto problematikou spojeno, tedy koncept morálních aspektů světelných a atmosférických podmínek.

---

<sup>240</sup> Už v 18. století toto přesvědčení poprvé vyjádřil William COWPER ve svém spise „The Task“ (1785).

<sup>241</sup> Kontrast světla a tmy jako základ pro rozlišení venkova a města komentuje Roger TAYLOR v článku *Darkness and Light: approaching Victorian landscape*. in: Roger ERLANDSEN (ed.): *Darkness and light*, Oslo 1995.

<sup>242</sup> O Ruskinově stanovisku ke znečištění pojednává následující literatura: Michael WHEELER (ed.): *Ruskin and environment. The storm - cloud of the 19-th century*, New York 1995 a Jonathan RIBNER: *The Poetics of Pollution*, in: Katharine LOCHNAN (ed.): *Turner Whistler Monet*, London 2005, 51 ad.

<sup>243</sup> Otázku veřejného zdraví v Anglii sleduje v souvislosti se znečištěním např. Anthony S. WOHL: *Endangered Lives, Public Health in Victorian Britain*, London 1983. K dobovým lékařským textům s podobnou tematikou patří spis T. Lindley KEMPA: *The Medical Guide to the Preservation of Health*, London 1853.

Temnota jako metafora mravně závadných jevů hrála roli v 18. století, především v satirické a moralistní tradici. Nemuselo se jednat o temnotu skutečně pozorovatelnou, tj. o určitý optický stav, ale o temnotu metaforickou. Tato temná stránka lidského jednání je dobově charakterizována termínem „exces“<sup>244</sup>. Sociálními excesy se dlouhodobě zabýval dobový satirik, malíř a grafik William Hogarth. Vytvářel cykly věnované kritické reflexi nejrůznějších společenských neřestí a pochybných stereotypů. Pozoruhodné je, že exces pro Hogartha nepředstavoval pouze téma jeho satir, ale i základní koncepci obrazu. Jeho obrazy jsou známé svou extravagantností z hlediska dobových zásad konstrukce prostoru. Hogarth narušuje perspektivní konstrukci, využívá více úběžníků v rámci jednoho výjevu. Jeho obrazy narušují určitá ustálená pravidla mimésis a i z hlediska dobového diváka se nedaly číst jako obrazy reality. To se trochu podobá některým Friedrichovým strategiím. I v jeho případě se často mluví o perspektivní nejednotnosti, o syntéze různých úhlů pohledu a různých časových okamžiků. I sledovaný Friedrichův diptych vykazuje známky tohoto pojetí, které lze označit slovem exces. Friedrich ve svém diptychu zjevně nezobrazuje realitu za pomoci ustálených postupů (především v oblasti zacházení se světlem a stínem). Hogarthovy výjevy jsou často označovány za chaotické, což do značné míry odpovídá jeho zájmu o psychiatrickou problematiku. Hogarth využívá groteskních karikatur a studií extravagantních fyziognomií. Téma groteskna úzce souvisí s širším významem pojmu temnoty<sup>245</sup>. Groteskno bylo tradičně považováno za odvrácenou tvář reality, za okrajovou sféru. V temnotě se odehrávají groteskní záměny identity, jak to známe například ze Shakespeareova *Snu noci svatojánské*. Dalším významným motivem Hogarthova pojetí temnoty je

---

<sup>244</sup> Frédéric OGÉE: „And Universal Darkness buries All“: Hogarth and excess. In: Frédéric OGÉE (ed.): *The dumb show - image and society in the works of William Hogarth*, Oxford 1997.

<sup>245</sup> Ke vztahu groteskna a motivu noci se vyjadřuje Hannes LEOPOLDSEDER: *Groteske Welt. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Nachtstücks in der Romantik*, Bonn 1973.

násilí a agrese<sup>246</sup>. Groteskno i násilí bylo tradičně považováno za morální excesy, tedy za temné stránky lidského jednání. Jejich doménou byla městská kultura, na rozdíl od idylického, harmonického a projasněného venkova. Před chaosem a anarchií varuje v polovině 18. století Alexander Pope ve své básni „The New Dunciad“<sup>247</sup>. Motiv chaosu je důležitý pro interpretaci Friedrichova diptychu, i když v trochu posunutém významu. Jak bude prokázáno později, Friedrich komentuje především romantickou představu dichotomie mezi chaotickým stavem před stvořením (tj. stavem pra-noci) a organizovaným řádem kosmu. Morální aspekt této dichotomie v romantické době není jednoznačný, neboť „romantická noc“ byla vnímána jako nová hodnota, která se snažila negovat moderní tendence k novému prosvětlování (toto prosvětlování mělo mimo jiné zcela prozaickou podobu nově zaváděného veřejného osvětlení<sup>248</sup>).

Morální významy temnoty a noci byly předmětem zájmu v renesanci, kdy vznikla řada příznačných děl zabývajících se touto problematikou. Jde hlavně o díla vytvořená Michelangelem (hlavně postava Noci na náhrobku Giuliana de Medici v nové sakristii kostela San Lorenzo ve Florencii a postava Noci na výjevu Potopy ze Sixtinské kaple ve Vatikánu). Mimoto označuje Michelangelo ve svých básních noc za říši spánku, lásky a sexuality. Michelangelovy artefakty reprezentují téma noci za pomoci personifikací, které využívají určitých gest, mimiky a atributů. Jde třeba o motiv zavřených očí, figuru sovy či plášť přehozený přes hlavu postavy. Michelangelo nevyužívá kontrastních světelných jevů, nepracuje tedy s optickou doslovností, ale s

---

<sup>246</sup> Motiv agrese v moderní kultuře sleduje např. James B. TWITCHELL: *Preposterous violence: fables of aggression in modern culture*, Oxford 1989.

<sup>247</sup> Popeho báseň pochází z let 1741-1743. Alexander POPE: *Poems*, ed. John BUTT, London 1963, 799.

<sup>248</sup> O dějinách a kulturních významech umělého veřejného osvětlení se zmiňuje Gabriele SCHMID: *Kleine Kulturgeschichte des künstlichen Lichts*. In: Stephanie ROSENTHAL (ed.): *Die Nacht*, München 1998, 175-180. Veřejné osvětlení kritizuje Ludwig Tieck a tvrdí, že „romantická noc ... byla krásnější než toto šedé světlo zamračeného nebe“ (...aber die romantische Nacht - und Morgenbeleuchtung war schöner, als dieses graue Licht des wolkigen Himmels.“). Ludwig TIECK: *Geschichte der Herrn William Lovell*, 1796.

literární metaforičností. Spánek byl v této době považován za sféru mravně závadné pasivity a fantazií spojených se sexualitou (jak to naznačuje třeba Cesare Ripa ve svém kompendiu výtvarných námětů, které se stalo na dlouhou dobu základní pomůckou malířů).<sup>249</sup> Existovaly však i eticky kladné interpretace aktivity (pasivity) spánku, které budu komentovat později v souvislosti s motivem spícího Endymiona (tento motiv byl vykládán jako prototyp filosofické kontemplativní činnosti). Je třeba zdůraznit propojení personifikace noci s tématem potopy, se kterým se setkáváme na Michelangelově fresce v Sixtině. I Friedrichův obraz Mnicha na břehu moře lze chápat jako komentář tradičního tématu potopy či konce světa. Friedrichův výjev je redukován na základní přírodní elementy, spíše živly (voda, země, vzduch), než konkrétní struktury či tvary. Friedrichův zájem o primární existenci živlů, o nestrukturovaný svět či před-symbolický řád je zjevný. Jeden z možných výkladů obrazů je tedy následující: Friedrich reprezentuje návrat ke stavu před zrozením kosmu (k pra-noci, jak už bylo zmíněno), tedy k dávno zasuté minulosti, k níž se dostává skrze reprezentaci rozpadu (ruiny na obraze opatství) a znejasněním obrysů, které vyvolává pocit nekonečna či přinejmenším „umělého nekonečna“ (to tvrdí Edmund Burke ve své interpretaci estetického vyznění temnoty či neurčitosti).<sup>250</sup> Friedrich tedy mimo jiné využívá tradiční mýtus o potopě jakožto následku lidského mravně závadného jednání, jehož reliktem je právě temnota.

Kolem roku 1800 se etický význam motivu temnoty propojuje s jeho politickým vyzněním. Řada maleb v této době komentuje alegorickým způsobem dobovou politickou a společenskou situaci, především pak události francouzské revoluce. Po počátečních fázích revoluce se projevilo určité rozčarování (hlavně po období

---

<sup>249</sup> Cesare RIPA: *Iconologia*, 1593.

<sup>250</sup> Edmund BURKE: *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757.

jakobínského teroru). Toto rozčarování pramenilo i z vědomí morálních excesů, k nimž ve jménu revoluční ideje docházelo. Přímo ve Francii nebyl tento politický názor jasně formulován a byl vyjadřován oklikou za pomoci reprezentací určitých pohnutých, dramatických scén, které měly aktivizovat divákovo etické citění. Ani v jiných částech Evropy nebyly politické komentáře v obrazech doslovné (s výjimkou karikatur), ale alegorické a zabalené do tradičních „historických“ témat. Tradice „historické malby“ zde hrála významnou roli. Strategie historické malby se však v této době zásadně proměňovaly. Zůstávaly určité postupy, způsoby komponování figur, práce s výrazem atd., ale měnila se oblast, ze které byla čerpána tematika obrazů. Historická malba se čím dál více věnovala současné historii, vybírala si náměty v dobových událostech, komentovaných v novinách a vzrušujících svou dramatičností či tragičností. Právě tragické téma se stalo kolem roku 1800 jedním z nejvyhledávanějších. Tato tragičnost vypovídala nepřímou o politických událostech, které se dostávaly do zorného pole etického hodnocení v době, kdy morální otázky začaly být znovu velmi reflektované (problematiku etiky otevřelo nově osvícenství a v době francouzské revoluce se jí věnovala také zvýšená pozornost<sup>251</sup>).

Výrazně se projevil nový zájem o tragičnost na pařížském salónu v roce 1801<sup>252</sup>. V dobových reflexích Salónu se mluvilo o melancholii a skepsi. Na výstavě se objevilo několik obrazů s tématem „současné historie“ - především šlo o aktuální téma ztroskotání lodi Virginie (téma ztroskotání, inspirované touto událostí, zpracovali Jean Broc a Jean-Francois Hue). V dobové kritice Pierra Chaussarda se o Hueově malbě

---

<sup>251</sup> Pozornost se etickým otázkám nevěnovala jenom ve Francii, ale i ve zbytku Evropy. Etika se stala hlavně sférou osobní mravnosti a subjektivního rozhodování. O subjektivním mravním dilematu pojednává např. Goetheovo „Utrpení mladého Werthera“ (1774), které se stalo jedním z hlavních děl stanovujících nové etické normy.

<sup>252</sup> Stéphane GUÉGAN: Im Rausch der Dunkelheit: Schrecken und Melancholie im Salon von 1801. In: Jean Clair (ed.): Melancholie - Genie und Wahnsinn in der Kunst, Ostfildern-Ruit 2005.

praví:“Žádný umělec dosud ani nesnil o tom, aby podal celou tragédii a zobrazil situaci otce, který po boji s vlnami dosáhl z posledních sil skaliska a držel ve svých rukou mrtvá těla své ženy a dítěte... Jaká podívaná! Nekonečná dálka oceánu, kterou zahaluje bouře. Černé mraky zatemňují v této strašné scéně mrtvé tváře a uprostřed této nekonečné pustiny, této temnoty, tohoto mlčení je jen otec se svým dítětem. Nebe je jeho jediný svědek, skály jeho jediné útočiště, zoufalství jeho jediná síla... a kolem něj není nic než chladné, hrozné ticho“<sup>253</sup>. Tento způsob argumentace byl v době kolem roku 1800 poměrně běžný a lze ho úspěšně vztáhnout i na trochu mladší Friedrichův diptych. Tragédie na jednu stranu vyvolává morální pohnutí a spoluúčasť, na druhou stranu je velkolepou „podívanou“. Pohled diváka přitahuje nekonečná hloubka výjevu a zároveň i fakt, že celý výjev je znejasněn temnou barevností, která vyvolává určité hrozné a tedy vznešené pocity (zoufalství, ticho, mlčení apod.). Komentovaný obraz je také poměrně dost vyprázdněným výjevem, kompozice je redukována na nepočetnou figurální skupinu, rozmístěnou na temném skalisku uprostřed prázdna. Zájem o prázdno a ticho bude komentován v dalších kapitolách, nyní je třeba zdůraznit zmínku o temnotě a černých mracích, které jsou do značné míry „stínem smrti“. Temnota a noc byla často považována za přechodový okamžik mezi životem a smrtí (do temnoty je například situováno narození Kristovo i jeho smrt). Temnota na sledovaném pařížském Salónu z roku 1801 reprezentovala dobovou politickou skepsi, která byla postupně vystřídána novým výrazným programem pro vizuální umění, tedy jeho zacílením na propagandu státu a ideologie napoleonského císařství.

---

<sup>253</sup>

Pierre Chaussard, in: *Journal des Arts*, 163, 5. Brumaire Jahr X (1801), s. 156.

I z oblastí mimo Francii známe metaforické komentáře dobové politické situace, mimo jiné i od samotného Caspara Davida Friedricha. V tomto smyslu bývá interpretován jeho obraz „Kyrysník v lese“ z roku 1812, kde hraje roli německý mýtus lesa jakožto hradby proti cizím vetřelcům. Také Friedrichovy obrazy skalních hrobů mají politický podtext: jedná se o hrob mýtického hrdiny, který představuje symbol dobových vlasteneckých, protinapoleonských bojů. Je otázka, zda i sledovaný diptych má obdobné politické pozadí. V dobových textech (ať už novinových recenzích, dopisech či textech samotného autora) se podobná souvislost nenaznačuje. Přesto se lze domnívat, že politický kontext hraje v diptychu určitou roli. Friedrich upozorňuje přinejmenším na konec starého světa, starého řádu, který se propadá do chaosu pra-noci. Pohled autora je velmi skeptický: nezdá se, že by chaotickou temnotu bylo možno opustit (dokonce i lodě, které původně byly na obraze Mnicha<sup>254</sup>, v definitivní verzi zmizely: hladina nekonečného oceánu je prázdná a ztrácí se v temných mracích).

Hlavní klíče ke čtení motivu temnoty na Friedrichově diptychu poskytuje kontext gnoseologický a estetický. K vyjádření poznávací skepse i estetického konceptu vznešena jsou použity nové vizuální prostředky, ačkoliv dříve panovalo přesvědčení, že tyto myšlenkové oblasti nejsou v obraze dostatečně vyjádřitelné. Komentář dobové teorie poznání ve Friedrichově diptychu se vztahuje hlavně k dobovému konceptu „temného poznání“. Už v roce 1763 píše Thomas Abbt, že lidé žijí „in umbra cognitionis“, v temném poznání a že vědění zahalují stíny<sup>255</sup>. Toto přesvědčení se objevuje už u Davida Humea, který označuje lidské poznání za

---

<sup>254</sup> Viz roentgenový výzkum.

<sup>255</sup> Thomas ABBT: Zweifel über die Bestimmung des Menschen, in: Moses MENDELSSOHN: Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe, díl 6.I: Kleinere Schriften I, Stuttgart-Bad Cannstatt 1981.

temné a nespolehlivé, „obscure“ a „uncertain“<sup>256</sup>. Toto pojetí poznání je do důsledků rozvinuto u Kanta. Kant částečně vychází z dobové pozornosti k „otevřenému výhledu“ jakožto pohledu do budoucnosti či do věčnosti<sup>257</sup>. Tuto představu však Kant relativizuje tím, že říká, že pohled do otevřené hloubky je výhledem k nepoznatelnému a neurčitému. V roce 1793 Kant tvrdí, že výhled přes hranice tohoto života je vždy temný („Dunkelheit aller Aussichten über die Grenzen dieses Lebens hinaus“<sup>258</sup>). Na Kanta úzce navazoval literát Christian August Semler, který mimo jiné psal i o Friedrichově Mnichu na pobřeží<sup>259</sup>. Semler zmiňuje zamlžený těžký vzduch na Friedrichově obraze, jednoduchost scény a osamělost figury, nezměrnou mlžnou dálku atd. V jiném svém spise Semler píše: „Občas, když si čtu ve spisech našich nových filosofů, zdá se mi všechno jako alegorie temnoty a nejistoty našeho poznání“<sup>260</sup>. Semler také navazuje na pojetí krajiny a krajinomalby u Kanta, který tvrdí, že tyto obrazové a estetické oblasti definuje nepřítomnost pojmu („kein Begriff“)<sup>261</sup>. Semler také vnímá krajinu jako prostor „bez pojmu“, tedy prostor relativně prázdný a způsobilý k projekci „estetické ideje“ (znovu Kantovský termín). Pojetí prázdné krajiny a temného poznání či neurčitého výhledu do nedosažitelné dálky ovlivnilo Friedricha značnou měrou. V případě Mnicha na pobřeží se podle slov samotného autora jedná o výjev, komentující možnosti poznání. To říká Friedrich ve své básni, v níž komentuje svůj diptych jako protiklad temného vědění a víry:

Dunkelheit decket die Erde,

---

<sup>256</sup> David HUME: *Treatise of Human Nature* (1739/40), Oxford 2000, s. 14.

<sup>257</sup> Problematiku výhledu do otevřené hloubky v 18. století komentuje Hilmar FRANK: Caspar David Friedrichs „Mönch am Meer“ im Kontext der Diskurse. In: Lothar Jordan (ed.): *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft: Caspar David Friedrichs Gemälde "Der Mönch am Meer" Betrachtet von Clemens Brentano, Achim von Arnim und Heinrich von Kleist*, Frankfurt am Oder 2004, 12.

<sup>258</sup> Immanuel KANT: *Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft*, in: Akademie-Ausgabe, díl 6, s. 71.

<sup>259</sup> Semler píše o tomto Friedrichově obraze v článku „Ueber einige Landschaften des Malers Friedrich in Dresden“, in: *Journal des Luxus und der Moden*, 24, 1809, s.233.

<sup>260</sup> Christian August SEMLER: *Ideen zu allegorischen Zimmerverzierungen*, Leipzig 1806, 12.

<sup>261</sup> To tvrdí Kant ve své *Kritice soudnosti*.



Ungewiss ist aller Wissen doch nur,  
Es leuchtet im Abend der Himmel,  
Klarheit strahlt von oben...<sup>262</sup>

Všechno vědění je tedy nejisté (respektive všechno pozemské vědění, neboť země se ztrácí v tmách), zatímco z nebe proudí jas (jenž je světlem víry, což zmiňuje Friedrich v další části básně). Sám autor si tedy byl jasně vědom toho, že vytváří komentář dobové gnoseologie s veškerou její skepsí.

O Friedrichově vztahu k dobové skeptické gnoseologii svědčí dále figurální stafáž, kterou na obraze Mnicha využil. Podle Hilmar Franka<sup>263</sup> se jedná o variaci na postavu Fausta, kterou vytvořil grafik Moritz Retzsch na své ilustraci ke Goethově dílu<sup>264</sup>. Goethův Faust je prototypem filosofa či vědce, jehož zájem o definitivní poznání neustále ztroskotává. I Faust zjevně trpí gnoseologickou skepsí, díky níž s ním má mimo jiné Mefisto tak těžkou práci. Na Retzschově ilustraci pohlíží Faust k horizontu, který je znázorněn jasnou linií. To se odlišuje od Friedrichova pojetí: u něj se horizont rozplývá v temné mlze. Horizont jakožto metafora cílů poznání (tuto roli hrál už v novověku třeba u Francise Bacona) je zde znejasněn pod dojmem dobového skepticismu a konceptu „temného poznání“. Motiv temnoty má tedy v této souvislosti na Friedrichově diptychu velký význam. Temnota zde představuje jeden z typů „neviditelnosti“ a vede přímo ke zpochybnění lidské gnoseologické způsobilosti. Fakt, že se spolu s pohledem zatemňuje i rozum není vůbec překvapivý. Tradičně bylo světlo a průhlednost považováno za privilegovanou cestu k objektivnímu

---

<sup>262</sup> Sigrid HINZ (ed.): Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, Berlin 1968, 79.

<sup>263</sup> Hilmar Frank: Caspar David Friedrichs „Mönch am Meer“ 15.

<sup>264</sup> Friedrich August Moritz RETZSCH: Umriss zu Goethe's Faust, 1808-1810, tabule 2 ve vydání z roku 1830: Osterspaziergang Fausts mit Wagner.

poznání<sup>265</sup>, které bylo od druhé poloviny 18. století zásadním způsobem zpochybňováno. Provázání neviditelnosti a nepoznatelnosti je jeden z nejdůležitějších významů Friedrichova diptychu jako nerozborného celku. V dalších kapitolách budou sledovány i rozdíly obou obrazů, nyní nás ale zajímají hlavně jejich společná témata, která představují především různé varianty „neviditelnosti“ jakožto metafory rodící se moderní kultury, především pak její elitní části. Temnota a alegorizace (například politické situace) je postupem především „vysokého“ umění. Naproti tomu populární, masový obraz využívá přímé řeči a doslovnosti - jak to známe z karikatur nebo z propagandistických děl. Termín alegorizace asi není úplně přesný, neboť se nejedná o tradiční typy alegorie s literární pointou a možností překladu. Přesnější by bylo mluvit o symbolické funkci děl, jak jí vysvětluje třeba Craig Owens.<sup>266</sup> Znejasňování jasných obrysů, zatemňování hloubky a další postupy vedou k pojetí díla jakožto svébytného symbolu, jenž byl ovšem dobově označován spíše za „hieroglyf“, tedy za stopu čehosi transcendentálního v pozemské realitě.

Druhý nejvýznamnější kontext motivu temnoty ve Friedrichově diptychu představují dobové estetické teorie. Tyto teorie se zabývají jednak otázkou estetického zážitku (ať už je vyvolán přírodním či umělým jsouncem) a zároveň otázkou vzniku uměleckého díla. V obou případech hraje roli motiv temnoty, který představuje především jeden ze zdrojů vznešeného estetického zážitku, a současně je významně účasten na procesu vzniku díla. Už v antických legendách panovala představa, že původním prostředím umělecké činnosti je noc, respektive že stín je jakousi základní

---

<sup>265</sup> Jasně vidění bylo tradičně považováno za způsob, jak správně poznávat - o tuto tradici se opírala značná část novověké filosofie. O tomto problému píše např. Hans BLUMENBERG: *Light as a Metaphor for Truth: At the Preliminary Stage of Philosophical Concept Formation*, In: David Michael LEVIN (ed.): *Modernity and the Hegemony of Vision*, London 1993. Tato teze byla značně zpochybněna v 19. století, kdy byl ze svých pozic vytlačován dosud převládající okulocentrismus. Kritikou oka a metafory světla se zabýval např. Nietzsche. K tomu např. Gary SHAPIRO: *In the Shadows of Philosophy: Nietzsche and the Question of Vision*, In: tamtéž.

<sup>266</sup> Craig OWENS: *The allegorical impulse - Toward a theory of Postmodernism*, in: *October* 12, 1980, 56-68.

variantou artefaktu. Známostou legendu o obrýsování stínu a vzniku prvního uměleckého díla zmiňuje Plinius. Podle této legendy vzniká uměleckého dílo na rozhraní světla a tmy a je tedy především obrysem, hranicí. To zajímavě koresponduje s interpretací některých děl Caspara Davida Friedricha, se kterou přišel Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr. Ramdohr se zabývá hlavně interpretací Friedrichova známého Děčínského oltáře.<sup>267</sup> Autor kritiky vnímá Friedrichův oltář poměrně negativně. Toto negativní hodnocení pramení z přesvědčení, že Friedrichovo dílo je málo realistické, respektive málo rozlišené a detailní, dnes bychom mohli říci nedostatečně strukturované. Ramdohr si celkem trefně vnímá toho, že Friedrichův oltář znázorňuje přírodní útvar (zalesněný kopec s křížem) jako jakousi jednolitou temnou masu, která je od okolí oddělena výraznou obrysovou linií. Obraz se tak skládá vlastně jenom ze dvou světelných ploch: temné země a prosvětleného nebe. Sféra země působí spíše dojmem stínu, jehož základní kvalitou je právě obrys. Obraz tedy můžeme číst jako umělcův komentář tradiční legendy o zakládajícím uměleckém aktu: o rozdělování světla a stínu, slovy Gestaltpsychologie jde o rozdělování figury a pozadí. Tento kreativní akt rozhraničování se velmi nápadně podobá jiným tradičním legendám o tvorbě, v tomto případě o Stvoření světa. I tento zakladatelský akt prvního kreátora je chápán jako rozhraničování tmy a světla, jako strukturování původní chaotické pra-noci na jednotlivé tvary a viditelné fenomény<sup>268</sup>.

---

<sup>267</sup> Wilhelm Basilius von RAMDOHR: Über ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresten, und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Myzismus überhaupt, in: Zeitung für die elegante Welt, 1809.

<sup>268</sup> Vztah legend o Stvoření světa k výkladům původu umělecké tvorby a role tmy a světla v těchto procesech je detailně rozebírán Hubertusem GASSNEREM: „Der Mond ist aufgegangen...“ Malen im Dunkeln - Malen des Dunkels, In: Stephanie ROSENTHAL (ed.): Die Nacht, München 1998.

Temnota jako zdroj kreativního aktu či filosofické kontemplativní aktivity hraje též roli v mýtu o spícím Endymionovi. V této legendě jsou hledány pozitivní významy spánku, který je aktivitou či pasivitou melancholika, který v určitém saturnském opojení dosahuje nových gnoseologických a estetických zkušeností. Temnota poznání je zde oslabena důrazem na intuici a fantazii, což jsou interní aktivity subjektu, který právě ve stavu snu a v prostředí noci může snáze dospět sám k sobě a odpoutat se od rušivého vnějšího světa. Podobné předsvědčení známe i z praxe prvních akademií, ať už učených nebo uměleckých společností. Prostředím, v němž se odehrávalo od renesance studium, byla především noc a umělé osvětlení. Umělé osvětlení bylo chápáno jako vhodnější k pozorování přírodních i uměleckých tvarů, neboť umožňovalo větší plasticitu reliéfu<sup>269</sup>. Tmu jako základní zdroj fantazie a imaginace vyzdvihuje například Friedrich Schiller, respektive tvrdí, že původní (umělecká) idea je celostní a temná. Schiller má za to, že umělec se má pokusit vyjádřit tuto temnou, ale mocnou „totální ideu“, která je podstatou poetického (básnického) díla a sděluje se v ní vše nevědomé („Ohne eine solche dunkle, aber mächtige Totalidee, die allem Technischen vorhergeht, kann kein poetisches Werk entstehen, und die Poesie, deucht mir, besteht eben darin, jenes Bewusstlose auszusprechen und mitteilen zu können, d.h. es in ein Objekt zu übertragen“<sup>270</sup>). Schiller zde pregnančně vyjadřuje dobově rozšířenější ideu, že temnota (úžeji spánek) je zdroje umělecké imaginace a určitého subjektivního pohybu, nutného pro autentickou uměleckou tvorbu. Objevují se tedy i velmi pozitivní interpretace temnoty a jejího vztahu ke světlu: ať už z hlediska umělecké tvorby a imaginace nebo z hlediska filosofické či širěji studijní činnosti.

---

<sup>269</sup> Nočním studiem v akademické praxi se zabývá též Hubertus Gassner.

<sup>270</sup> Schillerova definice „temné totální ideje“ se objevuje v jeho dopise Goetheovi ze dne 27. března 1801. Cit. Podle: Werner HOFMANN: Der Traum der Vernunft, oder: Täter und Opfer, in: Výstavní katalog Goya, Das Zeitalter der Revolutionen 1789-1830, Hamburger Kunsthalle 1981.

Schillerova představa „totální ideje“ není v dobovém myšlení zcela ojedinělá. Souvisí s tradičním pojmem „Totaleindruck“, se kterým přišel už Baumgarten ve své Estetice. Tento pojem nejvíce rozpracoval později Carl Ludwig Fernow a uplatnil ho zvláště na problematiku vnímání krajiny a krajinomalby. Fernow byl stoupencem Kantovy filosofie a i on chápal krajinu jako prostor „bez pojmu“. Pojmy jsou při vnímání krajiny nahrazený výrazem, který je vždy celostní a probouzí u diváka určitou emocionální reakci. Tyto emocionální reakce mohou být velmi různé - pozitivní i negativní, dramatické i harmonické. Na výrazu krajiny se podle Fernowa podílí světelnost, ale i podoba jednotlivých znázorněných tvarů a stafáž účinkující v určitém „historickém“ příběhu (krajinomalba pro Fernowa vlastně suplovala význam tradičnější „historické malby“). Fernow píše: „Die Landschaftsmalerei hingegen, als Darstellung idealischer Naturscenen, bedarf keines bestimmten Inhalts. In ihr ist blos ein Mannigfaltiges landschaftlicher Gegenstände, gemäs einer Idee zu einem Ganzen verbunden, hinreichend durch seinen Gesamteindruck eine gewisse Stimmung zu bewirken...“<sup>271</sup>. Důležité tedy je, že krajinomalba se nezabývá žádným „určitým obsahem“ (tj. je „bez pojmu“) a z mnohosti předmětů vzniká celkový dojem, působící na nálady. Così je tu společné a così rozdílné s dílem Caspara Davida Friedricha. I on beze sporu směřuje k celostnímu výrazu. Jeho cesta však nevede přes sumarizaci jednotlivostí, ale naopak přes maximální zjednodušení a vyprázdnění výjevu. „Totální dojem“ je pak onou Schillerovskou celostní ideou, jenž zůstává temná díky nepřítomnosti konkrétního obsahu či pojmu. Tato představa se tedy shoduje s dřívějším pojetím „temného poznání“. Temnota a nejasnost už však

---

<sup>271</sup>

Carl Ludwig FERNOW: Römische Studien, Zürich 1806, 2. část.

přinejmenším u Schillera nejsou důvodem ke skepsi, ale naopak zajišťují nové možnosti tvorby.

Nejkomplexnější průzkum motivu temnoty z estetického hlediska provedl v 18. století Edmund Burke. Ve svém spise *Filosofické zkoumání o původu našich idejí vznešeného a krásného* z roku 1757 se zabývá otázkou temného, tmy a černého v druhé a čtvrté části knihy. Na úvod svého zkoumání říká: „...zdá se, že když se cokoliv má zdát hrozným, je k tomu nutná temnota“. Hrozné předtím definuje jako základ pocitu vznešena. Temnota je tedy zdrojem nejsilnějšího estetického pocitu, což souvisí s tím, že tma zahalující konkrétní rysy předmětu způsobuje pocit jeho latentního nekonečna a tedy neuchopitelného měřítka („Když poznáme plný rozsah nějakého nebezpečí, když si naše oči na něj zvyknou, část našich obav se ztrácí“). Pokud tedy zůstáváme v temnotě a nevědomosti, můžeme mít hrůzný pocit nekonečna a neuchopitelná. Poznámka o přivykání očí na tmou souvisí i s dobovým průzkumem adaptace oka na světelné podmínky, který prováděl například Porterfield<sup>272</sup> a později Robert Darwin<sup>273</sup> či Goethe<sup>274</sup>. Při adaptaci oka na proměňující se světelné podmínky je potřeba určitá časová prodleva, při níž dochází k zážitku jakési slepoty. Tento okamžik bez přítomnosti zraku interpretuje Burke právě jako vznešený, jako okamžik aktuální hrůzy a zmatení měřítek (zážitek přinejmenším umělého nekonečna, což je termín, o kterém píše Burke ve čtvrté části knihy). Burke zmiňuje část Miltonovy básně *Ztracený ráj* (popis 'dábla či „krále hrůz“) a říká, že „V tomto popise je všechno temné, neurčité, nejasné a zároveň hrozné a

---

<sup>272</sup> W. Porterfield: *A Treatise on the Eye, the Manner and Phaenomena of Vision*, Edinburgh 1759, díl 2.

<sup>273</sup> R.W. DARWIN: *New experiments on the ocular spectra of light and colours*. *Philosophical Transactions of the Royal Society* 76:313-348, 1786.

<sup>274</sup> J.W. GOETHE: *Zur Farbenlehre*, Tübingen 1810. K básnickému využití motivu temnoty a noci u Goetha se vyjadřuje Ernst OSTERKAMP: *Dämmerung. Poesie und bildende Kunst beim jungen Goethe*, in: Waltraud Wiethölter (ed.): *Der junge Goethe. Genese und Konstruktion einer Autorschaft*, Tübingen 2001, s. 145-161.

vznešené“ („In this description all is dark, uncertain, confused, terrible, and sublime to the last degree“). Zde je potřeba zdůraznit termíny neurčitý a nejasný, neboť to jsou kvality zásadní pro sledování nezřetelných či neviditelných jevů v moderní kultuře a speciálně u Friedricha. Ještě Hume označoval neurčitost poznání za zjevný nedostatek, Kant ho konstatoval s určitou skepsí, kdežto dobová estetika tu samou zkušenost hodnotila nanejvýš pozitivně a stavěla na ní moderní pojetí estetické zkušenosti. Podle Schillera je temnota (respektive neurčitost) celostní a ideální, podle Burkeho je zdrojem výjimečných zkušeností. Toto hodnocení temné zkušenosti je v rozporu s dobovou skepsí v oblasti teorie poznání a naznačuje to, že zjevný dualismus je ukryt nejenom v pólech světla a tmy, ale uvnitř těchto pólů samotných.

Burke dále tvrdí: „...v přírodě tmavé, nejasné, neurčité obrazy působí na imaginaci větší silou a vyvolávají silné vášně... myslí může imponovat svojí velikostí stěží něco, co se nepřibližuje k nekonečnu; toto však nedokáže žádná věc, pokud můžeme vnímat její hranice, přičemž vnímat hranice nějakého objektu a vidět ho jasně je to samé. Jasná idea je proto jen jiný název pro malou ideu. ... vznešenost spočívá především ve strašlivé neurčitosti popisované věci...“. Tato interpretace temnoty naznačuje možné východisko z gnoseologického dilematu druhé poloviny 18. století. Toto východisko představují vášně, silné city, které se snaží omezit osvícenskou vládu racionality. I zmiňovaná „romantická noc“ stojí v opozici vůči osvícenským tendencím k zpřehledňování, ujasňování a kategorizování. Opozicí nezřetelná či temnoty a jasu či průhlednosti bývá charakterizován i rozdíl mezi romantickou a klasicistní poezií<sup>275</sup>. V pasážích o černé barvě Burke píše:“Černá tělesa ... jsou pro zrak jen prázdným prostorem roztroušeným mezi viditelnými objekty“. I Friedrichovo

---

<sup>275</sup> K tomu např. kapitola Introduction: Classical Transparency and Romantic Opaqueness, in: Peter BORNEDAL: The Interpretations of Art, New York: University Press of America, 1996. Autor zde zmiňuje, že romantická poezie se snaží o zkoumání neviditelných hloubek lidství či o vyjádření nevyjádřitelného.

využití temnoty či černé barvy lze označit za zájem o prázdno, do kterého se má divák ponořit či propadnout jako do propasti v zážitku závratí (Burke též připomíná sen, ve kterém se mu zdá, že padá do propasti). Dojem, že divák vstupuje (dalo by se říct padá) do obrazu zmiňuje v kritice na Friedrichův obraz mnicha na pobřeží H. von Kleist („...so ward ich selbst der Kapuziner, das Bild ward die Düne... hinaus ich mit Sehnsucht blicken sollte...“)<sup>276</sup>. Kleist má pocit, že se sám stal mnichem a obraz se stal písečnou dunou, přes kterou pohlíží s touhou do dálky. Temnota či černá barva tedy umožňují vstup do obrazu, neboť jsou prázdnotou jímku, kterou může obsadit divákově tělo. Tento vstup do obrazu protřečí klasické distanci, která byla především optická. Z důvodu správného pozorování bylo třeba v novověku zaujímat k obzíránímu jevu určitý odstup, být od něj oddělen aparátem kukátka, camery obscury atd. Moderní divák naproti tomu nachází v obraze prázdnotu, které ho láká k mezním estetickým a emocionálním zážitkům.

Je tedy třeba zdůraznit, že Friedrichův zájem o temnotu a nereálné světelné jevy (jak to známe třeba z nočního obrazu s duhou - Noční horská krajina s duhou, 1809) z něj dělá příznivce dobového zájmu o neurčité a nejasné<sup>277</sup>. V souvislosti s tím koncipuje Friedrich nový typ obrazu - obraz určený pro vstup diváka a jeho emočně-somatické zážitky (k tomu slouží nejen známý motiv figury obrácené zády k divákovi - Rückenfigur, ale právě i temná barevnost). Neviditelné jevy, k nimž patří temnota jako jeden z hlavních příkladů, souvisí s dobovou skeptickou koncepcí poznání a dobovou estetikou, operující s pojmy vznešeno a celostní dojem. Nelze zapomenout

---

<sup>276</sup> H. von KLEIST, in: Berliner Abendblätter, list 12, 13.10. 1810, s. 47.

<sup>277</sup> Někdy se naopak tvrdí, že Friedrich koncipoval své mysteriózní výjevy velmi jasně a přehledně, v pevných konturách. To je do značné míry pravda, ale jenom pro oblast obrysů a hranic mezi světlem a stínem ve Friedrichových obrazech. Vnitřní partie osvětlených nebo temných ploch jsou naopak málo zřetelné. Rozdíl mezi Friedrichovou zdánlivou jasností a nezřetelností malíře Turnera nachází např. Karl KROEBER: The Clarity of the Mysterious and the Obscurity of the Familiar: Friedrich and Turner. In: Frederick BURWICK (ed.): The romantic imagination - literature and art in England and Germany, Amsterdam 1996, 124-146.



ani na možné politické významy Friedrichova využití motivu temnoty, které se přibližuje například dobové francouzské situaci (i když důvod k politické skepsi byl v Německu poněkud jiný). Motiv temnoty oba obrazy Friedrichova diptychu sjednocuje, stejně jako jiné nezřetelné vizuální jevy, o kterých bude pojednáno v další kapitole.

### III. II.

#### **Mlha: znázornění beztvarych a neviditelných jevů**

Atmosférické jevy a zvláště pak oblaka mají v obraze řadu funkcí. Tyto funkce se liší v různých dobách, v jednotlivých malířských „školách“. Často hraje roli skutečnost, jak je celkově vymezena funkce zobrazení: zda se jedná o reprezentaci náboženství, moci, určité ideologie, zda hraje roli tak zvaná napodobivost obrazu či jeho autonomní postavení atd. Atmosférické jevy často patří k narativním prostředkům zobrazení. Oblaka se mohou spolupodílet na pohybu mezi přítomností a budoucností (či jinými časovými charakteristikami), mezi imanencí a transcendencí, mezi reálným a virtuálním, mezi viditelným a neviditelným. Nebudu zde obsáhleji sledovat tuto širokou problematiku<sup>278</sup>, pouze ji chci využít jako relevantní kontext pro interpretaci zobrazení atmosférických jevů v obrazech Caspara Davida Friedricha.

Budu sledovat speciální typ atmosférických jevů (mlhu), který se jen částečně protíná s problematikou oblak. Motiv mlhy u Friedricha totiž do značné míry odporuje tomu, co bylo tradičně očekáváno od oblaků v obraze respektive je v rozporu i s koncepcí oblaků, která byla nastolena kolem roku 1800. Oblaka totiž paradoxně téměř nikdy

---

<sup>278</sup> Vyčerpávajícím způsobem komentuje sémiotické, ikonografické a naratologické významy zobrazení oblak Hubert DAMISCH: *A Theory of /Cloud/. Toward a History of Painting*, Stanford 2002.

nebyla tak neuchopitelnými jevy, jak by se mohlo na první pohled zdát. Skoro vždy se vyznačovala určitou hmotností (pro kterou je bylo možno i „lovit“) a především tvarem, který byl celkem přesně definovaný. Otázka tvaru, konkrétní formy (kterou je téměř možno otisknout a znovu odlít) je tu velmi důležitá. To vyjde najevo, až si více rozebereme otázku „beztvarosti“ určitých atmosférických jevů. Oblaka měla také většinou v obraze své jasně určené místo. V náboženských reprezentacích se podílela na vertikálním členění výjevu a vedla pohled diváka od pozemské přítomnosti k nadzemské budoucnosti. Zároveň oblaka fungovala jako hranice, vnitřní rám obrazu, který byl s jejich pomocí rozdělen na pole comicsového charakteru. Například na výjevech Nanebevstoupení byla většinou skupina apoštolů dlících na zemi oddělena od stoupajícího Krista věncem oblak, která tak oddělovala pozemské od nadzemského a zároveň naznačovala, že viditelné se stává neviditelným. Oblaka zde ovšem nebyla pointou či tématem obrazu, ale jedním z prostředků strukturujících děj.

Oblaka se tedy objevují jako jeden z nástrojů náboženské či mytologické reprezentace, ale občas je jim věnována i větší pozornost. Té se jim dostává hlavně v holandském krajinářství „zlatého věku“. Zde jsou vytvářeny určité krajiny nebe, kde se tvarové pointy obrazu odehrávají především ve sféře nadzemské atmosféry. Tyto oblačné krajiny jsou naplněny určitými příběhy (bouře, déšť, denní či roční doby). Obloha se tak spolupodílí na konstrukci mýtu konkrétní krajiny. Doménou dobového pohledu holandských krajinářů a recipientů krajin se staly vodní plochy a nebe, zrcadlení, světelné procesy, zjednodušeně řečeno děje a nikoli stavy či pojmy (tyto stálé entity byly vyhrazeny spíše dobovému klasicistnímu myšlení – hlavně v barokní Francii). Tento zájem o nestálost a procesualnost však přesto ústil do vytváření

konkrétních tvarových struktur, rozpoznatelných forem. To se velmi liší od přístupu Friedricha a některých dalších autorů z doby kolem roku 1800, kteří se věnovali spíše tomu, jak atmosférické děje rozpoznatelnost ztěžují či znemožňují.

Ztížení viditelnosti za pomoci reprezentace jistých atmosférických jevů je rozpoznáváno už v době vzniku obrazů (tedy kolem roku 1810) a toho je si vědom i Friedrich samotný. Viditelnost není ztížena jen potemněním barevnosti či úbytkem světla, což bylo komentováno v minulé kapitole, ale i určitou prací s reprezentací vzduchu a hloubky. Hloubka byla tradičně reprezentována za pomoci perspektivního třetího rozměru či diagonální osy. Už v renesanci byl však objeven i další způsob reprezentace hloubky, s nímž přišel Leonardo a jenž byl částečně rozpracován právě v holandském krajinářství 17. století. Jde o reprezentaci prostorovosti za pomoci využití vzdušné či barevné perspektivy. Reprezentace hloubky vzduchu či barevné odlišení různých vzduchových vrstev je jedním z nejpozoruhodnějších Leonardových výkonů. Rozostření pevného tvaru má v jeho případě zastupovat hloubkovou osu prostoru (to, co je nejasné, směřuje k nekonečnu či latentnímu nekonečnu, jak tvrdí Edmund Burke, zmiňovaný v kapitole o temnotě). Leonardo uplatňoval znázornění vzduchu hlavně v oblasti nejzazší meze viditelnosti v obraze, tedy v oblasti horizontu.<sup>279</sup>

Leonardo zavádí pojem sfumato, a tvrdí, že se jedná o vidění forem bez pevných okrajových linií a hranic, vidění jakoby přes clonu kouře (pojem je odvozen od italského „fumo“, což znamená kouř). Tento způsob vidění a znázorňování je zaváděn proto, aby reprezentace víc vypovídala o reálných optických jevech, které

---

<sup>279</sup> Luba FREEDMAN: The „Blurred“ Horizon in Leonardo's Paintings, in: Gazette des Beaux-Arts 139, 1997, 181-194.

přínejmenším podle Leonarda nejsou tak průzračné a jasné, jak by mohli chtít dobové optické mechanismy (perspektiva, camera obscura atd.). Kouřové vidění si získalo velkou oblibu v 18. století, kdy bylo chápáno jako jedna z hlavních vlastností obrazů v té době nejoblíbenějšího krajináře Clauda Lorraina (k tomuto kouřovému vidění bylo využíváno tak zvané Lorrainovo zrcadlo, které redukovalo barevnost a světelnost optického jevu do nuancované škály hnědí a šedí).

Pojem sfumato nebo Lorrainovské vidění mají sice cosi společného s romantickým reprezentováním neviditelného či přesněji reprezentováním nejasných, rozostřených optických jevů, nicméně v základních bodech se tyto dvě koncepce rozcházejí. Sfumato totiž ani v nejmenším nemělo sloužit k znejasnění optického vjemu, nemělo vypovídat o limitech vnímání, nemělo být zpochybněním percepční aktivity. Naopak se snažilo o přesnější zachycení optického jevu a nepochybovalo o jeho prostorové povaze. Rozostření či mlha na horizontu Leonardových obrazů je prostředkem k jejich prostorovému prohloubení, rozšíření, ke zvýšení iluzivnosti výjevu. V romantice naopak motiv mlhy vypovídá o omezeních zraku, souzní s dobovou teorií vnímání jakožto subjektivně podmíněné aktivity, limitované zásadně ve své schopnosti poznat objekt.

Tyto romantické pochybnosti o vidění či lépe řečeno nová koncepce vidění odporuje i trochu staršímu vědeckému uchopení atmosférických jevů, s nímž se setkáváme především v nové exaktní disciplíně, meteorologii. Meteorologie se plně opírá o osvícenecké koncepty a snaží se atmosférické jevy popisovat, kategorizovat, najít jejich především tvarové zákonitosti. S vědeckým popisem mraků a novou

terminologií pro jejich kategorizaci přišel Luke Howard<sup>280</sup>. Howard vytvořil názvosloví pro popis mraků, které je dodnes úspěšně využíváné (rozlišil různé typy oblak: stratus, nimbus, cumulus atd.). Tento nový příspěvek k „fyziognomii“ přírody nadšeně přivítal Goethe a oslavil Howardův výkon v řadě básní, pojmenovaných podle jednotlivých typů oblak. Naproti tomu Caspar David Friedrich se k této nové vědecké disciplíně stavěl s rezervou.<sup>281</sup> Pro Friedricha měly mraky význam právě ve své neuchopitelnosti, proměnlivosti. Friedrich považoval oblaka za základní metaforu svobody, kterou jakékoliv kategorizace relativizují. Řada dobových výtvarníků se však Howardovým výzkumem inspirovala a snažila se podle jeho návodu „vidět“ atmosférické jevy jako tvarově určité, podchycené pojmy (například podle Howarda vytvářel studie mraků Alexander Cozens či John Constable - ten přímo kopíroval Howardovy předlohy).

Kategorizace atmosférických jevů byla výkonem pozdního osvícenství, zatímco znejasnění výjevu za pomoci beztvarého, nedefinovatelného atmosférického stavu je příspěvkem romantiky do této diskuse. Mlha se také nestala jednou z Howardových kategorií, protože nenaplnovala jeho očekávání přesného tvarového popisu a nevykazovala formální zákonitosti (na rozdíl od jiných oblastí, zkoumaných fyziognomikou - ať už se jednalo o lidské tváře či mineralogické jevy). Základním problémem při popisu mlhy se stal nedostatek odstupu. Divák se na tento atmosférický jev nedívá mnohdy zvnějšku, ale je uvnitř něho. Distance, která je nutná k vědeckému popisu, je zde narušena. Tento nedostatek distance a ponoření dovnitř atmosférického jevu ilustruje názorným (a anachronickým) způsobem pavilón

---

<sup>280</sup> Richard HAMBLYN: *The Invention of Clouds. How an amateur meteorologist forged the language of the skies*, New York 2001.

<sup>281</sup> *Ibidem* 83.

vytvořený pro Expo 2002.<sup>282</sup> Tento pavilón byl složen z nosné konstrukce a mlhy, která zde byla uměle vytvářena. Divák se ocital uvnitř vodní tříště, která omezovala jeho vidění a navracela tedy pohled zpátky k subjektu. Výhled byl omezen, objekt byl ztracen kdesi za masou atmosféry či vlhkostí nasyceného vzduchu. Tato instalace či environment vychází z podobné koncepce poznání, jaké známe ze začátku 19. století. Už tehdy bylo předpřipraveno toto znejasnění stanovíště diváka a setření duality subjektu a objektu. Tyto dvě tradiční gnoseologické kategorie jsou přinejmenším na vizuální úrovni propojeny a zpochybněny. Atmosféra je zde příznačně „těžká“, tj. tíhne k zemi, je ovlivněna přitažlivostí.

O tíži atmosféry se zmiňuje i dobová literatura vztahující se k Friedrichovu diptychu a tíží charakterizuje situaci moderního vidění atmosféry i sekundární literatura.<sup>283</sup> Christian August Semler, filosof a teoretik umění z doby kolem roku 1800, říká o Friedrichově diptychu: „Man sieht das Meer, dessen grünliche, Schaum aufwerfende Wellen vom Winde mäsigt bewegt sind, und darüber eine graue, von Düsten schwere Luft... Niemand wird wohl zweifeln, dass das Unermessliche, was sich vor seinen Augen in die weite, düstre Ferne hin ausbreitet, der Gegenstand seines Nachdenkens ist...“<sup>284</sup>. Nad mořem, s vlnami pokrytými pěnou, se tedy rozprostírá šedý, temnými mračny ztěžklý vzduch. A nezměrnost, která se táhne do temné dálky, je předmětem našeho přemýšlení. Semler tedy spojuje motiv ztěžklé, neprostupné atmosféry s otázkou myšlení, respektive poznávání (jak bylo řečeno v minulé kapitole, Semler byl příznivec dobové koncepce „temného poznání“). „Těžký vzduch“

---

<sup>282</sup> Blur Building na švýcarském Expo v Yverdon-les-Bains v roce 2002.

<sup>283</sup> Johannes STÜCKELBERGER: Schwere Wolken – über das Eindringen und Unendlichen ins Diesseits, in: Kunst und Kirche 31, 2003, 18-23.

<sup>284</sup> Christian August SEMLER: Ueber einige Landschaften des Malers Friedrich in Dresden, in: Journal des Luxus und der Moden 4, 1809, 233.

je něco jiného, než oblaka plující ve svých uspořádaných formách po vzdálené obloze. Divák je přímo uprostřed tohoto ztěžklého vzduchu, není distancován, nemůže se věnovat tradičním gnoseologickým operacím. Podle základní definice je mlha mrak ležící na zemi. Je to cosi nebeského staženého na zem. Podle dnešních výkladů se jedná o jakýsi sekularizační proces.<sup>285</sup> Tato sekularizace ovšem u Friedricha nevede k větší možnosti vědeckého popisu, uchopení, projasnění. Stažení mraků na zem naopak způsobuje narušení vnímání, pohled do dálky se uzavírá (otevívá se latentní nekonečno, přítomné v rozostření obrysů, zatemňuje se optické nekonečno). Později bude komentován více i motiv pěny, který Semler zmiňuje. Pěna totiž byla považována už od antických uměleckých legend za prototyp „skvrny“, která hraje velkou roli v procesu imaginace a svědčí též o rozporu a zároveň dialektice mezi tvarem a beztvarostí.

Caspar David Friedrich sám o svém obraze Opatství píše: „Die Sonne ist untergangen, und in der Mämmerung leuchtet über den Trümmern stehend, der Abendstern und des Mondes erstes Viertel. Diker Nebel dekt die Erde, und wärent man den obern Theil des Gemaüers noch deutlich sieht, werden nach unten, immer ungewisser, und unbestimmter die Formen, bis endlich sich alles, je näher der Erde, im Nebel Verliehrt. Die Eichen streken nach oben die Arme aus dem Nebel, wärent sie unten schon ganz verschwunden.“<sup>286</sup> Tedy: „Slunce zapadá, a v temnotách svítí nad troskami večernice a měsíc v první čtvrti. Hustá mlha zahaluje zemi, a zatímco je horní část zdí ještě zřetelně viditelná, stávají se formy směrem dolů stále neurčitějšími a nejistějšími, až se konečně všechno, co je blíže země, ztrácí v mlze.

---

<sup>285</sup> STÜCKELBERGER 19.

<sup>286</sup> Jedná se o část Friedrichova textu z doby kolem roku 1809/10. Text byl publikován v: Petra MAISAK: Caspar David Friedrich und Claude Lorrain. Zu einer Briefsendeung Friedrichs an Amalie von Beulwitz in Rudolstadt um 1810, in: Bruckmanns Pantheon 48, 1990, 127.



Větve dubů trčí nahoře z mlhy, zatímco dole (stromy) už zcela zmizely.“. Projevuje se zde tedy znovu dualismus země a nebe, který jsme mohli pozorovat už v minulé kapitole, v případě problému temnoty. Země však není jenom temná, ale je též zahalena do „husté mlhy“, která je bez pochyby též těžká, neboť se drží při zemi. Zemská sféra je díky tomuto atmosférickému jevu zbavena jasné čitelnosti a viditelnosti. Semler zmiňuje tíhu, Friedrich hustotu. Z atmosférických jevů se tedy stávají konkrétní, hmatatelné matérie, jež nejsou určeny pouze k optickému pozorování, ale i k vnímání jinými smysly. Tíhu a hustotu rozpoznáváme především hmatem. Divák se ocitá uprostřed (v minulé kapitole bylo zmíněno, že divák vstupuje do obrazu, jak tvrdí Kleist) určitého materiálu. Optická distance je zrušena, divák nestojí vně objektů, ale ocitá se uvnitř, i když se jedná o předmět neostrý, prostupný, nicméně hmotný a taktilní. Taktilnost je novou zkušeností obrazu a vnímání, rodící se v moderní době v souvislosti s pozorováním a pocíťováním fragmentu. Dotýkání fragmentu zmiňuje třeba Linda Nochlin a setkáváme se s ním na obrazech Füssilho, Tischbeina atd.<sup>287</sup> Dotýkaný fragment je pravým opakem opticky distancovaného horizontu. Metaforou poznání už není výzkumná cesta (v Baconovském smyslu plavba) za vzdálených horizontem jakožto ztělesněním celku, ale uchopování jednotlivostí, svírání v prstech, tělesné dotýkání a prostupování. Poznání je tak jednak zajištěno (fragment se stává základní muzeologickou položkou) a jednak znemožněno (bez odstupů nemůžeme vyslovovat syntetické výroky o souvislostech mezi jevy).

K tématu mlhy se Friedrich vyjadřuje též ve svém nejdůležitějším teoretickém spise, v *Äusserungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von grösstentheils*

---

<sup>287</sup> Linda NOCHLIN: *The Body in Pieces. The fragment as a metaphor of modernity*, London 1994.

noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern (Výroky při pozorování sbírky maleb umělců, kteří většinou ještě žijí a nebo nedávno zemřeli).<sup>288</sup> Friedrich zde mimo jiné zmiňuje několik starších obrazů, na kterých je znázorněna mlha a nebo zimní scenérie. Friedrich říká: „Erfreuen soll die Kunst, so will es die Mode, vor einigen Jahren konnte der ernste Winter im Bilde auch erfreuen, jetzt aber nicht mehr. Wessen Auge und Sinn zu stumpf ist, das grosse weisse Tuch, der Inbegriff der höchsten Reinheit, wo unter die Natur sich zu einen neuen Leben vorbereitet, mit seinen zarten Farbenspiel nicht erkennen kann; oder wesen Phantasie arm ist und im Nebel nichts als grau sieht, lässt sich die Abneigung wohl erklären. - Wen eine Gegend sich im Nebel hüllt, erscheint sie grösser, erhabener und erhöht die Einbildungskraft und spannt die Erwartung; gleich einem verschleierten Mädchen. Auge und Phantasie fühlen sich im allgemeinen mehr von der duftigen Ferne angezogen als von dem, so nah und klahr vor Augen liegt. - Aber Nebel und Winter sind einmal in Verschiss gekommen, und wer verbürgt es uns, ob nicht den rauen todtverkündenden Herbst bald ein gleiches Schicksal bedroht.“ Zmínky o velkém bílém šátku či děvčeti zahaleném do závoje se přímo odvolávají na Goethovu báseň „Amor als Landschaftsmaler“ (1787). Přepis této básně byl nalezen ve Friedrichově pozůstalosti.

Bílý šál zimy respektive mlhy je příkladem nejvyšší čistoty, pod kterou se probouzí nový život přírody. Tento přístup souvisí s dobovou filosofií přírody, která chápala život jako tajemnou sílu vepsanou do různých znaků či tvarů, které bylo nutné rozšifrovat. Friedrich však nepracuje s jasně definovanými znaky, ale s celostní

---

<sup>288</sup> Caspar David FRIEDRICH: Äusserungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von grösstentheils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern (Frankfurter Fundamente der Kunstgeschichte 16), zpracoval Gerhard EIMER, Frankfurt am Main 1999. Friedrichovými teoretickými spisy se zabývá Mayumi OHARA: Demut, Individualität, Gefühl. Betrachtungen über C.D. Friedrichs kunsttheoretische Schriften und ihre Entstehungsumstände, dizertace Berlin 1983.

vizuální indiferentností či beztvarostí. Pod příkrovem zimy či mlhy jsou všechny jednotlivé a konkrétní tvary zahalené, což vede prý diváka od vnějších jevů k vnitřnímu prožívání a aktivizuje to jeho představivost. Friedrich: „Když je prostředí zahaleno v mlze, jeví se představivost větší, vyšší a vznešenější a násobí se očekávání...“ Rozostření tvarů v mlze není pro Friedricha důvodem ke skepsi. Omezení viditelnosti aktivizuje subjektivní psychické pochody, rozšiřuje pole fantazie a proměňuje poznání. Oči a smysly jsou podle Friedricha příliš tupé, nejsou schopné dospět k nejvyšším metám fantazie a poznání (respektive víry). Omezení viditelnosti umožňuje tyto nedostatky percepčních orgánů překonat. Krajina ukrytá pod neprůhlednými atmosférickými jevy je jako dívka skrytá pod závojem. Obojí aktivizuje naši fantazii a touhu. „Oči a fantazie jsou více přitahovány vzdušnou dálkou, než když před očima všechno leží blízké a jasné.“ Omezení jasné viditelnosti výjev paradoxně prohlubuje, dodává mu význam latentního nekonečna. Blízké a jasné jevy obraz či vidění zplošťují a otupují fantazii.

Friedrich tedy vnímá těžké (profánní) atmosférické jevy velmi pozitivně. Na obraz se podle něj nedíváme proto, abychom měli vše před očima, aby bylo vše plně identifikovatelné a jasné, ale proto, abychom aktivizovali svůj vnitřní potenciál a za neviditelný jev si dosadili jinak nevyjádřitelné ideje z ranku nejvyšších estetických<sup>289</sup> a gnoseologických hodnot. Tato Friedrichova koncepce indiferentního atmosférického stavu se velmi liší od staršího Goethova pojetí. Goethe při pozorování mlhy a jiných jevů ztěžujících viditelnost pociťoval melancholii a skepsi. To je spojeno s jeho vztahem k osvícenství, klasicismu a moderní vědě. Moderní projekt se snažil o proniknutí tajemství přírody, snažil se její jevy učinit viditelnými a

---

<sup>289</sup> Friedrich se živě zajímal o dobově stále aktuální estetickou kategorii vznešena. Johannes GRAVE: Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen. Friedrichs 'Eismeer' als Antwort auf einen zentralen Begriff der zeitgenössischen Ästhetik, Weimar 2001.

kategorizovatelnými. Proto byl Goethovým vzorem Luke Howard, který dřívější beztvorost oblak podchytil, popsal a uspořádal. Howard dal beztvorosti tvar, jméno, přiřadil jí k určitým pojmům. Moderní věda se poznávací skepsi snažila překonat za pomoci vytváření nové terminologie, nového uspořádání, za pomoci popisů forem či fyziognomií. Mlha se však těmto kategorizačním tendencím stále vymykala, zůstávala beztvorou, nepravidelnou.

Goethe píše:

„Sass ich früh auf einer Felsenspitze,  
Sah mit starren Augen in den Nebel,  
Wie ein grau grundiertes Tuch gespannt  
Deckt´ er alles in die Breit´ und Höhe.

Stellt´ ein Knabe sich mir an die Seite,  
Sagte: Lieber Freund, wie magst du starrend  
Auf das leere Tuch gelassen schauen?  
Hast du denn zum Malen und zum Bilden  
Alle Lust auf ewig wohl verloren?

Goethe tedy pozoroval mlhu, která zahalovala všechno v dálce i ve výšce. A tento šedý, prázdný „šál“ zahalující krajinu mu vzal všechnu chuť malovat a zobrazovat. Goethe neviděl možnost, jak reprezentovat něco, co je skryto pod neprostupným atmosférickým jevem a propadá se to do prázdnoty. Friedrich se naproti tomu nedomnívá, že mlha je prázdná. Pro něj je naplněna potenciálem, schopným aktivizovat důležité psychické a myšlenkové pochody v subjektu. Goethe byl ochoten připustit pouze určitou redukci barevnosti, směřující k harmonizaci výjevu, tak jak to

bylo přítomno v malířské praxi Clauda Lorraina a v její pozdější reflexi. Atmosférický stav krajiny označuje Goethe za „závoj“ („Da nun alles alles sich bewegte,/ Bäume, Fluss und Blumen und der Schleier“). Všechno v přírodě a ve viditelné krajině je v pohybu: stromy, řeka i „závoj“ (tedy atmosféra)<sup>290</sup>. Goethe tedy považoval atmosféru do určité míry za přirozenou součást krajiny a neodmítal reprezentaci vzdušných vrstev apod. Pouze protestoval proti „těžké atmosféře“, dosedající na zem a zahalující vše v optickou neproniknutelnost. Goethe chápal krajinu jako viditelný obraz, vnější jev. Naproti tomu Friedrich už chápal krajinu jako neviditelnou. Tato neviditelnost je jednak reakcí na dobově se rozšiřující pole viditelnosti, ať už v případě populárního či vědeckého obrazu (mezi těmito kategoriemi bylo v určitém časovém rozpětí přepínáno - původně vědecký obraz se stával zábavou apod.). Jednak tento zájem souzní s dobovými úvahami o vidění a jejich definicemi percepce jako subjektivního procesu, který má více povahu projekce vnitřních obsahů než příjmu vnějších informací.<sup>291</sup>

Friedrichovo pojetí mlhy souzní s jeho přesvědčením, že nejvyšším cílem umění je vyvolání určitých myšlenek a pocitů u diváka („so ist es... das Grösste eines Künstlers, geistig anzuregen und in den Beschauer Gedanken, Gefühle und Empfindungen zu erwecken...“<sup>292</sup>). Dílo má působit především duchovně, má podněcovat vnitřní potenciál diváka. Dílo tedy není stoprocentně viditelným obrazem. Vidíme jenom špičku ledovce, jehož zbytek se skrývá v naší imaginaci, víře, myšlení.

---

<sup>290</sup> Metaforou závoje se zabývá tato literatura: Ulrike LANDFESTER: Der Dichtung Schleier. Zur poetischen Funktion von Kleidung in Goethes Frühwerk, Freiburg i.Br. 1995 či Patricia OSTER: Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären, München 2002.

<sup>291</sup> Goethovo a Friedrichovo pojetí mlhy a závoje srovnává Johannes GRAVE: Amor als romantischer Landschaftsmaler?: Nebel und Schleier bei Goethe und Caspar David Friedrich, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 69, 2006, 393-401. O vztahu mlhy a představivosti se zmiňuje Sigrid BERTULEIT: Auge und Phantasie. Caspar David Friedrichs Anregungen zum Reflektieren, in: Uwe M. SCHNEEDE (ed.): Entdeckungen in der Hamburger Kunsthalle. Essays zu Ehren von Helmut R. Leppien, Hamburg 1999, 45-49.

<sup>292</sup> FRIEDRICH: Äusserungen bei Betrachtung, 84.

Dílo reprezentuje neurčité, nejasné a výsledný obraz není přítomný v artefaktu, není optickou skutečností, ale je imanentním vlastnictvím subjektu. Friedrich výhled zároveň prohlubuje i znemožňuje. Jeho hloubka je potenciální, není dosažitelná exaktnímu pohledu, není měřitelná.<sup>293</sup>

Friedrichův zájem o proměnlivé atmosférické jevy navazuje částečně na krajinářskou praxi pozdního osvícenství. Nejvlivnějším teoretickým spisem v této době byla kniha Pierra-Henri de Valenciennesa „*Éléments de perspective pratique*“ (1799/1800). Valenciennes se zabývá proměnlivými jevy jako barva světla a stínů, „pára“ apod. Autor v podstatě tvrdí, že nevstoupíš dvakrát do téže řeky. Atmosférické jevy nelze sledovat na stejném místě ve stejnou dobu několik dní po sobě, neboť se proměňují ze dne na den. Krajinářskou skicu („*études*“) je potřeba vytvořit naráz v co nejkratším časovém intervalu. Autor rozlišuje mezi „*paysage historique*“ a „*paysage champêtre*“. První typ krajinného obrazu je tradiční, opírá se o klasické literární téma a vyjadřuje mytologickou, náboženskou či historickou (politickou) zápletku. Druhý typ krajinomalby vytváří obraz údajně podle reality a jeho doménou je plenérová barevná skica. Podle Valenciennesa musí malíř cvičit též paměť a barevné a tvarové charakteristiky atmosférických jevů musí mít uloženy ve svém vnitřním archivu. Toto pojetí obrazu krajiny vychází ještě z ideálního předpokladu viditelnosti či vševiditelnosti, vše je možno zachytit v reprezentaci a uložit do archivu paměti. Tyto předpoklady jsou osvícenské a odpovídají ideálu exaktní vědy. Subjekt do těchto procesů téměř nezasahuje, pouze doplňuje dosud neexistující přístroj. Zkracování intervalu pozorování atmosférických a světelných jevů otevírá cestu k pozdějšímu

---

<sup>293</sup> Hilmar FRANK: *Aussichten ins Unermessliche. Perspektivität und Sinnoffenheit bei Caspar David Friedrich*, Berlin 2004.

nástupu momentní fotografie jakožto zcela nového konceptu obrazu, kdy ke slovu přichází též nové pojetí času.

Na Friedrichovo pojetí neurčitého optického jevu jakožto zdroje imaginace měl vliv jiný dobově vlivný teoretický spis o krajinomalbě. Alexander Cozens sepsal mezi lety 1785/86 svoji „A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape“. Cozens zde komentuje svoji koncepci „skvrny“ (blot, blotting) jakožto zdroje pro umělcovu imaginaci. Skvrny nechává autor vyvstávat náhodně a potom v nich rozpoznává určitou krajinou kompozici, kterou přetvoří do exaktnější formy v dalších stádiích procesu tvorby.<sup>294</sup> Toto aktivizování fantazie za pomoci něčeho nestrukturovaného, neurčitého navazuje přinejmenším na Leonardovo doporučení, aby se malíř při vymýšlení konkrétních forem nechával inspirovat tvary mraků, skvrnami na zdi apod. Cozens však tuto metodu rozpracovává v klasicistním duchu. Vrcholným cílem umělcova úsilí je prý kompozice jakožto tradiční meta historické malby (takto byl definován cíl malířského úsilí už přinejmenším od Albertiho). Cozens nespolehá na fantazijní činnost diváka, nechce působit na jeho myšlení či pocity. Proces imaginace se nemá odehrávat v individuálním subjektu, ale má být předpřipraven autorem a výsledná vize má získat pevný tvar a uzavřený lineární obrys. Cozensova metoda souvisí s tradicí anglického sensualismu a asociační estetiky (Addison, Gerard ad.). Asociační metoda se snaží dospět od abstraktního ke konkrétnímu. Nezastavuje se u hranic nerozpoznatelného jevu, nenechává smysly naplnit beztvarostí a mysl nestrukturovanou představou či neurčitým, ale celostním pojmem víry (jako u Friedricha). Cozens patří k řadě

---

<sup>294</sup> Jean-Claude LEBENSZTEJN: L'art de la tache. Introduction á la „Nouvelle méthode“ d' Alexandre Cozens, Épinal 1990.

osvícensko-klasicistních umělců a vědců, kteří se snaží nalézat řád v „tekutém“ (stejně jako Howard či Goethe).<sup>295</sup>

Zpracování motivu mlhy se u Friedricha v průběhu doby vyvíjí. Ranější podoby tohoto zpracování jsou ještě ovlivněny osvícenskou praxí zachycování proměnlivých atmosférických jevů, jak to známe od Valencianesse. Asociativní způsoblost neurčitých atmosférických stavů sleduje Friedrich už kolem roku 1808, kdy vzniká jedno z jeho hlavních zpracování motivu mlhy („Ranní mlha v horách“, muzeum zámku Heidecksburg, Rudolstadt). Tento obraz zachycuje pyramidálně pojatý skalní útvar, který je téměř kompletně ponořen do těžké mlhy. Jedná se o onen oblak stažený na zem, „těžké mraky“, které pohlcují diváka a znejasňují jeho stanoviště. Atmosférický jev už není pozorován z odstupu, ale zevnitř. Viditelnost a určitost forem je zásadním způsobem narušena. Nejznámější Friedrichovou reprezentací mlhy je však jeho malba „Poutník nad mořem mlhy“ z doby kolem roku 1818 (Hamburger Kunsthalle). Zde už se objevuje zásadní moment vztahu pozorovatele a neurčitého atmosférického jevu. Tento vztah, jenž představuje vztah vidění, dívání se, známe i z Friedrichova diptychu, především z obrazu Mnicha na pobřeží. I na této malbě je zachycen divák (Faustovská postava filosofa) před temnou a zamlženou hradbou, zahalující horizont. Obraz Poutníka z roku 1818 se od obrazu Mnicha liší v několika směrech. Hlavní rozdíl je v tom, že divák zde nepohlíží do hloubky výjevu, k horizontu, ale spíše se dívá dolů, do propasti, zahalené těžkými mraky, ležícími v údolí. Poutník se tu dívá směrem k zemi, jakožto oblasti poznání, která je však kompletně skryta v husté (tj. hmatatelné) mlhovině. Znovu se zde setkáváme s

---

<sup>295</sup> Snahu nalézat řád v tekutém komentuje Werner BUSCH: Die Ordnung im Flüchtigen - Wolkenstudien der Goethezeit, in: Sabine SCHULZE (ed.): Goethe und die Kunst, Ostfildern 1994, 518-527.



pyramidální kompozicí, u Friedricha poměrně oblíbenou. Tento typ kompozice tvoří protějšek k jeho horizontálně orientovaným výjevům.

Motiv Poutníka, stojícího nad horským údolím, které se utápí v mlze, má svou historii.

Před Friedrichem zpracoval toto téma český grafik Antonín Karel Balzer na leptu „Velký Šišák“ (grafický list patří do cyklu 24 pohledů na Krkonoše a Adršpašské skály, který byl vytvořen mezi lety 1793-1794<sup>296</sup>). Balzerovu grafiku mohl Friedrich znát, neboť Balzer působil i v Drážďanech, které byly Friedrichovým domovem.

Balzer též zobrazil skalní propast, nad níž stojí dva poutníci; jeden se opírá rukama o zem a je nakloněn nad propastí, druhý ukazuje holí do dálky (hůl sleduje téměř horizontální linii). Propast je zahalena hustou mlhou, která je umístěna téměř ve středu obrazu a stává se tak jeho těžištěm či ohniskem. Podobně občas využívá mlhy jako středu zobrazení William Turner, který tak vlastně ponechává střed obrazu prázdný. V centru Friedrichova Poutníka je naproti tomu postava diváka, což z obrazu dělá pomyslný protějšek jiného Friedrichova plátna, zabývajícího se tematikou pohledu na atmosférické či světelné jevy. Tímto plátnem je známá „Žena v ranním slunci“, které pochází též z doby kolem roku 1818 (Museum Folkwang, Essen). Muž na obraze poutníka se dívá do chladné, vlhké mlhy, zatímco žena pozoruje vycházející slunce, zářící a teplé. Tyto motivy se dají interpretovat i jako tradiční dualistické rozlišování mezi mužským a ženským principem či mezi různými živly. V obou případech je však společné, že se divák dívá vlastně na cosi neviditelného, co pouze stimuluje jeho fantazii či obrazotvornost, produkci vnitřních obrazů či „paobrazů“, což je pojem, který používal třeba Jan Evangelista Purkyně.<sup>297</sup>

---

<sup>296</sup> Balzerovo dílo je detailním způsobem zpracováno v diplomní práci Martiny RICHTEROVÉ: Antonín Karel Balzer, Filosofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 2004.

<sup>297</sup> Nicholas J. WADE: Purkinje's Vision: The Dawning of Neuroscience, Cambridge 2001.

Divák se nedívá na atmosférický jev, aby cosi odzírál z vnějšku, ale aby pozoroval své subjektivní stavy (pozorování slunce jako zdroj paobrazů využíval i Gustav Theodor Fechner).

O tom, že krajina pomáhá vyvolávat subjektivní obsahy, je přesvědčen též Friedrich Wilhelm von Schelling („V krajině jsou možné pouze subjektivní reprezentace, krajina je reálná pouze v očích pozorovatele.“<sup>298</sup>). Toto přesvědčení, že určité kvality (obrazové či estetické) jsou vlastnictvím subjektu a nikoli objektu vyjadřuje nejuceleněji Immanuel Kant ve své Kritice soudnosti. Především zážitek vznešena lokalizuje Kant do pozorujícího subjektu, nejedná se o objektivní vlastnost. V sekcích 28 a 30 své Kritiky Kant tvrdí, že vznešeno „není obsaženo v nějakých věcech přírody, ale pouze v naší mysli... Když mluvíme o vznešenu v přírodě, nevyjadřujeme se přesně. Přesné by bylo říci, že vznešené může být připsáno pouze našemu způsobu myšlení.“ Toto vědomí o subjektivní produkci vznešena (či jiných kvalit) vyjadřuje Friedrichovo umístění figury diváka do obrazu. Tento divák je jasně pozorovatelem přírodní podívané (což vyjadřuje jeho obrácení do obrazu, motiv Rückenfigur), ale zároveň se ocitá v určitém privilegovaném postavení. Toto postavení vyjadřuje v obraze Poutníka umístění diváka na pyramidální skalní útvar, tedy na středovou vertikální osu, zatímco krajina má částečně charakter horizontály a částečně prostorové jímky či prohlubně. Divák směřuje vzhůru, k transcendentálním či myšlenkovým obsahům, zatímco krajina směřuje dolů k zemi či do šířky sekularizované horizontální osy. Krajina působí kulisovitě, je poskládaná z temných a světlých bloků, které nejsou perspektivně propojeny.<sup>299</sup>

---

<sup>298</sup> Friedrich Wilhelm von SCHELLING: Philosophie der Kunst (1802-1803), in: Sämtliche Werke, K.F.A. SCHELLING (ed.), Stuttgart 1856-61, díl 1, 554.

<sup>299</sup> O využití motivu Rückenfigur u Friedricha a o jeho způsobu komponování a vztahu k perspektivě se vyjadřuje Joseph Leo KOERNER: Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape, New Haven 1990.

Motiv mlhy má tedy zásadní vliv na koncepci prostoru v obraze. Díky přítomnosti mlhy se prostor rozpadá na části, které nejsou klasicky hierarchizované či komponované. Přítomnost mlhy v obraze polemizuje s tradiční koncepcí planimetrického prostoru<sup>300</sup>. Tento prostor interpretoval už Pierre Francastel v duchu tvarové psychologie jako rozlišení figury a místa. Na první pohled sice toto rozlišení platí i u Friedricha (figuru zde můžeme jasně identifikovat), nicméně jsme zde svědky rozpadu této koncepce. Divák nestojí před místem, před nějakým pozadím, divák místo vytváří. Pouze tam, kde stojí divák, můžeme o nějakém místě mluvit, zbytek scénérie je rozostřený a nikdy si nemůžeme být jisti, zda se jedná o vnější svět či o projekci subjektu. V této souvislosti se mluví o určité patologii vnímání. Já a okolí už nelze přesně rozlišit, je narušen symbolický řád světa. Tato porucha vnímání či psychiky se nazývá psychastenii. Jedná se o úzkostnou neurózu, charakterizovanou neustálou přítomností pochyb a nerozhodnosti. Friedrichův divák je psychastenický: neustále kolísá mezi vnitřním a vnějším světem, který ani jeden nemají přesný tvar, kontury a hranice. Ztrácí se césura či rám mezi divákem a podívanou (rám byl nutný pro novověkého diváka). Hloubka výjevu či prostor jsou redukovány, obraz tíhne k abstrakci a nerozlišenosti. Mlha je někdy srovnávána s mimikry či s prostředky kamufláže. I kamufláž má stírat rozdíly mezi figurou a pozadím a překrývá figuru plochou pozadí. Výjev se stává určitým typem nerozlišené plochy. To je strategie avantgardního obrazu 20. století, který tíhne k abstraktní jednotě a prostorové nerozlišitelnosti. Takto se vyjadřuje o některých strategiích malby druhé poloviny 20. století Rosalind Krauss<sup>301</sup>. Mluví o provázání kategorií „not-figure a not-ground“ -

---

<sup>300</sup> Takto rozebírá motiv mlhy Carolin MEISTER: „Lavedner Mist“: Modernismus und Mimikry in Michelangelo Antonionis „Il deserto rosso“, in: Margit Kern (ed.): Geschichte und Ästhetik - Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag, München 2004.

<sup>301</sup> Rosalind KRAUSS: The Optical Unconscious, Cambridge 1993, 13 ad.

například v monochromní malbě či v malbě „color-field“ apod. Klasický obraz jakožto reprezentace optického jevu je tímto popřen. Obsahem malby se stává mimo-optické, tedy z klasického hlediska ne-obrazové (respektive ne-odrazové). Zde jsou hledány kořeny moderního ikonoklasmu.<sup>302</sup> Tradice moderního ikonoklasmu jde podle mého názoru už před abstrakci a můžeme se s ní setkat právě ve Friedrichových pohledech do mlhy. Tento způsob pohledu zakládá moderní elitní percepční režim jakožto režim redukující vnější optické jevy a preferující subjektivní a ne-mimetické kvality.

Ještě Carl Ludwig Fernow považuje oblast neurčitého za sféru poezie, která nepracuje s jasně definovanými tvary, ale s beztvarostí („Die Poesie tändelt mit Farben und Klängen; ihre Anschauungen zerfliessen klangreich, aber formlos, in Duft und Nebel...“<sup>303</sup>). Tvary se tedy v poetickém vyjádření ztrácejí v mlze a páře. V tom navazuje Fernow částečně na definici poezie u Lessinga, ale dává jí trochu jiný smysl. Sféru krajinomalby naproti tomu považuje Fernow za schopnou reprezentace „totálního výrazu“ bez určitého obsahu. K této reprezentaci slouží však ještě u Fernowa rozpoznatelné a jasně definovatelné tvary, tento autor vycházel ještě do značné míry z tradice „historické krajinomalby“.

Klimatické jevy považuje naopak za způsobilé k „totálnímu výrazu“ Alexander von Humboldt: „Was der Maler mit den Ausdrücken: schweitzer Natur, italienischer Himmel bezeichnet, gründet sich auf das dunkle Gefühl dieses lokalen Naturcharakters. Luftbläue, Beleuchtung, Duft, der auf der ferne ruht... alle diese

---

<sup>302</sup> Hans BELTING: Das unsichtbare Meisterwerk, München 1998.

<sup>303</sup> Carl Ludwig FERNOW: Römische Studien, 2. část, Zürich 1806, předmluva, s. VI-X.

Elemente bestimmen den Totaleindruck einer Gegend.“<sup>304</sup> Určité místní typy krajiny se tedy opírají o „temný pocit“. „Totální výraz“ určují takové elementy jako modř vzduchu, osvětlení, pára, která určitým způsobem otevírá hloubku či dálku výjevu. Humboldt posuzuje „totální dojem“ ze svého fyziognomického hlediska. Charakter krajiny zakládají jednotlivosti, určité a zachytitelné rysy. Tyto rysy jsou však do značné míry tekuté a právě o ně se opírá emocionální vyznění výjevu (nikoli o literární zápletku, jednání figur či kompozici). V tom už se Humboldt liší od Fernowa, který ještě považoval kompozici odpovídající ideji za základ zobrazení. I Friedrich využívá především atmosférických charakteristik krajiny a odhlíží od tradiční důležitosti komponování (jeho kompozice jsou redukovány na linii či jednoduše, plošně podaný geometrický útvar).

Otázku proměnlivých atmosférických jevů rozvinul v 19. století nejdůslednějším způsobem John Ruskin<sup>305</sup>. Ruskin na příkladu Turnera tvrdí, že umělec má malovat vidění v jeho „naivním“, tj. předpojmovém stavu. Jedná se o snahu určitým způsobem řešit krizi vidění, do níž se dostalo ve svém romantickém subjektivním pojetí. Ruskin se snaží znovu vybudovat cestu k optickému či vizuálnímu vjemu. Předmětem vnímání má být primární počitek, nikoli sekundární interpretace. Tato snaha vyškrtnout porozumění z procesu vnímání vede též k určité proměně jevu. Neinterpretovaný jev není pevným tvarem, pojmenovatelnou entitou, ale určitým shlukem skvrn, působících na sítnici jako barevná hudba. Jedná se tedy už o jiný typ rozostření než u Friedricha. Friedrich se snažil na základě narušení optických konvencí obrátit pozornost diváka k subjektivnímu prožívání, zatímco Ruskin se

---

<sup>304</sup> Alexander von HUMBOLDT: *Ansichten der Natur* (1808), Adolf MEIER-ABICH (ed.), Stuttgart 1969, 74.

<sup>305</sup> John RUSKIN: *Modern Painters* (1843,1856), in: John RUSKIN: *The Complete Works*, díl 3, London 1903, hlavně kapitoly *Of Truth of Skies* a *Of Truth of Clouds*.

snaží subjekt vyškrtnout z procesu percepce a nahradit ho „prázdným“ divákem, nedeterminovaným žádnými předpoklady či výchovou.

Roli neurčitých atmosférických jevů při reprezentaci neviditelného či při oddělování viditelného a neviditelného rozvinul nejdůsledněji Gotthold Ephraim Lessing. Lessing se snažil rozlišovat metody různých uměleckých oborů a z hlediska reprezentace neviditelného srovnával malířství a poezii (jakožto, tradičně, prostorové a časové umění). Rozlišování viditelného a neviditelného považuje zřejmě Lessing za časovou diferenciaci, neboť jeho úspěšné řešení připisuje poezii, zatímco malířství podle něj na tento úkol nedostačuje. Lessing říká: „Homér pracuje s dvojitým druhem bytostí a dějů: viditelnými a neviditelnými. Tento rozdíl malířství ukázat nemůže: v něm je všechno viditelné, a to stejným způsobem... Malířství však musí přijmout scénu viditelnou, jejíž rozdílné nutné části se stanou měřítkem pro osoby v ní jednající, měřítkem, které má oko hned vedle sebe a jehož disproporce vůči vyšším bytostem, které byly u básníka velikými, dělá na ploše výtvarného umělce tyto vyšší bytosti obludnými.“<sup>306</sup> Lessing, jakožto vrcholný klasicista, ještě považuje vizuální obraz za doménu viditelnosti. Například krajina byla tradičně považována za viditelnou přírodu bez transcendentního či subjektivního pozadí. V romantické době se toto pojetí velmi radikálně změnilo. Obraz se tu stal do značné míry neprůhlednou plochou, za níž se skrývá jednak prázdnota pohledu a jednak neviditelné významy produkované subjektem.

Podle Lessinga „Prostředkem, jehož používá malířství, aby nám dalo na srozuměnou, že v jeho kompozicích se musí to či ono posuzovat jako neviditelné,

---

<sup>306</sup> Gotthold Ephraim LESSING: Laokoon čili o hranicích malířství a poesie (1766), Praha 1960, kapitola XII.

bývá řídký mrak, kterým malířství tyto věci zahaluje před spoluúčinkujícími osobami. Zdá se, že i tento mrak je převzat z Homéra. Když se totiž v bitevní vřavě někdo z důležitých reků ocitá v nebezpečí, z něhož ho může zachránit jedině božská moc, dává ho básník zahalit od ochranného božstva v hustou mlhu či v noc a tak ho odvést pryč... proto jsem se vždy podivil, našel-li jsem tento básnický výraz realizován, našel-li jsem na obraze skutečný mrak, za nímž jako za španělskou stěnou stojí rek, ukrytý před nepřítelem. To básníkovým míněním nebylo. Znamená to překročení hranic malířství, neboť tento mrak je tu pravým hieroglyfem, pouhým symbolickým znakem, který nedělá vysvobozeného reka neviditelným, nýbrž který volá na pozorovatele: musíte si ho představit jakožto neviditelného! Mrak tu není ničím lepším než popsané cedulky, které na starých gotických obrazech vyčnívají osobám z úst.“ To, co odporuje klasickým zásadám poetiky, tedy jednota děje a časo-prostoru, je podle Lessinga ve vizuálním obraze nepřipustné. Pásy mlhy či mraků rozdělují obraz na časově nejednotné lakuny různých realit. Atmosférické či světelné efekty, které znejasňují optickou čitelnost obrazu a vnáší do něj metaforický rozměr, obraz degradují.

Lessing: „Homérskou mlhu si však nepřivlastnili malíři jen v těch případech, kde jí použil... sám Homér: při zneviditelněních, při zmizeních; nýbrž všude tam, kde divák má na obraze vidět něco, co... zobrazené osoby nepozorují... Nestačí tedy říci, že mrak je u malířů libovolným a nepřirozeným znakem; tento libovolný znak nemá ani určitou jednoznačnost, kterou by jako takový mít mohl; malíři ho totiž potřebují stejně, aby udělali viditelné neviditelným, jako aby udělali neviditelné viditelným.“ Lessing poměrně přesně vystihl podstatu problému. Využití neurčitého atmosférického jevu v obraze opravdu není jednoznačné a má symbolickou povahu. Od doby romantiky je

těmto kvalitám však přisuzována kladná hodnota. Narušení klasického konceptu obrazu jakožto řezu optickou pyramidou už není považováno za směšný prohrěšek, ale za zdroj pro nové myšlenkové a fantazijní zkušenosti.

Za neviditelným u Friedricha se neskrývají ani jednoznačné pojmy ani symboly. Friedrich objevil nové vizuální pole: sféru nejasného, nejednoznačného, relativního. To vše souvisí s dobovou koncepcí vnímání jakožto subjektivního výkonu spoluprotvorby fenoménů. Dříve toto vizuální pole viditelné nebylo nebo alespoň nebylo přípustné. Oscar Wilde říká: „At present, people see fogs, not because there are fogs, but because poets and painters have taught them the mysterious loveliness of such effects. There may have been fogs for centuries in London. I dare say there were. But no one saw them, and so we do not know anything about them. They did not exist till art had invented them.“<sup>307</sup> A opravdu: mlha a neviditelné pro zrak neexistovalo, dokud to umění nevytvořilo. Tím se zároveň rozpadla tradiční koncepce obrazu, který se začal štěpit mezi vševidoucí reprezentace vědecké a zábavné a prázdná díla „vysokého“ umění. Moderní kultura má v tomto rozštěpu svůj počátek, o kterém Friedrichovy obrazy mlhy názorně vypovídají.

---

<sup>307</sup> Oscar WILDE: „The Decay of Lying“, in The Collected Works of Oscar Wilde, Ware, Wordsworth Editions 1997.





### III. III.

#### **Vzduch, závoj, skvrna: další limity vidění**

Různé interpretace Friedrichova diptychu se shodují v tom, že jedním z hlavních témat těchto maleb je reprezentace vzduchu („těžkého vzduchu“ apod.) či atmosféry. Reprezentace těchto „neurčitých“ fenoménů má svojí tradici a historii, ale teprve v moderní době se stala rozšířenější praktikou. Tento fenomén bychom mohli najít opět už u Leonarda, který měl velký zájem o přírodní procesy a dění, čímž se odlišoval od hlavního dobového zájmu o stálé entity a přesně ohraničené tvary (toto tvrzení je třeba brát s rezervou, neboť v třeba v manýrismu se objevuje tendence k určité procesuálnosti, tematizující především rozpad a optickou nejednoznačnost). Leonardo však při svém výzkumu atmosférických jevů předjímal práci moderní vědy, která se procesuální fenomény snaží kategorizovat, popsat a zviditelnit. Moderní věda se do značné míry zabývá zviditelňováním neviditelného. Tím se vědecký obraz odlišuje od moderní umělecké reprezentace, která naopak přichází s vyprazdňováním vizuálního pole, se znejasňováním viditelných tvarů.

Od doby osvícenství jsou zkoumány různé kvality vzduchu. Doboví lékaři, přírodovědci a hygienici věnují pozornost především jeho pachovým kvalitám. Podle

nich je posuzována čistota životního prostředí, jeho zdravotní závadnost či nezávadnost.<sup>308</sup> Hygiena se rodí jako moderní obor ke konci 18. století a jedním z jejích hlavních zájmů je sledování úrovně kvality vzduchu a vody. Zakladatelem veřejné hygieny byl Johann Peter Frank (1745-1821), jehož hlavní dílo tvoří „System einer vollständigen medicinischen Polizey“ (1779 - 1819) - zde udílí rady lékařům a zdravotním sestřám, navrhuje urbanistické úpravy měst, snaží se o zlepšení obecných pracovních podmínek. Především chudinské a industriální části měst byly považovány za zdroj znečištění a následných epidemií. Města měla mít otevřenější strukturu, měla obsahovat více zeleně. Ve znečištěných oblastech byly rozpoznávány různé druhy zápachů nečistého vzduchu (miazma). Vzduch byl tedy v této době zkoumán především jinými smyslovými orgány než je oko. Dřívější tradice reprezentace vzduchu však využívala i jeho vizuálních kvalit.

Především se jedná o známé Leonardovy poučky o zobrazení hloubky vzduchu (sfumato), jeho barevných kvalit a dokonce i tvarových vlastností atmosféry (formy sleduje Leonardo ve svých kresbách bouří, deště apod.). A zároveň jde o určité vizuální metafory, spjaté s reprezentací vzduchu jakožto součástí učení a mýtů o čtyřech živlech či elementech<sup>309</sup>. Vzduch jakožto jeden ze základních elementů byl zobrazován za pomoci personifikací, geometrických symbolů a alegorií. Učení o elementech se podobá dalším tradičním kategorizacím různých oblastí - teorii temperamentů, rozlišování denních či ročních dob, zkoumání jednotlivých smyslů apod. Tento typ systémů měl vliv na tradici lékařství i další oblasti předmoderní vědy (alchymii atd.). Proměnlivé jevy jako třeba atmosféra zde tedy byly vnímány poněkud jiným způsobem než v moderní době a jejich skutečná procesualnost byla proto

---

<sup>308</sup> Alain CORBIN: Narcis a miazma. Pach a společenské představy 18. a 19. století, Praha 2004.

<sup>309</sup> Tradicí zobrazení čtyř elementů se zabývá např. Francesca RIGOTTI (ed.): Luft, Erde, Wasser, Feuer: die vier Elemente und ihre Metaphern, Bologna 1996.

mnohdy víceméně „neviditelná“. Moderní zájem o proměnlivé jevy se liší od starší tradice přinejmenším v tom, že vzniklo větší množství kategorií pro jejich popis. Z jednoduchého systému se staly složitější algoritmy (například v Cozensově popisu různých krajinných charakterů, ve fyziognomii organismů i anorganických jevů atd.).

Proměnlivé jevy byly tradičně chápány spíše jako transcendentální entity či mezistupně mezi profánní a sakrální sférou (například čínské snové mraky, zobrazení oblak na evropských votivních obrazech atd.)<sup>310</sup>. Pozemské entity byly naproti tomu tradičně považovány za prostorové, geometricky definovatelné kvality. Moderní doba stáhla proměnlivé jevy na zem, začala se jimi zabývat jako profánní skutečností. Vzniká nová „kartografie nebe“. Vizualizace těchto dříve neuchopitelných jevů hraje velkou roli. Neviditelné se stává v moderní době přístupným pro pohled (fyziologie studuje vnitřní procesy v organismu a vizualizuje je za pomoci grafů, které mají mnohdy podobu nového ornamentu, jehož hlavní tvarovou metaforou je vlna - jako například ve fotografických studiích pohybu od Mareyho či Muybridge). Při vizualizacích proměnlivého jevu či procesu je sledována především jeho aerodynamika. Vědecký obraz se snaží zachytit pohyb procesu, jeho jednotlivé stavy i jeho celkovou křivku.

Při studiu aerodynamiky jevů je za základní pomůcku používána fotografie, graf a přístroje z oblasti prehistorie filmu. To, co dříve nepatřilo do oblasti vizuálního obrazu pro svou beztvartost, získává nyní jistou formu a interpretovatelný význam. Jedněmi z nejznámějších reprezentací vzduchu jsou fotografie od Étienne-Julese Mareyho<sup>311</sup>.

---

<sup>310</sup> Stephan KUNZ (ed.): *Wolkenbilder. Die Erfindung des Himmles*, München 2005. Werner WEHRY (ed.): *Wolken - Malerei - Klima in Geschichte und Gegenwart*, Berlin 1997.

<sup>311</sup> Georges DIDI-HUBERMAN a Laurent MANNONI: *Mouvements de l' air. Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*, Gallimard, 2004.

Marey fotografoval v letech 1899-1901 obarvený proud vzduchu (kouř), vháněný do uzavřené komory. Proudů vzduchu byly kladeny do cesty různé překážky, které způsobovaly nejrůznější turbulence a tvarové proměny. I to, co je běžně neviditelné, se stalo tedy v moderní vědě a obraze dostupným pro oko. Ještě důležitější je, že ve vědeckém obraze se stal přípustným tvar, který neměl geometrickou povahu a dokonce na první pohled implikoval chaos a náhodnost. Byly zde hledány určité zákonitosti, které by mohly být prakticky využity (například v aerodynamice strojů apod.). Sledování proudu vzduchu je jednou z krajních oblastí, kam může moderní věda zajít. Tato problematika se totiž příliš podobá sférám zájmů dvou emblematicky nevědeckých oblastí: esoteriky a umění. I esoterika využívá v té samé době postupů vizualizace či materializace neviditelného (či duchovního) a umění spěje nezadržitelně k avantgardní kategorii „beztvarosti“ či neurčitosti.

Kolem roku 1800 byl vzduch teoretizován především ve vznikající moderní hygieně, ale také v estetických teoriích percepce a reprezentace krajiny. Tomuto tématu se věnoval například Alexander von Humboldt. Ten tvrdil, že malíř se při zachycení krajiny má věnovat i pečlivému rozlišování různých organických a anorganických jevů (geologickým útvarům, formám mračen, strukturám vegetace) a umělecká reprezentace se tak má přibližovat exaktnosti přírodovědy. Humboldt tvrdil, že charakter určitých prostředí tvoří především druh rostlinstva, ale velkou měrou též obrys pohoří, fyziognomie zvířat a rostlin, nebeská modř, tvary mraků a průhlednost vzduchu<sup>312</sup>. Humboldt byl hlavním představitelem dobově velmi oblíbeného oboru fyziognomie přírody. Podrobně studoval krajinné charaktery nejrůznějších částí světa (například Latinské Ameriky atd.). Tento zájem o charakter přírodních jevů nekončil

---

<sup>312</sup> Alexander von HUMBOLDT: *Ansichten der Natur*, Adolf MEIER-ALBICH (ed.), Stuttgart 1969, s. 76.

pouze u jejich tvarového popisu, ale směřoval i k hlubší interpretaci. Z tvarových rysů byla odečítána kvalita životních podmínek, ale též komplexnější historie přírody.<sup>313</sup> Vizuální rysy přírodních jevů byly považovány za velmi důležité znaky, vypovídající o podstatě, vnitřním uspořádání a účelu přírody. Vizualizovány nyní byly hlavně proměnlivé a nepravidelné fenomény, což souviselo i s dobovou estetikou krajiny (především s pojmem *pitoreskna*).<sup>314</sup> Krajina byla od 18. století nově vnímána jako nepravidelná, překvapivá. Tento koncept se promítl třeba do dobové podoby zahrad, které už byly chápány jako vnější svět a nikoli jako rozšířený interiér, jehož hlavním strukturálním rysem byl ještě v baroku symetrický ornament. Zájem o nepravidelné přírodní útvary, přítomný ve fyziognomice, je v opozici vůči klasickým obrazovým strukturám: symetrii, kontrastu, hierarchii řádů apod. Fyziognomika a estetika *pitoreskního* otevírá nové vizuální a obrazové pole: zajímá se o proměnlivé, náhodné, rostlé, nezřetelné...

Vzduch a klima se staly jednou z hlavních oblastí zájmu Ruskinovy teorie umění a percepce. Autor kupříkladu tvrdí: „It is a painting of the air, something into which you can see, through the parts which are near you into those which are far off; something which has no surface, and through which we can plunge far and farther, and without stay or end, into the profundity of space...“<sup>315</sup>. Ruskin tedy komentuje i problematiku vstupu či ponoru do obrazu. Do obrazu se můžeme ponořit právě proto, že reprezentuje vzduch, skrz který se díváme a směřujeme stále do větší hloubky. Problematika ponoření se do obrazu byla zmiňována už v souvislosti s Friedrichovým diptychem. O vstupu do obrazu zde uvažoval zmiňovaný Heinrich von Kleist. Kleist

---

<sup>313</sup> Dušan PLEŠTIL: *Okem ducha*, Praha 2006.

<sup>314</sup> John MACARTHUR: *The picturesque : architecture, disgust and other irregularities*, London 2007.

<sup>315</sup> John RUSKIN: *The Complete Works*, Alexander WEDDERBURN (ed.), díl 3, London 1903, část *Modern Painters*, kapitola *Of Truth of Skies*.

však měl ještě za to, že do obrazu vstupujeme díky tomu, že se ztotožníme s jeho protagonistou, tj. s figurální stafází (v případě Mnicha na pobřeží se divák ztotožňuje se stále pochybující faustovskou postavou filosofa, potažmo umělce samotného, neboť tuto figuru lze číst i jako Friedrichův krypto-autoportrét ).<sup>316</sup> Ruskin se však domnívá, že diváka zve do obrazu reprezentace určitých atmosférických jevů, která výjev prohlubuje a činí ho plastickým či hmatatelným. Vzduch jakoby v obraze byl přítomen reálně a obraz byl díky němu otevřený.

Motiv otevření obrazu s pomocí reprezentace vzduchu není ve Friedrichově případě jednoznačný. Obraz je za pomoci reprezentace atmosférického jevu beze sporu otevřen směrem k nekonečnu (rozostření horizontu či zatemnění dálky hrálo už od Leonarda a Edmunda Burkeho roli prohloubení výjevu k skutečnému či umělému nekonečnu). Friedrichovo zatemnění či zahuštění vzduchu (opisované jako jeho tíha) však viditelnost ztěžuje a prostor zjevně i uzavírá a znepřístupňuje. Pohyb k nekonečnu se tak odehrává hlavně v myšlenkové aktivitě diváka a není přítomen v pohledu samotném. Ruskin si ovšem této skutečnosti musel být částečně vědom. Jeho interpretace totiž vycházejí hodně z pozorování maleb Turnera, který využíval velkou měrou motiv rozostření dálky a zahuštění atmosféry. Turnerovy obrazy byly dobově vnímány i jako neviditelné, neboť oslepovaly diváka (tento výklad se objevuje v dobových karikaturách, na kterých z Turnerových obrazů vychází ostré světlo, před kterým si divák musí zakrývat oči). Jasně čtení Turnerových obrazů znesnadňovala podle dobových výkladů též jeho malířská technika, využívající neuspořádaných stop širokého štětce. V těchto souvislostech se uvažuje o rozdílech mezi Friedrichem a

---

<sup>316</sup> To tvrdí Hilmar FRANK: Caspar David Friedrichs „Mönch am Meer“ im Kontext der Diskurse, in: Lothar JORDAN (ed.): Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. Caspar David Friedrichs Gemälde „Der Mönch am Meer“ betrachtet von Clemens Brentano, Achim von Arnim und Heinrich von Kleist, Frankfurt am Oder 2004, 11.

Turnerem (Friedrich naopak využíval přesně ohraničených a detailně zpracovaných tvarů). Friedrichovy minuciózní formy jsou však často postaveny za bariéru neprůhledného atmosférického či světelného jevu, který je jakýmsi povrchem či přední vrstvou (plánem) obrazu. Ruskin tvrdí, že vzduch povrchem není, což platí ovšem pouze v případě průhledného vzduchu. Jak jsme zmínili v souvislosti s teorií mimiker, v okamžiku znejasnění vztahu figury a místa se rozpadá koncepce geometrického prostoru a obraz se stává neperspektivní reprezentací. Vnímání pak přestává fungovat konvenčně jako nástroj rozlišení tvaru a okolí a stává se patologickým, tj. neschopným orientace. To do značné míry souzní s Ruskinovou koncepcí „nevinného oka“, odpoutávajícího se od předem naučených konvencí. I „nevinné“ vidění je patologické, nerozlišuje konvenčně plastický volumen a plochu pozadí, ale pouze určité množství světla či barevné tóny. Základní matérií tohoto vidění je skvrna, jak se ukázalo především v období impresionismu.<sup>317</sup>

Tradičně zpochybňoval status vidění motiv závoje. Tento motiv už byl komentován v případě Goetha a Friedricha. Oba uvažovali o určitých závojích zahalujících krajinou scénérii (mlha, sníh). Goethe tento moment znejasnění považoval za cosi negativního a tvrdil, že rozostření vidění odráží tvůrce od touhy vytvořit reprezentaci. Jakožto klasicista a osvícenec vyžadoval Goethe jasně popsateľné tvary. Friedrich naproti tomu připisoval nejasným fenoménům imaginativní potenciál. Závoj podle Friedricha vyzývá diváka k určité aktivitě, spolupodílu na zobrazení. I podle Friedrichova následovníka, romantického krajináře Carla Gustava Caruse ovlivňuje atmosférický závoj pocity recipienta a pomáhá duchovně prolomit

---

<sup>317</sup> Carla CUGINI: "Er sieht einen Fleck, er malt einen Fleck" : physiologische Optik, Impressionismus und Kunstkritik, Basel 2006.



konečnost směrem do nekonečna<sup>318</sup>. Závoj už dříve zpochybňoval status klasického obrazu. Klasický obraz byl chápán jako „otevřené okno“, perspektivní reprezentace, opírající se o představu mimésis. Závoj jakožto obraz není „umělým obrazem“ (technei eikones<sup>319</sup>), ale „přirozeným obrazem“ (physei eikones). Obraz zde nevzniká zásahem lidské ruky, ale jako následek přírodního procesu či zázraku (v tom případě je obraz označován za acheiropoietos). Do oblasti přirozených obrazů patří odrazy ve vodní hladině, otisky či stíny. Do oblastí zázračných acheiropoietos patří některé „posvátné obrazy“; v křesťanské tradici například Veroničina rouška či Turínské plátno<sup>320</sup>. Tyto obrazy vznikly jako přímé otisky těla na rouškách, mají tedy blízko k indexovému znaku. Index (otisk, stopa apod.) nebyl v novověku považován za obraz v pravém slova smyslu. Obrazy či zobrazivými znaky byly například podle Portroyalské logiky abstraktní či konkrétní reprezentace, dnes bychom řekli symboly či ikony, například mapy a portréty. Otisk nepatří ani do jedné z kategorií. Tím pádem z klasického konceptu obrazu vypadává a tematizuje problém konce obrazu či odmítání napodobivého obrazu. Příklon k tomuto typu obrazu, který vlastně není reprezentací, neboť nezpřítomňuje celek označovaného, prý do značné míry charakterizuje moderní výtvarnou kulturu a především pak avantgardu<sup>321</sup>.

Jeden z tradičních příkladů závoje v obraze představuje Veroničina rouška. Je zde redukován prostor výjevu i novověké konstrukční prostředky. V tom se tento tradiční

---

<sup>318</sup> Carl Gustav CARUS: Briefe und Aufsätze über Landschaftsmalerei, Leipzig 1982 (psáno v letech 1815-1835), 3. dopis, 2. příloha.

<sup>319</sup> Kategorie umělého a přirozeného obrazu zavádí Platón ve svém spise „Sofista“. K tomu např. Oliver R. SCHOLZ: Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildlicher Darstellung, Frankfurt am Main 2004, s. 8.

<sup>320</sup> Vztahem acheiropoietos k evropské obrazové tradici a ikonoklasmu se zabývá např. James ELKINS: On Pictures and the Words that Fail them, Cambridge 1998, kapitola The Unrepresentable, the Unpicturable, the Inconceivable, the Unseeable.

<sup>321</sup> Vztahem moderního umění a ikonoklasmu se zabývá např. Peter WEIBEL: Der Ikonoklasmus als Motor der modernen Kunst: von der Repräsentation zur Partizipation, in: Christoph WULF a Jörg ZIRFAS (ed.): Ikonologie des Performativen, München 2005.

motiv podobá závoji u Friedricha: i zde je s jeho pomocí narušen klasický obraz a jeho snaha o viditelnost a jasnost. Závoj hrál značnou roli už v antických mýtech o obraze a umění. Plinius popisuje malířskou soutěž mezi Parrhasiem a Zeuxisem: „ten prý se pustil do závodu se Zeuxidem, a když onen přinesl hrozny, namalované s takovým úspěchem, že na místo přiletovali ptáci, sám prý přinesl plátno, malované s tak napodobenou věrností, že Zeuxis žasna nad rozsudkem ptáků naléhavě žádal, aby konečně po odstranění plátna mu byla malba ukázána, a pochopiv omyl, postoupil palmu vítězství upřímně se zastyděv, ježto sám oklamal ptáky, Parrhasios však umělce.“<sup>322</sup> Rouška („plátno“) zde tedy hraje roli mistrovské umělecké reprezentace, která dokáže oklamat oko více než jakákoli jiná zobrazená věc. Při zobrazení tohoto motivu jsou důležitá očekávání či nastavení diváka. Rouška či opona totiž implikuje, že se otevře a odhalí se za ní skrytý výjev. Opona hraje roli určitého dispozitivu, zprostředkovávajícího přechod mezi realitou a virtualitou či mezi „před“ a „za“. Stejný význam má závoj ve Friedrichových malbách. I zde vyzývá k přechodu mezi popředím a pozadím, mezi vnějším a vnitřním, mezi pozemským a transcendentním. Za Friedrichovou oponou se skrývá nekonečno, prostor imaginace. Roušku nelze odstranit (stejně jako u antického umělce), neboť pak by proud fantazie byl přerušen. Pouze nepřítomnost viditelných entit (tj. neviditelnost toho, o čem je řeč - třeba nekonečna) zaručuje, že proud divákovi představivosti se dá do pohybu.

Podobně se o neurčitých, nejasných vizuálních jevech uvažuje později v surrealismu. I zde mají tyto neurčité fenomény aktivizovat imaginaci. Jedním z důležitých fenoménů tohoto typu je v surrealismu „atmosféra“. Tento pojem byl dříve vykládán jakožto „nálada“, tedy jakožto subjektivní reflexe vnějšího. I v surrealismu hraje

---

<sup>322</sup>

Gaius PLINIUS SEKUNDUS: O umění a umělcích, Melantrich, Praha, kapitola 35, část 65.

psychický obraz velkou roli: například Salvador Dalí vytváří tzv. psycho-atmosféricko-anamorfotické objekty. Jedná se často o beztvare útvary, relikt podvědomé činnosti. Tuto beztvarost definoval Bataille jakožto „informe“<sup>323</sup>. Pojem atmosféry vycházel též z tradice „neostrosti“, kterou odstartoval Leonardo svým učením o imaginativní způsobilosti skvrn a proměnlivých klimatických jevů<sup>324</sup>. I v surrealismu mají neostré tvary imaginativní rozměr a jsou zkoumány jakožto fenomény, za kterými se něco skrývá (v tomto případě určité nevědomé obsahy). Neostrost byla ke konci 19. století součástí působivosti „ušlechtilých“ fotografických tisků, které se snažily přiblížit tzv. přirozenému vidění. Neostrost sugeruje v surrealismu též haptické kvality, o kterých byla zmínka už i v případě noření se do mlhy u Friedricha a jeho souvislosti s dobovým vnímáním fragmentu. Po roce 1900 se atmosféra stala synonymem dobového pojmu aura, který využíval nejen Walter Benjamin pro definování statusu uměleckého díla, ale i esoterické teorie (které mluvili o tzv. energetickém těle).

Esoterický význam aury nás přivádí zpět k problematice závoje. Pojmy atmosféra, závoj, neostrost (tedy potažmo skvrna atd.) jsou, jak už je zřejmé, poměrně úzce provázány. Všechny tyto pojmy hrají roli v koncipování moderního umění a jeho netradičního statusu. Umění respektive elitní obraz je za pomoci těchto pojmů definován jako nemimetický, tedy z klasického hlediska se vlastně o obraz nejedná. Proto lze v určitém smyslu o moderní kultuře mluvit jako o ikonoklastické, přímo vytlačující obraz z oblasti viditelnosti. Esoterická aura (respektive atmosféra) a esoterický závoj byly zkoumány současně, respektive závoj byl chápán jako

---

<sup>323</sup> O souvislostech beztvarosti a atmosféry v surrealismu se zmiňuje Ilka BECKER: „Air de Paris“. *Atmosphären und das Fotografische im Kontext surrealistischer Publikationen*, in: Wilhelm VOSSKAMP a Brigitte WEINGART (ed.): *Sichtbares und Sagbares*, Köln 2005, 190-215.

<sup>324</sup> Problematiku neostrosti komentuje Wolfgang ULLRICH: *Die Geschichte der Unschärfe*, Berlin 2002. Estetický rozměr atmosféry rozebírá Gernot BÖHME: *Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik*, in: idem: *Atmosphäre*, Frankfurt am Main 1995, 21-48.

zviditelnění či materializace aury<sup>325</sup>. Zájem o neviditelné fenomény duchovního charakteru či o jakési základní entity či látky navazuje na starší zájem o „éter“.

Éterem se zabývala jak exaktní věda, tak určité duchovní disciplíny. Byl považován za látku sjednocující v sobě vlastnosti různých prvků či skupenství a v podstatě za určité přechodové stádium mezi světem hmotným a duchovním.

Materializace „energetického těla“ se též pokouší o podchycení fenoménu, zprostředkovávajícího kontakt mezi tělem či hmotou a duší. Tato materializace byla zviditelňována za pomoci fotografie v parapsychologických „laboratořích“ (hlavně v době kolem roku 1900). Užití postupy se snaží na jednu stranu o exaktní podchycení duchovních věd a na druhou o re-spiritualizaci exaktních disciplín. „Světelné tělo“, které je prostředníkem mezi duší a hmotou je zároveň chápáno jako pralátka (a tím se podobá učení o éteru). Teleplasmatické závoje jsou popisovány jako „psychická fluida“, tedy jako cosi tekutého či těkavého (plynného). To souvisí s dobovým exaktním výzkumem pohybu určitých proměnlivých látek, především vzduchu, jak je to přítomno například na zmiňovaných fotografiích Mareyho. Je třeba zdůraznit nápadnou tvarovou podobnost esoterické „pralátky“ a Mareyho fotografií proudu kouře, proměněného nárazem na různé překážky v aerodynamické komoře. Tato podobnost není náhodná. Obě strategie vizualizace neviditelného se opírají o nové vizuální a obrazové strategie a zájmy. Základní tvarovou metaforou se stává vlna či vlnění, křivka. Projevuje se zájem především o vizualizaci pohybu, procesu (to je patrné i v umění a designu přinejmenším od secese). Pohyb či proces byl také dříve považován v podstatě za neviditelný, neboť správná percepce se uskutečňovala za pomoci jednoho oka zafixovaného u hledí optického aparátu a ne za pomoci obou,

---

<sup>325</sup> K problematice esoterického závoje např. Joseph IMORDE: Schleier aus dem Nichts: Materialisierungsphänomene und ihre Dokumente, in: Johannes Endres (ed.): Ikonologie des Zwischenraums : der Schleier als Medium und Metapher, München 2005, 361 – 384.

pohybujících se očí. Pohyblivé oko je tematizováno teoreticky více až ve 20. století (alespoň v oblasti umělecké teorie se s tím setkáváme třeba u Emila Filly).<sup>326</sup> Ve fyziologii 19. století byl studován proces percepce pohybu a poté simulován za pomoci nových optických aparátů (phenakistiscop apod.). Kontrast klasického statického oka a pohybujícího se moderního oka komentuje například Norman Bryson za využití pojmů „gaze“ a „glance“. Gaze je klasický pohled, v podstatě strnulé oko či objektiv přístroje, zatímco glance téká po moderní zmnožené podívané a syntetizuje více časových okamžiků.<sup>327</sup>

Vizualizace neviditelného tedy souzní i s tímto moderním zájmem o pohyblivost vizuálního aparátu. Moderní vědecký i umělecký obraz se obrací k fenoménům, které byly dříve považovány za nezachytitelné právě pro svůj pohybový a časový charakter. Vědecký obraz (nebo pseudo-vědecký obraz) se snaží o novou detailní kategorizaci těchto fenoménů, kdežto umělecká či elitní reprezentace se jim snaží ponechat jejich „svobodu“ (připomínám, že Friedrich nebyl spokojen například s Howardovou kartografií mraků a plédoval pro jejich chápání jako zcela svobodných, tedy náhodně se utvářejících jevů). Proto se v umění později více uplatňuje pojem beztvareho (informe) jakožto náhodného a neostrého jevu aktivizujícího imaginaci a spoluúčast diváka. Například Lacan později považuje závoj za vizuální entitu, která vede diváka k sobě samému a spolupodílí se na vzniku subjektu. Pozorování závoje je totiž sebereflexivní činností, oko se obrací zpátky k sobě a rozpoznává sebe sama jako součást obrazu<sup>328</sup>. Při pozorování závoje divák fakticky nevidí nic, ale jeho

---

<sup>326</sup> Emil FILLA: *Práce oka*, Praha 1934.

<sup>327</sup> Norman BRYSON: *Vision and Painting*, London 1983.

<sup>328</sup> Nicola SUTHOR: „Triumph, über das Auge, des Blicks“: zu Jacques Lacans Bildbegriff als Theorie des Schleiers, in: Johannes ENDRES (ed.): *Ikonologie des Zwischenraums - der Schleier als Medium und Metapher*, München 2005, 35-58.

současná touha vidět ho vede k rozlišení subjektu a objektu do struktury symbolického řádu. Parrhasiova rouška umožňuje distanci diváka a obrazu (na rozdíl od iluze). Neviditelné odvádí diváka od „naivní víry“ v optickou iluzi, konstruuje určité pojmy a spolupodílí se na dialektice vnějšího a vnitřního světa (či tělesného a konceptuálního apod.)<sup>329</sup>.

Moderní obraz se tedy spolupodílí na vzniku sebe-vědomého a zároveň aktivního diváka. Tato jeho aktivita se projevuje i tam, kde musí asociovat významy z nezřetelných vizuálních jevů, k nimž patří výrazným způsobem skvrna. Se skvrnou vstupuje do reprezentace náhoda, tedy určitý druh „přirozeného“ či automatického obrazu, vznikajícího víceméně bez zásahu autorovy ruky. Skvrna se vesměs vyznačuje beztvarostí, která relativizuje klasické obrazové struktury a postupy konstrukce. Skvrna je většinou stopou nějakého objektu, tj. indexovým znakem. Jako stopa se skvrna projevuje už v antických mýtech, jak bude dále rozvedeno, ale i například v současné masové kultuře, třeba v reklamách na prací či čisticí prostředky. Skvrna v reklamách vystupuje jako nepřítel řádu, neboť je chaotická, nestrukturovaná, vzniká náhodně a nepodléhá tedy racionální kontrole. V současné masové kultuře se projevuje určitá fobie ze skvrny. Skvrna je zde totiž také alegorií dočasnosti, smrtelnosti, neboť znečištění evokuje rozklad, erozi. Masový obraz se snaží divákovi sugerovat představu nesmrtelnosti a věčnosti řádu, kterou zabezpečují nejrůznější čisticí prostředky. Tyto prostředky jsou dnes většinou označovány za přírodní produkty, na rozdíl od důrazu na chemické látky, který komentoval ještě Barthes.<sup>330</sup>

---

<sup>329</sup>

O naivní víře v procesu vidění píše Maurice MERLEAU-PONTY: Viditelné a neviditelné, Praha 1998.

<sup>330</sup>

Roland BARTHES: Mytologie, Praha 2005.

Skvrna v dnešní masové kultuře má pouze negativní konotace. Scénář příběhu o potřísnění, znečištění či zneuctění je vždy stejný. Čistý povrch je nejprve potřísněn, jeho věčnost a posvátnost je tím narušena. Pak následuje boj se zlem: čištění, praní apod. Nakonec je zase dosaženo kýženého stavu čistoty a věčnosti a takto „proměněná“ látka je adorována: je přikládána k tváři, líbána na způsob posvátného obrazu (osculatorium). Současná masová kultura využívá tradičních opozic dobra a zla, smrti a věčného života. Skvrna jakožto abjektivní entita (tedy entita rušící hranice subjektu a objektu) je jednoznačným narušením řádu.<sup>331</sup> Tradičně však skvrna neměla pouze negativní konotace, ale byla chápána i jako typ obrazu s velkým imaginativním potenciálem. Náhodně vznikající obraz, stopa akce (skvrna) byla schopná reprezentovat tam, kde toho klasický obraz nebyl schopen a byla schopná aktivizovat divákovu či umělcovu představivost. Takto interpretuje význam skvrny například Plinius, Leonardo, Alexander Cozens či surrealisté.

Plinius píše: „Jest na ní zobrazen podivuhodným způsobem pes, kterého zároveň malovala i náhoda. Soudil, že nevyjadřuje u něho dobře pěnu oddychujícího, ačkoliv v ostatní části celé si vyhověl, což bylo krajně nesnadné. Nelíbilo se mu právě umělecké vyjádření a nebylo možno to odstraniti; zdálo se mu, že to je přehnané a že se příliš vzdaluje pravdy, že ona pěna jest namalována, že však nevychází z tlamy; mučen úzkostlivými myšlenkami, ježto si přál míti na obraze pravdu, ne pravděpodobnost, setřel častěji barvy a změnil štětec, nikterak nejsa s prací spokojen. Posléze v hněvu na umění, které stále bylo možno pozorovati, vrhl houbu na to místo malby, s kterým nebyl spokojen, a ona vrátila odňaté barvy, tak jak si to přála jeho pečlivost, a tak náhoda nahradila na malbě přirozenost. Podle tohoto

---

<sup>331</sup> Julia KRISTEVA: Powers of Horror: An Essay on Abjection, New York 1982.

příkladu dodělal prý se i Nealkes úspěchu v namalování pěny koňské tím, že podobně vrhl houbu, když maloval poppyzonta krotitele, jak zadržuje koně. Tak objevil Protogenes i náhodu.<sup>332</sup> Plinius popisuje ve své *Historia Naturalis* zvláštní čin malíře Protogena, který, když nemohl zobrazit tradičními prostředky pěnu u tlamy psa, vrhl na malbu houbu, jejíž stopa pěnu náhodou zachytila velmi výstižně. Je třeba zdůraznit, že Protogenovým zájmem bylo pravdivé zobrazení. Tradiční ikonické či symbolické nástroje k zobrazení pravdy nedostačovaly, kdežto indexový znak se k tomuto účelu skvěle hodil. Plinius tvrdí, že tento typ znaku vzniká náhodou, bez racionální kontroly a bez vedení autorovy ruky. Takovýto znak byl schopen naplnit antické očekávání mimetického znázornění lépe než jakýkoli jiný prostředek.

Využití stopy či skvrny pro mimézi je spíše výjimkou, která odpovídá antickým představám o funkci obrazu. Později má skvrna poněkud jiné významy.

Ikonoklastické tendence využívají skvrnu naopak jako nástroj zpochybnění či narušení mimetického obrazu (obrazy Krista jsou překrývány skvrnami na všech důležitých místech - je zakrývána tvář, končetiny a posvátné symboly, atributy).

Skvrna je chápána jako opak racionálně konstruovaného obrazu. Přesto mezi těmito dvěma typy obrazu může existovat jistý vývoj či souvislost. Podle Leonarda je pozorování skvrn základem k vytvoření kompozice výsledné reprezentace. Podobně uvažuje v 18. století krajinář Alexander Cozens. Cozens radí tvůrci krajinné scenérie, aby nejprve pokryl papír náhodnými tušovými skvrnami (skvrnu označuje termínem „blot“). V těchto skvrnách si pak může umělec představit konkrétní kompozici krajiny, různé přírodní i architektonické útvary i figurální stafáž.<sup>333</sup> Cozens uvažuje ještě jako klasicista: výsledkem práce umělce nemá být nejasná a náhodná skvrna, ale jasně

---

<sup>332</sup> Gaius PLINIUS SEKUNDUS: *O umění a umělcích*, Melantrich Praha, kniha 35, části 102-104.

<sup>333</sup> Alexander COZENS: *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, London 1785/86.



definovaná a přehledná kompozice. Cozens projevuje i své osvícenecké zájmy o kategorizaci přírodních jevů: vytváří tabulky různých krajinných typů (podle podnebí, geografické polohy, denní a roční doby apod.). Krajinářská kompozice pak má být konkrétním výběrem z těchto variant (či jejich algoritmem) a má tak mít až exaktní povahu, neboť zachycuje úzce časově i prostorově vymezenou entitu. Takový obraz je však na druhou stranu ještě klasicistně komponovanou skladbou motivů. Nové už je však studium jednotlivých fenoménů - oblak, vegetace atd., které se odvíjí od zkušenosti a studia v plenéru. Skvrna u Cozense tedy slouží komponování obrazu, který vzniká na průsečíkú klasických postupů, exaktního pozorování a náhody.

Cozensova metoda „algoritmů“ měla později ohlas u řady krajinářů 19. století - například u Constabla ad. Náhodná skvrna jako základní vodítko pro imaginaci sloužila též v surrealistické koncepci obrazu. Zde už se stává mimořádně důležitým podíl diváka. S tímto zapojením diváka za pomoci reprezentace neurčitých tvarů se setkáváme už v případě Friedricha. Připomeňme, že Semler komentuje na Friedrichově diptychu i motiv pěny na mořských vlnách. Pěna je od antiky emblematickým příkladem skvrny a náročného malířského problému, který je třeba řešit ne-napodobivými metodami (tedy s využitím indexového znaku). Friedrich sice na plátno nevrhal houbu, ale byl si asi vědom asociací, které jsou s určitými motivy spojovány (například zobrazení vinných hroznů se tradičně také odvolávalo na antické mýty o umění).

Vrhání barvy na plátno mělo tradičně určitý religiózní podtext - napodobovalo to některé náboženské praktiky (třeba kropení svěcenou vodou nebo se to vztahovalo k

motivů Kristovy krve ).<sup>334</sup> Vrhání barvy v podobě neuspořádaných skvrn bylo později aktualizováno Cozensem pro potřeby autorovy imaginace či surrealismem pro potřeby imaginace diváka (Max Ernst). Tato metoda byla později označena jako dripping a stala se jedním z hlavních nástrojů pozdně avantgardní autonomizace obrazu. Tato autonomizace znamenala popření klasicky konstruovaného planimetrického prostoru a „patologické“ narušení vztahu tvaru a pozadí .<sup>335</sup> S relativizováním klasického prostoru za pomoci závoje, reprezentace ovzduší a skvrny se setkáváme i u Friedricha<sup>336</sup>. U něj tyto prostředky slouží k otevření duchovního nekonečna, skrývajícím se za viditelným povrchem. Malba se tu stává povrchem, aby mohla být čtena jako potenciální nekonečno a aby aktivizovala divákův imaginativní potenciál.

---

<sup>334</sup> Georges DIDI-HUBERMAN: *Před časom*, Bratislava 2006.

<sup>335</sup> Carolin MEISTER: „Lavender Mist“ – Modernismus und Mimikry in Michelangelo Antonionis „Il deserto rosso“, in: Margit KERN (ed.): *Geschichte und Ästhetik – Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag*, München 2004, 479-492.

<sup>336</sup> Vztah reprezentace vzduchu a otisku či skvrny zmiňuje Georges DIDI-HUBERMAN: *Génie du Non-Lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris 2001.

### III.IV.

#### Horizont: Touha vidět víc a dál

Na skicách Caspara Davida Friedricha se vyskytuje řada textových přípisů. Mnohé z těchto studií jsou provedené jednoduchou kresbou tužkou, často jde jenom o lineární rozvržení kompozice. Do tohoto základního kompozičního schématu jsou vepsány textové informace o barvách, se kterými autor v plenéru obvykle nepracoval. Viděnou skutečnost Friedrich abstrahoval ještě částečně v duchu zásad klasicistní lineární kresby. Linie rozdělují obrazovou plochu na základní útvary, které však u Friedricha již nemají geometrickou, ale spíše pitoreskní, nepravidelnou povahu. Prostor zde již není konstruován tak přehledně a pevně jako v klasickém obraze. To souvisí i s posunem v dobovém chápání krajiny, která už není vnímána jako určité rozvinutí interiéru, ale stává se neznámým a nezachytitelným exteriérem. Mezi exteriérem a pozorujícím subjektem se rozprostírá velká vzdálenost, hloubková osa se prodlužuje. Klasicistní prostor byl ještě poměrně mělký, iluze dálky byla vždy jen další kulisou, kterou lze přiblížit za pomoci důmyslného mechanického zařízení. S tímto principem posunu a proměňování kulis pracovalo kukátko (peep show, Guckkasten atd.), jedna

z nejpůvodnějších podívaných 18. století.<sup>337</sup> Klasická kukátková scéna je aditivní, skloubená z mnoha částí. Privilegovanou součástí kukátka je vizuálně vděčné ohnisko, pointa podívané (výbuch sopky, loď na rozbouřeném moři apod.). Krajiny Caspara Davida Friedricha jsou komponovány mnohem jednodušším způsobem a ztrácí se v nich ona privilegovaná a jednoznačná dominantanta.

Nejčastějším přípisem na Friedrichových skicách je údajně slovo horizont.<sup>338</sup>

Horizont je zde pouze jednou z linií mezi jinými liniemi. Důležité je, že zdůrazněna je právě linie a nikoliv bod, střed, ohnisko. Klasicistní obraz směřoval ještě do ohniska, které bylo protipostaveno divákovu oku. Divák byl také tradičně chápán jako bod, vrchol vizuální pyramidy. To se v romantické krajině mění. Střed obrazu již nelze přesně najít. Proto se v souvislosti s Friedrichovými malbami mluví o polyperspektivě, která předpokládá pohyb oka a binokularitu.<sup>339</sup> Tato skutečnost velmi přesně odpovídá strategiím dobové masové vizuální zábavy. Linie horizontu představuje základní vizuální pointu též v panoramatickém formátu obrazu. Panoramatický obraz se objevuje od sklonku 18. století (tento nový obrazový druh si nechal v roce 1787 patentovat skotský malíř Robert Barker). Panoramatický obraz měl celou řadu podob. Objevují se válcové obrazy panoramat, podélné obrazy dioramat, pohyblivé scény pleoramat, téměř virtuální cykloramata apod. Všechny tyto druhy moderní obrazové zábavy se vyznačují novou kompoziční strategií, která předpokládá již neklasického, moderního diváka. Divák již není omezen na pozorující privilegované oko, které by mělo být v ideálním případě přiloženo k objektivu či štěrbině přístroje

---

<sup>337</sup> Wojciech SZTABA: Die Welt im Guckkasten - Fernsehen im achtzehnten Jahrhundert, in: Harro SEGERBERG (ed.): Die Mobilisierung des Sehens - zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst, München 1996, 97-112.

<sup>338</sup> To tvrdí třeba Barbara JOHN: Caspar David Friedrich – Kreidefelsen auf Rügen, Leipzig 2005.

<sup>339</sup> Reinhard WEGNER: Der geteilte Blick. Empirisches und imaginäres Sehen bei Caspar David Friedrich und August Wilhelm Schlegel, in: Reinhard WEGNER (ed.): Kunst – die andere Natur, Göttingen 2004, 13-33.

(camery obscure, kukátka apod.). Do pozorování výjevu se naopak zapojuje celé divákovo tělo: divák se musí uvnitř panoramatu pohybovat, procházet, otáčí hlavou, těká očima. Před obrazem také většinou už nestojí sám, ale stává se součástí davu. Masový divák se věnuje aktivitě kolektivního pozorování, nahlíží přes ramena souseda, komunikuje s ním, hledá si uvnitř tohoto společenství své místo. Toto místo je znovu jedinečné, ovšem již nikoliv věčné, ale nekonečně proměnlivé. Výraz panorama vznikl z řeckého „pan - horama“, což znamená vidět vše. Pozorování „všeho“ se stává moderní vizuální touhou.<sup>340</sup> Zmínil jsem výrazy masový divák, horizont, touha, polyperspektiva. Všechny tyto jevy spolu úzce souvisí a propojují se v nich tendence masové vizuální zábavy s elitní uměleckou produkcí, která byla určena jen pro nemnoho zasvěcených diváků.

Vypadá to jako paradox. Na Friedrichově obraze Mnicha na břehu moře vidíme pouze jednu osamělou figuru a dva široké horizontální pásy, které linie horizontu rozděluje na nebe a zemi. Kde je zde přítomen onen masový divák, bavící se populární pouťovou zábavou panoramat? Kolektivním pozorovatelem jsme zde my, kteří stojíme před šířkovým formátem obrazu a kloužeme očima po jeho horizontálních vrstvách. Na obraze není přítomna dominanta, střed, pointa příběhu. Dokonce i siluety lodí malíř nakonec přemaloval a nechal prostor prázdný. Obrazem se rozhlížíme volně jako krajinou viděnou z vyvýšeného stanoviště. Náš výhled není ničím omezen a není také k ničemu vázán. Základní aktivitou je výhled sám. Oddáváme se tomuto „nezajímavému“ potěšení. Jedná se o velmi světskou, sekularizovanou zábavu, které se obával, ale kterou si nemohl ani odepřít, již

---

<sup>340</sup> Marie-Louise von PLESSEN (ed.): Sehnsucht - das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1993.

Augustinus. Augustinus mluvil o „voluptas oculorum“, jakési rozkoši očí.<sup>341</sup>

Skutečnost, že tato rozkoš očí je často vázána na neomezený výhled do dálky, upřesnil Petrarca, když popsal svůj slavný výstup na Mont Ventoux v roce 1336.

Počínaje touto Petrarcovou cestou, která snad měla ještě jakýsi kvazi-devoční rozměr, setkáváme se s prehistorií turistického pohledu, který zaznamenal obrovský rozmach právě na počátku moderní doby.

V návaznosti na Petrarcův objev kruhového výhledu, který obklopuje vyvýšené stanoviště, definoval o několik století později Alberti hranici vizuální podívané jakožto „orizon“. Orizon však u Albertiho hraje roli v geometricky přesně definované konstrukci lineární perspektivy a je pointován jejím ohniskem. Tuto perspektivu lze správně konstruovat víceméně jen v uzavřeném či architektonickém prostoru, což narušuje svobodu iniciačního Petrarcova zážitku. Horizont se od doby renesance na dlouhou dobu uzavřel do jakéhosi boxu, jímž klasický obraz je v první řadě, stal se přesnou geometrickou trajektorií. Proto bylo možné například v novověké vědě uvažovat o tom, že horizont je potenciálně dosažitelný jakožto určitá meta exaktního poznání. Takto bývá interpretován frontispic knihy *Novum Organum* Francise Bacona. Tato kniha měla představovat základní metodologickou příručku budoucího definitivního exaktního vědění. Na frontispicu jsou znázorněny lodě proplouvající skrz Herkulovy sloupy, tradiční metaforu konce světa. Tyto lodě směřují k horizontu mořské hladiny a jsou bezesporu po okraj naloženy gnoseologickým optimismem.<sup>342</sup> Horizont je zde přes všechny dobové diskuse metaforou uzavřeného světa, který lze obsáhnout za pomoci důsledné konceptuální aktivity. Potěšení z pozorování

---

<sup>341</sup> Peter KRÜGER: Auf den Standort kommt es an – zur Rolle des Horizonts in der Perspektive der Neuzeit, in: Hartmut LAUFHÜTTE (ed.): *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2000, 475-495.

<sup>342</sup> Albrecht KOSCHORKE: *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt am Main 1990, 78.

takového horizontu nepatří mezi smyslové zážitky, ale je čistě duchovní operací. Smyslová touha se v takto koncipované novověké vědě vytratila, tajemství i distance byly redukovány. Horizont je v novověké vědě a klasické koncepci obrazu hranicí celku, který lze s pomocí příslušných metod a technologií bez problému zkonstruovat. Dosažitelnost celku je nově zpochybňována právě až v raně moderní době, kdy se uvažuje spíše o možnosti zachycení či uchopení fragmentu.

O zážitku horizontu se často mluví jako o nové vizuální zkušenosti moderní doby. Horizont zde již není předmětem intelektuálních spekulací a vědeckých konstrukcí, ale konkrétním smyslovým zážitkem, iniciátorem určitého typu pohledu. Jedná se tedy o viditelný horizont. Jedním z prvních vizuálních požívačů, kteří spatřili horizont v jeho jednoduchosti a neredukovatelné přitažlivosti, byl údajně Johann Wolfgang von Goethe.<sup>343</sup> Domnívám se, že Goethe však pouze pojmenoval již existující vizuální zkušenost, která byla přítomná již poněkud dříve v novém typu kontempace krajiny, ve vědecké praxi a v nových typech zábavy. To, co spojuje raně moderní vědecké praktiky a vizuální zábavu (ať už ve smyslu zažívané slasti či distancované touhy) je zájem o hloubkový pohled do volného prostoru se všemi jeho pozitivy a negativy. K pozitivům se řadí staronová rozkoš očí, k negativům pak zážitek závratí, který je na pohled do hloubky též vázán. Závrať se stala tématem zkoumání dobové fyziologie smyslů (rozsáhlou práci o ní uveřejnil třeba Jan Evangelista Purkyně v roce 1824). Zkušenost závratí jakožto iluzivního senzomotorického děje byla však vázána velkou měrou na pohled do propasti, což představuje pouze speciální případ sledovaného pohledu do hloubky. Pohled ke vzdálenému horizontu a pohled na dno propasti však spojuje společná praxe, kterou

---

<sup>343</sup> Stephan OETTERMANN: *The panorama - history of a mass medium*, New York 1997, 7.

představuje výstup na výškové dominanty krajiny. Jedná se o praktiku, při níž je nutná tělesná angažovanost. Jedině pohybující se tělo nyní umožňuje novou vizuální zkušenost. To se liší od klasického vizuálního řádu, z něhož bylo tělo vytlačované jako nepotřebná a chybná matérie. Moderní vědci i umělci se věnují těmto novým fyzickým aktivitám: uskutečňují se výstupy na hory za účelem získání dříve neznámých estetických dojmů nebo za účelem fyziognomického zmapování daného krajinného reliéfu. Estetické a vědecké zájmy kombinoval při svých objevitelských výpravách především Alexander von Humboldt. Navazoval tak na dřívější snahy přírodovědců, básníků a malířů o reflexi mimo-kulturní přírody, která ještě v klasicistickém myšlení platila za disharmonickou a nekanonickou. V klasicismu se nekultivovaná příroda vzpírala formě, kategorizaci a konstrukci. Teprve ranně moderní přírodověda byla schopna její nepravidelnosti popsat a provázat v ideálně osvícenském duchu geologickou fyziognomii s životem fauny a flóry v daném teritoriu. Jako jeden z prvních oceňoval novou krajinnou podívanou básník Albrecht von Haller v básni Alpy (1732). Od poloviny 18. století se věda a umění zabývají neklasickými krajinnými typy: množí se návštěvy Alp, Vesuvu, Etny a dalších, i mimoevropských míst.<sup>344</sup> Při průzkumu těchto teritorií je důležitý rozhled z výškově dominantního bodu, přehled o horizontálním reliéfu místa. Důležité je, že objeviteli těchto nových území nejsou jejich stálí obyvatelé, ale dočasní návštěvníci. Expedice přicházejí z měst, z center vědy a umění. Znamé jsou například portréty Rousseaua v Alpské scenérii. Filosof je zde zobrazen jako návštěvník, nikoli jako starousedlík. Má na sobě městské šaty, v ruce vycházkovou hůl. Filosof se zde dostává do role turistu, který krajinu kontempluje, ale nežije v ní. Za prvotními vědeckými nebo uměleckými expedicemi tedy po krátkém čase následují turisté, pro něž kontemplace

---

<sup>344</sup> Jenns E. HOWOLDT (ed.): Expedition Kunst. Die Entdeckung der Natur von Caspar David Friedrich bis Humboldt, Hamburg 2002.



dříve opomíjených krajín představuje velmi vděčný zdroj smyslového potěšení a zábavy. Od druhé poloviny 18. století jsou na příhodných místech stavěny rozhledny a vyhlídky (v českých zemích hlavně v okolí pohraničních lázeňských měst). Nejkrásnější vyhlídky jsou korunovány pomníkem, který lze chápat jako památník nového typu pohledu. Vyhlídková mánie a zážitek horizontu jsou klíčovými zkušenostmi celé ranně moderní epochy.<sup>345</sup> Motivu výhledu ve Friedrichově obraze Mnicha na břehu moře můžeme porozumět podle Christiana Augusta Semlera na základě Kantovy estetiky.<sup>346</sup> To souzní s celkovým významem pozorování horizontu a hloubky výjevu v celé sledované epoše. Nezajímavé potěšení a distance představují základní postoje vůči vzdálené a nedosažitelné linii horizontu. K dále se vztahuje touha, která je dráždivá pouze díky tomu, že je permanentně nenaplněná. Motiv nedosažitelné vzdálenosti Friedrich občas kompenzoval téměř fyzickou blízkostí jednotlivých věcí,<sup>347</sup> které však často ponechával ve fragmentárním, destruovaném stavu (zříceniny, zlomené větve, kameny atd.). I na sledovaném diptychu se s touto dichotomií setkáváme: mnich na mořském břehu je konfrontován pouze s neuchopitelnou dálkou a temnotou horizontu, zatímco ruina opatství je obklopena rozpoznatelnými tvary holých, polámaných stromů a pobořených hrobů. I v současné době se stále setkáváme s touhou po vizuálním zážitku výhledu do dálky. Například řada horských hotelů v lyžařských střediscích nese lákavý název Horizont. Ve skutečnosti je zde ale návštěvník konfrontován s nejbližšími předměty - se zařízením baru či bazénku - a horizont se většinu pobytu ztrácí v mlze.

---

<sup>345</sup> Joachim KLEINMANN: Schau ins Land. Aussichtstürme, Marburg 1999.

<sup>346</sup> Lothar JORDAN (ed.): Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. Caspar David Friedrichs Gemälde „Der Mönch am Meer“ betrachtet von Clemens Brentano, Achim von Arnim und Heinrich von Kleist, Frankfurt am Oder 2004, 21.

<sup>347</sup> Reinhard WEGNER: Der geteilte Blick. Empirisches und imaginäres Sehen bei Caspar David Friedrich und August Wilhelm Schlegel, in: idem (ed.): Kunst – die andere Natur, Göttingen 2004, 13-33.

Nerozpoznatelnost věcí, které se ztrácejí v dálce či na horizontu, tj. určité zamlžení či zatemnění horizontu, není ničím novým. O nejasnostech výhledu do dálky se mluví už na konci 18. století. Vzpomeňme si, že Kant hovoří o „temnotě všech výhledů přes hranice tohoto života“ („Dunkelheit aller Aussichten über die Grenzen dieses Lebens hinaus“).<sup>348</sup> Kant tu pochopitelně myslel na otázky transcendence, jak je pojímá klasická metafyzika. Nás zde ale zajímá především pojem výhled, vyhlídka (Aussicht). Toto slovo není náhodné, jedná se o jednu z nejsilnějších dobových metafor. Výhled byl dobově svázán s pohledem do dálky, do hlubin prostoru, k horizontu. Horizont tedy hraje pro Kanta i pro jiné dobové myslitele roli čehosi transcendentního, čehosi, co přesahuje běžný lidský život. To, co přesahuje život, smrtelnost a dočasnost, je pochopitelně jakási nekonečná, věčná entita. Konec 18. století je údajně charakterizován metaforou výhledu do věčnosti („Aussicht in die Ewigkeit“).<sup>349</sup> Pohled k horizontu je tedy pohledem do věčnosti, do nekonečna.<sup>350</sup> S tím souzní i některé další Friedrichovy obrazy, na nichž je znázorněna holá, čistá linie horizontu, která bez přerušení rozkrajuje obrazovou plochu na dva indiferentní pruhy. Jedná se hlavně o kresbu „Moře s vycházejícím sluncem“, která je součástí cyklu čtyř lidských věků (není ovšem jisté, zda se nejedná o cyklus čtyř denních či ročních dob; cyklus vznikl kolem roku 1826). Není též zcela jisté, zda tento list cyklus zahajuje či uzavírá. Každopádně se jedná o znázornění přechodu mezi věčností a životem, což symbolizuje právě horizont prázdné mořské hladiny. Obraz Mnicha na břehu moře je velmi podobný, liší se pouze tím, že znázorněn je zde i pozorovatel v pozici Rückenfigur (tedy postava obrácená zády k nám) a pruh země. Obě díla můžeme považovat za projev dobového „pohledu do věčnosti“, pohledu do neuzavřené,

---

<sup>348</sup> Immanuel KANT: Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft, in: Akademie-Ausgabe, Bd.6, Berlin 1905-1920, 71.

<sup>349</sup> JORDAN 2004, 15.

<sup>350</sup> Albrecht KOSCHORKE: Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern, Frankfurt am Main 1990, hlavně kapitola Die romantische Utopie.

nekonečné a nezměřitelné dálky. Z takto pojímané percepce prostoru by na nás mohla padnout tíseň. Důležité ovšem je, že výhled do nejasné dálky byl též chápán jako pobídka pro fantazii, jako zdroj esteticky pozitivních vnitřních představ. Znovu Kant k tomu říká: „Noch sind schöne Gegenstände von schönen Aussichten auf Gegenstände (die öfter der Entfernung wegen nicht mehr deutlich erkannt werden können) zu unterscheiden. In den letztern scheint der Geschmack nicht sowohl an dem, was die Einbildungskraft in diesem Felde auffasst, als vielmehr an dem, was sie hiebei zu dichten Anlass bekommt, d.i. an den eigentlichen Phantasieen, womit sich das Gemüth unterhält, indessen dass es durch die Mannigfaltigkeit, auf die das Auge stösst, continuierlich erweckt wird, zu haften.“<sup>351</sup> Tedy: „Ještě musíme rozlišovat krásné předměty od krásných pohledů (výhledů) na předměty (které často nemůžeme přesně rozpoznat kvůli jejich vzdálení). V případě výhledů se zdá, že vkus nelpí na tom, co fantazie vnímá, ale spíše na tom, že dostává příležitost k básnění, tj. na vlastních představách, kterými se mysl baví, zatímco je neustále povzbuzována mnohostí, se kterou se setkává oko.“ Výhled do dálky je tedy komplexní pobídkou pro smysly a fantazii. Činnost smyslů byla často chápána jako nerozlučně spjatá s představivostí. Obrazotvornost teprve dotváří či dourčuje vnější informace, které nám zprostředkovávají smysly. Takto uvažuje třeba Jan Evangelista Purkyně, který hovoří o syntetizující činnosti smyslů, které člověku či mysli zprostředkovávají „totální dojem“ (Totaleindruck).<sup>352</sup> Tato totalita dojmu, kterou vytvářejí aktivní smysly, je pozoruhodně podobná zájmu o vnímání celku, které souzní s pohledem k horizontu z privilegovaného stanoviště. Celek byl chápán jako něco, čeho bude teprve dosaženo a proto byl pohled k horizontu pojímán i jako

---

<sup>351</sup> Immanuel KANT: Kritik der Urteilskraft, in: Akademie-Ausgabe, Bd.5, Berlin 1905-1920, 243.

<sup>352</sup> Jutta MÜLLER-TAMM: Die „Empirie des Subjektiven“ bei Jan Evangelista Purkinje. Zum Verhältnis von Sinnesphysiologie und Ästhetik im frühen 19. Jahrhundert, in: Gabriele Dürbeck (ed.): Wahrnehmung der Natur – Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800, Dresden 2001, 153-164.

výhled do budoucnosti. To je ovšem velmi diskutabilní. Zmiňovaná kresba z Friedrichova cyklu lidských věků či denních dob může mít tento význam. Horizont zde symbolizuje buď budoucnost života nebo transcendence. Zde by ovšem měl horizont sakrální povahu a to je právě velmi sporné. Zájem o daleký výhled bývá někdy vykládán jako projev sekularizace pohledu, což považuji za mnohem pravděpodobnější.

Moje teze je poměrně jednoduchá a vychází ze srovnání kompozic některých novověkých sakrálních a moderních profánních (či kvazi-sakrálních) obrazů. Běžný barokní sakrální obraz (tj. hlavně obraz oltářní) byl často orientován na vertikálu či vertikálně umístěnou spirálu. V dolních částech obrazu se často nacházel pozemský svět, matérie. Nahoře byl naopak umístěn svět transcendentní, nebeský či posmrtný. Tyto různé úrovně byly propojeny vertikálou, která hrála roli časového vektoru. Pozemský život byl zde pojímán jakožto současnost, kdežto ve vyšších patrech čekala budoucnost. Z hlediska lineární konstrukce obrazu (tj. z hlediska klasické perspektivy) nehraje vertikála žádnou zvláštní roli. Vertikál může být do obrazu vložena celá řada a nijak zásadně nepromění povahu zobrazeného prostoru. Horizontála je naopak naprosto základním konstrukčním prostředkem. Horizont a ohnisko určují úhel pohledu, z kterého se díváme na realitu. Horizont je v lineární perspektivě prostorotvorným prvem par excellence. Důležité ovšem je, že horizont určuje právě jen úhel pohledu na realitu, na viditelný, pozemský svět. To, co není viditelné, žádný horizont nepotřebuje. Na transcendenci není třeba aplikovat optické a fyzikální zákonitosti. Po vertikále se často pohled obracel do nebeských výšin, k věčnosti. Řada světců a uctívačů byla zobrazována s očima obrácenými v sloup. Oči v tomto případě hleděly k neznámému, neviditelnému či budoucímu. Oči vyvrácené v

sloup označovaly extází či náboženské vytržení.<sup>353</sup> Vertikální kompozici tedy můžeme považovat za příznak sakrální koncepce obrazu, zatímco horizontální orientaci lze označit spíše za symptom sekularizované reprezentace. To je pochopitelně velké zjednodušení, vzpomeneme-li si třeba na sakrální význam ohniska perspektivy v rané renesanci apod. (ohnisko bylo umísťováno často do uzlových bodů, podílejících se na významu díla: na Raffaelově Svaté konverzaci je do ohniska umístěna proměnná hostie a horizont rozděluje i spojuje pozemský a nebeský svět atd.). Z hlediska raně moderní oblíbenosti „turistického“ pohledu k horizontu však lze uvažovat o této prostorové ose jakožto o sekularizovaném a sekularizujícím kompozičním prvku. Nic ovšem není tak černobílé a proto i horizont hraje ve Friedrichových malbách více velmi různorodých rolí. Už jsem zmiňoval dobový diskurz „výhledu do věčnosti“. Tato věčnost není tradiční náboženská transcendence, ale není ani zcela sekularizovaná. Je zvláštní směsí subjektivní a přírodní filosofie, náboženství, národních mýtů, literatury. Horizont je v raně moderní době plně významotvorným prvkem, ale v neposlední řadě též novou vizuální zkušeností.

Tato nová vizuální zkušenost je nejzřetelnější v případě raně moderních proměn populární vizuální zábavy. Už jsem se zmiňoval o nejrůznějších podobách panoramatického obrazu.<sup>354</sup> Panorama, což znamená víceméně „vidět vše“, klade nové nároky na pozorovatele. Divák do obrazu vstupuje, pohybuje se v něm, vyvíjí tělesnou aktivitu. Je zde konfrontován nejen s komplexní dvojrozměrnou iluzí, ale i s trojrozměrnými prvky, které usnadňují jeho vstup do virtuální reality. Panorama

---

<sup>353</sup> K tomu např. následující literatura: Andreas HENNING: „Der himmelnde Blick“. Zur Geschichte eines Bildmotivs von Raffael bis Rotari, Dresden 1998 či Victor Ieronim STOICHITA: Das mystische Auge - Vision und Malerei im Spanien des Goldenen Zeitalters, München 1997.

<sup>354</sup> K problematice panoramat existuje nepřehledné množství sekundární literatury – např.: Wilhelm S. WURZER (ed.): Panorama. Philosophies of the Visible, London 2002.

nezobrazuje jeden úhel pohledu, ale mnohost perspektiv. Ohnisek na horizontu je zde vlastně nekonečně mnoho, můžeme zaostřit vždy na novou prostorovou buňku. K tomuto obrazovému formátu odkazuje další ranně moderní lexikální novotvar: panopticon.<sup>355</sup> Strategie panopticonu (v prvotním významu ideálního vězení či dokonale kontrolovatelné architektury) spočívá též v možnosti pozorovat vše, co je viditelné. Touha vidět vše je charakteristická pro ranně moderního diváka: chce pohlížet do minulosti, budoucnosti, geograficky vzdálených míst, mikrokosmu i makrokosmu. Horizont je limitem i výzvou pro toto vnímání. Na horizontu je postavena vždy nová rozhledna, která otevírá další vizuální pole. Masový divák žije v tomto množování horizontů, úhlů pohledu, perspektiv. Nejednotnost perspektivy na Friedrichových obrazech plně souzní s touto populární vizuální touhou. Přesto Friedrich naznačuje, že úsilí vidět vše ztroskotává, horizont se zatemňuje, je zahalen mlhou. Na druhém obraze z Friedrichova diptychu je znázorněna ruina kostela, obklopená polámanými stromy a vyvrácenými hroby. Dohromady tvoří tento diptych jakousi binární opozici (kritikou binárních opozic jako tradičních kulturních konvencí se zabýval např. Derrida).<sup>356</sup> Binární opozice jsou tradičním schématem západního myšlení (uvažuje se v kontrastních kategoriích dobro a zlo, krása a ošklivost, pravda a lež apod.). Friedrich svým způsobem tohoto schématu využil a postavil proti sobě celek a fragment, světlo a tmu, zrak a hmat atd. Fragment jakožto základ poznání, estetických zkušeností či vnímání se objevuje v řadě oblastí moderní vědy (v archeologii, znalectví, restaurátorství, kriminologii, fyziognomii). Fragment je tedy v neposlední řadě základní složkou dobové elitní kultury - umění a vědy. Horizont naproti tomu charakterizuje rodící se populární kulturu a její touhy. Friedrich komentuje oba tyto společenské a myšlenkové póly, přičemž má zjevně blíže ke

---

<sup>355</sup> Michel Foucault: Dohlížet a trestat, Praha 2000.

<sup>356</sup> Jacques Derrida: Of Grammatology, London 1976.

kultuře fragmentu, která charakterizuje dobové vědomí rozpadu starého řádu a očekávání nové syntézy v oblasti víry, vědy či umění.

### III.V.

#### **Fragment: Rozpad klasického celku a důvěryhodnost dotyku**

Pandán k Friedrichovu obrazu Mnicha na mořském pobřeží tvoří malba Opatství v dubovém lese. Snažil jsem se prokázat, že základní metaforu obrazu Mnicha představuje linie horizontu se všemi svými nejednoznačnými významy. Protějšek k tématu panopticismu a touhy po vzdáleném, které je zakódováno v motivu horizontu, představuje v Opatství zobrazení ruin v dynamicky rozkolísaném a neuspořádaném prostoru. Dojem nestálosti a právě probíhající destrukce zvyšují šikmé či křivé linie bortících se hrobů či excentrických větví holých, polámaných stromů. Nejsme tu svědky destrukce, kterou by způsobovaly ruce či nástroje přítomných lidí, ale pozorujeme zde proces ničení, který zapříčiňuje příroda a běh času. Destrakce je jakýmsi negativně chápaným motorem raně moderní vizuální kultury. Tento motor pohání stroj na ničení, který byl vytvořen a spuštěn na počátku francouzské revoluce na sklonku 18. století. Zničení starého světa, především starého politického a sociálního řádu bylo chápáno jako zakládající akt nové syntézy, která byla naznačena v osvíceneckém myšlení. Za revoluce byly ničeny symboly sakrální i světské moci a toto tříštění bylo chápáno jako parcelování, rozměřování nového celku. Zakládajícím parcelizačním aktem bylo pochopitelně setnutí krále, které se pak



mnohokrát opakovalo v boření pomníků, v ničení obrazů a architektur.<sup>357</sup> Útokem byly brány především katedrály, kostely, kláštery a paláce. Architektonické a umělecké produkty minulých dob se stávaly torzy, fragmenty, které byly buď recyklovány nebo se stávaly mocensky neutrálními artefakty. Pro shromažďování těchto artefaktů se zakládala veřejná muzea a sbírky, která se opírala o zcela jiný teoretický diskurz, než jaký byl platný při recepci uměleckých děl dosud. Tento diskurz se stával veřejným majetkem (ve smyslu právě vznikající moderní veřejnosti<sup>358</sup>), a nebyl tak již určen pouze úzce vymezené skupince zasvěcených tvůrců, mecenášů a intelektuálů. Zveřejňování se dělo ve fragmentarizaci. Návštěvník muzea se již neseťkával se širokým multimediálním kontextem, ale s jednotlivým, údajně i jedinečným dílem, které bylo určeno k blízkému (uzavřenému) vnímání. Moderní vnímání obrazu či moderní vizuální režim je úzce napojen na tento rozsáhlý ikonoklastický pokus. I tam, kde nedocházelo k masovému ničení děl minulosti, se ke slovu hlásí nové teoretické koncepty, které usilují o vytržení díla z dřívějšího kontextu a funkce. Někdy se uvažuje o tom, že moderní ikonoklasmus se rodí teprve v souvislosti s radikálním požadavkem nezobrazivosti, který pro oblast abstraktní malby stanovil Clement Greenberg.<sup>359</sup> Toto volání po tom, aby obraz nebyl ukotven v objektu, je však již staršího data. Setkáváme se s ním v Kantově požadavku po praktické neupotřebitelnosti estetické entity či v Hegelově koncepci autonomního, sebereflexivního vývoje ducha, který lze aplikovat i na umění. Není náhodou, že Hegelův projekt se stal ideovým základem berlínských uměleckých muzeí, která vznikala od počátku 19. století.<sup>360</sup> Muzeum bylo chápáno jako sbírka autonomních, de-kontextualizovaných fragmentů, které je třeba vnímat v jejich

---

<sup>357</sup> Linda NOCHLIN: *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*, London 1994.

<sup>358</sup> Jürgen Habermas: *Strukturální přeměna veřejnosti*, Praha 2000.

<sup>359</sup> Hans **BELTING**: *Bild - Anthropologie*. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001, 33.

<sup>360</sup> Douglas CRIMP: *On the Museum's Ruins*, Cambridge 1993.

osamělosti a víceméně neviditelnosti. Například z řady archeologických fragmentů totiž nelze vizuálně rekonstruovat celek, kterému by bylo možné přiřadit nějaké pojmenování. Vazba reprezentace a objektu byla zásadním způsobem narušena. Ze zlomků pomníků francouzských králů, které byly zničeny za revoluce, můžeme často jen velmi obtížně určit, jaké konkrétní figury byly původně součástí. Ikonoklastický proud má tedy i tento dopad: jednoznačné téma se stává abstraktním či symbolickým (nepřeložitelným do textu).<sup>361</sup> Z parcelování figury se rodí i uctívání fetiše. Fragment, stejně jako fetiš, je potenciálně určen k doteku, který představuje naplnění dané kvazi-sexuální touhy. V muzeu zůstává touha nenaplněna (setkáváme se zde s přísným zákazem doteku) a právě tím je neustále provokována. V nestřeženém okamžiku přejedeme prsty po skulptuře či se přiblížíme k plátnu více než je dovoleno. Setkáváme se zde se stopami destrukce, zakládajícího aktu moderní kultury. Destrukci jakožto negativně-vznešený akt interpretovali Nietzsche či Benjamin.<sup>362</sup> Ve Friedrichově malbě je destrukce přítomná, není však jednoznačně příslibem budoucího řádu. Friedrich zůstává u fragmentů či ruin, které představují jeho centrální téma. Toto téma je však určité v kontrastu k rozostřeným motivům atmosféry či nekonečně nerozlišenému motivu horizontu.

Belvedérské torzo bylo jedním z mála zlomků minulosti, který byl tradičně vnímán ve svém fragmentárním stavu. Tato část antické skulptury byla od 16. století považována za nepřekonatelný vzor sochařské práce. Toto znázornění těla s bohatou muskulaturou bylo považováno za symbol starověkých úspěchů v oblasti reprezentace a zároveň za symbol plynutí času. Občas bylo torzo kladeno do

---

<sup>361</sup> Peter WEIBEL: Der Ikonoklasmus als Motor der modernen Kunst – von der Repräsentation zur Partizipation, in: Christoph WULF (ed.): Ikonologie des Performativen, München 2005, 365-389.

<sup>362</sup> Eberhard OSTERMANN: Der Begriff des Fragments als Leitmetapher der ästhetischen Moderne, in: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 1, 1991, 189-205.

souvislosti s motivy vanitas, kde vždy hrály ruiny významnou roli a jejich znázornění často doprovázela personifikace času (Saturn či Chronos). Belvedérské torzo považoval za vzorový model uměleckého díla ještě Rilke, který se nikoliv náhodou pohyboval v bezprostřední blízkosti Rodinovy fragmentární produkce .<sup>363</sup>

Belvedérské torzo nebylo po svém objevení nikdy dokončeno, bylo považováno za dokonalé právě ve svém neúplném tvaru. To se velmi liší od osudu mnoha jiných antických děl, která byla v novověku rekonstruována a dotvářena do podoby celistvé figury. Například sousoší Laokoona rekonstruoval Michelangelo (přidal k figurám chybějící paže v duchu dobových představ o výrazu, mimice a gestikulaci). V novověku se torzo většinou nepovažovalo za plnohodnotný tvar, fragment hrál roli pouze v širším kontextu obrazu či modelu světa, jaký představovaly třeba kabinety kuriozit či přírodovědné sbírky. Zde však fragment nepodléhal estetické recepci, ale sloužil spíše jako pomůcka exaktní vědy nebo ilustrace ontologických či náboženských koncepcí. Vnímání torza se proměňuje v druhé polovině 18. století. Torzo a ruinu považuje za nositele specifických estetických kvalit grafik Piranesi, který se věnoval podrobnému studiu antických zlomků. Ve svých fantazijních grafikách Piranesi vytvářel jakási imaginární muzea, která obsahovala pouze trosky minulosti. Piranesiho výjevy však už nejsou melancholickou meditací nad neúprosným uplýváním času, ale novým typem pomníku. Do skutečného muzea vstupuje fragment kolem roku 1800. Sochař Antonio Canova, který působil jako inspektor krásných umění ve Vatikánu, nechal v roce 1810 v Museo Chiaramonti poprvé vystavit pouze fragmenty skulptur .<sup>364</sup> Proč je najednou fragment součástí moderní muzejní expozice? Co se změnilo v teoretickém uchopování celku a části

---

<sup>363</sup> Peter Horst NEUMANN: Rilkes Archaischer Torso Apollos in der Geschichte des modernen Fragmentarismus, in: Lucien DÄLLENBACH (ed.): Fragment und Totalität, Frankfurt am Main 1984, 257- 274.

<sup>364</sup> Manfred KOLLER: Fragment und Alterswert – zum Ästhetizismus in Restaurierung und Denkmalpflege seit dem 18. Jahrhundert, in: Ursula SCHÄDLER-SAUB (ed.): Die Kunst der Restaurierung – Entwicklungen und Tendenzen der Restaurierungsästhetik in Europa, München 2005, 27.

uměleckého díla? Řada dobových teoretiků či historiků umění prosazuje „autentičnost“ fragmentu. Myslí tím uměleckou a historickou pravdivost, která je uložena v třeba i torzálním stavu díla a nikoliv v jeho pozdějších doplňcích.<sup>365</sup> Tvůrce neoklasicistního kánonu Winckelmann zdůrazňuje historickou pravdivost pro oblast recepce antických děl (hlavně řecké klasiky), zatímco historik Herder požaduje, aby neúplné dílo bylo považováno za věrohodného svědka i v případě jiných historických slohů. Pozdější doplňování děl považují oba autoři za nepřijatelné falšování skutečnosti. Toto napětí mezi pravdivým fragmentem a falešným celkem zapůsobilo i na nové pojetí restaurátorské praxe. Dřívější rekonstruování celku nahrazuje konzervace stávajícího stavu díla (konzervování zdůrazňuje třeba Ruskin či Riegl).<sup>366</sup> Za autentického svědka minulosti je nově považována i patina, znečištění povrchu předmětu. Ideálem již není dokonalý, začištěný tvar, ale fragment zakonzervovaný v určitém stádiu procesu rozpadu. Takto chápané fragmentární originály zaplňují nově vytvářené sbírky a archivy, ze kterých jsou vylučovány kopie, jejichž přítomnost v umělecké kolekci byla dříve přípustná.<sup>367</sup> Historie, archeologie, muzejnictví a památková péče jsou v moderní době nově definovány. Jejich cílem již není zrekonstruovat vyvážený a harmonický celek, ale podávat zprávu o minulosti jakožto o fragmentární a selektivní paměti. Paměť podléhá neustálému procesu rozrušování a přeskupování. Proto i fragmenty jsou v pohybu, nejsou uzavřeny klasickou kompozicí stereometrických linií.

---

<sup>365</sup> Carolin BOHLMANN: Der Weg zum Fragment – Winckelmann und Herder; Reflexionen zur Antikenergänzung, in: Fritz BLAKOLMER (ed.): Fremde Zeiten – Festschrift für Jürgen Borchardt zum sechzigsten Geburtstag, Wien 1996, 347-355.

<sup>366</sup> Manfred KOLLER 2005, 29.

<sup>367</sup> Wolfgang ERNST: Framing the Fragment – archeology, art, museum, in: Paul DURO (ed.): The rhetoric of the frame: essays on the boundaries of the artwork, Cambridge and New York 1996, 111-135. Orietta ROSSI PINELLI: From the need for completion to the cult of the fragment – how tastes, scholarship, and museum curators' choices changed our view of ancient sculpture, in: Janet Burnett GROSSMAN (ed.): History of Restoration of Ancient Stone Sculptures, Los Angeles 2003, 61-74.

V moderní době však nebyl fragment chápán pouze jako záruka pravdivosti, jak tomu chtěly přírodní či historické vědy. Estetika či umělecká reflexe fragment považovaly za bránu fantazie, imaginace. Podle Novalise nás pouze to, co je nedokončené, vede dál v poznání přírody potažmo v umělecké percepci a tvorbě. Novalis říká: „Nur das Unvollständige kann begriffen werden - kann uns weiterführen. Das Vollständige wird nur genossen. Wollen wir die Natur begreifen, so müssen wir sie als unvollständig setzen.“<sup>368</sup> Tedy: „Jenom neúplné může být pochopeno/ohmatáno - může nás vést dále. Úplné je jenom užíváno. Pokud chceme pochopit/ohmatat přírodu, musíme jí považovat za neúplnou.“ Zdá se, že trochu absurdně uvádím i druhý význam slovesa begreifen (pochopit / ohmatat). Dělán to však zcela záměrně. Fragment totiž primárně slouží k ohmatávání, je tzv. nomádkým předmětem, jak tvrdí Deleuze.<sup>369</sup> Toto tvrzení rozvedu později, když budu zkoumat haptické kvality fragmentu. Podle Novalise je tedy pouze „neúplné“ cestou k poznání či estetické kontemplaci. Estetickou dimenzi zde naznačuje autorovo tvrzení, že „úplné“ je pouze užíváno. Úplné má tedy jakýsi praktický, utilitární rozměr, nevztahuje se na něj nezajímavá činnost soudnosti. Na neúplném naproti tomu zainterесování nejsme, ponecháváme mu jeho autonomnost. Fragment nemůže ničemu sloužit (nelze se napít z dřevé antické číše). Úplné nás odvádí od cesty zvědavosti, spokojíme se s praktickým upotřebením. Klasické myšlení naproti tomu požadovalo umělecké dílo, báseň či ontologický koncept jakožto nerozborný celek. Tento celek se vyznačoval vlastnostmi klasické harmonie, jasnosti. Tomuto pojetí se vysloveně vysmívá Friedrich Schlegel, když říká: „Alle klassischen Dichtarten in ihrer strengen Reinheit sind jetzt lächerlich.“<sup>370</sup> Klasická čistota uměleckých vyjádření je tedy v

---

<sup>368</sup> Ulrich STADLER: Bedeutend in jedem Fall – Ein Panorama-Blick auf die Ruinen, in: Aleida ASSMANN (ed.): Ruinenbilder, München 2002, 280.

<sup>369</sup> Gilles DELEUZE: Hladké a rýhované, in: Michal AJVAZ (ed.): Prostor a jeho člověk, Praha 2004, s. 308-317.

<sup>370</sup> Eberhard OSTERMANN: Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee, München 1991, 101.

moderní době směšná. Čistota je v kontrastu se zmiňovanou patinou jakožto významnou kvalitou torza. Schlegel též uvažuje o tom, že ve fragmentu se skrývá nekonečno, univerzum.<sup>371</sup> Romantičtí myslitelé byli přesvědčeni o tom, že fragment je otevřený, neukončený, na rozdíl od uzavřeného a omezeného celku. Toto nekonečno nemůžeme plně poznat, toužíme však po něm. Fragment rozněcuje tedy imaginaci a touhu (podobně, jako zmiňovaný fetiš).<sup>372</sup> Tato touha je spjata s minulostí i budoucností, s čímsi vzdáleným po ose času. Ruina je stopou minulosti, vzbuzuje melancholii. Časový rozměr trosky byl vnímán už v pitoreskních uměleckých projevech 18. století (třeba u Piranesiho). Hlavní kvalitou pitoreskních kompozic byla jejich nepravidelnost, kontrastující s geometrickými zásadami klasického obrazového konceptu. Touha po minulém vyvolává očekávání orientované do budoucna (například očekávání restaurace reliquií zanícení apod.). Doboví teoretici chápali fragment též jako ideálního tlumočnicka emocí a expresí. Hnutí mysli jsou vepsána spíše v jednotlivých rysech než v celku (z této představy vychází i dobově velmi populární fyziognomika). Skutečnost, že fragment otevírá hloubku, nekonečno či že nás vede dál po vlnách imaginace, souzní s měřítkem fragmentu, které je paradoxně mnohdy monumentální. Na grafikách Piranesiho či v malbách Huberta Roberta se setkáváme s obřimi seskupeními torz a ruin, nikoliv s nějakými ztracenými maličkostmi. Fragменты nás zcela pohlcují a obklopují, představují relikty celé dosavadní historie a předjímají i věci budoucí. Celek je naproti tomu krátkým momentem přítomnosti, který bude prakticky využit a spotřebován.

---

<sup>371</sup> Manfred FRANK: Das „fragmentarische Universum“ der Romantik, in: Lucien DÄLLENBACH (ed.): Fragment und Totalität, Frankfurt am Main 1984, 213.

<sup>372</sup> Annette DORGERLOH (ed.): Romantische Sehnsucht. Inszenierter Verfall, Chorin 2002.

Na diskusi o nedokončenosti uměleckého díla je zpětně aplikován italský pojem non finito.<sup>373</sup> Tento termín v raně moderních teoriích využíván nebyl, spíše se mluvilo o skice (hlavně ve Francii). Termín skica měl význam tradičnějšího bozetti, tedy zhruba provedené studie, která si nečiní nárok na definitivní podobu. Skica v tomto významu (nikoliv v běžném britském významu, kdy je vlastně synonymem kresby) si už od sklonku 18. století činila nárok na určité samostatné fungování. Tehdy začala být oceňována nedokončená díla Michelangela či Donatella.<sup>374</sup> Pravý boom non finito však zaznamenalo až na sklonku 19. století v souvislosti s dílem Cézanna či Rodina a s příznačnou hypertrofií přípravné fáze vzniku díla.<sup>375</sup> Kult fragmentárního vnímání díla prosazoval ve 20. století teoretik umění André Malraux, který vytvořil imaginární muzeum dějin umění složené pouze z reprodukcí charakteristických či mistrovských částí děl. Nedokončené dílo bylo už kolem roku 1800 chápáno jako pobídka pro imaginaci diváka. Ještě Goethe však vyjadřoval svou nespokojenost až rozmrzelost nad neukončenou podobou některých historických architektur (vadila mu třeba torzovitost štrasburské katedrály).<sup>376</sup> V tom se přístup tohoto myslitele velmi odlišoval od stanoviska romantických literátů a umělců. Ti naopak vnímali středověké fragmenty jako zdroj inspirace a výzvu k obnovení hlubokého náboženského prožitku (tuto roli hrála prý torza gotických chrámů i v malbách Caspara Davida Friedricha).<sup>377</sup> Kultem nedokončenosti se sytily i nové literární formy, hlavně tzv. fragmentární poezie. Předním tvůrcem literárních fragmentů byl Friedrich Schlegel. Schlegel tvrdil, že romantická poezie „se věčně jen stává, nikdy nemůže být dokončena“ („ewig nur

---

<sup>373</sup> Wendelin A. GUENTNER: British aesthetic discourse, 1780-1830: the sketch, the non finito, and the imagination, in: Art Journal, Summer 1993, 74.

<sup>374</sup> Maria Teresa FIORIO: Broken sculpture – Michelangelo and the aesthetic of the fragment, in: Pietro C. Marani (ed.): The genius of the sculptor in Michelangelo's work, Montreal 1992.

<sup>375</sup> Felix BAUMANN (ed.): Cézanne. Vollendet – Unvollendet, Wien 2000. Hans *BELTING*: Das *unsichtbare Meisterwerk*. Die modernen Mythen der Kunst, München 1998, 233.

<sup>376</sup> STADLER 2002, 278.

<sup>377</sup> STADLER 2002, 277.

werden, nie vollendet sein kann“ ).<sup>378</sup> Díla romantické poezie jsou prý pouze „projekty“ a „fragmenty budoucnosti“ .<sup>379</sup> Tato poezie je však „absolutní“, není klasickým uzavřeným, izolovaným celkem. Torzo a ruina tedy vždy přesahují náš horizont, možnosti našeho uchopení, obsahují vazby na nekonečno. Přitom jsou však blízké a lze se jich dotknout. To, čeho se dotýkáme, je však pouze materiální relikt. Tento relikt od nás však vyžaduje plnou důvěru. Žádný pravdivější obraz nevlastníme.

Fragment jakožto obraz aspirující na pravdivost se stal základem moderní fyziognomie, archeologie, kriminologie či znaleství. Fragment zde všude představuje pars pro toto, stopu či index, který zastupuje nepřítomný celek. Tento celek je však ve fragmentárním znaku fyzicky přítomen, otištěn. Fragment se tak řadí do široké skupiny „přirozených obrazů“ (physei eikones), jak je definoval Platón. Tento typ obrazů vzniká údajně bez zásahu lidské ruky. Přirozený obraz následuje fyzický kontakt, či automatický proces. Jedná se například o zrcadlení, vržený stín, otisk či odlitek. Fyziognomie pracuje se stínovými obrazy charakteristických profilů. Existovala i tendence k zafixování těchto obrazů za pomoci chemických reakcí. Odtud vedla poměrně přímá cesta k fotografii (ovšem s tím základním rozdílem, že fyziognomické obrazy zaznamenávaly hranice světla a stínu a nesnažily se o iluzivní reprezentaci prostoru). Části lidských tváří studoval za pomoci těchto kvazi-exaktních metod Lavater či Goethe .<sup>380</sup> Fragmenty zde podléhaly přesnému měření, které mělo zaručit, že obraz bude spíše odrazem či otiskem než zkonstruovanou iluzí. Zájem o přesné měření zdánlivě nedůležitých částí těla je základem též antropometrické

---

<sup>378</sup> Friedrich SCHLEGEL: Athenäumsfragment 116, in: Ernst BEHLER (ed.): Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd.2, München 1958, 183.

<sup>379</sup> Ibidem.

<sup>380</sup> Ilsebill Barta FLIEDL: Lavater, Goethe und der Versuch einer Physiognomik als Wissenschaft, in: Sabine SCHULZE (ed.): Goethe und die Kunst, Frankfurt am Main 1994, 192-218.



metody Alphonse Bertillona, která měla sloužit k přesné identifikaci osob, především zločinců. Antropometrie předcházela jinou základní kriminologickou metodu, daktyloskopii. Tato metoda využívá otisků papilárních čar, aby přesně určila identitu zkoumané osoby. Zde už je indexová povaha zkoumaného typu obrazu zcela zjevná. Reprezentace zde vzniká v důsledku fyzického kontaktu mezi obrazovou plochou a objektem. Jedná se vždy pouze o fragmentární reprezentaci, která je však přesto naprosto věrohodná a právně závazná. Vzniká zde jakýsi moderní vera icon, pravý obraz, podávající věrohodnou informaci o zobrazovaném objektu. Objekt je zde zároveň přítomen v podobě jakéhosi sacra, obraz obsahuje podstatné vlastnosti zobrazovaného a může je dále šířit. Tradičními podobami vera icon jsou Veroničina rouška či Turínské plátno. Věrohodnost těchto zobrazení zaručoval způsob jejich vzniku: tyto obrazy nebyly vytvořeny na základě autorské konstrukce iluze, ale jsou důsledkem přímého kontaktu povrchů obrazu a těla. Fragment v sobě vždy obsahuje latentní přítomnost taktilního kontaktu. Fragment je blízký a dosažitelný. Lze jej ohmatat, potvrdit si svoji optickou hypotézu hmatem. Kriminologie, archeologie či psychoanalýza pracují s relikty minulých událostí, se stopami, zlomky paměti. O vztahu psychoanalýzy k archeologii mluví Freud. O psychoanalytíkovi říká: „Seine Arbeit der Konstruktion oder, wenn man es so lieber hört, der Rekonstruktion, zeigt eine weitgehende Übereinstimmung mit der des Archäologen, der eine zerstörte und verschüttete Wohnstätte oder ein Bauwerk der Vergangenheit ausgräbt.“<sup>381</sup>

Archeolog i psychoanalytik tedy rekonstruují poničené zbytky minulosti. Pracují s hmotnými fragmenty či záblesky paměti. Tyto části jsou považovány za průkazné a závazné. Celek je naproti tomu iluzí, konstrukcí, konvenčním povrchem, který je třeba prorazit. Fragment či stopa jsou zárukou pravdivosti i pro dobové znalectví.

---

<sup>381</sup> STADLER 2002, 274:

Historik umění Giovanni Morelli vycházel při svém určování autorství uměleckých děl z drobných tělesných částí, které údajně vznikají v malbách automaticky a jsou jakousi stopou tvůrce. Interpretace drobných, nevýznamných stop se stala inspirací i pro autora Sherlocka Holmese či zmiňovaného zakladatele psychoanalýzy Sigmunda Freuda, kteří navázali na Morelliho metodu.<sup>382</sup> Otázka haptických vlastností obrazu se stala leitmotivem umělecké teorie kolem roku 1900. Dichotomii optických a haptických kvalit se věnovali třeba Hildebrand a Riegl a tuto diskusi shrnul později Deleuze.<sup>383</sup> Reprezentace byla chápána jakožto haptická, pokud v sobě shrnovala více vlastností objektu a nezaměřovala se pouze na jeho planimetrické či perspektivní zobrazení. Hapticky chápaný obraz je souhrnem různých úhlů pohledu. Nereprezentuje prostor (či rozprostraněnost), ale jednotlivost, věc. Lze jej přenášet, uchopit, vlastnit (i když třeba pouze pohledem). Horizont je naproti tomu vzdálený, neredukovatelně distancovaný a iluzivní.

Jedním ze základních témat Caspara Davida Friedricha je zlom (německy der Bruch). Německý termín uvádím proto, že se objevuje v řadě slovních složenin, které vyjadřují témata destrukce, ničení, záhuby (například ztroskotání, výbuch apod.). Tato motivika je charakteristická právě pro Friedricha (namaloval ztroskotání lodi, která nese příznačné jméno Naděje). I Národní galerie v Praze vlastní Friedrichovu kresbu s motivem zlomu (jedná se o kresbu tužkou a akvarelem Studie pahýlu z roku 1812, *inventární číslo DK 463*). Na kresbě je znázorněna část zlomeného stromu. Z pařezu trčí vertikální kus kůry, na zemi leží zbytek kmene, ze kterého diagonálně vybíhá holá větev. Jedná se o zdánlivě nepodstatnou, běžnou studii, která slouží k dalšímu budování krajinářské kompozice. Friedrich však vytvořil velké množství

---

<sup>382</sup> Carlo *GINZBURG: Clues - Roots of an Evidentiary Paradigm*, in: idem: *Clues, Myths, and the Historical Method*, Baltimore 1989.

<sup>383</sup> DELEUZE 2004.

obdobných studií a některé dokonce převedl do olejových maleb. Pahýl stromu názorně vyjadřuje, co se stalo: celek se rozpadl, proud času či života (mízy) byl přerušen. Toto zastavení času symbolizuje, že objekt ve své fragmentární podobě vystoupil ze sebe samého, ze své uzavřenosti. Německý filosof Ernst Bloch později tvrdí, že dílo je rozpoznatelné díky zlomům a trhlinám v imanenci.<sup>384</sup> Trhliny a zlomy dílo otevírají, ať už se za ním následně rozprostírá nekonečno či imaginace. Trhlina patří též k nosným Friedrichovým motivům. Vytvořil řadu kreseb a maleb, v jejichž centru se nachází skalní puklina, rokle, propast. Pohled do této propasti způsobuje závrať, vychýlení z rovnováhy (rovnováha ve smyslu ponderace či kontrapostu představovala naproti tomu základní strategii klasické kompozice).

Trhlina či zlom naznačují, že se nacházíme na hranicích různých časů. Například ruiny tvořily tradičně součást maleb s tématem narození Krista. Zde symbolizovaly konec starého Adamova světa a příslib proměny.<sup>385</sup> I na Friedrichově malbě symbolizují zřejmě ruiny mimo jiné touhu po religiózním obnovení.<sup>386</sup> Ruiny jsou tedy hranicí, stojí mezi sakrálním a profánním řádem, přítomným a budoucím, pravdivým a nepravdivým. I tento motiv je tedy součástí tradičních myšlenkových binárních opozic. Chci tvrdit, že Friedrichův diptych ilustruje dobové myšlenkové opozice (nejen v napětí obrazů vůči sobě, ale dualismus je přítomen i uvnitř jednotlivých maleb). V dnešních interpretacích Friedrichovy tvorby narazíme na tvrzení, že jeho díla se zabývají buď tématem sublimního nekonečna a dálky nebo staví do centra zobrazení jednotlivý kontemplační motiv (většinou sakrálního charakteru - kříž, kostel, pomník či ruinu).<sup>387</sup> Ve sledovaném diptychu narazíme na dualitu obou těchto motivů, které se

---

<sup>384</sup> Ernst BLOCH: *Das Prinzip Hoffnung*. Gesamtausgabe, Bd.5, Frankfurt am Main 1955, 253.

<sup>385</sup> STADLER 2002, 273.

<sup>386</sup> *Ibidem* 277.

<sup>387</sup> Werner HOFMANN (ed.): *Caspar David Friedrich*, München 1974, 44.

k sobě chovají jako dva neodlučitelné protějšky, dvě strany téže mince. Tato nová interpretace souzní s dobovým rozlišováním mezi sublimním a krásným či slovy Schillera mezi sentimentálním a naivním. Podle Schillera je sentimentální umění „uměním nekonečného“, zatímco naivní je uměním ohraničenosti.<sup>388</sup> Napětí mezi nekonečným a uzavřeným je ve Friedrichově diptychu zcela zjevné. Horizont či trhlina fragmentu dílo otevírají (dvěma různými způsoby - jednou ve směru populární touhy a jednou ve směru teoretické skepse). Malby však zároveň navrací pohled zpátky k pozorujícímu subjektu, působí jako slepá zrcadla. Divák nemůže prostor vizuálně proniknout, vstoupit do něj, zklamaně se odvrací (malby jsou příliš prázdné, temné, nejasné atd.). Edmund Burke vyjmenoval některé kvality krásného: malé měřítko, měkkost/lahodnost, jemnost forem a barev; krásné je „close-at-hand“ (tj. lze se jej v podstatě dotknout). Sublimní je naproti tomu údajně distancované a silné.<sup>389</sup> Tato dualita je přítomna i uvnitř samotného motivu ruin. Ruiny jsou jednak monumentální, otevírá se za nimi potenciální nekonečno, jednak jsou fragmentem zvoucím k doteku, v němž se uskutečňuje i ztroskotává touha (minulost i budoucnost stále uniká).

Fragment se stal postupně základním stavebním kamenem moderní kulturní teorie, zabývající se současností či opomíjenými vazbami mezi kulturními a historickými jevy. Na pohyblivém podloží fragmentů vybudoval svoje Pasáže Walter Benjamin či svůj Atlas Mnemosyne Aby Warburg. Tito autoři už se nepokoušejí restaurovat jakýsi bájný celek vývoje umění či kultury, ale chápou lidskou realitu jako procesuální, selektivní, plnou trhlin a zlomů. Skrze tyto trhliny však už nevane duch transcendence, pozornost se naopak obrací ke všednosti, banalitě. I cestu k těmto

---

<sup>388</sup> Friedrich SCHILLER: Nationalausgabe, Bd.20, Weimar 1943, 440.

<sup>389</sup> Hans-Ulrich MOHR: The Picturesque – a key concept of the eighteenth century, in: Frederick BURWICK (ed.): The Romantic Imagination, Amsterdam 1996, 250.

oblastem romantický fragment usnadnil (především tehdy, pokud do hry vstoupila ironie). Romantický fragment vyjadřuje především dobovou gnoseologickou skepsi, která se jinak nejzřetelněji projevila u Kanta. Mezi subjektem a vnějším světem zeje nepřekonatelná propast, trhlina. Projevuje se zde také vzrůstající nedůvěra ve vidění a nahrazování klasické průzračnosti moderní opacitou. Vidění už není chápáno jako bezbariérový přenos optických informací, ale jako hranice mezi nedostupným objektem a subjektem, který referuje sám o sobě. Fragment je svědkem moderního ikonoklasmu, nahrazování optického obrazu haptickou kontrolou. Zjevuje se zde rozpad starého myšlenkového a sociálního řádu a očekávání nového. Jedná se však také o období zlomu (Bruch), tedy o období krize, obav či skepse.<sup>390</sup>

---

<sup>390</sup> Werner *HOFMANN: Bruchlinien*. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts, München 1979.

### III.VI.

#### Hieroglyf a prázdno: role fantazie při vnímání obrazu

V nekrologu Caspara Davida Friedricha z 20. května 1840, který byl uveřejněn v Leipziger Zeitung, nalézáme tvrzení, že malíř „am frühesten unter den jetzigen Künstlern die Bedeutsamkeit der Landschaft, als einer Hieroglyphie des allwaltenden Naturlebens durch allgekannnte Werke zur rechten Anerkenntnis gebracht...“<sup>391</sup> Friedrich tedy údajně jako první rozpoznal význam krajiny jako hieroglyfu přírodního života a byl schopen ho věrně reprezentovat ve svých dílech. Krajina a další nástroje vyjádření či komunikace byly kolem roku 1800 považovány za jakési hieroglyfy a nikoliv za pouhá neutrální média přenášející sdělení bez jakékoliv transformace. Podoba krajiny, stejně jako poezie či vizuální znak hrály roli specifického jazyka. Tento jazyk ovšem nezprostředkovává srozumitelnou, jednoznačnou komunikaci. Sdělení takto poskytnutá jsou nečitelná a tajemná, jsou to jakési sebereferenční šifry, které víceméně nelze dekódovat. Novalis mluví o zázračném či šifrovaném písmu. Toto písmo je uloženo v jakýchkoli přírodních jevech a procesech, které se můžeme snažit číst nebo se lze nad jejich kódovaným sdělením alespoň pozastavit. Přítomnost těchto nejednoznačných sdělení je buď dílem náhody nebo důsledkem vyššího záměru. V obou případech nás však kódovaná sdělení, šifry či hieroglyfy uvádějí v úžas. Nemůžeme však naplnit svou touhu po porozumění, v šifrách zůstává

---

<sup>391</sup> Citováno podle Karl-Ludwig HOCH: Caspar David Friedrich – unbekante Dokumente seines Lebens, Dresden 1985, 139.

vždy něco nevyřčeného, jakýsi suplement tajemství. Bratři Schlegelové například nebyli spokojeni s příliš prozaickým rozluštěním egyptských hieroglyfů, které provedl Champollion a uvažovali o jakýchsi dalších, nepřístupných významech starověkého písma. Novalis k problematice přírodního šifrovaného či zázračného písma říká: „Mannigfache Wege gehen die Menschen. Wer sie verfolgt und vergleicht, wird wunderliche Figuren entstehen sehen; Figuren, die zu jener grossen Chiffrenschrift zu gehören scheinen“.<sup>392</sup> Někomu se tedy poštěstí spatřit vznik zázračných figur, které tvoří velký šifrovaný spis (jedná se pochopitelně o knihu přírody). Tato zázračnost je uložena v nejběžnějších věcech, záleží jen na tom, jsme-li schopni ji rozpoznat. Těmito běžnými jevy jsou například: mraky, sníh, krystaly, hory, rostliny, zvířata, osvětlení nebe a další „Konjunkturen des Zufalls“, tj. další náhodné kompozice či náhodná setkání (občas téměř surrealistického charakteru). V těchto pozoruhodných jevech nalézáme klíč k zázračnému písmu (Wunderschrift).<sup>393</sup> Jazyk hieroglyfů či šifrované písmo jsou pro nás nesrozumitelné. Ve viditelné formě se skrývá neviditelné bytí, což může pouze iniciovat fantazii, ale nemůže to zaručit definitivní poznání. Ve všech jevech je přesto zakódováno určité sdělení. Novalis: „Alles, was wir erfahren ist eine Mitteilung. So ist die Welt in der Tat eine Mitteilung - Offenbarung des Geistes. ... Der Sinn der Welt ist verloren gegangen. Wir sind beim Buchstaben stehn geblieben.“ Všechno, co zažíváme, celý svět je tedy sdělení a odhalování ducha. Paradoxně se však ztrácí smysl světa. Zůstáváme připoutáni k písmu.<sup>394</sup> Z tohoto hlediska byl svět považován za labyrint, labyrint znaků, šifer,

---

<sup>392</sup> Wilhelm VOSSKAMP: „Alles Sichtbare haftet am Unsichtbaren“. Bilder und Hieroglyphenschrift bei Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck und Friedrich von Hardenberg (Novalis), in: Wilhelm VOSSKAMP / Brigitte WEINGART (ed.): Sichtbares und Sagbares, Köln 2005, 38.

<sup>393</sup> Náhodné struktury přírodních útvarů vytvářejí zázračné písmo, jak tvrdí opět Novalis. NOVALIS: Die Lehrlinge zu Sais, in: Gerhard SCHULZ (ed.): Novalis Werke, München 1969, 95-128.

<sup>394</sup> Gerhard SCHULZ (ed.): Novalis Werke, München 1969, 401. Citováno též v Magdolna OROSZ: Hieroglyphe – Sprachkrise – Sprachspiel, in: Imre KURDI / Ferenc SZÁSZ (ed.): Im Dienste der Auslandsgermanistik. Festschrift für Professor Antal Mádl zum 70. Geburtstag, Budapest 1999, 171.

náповědí. Goethe tvrdí, že svět hieroglyfů je „labyrinthem temných významů“.<sup>395</sup>

Romantičtí myslitelé či básníci se už nesnažili za viditelným jevem rozpoznat nějaký jednoznačný význam, to bylo spíše výsadou klasického požadavku jasnosti.

Romantický svět je složen z neprůhledných jevů, proto se lze do jisté míry zastavit u viditelného povrchu. Symbol, ať už vizuální nebo textový, nelze přesně interpretovat, a proto význam řady témat a motivů zůstává otevřený. Novalisova písmena znamenají pochopitelně i vizuální znaky. Základním myšlenkovým pochodem při jejich vnímání je asociace a nikoli přesná interpretace. O vnímání krajiny jakožto hieroglyfu se jako jeden z prvních vyjadřoval jiný romantický malíř, Philipp Otto Runge. Runge říká: „Die Sache würde jetzt fast weit mehr zur Arabeske und Hieroglyphe führen, allein aus diesen müsste doch die Landschaft hervorgehen, wie die historische Composition doch auch daraus gekommen ist...“.<sup>396</sup> Krajina tedy musí vycházet z hieroglyfu a arabesky<sup>397</sup>, stejně jako historická kompozice. Už nejde o klasickou transparentci, o jednoznačné sdělení a následnou pointu. Příběh nelze přeložit do jiného sémantického systému. Vizuální znak je určen pouze pro zrak, nelze jej převést do textu. Hieroglyf je nečitelný a zároveň nepřeložitelný. V tom spočívá romantické pojetí symbolu na rozdíl od klasické koncepce alegorie<sup>398</sup>.

---

<sup>395</sup> Werner HOFMANN: David, Piranesi und einiges über Hieroglyphen, in: Uwe FLECKNER (ed.): Jenseits der Grenzen – französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Thomas W. Gaehtgens zum 60. Geburtstag, Köln 2000, 326.

<sup>396</sup> Philipp Otto RUNGE: Hinterlassene Schriften, Bd. 1, Hamburg 1840, 27.

<sup>397</sup> Problematika arabesky je v romantické epoše velmi aktuální. Jedná se o organickou tendenci protipostavenou klasickému úsilí o geometrický řád. Schéma arabesky se uplatňuje často na periferii obrazu a souzní tak s tradičním umístěním groteskního motivu mimo centrum výjevu. Tato grotesknost či okrajovost se však v romantické a pozdně romantické době stává i tématem hlavního zobrazení. K problematice arabesky např. Werner BUSCH: Umrißzeichnungen und Arabeske als Kunstprinzipien des 19. Jahrhunderts - Günter Busch zum 70. Geburtstag, in: Regine TIMM (ed.): Buchillustration im 19. Jahrhundert, Wolfenbüttel 1988, 117-148.

<sup>398</sup> O rozdílech mezi symbolem a alegorií se zmiňuje např. Craig OWENS: The Allegorical Impulse – Towards a Theory of Postmodernism, in: Brian WALLIS (ed.): After Modernism – Rethinking Representation, New York 1984, 215-240.



Podobně se vyjadřuje ještě v roce 1836 anglický krajinář John Constable: „The art of seeing nature is a thing almost as much to be acquired as the art of reading the Egyptian hieroglyphics.“<sup>399</sup> Srovnání vidění krajiny a čtení hieroglyfů se tedy táhne jako červená niť celou raně moderní tradicí reprezentování a pozorování přírody.

Krajina či reprezentace krajiny a další kulturní i přirozené jevy začaly být tedy kolem roku 1800 chápány jako temné, nejednoznačné symboly, z nichž se skládá svět jako labyrint. Toto myšlení však nemělo za následek krajní pesimismus. Naopak: mnohoznačnost významů otevírala široké pole působnosti pro tvůrčí subjekt, který mohl svou fantazijní činností rozvíjet nápovědi ukryté v přirozených či umělých hieroglyfech. Nejednoznačnost vnějších jevů stimulovala vnitřní pochody a byla bohatým zdrojem pro tzv. vnitřní pozorování. Tento termín prosazoval opět Novalis, když tuto aktivitu označil za charakteristickou pro umělecký typ percepce a reprezentace.<sup>400</sup> Jeden podnět má pro různé pozorovatele různé významy, záleží na úhlu pohledu či předpokladech a nastaveních, s nimiž do procesu vnímání vstupujeme. Umění a umělecká fantazie má v tomto procesu velmi významnou úlohu, může do značné míry suplovat či zdvojit kreativní potenciál přírody. Umělecká tvorba se při své produkci hieroglyfických symbolů snaží o dosažení původní jednoty, kdy jednotlivé druhy komunikace či znakové produkce nebyly ještě striktně odděleny. Hieroglyf v sobě spojuje vizuální i jazykové aspekty komunikace a vnímání, snaží se o synestetické působení. K tomu Novalis: „Das wird die goldene Zeit sein, wenn alle Worte - Figurenworde - Mythen - und alle Figuren - Sprachfiguren - Hieroglyphen sein werden - wenn man Figuren sprechen und schreiben - und Worte

---

<sup>399</sup> Citováno podle Charles Robert LESLIE: *Memoirs of the Life of John Constable*, London 1951, 124.

<sup>400</sup> Gerhard SCHULZ (ed.): *Novalis Werke*, München 1969, 144.

vollkommen plastisieren, und musizieren lernt.“<sup>401</sup> Figury - v tomto smyslu obrazy či vizuální vjemy - a slova by tedy bylo ideální spojit v nerozlučnou jednotu hieroglyfu - slova malovat a obrazy psát. Hieroglyf tedy není speciálním sémantickým typem, ale jakýmsi původním i budoucím, komplexním druhem komunikace, k němuž se vážou nejrůznější druhy asociací. Obrazy podněcují jazykové výrazy, zatímco slova jsou zdrojem vizuálních představ. Asociační či fantazijní potenciál hieroglyfu je to, co na něm bylo dobově nejvíce oceňováno. Žádný romantický myslitel si nepřál dospět k jednoznačnému, přesnému významu, ale snažil se o to, aby mnohoznačné znaky nejrůznějšího původu působily na jeho obrazotvornost a dopomohly mu rozvinout individuální tvůrčí potenciál. Hieroglyf považovali doboví myslitelé za otevřený a aktivní, nikoliv za mrtvou stopu minulosti. Třeba o Flaxmanových obrysových kresbách, inspirovaných starověkým uměním, tvrdí August Wilhelm Schlegel, že jsou analogické poezii. Tento umělec prý vytváří znaky, které se stávají téměř hieroglyfy a které výrazně podněcují fantazii.<sup>402</sup> Schlegel oceňuje právě i schopnost hieroglyfu stimulovat spekulativní či optické asociace. Goethe vzpomíná na grafické listy se sbírky svého otce a tvrdí, že některé tvary „nur die Hieroglyphe einer Figur war“.<sup>403</sup> Tyto figury tedy nebyly jednoznačné, bylo možné je interpretovat různě a zapojit tak do hry vlastní představivosti. Hieroglyfy jsou tedy a-mimetické znaky, skutečnost zde není znázorněna jako jednotlivost či konkrétní věc. Hieroglyf se naopak snaží o reprezentaci celku, o podnícení zájmu o „nejvyšší“ či božské. Friedrich Schlegel k tomu říká: „Hindeutung auf das Höhere, Unendliche, Hieroglyphe der einen ewigen Liebe und der heiligen Lebensfülle der bildenden Natur“.<sup>404</sup> Nekonečno, věčná láska,

---

<sup>401</sup> Ibidem 437.

<sup>402</sup> Ludwig VOLKMANN: Die Hieroglyphen der deutschen Romantiker, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst III, 1926, 157-186.

<sup>403</sup> Johann Wolfgang GOETHE: Der Sammler und die Seinigen, citováno podle Karl RICHTER (ed.): Goethe – Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 6.2, München 1988, 89.

<sup>404</sup> Friedrich SCHLEGEL: Kritische Schriften, Wolf Dietrich RASCH (ed.), München 1964, 513.

tvořivá příroda, to vše je tedy zakódováno v hieroglyfu. Tento znak však nehovoří přímo, pouze vyvolává určitá emocionální či myšlenková hnutí. Wackenroder se domnívá, že umění má být zdrojem „vnitřních“ obrazů.<sup>405</sup> Tento požadavek se velmi podobá Friedrichově snaze reprezentovat to, co je přítomno uvnitř subjektu a nikoli jen vnější, objektivní věc. Hieroglyf je reprezentací právě takového vnitřního modelu, v němž se odráží celek přesahující objektivní realitu. Hieroglyfické znaky tvoří jakési praobrazy, které hovoří o původní jednotě. Novalis je přesvědčen, že „první umění je hieroglyfika“ a tudíž je třeba se k ní vrátit.<sup>406</sup> Dobový zájem o hieroglyfy se odráží i ve formálních aspektech umělecké produkce. Třeba Werner Hofmann upozorňuje, že tato orientace se projevuje v některých Davidových obrazech.<sup>407</sup> Zajímavý je zde důraz na symetrickou kompozici statických figurálních skupin. Se zjevným zdůrazněním symetrie se setkáváme i v řadě Friedrichových obrazů, v neposlední řadě na sledovaném obraze Opatství v dubovém lese. Střed zde tvoří sakrální centrum výjevu - zbořený kostel. Po stranách jsou symetricky rozmístěny stromové skupiny. Tvary Friedrich neznázorňuje s důrazem na jejich realističnost, ale všímá si naopak takových jejich kvalit, které lze stylizovat do podoby jakési lineární arabesky. V tomto úsilí se velmi blíží některým strategiím malíře Rungeho, který však do svých kompozic začleňoval i některé tradiční symboly, převzaté ze starověkého repertoáru. Hieroglyfickou povahu některých dobových maleb zvyšuje i heterogenní pojetí znázorněného prostoru. Prostor už není novověkou perspektivní prohlubní, ale souhrou divergentních plánů či ploch. Tento důraz na plošnost či perspektivní nesjednocenost přibližuje obraz textu a vytváří z něj onen „plastický“ či „hudební“ jazyk, o němž snil Novalis.

---

<sup>405</sup> Wilhelm Heinrich WACKENRODER / Ludwig TIECK: *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Martin BOLLACHER (ed.), Stuttgart 2005, 11.

<sup>406</sup> Gerhard SCHULZ (ed.): *Novalis Werke*, München 1969, 437.

<sup>407</sup> HOFMANN 2000, 318 ad.

Podle Diderota je hieroglyf nástrojem jakéhosi původního jazyka. Tento prajazyk ještě nerozlišoval mezi textem a obrazem a snažil se transparentním způsobem reprezentovat aktuální lidské emoce. Hieroglyf zde hovoří jazykem gest, mimiky a expresí. Básnický hieroglyf musí imitovat křik a lamentaci.<sup>408</sup> V druhé polovině 18. století byl hieroglyf považován ještě za nástroj přirozené komunikace, kterou by se umění mělo snažit napodobit. Lidské tváře a těla mluví prý určitým hieroglyfickým, šifrovaným jazykem. To, co je na povrchu, pravdivým způsobem reprezentuje vnitřek. Na tomto základě se vyvinula moderní fyziognomika a některé další vědy všímající si výrazů a jazyka těla. Jeden ze zakladatelů moderní fyziognomiky, Lavater se snažil kategorizovat výrazy tváří a hledat za nimi aktuální i stálé psychické a charakterové vlastnosti.<sup>409</sup> Výrazu hieroglyf se tedy ujala i moderní věda a využila ho při svém úsilí o proměnu dosavadního paradigmatu poznání. Například český fyziolog Jan Evangelista Purkyně využil tohoto termínu při svém průzkumu lidského vidění. Purkyně je průkopníkem názoru, že vizuální percepce je nám dána „prostřednictvím obrazů věcem samým pouze podobných, ne zcela souměřitelných, jako jejich hieroglyfů“. Předměty, které nás obklopují „toliko znaky se nám naskytují“.<sup>410</sup> Lidské vidění tedy už také neodpovídá oné klasické transparentci, která charakterizovala i dřívější pojetí obrazu. To, co vidíme, není podobné vnějšímu světu. Proces vidění je subjektivní, naše vědomí se aktivně podílí na výsledné podobě počítku a vjemu. Slůvko hieroglyf zde opět vyjadřuje fakt, že na místo nepoznatelného vnějšího jevu se klade subjektivní asociace, že ke slovu přichází fantazie. Roli subjektu a jeho

---

<sup>408</sup> Philippe DÉAN: Diderot's hieroglyph – myth of language and birth of art criticism, in: *Word and Image* 15, 1999, 323-336.

<sup>409</sup> Wolfram GRODDECK / Ulrich STADLER: *Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität*, Berlin 1994, 186-201.

<sup>410</sup> Jan Evangelista PURKYNĚ: O ideálnosti prostoru zrakového, in: *Časopis českého museum* 11, 1837, sv.2, 191-201.

představivosti při procesu vidění zdůrazňovali i pozdější fyziologové a teoretici vidění, třeba Hermann von Helmholtz. Ten hlásá, že lidské vidění operuje s naprosto arbitrárními znaky. To se velmi podobá koncepci a-mimetických znaků, kterou známe z romantiky. To, co vidíme, je pouze základní informace o světelné intenzitě, za kterou si dosazujeme svojí interpretaci: slovo a obraz. Interpretovat a dotvářet světelný počitek se prý učíme v rámci daných kulturních a společenských podmínek. Informace o vnějším světě je tedy víceméně prázdná: víceznačná, temná. Aktivita spočívá na subjektu. Ten promítá svou zkušenost a také vzděláním modelovanou osobnost do daného vizuálního či sémantického prostoru.

Hieroglyf představuje tedy určitý ne-mimetický či arbitrární znak, jehož čtení je víceznačné a do značné míry se odvíjí od diváka či čtenáře a jeho kulturní vybavenosti. Hieroglyf je místem v textu či obraze, které konzument nějakým způsobem zaplňuje, upřesňuje, konkretizuje. Text či obraz nejsou definitivní, nejsou úplně hotové, ale vyzývají příjemce k aktivní spoluúčasti, předpokládají interakci. Taková místa se tedy orientují na prostor mezi divákem a dílem, otevírají dílo, stírají jeho hranice. Dílo je procesuální, dynamické, otevřené velkému množství různorodých interpretací. Taková otevřená místa v díle označoval pozdější literární teoretik Wolfgang Iser za Leerstellen, tedy za „prázdná místa“. Iser soudil, že prázdná místa se zaplňují teprve v aktu čtení. Čtenář si údajně aktivně domýšlí naznačené situace a nevyslovené souvislosti, které tvoří v textu místa zlomu (zнову zde narážíme na německý výraz Bruch). Iser do jisté míry souzní s jiným literárním teoretikem, Romanem Ingardenem. Ten zavedl pro popis otevřených míst v textu pojem „místa nedourčenosti“. Tyto pasáže znovu konkretizuje teprve čtenář a přichází vlastně s názornou, až vizuální představou naznačených rysů. Představa je

zde považována za jedinečnou, zatímco text operuje s všeobecnými charakteristikami, které ho posouvají spíše po časové, než prostorové ose. Někdy se proto uvažuje o tom, že termíny jako Leerstellen či místa nedourčenosti nejsou přenositelná na vizuální obraz, neboť nemají prostorovou povahu.<sup>411</sup> Představitel recepční estetiky, Wolfgang Kemp se naproti tomu ptá, zda teorii nedourčenosti můžeme aplikovat na vizuální obraz (a popřít tak Lessingovu klasifikaci umění a jeho rozlišování mezi časovými a prostorovými díly). Kemp dospívá k závěru, že i v obraze najdeme určitá nedourčená či otevřená místa, která čekají na aktivní podíl diváka, který je díky své fantazii konkretizuje a oživuje příběhem.<sup>412</sup> Kemp z hlediska prázdných míst zkoumá francouzskou salónní malbu poloviny 19. století, která přišla s novými, nekonvenčními formálními strategiemi a umožnila jakýsi vstup diváka do obrazu respektive intenzivní výměnu mezi prostorem díla a prostorem diváka. Moje hypotéza zní, že obdobné strategie a využití nedourčených či prázdných míst můžeme najít i v obrazové produkci začátku 19. století, konkrétně v tvorbě Caspara Davida Friedricha.

Helene Marie von Kügelgen zformulovala ve svém dopise z 22. června 1809 následující postřeh o Friedrichově obraze Mnicha na mořském pobřeží: „Ein grosses Bild in Öl sah ich auch, welches meine Seele gar nicht anspricht. Ein weiter, unendlicher Luftraum. Darunter das unruhige Meer und im Vordergrund ein Streifen hellen Sandes, wo ein dunkel gekleideter oder verhüllter Eremit umherschleicht. Der Himmel ist rein und gleichgültig ruhig, kein Sturm, keine Sonne, kein Mond, kein Gewitter ... Auf der ewigen Meeresfläche sieht man kein Boot, kein Schiff, nicht

---

<sup>411</sup> Karen BORK: Gemalte Leere. Furcht und Faszination im französischen Historienbild des 19. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 2000, hlavně kapitola 2.1. Exkurs: Leere kontra Leerstelle.

<sup>412</sup> Wolfgang KEMP: Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: idem (ed.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin 1992, 307-332.

einmal ein Seeungeheuer, und in dem Sande keimt auch nicht ein grüner Halm, nur einige Möven flattern umher und machen die Einsamkeit noch einsamer und grausiger.“<sup>413</sup> Pisatelka dopisu byla tedy poněkud nespokojená s do očí bijící prázdnotou Friedrichova výjevu: žádná bouře, žádné slunce, žádný měsíc, žádná loď. Musíme si vzpomenout, že rentgenový průzkum obrazu ukázal, že Friedrich původně namaloval na moři několik lodí, které později přemaloval a celý výjev se tak vyprázdnil. Obraz ztratil svůj střed a pointu, kterou na tomto místě očekáváme. Absence jakýchkoli určitých rysů zvyšuje pocit osamělosti, který z obrazu pisatelka dopisu cítila. Prázdnota druhého obrazu z diptychu není absolutní, ale je zde přítomna také. Prázdnotu zvyšují holé větve stromů a přítomnost smrti. Smrt je tradičně chápána jako prostředí exemplární osamělosti, kolem mrtvého bodu v obraze se otevírá prázdnota (například na malbě Léona Géroma Smrt maršála Neye, kterou interpretuje Wolfgang Kemp<sup>414</sup> ). Pisatelka dopisu zmiňuje ještě pojem nekonečna. Tento termín také výrazně souvisí s dobovými definicemi prázdna. Hovoří o něm třeba Imanuel Kant a Georg Wilhelm Hegel. Tito autoři nemluví sice vysloveně o prázdnu, ale snaží se charakterizovat pojem vznešena takovým způsobem, že jejich úvahy problematiku prázdna implikují. Pro Hegela je vznešeno oblastí, v níž nejsou zjevné žádné předměty (tj. vlastně prázdny prostor). Vznešené zároveň vyjadřuje nekonečnost. Hegel: „Das Erhabene überhaupt ist der Versuch, das Unendliche auszudrücken, ohne in dem Bereich der Erscheinungen einen Gegenstand zu finden, welcher sich für diese Darstellung passend erwiese. Das Unendliche, eben weil es aus dem gesamten Komplexus der Gegenständlichkeit für sich als unsichtbare, gestaltlose Bedeutung herausgestellt und innerlich gemacht wird, bleibt seiner Unendlichkeit nach unaussprechbar und über jeden Ausdruck

---

<sup>413</sup> Anna und Emma von KÜGELGEN (ed.): Helene Marie von Kügelgen, geb. Zoege von Manteuffel. Ein Lebensbild in Briefen, Stuttgart 1918, 155.

<sup>414</sup> KEMP 1992, 312.

durch Endliches erhaben.“<sup>415</sup> Svět viditelného, svět předmětů je tedy prostorem konečných věcí. Nekonečné, vznešené je naproti tomu neviditelné, beztvaré a podléhá zvnitřnění, které provádí subjekt. Nekonečné, transcendentní se paradoxně odehrává uvnitř vědomí, nikoli ve vnějším světě. To, co vnímáme jako nekonečné, je pouze vizuální prázdno, za které si ve svém vědomí dosazujeme určité významy. Dochází zde tedy k iniciaci subjektivní duševní kapacity, nekonečné prázdno apeluje na představivost a myšlení. O nekonečnu či neohraničenosti se zmiňuje i Kant: „das Erhabene ist dagegen auch an einem formlosen Gegenstande zu finden, sofern Unbegrenztheit an ihm, oder durch dessen Veranlassung, vorgestellt und doch Totalität derselben hinzugedacht wird...“<sup>416</sup> Nekonečno se tedy zjevuje v beztvarych, neohraničených předmětech, v místech, kde něco zřejmě chybí. Zážitek nekonečna obrací pozornost pozorovatele k vlastnímu nitru, umožňuje mu introspekci či vnitřní koncentraci. K obdobným cílům vedlo tradičně mlčení či naslouchání tichu, které s motivem prázdna úzce souvisí<sup>417</sup>. Ve většině Friedrichových obrazů nejsou přítomné zdroje zvuku: obvykle zde nejsou hovořící postavy, i gestikulace hrdinů je velmi redukována. Reprezentace prázdnoty se u Friedricha vztahuje k jeho dobovému spojení se vznešenou podívanou. Takové chápání prázdna teoreticky podchytil už Edmund Burke: „All general privations are great, because they are all terrible, Vacuity, Darkness, Solitude and Silence.“<sup>418</sup> Velkolepé, celistvé zkušenosti jsou tedy strašlivé: prázdno, temnota, osamělost, ticho. Jako kdyby Burke psal tato slova na míru přímo Friedrichovi. Malíř se pokusil reprezentovat tyto neviditelné aspekty vznešena.

---

<sup>415</sup> Georg Wilhelm HEGEL: *Ästhetik*, Hamburg 1955, 363.

<sup>416</sup> Immanuel KANT: *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt am Main 1976, 165.

<sup>417</sup> Claudia BENTHIEN: *Die Absenz der Stimme im Bild – Personifikationen des „Stillschweigens“ in der frühen Neuzeit*, in: Hans BELTING (ed.): *Quel corps? Eine Frage der Repräsentation*, München 2002, 325-347.

<sup>418</sup> Edmund BURKE: *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London 1776, 125.



Motiv prázdna u Friedricha nesouvisí pouze s estetikou vznešena a rolí fantazie při vnímání obrazu, ale i s dobovými gnoseologickými koncepcemi. Už tradičně bylo lidské vědomí chápáno jako prázdné (white paper u Johna Locka či ještě starší tabula rasa). Vědomí se podle novověkého empirismu zaplňuje poznatky teprve při procesu vnímání a při slučování vjemů do strukturovaných celků. Vědomí lze podle novověkých představ nasýtit představami a vjemy vnějšího světa, neboť vnímání je spolehlivým kanálem komunikace mezi vnitřkem a vnějškem. Tato koncepce se rozpadá v moderní době. Smyslové vnímání zde už není považováno za záruku poznání. Vnímání je prohlášeno za subjektivní (to tvrdí Goethe, Purkyně či Schopenhauer). Pozorující subjekt promítá do svých vjemů sám sebe, vnější realita věcí o sobě je nedosažitelná. Vědomí operuje s arbitrárními znaky či hieroglyfy, které se učí užívat v procesu ontogeneze. Z hlediska informací o vnějším světě tak zůstává vědomí prázdné vlastně neustále. Tato gnoseologická skepse se promítla i do Friedrichových obrazů. Pohled se zde zastavuje o hradbu temnoty, horizont je pustý, konkrétní tvary jsou pouze relikty smrti a destrukce. Obraz je tu ikonoklasticky vyprázdněn na rozdíl od záplavy vjemů, které mohl moderní divák vnímat v populární vizuální zábavě. Dobové filosofické koncepce uvažovaly o dialektice ničeho či prázdna a bytí (u Hegela) či prázdného pojmu a předmětu (u Kanta).<sup>419</sup> Prázdné myšlení nebo vnímání je chápáno jako bytí samo. Hegel tvrdí, že lze chápat „leere Anschauen oder Denken als das reine Sein.“<sup>420</sup> Prázdné vnímání – čisté bytí; to je rovnice, o jejíž řešení se Friedrich pokusil ve svém obrazovém diptychu.

---

<sup>419</sup> BORK 2000, 139.

<sup>420</sup> Ibidem.



#### IV.

### Závěr

Od konce 18. století se objevují nové, převratné formáty obrazů a typy pohledu. S nástupem panoramatu, turistického pohledu (syťícího vizuální touhu z privilegovaného stanoviště vyhlídky či rozhledny) či nového způsobu kontroly (například panopticon v oblasti vězeňství) nastupuje i nový trend vidění či nový vizuální režim. Pozorovatel nyní touží vidět „vše“, chce opustit ohraničené vizuální pole, které bylo dříve vymezeno jako řez vizuální pyramidou a především bylo ohraničeno rámem. Divák chce pohlédnout na prostorově i časově vzdálené jevy, proniknout do mikrosvěta i makrosvěta, uvidět neviditelné (v přírodních vědách a fyziologii se vyskytují obrazy siločar, zvuku, vnitřních organických procesů apod.). Tento trend lze označit za jakýsi panopticismus moderní vizuální kultury (panoptikum slouží ke spatření nevšedního, vzdáleného, bizarního, monstrózního atd.). Panopticismus je pevně spjat s moderní vizuální touhou, která se zajímá o profánní a dříve neviditelné jevy (teprve nové aparáty a teorie vidění rozšiřují dříve omezené vizuální pole). Touha vidět vše iniciuje jakousi encyklopedii vjemů, neustále doplňovaný a rozšiřovaný slovník pozorovatelných jevů (teorie vidění už nevystačí s klasickým repertoárem, ale zajímá se i o iluzi pohybu a prostoru, o chyby vidění, o vztah smyslových počitků a tělesné aktivity). Formát panoramatu se zdá dokonalý. Obsahuje neomezený zorný úhel (360 stupňů), nekonečný sled perspektiv (klasické

pravidlo jednoho ohniska je opuštěno). Pohled na panorama se vždy zastavuje u horizontu, k němuž je směřována touha, kterou nelze zcela uspokojit. Horizont neustále uniká, nelze se ho dotknout. Horizont představuje často základní kompoziční osu moderního obrazu. Jedná se o osu profánní, na rozdíl od dřívější sakrální vertikály, která spojovala pozemský a nadzemský svět, přítomnost a budoucnost. Horizont vytváří v obraze nový typ celku či nekonečna. Nejedná se už o pohled do transcendentní budoucnosti, korunovaný určitým privilegovaným ohniskem (obrazem Boha apod.). Horizont představuje ne-hierarchickou prostorovou osu, všechny body jsou na něm stejně významné. V horizontálním obraze panoramatu chybí střed, kde se obvykle odehrával příběh hrdiny. Moderní vidění považuje všechny jevy za stejně významné, zaměřuje se především na kvantitu.

Představa, že lze pozorovat a potažmo poznat vše, se však brzo hroutí. To se děje ruku v ruce s proměnami strategie poznání. Dřívější důraz na konceptuální poznání je nahrazen upřednostňováním smyslového vnímání. V oblasti smyslů zaujímá hegemonické postavení zrakový aparát. Moderní gnoseologie však zjišťuje, že nekonečno, které se dalo dříve konceptuálně pojmut, nelze beze zbytku vizuálně vnímat. Moderní vizuální kultura se o to přesto pokouší. Zvyšuje se množství obrazů, zrychluje se jejich přenos, obrazy jsou masově dostupné. Moderní filosofie, fyziologie a další obory ale reflektují základní zvrát v oblasti vztahu obrazu k zobrazenému (to můžeme nazvat objektem či vnější věcí). Moderní teorie vidění se už nedomnívá, že obraz pravdivě odráží vnější realitu, že je objektivní. Obraz a vjem referuje podle fyziologie a později třeba i podle fenomenologie jednak o určitých vlastnostech vnějšího světa a jednak o vlastnostech subjektu (roli subjektu třeba teorie subjektivního vidění velmi zdůrazňuje). Moderní teorie vidění často soudí, že z vnější

věci nelze poznat víc než světelná kvanta, za která si vědomí dosazuje určité konvenční znaky či hieroglyfy. Vizuální vjem však nezpůsobují pouze optické jevy, ale také třeba tlak, chemické procesy, magnetismus apod. Náš vjem je tedy ve vztahu k vizuální podobě předmětu arbitrární: objektivně nemůžeme poznat ani tvar ani barvu předmětu. Někteří teoretici (třeba Ruskin) navrhovali návrat do před-konvenční fáze vnímání (k tzv. nevinnému oku). V této před-konvenční fázi vnímáme pouze beztvare světelné či barevné shluky, skvrny. Takový počitek byl později označen za přirozený (třeba v teorii secesní fotografie). Jiní teoretici uvažovali o dualismu zraku a hmatu. Zrak označovali za říši iluzivnosti a plédovali pro taktilní kontrolu (Hildebrand, Riegl). Subjektivní teorie vidění z první poloviny 19. století se domnívá, že subjekt vnímá především své vlastní kvality, že vnímá na základě konvencí, výchovy, psycho-fyzického stavu. Spojení s vnějším světem věcí o sobě se přerušilo. Divákovo vědomí už není zrcadlem, v němž se věci objektivně a pasivně odrážejí, jak se domnívala ještě novověká optika, ale aktivně produkuje své vjemy. Už neplatí dřívější záruky poznání (geometrická koncepce prostoru, Newtonovské fyzikální zákony atd.). Prostor se dynamizuje, celek se rozpadá. Objevují se teorie subjektivního či relativního prostoru. Do procesu vnímání vstoupilo tělo se svou pohyblivostí a limity. Divák třepe očima, nevidí už celkovou situaci, jejíž přehlednost dříve zajišťovala fixace oka v objektivu či ve štěrbině perspektografu. Pozorovatel vnímá časový sled fragmentárních výjevů, zaměřuje se na detail, situaci spíše skenuje než kontroluje.

V době kolem roku 1800 se rodí představa, že lze spatřit vše. Touha se obrací k nekonečnu, které reprezentuje horizont. Brzy se však dostavuje vystřízlivění. Nastupuje přesvědčení, že k dispozici máme pouze fragmenty reality, kterých se

můžeme dotknout. Fragment se stává pravdivou stopou minulosti, autorství, činu, identity. Hraje velkou roli v archeologii, znalectví, kriminologii, fyziognomice atd. Tato dichotomie či binární opozice mezi fragmentem a nekonečnem (horizontem) se objevuje názorně ve Friedrichově diptychu. Horizont zde svědčí o moderní touze, která souvisí s populární kulturou. Fragment svědčí o gnoseologické skepsi, kritice vnímání a elitním ikonoklasmu (ten se odvíjí od přesvědčení, že člověk nemůže vytvořit vlastníma rukama pravdivý obraz vnějšího světa). Ještě Francis Bacon se domníval, že lze dosáhnout definitivního horizontu poznání. Moderní populární kultura s tímto příslibem také víceméně pracuje. Romantická skepse si naproti tomu uvědomuje, že poznání se zastavuje u fragmentů, že horizont se ztrácí v temnotě či mlze. Moderní vizuální touha se obrací též k pozorování zdrojů světla, které však způsobuje oslepení – další relativizaci vizuálního aparátu. Důvěru si údajně zaslouží spíše hmat. Vznikají nové taktilní obrazy, které aspirují na pravdivost a představují jakýsi moderní vera icon (daktyloskopie, preparáty atd.). Moderní vnímání se vyznačuje napětím mezi vizuální touhou a pochybností, mezi iluzí a realitou, dálkou a blízkostí. Dochází k rozchodu masové kultury a umění, konzumu a kritiky. Umělecký obraz získává estetickou autonomii, když se vyvazuje z utilitárních funkcí (to zmiňuje už Hegel). Autonomní dílo se realizuje v kontextu muzea, které má šířit estetickou zvěst mezi nejširší veřejností. V muzeu už nejde o mimetický potenciál díla. Dokonce i technické obrazy jako fotografie ad. ztrácejí brzy svou pověst věrného, analogického zobrazení (i zde hodně záleží na roli subjektu, na proměnlivém nastavení aparátu atd.). Objektivitu zobrazení má zajistit měření nebo bezprostřední kontakt se zobrazovanou entitou (to se promítlo do teorie indexového znaku). Na ruinách starého řádu vnímání byla vystavěna stavba moderní vizuální kultury. Kdesi v divákově podvědomí však sídlí pochybnost a nedůvěra. Obraz není považován za

spolehlivý důkaz. Jeho důvěryhodnost narušují cenzorské praktiky, manipulace, montáž atd. Počátky moderního vizuálního režimu můžeme hledat tedy už v období romantiky, která se vyznačovala jak nadějí vkládanou ve vidění, tak nedůvěrou v něj.

## Seznam literatury

ALBERTI Leon Battista: O malbě. O soše, Praha 1947

ALBERTI Leone Battista: Deset knih o stavitelství, Praha 1956

ALVAREZ Alfred: Die Nacht. Von Dunkelheit, Träumen und Nachtschwärmern,  
Hamburg 1997.

ANANTH Deepak: Frames within Frames: On Matisse and The Orient, in: DURO Paul  
(ed.): The Rhetoric of the Frame. Essays on the Boundaries of the Artwork,  
Cambridge 1996

ARNHEIM Rudolf: Rahmen und Fenster, in: ARNHEIM Rudolf: Kunst und Sehen. Eine  
Psychologie des schöpferischen Auges, Berlin 2000

ASENDORF Christoph: Entgrenzung und Allgegenwart. Die Moderne und das Problem  
der Distanz, München 2005

AUSTIN John Langshaw: Jak udělat něco slovy, Praha 2000

BALZER Richard: Peepshows: A Visual History, New York 1998

BARTHES Roland: Elements of Semiology, London 1967

BAUDRY Jean-Louis: Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des  
Realitätseindrucks, in: PIAS Claus / VOGL Joseph / ENGELL Lorenz (ed.): Kursbuch  
Medienkultur. Die massgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard, Stuttgart 1999,  
381-404



BECKER Ilka: „Air de Paris“. Atmosphären und das Fotografische im Kontext surrealistischer Publikationen, in: Wilhelm VOSSKAMP a Brigitte WEINGART (ed.): Sichtbares und Sagbares, Köln 2005, 190-215

BELTING Hans: *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998

BENTHIEN Claudia: Die Absenz der Stimme im Bild – Personifikationen des „Stillschweigens“ in der frühen Neuzeit, in: Hans BELTING (ed.): *Quel corps? Eine Frage der Repräsentation*, München 2002, 325-347

BERGENGRUEN Maximilian / LEHMANN Johannes F. / THÜRING Hubert (ed.): *Sexualität - Recht - Leben. Die Entstehung eines Dispositivs um 1800*, Paderborn 2005

BONITZER Pascal: Odrámování, in: *Iluminace* 4, 2003, 31-35

BORK Karen: *Gemalte Leere. Furcht und Faszination im französischen Historienbild des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 2000

BORNEDAL Peter: *The Interpretations of Art*, Lanham 1996

BORNEDAL Peter: *The Interpretations of Art*, New York 1996

BRYSON Norman: *Vision and Painting, The Logic of the Gaze*, London 1983

BRYSON Norman: *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, London 1983.

BUCI-GLUCKSMANN Christine: *Der kartographische Blick der Kunst*, Berlin 1997

BURKE Edmund: *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757

BUSCH Werner (ed.): *Kunst: die Geschichte ihrer Funktionen*. Weinheim 1987

BUSCH Werner: *Die Ordnung im Flüchtigen - Wolkenstudien der Goethezeit*, in: Sabine SCHULZE (ed.): *Goethe und die Kunst*, Ostfildern 1994, 518-527

CAMILLE Michael: *Image on the edge : the margins of medieval art*, London 1992

CARUS Carl Gustav: Briefe und Aufsätze über Landschaftsmalerei, Leipzig 1982  
(psáno v letech 1815-1835)

CARUS Titus Lucretius: O přírodě, Praha 1971

CASEY Edward: The Fate of Place. A Philosophical History, University of California Press, 1997

COZENS Alexander: A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape, London 1785/86

CRARY Jonatha: Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture, Massachusetts 1999

CRARY Jonathan: Techniques of the observer : on vision and modernity in the nineteenth century, Cambridge 1991

CRIMP Douglas: The Postmodern Museum. Parachute, March-May 1987

CUGINI Carla: "Er sieht einen Fleck, er malt einen Fleck" : physiologische Optik, Impressionismus und Kunstkritik, Basel 2006

DÄLLENBACH Lucien (ed.): Fragment und Totalität, Frankfurt am Main 1984.

DAMISCH Hubert: A Theory of /Cloud/. Toward a History of Painting, Stanford 2002

DEE John: *Monas Hieroglyphica Ioannis Dee Londinensis*, Antverpy 1564

DERRIDA Jacques: Parergon, in: DERRIDA. The Truth in Painting, Chicago 1987

DERRIDA Jacques: Texty k dekonstrukci. Práce z let 1967-72, Bratislava 1993

DIDI-HUBERMAN Georg: Die leibhaftige Malerei, München 2002

DIDI-HUBERMAN Georges: Ähnlichkeit und Berührung : Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks, Köln 1999

DIDI-HUBERMAN Georges: Pred časom, Bratislava 2006

DOBALOVÁ Sylva: Pašijový cyklus Karla Škréty. Mezi výtvarnou tradicí a jezuitskou spiritualitou, Praha 2004

DORGERLOH Annette (ed.): *Romantische Sehnsucht. Inszenierter Verfall*, Chorin 2002

DURO Paul (ed.): *The rhetoric of the frame: essays on the boundaries of the artwork*, Cambridge 1996.

EHLICH Werner: *Bilderrahmen von der Antike bis zur Romantik*, Dresden 1979

ELKINS James: *Art History and Images. That Are Not Art*, *Art Bulletin* 4/1995, 553-571

ERNST Wolfgang: *Framing the Fragment: archeology, art, museum*, in: Duro. *The Rhetoric of the frame. Essays on the Boundaries of the Artwork*, Cambridge 1996

FÉLIBIEN André: *L' idée du peintre parfait*, Genève 1970

FILLA Emil: *Práce oka*, Praha 1934

FLIEDL ilsebill Barta: *Lavater, Goethe und der Versuch einer Physiognomik als Wissenschaft*, in: Sabine SCHULZE (ed.): *Goethe und die Kunst*, Frankfurt am Main 1994, 192-218

FOSTER Hall (ed.): *Vision and Visuality*, Seattle 1988

FOUCAULT Michel: *Ceci n'est pas une pipe: deux lettres et quatre dessins de René Magritte*, Montpellier 1977

FRANK Hilmar: *Caspar David Friedrichs „Mönch am Meer“ im Kontext der Diskurse*, in: Lothar JORDAN (ed.): *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. Caspar David Friedrichs Gemälde „Der Mönch am Meer“ betrachtet von Clemens Brentano, Achim von Arnim und Heinrich von Kleist*, Frankfurt am Oder 2004

FREEDBERG David: *The Eye of the Lynx. Galileo, his friends, and the beginnings of modern natural history*, Chicago 2002

FREEDBERG David: *The power of images : studies in the history and theory of response*, Chicago 1989

FRIED Michael: *Absorption and Theatricality: painting and beholder in the age of Diderot*, Berkeley 1980

FRIEDBERG Anne: *Gerahmte Visualität: Das virtuelle Fenster*, in: JACOB Wenzel (ed.): *Der Sinn der Sinne*, Schriftenreihe Forum, Band 8, Bonn 1998

FRIEDBERG Anne: *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*, Cambridge 2005

GINZBURG Carlo: *Roots of an Evidential Paradigm*, in: GINZBURG Carlo: *Clues, Myths, and the Historical Method*, Baltimore 1989

GRAU Oliver: *Virtual Art : from illusion to immersion*, Cambridge 2003

GREGORY Richard L.: *Eye and Brain. The Psychology of Seeing*, Oxford 1998

GREUB Thierry (ed.): *Las Meninas im Spiegel der Deutungen: eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin 2001

GRONEMEYER Nicole: *Optische Magie. Zur Geschichte der visuellen Medien in der Frühen Neuzeit*, Bielefeld 2004

GUÉGAN Stéphane: *Im Rausch der Dunkelheit: Schrecken und Melancholie im Salon von 1801*. In: Jean Clair (ed.): *Melancholie - Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ostfildern-Ruit 2005

GUNNING Tom: *The Cinema of Attractions*, in: Elsaesser, Thomas (ed.): *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, London 1991

HAMBLYN Richard: *The Invention of Clouds. How an amateur meteorologist forged the language of the skies*, New York 2001

HAMOU Philippe (ed.): *La vision perspective (1435-1740). L'art et la science du regard, de la Renaissance à l'âge classique*, Paris 1995

HANSEN Mark B.N.: *New Philosophy for New Media*, Cambridge 2004

HENNING Andreas: *„Der himmelnde Blick“*. Zur Geschichte eines Bildmotivs von Raffael bis Rotari, Dresden 1998

HICK Ulrike: Geschichte der optischen Medien, München 1999

HINZ Sigrid (ed.): Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, Berlin 1968

HOWOLDT Jenns E. (ed.): Expedition Kunst. Die Entdeckung der Natur von Caspar David Friedrich bis Humboldt, Hamburg 2002

HUBATOVÁ -VACKOVÁ Lada: Vnitřní zrak. Jan Evangelista Purkyně, laboratoř vizuality a moderní umění, Praha 2005

HUMBOLDT Alexander von: Ansichten der Natur, Adolf MEIER-ALBICH (ed.), Stuttgart 1969

HYMAN John: *The Objective Eye. Color, Form, and Reality in the Theory of Art*, Chicago 2006

ILLICH Ivan: Guarding the Eye in the Age of Show, *RES*, autumn/1995, 47-61

IMORDE Joseph: Schleier aus dem Nichts: Materialisierungsphänomene und ihre Dokumente, in: Johannes Endres (ed.): *Ikonologie des Zwischenraums : der Schleier als Medium und Metapher*, München 2005, 361 – 384

ISKIN Ruth E.: Selling, seduction, and soliciting the eye : Manet's Bar at the Folies-Bergère, in: BROUDE Norma / GARRARD Mary D. (ed.): *Reclaiming female agency : feminist art history after postmodernism*, Berkeley 2005

JOHN Barbara: Caspar David Friedrich - Kreidefelsen auf Rügen, Leipzig 2005.

KEMP Martin: *The science of art : optical themes in Western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven 1990

KEMP Wolfgang (ed.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992.

KEMP Wolfgang: *Rembrandt: die Heilige Familie; oder, die Kunst, einen Vorhang zu lüften*, Frankfurt a.M. 1986

KERBER Bernhard: Rahmen ohne Bilder: eine Zitat-Montage, in: SCHEEL Werner (ed.): Kunst und Ästhetik : Erkundungen in Geschichte und Gegenwart, Berlin 1997

KIENINGER Ernst / RAUSCHGATT Doris: Die Mobilisierung des Blicks. Eine Ausstellung zur Vor- und Frühgeschichte des Kinos, Wien 1996

KIRCHER Athanasius: Ars magna lucis et umbrae, Rom 1646

KLEINMANN Ute: Rahmen und Gerahmtes. Das Spiel mit Darstellung und Bedeutung. Eine Untersuchung des illusionistischen Rahmenmotivs im Oeuvre Gerrit Dous, Frankfurt am Main 1996

KLEINMANNS Joachim: Schau ins Land. Aussichtstürme, Marburg 1999

KÖLTZSCH Georg W. (ed.): William Turner : Licht und Farbe, Köln 2001

KOSCHORKE Albrecht: Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern, Frankfurt am Main 1990

KOSCHORKE Albrecht: Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern, Frankfurt am Main 1990.

KOYRÉ Alexandre: Od uzavřeného světa k nekonečnému vesmíru, Praha 2004

KRAUSS Rosalind E.: Formless : a user's guide, New York 1997

KRAUSS Rosalind: The Optical Unconscious, Cambridge 1993

KROEBER Karl: The Clarity of the Mysterious and the Obscurity of the Familiar: Friedrich and Turner. In: Frederick BURWICK (ed.): The romantic imagination - literature and art in England and Germany, Amsterdam 1996

KRÜGER Peter: Auf den Standort kommt es an – zur Rolle des Horizonts in der Perspektive der Neuzeit, in: Hartmut LAUFHÜTTE (ed.): Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit, Wiesbaden 2000, 475-495

KUNZ Stephan (ed.): Wolkenbilder. Die Erfindung des Himmles, München 2005

LANDOW George P.: Hypertext : the convergence of contemporary critical theory and technology, Baltimore 1992

LEOPOLDSEDER Hannes: Grotteske Welt. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Nachtstücks in der Romantik, Bonn 1973

LESSING Gotthold Ephraim: Laokoon čili o hranicích malířství a poesie (1766), Praha 1960

LEVIN David Michael (ed.): Modernity and the Hegemony of Vision, London 1993

LOEWENSTEIN Bedřich: Projekt moderny. O duchu občanské společnosti a civilizace, Praha 1995

LOCHNAN Katharine (ed.): Turner Whistler Monet, London 2005

LUCRETIVS Titus Carus: O přírodě (de rerum natura), Praha 1971

MACARTHUR John: The picturesque : architecture, disgust and other irregularities, London 2007

MACH Ernst: Antimetaphysische Vorbemerkungen, in: MACH: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen, 1886

MAISAK Petra: Caspar David Friedrich und Claude Lorrain. Zu einer Briefsendung Friedrichs an Amalie von Beulwitz in Rudolstadt um 1810, in: Bruckmanns Pantheon 48, 1990, 123-134.

MANOVICH, Lev: The Language of New Media, Cambridge 2001

MARIN Louis: The Frame of Representation and Some of its Figures, In: Duro. *The Rhetoric of the Frame. Essays on the Boundaries of the Artwork*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996

Massey, Lyle (ed.). *The Treatise on Perspective: Published and Unpublished*. Washington: National Gallery of Art, 2003

McKee, Alan. *The Public Sphere: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005

Melville, Stephen. "Theory", discipline, and institution, in: HOLLY Michael Ann (ed.): *Art history, aesthetics, visual studies*, New Haven 2002

MENGS Anton Raphael: *Praktischer Unterricht in der Malerei*, Leipzig 1818

MERLEAU-PONTY Maurice: *Viditelné a neviditelné*, Praha 1998

MITCHELL William J.: *ME++: The Cyborg Self and the Networked City*, Cambridge 2003

MOSER Anne: *Raum und Zeit im Spiegel der Kultur*, Frankfurt am Main 2003

MÜLLER Johannes: *Elements of Physiology*, London 1843

MÜLLER-TAMM Jutta: Die „Empirie des Subjektiven“ bei Jan Evangelista Purkinje. Zum Verhältnis von Sinnesphysiologie und Ästhetik im frühen 19. Jahrhundert, in: Gabriele Dürbeck (ed.): *Wahrnehmung der Natur – Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800*, Dresden 2001, 153-164

NEWTON Isaac: *Opticks: or, a Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours Of Light*, London 1740

NIERHAUS Irene: Super-Vision: eine Geschlechterfigur von Blick und Raum, in: HUBER Jörg (ed.): *Singularitäten - Allianzen*, Zürich 2002, 233-248

NOCHLIN Linda: *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*, London 1994

OETTERMANN Stephan: *The panorama - history of a mass medium*, New York 1997

OGÉE Frédéric: „And Universal Darkness buries All“: Hogarth and excess. In: Frédéric OGÉE (ed.): *The dumb show - image and society in the works of William Hogarth*, Oxford 1997.



OHARA Mayumi: Demut, Individualität, Gefühl. Betrachtungen über C.D. Friedrichs kunsttheoretische Schriften und ihre Entstehungsumstände, dizertace Berlin 1983

OSTER Patricia: Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären, München 2002

OSTERMANN Eberhard: Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee, München 1991

PANOFSKY Erwin: *Perspective as Symbolic Form*, New York 1991

PLESSEN Marie-Louise von (ed.): Sehnsucht - das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1993

PLINIUS Gaius Sekundus: O umění a umělcích, Praha 1941

POMIAN Krzysztof: Vision and cognition, in: JONES Caroline A. / GALISON Peter (ed.): *Picturing science, producing art*, New York 1998, 211-231

PURKYNĚ Jan Evangelista: O ideálnosti prostoru zrakového, in: *Časopis českého museum* 11, 1837, sv.2, 191-201

RAMDOHR Friedrich Wilhelm Basilius von: Über ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mystizismus überhaupt (1809), in: Sigrid HINZ (ed.): *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, Berlin 1984, 138-155.

RENDELL Jane: Thresholds, Passages and Surfaces: Touching, Passing and Seeing in the Burlington Arcade, in: COLES Alex (ed.): *The Optic of Walter Benjamin*, London 1999

REUBE Felix: "Gespannt" - die Diagonale als Bildstruktur : ein Streifzug durch 500 Jahre Kunst auf Papier, Stuttgart 1997

RUSKIN John: Modern Painters (1843,1856), in: John RUSKIN: *The Complete Works*, díl 3, London 1903, hlavně kapitoly Of Truth of Skies a Of Truth of Clouds

RZUCIDLO Ewelina: C.D. Friedrich und Wahrnehmung. Von der Rückenfigur zum Landschaftsbild, Münster 1998

SHAPIRO Gary: v knize „Archeologies of Vision. Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying“, Chicago 2003.

SHAW Jeffrey / WEIBEL Peter (ed.): Future Cinema. The Cinematic Imaginary after Film, Cambridge 2003

SHOOKMAN Ellis (ed.): The Faces of Physiognomy : interdisciplinary approaches to Johann Caspar Lavater, Columbia 1993

SCHLEUSENER-EICHHOLZ Gudrun: Das Auge im Mittelalter, München 1985

SCHMOLL gen. EISENWERTH J. Adolf: Metamorphose-Motive und physiognomische Doppelgänger im Werk Rodins, in: SCHMOLL gen. EISENWERTH Helga (ed.): Mythen, Symbole, Metamorphosen in der Kunst seit 1800, Berlin 2004, 195-210

SCHOTT Gaspar: Magia universalis naturae et artis, Würzburg 1657

STADLER Ulrich: Bedeutend in jedem Fall – Ein Panorama-Blick auf die Ruinen, in: Aleida ASSMANN (ed.): Ruinenbilder, München 2002

STAFFORD Barbara Maria / TERPA, Frances: Devices of Wonder. From the World in a Box to Images on a Screen, Los Angeles 2001

STOICHITA Victor I.: A Short History of the Shadow, London 1997

STORRER Angelika: Pfeilzeichen: Formen und Funktionen in alten und neuen Medien, in: SCHMITZ Ulrich (ed.): Wissen und neue Medien. Bilder und Zeichen von 800 bis 2000. Berlin 2003

SZTABA Wojciech: Die Welt im Guckkasten - Fernsehen im achtzehnten Jahrhundert, in: Harro SEGEBERG (ed.): Die Mobilisierung des Sehens - zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst, München 1996, 97-112

THABE Sabine: Raum(de)konstruktionen: Reflexionen zu einer Philosophie des Raumes, Opladen 2002

TRUMMER Thomas: Unterwerfung und Messung: der Rahmen und der Akt bei Dürer und Duchamp, Belvedere 1/2003, 60-75

TUSAN Michelle: Women Making News: Gender and Journalism in Modern Britain. Chicago 2005

VARNEDOE Kirk (ed.): Modern Art and Popular Culture. Readings in High and Low, New York 1990

WADE Nicholas J.: A Natural History of Vision, Cambridge 1998

WADE Nicholas J.: Purkinje's Vision: The Dawning of Neuroscience, Cambridge 2001

WALTHER Angelo: Die Sixtinische Madonna, Leipzig 1994

WEGNER Reinhard: Der geteilte Blick : empirisches und imaginäres Sehen bei Caspar David Friedrich und August Wilhelm Schlegel, in: WEGNER Reinhard (ed.): Kunst - die andere Natur, Göttingen 2004

WEHRY Werner (ed.): Wolken - Malerei - Klima in Geschichte und Gegenwart, Berlin 1997

WEIBEL Peter: Der Ikonoklasmus als Motor der modernen Kunst – von der Repräsentation zur Partizipation, in: Christoph WULF (ed.): Ikonologie des Performativen, München 2005, 365-389

WHEATSTONE Charles: Contributions to the physiology of vision - Part the first. On some remarkable, and hitherto unobserved, phenomena of binocular vision. Philosophical Transactions of the Royal Society 128/1838, 371-394

WHEELER Michael (ed.): Ruskin and environment. The storm - cloud of the 19-th century, New York 1995

WINCKELMANN Johann Joachim: Kleine Schriften und Briefe, Weimar 1960

WURZER Wilhelm S. (ed.): Panorama. Philosophies of the Visible, London 2002

ZIELINSKI Siegfried: Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens, Reinbek bei Hamburg 2002

## Seznam vyobrazení

1. Caspar David Friedrich: Kreidefelsen auf Rügen, detail, cca 1818, olej na plátně, 90,5 x 71 cm, Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten. Foto: archiv autora.
2. Caspar David Friedrich: Das Eismeer, 1823 -1824, olej na plátně, 126,9 x 96,7 cm, Kunsthalle Hamburg. Foto: archiv autora.
3. Caspar David Friedrich: Der Morgen, 1820 – 1821, olej na plátně, 22 x 30,5 cm, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover. Foto: archiv autora.
4. Caspar David Friedrich: Klosterruine Oybin, 1820 – 1840, olej na plátně, 27 x 21 cm, Ermitáž Sankt Petěrburg. Foto: archiv autora.
5. Caspar David Friedrich: Die Lebensstufen, cca 1835, olej na plátně, 72,5 x 94 cm, Museum der Bildenden Künste Leipzig. Foto: archiv autora.
6. Caspar David Friedrich: Frau am Fenster, 1822, olej na plátně, 44 x 37 cm, Alte Nationalgalerie Berlin. Foto: archiv autora.
7. Caspar David Friedrich: Kreuz und Kathedrale im Gebirge, 1812, olej na plátně, 44,5 x 37,4 cm, Kunstmuseum Düsseldorf. Foto: archiv autora.
8. Caspar David Friedrich: Mondaufgang über dem Meer, 1819, olej na plátně, 135 x

170 cm, Ermitáž Sankt Petěrburg. Foto: archiv autora.

9. Caspar David Friedrich: Nebel, 1807, olej na plátně, 34,5 x 52 cm, Kunshistorisches Museum Wien. Foto: archiv autora.

10. Caspar David Friedrich: Tetschener Altar, 1807, olej na plátně, 115 x 110,5 cm, Gemäldegalerie Dresden. Foto: archiv autora.

11. Caspar David Friedrich: Winterlandschaft mit Kirchenruine, 1807 – 1808, olej na plátně, černobílá fotografie, rozměr neznámý, 1931 shořel v Glaspalast München. Foto: archiv autora.

12. Albrecht Dürer: Dva muži vytvářející perspektivně zkrácenou kresbu loutny, 1525, In: Underweysung der messung mit dem zirckel und richtscheyt in Linien ebenen und gantzen corporen, durch Albrecht Dürer zusammen gezogen und zu nutz allen kunstliebhabenden mit zugehörigen figuren in truck gebracht im jar MDXXV. Foto: archiv autora.

13. Rembrandt Harmensz. van Rijn: Jan Cornelis Sylvius, 1646, rytina, 27,8 x 18,8 cm, Sammlung J. de Bruijn Niederlande. Foto: archiv autora.

14. Diego Velázquez, Las Menias, Schema, 1656, olej na plátně, 125 x 109 cm, Museo del Prado, Madrid. Foto: archiv autora.

15. Ilustrace z René Descartes, Dioptrique, 1637, Leiden. Foto: archiv autora.

16. Francisco de Zurbarán: Veroničina rouška, 1631, olej na plátně, 70 x 51,5 cm, Nationalmuseum Stockholm. Foto: archiv autora.

17. René Magritte: La Reproduction Interdite, 1937, olej na plátně, 75 x 65 cm, Boymans-van Beuningen Museum, Rotterdam. Foto: archiv autora.

18. Rembrandt van Rijn: Belšasarova hostina, cca 1635, olej na plátně, 167 x 209 cm, National Gallery London. Foto: archiv autora.

19. Stereofotografie: New London Bridge, cca 1895, Published by *The Little Chronicle Publishing Company*, Chicago. Foto: archiv autora.

20. Edouard Manet: Bar ve Folies-Bergère, 1881 – 1882, olej na plátně, 96 x 130 cm, Courtauld Institute Galleries London. Foto: archiv autora.

21. Pivní tácek, Flensburger Weizen. Foto: archiv autora.

22. Caspar David Friedrich v digitální době, 2008. Foto: archiv autora.