Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra estetiky

Bakalářská práce

Tereza Fejfarová

Gombrichova teorie recepce zobrazivých uměleckých děl

Gombrich´s theory of reception of representational works of art

Praha 2015 Vedoucí práce: PhDr. Miloš Ševčík, Ph.D.

Na tomto místě bych ráda poděkovala PhDr. Miloši Ševčíkovi, Ph.D. za jeho ochotu, trpělivost a odborné vedení mé práce. Mé poděkování patří též doc. Tomáši Kulkovi, Ph.D. za cenné rady ke Goodmanově pojetí perspektivního zobrazení.

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů. Práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 18. srpna 2015

.....

Tereza Fejfarová

Abstrakt

Cílem této práce je představení názorů E. H. Gombricha na podstatu recepce děl zobrazivých umění. V úvodu práce jsou popsány momenty Gombrichova života, které přispěly k formování jeho názorů na toto téma. Následně se soustředím na samotný Gombrichův koncept recepce zobrazivých uměleckých děl. Práce je členěna na tři části, ve kterých jsou Gombrichovy úvahy o recepci tematizovány. První část představuje úvahy o podílu diváka v procesu recepce uměleckého díla. V této části je demonstrováno, že těžiště Gombrichových názorů tvoří rozlišení dvou sfér: „vidění“ a „vědění“. Druhý okruh, ve kterém Gombrichův koncept recepce tematizuji, představuje jeho názory na roli umělce a zabývá se způsobem a limity umělecké tvorby. Ve třetí části jsou popsány Gombrichovy úváhy o vývoji recepce ve vztahu k historickým proměnám umělecké funkce. Práce analyzuje Gombrichovu tezi, že vědění, zkušenost a paměť mají rozhodující vliv na vnímání, interpretaci a samotnou tvorbu uměleckého díla. V závěru práce parafrázuji Gombrichovy úvahy o perspektivním zobrazení a sleduji návaznost úvah Nelsona Goodmana, který Gombrichovo stanovisko kritizuje.

Klíčová slova

Ernst Hans Gombrich, recepce, zobrazení, iluzionismus, iluze, perspektiva, projekce, schéma, divák, umělec

Abstract

The aim of my thesis is to introduce E. H. Gombrich´s views on the nature of the reception of representational works of art. Firstly I describe the moments in Gombrich´s life that contributed to the formation of his views on this topic. Subsequently, I focus on Gombrich´s very concept of the reception of representational works of art. My thesis is divided into three parts, in which Gombrich´s reflections on reception are thematized. The first part introduces reflections on the participation of the viewer in the process of the reception of works of art. This part demonstrates that the core of Gombrich´s views create a distinction between two spheres: „vision“ and „knowledge“. The second part, in which I tematize Gombrich´s concept of reception, introduces his views on the artist´s role and discusses the manner and limits of artistic creation. The third part describes Gombrich´s reflections on the development of reception, in relation to historical changes on artistic functions. My thesis analyzes Gombrich´s reflection, which is that knowledge, experience and memory have a dicisive influence on the perception, interpretation and the creation itself of the work of art. In another part of my thesis, I paraphrase Gombrich´s reflections of the perspective representation and I pay attention to the consequence of the reflection of Nelson Goodman, who criticizes Gombrich´s concept of perspective representation.

Key words

Ernst Hans Gombrich, reception, representation, illusionism, illusion, perspective, projection, scheme, viewer, artist

Obsah

ÚVOD 7
1 Inspirační zdroje Gombrichových úvah 9
1.1 Vliv psychoanalýzy 10
1.2 Vliv filosofie Karla Poppera 12
2 Podíl diváka 15
2.1 Schopnost rozpoznat zobrazený objekt 15
2.1.1 Rozpoznání jako schopnost získaná x vrozená 16
2.1.2 Proces rozpoznání zobrazeného objektu 17
2.2 Schopnost projekce 18
2.2.1 Divákovo mentální přednastavení 19
2.2.2 Percepční zvyky 21
2.2.3 Iluze 22
2.3 Nutnost symbolu v zobrazení 24
3 Role umělce 24
3.1 Proces zobrazení 25
3.2 Limity zobrazení 26
3.2.1 Osobnost umělce a zvolená technika 26
3.2.2 Znalost předchozích vizuálních schémat 27
3.2.3 Styl 28
3.2.4 Plošnost zobrazení 30
3.3 Role improvizace a drilu v zobrazení 30
3.4 Idealizované zobrazení 31
4 Historický vývoj zobrazovacích technik 34
4.1 Forma zobrazení podřízena umělecké funkci 34
4.2 Konceptuální a iluzionistické umění 35
4.2.1 Egypt 36
4.2.2 Antika 37
4.2.3 Středověk 39
4.2.4 Renesance 41
5. Perspektivní zobrazení 42
5.1. Goodmanova kritika Gombrichova pojetí perspektivy 43
ZÁVĚR 47
Seznam použité literatury 49

ÚVOD

Předmětem předložené bakalářské práce je interpretace úvah o recepci zobrazivých uměleckých děl Ernsta Hanse Gombricha. Toto téma jsem zvolila, neboť je mi blízký Gombrichův, v jistém slova smyslu tradiční, názor na umění. Gombrich byl celý život k modernímu umění v opozici. V mnoha jeho rozhovorech nalezneme kritiku současného umění a jistou nedůvěru. Píše, že naše společnost akcentuje moderní umění a nejvyšší mírou hodnoty tohoto umění je umělcova originalita. Tento tlak je poté vyvíjen i na kurátory galerií a ti pořádají převážně výstavy těchto umělců.[1] Gombrich netvrdí, že v moderním umění nejsou žádní vynikající umělci, obává se však, že je mezi nimi plno těch, kteří nás klamou.[2] Pokud je umělecká hodnota podmíněna pouhou originalitou umělců, je zde problém, jak rozeznat opravdu ryzí umělecké dílo od pouhého cynismu.[3]

Je zde rozšířený názor, že například Duchampův pisoár je umělecké dílo nesmírné hodnoty. Pokud se ale budeme ptát proč, zjistíme, že na tuto otázku je problematické nalézt odpověď. Obávám se, že moderní umění je široké veřejnosti často uzavřené a potřebuje manifest, vysvětlení svého konceptu. Gombrichovy úvahy o umění, které tematizuje vzhledem k vývoji zobrazovacích technik, jsou často kritizovány pro svoji neaplikovatelnost na současné umění.[4]

Cílem mé bakalářské práce ale není zodpovědět tyto otázky. Pouze se domnívám, že tento Gombrichův tradiční přístup a nedůvěra v moderní umění je nutnou opozicí k sílící společenské tendenci upřednostňovat moderní umění, jeho koncept a originalitu před uměním, dnes převážně vnímaným jako překonané, využívajícím iluzionistické zobrazovací techniky.

Ve své práci čtenáři předložím Gombrichovy úvahy o recepci zobrazivých uměleckých děl. V první části své práce se pokusím postihnout hlavní inspirační vlivy, neboť se domnívám, že pouze analýzou těch aspektů, které Gombrichovy úvahy ovlivnily, můžeme lépe nahlédnout a pochopit jeho úvahy o tomto tématu. Podrobněji se v této části budu zabývat vlivem psychoanalýzy. Nejzásadnější spatřuji Gombrichovo seznámení a následnou spolupráci

---

[1] GOMBRICH, Ernst Hans a Martin GAYFORD. The Knowing Eye: Interview with Martin Gayford. *Modern Painters* [online]. 1992, (Vol. 5): p. 71.
[2] Tamt., s. 70.
[3] Gombrich hovoří o Andy Warholovi a považuje jej a jeho následovníky za pouhé cyniky, kteří zkouší, kam až mohou zajít.
[4] Tuto výtku vůči Gombrichovu konceptu vznesl například Arthur C. Danto.

s psychoanalytikem a historikem Ernstem Krisem. Následně se budu věnovat vlivu, který na Gombricha měla filosofie Karla Poppera. Karl Popper byl jeden z Gombrichových nejbližších přátel a jeho vliv je v Gombrichových pracích značný.

Poté přistoupím k samotné interpretaci Gombrichova konceptu recepce. Tuto část mé práce budou tvořit tři okruhy, ve kterých Gombrich své úvahy o recepci tematizuje. V první části se zaměřím na podíl diváka. Pokusím se odpovědět na otázku, jaká je podle Gombricha divákova role nejen v recepci, ale v samotném procesu tvorby zobrazivého uměleckého díla. Druhý okruh tematizování recepce je ve vztahu k umělci a jeho tvorbě. Budu se zabývat tím, jakým způsobem proces umělecké tvorby probíhá, co jej determinuje a jaké jsou jeho limity. Poslední třetí okruh zodpoví, jak Gombrich přistupuje k historickému vývoji zobrazovacích technik a vztahuje jej k dějinným proměnám funkce umění. V této kapitole na vybraných historicko-uměleckých etapách demonstruji Gombrichovu tezi o tom, že forma umění je vždy podřízena jeho funkci.

V závěru své práce popíši Gombrichovy názory na perspektivní zobrazení v iluzivním umění. Perspektivní zobrazení vnímal jako hlavní aspekt iluzionismu, jako základní prostředek, jak dosáhnout věrného zobrazení. Pravidla perspektivního zobrazení jsou pro Gombricha objektivně platná, nezávislá na naší kulturní konvenci. Toto Gombrichovo stanovisko rozvířilo mezi teoretiky kritickou diskuzi. Pokud by perspektiva byla obecně platnou metodou zobrazení, nezávislá na jakékoli kulturní konvenci, byla by v rozporu s Gombrichovým prohlášením o neexistenci nevinného oka. V této části své práce se pokusím odpovědět na tuto otázku a popíšu, jakým způsobem se Gombrich s tímto druhem kritiky vyrovnal.

1 Inspirační zdroje Gombrichových úvah

Gombrich se narodil ve Vídni, do rodiny židovských intelektuálů 30. března roku 1902. Jeho otec byl advokát a matka byla úspěšná pianistka.[5] Důležité je zmínit, že jeho rodina byla v kontaktu s intelektuálním a uměleckým jádrem tehdejší doby.[6] Ve svém článku *Lord Leverhulme* v *Tribunes* Gombrich popisuje, že rodině vděčí za získání jakési základní kulturní mapy[7], (cultural map), základního uměleckého přehledu, který ovlivnil jeho nadcházející studia.

Po ukončení studií ve vídeňském Theresianu pokračoval ve studiu archeologie a dějin umění pod vedením Julia von Schlossera.[8] Gombrich ve svých knihách na svého profesora z dob studií na Vídeňské univerzitě často odkazuje a byl to právě Schlosser, který zpočátku formoval Gombrichův názor na dějiny umění. Těžiště Schlosserovy práce je otázka, co je umění. Gombrich uvádí, že Schlosser tuto otázku vždy tematizoval v širším historickém kontextu. Výsledkem jeho zkoumání poté bylo stanovisko: *"´art´ means a different thing to different times and societies.*"[9] Právě tento vliv první vídeňské školy zpozorujeme v Gombrichově chápání vývoje uměleckého díla. Gombrich zastává názor, že umělecké styly by se měly hodnotit vždy, skrze jejich vlastní kritéria a pravidla. Touto základní tezí se představitelé Vídeňské školy pokoušeli o rehabilitaci tzv. úpadkových uměleckých epoch, například pozdně římského období, baroka či manýrismu.[10] Tento požadavek na hodnocení uměleckých děl minulosti je pro Gombricha základním motivem, na kterém vystavěl svoji knihu *Příběh umění*, ve které popisuje, jak účel umění, který se v průběhu dějin mění, určuje výslednou formu zobrazení, které v tomto období vzniká.

Po studiích byl Gombrich nucen, kvůli politickým okolnostem, opustit rodnou Vídeň a emigroval do Velké Británie, kde se živil jako překladatel z němčiny do angličtiny pro stanici BBC.[11] Na tuto dobu ve své práci často poukazuje, neboť zkušenost z tohoto období, kdy

---

[5]GOMBRICH, Ernst Hans a Martin GAYFORD. The Knowing Eye: Interview with Martin Gayford. *Modern Painters* [online]. 1992, (Vol. 5): 69.
[6] Mezi rodinné přátele patřil například Gustav Mahler.
[7] GOMBRICH, Ernst Hans a Martin GAYFORD. The Knowing Eye: Interview with Martin Gayford. *Modern Painters* [online]. 1992, (Vol. 5): 69.
[8] Rakouský historik umění, jeden z nejvlivnějších představitelů první vídeňské školy.
[9] GOMBRICH, Ernst Hans. Obituary of Julius von Schlosser. *Burlington Magazine* [online]. 74: 98.
[10] MIKŠ, František. Gombrich: Tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění. Brno: Barrister, 2014, s. 26.
[11] Tamt., s. 39.

odposlouchával a překládal německé zprávy, velmi ovlivnila a podnítila jeho studium auditivních vjemů. Poznatky, které při této zkušenosti získal, jej poté inspirovaly k tematizování způsobu recepce vizuálního umění, které sepsal do svého díla *Umění a Iluze*, která se zabývá psychologií umění a je v tematizování dějin umění první knihou tohoto druhu.[12]

1.1 Vliv psychoanalýzy

Vliv psychoanalýzy v díle Ernsta Hanse Gombricha nelze jednoznačně vyhodnotit. Gombrich v mnoha svých prohlášeních psychoanalýzu a její metodu kritizoval, přesto je vliv psychoanalýzy v jeho dílech patrný. Zároveň se o psychoanalýzu aktivně zajímal a měl v této oblasti obsáhlé znalosti.[13]

Ve výpovědích Gombrichových blízkých nalezneme odmítnutí psychoanalýzy jako inspiračního zdroje pro Gombrichovu práci. Například Anna Wolff, dcera Gombrichova přítele Ernsta Krise popisuje Gombrichův vztah k psychoanalýze takto*: „psychoanalysis did not interest Gombrich. He had very little use for it.“*[14] Také Gombrichův syn Richard Gombrich tvrdí: „*He just thought it [psychoanalysis] was wrong. He just thought it wasn't true.* [15]*[…] My father would have thought it totally pointless to ask about Ansel Adams' sexual thoughts or anything. That wasn't what he thought was interesting“.*[16]

Tvrzení Gombrichova syna je pravdivé, Gombrich se doopravdy nezabýval psychologicko sexuálním statutem umělce, ale ostatní části psychoanalýzy nezavrhoval.[17] Vžitá mylná

---

[12] KOPECKY, Veronika. Letters to and from Ernst Gombrich regarding Art and Illusion, including some comments on his notion of 'schema and correction'. *…the room got a little brighter, when the sweet course arrived - media_183172_en.pdf* [online].: 7.
[13] DEDMAN, Rachel (ed.). Art and psychoanalysis – 15 June 1988: Part of the series 'Dialogues on Contemporary Issues' hosted by the British Psycho - Analytical Society in the summer term of 1988. *Journal of Art Historiography* [online]. 2012, (Number 7): 1-28
[14] DEDMAN, Rachel. The importance of being Ernst: A reassessment of E.H. Gombrich's relationship with psychoanalysis. *Journal of Art Historiography* [online]. 2012, (Number 7): 2.
[15] Tamt., s. 2.
[16] Tamt., s. 3.
[17] Tamt., s. 3.

představa Gombrichova odmítnutí psychoanalýzy často vychází z laické redukce této vědy na pouhé otázky týkající se sexuality.[18]

Gombrichův rozpolcený vztah k psychoanalýze demonstruje i tento jeho výrok: „*I do not say that psychoanalysts are always wrong. But their notion of 'overdetermination' is very problematic. When an artist painted a picture for somebody he would not tell him: ´It means this and this and this.´"*[19]

I přes tato prohlášení nalezneme v psychoanalýze motivy, které Gombrichovy úvahy ovlivnily. Podle Gombricha nemůžeme pochopit emocionální stavy člověka např. z 15. století, můžeme ale při prozkoumání psychoanalytických konceptů v kontextu univerzálních mentálních procesů zahrnutých v tvorbě a recepci uměleckých děl lépe porozumět aspektům, které ovlivňují umělce a diváka napříč historií.[20] Ačkoli tedy Gombrich psychoanalýzu nehodnotil vždy pozitivně, jeho zkoumání určitých psychoanalytických momentů mu pomohlo lépe pochopit otázku umělecké tvorby a její recepce.

Při studiích na Vídeňské univerzitě Gombrich navštěvoval přednášky Emmanuela Loewyho, blízkého přítele Sigmunda Freuda. K bližšímu kontaktu s Freudem a psychoanalýzou se poté dostal díky svému přátelství s kunsthistorikem Ernstem Krisem.[21] Ten jej po ukončení Gombrichova studia zaměstnal jako svého asistenta na projektu, který se zabýval karikaturou.[22] Právě Kris naučil Gombricha využívat prvky psychoanalýzy v tematizování umění. Tato kniha bohužel vzhledem k politickým událostem nebyla nikdy dokončena, byly vydány pouze její fragmenty v podobě studií a článků.[23]

Krisův a Gombrichův koncept karikatury je inspirován Freudovým pojednáním *Jokes and their Relation to the Unconscious* z roku 1905.[24] Freud se v tomto pojednání zabývá paralelou mezi sněním a vtipem. Gombrich s Krisem Freudovy úvahy rozšířili i na vizuální komediální

---

[18] DEDMAN, Rachel. The importance of being Ernst: A reassessment of E.H. Gombrich's relationship with psychoanalysis. *Journal of Art Historiography* [online]. 2012, (Number 7): 3.
[19] Tamt., s. 4.
[20] Tamt., s. 4.
[21] Tamt., s. 7.
[22] MIKŠ, František. *Gombrich: Tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno: Barrister, 2014, s. 37.
[23] Tamt., s. 37.
[24] DEDMAN, Rachel. The importance of being Ernst: A reassessment of E.H. Gombrich's relationship with psychoanalysis. *Journal of Art Historiography* [online]. 2012, (Number 7): 8.

zobrazení a stali se přímými nástupci Freudova pojetí.[25] Karikaturu tematizují skrze dvě hlediska. Prvním je její historický vývoj a poté analýza faktorů, které karikatuře umožnily vzniknout.[26]

Působivost karikatury podle autorů není odvozená od tvorby umělce, ale od divákova mentálního obrazu, vytvořeném jako reakce na karikaturní zobrazení.[27] Nalezneme zde ideu umění jako určitý druh pozvání diváka.[28] Karikaturu skrze její funkci definují spíše v psychologickém kontextu než uměleckém.[29] Karikované zobrazení bývá použito jako výsměch zobrazené osoby – oběti. Právě přítomnost této latentní agrese znamená, že karikatura v sobě kombinuje výstup pro násilí společně s hravou transformací podoby.[30]

Autoři ve svém pojednání kombinují historickou roli karikatury s psychoanalytickým vhledem. Karikatura je zde popsána jako zobrazení, které poskytuje východisko pro naši agresi a zve nás k regresi[31]. Poznatky, které Gombrich v tematizování karikatury získal, daly základ jeho úvahám o podílu diváka v procesu zobrazování, které rozvíjí ve své knize *Umění a iluze*.

1.2 Vliv filosofie Karla Poppera

Gombricha s Karlem Popperem pojilo blízké přátelství. Poprvé se setkali v roce 1936, ještě během Gombrichova pobytu ve Vídni, ale Gombrich se o Popperovu práci zajímal již dříve.[32]

---

[25] DEDMAN, Rachel. The importance of being Ernst: A reassessment of E.H. Gombrich's relationship with psychoanalysis. *Journal of Art Historiography* [online]. 2012, (Number 7): 8.
[26] GOMBRICH, Ernst Hans a Ernst KRIS. The Principles of Caricature. *British Journal of Medical Psychology* [online]. 1938, (Vol. 17): 319.
[27] DEDMAN, Rachel. The importance of being Ernst: A reassessment of E.H. Gombrich's relationship with psychoanalysis. *Journal of Art Historiography* [online]. 2012, (Number 7): 9.
[28] Tamt., s. 9.
[29] GOMBRICH, Ernst Hans a Ernst KRIS. The Principles of Caricature. *British Journal of Medical Psychology* [online]. 1938, (Vol. 17): 319.
[30] Tamt., s. 319.
[31] Freudův termín pro návrat k již překonaným, méně dospělým formám chování jako obranný mechanismus.
[32] GOMBRICH, Ernst Hans a Paul LEVINSON (ed.). What I learned from Karl Popper: In Pursuit of Truth. *What I Learned from Karl Popper: An Interview with E. H. Gombrich* [online]. 1982, 203.

Jejich rodiny se znaly, oba jejich otcové byli právníci, a jelikož je spojovala společná záliba v umění a filosofii, spřátelili se.[33]

V úvodu knihy *The sense of order* Gombrich píše, že odmítá koncept percepce jako pasivního procesu. Stejně jako Popper věří v koncept, který zdůrazňuje aktivitu organismu, který zkoumá a prohlíží své okolí.[34]

Dále uvádí Popperovu úvahu, že naše reakce na podněty okolního světa nejsou založeny na vědomostech, ale na hypotézách.[35] Pokud bychom neměli nějaký počáteční odhad, nebudeme schopni se orientovat v obrovském množství stimulů okolního světa.[36]

Vliv těchto Popperových úvah poté formoval Gombrichovu nejznámější tezi, že neexistuje nic jako nezaujaté pozorování. Každé pozorování je podle Gombricha cílená aktivita, snaha o nalezení nějaké pravidelnosti, i když může být pouze slabě tušená.[37] Tato aktivita je řízena našim očekáváním, Popper jej nazývá horizont očekávání.[38]

Pozorování a vnímání má poté za úkol eliminovat naše falešná očekávání. Vnímání je z velké míry ovlivněno našimi zájmy, tím co očekáváme, což může vést i ke zkreslené interpretaci.

Další Popperova úvaha, kterou Gombrich dále rozpracovává a aplikuje na umění je koncept procesu poznávání. Podle Poppera poznáváme tak, že se vyskytne nějaká pro nás nová situace – problém. My se následně pokusíme o její řešení, eliminujeme chyby a výsledkem tohoto procesu je situace nová – nový problém. Nejedná se ale o cyklický proces, neboť výsledná situace je od té počáteční odlišná.[39] Gombrich Popperův koncept poznávání aplikuje na umělecký vývoj, který se odehrává v tomto schématu pokusů a omylů.[40]

Vliv Popperovy filosofie nalezneme i v Gombrichově kritice Hegelova pojetí umění. Konkrétně Hegelovy koncepce umění, kterého prostupuje jeden duch – spirit, napříč celou historií.[41] Hegel

---

[33] GOMBRICH, Ernst Hans a Paul LEVINSON (ed.). What I learned from Karl Popper: In Pursuit of Truth. *What I Learned from Karl Popper: An Interview with E. H. Gombrich* [online]. 1982, 203.
[34] GOMBRICH, Ernst Hans. *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*. 2nd ed. London: Phaidon Press, 1984, xii, p. 1.
[35] Tamt., s. 2.
[36] Tamt., s. 4.
[37] MIKŠ, František. *Gombrich: Tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno: Barrister, 2014, s. 65.
[38] Tamt., s. 65.
[39] Tamt., s. 66.
[40] GOMBRICH, Ernst Hans a Paul LEVINSON (ed.). What I learned from Karl Popper: In Pursuit of Truth. *What I Learned from Karl Popper: An Interview with E. H. Gombrich* [online]. 1982, 204.
[41] Tamt., s. 205.

uvažoval, že veškerá historie může být logicky odvozena, neboť každá doba má určitou esenci, která se realizuje ve všech oblastech lidské kultury.[42]

S myšlenkou, že je vývoj umění dán logickou posloupností, ve které vše do sebe přesně zapadá, kvůli jednomu rozvíjejícímu duchu Gombrich nesouhlasí, považuje ji za totalitární.[43] Vliv Poppera jej poté vede k tomu, že umění nevnímá jako zrcadlo, v kterém se zrcadlí metafyzický duch, chápe jej jako proces ovlivněn mnoha individuálními fakty, psychologickými, sociálními a osobnostními.[44] Zastává s Popperem stejné stanovisko, že individualita je vždy svobodná, prosadí se i přes veškeré sociální trendy a musí být vždy v dějinách zohledněná.[45]

---

[42] GOMBRICH, Ernst Hans a Paul LEVINSON (ed.). What I learned from Karl Popper: In Pursuit of Truth. *What I Learned from Karl Popper: An Interview with E. H. Gombrich* [online]. 1982, p. 205.
[43] Tamt., s. 205.
[44] GOMBRICH, Ernst Hans a Martin GAYFORD. The Knowing Eye: Interview with Martin Gayford. *Modern Painters* [online]. 1992, (Vol. 5): 68.
[45] GOMBRICH, Ernst Hans a Paul LEVINSON (ed.). What I learned from Karl Popper: In Pursuit of Truth. *What I Learned from Karl Popper: An Interview with E. H. Gombrich* [online]. 1982, 205.

2 Podíl diváka

Abychom lépe pochopili Gombrichovy úvahy o divákovi a jeho úloze v procesu umělecké tvorby a její recepce, je nutné nastínit celkový Gombrichův koncept umění. Gombrich výtvarné umění chápe jako proces, sestávající nejen ze samotné umělcovy tvorby obrazů, ale i z jejich čtení.[46] Tento proces usiluje o dosažení určitých cílů. A dosažení těchto cílů Gombrich nespatřuje v prohlášeních umělců, ale v účinku, které konkrétní umělecké dílo má na člověka, který jej pozoruje.[47]

Své úvahy o recepci zobrazivého uměleckého díla tedy autor začíná předpokladem, že umělecké dílo netvoří pouze autor. V procesu tvorby hraje divák důležitou roli, neboť divákova mysl má na napodobování velký podíl.

2.1 Schopnost rozpoznat zobrazený objekt

Tato lidská schopnost je základním předpokladem, aby se zobrazení stalo divákovi přístupným, aby na něj mělo nějaký účinek. Gombrich se věnuje otázce, do jaké míry je tato schopnost lidem vrozená a do jaké míry ji přijímáme v průběhu života. Do jaké míry jsme se zobrazení naučili vidět.

V této souvislosti Gombrich upozorňuje na rozlišení pojmů „vidění“ a „vědění“. Vše, co vyčteme z nejrůznějších kreseb a maleb závisí na naší schopnosti, poznávat v nich objekty nebo zobrazení, jež máme uloženy v mysli. Umělec usiluje o to, aby divák rozpoznal, co je zobrazeno a vždy spoléhá na sílu naší představivosti.[48] Gombrich to dokládá na příkladu, kdy divák nahlíží zobrazení australské opery v Sydney. Uvažujme, že tento divák má předchozí zkušenosti s různými druhy budov. Pokud ale budovu opery nezná, nebude schopen ji kvůli její specifické podobě správně zařadit pod schéma budov. Gombrich píše, že pokud divák nebude zobrazený objekt předem znát,

[46] MIKŠ, František. *Gombrich: Tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno: Barrister, 2014, s. 43.
[47] Tamt., s. 44.
[48] Tamt., s. 46.

ani při kontaktu s věrnou, čistě dokumentární fotografií nebude schopen daný objekt správně interpretovat.[49]

2.1.1 Rozpoznání jako schopnost získaná x vrozená

Schopnost rozpoznat zobrazený objekt, jako základní předpoklad pro recepci uměleckého díla není vůbec tak samozřejmá, jak se nám dnes může zdát. Podle Gombricha si ji osvojíme v průběhu života. Je naučená. Právě vědění nám pomáhá rozpoznat, co je v daném uměleckém díle zobrazeno. František Mikš ve své knize „*Gombrich. Tajemství obrazu a jazyk umění*“ tuto tezi demonstruje na dvou příkladech.

První příklad popisuje indiánský kmen, jehož členové celý život prožili na omezeném prostoru, kde se hojně vyskytovaly křoviny. Ve chvíli, kdy tito lidé byli konfrontováni s otevřenou planinou, nedokázali její rozlehlost správně uchopit. Nedokázali ji správně „vidět“. Nechápali jednotlivé vzdálenosti, neboť neměli předchozí zkušenost s tímto typem krajiny.[50]

Druhý příklad, na kterém Mikš demonstruje schopnost chápání zobrazení jako naučeného procesu, je experiment, kterému byl podroben od narození slepý chlapec.[51] Slepota tohoto chlapce byla způsobena šedým zákalem. Po zdařilé operaci, lékaři zjistili, že se nedokáže zorientovat ve vizuálním světě. Nerozeznal zobrazené objekty, ačkoli s nimi měl předchozí hmatovou zkušenost. Obrazy vnímal pouze jako desky, pokryté barevnými skvrnami. Byl nucen svůj vizuální svět budovat od začátku. Obnovení funkce oka neznamená schopnost rozpoznávat to, co je viděno.[52]

---

[49] GOMBRICH, Ernst Hans. *The image and the Eye: Further studies in the psychology of pictorial representation*. Reprint. London: Phaidon, 1982, p. 150.
[50] MIKŠ, František. *Gombrich: Tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno: Barrister, 2014, s. 50.
[51] Tamt., s. 50.
[52] Tamt., s. 51.

2.1.2 Proces rozpoznání zobrazeného objektu

Gombrich schopnost rozpoznat zobrazený objekt vnímá jako schopnost, kterou jsme si osvojili v průběhu života. Nejedná se tedy o schopnost vrozenou. Na druhé straně ale dodává, že správné čtení zobrazení nemůžeme považovat za pouhou konvenci. Člověk má vrozené dispozice k tomu, naučit se znázornění rozpoznat. Lidská mysl má schopnost registrovat spíše relace, než jednotlivé prvky.[53] Právě v této schopnosti lidské mysli rozpoznání zobrazeného objektu spočívá.

Podle Gombricha bychom se ve světě umění nevyznali a samotná tvorba uměleckých děl by nebyla možná, pokud bychom nebyli naladěni na vzájemné relace prvků.[54]

To čemu říkáme identita, je podle Gombricha zakotveno a ovlivněno relacemi s okolím. Kdyby tomu tak nebylo, *„…ztratilo by se to v chaosu vířících dojmů, které se nikdy neopakují.“*[55] Právě tato schopnost rozeznávat objekty pomocí variací v rozdílech, činit ústupky změněným podmínkám a zachovat si rámec stabilního světa, je pro vnímání uměleckého díla klíčová.[56]

Při každém poznávání neznámého druhu zobrazení, dochází k šoku a následně k období přizpůsobení se, pro což je člověk vybaven.[57] Právě z tohoto důvodu nebyli indiáni schopni uchopit neznámý druh krajiny a primitivní kmeny, které se poprvé setkají s fotografií, nebudou zpočátku schopné, ji správně číst.

V umělecké tvorbě je na této naší schopnosti vnímat spíše relace než jednotlivé prvky založen dojem světla v uměleckém díle. Gombrich píše, že tento dojem je způsoben výlučně gradientem, ne objektivním jasem barev.[58] S tímto se pojí i například práce restaurátorů. Restaurátor nečistí každou barvu na obraze zvlášť. Musí zachovat relace jednotlivých odstínů, aby byl dojem světla v obrazu stejný, jaký umělec zamýšlel. Pokud by restaurátor vyčistil pouze část obrazu, dostane do něj nový pocit světla. Neboť kvůli naší tendenci vnímat spíše relace se nám ono vyčištěné místo bude jevit světlejší vzhledem ke zbylé části obrazu. Restaurátor zvýší gradient, ten ale odezní,

---

[53] MIKŠ, František. *Gombrich: Tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno: Barrister, 2014, s. 61.
[54] Mikš toto tvrzení demonstruje na experimentu německého psychologa Wolfganga Köhlera. Experiment, spočíval v tom, že Köhler naučil kuřata očekávat potravu na světlejším ze dvou papírů. Po čase nahradil tmavší z papírů ještě o stupeň světlejším, než je papír, na kterém kuřata potravu přijímala. Došlo k tomu, že kuřata již neočekávala potravu na původním papíru, ale opět na světlejším ze dvou nabízených. K této změně došlo právě díky schopnosti vnímat vzájemné relace těchto odstínů.
[55] GOMBRICH, Ernst Hans. *Umění a Iluze: Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985, s. 62.
[56] Tamt., s. 63.
[57] Tamt., s. 63.
[58] Tamt., s. 64.

jakmile u diváka pomine prvotní šok a jakmile je celý obraz vyčištěn. Opět dojde k procesu přizpůsobení se novým podmínkám. Divák se přizpůsobí novým tónům a jejich světlosti.[59]

Vzájemné relace prvků ovlivňují naše hodnocení uměleckého díla. To, jak se nám bude daný obraz jevit, je závislé i například na tom, na kterém místě v galerii je pověšen, které obrazy mu předchází. Pokud mu budou předcházet tmavé obrazy, bude se nám jevit příliš jasný a naopak.[60]

2.2 Schopnost projekce

To, co dokážeme z daného zobrazení vyčíst, případně interpretovat, je založeno v lidské schopnosti přiřazovat danému zobrazení významy, které jsou obsaženy v naší mysli. Jedná se o schopnost projekce, tedy schopnost mysli si zobrazení domyslet a dotvořit jej vlastními mentálními konstrukty, na základě spouštěče, který je v hmotném artefaktu uměleckého díla obsažen.[61]

Schopnost projekce se u jednotlivých lidí liší, je totiž ovlivněna nejen předchozími zkušenostmi, ale hlavně existencí percepčních zvyků. Proces projekce Gombrich vnímá jako výsledek síly těchto zvyků.[62]

Divákova projekce je důležitým procesem v recepci zobrazivého uměleckého díla. Pomocí projekce divák zobrazivé umělecké dílo dotvoří a může tak zažít libé pocity z tvůrčí činnosti. Právě ty obrazy, které divákovu projekci podněcují, mají podle Gombricha větší účinek.[63] Gombrich se zamýšlí, proč se lidem častěji líbí hrubé, nedokončené obrazy, které jsou nakresleny rychlými volnými tahy, než do detailu vyvedené malby. Gombrich tvrdí, že u obrazů, kde je vše divákovi podáno pouze v náznacích, si divák může pomocí představivosti zbytek doplnit, mnohdy uspokojivěji a přesvědčivěji, než by to učinil sám umělec.[64] V tom tkví podle Gombricha účinek těchto maleb. Tyto nedokončené malby nejsou pouhým schématem sloužícím jako opora zobrazení v naší paměti, ale „…*to jsou plochy, na které si příbuzní a přátelé portrétované osoby*

---

[59] GOMBRICH, Ernst Hans. *Umění a Iluze: Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985, s. 64.
[60] Tamt., s. 68.
[61] Tamt., s. 213.
[62] MIKŠ, František. *Gombrich: Tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno: Barrister, 2014, s. 68.
[63] GOMBRICH, Ernst Hans. *Umění a Iluze: Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985, s. 232.
[64] Tamt., s. 232.

mohou promítnout milované zobrazení, ale které zejí prázdnotou pro ty, kdo svou vlastní zkušeností nemohou ničím přispět."[65] Gombrich hovoří o přátelích a příbuzných portrétované osoby, neboť ti, díky své znalosti a zkušenosti s touto osobou mohou zobrazený portrét dotvořit pomocí projekce dalších aspektů a vlastností této osoby. Bez předchozí znalosti a zkušenosti s objektem, který umělec vybral pro své zobrazení, se divácká projekce neaktivuje a divák nebude schopen zobrazení správně interpretovat.

Umělci s diváckou schopností projekce pracují, obrazy malují tak, aby na nich mohli diváci svoji projekci vystavět. Řízená projekce dosahuje vrcholu v impresionistickém stylu malby.[66] Zobrazení zde totiž není pevně zakotveno na plátně. Projekce naší vlastní zkušenosti je v tomto případě ztížená. To je nová funkce umění, která se postupně vyvíjela. „*Umělec dává divákovi postupně stále ´víc práce´, vtahuje ho do kouzelného kruhu tvůrčí činnosti a umožňuje mu, aby prožil něco z ´tvůrčího´ nadšení, které bylo kdysi výsadou umělce.*"[67]

Existují dvě podmínky, které musí být splněny, aby se dal do pohybu mechanismus projekce. První je, že divák nemá pochybovat o způsobu, jakým má vyplnit mezeru a druhá, že musí dostat plátno – prázdnou nebo neurčitou plochu, na kterou si může doplněné zobrazení promítnout.[68]

2.2.1 Divákovo mentální přednastavení

Mentální přednastavení je psychologický termín, se kterým Gombrich často operuje. Jedná se o rozpoložení mysli předcházející recepci uměleckých děl. Je to jistý druh očekávání, který člověk má, když přistupuje k uměleckým dílům. Mentální přednastavení znamená, že umělecká díla jdeme pozorovat s tím vědomím, že se jedná o umělecká díla. Jsme připraveni na určitý druh notace a víme, co očekávat. Gombrich píše, že k umění přistupujeme již s naladěnými přijímači.[69] Funkci mentálního přednastavení demonstruje na příkladu divákova setkání se s mramorovou bustou. Víme, že se jedná o bustu a jak má asi vypadat, proto nás její podoba nepřekvapí a

[65] GOMBRICH, Ernst Hans. *Umění a Iluze: Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985, s. 233.
[66] Tamt., s. 234.
[67] Tamt., s. 234.
[68] Tamt., s. 240.
[69] MIKŠ, František. *Gombrich: Tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno: Barrister, 2014, s. 60.

nepovažujeme ji za zpodobnění člověka, kterému chybí trup a končetiny.[70] Jsme schopni tento druh zobrazení správně číst. Právě tento druh očekávání psychologové označují jako mentální přednastavení člověka.

Pokud jsme konfrontováni s nějakým objektem, který našemu přednastavení odporuje, s objektem, který nezapadá do žádného zažitého schématu, zažijeme šok. Ten však opadne ve chvíli, kdy si na tento nový objekt zvykneme.[71] Třídu pro nás zažitých schémat poté rozšíříme o tento nový objekt a veškeré následující podobné objekty do něj zařadíme.

Naše mentální přednastavení je tedy určitý druh očekávání, vytvoříme si určitou hypotézu. Tuto hypotézu buď potvrdíme, nebo ji modifikujeme na bázi vlastní zkušenosti. Gombrich dále mentální přednastavení demonstruje na situaci, že když někdo přijde do kanceláře, očekáváme, že pozdraví. Pokud se to stane, naše mentální přednastavení je uspokojeno a vlastně to ani nepostřehneme. Pokud ale k pozdravu nedojde, přenastavíme naše očekávání a předpokládáme další znaky hrubosti.[72]

Mentální přednastavení ve vztahu k uměleckým dílů, je také ovlivněno tím, že člověk má v sobě zakořeněné vědomí o „trvalosti věci".[73] Tedy vědomí faktu, že věc spíše změní své místo než tvar a spíše se změní osvětlení než její barva. Toto vědomí nám pomáhá v interpretaci obrazů. Například barevné skvrny na zobrazené trávě díky tomu můžeme chápat jako hru světla a stínu. K uměleckému dílu tedy přistupujeme již s naladěnými přijímači. Víme, že nám bude předložena nějaká šifra a přistupujeme k ní již s vizí, že ji budeme dešifrovat.[74] Na tomto procesu jsou založeny celé dějiny umění. Na divákově očekávání a jeho následného naplněni nebo nenaplnění. Podle Gombricha ovlivňuje to, co vidíme spíše síla našeho očekávání než síla konceptuálních znalostí.[75]

Gombrich dále píše, že interpretace tvaru ovlivňuje naše vnímání jeho barvy.[76] Tuto tezi popisuje na příkladu zobrazení Inda pomocí bílé křídy. Takto zobrazený Ind se nám bude jevit, jakoby měl

---

[70] MIKŠ, František. *Gombrich: Tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno: Barrister, 2014, s. 60.
[71] Tamt., s. 93.
[72] GOMBRICH, Ernst Hans. *Umění a Iluze: Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985, s. 72.
[73] MIKŠ, František. *Gombrich: Tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno: Barrister, 2014, s. 61.
[74] GOMBRICH, Ernst Hans. *Umění a Iluze: Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985, s. 68.
[75] Tamt., s. 259.
[76] Tamt., s. 260.

tmavou pleť. Je to způsobeno tím, že rozpoznáme charakteristické rysy jeho obličeje. Ačkoli barva v zobrazení chybí, pomocí interpretace tvaru si do zobrazení promítneme očekávanou barvu.[77]

Mentální přednastavení Gombrich chápe jako stav připravenosti pro zahájení projekce. Stav připravenosti pro to, *„…aby se vystrčila tykadla přeludných barev a přeludných zobrazení, která stále plápolají kolem našich percepcí.“*[78] Čtení obrazů poté chápe jako zkoumání možností, vyzkoušení té, která nejlépe odpovídá.[79] V naší mysli se při setkání s uměleckým zobrazivým dílem odehrávají různé možnosti čtení. Ve chvíli kdy se objeví pravděpodobnější hypotéza, tyto možnosti bez povšimnutí odstraníme. Pokud ale promítneme projekci do zobrazení, je velmi těžké se od ní odpoutat a dát prostor projekci nové.[80] K této projekci je vždy zapotřebí plátno, nějaký hmotný nosič, ve kterém nic neodporuje našemu očekávání.[81]

2.2.2 Percepční zvyky

Schopnost projekce je podle Gombricha spojená se sílou zvyku.[82] Chápe ji jako projev síly zvyku. Síla zvyku se v lidském životě projevuje zcela spontánně a my si ji ani většinou neuvědomíme, neboť vzniká pod prahem vědomí. Tato síla zvyku je pro nás přirozená, neboť nám usnadňuje žití. Pomáhá nám tím, že si určitá schémata zautomatizujeme a nemusíme neustále očekávat nové situace, neboť právě díky zažitým schématům je umíme většinou předjímat.

Některé percepční zvyky máme tak zažité, že si je ani neuvědomujeme. František Mikš jako příklad uvádí inkoustovou kapku.[83] Projektujeme si do ní lidskou tvář. Na to, abychom si do různých konfigurací promítali lidskou tvář, jsme přirozeně náchylní. Mikš v této souvislosti poukazuje na vznik například váziček či džbánů, které byly zdobeny tak, aby připomínaly obličej, případně celou postavu.[84]

---

[77] GOMBRICH, Ernst Hans. *Umění a Iluze: Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985, s. 260.
[78] Tamt., s. 260.
[79] Tamt., s. 260.
[80] Tamt., s. 261.
[81] Tamt., s. 263.
[82] Tamt., s. 68.
[83] MIKŠ, František. *Gombrich: Tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno: Barrister, 2014, s. 68.
[84] GOMBRICH, Ernst Hans. *Umění a Iluze: Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985, s. 68.

Gombrich dlouhodobé přežívání percepčních zvyků demonstruje na historickém nábytku, konkrétně na secesním zdobení nohou stolů do podoby zvířecích tlap a pařátů.[85] Dříve se věřilo, že tento druh zdobení, je jakási ochrana před zlem.[86] Můžeme ale vidět, že tento dekorativní prvek je zachován v určitých případech dodnes, ačkoli svoji prvotní, ochrannou funkci již nezastává.

Jako další příklad percepčního zvyku Gombrich uvádí lino napodobující dlažbu nebo například dřevěný obklad.[87] Dříve se tyto materiály hodnotily negativně, jako způsob vyrovnání se chudších lidí bohatým. Gombrich ale tento jev tematizuje v kontextu existence našich percepčních zvyků a tvrdí, že právě díky síle těchto zvyků jsme schopni lépe se adaptovat na nové věci a prostředí.[88]

Percepční zvyky nejen ovlivňují divákovu schopnost projekce, ale samozřejmě i umělce a jeho tvorbu samotnou. Jakmile je percepční stereotyp narušen, většinou se setkáme s negativními reakcemi. Gombrich v této souvislosti popisuje příklad ze své rodné Vídně, když architekt Adolf Loos navrhl svoji první čistě funkcionalistickou fasádu. Prvotní reakce obyvatel, byla vesměs negativní.[89] Je to způsobeno naší potřebou pravidelnosti, stereotypy v percepci jsou úzce spojené s konzervatismem.[90]

2.2.3 Iluze

Výsledkem divákovy schopnosti projekce je iluze. Gombrich nám její základní charakteristiku popisuje ve své knize *„Umění a iluze“* na iluzivním dvojobrazu kachny a králíka.[91] Při pozorování tohoto obrazu zjistíme, že nedokážeme nahlížet obojí zobrazení naráz. Dokážeme mezi jednotlivými interpretacemi „přepínat“, dokážeme si i vzpomenout na zobrazení kachny, zatímco pozorujeme zobrazení králíka. Ale nikdy se nám nepodaří vidět obě dvě interpretace zároveň.[92] I

---

[85] GOMBRICH, Ernst Hans. *Umění a Iluze: Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985, s. 69.
[86] Tamt., s. 69.
[87] Tamt., s. 70.
[88] Gombrich dále tuto tezi demonstruje i na příkladu podoby prvních vozů, které vizuálně napodobovaly vagony nebo na příkladu v současnosti oblíbených kamen, imitujících kamna starožitná, která ale fungují na elektřinu.
[89] GOMBRICH, Ernst Hans. *Umění a Iluze: Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985, s. 73.
[90] Tamt., s. 73.
[91] Tamt., s. 22.
[92] Tamt., s. 23.

když si racionálně uvědomujeme, že jedno či druhé zobrazení může být iluzí, nedokážeme sami sebe nahlížet v procesu podlehnutí iluzi.[93]

Příklad iluze, který nalezneme v knize Františka Mikše je z běžného života. Představme si situaci, že čekáme na autobusové zastávce na autobus číslo dva. Jakmile se k nám nějaký autobus začne z dálky blížit, číslovku dva si budeme tak silně projektovat na kabinu předního vozu, až jej díky podlehnutí iluzi uvidíme. Podle Mikše je to způsobeno mentálním procesem doplnění chybějící informace na základě našeho očekávání.[94]

Gombrich se dále zabývá otázkou, co se stane s iluzí, pokud se naše hypotéza nepotvrdí. Iluze je pro diváka tak silná, že přetrvává i poté, co se klamu zbaví. Příklad, kterým toto tvrzení dokládá, se týká umělecké instalace Adelberta Amese.[95] Jedná se o instalaci tří objektů, které divák nahlíží z umělcem určeného zorného úhlu, skrze vytvořená kukátka. Při nahlížení objektů těmito kukátky je divák veden interpretovat tyto objekty jako tři identické židle. Při podrobnějším prohlédnutí těchto vystavených objektů ale odhalí, že reálná židle je vystavena pouze jedna. Zbývající dva objekty pouze iluzi židle z určitého úhlu pohledu – skrze kukátko - vyvolávají. V jednom případě se jedná o zakřivený, zkosený předmět, v druhém případě se jedná o pouhou změť drátků před namalovanou kulisou. I poté, co divák tento klam odhalí, není schopen se této iluze zbavit. Gombrich tento jev vysvětluje tím, že reálný objekt židle je nám známý a máme s ním zkušenost. Proto si právě tento objekt pro naši interpretaci vybereme. Pro zbývající dva vystavené předměty nemáme zažitá schémata, nemají v naší představivosti místo, proto je přiřadíme k nám dobře známému schématu židle. Vždy si pro naši interpretaci vybereme pro nás nejběžnější a nejvíce známou představu.[96]

Iluze by v tomto případě pominula ve chvíli, kdy si na tyto vystavené objekty zvykneme, stanou se pro nás známými schématy. Jelikož tomu tak ale není, interpretujeme je jako objekty – židle, ačkoli se jedná o interpretaci mylnou.

---

[93] Gombrich se poprvé začal o iluzi teoreticky zajímat v průběhu 2. světové války, kdy překládal pro radiovou stanici BBC nepřátelské zprávy. Gombrich popisuje, že občas byla vysílaná zpráva tak nesrozumitelná, že bylo velice těžké zprávu správně interpretovat. A právě v těchto případech nejvíce pocítil sílu iluze. Iluze je spojená s lidskou schopností projekce, je to její výsledek. Pokud měl nějakou hypotézu ohledně obsahu dané zprávy, tento obsah si začal do mluvené řeči projektovat. I přes možnost nesprávné interpretace mu síla vzniklé iluze nedovolila od této hypotézy odhlédnout a pokusit se o interpretaci novou.

[94] MIKŠ, František. *Gombrich: Tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno: Barrister, 2014, s. 55.

[95] GOMBRICH, Ernst Hans. *Umění a Iluze: Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985, s. 289.

[96] MIKŠ, František. *Gombrich: Tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno: Barrister, 2014, s. 57.

2.3 Nutnost symbolu v zobrazení

Gombrich rozlišuje mezi schopností vybavit si (vytáhnout z paměti) a rozpoznat. Proces rozpoznání zobrazeného objektu nastává ihned. Pokud před sebou máme nějaké schématické zobrazení objektu, který známe, ihned jej i přes nepřesnosti v zobrazení dokážeme rozpoznat. Dokážeme rozpoznat i nepřesnosti v zobrazení. Problém nastane, pokud na nás bude kladen požadavek, tyto nepřesnosti upravit.[97] Zjistíme, že si nedokážeme vybavit veškeré detaily zobrazeného objektu.

Na tomto příkladu Gombrich ukazuje fungování naší pozornosti. Lidská pozornost je proces vždy selektivní a to z toho důvodu, že realita kolem nás je příliš bohatá a my bychom se bez schopnosti pozornosti selektovat nebyli schopni v reálném světě zorientovat. Můžeme se zaměřit na něco ve svém zorném poli, nikoli ale na všechno. „*Veškerá pozornost se odehrává na pozadí nepozornosti. Počet podnětů, které nás v každém okamžiku zavalují je nekonečný.*“[98]

Právě kvůli nedokonalosti lidské schopnosti vybavit si něco z paměti si musíme dopomáhat používáním symbolu. Symbol nám při zachycování reality pomáhá tento nedostatek kompenzovat.[99] Symboly se můžeme naučit a poté si je kdykoli vybavit neboť jsou mnohem ekonomičtější k ukládání do paměti než reálné objekty. Cokoli, co lze zakódovat do symbolu, si lze následně vybavit a zpřítomnit.[100]

3 Role umělce

Role umělce podle Gombricha nespočívá v pouhém dělání kopií okolního světa. Umění vzniká v mysli lidí resp. v našich reakcích na svět spíše než ve světě samém.101 Zobrazení se nemusí

---

[97] František Mikš používá příklad se schematickým zobrazením krávy, které chybí uši. Dokážeme zobrazení správně interpretovat, dokážeme i rozpoznat tuto nepřesnost v zobrazení, pokud bychom měli ale chybějící uši dokreslit, zjistíme, že si nedokážeme vybavit, kde přesně na kravské hlavě uši umístěné jsou.
[98] MIKŠ, František. *Gombrich: Tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno: Barrister, 2014, s. 145.
[99] Tamt., s. 145.
[100] Tamt., s. 145.
[101] GOMBRICH, Ernst Hans. *Umění a Iluze: Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985, s. 101.

podobat skutečnému objektu, může být i pouhým schématem za předpokladu, že si zachová účinnost prototypu.[102]

Umělcova role tedy spočívá v tom, vyvolat skrze zobrazení v divákovi pocit, jakoby stál před skutečným objektem. V návaznosti na toto vymezení Gombrich přichází s tvrzením, že malíř nezkoumá povahu fyzického světa, ale povahu našich reakcí na něj. Umělcův problém je spíše psychologický - jakým způsobem dosáhne přesvědčivého zobrazení, přesto, že žádný odstín neodpovídá skutečnosti.[103]

3.1 Proces zobrazení

Schopnost zobrazovat okolní svět není schopností vrozenou. Podle Gombricha se jedná o výsledek dlouhodobého úsilí umělců, kteří si tuto schopnost postupně osvojili.[104]

Při tvorbě zobrazení umělec nezačíná vizuální informací. Na začátku tohoto procesu je koncept uložený v jeho mysli, jedná se o nějaké zažité schéma pro daný objekt, který si umělec při procesu učení osvojí. Umělec při zpodobňování objektu kreslí spíše to, co ví, než to co vidí. Gombrich tvrdí, že schopnost zobrazovat, stejně jako jakékoli jiné učení je založené na bázi pokusů a omylů. Výchozí bod pro tuto tvorbu není vizuální informace, ale je podmíněna zvykem a tradicí.[105]

Koncept umění jako neustále se vyvíjející kumulativní proces postupného učení a osvojování si nových schopností v zobrazování je klíčový pro Gombrichovy úvahy. Žádné zobrazení není možné bez znalosti předchozích uměleckých tradic. Ve své knize Příběh umění se Gombrich věnuje úvahám o vývoje umění jako jednoho nekončícího příběhu, kdy předchozí umělecké tradice ovlivňují ty následující.

---

[102] GOMBRICH, Ernst Hans. *Umění a Iluze: Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985, s. 127.
[103] Tamt., s. 61.
[104] František Mikš ve své knize demonstruje proces osvojení si schopnosti zobrazovat na vývoji dětské kresby. První dětské pokusy kresby jsou čistě náhodné. Spleť dětských čar může být vydávána za cokoli a také její označení dítě často mění. Záměrný pokus o zpodobnění reálného světa přichází až kolem 4. roku života dítěte. Vychází z jednoho univerzálního symbolu, který dítě dále diverzifikuje přiřazováním pro něj podstatných částí. Tak se například z univerzálního symbolu pro strom může stát přidáním specifických atributů obraz jabloně atd. Ve vývoji dětské kresby můžeme zpozorovat, že jeden grafický typ se rodí z jiného grafického vzorce, staršího a již ukotveného.
[105] GOMBRICH, Ernst Hans. *Umění a Iluze: Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985, s. 101.

3.2 Limity zobrazení

Proces zobrazování je vždy selektivní. Realita obsahuje nekonečné množství informací, proto umělec musí vybírat pro zobrazení pouze některé aspekty. Nikdy se mu nepodaří realita zpodobnit celá. Umělec vybrané aspekty pouze naznačí a spoléhá na sílu sugesce, která v divákovi vyvolá iluzi realistického zobrazení. Neexistuje neutrální naturalistické umění, vždy je výsledkem procesu selekce a tuto umělcovu selekci ovlivňuje mnoho faktorů. Tyto faktory Gombrich nazývá limity objektivity.[106]

V následujících oddílech své práce se budu věnovat právě těmto limitům umělecké tvorby, které určují výsledné zobrazení.

3.2.1 Osobnost umělce a zvolená technika

Gombrich ve své knize Umění a Iluze zmiňuje citát Emila Zoly, že umělecké dílo je *„koutek přírody viděný temperamentem.“*[107] Osobnostní předpoklady umělce jsou jedním z aspektů ovlivňujících jeho tvorbu. Gombrich konkrétně zmiňuje temperament umělce, jeho vlastní pohnutky a selektivní záliby.[108]

Dalším klíčovým aspektem a limitem umělcovy tvorby je jeho nadání, talent a v neposlední řadě zvolená technika. Umělec používající tužku má zcela jiné možnosti zobrazit svět než například umělec používající štětec.[109]

---

[106] MIKŠ, František. *Gombrich: Tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno: Barrister, 2014, s. 79.
[107] GOMBRICH, Ernst Hans. *Umění a Iluze: Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985, s. 73.
[108] MIKŠ, František. *Gombrich: Tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno: Barrister, 2014, s. 80.
[109] GOMBRICH, Ernst Hans. *Umění a Iluze: Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985, s. 74.

3.2.2 Znalost předchozích vizuálních schémat

Znalost předchozí výtvarné tradice a osvojení si již existujících vizuálních schémat je esenciální pro proces zobrazení. Gombrich ve své knize *Umění a iluze* píše, že bez této znalosti, by žádné zobrazení nebylo možné. Znalost již ustálených vizuálních schémat je výchozí bod umělcovy tvorby.[110]

Umělec si v procesu učení postupně osvojí mnoho schémat pro zobrazování lidí, zvířat a věcí.[111] Právě tato schémata jsou pro něj opora pro znázornění obrazců, které má uloženy ve své mysli. Malíř nejprve použije univerzální zažité schéma pro daný objekt, který dále specializuje pomocí přidávání již specifických aspektů reálného objektu. Univerzální schéma tedy postupně modifikuje s ohledem na reálný objekt, až odpovídá tomu, co chtěl zobrazit. Jedná se o proces interakce mezi vytvářením a srovnáváním.[112] Myšlenka, s kterou začíná umělec tvořit je jeho zažitý stereotyp, určité schéma. Do tohoto základního schématu poté umělec vepisuje individuální vizuální informace. Gombrich toto základní schéma přirovnává k nevyplněnému ale již existujícímu formuláři.[113]

Podle Gombricha tedy každý umělec potřebuje nějaký zažitý vizuální slovník, než začne zobrazovat realitu. Naturalismus je vždy selektivní neboť realita obsahuje mnoho informací, tedy umělec vybírá k zobrazení ty aspekty, které mu znalost zažitého vizuálního schématu dovolí zobrazit.[114] Umělec neumí nakreslit motiv, který nedokáže zachytit v osvojeném schématu. Věrného zobrazení je poté dosahováno během procesu aplikace schématu a jeho opravování, přibližování zamýšlenému cíli, vyvolat v divákovi pocit, jakoby stál před skutečným objektem. Gombrich tedy věrné zobrazení nepovažuje za věrný záznam vizuální zkušenosti, ale za věrnou konstrukci modelu relací.[115]

---

[110] GOMBRICH, Ernst Hans. *Umění a Iluze: Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985, s. 221.
[111] V historii dokonce začaly vznikat specializované učebnice obsahující tato schémata. Jedná se o jakési vizuální slovníky.
[112] GOMBRICH, Ernst Hans. *Umění a Iluze: Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985, s. 221.
[113] Tamt., s. 100.
[114] Tamt., s. 100.
[115] Tamt., s. 103.

Objekt si podle Gombricha ani nedokážeme zapamatovat, pokud jej nepřiřadíme pod nějaké ustálené schéma.[116] Znalost zažitých vizuálních schémat tedy zásadně ovlivňuje a můžeme říci, že i umožňuje uměleckou tvorbu.

Pokud se umělec setká s nějakým novým, pro něj doposud neznámým objektem, proces zobrazení je vždy stejný, snaží se daný objekt podřadit pod nějaké nejbližší osvojené schéma, nejbližší kategorii, kterou poté specializuje. To co je obvyklé, bude vždy předlohou pro kresbu něčeho, co je neobvyklé.[117] Schéma Gombrich nepovažuje za výsledek zjednodušování, abstrakce, považuje jej za nejbližší, ač nepřesnou kategorii, pod kterou můžeme daný objekt přiřadit.[118]

Problém při osvojení si těchto schémat Gombrich spatřuje v tom, že poté člověk není schopný zobrazit, co vidí, vždy svoji vizuální zkušenost upraví podle daného schématu.[119] I špatné schéma je ale užitečné. Naše percepční ústrojí je vyvinuto tak, aby se dostalo do akce jen tehdy, je - li určitým způsobem vyprovokováno – například použitím špatného schématu. Zvykli jsme si přijímat určitý druh zobrazení, a nevnímáme je jako nerealistická, pokud nás něco nevyruší.[120] Pokud naši pozornost vzbudí nějaká nesrovnalost, rozdíl mezi tím co očekáváme a informací, kterou obdržíme, začneme tento rozpor vnímat. Je to způsobeno naší schopností spíše se naučit rozpoznávat, než vidět. Podle Gombricha bychom měli hovořit spíše o „všímání si“.[121]

3.2.3 Styl

Gombrich se zabývá otázkou, proč například čínský malíř zpodobní krajinu jinak, než malíř z Anglie. Odpověď na tuto otázku tkví v rozlišných uměleckých tradicích, z kterých čínský a anglický malíř čerpá. Je zřejmé, že umělecká tradice Asie a Evropy se značně liší nejen zvolenou

---

[116] Podle Gombricha pokud pro daný objekt vhodné schéma neexistuje, dochází k jeho zkreslení. Demonstruje to na experimentu se svými studenty. Dal jim k překreslení egyptský hieroglif, pro které naše civilizace nemá ustálené schéma. Po několikáté reprodukci studenti začali zobrazovat kočku. Z důvodu absence vhodného schématu došlo k přiřazení k nejbližší vhodné kategorii – kočky – a došlo ke zkreslení původního vzoru.
[117] GOMBRICH, Ernst Hans. *Umění a Iluze: Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985, s. 96.
[118] V této souvislosti Gombrich hovoří o kuriózním případu, kdy měl středověký italský umělec znázornit velrybu. Použil jako výchozí model jinou reprodukci, ale došlo k omylu. Nakreslil velrybě ucho, ploutev totiž byla tak blízko hlavy, že ji zaměnil za pro něj dobře známé schéma pro zobrazení hlavy.
[119] GOMBRICH, Ernst Hans. *Umění a Iluze: Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985, s. 100.
[120] Tamt., s. 202.
[121] Tamt., s. 202.

technikou zobrazování, ale hlavně existencí ustálených schémat, která jsou dalšími generacemi umělců přijímány. Čínský i anglický malíř budou ve svém zobrazení akcentovat ty aspekty, pro které mají zažitá schémata. Budou daný objekt zobrazovat odlišným stylem.
Styl je tedy podle Gombricha dán souhrnem všech limitů v umělecké tvorbě. Při bližší analýze těchto limitů dospějeme k určení stylu ať již konkrétní doby či jednotlivého umělce.[122]

Malíř nedokáže zobrazit nic, pro co nemá prostředky ve své době. Vypomáhá si objevy předchozích mistrů, používá ustálená vizuální schémata. Styl a vyjadřovací prostředky nastavují v umělci takové mentální nastavení, aby z vnějšího světa vybral pouze ty aspekty k zobrazení, na které mu osvojená schémata stačí. Z nekonečného množství informací vybírá pouze ty, které dokáže znázornit.[123]

V malířství podle Gombricha neexistuje objektivita v zobrazení. Stylizaci nalezneme i v uměleckých pokusech o věrnou kopii světa. Každé umělecké dílo je tedy stylizováno, styl umělce či doby velmi ovlivňuje finální vyznění uměleckého díla.

Gombrich ve svých úvahách o stylu využívá paralelu s jazykem, konkrétně s názvy. Jazyk stejně jako styl nepopisuje již existující jevy, ale spíše formuluje svět našich zkušeností.[124] Styl formuje způsob, jakým umělec vnější svět zpodobňuje a zároveň proces divákovy interpretace. Styly stejně jako jazyk se liší počtem otázek, které dovolí autorovi si položit. Omezují jeho svobodu výběru motivů k zobrazení, neboť vizuální informace nemůže být nikdy postihnuta celá.[125]

Vývoj stylu Gombrich připisuje momentu, kdy je umělec postaven před úkol, který neumí zpracovat. Před úkol, pro který musí vymyslet nové inovativní řešení. Tímto momentem Gombrich vysvětluje, proč je umělecký styl proměnlivý a můžeme tedy hovořit o dějinách umění.[126]

---

[122] MIKŠ, František. *Gombrich: Tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno: Barrister, 2014, s. 80.
[123] GOMBRICH, Ernst Hans. *Umění a Iluze: Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985, s. 98.
[124] Tamt., s. 102.
[125] Tamt., s. 103.
[126] Tamt., s. 98.

3.2.4 Plošnost zobrazení

Tento limit zobrazení Gombrich nespojuje s osobou umělce, ale vychází ze samotné podstaty zobrazení. Zobrazení je plošné, dvojrozměrné a ohraničené, tedy vždy nám zůstane něco skryto. Všechna dvojrozměrná zobrazení jsou neurčitá. Divák je stavěn před úkol zbytek zobrazení dotvořit, domyslet si jej. Je mu to umožněno díky lidské schopnosti projekce. Umělci při tvorbě zobrazení často s diváckou znalostí operují, neboť předchozí divácká znalost a zkušenost je nezbytná pro všechna zobrazení. Ať jsou to kresby vyvedené pouze v náznaku nebo do detailu propracované realistické malby.

Umělec s ohledem na plošnost zobrazení tedy musí diváka vést pomocí vodítek ke správným interpretacím, k takovým, které zamýšlel.[127] Gombrich tento proces poté označuje jako řízenou projekci. Tedy divákovu projekci, která je ovlivněna a vedena uměleckým způsobem zobrazení až k výsledku, který umělec zamýšlel.

3.3 Role improvizace a drilu v zobrazení

Gombrich hovoří o dvou krajních spektrech zobrazování. Zobrazení podmíněné drilem a zobrazení využívající improvizaci.

V běžném životě jsme motivováni k různým činům skrze požadavek „co“. Umělecká tvorba je v tomto ohledu odlišná, neboť akcentuje spíše požadavek „jak“.[128] V zobrazování podmíněné drilem, například u umělců zabývajících se písmem, se otázka co a jak neustále překrývá. Je to

---

[127] Gombrich tento proces „vedení diváka“ ke správným interpretacím demonstruje na příkladu obrazu Albrechta Aldorfera *„Madona mezi anděly“*. Na tomto obrazu umělec zpodobnil anděly pouze jako světelné tečky, které mizí v dálce. Pokud by divák viděl tyto světelné tečky izolovaně, bez určitého kontextu, nebyl by schopný je správně interpretovat. Umělec jej ale v obrazu vede první řadou detailně vykreslených postav andělů. Tyto postavy je poté divák schopen si do vzdálených teček promítnout a správně je interpretovat jako vzdálené postavy andělů.

[128] MIKŠ, František. *Gombrich: Tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno: Barrister, 2014, s. 103.

z toho důvodu, že umělec si osvojil určitý cvik a ví přesně, co chce zpodobnit a jak toho dosáhne, neboť se jedná o rutinní naučenou schopnost, kterou již uplatnil v minulosti.[129]

Naopak zobrazení založené na volné inspiraci, při kterém se umělec odchýlí od konvenčního schématu, je riskantní, neboť umělec dokáže ovlivnit „co“ ale „jak“ nikoli a musí spoléhat na šťastnou náhodu.[130] Tento umělec si vypomáhá pomocnými skicami, které následně upravuje a pomalu přibližuje podobě, kterou zamýšlel.[131]

Při zobrazování umělec nanese na plátno nějakou naučenou konfiguraci, koncept ze své mysli, která mu poté slouží jako odrazový můstek pro následnou tvorbu zobrazení. Toto počáteční schéma získá právě pomocí improvizace, při použití pomocných skic, případně se jej mechanicky naučí nebo dohledá například v učebnici věnující se kresbě.

3.4 Idealizované zobrazení

Umění se podle Gombricha rodí vždy z umění, nikoli z přírody.[132] Umělec použije nějaké ustálené vizuální schéma, pro objekt, který hodlá zobrazit a toto schéma dále upravuje s ohledem na reálný objekt, přidává k němu určité specifické vlastnosti a postupně jej v procesu schématu a jeho opravy přibližuje k finálnímu zobrazení, jehož cílem je vyvolat v divákovi stejné pocity, jako by viděl skutečný objekt.

V dějinách umění ale nalezneme umělecké etapy, při kterých umělec neupravoval schéma s ohledem na realitu. František Mikš v této souvislosti hovoří například o nizozemském manýrismu, pro který je typické zobrazování idealizovaných těl.[133]

Gombrich se zamýšlí nad otázkou, co je pro toto idealizované umění oním klíčem, pomocí kterého umělci v procesu zobrazování porovnávají a upravují počáteční schémata. Pro fenomén idealizace

---

[129] MIKŠ, František. *Gombrich: Tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno: Barrister, 2014, s. 103.
[130] Tamt., s. 104.
[131] Gombrich v této souvislosti odkazuje na tvorbu renesančního umělce Leonarda Da Vinciho, který pomocné skici často využíval.
[132] GOMBRICH, Ernst Hans. *Umění a Iluze: Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985, s. 38.
[133] MIKŠ, František. *Gombrich: Tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno: Barrister, 2014, s. 113.

postav využívá poznatky etologů, konkrétně poznatky zoologa Konrada Lorenze[134], který se věnoval zkoumání specifických forem chování, které nepochází ze zkušeností, ale jsou geneticky dané a k jejich spuštění je zapotřebí nějaká stimulační situace - spouštěcí schéma.[135]

Tuto formu chování Konrad Lorenz demonstruje na příkladu poštolky, která se poprvé setká s vodní plochou. I bez předchozí zkušenosti se v ní začne koupat. Tento druh chování nepochází ze zkušenosti, poštolka jej má geneticky předurčený. Pro spuštění tohoto druhu chování je zapotřebí nějaký spouštěcí mechanismus, spouštěcí schéma. Toto schéma může být pouze hrubě načrtnuto, neboť na příkladu poštolky zjistíme, že stejný druh chování v ní vyvolá i setkání s naleštěnou mramorovou deskou.[136]

Další důležitý Lorenzův poznatek se týká zjištění, že někteří živočichové výrazněji reagují na zvětšené atrapy objektů vytvořené člověkem. Například některé druhy ptáků preferují větší a kontrastně zbarvená vejce, před svými vlastními.[137] Podobné nadoptimální atrapy, které vyvolávaly silnější reakce než skutečné podnětové konfigurace, se podařily vytvořit u některých druhů ryb, ale i dalších živočichů.[138]

Podle Gombricha máme podobně založenou strukturu chování jako živočichové. Úsměv u kojence vyvolává spouštěcí schéma – úsměv matky, případně jiné osoby. Psychologové ale zjistili, že stejného účinku u kojence se dosáhne i atrapou, namalovaným obličejem na balonku.[139]

Dalšími spouštěcími mechanismy vrozeného lidského chování jsou například tukové polštáře. Na určitých místech ženského těla vyvolávají u mužů sexuální pud, zatímco například na těle dětí, spouští ochranitelský pud u žen. Podle Lorenze je rodičovský ochranitelský pud spouštěn právě určitými spouštěcími schématy na těle dítěte. Mezi tyto spouštěcí schémata patří například vypouklé tváře, velké oči, tlusté končetiny a velikost hlavy v poměru k tělu. Takové děti máme tendenci hodnotit jako roztomilé.[140]

---

[134] Konrad Lorenz (1903 – 1989), rakouský zoolog, zakladatel moderní etologie.
[135] MIKŠ, František. *Gombrich: Tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno: Barrister, 2014, s. 122.
[136] Tamt., s. 122.
[137] Tamt., s. 123.
[138] Tamt., s. 123.
[139] Klíčový podnět je podle psychologů konfigurace očí a kořen nosu, široce roztažená ústa a kývavý pohyb hlavou.
[140] Gombrich v této souvislosti hovoří o tvorbě idealizovaných dětských vyobrazení tzv. „putti“. Vrozená reakce na nadsazené dětské rysy vede k tomu, že se nám toto zobrazení může jevit realistické.

Gombrich tvrdí, že umělci nemuseli svá schémata nutně poměřovat s realitou, ale s určitým ideálem krásy. Tento ideál krásy je právě založen na našem geneticky podmíněném chování.[141] Naše vnímání krásy je částečně biologicky podmíněno. Zobrazovací proces se podle Gombricha pohybuje mezi dvěma póly, mezi věrným a idealistickým zobrazením. Při věrném zobrazení umělec osvojené schéma upravuje podle reality, ve druhém případě se realitu snaží předčít.

Každé idealizované zobrazení má ale svoje hranice, za kterými již pozbývá přesvědčivosti.[142] Také se vkus a ideál krásy v průběhu let mění. Proto se nám některé historické idealizované umění může dnes jevit nerealistické.

[141] MIKŠ, František. *Gombrich: Tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno: Barrister, 2014, s. 129.
[142] Tamt., s. 133.

4 Historický vývoj zobrazovacích technik

V této kapitole se podrobněji věnuji Gombrichovým úvahám o historickému vývoji zobrazovacích technik. Gombrich ve své knize *Příběh umění* vysvětluje, jak jedna umělecká tradice vychází z tradice předchozí a jak jakékoli rozdílnosti ve způsobu zobrazování jsou vždy dány rozdílnými historicko-sociálními kontexty. Každá doba kladla na umělce a umělecká díla jiné požadavky.

Blíže se budu věnovat pouze vybraným historickým epochám vývoje zobrazovacích technik. Jedná se o výtvarné tradice starověkého Egypta, antiky, středověku a renesance. Na těchto historických epochách Gombrich demonstruje, jak rozdílné požadavky na umělecká díla určovaly jejich výslednou podobu. Zároveň jsou podle Gombricha nejdůležitější pro naši tradici evropského umění. Antičtí Řekové se učili od Egypťanů. A my všichni jsme žáci řeckého umění, právě řecké umění má pro naši kulturu zásadní význam.[143]

4.1 Forma zobrazení podřízena umělecké funkci

Gombrich tvrdí, že forma zobrazení je podmíněná funkci, kterou umění v té či oné historické době zastávalo. Zkoumání funkce umění, kterou umění v dané epoše má, je pro něj poté východisko k popsání změn ve formě zobrazovacích technik. Vývoj zobrazovacích technik podle něj nelze oddělit od požadavků, které na umění tehdejší společnost klade. Forma je podle něj vždy podřízena funkci, kterou v daném období umění zastává.

[143] GOMBRICH, Ernst Hans. *Příběh umění*. Praha: Argo, 1997, s. 155.

4.2 Konceptuální a iluzionistické umění

Umění v kontextu procesu zobrazování Gombrich dělí na dva druhy. Prvním druhem je umění konceptuální, využívající zažitá schémata a osvědčené vizuální vzorce.[144] Do tohoto druhu umění spadá například dětská kresba, neboť dítě kreslí spíše to, co ví než to, co doopravdy vidí. V historii tato umělecká tendence převládá.[145]

Druhým druhem je umění iluzionistické. Pro tento umělecký styl je typická cílená snaha umělců o oklamání divákova oka. Umělci se chtějí co nejvíce přiblížit realitě. Pouze dvě kultury v dějinách umění se vyznačují převládáním této tendence, jedná se o antické Řecko a italskou renesanci.[146] Zrod iluzionismu v umění poté Gombrich datuje do období antiky.[147] Antický koncept zobrazování je založen na teorii mimésis, tedy teorii nápodoby. Právě podobnost zobrazení s reálným objektem byla hodnotícím kritériem uměleckých děl. Následně se tato tendence plně projeví v renesanci, v průběhu které nastal ohromný pokrok ve vývoji zobrazovacích technik a v osvojení si nových poznatků realistického zobrazení. Gombrich zmiňuje renesančního kronikáře Giorga Vasariho, který umění hodnotil s ohledem na to, jak moc se blíží realitě.[148]

Od renesance tato tendence přešla až k impresionismu, o kterém Gombrich hovoří jako o poslední výtvarné epoše, která o oklamání divákova oka usilovala. Tato tendence byla následně zavržena nástupem moderního umění.[149]

Konceptuální umění poté Gombrich demonstruje na způsobu znázorňování ve starověkém Egyptě a ve středověku. Společným prvkem obou těchto historických epoch, který ovlivňuje tehdejší zobrazovací techniky, je velký vliv náboženství a obecně duchovní mystiky. Pro konceptuální umění je typické zpodobňovat spíše to, co víme, než to, co doopravdy vidíme.[150]

---

[144] MIKŠ, František. *Gombrich: Tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno: Barrister, 2014, s. 145.
[145] Tamt., s. 145.
[146] CARRIER, David. Gombrich on Art Historical Explanations. *Leonardo* [online]. 1983, 16(2): 91
[147] MIKŠ, František. *Gombrich: Tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno: Barrister, 2014, s. 163.
[148] GOMBRICH, Ernst Hans. *Umění a Iluze: Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985, s. 146.
[149] Tamt., s. 146.
[150] MIKŠ, František. *Gombrich: Tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno: Barrister, 2014, s. 148.

4.2.1 Egypt

Ve starověkém Egyptě umění sloužilo nábožensko – mytologickým účelům. Víra v posmrtný život dala vzniknout mnoha uměleckým dílům, která dnes můžeme obdivovat ve faraonských hrobkách. Služebnictvo bylo zpočátku pohřbíváno společně s panovníkem, aby jej provázelo a sloužilo mu i v posmrtném životě.[151] Postupně se ale od této tradice upustilo, nejspíše z důvodů vysoké nákladnosti a místo reálného služebnictva dostal panovník na svoji posmrtnou cestu pouze jejich vyobrazení.[152] Egyptské umění, zdobící faraonovy hrobky, bylo určeno pouze pro duši zemřelého panovníka. Umělec tehdejší doby se vůbec nezaobíral otázkou účinku uměleckého díla na diváka. Funkce těchto uměleckých děl spočívá ve vybavení faraonovy duše na posmrtný život určitými atributy – sluhy, různými objekty, zvířaty, zlatem…[153]

Způsob egyptského zobrazování je od našeho způsobu značně rozlišný. Gombrich tvrdí, že je to dáno právě odlišnou funkcí tehdejších uměleckých děl. Egyptskému kreslíři nezáleželo na zpodobnění krásy, či snad na tom, zpodobnit daný objekt co nejvíce podobný realitě. Jeho úkolem bylo nakreslit daný objekt celistvý se všemi svými částmi.[154] Zobrazení nalezená v egyptských hrobkách jsou jistým druhem seznamu, který musí být úplný a obsahovat celkový výčet všech atributů potřebných v posmrtném životě. Vše musí být co nejlépe rozpoznatelné. Umělci proto kreslili podle paměti, aby vše podstatné bylo v zobrazení zahrnuto.[155] Gombrich jejich zobrazovací metodu připodobňuje spíše k práci kartografa, než k práci umělce.[156]

Pro egyptský způsob zobrazování je typické, že všechny objekty zpodobňovaly z pro ně nejtypičtějšího zorného úhlu. Z toho úhlu pohledu, při kterém je nejlépe vidět typický tvar a atributy daného objektu.[157] Tuto tendenci můžeme vidět například na zobrazování postav. Pro zobrazení co nejvíce charakteristických prvků obličeje nejlépe vyhovuje zobrazení z profilu, zatímco například trup člověka je nejlépe vidět z pohledu zepředu.

---

[151] GOMBRICH, Ernst Hans. *Příběh umění*. Praha: Argo, 1997, s. 58.
[152] Tamt., s. 58.
[153] Tamt., s. 58.
[154] Tamt., s. 60.
[155] Tamt., s. 60.
[156] Tamt., s. 61.
[157] Tamt., s. 61.

Nároky na umělce se netýkaly jeho originality nebo invence. Naopak – hodnotné umění bylo takové, které se podobalo památkám minulosti.[158]

4.2.2 Antika

V řeckém umění, konkrétně v sochařství nalezneme velký vliv umění egyptského. Řekové přebraly egyptská schémata pro zobrazování, ale již se tohoto procesu zobrazování přísně nedrželi. Nestačilo jim vědět, začali se dívat a porovnávat svá zobrazení s realitou.[159] Ideálem umění a nejvyšším cílem byla „přírodní věrnost“. Umělci se pokoušeli o realistická zobrazení, o nápodobu.[160] Právě kvůli řeckým pokusům v zobrazování, které se často minuly účinkem, Gombrich umění egyptské hodnotí jako mnohem bezpečnější.[161]

Řečtí malíři poté, co se začali zabývat tím, co doopravdy vidí, objevili perspektivní zkratku. Již se nesnažili jako v egyptském umění zpodobnit vše. Měli na zřeteli zorný úhel, ze kterého daný objekt nahlíží.[162]

Gombrich si nadále klade otázku, co způsobilo, že právě v této době se mohly stát tak obrovské pokroky v iluzionistické malbě. Respektive jak je možné, že iluzionismus v této době mohl vzniknout. Příčiny hledá v dobových událostech a obecně v tehdejším kulturním prostředí.

Gombrich píše, že tato revoluce v řeckém zobrazování proběhla v době, která je nejúžasnější v lidských dějinách lidstva. Jedná se o období, kdy lidé začali zpochybňovat staré tradice a začali se nezaujatě zabývat podstatou věcí a jevů.[163] Jedná se o období, ve kterém vzniká věda, tak jak ji chápeme dnes a velké popularity se těšilo divadlo a filosofie.[164]

---

[158] GOMBRICH, Ernst Hans. *Příběh umění*. Praha: Argo, 1997, s. 67.
[159] Tamt., s. 78.
[160] VOLEK, Jaroslav. Kapitoly z dějin estetiky I. 2. Vyd. Praha: Panton, 1985, s. 53.
[161] Tamt., s. 53.
[162] GOMBRICH, Ernst Hans. *Příběh umění*. Praha: Argo, 1997, s. 81.
[163] Tamt., s. 82.
[164] Tamt., s. 82.

Důvod vzniku iluzivního umění Gombrich spatřuje ve vzniku narativního básnictví.[165] Přichází s vysvětlením, že v řeckém umění dochází k vzájemnému působení mezi narativním záměrem a obrazovým realismem. Vznik a rozmach iluzionistického umění vztahuje k rozmachu epického básnictví.[166] Nároky na umělce již nebyly, jako tomu bylo ve starověkém Egyptě, aby zpodobňoval neměnné a jasné pravdy. Jeho novým úkolem bylo dramaticky znázorňovat mytologické příběhy, vyprávěné epickými básníky.[167]

Vznik narace je základním předpokladem pro vznik iluzionismu v umění. Egypťané například naraci v umění vůbec neznali. Jejich zobrazení jsou spíše popisy. Oproti tomu v řeckém umění se umělec nezabýval pouze otázkou „co“ se stalo, ale také „jak“ se to stalo.[168] V celých dějinách umění západu nalezneme stále vzájemné působení mezi narativním záměrem a obrazovým realismem. Vznik iluzionismu v zobrazování byl postupný proces, který vznikal v rytmu schémat a oprav. Řečtí umělci potřebovali na začátku svých pokusů nějaký zažitý vizuální slovník, který by mohli dále upravovat.[169] Podle archeologů tento výchozí vizuální slovník pro řecké zobrazování vychází ze zobrazování ve starém Orientu. Řekové jej pozměnili, neboť měnili účel zobrazování.[170] V řeckých dílech je již kladen požadavek na divákovu i umělcovu představivost.

Výsledek této řecké revoluce v zobrazování tkví v uznání umění ve smyslu, v jakém jej chápeme dnes. Umění, které je hodnoceno pro svoji krásu a schopnost způsobit divákovi libost.[171] Zobrazení se v této době vymanilo z praktického kontextu. V tomto období se také objevují první kritiky umění, které hodnotí malíře pozitivně, pokud se mu podaří nějaká inovace, pokud se mu podaří vyřešit v procesu zobrazování nějaký problém.[172]

---

[165] MIKŠ, František. *Gombrich: Tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno: Barrister, 2014, s. 133.
[166] Tamt., s. 164.
[167] Tamt., s. 164.
[168] Tamt., s. 145.
[169] Tamt., s. 149.
[170] Tamt., s. 145.
[171] Tamt., s. 145.
[172] Tamt., s. 145.

4.2.3 Středověk

Středověk je datován od 2. století našeho letopočtu až do století 14. – 15. Jedná se tedy o období mezi antikou a renesancí.[173] Středověký vztah k antice je protikladný. Současně ji popírá a navazuje na ni.[174] Ačkoli středověcí umělci znali antické postupy v zobrazování, nerozvíjeli je, neboť středověká společnost kladla na umění jiné požadavky.

Ve středověkém umění se již vytrácí homérská svoboda vyprávění, která mnoho Řeků vedla k neustálému modifikování již zděděných témat. Hlavním tématem zobrazení je Bůh, funkce středověkého zobrazení je tedy objasňování idejí a zpodobňování neměnných pravd. Existující vizuální schémata se přizpůsobují těmto účelům.[175]

Středověké období se mělo držet poučky papeže Řehoře Velikého, že zobrazování lidských postav je užitečné, protože jeho prostřednictvím lze laiky poučit o slově božím.[176] Jedná se o funkci umění, která je totožná s tou, která převažovala v antice – vyprávět příběh. Rozdíl je ve způsobu tohoto vyprávění. Ve středověkém umění se umělec již neptá „jak“, ale zajímá jej pouhé „co“ – nějaký statický výjev známého biblického příběhu.[177] Umělec usiloval o zvětšování pokory před Bohem. Jeho cílem bylo zpodobnit příběh srozumitelně, aby nahradil negramotným divákům Písmo svaté.[178]

Schémata se nekritizovala a neopravovala a poddávala se primitivnímu stereotypu. Malby umělci opět zredukovali až na schéma základní. Účel středověkého umění je biblické příběhy pouze připomínat, ne je vyprávět a volně interpretovat, jako tomu bylo v případě narativního řeckého umění. K připomenutí těchto příběhů stačilo pouze pár náznaků, byly totiž velmi rozšířeny.

I středověcí umělci se ale snažili o větší přesvědčivost svých děl. Usilovali o přiblížení se realitě, bylo to ale z odlišných důvodů než v renesanci. Středověcí umělci chtěli poutavěji a dojemněji vyprávět biblické příběhy.[179] Výraz Krista umírajícího na kříži byl pro ně mnohem

---

[173] PTÁČKOVÁ, Brigita a Karel STIBRAL. *Estetika na dlani*. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2002, s. 68.
[174] VOLEK, Jaroslav. Kapitoly z dějin estetiky I. 2. Vyd. Praha: Panton, 1985, s. 68.
[175] MIKŠ, František. *Gombrich: Tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno: Barrister, 2014, s. 175.
[176] GOMBRICH, Ernst Hans. *Příběh umění*. Praha: Argo, 1997, s. 157.
[177] Tamt., s. 165.
[178] Tamt., s. 167.
[179] Tamt., s. 166.

důležitější než například detailní vykreslení svalů. Neusilovali jako Řekové o zpodobnění krásných těl.[180] Středověcí umělci začali modifikovat zažitá vizuální schémata, aby lépe a věrohodněji mohli skrze zobrazení vyprávět biblický příběh.[181]

Když středověký umělec využíval pro své zobrazení pouze naučená schémata, nutil diváka zobrazenému biblickému příběhu spíše rozumět, než jej doopravdy vidět. Gombrich uvádí, že kolem Giottovy revoluce se objevuje ve středověkém umění nový požadavek na uměleckou tvorbu. Umělec by měl biblický příběh zpodobnit tak, jako by byl očitým svědkem. Již se nejedná o pouhé vyprávění toho, co se stalo, ale také jak se to stalo.[182] Lze tedy říci, že u konceptuálního zobrazení, například biblických motivů je nějaké lehce čitelné gesto, podle kterého si ihned příběh uvědomíme a vidíme, co se přesně stalo. U narativního zobrazení takové gesto může chybět. Abychom obraz správně interpretovali, musíme onen příběh znát a je zde vyžadován mnohem aktivnější přístup diváka. Poté je ale celkové zobrazení mnohem působivější a divák se stává součástí příběhu, jakoby byl očitý svědek. Nedokážeme tento druh obrazu tak jednoduše interpretovat jako u konceptuálního zobrazení, o to lépe nás ale vtahuje do děje. František Mikš ve své knize uvádí, že se všeobecně má za to, že to byl právě Giotto, při zobrazování biblických příběhů, kdo o tuto evokaci usiloval.[183] Čím více se malíř přiblížil realitě ve svém zobrazení, tím lepe mohli diváci onen příběh a osudy hlavních postav přožít.

Cílem středověkých umělců bylo vyprávět svým souvěrcům příběh. Požadavek narativního pojetí obrazu, snaha oživit příběh v lidských dimenzích je v Gombrichově podání v jasné souvislosti s vývojem iluzionistických metod zobrazování.

---

[180] GOMBRICH, Ernst Hans. *Příběh umění*. Praha: Argo, 1997, s. 193.
[181] MIKŠ, František. *Gombrich: Tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno: Barrister, 2014, s. 180.
[182] Tamt., s. 181.
[183] Tamt., s. 181.

4.2.4 Renesance

Označení „renesance“ znamená znovuzrození, či obroda. Typické pro toto období je umělecká snaha o vzkříšení antických ideálů, umělci hojně imitovali díla starověkých mistrů.[184] Renesanční umělci věřili, že ideál krásy spočívá v přírodě. Cílem umění chápali dosažení tohoto ideálu - napodobit krásu přírody.[185] Gombrich nadále píše, že toto období bylo neskutečně bohaté na nové objevy v zobrazovacích technikách. Renesanční umělce fascinovala myšlenka, že by se dalo umění použít i jinak, než k vyprávění mýtických a biblických příběhů. Umělci začali opět experimentovat a hledali nové účinky umění na diváka.[186]

Jedním z nejdůležitějších objevů v procesu zobrazování bylo objevení pravidel lineární perspektivy. Za prostorovou konstrukci pomocí pravidel lineární perspektivy vděčíme Brunelleschimu.[187] Již v antice Řekové využívali perspektivní zkratku, neznali ale matematické zákony, díky nímž, předměty od nás vzdálenější hodnotíme jako menší. Byl to právě Brunelleschi, kdo poskytnul matematická pravidla pro vyřešení tohoto problému.

Veškeré nově objevené umělecké prostředky v renesanci umělci využívali k tomu, aby divákům co nejvíce přiblížili význam námětu.

---

[184] MIKŠ, František. *Gombrich: Tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno: Barrister, 2014, s. 223.
[185] PTÁČKOVÁ, Brigita a Karel STIBRAL. *Estetika na dlani*. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2002, s. 83.
[186] GOMBRICH, Ernst Hans. *Příběh umění*. Praha: Argo, 1997, s. 247.
[187] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník : (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 273.

5. Perspektivní zobrazení

Perspektivní zobrazení, je podle Gombricha největší arzenál iluzionismu.[188] Lineární perspektiva je založená na empirickém poznatku sbíhavostí linií do úběžníků.[189] Umělec pomocí perspektivního zobrazení v divákovi navodí pocit hloubky prostoru. Podle Gombricha je teorie perspektivy absolutně platná, nejedná se o otázku lidské konvence. Lineární perspektiva zahrnuje matematická fakta, má tedy speciální postavení mezi ostatními schématy zobrazivého umění.[190] I přes svoji objektivní platnost, vyžaduje pro navození iluze trojrozměrného prostoru divákův podíl - jeho spolupráci.[191]

Teorie perspektivy je založená na faktu, že dráha světla má podobu rovné přímky,[192] Člověk vidí podle přímých čar, proto předměty, které jsou od pozorovatele vzdálenější, vnímá jako menší. Zároveň pokud divák nahlíží předmět jedním statickým okem, vidí jej pouze z jedné jeho strany. Aby si mohl představit, jak vypadá objekt celistvý, musí zapojit fantazii.

Výsledek perspektivy je, že zobrazení se nám jeví jako reálný objekt a objekt jako zobrazení.[193] Perspektiva v divákovi vzbudí iluzi hloubky prostoru a iluze je tím silnější, čím více je provázena očekáváním diváka, tedy jeho znalostí tohoto druhu zobrazení a jeho schopnosti jej správně číst. Perspektiva je podle Gombricha objektivně platnou metodou pro konstrukci zobrazení, mající vyvolat iluzi.[194] Gombrich píše, že pokud neznáme konvence, nemůžeme v perspektivním zobrazení uhádnout, který aspekt se nám předkládá.[195] Perspektiva je vždy dvojznačná, neboť kvůli naší konvenci zobrazovat na ploché medium se musíme omezit na zobrazování dvojrozměrných relačních modelů.[196] Jakékoli správné zobrazení perspektivy může podle Gombricha znamenat nekonečné množství tvarů v prostoru.[197] Divák poté z těchto možných interpretací vybere tu, která odpovídá jeho očekávání. Toto očekávání je ovlivněno

---

[188] GOMBRICH, Ernst Hans. *Umění a Iluze: Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985, s. 286.
[189] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník : (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 272.
[190] TURNER, Norman. *Some Questions about E. H. Gombrich on Perspective. The Journal of Aesthetics and Art Criticism* [online]. 1992, 50(2): p. 139.
[191] GOMBRICH, Ernst Hans. *Umění a Iluze: Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985, s. 289.
[192] MITROVIĆ, Branko. A defence of light: Ernst Gombrich, the Innocent Eye and seeing in perspective. *Journal of Art Historiography* [online]. 2010, (3): 26.
[193] GOMBRICH, Ernst Hans. *Umění a Iluze: Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985, s. 294.
[194] Tamt., s. 291.
[195] Tamt., s. 283.
[196] Tamt., s. 296.
[197] Tamt., s. 291.

předchozími zkušenostmi. Iluze perspektivního zobrazení je nejsilnější tam, kde se spoléhá na vžité domněnky a očekávání diváka.[198] Zároveň, pokud je určen tvar objektu a pozice diváka v prostoru, perspektivní pravidla determinují způsob jakým je objekt viděn, bez ohledu na divákovu předchozí znalost tohoto objektu.[199] Lidská vizuální zkušenost je podle Gombricha uspořádána pomocí pravidel perspektivy.[200]

Pro lepší pochopení Gombrichova stanoviska je také důležité nahlížet jej v kontextu Gombrichova celkového pojetí historie umění. Gombrich platnost pravidel perspektivy bránil, neboť byl celý život v opozici k modernímu umění a obával se o budoucnost evropského, západního umění. Podle Gombricha by vyvrácení objektivní platnosti perspektivy a ostatních vědeckých aspektů vizuálního umění znamenalo konec tradice západního umění. Jednalo by se o konec jedné výtvarné tradice, pro kterou bylo signifikantní „řešení určitého problému".[201]

Evoluční vývoj malby ve výtvarných tradicích, které zásadně ovlivnily náš evropský koncept umění, v antice a renesanci je odlišný od jiných uměleckých vývojových etap – s uměním se zde mísí vědecké poznatky. Jedním z důležitých vědeckých poznatků jsou právě pravidla perspektivy. Gombrich se obával, že důkaz o tom, že perspektiva je pouhou otázkou lidské konvence odebere evropskému malířství jeho speciální statut.[202]

5.1.Goodmanova kritika Gombrichova pojetí perspektivy

Gombrichova koncepce perspektivy se setkala u mnohých teoretiků s kritikou. Branko Mitrović ve svém článku *Visuality after Gombrich* píše, že na jedné straně Gombrich brání mezikulturní platnost perspektivního zobrazení a realistické malby a tvrdí, že podobnost s objekty, které reprezentují je více než pouhou kulturní konvencí. Na druhé straně ve své knize *Umění a Iluze* píše, že neexistuje nic jako nevinné oko. Není žádná realita bez interpretace. Pokud je ale realita

---

[198] GOMBRICH, Ernst Hans. *Umění a Iluze: Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon, 1985, s. 303.
[199] MITROVIĆ, Branko. A defence of light: Ernst Gombrich, the Innocent Eye and seeing in perspective. *Journal of Art Historiography* [online]. 2010, (3): p. 14.
[200] Tamt., s. 19.
[201] CARRIER, David. Perspective as a Convention: On the Views of Nelson Goodman and Ernst Gombrich. *Leonardo* [online]. 1980, 13(4): 286.
[202] Tamt., s. 287.

produktem interpretace, která je závislá na tom, co člověk získá ze své vlastní kultury, jak může podobnost, která v zobrazení s realitou nastává být na kultuře nezávislá?[203] Tímto Gombrichovým stanoviskem by se nikoli pouze perspektivní zobrazení, ale jakékoli jiné umění, závislé na podobnosti zobrazení, stalo výsledkem sociální konvence.[204]

Jedním z nejvýraznějších kritiků Gombrichova pojetí perspektivy je Nelson Goodman, námitky vůči perspektivě jako objektivního geometrického pravidla vznesl ve své knize *Jazyky umění.* Goodman ve své knize uvádí velké množství příkladů, kterými demonstruje mylnost předpokladu, že perspektivní zobrazení je schopné přenést k divákovi stejné světelné paprsky jako samotný objekt. Zabývá se podmínkami, které by musely být splněny, aby k tomuto jevu došlo. Základní předpoklad správného nazírání perspektivního zobrazení je nehybnost oka. Tento požadavek je ale podle Goodmana nesplnitelný, neboť i kdybychom byli schopni stabilizovat polohu hlavy a zamezit jakémukoli pohybu, lidského oko se neustále chvěje, jedná se o vrozený nystagmus, který nám umožňuje vidět. Nehybné oko je podle Goodmana slepé.[205]

Goodman zpochybňuje shodu světelných paprsků, viděných za takto abnormálních podmínek jako jakékoli měřítko věrnosti.[206] Následně dodává: *„I když jsou světelné paprsky i momentální vnější podmínky stejné, může předchozí sled vizuálních prožitků, spolu s informacemi ze všech možných zdrojů, způsobit obrovské rozdíly v tom, co vidíme.“*[207] Dochází k závěru, že *„perspektiva není ani absolutním, ani nezávislým měřítkem věrnosti.“*[208]

Následně se Goodman pokouší vyvrátit i samotné tvrzení, že perspektiva podléhá pevným geometrickým pravidlům. Svoje stanovisko demonstruje na způsobu, jakým zobrazujeme železniční trať, kterou lemují sloupy elektrického vedení.[209] Železniční trať vedoucí směrem od oka kreslíme sbíhavě, ale sloupy elektrického vedení vedoucí od oka vzhůru kreslíme souběžně. Tento způsob kresby podle Goodmana odporuje pravidlům geometrických zákonů, podle kterých bychom i sloupy elektrického vedení kreslili sbíhavě. Při pokusu o toto zobrazení ale zjistíme, že výsledná kresba působí chybně. Díky tomuto pokusu Goodman následně

---

[203] MITROVIĆ, Branko. Visuality After Gombrich: the Innocence of the Eye and Modern Research in the Philosophy and Psychology of Perception. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* [online]. 2013, (76): p. 74.
[204] Tamt., s. 74.
[205] GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2007, s. 27.
[206] Tamt., s. 28.
[207] Tamt., s. 28.
[208] Tamt., s. 32.
[209] Tamt., s. 29.

vyvozuje, že pro vytvoření věrného prostorového zobrazení, musí umělec porušit zákony geometrie.[210]

Tvrzení, že veškerá reprezentace je vždy otázkou konvence, je jednou ze základních tezí Goodmanových *Jazyků umění*. Míra realismu v zobrazení je poté závislá na tom, jak moc stereotypní je zobrazení v daném sociálním kontextu. Goodman dodává, že tedy jakýkoli obraz může reprezentovat cokoli.[211]

Další Goodmanův argument proti objektivní platnosti perspektivního zobrazení je předpoklad, že ačkoli nám perspektivní zobrazení za splnění určitých podmínek může poskytnout stejný svazek světelných paprsků, jako reálný objekt, stejný svazek paprsků můžeme vizuálně přijímat z mnoha jiných objektů v prostoru, ne pouze z objektu, který je prototypem našeho zobrazení.[212] Branko Mitrović ve svém článku zmiňuje stejný argument, který předkládá Gombrich. Můžeme se zdokonalovat ve schopnosti zobrazovat trojrozměrné objekty na plochém médiu, ale zobrazení samo nám nemůže poskytnout adekvátní informace o objektu, neboť nekonečné množství přidružených konfigurací může být zobrazeno stejným způsobem.[213]

Tento argument je demonstrován na příkladu našeho vnímání podlahy tvořené čtvercovými dlaždicemi a jejího perspektivního zobrazení.[214] Poté, co vytvoříme zobrazení této podlahy podle pravidel perspektivy, zjistíme, že toto dvojrozměrné zobrazení je nedostatečné k ustanovení například toho, že je podlaha horizontální nebo že je tvořena čtvercovými dlaždicemi. Podle zobrazení může být viděna stejně tak, jako složená z lichoběžníků různých tvarů.[215]

Gombrich souhlasí s Goodmanem, že perspektivní zobrazení může reprezentovat nekonečné množství různých prostorových dispozicí objektu, ale my jej vnímáme jako zobrazení pouze jedné z těchto dispozic. Z množství možných interpretací vybíráme pouze jednu z nich, tu která je nejpravděpodobnější, s kterou jsme nejlépe seznámeni. Naše předchozí vědomosti a zkušenosti mají rozhodující vliv na naši vizuální zkušenost.

---

[210] GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2007, s. 30.
[211] Tamt., s. 44.
[212] Tamt., s. 27.
[213] MITROVIĆ, Branko. Visuality After Gombrich: the Innocence of the Eye and Modern Research in the Philosophy and Psychology of Perception. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* [online]. 2013, (76): p. 77.
[214] Tamt., s. 77.
[215] Tamt., s. 77.

Perspektivní zobrazení Gombrich, tak jako Goodman, chápe jako mnohoznačné. Nekonečné množství úhlů pohledu na daný objekt koresponduje s každou jednotlivou geometrickou projekcí perspektivy na plochý povrch malby. To, jakým způsobem vidíme určitý objekt z konkrétního úhlu, je jedna z možných interpretací toho co vidíme.[216] Proces selekce z těchto možných interpretací je podmíněn naším očekáváním, které je založeno na naší předchozí znalosti tvarů prostorových objektů. Branko Mitrović uvádí: *„The assumption that accurate information about the disposition of objects in the world is inferred from our knowledge about the world has been replaced with the understanding that the brain computes the disposition of objects in space from the picture it receives, while relying on specific constraints and rules about the possible and likely three-dimensional properties of spatial objects.“*[217]

Perspektivní zobrazení tedy Gombrich popisuje jako zobrazení opticky definováno geometrií světla, nejedná se o kulturní konvenci. Zároveň ale toto zobrazení závisí na divákovi, konkrétně na jeho očekávání, které je ovlivněno předchozími znalostmi. Nenalezneme zde, stejně jako v jakémkoli jiném druhu zobrazení, nevinné oko.[218]

---

[216] CARRIER, David. Perspective as a Convention: On the Views of Nelson Goodman and Ernst Gombrich. *Leonardo* [online]. 1980, 13(4): 284.
[217] MITROVIĆ, Branko. Visuality After Gombrich: the Innocence of the Eye and Modern Research in the Philosophy and Psychology of Perception. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* [online]. 2013, (76): p. 77.
[218] Tamt., s. 77.

ZÁVĚR

Cílem mé práce bylo popsat Gombrichovy úvahy o recepci zobrazivých uměleckých děl. V první části práce jsem se věnovala aspektům, které nejvíce formovaly jeho následné úvahy o recepci zobrazivých uměleckých děl. Podrobněji jsem popsala vliv psychoanalýzy, jejíž motivy se v Gombrichově práci objevují. Pomocí psychoanalytických termínů tématizoval společně s Ernstem Krisem teorii karikatury. Výsledek jejich badatelské činnosti je koncept karikaturního zobrazení jako jakési „pozvánky" pro diváka. Její působivost není závislá na umělecké tvorbě, ale na divákově mentálním obrazu vytvořeném jako reakce na toto zobrazení. Tyto úvahy o podílu diváka poté Gombrich rozvíjí ve své knize *Umění a Iluze*.

Druhý inspirační vliv, kterému se podrobněji věnuji, je filosofie Karla Poppera. Gombrich přebírá Popperovo stanovisko, že naše reakce na podněty okolního světa nejsou založeny na našich vědomostech, ale na našich hypotézách. Tato úvaha je pro Gombricha klíčová. V návaznosti na ní poté formuluje svoji tezi o neexistenci nevinného oka. Podle Gombricha je naše pozorování řízeno naším očekáváním, které je závislé na našich předchozích znalostech a zkušenostech. Další moment inspirace Popperovou filosofií nalezneme v Gombrichově pojetí vývoje zobrazovacích technik. Na své úvahy o uměleckém vývoji aplikuje Popperův koncept procesu poznávání.

Poté se věnuji Gombrichovým úvahám o recepci. Tato část práce je členěná na tři tematické okruhy. První okruh předkládá Gombrichův koncept diváka. Popisuji zde Gombrichovy úvahy o lidské schopnosti rozpoznat zobrazený objekt. Gombrich tuto schopnost nepovažuje za vrozenou, ale za naučenou. Rozlišuje sféru „vidění" a „vědění". Ačkoli si tuto schopnost osvojíme v průběhu života, nejedná se o pouhou konvenci. Člověk má podle Gombricha přirozené dispozice si tuto schopnost osvojit.

Důležitým aspektem v procesu recepce je divákova schopnost projekce. Podle Gombricha je divák skrze svoji schopnost projekce pomyslným spolutvůrcem zobrazení. Pomocí své fantazie, znalostí a předchozích zkušeností umělecké dílo dotvoří. Čím více je nucen svoji projekci zapojit, tím má na něho umělecké dílo větší účinek. Touto tezí Gombrich demonstruje, proč se lidem často líbí hrubé, rychle načrtnuté obrazy více, než jejich detailní provedení.

Druhým tematickým okruhem je část věnující se umělci. Zde předkládám Gombrichovy úvahy o roli umělce v procesu zobrazování. Úloha umělce je podle Gombricha vytvořit takové

zobrazení, které v divákovi vyvolá stejné pocity, jaké by měl při kontaktu s reálným objektem. Při zobrazování umělec podle Gombricha nezačíná vizuální informací, ale nějakým zažitým schématem, mentálním konstruktem. Toto schéma poté modifikuje tak, aby co nejlépe odpovídalo reálnému objektu. Právě umělcova obeznámenost s již existujícími vizuálními schématy určuje jeho tvorbu. Umělec si pro své zobrazení vybere vždy takový objekt, pro který má vžité schéma. Každý umělec je tedy podle Gombricha ovlivněn předchozími uměleckými tradicemi.

Třetí okruh mé práce tvoří Gombrichovy úvahy o historickém vývoji zobrazovacích technik. Gombrich se zabývá otázkou, proč lidé v různých historických etapách zobrazují reálný svět tak odlišným způsobem. Přichází s tvrzením, že rozdíly v zobrazování jsou způsobeny odlišnou funkcí umění v konkrétní době. Toto Gombrichovo tvrzení jsem podrobněji popsala na vybraných historicko-uměleckých epochách, konkrétně na výtvarných tradicích starověkého Egypta, antiky, středověku a renesance.

Poslední část práce je věnována Gombrichovým úvahám o perspektivním zobrazení v iluzionistickém umění. Gombrich zastává názor, že pravidla perspektivy jsou obecně platná a nezávislá na naší konvenci. Toto jeho stanovisko vzbudilo mnoho kritických reakcí. Pro svoji práci jsem vybrala kritický přístup Nelsona Goodmana. Goodmanova kritika se opírá o přesvědčení, že si Gombrich protiřečí. Podle Goodmana Gombrichův koncept perspektivy jako konvenčně nezávislého obecně platného pravidla pro realistické zobrazení je v protikladu k jeho úvahami o neexistenci nevinného oka. V této části své práce jsem se pokusila ukázat, že si Gombrichova teorie neodporuje. Ačkoli je perspektivní zobrazení na konvenci nezávislé, potřebuje divákův podíl. Je to z toho důvodu, že perspektivní zobrazení je mnohoznačné. Právě divák skrze své očekávání, které je modifikováno znalostmi prostorových objektů, vybírá z nekonečného množství tvarů v prostoru ty „správné“.

Seznam použité literatury

BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník : (malířství, sochařství, grafika)*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1997, 429 s. ISBN 80-200-0609-5.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Umění a Iluze: Studie o psychologii obrazového znázorňování*. 1. Vyd. Praha: Odeon, 1985, 534 s. ARS. ISBN 01-525-85.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Příběh umění*. Vyd. v češtině 2. (rev.), v Mladé frontě a Argu 1. Praha: Argo, 1997, 683 s. ISBN 80-720-3143-0.

GOMBRICH, Ernst Hans. *The image and the Eye: Further studies in the psychology of pictorial representation*. Reprint. London: Phaidon, 1982, 320 p. ISBN 978-071-4832-432.

GOMBRICH, Ernst Hans. *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*. 2nd ed. London: Phaidon Press, 1984, xii, 411 p. ISBN 07-148-2259-0.

GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2007, 213 s. ISBN 978-80-200-1519-8.

MIKŠ, František. *Gombrich: Tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 3., rozš. vyd. Brno: Barrister, 2014, 398 s. ISBN 978-80-7485-030-1.

PTÁČKOVÁ, Brigita a Karel STIBRAL. *Estetika na dlani*. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2002, 150 s. ISBN 80-858-3979-2.

VOLEK, Jaroslav. *Kapitoly z dějin estetiky I*. 2. Vyd. Praha: Panton, 1985, 312 s.

Zdroje

CARRIER, David. Gombrich on Art Historical Explanations. *Leonardo* [online]. 1983, 16(2): 91-96 [cit. 2015-08-14]. DOI: 10.2307/1574792. ISSN 0024094x. Dostupné z: http://www.jstor.org/stable/1574792

CARRIER, David. Perspective as a Convention: On the Views of Nelson Goodman and Ernst Gombrich. *Leonardo* [online]. 1980, 13(4): 283-287 [cit. 2015-08-14]. DOI: 10.2307/1578105. ISSN 0024094x. Dostupné z: http://www.jstor.org/stable/1578105

DEDMAN, Rachel (ed.). Art and psychoanalysis – 15 June 1988: Part of the series 'Dialogues on Contemporary Issues' hosted by the British Psycho - Analytical Society in the summer term of 1988. *Journal of Art Historiography* [online]. 2012, (Number 7): 1-28 [cit. 2015-08-14]. Dostupné z: https://arthistoriography.files.wordpress.com/2012/12/dedman-gombrich-document1.pdf

DEDMAN, Rachel. The importance of being Ernst: A reassessment of E.H. Gombrich's relationship with psychoanalysis. *Journal of Art Historiography* [online]. 2012, (Number 7): 1-26 [cit. 2015-08-10]. Dostupné z: https://arthistoriography.files.wordpress.com/2012/12/dedman.pdf

GOMBRICH, Ernst Hans. Obituary of Julius von Schlosser. *Burlington Magazine* [online]. 74: 98-99 [cit. 2015-08-14]. Dostupné z: https://gombricharchive.files.wordpress.com/2011/04/showdoc76.pdf

GOMBRICH, Ernst Hans a Martin GAYFORD. The Knowing Eye: Interview with Martin Gayford. *Modern Painters* [online]. 1992, (Vol. 5): 68-71 [cit. 2015-08-14]. Dostupné z: https://gombricharchive.files.wordpress.com/2011/04/showdoc103.pdf

GOMBRICH, Ernst Hans a Ernst KRIS. The Principles of Caricature. *British Journal of Medical Psychology* [online]. 1938, (Vol. 17): 319-342 [cit. 2015-08-14]. Dostupné z: https://gombricharchive.files.wordpress.com/2011/05/showdoc85.pdf

GOMBRICH, Ernst Hans a Paul LEVINSON (ed.). What I learned from Karl Popper: In Pursuit of Truth. *What I Learned from Karl Popper: An Interview with E. H. Gombrich* [online]. 1982, 203-220 [cit. 2015-08-10]. Dostupné z: https://gombricharchive.files.wordpress.com/2011/04/showdoc92.pdf

KOPECKY, Veronika. Letters to and from Ernst Gombrich regarding Art and Illusion, including some comments on his notion of 'schema and correction'. *...the room got a little brighter, when the sweet course arrived - media_183172_en.pdf* [online]. : 1-12 [cit. 2015-08-17]. Dostupné z: https://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_183172_en.pdf

MITROVIĆ, Branko. Visuality After Gombrich: the Innocence of the Eye and Modern Research in the Philosophy and Psychology of Perception. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* [online]. 2013, (76): 71-90 [cit. 2015-08-10]. Dostupné z: https://gombricharchive.files.wordpress.com/2013/01/visuality-after-gombrich.pdf

MITROVIĆ, Branko. A defence of light: Ernst Gombrich, the Innocent Eye and seeing in perspective. *Journal of Art Historiography* [online]. 2010, (3): 2-30 [cit. 2015-08-14]. Dostupné z: https://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_183173_en.pdf

TURNER, Norman. Some Questions about E. H. Gombrich on Perspective. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* [online]. 1992, 50(2): 139-150 [cit. 2015-08-14]. DOI: 10.2307/430953. ISSN 00218529. Dostupné z: http://www.jstor.org/stable/430953