

W. J. T.
Mitchell

Two petri dishes are shown. The one on the left is smaller and contains a bright yellow liquid. The one on the right is larger and contains a darker, orange-brown liquid. Both dishes have a yellowish rim, possibly from dried residue or the liquid's color. The background is a plain, light gray.

Teorie
obrazu

Karolinum

Teorie obrazu

Eseje o verbální
a vizuální reprezentaci

W. J. T. Mitchell

Z anglického originálu *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*,
vydaného nakladatelstvím
The University of Chicago Press v roce 1994,
přeložili Lucie Chlumská,
Andrea Průchová a Ondřej Hanus.
Předmluva a revize překladu Filip Láb

Tento text vznikl v rámci podpory SVV 260 339/2016.

Vydala Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum v edici *Vizuální kultura*
Praha 2021
Redakce Petra Bílková
Grafická úprava Belavenir
Fotografie na obálce Hynek Alt
Sazba Nakladatelství Karolinum
První dotisk prvního českého vydání

Licensed by The University of Chicago Press, Chicago, Illinois, U.S.A.
© 1994 by The University of Chicago. All Rights reserved.
© 2016: Univerzita Karlova
© 2016: University of Chicago Press
Translation © 2016: Ondřej Hanus (poděkování, úvod, I. a II. část),
Lucie Chlumská (III. část) a Andrea Průchová (IV. a V. část, závěr, doslov)
Photography © 2016: Courtesy Center for Creative Photography,
University of Arizona, Hans Namuth Estate (obr. č. 50), OOA-S,
Saul Steinberg (obr. č. 1), Condé Nast, Alain (obr. č. 2), OOA-S,
René Magritte (obr. č. 12, 13 a 14)

ISBN 978-80-246-3202-5
ISBN 978-80-246-5277-1 (pdf)



Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

OBSAH

- 7 Předmluva k českému čtenáři
11 Poděkování
14 Úvod
- I. TEORIE OBRAZU
- 24 1. Obrat k obrazu
48 2. Metaobrazy
95 3. Za hranicemi srovnání: obraz, text a metoda
- II. TEXTOVÉ OBRAZY
- 122 4. Viditelný jazyk: Blakeovo umění písma
163 5. Ekfráze a druhost
194 6. Vyprávění, paměť a otroctví
- III. OBRAZOVÉ TEXTY
- 223 7. *Ut pictura theoria*: Abstraktní malířství a jazyk
252 8. Slovo, obraz a objekt: nápisy na zdi pro Roberta Morrise
291 9. Fotografická esej: Čtyři případové studie
- IV. OBRAZY A MOC
- 338 10. Iluze: Hledíce na hledící zvířata
355 11. Realismus, irealismus a ideologie: Po Nelsonu Goodmanovi
- V. OBRAZY A VEŘEJNÁ SFÉRA
- 381 12. Násilnost umění ve veřejném prostoru: *Jednej správně*
409 13. Od CNN k *JKF*
- 431 Závěr
441 Doslov k českému vydání
Obrazová věda: rozhovor s W. J. T. Mitchellem
469 Jmenný a věcný rejstřík

Předmluva k českému čtenáři

Mitchellova *Teorie obrazu* vyšla poprvé před více než dvěma desítkami let v roce 1994. Na mysl se tak neodbytně dere otázka, zda má vůbec smysl překládat do češtiny přes dvacet let starý titul: není obsah takto starého vydání zákonitě dávno překonaný a zastaralý? Má ještě dnes smysl předkládat čtenáři publikaci, která se zabývá světem obrazů v předinternetové éře, před nástupem sociálních sítí a současnou masivní záplavou všudypřítomných digitálních obrazů?

Teorie obrazu je souborem sebraných i původních esejů, které postupně rozebírají různé aspekty vztahu textu a obrazu. Mitchell se věnuje reprezentacím obrazovým i verbálním, vztahu obrazu a jazyka, a to vše dokládá na velmi široké škále praktických ukázek z každodenního života. Kouzlem jeho textů je, že se v nich nenásilně a tak nějak mimochodem potkávají William Blake, dinosauři z Jurského parku, Nelson Goodman, přímý přenos CNN, Spike Lee, Erwin Panofsky, ale také film Olivera Stonea. Můžeme zjednodušeně konstatovat, že *Teorie obrazu* propaguje vizuální gramotnost a Mitchell v tomto svém textu dospívá k závěru, že obrazům, které nás obklopují, se sice nemůžeme bránit, ale můžeme jim lépe rozumět, a tak činit svět lepším.

Základem Mitchellova přístupu k obrazům (a nejen k nim) je interdisciplinarita. Jeho hlavní argument pro multidisciplinární náhled vychází z obavy, že důkladná lingvistická interpretace obrazů fakticky brání jejich hlubšímu porozumění. Tento přístup má své kořeny v dobách Mitchellova doktorského studia, kdy si obor literatury systematicky doplňoval o poznatky z dějin umění. Svou dizertační práci Mitchell věnoval Williamu Blakeovi, malíři a zároveň básníkovi, v jehož díle se jazyk a obraz neustále potkávají a plynule prolínají. Text dizertace s názvem *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry* (1978) byl zároveň jeho první vydanou monografií. A právě v cestě mezioborového přístupu ke zkoumání reprezentací, vztahu obrazu a jazyka, pokračuje i ve svém dalším díle. Jako východisko pro tento typ zkoumání vidí mísení vědních disciplín, překračování hranic a prolínání stávajících vědních oborů. V roce 1977 nastoupil Mitchell na University of Chicago, kde se začal naplno věnovat multidisciplinárnímu výzkumu. S kolegy založil výzkumnou skupinu *The Laocoon Group* (Skupina Láokoón pro diskusi o umění, literatuře

a teorii) jako poctu kritickému textu *Láokoón* osvícenského spisovatele Gottholda Lessinga. Příliš nás nepřekvapí, že také tento Lessingův text byl věnován vztahu malířství a poezie. Ve skupině Láokoón působil Mitchell s kolegy, se kterými dále spolupracoval během své profesní dráhy. S Robertem Nelsonem přednášel kurzy *image and text* a *art historiography*, s teoretikem a historikem fotografie Joelem Snyderem realizoval kurzy *style and representation a american photography*, s Beth Helsingerovou vedl semináře o J. M. W. Turnerovi. Ve stejné době založil s kolegy Waynem Boothem, Arthurem Heisermanem a Sheldonem Sacksem významný akademický časopis *Critical Inquiry* věnovaný kritické teorii, který vychází dodnes. Mitchell je věrný svému multidisciplinárnímu přístupu a je členem hned několika různých kateder: dějin umění, anglické literatury, filmových a mediálních studií a také vizuálních studií.

Východím bodem *Teorie obrazu* je pojem „obrat k obrazu“, kterým označuje především směřování zájmu humanitních studií směrem k obrazům. Podobně jako o několik dekad dříve popisoval Richard Rorty „obrat k jazyku“, zavedl Mitchell koncept „obratu k obrazu“, označující posun vědní pozornosti směrem k obrazům v éře simulací. Termín „obrat k obrazu“ použil poprvé v roce 1992 v textu publikovaném v časopise *ArtForum*. Tento text je také úvodní kapitolou této knihy. Samotný obrat k obrazu není lehké definovat, protože je součástí široké škály teorie i praxe zabývající se obrazy, jazykem, slovy, diskursy, vizualitou, objekty, médii a institucemi. I přesto, že žijeme v době obrazových spektaklů, stále úplně nevíme, co obrazy vlastně jsou, jaký je jejich vztah k jazyku a divákům, a co si s nimi máme počít. To jsou přesně otázky, na které se autor ve svých esejích v této knize pokouší nalézat odpovědi.

Obrat k obrazu Mitchell koncipuje v dvojím smyslu. Zprv jako paradigmatický posun vědních disciplín, zvýšený zájem o neverbální reprezentace např. v rámci filozofie či jazykové teorie. Ve druhém smyslu pak chápe pojem v rámci širší kultury, kde doprovází celý nový obrazový repertoár, nové technologie obrazové produkce. Podle Mitchella k podobným obrátům k obrazu docházelo již dřív a vždy sehrávaly roli prostředníka mezi sférou vědeckou a veřejnou, počínaje Platonovými a Aristotelovými reflexemi obrazových umění a opis přes objevení perspektivy, olejomalby a „vynález“ fotografie až do současnosti. Obrat k obrazu nicméně nemusí být nutně závislý

na určité nové technologii, ale může být také výsledkem sociálního hnutí založeného na strachu z nových obrazů. Klíčovým momentem je pro Mitchella oddělení zobrazení a samotných obrazů v naději, že sebereferece nebo reprezentace druhého řádu nám pomohou toho zjistit o obrazech víc.

Mitchell nebyl jediným, kdo dospěl k formulaci koncepce „obratu k obrazu“. Ve stejné době se podobné problematice věnoval německý filozof a kunsthistorik Gottfried Boehm, a aniž by znali své práce, dospěli Boehm a Mitchell k velice podobným závěrům. Zatímco pro označení obratu k obrazu Mitchell pracuje s termínem „pictorial turn“, Boehm používá označení „iconic turn“. Boehmova koncepce vychází především z filozofie a hermeneutiky. Mitchell je daleko více multidisciplinární a otevřený ve svém přístupu, pohybuje se na pomezí dějin umění, literatury, ale i dějin tisku, grafiky a klasické ikonografie. Zpočátku vychází především z dějin umění, prací Erwina Panofského, Meyera Schapira, Ernsta Gombricha nebo Normana Brysona. Později zapojuje do své koncepce „obratu k obrazu“ pionýry mediálních studií, např. Marshalla McLuhana, a z oblasti vizuálních studií Rudolfa Arnheima. K čisté filozofii se Mitchell dostává až později přes poststrukturalismus, Jacquesa Derridu, Michela Foucaulta, práce Nelsona Goodmana nebo Charlese Sanderse Peirce. Své koncepce Boehm a Mitchell vzájemně konfrontují až v roce 2006 ve společné korespondenci. Boehmovo dílo je ústřední pro vývoj německé *Bildtheorie* a *Bildwissenschaftu*. Mitchell na základě této vzájemné korespondence upíná dále svou pozornost směrem k formulování pojmu „obrazové vědy“ (*image science*), která je přímým důsledkem jeho debaty s Boehmem a navazujících debat s německými kunsthistoriky Hansem Beltingem a Horstem Bredekampem.

Teorie obrazu a koncepce „obratu k obrazu“ je součástí širšího Mitchellova dlouhodobého projektu kritické ikonologie, který započal studií Blakea a prolíná až k poslední publikaci *Image Science* (2015). Samotné knize *Teorie obrazu* předcházela publikace *Iconology* (1986), která se věnovala otázkám identity obrazů a jejich odlišností od slov. Mitchell sám knihu s odstupem ohodnotil jako neúspěch. Jakkoliv se *Iconology* snažila o ustanovení teorie obrazu, vyústila namísto toho v knihu o strachu z obrazů. Proto je následující *Teorie obrazu* ikonologií aplikovanou na konkrétní příklady a obrazy, jakousi praktickou příručkou ikonologie. Pomyslnou ikonologickou knižní trilogii pak

uzavírá kniha *What Do Pictures Want?* (2005). Zatímco předchozí dvě knihy pátraly po tom, co obrazy znamenají, jaké jsou jejich funkce, jak komunikují a fungují jako znaky a symboly nebo jak ovlivňují lidské emoce a chování, v publikaci *What Do Pictures Want?* prozkoumává Mitchell základní ontologii obrazů, přistupuje k nim, jako by byly živé, a ptá se, co vlastně chtějí obrazy samotné. Rozpracovává tak myšlenky naznačené v *Last Dinosaur Book* (1998), kde k obrazům přistupuje, jako by měly vlastní společenský život.

Publikaci *Téorie obrazu* jsme zvolili k překladu právě pro její aplikovaný charakter, jako knihu veskrze užitečnou jak v rámci akademické komunity, tak jako srozumitelné, poutavé a napínavé čtení pro širší veřejnost. *Téorie obrazu* je vhodnou vstupní branou do světa obrazů, nástrojem a pomůckou pro lepší pochopení vizuální složky světa, ve kterém žijeme.

Filip Láb

Poděkování

Do této knihy se promítlo takové množství diskusí, že je těžké určit, kde s děkováním vůbec začít. Z velké části (v dobrém i ve zlém) ji vnímám jako produkt University of Chicago a řady univerzitních skupin z oboru humanitních a společenských věd, konkrétně redakce časopisu *Critical Inquiry*, Committee on Critical Practice (Výboru pro kritickou praxi) a (momentálně neaktivní) Laocoon Group for the Discussion of Art, Literature, and Theory (Skupině Láokoón pro diskusi o umění, literatuře a teorii). Obsažené eseje jsou neoddělitelné od několika (z mého pohledu) nezapomenutelných seminářů, kde jejich různé návrhy sloužily jako doplňková četba i fackovací panák. Obzvláštní díky si zaslouží moji vědeckí asistenti David Grubbs, John O'Brien a Jessica Bursteinová, redaktori *Critical Inquiry* Jay Williams a David Schabes, členové seminářů pořádaných v rámci School of Criticism and Theory (*ikonologie* na Northwestern University v roce 1983 a *obraz a text* na Dartmouth College v roce 1990), letní seminář National Endowment for the Humanities (NEH, Národní nadace pro humanitní vědy) na téma *verbální a vizuální reprezentace*, pořádaný na University of Chicago v roce 1989, seminář *kritické teorie* na Mellon Faculty na Tulane University v létě roku 1989, moji studenti a kolegové na Beijing Foreign Studies University na jaře roku 1988, věrní tazatelé, kteří navštěvovali mé přednášky na téma *obraz a text* na Canterbury University na Novém Zélandu v červenci roku 1988, University of Alberta, jejíž docentura Henryho J. Kreisela v oboru literatury a vizuálních umění mi poskytla jedinečnou příležitost dát tato témata dohromady, badatelé na finských univerzitách v Turku, Abo Akademi a Helsinkách a výzkumníkům z TEMA Kommunikation na Univerzitě v Linköpingu ve Švédsku, kteří mi dali poslední šanci je uspořádat, a program Fairchild Distinguished Scholar na California Institute of Technology, jenž mi umožnil dát jim finální podobu.

Vyjmenovat všechny osoby, jejichž inteligentní návrhy byly v této knize opomenuty, bezohledně pokrouceny či tiše přivlastněny, by bylo nemožné. Bezpočet cenných rad a slov povzbuzení mi poskytl Louis Marin, který tuto knihu četl krátce před svou smrtí. Detailní a pronikavé revize Charlese Altieriho, Michaela Frieda a Edwarda Saida mě uchránily od nesčetných přehmatů. Miriam Hansenová mi pomohla doplnit si znalosti z filmové vědy a kritické teorie, Laurent Berlantová

se mě pokusila poučit o kulturní politice, Arnold Davidson a Nelson Goodman trpělivě snášeli mé pokusy o filozofii, Rob Nelson pro mě našel práci na katedře dějin umění, Hortense Spillersová mi byla inspirativní kolegyní, Robert Morris mi nabídl své přátelství a Joel Snyder mi jako vždy stál nablízku. A i když budou možná překvapeni, že zde beru jejich jméno nadarmo (neřekli třeba něco, co neměli?), různým způsobem mě obohatili David Antin, Houston Baker, Susan Bazarganová, Linda Beardová, Diane Brentariová, Bill Brown, Laurie Brownová, Bob Byer, Michael Camille, Elizabeth O'Connor Chandlerová, James Chandler, Ted Cohen, Katherine Elginová, Timothy Erwin, Ellen Esrocková, Henry Louis Gates, ml., Joseph Grigely, Bob Raster, Jean Hagstrum, Charles Harrison, Geoffrey Harpham, Paul Hernadi, James Heffernan, Elizabeth Helsingerová, Kathryn Krayniková, Zhou Jueliang, Norman Klein, Jan-Erik Lundstrom, Françoise Meltzerová, Leonard Linsky, Stephen Paul Miller, Margaret Olinová, Ronald Paulson, Randy Petilos, Harry Polkinhorn, Catherine Rainwaterová, Franco Ricci, Julia Robling Griestová, Richard Rorty, Larry Rothfield, Jay Schleusener, Joshua Scodel, Linda Scottová, Linda Seidelová, Bruce Shapiro, Virginia Whatley Smithová, Victor Sorell, Daniel Soutif, Wendy Steinerová, Daniel Tiffany, Alan Thomas, Blaise Tobia, Alan Trachtenberg, Jean Tsienová, Auli Viikariová, Denis Walker, Martha Wardová a Tina Yarboroughová.

Několik kapitol vychází z časopiseckých článků, které byly přetištěny na různých místech, někdy pod mírně odlišnými názvy. „Obrat k obrazu“ poprvé vyšel v časopise *ArtForum* 30 (7) v březnu 1992, „Za hranicemi srovnání“ vychází z mnohem kratší eseje „Proti srovnání“, otiskčené v publikaci *Teaching Literature and the Other Arts* (ed. Jean-Pierre Barricelli, Joseph Gibaldi a Estelle Lauterová; New York: MLA Publications, 1990), „Viditelný jazyk: Blakeovo umění písma“ se poprvé objevil v knize *Romanticism and Contemporary Criticism* (ed. Morris Eaves and Michael Fischer, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1986, Cornell University), „Ut pictora theoria“ vyšlo poprvé v *Critical Inquiry* 15 (2) v zimě 1989, The University of Chicago) a poté ve francouzském překladu v *Cahiers du Part moderne*, mírně pozměněná verze „Slova, obrazu a objektu“ se nachází v katalogu Guggenheimova muzea k retrospektivě Roberta Morrisse (New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1994), „Fotografická esej“ vyšla pod názvem „Etika formy ve fotografické esejí“ v *Afterimage* 16

(6) v lednu 1989, „Iluze“ v knize *Estetická iluze* (ed. Fred Burwick a Walter Pape; Berlin: De Gruyter, 1991), „Realismus, irrealismus a ideologie“ v *The Journal of Aesthetic Education* 25 (1) na jaře 1991, „Násilí veřejného umění“ v *Critical Inquiry* 16 (4) v létě 1990, The University of Chicago), „Od CNN po JFK“ pod názvem „Kulturní války“ v *London Review of Books*, 24. dubna 1992 a v rozšířené verzi v *Afterimage* 19 (10) v květnu 1992. Děkuji všem redaktorům, nakladatelům a vydavatelům za jejich svolení k použití materiálů, které poprvé vyšly na jejich stránkách.

A především musím poděkovat své ženě, Janice Misurell Mitchellové, která po dvacet pět let jako neviditelná múza inspirovala všechny tyto verbální i vizuální reprezentace a které je tato kniha věnována.

Úvod

V roce 1988 vydala Národní nadace pro humanitní vědy (NEH) zprávu *Humanitní vědy v Americe*.¹ Kapitola „Badatel a společnost“ (s. 12) na sebe strhla značnou pozornost, jelikož přišla s obviněním, že ve sféře vyššího vzdělání se humanitní vědy příliš specializovaly a zpolitizovaly. Tato zpráva tvrdila, že základní hodnoty a texty „západní“ tradice jsou buď opomíjeny, nebo redukovány na výčet politických hrůz. Truchlila nad tím, že v soudobých akademických humanitních vědách jsou „pravda, krása a poctivost považovány za bezvýznamné“. „Za klíčové otázky“ týkající se literatury a kultury „jsou považovány gender, rasa a třída“. Třebaže tato zpráva trochu postrádala logiku (když tvrdila, že humanitní akademici jsou příliš „izolováni“ od společnosti, a zároveň, že jsou příliš angažovaní a politicky militantní) a ještě citelněji důkazy pro svá tvrzení, nenechávala nikoho na pochybách, že západní kultura se nachází v hlubokých problémech a že ji ohrožují stejné vzdělávací instituce, které by ji měly kultivovat.

Mnohem menší publicity se dostalo jiné kapitole zprávy NEH s názvem „Slovo a obraz“. Z větší části se skládala z nijak kontroverzních (byť alarmujících) statistik o tom, jak ohromné množství času Američané tráví před televizní obrazovkou, s poznámkou, že „naše společná kultura se zdá být v čím dál vyšší míře produktem toho, co sledujeme, než toho, co čteme“ (s. 17). To vyvažovaly uklidňující statistiky o zvýšení prodejnosti „klasických“ románů, které se staly námětem televizních inscenací, takže tato zpráva je zakončena mírně optimistickou úvahou, že televize je schopna přenášet kulturní – tj. literární – hodnoty. Když se tato zpráva zabývá „budoucností“ obrazu (kniha má „osud“), trvá na tom, že obrazy „představují úplně jiné médium než tisk, médium, které komunikuje a znamenitosti dosahuje odlišně“ (s. 20). Bylo těžké odolat závěru, že představuje-li pokročilý výzkum v humanitních vědách evidentní a aktuální nebezpečí pro gramotnost a západní kulturu, televize by ji mohla spasit, ba i nahradit. Kapitola „Slovo a obraz“ končí slovy E. B. Whitea: „Televize (...)

¹ Lynne V. Cheney, *Humanities in America: A Report to the President, the Congress, and the American People* (Washington: National Endowment for the Humanities, 1988). Odkazy na stránky uvedeny dále v textu vychází z tohoto vydání.

by měla být naše nové Lyceum, Chautauqua, Minsky's i Kamelot“ (s. 22).

Není těžké pochopit, proč nejvýznamnější byrokraté humanitních věd za Reaganovy a Bushovy éry považovali kritická, revizionistická pojetí kulturní historie za nebezpečná. „Pravda, krása a znamenitost“ vždy vkusu kulturních aparátčků vyhovovaly víc než „politické hrůzy“, ve kterých, jak se říká, je lepší se už neštourat. A není zas tak překvapivé, že titíž byrokraté jsou nadšeni z vyhlídky na kulturu obrazů a diváků. Je známo, že skrze obrazy lze diváky snadno zmanipulovat, jejich chytrým zneužitím je nechat otupit vůči politickým hrůzám a přinutit je, aby rasismus, sexismus a prohlubující se třídní rozdíly přijali za přirozené, nezbytné podmínky existence.

W. E. B. Du Bois napsal, že „problémem dvacátého století je barevná linie“². Nyní, kdy vstupujeme do éry, v níž se „barva“ a „linie“ (a identity, které označují) staly potenciálně manipulovatelnými prvky všudypřítomných technologií simulace a masové mediace, můžeme zjistit, že problémem jedenadvacátého století je problém obrazů. Rozhodně nejsem první, kdo říká, že žijeme v kultuře ovládané obrazy, vizuální simulací, stereotypy, iluzí, kopií, reprodukcí, imitací a fantazií. Obavy z moci vizuální kultury nejsou doménou jen kritických intelektuálů. Každý ví, že televize člověku škodí a že tato škodlivost má něco společného s pasivitou a fixací diváka. Jenže lidé věděli odjakživa, přinejmenším od doby, kdy Mojžíš zavrhl zlaté tele, že obrazy jsou nebezpečné, že mohou přihlížejícího uchvátit a ukrást mu duši. Řešením však není pořádat obrazoborecké jeremiády, které příčinu našich problémů spatřují v „obrazech“, ani aktualizovat obrazoborectví za tím účelem, aby podporovalo koncepty estetické „čistoty“ či ideologické kritiky.³ Potřebujeme kritiku vizuální kultury, která bude ostražitá vůči moci obrazů konat dobro i zlo a schopná rozlišovat rozmanitost a historickou specifičnost jejich využívání. Příspěvkem k této snaze je i tato kniha. Vychází ze souboru souvisejících mezioborových podnětů literární kritiky a teorie, filozofické kritiky

² V originále „color line“, tj. rasová bariéra (pozn. překl.). W. E. B. Du Bois, *The Souls of Black Folk* (1. vyd. 1903. New York: Bantam Books, 1989), s. xxxi.

³ Pro kritiku využívání obrazoborecké rétoriky v ideologické kritice viz má esej „The Rhetoric of Iconoclasm: Marxism, Ideology, and Fetishism“, in *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago: University of Chicago Press, 1986). Diskuse o Panofském a Althusserovi níže v kapitole 1.

reprezentace a nových směrů ve zkoumání vizuálního umění, filmu a masmédií.

Zvláštní důraz tato studie klade na to, co zpráva NEH nazývá problémem „slova a obrazu“. Je napsána ve víře, že napětí mezi vizuální a verbální reprezentací nelze oddělit od zápasů ve sférách kulturní politiky a politické kultury. Tvrdí, že záležitosti jako „gender, rasa a třída“, vytváření „politických hrůz“ a „pravdy, krásy a znamenitosti“ všechny směřují k otázkám reprezentace. Základní rozpory kulturní politiky a „slova a obrazu“ jsou vzájemně příznačné pro hluboké posuny v kultuře a reprezentaci: na jedné straně obavy z centrálního postavení a homogenity konceptů, jako je „západní civilizace“ či „americká kultura“, na straně druhé obavy z pocitu, že měnící se způsoby reprezentace a komunikace pozměňují samotnou strukturu lidské zkušenosti. Kultura je od problémů reprezentace neoddělitelná, ať už jde o pokročilý výzkum prováděný ve vysokoškolských seminářích, rozmanité ideologie propagované v osnovách „liberálních umění“ nebo šíření obrazů, textů a zvuků mezi širokou veřejností. Rovněž politika, zejména ve společnosti, která usiluje o liberální hodnoty, je hluboce spjata s otázkami reprezentace a mediace, přičemž nejde jen o formální vztahy mezi „reprezentanty“ a voliči, ale též o vytváření politické moci prostřednictvím médií.

„Slovo a obraz“ je název pro běžné rozlišování mezi druhy reprezentace, zkrácený způsob, jak rozdělovat, mapovat a organizovat pole reprezentace. Je to rovněž název svým způsobem základního kulturního tropu překypujícího konotacemi, jež sahají za hranice čistě formálních či strukturních rozdílů. Například rozdíl mezi čtenářskou a diváckou kulturou není *pouze* formální (byť pochopitelně formální je), má důsledky pro samotné formy, kterých může nabývat pospolitost a subjektivita, pro jedince a instituce vytvářené kulturou. Tento problém je mnohem složitější než rozdělení terénu „slova a obrazu“ mezi „televizi“ a „knihu“, jako je tomu ve zprávě NEH. Obrazy se na stránkách knih objevují odnepaměti a televizi, která rozhodně není jen čistě „vizuální“ či „obrazové“ médium, lze příhodněji popsat jako médium, kde obrazy, zvuky a slova „splývají“ dohromady.⁴ To neznamená, že mezi těmito médii, anebo mezi slovy a obrazy, není

⁴ Viz Raymond Williams, *Television: Technology and Cultural Form* (Londýn: Fontana, 1974), s. 92.

žádný rozdíl: jde jen o to, že jsou mnohem složitější, než se na první pohled může zdát, že se objevují i *uvnitř* médií, nejen *mezi* nimi, a že se mohou v průběhu času měnit spolu se způsoby reprezentace a kulturami.

„Slovo a obraz“ je tedy ošidně jednoduchý štítek nejen pro dva různé druhy reprezentace, ale i pro vzájemně soupeřící kulturní hodnoty. Ve zprávě NEH je jejich rozdíl spojován s rozdíly mezi masovou a elitní kulturou, mezi humanitními vědami odbornými či akademickými a „veřejnými“, přičemž tento rozdíl spočívá v kulturní minulosti ovládané knihou a kulturní budoucností, v níž hrozí vítězství obrazu.

Tato zpráva prozrazuje něco o dobové situaci, v níž byla tato kniha napsána. Tato kniha se nicméně pokouší zasadit vztah „slova a obrazu“ a kulturní politiky do širší perspektivy, než jsou současné obavy týkající se televize a gramotnosti. Je to v podstatě pokračování a doprovodný svazek jiné knihy, *Ikonologie*, kterou jsem vydal v roce 1986. *Ikonologie* se ptala, co jsou obrazy zač, jak se liší od slov a proč má cenu takovéto otázky vůbec klást. *Teorie obrazu* klade tytéž otázky ve vztahu k fyzickým obrazům, konkrétním předmětům reprezentace, v nichž se objevují obrazy v abstraktním slova smyslu.⁵ Ptá se, co je obraz zač, a zjišťuje, že odpověď nelze nalézt, aniž by se zkoumání rozšířilo na texty, zejména na způsoby, jakými se texty chovají jako obrazy či jak do sebe „začleňují“ obrazové praktiky a naopak. Tento text lze považovat za praktickou příručku *Ikonologie*, jakousi „aplikovanou ikonologii“. Zkoumá vzájemné působení vizuální a verbál-

⁵ V běžné mluvě se obraz v konkrétním („picture“) a abstraktním („image“) slova smyslu zaměňují, jsou-li takto označena vizuální znázornění dvojrozměrných povrchů, a takto budu občas postupovat i já. V obecné rovině je však podle mě užitečné odlišnost mezi nimi využívat. Jde o rozdíl mezi zkonstruovaným konkrétním předmětem či souborem předmětů (rám, pilíř, materiál, pigment, konstrukce) a virtuálním, jevovým vzeřením, jež tyto předměty nabízejí pozorovateli; rozdíl mezi záměrným aktem znázornění („zobrazení jakožto fyzické znázornění“) a méně úmyslným, ba možná až pasivním či automatickým úkonem („zobrazení jakožto vyvolání obrazné představy“); rozdíl mezi konkrétním druhem vizuálního znázornění („piktoriální“ obraz) a celou řadou ikoničnosti (verbální, akustické, mentální obrazy). Pro podrobnější diskusi o těchto odlišnostech viz první kapitola *Ikonologie* s názvem „Co je obraz?“. (Pozn. překl.: Vyjádřit v češtině rozdíl ve významu slov „image“ a „picture“ na lexikální úrovni je velmi obtížné a často i zbytečné. Tam, kde autor oba významy explicitně odděluje a staví do kontrastu, si vypomáháme takto: „picture“ = „obraz v konkrétním slova smyslu“, „image“ = „obraz v abstraktním slova smyslu“. Tam, kde je toto rozlišení implicitní, ponecháváme s důvěrou na čtenáři, aby je rozlišil dle kontextu.)

ní reprezentace v řadě médií, zejména pak v literatuře a vizuálních uměních. Jedním z polemických tvrzení *Teorie obrazu* je to, že interakce obrazů a textů je určující pro reprezentaci jako takovou: všechna média jsou smíšená a všechny reprezentace heterogenní, neexistují „čistě“ vizuální či verbální umění, byť nutkání očišťovat média patří k ústředním utopickým gestům modernismu.

Hlavním cílem této knihy však není pouze tyto interakce popisovat, ale sledovat jejich propojení s otázkami moci, hodnoty a lidského rozměru. Foucaultovo tvrzení, že „vztah mezi řečí a malbou je vztahem nekonečným“⁶, mi připadá pravdivé nejen proto, že „znaky“ a „médiá“ vizuálního a verbálního vyjadřování jsou formálně nesouměřitelné, ale i proto, že tato zlomová linie v reprezentaci je hluboce propojena se základními ideologickými rozpory. „Rozdíly“ mezi obrazy a jazykem nejsou jen formální: jsou v praxi spojené se záležitostmi, jako je rozdíl mezi (hovořícím) já a (viděným) druhým, mezi mluvením a ukazováním, mezi svědectvím „z doslechu“ a „očítým“ svědectvím, mezi slovy (zaslechnutými, citovanými, zapsanými) a předměty či úkony (spatřenými, vyobrazenými, popsányi), mezi smyslovými kanály, tradicemi reprezentace a typy zkušenosti. Mohli bychom si osvojit terminologii Michela de Certeaua a snahu o popsání těchto rozdílů nazvat „heterologií reprezentace“⁷.

Tato kniha má všechny neřesti, kterými trpí pokračování a doplňky. Je to sbírka, zpráva o pokroku nedokončeného projektu, záznam o bezpočtu pokusů o „zobrazení teorie“, nikoliv o vytvoření „teorie obrazů“. Je výsledkem mnoha konverzací a situací, jistého množství prchavého čtení a posedlosti třemi základními otázkami: Co jsou zač? Jaký je jejich vztah k jazyku? Proč jsou tyto otázky vůbec důležité? To jest, proč záleží na tom, co obrazy jsou a jak se vztahují k jazyku?

Každému, kdo se k nutnosti zobrazit teorii či vytvořit teorii obrazu staví skepticky, bych prostě doporučil, aby se zamyslel nad obecně přijímaným názorem, že žijeme v kultuře obrazů, ve společnosti spektaklu, ve světě podobností a simulaker. Jsme obklopeni obrazy:

⁶ Michel Foucault, *Les Mots et les choses* (1966), anglicky jako *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, přel. Alan Sheridan (New York: Random House, 1973), s. 9, česky jako *Slova a věci*, přel. Jan Rubáš (Brno: Computer Press, 2007), s. 13–14.

⁷ Michel De Certeau, *Heterologies: Discourse on the Other*, přel. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986).

máme o nich přešel teorií, ale zjevně nám nejsou příliš platné. To, že víme, co obrazy dělají, že je chápeme, nám nutně nemusí dávat nad nimi moc. Rozhodně si nedělám naděje, že tato nebo jakákoli jiná kniha by mohla tuto skutečnost změnit. Možná že její základní funkcí je deziluze, otevření negativního kritického prostoru, který by odhalil, jak málo obrazům rozumíme a jak málo pouhé „porozumění“ nejspíše zmůže. Obrazy, podobně jako historie či technologie, jsou naše výtvořiny, ale zároveň se běžně považují za „mimo naši kontrolu“ – nebo přinejmenším mimo „něčí“ kontrolu, přičemž otázka působení a moci je klíčová pro způsob, jakým obrazy fungují. Proto kniha, která začíná otázkou, jak zobrazit teorii, končí úvahami o vztahu obrazů a moci: o moci realismu a iluze, masové propagace a propagandy. Mezitím se pokouší specifikovat vztah mezi obrazy a diskursem, který je chápán mimo jiné jako vztah mocenský.

Výchovná funkce této knihy je dvojitá. Zaprvé, z praktického hlediska se pokouší navrhnout některé otázky, problémy a metody pro studijní programy, které by zdůraznily důležitost vizuální kultury a gramotnosti ve vztahu k jazyku a literatuře. Nedávné vývoje v dějinách umění, filmové vědě a v tom, co se volně nazývá „kulturální studia“, koncept čistě verbální gramotnosti problematizují čím dál tím více. Byrokratickým řešením tohoto problému by bylo vnutit studentům „dvouoborové studium“ se zaměřením na textové a vizuální obory. Jasné oddělování fakult a schopností⁸ na základě smyslových a sémiotických rozdílů začíná zastarávat a nahrazuje jej koncept humanistické či liberální výchovy, která se centrálně zabývá celým oborem reprezentací a reprezentační činnosti. Nepoužívám výraz „reprezentace“ jako metatermín pro tento obor proto, že bych věřil v nějaký všeobecný, homogenní či vyabstrahovatelný koncept reprezentací, ale proto, že v kritice kultury má dlouhou tradici a rozehrává množinu souvislostí mezi politickými, sémioticko-estetickými a dokonce i ekonomickými koncepty „významů a jednání“. Stejně jako všechna klíčová slova má i toto svá omezení, ale jeho výhodou je, že souběžně propojuje vizuální a verbální obory v rámci pole jejich rozdílů a spojuje je s otázkami vědění (skutečné reprezentace), etiky (zodpovědné reprezentace) a moci (účinné reprezentace).

⁸ V angličtině lze obojí vyjádřit jediným polysémmním výrazem „faculty“ (pozn. překl.).

Z teoretického hlediska je tato kniha naopak neoblomně negativní. Mým cílem nebylo vytvořit „teorii obrazu“ (natožpak teorii obrazů), ale *zobrazit teorii* jako praktickou činnost v procesu utváření reprezentací. Otázky, co jsou obrazy zač, jak se vztahují ke slovům a proč je tento vztah důležitý, jsem vyřešit nechtěl. Spíše jsem se snažil ukázat, jak obvyklé odpovědi fungují v praxi a proč je možná nelze vyřešit systémově. Možná bude tato kniha úvodem k samostatnému oboru (obecnému zkoumání reprezentací), který neexistuje a existovat nikdy nebude. Dosáhne-li pouze toho, že coby dedisciplinární projekt znesnadní segregaci oborů, bude to stačit.

Tato kniha je vedlejším produktem četných seminářů *obraz a text, verbální a vizuální reprezentace* či zkratka *teorie obrazu*. Je proto zamýšlena jako učebnice pro začátečníky nebo příručka návodů na školní experimenty. Pedagogům, které zajímá, jak při výuce pojmut součinnost vizuální a verbální kultury, nabízí kapitola „Za hranicemi srovnání“ o komparativních studiích literatury a vizuálních umění některé metodologické návrhy, jak pozitivní, tak i negativní. Ti, které zajímá především literární a textová stránka teorie obrazu, umístění obrazů, prostor, ekfráze, popis, schémata a figury v textu, by měli nalistovat kapitolu „Textové obrazy“. Naopak kunsthistorikům a studentům vizuálního pole je adresována kapitola „Obrazové texty“. A konečně těm, které zajímá, co reprezentace *dělají*, jsou určeny závěrečné kapitoly o obrazech, moci a veřejné sféře.

Jelikož má tato kniha být praktickým průvodcem ke komparativnímu zkoumání verbální a vizuální reprezentace, snažil jsem se jednotlivé eseje napsat co nejpřístupněji a omezit odborný jazyk na minimum. Některé argumenty jsou (dle mého názoru nevyhnutelně) repetitivní a nemá cenu popírat, že jde o soubor esejů v značně nevyrovnaných stupních vývoje, které reflektují velmi rozmanitou množinu událostí.

Rovněž jsem si vědom skutečnosti, že záběr této knihy je mnohem větší, než s jakým se sama dokáže vypořádat. Pokusil jsem se otevřít to, co nazývám „problematikou obrazu a textu“, v oborech napříč médii a způsoby reprezentace od antiky až po současnost. Do značné míry jsem se musel spoléhat na práce ostatních, spekulovat tam, kde se jistota zdála být nemožná, a spokojit se s kladením otázek, jejichž zodpovězení je mimo mé schopnosti. Tato kniha proto pravděpodobně rozzlobí řadu odborníků: kunsthistoriky, protože dějiny

západního malířství nepovažuje za klíč k pochopení obrazů, filmové vědce, protože se jim bude zdát, že řadu obsažených problémů již vyřešila filmová věda, filozofy, protože má sklon číst filozofii jen kvůli obrazům, literární vědce, protože bere až příliš doslova touhu po přítomnosti smyslů a těla v literární reprezentaci, radikální či „kritické“ kritiky, protože je příliš ahistorická a formalistická, formalisty, protože se příliš zajímá o dějiny a ideologii. Doufám, že někteří odborníci si její nezodpovězené otázky vyloží jako provokativní, nikoliv jen provokující, a její spekulace uznají za hodné dalšího zkoumání a zpřesňování. A doufám též, že kniha, v níž se setkávají William Blake, Ludwig Wittgenstein a Spike Lee, nebude tak úplně nezajímavá ani pro méně odborného čtenáře.

I. TEORIE OBRAZU

Třebaže máme tisíce slov o obrazech, dosud nemáme jejich uspokojivou teorii. Máme jen nesourodý soubor oborů – sémiotiku, filozofická zkoumání umění a reprezentace, studia kinematografie a masmédií, srovnávací studia umění –, které se všechny sbíhají k problému obrazové reprezentace a vizuální kultury.

Možná není problém jen v obrazech, ale i v teorii, lépe řečeno v jistém obrazu teorie. Samotný pojem teorie obrazů evokuje pokus o ovládnutí oboru vizuální reprezentace verbálním diskursem. Ale představte si, že bychom převrátili mocenské vztahy „diskursu“ a „oboru“ a pokusili se o teorii obrazu. Následující trojice esejů se o to pokouší ze tří různých úhlů. Kapitola „Obrat k obrazu“ sleduje, jak moderní myšlení změnilo svou orientaci v blízkosti vizuálních paradigmat, které mohou ohrozit a zmařit jakoukoli možnost diskursivního ovládnutí. Pohlíží na obrazy „v“ teorii a na teorii samotnou jako na způsob zobrazování. Kapitola „Metaobrazy“ oproti tomu sleduje obrazy „jako“ teorii, jako reflexe způsobů obrazové reprezentace druhého řádu. Ptá se, co nám obrazy sdělují, když teoretizují (či zobrazují) samy sebe. Kapitola „Za hranicemi srovnání“ sleduje vztah obrazů a diskursu a pokouší se převažující binární teorii tohoto vztahu nahradit dialektickým obrazem, figurou „obraztextu“.

1. OBRAT K OBRAZU

Všechny podněty médií
se vnořily do sítě mých snů.
Připomínalo to ozvěny.
Připomínalo to obraz
vytvořený k obrazu a k podobě
obrazů. Tak složité to bylo.
– *Don DeLillo, Americana 1971*

Richard Rorty charakterizoval dějiny filozofie jako sled „obratů“, v nichž „se objeví nový soubor problémů a ty staré se začnou vytrácet“:

Představa, že se starověká a středověká filozofie zaobírala *věcmi*, filozofie sedmnáctého až devatenáctého století se věnovala *idejím* a soudobá osvícená filosofická scéna zkoumá *slowa*, je dosti plausibilní.

Poslední fázi dějin filozofie nazývá Rorty „obratem k jazyku“, což je fenomén, který se plně projevuje také v dalších oborech humanitních věd. Lingvistika, sémiotika, rétorika a další různé podoby „textovosti“ se staly lingvou frankou kritických reflexí umění, médií a kulturních forem. Společnost je text. Příroda a její vědecké reprezentace jsou diskursy. Dokonce i nevědomí je strukturováno jako jazyk.¹

Jak tyto proměny v intelektuální a akademické oblasti souvisejí se sebou navzájem, natožpak s každodenním životem a běžným ja-

¹ Viz Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton: Princeton University Press, 1979), s. 263, česky jako *Filosofie a zrcadlo přírody*, přel. Martin Ritter (Praha: Academia, 2012), s. 248–250; a též Rortyem uspořádaný starší soubor esejí *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method* (Chicago: University of Chicago Press, 1967).

zykem, není zcela jasné. Zdá se však zřejmé, že v tom, co zaměstnává filozofy, nastává další zlom a spolu s ním se opět objevuje příslušná proměna i v dalších odvětvích humanitních věd. Tuto změnu nazývám „obratem k obrazu“. V angloamerické filozofické tradici lze obměny tohoto obratu vysledovat již v sémiotice Charlese Peirce, z pozdější doby pak v jazycích umění Nelsona Goodmana. Obě koncepce zkoumají konvence a kódy, které jsou základem systémů nejazykových symbolů a (co je ještě důležitější) nestaví své úvahy na předpokladu, že jazyk je paradigmatický pro význam.² V Evropě lze tento obrat vysledovat ve fenomenologickém zkoumání imaginace a vizuální zkušenosti či v Derridově „gramatologii“, která decentralizuje „fonocentrický“ model jazyka tím, že se zaměřuje na viditelné, materiální stopy procesu psaní. Lze jej spatřovat v kritickém studiu moderny, masové kultury a vizuálních médií frankfurtské školy nebo v důrazu Michela Foucaulta na historii a teorii moci/vědění, které odhalují rozpor mezi diskursivním a „viditelným“, mezi viditelným a vyslovitelným, jako klíčový bod zlomu ve fungování „skopických režimů“ moderny.³ Zejména bych však základ obratu k obrazu hledal v myšlení Ludwiga Wittgensteina, zvláště pak ve zjevném paradoxu jeho filozofické kariéry, kterou započal „obrazovou teorií“ významu a zakončil určitým obrazoborectvím, kritikou obrazotvornosti, která ho přivedla k popření svého dřívějšího piktorialismu a ke slovům: „Byli jsme drženi v zajetí určitým *obrazem*. A z toho jsme se nemohli vymanit, neboť tkvěl v naší řeči, a ta jako by nám ho jen neúprosňe opakovala.“⁴

² Další důležitou vývojovou linií je pokus Stanleyho Cavella v jeho knize *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980) o uchopení amerického filmu a moderního malířství prostřednictvím filozofického rámce angloamerického romantismu.

³ Vycházím zde zejména z analýzy Foucaultovy metody v knize Gilles Deleuze *Foucault*, přel. Sean Hand (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988), česky jako *Foucault*, přel. Čestmír Pelikán (Praha: Herrmann, 1996). Zejména viz kapitolu „Strata neboli historické formace: viditelné a vypověditelné (Vědění)“, s. 71–100. K pojmu „skopické režimy“ viz Martin Jay, „Scopic Regimes of Modernity“, in *Vision and Visuality*, ed. Hal Foster (Seattle: Bay Press, 1988), s. 3–27. Jean-François Lyotard, *Discourse/Figure* (Paříž: Klincksieck, 1971), pro českou reflexi viz Tomáš Hauer, „Diskurz, figura“, in *S/krze postmoderní teorie* (Praha: Karolinum, 2002), s. 187–192.

⁴ Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, přel. G. E. M. Anscombe (New York: Macmillan, 1953, 1:115), česky jako *Filosofická zkoumání*, přel. Jiří Pechar (Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993), s. 65. Pro úplnější pojednání o tomto tématu viz mou esej „Wittgenstein's Imagery and What It Tells Us“, in *New Literary History* 19 (2), (zima 1988): 361–370.

Rortyho odhodlání „oprostit se zcela od vizuálních metafor, zejména od metaforiky zrcadla“⁵ rezonuje s Wittgensteinovou ikonofobií i s všeobecnými obavami filozofie jazyka z vizuální reprezentace. Tvrdím, že tyto obavy, tato potřeba bránit „naši řeč“ vůči „vizuálnímu“, je jasným znamením, že k obratu k obrazu skutečně dochází.⁶

Tím samozřejmě neříkám, že všechny rozličné podoby, v nichž se s vizuálními prvky střetáváme, mohou být redukovány do jedné jediné teorie, anebo že všechny výhrady vůči „vizuálnímu“ jsou stejného ražení. Rorty se snaží vymanit filozofii z její náklonnosti k epistemologii a zejména z její posedlosti modelem obrazu coby nástroje popisné transparentnosti a realismu. Představa „zrcadla“ je pro něj svodem scientismu a pozitivismu. Oproti tomu je pro frankfurtskou školu vizuální režim spojen s masmédií a hrozbou kultury fašismu.⁷ Důvodem, proč se zabývat obratem k obrazu tedy není to, že disponujeme nějakým působivým výkladem vizuálna, které aktuálně diktuje podmínky kulturní teorie, ale fakt, že různé podoby obrazu napříč širokým spektrem intelektuálního bádání vzbuzují moment zvláštního napětí a neklidu. Obraz se v současnosti nachází kdesi mezi tím, co Thomas Kuhn označil jako „paradigma“ a „anomálie“. Objevuje se jako ústřední téma diskuse humanitních věd, a stejně jako dříve jazyk, funguje jako model či forma znázornění dalších věcí (včetně procesu znázorňování samého) a jako nevyřešený problém, případně i předmět vlastní „vědy“, již Erwin Panofsky nazval „ikonologií“. Nejjednodušším způsobem, jak celou věc podat, je proto říci, že v době, často charakterizované jako věk „spektáklů“ (Guy Debord), „dohledu“ (Foucault) a všudypřítomné obrazové produkce, stále přesně nevíme, čím obrazy jsou, jaký je jejich vztah k jazyku, jak působí na diváky a na svět, jak pojímat jejich dějiny a co si s nimi anebo ohledně nich počít.

⁵ Rorty, *Filosofie a zrcadlo přírody*, s. 348.

⁶ Charles Altieri tvrdí, že tyto „obavy“ pramení z Wittgensteinova uvědomění, že „analytická filozofie se sama zakládá na radikálně obrazovém pojetí sebeprůkaznosti a znázornitelnosti“. Korespondence s autorem, říjen 1992.

⁷ Je ironií, že filozofické syntéze názorů Rortyho a frankfurtské školy se nejvíce blíží Heideggerova přednáška „Die Zeit des Weltbildes“, anglicky jako „The Age of the World Picture“, přel. William Lovitt, in Heidegger, *The Question Concerning Technology and Other Essays* (New York: Harper & Row, 1977), s. 115–154, česky jako *Věk obrazu světa*, přel. Ivan Chvatík (Praha: OIKOYMENH, 2013).

Vizuální umění nezůstalo těchto proměn ušetřeno, ale zároveň v nich ani nehrálo hlavní roli. Kupříkladu angloamerické dějiny umění se důsledkům obratu k jazyku začaly otevírat teprve nedávno. Zatímco francouzští badatelé jako Louis Marin nebo Hubert Damisch razili cestu strukturalistickým dějinám umění, angloameričtí kunsthistorici se i nadále soustředili na sociologické otázky (zejména v oboru studia mecenášství) a teorii se vyhýbali jako čert kříži.⁸ Až díky pracím někdejšího literárního vědce Normana Brysona se k nim dostaly nejnovější zprávy z Francie a probudily je z jejich dogmatické dřímoty.⁹

Když jsou nyní dějiny umění probuzeny (alespoň pokud jde o obrat k jazyku), čím se budou zabývat? Odborné časopisy se již plní očekávatelnými alternativami v podobě zjištění, že vizuální umění je znakovým systémem prostoupeným konvencemi, že malby, fotografie, sochy a architektonické památky jsou plné textovosti a diskursu.¹⁰ Zajímavější alternativu však přináší samotný fakt, že vizuální

⁸ Před téměř dvaceti lety napsal Damisch, že po skončení „slavného období Riegla, Dvořáka, Wölfflina a dalších“ se ukázalo, že dějiny umění „jsou naprosto neschopné modernizovat svou metodu a především vzít v potaz potenciální přínos nejvyspělejších výzkumných směrů“. Jako první výzkumný „směr“ uvádí Damisch lingvistiku. Viz „Semiotics and Iconography“, in *The Tell-Tale Sign*, ed. Thomas Sebeok (Lisse: Peter de Ridder Press), s. 29.

⁹ V tomto smyslu odvedl Bryson pro angloamerické dějiny umění podobnou službu jako Jonathan Culler pro angloamerickou literární kritiku o zhruba deset let dříve. Rád bych ovšem zdůraznil, že jde čistě o můj názor na *institucionální* podobu nedávných událostí v amerických akademických dějinách umění. Šířeji pojatý přehled by musel zahrnout průkopnické dílo (a často nejednoznačnou akademickou recepci) angloamerických badatelů, jako je Svetlana Alpersová, Michael Baxandall, Rosalinda Kraussová, Ronald Paulson nebo Leo Steinberg. Rovněž bych se měl zmínit o rozsáhlém díle T. J. Clarka a Michaela Frieda, kteří – každý úplně jinak – podrobili teoretickou řeč dějin umění největší zkoušce od 60. a raných 70. let. Viz mé poznámky k diskusi mezi Clarkem a Friedem v kapitole 7.

¹⁰ Pro základní přehled tohoto vývoje viz Mieke Bal a Norman Bryson, „Semiotics and Art History“, in *Art Bulletin* 73 (2), (červen 1991): 174–208. Balová a Bryson (1991, s. 175) tvrdí, že sémiotika překračuje obrat k jazyku, aby dospěla k „transdisciplinární teorii“, která nebude ve výkladech vizuální kultury „stranit jazyku“: „namísto obratu k jazyku navrhuje me dějiny umění obrat k sémiotice“. Já však, jak se ukáže v následujících řádcích (a zejména ve 3. kapitole s názvem „Za hranicemi srovnání“), pochybuji jak o tom, že v metajazycích reprezentace může fungovat transdisciplinární teorie, tak i tom, že se v nich lze vyhnout „stranění“ a dosáhnout nestrannosti. I když si výsledků sémiotiky velmi vážím a často z nich sám vycházím, jsem přesvědčen, že nejlepší podmínky pro popis reprezentací (uměleckých i jakýchkoli jiných) lze objevit v imanentní řeči samotných postupů representa-

umění obratu k jazyku vzdoruje. Jestliže v humanitních vědách skutečně probíhá obrat k obrazu, dějiny umění by se klidně mohly ze své pozice na okraji dostat do centra intelektuální pozornosti, a to prostřednictvím nového výkladu svého klíčového teoretického objektu – vizuální reprezentace –, jenž bude užitečný i pro ostatní obory humanitních věd. Zcela zjevně nepostačí věnovat se jen mistrovským dílům západního malířství. Bude zapotřebí široké, interdisciplinární kritiky, která zohlední různé paralelní snahy, jako je dlouhodobé úsilí filmové vědy o adekvátní sblížení jazykového a obrazového modelu kinematografie a o zasazení filmového média do širšího kontextu vizuální kultury.

Když se začneme pít po tom, proč se obrat k obrazu odehrává zřejmě právě nyní, v době, která bývá často nazývána „postmoderní“, tedy ve druhé polovině 20. století, narazíme na paradox. Na jednu stranu se zdá být zcela očividné, že éra videa, kybernetické technologie a elektronického reprodukování zplodila s nevídanou energií nové formy vizuální simulace a iluzionismu. Na druhou stranu strach z obrazu, obavy, že „síla obrazů“ může nakonec své tvůrce a manipulátory zničit, je stará jako vytváření obrazů samo.¹¹ Modlářství, ikonoklastie, ikonofilie a fetišismus nejsou jevy výsostně „postmoderní“. Specifický pro naši dobu je právě onen paradox. Fantastická představa obratu k obrazu, kultury zcela ovládané obrazy, se nyní jeví jako zcela reálně technicky proveditelná v globálním měřítku. „Globální vesnice“ Marshalla McLuhana se stala skutečností, a to nikterak radostnou. CNN nám ukázala, že domněle ostražití, vzdělaní lidé (kupříkladu američtí voliči) dokážou sledovat hromadné ničení arabského národa nanejvýš jako velkolepé televizní melodrama, k němuž patří jednoduchý narativ dobra vítězícího nad zlem a bleskové vymazání z veřejné paměti. Ještě pozoruhodnější než moc médií, která dovedou přimět „laskavější a přívětivější národ“, aby akceptoval vraždění nevinných

ce. Jazyk sémiotiky se s touto řečí pochopitelně občas prolíná (vezměme si např. problémový termín „ikon(a)“). Tato prolnutí jen přesvědčivěji ukazují, že odborné metajazyky sémiotiky nám nenabízejí vědecký, transdisciplinární či nestranný slovník, ale pouze hromadu nových figur teoretických obrazů, které musejí být samy interpretovány.

¹¹ Pro podrobnější diskusi o tradičních verzích těchto obav viz mou knihu *Iconology* (Chicago: University of Chicago Press, 1986) a monografii Davida Freedberga *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (Chicago: University of Chicago Press, 1989).

lidí bez pocitu viny a výčitek, je jejich schopnost využít tento vražedný spektakl k tomu, aby zahнала a vymazala veškeré pocity viny nebo vzpomínky na *předchozí* velkolepou válečnou podívanou. Jak trefně poznamenal George Bush: „Přízrak Vietnamu byl navždy pohřben v arabské poušti.“ Jízlivěji tuto myšlenku vyjádřil televizní novinář Dan Rather, když zároveň s živým přenosem příletu prvního amerického vrtulníku na velvyslanectví v Kuvajtu odvysílal záznam odletu posledního vrtulníku z amerického velvyslanectví v Saigonu: „Obraz,“ prohlásil Rather, „nám pochopitelně neřekne vše...“¹²

Ať už je tedy obrat k obrazu čímkoli, mělo by být zřejmé, že ve vztahu k reprezentaci nejde o návrat k naivním teoriím mimesis, napodobování či korespondence ani o obnovenou metafyziku obrazové „přítomnosti“: je to spíše postlingvistické, postsémiotické znovuobjevení obrazu jakožto komplexní interakce vizuality, aparátu, diskursu, těl a figurálnosti. Je to pochopení, že *diváctví* (hledění, zírání, letmý pohled, praktiky pozorování, sledování a vizuální slasti) mohou být stejně hlubokým problémem jako rozličné formy *čtení* (dešifrování, dekódování, interpretace atd.) a že vizuální zkušenost neboli „vizuální gramotnost“ lze dokonale vysvětlit na modelu textuality.¹³ Nejdůležitější však je uvědomit si, že i když je problém obrazové reprezentace starý jako lidstvo samo, právě teď na nás doléhá tak, že před ním není úniku, silou dosud nevídanou a na všech úrovních kultury od nejvytříbenějších filozofických spekulací po nejvulgárnější výtvořiny masmédií. Tradiční strategie omezování vlivu již zjevně nedostačují a potřeba globální kritiky vizuální kultury se zdá být nevyhnutelná.

Nepochybným příznakem obratu k obrazu je dnešní oživení zájmu o Panofského. Jeho obrovský přehled, schopnost přesouvat se od antického umění k modernímu, vypůjčovat si provokativní a přesvědčivé myšlenky z filozofie, optiky, teologie, psychologie nebo filologie z něj činí neopomenutelný vzor a výchozí bod všech obecných přehledů toho, co se dnes nazývá „vizuální kultura“. Možná ještě důležitější je, že Panofského rané teoretické dílo není jen předmětem ne-

¹² O tomto tématu více v kapitole 13 „Od CNN k *JKK*“.

¹³ Tato negativní verze obratu k obrazu byla latentně přítomna již v uvědomění, že sémiotika vybudovaná na modelu jazykového znaku se možná nedokáže vypořádat s ikonem, znakem daným vnější podobností právě proto, že (řečeno s Damischem) „ikon není nutně znakem“ (Sebeok, *Tell-Tale Sign*, s. 35).

ochvějného uctívání, ale také jistých dosti vzrušených debat v oboru dějin umění. Je pravda, že je „de Saussurem kunsthistorie“, jak kdysi prohlásil Giulio Arnan? Anebo jen „podivnou raně moderní epizodou“ v „žalostném labyrintu“ německých novokantovských dějin umění, jak tvrdí Donald Preziosi? Je pravda, že Panofského ikonologie není nic než „vyčtená kryptografie“, která jen posiluje izolovanost jednoho z nejméně zpátečnických oborů humanitních věd? Anebo, jak tvrdí nadšení redaktoři nakladatelství Zone Books, předešel Foucaulta, když přišel s „archeologií západních způsobů reprezentace, která dalece přesahuje běžný rámeček kunsthistorického bádání“?¹⁴

Všechny tyto názory jsou do jisté míry pravdivé. Panofského bezpochyby zneužívá celá řada ubíjejících oborových rutin, intelektuální kontexty jeho myšlení by bezpochyby šlo pochopit mnohem lépe, než tomu je nyní, jeho ikonologii by bezpochyby prospěla znalost Mukařovského sémiologie a jeho dílo bude bezpochyby více vyhovovat současnému vkusu poté, co ho Preziosi „proseje Nietzscheho sítím“.¹⁵ I přesto je pozoruhodné, jak silná je dodnes jeho klasická esej z roku 1924 „Perspective as Symbolic Form“ („Perspektiva jako symbolická forma“). Tato esej zůstává klíčovým paradigmatickým pro jakýkoli vážně míněný pokus o všeobecnou kritiku obrazové reprezentace. Panofského syntetizující dějiny prostoru, zrakového vnímání a konstruování obrazů zůstávají dodnes nepřekonány, pokud jde o rozsah i podrobnost. Znovu si uvědomujeme, že nejde jen o objev perspektivy v renesanci, ale o přehled prostoru obrazu od antiky po současnost, který začíná u Euklida a Vitruvia a končí El Lisickým, Ernstem Machem a ostatními. Panofskému se daří vyložit vícerozměrný příběh západního náboženského, vědeckého a filozofického myšlení čistě skrze figuru obrazu, který chápe jako konkrétní symbol komplexního kulturního oboru, jenž se zabývá tím, co by Foucault mohl nazvat „viditelné a vyslovitelné“. Tyto dějiny jsou navíc zasazeny

¹⁴ Přebal knihy Erwina Panofského *Perspective as Symbolic Form*, ed. Sanford Kwinter, přel. Christopher S. Wood (Cambridge, MA: Zone Books, 1991); následné odkazy na stránky budou uvedeny v textu. Viz Argan in *The Language of Images*, ed. W. J. T. Mitchell (Chicago: University of Chicago Press, 1980), a Donald Preziosi, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science* (New Haven, CT: Yale University Press, 1989), s. 112. Preziosiho výpad vůči knize Michaela Ann Hollyho *Panofsky and the Foundations of Art History* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1984) byl první salvou, která odstartovala současné polemiky o Panofském.

¹⁵ Viz Preziosi, *Rethinking Art History*, s. 121.

do v té době nejaktuálnějších psychofyziologických výkladů vizuální zkušenosti. Panofsky tvrdil, že renesanční perspektiva neodpovídala „skutečné vizuální zkušenosti“, ať už byla chápána vědecky jako na počátku dvacátého století nebo intuitivně ve století šestnáctém či v antice. Nazývá ji „systematickým abstrahováním od struktury (...) psychofyziologického prostoru“ (s. 3) a navrhuje propojit „nejmodernější poznatky psychologie“ v oblasti zrakového vnímání a obrazové experimenty Mondriana a Maleviče.

Pro Panofského esej o perspektivě – a pro jeho ikonologickou metodu obecně – platí, že v ní zůstává nedořešena otázka diváka. Panofsky se opakovaně vyjadřuje nejasně o tom, co přesně je předmětem jeho dějin.¹⁶ Ve své argumentaci běžně opomíjí postupy a principy obrazové reprezentace s tvrzeními o transformacích v „subjektivních vizuálních dojmech“ (s. 33) a frázemi o „vnímání“ té či oné „epochy“ – jako by historické období mohlo být vnímáno vizuálně nebo mohlo být samo označeno za vnímající subjekt (s. 6). Někdy Panofsky hovoří tak, jako by zrakové vnímání mělo dějiny, které by šlo vyčíst přímo z obrazových konvencí, jež je vyjadřují v „symbolických formách“. Jindy zachází s vizualitou jako s přirozeným, fyziologickým mechanismem, který se nachází mimo dějiny, mechanismem, který intuitivně uchopila antická optika a který směřuje k vědeckému pochopení v moderní psychofyziologii. Panofského filozofické pojetí „subjektu“ a „objektu“ (oproti jiným rozlišením, jako je např. „jednotlivec“ a „svět“ nebo „já“ a „druzí“) tento problém jen zhoršuje tím, že optické figury perspektivy replikuje jakožto základní pojmy epistemologie.¹⁷ Paradigmaticky je „subjektem“ *divák*, „objektem“ vizuální

¹⁶ Nejlepší kritikou Panofského argumentů je text Joela Snydera „Picturing Vision,“ in Mitchell, *The Language of Images*.

¹⁷ V tomto smyslu tvrdím podobně jako Michael Podro, že na určité základní úrovni diskursivní figurace Panofsky v univerzálnost perspektivy věří. Viz Podrovi diskusi o podobnostech mezi Panofského esejí o perspektivě a kantovskou epistemologií in *The Critical Historians of Art* (New Haven, CT: Yale University Press, 1982), s. 188–89, a v mé esejí „Iconology and Ideology: Panofsky, Althusser, and the Scene of Recognition,“ *Works & Days* 11/12 (jaro–podzim 1988) a přetištěnou in *Image and Ideology in Modern/Postmodern Discourse*, ed. David Downing a Susan Bazarganová (Albany, NY: State University of New York Press, 1991), s. 321–330. Vynikající úvod Christophera Wooda k Panofského esejí pojednává i o jeho „dvojsmyslech“ mezi „uměním a světonázorem“ a dokazuje, že „teprve perspektiva (...) umožňuje metaforu *Weltanschauung*, světonázoru“ (Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, s. 21, 13).

obraz. Vidění, prostor, obrazy světa, umělecké obrazy se splétají do velkolepé tapiserie „symbolických forem“, které syntetizují *kunst-wollen* každého historického období. Má-li však obrát k obrazu splnit Panofského přání založit kritickou ikonologii, je zřejmé, že musí tuto tapiserii *rozplést*, ne ji dále zpracovávat.

Významný pokus o „vypárání vlákna“ diváctví z metanarativu dějin umění najdeme v knize Jonathana Craryho *Techniques of the Observer (Techniky pozorovatele)*. Této knize bych se rád věnoval obsírněji z více důvodů. Zaprvé je zcela vědomě uvedena do vztahu k obecným problémům Panofského ikonologie i ke konkrétním otázkám jeho eseje o perspektivě, neboť se v ní prolínají otázky o vizuální reprezentaci a vědeckých výkladech zrakového vnímání jakožto tělesné a duševní činnosti. Zadruhé se uvádí do kritického vztahu k tradičním dějinám umění, přičemž zdůrazňuje nutnost širší kritiky vizuální kultury, která přisuzuje ústřední postavení modelům diváka. A konečně, Craryho kniha některými svými omezeními a výstřednostmi ilustruje určité chronické obtíže v samotném pojetí historizace a teoretizace diváctví, čímž poukazuje na to, jak složité je vymanit se ze zrcadlových celků Panofského ikonologie. S touto kritikou přicházím ne proto, že bych se domníval, že jsem vyřešil všechny problémy, na něž Crary narazil, ale v duchu snahy o spolupráci, o níž se domnívám, že je dosud ve velmi rané, předběžné fázi.

Crary chce napsat knihu o „vidění a jeho historickém konstruování“ (s. 1), ale chce tyto dějiny do jisté míry odpoutat od „výkladu posunů v praktikách reprezentace“ (s. 5). Tím, že se Crary vyhýbá „stěžejnímu narativu“ dějin umění – posunu od „renesančního, perspektivistického či normativního“ modelu vidění, který předznamenal nástup uměleckého modernismu v sedmdesátých a osmdesátých letech devatenáctého století –, obrací naši pozornost k ranějším „systémovým posunům“ v diskurzech psychologie, fyziologie a optické technologie. Klíčovým argumentem jeho knihy je tvrzení, že během prvních několika desetiletí devatenáctého století „v Evropě vznikl nový druh diváka“. Divák sedmnáctého a osmnáctého století byl podle Craryho beztělnou figurou, jehož vizuální zkušenost byla vytvořena na základě „netělesných vztahů camery obscury“. V devatenáctém století tento divák získává tělo. Paradigmata fyzikální optiky jsou nahrazena psychofyziologickými jevy, jako jsou paobrazy, a z „radikální abstrakce a rekonstrukce optické zkušenosti“ (s. 9)

vznikají nové optické přístroje, jako je stereoskop nebo fenakistoskop.

Crary uvádí některé pozoruhodné příklady, na nichž ilustruje posun ve vědeckém chápání vizuální zkušenosti: typické jsou pro ně úvahy o Goetheho *uzavírání* otvoru do camery obscury za účelem rozjímání o „fyziologických“ barvách, které se ve vzniklé temnotě vznášejí a transformují nebo jeho přesný popis stereoskopu jakožto určitého přechodu mezi scénickým (obscénním) prostorem divadla a euklidovských fragmentů Riemannova prostoru (s. 126–127). Crary rovněž předkládá jisté důležité výtky týkající se teorie a metody. Varuje před tendencemi (které jsou typické zejména pro počátky filmové vědy) jednoduše „odečítat“ popis diváka z optických aparátů, což představuje určitý technologický determinismus. Upozorňuje na to, že „postavení a funkce té či oné techniky jsou historicky proměnlivé“ (s. 8) a že camera obscura nemusí zaujímat totéž postavení ve výkladech vidění, které pocházejí z osmnáctého století, jako zaujímá stereoskop ve století devatenáctém. Nadto si zjevně uvědomuje, že celý koncept „diváka“ a „dějin vidění“ je plný hlubokých teoretických problémů: možná že žádný „divák devatenáctého století“ vůbec neexistuje, pouze „účinek nezjednodušitelně heterogenního systému diskursivních, společenských, technologických a institucionálních vztahů“ (s. 6). Možná že neexistují žádné „skutečné dějiny“ tohoto subjektu, pouze rétorika, která mobilizuje určité materiály z minulosti, aby účinkovala v současnosti (s. 7).

Ani Crary se však občas nevyhne některým nástrahám ikonologie, čímž opomíjí svá vlastní četná varování ohledně nadměrného zobecňování a kategorických nároků na pravdivost. Jeho pokorný a zajímavý výklad optických přístrojů a fyziologických experimentů se rychle nafukuje ve slova „o dalekosáhlé proměně způsobu, jakým byl divák zobrazován“, o „hegemonické množině diskursů a zvyklostí, jimiž se utvářelo vidění“, o „dominantním modelu toho, co byl v devatenáctém století divák zač“ (s. 7). Dominantní [model] vzhledem ke komu? Hegemonická [množina] v jaké oblasti? Dalekosáhle přesahující jaké společenské hranice? Crary tyto otázky nedokáže ani položit, natožpak zodpovědět, protože jej nezajímají empirické dějiny diváctví, studium vizuality jakožto kulturní praxe běžného života ani tělo pozorovatele / diváka z hlediska genderu, třídy či etnické příslušnosti. „Je zjevné,“ tvrdí, „že neexistoval žádný jednotný po-

zorovatel devatenáctého století, žádný příklad, který lze lokalizovat empiricky“ (s. 7). První polovina této věty je samozřejmá a pravdivá, avšak ta druhá je prokazatelně mylná, jestliže jí Crary myslí, že nemáme přístup k dokladům diváctví – na co lidé rádi hleděli, jak popisovali, co viděli, jak chápali vizuální zkušenost, ať už s obrazy či spektáky každodenního života. Craryho skepse ohledně „jednotného pozorovatele typického pro devatenácté století“ jej zcela nelogicky dovádí k závěru, že pozorovatel *vůbec* neexistuje – vyjma „dominantního modelu“, jež vyextrahoval z fyziologické optiky a optické technologie.¹⁸

Ještě podivnější je, že tomuto značně specializovanému „posunu“ v diváctví přisuzuje rozhodující dějinnou funkci. Transformovaný pozorovatel, který je na jedné straně popsán jako pouhý „účinek“, se v mžiku stává zásadní *příčinou* závažných historických vývoju: „Modernistické malířství sedmdesátých a osmdesátých let devatenáctého století a rozvoj fotografie po roce 1839 lze vnímat jakožto pozdní příznaky či důsledky klíčového systémového posunu, který probíhal už přinejmenším od dvacátých let“ (s. 7). Když Crary hovoří o těchto „systémových změnách“, „propastech“ a „přeryvech“, zní zcela konvenčně, zcela v kleštích obecně přijímaných myšlenek. Tato rétorika přeryvů a diskontinuity jej nutí předkládat argumenty, které si nasazují masku historické konkrétnosti a odporu vůči „homogenitě“ a „totalitě“, ale ve skutečnosti vytvářejí přesně to, čeho se chtějí vyvarovat. Typické je jeho tvrzení, že „podobnosti“ mezi fotografií a ostatními, staršími druhy obrazů jsou pouze zdánlivé: „Kvůli rozsáhlému sys-

¹⁸ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, MA: MIT Press, 1990), další odkazy na stránky budou uvedeny v textu. Crary sice poznamenává, že existují „způsoby vidění“, které leží mimo záběr jeho studie, neustále je však začleňuje do svého „dominantního modelu“ tím, že je označuje jako „okrajové a lokální formy, které dominantním praktikám vidění vzdorují, odchylují je a nedokonale utvářejí“ (s. 7). Problém této formulace je ten, že veškerá heterogenost vizuální zkušenosti je v ní napasována na model „dominance/vzdoru“ a „univerzálního/lokálního“ a že Crary vlastně nikde neargumentuje ve prospěch svého pojetí pozorovatele jako dominantního modelu. Jeho pojetí pozorovatele devatenáctého století by bezpochyby prospěla znalost některých aktuálních prací o divácích rané kinematografie, jako je kniha Charlese Mussera *History of the American Cinema*, sv. 1, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907* (New York: Macmillan, 1990) nebo Miriam Hansenové *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991).

témovému přeryvu, jehož je fotografie součástí, jsou takovéto podobnosti bezvýznamné. Fotografie je prvek nového a homogenního území, (...) na němž je pozorovatel uvězněn“ (s. 13).

Třebaže přebírá Foucaultův slovník, jeho sklon k totalizujícímu metanarativu, který protíná všechny vrstvy a vyvíjí svou sílu na „jediný společenský povrch“, připomíná spíše německý idealismus, který je základem Panofského eseje o perspektivě – čili přesně to, od čeho se Foucault pokoušel oprostít. Jak se však ukáže, Foucault v Craryho podání provede unikátní skok vzad dějinami a ovlivní to, co na filozofické rovině zásadně ovlivnilo Panofského: „Casirerovo čtení osvícenství, byť dnes už vyšlo z módy, více než jen připomíná jisté části Foucaultovy konstrukce „klasického myšlení““ (s. 56). Je výmluvné, že Crary začíná svůj text umístěním své vlastní historické pozice přesně v duchu Panofského eseje o perspektivě, tj. „vprostřed transformace podstaty vizuality, která je zřejmě hlubší než zlom oddělující středověké zobrazování od renesanční perspektivy“ (s. 1). Je stejně tak výmluvné, že jeho „systémový posun“ si vypůjčuje podpůrný příměr z metanarativu *Zrcadla a lampy* M. H. Abramse, otevřeně idealistických dějin anglického a německého romantismu, které se v literární vědě všeobecně považují za významný muzejní exponát – dějiny, které je zapotřebí kritizovat a přepisovat, nikoliv citovat jakožto autoritativní zdroj. Rozhodující bod přichází, když Crary začne popisovat pozorovatele z osmnáctého století, věku „camery obscury“, z hlediska „objektivit“ a „potlačování subjektivit“ a (dle očekávání) charakterizuje pozorovatele z devatenáctého století jako navýsost subjektivního (s. 9). Tyto předpřipravené subjektivně-objektivně binarismy nás poté přivádějí ke známému příběhu o „abstrahování“ vizuální zkušenosti od „lidského pozorovatele“, jehož vidění se postupně „odcizuje“ a „zvěčňuje“ (s. 11). Znamením, že v této knize se kráčí po proslapaných cestách idealistické historie, buďž způsob, jakým vstřebává všemožné teorie a dějiny pozorovatele do jednomyslného, neempirického popisu čistě hypotetického pozorovatele. V konstrukci této zrcadlové historie vesele koexistují Foucault, Adorno, Baudrillard, Benjamin, Debord, Deleuze a další kritici. Jejich neshody a rozpory mizí v oslepující záři „dominantního modelu“, která osvětluje „homogenní území“.

Na Craryho obranu je třeba říci, že vymanit se z područí idealistických dějin vizuální kultury je těžší, než se může zdát, a že není

zcela jasné, zda se jich v plné míře dokázal vyvarovat sám Foucault. Jakákoli podnětná teoretická reflexe vizuální kultury si musí vytvořit výklad své historičnosti, což nezbytně zahrnuje i určitou formu abstrakce a zobecňování ve vztahu k pozorovatelům a vizuálním režimům. Tyto nadměrně zobecnělé metanarativy navíc skýtají důležité odměny a požitky, zejména když je vypráví mistr Panofského formátu, který o dějinách vizuální kultury věděl víc než Crary, já a několik dalších badatelů dohromady. Panofského příběh působí dodnes svěže a podnětně proto, že je tak vícerozměrný, zhuštěně podaný a vyčerpávající. Pokrývá čtyři samostatné epochy (antiku, středověk, renesanci a moderní dobu) diskursivní sítí, která zahrnuje náboženství, filozofii, vědu, psychologii, fyziologii a pochopitelně dějiny umění. Jejím cílem není nic menšího než kritická ikonologie, sebeteoretizující výklad vizuální kultury.

Srovnávat Craryho knihu a její dvojstupňové dějiny („romantické/moderní“) s Panofského eposem o vizualitě proto není spravedlivé. Laťka je nastavena příliš vysoko. Tuto laťku bude však zapotřebí prověřit, chceme-li vytvořit kritické dějiny umění či porozumět současné vizuální kultuře. Je možné, že se ikonologie, jak řekl Christopher Wood, „nakonec neukázala být nijak užitečnou hermeneutikou kultury“ právě proto, že její *objekt* (vizuální obraz) zaplétá svůj diskurs a metodu do tautologických „podob“ mezi vizuálními obrazy a historickými totalitami. Je ikonologie oproti své „dezintegrující“ sestřence, filologii, neschopná zaznamenat „chyby“ v kultuře, praskliny v reprezentaci a odpor diváků? Crary má bezpochyby pravdu, když historizaci vidění a diváctví označuje za velkou hádanku kritické ikonologie. A nakonec má možná pravdu i tehdy, když říká, že „se nacházíme vprostřed transformace podstaty vizuality, (...) která je zřejmě hlubší než zlom oddělující středověké zobrazování od renesanční perspektivy.“ O tom však jeho kniha není (*Těchniky pozorovatele* jsou pouhou „prehistorií“ k současné vizualitě) a Crary se k tomu ani nehlásí, s výjimkou tvrzení, že „počítačově generované obrazy (...) přemísťují vidění na vrstvu, která je odtržená od lidského pozorovatele“ (s. 1). Jelikož se toto „přemísťování“ a odtrhávání vidění od „člověka“ podle Craryho děje už od dvacátých let devatenáctého století a jelikož v něm zaznívají Panofského slova o „racionalizaci vizuálního obrazu“ skrze renesanční perspektivu, nezdá se, že by šlo o převratnou novinku.

Zároveň se však příliš neliší od paradoxního pojetí, ke kterému se sám tiše hlásím, když umísťuje „obrat k obrazu“ do současného myšlení a kultury, která rozehrává nejzastaralejší ikonomachie na obrazovkách globální elektronické vizuální kultury. Možná nelze úplně souhlasit s tím, že Crarym uváděné technologické symptomy tohoto obratu – „počítačem podporovaný design, syntetická holografie, letecké simulátory, počítačová animace, robotické rozeznávání obrazů, sledování paprsků, texturování, kontrola pohybu (motion control), helmy pro virtuální prostředí, snímkování magnetickou rezonancí a multispektrální senzory“ – odtrhávají vidění od „člověka“, ale rozhodně platí, že pozměňují podmínky, v nichž lidské vidění formuluje samo sebe, a je snadné sympatizovat s morálními/politickými obavami, jež jsou v Craryho nostalgickém vyzývání „člověka“ přítomny. Craryho seznam kybervizuálních technologií by mohl sloužit jako výčet zvláštních efektů ve filmech *Predátor* a *Terminátor* Arnolda Schwarzeneggera, jako inventář přístrojů, které umožnily spektakl typu operace Pouštní bouře. Kvocient moc/vědění v současné vizuální kultuře, v nediskursivních řádech reprezentace je příliš hmatatelný, příliš hluboce zakořeněný v technologiích touhy, dominance a násilí, příliš nasycený připomínkami neofašismu a globální korporátní kultury, než aby jej bylo možné ignorovat. Obrat k obrazu není odpovědí na vše. Je to pouze způsob, jak položit otázku.

Zda je nejlepší odpovědí jakási revidovaná verze Panofského ikonologie, leží ve hvězdách. Problém tkví už v samotných významech kořenů slova „ikonologie“. Na jedné straně před sebou máme příslib diskursivní vědy o obrazech, ovládnutí ikonu logem, na straně druhé (jak upozorňuje Woods) do toho diskursu pronikají jisté neodbytné obrazy a podoby, čímž jej zavádějí do totalizujících „světoobrazů“ a „světonázorů“. Ikon v ikonologii je jako potlačená vzpomínka, která se vrací v podobě nezvladatelného symptomu.

Jedním ze způsobů, jak tento problém vyřešit, by bylo opustit koncept metajazyka či diskursu, které mohou rozumění obrazům ovládat, a sledovat způsoby, jakým se obrazy pokoušejí reprezentovat samy sebe – šlo by o „ikonografii“ ve smyslu poněkud odlišném od toho, který známe. K této myšlence se vrátím v další kapitole. Mezi tím bych rád připomněl dvě ze svých základních tvrzení z *Ikonologie*. Prvním klíčovým opatřením v rekonstrukci ikonologie je vzdát se nadějí na vědeckou teorii a zprostředkovat setkání „ikonu“ a „logu“

ve vztahu k otázkám, jako je *paragone* malířství a literatury nebo tradice sesterských umění. Toto opatření podle mě vyvede ikonologii daleko za hranice srovnávacích studií verbálního a vizuálního umění a přivede ji k základnímu budování lidského subjektu jakožto bytosti vytvářené jak jazykem, tak obrazy. Samozřejmě existuje antická tradice, která tvrdí, že jazyk je základním lidským atributem: „člověk“ je „živočich obdařený řečí“. Obraz je médium podlidí, divochů, „němých“ živočichů, dětí, žen, mas. Tyto asociace jsou až příliš známé, stejně jako znepokojivá kontratradice člověka stvořeného *k obrazu* svého tvůrce. Jedním ze základních argumentů *Ikonologie* bylo, že samotný název této „vědy o obrazech“ nese pečeť dávných rozporů a zásadních paradoxů, které z jejího systému nelze vymazat.

Druhým, mnou navrhovaným klíčovým opatřením na cestě k revidované ikonologii je vzájemně kritická konfrontace diskursu a ideologie.¹⁹ O tuto konfrontaci jsem se pokusil v poslední kapitole *Ikonologie*, když jsem uvažoval o konstitutivních figurách (*camera obscura* a fetiš) v Marxově výkladu ideologie a komodity. Nyní bych chtěl tuto diskusi rozšířit tím, že ji posunu od „aparátu“ ideologie (zejména jejich figur optických asambláží) k jejím *divadelním* figurám, jež nazývám (řečeno s Geoffreyem Hartmanem) „scénou rozpoznání v oblasti kritiky“²⁰.

Panofsky nám předkládá „prascénu“ své vlastní ikonologické vědy v úvodní eseji svých *Studií k ikonologii*: „Pozdraví-li mne na ulici známý smeknutím klobouku, pak to, co vidím, není z *formálního* hlediska nic jiného než změna určitých detailů v konfiguraci, která je součástí obecného modelu složeného z barev, čar a objemů, modelu, který tvoří svět mého zraku.“²¹ Všem kunsthistorikům je známo, jak Panofsky

¹⁹ Zbytek této eseje se z větší části zakládá na mém textu „Iconology and Ideology: Panofsky, Althusser, and the Scene of Recognition“, citované v poznámce pod čarou č. 17. Tyto stránky byly původně napsány v reakci na velmi podnětnou kritiku *Ikonologie* od Tima Erwina ve zvláštním vydání „Image and Ideology.“

²⁰ Geoffrey Hartman, *Criticism in the Wilderness* (New Haven, CT: Yale University Press, 1980), s. 253–264.

²¹ Erwin Panofsky, „Iconography and Iconology“, in *Studies in Iconology* (New York: Harper & Row, 1962), s. 3. Viz diskusi Joan Hartové o skutečnosti, že Panofsky tuto scénu vytvořil na základě jiné, podobné scény, pocházející z díla Karla Mannheima; viz „Erwin Panofsky and Karl Mannheim: A Dialogue on Interpretation“, *Critical Inquiry* 19 (3), (jaro 1993: 534–566).

poté tuto scénu propracovává jakožto hierarchii čím dál složitějších a jemnějších vjemů: „formální“ vjem je upozaděn (či „překročen“) „námětem neboli významem“, faktickou identifikací formálního modelu jakožto „objektu (pána)“ – tj. věci, která má *jméno*. Tuto úroveň „přirozené“ či „praktické zkušenosti“ Panofsky antropologicky spojuje s divochy (australskými křováky) a následně ji doplňuje o sekundární úroveň „konvenčního významu“. „Znalost toho, že smeknutí klobouku znamená pozdrav, (...) však patří (...) do zcela odlišné oblasti interpretace.“ A konečně, pozdrav dosahuje úrovně globálního kulturního symbolu: „Gesto mého známého, kromě toho, že je přirozenou událostí v prostoru a čase, že přirozeně vyjadřuje nálady a pocity a že je nositelem konvenčního pozdravu, může zkušenému pozorovateli odhalit všechno, co vytváří ‚osobnost‘ jednajícího“, což je interpretace, která toto gesto považuje za „symptom“ určité „filozofie“, „národnosti, sociálního původu a dosaženého vzdělání.“

Tyto čtyři pojmy – forma, motiv, obraz a symbol – se překrývají a vytvářejí trojrozměrný model interpretace, který se přesouvá od „předikonografického popisu“ „prvotního neboli přirozeného významu“ přes „ikonografický rozbor“ „druhotného neboli konvenčního významu“ k „ikonografické interpretaci“ „vnitřního významu neboli obsahu“, k (ikonologickému) „světu ‚symbolických hodnot‘“ (čes. vyd. s. 54). Tento přesun probíhá z povrchu do hloubky, od pocitů k myšlenkám, od bezprostředních jednotlivostí k vzhledu do způsobu, jakým byly „prostřednictvím specifických *témat a pojmů* vyjadřovány (...) *podstatné tendence lidského ducha*“ (s. 53, v originále zvýraznil E. P.).

Existuje spousta důvodů, proč při vysvětlování malířství akceptovat přirozenost scény s pozdravem jako výchozí bod. Tiché, vizuální setkání, gesto smeknutí klobouku, motiv „gestičnosti“ jako takové se coby základní příklad mohou zdát zkrátka nevyhnutelné, jelikož jde o jeden ze základních rysů malířství v západních dějinách, o jazyk lidského těla jakožto prostředek narativního, dramatického a alegorického označování. Zároveň se možná dočkáme, že pocit nevyhnutelnosti a přirozenosti Panofského scény potvrdí práce Michaela Frieda o gestech v modernistickém malířství a sochařství.²² Ale předpokládejme, že bychom těmto přirozeným nevyhnutelnostem vzdo-

²² Viz Michael Fried, „Art and Objecthood,“ *ArtForum* 5 (léto 1967): 12–23.

rovali a zpochybnili tuto scénu samotnou? Co by mohlo upoutat naši pozornost?

Zaprvé její banálnost a nezajímavost, to, že ve své vyprázdněnosti představuje příznačný emblém jakési „buržoazní zdvořilosti“, vzájemně se v ní *míjejí* subjekty, které se o sebe naprosto nezajímají, *nic si neřeknou* a jdou si dál po svých. Je to nedůležitý příklad. Svou nepodstatnost, svůj nedostatek důležitosti *dokládá*, inscenuje, ba staví na odiv. Nezaslouží si být nelítostně, náročně prošetřován či souzen. Není dostatečně důstojný, aby jej někdo namaloval – neobsahuje žádné velké dějiny, příběh, alegorii, které by šlo ztvárnit. Jeho účelem je ilustrovat *minimální* rysy vizuální komunikace a reprezentace. Představuje východisko, jímž lze poměřovat složitější, důležitější formy vizuální reprezentace.

Zadruhé, transformace tohoto prostého společenského setkání (lidé míjející se na ulici) v setkání subjektu s objektem (vnímání a „čtení“ obrazu, malby) a konečně v setkání dvou „objektů“ reprezentace (dvě míjející se figury – „pánové“ –, které nám Panofsky předvádí ve své vlastní „teoretické scéně“). „Přeneseme-li výsledky tohoto rozboru z každodenního života na umělecké dílo“ (s. 43), nalezneme „tytéž tři vrstvy“: formy jakožto objekty, objekty jakožto obrazy a obrazy jakožto symboly. Panofsky, který zdraví známého na ulici, se stává figurou pro své setkání s konkrétní malbou. „Scéna“ zdravení ikonologa s ikonem se stává paradigmatickým ikonologie.

Zatřetí, utváření hierarchické struktury podané jako narativní sekvence směrem od simplexního ke komplexnímu, od triviálního k důležitému, od přirozeného ke konvenčnímu, od „praktického“ poznání k „literárnímu“ nebo „filozofickému“, od analytického chápání k syntetickému, od primitivní, divošské konfrontace k civilizovanému intersubjektivnímu setkání. Ony prvotní fáze jsou „automatické“ (s. 41), pozdější jsou reflektivní, uvážené. V naší neschopnosti rozpoznat subjekt malby se „stáváme (...) australskými křováky všichni“.

Začtvrté, rozdíl mezi „ikonografií“ a „ikonologií“ podaný jako obrácený narativ, v němž v hierarchii kontroly vyšší úroveň předchází nižší. Naše „praktická zkušenost [tudíž musela být upřesněna] přihlédnutím ke způsobu, jakým byly za různých se historických podmínek prostřednictvím forem vyjadřovány předměty a události“ (s. 55). Fakt, že „tyto kvality postřehneme ve zlomku vteřiny a téměř automaticky, však ještě neznamená, že jsme vždy schopni podat přes-

ný předikonografický popis uměleckého díla, aniž vytušíme – jako tomu bylo zde – jeho historický ‚locus‘“ (s. 49).

Zapáté, upřednostňování literární malby, v níž se „obrazy“ lidského těla a jeho gesta stávají základními nositeli významu, a upozorďování neliterárních forem („krajinomalby, zátiší a žánru“) jakožto „výjimečných jevů, které ovlivňují pozdější, nadměrně komplikované fáze dlouhého vývoje“ (s. 47).²³ Ani zmínka o abstraktním umění ani jiných formách, „ve kterých je celá sféra druhotného neboli konvenčního námětu“ (jmenovitě literární obrazy) „eliminována“. Ani zmínka o obrazových tradicích, které silně omezují (ba i zakazují) znázorňovat lidské formy.

Zašesté, splynutí těchto protikladů a hierarchií do „organického celku“ – do „všeobecných a podstatných tendencí lidského ducha“ přístupných ikonologově „syntetické intuici“.

Již pouhý výčet těchto rysů zřejmě stačí k vymezení rámce kritiky, která by homogenitu ikonologického procesu zpochybnila. „Ovládní“ nižších úrovní vnímání vyššími bezprostředně naznačuje možnost odporu. Například modernismus lze vnímat právě jako způsob odporu vůči Panofského ikonologii a její romantické hermeneutice, jejímu literárně-figurálnímu základu a jejímu známému souboru analyticko-syntetických protikladů. V Panofského ikonologii je „ikon“ naprosto pohlcen „logem“, který je chápán jako rétorický, literární a dokonce (což je již méně přesvědčivé) jako vědecký diskurs.

Ale je třeba udělat víc než jen upozornit na způsob, jakým Panofského metoda reprodukuje konvence devatenáctého století nebo jak ve hře svého figurativního jazyka podrývá svou vlastní logiku. Musíme se ptát: (1) Co stojí mezi touto scénou, její extrapolací a vytouženou „vědou“ ikonologie? Proč tomuto cíli vyhovuje tato scéna a jaké jiné scény by mu posloužily lépe? Tato otázka nás nakonec zavede zpět k Panofského eseji o perspektivě. (2) Co můžeme z Panofského prozíravého výběru této prascény zjistit? Jak lze tuto scénu nově rozpracovat v rámci postmoderní nebo (jak zní mnou preferovaný termín) *kritické* ikonologie?

Čeho by si kritická ikonologie bezpochyby povšimla, je odpor ikonu vůči logu. K postmodernismu se váže klišé, že jde o epochu,

²³ Tento druhý citát byl z revidované verze a tedy i z českého překladu vypuštěn (pozn. překl.).

v níž veškerý jazyk je vstřebán obrazy a „simulakry“, že jde o sémiotickou zrcadlovou síň. Jestliže tradiční ikonologie potlačovala obraz, postmoderní ikonologie potlačuje jazyk. Nejde ani tolik o „historii“ jako spíše o jádrový narativ vnořený do samotné gramatiky „ikonologie“ v podobě roztržitého konceptu, spojení obrazu a textu. Jeden musí předstihnout druhý, vzdorovat mu, rozšířit jej. Tato jinakost neboli druhost obrazu a textu není jen záležitostí analogické struktury, jako by obrazy byly ve vztahu k textu tím „druhým“. Jak ukázal Daniel Tiffany, je to samotná podmínka, za níž je jinakost *jako taková* vyjádřena ve fenomenologické reflexi, zejména ve vztahu hovořícího Já a viděného Druhého.²⁴

Kritická ikonologie nás tedy přivádí zpět k mužům, kteří se tiše zdraví na ulici, ke konstitutivní figuře „teoretické scény“ ikonologie – k tomu, co jsem nazval „hyperikonem“.²⁵ Bylo by až příliš snadné podrobit tuto scénu ideologické analýze (což jsem částečně učinil), zacházet s ní jako s alegorií buržoazní zdvořilosti, vystavěné, jak připomíná Panofsky, na „pozůstatku středověkého rytířství: ozbrojení muži snímali své helmice, aby dali najevo mírumilovné úmysly“ (s. 42). Namísto toho podrobme ikonologické analýze jinou – explicitně ideologickou – scénu.

Touto scénou je Althusserův popis ideologie jakožto procesu, který „zdraví neboli interpeluje konkrétní jednotlivce jako konkrétní subjekty“²⁶. Ideologie je „(ne)rozpoznávací funkcí“, což Althusser ilustruje na několika tzv. „teoretických scénách“ (s. 174). První scéna:

Jeden zcela „konkrétní“ příklad. Všichni máme přátele, kteří po zaklepání na dveře a našem dotazu „Kdo je tam?“ odpoví (protože „je to jasné“) slovy: „To jsem já“. A my poznáme, že „to je on“ anebo „ona“. Otevřeme dveře a „skutečně je to on/a, kdo tam byl/a“ (s. 172).

²⁴ Daniel Tiffany, „Cryptesthesia: Visions of the Other“, *American Journal of Semiotics* 6 (2/3) (1989): 209–219.

²⁵ Viz *Iconology*, s. 5–6, 158 a též související koncept „metaobrazu“ v kapitole 2 této knihy.

²⁶ Louis Althusser, „Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Toward an Investigation)“, in *Lenin and Philosophy*, přel. Ben Brewster (New York: Monthly Review Press, 1971), s. 127–186. Další odkazy na stránky budou uvedeny v textu.

Tato scéna se bezprostředně propojuje s jinou – tentokrát na ulici:

Další příklad. Když na ulici poznáme někoho, koho známe z dřívějšíka (*[re]-connaissance*), dáme mu najevo, že jsme ho poznali (a že jsme poznali, že poznal on nás) tím, že mu řekneme „Dobrý den, příteli“ a podáme mu ruku (což je materiální rituální praxe ideologického rozpoznávání v běžném životě – tedy alespoň ve Francii, jinde existují odlišné rituály) (s. 172).

Jak máme tyto scény zdravení „číst“ ve srovnání s Panofským? Zaprvé, jsou o něco podrobnější, více „konkrétní“, řečeno s Althusserem – v uvozovkách. Toto společenské setkání je taktéž o něco důvěrnější a závažnější – setkání, známých, přátel, genderových osob, nikoliv jednosměrný výraz zdvořilosti, který by se klidně mohl odehrát i mezi anonymními cizinci. Althusserova scéna je předehrou k narativu či dramatickému setkání, dialogem, k němuž jsou toto úvodní slova. Uzávorkovává vizuálně a upřednostňuje slepou, ústní výměnu – pozdrav přes zavřené dveře, ono „Hej, ty tam!“ vyřčené neviděným návštěvníkem na ulici – „nejběžnější každodenní kontrolní (či jiný) pozdrav“ (s. 174). Panofského scéna je čistě vizuální. Nedojde k výměně žádných slov, pouze gest a my jsme vedeni k tomu, že od míjejících se známých ani nic jiného nečekáme. Panofsky klobouk na pozdrav nesmekne, stáhne se do anatomie své vlastní percepční a interpretační činnosti, do trojrozměrné interpretace objektu ve vizuálně-hermeneutickém prostoru.

Toto jsou konstitutivní „teoretické scény“ dvou věd, Panofského vědy o obrazech (ikonologie) a Althusserovy vědy o (falešném) vědomí (o ideologii). Tato symetrie je pochopitelně nedokonalá. Ikonologie je vědou, ideologie má být objektem vědy. Ideologie je teoretický objekt, nikoliv teorie, je to škodlivý symptom, který je zapotřebí diagnostikovat. Ikonologie je podle Panofského „diagnostikem“ (s. 52), „příznivými“ symptomy jsou kulturní symboly, které interpretuje prostřednictvím své „syntetické intuice“ – ony teoretické objekty (ostatní lidé, malby), potkané v prascené vizuálního poznání a pozdravu.

Připravme nyní scénu poznání (nikoliv pouhé srovnání) pro Panofského ikonologa a Althusserovu ideologii, a to tak, že oba požádáme, aby se poznali a „pozdravili“. Ikonologie sama sebe rozeznává

jako ideologii, tj. jako systém naturalizace, homogenizující diskurs, který odstraňuje konflikt a odlišnost prostřednictvím figur „organické jednoty“ a „syntetické intuice“. Ideologie sama sebe rozeznává jako ikonologii, domnělou vědu, nikoliv pouze její objekt. K tomuto objevu dochází velmi jednoduše tak, že rozeznává a uznává své kořeny (etymologické i historické) jakožto „vědy o idejích“, v níž jsou „ideje“ chápány jako obrazy – „vědy“ Destutta de Tracyho a původních „ideologů“ Velké francouzské revoluce.²⁷

Smyslem tohoto pozdravu proto není jen dosáhnout toho, aby ikonologie byla „ideologicky uvědomělá“ a sebekritická, ale aby ideologická kritika byla ikonologicky uvědomělá. Ideologická kritika se zkrátka nemůže účastnit diskuse o obrazu nebo o rozdílech mezi textem a obrazem jakožto supermetoda. Zasahuje do svého objektu a sama je jím zasahována. Proto jsem toto pojetí ikonologie nazval kritickým a dialektickým. Není ukotvena v žádném metakódu, v nejzazším horizontu Dějin, Jazyka, Mysli, Přírody, bytí ani žádného podobného abstraktního principu, ale vyzývá nás, abychom se vrátili na místo činu (na scénu zločinu), na scénu, kde se zdraví dva Subjekty – Subjekt hovořící a vidící, ideolog a ikonolog.

Z tohoto pozdravu se dozvídáme, že *pokusení k vědě*, které je chápáno jako panoptický dohled a nadvláda objektu / „druhého“ (individuálního či obrazného), je „zločin“ vtisknutý do této scény. Ta je pro nás inscenována přímo, její figury se zapojují do více či méně konvenčních sociálních pozdravů. Abychom tento zločin „uviděli“, musíme figury ze scény odstranit a zkoumat scénu jako takovou, prostor vidění a rozeznávání, samotnou půdu, která figurám umožňuje, aby se objevily.

Prezentace tohoto prázdného jeviště, základový obraz veškeré vizuálně-prostorové kultury – právě to Panofsky předkládá ve své esaji o perspektivě.²⁸ Tato práce, jak říká Michael Podro, obsahuje dvojitou (a protichůdnou) myšlenku o renesanční perspektivě: zaprvé, že „jakožto způsob organizace zobrazování prostorových vztahů nemá žádnou jedinečnou autoritu, že je zkrátka součástí jedné konkrétní kultury a má stejný status jako ostatní způsoby prostorového

²⁷ Viz mou diskusi o francouzských ideologiích a dějinách ideologie in *Iconology*, s. 165–166.

²⁸ Panofského esej vyšla poprvé pod názvem „Die Perspective als ‚symbolische Form‘“, in *Aufsätze*, (1927) s. 99–167.

zobrazování, které vznikly v jiných kulturách“, a zadruhé, že „nabízí absolutní hledisko pro výklad ostatních konstrukcí“.²⁹ Perspektiva je figura pro to, co bychom nazvali ideologií – historický, kulturní útvar, který se vydává za univerzální, přirozený kód. Kontinuum „homogenního nekonečného prostoru“ (s. 187) a bipolární redukce na jediné hledisko / hranici vymizení na „subjektivních“ a „objektivních“ koncích vizuálně-obrazového prostoru poskytuje strukturu prostoru, v němž Panofského trojrozměrná ikonologie dává smysl. Perspektiva je tudíž jak pouhý symptom, tak i diagnostická syntéza, která umožňuje, aby interpretace byla vědecká a symptomy srozumitelné.³⁰ V závěrečných poznámkách k *Ikonografii a ikonologii* to Panofsky říká skoro výslovně:

Podobně jako nemohli lidé středověku vypracovat moderní perspektivní systém, který je založen na vědomí pevné vzdálenosti mezi okem a předmětem a který takto umělci umožňuje vybudovat srozumitelné a skutečnosti podobné obrazy viditelných věcí, nemohli vyvinout ani moderní ideu dějin, která je založena na vědomí intelektuální vzdálenosti mezi minulostí a přítomností, ideu, která vědci umožňuje vytvořit si srozumitelné a pravděpodobné pojetí minulých období (s. 63).

Panofského ikonologie chápe perspektivu jako jeden ze svých historicko-teoretických objektů, a zároveň tvrdí, že „moderní idea dějin“ je sama vytvořena na modelu perspektivního systému. Dějiny obrazo-

²⁹ Podro, *The Critical Historians of Art*, s. 186; další odkazy na stránky budou uvedeny v textu.

³⁰ Joel Snyder v tomto bodě radí být obezřetný, protože Podro podle něj „špatně pochopil Panofského implicitní rozlišení vnitřního a vnějšího“. „Malíři,“ tvrdí Snyder, „se domnívali, že perspektiva poskytuje ‚absolutní hledisko‘. Avšak chápání perspektivy z hlediska novokantovského kunsthistorika dvacátého století ukazuje, že tato si na nás nemůže činit žádný zvláštní privilegovaný, přirozený nárok. Toto Panofsky považuje za svůj přínos ke zkoumání perspektivy a pohled zevnitř za převažující, nepoučený postoj“ (z korespondence s autorem). S tím, že Panofsky v určité rozlišení perspektivy malíře a ikonologa věří, souhlasím, avšak jeho postupy, výběr příkladů a model analýzy je narušují. Panofsky se nedomnívá, že doslovně chápaná obrazová perspektiva je univerzální, ahistorickou formou, ale že tento model se vším svým figurálním a koncepčním vybavením (povrch–hloubka, trojrozměrnost, paradigma „subjekt/objekt“ pro vztah pozorujícího a pozorovaného) je zakotven v rétorice kantovské epistemologie.

vého znázornění jsou tak srozumitelné pouze uvnitř teoretického obrazu, který by se „uvnitř“ těchto dějin měl sám nacházet.

V Althusserově pojetí ideologie se odpovídající fáze objevuje ve chvíli, kdy se dostává k „formální struktuře ideologie“, která je podle něj „vždy stejná“ (s. 177). Jako příklad univerzální struktury ideologie (kterou by podle něj mohla nahradit libovolné množství jiných, „etická, právní, politická, estetická ideologie atd.“) uvádí Althusser „křesťanskou náboženskou ideologii“. Konkrétně hovoří o teologickém pozdravu či „interpelaci jedinců jako subjektů“ ze strany „Jedinečného a ústředního Druhého Subjektu“ (s. 178), tedy Boha. V tomto pozdravu vzniká vztah zrcadlení a podřízenosti či dominance. „Bůh je tudíž Subjektem a Mojžíš a nespočetné subjekty z řad Božího lidu se Subjektem hovoří, jsou jím interpelováni: jsou jeho *zrcadly*, jeho *odrazy*.“ Cožpak nebyli lidé stvořeni *k obrazu* Božímu? (s. 179). Jevišťe, na kterém se ideologické zdravení jedinců odehrává, poté připomíná zrcadlovou síň:

Všimáme si, že struktura veškeré ideologie, která interpeluje jedince jako subjekty jménem Jedinečného a Absolutního Subjektu je *spekulární*, tj. zrcadlová struktura, a to dvojité spekulární: toto zrcadlové zdvojení konstituuje ideologii a zajišťuje její fungování. To znamená, že veškerá ideologie je *soustředěná*, že Absolutní Subjekt obývá jedinečné místo Středu a interpeluje kolem sebe jedince jako subjekty v dvojitém zrcadlovém spojení, takže *podřizuje* subjekty Subjektu a přitom je odevzdává Subjektu, v němž může každý subjekt pozorovat svůj vlastní obraz. (...) [což je] záruka, že se skutečně jedná o ně a o Něj (s. 180).

Je třeba poznamenat, že právě v této chvíli Althusserovy ideologické „scény“ ustupují potenciální „vědě“, všeobecnému popisu „formální struktury veškeré ideologie“. Jen těžko však lze opomenout ironii, která spočívá v zakládání vědecké teorie ideologie na modelu převzatém z teologie. Althusser pochopitelně stojí mimo tento model, sleduje jej z dálky, uvádí ho pro nás, řečeno s Panofským, „do perspektivy“. Pokud dokážeme nahlédnout, že ideologie je zrcadlová síň, možná že můžeme tato zrcadla rozbít a utlačované subjekty od všemocného subjektu vysvobodit. Nebo ne? Je tato „formální struktura veškeré ideologie“, podobně jako Panofského perspektiva, podivným

historickým útvar, který pomine, až se transformují výrobní, reprodukční a společenské vztahy, které jsou od něj odvozeny? Anebo je (opět jako Panofského perspektiva) univerzální, přirozenou strukturou, která do své kompetence vstřebává společenské formy, všechny historické epochy? Jestliže Althusser volí první alternativu (tento model jakožto specifický historický útvar), vzdává se svého nároku na vědu a univerzálnost. Struktura křesťanské náboženské ideologie by nemusela být přesně replikována v „etické, právní, politické, estetické ideologii atd.“. Ono „atd.“ by mohlo zahrnovat útvary, které se zcela liší od náboženských, a sama náboženská ideologie se může proměňovat v závislosti na dějinách a kultuře. Pokud volí druhou alternativu a trvá na univerzální, vědecké obecnosti spekulárního modelu, stává se tak jako Panofsky ikonologem, který má ideologii, a neví o tom.

Jak můžeme připravit pozdrav Panofského a Althussera, který nebude jen slepou uličkou mezi vědou a dějinami, osudovým zrcadlením ideologie a ikonologie? Co pro sebe mohou udělat francouzský marxistický filozof a německý kantovský kunsthistorik vyjma smeknutí klobouku na pozdrav? Mohou se jako v Althusserově dramati- zaci „pozdravit“ z opačných stran zavřených dveří a očekávat nějaké poznání, nějaké uznání mimo toho, že budou „každodenní kontrolou“ nerozpoznání jako podezřelí? Zřejmě ne, snad jen do té míry, že zmapujeme společný prostor, který obývají, což je umístění scény poznání do středu jejich odrazů. Hlavní význam (roz)poznání jakož- to spojnice mezi ideologií a ikonologií spočívá v tom, že obě „vědy“ posouvá z epistemologické „kognitivní“ půdy (znalost objektů sub- jekty) na půdu etickou, politickou a hermeneutickou (znalost subjektů subjektu, možná dokonce Subjektů Subjekty). Kategorie soudu se posouvají od kognice k rekognici (poznání), od epistemologických kategorií vědění k sociálním kategoriím, jako je „uznání“. Althusser nám připomíná, že Panofského vztah k obrazům začíná společen- ským setkáním s Druhým a že ikonologie je věda pro vstřebávání tohoto druhého do homogenní, sjednocenné „perspektivy“. Panofsky nám zase připomíná, že Althusserovy lokální příklady ideologie, poz- drav subjektu subjektem (s/s), se odehrávají v zrcadlové síni, kterou konstruuje suverénní Subjekt (S/s), a že ideologické kritice hrozí, že nebude ničím víc než jen další ikonologií. Tyto připomínky náš problém nevyřeší, ale mohou nám pomoci jej rozeznat, když ho uvidíme.