

Články

VIZUÁLNÍ OBRAZ
A JEHO MÍSTO V KOMUNIKACI

Ernst H. Gombrich

Žijeme ve vizuálním věku. Od rána do večera jsme bombardováni obrazy. Když otevřeme u snídane noviny, spatříme na jejich stránkách fotografie lidí, o nichž se ve zprávách píše. A když zdvihneme oči od novin, všimneme si obrázku na krabičce s ovesnými vločkami. Pak přijde pošta a jedna obálka za druhou obsahuje barevné letáky s obrázky kouzelných míst a opalujících se dívek, jež nás mají nalákat, abychom si zakoupili rekreační plavbu. Nebo jsou to snímky elegantích pánských obleků, abychom si nechali ušít jeden na míru. Jakmile opustíme dům, míváme billboardy, které se snaží upoutat naši pozornost a využít naši touhu zakouřit si, pít nebo jíst. Je více než pravděpodobné, že se s nějakým druhem obrazových informací setkáváme i v práci: s fotografiemi, náčrtky, katalogy, plány, mapami nebo alespoň grafy. Večer pak usedneme k televizní obrazovce, onomu novodobému oknu do světa, na němž sledujeme mihající se obrazy radosti i strádání. Dokonce i obrazy vytvořené v dobách dávno minulých nebo ve vzdálených zemích jsou nám dostupnější než publiku, pro něž byly vytvořeny. Obrázkové publikace, pohlednice a barevné diapozitivy se u nás doma hromadí jako suvenýry z cest, stejně jako připomínky soukromých vzpomínek v albech rodinných fotografií.

Nelze se divit tvrzení, že vstupujeme do historické epochy, v níž obraz převeze úlohu psaného slova. Ve světle tohoto tvrzení se jako čím dál důležitější úkol jeví nutnost objasňovat možnosti obrazu v komunikaci, ptát se, co může či nemůže obraz učinit lépe než mluvené či psané slovo. Ve srovnání s významem této otázky je jistě zklamáním, že se danému tématu věnuje překvapivě malá pozornost.

Jazykovědci se již dlouhou dobu zabývají analýzou rozličných funkcí hlavního nástroje lidské komunikace. Aniž bychom se tu příliš zaobírali detaily, můžeme pro naše účely přijmout klasifikaci jazyka vypracovanou Karlem Bühlerem, který rozlišil funkci výrazovou, aktivační a popisnou. (Můžeme je též nazývat symptomem, signálem a symbolem.) Řečový akt označujeme za expresivní, informuje-li nás o stavu mysli mluvčího. Sám jeho tón může být symptomem rozčilení nebo pobavení; anebo může mít za cíl aktivovat v osloveném určitý stav mysli, jako signál spouštějící vztek či pobavení. Je nutné odlišit výraz jisté emoce od její aktivační, symptom od signálu – zvláště proto, že obecné mluvě se toto nedaří, když hovoří o „komunikaci“ pocitu. Je pravda, že tyto dvě funkce mohou probíhat zároveň a že zřetelné symptomy hněvu mluvčího mohou ve mně vzbudit hněv, ale mohou mě i pobavit. Na druhé straně někdo mě zcela chladnokrevně dokáže dohnat

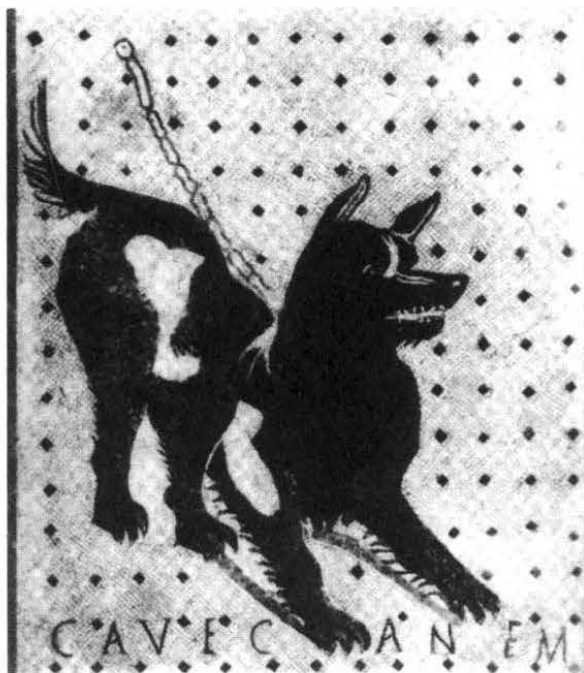
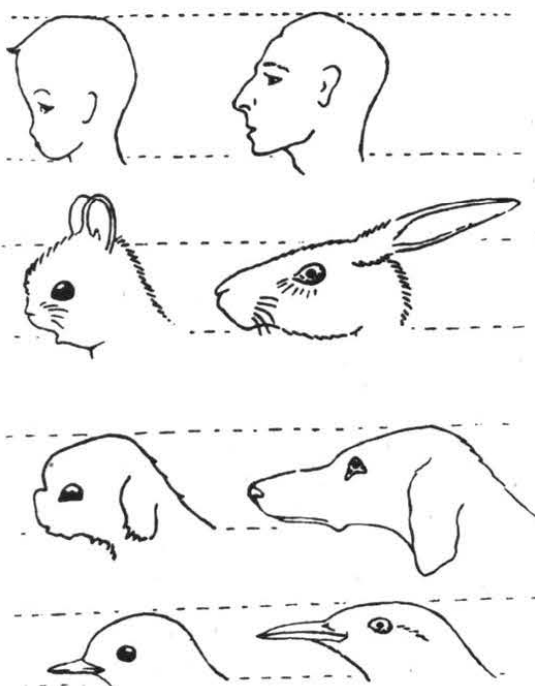
ke vzteku. Tyto dvě funkce komunikace lidské bytosti sdílejí s ostatními tvory, kteří stojí na evolučním žebříčku níže. Zvířecí komunikace může být symptomem emotivních stavů, nebo může jít o signály k uvolnění jistých reakcí. Lidská řeč dokáže více: vyvinula popisnou funkci (která se ve zvířecích signálech projevuje jen v rudimentární podobě). Mluvčí dovede svého partnera informovat o událostech minulých, současných či budoucích, pozorovatelných i nedostupných, skutečných či hypotetických. Může říci, že prší, pršelo, bude pršet, že možná zaprší nebo „Když bude pršet, zůstanu tady.“ Jazyk plní tuto zázračnou funkci převážně prostřednictvím takových krátkých slov, jako „jestli“, „když“, „ne“, „tudíž“, „vše“ a „něco“, která jsou označována za slova logická, poněvadž vysvětlují schopnost jazyka formulovat logické úsudky (též známé jako sylogismy).

Díváme-li se na komunikaci z hlediska jazyka, musíme se nejprve ptát, kterou z těchto funkcí může vizuální obraz plnit. Uvidíme, že největší význam vizuálního obrazu tkví v jeho schopnosti aktivace, že jeho použití k výrazovým účelům je problematické a že s vypovídací funkcí jazyka se bez pomoci vyrovnat nemůže.

Tvrzení, že výpovědi nelze převést do jazyka obrazů, je často přijímáno s nedůvěrou, ale nejjednodušším způsobem, jak prokázat jeho pravdivosti, je vyzvat oponenty, aby sami ilustrovali větu, o níž pochybují. Vytvořit obraz pojmu sdělení není totiž o nic snazší, než ilustrovat nemožnost převodu. Není to jen stupeň abstrakce jazyka, který vizuálnímu médiu uniká; věta z čítanky „Kočka sedí na rohožce“ jistě není nijak abstraktní, a i když je v čítance obrázek kočky sedící na rohožce, chvilka přemýšlení nám ukáže, že obrázek není tak zcela ekvivalentní tomuto sdělení. Neumíme totiž obrazově vyjádřit, zda míníme „tu“ kočku (jednotlivce), nebo „nějakou kočku“ (člena kočičího rodu); a dále, i když věta může být jedním možným popisem obrazu, existuje nekonečné množství jiných pravdivých popisných tvrzení, která lze předložit, jako například: „Je to kočka viděná zezadu“ nebo i „Na rohožce není slon“. Pokračuje-li čítanka větami typu: „Kočka seděla na rohožce“, „Kočka bude sedět na rohožce“, „Kočka zřídka sedává na rohožce“, „Bude-li kočka sedět na rohožce ...“ a tak dále *ad infinitum*, zjišťujeme, že slovo mizí kamsi v dáli a nechává obrázek za sebou.

Zkuste říci tuto větu dítěti a pak mu ukažte obrázek. Vaše důvěra v sílu obrazu bude brzy obnovena. Věta s dítětem ani nepohne; obrázek mu udělá možná stejně velkou radost jako skutečná kočka. Vyměňte obrázek za hračku v podobě kočky a dítě se bude s hračkou mazlit a vezme si ji do postele. Hračka v podobě kočky vzbuzuje stejné reakce jako kočka skutečná, možná i silnější, protože je poddajná a snáz se s ní mazlí.

Tuto moc modelů, atrap či náhražek spouštět určité typy chování zkoumají vědci zabývající se chováním zvířat a není pochyb o tom, že je organismus „naprogramován“ k reakcím na jisté vizuální signály způsobem, jenž usnadňuje přežití. I ty nejneuměleji zhotovené modely dravce nebo zvířete téhož druhu vystačí jen s jistými distinktivními rysy a vyvolají patřičný typ chování. Jsou-li tyto rysy zesíleny, mohou být atrapy (stejně jako hračky) účinnější než přirozený podnět. Při srovnávání těchto automatismů s lidskými reakcemi je třeba opatrnosti; Konrad Z. Lorenz, zakladatel etologie, došel k závěru, že jisté preferované formy dětského umění, jež jsou popisovány jako „roztomilé“ či „něžné“ (včetně mnoha výtvořů Walta Disneye), obvykle generují svou strukturální podobností s dětmi mateřské pocity. (obr. 1)



1. Řada podle Lorenze. (Nikko Tinbergen, *Study of Instincts*. Oxford 1943.)

2. Cave canem. Mozaika z Pompejí. (Neapol, Museo Nazionale)

Ať už je tomu jakkoliv, lidé si už od pradávna byli vědomi oné schopnosti vizuálních vjemů aktivovat naše pocity. „Ucho rozhýbává mysl pomaleji než oko,“ říká Horatius ve svém spise *Ars poetica*, když srovnává dopad jeviště s účinkem verbálního vyprávění. Kazatelé a učitelé předešli tvůrce moderní reklamy ve znalosti metod, jimiž nás může vizuální obraz ovlivnit, ať chceme či nikoliv. Šťavnaté ovoce, svůdná nahá dívka, odpudivá karikatura, hrůzostrašný pohled – to všechno může působit na naše city a zaujmout naši pozornost. Ovšem tato aktivační schopnost jevů se neomezuje pouze na zcela jasné obrazy. I konfigurace čar a barev mohou ovlivňovat naše emoce. Stačí mít oči otevřené, abychom viděli, jak jsou tyto možnosti vizuálních médií kolem nás používány, od červené barvy varovného signálu ke způsobu, jímž může být výzdoba restaurace vypočítána k navození jisté „atmosféry“.¹⁾ Tyto příklady naznačují, že aktivační síla vizuálních dojmů jde daleko za rámec tohoto článku. To, co je obvykle označováno za komunikaci, se týká spíš obsahu než určité nálady.

Na mozaice nalezené u vchodu do domu v Pompejích je vyobrazen pes na řetězu s nápisem *Cave Canem* (Pozor, pes!). (obr. 2) Není těžké pochopit spojení mezi takovým obrázkem a jeho aktivační funkcí. Na obraz máme reagovat tak, jako bychom reagovali na štěkajícího psa. Takže obrázek vlastně posiluje text, který varuje příchozí před rizikem, jež podstupují. Plnil by tuto komunikační funkci samotný obrázek? Ano, kdybychom k němu přistupovali se znalostí společenských zvyklostí a konvencí. Proč tedy, pokud by nešlo o sdělení těm, kteří neumějí číst, by takový obrázek měl být u vchodu? Kdybychom dokázali zapomenout na své znalosti a představili si příslušníka cizí kultury, který se poprvé

1) Srov. E. H. Gombrich, *The Sense of Order*. Oxford 1979, kap. 9.

setkává s takovým obrázkem, nalezli bychom mnohá další možná vysvětlení mozaiky. Nemohl by zde ten člověk nabízet psa na prodej? Nebyl to snad veterinář? Anebo, nemohla mozaika sloužit jako vývěsní štít hostince zvaného „U černého psa“? Cílem této úvahy je připomenout si, kolik věcí pokládáme za samozřejmé, když se díváme na obraz jako na zprávu. Vždy záleží na naší předchozí znalosti možností. Koneckonců, když vidíme pompejskou mozaiku v muzeu v Neapoli, nedomníváme se přece, že je tam někde pes přivázaný na řetěze. S aktivační funkcí obrazu je to jiné. I v muzeu nám může obraz nahnat trochu strachu, a nedávno jsem slyšel pětileté dítě, které při listování knížkou o přírodních vědách prohlásilo, že se nechce ani dotknout stránek s těmi ohavnými zvířaty.

Je jen přirozené, že nemůžeme adekvátně reagovat na informaci zmíněné mozaiky, dokud jsme si obraz správně nepřečetli. Médium mozaiky je vhodné pro formulaci v termínech teorie informací. Jejím moderním ekvivalentem by byl reklamní panel složený z řad žárovek, z nichž každou lze individuálně rozsvítit nebo zhasnout tak, aby byl vytvořen určitý obraz. Mozaika by se mohla skládat ze standardizovaných kostek (*tesserae*), které jsou buď tmavé, nebo světlé. Množství vizuálních informací, které takové médium může předávat, závisí na velikosti kostek ve vztahu k měřítku obrazu. V našem případě jsou kostky dost malé na to, aby jimi umělec naznačil chomáče chlupů na nohách a ocase psa, jakož i jednotlivá oka řetězu. Umělec se může omezit na kód, v němž černá znamená pevný tvar viděný proti světlému pozadí. Taková silueta by snadno mohla obsahovat dostatečné množství rozlišovacích znaků, aby byla rozpoznána jako pes. Ale pompejský mistr byl vyškolen v tradici, která šla za pojmovou metodu zobrazování, a zakomponoval do obrazu i informace o účinku světla na formu. Zobrazuje bělmo i lesk oka a čenichu, ukazuje nám zuby a obrysy uší; podává také stíny na předních nohou na vzorovaném pozadí.²⁾ Význam lze až doposud snadno dešifrovat, ale bílé skvrny na těle a především obrys zadní nohy nás mate. V době pompejského autora bylo konvencí modelovat tvar zvířecího těla naznačením lesku srsti, a odtud se také odvíjí použití těchto prvků. O tom, zda je výsledný tvar těchto rysů výsledkem nedokonalého provedení či neodborně provedeného restaurování, lze rozhodnout jen po prohlídce originálu.

Obtíže s interpretací významu mozaiky psa jsou poučné proto, že mohou být také vyjádřeny v termínech teorie komunikace.

Stejně jako verbální zpráva, podléhají i obrazy náhodným zásahům, které odborníci nazývají „šumy“. K překonání tohoto rizika potřebují prostředek zvaný redundance. Tato zabudovaná ochrana verbálního kódu nám umožňuje přečíst nápis *Cave Canem* bez váhání, i když je první e neúplné. Pokud jde o rozpoznání obrazu, nese většinu informací uzavřený obrys. Kdyby chyběly černé kostky, nemohli bychom odhadnout délku ocasu. Jednotlivé kostky strukturovaného pozadí a kostky uvnitř obrysu jsou relativně zbytečnější a kostky naznačující lesk srsti zaujímají střední pozici: zastupují rys, který lze těžko zachytit i v realitě, i kdyby konfigurace, kterou nyní spatřujeme, ve skutečnosti nenašla.

Ať už je naše první reakce na obraz jakkoli automatická, skutečná interpretace obrazu nikdy nemůže být pasivní záležitostí. Bez předchozích znalostí možností bychom nemohli ani odhadnout vzájemnou pozici dvou zadních nohou psa. I když tuto znalost máme,

2) Srov. oddíl Light and Highlights in E. H. Gombrich, *The Heritage of Apelles*. Oxford 1976.

jiné možnosti nám pravděpodobně unikají. Mozaika měla možná zobrazovat specifickou psí rasu, kterou Římané považovali za zvláště nebezpečnou. Podle tohoto obrázku to říci nemůžeme.

Možnost správné interpretace obrazu závisí na třech proměnných: kódu, popisku a kontextu. Je možné se domnívat, že by samotný popis mohl ostatní dva faktory učinit nadbytečnými, ale naše kulturní konvence jsou na to příliš pružné. V knížce o umění pochopíme obrázek psa s titulkem E. Landseer jako označení autora obrazu a nikoli zobrazeného druhu. Na druhé straně v kontextu čítanky se dá předpokládat, že titulky a obrázky se budou vzájemně doplňovat. I kdyby byly stránky knihy vytrhány a my jsme přečetli jen písmena „es“, fragment kresby nad nápisem postačí k rozlišení, zda chybným písmenem bylo *p* nebo *l*. Médium psaného slova a obrazu společně zvyšují pravděpodobnost správné rekonstrukce významu.

Uvidíme, že tato vzájemná podpora jazyka a obrazu usnadňuje zapamatování. Užití dvou nezávislých kanálů daným způsobem zaručuje snazší rekonstrukci významu. To je základ starého „umění zapamatovat si“ (což je téma, jež dokonale rozebrala ve své knize Frances Yatesová³⁾, které radí převést každou verbální zprávu do vizuální podoby, čím bizarnější a nepravděpodobnější, tím lépe. Chcete-li si zapamatovat jméno malíře Hogartha, představte si vepře (angl. *hog*), který se věnuje svému umění (*art*) malováním písmene *h*. Možná se vám tato asociace příliš nezamlouvá, ale jen těžko se jí budete zbavovat.

Existují příklady, kde sám kontext dokáže zajistit, aby se vizuální informace stala jednoznačnou i bez použití slov. Je to možnost, která přitahuje organizátory mezinárodních akcí, při nichž babylonská změl jazyků vylučuje použití jediné řeči. Soubor piktogramů připravený pro olympijské hry v Mexiku v roce 1968 se sám dostatečně vykládá⁴⁾ – je skutečně velmi srozumitelný, s ohledem na omezené množství očekávaných informací a omezení výběru, jehož nejlepším dokladem jsou dva první znaky souboru. (obr. 3) Zjišťujeme, že účel a kontext nutí k zjednodušování kódu důrazem na několik rozlišovacích rysů. Tuto zásadu dokonale ilustrují piktogramy pro různé sporty a míčové hry, jež byly připraveny pro tutéž příležitost. (obr. 4)

Nikdy bychom ale neměli zapomínat, že při takovém způsobu použití se musí kontext opírat o předchozí očekávání, založených na tradici. Tam, kde jsou tyto vazby zpřetrhány, selhává i komunikace. Před několika lety se v tisku objevila zpráva o nepokojích, které vypukly v jedné zaostalé zemi poté, co se roznesla fáma, že jeden místní obchod prodává lidské maso. Tato fáma dovedla vyšetřovatele až ke konzervám, na jejichž obalu byl obrázek zubícího se chlapce. Zmatek způsobilo nedorozumění týkající se kontextu. Obrázek ovoce, zeleniny nebo masa na obalu totiž obvykle naznačuje i obsah konzervy; nedojdeme-li k závěru, že totéž platí o obrázku lidské bytosti na obalu, je to proto, že jsme takovou možnost vyloučili na samém počátku.

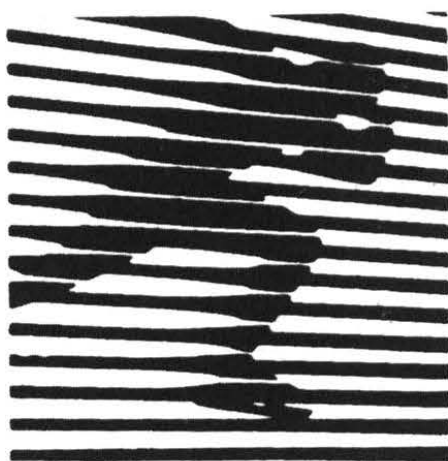
Ve výše uvedených příkladech má obraz ve spojitosti s ostatními faktory předat jasné sdělení, jež lze převést do slov. Skutečná hodnota obrazu ovšem spočívá v jeho schopnosti

3) *The Art of Memory*. London 1966.

4) Marion Dietholm – Walter Dietholm, *Signet, Signal, Symbol*. Zürich 1970. Srov. zvl. s. 23 – 31.



3. Znaky pro olympijské hry v Mexiku, 1968



4. Symbol pro olympijské hry

sdělit informace, kterou nelze kódovat jiným způsobem. Ve své významné knize *Prints and Visual Communication*⁵⁾ (Tisk a vizuální komunikace) William M. Ivans ml. tvrdí, že Řekové a Římané nedosáhli pokroku ve vědě proto, že jim chyběl nápad, jak rozmnožovat obrazy nějakou formou tisku. Některé jeho filozofické myšlenky lze jen stěží akceptovat (v antice totiž lidé znali metody rozmnožování obrazů pomocí pečetí, mincí a razidel), ale je jistě pravdou, že tištěné herbáře, knihy o oděvech, listy se zprávami a topografické informace byly důležitým zdrojem vizuálních informací o rostlinách, módě, současném dění a cizích krajích.

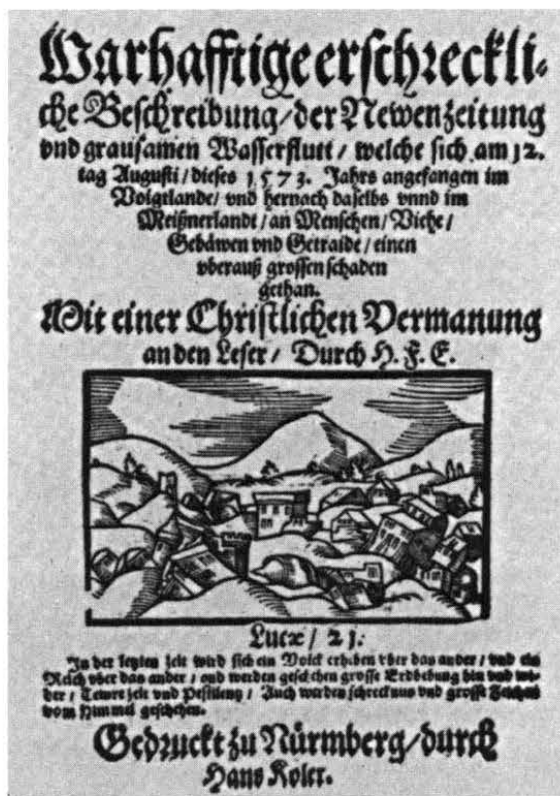
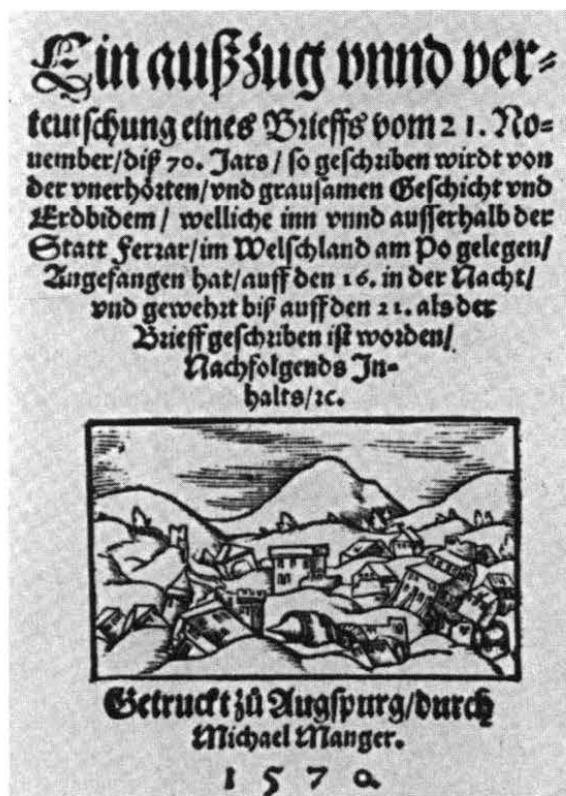
Studium tohoto materiálu ovšem také ukazuje, že tištěná informace zčásti závisí na slovech. Sebezdařilejší portrét krále nás zmate, je-li nesprávně označen jako podobizna jiného panovníka. Vydavatelé prvních letáků někdy používali staré dřevoryty s obrázkem města zničeného povodní k ilustraci účinků zemětřesení nebo jiné přírodní katastrofy podle zásady, že viděli-li jsme jednu katastrofu, viděli jsme už všechny.⁶⁾ (obr. 5 a 6) Dokonce i dnes vše závisí jen na naší důvěře v jisté informační zdroje či instituce a tato důvěra tlumí naše pochybnosti, že obrázek v knize, novinách nebo na televizní obrazovce skutečně představuje to, co představovat má. Existuje notoricky známý případ německého vědce Ernsta Haeckela, jenž byl obviněn ze snah prokázat existenci paralely vývoje lidského druhu a zvířat tím, že fotografii prasečího zárodku vydával za lidské embryo. Jak ke své škodě zjistil snad každý vydavatel, je nesmírně snadné poplést ilustrační obrázky a jejich popisky.

Informace, jež získáme z obrazu, nemusejí vůbec souviset s úmysly autora obrázku. Momentku z dovolené, na níž je zachycena skupinka rekreantů na pláži, může pro své potřeby zkoumat zpravodajský důstojník připravující vylovení námořních sil, zatímco pompejská mozaika možná poslouží historikovi jako zdroj nových informací o chovu psů.

V této souvislosti je vhodné uspořádat informační hodnoty takových obrazů podle toho, jaké množství informací o výchozím modelu mohou zakódovat. Když je poskytována informace virtuálně kompletní, hovoříme o faksimile nebo kopii. Ty lze vytvářet spíš

5) Cambridge, Mass. – London 1953.

6) Srov. E. H. Gombrich, *Umění a iluze*. Praha 1985, kap. 2.



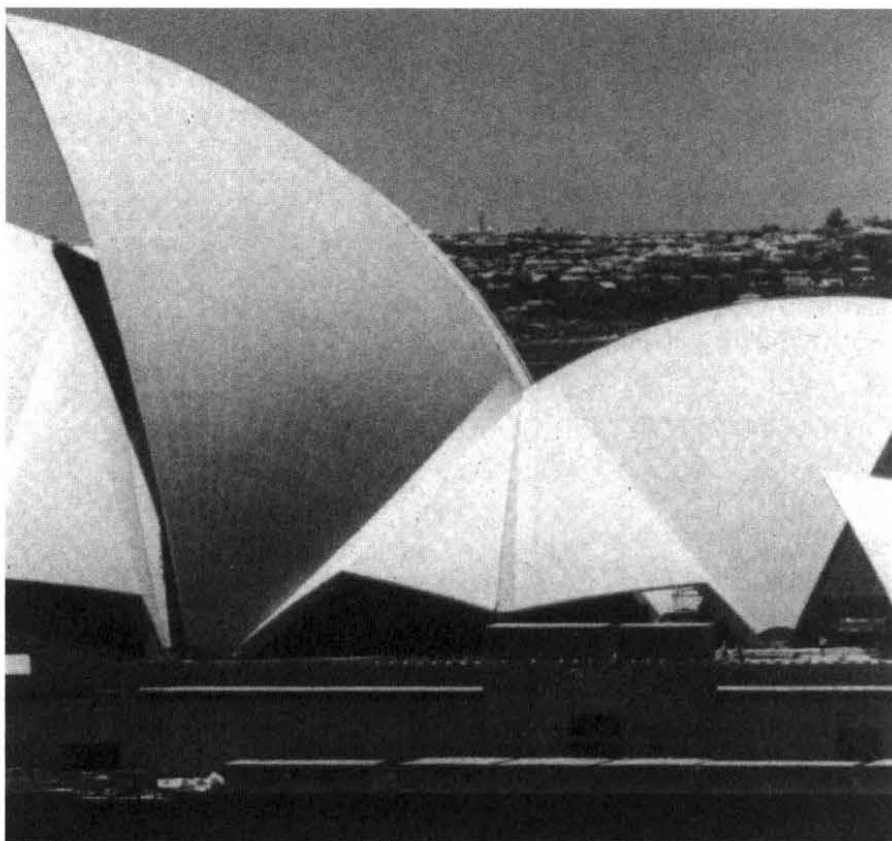
5. Zemětřesení ve Ferrarře, 1570. Dřevoryt. (Curych, Staatsbibliothek)

6. Katastrofální povodeň ve Voigtlandu, 1573. Dřevoryt. (Curych, Staatsbibliothek)

k oklamání než k informaci – v případě padělané bankovky s podvodným úmyslem, u skleněného oka nebo umělého chrupu s cílem užitečným. Ovšem faksimile bankovky v historické knize je určeno k poučení stejně jako odlitek nebo kopie lidského orgánu, jež byly zhotoveny pro účely lékařské výuky.

Faksimilový duplikát nelze klasifikovat jako obraz, jestliže sdílí s výchozím modelem všechny charakteristické rysy, včetně materiálu, z něhož je vyrobena. Vzorek květiny použitý v hodině botaniky není obrazem, ale umělá květina užitá jako ukázka, musí být popsána jako obraz. I zde je hranice dost pohyblivá. Vycpané zvíře ve vitrině není obrazem, i když výběr a úprava těla zvířete je osobním přínosem preparátora. Ať je obraz sloužící přenosu vizuální informace jakkoli věrný, proces selekce vždy odhalí autorovu interpretaci toho, co on sám považuje za důležité. I vosková figura slavné postavy musí model zachytit v jedinečné poloze a roli; reportážní fotograf musí svůj materiál pečlivě probírat, dokud nenalezne ten pravý, „výmluvný“ obrázek.

Interpretace na straně tvůrce obrazu musí vždy odpovídat divákově interpretaci. Žádný obraz nevypráví svůj vlastní příběh. Vzpomínám si na návštěvu muzea v Lincolnu v Nebrasce, kde byly vystaveny kostry a rekonstrukce předchůdce koně. Měřeno současnými koňskými kritérii, byla tato stvoření drobná, ale s výjimkou velikosti se ve všem podobala našemu koni. Díky této zkušenosti jsem si uvědomil, jak tradičně interpretujeme i didaktický model a jak obtížné je zbavit se jistých vžitých domněnek. Protože jsem zvyklý dívat se na sochařská díla, včetně malých bronzových sošek koní, podlehl jsem mentálnímu návyku ignorovat při interpretaci kódu velikost. Jinými slovy, „viděl“

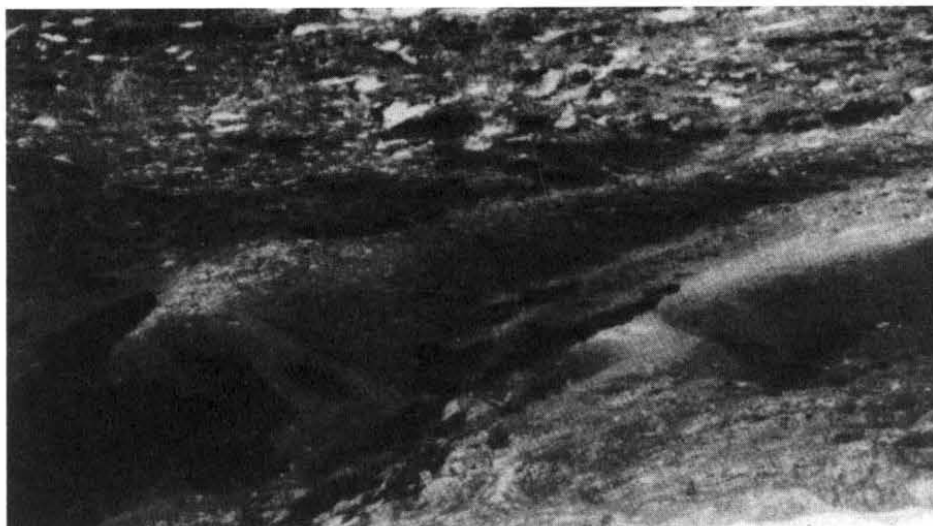


7. Opera v Sydney

jsem zmenšený model normálního koně. Moji interpretaci kódu opravil až verbální popis a informace.

Jako vždy i zde potřebujeme jistý popud, abychom si připomněli to, co nazývám „divákův podíl“, náš vklad, který při jakémkoli zobrazení vybíráme ze zásoby obrazů uložených v mozku. Jejich roli si uvědomujeme jen tehdy, když se tento proces nemůže uskutečnit, poněvadž postrádáme patřičné vzpomínky. Když se díváme na obrázek domu, obvykle si neděláme příliš starostí s mnoha věcmi, které nám obrázek neukazuje, pokud zrovna nehledáme jakýsi specifický pohled, jenž zůstal kameře skrytý. Viděli jsme již mnoho podobných domů a dovedeme doplnit informace ze vzpomínek, anebo se domníváme, že to dokážeme. Prvek hádanky v každém zobrazení si uvědomíme teprve tehdy, když stojíme tváří v tvář absolutně neznámému druhu struktury. Nová budova opery v australském Sydney je stavbou nového druhu a člověk, který spatřil jen fotografii, bude mít pocit, že musí položit mnoho otázek, které fotografie nemůže zodpovědět. (obr. 7) Jaký je sklon její střechy? Které části směřují dovnitř a které ven? Jaký je vlastně poměr velikostí celé budovy?

Skryté předpoklady, s nimiž obvykle přistupujeme k fotografii, lze nejlépe demonstrovat pomocí omezené informační hodnoty stínů na plochých obrazech. Nabízejí nám správný vjem jenom tehdy, předpokládáme-li, že světlo dopadá shora a obvykle zleva; převraťte obraz a to, co bylo konkávní, vypadá konvexně a naopak. (obr. 8) Skutečnost, že kód černobílých fotografií intepretujeme, aniž bychom předpokládali, že jde o zobrazení bezbarvého světa, se může jevit jako triviální, ale za touto trivialitou se skrývají další



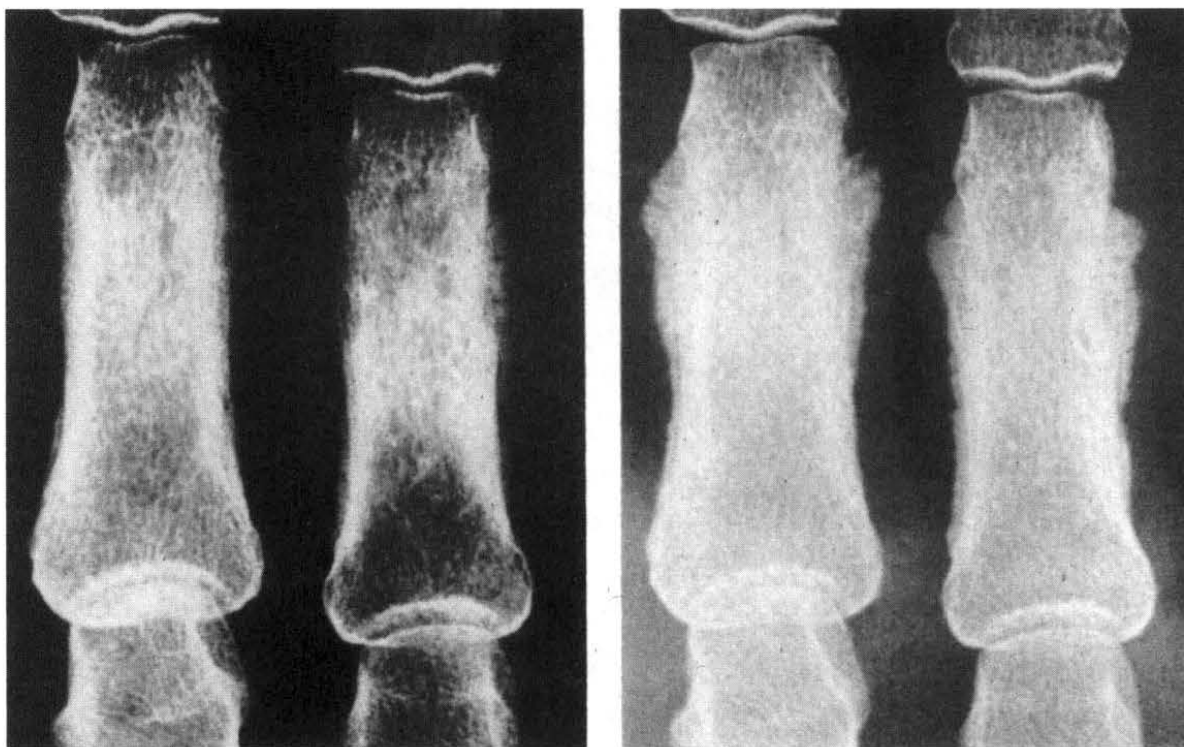
8. Změna hloubky

problémy. Jaké barvy nebo tóny mohou být na fotografii zobrazeny jistými odstíny šedé? Jaký bude výsledný rozdíl, vyfotografujeme-li například americkou vlajku ortochromatickým nebo panchromatickým filmem?

Správná interpretace fotografických snímků je důležitá dovednost, kterou musejí naučit všichni, kdo s tímto médiem mají pracovat: zpravodajský důstojník, zeměměřič či archeolog, který studuje letecké snímky, sportovní fotograf zaznamenávající a hodnotící atletický mítink, i lékař, jenž vyhodnocuje rentgenové snímky. Každý z nich musí znát možnosti i omezení svého média. I bleskový pohyb šterbinové clony může být příliš pomalý na to, aby byl na fotografické desce zachycen správný sled událostí, který má zachytit, nebo je „zrno“ filmového materiálu příliš velké na to, aby zaznamenalo požadovaný detail na fotografii. Zesnulý Gottfried Spiegler prokázal, že požadavek snadno čitelného rentgenového snímku může vést ke střetu s informační funkcí.⁷⁾ Jasný kontrast a přesné obrysy mohou totiž zakrýt určité cenné rysy celku. (obr. 9) Není třeba dodávat, že tu existuje další možnost – retušování fotografie v zájmu pravdivého, nebo zfalšovaného záznamu. Všechny tyto intervenující proměnné se projevují na cestě od negativu k fotografii, od fotografie k fotorytině a pak k tištěné ilustraci. Nejznámější z těchto položek je hustota půltónového rastru. Jako v případě mozaiky jsou informace, přenesené běžným ilustračním procesem, zrnité, hladké přechody jsou transformovány do přetržitých kroků a těchto kroků může být buď tak málo, že je lze spatřit jen s velkou námahou, nebo jsou tak nepatrné, že jsou prostým okem sotva postižitelné.

Je paradoxní, že vývoj televize umožnila omezená schopnost našeho vidění: měnící se intenzita světelného bodu přelétávajícího po obrazovce sestavuje v našem oku obraz. Dávno před tím přišel než byla tato technika sestrojena, předvedl francouzský malíř Claude Mellan, své mistrovství tím, že vyryl tvář Krista s pomocí jediné spirálovité linie, která se vzdouvá a stahuje a vyznačuje tak tvar i stínování. (obr. 10)

7) Gottfried Spiegler, *Physikalische Grundlagen der Röntgendiagnostik*. Stuttgart 1957.



9. Rentgenový snímek s vysokým kontrastem (vlevo) a s nízkým kontrastem (vpravo).
(Gottfried Spiegler, *Physikalische Grundlagen der Röntgendiagnostik*. Stuttgart 1957.)

Sama výstřednost tohoto zvláštního řešení ukazuje, jak pohotově se učíme ztotožnit se s kódem a akceptovat jeho konvence. Ani na okamžik se přece nedomníváme, že by si mohl umělec představovat Kristovu tvář orámovanou spirálou. Navzdory známému heslu dokážeme snadno rozlišit médium od zprávy.

Z hlediska informace může být tato snadnost rozlišení důležitější než věrnost reprodukce. Z tohoto důvodu mnozí historikové umění dnes litují stále častějšího používání barevných reprodukcí. Černobílá fotografie je považována za příklad neúplného kódování. Barevná fotografie v nás vždy zanechává nejistotu o její celkové informační hodnotě. Nedovedeme oddělit kód od obsahu.

Čím snadněji lze kód oddělit od obsahu, tím více se můžeme spolehnout při sdělování nějakého zvláštního druhu informace na obraz. Selektivní kód, který je jako kód chápán, umožňuje strůjci obrazu, aby odstranil jisté druhy informací a zakódoval pouze ty rysy, jež jsou pro diváka zajímavé. Proto bude selektivní zobrazování, které udává své vlastní zásady výběru, informativnější než replika. Anatomické kresby jsou toho dokladem. Realistický obrázek pitvy lidského těla by nejen vzbudil averzi, ale mohlo by se snadno stát, že se takovému obrazu nepodaří zobrazit ty aspekty, které mají být demonstrovány. I dnešní lékaři někdy využívají služeb „lékařských umělců“ k zaznamenání vybraných informací, které barevné fotografie sdělit nedokáží. Anatomické studie Leonarda da Vinci jsou ranými příklady úmyslného potlačení určitých rysů s ohledem na pojmovou jasnost a srozumitelnost. Mnohé z těchto studií nejsou ani tak portréty jako funkčními modely, ilustracemi umělcova pohledu na stavbu

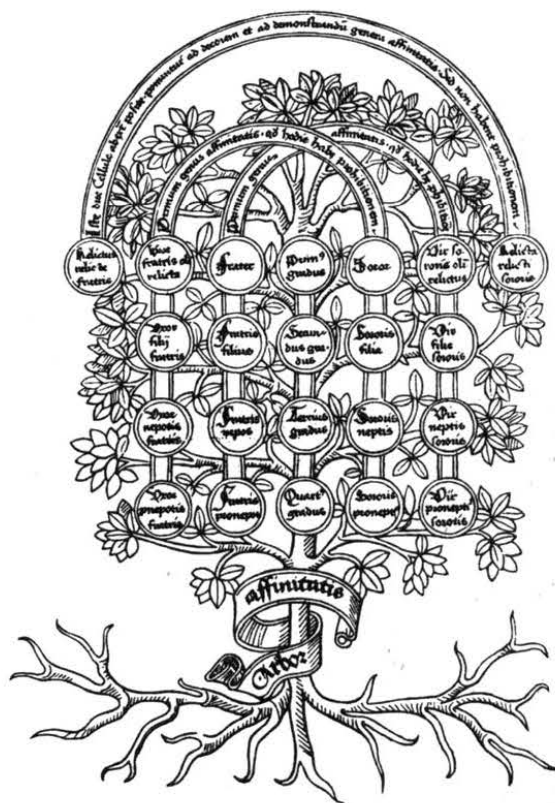


10. Claude Mellan: Šátek sv. Veroniky, 1735. Detail rytiny. (Londýn, Britské muzeum)

těla. Leonardovy kresby vody a vírů jsou taktéž koncipovány jako vizualizace přírodních sil.⁸⁾

Takové podání lze popsat jako přechod od zobrazení k schematickému mapování, přičemž význam druhého pro sdělování informací jistě není třeba zdůrazňovat. Charakteristickým rysem mapy je to, že ke standardizovanému kódu poskytuje i klíč. Dovídáme se, které výškové body jsou zobrazeny konturami a které specifické odstíny zelené představují pole nebo lesy. Zatímco toto jsou příklady viditelných rysů, standardizovaných kvůli srozumitelnosti, není nesnadné zanést do mapy další rysy, jako jsou politické hranice, údaje o hustotě obyvatelstva a jakékoliv další požadované informace. Jediným prvkem skutečného zobrazování (též nazývaného ikonicita) je v takovém případě skutečný tvar

8) Srov. *The Form of Movement in Water and Air* in E. H. Gombrich, *The Heritage of Apelles*

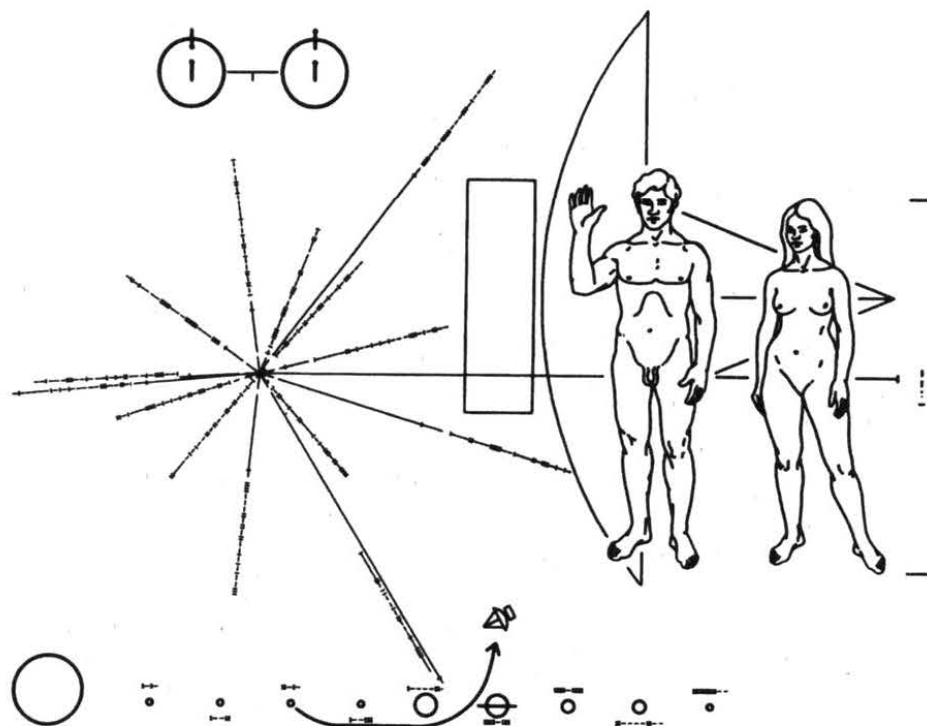


11. *Johannes Andrei: Rodokmen, 1473. Dřevoryt.* ztratit souvislosti („Je ženou druhého brat-
(*New York, The Pierpont Morgan Library*) rance mojí nevlastní matky.“), lze v rodo-
kmenu zjistit jedním pohledem. Ať už jde
o jakýkoliv typ vztahu, o hierarchii velení, organizaci společnosti, klasifikační systém
v knihovně či síť logických vztahů, schéma před námi vždy rozprostře to, co umí verbál-
ní popis zobrazit jen pomocí řady sdělení.

Navíc grafické schéma lze snadno zkombinovat s ostatními obrazovými prostředky v tabulkách tak, aby prezentovaly obrazy předmětů i v logických spíš než prostorových vztazích. Docházelo i ke snahám standardizovat kódy takových tabulek k vizuálnímu vzdělávání (zasloužili se o to zvláště vídeňští rodáci Otto a Marie Neurathovi, kteří se pokoušeli takovým vizuálním kódem oživit statistiku).⁹⁾

9) V zájmu ocenění Neurathova příspěvku viz Lancelot H o g b e n, *From Cave Painting to Comic Strip*. New York 1949.

Od abstraktnosti mapy vede k tabulce nebo schématu ukazujícímu vztahy, které jsou původně nikoliv vizuální, nýbrž časové či logické, jen malý krůček. Jednou z nejstarších z těchto map vztahů je zobrazení rodokmenu. Tabulky rodinných vztahů byly často uváděny ve středověkých pojednáních kanonického práva, neboť legitimnost sňatků a dědické právo zčásti závisely právě na stupni příbuznosti. (obr. 11) I genealogové se chopili této pohodlné metody vizuálního zobrazení. A rodokmen skutečně prokazuje výhody vizuálního schématu naprosto dokonale. Příbuzenský vztah, který by musel být slovy vysvětlován velmi zdoulhavě, takže bychom přitom mohli ztratit souvislosti („Je ženou druhého bratrance mojí nevlastní matky.“), lze v rodokmenu zjistit jedním pohledem. Ať už jde



12. Vyobrazení na plaketi kosmické sondy Pioneer F, 1972

můžeme rozpoznat jen to, co známe. Ani pohled na trapné nahé postavy v ilustraci nemůžeme v naší mysli oddělit od našich znalostí. Víme, že nohy potřebujeme ke stání a oči na dívání a tuto znalost promítáme do těchto konfigurací, které by bez této předchozí informace vypadaly „jako z jiného světa“. Již tato informace nám umožňuje oddělit kód od sdělení. Vidíme, které linie jsou zamýšleny jako kontury a které jako konvenční modelování. Naším „vědecky vzdělaným“ příbuzným bytostem ve vesmíru by bylo možno prominout, kdyby v postavách spatřovaly drátěné konstrukce s drobnými předměty poletujícími ve stavu beztíže mezi nimi. I kdyby nakrásně rozluštily tento aspekt kódu, co by si asi pomyslely o ženě pravé paži, která se zužuje jako krk a zobák plameňáka? Postavy byly „nakresleny v poměru vůči obrysům kosmické lodi“, ale má-li příjemce obrazu pochopit perspektivní zkrácení, mělo by se též od něj očekávat, že vidí perspektivu a pochopí, že kosmická loď je vlastně umístěna o kousek dál vzadu, což by měřítko obou postav zmenšilo. Pokud jde o skutečnost, že „muž má pravou paži zdviženou na pozdrav“ (ženy jsou zřejmě méně přátelské), dokonce ani pozemský Číňan nebo Ind nebude schopen toto gesto ze svých zkušeností správně interpretovat.

Zobrazení lidských postav je doprovázeno schématem: změř čar vedle postav zobrazuje čtrnáct pulzarů Mléčné dráhy s tím, že celek je koncipován jako vodítko k určení pozice našeho Slunce ve vesmíru. Druhá kresba (jak má potenciální divák vědět, že nejde o další část téhož schématu?) „zobrazuje Zemi a ostatní planety ve vztahu ke Slunci a trasu sondy Pioneer od Země a kolem Jupitera“. Jak si asi divák povšimne, trajektorie je vyznačena směrovou šipkou; autorům zřejmě uniklo, že toto je konvenční symbol, který sotva pochopí lidé postrádající ekvivalent luků a šípů.

Šipka patří do velké skupiny grafických symbolů, které se nacházejí na pomezí vizuálního obrazu a psaného znaku. Kreslené seriály (comics) nabízejí příklady těchto konvencí, jejichž historie je dosud převážně neprobádaná. Jsou mezi nimi pseudonaturalistické pruhované čáry udávající rychlost, konvenční tečkované čáry užívané k naznačení směru pohledu, halucinační změř hvězdiček před očima postavy, jež právě dostala ránu do hlavy, „bubliny“, které obsahují obraz toho, co si daná postava myslí či otazník, který naznačuje překvapení či váhání. Tento přechod od obrazu k symbolu nám připomíná skutečnost, že samo písmo se vyvinulo z piktogramu, i když se písmem stalo teprve tehdy, když bylo použito k zachycení mluveného slova k trvalému záznamu.

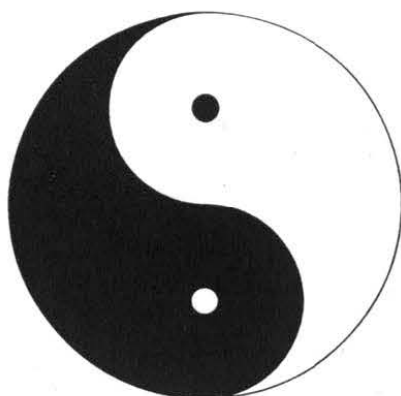
Je dobře známo, že k tomuto účelu mnohá stará písma čerpala z prostředků ilustrace a zásad rébusu: použití homonym k zobrazení abstraktních slov. Ve starém Egyptě i v Číně byly tyto metody umně kombinovány tak, aby označovaly zvuk a usnadnily čtení pomocí klasifikace podle pojmových kategorií. Jméno boha Osiris bylo v hieroglyfech psáno jako rébus s obrazem trůnu (*'usr*) a zobrazením oka (*'iri*), k němuž byl připojen obrázek božského žezla k označení boha. (obr. 13) Ale ve všech starých civilizacích bylo písmo jen jednou z forem konvenční symboliky, jejíž významy bylo třeba k pochopení znaku zvládnout.

Toto učení nemusí být nutně intelektuálním procesem. Můžeme se snadno naučit reagovat na znaky stejně, jako reagujeme na zrakové vjemy. Náboženské symboly, jako je kříž nebo lotos, znaky značící štěstí nebo nebezpečí, jako je koňská podkova nebo lebka a zkřížené hnáty, národní vlajka nebo heraldické znaky, jako jsou hvězdy a pruhy a orel, odznaky politických stran, jako je rudý prapor či hákový kříž, sloužící k podnícení věrnosti či nenávisti – všechny tyto symboly a mnohé další ukazují, že v konvenčním znaku může být přítomen aktivační potenciál vizuálního obrazu.

Otevřenou otázkou je rozsah, v němž se aktivační potenciál symbolů dotýká nevědomého významu jistých konfigurací, jež zkoumal Freud a které Jung později spojil s esoterickými tradicemi symboliky v mystice a alchymii. Před historikem se otevírá možnost studovat způsob, jak vizuální symbol často zaujal ty, kdo pátrali po zjevení. Takovým lidem se zdálo, že symbol zároveň odkrývá i tají více než racionální diskurs. Jedním z důvodů tohoto silného pocitu byl nepochybně schematický aspekt symbolu, jeho schopnost zobrazovat vztahy rychleji a účinněji než sekvence slov. Dokladem tohoto potenciálu je starobylý symbol jin a jang, který též naznačuje, jak se takový symbol může stát středem pozornosti pro meditaci. (obr. 14) Navíc budí-li intimní znalost pohrdání, pak neznámé plodí hrůzu. Neznámý symbol naznačuje skrytou záhadu a je-li takový symbol starodávný, bývá pokládán za ztělesnění jakési esoterické vědy, příliš posvátné na to, aby byl svěřen všem bez rozdílu. Posvátná hrůza, která obklopovala staré egyptské hieroglyfy v pozdějších stoletích, je příkladem této reakce.¹⁰⁾ Většina významů hieroglyfů upadla v zapomnění, ale význam hieroglyfu označujícího boha Osiris byl pokládán za symbolický spíše než fonetický; význam oka i žezla byl interpretován tak, že bůh představoval slunce.

Čtenář nemusí ve svém hledání jít dále než k americké dolarové bankovce, aby zjistil, jak této asociace využili autoři Velké pečeti Spojených států. (obr. 15) Na radu anglic-

10) Srov. E. H. Gombrich, *Symbolic Images*. London 1972.



13. Osiris v egyptských hieroglyfech

14. Symbol jin a jang

15. Velká pečeť Spojených států amerických

kého historika sira Johna Prestwicche vyjadřuje pečeť slovem i obrazem naděje a tužby Nového světa spojené s úsvitem nové éry. Heslo *Novus ordo seclorum* odkazuje k Vergiliově předpovědi návratu zlatého věku stejně jako další latinský dodatek *Annuit coeptis* „On [Bůh] přál začátku.“ Nicméně právě motiv nedokončené pyramidy zdvíhající se k nebesům a starodávneho symbolu oka značícího prozřetelnost dodává celému výtvarnému řešení charakter antického zázraku, jenž se blíží naplnění.

I když historik pokládá za zajímavou více než 4 000 let trvající kontinuitu takových symbolů, jako je oko na Velké pečetě, je tento případ poněkud výjimečný. Častěji totiž minulost ovlivňuje symboliku prostřednictvím příběhů a tradic v jazyce. Amorovy šípy, Herkulovy úkoly, Damoklův meč a Achillova pata přicházejí z klasické antiky, olivová ratolest a vdoví groš z bible, kyselé hrozny a lví podíl z Ezopových bajek, papírový tygr a ztráta tváře z Dálného východu. Takové odkazy a klišé nám umožňují „zkrátit vysvětlování“, protože jejich význam není třeba šířeji osvětlovat. Téměř každá historie nebo událost, která se stává společným vlastnictvím jisté lidské komunity, obohacuje jazyk novými možnostmi kondenzace situace do slova, ať už jde o politický termín jako „quisling“ nebo vědecký pojem jako „spad“. Navíc jazyk uchovává staré i nové slovní obraty, které jsou oprávněně popisovány jako obrazy: „Čas vypršel“, „Pumpu je třeba zalít“, „Mzdy je nutno stabilizovat“, „Dolaru je třeba ponechat plovoucí kurs“. Literární ilustrace těchto metafor nabízí nesčetné možnosti pro zvláštní oblast symbolických obrazů – umění kresleného humoru.¹¹⁾ I karikaturista může zhustit komentář do několika pregnantních obrazů použitím jazykových stereotypů a symbolů. Tuto skutečnost velmi dobře ilustruje Vickyho kreslený vtip zobrazující Itálii jako Hitlerovu Achillovu patu. (obr. 16)

Jako úspěšná slovní hříčka, která nachází neočekávaný, leč pregnantní význam ve zvuku slova, i Vickyho karikatura nám připomíná, že Itálie má svou „patu“ a jaká jiná by mohla být než „pata“ Achillova? Ale i když počítáme s určitou znalostí mapy Itálie a příběhu o Achillovi, po čtyřiceti letech od svého uveřejnění potřebuje pointa tohoto

11) Srov. *The Cartoonist's Armoury* in E. H. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse*. London 1963.



16. Vicky: Achilova pata, 1942

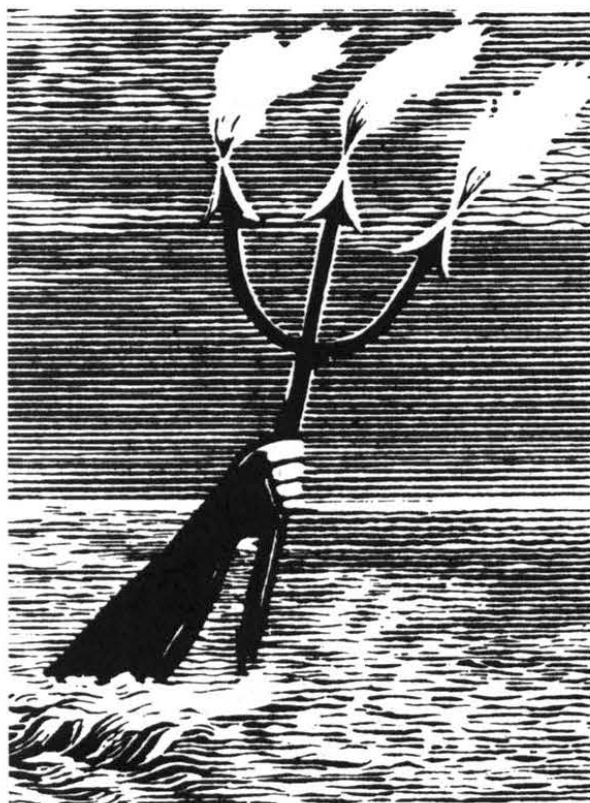
kresleného vtipu určité vysvětlení. Existuje-li jeden typ obrazu, který je bez pomoci kontextu, popisku a kódu nesrozumitelný, pak je to právě politická karikatura. Její pointu jistě nepochopí ti, kteří neznají situaci, na niž reaguje.

Pohled na obrazy, které nás obklopují, neodpovídá tvrzení, že naše civilizace postrádá v této oblasti dostatek vynalézavosti. Ať souhlasíme s úlohou, kterou začala hrát reklama v naší společnosti, či nikoliv, můžeme ocenit vynalézavost a vtip umělců pracujících v této oblasti při využívání starých symbolů a vymýšlení nových. Obchodní ochranná známka pro zemní plyn ze Severního moře v Británii vtipně spojuje v obrazu trojzubce starý symbol Neptuna s motivem plynového hořáku. Je zajímavé sledovat, jak byla tato myšlenka nejprve kódována jako realistické zobrazení a pak redukována na základní rysy; pozdější zvýšení odlišnosti učinilo obraz jak snáz zapamatovatelným tak snáz reprodukovatelným. (obr. 17 a 18)

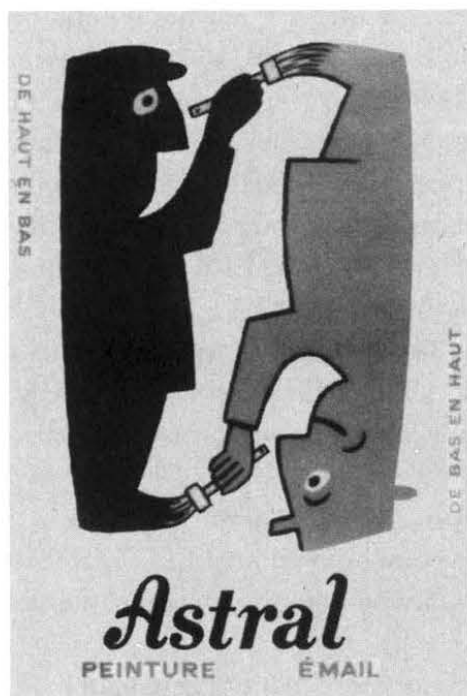
Jak ukázal Ernst Kris, Freudovu analýzu vztahu verbální komiky a světa snů lze snadno aplikovat na kondenzaci vizuálních symbolů v reklamě a karikatuře.¹²⁾ Tam, kde je hlavním cílem upoutat pozornost, se používá kondenzace a selektivní důraz jak pro jejich aktivační sílu, tak pro jejich překvapivý účinek. Neúplný a neočekávaný obraz (obr. 19) zaujme lidskou mysl jako hádanka, která nás nutí zabývat se obrazem, těšit se z jeho výtvarného řešení a zapamatovat si ho tam, kde by prozaický ráz čistě informačních obrazů zůstal nepovšimnut nebo nezapamatován.

Mohlo by být lákavé položit rovnítko mezi poezií obrazů a umělecké použití vizuálních médií, ale je dobré mít na paměti, že to, co dnes nazýváme uměním, nebylo vždy vytvářeno čistě pro estetický účín. Dokonce i v oblasti umění jsou pozorovatelné určité komunikační rozměry, ovšem ve složitější interakci. I zde je užití média určeno aktivační funkcí obrazu. Kultovní obraz ve svatyni podněcuje emoce, jež náležejí jistému prototypu, tedy božské bytosti. Marně připomínali hebrejští proroci věřícím, že pohanské idoly jsou vlastně jen trámy a kameny. Síla takových obrazů je silnější než jakákoli racionální úvaha. Jen nemnozí dokáží odolat kouzlu velkého kultovního obrazu v jeho vlastním prostředí. Síla vizuálního obrazu postavila křesťanskou církev před dilema. Církev se obávala modloslužebnictví, ale váhala s odsouzením obrazu jako prostředku komunikace. Zásadní rozhodnutí církve v této důležité otázce učinil papež Řehoř Veliký, který napsal, že „obrazy jsou pro ngramotné to, co písmena pro lidi, kteří číst umějí.“ Ne že by náboženské obrazy mohly fungovat bez pomoci kontextu, titulku a kódu, ale s takovou pomocí byla hodnota užitého média zřejmá. Vezměte si například hlavní portál katedrály

12) Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. Wien 1905. – Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*. New York 1952. (zvl. 6. kap.).



17. – 18. Trojzubec jako britská ochranná známka pro plyn ze Severního moře.
Realistická verze (velvo) a abstraktní verze (vpravo).



19. Raymond Savignac: Astral Peinture Email. Plakát, ofsetový tisk.
(New York, Muzeum moderního umění)

v Janově s tradičním zobrazením trůnícího Krista obklopeného čtyřmi symboly evangelistů (zobrazení je odvozené z vize proroka Ezechiela o trůnu Páně tak, jak je popsána v bibli). (obr. 20) Reliéf pod ním již zdaleka věřícím napoví, kterému svatému je kostel zasvěcen. Zobrazuje mučednictví sv. Vavřince. Přes veškerou působivou jasnost, obraz nedokáže přecíst člověk neznalý kódu, tedy stylu středověkého sochařství. Tento styl ignoruje relativní velikost postav, aby prostřednictvím měřítka zdůraznil jejich význam, a každý objekt je zpodobněn z nejvýmluvnějšího úhlu. Proto tedy není nahý muž obrem vznášejícím se nad rostem. Musíme pochopit, že leží na mučidle, zatímco vládce poroučí katovi, aby měchy rozdmýchal plameny. Bez pomoci mluveného slova negramotní diváci pochopitelně nemohli vědět, že trpící není zločinec, nýbrž světec, který je označen symbolem svatozáře, nebo že gesta přihlížejících naznačují soucit.



20. Umučení sv. Vavřince. Centrální portál katedrály v Janově.

Jestliže však obraz sám nedokázal věřícímu vyprávět příběh, který nikdy předtím neslyšel, bylo vhodné mu k tomu připomenout příběhy, které již slyšel v kázáních nebo při čtení z bible. Jakmile se věřící obeznámil s legendou o sv. Vavřinci, dokonce i obraz muže na železném roštu mu světcovi připomínal. Jen bylo třeba provést určitou změnu uměleckých metod a cílů tak, aby ve svých obrazech značného emocionálního dopadu dokázal v nás velký mistr vyvolat pocit hrdinství a utrpení mučedníka. Jen tak se mohlo obrazům podařit uchovávat památku svatých a legendární příběhy mezi laiky bez ohledu na to, zda uměli číst či nikoliv. Obrazy plní tento účel dodnes. Jistě existuje mnoho lidí, jejichž znalost takových legend začala právě u obrazů.

Krátce jsme se dotkli mnemotechnického významu obrazu, což je zajisté důležitý aspekt mnoha forem náboženského i světského umění. Okna v Chartres s živoucím vyobrazením dogmatu o apoštolech stojících na ramenou starozákonních proroků dokazují schopnost symboliky proměnit metaforu v zapamatovatelný obraz. (obr. 21) Celý rozsáhlý žánr alegorických obrazů ilustruje možnost převést abstraktní myšlenku v obraz.¹³⁾ Michelangelova slavná socha Noc (obr. 22) se svými symbolickými atributy hvězd, sovy a makovic navozujících spánek není pouhým piktogramem pojmu, ale rovněž poetickou evokací nočních pocitů.

Schopnost obrazu přenášet maximum vizuálních informací lze využít pouze v obdobích, kdy jsou umělecké styly ke splnění takového úkolu dostatečně pružné a bohaté. Někteří

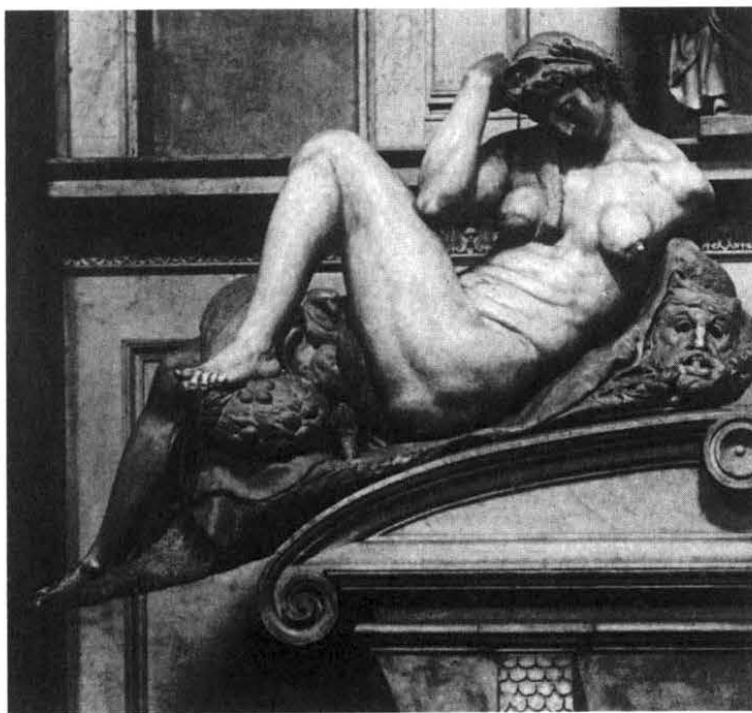
13) Srov. E. H. Gombrich, *Symbolic Images*.

ILUMINACE

E. H. Gombrich: Vizuální obraz a jeho místo v komunikaci



21. Lomená okna s barevnými skly, počátek 13. století. Katedrála v Chartres.



22. Michelangelo: Noc. Detail náhrobku Giuliana de' Medici, 1524 – 1531.
Firenze, chrám sv. Vavřince, Medicejská kaple.



23. Skeptický pohled na nonverbální komunikaci. (Cem, *The New Yorker*.)

velcí umělci plnili požadavky naturalistického portréru a věrného pohledu s dokonalým mistrovstvím, i když se estetické nároky na určité zdůraznění mohly dostat do střetu s těmito prozaičtějšími úkoly. Idealizovaný portrét či trefné karikatury byly považovány za díla bližší umělecké práci než voskové faksimile, podobně romantická krajinomalba, jež evokovala určitou náladu, byla ceněna výše než topografická malba.

Kontrast mezi prózou a poezií vytváření obrazu často vedl ke konfliktům mezi umělci a mecenáši. Konflikt nabýval na síle vždy, když se zásadní otázkou stala autonomie umění. Zvláště romantické pojetí génia zdůrazňovalo sebevypovídací funkci umění (i když sloganem se stala až později). Zbývá zde rozebrat právě tento problém, protože je třeba mít na paměti skutečnost, že v teorii komunikace byl výrazový symptom emocí odlišen od dimenze aktivace či popisu. Kritikové, kteří hovoří o umění jako o komunikaci, často naznačují, že stejné emoce, jež vedou ke vzniku uměleckého díla, se přenášejí i na diváka, jenž je pak sám prožívá.¹⁴⁾ Tuto naivní myšlenku kritizovalo několik filozofů i umělců, ale podle mého názoru nejpregnantnější kritikou tohoto názoru byla kresba, která se před několika lety objevila v listu *New Yorker*. (obr. 23) Osten kritiky mířil právě do prostředí, v němž nalezl termín sebevyjádření největší oblibu. Malá tanečnice se bláhově domnívá, že předvádí svou představu květiny, ale všimněte si, co se místo toho objevuje v myslích přihlížejících. Série experimentů, kterou před několika desetiletími

14) *Expression and Communication* in E. H. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse*.



24. Vincent van Gogh: *Van Goghův pokoj v Arles*, 1889. (Chicago, Art Institute)

provedl v Německu Reinhard Krauss, potvrdily skeptický názor zobrazený v karikatuře.¹⁵⁾ Účastníci experimentu měli prostřednictvím kreslených abstraktních konfigurací zobrazit nějaký pocit či myšlenku, kterou měli ostatní uhádnout. Není divu, že odhady byly značně náhodné. Když byl účastníkům rozdan seznam různých možných významů, jejich odhady se zpřesnily a progresivně se zlepšovaly s redukcí počtu alterantiv, které měli k dispozici. Je snadné se domýšlet, zda má daná čára zobrazovat smutek nebo radost, kámen nebo vodu.

Mnozí čtenáři patrně znají van Goghův obraz jeho skromného pokoje namalovaný v Arles v roce 1888. (obr. 24) Je to jedno z mála uměleckých děl, o jehož expresivním významu pro autora pozitivně víme. Ve van Goghově obdivuhodné korespondenci se zachovaly tři dopisy týkající se tohoto obrazu, jež přesně popisují důležitost, kterou pro malíře obraz měl. V říjnu 1888 píše van Gogh Gauguinovi: „Pro výzdobu [svého domu] jsem ještě namaloval (...) svou ložnici s nábytkem z bílého dřeva, který znáš. Nuže, nesmírně mě bavilo malovat ten prázdný interiér s jednoduchostí à la Seurat: s matnou, hrubě nanášenou barvou, čistým pigmentem, se světle fialovými zdmi...

15) Reinhard Krauss, *Über den graphischen Ausdruck*. „Beihefte zur Zeitschrift für angewandte Psychologie“ (Leipzig) 48, 1930.



25. Vincent van Gogh: *Kavárna v noci*, 1888. (New Haven, Yale University)

Chtěl jsem pomocí oněch velmi odlišných tónů vyjádřit absolutní klid, víš, všude tam, kde není žádná bílá s výjimkou zrcadla s jeho černým rámem...”

V dopise bratru Theovi potvrzuje van Gogh svůj záměr a dál jej vysvětluje:

„Oči mám stále unavené, ale aspoň se mi v hlavě zrodil nápad... Tentokrát je to prostě jen moje ložnice, vše musí unést jen samotná barva tím, že dodá předmětům prostřednictvím jistého zjednodušení vznešenější ráz, obraz by měl evokovat poklid a spánek všeobecně. Jinými slovy, pohled na obraz by měl dodat divákovi klidu, nebo spíš fantazii. (...) Stěny jsou světle fialové, dlaždice červené... dveře zelené, to je vše. V pokoji se zavřenými okenicemi není nic. I hranatost nábytku by měla vyjadřovat nerušený klid... Stíny a vzorování jsou potlačeny, všechny barvy jsou v matných odstínech jak na japonské grafice. To bude kontrastovat, například, s tarasconským dostavníkem a noční kavárnou.“¹⁶⁾

Zde nacházíme důležitý klíč k vysvětlení. Když psal o *Kavárně v noci* (obr. 25), van Gogh přiznal snahu ukázat, že šlo o místo, kde mohl člověk přijít o rozum. Jinými slovy, pro

16) Pozn. red.: Jmenované obrazy byly nazvány *Tarasconské dostavníky* a *Kavárna v noci*. Tyto a další české názvy van Goghových obrazů uvádíme podle: Paolo L e c a l d a n o, *Vincent van Gogh I., II.* Praha 1986.

van Gogha byl jeho pokojík úkrytem po namáhavé práci a byl to zajisté tento kontrast, který jej donutil zdůraznit jeho klid. Způsob zjednodušení, který si vypůjčil od Seurata a z japonských grafických listů, byl ve zřejmém protikladu k expresivním grafologickým tahům štětce, jež byly pro jeho styl tak typické. Tuto skutečnost zdůrazňuje v dalším dopise bratrovi. „Není tam žádné tečkování, ani šrafování, nic než matné plochy, ale v harmonii.“ Van Gogh pociťuje právě tuto modifikaci kódu jako nejvhodnější metodu zobrazení klidu a pohody. Sděluje skutečně obraz ložnice takový pocit? Žádný z běžných diváků, jichž jsem se na tento význam dotazoval, na něj nepřišel; i když znali název díla (Vincentův pokoj v Arles), postrádali kontext a kód. Ne že by tento nezdar předat určité sdělení mluvil proti umělci nebo jeho dílu. Mluví pouze proti rovnici ztotožňující umění s komunikací.

Přeložil Jan Valeška

Tato studie vyšla roku 1972 ve zvláštním čísle časopisu *Scientific American*, které bylo věnováno komunikacím. Překlad byl pořízen z knihy Ernst H. Gombrich, *The Image and the Eye. Further studies in the psychology of pictorial representation*. Oxford 1982.