

## Projekty

### Obzory a ruiny

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

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

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

Disertační práce bude strukturována na dvě hlavní části, které budou obsahovat další podkapitoly. První část je teoretická, zabývá se teorií vnímání a určitých vizuálních nástrojů, druhou část představuje interpretace konkrétního obrazového materiálu. V první části bude popsána historická, kulturní a konvencionální povaha vnímání a krátce budou komentovány hlavní historické módy vnímání. Tato část bude vycházet hlavně z dobové i sekundární literatury z oblasti fyziologie, filosofie a vizuálních studií. Vizuální studia budou jedním z hlavních metodologických nástrojů práce. První část bude obsahovat též delší studii o problematice rámování (rámování reprezentace či vizuálního jevu a rámování jakožto jistá konceptuální operace). Rámování

- 1) Norman Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. London : Macmillan Press 1983.
- 2) Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA : MIT Press 1991.

je od novověku jedním z hlavních nástrojů vnímání (v souvislosti s konstrukcí perspektivy). Protože chce moje práce komentovat změnu vizuálního režimu mezi klasickým (či novověkým) modelem a moderním viděním, musí sledovat i proměňování jednoho z hlavních vizuálních nástrojů (rámu, který v moderní době doznal zásadní změny, když došlo k jistému „odrámování“<sup>3)</sup>). I tato kapitola bude vycházet především z publikované literatury, ale zároveň se bude zabývat i rozбором obrazového materiálu (od klasických, hlavně novověkých médií, až po současná nová média).

Druhá, interpretační část práce, se bude zabývat rozбором obrazového materiálu ze začátku 19. století (především skupiny děl od Caspara Davida Friedricha, umístěných dnes v Nationalgalerie v Berlíně). Interpretace bude prováděna metodou „nové“ ikonografie či ikonologie. Sledovány tedy nebudou tolik literární významy obrazů, ale významy jejich materiálních či formálních složek (světla a stínu, zřetelnosti či nezřetelnosti, zobrazení vzduchu apod.). Podobným přístupem k ikonografické metodě se vyznačují například texty současného teoretika Georgese Didi-Hubermana. Budou však sledovány i některé tradiční či literární motivy, hlavně motiv ruiny a horizontu (tyto pojmy byly kolem roku 1800 hojně reflektovány). Při ikonografickém rozboru budu vycházet z obrazového materiálu, z dobových pramenů (dopisy, texty z periodik, knihy) i ze sekundární literatury. I český teoretický diskurs zde bude představovat jeden ze sledovaných kontextů. Německou romantickou malbou se chci zabývat proto, že se zde odehrávaly velmi dramatické proměny a pohyby v souvislosti s přerodem vizuálního režimu a teorie vnímání.

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

Masová per/recepce jakožto jeden pól sledované binární opozice, vyjádřené v dobovém vizuálním materiálu, se vyznačuje například určitým zmnožením stanovíšť, urychlením počítku, rozkolísáním pozornosti a rozšířením záběru a četnosti pozorovaných jevů. Naproti tomu elitní vjem je nově jakousi negací či kritikou vnímání. Koncept elitního vidění se objevuje ve většině dobových teorií vizuální percepce, které pojmají vnímání s velkou mírou skepse a kritičnosti. Kritika se obrací víceméně proti dřívější převládající koncepci pohledu, která byla pevně zakořeněná v novověké tradici a jejími konstruktéry byli například Descartes či Newton. I jejich

3) Základní literaturu k rámu představuje sborník: Paul D u r o (ed.), *The Rhetoric of the Frame: Essays on the Boundaries of the Artwork*. Cambridge : Cambridge University Press 1996.

pojetí lze označit za jazyk elit, který ovšem do značné míry podmiňoval i dobovou masovou podívanou (například kvadrurní malbu v kostelech, kukátkové výjevy na poutích apod.). V novověké kultuře však nebyl ještě plně definován masový či veřejný divák. Masy se často setkávaly s obrazem jako s didaktickou pomůckou či s reprezentací moci či ideologie. Obraz měl v novověku na masového diváka působit jako zázrak či zjevení. Moderní doba přichází s novou koncepcí masového diváka, jakožto toho, kdo se dívá pro potěšení. Obrazy mohou sice stále mít didaktický nebo mocensky manipulativní rozměr, účelem je ale mnohdy akt vidění sám, podívaná, show, vizuální potěšení.

Moderní elitní percepce se tedy vymezuje vůči dvěma velmi odlišným vizuálním režimům. Jednak odmítá tradiční výklad vnímání jakožto technického vidění a zrcadlení (v novověku byl správným způsobem vidění pohled přístroje a nikoli pohled tělesný; metaforou správnosti byl zrcadlový odraz či obraz v čočce), jednak se už velmi časně kriticky staví vůči nastupující masové podívané a jejímu kvantitativnímu nárůstu. Obraz, který je vyhrazen elitnímu percepčnímu režimu, je ikonoklasticky destruován či vytlačován z vizuálního pole. Tento fakt představuje právě novou sféru neviditelnosti jakožto součásti moderní vizuální kultury. O moderním ikonoklasmu bývá hovořeno většinou až v souvislosti s avantgardami 20. století. Ve své práci chci počátek tohoto fenoménu posunout a hledat ho již v raně moderní diskusi o vidění a raně moderní proměně koncepce obrazu a ikonografie.

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

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

Horizont lze chápat jako metaforu viditelnosti všeho, jak to koncipoval třeba Francis Bacon nebo osvícenství.<sup>4)</sup> Zájem o viditelnost a pozorovatelnost všeho se objevuje na konci 18. století

4) Historické proměny horizontu komentuje kniha: Albrecht K o s c h o r k e, *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*. Frankfurt/M : Suhrkamp 1990.

v souvislosti s ustavením strategie pan-opticismu. K této nové transparentnosti světa směřuje dobová věda i moderní vizuální touha, jež je, jak si ukážeme, neustále zklamávaná a naráží na vnitřní paradoxy své definice. Horizont se na rozdíl od své novověké koncepce stává výraznou metaforou nedosažitelnosti vzdáleného, objektivního, celostního. Touha po vzdáleném je vždy doprovázena smutkem, neboť vzdálené začíná být chápáno zároveň jako minulé (například „touha po Itálii“ Ludwiga Tiecka), které je pochopitelně navždy ztracené, neboť minulé postupně podléhá zkáze. Dříve byl horizont hranicí budoucnosti a příslibem definitivního poznání (jako už u zmíněného Francise Bacona). Romantický pohled do dálky, k horizontu, je pohledem do minulosti, který nakonec může obcovat pouze s fragmenty jakožto stopami erodovaného celku. Divákovi zůstává k dispozici pouze fragment, od něž není oddělen nepřekročitelnou a vlastně též nepřehlédnutelnou propastí.<sup>5)</sup> Bariéra mezi divákem a celkem není jen bariérou konceptuální, gnoseologickou trhlinou, ale též bariérou optickou (v dalších kapitolách interpretační části budu komentovat optické znejasnění výjevu – témata mlhy, temnoty, prázdna apod.). Fragment se stále rozpadá, postupně mizí viditelné tvary, obraz se naplňuje neviditelným (například zmíněnou mlhou atd.).

Moderní vizuální kultura se od svých počátků v romantické době (nikoliv v osvícenství, které je v jistém smyslu vyvrcholením novověkých gnoseologických snah) pohybuje uvnitř této dichotomie vše-viditelnosti a neviditelnosti, touhy a zklamání, futurismu a skepse. Tyto póly představují základní varianty moderní vizuální kultury a znamenají její nový rozštěp. Friedrichův diptych tuto situaci zakládání moderního vizuálního režimu neobyčejně jasně ukazuje. Friedrich se pochopitelně pohybuje na pozicích dobových elitních uměleckých projevů, jeho díla nebyla určena nejširší veřejnosti, ale prominentním objednavatelům a mecenášům. Friedrichova díla bývají běžně označována za jakési manifesty dobového percepčního režimu. Většinou se tím myslí koncepce vnímání, jak byla nastolena v elitní kultuře, ať už v oblasti filosofických, fyziologických či uměleckých teorií nebo v oblasti produkce samotných uměleckých artefaktů. Nesetkáme se s Friedrichovou přímou reflexí populární či masové vizuální kultury (třeba panoramat apod.). Přesto je tato reflexe v jeho dílech latentně přítomna. Panoramata bývají třeba označována za jakési obrazy horizontu a stejný pojem nacházíme jako nejčastější přípis ve Friedrichových skicích. Autor málokdy opomněl označit i slovně linii horizontu a dal tomuto rozměru ve svých dílech smysl, který dobová vizuální kultura vyžadovala. I horizont sám je zde jakýmsi duálním pojmem, neboť reprezentuje dvě zcela protichůdné tendence: panopticismus a gnoseologickou skepsi. Tento dualismus Friedrich vyjadřuje tím, že pohled k horizontu zneusnadňuje či téměř znemožňuje zatemněním a rozostřením hloubky. Dosažení horizontu je sice ctižádostí moderní vizuální kultury (ve smyslu průniků do vzdálených míst, do mikrostruktur a makrostruktur apod.), nicméně zároveň je limitováno gnoseologickou skepsí v oblasti komunikace mezi subjektem a objektem. Rozvázání přímé vazby mezi vnitřním a vnějším světem poznamenalo i koncepci vnímání, jak to známe třeba u J. E. Purkyně, Arthura Schopenhauera či Hermanna von Helmholtze (ti všichni chápou vizuální vnímání jako zprostředkované znaky, konvenční a subjektivní).

Moderní vizuální kultura tedy přichází s radikálním odloučením sféry viditelného a neviditelného. Nová možnost sloučení těchto kvalit se rýsuje znovu až v kultuře nových médií díky možnosti provázání virtuálního a reálného, kódu a těla. Tradičně nicméně viditelné a neviditelné žilo v úzké symbióze, především ve středověkém, ale i novověkém, hierarchicky strukturovaném obraze (například se jedná o provázání sfér pozemského a nebeského na barokních

5) K problematice fragmentu existuje velmi rozsáhlá literatura, např. Lucien D ä l l e n b a c h – Christian L. H a r t N i b b r i g (eds.), *Fragment und Totalität*. Frankfurt/M. : Suhrkamp 1984.

oltářích, jde tedy o provázání přítomnosti a budoucnosti a vertikální osa propojení je časovým i pohledovým vektorem). V tomto klasickém režimu bylo ovšem neviditelné (v tomto případě sakrální či budoucí) reprezentováno prostřednictvím rozpoznatelných tvarů a přehledných narativních postupů. Neviditelné se stává skutečně neviditelným teprve v moderní vizuální kultuře, hlavně od období romantiky. Témata jako mlha, temnota, přesvětlení scény apod. nejsou dříve tolik frekventovaná, nebo mají úplně jiný význam. Například temnota dříve obsahovala určité náboženské významy, zatímco v moderní době je metaforou vizuálního vnímání a určitých tendencí vizuální kultury a pojetí obrazu. I moderní pojmový aparát je schopen tuto proměnu koncepce a reprezentace neviditelného charakterizovat, objevuje se třeba pojem nezřetelnost, který označuje vjem nevnímání něčeho za vznešený zážitek (v rámci dobové polarity vznešeného či hrozivého a krásného). Současně byl široce zkoumán i pojem hieroglyf, který měl význam nejen dnešního znaku, ale znamenal i zápis neviditelného či božského v reálném světě (např. německý romantický malíř Runge plédoval pro to, aby krajinomalba byla nadále hieroglyfická, tedy hluboce symbolická a nikoli napodobivá). Pojem hieroglyf využíval i J. E. Purkyně při svém popisu vizuálního vjemu (podle Purkyněho nevnímáme věci, jaké jsou, ale jejich hieroglyfy, které už máme jistým způsobem ve vědomí).

Tato obsese neviditelným či fragmentarizovaným (tedy směřujícím k neviditelnosti) je příznačná pro začínající elitní, kritickou kulturu moderní doby. Fragment byl ve své raně moderní reflexi slučován s pojmem neviditelného až do té míry, že jeho vnímání přestalo být vyhrazeno zraku a stalo se doménou dotyku. Je to zjevný paradox: na jednu stranu se v raně moderní době objevuje řada nových optických aparátů a obrazových formátů, které sféru viditelného nebývalým způsobem rozšiřují (obraz expanduje za klasické hranice rámu, divák a zvláště jeho tělo jsou „osvobozováni“), a na druhou stranu se vůči vizuální percepci staví řada vizuálních teorií i praktik skepticky a s nedůvěrou. Právě Friedrichův diptych tuto schizofrenickou situaci rozštěpení vizuální kultury a příslušných emočně-kognitivních reakcí plasticky komentuje a vlastně spoluutváří. V interpretační části práce se budu věnovat hlavně dobové ikonografii spojené s viděním, neboť to je dosud málo prozkoumaná oblast. Můj zájem o ikonografii není irelevantní, neboť specifický vizuální režim se neuskutečňuje jen v rámci mediálních prostředků a strategií, ale i v rámci významů a dobových „mýtů“. Tento specifický typ ikonografie se dá označit za ikonografii pohledu, v níž se ale zároveň uskutečňuje širší kulturní posun a má v něm původ pojetí (nejen) vizuální kultury, které známe ještě i ze současnosti.

V á c l a v   H á j e k

*(Vedoucí disertační práce: doc. PhDr. Lubomír Konečný;  
Ústav pro dějiny umění FF UK; 5. rok řešení; EKVA@seznam.cz)*