

VIDĚNÍ NEMÁ HISTORII

Ladislav Kesner

Vizuální studia sdílejí s dějinami umění (od jejichž teorií a přístupů se jinak často úzkostlivě vymezují) a s dějinami filmu ústřední dogma – přesvědčení, že lidské vidění je konvenční a sociálně konstruované. Některé varianty této představy jsou pravda populární spíše v oblasti vizuálních studií či části filmové teorie – například feministické teorie genderové determinace vidění, jakou je známá koncepce voyeuristického „mužského pohledu“ Laury Mulveyové,¹⁾ zůstávají pro většinu historiků umění příliš extrémní a podezřelé. Avšak jádro konstruktivistické teze, totiž představa, že vidění má svoji historii, že existovaly zvláštní, kulturně a historicky podmíněné způsoby vnímání, je už více než dvacet let centrálním axiomem, nedotknutelnou Pravdou vizuálních oborů, ale i dalších humanitních disciplín.²⁾

K pevnosti tohoto dogmatu napomáhá zajisté fakt, že není jen dítkem radikálních teoretických posunů posledních desetiletí, založených na vypjatém kulturním relativismu. Jeho předchůdce lze v různé podobě lokalizovat u velkých postav dějepisu umění, v době kdy se konstituoval jako vědecká disciplína. Stačí vzpomenout Heinricha Wölfflina a jeho dichotomii lineárního a piktorálního stylu, v níž se každý styl vztahuje ke svému způsobu vnímání, které definuje *Weltanschauung* daného období.³⁾ Nebo Erwina Panofského a jeho klasickou studii o perspektivě, kde rozlišuje mezi neměnnou a ahistorickou sférou smyslové zkušenosti a historicky proměnlivými styly, mezi nimiž existují *Anschauungen* a *Empfindungen*, společně utvářející vnímání prostoru v daném období.⁴⁾ Otto Pächt ve své esejí o metodě uměleckohistorické práce zase píše, že „naše primární smyslové dojmy se podstatně liší“ a základní potřebou historika umění je získat „neznámé vi-

1) Laura Mulveyová, *Vizuální slast a narativní film*. In: Libora Oates-Indruchová (ed.), *Dívčí válka s ideologií*. Praha: Slon 1999.

2) Srov. u nás recentně téma „dějiny vidění“ v časopise *Dějiny a současnost* (2007, č. 5), kde se k této tezi hlásí několik autorů. Viz též Václav Hájek, *Dějiny pohledu? Několik poznámek k historické a společenské relativizaci vidění*. *Estetika* 40, 2004, s. 219–240. V zájmu objektivit je třeba uvést, že v některých svých dřívějších pracích jsem rovněž psal o historické povaze vidění.

3) Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History. The Problem of the Development of Style in Later Art*. Edinburgh: R. & R. Clark 1932.

4) Erwin Panofsky, *Perspektive als symbolische Form*. In: K. Michels – M. Warnke (eds.), *Erwin Panofsky. Deutschsprachige Aufsätze*. Berlin 1998, sv. II, s. 664–756 (pův. 1927).

zuální návyky“, což není myšlenkový proces, ale „rekvalifikace nebo adaptace našich smyslových vjemů“.⁵⁾

Historické a kulturní podmíněnosti vidění byla věnována řada případových studií, neexistuje však žádná ucelená teoretická konstrukce, která by formulovala jeho obecné principy a mechanismy. To zřejmě není náhodné, neboť začteme-li se pozorně do jednotlivých studií, shledáme, že v naprosté většině případů jen vágně krouží kolem klíčových otázek: Kdo? Proč? Jak? – to jest jaká skupina lidí v dané periodě či kultuře viděla jinak, v čem konkrétně zvláštnost či jinakost jejich vidění spočívala a co bylo její příčinou. Při hlubším pohledu na (nevyslovené) předpoklady, na nichž jsou jednotlivé formulace historicity vidění postaveny, vyvstane řada problémů a otázek, které téměř posvátný axiom náhle staví do jiného světla. Ukáže se, že hledání a definování specifických režimů vidění stojí na chatrných konceptuálních a teoretických základech. Vyvracet takto pevné dogma, se přesto může jevit jako pošetilé. Především proto, že lze bez potíží snést řadu příkladů, že lidé různých dob a míst v určitém smyslu skutečně viděli jinak. Nicméně, jak se zde pokusím ukázat, fakt, že vidění je do určité míry kulturně podmíněné, ještě neznamená, že percepce či pohled mají historii.

Vidění a vizualita

Jedna z hlavních příčin životaschopnosti dogmatu o historičnosti vidění má metateoretickou či konceptuální povahu. Pro zastánce této teze je klíčové rozlišení mezi *viděním* a *vizualitou*. Ve stejnojmenné knize tuto polaritu před dvaceti lety formuloval Hal Foster: „Rozdíl mezi viděním a vizualitou signalizuje rozdíl uvnitř vizuálního – mezi mechanismy zraku a jeho historickými technikami, mezi surovými daty vidění a jeho diskursivní podmíněností...“⁶⁾ Převáděno do srozumitelnější paraboly, mezi viděním a vizualitou je podobný rozdíl jako mezi *sexem* (biologickým aktem) a *sexualitou* (kulturní konstrukcí).⁷⁾ Navíc angličtina jako jazyk, v němž se většina podstatných rozprav na toto téma odehrává, má i další možnost, jak tuto dichotomii vyjádřit: někteří užívají slova *vision* ve smyslu sociálně podmíněné aktivity (tj. ve stejném významu jako vizualita) v kontrastu k biologickému zření (*seeing*).

Taková polarita je jasná a užitečná mimo jiné proto, že ostře vymezuje hranice disciplinární kompetence: humanitně vzdělaný badatel se může zabývat vizualitou, zatímco vidění jako její nutný předstupeň či biologický substrát je pro něj v zásadě nezajímavé a přenechává jej exaktním disciplínám. Příkop mezi viděním a vizualitou prohloubily vlivné proudy současných kulturních studií, které jednostranně zdůrazňují sociální a diskursivní aspekty vnímání. Jedna z průkopnic této orientace, známá teoretička Mieke Balová příznačně tvrdí: „vidění není vizuální percepce.“⁸⁾ Vizualita jako diskurs –

5) Otto P ä c h t, *The Practice of Art History. Reflections on Method*. London:Harvey Miller 1999, s. 79, 86–87 (pův. 1977).

6) Hal F o s t e r, Preface. In: H. F o s t e r (ed.), *Vision and Visuality*. Seattle: Bay View Press 1988, s. ix.

7) Robert N e l s o n, Descartes's Cow and Other Domestications of the Visual. In: R. N e l s o n (ed.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*. Cambridge: Cambridge University Press 1996, s. 2–8.

soubor slov, postojů, hodnot a tabu vztahujících se k viděnému a k obrazům – je beze vší pochybnosti společensky a kulturně podmíněný a proměnlivý fenomén. Vizualita má historii. Ale platí totéž o vidění? Relevantní odpovědi se nedopátráme z teritoria vizuálních a kulturních studií ignorováním poznatků a rozprav o vidění samém, které se odehrávají v prostředí psychologie, kognitivní vědy a neurověd. Ve světle enormního pokroku poznání lidského vnímání, které tyto obory přinášejí, je výlučná fixace na sociální aspekty vnímání neproduktivní. Jinak řečeno, zabývat se hlouběji problémem historičnosti či konstruovanosti vidění pouze z pozic vizuálních studií či umělecké historie znamená chovat se jako středověký teolog, jemuž přehlížení poznatků optiky a astronomie umožňovalo věřit v geocentrický vesmír, jehož středem je placatá země.

Dogma historicky proměnlivé povahy vidění je hlášáno prostřednictvím řady dalších termínů, jejichž vymezení a vzájemný vztah jsou často nejasné. Můžeme číst o (historicky zvláštních) vizuálních praktikách, tradicích či zkušenostech, či dokonce o vizuální mentalitě. Jinou variantou je *okulární*, *vizuální* či *skopický režim*, pojem, který se využívá k pojmenování široce vymezených epoch vidění (např. barokní skopický režim).⁹⁾ Ještě širší záběr má „historie západního pohledu“ médiologa Régise Debraye, který vidění periodizuje do třech navazujících epoch: *logosféru* – od vynálezu písma k vynálezu tisku, dominovanou obrazy, které byly pojmány a uctívány jako kulturní idoly magickým pohledem; *grafosféru* – pokrývající dobu od vynálezu tisku k rozšíření televizního obrazu, jíž dominovaly obrazy, pojmávané a nahlížené jako umělecké reprezentace estetického pohledu a konečně *videosféru* – počínající globálním rozšířením televize, v níž převažují rychle cirkulující a nehmotné obrazy a jíž charakterizuje vizuální, ekonomický pohled: dívání se stává jinou formou spotřeby.¹⁰⁾ Zvláštní pozornosti se v oblasti *visual studies* i umělecké historie přitom těší vizualita moderní doby a geneze toho, co bývá označováno jako novověký či moderní způsob vidění (či skopický režim modernity).¹¹⁾

Takto široce formulované epochy či dokonce periodizace pohledu mají ovšem své zjevné limity. Zejména v prostředí umělecké historie se s mnohem větší odezvou setkaly mikrohistorické analýzy sociálních praktik vidění omezené na úzeji vymezené kulturní prostředí a dobu, tak jak je formulovali v sedmdesátých a počátkem osmdesátých let Michael Baxandall a Svetlana Alpersová s pomocí pojmů *dobového oka* a *vizuální kultury*. Jejich případové studie – dobové oko malířů a patronů italských měst doby *quattrocenta* a jihoněmeckých řezbářů 16. století u Baxandalla a nizozemské vizuální kultury 17. století a jejího popisného modu u Alpersové – jsou dnes všeobecně oceňovány jako jeden z nejvýraznějších impulsů pro dějiny umění posledních dekad.¹²⁾ Po vzoru Baxan-

8) Mieke B a l, Visual essentialism and the object of visual culture. *Journal of Visual Culture* 2, 2003, č. 1, s. 17.

9) Martin J a y, Scopic regimes of modernity. In: In: H. F o s t e r (ed.), *Vision and Visuality*, s. 3–28. Pojem skopického režimu (z latinského „scopium“ – dívat se na, vyšetřovat zrakem), původně použil filmový teoretik Christian Metz k označení kinematografického způsobu vidění (Ch. M e t z, *Imaginární signifikant: psychoanalýza a film*. Praha: Čs. filmový ústav 1991).

10) Régis D e b r a y, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard 1992.

11) M. J a y, Scopic regimes of modernity; Jonathan C r a r y, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: The MIT Press 1990.

12) Svetlana A l p e r s, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: Chicago University Press 1983.

dalla a Alpersové byly koncepty široce definovaných skopických režimů a modů vidění („renesanční vizualita“, „gotický pohled“), doplněny mnoha studiemi časoprostorově ohraničených kultur vidění. Můžeme tak číst například o „mezopotamské vizuální zkušenosti“, „raně středověkém vidění“, „byzantské či rané nizozemské vizualitě“, „čínské vizualitě doby Ming“ a podobně.¹³⁾

Co způsobuje proměny vidění?

V jakém smyslu bylo vnímání v určité periodě odlišné, co konstituuje kulturně a historicky zvláštní režimy percepce? A jaké mechanismy se podílejí na jejich vzniku a udržování? To jsou zásadní otázky, na něž bychom od stoupenců axiomu historie vnímání očekávali jasnou odpověď. Tu nám však neposkytují. Začněme druhou z otázek, na níž existují dva hlavní pohledy. Podle toho prvního, který předjímá již Walter Benjamin ve svém známém eseji o uměleckém díle v době mechanické reprodukce, se na historických proměnách vzorců vidění podílejí především média a technologie zobrazování.¹⁴⁾ Tuto tezi rozvinuli v posledních letech autoři jako Régis Debray a Jonathan Crary, kteří se podrobně věnovali působení optických a zobrazovacích médií na utváření měnících se vzorců percepce v moderní době. Kupříkladu dle Craryho rozšiřování nových vizuálních technologií od počátku 19. století proměnilo zejména mechanismy pozornosti ve vizuálním vnímání. Jinou variantu této koncepce reprezentuje psycholog Max Wartofsky, podle něhož samotná tvorba uměleckých děl nejpřímějším způsobem utváří a transformuje vidění. Nemá tu však zřetelně na mysli jen mnohokrát konstatovanou nespecifickou zkušenost, že setkání s velkým uměleckým dílem „otevívá oči“ či jinak obohacuje naše smysly, nýbrž bezprostřední korelaci mezi způsoby zobrazování a percepce. Píše:

Zobrazení ve své aktivní roli netoliko mapuje náš vizuální svět jako percepční danost, ale přímo artikuluje a přetváří samotné percepční capacity. [...] Tvrdím, že způsoby piktorálního zobrazování se začleňují do vyšších mozkových funkcí vidění jako naučené nebo získané ontogenetické odlišnosti v percepční aktivitě a že to, co můžeme nazvat „stylem vidění“, je přeneseno (mapováno) do kognitivních systémů lidí jako průvodní jev a důsledek adoptování určitých stylů zobrazování.¹⁵⁾

Odlišnou rovinu vysvětlení představují přístupy kulturních antropologů a sociálních psychologů, kteří od konce 19. století zkoumali vliv zevního prostředí a kultury na vizuální vnímání pomocí rigorózních experimentálních metod a kteří prokázali, že určité as-

13) Srov. např. různé studie in: R. Nelson (ed.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance*; Craig Clunas, *Pictures and Visuality in Early Modern China*. Princeton: Princeton University Press 1997, zejm. s. 102–133.

14) Walter Benjamin, Umělecké dílo v době mechanické reprodukovatelnosti. In: Týž, *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon 1979, s. 18–34.

15) Max Wartofsky, Art History and Perception. In: John Fisher (ed.), *Perceiving Artworks*. Philadelphia: Temple University Press 1980; M. Wartofsky, Sight, Symbol, and Society: Towards a History of Visual Perception. *Philosophical Exchange* 3, 1981, s. 23–38.

pekty smyslového vnímání ovlivňuje ekosystém a socio-kulturní prostředí. Z nich mimo jiné vzešla známá hypotéza takzvaného „tesařského světa“, vysvětlující, že lidé, kteří vyrůstali v prostředí silně prostoupeném stavebními prvky s přímými liniemi a pravými úhly, jsou snáze oklamáni určitým druhem optických iluzí ve srovnání s lidmi, kteří vyrůstali v přírodním prostředí prostém umělých linií a úhlů.¹⁶⁾ Otázka kulturního modelování lidské zkušenosti se v téže době vynořila jako stěžejní téma interpretativní či symbolické antropologie, kdy Clifford Geertz a další badatelé rozpracovali dodnes vlivné pojetí lidské mysli, vznikající a vyvíjející se na průsečíku nervového systému (mozku) a vnějších zdrojů aktivace – kulturních modelů a matic.¹⁷⁾ Tento model rezonuje i v soudobé vědě u psychologů zkoumajících rozdíly v kognitivních a percepčních procesech – kupříkladu mezi východoasijskými a západními kulturami.¹⁸⁾

Do spíše extrémní a kuriózní polohy převádí environmentální determinismus anglický historik umění John Onians. Ve své neuropsychologii stylu v renesanční Itálii dává do souvislosti obrazový styl a vizuální ekologii městského prostředí různých států apeninského poloostrova. Tak již Vasarim zmiňované linearitě florentského malířství a kresby lze podle Onianse porozumět ve světle faktu, že Florentňané 15. století měli vizuální mozkovou kůru adaptovanou na lineární konfigurace ve svém prostředí.

Páry a oblaka lombardské Mantovy netoliko formovaly neurální sítě těch, kteří tam žili, ale tato rekonfigurace byla impulsem pro umělce a jejich patrony k tomu, aby vytvořili nový řád, v němž mobilita a neurčitost oblak z nich vytvořila emblémy transcendentální moci.¹⁹⁾

A podobně barvy a zrcadelní vodních ploch v případě Benátek či plochy vytesaného bílého kamene ve městě a ostrých skal v jeho okolí v případě Verony determinovaly prostřednictvím specifického vidění styly místních umělců.

Tradice antropologických a kulturně-psychologických výzkumů vnímání ovlivnily i uměleckohistorické koncepty historičnosti vidění. Nejvýznamnějším způsobem nepochybně

-
- 16) Marshall S e g a l l – Donald C a m p b e l l – Melville H e r s k o v i t s, *The Influence of Culture on Visual Perception*. Indianapolis: Bobbs-Merrill Co. 1966; J. L. F i s c h e r, *Art Styles as Cultural Cognitive Maps*, *American Anthropologist* 63, 1961, s. 79–93. K širší diskusi těchto výzkumů z pohledu současné kulturní psychologie srov. Michael C o l e, *Cultural Psychology. A Once and Future Discipline*. Cambridge, MA: Harvard University Press 1996, s. 40–52; Bradd S h o r e, *Culture in Mind. Cognition, Culture, and the Problem of Meaning*. New York – Oxford: Oxford University Press 1996, s. 4, 22–24.
- 17) Clifford G e e r t z, *The Growth of Culture and the Evolution of Mind*. In: *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books 1973 (pův. 1962), s. 55–86.
- 18) Richard N i s b e t t – Takahiko M a s u d a, *Culture and Point of View*. *Proceeding Natl Acad Sci USA* 100, 2003, č. 19, s. 11163–11170; a zejména R. N i s b e t t, *The Geography of Thought: How Asians and Westerners Think Differently, and Why*. New York: The Free Press 2003.
- 19) John O n i a n s, *Alberti and the Neuropsychology of Style*. In: Luca C h i a v o n i – Gianfranco F e r l i s i – Maria Vittoria G r a s s i (eds.), *Leon Battista Alberti E Il Quattrocento. Studi in onore di Cecil Grayson e Ernst Gombrich*. Mantua 2001, s. 239–250. V jiné své práci Onians shledává zásadní rozdíly mezi řeckým a čínským uměním v odlišné vizuální ekologii obou civilizací (Chinese Painting in the Twentieth Century and in the Context of World Art Studies. In: Cao Y i q i a n g – Fan J i n g z h o n g /eds./, *Chinese Painting in the Twentieth Century: Creativity in the Aftermath of Tradition*. Hangzhou 1997, s. 500–503.)

v případě Baxandalla, který svoje dobové oko pojal jako specifickou manifestaci kognitivního stylu kultury a v jehož knize o malířích *quattrocenta* nalezneme odkaz na klasickou práci Segalla, Campbella a Herskovitse o vlivu kultury na vizuální percepci.²⁰⁾

Dobová mysl

I odpovědi na druhou z klíčových otázek – totiž v čem konkrétně spočívaly historicky jedinečné a zvláštní způsoby vidění, které různí autoři postulují, zůstávají zpravidla velmi obecné. Na rozdíl od antropologů a psychologů nemohou historici umění svoje definice opírat o přímé etnografické pozorování či exaktní experimenty. Z čeho tedy rekonstruují historicky zvláštní způsoby percepcí? Nejčastěji se je snaží vypořádat z charakteristik samotných uměleckých děl či stylů období, případně i dalších vizuálních zobrazení, které v dané kultuře cirkulovala.²¹⁾ Ta se tak stávají nejen indexem procesu svého vlastního vzniku, ale také indexem způsobů vidění jejich tvůrců a patronů, tedy nejen osobitého uměleckého vidění svého tvůrce, ale také určitého historického modu vidění, které z nich historik umění deduktivním postupem odečítá.²²⁾ To je sice logická taktika, avšak nelze přehlédnout, že skutečně hluboké a objevné popisy fenomenologie vizuálního prožitku (zření) uměleckého díla, které lze v literatuře nalézt, představují právě jen záznam individuálního vnímání, z něhož nelze odvozovat specifickou povahu kolektivně sdílených aspektů vizuální zkušenosti.²³⁾ Příslušné způsoby vidění bývají proto zpravidla charakterizovány velmi neurčitě. Příkladem budiž vysvětlení domnělé odlišnosti mezi raně a pozdně středověkým viděním, která má spočívat v rozdílu mezi rychlým pohledem, který umělecké dílo zachycovalo téměř jako úder, a protrahovaným pohledem, který dlí na obraze a nechá jej působit na diváka.²⁴⁾ Jonathan Crary věnoval dvě knihy obšírnému rozboru měnících se vzorců vizuální pozornosti v moderní době, avšak jiné roviny moderního vidění nezmiňuje.²⁵⁾ A tak by bylo možné pokračovat.

Neméně problematické je rekonstruování historické vizuality z písemných pramenů. Například četné pokusy o definování středověké vizuality se bez výjimky opírají o diskusi dobových teologických a filosofických pojednání či traktátů o optice. Výsledkem zákonitě bývá popis koncepce či teorie vidění rozšířené v dané době, nikoliv rekonstrukce

20) Michael B a x a n d a l l, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford – New York: Oxford University Press 1972, s. 40, 160.

21) Bret R o t h s t e i n, *Sight and Spirituality in Early Netherlandish Painting*. Cambridge: Cambridge University Press 2005.

22) Názorně to lze sledovat např. ve studiích publikovaných in: R. N e l s o n (ed.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance*.

23) Příkladem budiž T. J. C l a r k, *The Sight of Death. An Experiment in Art Writing*. New Haven – London: Yale University Press 2006; nebo analýzy vidění v textech: Michael F r i e d, *Courbet's Realism*. Chicago: University of Chicago Press 1990.

24) Cynthia H a h n, VISIO DEI. Changes in Medieval Visuality. In: R. N e l s o n (ed.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance*, s. 169–196.

25) J. C r a r y, *Techniques of Observer*; J. C r a r y, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, MA: Harvard University Press 2001.

reality vidění, to jest specifické povahy percepčních a kognitivních procesů, která charakterizovala vnímání určité skupiny lidí ve středověku.²⁶⁾

V literatuře, která se historické povaze vidění věnuje, tak výjimečné postavení stále zaujímají práce Michaela Baxandalla a to především proto, že se zpříma a jasně obrací k oběma výše zmíněným otázkám. Umělecká díla jsou pro něj depozitem lokálně podmíněných způsobů vidění a společenských praktik, avšak příslušné dobové oko rekonstruuje nejen z těchto děl a písemných pramenů, ale i dalších sociálních aktivit, které uvádí do vztahu s výtvarnými díly. Baxandall se nadto zcela adresně zabývá tím, na jaké rovině lidé jím zkoumaných kultur viděli jinak než my. Kapitulu o dobovém oku otevírá krátkým odstavcem, v němž popisuje počáteční fázi vizuální percepce, od vstupu světla odraženého objektem do oka po jeho dopad na buňky sítnice. Toto je pro něj okamžik, kdy

lidská výbava pro vizuální percepci přestává být uniformní. Mozek musí interpretovat surová data o světle a barvě, které dostává z tyčinek sítnice a činí tak pomocí vrozených dovedností a dovedností vyvinutých na základě zkušenosti.²⁷⁾

Následující stránky věnuje popisu oné „proměnlivé a kulturně relativní mentální výbavy, které mysl vnáší do interpretace vzorů vrhaných na sítnici“ – popisuje vlastně „dobovou mysl“ spíše než „dobové oko“: kategorie, s nimiž člověk klasifikuje vizuální podněty, zběhlost v rejstříku konvencí zobrazování a zkušenost v přijatelných způsobech vizualizace věcí, o nichž máme neúplnou informaci, znalosti s jejichž pomocí doplňuje to, co mu zrak poskytuje a konečně postoje vůči viděným objektům.²⁸⁾ Dobové oko jako projev kognitivního stylu dané kultury se manifestovalo v šíři vizuálních dovedností spojujících malíře a sochaře a jejich patrony. Kupříkladu zběhlost ve vnímání proporčních vztahů a redukci komplexních forem či detailního vizuálního rozlišování měla vazby k dalším zvyklostem. U italských kupců *quattrocenta* to byla jejich zkušenost s určitým druhem „kupecké matematiky“, jež je vybavovala schopností vizualizace objemů a proporcí. V případě patronů německé renesanční skulptury zase citlivost ke strukturním kvalitám různých typů dřeva nebo pozornost věnovaná kaligrafické linii v písmu, jež byla součástí vzdělanostní výbavy měšťanských kupeckých vrstev; či pozornost subtilních variací formalizovaného gesta během náboženských shromáždění a her.²⁹⁾ Autor rovněž nezapomíná poznamenat, že takové dobové oko nebylo vlastní celé tehdejší společnosti, ale právě jen určitým jejím vrstvám.

Ani Baxandall se však blíže nezabývá problémem, který je pro axiom historičnosti vidění zcela zásadní – totiž jak je ona mentální výbava ovlivněna nižšími percepčními me-

26) Viz kupř. studie Michaela C a m i l l e, *Before the Gaze. The Internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing*. In: R. N e l s o n (ed.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance*, s. 197–223.

27) M. B a x a n d a l l, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, s. 29.

28) Tamtéž, s. 29–32, 40.

29) M. B a x a n d a l l, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*. New Haven: Yale University Press 1980, s. 143–163.

chanismy a naopak. Kde a jak do biologického procesu vizuální percepce zasahují sociální a kulturní faktory a jak se vzájemně ovlivňují jednotlivé fáze vidění. Když píše o oněch variabilních a kulturně relativních faktorech percepce, dodává pouze, že ve skutečnosti nefungují v posloupnosti, ale paralelně a „tento proces je nepopsatelně složitý a stále nejasný, co se týká detailů jeho fyziologie“.³⁰⁾ Právě na tuto úroveň však musíme sestoupit, máme-li pokročit s řešením otázky historičnosti vidění.

Plasticita a kognitivní prostupnost vidění

Filosofové a psychologové dnes obecně akceptují, že vnímání je kognitivně podmíněné, to jest předurčené pojmy, kategoriemi, vírou a motivy subjektu. Před šedesáti lety publikoval Jerome Bruner tehdy radikální pohled, že hodnoty a potřeby předurčují vnímání a deset let poté filosof Norwood Hanson formuloval známý slogan, že „vnímání je obtížné teorií“ (*perception is theory laden*).³¹⁾ V téže době Ernest Gombrich zakládá svůj model vývoje zobrazování na pojetí konvenční povahy vizuálního vnímání.³²⁾ Vlivy různých druhů mentálních obsahů na vnímání byly od té doby potvrzeny pomocí stovek experimentálních studií. Určitý vliv si nicméně udržuje i minoritní názor, popírající kognitivní prostupnost vizuální percepce – staví na něm třeba modulární model vidění anglického neurobiologa Davida Marra z počátku osmdesátých let či jeden z významných soudobých teoretiků percepce Zenon Pylyshyn.³³⁾ Toto téma před několika lety ožilo i v diskusi na stránkách *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, ve zvláštním čísle věnovaném právě „historičnosti oka“. Filosof Arthur Danto, v polemice s (tehdy již zesnulým) psychologem Maxem Wartofskym, zastáncem teorie kulturní podmíněnosti vidění, zde striktně tvrdí, že „oko je transhistorické“ a vizuální procesy jsou kognitivně neprostupné. Danto rozlišuje mezi „minimální vizuální zkušeností“, jež je pro něj pouze „tvrdým jádrem rozšířeného vizuálního prožitku“, do něhož patří vnímání uměleckých děl.³⁴⁾ Na jiném místě píše, že

piktoriální kompetence není žádným zjevným způsobem ovlivněna historickými nebo kulturními odlišnostmi a takové historické a kulturní odlišnosti nepronikají

30) M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, s. 32.

31) Jerome Bruner – C. C. Goodman, Value and Need as Organizing Factors in Perception. *Journal of Abnormal Social Psychology* 42, 1947, s. 33–44; Norwood Hanson, *Patterns of Discovery: An Inquiry into the Conceptual Foundations of Science*, Cambridge: Cambridge University Press 1958.

32) Ernst Hans Gombrich, *Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon 1985 (pův. 1956).

33) David Marr, *Vision*. San Francisco: WH Freeman 1982; Zenon Pylyshyn, Is Vision Continuous with Cognition? The Case for Cognitive Impenetrability of Visual Perception. *Behavioral and Brain Sciences* 3, 1999, s. 341–423.

34) Arthur Danto, Seeing and Showing. *Journal of Aesthetic and Art Criticism* 59, 2001, č. 1, s. 1–9; A. Danto, The Pigeon within Us All: A reply to Three Critics. Tamtéž, s. 39–44; srov. rovněž odpovědi Noëla Carrolla, Whitney Davise a Marka Rollinse v témž čísle.

do vnímání. Tyto odlišnosti mohou vstupovat do naší interpretace toho, co vnímáme. Ale řada reakcí na obrazy se odehrává pod prahem interpretace. Piktoriální percepce nemá v podstatě co dělat s kulturou nebo historií. Vidění se netřeba učit.³⁵⁾

Rozpor mezi Dantem a Pylyshynem, kteří obhajují kognitivní neproniknutelnost na straně jedné a většinovým názorem jejich odpůrců na straně druhé v podstatné míře vyplývá z chápání samotného pojmu percepce. Dantova teorie staví na oddělení prvotní fáze vidění od vyšších, interpretativních úrovní, kultura a historie „následují“ za percepcí. Zdánlivě jde jen o sémantický problém: rozhodnutí zda „percepce“ či „vidění“ míníme celou kaskádu dějů od vstupu signálu do oka po porozumění viděnému, nebo pouze úvodní, biologickou a geneticky implementovanou část procesu vidění, za níž teprve následuje kognice či interpretace.³⁶⁾ Těmto konceptuálním nejasnostem se lze do jisté míry vyhnout, mnohem podstatnější je ovšem vlastní chápání hranice mezi biologickým a sociálním, rozdělení vnímání na fyziologický akt pouhého příjmu vizuálního signálu a vyšší interpretativní složky. Nové výzkumy ukazují, že jakkoliv je takové vymezení pevně zakořeněné, neodpovídá skutečnosti. Z nedostatku místa se zde omezíme jen na velmi stručnou diskusi.

Za prvé, jak neuroanatomové prokázali, zpětné neurální obvody, vedoucí z vyšších mozkových center k periferiím, početně převažují nad vzestupnými drahami. Vizuální signál postupující „zdola nahoru“ je provázen mohutnou paralelní (shora dolů) a laterální aktivitou, což dokládá, že takzvané *top-down* faktory ovlivňují vizuální percepci již na úrovni primární zrakové kůry V1. Řada studií z poslední doby prokázala klíčovou roli *top-down* analýzy při zpracování vstupujících vizuálních vjemů v kůře mozkové jak na neurobiologické, tak psychologické úrovni.³⁷⁾ Za druhé, další výzkumy potvrzují klíčovou roli, která ve vidění náleží strukturám jako je amygdala a thalamus, které řídí emoční odpovědi. Emoce prostřednictvím amygdaly modulují mechanismy selektivní vizuální pozornosti a zpracování vstupujícího podnětu ve vizuální mozkové kůře.³⁸⁾ Za třetí, budeme-li souhlasit s Baxandallem, že dobové oko v podstatné míře spočívá ve způsobech, jimiž divák rozpoznává, identifikuje a kategorizuje reálné i zobrazené objekty, nemůžeme přehlížet neurobiologické i psychologické výzkumy v této oblasti. Především objev specializovaných neuronů či korových oblastí, které jsou selektivně aktivovány kategoriemi stimulů, jakými jsou části těla, tváře, zvířata, nástroje, židle, budovy či scény, a vyvolávají tak (dosud nezodpovědné) otázky, zda či do jaké míry mohou být plastic-

35) A. D a n t o, Reflections on the Innocent Eye. In: A. D a n t o, *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, New York: Farrar-Straus-Giroux 1992, s. 15–32, cit. s. 29.

36) Poněkud překvapivě přetrvávají tyto nejasnosti i v prostředí filosofie mysli a exaktních věd, jak mj. ukázala diskuse k citovanému Pylyshynovu článku na stránkách *Behavioral and Brain Sciences*.

37) Mark F e n s k e et al., Top-down Facilitation of Visual Object Recognition: Object-based and Context-based Contributions. In: S. M a r t i n e z - C o n d e et al. (eds.), *Visual Perception, Fundamentals of Awareness, Multi-sensory Integration and High-order Perception. Progress in Brain Research Series 155*, 2006, s. 3–21; M. B a r et al., Top-down Facilitation of Visual Recognition. *Proceeding Natl Acad Sci USA USA* 103, 2006, č. 2 (leden), s. 449–54.

38) Elizabeth P h e l p s, Emotion and Cognition: Insights from Studies of the Human Amygdala. *Annual Review of Psychology* 57, 2006, s. 27–53, 46.

ké i základní neurální mechanismy rozpoznání vizuálních objektů.³⁹⁾ Neuropsychologové obdobně dokládají, že procesy rozpoznání objektů a percepční kategorizace jsou těsně provázány a nelze je oddělovat, respektive je třeba opustit představu ostré dělící čáry mezi percepčními a kognitivními aspekty vizuálního objektového porozumění.⁴⁰⁾ Rovněž teorie enaktivního nebo ztělesněného vidění ukazují na zastaralost dichotomie percepce – kognice.⁴¹⁾ Představa o jasně oddělených fázích příjmu „surového“ vizuálního signálu (čistě percepce) a kognitivně podmíněné interpretace viděného je tedy ve světle dnešních poznatků neudržitelná. Vědci zkoumající takzvanou perceptuální mikrogenezi analyticky rozlišují několik fází nevědomé i vědomé vizuální aktivity, avšak dosud není jasno v tom, kde objekt vidění vstupuje do vědomí.⁴²⁾

Z mnohem komplikovanějšího obrazu procesu vidění, který se z nových výzkumů vynořuje, nelze prozatím sestavit žádný ucelený model vztahů mezi jeho vyššími a nižšími úrovněmi. I s vědomím těchto limitů však bude užitečné vrátit se k Baxandallově definici dobového oka pokusem o její rozšíření alespoň o rámcově vymezené a široce pojaté fáze či aspekty procesu vidění v jeho biologické i sociální komplexnosti. Shora dolů, to jest od vyšších úrovní k nižším, to jsou: 1. pojmy, postoje, hodnoty a motivy (a jejich diskursivní artikulace) o vidění a obrazech – zhruba to, co pokrývá pojem *visuality*; 2. vzorce interpretace a porozumění (sémantické kategorie, s jejichž pomocí klasifikujeme vizuální podněty, zběhlost v rejstříku konvencí zobrazování, způsoby vizualizace věcí a vyvozování z obrazů apod.) – tedy kognitivní složky, silně ovlivněné prostředím a společností; 3. percepční strategie a procesy – mechanismy rozpoznání, identifikace a klasifikace objektů, vzorce sakadických očních mikropohybů, selektivní vizuální pozornosti, procesy nevědomé, ztělesněné emocionální a empatické odpovědi, příslušné motorické reakce apod. – procesy, které z větší části fungují pod prahem vědomí; 4. mechanismy detekce základních prvků scény – linií a hran, pohybu, barvy, binokulární disparity apod. a související aspekty raného vidění.

Takový model je samozřejmě jen analytickou pomůckou a neimplikuje striktní hierarchii, ani žádné ostré hranice mezi fázemi vnímání. Naopak, mezi všemi úrovněmi vidění i v rámci úrovně percepčních strategií, která nás zajímá nejvíce, existují četné zpětné

39) R. Quian Q u i r o g a et al., Invariant Visual Representation by Single Neurons in the Human Brain. *Nature* 435, 23. 6. 2005, s. 1102–1107; G. G o l a r a i et al., Differential Development of High-level Visual Cortex Correlates with Category-specific Recognition Memory. *Nature Neuroscience*, 10. 4. 2007, s. 512–522. Recentně publikované výzkumy vskutku naznačují, že předcházející percepční zkušenost zasahuje i způsoby, jimiž jsou objekty reprezentovány v kůře mozkové (Johannes H a u s h o f e r – Nancy K a n w i s h e r, In the Eye of the Beholder: Visual Experience and Categories in the Human Brain. *Neuron* 53, 15. 3. 2007, s. 773–775).

40) Thomas P a l m i e r i – Isabel G a u t h i e r, Visual Object Understanding. *Nature Reviews Neuroscience* 5, 2004, s. 291–394, 291.

41) Např. Dana Ballard uvádí několik experimentů, které zpochybňují hranici mezi percepcí a kognicí. D. B a l l a r d, On the Function of Visual Representation. In: Alva N o ě – Evan T h o m p s o n (eds.), *Vision and Mind. Selected Readings in the Philosophy of Perception*. Cambridge, MA: MIT Press 2002, zejm. s. 465–466.

42) Talis B a c h m a n, Microgenesis of Perception: Conceptual, Psychophysical, and Neurobiological Aspects; a Petra S t o e r i g – Bruno B r e i t m a y e r, Neural Correlates and Levels of Conscious and Unconscious Vision. In: Haluk Ö g m e n – Bruno B r e i t m a y e r (eds.), *The First Half Second. The Microgenesis and Temporal Dynamics of Unconscious and Conscious Visual Processes*. Cambridge, MA: MIT Press 2006.

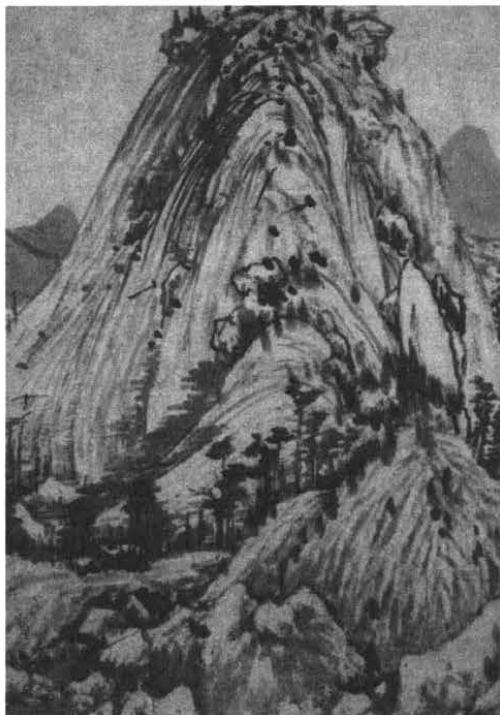
vazby a vlivy, jejichž prostřednictvím se biologicky dané, univerzální mechanismy mohou vzájemně podmiňovat s kulturními faktory. To lze demonstrovat s pomocí následujících tří příkladů. Vezměme nejprve pozornost jako jev, který funguje na úrovni kulturní, psychologické i neurobiologické. Jak upozorňoval Alois Riegel, pozornost je základní podmínkou, jakýmsi etickým imperativem, který musí provázet setkání s uměleckým dílem.⁴³⁾ Pragmatická zkušenost dokládá, že jakýkoliv smysluplný prožitek s výtvarným objektem vyžaduje pozornost v běžném, nespecifickém slova smyslu. Ze soudobého bádání pak víme, že selektivní vizuální pozornost ovlivňuje zpracování vizuálního signálu od samého počátku a moduluje všechny jeho navazující fáze, i když pro neurobiology vlastně pozornost sama není součástí vlastního vidění.⁴⁴⁾ Jeden z hlavních prostředků, jakým výtvarná díla působí na své diváky, je právě aktivování mechanismů jejich vizuální pozornosti, od něhož se počíná odvíjet jakýkoliv hlubší vizuální i mentální prožitek.⁴⁵⁾ Nepozornost mnoha soudobých diváků tváří v tvář uměleckým dílům (tj. nepozornost ve smyslu nezájmu, povrchního, těkavého prohlížení), která je symptomem i projevem kulturně podmíněného postoje na úrovni vizuality, má těsnou zpětnou vazbu s mechanismy pozornosti na mikroúrovni vizuálního kontaktu s obrazem. S pozorností bezprostředně souvisejí vzorce oční fixace a sakadických mikropohybů. Výsledek jakéhokoliv vidění obrazu – ve smyslu porozumění viděnému a reakci na ně – si každý divák do značné míry určuje právě vzorcem svého skenování obrazové plochy a očních fixací. Řízení sakadických pohybů je zčásti geneticky implementováno a má povahu reflexu, ale zčásti je kognitivně podmíněno. Jak prokázal již Yarbus před více než čtyřiceti lety a po něm řada následovníků, vzorce skenování se mohou lišit v závislosti na osobním pozadí diváka, jeho znalostech a bezprostřední motivaci k pozorování (tj. kupř. dle otázek položených divákovi).⁴⁶⁾ Můžeme však hovořit o kulturně (či dokonce historicky) specifických stylech sakadických pohybů? S největší pravděpodobností nikoliv. Nepochybná je pouze obousměrná komunikace mezi různými fázemi vnímání: mikroúroveň čtení obrazu ovlivňuje způsob, jakým do interpretace viděného vstupují sémantické kategorie a jiné obsahy myslí a naopak – tyto obsahy se podílejí na řízení programu skenování. Jiným příkladem složitých vazeb mezi biologickými a kulturními aspekty je ztělesněné prožívání obrazového významu. Podstatné dimenze významu mnoha obrazů (a uměleckých děl) jsou dostupné jenom prostřednictvím psychosomatické či emocionální reakce jejich diváků/uživatelů, která překládá vizuální vjemy do kinestetických mentálních ob-

43) Alois Riegel, *Das holländische Gruppenporträt*. Wien: Österr. Staatsdruckerei 1931; Margaret Olin, *Forms of Representation in Alois Riegel's Theory of Art*. University Park: Pennsylvania State University Press 1992.

44) Srov. nejnověji K. McAlonan et al., Guarding the Gateway to Cortex with Attention in Visual Thalamus. *Nature*, 20. 11. 2008, č. 7220, s. 391–394.

45) Viz L. Kesner, *Muzeum umění v digitální době. Vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*. Praha: Argo/Národní galerie 2000, s. 144–146; Mark Rollins, What Monet Meant: Intention and Attention in Understanding Art. *Journal of Aesthetic and Art Criticism* 62, 2004, č. 2, s. 175–188.

46) A. L. Yarbus, *Eye Movement and Vision*. New York: Plenum Press 1967; David Nott – Lawrence Stark, Eye Movements and Visual Perception. In: R. Held – W. Richards (eds.), *Perception: Mechanisms and Models*. San Francisco: WH Freeman 1971; Eileen Kowler, Cogito Ergo Moveo: Cognitive Control of Eye Movement. In: Michael Landy – Laurence Maloney – Misha Pavel (eds.), *Exploratory Vision. The Active Eye*. New York – Berlin: Springer Verlag 1996, s. 51–78.



*Chuang Kung-wang:
Obydlí v horách Fu-čchun (1350)
(tuš na papíře, 36x637 cm, detaily)*

razů a tělesných metafor. Nedávno objevené zrcadlové (rezonanční) neurální systémy v lidském mozku umožňují empaticky, implicitně porozumět nejenom viditelným akcím, ale také intencím, z nichž vycházejí, stejně jako některým smyslovým vjemům a emocím jiných lidí. Zrcadlový systém funguje tak, že pozorování druhých lidí spouští pomocí neuronálního motorického programu automatickou, nevědomou „ztělesněnou simulaci“ akcí, intencí, vjemů a emocí pozorovaných osob. Tato ztělesněná simulace je neurálním podkladem empatie a porozumění myslí druhých a je nepochybně biologicky univerzálně implementována. Nicméně, jak současné výzkumy naznačují, aktivace ztělesněné simulace a empatické reakce není zcela automatická a závisí alespoň zčásti na kontextuálním zhodnocení – jinak řečeno, specifické podmínky pravděpodobně modulují biologickou neurální odpověď diváků toho samého obrazu.⁴⁷⁾

Kulturně podmíněné rozdíly ve vidění vystupují snad nejzřetelněji na úrovni základního porozumění obrazu – rozpoznání a identifikace objektů v obrazové scéně je vždy podmiňováno znalostmi, vírou a dalšími mentálními obsahy, jakož i kontextem, v němž je zobrazení prezentováno. Ideální příklad poskytuje religiózní a rituální umění různých dob a kultur. Pro příslušníka kultury („věřícího“) často mizí rozdíl mezi zobrazením a realitou, v soše piety, Bódhistavy nebo mrtvého předka doslova *vidí* nikoliv zobrazení či artefakt, ale reálně přítomnou božskou bytost, a tak se k ní i chová.⁴⁸⁾ Interpretativní vidění, v němž dochází k fúzi zobrazení s jeho modelem, je speciálním případem fenoménu

47) K tomu podrobněji srov. L. K e s n e r, Dějiny umění a teorie mysli. *Umění* 56, 2008, č. 1, s. 16–28; a L. K e s n e r, Ztělesněný význam, empatie a porozumění uměleckým dílům. In: *Kognice 2007*, sborník z konference. Olomouc, v tisku.

48) Dokladů je v umělecko-historické i antropologické literatuře bezpočet. Obsáhle toto téma zpracovává David F r e e d b e r g, *Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: University of Chicago Press 1989.

vidění coby/vidění něčeho v něčem (*seeing as/seeing in*), který hraje klíčovou roli ve vnímání výtvarného umění i filmu. V případě statických artefaktů se mechanismus *seeing as/in* týká především schopnosti vnímat stopy pigmentů na obrazové ploše nebo určité grafické konfigurace jako konkrétní předměty a celé scény.⁴⁹⁾ Tato schopnost je zčásti univerzální a geneticky implementovaná, ale zčásti opět kulturně podmíněná. Například specifika vidění čínských literátů (o němž máme díky bohaté literární dokumentaci jistotu představu) v podstatné míře spočívá v jiné aktivaci *vidění coby*. Tam, kde současný divák na obraze vidí ve vrstvách tuše a barvy skály, hory, stromy a další objekty vytvářející krajinou scénérii, vlastník „literátského oka“ viděl rovněž (a často především) primárně grafické prvky, z nichž se obraz skládá – stopy, doteky a tahy štětce (tzv. *cchun*) a interpretoval si je coby otisk jedinečné tvůrčí osobnosti či archaickou citaci rukopisu dávného mistra. Můžeme snad říci, že měl schopnost „přepínat“ mezi možnostmi, které plocha obrazu skýtá – vnímat jej alternativně jako obraz krajiny a rukopis jejího autora. (Tuto možnost má samozřejmě i netrénovaný divák, ovšem s tím podstatným rozdílem, že na úrovni mikrostruktury obrazu vidí právě jen jednotlivé grafické elementy, které pro něj nejsou obdařeny sémantickým smyslem). Takové vidění, taková plasticita *seeing as* původního publika – čínských literátů – je příkladem dobového oka ve smyslu, jak o něm píše Baxandall – tedy je podmíněna kategoriemi, znalostmi a dalšími kognitivními obsahy. Mechanismus *seeing as/in* je bezesporu kulturně modulovaný a podmíněný, avšak zákonitě musí vycházet z úrovně percepčních strategií a mechanismů a to způsobem, který dosud nejsme schopni jakkoliv pochopit.

Oko a mysl experta

Předcházející diskusi můžeme shrnout do konstatování, že vnímání je do určité míry variabilní už na úrovni percepčních strategií a procesů, které se ovlivňují zpětnými vazbami s vyššími kognitivními funkcemi a že tato plasticita má alespoň zčásti kulturní podklad. Empirické důkazy o kulturním vlivu na percepci jsou ovšem spíše skromné. Kromě výše zmíněných experimentálních výzkumů,⁵⁰⁾ lze uvést některé nové poznatky, prokazující například rozdíly mezi příslušníky různých kultur ve vzorcích očních pohybů při pozorování statických scén nebo rozdílné strategie extrakce vizuálních informací z lidské tváře.⁵¹⁾ (Je však třeba zdůraznit, že u těchto studií šlo o velmi široce definované kultury – přesněji skupiny obyvatel, které spojovala především rasa a místo pobytu: Američané vs. Číňané.) Do vnímání snad může zasahovat i náboženská víra – nedávné zkoumání doložilo, že v jiných rysech identická skupina nizozemských kalvinistů se lišila od svých krajanů ateistů ve způsobu, jakým si všímali a zpracovávali globální a lokální rysy kom-

49) K mechanismu *seeing as/in* viz kupř. Richard W o l l h e i m, *Art and Its Objects*. Oxford – New York: Oxford University Press 1980 (2. vyd.); R. W o l l h e i m, *Painting as an Art*. New Haven – London: Yale University Press 1987, s. 46–79. Viz též L. K e s n e r, *Imaginace a výtvarné umění: nové perspektivy starého vztahu*. *Umění* 53, 2005, č. 3, zejm. s. 216–218, s dalšími odkazy.

50) Srov. M. S e g a l l – D. C a m p b e l l – M. H e r s k o v i t s, *The Influence of Culture on Visual Perception*.

51) C. B l a i s e t al., Culture Shapes How We Look at Faces. *PloS ONE* 3, 20. 8. 2008, e 3022.

plexního stimulu.⁵²⁾ Avšak nejlépe dokumentované příklady plasticity vidění jsou výsledkem percepčního tréninku a budování profesně specifických vizuálních dovedností, jakými se vyznačují pozorovatelé-experti – například radiologové⁵³⁾, někteří sportovci nebo interpreti technických obrazů. Zvláštní charakter či kvalita jejich vidění je dána několika faktory: 1. vysoce trénovanou pamětí jiných obrazů a mimořádnou sémantickou pamětí: databází vědomostí a informací relevantních pro daný interpretativní úkol⁵⁴⁾; 2. souborem speciálně vyladěných mechanismů jako jsou vzorce sakadických mikropohybů a selektivní vizuální pozornosti; 3. efektivním spojením mezi těmito procesy a vyššími kognitivními centry; a konečně 4. schopností mobilizovat tyto zdroje a využít je dle požadavků konkrétního zobrazení a specifické povahy interpretativního úkolu.⁵⁵⁾ Tento typ vizuální plasticity, charakterizující vidění expertů je typický i pro některé diváky uměleckých děl, jakými jsou umělci, znalci (a v různé míře další jejich uživatelé), jejichž zvláště vyladěné vnímání vychází z opakované, často dlouhodobé zkušenosti a percepčního tréninku s určitým typem uměleckých děl.⁵⁶⁾

Takto získané percepční dovednosti a strategie se netýkají veškerého vidění, ale vztahují se pouze na některé jeho aspekty a to vždy ve vztahu k určité kategorii vizuálních objektů. Rozdíly ve způsobech skenování, vizuální pozornosti a jiných percepčních mechanismech, které si u středověkého diváka vynucovaly různé typy objektů, jež byly objektem jeho vidění – například oltářní obraz, iluminovaný rukopis, monstrance a skulptura a jiné, jsou stejně důležité jako rozdíly ve vyšších kognitivních funkcích mezi takovým divákem a jeho současným protějškem. Zdůrazněme ještě, že tyto percepční strategie se v případě uměleckých děl netýkají jen mozku a oka, ale vždy celého těla, takže v mnoha případech zahrnují motorické a jiné tělesné aspekty. To je logické, vezmeme-li v úvahu, že většina uměleckých děl nebyla stvořena toliko k prohlížení, ale k nějaké formě zacházení či manipulace, vizuální vnímání tedy tvořilo nedílnou součást akce či nějaké formy ztělesněné reakce vnímajícího subjektu.⁵⁷⁾

52) L. S. C o l z a t o et al., Losing the Big Picture: How Religion May Control Visual Attention. *PLoS ONE* 3, 12. 11. 2008, e 3679; H. C h u a et al., Cultural Variation in Eye Movements during Scene Perception. *Proceeding Natl Acad Sci USA* 102, 30. 8. 2005, s. 12629–12633.

53) P. R o b i n s o n, Radiology's Achilles Heel: Error and Variation in the Interpretation of the Rontgen Image. *British Journal of Radiology* 70, 1997, s. 1085–1098; Alan L e s g o l d et al., Expertise in a Complex Skill: Diagnosing X-Ray Pictures. In: Michelene C h i – Robert G l a s e r – M. J. F a r r (eds.), *The Nature of Expertise*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum 1988, s. 311–342.

54) Výzkumy ukazují, že hluboká sémantická znalost ovlivňuje vnímání nejen na vyšších úrovních, ale vstupuje i do počátečních fází percepce (R. R a h m a n – W. S o m m e r, Seeing what We Know and Understand: How Knowledge Shapes Perception. *Psychon Bulletin Review* 15, 2008, č. 6, s. 1055–1063).

55) L. K e s n e r, Obrazy a modely ve vědě a medicíně. In: Marta F i l i p o v á – Matthew R a m p l e y (eds.), *Možnosti vizuálních studií. Obrazy-texty-interpretace*. Brno: Barrister a Principal 2007, s. 173–176.

56) K znalectví jako zvláštní formě percepčního tréninku srov. Hayden M a g i n n i s, The Role of Perceptual Learning in Connoisseurship: Morelli, Berenson, and Beyond. *Art History* 13, 1990, č. 1, s. 104–117.

57) To je zřejmé zejména v rámci modelu enaktivního nebo ztělesněného vnímání, které zdůrazňuje, že percepce je výsledkem interakce mezi mozkem, tělem a prostředím. Slovy předního zastávce této teorie Alvy Noë „vidění je cosi, co děláme, nikoliv cosi, co se odehrává v našem mozku“. Srov. A. N o ë, *Action in Perception*. Cambridge, MA: MIT Press 2004; k senzomotorické subjektivitě srov. rovněž Evan T h o m p s o n, *Mind in Life. Biology, Phenomenology, and the Sciences of Mind*. Cambridge, MA: Harvard University Press 2007, s. 243–266.

Podkladem specifické vyladěnosti či modulace vizuálních procesů expertů je neuronální synaptická plasticita. Jak bylo experimentálně potvrzeno, způsob, jakým buňky vizuální kůry odpovídají na daný podnět, závisí na předcházející historii jejich stimulace, povaha obrazové zkušenosti proměňuje některé aspekty vnímání a schopnosti interpretace vizuálních stimulů, a to i v dospělosti.⁵⁸⁾ Plasticita přitom není omezena na úroveň neuronů a jejich synapsí, ale má pokračování na úrovni behaviorální a sociální.⁵⁹⁾ Teorie bio-kulturního konstruktivismu popisuje (ovšem pouze na teoretické rovině) zpětnou vazbu: lidský mozek generuje kulturu, která zpětně generuje změny v mozku. Jakmile byl jednou mozek proměněn nějakou formou sociální zkušenosti, tato změna se odrazí na behaviorální úrovni, v odlišné interakci dotyčného s prostředím, což modifikuje či stabilizuje existující kulturní milieu.⁶⁰⁾ Plasticita ovšem není všemocná, nýbrž funguje v rámci tvořeném genetickou výbavou. Zvláštní podoba expertního vidění (kupř. zmíněného vidění čínského literáta doby Jüan nebo člena středověké náboženské kongregace) je tak sice zákonitě kulturně podmíněná (neboť zobrazení, která vyladují jejich zvláštní vidění jsou samy kulturními objekty). Z toho však nikterak nevyplyvá, že by příslušníci dotyčné kultury jako celek viděli jinak, jasně specifikovatelným a historicky odlišitelným způsobem.

Dobové oko hráčů počítačových her

K ilustraci tohoto zásadního faktu nám poslouží stručný pohled na jeden konkrétní příklad expertního vidění, jež lze do určité míry empiricky specifikovat. V několika svých předcházejících pracích jsem se zabýval vlivem vizuální kultury současnosti, médií a technologií masové zábavy na vnímání statických uměleckých děl v muzeích.⁶¹⁾ Ve většině počítačových her záleží úspěch hráčovy interakce s médiem na jeho schopnosti okamžité reakce, často založené na instinktivní reakci a identifikaci. Osoba opakovaně ponořená do takového vnímání, orientovaného na okamžité akční zhodnocení jeho výsledku může mít sklon přenášet tento způsob i do svého vnímání statického, izolovaného obrazu v muzeu – pokud samozřejmě takový prožitek vůbec podstoupí. Většina pohyblivých obrazů vyžaduje od svých diváků, aby pochopili vztahy mezi obrazy spíše než vztahy uvnitř jednoho statického obrazu. Vyslovil jsem domněnku, že povaha obrazové

58) K percepčnímu učení a senzorické plasticitě existuje obrovská literatura, srov. nejnověji Sonja Hofer et al., Experience Leaves a Lasting Structural Trace in Cortical Circuits. *Nature*, 12. 11. 2008, online: (doi:10.1038/nature07487) a přehledně: Manfred F a h l e, Perceptual Learning and Sensory Plasticity. In: Larry S q u i r e (ed.), *Encyclopedia of Neuroscience online*. Elsevier 2009, s. 523–533.

59) Steven P i n k e r, *The Blank Slate. The Modern Denial of Human Nature*. London: The Penguin Press 2002, s. 81–102.

60) Paul B a l t e s – Patricia R e u t e r - L o r e n z – Frank R ö s l e r (eds.), *Lifespan Development and the Brain. The Perspective of Biocultural Co-Constructivism*. Cambridge: Cambridge University Press 2006. Vztah mezi synaptickou neurální plasticitou, genetickou změnou a kulturní evolucí popisuje rovněž teorie neurální epigenetice francouzského neurobiologa Jean-Pierre C h a n g e a u x e. Srov. J.-P. Changeaux, *The Physiology of Truth. Neuroscience and Human Knowledge*. Cambridge, MA: Harvard University Press 2004.

61) L. K e s n e r, *Muzeum umění v digitální době*, s. 104–114, 137–140; L. K e s n e r, The Role of Cognitive Competence in the Art Museum Experience. *Museum Management and Curatorship* 21, 2006, s. 4–19.

zkušenosti, které je takový divák vystaven, může ovlivňovat biologické mechanismy percepce a následně i možnosti prožitku s různými druhy výtvarného umění. Nově publikované experimenty potvrzují, že soustavné užívání s počítačovými hrami ovlivňuje některé aspekty vizuálního vnímání jejich hráčů.⁶²⁾ Ve světle těchto výzkumů je o něco pravděpodobnější moje hypotéza, že tisíce a miliony mikro-interakcí s pohyblivými obrazy, nakumulované od raného dětství, kdy je kortex zvláště plastický, má u těchto hráčů za následek mikrostrukturální modifikace mozku, které ovlivňují mechanismy selektivní pozornosti, sakadických pohybů, procesů rozpoznávání a dalších vizuálně-kognitivních procedur, způsobem, který činí vnímání statických uměleckých děl obtížným, či nezajímavým.⁶³⁾ Osoba, vystavená opakované a dlouhodobé interakci (často v rozsahu tisíců uživatelských hodin) s takovými formami médií vůbec nezažije zkušenost, že uspokojivý prožitek vizuálního zobrazení může vzniknout i jinak, například na základě pečlivého, dlouhého vidění, a že na takovém prožitku je třeba aktivně pracovat.

V tomto smyslu by snad bylo možné hovořit o „dobovém oku“ či „skopickém režimu“ hráče počítačových her 21. století. Jde o variantu percepční specializace, expertního oka/mysli, analogickou radiologům či jiným divákům. Některé z aspektů vnímání těchto lidí jsou vytrénované a optimálně přizpůsobené pro počítačové hry a interakce, které vyžadují, což – jak jsem naznačil – pravděpodobně určitým způsobem ovlivňuje i jejich prožitek jiných typů obrazů. Nelze však říci, že by Tito lidé uniformně viděli „jinak“ – experimentální zkoumání by nepochybně prokázalo, že v řadě měřitelných aspektů percepce se počítačová hráči neliší od ostatní populace. Taková vizuální specializace tak sice může charakterizovat určitou skupinu, ale vždy je vlastní individuálním nositelům a není geneticky transformována (alespoň nikoliv v časovém měřítku, které je relevantní z hlediska studia kultury). V dnešní společnosti pravděpodobně existuje celá řada podobných (méně vyhraněných a experimentálně neprokazatelných) modalit percepčních dovedností, podmíněných různými společenskými faktory. Ale rozhodně nemůžeme uvažovat o existenci jakéhosi „dobového oka současnosti“, neboť nejsme žádným způsobem schopni specifikovat, komu by bylo vlastní, co vše jej charakterizuje a v čem se odlišuje od jiných podobně vymezených modalit vidění.

Závěr

Soudobé vědecké poznání poskytuje nové důkazy o tom, že vizuální vnímání je kognitivně prostupné nejen na úrovni sémantických kategorií, vzorců interpretace a porozumě-

62) Srov. C. Shawn Green – Daphne Bavelier, Action Video Game Modifies Visual Selective Attention. *Nature* 423, 29. 5. 2003, s. 534–537; Maximilian Riesenhuber, An Action Video Game Modifies Visual Processing. *Trends in Neurosciences*, 27. 2. 2004, s. 72–74; C. Green – D. Bavelier, Enumeration versus Multiple Object Tracking: the Case of Action Video Game Players. *Cognition* 101, 2006, s. 217–245; W. Bot et al., The Effects of Video Game Playing on Attention, Memory, and Executive Control. *Acta Psychologica* 129, 2008, č. 3, s. 387–398.

63) Možné vysvětlení neurobiologického mechanismu, které jsme v této souvislosti vyslovil, tj. že soustavné užívání těchto médií znamená výraznou stimulaci pro dorsální proud vidění (vidění pro akci), zatímco ventrální (parvocelulární) dráha (percepční vidění) není dostatečně vyladěná zkušeností, zůstává hypotézou.

ní, ale mnohem níže – zčásti již od percepčních strategií a procesů. To na druhou stranu nikterak neznámá, že plasticita zásadně předurčuje charakter vnímání. Vizualní percepce na úrovni základních mechanismů a percepčních strategií zůstává z velké části uniformní, geneticky implementovaná a imunní vůči kulturním vlivům (čínští piloti přistávají bez problémů na západních letištích, navzdory neexistenci geometrické perspektivy v čínské kultuře, jak připomíná Arthur Danto).⁶⁴⁾ Pouze některé z těchto mechanismů jsou kognitivně přístupné a determinované kulturou, přičemž kultura operuje na mnoha úrovních: na některé (limitované) aspekty zřejmě působí fyzické prostředí, na jiné možná rasa, pohlaví, či náboženská víra. Významnější rozdíly v percepčních procesech vyplývají především ze specifické povahy obrazové zkušenosti, jak jsme ji právě popsali. Plasticita vidění je vždy záležitostí individuální osobní zkušenosti,⁶⁵⁾ a druhotně může nabýt skupinové povahy – jako tomu bylo či je u čínských literátů, středověkých kleriků, hráčů počítačových her, operátorů letištních rentgenů, nizozemských měšťanských patronů 17. století a řady dalších skupin. V určitých obdobích takové skupiny diváků-expertů tvořily poměrně významnou část populace či představovaly společenské a kulturní elity, schopné svoji vizuální zkušenost nějak reflektovat a vytvořit kolem ní diskursivní a ideovou obálku – sféru vizuality. Plasticita vidění však nikdy není generalizovaná ani historická, v tom smyslu jak axiom historičnosti vidění implicitně předpokládá: 1. netýká se vidění a všech aspektů percepce *in toto*; 2. netýká se všech příslušníků kultury či lidí žijících v daném období a 3. specifické modality vidění, které jsme (jen výjimečně přesnějším způsobem) schopni definovat a vymezit, neodpovídají historickým periodám (raný středověk, gotika, modernismus...). Namísto skopického režimu či dobového oka určité historické periody můžeme uvažovat o krátkodobé, reverzibilní plasticitě některých aspektů vizuální percepce, podmíněné zkušeností se specifickým druhem vizuálních zobrazení, která je vlastní pouze určité skupině obyvatel. Ze všech aspektů, které ovlivňují plasticitu vidění, mají ty vysloveně historické relativně nejmenší váhu. V tomto smyslu platí, že vidění nemá historii.

doc. PhDr. Ladislav Kesner, Ph.D. (1961)

Přednáší v Semináři dějin umění Filozofické fakulty Masarykovy univerzity. Zabývá se mj. teorií vizuálního umění a problematikou vnímání. Je mj. autorem knih: *Vizuální teorie. Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech* 1997, 2005); *Muzeum umění v digitální době. Vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti* (2000).

(Adresa: Seminář dějin umění FF MU, Arne Nováka 1, 60200 Brno)

64) Tento příklad užívá Artur Danto v citované debatě o historičnosti oka (viz pozn. 34).

65) Analogii představuje poměrně dobře prozkoumaná synaptická plasticita u hudebníků, kde badatelé rovněž zdůrazňují rozhodující roli osobité zkušenosti individuální „muzikální mysli“. Srov. Oliver V i t o u c h, *The Musical Mind: Neural Tuning and the Aesthetic Experience*. In: P. B a l t e s – P. R e u t e r - L o r e n z – F. R ö s l e r (eds.), *Lifespan Development and the Brain*, s. 217–236.

SUMMARY

VISION HAS NO HISTORY

Ladislav Kesner

The essay critically examines the notion of historicity of vision which has been widely accepted as one of the central axioms shared by visual studies, art history and film studies. Taking into account recent progress in vision research – in psychology, cognitive science and neuroscience – it focuses on the issues of plasticity and cognitive penetrability of vision. It is argued that plasticity of vision is neither generalized nor strictly historical in a sense it is usually proposed. Rather than general “scopic regime” or “period eye” of certain historical epoch, there were short-term, reversible plasticities of certain aspects of visual perception, underlied by (mostly professionally induced) perceptual specializations.

Translated by Ladislav Kesner