

Ladislav Kesner : Vizuální teorie *Současné angloamerické myšlení o vizuálních dílech*

1 *Ladislav Kesner: Teorie, vizuální zobrazení a dějiny umění*
(úvod, bez vybraného tématu)

V tomto úvodu ke knize Ladislav Kesner odůvodňuje potřebu teoretického základu pro dějiny umění, které nemohou být oddělené od kritické reflexe. Počínaje 70. léty, objevuje se potřeba nového promyšlení přístupu dějin umění již v angloamerickém prostředí. Je kritizována stagnace této vědy, pomíjení subjektivity historika a nutnost začlenění sociálních souvislostí děl, protože nejsou univerzálními hodnotami, ale vždy souvisejí se soudobým diskurzem (s tímto přichází **Michael Baxandall**, jehož práce je také součástí knihy). Podle Kesnera nejde již o idealistický dějepis umění.

Studium umění je ale již v některých kruzích od 60. let ovlivňováno poststrukturalismem, na teorii je uplatňována dekonstrukce (hledání dříve neartikulovaných předpokladů stávajících uměnovědných metod) - vývoj už není pojímán jednoduše lineárně, a neskládá jen ze syrových faktů. To, co nyní nazýváme dějiny je považováno za projev současného společenského diskurzu

I autor byl ve starším pojetí dějin umění považován za nadčasovou entitu a dílo bylo interpretováno jako jeho záměr, podle tohoto nového přístupu, ale přichází nutnost zařazení subjektivity interpretátora a vlivu prostředí ve kterém žije. Pak je také na řadě upustit od hledání jediné správné interpretace, přichází hledání odborně přijatelných a originálních interpretací. Střet poststrukturalistického a tradičního pojetí dějin umění popisuje v této knize **Craig Owens**.

Ladislav Kesner ale připomíná, že sebekritičnost je nutná i u poststrukturálního pojetí dějin umění. Relativismus a důraz na subjektivitu však považuje za intelektuální oživení, které vede k rozsáhlé reflexi a sebereflexi, což může vést i k tomu, že dějiny umění budou teoretickým východiskem i pro jiné humanitní obory.

Příspěvky v knize jsou pak podle autora přehledem současných přístupů k dějinám umění a rozbor jejich oblastí:

OBJEKT: Dějiny umění se mění v dějiny zobrazování, protože předmětem jejich studia nejsou již jen objekty "vysokého umění", ale mnohem širší spektrum výtvarných artefaktů, zahrnující netradiční objekty. A mimo italskou renesanční kulturu se objevují i jiné metodologické a historiografické zdroje dějin umění - jde o jejich antropologizaci - zahrnování a studování významu dalších forem (např. čínské malířství 19. století). Tímto tématem se zabývá příspěvek **Davidy Freedberga**.

MORFOLOGIE, REPLIKACE, STYL: Určení stylu podle tradičního pojetí je věcí pozorování vnější podobnosti (morfologie), ale i toto vyžaduje nutně teoretickou reflexi procesu vidění, jako např. rozlišování záměrných a nahodilých znaků díla, či analýza způsobu řazení děl do sekvencí a sérií.

ZOBRAZENÍ: Ernst Gombrich pro poválečné období definoval zobrazení psychologicky jako odpovědi na obrazové konvence doby. Poststrukturalismus ale vidí zobrazování jako nástroj ideologických či politických zájmů - reprezentace je založena na teoretických východiscích.

INTENCE A VÝZNAM, ZOBRAZENÍ A TEXT: Metody interpretace děl - ikonografie ztotožňuje význam díla a autorskou intenci a tvrdí, že existuje jeden jediný význam, který má být odhalen. Na druhé ale objevila důležitý fakt celistvosti významu,

který je jistým prožitkem. Intence autora ale již není považována za čistě mentální konstrukci, vychází z jeho sociálních a historických podmínek. K tomuto píše **Michael Baxandall** a **David Summers**.

Sémiologií je umění považováno za aktivní znak, v němž hraje roli konvence, je jakoby vizuálním textem. Vztahem umění a znaku (či textu v obrazovém díle) studuje i **Norman Bryson** a **David Summers**.

DÍLO A KONTEXT/UMĚNÍ A SPOLEČNOST: Zde opět nacházíme poststrukturalistický zájem o kontext umění. Ani ten však není statický, jakou část kontextu umělec transformuje do svého díla je podle **Normana Brysona** výsledkem interakce.

SUBJEKT: Současná kritika se snaží konstruovat umělce psychologicky jako subjektivitu (zde se uplatňují feministické přístupy, gender studies, ...). I divák je nahlížen jako subjektivita, která interpretováním díla provádí vlastně další kreativní činnost.

METAJAZYK DĚJIN UMĚNÍ: **M. Baxadall** - zkoumá problém použití slov při popisu výtvarného objektu - spojení jazyka a vizuálních kvalit díla. **D. Summers** - použití slov při popisu díla, která obsahují dnes již neodlišitelné metafory a příměsí., rozbor vzorců vyvození historických závěrů z formy díla.

Nakonec se autor zaměřuje na české dějiny umění. Zmiňuje jejich teoretickou nedostatečnost z důvodu nedostupnosti zahraničních materiálů v době socialismu, po které následovalo hledání univerzálních hodnot (v té době již v zahraničí překonaný přístup), k jejichž relativizaci se český dějepis umění teprve obrací.

2 *Whitney Davis*: Symboly v dějinách a jejich objevování

téma: symboly a jejich využívání, vizuální trendy, reklama

Whitney Davis problematizuje pojem znaku a z něho vyplývající pojmy symbol a zobrazení. Kritizuje samozřejmý přístup dějin umění k tomuto, i zde je totiž nutná reflexe.

Na příkladu znaků, které se objevily v jeskyni na hoře *Gargas v Pyrenejích* (jsou staré 20 000 let) ukazuje, že jejich popis nám nemůže příliš dobře přiblížit co tyto znaky pro tehdejší obyvatele skutečně znamenaly, záleží totiž na „metodě“ jakou si člověk či společnost znaky vysvětluje, proto je postavení těchto znaků nejasné. A ještě navíc, pokud byl nějaký znak či zobrazení úplně první, odkud se bere jeho koncepce?

Zobrazení je totiž dvojsmyslné – podle nějakých standardizovaných měřítek může být věrným zobrazením čehokoliv a na druhé straně pokud připomíná nějaký předmět, ještě to nemusí znamenat, že jej představuje – nemůžeme s jistotou říci, že vůbec je zobrazením. Jde o vidění něčeho v něčem – takto člověk nakládá s dvojsmyslnými vjemy. Pokud se takové spojení nějak ustálí, vzniká konvence. Symboly tak např. v reklamě mohou skutečné konvence upevňovat či tvořit s poukazem na „normálnost, běžnost, každodennost“ zdánlivě konvenční způsob nahlížení na to co je prezentováno. I takto lze pracovat s dvojsmyslností zobrazení

Vlastností znaků je podle Davise opakování, které je důkazem, že se ujaly, že v nich někdo skutečně něco viděl, a jakožto za tímto účelem vytvořené je můžeme nazvat vyobrazením. Což ovšem ne vždy je tak jednoznačné, zvláště v současné době, stejně jako v historii i nyní se znaky neustále vyvíjejí. V tomto ohledu můžeme mluvit o vizuálních trendech. Přenášení a změny znaků a významů můžeme v detailnějším

rozlišení pozorovat na sobě v porovnání a interakci s naším okolím – i když používané znaky mají nějaký základní význam v naší společnosti, pro každého se jenně liší. Z historického hlediska lze tento význam zhruba vysvětlit pomocí kontextu. To, že nějaká kompozice něco znamená, nezřídka poznáváme tak, že už jsme se setkali s podobnou, která něco znamenala, jde o psychologický jev – naše přesvědčení, naše vlastní pravidlo. V současnosti jsou ustálené znaky (a nejen jejich na první pohled zjevné významy) využívány v reklamě velmi účelově.

3 Michael Podro: Znázornění a zlaté tele

téma: důležitost motivů v rámci zobrazení

V tomto rozboru se autor zabývá myšlenkou obrazu jakožto znázornění motivu z trojrozměrného pohyblivého světa a tím jak je toto spojeno s divákovým porozuměním motivu. Tyto otázky považuje za podmínky zobrazení, na ně pak navazuje otázka zda a jak může autor obrazu tyto podmínky využít.

Forma znázornění, tedy že máme dvojrozměrný podklad na kterém je zobrazen trojrozměrný objekt (případně ještě s naznačeným pohybem), který i trojrozměrně vnímáme, je podle autora věcí konvence. Barevné vztahy obrazu musí být natolik soudržné, abychom mohli např. zlaté tele na Poussinově obraze *Uctívání zlatého telete* považovat za zlaté přestože je znázorněno okrovými barvami. Divák, aby trojrozměrnost a barevnost viděl, přizpůsobuje svůj pohled – vyhýbá se jistým typům otázek, jejichž odpověď není v možnostech obrazu, zabývá se řešením námětu. Při interpretaci obrazu zapojujeme ale i své povědomí o malířských postupech či jiných obrazech, tak např. můžeme rozeznat, že pohyb na obraze je i pohybem v čase (některé postavy proto mohou být znázorněny i víckrát, jako např. na Tizianově výjevu *Bakchus a Ariadna*).

Námět obrazu a jeho médium by měly být v symetrickém vztahu – světlé a tmavé plochy obrazu skládají objekty, které musí být vytvořeny tak, abychom je podle toho, co známe z okolního světa, mohli pojmenovat a tedy považovat je za určité celky tvořící námět. Zároveň v těchto objektech je možné rozeznat autorův postup (ať už taky štětce či linie pera), což je druhou stranou zmiňované symetrie. Přesvědčivost obrazu tedy vyplývá z úspěšné interakce malířského postupu a námětu. Jako např. u *Svatého přijímání* od Nicolase Poussina, kde je velký časový odstup naznačen virtuálním oddělením diváka od výjevu pomocí stínu okolo výjevu a pocitu vzdálenosti, vyvolaného umístěním kompozice na ploše.

Současné umění přibližuje Podro na příkladu díla Franka Auerbacha, u něhož dochází k prolnutí techniky a námětu, kdy se snaží zobrazit námět současně hned z několika pohledů na čemž pracuje tak, že vytváří mnoho vrstev obrazu až dojde k té, kterou považuje za nejlepší. Tahy štětce na jeho obrazech jsou velmi výrazné, modifikují námět, ale zároveň ho vyzdvihují. Na *Kresbách podle Tiziana* se snaží v několika variantách odhalovat proces vzniku originálu, jako by podle Proda originál *portrétoval*.

Autor pak zkoumá kresby či malby z hlediska fenomenologie. Pohled na jistou věc zahrnuje i povědomí o tom, jak by věc vypadala z jiného úhlu, podle Husserla jsou tyto prvky součástí určité množiny možností, které můžeme objevit při jednom úhlu pohledu, to vyplývá z naší představy o tom, jaký svět je. Jako první vnímáme např. samotnou kresbu, která znázorňuje jistý objekt a zahrnuje pro nás tedy možnost, že mohla být vytvořena i jinak, i kdyby jen zvýrazňovala jiné rysy téhož pohledu. Ona

kresba tak naše vnímání předmětu omezuje, kresba má jinou hranici možností než předmět samotný, není zde možnost více pohledů. Toto lze ale změnit jako to udělal Auerbach tím, že na jedné kresbě ukáže více pohledů na objekt najednou. Tento přístup ale může být záměrně potlačován a na obraze mohou být vynechány jakékoliv náznaky jiného pohledu, motiv pak je divákovi nabízen jako jediný správný.

4 *David Summers*: Reálná metafora: pokus o novou definici konceptuálního zobrazení zvolené téma: vnímání reality a působení konceptuálního umění na ni (substitutivní)

David Summers chce v tomto textu definovat konceptuální umění a to ve vztahu k perceptuálnímu. Perceptuální umění je popisné, imitativní umění toho, co vidíme. Konceptuální umění ukazuje již obrazy, které viděné vyvolává v naší mysli (díky představivosti a paměti). Tyto pojmy zařazuje mezi psychologické, hledá sociální a intelektuální formy, které dílo vždy zabarvují v první řadě. Znakem konceptuálních obrazů je podle Meyera Schapira to, že vycházejí z „přirozenosti“ – dokládá to na příkladu strukturní podobnosti hierarchických obrazů, které existovaly v různých kulturách nezávisle na sobě. Tyto znaky tudíž nejsou považovány za konvenci.

K definici obrazu: obraz je to, co umisťuje nepřítomné do toho, co je přítomné (porovnává s pojmem artefaktu, který je vlastně nositelem obrazu) – mají vliv na přítomné, přinášejí chybějící – naše touha po chybějícím transformuje současné – svět je pro nás málokdy přítomen tolik, jak bychom chtěli. Konceptuální obrazy dělí autor na substitutivní a plošné. Substitutivní konceptuální obraz je dílem, které není imitací, je zpřítomněním toho, co nám chybělo. Takové zobrazení má symbolickou hodnotu, protože na základě nějaké podobnosti s reálným předmětem tento předmět nahrazuje (v rámci oné podobnosti plně) a jiné podobnosti s reálným předmětem našeho zájmu pak ani nevyžadují. Takto nám může být nabízena i „realita“, v jejímž světle se svět, který je okolo nás může jevit nedostatečně, nedokonale až zbytečně. Prostředkem pro toto zpřítomnění je ale pouze něco, co je pro dosažitelné a manipulovatelné. Výsledkem je pak podle Summerse reálná metafora – používá cosi z věci reálné (to, co použít může a to, co je třeba právě použít). Chybějící vlastnosti nejsou v ten moment důležité, ovšem chybou je, jejich absenci chtít i v reálném světě. Substitutivní jsou reálné pouze v prostoru do kterého jsou umístěny (ad přirovnání ke hře) – v subjektivním prostoru (což je právě prostor nesoucí zobrazení, v němž platí jistá pravidla, jeho jiné vlastnosti jsou eliminovány). Transformace přítomného pro zpřítomnění nepřítomného. Reálná metafora a subjektivní prostor spolu těsně spojené – mají za následek jeden druhého a vzájemně se upevňují.

Subjektivní prostory jsou sociální enklávy, kde jsou obrazy účinnými elementy. O těchto prostorech se učíme, protože se do nich narodíme a stáváme se členy skupiny, která zde žije – proto vyžadují také jistou shodu, konvenci. Součástí těchto prostorů je také moc, moc tvořit obrazy. Rozsah subjektivního prostoru je také třeba si plně uvědomovat.

U substituce nejde o vizuální podobnost, ale o podobnost funkčních znaků. Vybrané vlastnosti použitého materiálu pak automaticky podpírají to, co j obrazem, který tento materiál přenáší. Plošné obrazy, jsou obrazy na homogenní ploše, omezující jsou tím, že každá věc na nich může být jen z jednoho pohledu – tyto obrazy jsou konceptuální protože vysvětlují co ukazují (plocha podle Summerse umožňuje jasně

stanovit vztahy mezi použitými znaky a to jak uvnitř obrazu, tak i ve vztahu k umístění obrazu do prostoru.

Rozsah subjektivního prostoru je také třeba si plně uvědomovat. Význam konceptuálních obrazů (podle staré kategorie) je ukotven v jejich reálném prostoru.

5 Michael Baxandall: Umění, společnost a Bouguerův princip (*bez tématu*)

Michael Baxandall v tomto textu navrhuje způsob, jaký považuje za vhodný při analýze umění. Vychází ze dvou raně renesančních fresek od Ambrogia Lorenzettiho, kterými jsou *Dobrá vláda ve městě* a *Dobrá vláda na venkově*. V těchto dílech se totiž objevují prvky, které jsou úzce spjaty se společností a jejich výklad je proto velmi náročný, protože nabízí jak analýzu společnosti, tak analýzu obrazu, tehdejších výtvarných konvencí a symboliky. Použité prvky nejsou jen čistým záměrem autora, vycházejí ze společenské situace (a o to více na uvedených freskách).

Baxandallova metoda vyplývá právě ze zkušenosti složitého určení tohoto díla – složitost pojmů umění a společnost totiž může vést k nereflekтованému zlehčení jednoho z nich (v případě dějin umění půjde o pojem společnosti, který náleží spíše sociologii). Navíc umělecké dílo není něčím co je podkategorií společnosti, tyto dva systémy nemají stejnou strukturu, každý patří do jiné kategorie, ale přesto jsou v interakci a jeden může tvořit druhý. Jako řešení nabízí tzv. Bouguerův princip – pojmenovaný podle fyzikální metody měření intenzity světla. Je to přístup, který při hledání vztahu mezi dvěma principy, jeden z nich přetvoří tak, aby se podobal tomu druhému, provede prozkoumání a pak k výsledku ještě „připočte“ modifikaci, která byla provedena na začátku. Toto se podle Baxandalla normálně děje, ale ne vždy jsme si vědomi oné modifikace, proto může ve výsledku chybět její opětné přičtení. První modifikací je přeměna společnosti na pojem „kultura“ (tedy souhrn dovedností, hodnot, přesvědčení) i když to evidentně není to stejné co společnost. Tuto kulturu pak srovnáváme s uměním, protože umění již její součástí je – toto srovnání je pak velmi jednoduché a přímé. Druhým postupem pak je hledání aspektů společnosti v umění, kdy je umění postaveno na úroveň sociologického pojmu instituce a tak postaveno jako součást společnosti. Nelze ale vysvětlovat umění i společnost zároveň, vždy si musíme vybrat. V rámci společnosti se nacházejí instituce, které z ní svůj význam čerpají, v rámci umění jde o objekty. To ovšem neznamená že nelze v rámci umění poukázat na určité aspekty společnosti a naopak, musíme ale brát na vědomí, že pokud vysvětlujeme jedno, máme o druhém pouze sporadické informace, musíme vědět, co chceme vysvětlovat.

6 David Freedberg: Zobrazování a realita

téma: realita náležející obrazu

David Freedberg se tímto textem snaží ukázat, že potlačujeme své pravé reakce na umění, to probíhá buď kritizováním děl, konstrukcí jejich kontextu. Tento přístup vylučuje jakoukoliv emocionalitu při zkoumání obrazu, jako by tyto reakce neexistovaly. Chybí nám bezprostřednost. Reakce na díla jsou masové, konvenční. Prostřednictvím používaných postupů totiž získáváme pouze informace, nic nového nám nepřináší. Prožitky a reakce totiž k historickému pohledu na umění také neodmyslitelně patří. Svě prožitky a pocity ohledně díla bychom si měli plně uvědomit a chápat je jako součást zkušenosti (a to nejen v rámci historie). To, co vyvolává takovou silnou reakci nazývá autor auru díla. Tuto auru je nutno si cele uvědomit,

jaké má možnosti; reakce na ní a interpretace této reakce je jedinečná, nepodléhá konvencím, je to prožitek v plném slova smyslu, souvisí i s umístěním díla v prostoru. Tato reakce by měla být slovy autora „demokratizována“. Součástí evropské kultury ovšem je hodnocení uměleckých děl, které je právě úzce spojeno s potlačováním jeho emocionálních efektů na pozorovatele. Tento prožitek reality je třeba opět připojit k prožitku umění abychom nezůstali jen u strohé formální či historické analýzy.

V tomto ohledu je také nadřazováno „vysoké“ umění nad umění „primitivních“ národů. Ovšem podle Freedberga je umění primitivních národů tím, co je stvořeno k vyvolání intenzivních prožitků – pro nedostatek znaků, které by byly vhod konvenční analýze je ale toto umění považováno a nedokonalé či jednoduché. Na diváka ale funguje na naprosto jiné, osobnější úrovni, která je využívána i např. reklama. Je ale málo reflektovaná a proto recipienty opomíjený. O to rafinovanější je její efekt.

Moderní umění je opředeno skutečně propracovanou terminologií a formalismem. Autorovi nejde o omezení tohoto používaného systému, chce zahrnutí prožitku do jeho analýzy. Mezi druhy potlačení např. patří potlačení tendencí k hledání anatomických znaků v kompozici, tomu bychom měli nechat volný průběh, rozpor mezi realitou a realitou obrazu neexistuje – sklon k tomuto zkonstatěnému vnímání se objevil na začátku 17. století, způsob vnímání reality a umění byl oddělen do dvou, i když se jedná stále o jeden jediný. Byl používán a prosazován jakýsi umělý řád malířství, protože co nejpřesnější nápodoba reálného již není kritériem, o ní již nejde – obě oblasti vnímáme stejně. Rozlišování mezi uměleckým a neuměleckým otupuje naše vnímání, protože se v tomto případě k objektu vnucuje ještě nějaký kontext, bráníci našemu otevřenému vnímání. Při popisu umění bychom se neměli ani bát termínů, kterými popisujeme okolní realitu. Obrazům realita také patří, neměli bychom je zlehčovat jako pouhé zobrazení, imitaci, iluzi – jsou mocné, mohou nás dovést k přesvědčení že zosobňují realitu a o to se i v mnoha případech snaží.

Příkladem tohoto je transcendentnost fotografie, která je důkazem, že to, co zobrazuje skutečně někdy bylo.

Zobrazení sice slábne s reprodukcí, protože se stává častým a banálním jevem, reprodukovatelné obrazy jsou ale na druhou stranu nesmrtelné, protože nepodléhají ničivým vlivům času a toto platí i pro jiné reprodukovatelné druhy zobrazení. Technologie reprodukce nejenže může uchovat existující obrazy, může reprodukovat i jakýkoliv moment reality. Samotný obraz je také realita, protože nejde o jeho poměr k realitě, jde o to, co sám tvoří – tvoří také realitu.

7 Craig Owens: Reprezentace, přivlastnění a moc (*bez tématu*)

V tomto eseji proti sobě Craig Owens staví dva přístupy k znázorňování. Jsou jimi dějiny umění a na druhé poststrukturalistická kritika a teorie. Zároveň se snaží ukázat, že aby došlo k dalšímu vývoji obou těchto směrů, bude se muset alespoň jeden z nich transformovat.

Autor se nejprve snaží nahlédnout dějiny umění jako disciplínu ovlivněnou humanismem, uvádí spor mezi Schapirem a Heideggerem o interpretaci van Goghova zátiší s párem starých bot. Obě strany sporu přisuzují boty nějakému vlastníkovi a snaží se vyložit co o tomto člověku vypovídají. Podle Owense to ale skutečným sporem není, v něčem jde o shodu – oba se snaží ukázat v humanistickém duchu lidskou moc nad věcmi, touhu vlastnit (pro použití či potěšení). Tato interpretace je vlastně interpretací postojů toho, kdo interpretuje, nejedná se o obraz samotný –

interpretátor si jej takto přivlastňuje, stává se jeho atributem. Tento přístup ospravedlňuje pojetí zobrazování jakožto substituce chybějících předmětů a imitace nějakých předmětů – tedy umění jako symbolické činnosti či prezentace (Gombrich).

Popis děl se ale zúžil pouze na popis toho, co je na nich zvláštního, toto je nutné si uvědomit. Důležitou opomíjenou vlastností zobrazení je jeho transparentnost – všechny prvky uměleckého díla, mají svůj význam a existují nezávisle na své podobnosti s realitou, jsou realitě rovnocenné. Znamená to tedy, že např. Foucault se zajímá spíš o to, co zobrazení skrývá, než o to, co ukazuje.

I postavení diváka je třeba reflektovat, byl podceňován i přestože tvoří jednu polovinu mechanismu zobrazení. Podle lingvistické analogie je pólem přijímání, druhým je pól vysílání. Někteří autoři diváka do obrazu dokonce situují jako jednu z postav, např. Pablo Picasso v díle *Slečny z Avignonu*. I tento způsob zobrazení je proto třeba brát v úvahu a hledat jej.

V době absolutistické moci jsou evropské obrazy tvořené na zakázku vládnoucích koncipovány tak, že jejich obsah je ten jediný správný, je dáván divákovi jako imaginární řešení stávajících problémů. Klasický obraz je navíc koncipován tak, že je považován za pravdivé znázornění objektu. Zde je moc zadavatele/autora. Divák pak toto zobrazení považuje za své i se zdáním, že je jde o jeho vlastní názor. Obraz je mocný – subjekt se vyhlašuje za střed světa a věci do obrazu transformuje podle svého. Klasický systém reprezentace takto nabízí třeba i imaginární řešení problémů.

Postmodernismus je ale nyní především kritikou moderny. Dějiny umění už se oddalují modernímu pojetí a je možné, že s přístupem postmoderny tak jak je známe, zaniknou.

9 Keith Moxey: Melancholie Erwina Panofského (bez tématu)

V tomto textu se Keith Moxey zamýšlí nad dějinami umění jako vědou a jejím nedostatkem reflexe. Historikové umění se většinou vyhýbají relativizování svých názorů, považují se za objektivní. Ale stejně jako analyzují historické osobnosti, i oni sami historickými osobnostmi jsou. Autor toto ukazuje na Erwinu Panofském, který se takto částečně projektoval do Albrechta Dürera. Promítl do studie o něm svou představu německví, humanistické a racionalistické ideály, které byly ve skutečnosti jeho vlastním pohledem na svět. Do studie začlenil i svůj pohled na dějiny umění, jehož reflexi se ale vyhýbá. Pro tyto vlivy občas opomenul vliv doby umělcova života.

Autor ale toto Panofského dílo nijak nedegraduje, považuje je za hodnotné, zdůrazňuje na tomto příkladu nutnost reflexe některých údajů, které jsou Panofským prezentovány jako fakta. Nejde o to dílo přepsat, ale zrelativizovat.

10 Michael Baxandall: Jazyk umělecké kritiky (bez tématu)

Věcí umělecké kritiky není dílo popsat, jde o přiblížení jeho vlastností z určitých úhlů. Dílo je nám vždy nějak dostupné, nejde o přiblížení něčeho, co někdo neviděl. Pokud ovšem kritik takto vystupuje, zakrývá nedostatečnost slov. Přímé deskriptivní pojmy u uměleckých děl nevedou příliš daleko, protože jsou v některých oblastech jazyka velmi rozvinuté a v jiných zas velmi omezené.

Ve skutečnosti ale jazyk umělecké kritiky takovou přímou deskripci nevyužívá. Oblasti jejího jazyka, rozděluje autor takto: 1) *metaforický jazyk*, který poukazuje na přirovnání k něčemu, srovnává s (živou) vlastností; 2) *příčinný jazyk*, charakterizující dílo podle (domnělého) vzniku a 3) *jazyk subjektivní*, popisující dílo podle toho jak

působí na diváka. Věty těchto typů se pak v textu prolínají, poukazují na kritickou osobitost a jeho text pak funguje na několika rovinách zároveň. Problémem ale je posloupnost těchto vět – kritická potřeba diskurzu, lineárního toku textu. Autor v tomto směru srovnává výtvarnou kritiku s literární kritikou, která s plynulostí takový problém nemá, protože už samotný text je lineární a proto se lze bez problémů u něčeho zastavit na delší dobu. Ovšem vidění obrazu je mnohem rychlejší než linearita textu a na obraze není nikde předem dáno, jak při jeho popisu postupovat (nemá svou vlastní linearitu). To vyžaduje propracovaný jazyk a vědomé užívání slov (včetně jejich zabarvení). Pro kritiku je podle autora nutné aby vjem díla vyvolávala, než aby jej popisovala. Problém kritiky v tomto směru je v nadužívání subjektivního jazyka, na jehož základě pak kritik vytváří zákonitosti. To je opačný postup, než který navrhuje autor – navrhuje deduktivní kritiku – hledání činitelů působení díla. Do jejich rekonstrukce je pak zapojen i posluchač. Nejde o pouhé analyzování působivosti díla.