

.Gombrich Ernst Hans.

***UMĚNÍ A ILUZE**

Odeon, Praha 1985, stran 534 (překlad Miroslava Tůmová)

Zadání: Práce zásadní důležitosti věnovaná otázce limitu uměleckého zobrazování. Kniha je nutná pro kurzy Teorie a kritika výtvarného umění, Vizualizace myšlení a pro veškeré úvahy o zobrazivé stránce výtvarného umění. Zevrubně rozvedení problematiky obrazového znázorňování lze uplatnit v bakalářských pracích sledujících nejen psychologické a poznávací, ale i historické, vývojové aspekty výtvarného umění. Požaduje se standardní excerptum postihující základní témata práce, cca na 15 stran.

PRVNÍ ČÁST: LIMITY PODOBNOSTI

Od světla k malbě

I° Umělec nenapodobuje, ale pouze naznačuje (str. 51). Winston Churchill: „Plátno přijímá zprávu, ale tato zpráva byla předána kódem; uloženým v naší paměti. Informace se změnila ze světla v barvu.“ Tato kniha se zabývá studiem právě tohoto **kódu**. Takovým kódem jsou například i vzory na vyšivkách.

II° Jako jeden příklad gradace či evoluce vizuálních kódů Gombrich uvádí objev zásad reverze v řecké keramice okolo 6. st. př.n.l., kdy pomocí využití vzájemné relace kontrastu lze, bez ohledu na směr této změny, vytvořit zobrazení stejné věci. Tohoto způsobu zobrazení mimo jiné také užíval např. Urs Graf, který žil v 1. pol. 16. st. Řekové šli ještě dál a vyvinuli kryptogram pro oblé tvar lišící se od ploché siluety, to znamená, že se pracovali k třítónovému kódu pro „modelování“ světlem a stínem, což ovlivnilo celý následující vývoj západního umění. Pozdější objev prostorových kryptogramů mozaikářů klasického starověku v 2. st. byl vytvořen pouze čtyřmi odstupňovanými tóny. Třístupňová relace se v umění západu projevila jako ideální nástroj pro zkoumání naší reakce na světlo. My jsme ovšem schopni správně číst i reverzní systém dvoustupňový (str. 55).

V 17. a 18. století byla prostorovost obrazu budována pomocí hnědých a modrých tónů, které měly vytvořit dojem hloubky. Constable začal do obrazu zavádět barvu jako označení barevného světla v obraze. Tak dokážeme interpretovat už i mnohem jasnější obrazy, kde se již můžeme radovat z náznaku světla, aniž bychom postrádali tonální kontrasty, jak je tomu např. v Corotových obrazech. Naučili jsme se nové notaci a rozšířili si rozsah vnímání.

To, co chce prozkoumat malíř, není povaha fyzického světa, ale povaha našich reakcí na něj. Jeho problém je psychologický – vykouzlit přesvědčivé zobrazení přesto, že žádný individuální odstín neodpovídá tomu, čemu říkáme „skutečnost“. Abychom pochopili tuto hádaku – pokud si vůbec můžeme činit nárok na to, že jsme ji už pochopili – musela věda probádat schopnost našeho myšlení registrovat spíše relace než jednotlivé prvky (str. 61).

III° Vnímání barev je relační, reagujeme spíše na světelné gradienty než na měřitelnou kvantitu. Naše oči se přizpůsobují daným podmínkám, vzájemné poměry se samy upraví. Bez této schopnosti rozeznávat totožnost pomocí variací v rozdílech, činit ústupky změněným podmínkám a zachovat si rámec stabilního světa by umění nemohlo existovat. Když vidíme obraz poprvé, vidíme jej v nezvyklém médiu. Při každém poznávání neznámého druhu transpozice dochází na chvíli k šoku, po němž následuje období přizpůsobování – ale je to přizpůsobování, pro které jsme vybaveni (str. 63).

IV° Styl, stejně jako kultura a klima názorů, se staví na horizont očekávání, mentálních nastavení, které s přehnanou citlivostí zaznamenává odchylky a modifikace. André Malraux, vyvodil pesimistický závěr, že staré umění nám je uzavřeno, že jen přežívá jako „mýtus“, že je „přetvořené a proměněné tak, jak je vidíme ve věčně se měnících kontextech historického kaleidoskopu.“ (str. 72).

Pravda a stereotyp

I° Gombrich se zde zabývá tajemstvím stylu za pomoci analýzy limitů této objektivitě, jež je charakterizována tím, že stylová pravidla přetrvávají i tam, kde chce umělec věrně reprodukovat přírodu (str. 75). Gombrich uvažuje o tom co je a co není pravdivé. Nakonec dochází k závěru, že ve skutečnosti existuje nekonečná řada nesčíslných zobrazení, jak si malíř prohlížel krajinu před sebou, a tato zobrazení předala jeho mozku pomocí optických nervů složitý vzorec impulsů. „Poměr výtvarného umění k záznamu zeměměřiče je asi takový jako poměr básně k policejnímu hlášení.“

Máme věřit, že fotografie představuje „objektivní pravdu“, zatímco obraz zaznamenává umělcovu subjektivní vizi – způsob, jakým transformoval to „co viděl“? Můžeme tedy porovnávat „zobrazení na sítnici“ se „zobrazením v mysli“? Takovéto otázky by nás dovedly na scestí neprokazatelných tvrzení. Gombrich zde uvádí argument, že **jedno jediné** zobrazení, které bychom mohli zvolit pro srovnání buď s fotografií, nebo s obrazem, nikdy **neexistovalo**. Ve skutečnosti existuje nekonečná řada nesčíslných zobrazení, jak si malíř prohlížel krajinu před sebou, a tato zobrazení předala jeho mozku pomocí optických nervů složitý vzorec impulsů.

Znamená to, že otázka objektivitě zobrazení se nemá vůbec položit? Musíme jen formulovat otázku jinak.

II° Gombrich uvažuje o tom co je a co není pravdivé. Tyto pojmy lze aplikovat pouze na tvrzení, návrhy. Ať už je uzance jakákoli, obraz není nikdy tvrzením v tomto slova smyslu. Nemůže být pravdivý či nepravdivý stejně jako tvrzení nemůže být modré nebo zelené.

Pravdivost vědecké ilustrace závisí na jejím titulku. Gombrich uvádí i příklady zneužití manipulace s titulkem v propagandě a podobně. Popisek u díla se jménem Gerhard Richter chápeme jako autorství. O této informaci se můžeme případně přít. Obraz s názvem Pohled na Tivoli můžeme opět buď s označením souhlasit nebo nesouhlasit. Zda a kdy budeme souhlasit záleží na tom co chceme o znázorněném objektu vědět (str. 77).

Tuto myšlenku Gombrich ilustruje například na dřevořezu Castel Sant' Angelo z Norimberku. Autor chtěl ilustrovat zprávu o povodni v Římě. Věděl že Castel Sant' Angelo je hrad, který hlídá most přes Tiberu. Gombrich hovoří o takzvané **zásadě přizpůsobeného stereotypu**, tu nacházíme i v idiomu ilustrací, které se zdají mnohem poddanější a proto věrojatnější (str. 81). Například Merianova rytina ze 17. století zobrazující katedrálu Notre Dame. Merian neryl to co viděl, ale zobrazení upravil tomu co znal. Gombrich zde užívá termínu **adaptace jeho vzorce nebo schématu pro kostel na určitou budovu prostřednictvím adice několika rozlišovacích rysů**. Zobrazení nám neříká jak Notre Dame zhruba vypadá, kdo nehledá přesné informace o architektuře, tato informace mu stačí. **Malíř nezačíná vizuálním dojmem, nýbrž svou myšlenkou nebo konceptem**: německý umělec konceptem hradu u Meriana jde o ideu kostela (str. 82).

Toto zjistili i psychologové. Kreslíř se snaží napřed klasifikovat skvrnu, například kaňku, podle jistých kritérií a pak ji zařadit do jakéhosi známého schématu. Schéma není výsledek procesu „abstrakce“ a tendence zjednodušovat; představuje první přibližnou, nepřesnou kategorii, která se postupně upřesňuje, aby co nejvíc odpovídala reprodukovánému tvaru (Vzpomeň si na Denise! LV).

III° Z těchto diskusí také vyplývá další důležitý bod; **je nebezpečné plést si způsob, kterým je obrazec nakreslen, se způsobem, jak je viděn**. Tento psychologický proces není jednoduchý má v podstatě konstruktivní a rekonstruktivní povahu a reprodukce zobrazovaných objektů byla zprostředkována převážně působením verbálních nebo geometrických vzorců (Zangwill 1937).

Obrazec promítnutý na chvíli na stěnu si nejsme bez patřičného utřídění schopni zapamatovat. Označení, kterého se mu dostane, pak ovlivní volbu kategorie (str. 86). Tam kde takové předem existující schéma chybí, dochází ke zkreslení (str. 87).

Gombrich prezentuje příklad vývoje motivů na starých britských mincích od nejstarších řeckých předloh až po novější vytvořené již z existujících keltských mincí. Oponuje tímto dřívější tvrzení historiků o tzv. **vůle k formě**, jež se prý projevovala tak, že tyto keltské a teutonské kmeny odmítali naturalistické prvky. „**Vůle k formě je spíš vůlí ke konformnosti řemeslníků, asimilací každého nového tvaru schématům a vzorcům, které se už umělec naučil ovládat**“ (str. 88). Gombrich jako jeden z důvodů, proč jsme tak málo pokročili ve vysvětlování stylu, spatřuje v neochotě historiků ptát se na stupeň umělcovy svobody měnit a modifikovat jeho idiom. Doporučuje (stejně jako ve výzkumu člověka) zkoumat spíše neúspěchy umělců, v situaci, kdy byli postaveni před řešení neobvyklého úkolu (str. 90).

IV° Gombrich jako příklady neúspěchu zobrazení uvádí případy, kdy se umělci buďto setkali s nějakým cizím předmětem (exotické rostliny a zvířata), který měli zobrazit a použili k tomu svá schémata uložená v jejich mentální paměti nebo tato schémata využívají jako filtru pro vyjádření lepší názornosti (vědecká ilustrace) či atmosféry (anglická krajina viděná „čínskýma očima“) (str. 91 – 100).

VI° Od konce 19. století je stále jasnější, že primitivní umění a umění dětské užívá spíše řeči symbolů než „přirozených znaků“. Na vysvětlení této skutečnosti se tvrdilo, že musí existovat zvláštní umění, které není založeno na vidění, ale spíš na vědění, umění, které operuje „konceptuálními zobrazeními“. Tvrdí se, že dítě se nedívá na stromy, že je spokojeno s „konceptuálním“ schématem stromu, kterému chybí korespondence s realitou, protože neobsahuje žádné charakteristické znaky například břízy nebo buku (str. 100).

Gustaf Bristh a Rudolf Arnheim zdůraznili, že rozpor mezi hrubou mapou světa nakreslenou dítětem a lepší mapou znázorněnou realistickými zobrazeními neexistuje. Veškeré umění vzniká v lidské mysli, v našich reakcích na svět spíše než ve viditelném světě samotném, a právě proto, že veškeré umění je „konceptuální“, lze všechna znázornění rozpoznat podle jejich stylu.

Bez nějakého výchozího bodu, bez nějakého počátečního schématu bychom se nikdy nemohli zmocnit širokého proudu zkušeností. Bez kategorií bychom nedokázali utřídít své dojmy. Je to paradox, ale ukázalo se, že poměrně málo záleží na tom, které jsou ty první kategorie. Dají se vždycky upravit podle potřeby. Je-li schéma volné a flexibilní, nemusí být počáteční vágnost překážkou svému účelu; nemohl by zaznamenávat fakta, protože by neměl patřičné přihrádky.

Způsob učení metodou pokusů a omylů, jakým se učí nejen lidé a organismy, ale i stroje. První krok je nahodilý za předpoklad záznamu o úspěchu nebo neúspěchu, zásahu či rány vedle, se stroj čím dál víc vyhýbá nesprávným pohybům a opakuje správné. Jako paralelu, zde Gombrich uvádí případ konstrukce policejního portréty, za vedení příkazy „ano“ a „ne“ (str. 101). **Věrný portrét** je stejně jako užitečná mapa konečným výsledkem, který vznikl za dlouhé cesty schématu a opravování. **Není věrným záznamem vizuální skutečnosti, ale věrnou konstrukcí modelu relací** (str. 103).

Le Whorf: „jazyk ani tak nedává názvy věcem nebo konceptům, které existovaly již dříve, jako spíš formuluje svět našich zkušeností“. Domníváme se, že totéž platí o uměleckých zobrazeních. Rozdíl ve stylech a jazycích nemusí však stát správným odpovědím a popisům v cestě. Je možné přistupovat k světu z jiného úhlu a získaná informace může přesto být stejná (str. 102).

DRUHÁ ČÁST: FUNKCE A TVAR

Pygmaliónova moc

Základní myšlenkou antické teorie umění je představa, že umění a to především výtvarné a sochařské se má snažit o nápodobu přírody a jeho kvalita je dána schopností umělce tuto iluzi v uměleckém díle vytvořit. Gombrich se ptá, zda měli Řekové ve svém líčení záměrů umělců minulosti pravdu a vzápětí namítá, že jejich vlastní mytologie by jim řekla něco jiného. Mýty spíše vypráví o umělcích v pozici stvořitelů než napodobitelů skutečnosti. Nejznámějším mýtem je Ovidiův Pygmalión, kde sochař stvoří živou ženu.

Existuje jen málo diskusí, které měly takový vliv na filosofii znázorňování, jako je závažná stať v Platónově Ústavě, v níž autor srovnává malbu s odrazem v zrcadle. Toto srovnání od té doby filosofii umění pronásledovalo. Malíř i truhlář mají, každý podle svého způsobu, vyrobit lože. Podle Platóna malíř, který na svém obraze truhlářovo lože znázorní, pouze napodobuje vzezření jednotlivého lože. Je proto prý ideji vzdálen dvojnásob.

Tato analýza vypadá věrohodně, proto ji musíme důkladně prověřit. Existuje skutečně rozdíl mezi malířem, který lože napodobí a truhlářem, který jej udělá? Nejdřív se takové lože musí navrhnout, poté se udělá. Uvedením do katalogu se však stává „**ikonickým znakem**“, a dáte-li jej za sklo do výlohy vytvoříte též jeho znak. Můžete si je udělat též z lepenky. Jinými slovy, jde o hladký přechod, závislý na funkci mezi tím, co Platón nazýval „skutečností“, a tím, co nazýval „zdáním“. **Každý se může stát znakem, jestliže na něm chceme informaci o typu předmětu, který znázorňuje. Někoho může zajímat model letadla jako určitá informace, pro dítě to bude hračka, která skutečně funguje** (str. 115). Jednoduše řečeno záleží na kontextu.

III° Na základě teorie abstrakce je na místě námitka, že racek dobře „ví“, co je společně bramborám i vejším, nebo že koljuščí sameček, vycházející z faktu, že červené koljušky jsou nebezpečné, vyvodil z toho závěr, že totéž platí i o červených vozech. Zatím tento názor nikdo nevyslovil, ale musíme tak učinit, pokud chceme bojovat proti myšlence, že tvorba symbolu nebo zobrazení je zvláštním projevem abstrakce. Naopak. To by se nemohlo stát, kdybychom i my neměli sklon rozšiřovat třídy věcí až na jejich racionální skupiny – kdybychom i my reagovali na minimální zobrazení (str. 118).

Nedomnívám se, že tajemství Raffaelovo bude jednoho dne vyřešeno na základě studia racků. Všechny mé sympatie jsou na straně těch, kdo nás varují před unáhlenými spekulacemi o vrozených reakcích člověka. Podle Pica della Mirandola spočívá důstojnost člověka právě v jeho proteovské schopnosti změny. Nejsme jednoduché automaty, které začnou tikat, když se do nich vhodí mince, protože na rozdíl od koljušek máme to, čemu psychoanalytikové říkají „ego“, které prověřuje realitu a tvaruje impulsy z „id“ (Pica della Mirandoli). A proto se dovedeme ovládat, přestože se napolo podáváme padělaným mincím, symbolům a náhražkám. Naše dvojná povaha, která balancuje mezi animalitou a racionalitou, nachází výraz v podvojném světě symbolismu s jeho ochotným potlačováním pochybností.

Jeden příklad postačí. Je možno namítat – a takové diskuse se konaly – že reagujeme zvlášť pohotově na jisté konfigurace, jež mají biologický význam pro naše přežití (str. 119).

Picasso vytvořil bronzového paviána s mládětem. Na paviánovu hlavu použil autíčko. To má dvojitý účinek: následujeme umělce, a nejenže vidíme určité auto jako hlavu paviána, ale v tomto procesu se i učíme nově pojímat svět, nacházíme novou metaforu (str. 121). Tomuto procesu se v psychologii říká **projekce**, kdy promítáme známý tvar obličeje do konfigurace vozu tak, jako promítáme důvěrně známé zobrazení do neurčitě podobných tvarů oblak.

Mezi obyčejnou percepcí, tedy zařazováním dojmů do našeho vědomí, a interpretacemi na základě „projekce“ existuje jen stupňovitý rozdíl. Tam, kde si uvědomujeme proces třídění, říkáme, že „interpretujeme“, kde si to neuvědomujeme, říkáme, že „vidíme“ (Rorschach).

Myšlenka, že právě v tomto mechanismu projekce, v třídícím systému našeho vědomí, tkví kořeny umění, není nová: **Domnívám se, že umění, které si klade za cíl napodobovat to, co stvořila příroda, má tento původ: jednoho dne byly náhodou objeveny... obrysy, které přidáním či ubráním... lidé dosáhli toho, co chtěli, a měli radost (Alberti: *De Statua*).**

Připouštím, že existují prehistorické malby, především mistrovská díla v Lascaux, která působí až příliš uhlazeně, zdají se být vytvořena úmyslně a ne jako výsledek náhody a projekce. Ale jistě nepocházejí z počátku jeskynního umění. Musilo jim předcházet mnoho tisíc let zobrazování (str. 124).

To co víme o začátcích tvorby zobrazení, je potvrzením stálého spojovacího článku mezi nalézáním a vytvářením (str. 125).

Pokud budeme hovořit o „**stylizovaných**“ zobrazeních, měli bychom mít na paměti, že víra v jejich vytváření vyvolávala protitlak obav a opatrnosti, které omezovaly umělcovu svobodu. Egypťské umění poskytuje opět neslavnější, ale také nejnesnadnější příklad: jeho pravidla schematického znázorňování, onu známou postavu viděnou z profilu, nelze vysvětlit jen převládajícím stereotypem. Cizí zajatci, mrtví nepřátelé a otrokyně byli někdy zobrazováni *en face*, jako by se na tato nízká stvoření jistá tabu nevztahovala (str. 128).

Úvahy o řecké revoluci

I° Předchozí kapitola se dá shrnout do stručné formule, že **tvorba předchází zobrazení**. Poučka zapadá i do zjištění předchozí kapitoly, že **proces srovnávání se pohybuje v etapách „schématu opravy“**.

Řeckou revoluci, kterou Gombrich umísťuje do období mezi 6. až 4. století před naším letopočtem, můžeme charakterizovat postupným odklonem od schematického umění archaických kultur jako byli Egypt či Mezopotámie k umění iluzionistickému v řeckém prostředí.

II° Proč začal tento proces v dějinách lidstva tak pozdě? Položme si jednoduchou otázku – **jak funkce ovlivňuje formu? Účel zobrazení nebo symbolu totiž často limituje umělcovu představivost**. Vyžaduje především jedno: **jasné rozlišování** (str. 133-136).

III° Někdy se považuje za paradoxní, že egypťští umělci byli tak náruživými pozorovateli zvířat a cizích ras, zatímco u lidských postav Egypťanů se spokojili s konvenčními stereotypy. ...Egypťan zbystril zrak pouze tehdy, když šlo o rozdíl mezi profily Nubijců a Chetitů, věděl jak charakterizovat květiny a ryby. Nutno však připustit, píše Gombrich, že umění v *Tell el-Amarna* má vcelku mnohem bohatší schémata... (str. 137).

Nutno podotknout, že my se na egypťské umění díváme s jiným mentálním nastavením. Často se malby na stěnách hrobek interpretují jako zpráva o životě zesnulého a jako popis různých činností. Nicméně (H. A. Frankfortová-Groenewegenová: *Arrest and Movement*) přišla s hypotézou, že jde o typicky symbolická zobrazení, která mají poskytovat svému obyvateli věčnost. Obyvatel by tak mohl „sledovat“, jak se rok znovu a znovu vrací. Jsou to zobrazení, která vyvolávají kouzlo věčnosti, chápané však podle starověké koncepce vracejícího se času (str. 141).

IV° Platón se na tato nehybná schémata díval nostalgicky (viz *Platón: Zákony; Ústava*). Podle Platóna je umělec odsouzen být tvůrcem přeludů především proto, že je neschopen znázornit lůžko jako takové ve svém obraze ukazuje jen jeden pohled na ně a pejorativně toto iluzivní umění označuje za čarodějnictví, neboť obraz vykouzlený uměním je nespolehlivý a neúplný, působí spíše na naši představivost než na rozum, a proto musí být zapuzen jako škodlivý vliv (str. 142). Umění (v Platónově době se jednalo o moderní umění) musí zmizet, protože

zatemňuje jediné rozlišování, na němž Platónovi záleželo – rozlišování mezi pravdou a lží (str. 143).

Egyptské umění narativní ilustraci v našem slova smyslu téměř nezná. Neexistují mytologické cykly, které by vyprávěly o činech bohů a hrdinů. Stereotypy gest a seskupení, jakož i neschopnost znázornit výjev v prostoru, bránily tomu, aby mytologické narativní umění vzniklo (Hantmann). Gombrichova opačná hypotéza: když klasičtí umělci objevili povahu řeckého vyprávění, vyvolali řetězovou reakci, která změnila metody znázorňování lidského těla – a daleko více než jen to. Stručně řečeno, **řecké vyprávění se nezabývá jen tím „co se stalo v mýtických událostech, ale také „jak“ se to stalo** (str. 144).

V celých dějinách umění Západ u nacházíme stále vzájemné působení mezi narativním záměrem a obrazovým realismem. Proto by bylo zbytečné klást si otázku, co bylo dřív, zda idea evokace, nebo prostředky znázornění (str. 146).

V°Jakmile se Řekové podívali na typ egyptské postavy z hlediska umění, které chce „přesvědčit“, vyvstala bezesporu otázka, proč vypadá tak nepřesvědčivě. U předřeckých děl socha neznázorňuje muže stojícího strnule nebo uvolněně – jí jde o „co“ a ne o „jak“ (str. 149).

Narativní umění nutně vede k prostoru a probádání vizuálních efektů; chápání těchto efektů vyžaduje zase jiný druh „**mentálního nastavení**“ než chápání magické runy s její trvalou potencí. Nutno podotknout, že Platónův postesk nad tím, že takové iluzivně ztvárněné malbě se něco obětuje. Postavu v prostoru lze chápat jen tehdy, když jsme se ji naučili vidět jako znak odkazující na vnější zobrazovanou realitu (str. 155). Řecké umění rozbilo magii ve prospěch iluze.

VI°Při takovém vývoji je jistě umělé oddělovat od sebe to, čemu se říká „forma“ od toho, čemu říkáme „obsah“. Protože v imaginativní rekonstrukci, kterou nový typ vyžaduje od diváka, je obsaženo obojí. Na území Itálie se našla řada malých kopií řeckých maleb. To dokládá, že se zobrazení vymanilo z praktického kontextu, pro který bylo vytvořeno (str. 156).

Jedinečnost řecké revoluce spočívá v cílevědomém úsilí, ve stálých a systematických modifikacích schémat konceptuálního umění, dokud tvorba nebyla nahrazena shodou se skutečností díky nové dovednosti v mimesis. Nešlo však o napodobování nebo „transkribování“, jde spíše o neustálé experimentování. Řecké umění klasického období se tak soustředilo na zobrazení člověka, že téměř vyloučilo i jiné motivy, a též portrétování člověka úporně drželo typů.

Není ani nutně pravda, že se předřečtí umělci nikdy nezabývali individuálním pozorováním, jako například existencí stínů nebo malířskou zkratkou. Nestaly se však součástí tradice, která by se zdokonalovala a rozšiřovala, jako tomu bylo v klasickém řeckém období. Naopak máme dojem, že jde o náhody, náhodné mutace, které neprošli selekcí (str. 158). **V dějinách umění by rozdíl mezi změnou funkce a změnou formálního postupu neměl být zastírán** (str. 159).

Již v době Augustově se setkáváme s náznaky změněného vkusu, a to směrem k dřívějším způsobům umění a k obdivu záhadných tvarů egyptské tradice. Zhroucení klasických standardů bylo snad připravováno z nedostatku přesvědčení. To co se zde stalo je spíše další proces přirozené selekce, jako přežívání těch nejschopnějších; jinými slovy jako přizpůsobování vzorců novým požadavkům panovnických obřadů a tak se časem upouštělo od všeho, čeho řecký iluzionismus dosáhl (str. 161). Na adresu zobrazení se již nekladla otázka „jak“ a „co“ nýbrž pouze „co“. **Umění se znovu stalo nástrojem a změna funkce má za následek změnu formy** (str.162).

Vzorec a skutečnost

I° Řecká revoluce mohla změnit funkci a formy umění. Nemohla však změnit logiku tvorby zobrazování, tedy jednoduchý fakt, že bez výtvarných prostředků a bez schématu (kánonu), jež se dá ztvárnit a modifikovat, nemůže žádný umělec napodobovat skutečnost. ...

II° Zobrazení je přizpůsobeno funkci, kterou v té či oné kultuře má umění mít (str. 163). Proto můžeme hovořit v případě čínského umění o „poetické evokaci“. Nešlo mu o zvěčnění (Egypt, Řecko) či věrohodné vyprávění (Řecko). V Západním umění neexistuje nic, co lze s touto koncepcí malby srovnat; proto je o to zajímavější hledat dále ty společné lidské rysy, které přežijí každou změnu v estetice a každý posun účelu: potřebu získaných vzorců. (str. 169).

III° Základním tématem Západní filosofie (jak jsme mohli vytušit již při zmínce o Platónovi) je filosofický rozdíl mezi „obecným“ a „jednotlivým“. ... Návrat renesance ke klasickému ideálu „přesvědčivého“ zobrazení neznamenal změnu v povaze problému, vytvořil pouze přísnější kritéria pro znázorňování obecnin (str. 171). Bylo nutno znát modifikace schématu vyvolané zorným úhlem, čili bylo nutno rozumět té části projektivní geometrie, známé jako „perspektiva“. Již nestačilo mít slovník určitých schémat, bylo nutno představit si je jako trojrozměrný vzor, viděný z jednoho pohledu z nekonečného počtu možných pohledů. Umělec musel usilovat o větší znalost obecnin a ovládnout strukturu věcí, aby si je mohl představit v každém prostorovém kontextu. Nejpřirozenějším příkladem přirozeného spojení vědomostí a umění je bezesporu Leonardo da Vinci (str. 172) avšak všechny ty i ony formy směřují k „obecnému“. Jeden příklad za všechny: *„Věz, že tam, kde se větev dělí, kmen se úměrně ztenčuje, takže nakreslíš-li kruh kolem koruny stromu, musí se součet řezů každé větve rovnat tloušťce kmene.“* (da Vinci)

IV° Středověké rozlišování mezi obecným a jednotlivým bylo především otázkou logiky. Pro Platóna obecné znamená ideu, která stojí proti skutečnému životu, kde se to nedokonalými kopiemi jen hemží a nedovolí, aby se idea naplno realizovala. Novoplatónismus rehabilituje úlohu umělce v tom, že mu přisuzuje novou funkci – musí očistit svět od hmoty, vymýt jeho kazy a přiblížit ho ideji – neboť jedině on je obdařen božským darem vnímání, v tom mu pomáhá znalost zákonů krásy (str. 173).

Podle Gombricha tato doktrína, která vládla na akademiích 300 let (cca do 1850), spočívá na sebeklamu. Umění pokračuje dále obklopeno filosofickou svatozáří konceptuálního umění, založeného na vidění obecného v jednotlivém ve formě schémat vedoucí k stereotypům; snaží se dívat přes nečistotu hmoty na „esenciální formu“, která – spíše v aristotelských než platónských pojmech – utvářela vzdorující hlinu z vnitřku.

V° V té době nikdo nepochyboval, že umění je „konceptuální“, a to v tom smyslu, že je třeba se napřed naučit a nacvičit, jak kreslit „člověka“ a až pak jít kreslit podle živého modelu. Vznikla tak řada učebnic. Mezi jinými radami je i ta, že všechna stvoření jsou sestavena z jednoduchých euklidovských tvarů (str. 180).

Tendence našeho vědomí třídit a zaznamenávat zkušenosti v pojmech známého musí být pro umělce skutečným problémem, když se setká s jednotlivým. Je dokonce možné, že právě tato potíž přivodila pád schématu v umění (str. 187).

VI° Ideál pasivity (nebo-li idea) je zcela nereálná. **Vnímání lze v prvé řadě považovat za modifikaci očekávaného.** Místo rozmluv o vidění a vědění bychom udělali lépe, kdybychom hovořili o vidění a všimání. **Všimáme si teprve tehdy, když něco hledáme či když naši pozornost vzbudila nějaká nesrovnalost, rozdíl mezi tím, co očekáváme.**

VII° závěrem: pro středověk je už zobrazením samo schéma, kdežto pro poststředověkého umělce je toto schéma výchozím bodem pro opravy, úpravy a přizpůsobení; prostředkem pro zkoumání skutečnost a pro zápolení s jednotlivým. Dovednost středověkého umělce se vyznačuje pevnou linií, která svědčí o tom, že ovládá své řemeslo. Dovednost umělce poststředověkého se vyznačuje obratností, které se naopak umělec vyhýbá, ale stálou pohotovostí – skicováním a stálou připraveností se učit, tvořit, srovnávat a tvořit znovu tak dlouho, až zpodobnění přestane být vzorem z druhé ruky (str. 203).

Avšak až do 19. století přetrval akademický názor, že umělec má zpodobňovat obecné spíše než jednotlivé. Umělci se postavili proti metodám a akademiím, protože cítili, že umělcovým úkolem je zápolit s jedinečnou vizuální zkušeností, která nemohla být nikdy znázorněna předem a která se nikdy nemůže opakovat. **Dějiny pozdního 18. a pak i 19. století se tak svým způsobem staly dějinami boje proti schématu** (str. 204).

Constable: „*Když si sednu, abych udělal skicu podle přírody, pak první věc, o níž se snažím, je zapomenout, že jsem kdy viděl nějaký obraz. ... buď umělec uplatňuje to, čeho již dosáhli jiní, napodobuje jejich díla, nebo hledá dokonalost v prvotním zdroji – PŘÍRODĚ. První je eklektik druhý objevuje vlastnosti, které v ní existují a dosud nikdy nebyly zpodobněny; vytváří styl, který je původní. ... Malířství je věda a mělo by se pěstovat jako zkoumání přírodních zákonů. Proč by se nemělo považovat krajinářství za odvětví přírodní filozofie a obrazy za pokusy?*“ V podstatě se jedná o Constablovu obhajobu experimentu, bez kterého by nebyl žádný nový pokrok (str. 208).

TŘETÍ ČÁST: PODÍL DIVÁKA

Podmínky iluze

I° Veškeré znázorňování se do určité míry spoléhá na to, co jsme nazvali jako „**řízenou projekci**“ (str. 237).

II° Existují zřejmě dvě podmínky, které se musí splnit, má-li se uvést v pohyb mechanismus projekce. 1) divák nemá pochybovat o způsobu, jak uzavřít mezeru. 2) Divák musí dostat „promítací plátno“, prázdnou nebo neurčitou plochu na niž se může promítnout očekávané zobrazení (str. 241).

Mistry pro vyjádření tohoto principu byli Čiňané, kteří uměli dát výraz i tomu co je neviditelné. Zásada, do níž byla tato pozorování zhuštěna, by mohla sloužit jako motto naší kapitoly: „***i tao pi pu tao – je-li přítomna myšlenka, je činnost štětce zbytečná***“. Tak tato omezená výtvarná řeč několika tahů štětcem namočeným v inkoustu povzbuzovala diváka k doplňování a promítání (str. 242).

III° Limity zobrazení spočívají právě v tom, že některé části zobrazovaných objektů nejsou vidět (chybějí), člověk si je musí umět *domyslet*. Umělci musí vždy obětovat nějakou část v naturalistickém zobrazení. Limity síly sugesce vyvolané neúplností však umělci přijímali a i s ní pracovali např. Degas, Gauguin, dnes například Mánčuška.)

Paradoxně dochází k tomu, že pochopit skutečnost je někdy snazší v případě omezení zobrazení a vytvoření lepší iluze, příkladem může být Leonardův objev sfumata, který stimuluje mechanismus projekce (str. 256).

Interpretace, třídění tvaru a podobně ovlivňuje způsob, jak vidíme jeho barvu. To, čemu jsme říkali **mentální nastavení**, může být přesně onen **stav připravenosti pro zahájení projekce** (str. 260). Klíčem k celému problému je příklad dvojznačného čtení zobrazení, v kterém velkou roli hraje sugesce – viz králík nebo kachna.

Dvojznačnost třetí dimenze

I° Vzhledem ke své povaze je každé znázornění výzvou pro vizuální představivost; musí však být doplněno, aby mu bylo porozuměno (str. 283). Zde je též nutný předpoklad, že si divák zobrazený předmět má možnost zařadit ve své paměti do určité třídy a předmět správně identifikovat; musí jej znát nebo se s ním musel aspoň jednou setkat. Gombrich se dále zabývá otázkou perspektivy, který je nejdůležitějším nástrojem iluzivního umění.

III° Albert Ames se zabýval pokusy s *trompe l'œil*, které měly pomoci vysvětlit, proč je teorie perspektivy ve skutečnosti dokonale platná: to co vidíme v kukátku, neodhaluje přímo ihned, „co tam je“; „co tam je“, my vlastně ani nemůžeme říci; můžeme jen hádat a náš dohad bude ovlivněn naším očekáváním. I když se bude jednat o seskupenou zmeť drátů, která také z jednoho úhlu pohledu „náhodou“ vypadá jako židle, nemůžeme ji vidět jako křížem krážem seskupenou zmeť drátů, nýbrž z různých tvarů si vždy vybereme ten, který známe (str. 290).

IV° Perspektiva je snad složitou oblastí, ale její základ, jak již bylo řečeno, spočívá na jednoduchém a nesporném faktu zkušenosti, tedy faktu, že 1) **nikdo nemůže vidět za roh a 2) že vidíme jen podle přímých čar a to je také důvodem, proč se předměty s přibývajícím vzdáleností od pozorovatele zmenšují** (str. 291).

To, čemu říkáme podoba, se vždy skládá z celé řady pohledů, z melodie, která umožňuje odhalovat vzdálenost a velikost; je zřejmé, že tuto melodii může napodobit filmová kamera, ale nikoli malíř se svým stojanem (str. 298).

VI° Ames ukázal, že perspektiva „funguje“, ale to nemůže vysvětlit, proč si vybíráme jednu z možných konfigurací jako tu „pravou“. Nejlepším příkladem vizuální dvojznačnosti je tzv. „**vzájemný vztah mezi velikostí a vzdáleností**“ pro správné určení jejich rozměrů musíme znát jejich vzdálenost, a *vice versa* (str. 300).

VII° Chyba, která tak často zavedla teoretizování o umění na scesti, spočívá v domněnce, že musí existovat nějaké prostředky, jimiž lze znázornit „podobu“ nebo dokonce „prostor“ jako takový.

Je to naše znalost nebo přesněji řečeno náš dohad, co nám umožňuje interpretovat malého koně nebo býka na různých obrazech jako koně nebo býka v dálce. Není tudíž neopodstatněné tvrzení, že perspektiva vytváří nejmocnější iluzi tam, kde se může spolehnout na jistá vžitá očekávání a domněnky ze strany diváka. Ze stejných důvodů renesanční malíři rádi naznačovali hloubku pomocí vyobrazení dlážděných chodníků (str. 302-303).

S výše rozvíjenou argumentací by nesouhlasila škola tvarové psychologie. Je charakteristická tím, že její představitelé se snaží minimalizovat úlohu, kterou při vnímání hrají vědomosti a zkušenosti. **Podle nich jde o vrozenou tendenci elektrických sil v mozkové kůře při procesu vidění, které mají sklon k jednoduchosti a vyváženosti a způsobují, že naše vnímání je vždycky jaksi vyvažováno geometrickou jednoduchostí a soudržností.** Rovná, pravidelně vydlážděná podlaha je jednodušší než složitý vzor s nerovnostrannými kosočtverci a proto rovnou pravidelně vydlážděnou podlahu vidíme (str. 304).

Hogarth: „Dopadá-li světlo náhodou tak, že jeho stín nemá pravou gradaci, dochází nejen ke zmatkům, pokud jde o prostory, ale i kulaté předměty vypadají jako ploché a ploché kulaté“ (str. 309). Je jasné, proč tomu tak je: čím více důkazů o prostorové situaci vnímáme, tím méně bude možné přijímat alternativní čtení (str. 310).

IX° Kdyby pro malíře při malování obrazu nebylo nic nepravděpodobné, nedaly by

se jeho obrazy vůbec číst. Psychologové zjistili, že tam, kde neexistuje jiný klíč, západní divák předpokládá, že světlo dopadá z výšky a z levé strany (str. 314). Musí se rozlišovat mezi pohledem na obraz od pohledu na viditelný svět. Uvědomujeme-li si však rozdíl mezi čtením obrazů a čtením situací, může se ukázat, že hra s izolací se osvědčí jako nástroj pochopení obou procesů.

X° Psycholog pracující v laboratoři má s umělcem společné to, že zkoumá naše reakce na izolované klíče. Vzpomínáme si na Amesovo tvrzení vzájemných vztahů mezi vzdáleností a velikostí v takové izolaci. S pohybem je to podobné. Nemáme-li jiné klíče, nemůžeme říci, zda to, co vidíme, je přibližující koule či nafukující se balón. Izolace nám ani nedovolí provádět zvláštní výkon, v němž jsme prokázali takovou dovednost – oddělit stálou barvu věcí od stupně a stínu osvětlení. Je to zvláště domněnka o stálosti věcí, která platí jak na zvíře, tak na člověka. Tato jistota o stálosti věcí v měnícím se světě je hluboce zakořeněna ve struktuře našeho jazyka a vytvořila základ filozofie člověka. Aristotelovské rozlišování mezi „substancí“ a „akcidencí“ není nic jiného než kodifikace této víry ve stabilní svět, modifikovaný takovými náhodami, jako zorný úhel, odraz světla nebo změna vzdálenosti (str. 316).

Když zdůrazňuji vylučování nesprávných dohadů metodou pokusu a omylu, postupuji stejně jako K. R. Popper. Popper zdůrazňuje, že domněnka pravidelnosti má nejvyšší biologickou hodnotu. Svět, v němž by všechna naše očekávání byla stále popírána, by byl odsouzen k zániku. Popper prokázal, že to paradoxně není dáno tím, že by jednoduchá domněnka byla pravděpodobně správnější, nýbrž tím, že se dá snadněji zavrhnout a modifikovat.

Máme-li se učit, musíme dělat chyby, a neplodnější chyba, kterou by nás příroda mohla obdařit, by spočívala v domněnce, že existují ještě větší jednoduchosti než ty, s nimiž se setkáváme v tomto zmateném světě. ... Abychom zjistili, jaký je viditelný svět, předpokládáme, že věci jsou jednoduché, dokud nepoznáme, že tomu tak není (str. 317).

V. Cornish (*Scenery and the Sense of Sight*) zjistil, že se „instinktivně díváme na předmět jako by byl roztažený do roviny v pravouhlé přímce, která spojuje předmět s okem“. Podle Gombricha to je způsobeno potřebou vycházet z nějakého počátečního předpokladu, z neartikulované hypotézy, kterou pak postupně okrajujeme, dokud se v ní neobjeví naše zobrazení světa.

Dalším významným klíčem a kontrolou je, jak zjistil Gibson, **textura**. Klíč textury je v zásadě také klíčem pravidelnosti, a ukazuje se, že je tak spolehlivý proto, protože mikrostruktura věcí je náhodami dotčena nejméně. Po vyčerpání všech prostředků vidění se obracíme k dalším možnostem, jak zjistit, zda jde o iluzi. Již od Berkeleye víme, že si svoji představu o trvalém a pevném světě budujeme též pomocí **hmatu**.

Je však jisté, že všechny tyto klíče jsou jen pomůckou při zkoušce pohybu, kdy stačí lehce pohnout hlavou a pozorujeme relativní změnu pozice. Ames zdůrazňoval, že percepce sice nejsou objevy, ale že mají v podstatě prognostický charakter. Je to prognóza tvaru, který se ukáže, jestliže a když se pohneme (str. 318). Svoji úlohu hraje samozřejmě i **sluch**.

XI° Ve svém vnímání jsme zcela zaměřeni na sebe, a to z dobrého důvodu: stále hledáme ve světě věci, které se nás mohou přímo týkat.

Iluze v umění jsou iluzemi o našem skutečném prostředí jen v extrémních případech, nicméně iluzemi zůstávají a jako takové mají za následek nečekané nebo nechtěné důsledky. Viděli jsme na mnoha případech, že interpretovat znamená přetvářet (str. 320).

XII° Dvojznačnost obrazu ničí umělcovu vládu nad jeho prvky. **Domnívám se, že toto je pravé vysvětlení odporu proti iluzionismu, který vznikl právě ve chvíli, kdy jeho prostředky dosáhly dokonalosti** (str. 323).

XIII° Kubismus se někdy vysvětloval jako pokus o kompenzaci nedostatků vnímání jedním okem. Přikláním se k názoru, že tyto problémy, jimiž se Hildebrand, a které tak vzrušily svět na přelomu 19. století, měly na vznik kubismu a zvláště jeho úspěchu svůj podíl. Myšlenka, že viditelný svět naší zkušenosti je konstrukce vytvořená ze vzpomínek na pohyb, hmat a vidění, opravňovala zahrnout konvenci kukátka a dokonce ukázat různé pohledy jednoho předmětu na tomtéž obrazu (str. 325). Pokud měl takový cíl, musíme konstatovat, že skončil nezdarem (str. 326). Výsadou kubismu je, že nás k pokusům najít interpretaci stále dráždí, ale každá hypotéza, kterou přijímáme, bude někde jinde přemožena nějakým protikladem, takže naše interpretace nikdy nedojde klidu a naše „schopnost napodobování“ bude zaměstnána dokud nás to nepřestane bavit (str. 327). K efekty, které využívali kubisté patřila znalost dvojznačných obrazců, např. „Thiéryho figuru“. Jako nejstarší prototyp vizuálních obrazců Gombrich uvádí vířivý obrazec na římské podlaze. V reklamě se využívá například princip divergence (viz fce. combine v Corelu). Ještě složitější nápad vyvolává dojem průhledných tvarů nakupených na sebe, avšak se stejnou dvojznačností, pokud jde o jejich sled. **Kubisté objevili, že můžeme číst známé tvary, třebaže se barva a obrys zcela změnil** (str. 329).

ČTVRTÁ ČÁST: VYNÁLEZ A OBJEV

Analýza vidění v umění

I° Díky psychologickému pohledu na tvorbu zobrazení a jeho čtení, dokážeme pochopit ústřední motiv celé knihy, proč by znázorňování mělo mít své dějiny; dále proč trvalo tak dlouho, než lidstvo dosáhlo věrohodného znázorňování vizuálních efektů vytvářejících iluzi podobnosti životu a konečně proč takoví umělci, jako John Constable, který se snažil zůstat věrný svému vidění, museli nicméně přiznat, že se žádné umění nikdy neoprostí od konvencí, neboli od toho, čemu Constable říkal „způsob“. ...právě konvence historikovi umění umožňují takové dílo, jakým je Constablův obraz Wivenhoe Park přibližně datovat, a to navzdory jeho zdánlivé pravdivosti; je to pak jejich totalita, která vytváří to, čemu se v malířství říká „styl“.

„Z určitého hlediska lze veškeré dějiny umění shrnout jako dějiny postupného objevování jevů. Primitivní umění začíná, podobně jako umění dětí se symboly konceptů. ...Postupně se symbolismus víc a víc přibližuje skutečné podobě, návyky těchto konceptů však tuto cestu velmi ztěžují a vyžadují velké úsilí malíře, aby objevil, jak věci vypadají v očích nezaujatého pozorovatele ([Roger Fry: Reflections on British Painting](#)).

Fryův výklad vlády konvencí v umění se zakládá na starém rozlišování mezi „viděním“ a „věděním“, které se dá vysledovat až do starověku. ...každý školený malíř se spoléhá na slovník tvarů a znalostí tohoto slovníku se liší od neškoleného, kterému tato naučená schémata chybí. Navíc je důležitá okolnost, že ke schematickému pojetí existuje přirozený sklon, který umělci jako Giotto či Constable dokázali překonat (str. 336).

II° John Ruskin (stejně jako Fry) vidí všechny potíže v umění v našich vědomostech o viditelném světě. Myslel si, že ve skutečnosti třetí rozměr ani nevidíme, vidíme pouze změť barevných skvrn a tak nevědomky předjímá v roce 1856 doktrínu impresionistů, když se zastává Turnerova díla:

„Vnímání pevného tvaru je zcela věcí zkušenosti. *Vidíme* pouze ploché barvy; a jen díky řadě pokusů přicházíme na to, že tmavá nebo šedivá skvrna naznačuje tmavou stranu pevné hmoty nebo že mdlý odstín naznačuje, že předmět, na němž se objevil, je vzdálený. Veškerá technická moc malířství závisí na našem opětovném získání toho, co by se dalo nazvat

nevinností oka; to znamená jakéhosi dětinského vnímání plochých barevných skvrn jako takových, bez vědomí toho, co znamenají – tak jako by je viděl slepec, kdyby byl náhle obdařen zrakem...“

Podobně již sto let pře Ruskinem hlásal biskup [Berkeley](#) ve svém pojednání *New Theory of Vision*: „svět, jak ho vidíme, je konstrukcí, kterou každý z nás pomalu stavěl za dlouhá léta experimentování. Naše oči se pouze podrobují stimulacím na sítnici a z toho vyplývají tzv. *barevné vjemy*. Naše vjemy mysl vetká do vnímání, do prvků našeho vědomého obrazu světa založeného na zkušenostech a na znalostech.“ Ruskinovi závěry jsou: Malířství se zabývá jen světlem a barvou, tedy tím, jak se zobrazují na naší sítnici. Aby malíř zobrazení správně reprodukoval, musí zbavit svou mysl všeho, co ví o předmětu, který vidí, musí dočista vyhladit a přimět přírodu, aby se vyjádřila sama.

III° Nevinné oko je však mýtus. Ruskinův slepec, neuvidí svět jako obraz od Turnera nebo od Moneta (viz Cézannův výrok: „Monet je oko, ale jaké oko“). Je to tím, že vidění není pouhým registrováním (str. 341). Na první pohled se opravdu zdá, že řeči Frye a Ruskina o malování, se zobrazování dostává kupředu díky potlačování konceptuálních znalostí. avšak na druhé straně nebude takové potlačování možné. Nezaujaté oko prostě neexistuje. Reakce proti impresionismu jen zvýšila přitažlivost takového závěru. **Je-li vidění interpretací, pak by všechny způsoby interpretace měly mít stejnou platnost.** Constablův obraz Wivenhoe Park je transpozicí světla do malby. Je samozřejmé, že jak on, tak i my bychom viděli mnohem víc, než lze přeložit do kryptogramu malby. Tento argument vylučuje „zobrazení na Constablově sítnici“ a také myšlenku o vjemech.

IV° Jakmile se stane diskuse nepřehlednou, je vždycky užitečné vrátit se po stopách až k jejímu začátku a zjistit, kde došlo k nedorozumění. Počátky perspektivního iluzionismu v malířství se vyskytují již u prvních renesančních milovníků perspektivy. Alberti první přišel s myšlenkou, že by se mělo pohlížet na obraz jako na okno. Této myšlence obrazu jako skleněné tabulky v okně dal náplň Leonardo da Vinci (str. 342). Plochý obraz na okně byl Ruskinem charakterizován jako pestrá skládanka sestavená z plochých barev. Nicméně to že se mi vzdálený dům promítne jako skvrna neznámá, že jej jako malou skvrnu „vidím“. ...je zřejmé, že rozměry, které si vzdálený dům osvojí na okenní tabulce, budou závislé nejen na vzdálenosti ode mne, ale také na mé vzdálenosti od okna. Boring: „**smyslově vnímané rozměry, stejně jako fyzické rozměry, jsou relativní a nemají žádný význam, leda jako vztah mezi předměty.**“

V° ([Herbert Read: Art Now](#)) upozornil na to, že skutečně nevidíme věci tak, jak by to jejich projekce napovídala (Thouless). Tak byla měřitelně prokázána verze staré myšlenky Frye a Ruskina, že **vědomost ovlivňuje způsob, jak věci vidíme.** Náš obraz viditelného světa neurčují jen vzorce stimulů na sítnici; její zprávy jsou modifikovány i tím, co o „skutečném“ tvaru předmětů víme (str. 345). Tentýž důraz na rozlišovací rysy ovlivňuje i naše reakce ve skutečném světě, kdykoli musíme čelit nějaké nejistotě. Proto je nepřesné mluvit o tom, že naše vnímání sešikmené mince (Thoulessův pokus) ovlivňují vědomosti. Jde spíše o hledání vědomostí, o usilování o význam (str. 346).

VII° Gombrich v podstatě přistihuje Ruskina jak si protiřečí, když nabádá malíře k tomu, aby vyprázdnil významy a viděl motiv takový, jaký je. ...Umělec musí najít způsob, jak ztlumit znalost známých významů věcí a dívat se jen na tvary a tóny promítnuté na imaginární plochu (str. 348). Existují různé pomůcky, vizování, přimhouření oka, odpoutání pozornosti od významných předmětů k tvarům, které pak zůstanou prázdné vůči pozadí, ...negativní tvary, jež nemají žádný význam v pojmech věcí, jsou při ověřování korekcí prvního schématu

skvělou pomůckou. Viz též Cézannova rada o reklasifikaci přírodních objektů do pojmů geometrických těles (str. 349).

VIII° Ruskin: „Zatímco tvar je absolutní, takže v okamžiku nakreslení nějaké linie můžete říci, je-li správná nebo nesprávná, je barva zcela relativní. Každý odstín se v celé vaší práci mění každým dotekem štětce, který přidáte jinde; takže to, co před chvilkou bylo teplé, se stane studeným, pokud jste přidali teplejší barvu, a to, co už jste nechali být jako harmonické, bude disharmonické, jakmile vedle přidáte jinou barvu; proto je třeba volit každý dotek štětce nikoli vzhledem k tomu, jak působí v dané chvíli, nýbrž k tomu jak bude působit v budoucnu, a mít již na zřeteli celkový výsledek dřív, než něco uděláte. A je-li tomu tak, je jasné, že koloristou se člověk stane jen díky oddanosti životu a velkému nadání.“

Problém je v tom, že toto není možné realizovat bez metody pokusu a omylu. Schopnost zapamatovat si zobrazení, kterou Ruskin tak obdivuhodně popisuje, není eidetická, je to schopnost zapamatovat si velký počet relací, které se nashromáždily v mysli, schopnost, jíž se vyznačuje každý duševní výkon, ať již jde o hráče šachů, skladatele nebo velkého malíře (str. 352)

IX° Všechna znázorňování se zakládají na schématech, jež se umělec naučí používat. **Umělec je tedy závislý na tradici, neboť umění se rodí z umění. Samotný proces tvorby je tak podle Gombricha vlastně též relační.**

Ukázalo se, že výkon nevinného oka, to, čemu moderní autority říkají „stimulová koncentrace“, je proces nejenže s psychologického hlediska obtížný, ale z hlediska logiky nemožný (str. 354). Nalézání dokonce předchází tvorbě, avšak pouze tvorbou věcí a snahou vytvořit z nich něco, co vypadá jako něco jiného, si člověk může rozšířit vědomí viditelného světa (str. 355).

XI° Manetův obraz Snídaně v trávě: jak je dobře známo, nezakládal se tento odvážný a hrdinský čin naturalismu na nějakém incidentu v okolí Paříže, jak se domnívala pohoršená veřejnost, ale na leptu umělce z Raffaelova okruhu podle rytiny Marcantonio Raimondi Paridův soud (str. 366).

XIII° Abychom to shrnuli: zdá se, že rozhodujícím faktem, který by si historik měl uvědomit, je skutečnost, že všechny organismy jsou do určité míry – a lidské bytosti do míry přímo zázračné – **vybaveny schopností zkoumat a učit se metodou pokusů a omylů tím, že se přeladí z jedné hypotézy na jinou, další, dokud nenajdou takovou, která zajistí naše přežití.**

Nejradikálnější závěr z této zkušenosti vyvodil opět J. J. Gibson, ač jen jako vedlejší poznámku v diskusi s E. G. Boringem, který kriticky napadl celý rozdíl mezi vizuálním světem (světem věcí) a zorným polem (zkušeností s barevnými skvrnami), na němž je Gibsonova kniha založena.

„Myslím, že zorné pole,“ napsal Gibson, „je jen obrazný modus vizuální percepce a že v poslední analýze nezávisí na podmínkách stimulace, nýbrž na podmínkách postoje. Zorné pole je produktem chronického návyku civilizovaných lidí vidět svět jako obraz... Zdaleka to není základna, nýbrž druh alternativy pro obyčejnou percepci.“

Vidět viditelný svět jako dvourozměrné pole je dokonce těžší než vidět vlastní obraz na povrchu zrcadla (str. 370).

To co Constable v letním sídle Wivenhoe Park „skutečně“ viděl, byl určitě dům na druhé straně jezera. To, co se naučil namalovat, byla rovná barevná plocha, která připouštěla jakýkoli počet čtení, včetně toho správného. Dvojnásobnost nelze vidět a proto právem ignorujeme nesčetné tajuplné interpretace, které se jistě skrývají za klidným povrchem

obrazu. Proto také, když si pečlivě prohlížíme ploché pigmenty a hledáme odpovědi na motiv „tam někde“, nabízí se soudržná interpretace sama a otěží se chopí iluze. A to nikoli proto, že svět vypadá jako plochý obraz, ale proto, že některé ploché obrazy vypadají skutečně jako svět.

Dlouho předtím, než se vůbec pomýšlelo na experimentální psychologii, vymyslel si malíř tento pokus o redukci a zjistil, že prvky vizuální zkušenosti se dají rozebrat a opět složit takovým způsobem, až vznikne iluze. Díky tomuto objevu můžeme konečně sami objevit, že svět lze chápat jako čistý vjem, jako krásu (str. 371).

Experiment karikatury

Objevení jevů na plátně tedy není ani tak dán pečlivým pozorováním přírody, jako spíš vynalezením malířských efektů (str. 373). Všechny umělecké objevy jsou objevy nikoli podobností, ale ekvivalencí, které nám umožňují vidět skutečnost v pojmech zobrazení a zobrazení v pojmech skutečnosti. A žádná ekvivalence nikdy tolik nespočívá na podobnosti prvků, jako spíš na **identitě reakcí na jisté reakce**. Reagujeme na bílou skvrnu na černé siluetě džbánu, jako by to byl lesk; a na hrušku s čarami křížem krážem, jako by to byla hlava Ludvíka Filipa. ... Živý výraz a fyziognomický dojem nespočívají o nic méně na pohybu než na statických symptomech, a umění musí nahradit ztrátu dimenze času tím, že soustředí všechny požadované informace od jednoho zadržného zobrazení (str. 389).

V zásadě není rozdíl mezi znázorňováním věci viděné a věci zapamatovatelné – žádná z nich se nedá transkribovat jako taková bez jazyka, v tomto případě bez ovládnutí výrazu, které si Rembrandt pro své umění a skrze své umění osvojil. Jako vždy existuje i tady paměť, v níž jsou zakotvena úspěšná řešení, a to jak vlastní řešení umělcova, ta i ta, která vyvěrají z tradice, stejně důležité jako paměť pozorovatele.

Tuto velkou pravdu znal velmi dobře Leonardo da Vinci, kdy ve svém *Traktátu o malířství* radí malíři, aby si vypracoval čtyři části: čelo, nos, ústa a bradu – a prostudoval si u nich všechny možné tvary (str. 392 – 393).

Není to neúcta k uměleckým dílům 20. století, spojujeme-li je s emancipací od studia přírody, s emancipací, která se v dovolených mezích humoru poprvé vyzkoušela a objasnila v Töpfferových pokusech. Dochází k tomu, že je nutno trvat na konvencionální povaze všech uměleckých znaků, a dochází k přesvědčení, že podstatou umění není napodobování, nýbrž výraz (str. 403).

Gombrich interpretuje psychoanalýzu: **naše vědomí a předvědomí budou mít vždycky tendenci řídit a ovlivnit způsob, jakým reagujeme na náhody**. Inkoustová kaňka je věc náhody; jak na ni reagujeme, je determinováno naší minulostí. ... V procesu schématu a modifikace je umělec jedním kontrolujícím faktorem a obecnost druhým (str. 408).

Od znázorňování k výrazu

V dějinách umění existují vynálezy, které mají povahu jakéhosi „Sézame otevři se!“ Jedním z nich může být zkratka, která vyvolává dojem hloubky; jiné jsou tonální systémy modelování, lesk textur nebo klíče pro výraz objevené humoristickým uměním, jimiž jsme se zabývali v minulé kapitole. Otázka nezní, **zda příroda „skutečně vypadá“ jako tyto malířské nápady, nýbrž zda obrazy s takovými rysy naznačují čtení v pojmech přírodních objektů. Připouštím, že stupeň, do jakého je naznačují, závisí do určité míry na tom, co jsme nazvali „mentálním nastavením“** (str. 411). Reagujeme jinak, když jsme „naladěni“ očekáváním, potřebou nebo kulturními návyky. Všechny tyto faktory mohou ovlivnit předběžné seřízení zámku, avšak nikoli jeho otevření, které stále závisí na otočení správného klíče (str. 411 - 412).