

Vančát Jaroslav

*** TVORBA VIZUÁLNÍHO ZOBRAZENÍ**

gnozeologický a komunikační aspekt výtvarného umění ve výtvarné výchově
Karolinum, Praha 2000. 167 stran

1. ASPEKTY REFLEXE VÝTVARNÉHO UMĚNÍ VE VÝTVARNÉ VÝCHOVĚ

Zkušenost s výtvarným uměním

Výtvarné dílo si většina lidí představuje jako obraz nebo sochu (v dnešní době i možná ještě artefakt, objekt či dokumentaci akce). Jím se většinou umělecký proces naplňuje a to především zásluhou potence jeho estetického působení. ... Pohled na dílo je dokonce dosažitelnější mnohem snadněji, než introspekce¹ procesu vnímání uměleckého díla a jeho estetického působení v nitru vědomí samotného vnímatele, který před dílo vstupuje.

Dnešní způsob mediální interpretace² uměleckých děl paradoxně neumožňuje vyvolání tak silného estetického prožitku jako je tomu v případě bezprostřední osobní zkušenosti s recepcí díla přímo na místě. ... Ať už se jedná o výuku či prezentaci děl v galeriích vnímatel k nim přistupuje vždy izolovaně, byť se mu některá zdají přesvědčivější než druhá a některá nechápe či se mu dokonce jeví jako nepřístupná a odcizená.

Svět uměleckých děl se takto jeví vnímateli jako nadčasový soubor norem před nimiž je nutné mít respekt, i když mnohé z nich nechápe nebo s nimi nesouhlasí. Pociťuje tedy jakýsi druh totality, jejíž nadvládě je mnohdy příjemnější ba lepší se vyhnout.

Proniknout tímto krunýřem předsudků (které se také projevují i tak, že vnímateli vnucují představu, že díla stojící mimo galerie jsou méně kvalitní) je obtížné, zvláště v protikladu se stále narůstajícími reálnými zkušenostmi o neustálé, dynamické proměně reálných životních hodnot, kterou nelze pochopit jinak než jako proces.

Přístup k estetické hodnotě výtvarného díla

Při procesuálním přístupu k výtvarnému umění se zjišťuje, že to, co bylo v obzoru zájmu na prvním místě – totiž estetický pocit z vnímání díla, je ve svém výsledku až jistý konečný „produkt“ mnoha fcí. výtvarného procesu (str. 14).

Samozřejmě je přípustné, že pro někoho smyslem umění může být jeho absolutní estetická funkce, zaručující při jejím prožitku pocit, který bývá slovně tlumočen jako osvobození, osvícení či nahlédnutí pravdy (JV dále cituje [Kulka, T.: Umění a kýt. Praha 1994. s. 73](#)).

Předpokladem jediné akceptovatelného zkoumání v tomto směru je samozřejmě neoddelitelnost estetické funkce od uměleckého procesu, avšak zároveň úvahy o povaze estetického vnímání jsou smysluplné až po důkladném prozkoumání jeho fcí., které mají na vznik estetického prožitku nepominutelný vliv. Je-li jednou ze základních potencií schopnost uměleckého díla vyvolat estetický prožitek, a bez této potence vůbec nelze o uměleckém díle hovořit, je zároveň třeba vyzkoumat, za jakých podmínek a v jakém procesu se tak může stát.

Závěr knihy by pak měla uzavřít poněkud netradiční, funkcionální definice estetického prožitku (str. 13).

1 **introspekce** (z lat. *intra*, dovnitř a *spicere*, hledět), sebezkoumání, nahlížení vlastní mysli, vnitřního života. Nepodobá se ovšem vnějšímu vnímání: jeho předmět není viditelný (Sokol, J.: *Slovník filosofických pojmů*. In: *Malá filosofie člověka*. Praha 1998).

2 **interpretace**, z lat., pův. zprostředkování, ve fil. hledání významu nebo smyslu (nejčastěji textu) a jeho zprostředkování někomu, komu by jinak nebyl přístupný: výklad, překlad. Prostředník (interpret) přitom vychází z předchozích znalostí (písmo, jazyka, dobových souvislostí, situace), ze studia kontextu (okolí, doby) a z tzv. předporozumění, tj. svého výchozího mínění o vykládaném textu. To se v průběhu i. stále koriguje a upřesňuje, takže umožňuje další postup. Tomu se někdy říká hermeneutický kruh.

Proces výtvarného umění

Umělecké dílo je dnes vždy nazíráno v souvislostech uměleckého výtvarného procesu blíže viz (Vacková, R.: *Nauka o slohu*. Praha 1993). Tato interpretace navíc v současné době nabývá na dynamice, která je vyvolána poznáním její subjektivní podmíněnosti konkrétní interpretující individualitou, jež je zároveň souvztažná s aktuální sociální interpretací, a v následném šíření a přijímání podřízená své dějinné transformaci³.

...historicky podmíněná interpretace konkrétních děl tak i stylů nabízí subjektu vždy v dané době a v dané societě rozdílné distance od jednotlivých děl a směrů (Mukařovský, J.: *Studie z estetiky*. kap.: *Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou*. Praha 1966. s. 79.).

Komunikace o výtvarném umění jako aplikace celistvého modelu

Každá epocha má tak svoje vlastní nároky na to, co od výtvarného díla očekávat. To, co posléze vnímáme jako konkrétní historicky podmíněné funkce výtvarného umění, bývá synchronně vyjádřeno jen v nečetných teoretických prohlášeních avantgardy a zbylou většinou je dešifrováno obyčejně až z odstupu nejméně následující epochy.

K vyslovení mínění o výtvarném umění jsou uplatňovány již stabilizované racionální modely, které sice původně vznikly jako návrhy avantgardy, avšak postupně získaly reálnou komunikační hodnotu v societě, která je užívá (str. 16).

500 let starý model vytvořený v renesanci, byť cca před 200 lety upravený, platný v obecném povědomí doposud, nabídl vedle tehdejšího náboženského obsahu výtvarného umění, také možnost, že umění se může vztahovat postupně stále ve větší míře ke každodenní, utilitární realitě, že může tedy do jisté míry tuto realitu vyjádřit. ... Tato idea lineární posloupnosti „realita – umělec – obraz – divák – obraz reality v mysli“ byla dovršena její mechanizací skrze fotografii. Nicméně umělec byl v renesanci oceňován spíše než za schopnost „reflexe reality“, hlavně za vřoucnost, s níž se dokázal vzepnout k „božskému“, dočasnost a pomíjivost překonávajícímu ideálu. Časem, když v období romantismu umělec získal mandát nahlížet „do hloubi lidské duše“, bylo nutné hledat oprávnění pro uměleckou tvorbu mimo náboženské vzepětí, začíná se využívat pojmu kreativita – teprve tehdy byl utvořen obraz renesančních umělců jako titánů a proces tvorby se pozdvihl na něco výjimečného, protikladného všední každodennosti.

Teorie výtvarné výchovy respektuje oba tyto modely, které se projevují posuzováním kvality nápodoby reality a nebo posuzováním psychologickým náhledem. Dalo by se též hovořit o „**pojetí fotografické reprodukce**“ a „**psychologickém pojetí**“. Tyto modely jsou však historicky jistým způsobem uzavřeny, neboť již nebyly schopny udržet kontakt s aktuálním chápáním reality, jak je reprezentuje současné umění a věda. Takže tyto nové jevy buď výtvarná výchova psychologizujícího pojetí přehlídí či je interpretuje jako negativní, nepřátelské pravému, „duchovnímu“ obsahu (David, J.: *Média elektronické éry, vnímání, výtvarná kultura a výchova*. In: *Uvidět čtvrtý rozměr*. Praha 1995. s. 65-75).

Na základě proměn podmínek v souvislosti s proměnou výtvarného umění, si tedy JV klade otázku po základních funkcích uměleckého výtvarného procesu i po základních funkcích výtvarné výchovy v dnešní době (str. 18).

Bez respektování základní podmínky – pluralitně založené interpretace – se paradoxně, byť s opačným znaménkem, zachovává totalitní přístup i k otázce svobody, zůstává totiž falešná představa, že vlastní mínění o svobodě a vlastní citění svobody je totožné s míněním o svobodě a s jejím citěním u ostatních (Bauman, Z.: *Úvahy o postmoderní době*. Praha 1995. s.

³ Kantův přechod k antropomorfizaci pravdy byl postupně konkretizován při interpretaci sociálních faktorů ve své sociální podmíněnosti (v umění tyto souvislosti estetické normy se sociálním klimatem popsal Mukařovský). Dnešní metodologie uznává sice tento sociální rámec, avšak dokázala vysledovat jeho další, ryze subjektivní podstatu, svázanou s konkrétním osudem interpretujícího subjektu (viz např. Foucault, M.: *Myšlení vnějšku*. Praha 1996).

95). Na druhé straně je ovšem stratifikace dnešních konkrétních sociálních souvislostí velmi obtížná, protože societa, v níž se reflexe odehrává, není ještě stabilizována v nových funkcích, spíše je ve stadiu přerodu.

Ontologická, psychologická i sociální východiska zkoumání hlavních funkcí výtvarného umění i výtvarné výchovy jsou ovšem zároveň i sama o sobě cílem nejpodstatnějších existenciálních otázek jak každého subjektu, tak i celé society. Výtvarné umění a výtvarná výchova jsou tedy z těchto otázek definovány, ale nedílně zároveň pro tyto otázky samy také pomáhají hledat odpovědi.

Analýza těchto fcí. spočívá v otázce jak přispívají k poznání reality v její podstatě (fce. noetická, či ontologická), jak se toto poznání odráží ve vnitřním formování subjektu (fce. gnozeologická⁴) a jak se uplatňují jako faktor sociability (fce. komunikační) (str. 19).

2. SOUČASNÁ SITUACE VÝTVARNÉHO UMĚNÍ

Ve vztahu k současné situaci výtvarného umění se dnes často hovoří o stavu krize, která vyplývá z toho, že není jasné, jaká díla a jakým způsobem mohou vyjádřit onu radikální proměnu situace (Kulka, T.: *Umění a kýč*. Praha 1994. s. 20 či Brož, J. 1997: *Ateliér*, roč. 10, č. 14, s. 8) str. 20.

Nové výtvořiny nabývají spíše povahy kombinatoriky již používaných stále opakovaných znaků, což je situace podobná užívání písemných znaků při sestavování textů. Pocit z umění coby objevitele nových principů světa, kterým bylo doposud, vyprchává a vede až ke skepsi nad smyslem jeho dosavadního pokračování.

Problém komunikativnosti výtvarného umění

Nejvýraznějším dělením, které užívá vnímatel, je dělení na „abstraktní“ a „realistické“ (str. 21). „Realistické“ obrazy mají větší míru komunikativnosti, jejich poselství lze verifikovat poměrně přesným popisem známých životních zkušeností zatímco „nerealistické“ obrazy jsou v procesu komunikace spornější – často zjišťujeme, že jejich poselství je velmi přesvědčivé a osobní – jeho přesný obsah je ovšem obtížné ověřit. Takový nefigurativní (abstraktní) obraz je sice jistým druhem komunikace, avšak bez přesně vymezeného obsahu (str. 22). Aby tento komunikační obsah bylo možno nalézt, je nutno především rozbít začarovaný „dualistický“ model „realistického“ a „abstraktního“ (nefigurativního) zobrazování – zasazením tohoto problému do širšího rámce nelineárního komunikačního modelu.

Problém originality umělce, hodnot uměleckého díla a inovace hodnot

Jiným z dalších vážných problémů, které současné umění řeší, je problém krize statutu umělce. Tato touha (umělce získat statut neobyčejné originální tvůrčí osobnosti) většinou souvisí s představou, která přežívá už od renesance – dosáhnout věčnosti. Důvodem je podvědomá touha každého žijícího umělce zařadit se do historické řady tvůrců, kteří dosáhli zviditelnění své ideje, ve víře, že se přiblížili něčemu mimo čas, bez ohledu na dočasnost materiální stránky díla.

K oddělení tvořivosti od věčnosti přistoupilo až 20. století. Od Cézanna (touha vytvořit něco tak stálého jako Poussin), Picasso deklaroval přednost tvorby samotné před potřebou jejího ocenění divákem a Duchamp dokonce prohlásil, že „tvorba je záležitostí umělce samotného, vyrovnání znaku s obsahem jeho myšlenky a divákovy uvědomění této neprobíhá na stejné trase, ale spíše paralelně (viz Lamač, M.: *Myšlenky moderních malířů*. Praha 1998. s. 326)“. Divák se v konečné fázi úplně stejným způsobem jako umělec, prostřednictvím díla,

⁴ **gnozeologie**, z řec., filos. nauka o poznání, o jeho zdrojích, podmínkách, možnostech a mezích. Zdůrazňuje rozumovou stránku poznání a užíval se spíše v tradici německé. Viz epistemologie (Sokol, J.: *Slovník filosofických pojmů*. In: *Malá filosofie člověka*. Praha 1998)

také snaží zformovat některé z dosud skrytých obsahů své mysli. Protože však jeho interpretace probíhá z jiných časoprostorových souřadnic zkušenosti, nemá principiálně ani možnost, aby jeho interpretace byla totožná s interpretací umělce (str. 23). Umělec nemá z podstaty žádnou možnost označit obsah svého vědomí ani lépe ani hlouběji než jeho divák, pouze lépe ví, jak manipuloval strukturou znaku, aby vědomí mělo příležitost vyhledávat neočekávané obsahy.

Dílo tak přestává mít svou „věčnou“ hodnotu, ta se stává fikcí. Umělecké dílo se „užívá“ v dějinách pouze tak dlouho, dokud je schopno tyto obsahy vyvolávat. V uměleckém procesu přechází z fáze avantgardní přes realistickou⁵ do fáze akademické až ke kýči. Pak je odloženo nebo se ničí. Nakonec je coby „svědek“ konkrétní epochy zařazeno do historické škály a stává se klasickým. ...Muzea atrofují...Na druhé straně mnohá umělecká díla nelze již vůbec klasickým způsobem do muzea nainstalovat, protože nelze při jejich přesunu dodržet samu jejich skladbu, spočívající často v konkrétních vztazích k místu a času jejich vzniku, v jejich prostoročasových souvislostech. Od ready-mades dílo přestává potřebovat i onu materiálovou identitu. Dílo jako originál je možné dokonce sestavit podruhé i z jiného materiálu, zůstane-li při něm zachován stejný „obsah“.⁶

Konečně i statut tvořivosti je nahlodáván, protože tvořivost nelze považovat za výsadní vlastnost umělecké tvorby. Po odnětí výsadního nároku na tvořivost charakterizuje výtvarné umění, podobně jako ostatní profese, jen jeho specializace – zde specializace na tvorbu vizuálně vnímaného znaku a interpretací jeho významu (str. 24). Ta je ovšem na druhé straně oslabena dalším Duchampovým podnětem, povznesením ready-mades, konfekce, obyčejných předmětů denní potřeby, na umělecké artefakty. Jejich uplatnění v uměleckém díle nepředpokládá žádnou speciální technologickou zdatnost, která byla také nedílně spojována s uměleckou tvorbou v celé jeho tradici.

Není divu, že všechny tyto faktory podlamují sebevědomí umělce v jeho možnostech radikálně inovovat náhled na svět, neboť individuální interval této inovace je v globálním kontextu počtu umělců a vzhledem k jejich úžasné sumární kreativitě zanedbatelný (str. 25).

Problém estetických hodnot současné umělecké tvorby

Pro normálního běžného člověka je jejich vztah k umění měřen především reálnou estetickou náklonností ke konkrétním dílům.⁷ Buď se mu na začátku líbí či nelíbí a je jím tedy buď přitahován k další percepci či nikoli a obraz se mu stává lhostejným nebo odpudivým.

Při absenci estetických hodnot pro řadového diváka však nositeli estetické recepce těchto děl avantgardy zůstali pouze sami umělci a teoretici. Estetický prožitek je nyní však často vyvoláván eskalací bizarností, překračujících hranici morálky, sociálních tabu, ale i ve svých krajních mezích přesahující hranice biologické a fyziologické snášenlivosti.

Sami umělci hovoří o anestetizaci (Welsh, W.: *Estetické myslenie*. Bratislava 1993 aj.) a estetické měřítko v klasickém pojetí bývá suplováno také jakýmkoli senzuálním vychýlením z obvyklé normy, senzací. To se však v dlouhodobém vývoji může projevovat stíráním hranic mezi uměním a mediálním sdělením jako takovým a přidává další k již položeným otázkám po podstatě a smyslu tvorby (str. 26).

3. NÁVRH UMĚLECKÉHO MODELU VIZUÁLNÍHO VNÍMÁNÍ A ZACHYCENÍ SVĚTA

5 V této fázi dílo překračuje svět uměleckého vyjádření a jeho formy jsou předávány do procesu sociální komunikace jako obecně srozumitelné a pragmaticky uživatelné.

6 Je samozřejmě obtížné říci, co se tím míní, spíše jde o pocit umělce, v němž rozhoduje, zda se setkává se stejným dílem, jeho variací nebo jeho posunem.

7 LV: Většina lidí hledí na svůj prospěch a užitek z vlastnictví věci. Za věc považují i umělecká díla. Jejich soud je často řízen čistě pragmaticky s ohledem na to, zda se vlastnictví této „věci“ dá nějak využít či v budoucnu zhodnotit.

Předpoklady pro vytvoření modelu uměleckého výtvarného procesu

Podmínky platnosti navrhovaného modelu

Podmínky modelu: Přijetí z jistého pohledu parciálních modelů, které se parciálními projeví tehdy, když selhávají v komunikaci. Co je těmto protichůdným modelům společné? Je to potřeba získání a uchování autonomie těch, kteří je užívají a jimiž slouží jako adekvátní obraz výtvarného umění (str.27).

Pragmatický účel uměleckého výtvarného procesu

Smyslem umění je často vyvolání Kantovské „libosti bez praktického prospěchu“ to je však zde považováno za okrajový fenomén, překrývající pravý účel – být nástrojem jistějšího existenciálního vymezení subjektu i lidstva vůči realitě. Z toho plyne, že umění je možno považovat za jednu z nejdůležitějších a nejpodstatnějších činností lidstva (str. 28).

Co to je realita?⁸ Mohla by být vymezená nezávislostí na člověku, svoji podstatou totiž sama člověka přesahuje. Realita je v tomto pragmatickém pojetí uměleckého výtvarného projevu chápána jako předem neohrazená a nevymezená; ve své celé podstatě člověku neznámá. Umění lze považovat za nástroj umožňující překročení neznámých jinak mu nepředstavitelných mezí. ... Mimo svět umění a bez jeho prostředků neexistuje žádné nazírání, kterým by bylo zjištění přijatá uměním suplovat. Navrhované pojetí tak předpokládá zároveň autonomní podstatu a specifickou uměleckého nazírání a zachycení světa (str. 29).

Pro zjištění hodnot uměleckého díla to znamená zásadní předpoklad. Pravdivost gnozeologického obsahu jakéhokoli uměleckého projevu je měřena opět pouze jen porovnáním s pravdivostí jiného (teď již ne nutně uměleckého) dobývání tváře světa. Volba tohoto **referenčního modelu**, s nímž nový model porovnáváme, ovšem není nezávaznou hrou bez následků, jak by se zdálo z jejich relativistického vztahu ([Gadamer, H. G.: Aktualita krásného. Bratislava 1995. s. 41 n.](#)). Pravdivost tohoto referenčního modelu není nevýznamná – je potvrzena pravdivostí existence subjektů či societ, které tento model vytvořily a používaly.

Uvědomělá či neuvědomělá volba referenčního modelu z pluralitní nabídky existujících modelů reality vypovídá o tom, v jaké situaci chce vybírající subjekt manifestačně či skrytě pokračovat.

Rozlišování mezi strategií poznání a strategií vnímání a uvědomění

Je důležitou premisou, kterou budeme při vymezení uměleckého výtvarného procesu respektovat a rozlišovat obsah který mají výtvarný umělecký proces pro jednotlivce jako subjekt, a obsah, který mají pro societu (str. 30).

V modelu výtvarného umění, formulovaném v této práci, je onen vztah k realitě na úrovni individua označován jako **gnoseologická funkce** a druhý, na úrovni society, jako **funkce komunikativní** (str. 31). U těchto dvou přístupů (přístup subjektivní a přístup society), je nutno respektovat jejich vzájemnou, nedělitelnou závislost a strukturální propojenost. Tato závislost se projevuje při tomtéž konkrétním činu kvalitativně jinými důsledky pro jednotlivce a kvalitativně jinými důsledky pro societu.

Dodržování tohoto metodického přístupu umožňuje zjistit i původ problémů při zkoumání a vysvětlování objektivitu uměleckého procesu v porovnání s dalšími přístupy k realitě. Zatímco „objektivní“ přístup k realitě byl a je často ještě dosud deklarován výhradně u vědy a

⁸ Lstivost lidského pojmenování jen velmi těžko dovoluje představit si něco coby nepředstavitelné, když už to bylo jednou pojmenováno. Takový rámec lidské existence vymezují všechny východní filozofie, negativním pojmenováním: „Tao, které lze postihnout slovy, není věčné a neměnné Tao. Jméno, které lze pojmenovat, není věčné a neměnné jméno.“ (Lao-C': *O tao a ctnosti. Tao te t'ing*. Praha 1973. s. 37). Chceme-li pochopit tuto potenci umění k zachycení a ztvárnění reality, nelze si na pólu takto aktuálního přesahování dosavadního vědomí reality představit nic, co známe z dosavadní zkušenosti. Čili každý člověk může věci vidět jinak a každý koncept je pomíjivý.

u instrumentálního vztahu k přírodě vůbec, byl umělecký přístup k realitě chápán jako přístup „subjektivní“, vzhledem k instrumentálnímu zdánlivě dílčí a omezený a tudíž snáze pominutelný. Při nastolení tohoto rozdílu nešlo v podstatě zodpovědět otázku po smyslu a hodnotě umění, neboť odpovědím s uplatněním této duality subjektivního a objektivního dominovala oscilace mezi hloubkou a opravdovostí prožitku v průběhu uměleckého procesu a mezi omezenou obecnou platností jeho obsahu, který se nakonec prokazuje každému subjektivnímu vědomí v individuálně odlišném výsledku.

Při uznání závislosti pravdivosti poznání na ověření v komunikaci, samozřejmě výsledek takovéto komunikace již také stejně nemůže aspirovat na „objektivitu“ v míře požadované dřívějším diskurzem, avšak oproti pouhému „subjektivnímu“ má podle míry shody s dalšími subjekty vyšší stupeň podpory tohoto názoru a rozsáhlejší účinek ve společenském působení na realitu (str. 32).

Strukturální model uměleckého výtvarného procesu

Tento model respektuje na jedné straně autonomní entity (subjekt), vyvozuje však z jejich geneze – historického vzniku spojováním vývojově starších podřízených struktur. ... Jestliže byla v minulosti přirozenost, kreativita i vnímání vykládána jako výsledek vyššího, „božského“ demiurgického⁹ zásahu, nabízí dnešní doba vedle tohoto pohledu zejména teorie Bergsonovské, Freudovské a Jungovské, v poslední době také magické odvozené z mytologií přírodních národů.

S využitím strukturalistického modelu je možno pokusit se tento konglomerát „metafyzičnosti“ mínění usouvztažnit, neboť tu je možno popsat realitu za modely směřující transmutace jako modely přestupující hranice strukturálně sousedících, bezprostředně souvisejících úrovní, v níž strukturálně podřízená úroveň se projevuje jako jiná kvalita v strukturálně nadřazené úrovni (analogicky k pojetí fyzikálnímu).

Dosud se neví, dominují-li cíle organizačně nadřazené struktury strukturám v nich obsaženým a přetvářejí-li si je pro své cíle, či zda existence takto cílově sledované struktury podmíněna souladnými zájmy vždy všech jejich strukturálních úrovní (str. 34).

Historický aspekt v strukturálním modelu uměleckého výtvarného procesu

Obsažnost jak celé struktury, tak i jejich částí, má konkrétní historickou hodnotu, je neoddelitelně spjata s konkrétním časem jejího trvání. ... jakékoli modely reality mají svoji platnost spjata s konkrétními dobovými podmínkami (str. 35).

Konkrétní relace strukturálních modelů a jejich genetická návaznost

...každý z modelů je lépe nazírat jako jistým způsobem ucelený způsob nazírání reality, který byl svázán s dobovými faktory lidského sebezachování. ... Časově se lišící strukturální modely, vztahující se k týmž prostorovým souřadnicím, je možno vůči sobě navzájem porovnávat smysluplně vždy pouze s uvědoměním možností jejich historické návaznosti, v níž je třeba zkoumat genezi následujících kvalit jako důsledek proměny kvalit předchozích.

Aplikace strukturalistického modelu

„Realistický“ i „psychologický“ koncept, které jsme prve uvedli jako nejčastěji používané modely obecného povědomí o smyslu a principech výtvarného umění, jsou přežívajícím obecným dědictvím jeho dobových teoretických modelů. Pro zřetelnější chápání důvodů jejich současného pragmatického užívání je třeba podrobit je strukturalistické analýze vztahů. Tato analýza pomůže také lépe pochopit gnozeologický a komunikační přístup k výtvarnému

⁹ **demiurg**, z řec., pův. řemeslník, tvůrce; v antické filosofii (Platón) bytost, jež vtiskla podobu beztvaremu chaosu, čímž vznikl svět. V gnózi polobožstvo, které tím, že vytvořilo svět, způsobilo i zlo a nese za ně odpovědnost.

umění, který je prezentován jako jádro práce (str. 36).

4. MODEL HISTORICKY PŘEDCHÁZEJÍCÍ STRUKTURÁLNÍMU MODELU VIZUÁLNÍHO VNÍMÁNÍ A ZACHYCENÍ SVĚTA

Lineární model vizuálního vnímání a zachycení světa

Nejpodstatnější tajemství věrného zobrazení skutečnosti tkví v jejím mechanickém převedení na plochu obrazu (str. 37). ... Uvedeným způsobem chápaný obsah uměleckého díla (jako nápodoba skutečnosti) v dnešním obecném povědomí se však liší od jeho obsahu v pojetí samotného renesančního člověka (Vasari, G.: *Životy nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů I, II*. Praha 1976, 1977). ... Při vědomí, jak univerzální význam byl přikládán odhalení principů perspektivního zobrazování a jak obecný zájem na základě zákonů promítání světa do obrazu umožnil vyvolat pocit krásy a představy věčnosti (str. 39).

Fotografický aparát zachycuje realitu „sumárně“ v jednom okamžiku a navozuje dojem časové souslednosti zachycené reality v jednom okamžiku současně. Jenže umělci až na období, kdy začali malovat svá díla v plenéru, nikdy netvořili obrazy jako se dělá fotografie. Skládali výsledný obraz do ideálního celku. (str. 40). ... Dění v obraze mělo sice jistý časový rámec, ale zpočátku byla absence pojmání času v obraze chápána stejně jako v soudobé teologii a filosofii spíše jako věčný čas, jako dobovost bez faktické reálné proměny (viz Elliade, M.: *Mýtus o věčném návratu*. Praha 1993).

Také proces (a patrně i účinnost) vnímání jedinečného uměleckého díla v době lineárního zobrazovacího modelu měly jiné parametry než dnes. Většina lidí totiž viděla za celý svůj život velmi omezený počet obrazů stále dokola a v tomto opakování obrazy získávaly mnohem hlubší smysl (str. 41). ... Iluze, které vyplývají z představy „samovolného zachycení skutečnosti“, s eliminací vlivu fotografujícího subjektu, je standardem možností výtvarného umění pro velkou část laiků, kteří věří, že je podstatou nejen „pravého“ umění, ale podstatou funkce obrazu vůbec (str. 42). ... Představu iluzivnosti fotografie, narušuje Vilém Flusser (Flusser, V.: *Za filozofii fotografie*. Praha 1994. s. 19 n.): fotografický aparát je sám zhmotnělým typem programu, který má za úkol „vytvářet, manipulovat a shromažďovat symboly“ (jde o reprezentaci něčeho, někoho, ale není to náhražka fotografovaného objektu). Vančát dále doporučuje fundamentální prameny pro pochopení geneze symbolů jaké dnes produkuje fotografie: (Panofsky, E.: *Význam ve výtvarném umění* Praha 1981; Gombrich, E. H.: *Umění a iluze*. Praha 1985; Žegin, L. F.: *Jazyk malířského díla*. Praha 1980; Francastel, P.: *Figura a místo*. Praha 1984). Francastel na str. 183 ukazuje jako jeden z předpokladů rozvoje lineární projekce rozvoj matematické projekce těles na plošné figurativní pole, který především přispěl k řešení otázek navigace při tehdy se rozvíjející mořeplavbě.

Znakový (triangulární) model vizuálního vnímání a zachycení světa

Lineární model zachycení reality (realita – zobrazení - subjekt) nebyl ani ve své době uplatněn jako jediný model výtvarného umění. V některých etapách jeho dějin umělci podlehlí svůdné možnosti vyvíjet samotné znakové formy samostatně bez zpětné kontroly, zda udrží kontinuitu v rozšiřování možností, nastolených dosavadním pojetím reprezentace skutečnosti. V intencích překračování profánního konvenčně chápaného obsahu... Naprosté rozbití kontinuity zobrazení vzniklé v renesanci označujeme za modernistické. Při práci autonomní znaky evolvují a dochází k odhalování imanentních¹⁰ možností jejich variability (str. 44). Tak se z lineárního modelu časem přesunul důraz na vztah „subjekt – znak“, což nakonec vedlo k vytvoření nelineárního, triangulárního modelu vztahu reality, znaku a subjektu. ... Model se zdál být otázkou porovnání podrobností, získal s důrazně položenou

10 **imanentní** (z lat. *in-maneo*, zůstávám uvnitř); to, co nepřesahuje, co je a zůstává uvnitř, nepřekračuje hranice (např. světa). Co je někomu či něčemu bytostně vlastní. Protiklad transcendentního.

otázkou po vlivu subjektivního vědomí při interpretaci znaku (Vančát, J.: *Interakce, poznání a obraz*. In: *V dialogu s uměním*. PeDF MU Brno 1994. s. 13-22) – dynamický podnět pro výklad tohoto vlivu subjektu na výsledek vnímání skutečnosti (Kant, I.: *Prolegomena ke každé příští metafyzice, jež se bude moci stát vědou*. Praha 1992. s. 99)¹¹.

Graficky vyjadřuje tento vztah Ogden-Richardsův trojúhelník (Ogden, C. K., Richards, I. A.: *Meaning of Meaning*. London 1923. s. 14.) s vrcholy označenými jako Referent (předmět) – Symbol (znak) – Reference (myšlenka). Interpretace uvedeného schématu v oblasti výtvarného umění (Zvěřina, J.: *Výtvarné dílo jako znak*. Praha 1971) a v oblasti sémantiky (Schaff, A.: *Úvod do sémantiky*. Praha 1963). Triangulární model uvolňuje jednosměrnou pragmaticky vyvolanou determinaci od reality k zobrazení (a posléze k subjektu) k volnějšímu zkoumání vztahu „realita - subjekt“. V rámci nelineárního chápání se lépe vyjevuje, že tento vztah existuje také z opačného směru s aktivním postojem člověka jako vztah „subjekt – realita“, stejně jako vztah „subjekt – znak“, který již neznamena mystickou velikost talentu v zjevování, přenášení něčeho jinak zjevného, ale aktivní schopnost tvorby znaku, přetváření pocitů ve znaky, potenci kombinace znaků a ověřování jejich platnosti. Tento trojúhelník můžeme tedy chápat jako příležitost k analýze nikoli tří vrcholů, ale šesti vztahů podle toho, z jakého místa vyjadřujeme aktivitu a kam směřujeme determinovanost.

Tento trojúhelník však přinesl při popisu vnímání subjektu v prostředí nové problémy. Rozlišován je 1) materialistický přístup (úroveň fyzikální, chemická); 2) idealistický přístup (duchovní) (str. 45). V idealistickém přístupu k zobrazení reality je nemožnost převést „materialistickou“ stránku na „duchovní“ zobrazení zakotvena stejně. Snaha o porovnání ducha a prostředí v jedné rovině je dosahována tím, že duchem nadějeme také onu hmotu.

Jakkoli se zdají oba přístupy neslučitelně protikladné, obsahují tentýž společný rys: Oba totiž při řešení naší otázky zobrazení reality v díle stále ještě přinejmenším u části výtvarných děl vztah mezi skutečností a dílem jako jeho kauzální odraz, jako determinující objektivitu. Interpretují ji pouze – každý z opačné strany.

Tak (jak bylo již naznačeno v kap. *Komunikace o výtvarném umění jako aplikace celistvého modelu*) zastánci lineárního modelu umožňuje využívat částečně i nelineární, trojčlenný model zobrazení „znak – subjekt - realita“, avšak pouze tak, že nelze takto interpretovat vztah znaku k realitě u všech znaků, část znaků zůstává nefigurativní, „abstraktní“ (str. 46).

Idealisticky zaměřený dualismus vede k dramatickým konfliktům mezi profánním (často negativně pojatý vliv současné civilizace např. ve formě nových technologií) a duchovním (které je považováno za vyšší hodnotu a jakýsi únik od reality).

Celé toto pojetí totiž má s předchozím lineárním modelem společnou tezi, že existuje objektivní výklad znaku nebo objektivní zření skutečnosti.

Rozšíření autonomní práce se znakem a zaostření pozornosti na znak jako takový jsou především důsledkem radikálního rozšíření lidské komunikace... (str. 47). Demytizace procesu tvorby znaku, postupné odhalování souvztažnosti jejich vzniku, přispělo k další emancipaci subjektu.

Ohnisko zájmu o vizuální obrazový projev, které předtím spočívalo v otázce, jak porozumět vizuálnímu obrazovému znaku ve vztahu ke skutečnosti, se přeneslo k řešení problému, jak porozumět vizuálnímu obrazovému znaku v komunikaci a jak jej tvořit.

V současné době je v ohnisku zájmů vztah „znak – realita“. Otázka je do jaké míry znak skutečnost determinuje či tvoří (str. 48).

11 *prolegomena* (řec.), předmluva, předběžné poznámky, úvod.

5. PLURALITNÍ MODEL VIZUÁLNÍHO VNÍMÁNÍ A ZACHYCENÍ SVĚTA

Poznámka k metodě následujícího výkladu

K uvažování o výchozích podmínkách pro tvorbu pluralitního modelu vizuálního vnímání a zachycení reality, je třeba orientovat se s nadhledem napřed ve zdvojeném vidění světa (viz výklad předchozí versus následující). ... Uplatňovat náhled, který vnímaným objektům dává pevnost hranic i jistotu trvání, abychom později zpochybňovali tuto jistotu a uznali také procesualnost a energetičnost téže časoprostorové existence (str. 49).

Oproti dřívějšímu světu celků a částic vyvstává jako významná kvalita právě časová následnost pozorovaných faktů či jejich souvislost v prostoru, v důsledku toho nakonec i časoprostorová souvislost pozorování. Čas a prostor se stává neoddělitelným indexem takovýchto pozorování této kontinuální existence (Heidegger, M.: *Bytí a čas*. Praha 1996. s. 341) (str. 50).

Povaha člověka se liší od stromu svým začleněním do struktury sociální – kultury. Tato odlišnost zároveň znamená jinou hloubku kvalitativních proměn v čase... Z historického hlediska vyjadřuje postup, v němž se tyto struktury (mluví o stromu) zorganizovaly do jednotného celku. Následnost těchto událostí či činů je neopakovatelná pro každou entitu v tomto vesmíru, pro každý organismus, pro každý neopakovatelný strom. Nic v dějinách se takto nemůže udát podruhé, avšak každá událost se nevyhnutelně vepíše do tváře světa. Pozoruje-li člověk strom nebo druhého člověka, činí tak z konkrétně nezaměnitelného místa a z něj neoddělitelného, konkrétně zaměnitelného času – a pod zorným úhlem tohoto nezastupitelného pozorovacího stanoviště. V tomto pojetí je strom funkcí svého pozorovatele (a jakoukoli výpověď o skutečnosti je třeba přijímat s indexem toho, kdo o ní vypovídá).

Pozorujeme nárůst zájmu subjektu o své historické kořeny sahající v rovině sociální k mytologii a v rovině biologické k trvání a bytí... (str. 51).

Má-li být nové paradigma úspěšně přijato, je třeba, aby se subjektu projevovalo jako ucelený systém. Kromě dalších radikálních změn je pro toto nové paradigma symptomatický odlišný způsob definice pojmu. Zatímco dosavadní definice byla chápána nějakého jevu jako snaha o jeho převod do pojmů obecnějších – je definice v postmodernistickém paradigmatu chápána jako vytvoření relačního vztahu potřebných pojmů v nerozporné soustavě (Bertalanffy, L.: *Člověk – robot a myšlení*. Praha 1972. s. 102 n.). Vytouženým cílem postupně nastolených definic není jako dosud karteziánský strom se stále menším počtem čím dál obecnějších pojmů, ale výsledek se blíží spíše k čím dále více propojené síti, v níž každý pojem je definován mnohonásobně podle vztahů, z nichž je nahlížen, celek tvoří strukturální (mnohorozměrnou) síť.

Protože definice dvou vzájemně vzažných pojmů v této síti nemůže být tautologická, je nasnadě úvaha, že při pohybu ve struktuře záleží také na směru pohledu, respektive na pořadí postupu vnímání jednotlivých objektů či pojmu (str. 52)!

Důsledky z těchto předpokladů: Strukturalita tématu je zřejmá až po provedení celého výkladu v textu a strukturální výklad je oproti karteziánskému neobhajitelný pouze samostatně postavenými definicemi a je zbytečné je těmito dílčími izolovanými definicemi vyvracet.

Procesualnost pluralitního modelu vizuálního vnímání a zachycení světa

Historický průběh, jako vnitřní zakotvení času do strukturálního vývoje jednotlivých kvalit (Havlík, V.: *Synergetika (návrát ke světu přírodních procesů)*. Praha 1995. s. 72), zastávající v pluralitním modelu světa i modelu vizuálního vnímání a zachycení světa klíčovou roli, nebyl by lineárním (renesančním) modelem vůbec reflektován. Postoje při vnímání reality a při vnímání obrazu principiálně počítali s věčností – stabilitou.

Postupné zakalkulování proměny do modelu vnímání, povýšené na princip v epoše

modernismu, bylo příčinou vzniku (triangulárního, modernistického) modelu. ...zprvu nešlo o vnímání a pochopení samotné reality, ale o proměnu znaku, aby dokázal stále přesněji vyjádřit onu dosud ještě předpokládanou neměnnou, ideální podstatu reality (str. 53). Nakonec celý proces tvorby stále nových a nových znaků začíná být chápán jako otevření schopnosti proměny subjektivního vědomí (str. 54).

Strukturalita pluralitního modelu vizuálního vnímání a zachycení světa

Vysvětlení řešení popisu reality na základě různých vědeckých disciplín bylo neuspokojivé. Nakonec vyšlo jako nejlepší řešení brát je na strukturovaných, navzájem historicky souvisejících úrovních. Příkladem je postup Jungův (souvislost mezi psychologickým a sociálním vymezením nevědomí subjektu) nebo Piagetův či Prigoginův (dějiny vesmíru vysvětluje jako vnitřní proces rozvoje jednotlivých kvalit a jejich vzájemnou interakci) nebo Wienerova teorie kybernetiky.

V tomto pojetí můžeme chápat život organismu jako proces simultánně probíhající ve všech těchto úrovních, přičemž směr a cíl tohoto směřování neurčuje žádná z těchto kategoriálních úrovní sama. Subjektivitu směřující k prosazení svých životních zájmů můžeme sledovat na každé úrovni životní organizace¹². Nástupem interdisciplinární vědy začíná být reflektována simultaneita procesů (str. 55).

Většina snah po odhalení příčin a podstaty permanentní proměny subjektivního vědomí je však znejasňována a komplikovaná dosud nedostatečnou metodologií (tj. nesmí se překrývat odlišné strukturální úrovně). Musíme si uvědomit, že pluralita a pluralitní postoj znamená také zjištění, ke které z uvedených strukturálních úrovní se právě vyjadřujeme a v jakém vztahu jsme tím k úrovním ostatním. Požadavek pro vytvoření modelu výtvarného projevu platí takto podstatně i pro model vizuálního vnímání reality i pro vyjádření vztahu subjektu ke znaku v rámci tohoto modelu.

Tři základní strukturální úrovně na kterých se projevuje proměna subjektivního vědomí při vizuálním vnímání, jsou kromě **ontogeneze** (subjektivně individuální); také na vyšší úrovni **fylogeneze** (sociální); rovině strukturálně nižší (**somatické**, buněčné); jako i úrovně souvisejících s fylogenetickou a somatickou, kterou vnímáme jako *danou*, ve filosofickém žargonu označovanou jako **ontologickou** úroveň (str. 56).

Nastupuje pojetí subjektu (jak v strukturální rovině individua, tak v rovině society) jako neustálého homeostatického vyrovnávání existence (*cynický ústup od vyšších cílů*). Měřítkem úspěšnosti tohoto subjektivního homeostatického vyrovnávání ve všech strukturálních úrovních jediné kritérium – možnost další optimalizace místa subjektu v těchto strukturách, tedy zachování účasti v nich – život sám.

Takto zásadně proměněné pojetí historičnosti vrhá jiné měřítko i na hodnotu a smysl znaku a vynucuje si odstoupení od mechanické představy „souladu znaku s realitou“. V tomto procesuálním pojetí je znak také definován novým způsobem vůči subjektu (str. 57).

Budování vizuální představy subjektu o realitě jako strukturální proces

Dokladem strukturální komplexity a procesuálnosti vývoje vizuálního vnímání, v níž se procesy strukturálně vyšší (subjektivní komplexní vizuální obraz světa) ukazují jako jevy časově podmíněné strukturální návaznosti (Sacks, O.: *Antropoložka na Marsu*. Praha 1995, s. 94 n.). ... Vizuální svět bylo nutno teprve budovat. Schopnost vizuálně vnímat se procesuálně vytváří (viz Piaget, J.: *Psychologie intelligence*. Praha 1970). ... Tato strukturální reorganizace včleněných kognitivních struktur vyžaduje respektování jejich přesné strukturální posloupnosti a akumuluje jistý čas, který chápeme jako neoddělitelnou historii jejich růstu.

Uvedený proces sebeutváření schopností vizuálního vnímání a jeho adaptace probíhá mimovědomě, samoregulací organismu, s cílem dosáhnout homeostáze s přírodním a

12 Zrzavý, J.: *O egoizmu všeho živého*. In: *Vesmír*, roč. 77 (1998), č. 2, s. 67

sociálním prostředím. Zrakové vnímání jako strukturálně začleněnou aktivitu zkoumá fyziologicky např. (Zinčenko, V. P., Vergiles, N. Ju: *Utváření vizuálního obrazu*. Praha 1975) či přes percepci uměleckých děl (Arnheim, R.: *Art and visual perception*. 1974; *Thoughts on art education*. 1974; *Visual thinking*. 1969)

Lineární i triangulární model tuto procesualnost vzniku vizualizace vnímání a její strukturální podmíněnost ignorují. Lineární model předpokládá vrozenou schopnost rozlišování vizuálních kvalit a porovnávání znaků „se skutečností“. Triangulární model sice schopen při interpretaci zaznamenat jistý nesoulad mezi vnímaným a představou o tom, jak by měla realita vypadat. Nakonec stejně jako u LM je očekávána jakási finální stabilní hodnota.

Podstatným problémem takového deterministického, nestrukturálního chápání příčin a následků jak v LM, tak TM je i v případě respektování strukturálních úrovní – ontologické, ontogenetické a fylogenetické – uzavřené, nepřechodné chápání jejich jednotlivých vrstev (str. 59).

Pro hypotézu o vizuální výchově je naprosto klíčový poznatek, že zdánlivě neproměnná fce. buněk sítnice poskytuje materiál pro myšlení a musíme uznat, že toto myšlení je zároveň ovlivňováno sociálními podmínkami v nichž se nachází. Tato hypotéza předpokládá, že existuje souvislost existence vizuálních znaků, jimiž disponuje societa, s vytvářením vizuálních vzorců na somatické úrovni, skrze než je jednotlivými subjekty hodnocena skutečnost.

Tento poznatek je jednou z klíčových premis pro chápání procesu výtvarného umění i procesu výtvarné výchovy jako funkcionálního vztahu subjektu, užívajícího vizuální znak, k realitě. Zde se ve vztahu od society vůči subjektu realizuje komunikační funkce tak, jak je propojována v názvu knihy (str. 60).

Somatická úroveň ve strukturálním modelu vnímání

Správné vidění sestavuje neuronový komplex.

Otevřenost potence vizuálního vnímání

...zrak se stává funkčním teprve ve vývojovém stádiu novorozence (Příhoda, V.: *Ontogeneze lidské psychiky*. Praha 1977). Tato „nepřipravenost“ vidění znamená ovšem jeho poměrně velkou plasticitu, která patrně umožňuje jeho mnohem širší adaptaci, než jsme si schopni představit (str. 62).

Strukturální aktivace genetické potence smyslů

Existenciální účel, k němuž funkce smyslů směřuje, je kontrola toho co do organismu vstupuje. Zásadním vymezením organismu je jeho povrch a určení toho, co je vně a co je naopak jeho součástí při neustálém střetávání chemických látek.

Tento prostorový a časový předstih v ochraně existence individua před vlivy prostředí je vlastním účelem existence smyslů obecně. Smysly v tomto konceptu můžeme tedy chápat jako jakýsi orgán expanze organismu do širšího prostoru existence a v rozměru času jako orgán, umožňující predestinaci budoucnosti (str. 65).

Ontogenetická úroveň ve strukturálním modelu vnímání

Zrak jako konceptuální smysl interakce s realitou

Vizuální koncept, vytvořený postupně získanými zkušenostmi v interakci s realitou, zvyšuje bezpečnost organismu vzhledem k dalším smyslovým kvalitám vytvářením včasných souvztažností na vizuálním základě např. přístupu k předmětům, se kterými je interakce subjektu těmito kontaktními smysly signalizována jako riskantní (rozpálená plotna...). K přepnutí na fylogeneticky bazálnější smyslovou úroveň dochází pouze tehdy, kdy zrakové vnímání nedokáže vytvořit vizuální ekvivalent k těmto fylogeneticky starším smyslovým

kvalitám (dle vidění rozpoznat teplotu plotny str. 67).

Predestinace vzniku tvaru

Proč by měla mysl hledat ve světě konečný tvar? Ověřování ohraničenosti předmětu je ovšem hlavně v možnostech hmatu (J.V. cituje pak Piageta, J.: *Psychologie inteligence*. Praha 1970. s. 94-96). V oblasti vnímání barvy se oproti představě jeho lineárního otisku do vědomí hovoří o „komplexních kalkulačních procesech (s. 96)“ Výsledek je hlášen jako „barva předmětu“.

Neuronové „zakotvení“ zrakové informace

LM v laické interpretaci vytvořil těžce vykořenitelnou představu, že jde při zrakovém vnímání předmětu vlastně o dvojí – totožnou – vizuální podobu. Jednu, zdá se, nese v sobě sám předmět pozorování, patří k němu, zdá se být od něj nerozpojitelná. Druhá, patrně přesná k nerozeznání, protože je jejím faktickým obrazem, je přece jen kdesi v mysli uložena, věříme-li, že mysl dokáže z takto chápané reality něco zachytit a víme-li z vlastní introspekce, že přece disponujeme v mysli obrazy vzhledu předmětů (str. 69).

Problémem je místo a povaha uložení této „podoby skutečnosti“ v lidském organismu. Z absence tohoto obrazu v organismu byla vytvořena představa, že to co by mělo být odrazem v hlavě, je jakási idea, obraz je sice stejný jako předmět před očima, avšak nevázaný na skutečnou podobu hmoty, v níž je uvnitř těla zaznamenán (viz Platón: *Ústava*. Praha 1980. na jedné straně je zjevení, které nazýváme skutečností, a na druhé je zjevení, které nazýváme pravou podstatou, jeho ideou).

Moderní neurofyziologie a biochemie je schopna v mozku vysledovat proud vědomí. Na buněčné úrovni jsou tudíž zřejmě takto odhalené procesy samotným vnímáním. Jako nikdy nekončící dynamická sebeorganizace vnímajícího organismu je povaha těchto jevů popsána např. Crickem (*Věda hledá duši*. Praha 1997) a Flanaganem (*Vědomie*. Bratislava 1995, s. 19 n.). Tento přístup k „zachycení světa myslí“ vylučuje zachycení světa otiskem. Celý proces vnímání je totiž taktéž chápán jako funkcionální. Vnější skutečnost má neustálý počet nekončících stavů, které však naše mysl rediguje do jistého počtu organizačních norem, které odpovídají struktuře postojů, kterými je organismus schopen reagovat na své prostředí. Paradoxně to, o čem jsme přesvědčeni, že opravdu reálně vidíme, vskutku pochází z naší mysli v tom smyslu, že existence tohoto obrazu, jímž je viděné reprezentováno, je vázána na konkrétní organizaci neuronových drah a jeho uvědomění je s touto organizací spojeno. Mimo ni ovšem žádný podobný „vizuální plášť figur a objektů“, odpovídající otiskem tomuto obrazu ve skutečnosti, neexistuje!!!

Obraz (jež považujeme za obraz skutečnosti) jako takový je pouze jediný a jedinečný – je formou strukturální sumarizace těchto funkcionálních aktivit organismu a jejich potencií, které jsou predestinovány pouze a jenom dosavadní reakcí organismu na své životní podmínky. Z toho plyne, že obraz, chápaný jako postižení vnějšího světa organismem, který si jej vytváří, principiálně není stálý, obraz je vytvářen v akci.

Koncept strukturální souvislosti somatické a ontogenetické úrovně vizuálního vnímání

Oproti sledování fylogeneze historického narůstání struktury od buněčné k metabuněčné (ontogenetické) a sociální... vycházejí dosavadní interpretace ještě stále většinou z jistoty již hotových, sociálně zakotvených forem pojmání tvarů a v respektu k nim přemítají, jakým způsobem dochází k jejich přenosu na rozvíjejícího se jedince.

...Zatímco první přístup vytváří prostor pro potencialitu živého okamžiku nenapodobitelného tvoření, patrně neopakovatelného ničím dalším v celém vesmíru (opakovatelnost do něj zanáší až jeho interpretace!), druhý přístup mimovědomě spoléhá na tuto nadosobní autoritu, kterou označuje podle míry svého prohlédnutí za věčnou, duchovní

apod.: jakoby tvorba sama, nejužasnější projev života, nebyla takto sama o sobě dost duchovní (str. 71).

Strukturální přístup k ontogenetickému rozvoji vizuality zavedl a prosadil Jean Piaget (*Múdrosť a ilúzie filozofie. Bratislava 1977*). „Vjemová činnosť vôbec a konstanty zvlášť by se daly považovat za jeden z aspektů sensorimotorické inteligence, a to za aspekt, omezený na případ, kdy objekt vstupuje do přímých a aktuálních vztahů se subjektem. Naproti tomu senzomotorická inteligence by přesahovala vjemová pole, anticipovala by a znova vytvářela vztahy, které budou nebo už byly vnímány. Jednota mechanismů sensorimotorické asimilace tak je úplná, což bylo objasněno zásluhou tvarové teorie. Tento fakt však musíme vykládat jako výsledek aktivity subjektu, tedy asimilace, a nikoli ze statických forem vložených z vnějšku, nezávisle na duševním vývoji (Piaget, J.: *Psychologie inteligence. s. 97*)“.

Koncept strukturální souvislosti ontologické a sociální úrovně vizuálního vnímání
Přiznáme-li ovšem tuto asimilační potenci samovývoje vizuálního vnímání ontogenezi jedince, vyvstává otázka, jakým způsobem vlastně takto pojatou autonomii ontogenetického vývoje sloučit se sociálním charakterem výchovy jedince, který je nesporný (str. 72).

...často převládá pouze pojetí, v němž rozhodující kvalitou při interpretaci výtvarného díla je ona vrstva sociální struktury („objektivní“ interpretace výtvarných znaků, sociální rozměr obsahu výtvarných děl), zatímco zároveň psychologické, subjektivní, neopakovatelné, reprezentované v procesu divákem, je v interpretaci potlačeno. Celý psychologický, individuální rozměr osobnosti v procesu vizuálního vnímání a zachycování reality se pak v praxi pojímá pouze coby odizolovaný (geneticky) determinovaný a stabilizovaný faktor, který se této sociální konsolidaci pasivně podřizuje (str. 73).

...Piaget však chápe jak psychologickou (ontogenetickou), tak i sociální vrstvu jako dynamicky strukturovanou a to jak vertikálně (mezi jedincem a societou), tak také horizontálně (na úrovni samotné society (viz Piaget, J.: *Psychologie inteligence. s. 133-134*)).

Metodické uplatnění tohoto strukturalistického přístupu k jednotlivým úrovním existenciální interakce znamená sledovat souvislosti pohybu lidské existence ve všech strukturálně souvisejících vrstvách, v somatické, ontogenetické (psychologické) i sociální (str. 74).

Koncept strukturální souvislosti somatické a sociální úrovně vizuálního vnímání
Vydáme-li se hledat souvislosti nejen mezi dvěma strukturálně sousedními vrstvami, ale v tomto případě mezi strukturálními vrstvami vůči sobě navzájem obecně, je třeba posoudit ze širšího hlediska Piagetovo tvrzení, že „z hlediska samotného subjektu společenské prostředí se však podstatně neodlišuje od prostředí fyzikálního... (s. 134)“ ... Dítě již od prenatálního období přijímá signály na somatické úrovni (ve formě zvukových nebo pohybových podnětů) v doprovodu strukturálních podnětů sociální povahy. Jak somatická tak sociální oblast se rozvíjí paralelně s funkčností, kterou mají pro dětský organismus struktury somatické (str. 75).

Jedině z asimilace těchto somatických podnětů do sociální struktury narůstá totiž pevná vazba. Od druhu a intenzity somatických kontaktů v tomto období navazování sociálních vztahů se odvozuje i jejich kvalita a pevnost.

Funkce sluchu ve vnímání světa

...podobně jako zrakové vnímání, je také vnímání zvuku koordinováno s dotykovými smysly. Účinky jeho podnětů se včleňují do organismu již na somatické strukturální úrovni, coby podmíněné reflexy (např. úleková reakce na zvukové podněty se projevuje již po cca deseti dnech). Počátky prostorové orientace zvukového podnětu se objevují zhruba po třech měsících na základě koordinace se zrakem.

Smyslová koordinace jako základ primárního vizuálního rozčleňování

Nejdříve se dítěti napoprvé nemusí povést přiřadit k třeba pejskovi správné citoslovce a místo „Haff“ řekne, že dělá „Búú“. Tuto chybu však časem napraví, dokonce není nutné, aby dítě nějakého psa či krávu vidělo – může totiž ke správnému výsledku dospět také pomocí asociativního řazení zvuků.

Může však být v procesuálním pluralistickém modelu interpretována také jako stupeň rozpoznávání tvaru a jeho funkční přenášení do jiných souvislostí. Můžeme-li se při prvně uvedené (lineární) interpretaci domnívat, že dítě již „všechno vidí“, ale nedokáže to správně pojmenovat, musíme oproti tomu v procesuálním přístupu pátrat po tom, zda dítě pro nás již diferencované jevy neřadí zrakem pouze do těch tříd, které má ve své mysli k dispozici – tedy zda je nakonec na svém vývojovém stupni vizuálního poznání zatím fakticky nevnímá jako vizuálně stejné!?

K diferenciaci („rozumění“ z výkladu Pince o jazyku převzal LV) dochází v souvislosti s kulturní úrovní příslušné society, jejíž je vnímající subjekt součástí: k zosobňování viděného dochází na základě úrovně třídění, jehož je schopna ta která societa ve své historicky pojímané úrovni.

...lineární model neumožňuje uplatnit náhled, který by k takovéto strukturální proměně zrakového vjemu na základě sociální interakce odkazoval. Avšak v pluralistickém dynamickém modelu existují dva takovéto aktivní nástroje socializace individuálního vnímání. Jedním z nich je lidská řeč, druhým vizuální znaková zobrazení (str.77).

Sociálně znaková koordinace a rozčleňování vizuálního vnímání

Sociální vrstva strukturálního modelu vizuálního vnímání a vizuální zobrazení
S funkcionálním přístupem je možné samotnou vizualitu, její uplatnění v poznání a její projekci ve vizuální znakové soustavě, chápat jako mnohorozměrně a mnohovýrovně strukturovaný celek, jehož vzájemné poměry a proporce, vyjádřené v úrovni somatické, ontogenetické i sociální, se v historii dynamicky mění.

Historicky vzrůstající role vizuálního vnímání, včetně návazně vzrůstající role vizuálního znaku v societě se ovšem projevuje ve své specifické kvalitě vůči ostatním výše uvedeným strukturálním úrovním subjektivity (jednotlivce, jeho fyziologického založení), což je třeba respektovat, nechceme-li význam této historické dynamičnosti chápat zúženě.

Po vyjasnění procesu budování subjektivního obrazu o světě by v triangulárním modelu následoval pokus o popis objektivního obrazu světa. Při strukturálním přístupu se však můžeme oprávněně domnívat, že obdobným procesuálním rozčleněním jako u subjektu, je vytvářen i obraz světa, který je užíván societou (str. 78).

Tvorba vizuálních znaků a funkce výtvarného umění

Svědectví o této vývojové proměně soustavy vizuálních znaků, zajišťující homeostázi society v neustále se proměňujících podmínkách, je sama historie výtvarného umění. K tomu je ovšem nutno pochopit, že výtvarné umění samo je zdrojem tvorby a inovace těchto vizuálních znaků obecně (str. 79).

Zatímco funkce inovační je funkcí sociální strukturální úrovně, funkce estetická, transcendentní či rekreační, uplatňující se paralelně, jsou funkcemi, projevujícími se na strukturální úrovni individua. Zároveň je na individuální strukturální úrovni naplněna funkce gnozeologická, tak, jak je proponována v názvu této práce.

Na úrovni individua se tato gnozeologická fce. zpravidla nemanifestuje jako vědomá. ...Je otázka, zda také můžeme hovořit o fci. Gnozeologické vzhledem k strukturální úrovni society. ... Zde je na místě hovořit o funkci komunikační, která se na úrovni jednotlivců manifestuje jako neustálé porovnání a vzájemné ověřování vizuálních hodnot reality v dialogu a na úrovni sociální jako homeostatický historický pohyb society, který však v dnešním pluralistickém

antiautoritativním postoji k realitě má protikladné parametry k někdejšímu mínění o dosahování „věčného řádu“ (str. 80).

Tento strukturalistický přístup k umění jako gnozeologickému nástroji lidské existence vyžaduje ovšem zásadní proměnu interpretace historie výtvarného umění oproti té, která v obecném povědomí stále přetrvává.

Strukturální vývoj kvalit vizuálních znaků jako historická funkce

Prosazování historického kvalitativního posunu do dějin výtvarného umění je často oponenturou, která odmítá myšlenku vývoje umění odkazem na trvanlivost hodnoty děl výtvarného umění oproti přechodnosti např. technickým vynálezům.

Dějiny umění byly by pak v tomto pojetí prezentovány jako soubor mimořádných výkonů, seřazený v časové následnosti jejich vzniku. Pak, přijetím myšlenky proměny v čase jako systémového prvku, se dějiny staly souborem výkonů vychylujících se z běžné konvence historicky návazné linie dosavadních uměleckých forem. A pak se už na jejich odlišnostech začala zjišťovat jejich genetická posloupnost a začaly být analyzovány souvislosti a rozdíly, vyplývající z této posloupnosti (str. 81) a vznikla jakási páteř vývoje lidstva v dané oblasti, když už v současné době, skeptické k trvanlivosti, nedovedeme věčnost jinak zaručit..

Pojímání dějin jako souboru věčných hodnot, je však takto vlastně uplatněním prizmatu obou předchozích modelů vizuálního zobrazení světa – modelu lineárního a modelu triangulárního.

Důvodem je metodická chyba spočívající v přetrvávání (a nevědomky prosazovanému) „zvěčňujícího“ přístupu k dějinám výtvarného umění, za který může záměna subjektivního postoje s jeho obsahem s sociální úrovní (viz také *Rozlišování mezi strategií poznání a strategií vnímání a uvědomění* str. 30). ... Opuštění „klasicistního“ modelu dějin umění, podle něhož se umění snažilo dosáhnout úrovně nějaké ideálně pojímané historické minulosti (např. představa s níž nastoupila renesance vůči antice) vedlo skrze další proměny pojetí historie umění o odlišení historických stylů a přes popisy jejich proměn jako páteřního systému dějin nakonec k pojetí, v němž vývojové trendy umění bezpečně vyjevují jisté ontologické a gnozeologické kvality pojmání světa příslušnou societou v příslušné historické epoše (viz [Kesner, L. \(ed\): Vizuální teorie. Současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech. Praha 1997](#)).

Většinou se vztah k dobovému vnímání reality vztahuje mnohem strukturovaněji, paralelně k přírodovědnému poznání či prosazování poznatků společenských věd. Koncept nevědomí využil surrealismus

Tyto konkrétní kulturní souvislosti jsou konkrétně reflektovány jednotlivými subjekty a uznání těchto kvalit v celkovém pohledu society si můžeme představit jako jakási ohniska, v hranicích svého tvaru a jejich těžišti spíše podobná neustále se proměňujícím mračnům.

Tento strukturalistický (procesuální) přístup k historii i teorii tvorby vizuálních znaků, jež až do nedávné doby mohla být prakticky totožná s historií výtvarného umění, umožňuje analýzu uměleckých výtvarných znaků právě z důsledků, jimiž pomohly nastartovat vnímání jistých dosud neuvědomělých či dokonce dosud neviděných kvalit reality (str. 83).

6. PROCES SOCIALIZACE VIZUÁLNÍHO VNÍMÁNÍ V ONTOGENEZI

Stratifikace vizuálního rozsahu individua je přinejmenším v jedné své vrstvě (vedle vrstvy působení prostřednictvím vizuálního zobrazení) na řeči podstatnou měrou závislá (str. 84).

Úloha řeči v socializaci vizuálního vnímání

Jazyková souvislost vizuálního zobrazení i samého procesu vizuálního vnímání bývá obyčejně pojímána jako prostředek kalibrace duševní vyzrálosti, eventuálně jako prostředek rozvíjení myšlení, nikoli však také zároveň jako prostředek změny parametrů samotného

vizuálního vnímání.

...z hlediska pluralitního modelu, je zřejmé, že ono porovnání výsledku vizuálního vnímání s výtvarným zobrazením probíhá simultánně právě ve dvou strukturálních rovinách, v rovině individua jako psychologický akt (buď nevědomý pomocí intuice zrakově či vědomý, kdy vizuální vnímání bylo již předtím jazykově, řečově ovlivněno) a v rovině society jako akt sociální (výchozí situace vnímání, tak sám jev vizuálního zobrazení jsou faktory, které byly sociálně historicky „nastaveny“ do jisté struktury, chápeme-li existenci lidstva jako strukturační proces)

Vizuální vnímání je s jazykovým označením v procesu socializace každého individua velmi pevně spjata a procesuálně je jím ovlivňováno, a že stejně je spjat a zásadně ovlivněn jazykovým vnímáním i sám způsob vizuálního zobrazení (str. 85).

Zásadním kvalitativním vymezením oproti laikovi není pouze schopnost vizuální znaky tvořit, ale spíše schopnost vnímanou realitu i obrazový projev jazykově popsat.

Vizuální vnímání a zobrazování při omezené komunikaci

JV uvádí vnímání a vizuální zobrazování hluchoněmých a autistů. Dále pak poznámka k zvláštní situaci v souvislosti mluveného jazyka a vizuálního vnímání a zobrazení projevující se jistou „rozháraností“ projevu sociálních skupin stojících „na rozhraní“, kdy ztrácejí vlastní kulturu a ještě nenabýly kultury nové (např. primitivizující responze antiky v okrajových částech římské říše; příkladem stavu, kdy se takto přecházející kultura dopracovává vlastní autonomie je však vývoj raně křesťanského umění str. 87).

Může se stát, že jemně odlišné zobrazovací prvky přesto mohou v mysli svého autora navodit pocit téže představy. Existuje i případ, kdy autistické dítě mělo stabilizovaný vizuální znakový systém bez dalšího postupného vývoje. Existuje totiž možnost, že si celé komplexní vizuální struktury s dostatečně neuronově vybaveným mozkiem mohou vtisknout (viz Konrad Lorenz) do paměti a tyto struktury porovnávat s předchozí nebo následující vizuální zkušeností. Následkem neplnohodnotného zapojení do jazykové komunikace, není schopno obdařit tento stabilizovaný komplex znaků mnohoznačností symbolického významu (str. 89).

Bezobrazná a obrazná vizualita

Existuje-li v homeostatickém chování organismu vizuální akční okruh, který aktivizuje pouze akční proces jednání, není zřejmě nutné, aby viděné bylo vždy také uvědoměno (Peirce, Ch. S.: *Grammatica Speculativa*. In: *Sémiotika*. Uspořádal B. Palek. Praha 1997). Takže vyvstává otázka, zda nemohou také existovat autonomní neuronová propojení, která převádějí vizuální vnímání do jednání bezobrazně (např. akční jednání „hraní“ PC hry).

Takže vizuální podněty mohou být směřovány kromě do míst, vyvolávajících jednání, také ještě do dalšího místa mysli s autonomním zpracováním, se zvláštním „zápisem“ a speciální strukturací, která je schopna aktivací „vyvolávat obraz“ (str. 90).

Jazyková souvztažnost obraznosti

Absenci konkrétní obraznosti pocítujeme také při abstraktním jazykovém vyjádření. Plynule toto nedílné spojení slov a obraznosti pokračuje od pólu logických a matematických symbolů až k opačnému pólu – poezii. Zde se obraznost uvolňuje ze své konkrétní smyslové zkušenosti a má možnost vytvářet nová spojení a nové obrazy (str. 91).

Podle Aristotela je schopnost tvorby metafory jediné, co nelze převzít od jiného, je k ní potřeba talentu, nadání (Aristoteles: *Poetika*. Praha 1964. s. 62). Metaforické označení tedy souvisí s distributivností obraznosti.

Obrazová představa pak neobsahuje předem všechno, ale její základní elementy jsou postupně budovány z propojení pouze těch vlastností, na něž bylo odkázáno. Za situace, která automaticky obsahuje metaforické možnosti ve všech nových kombinacích množiny

zaváděných vztahů, se obrazová představa tedy naopak i v mysli postupně buduje a zároveň přestrukturává. Z počátku je proces charakterizován jako náhodné setkání různých věcí, jsou z hlediska pozorovatele tato setkání originální. Nakonec však přechází používáním v standard a přístup k realitě verifikují (viz třeba *krkavčí matka* str. 92).

Dostatečně zřetelně byl tento princip asociativity při vnímání světa odhalen jako princip originální tvorby až v poetice dadaismu a surrealismu. Nezval hovoří o vzniku básnického obrazu (Nezval, V.: *Moderní básnické směry*. Praha 1964. s. 29).

Procesuálnost vývoje osobnosti a procesuálnost jazykové komunikace

Podobně jako u aktivace vizuálního vnímání, také při vyučování mateřské řeči je třeba, aby vyučovaný prováděl vlastní manipulaci s jevovým světem pro vytvoření její obsahové koordinace s řečí. Díky Piagetovu pojetí (viz *Psychologie intelligence* s. 28), že řeč slouží jako náhrada vlastní činnosti subjektu, kterou introspekce jen obtížně rozpozná vlastními prostředky, otevírá takto cestu pro zkoumání aktivity slovního myšlení (str. 93).

Řečová souvztažnost vizuálního vnímání

Obraznost, jako strukturálně nová kvalita vizuality, oproti jejímu fylogeneticky staršímu stupni vázanosti na akčnost, nevzniká sama od sebe, ale v souvislosti s redistribucí a strukturací vizuálních podnětů v mysli, za pomoci nástroje, který takovou distribuci umožňuje.

Sem patří otázka, do jaké míry je takováto strukturace vizuálních podnětů možná bez vizuálních znaků. A do jaké míry mohla být schopnost řeči vytvářet obraznost v lidské mysli uplatněna bez podpory tohoto zobrazení (str. 94).

Pro vznik obrazové představy však opakovanost vizuální situace nesmí být prožita pouze opakovaním jednání, ale na tuto opakovanost musí být něčím poukázáno. Musí se vyslovit slovo v kontextu s vizuálně vnímanou situací. ... Kvalitě a rozlehlosti této obrazné představy se tedy učíme s učením se řeči.

Analýza vztahu obraznosti a vizuálního vnímání

Přijmeme-li teorii postupného asociativního budování vizuální představy světa v mysli, které je koprodukováno narůstající strukturou řeči, bude třeba také připustit, že tento proces může být z opačného pohledu zpětnovazebně chápán jako formování našeho vizuálního vnímání strukturou řeči. Proces vizuálního vnímání je však třeba pojímat tak, že lidský zrak vnímá realitu nikoli jako pasivní snímač, podobný fotoaparátu, ale disruptivně, s výběrem právě těch priorit, k nimž se vnímající subjekt vztahuje svým zaměřením (str. 95).

Tento proces vůbec nepřipomíná souborné fotografické snímání scény, ale je bližší a geneticky příbuzný hmatovému ohledávání, které končí až když jsme z neznámých částí schopni konstatovat, o jaký předmět se jedná.

Také na sociální úrovni je prokázáno, že lidé různých sociálních skupin či profesí jsou ve stejném vizuálním poli vedeni zcela jinými prioritami rekognoskace, což z našeho pojetí můžeme chápat jako zcela jinou obrazovou představu totožného vizuálního pole. ... neexistuje konečné vidění jakéhokoli vizuálního pole, ale vždy jenom jeho dílčí, vnímajícímu subjektu a vnímané situaci uzpůsobená interpretace. Představa komplexnosti nějaké scény je dána větším množstvím pozorování...

S tímto poznáním budeme pomalu uzavírat vymezení předpokladů k vytvoření pluralistického modelu vizuálního vnímání. Klíčová oblast našeho zájmu, samotné umělecké vizuální zobrazení, nebude žádným mnohoznačným, neuchopitelným, symbolicky zastřeným tajemstvím, ale právě jen projekcí této historické subjektivní potřeby výstavby obrazového světa, která nepochází, pokud člověk není přímo umělec, pouze ze světa umění, ale z komplexnosti toho kterého života, ať je to již život konkrétního jednotlivce, či society.

Takovéto živé, neutuchající ohnisko reflexe nemá primárně podobu pouze obrazu či sochy, která je téměř vždy počátečním (a někdy konečným) místem zájmu výtvarné výchovy (str. 96). Počátkem reflexe jsou konkrétní životní obsahy a životní zájmy konkrétního subjektu. Budeme-li chtít v dalším výkladu tento obsah vizuální reflexe analyzovat, budeme vždy muset jakoukoli takovou analýzu považovat za historicky konkrétní, a konkrétně subjektivní, ať již v chápání životních okolností doby vzniku díla, tak i při vypěstování jeho dnešní platnosti (str. 97).

7. FUNKCE VIZUÁLNÍHO ZOBRAZENÍ V STRUKTURÁLNÍM MODELU VNÍMÁNÍ A ZACHYCENÍ SVĚTA

Funkcionalita vizuálního zobrazení

V pluralitním pojetí není ani znak nic autonomního a trvalého. Znak je v tomto pojetí funkcionálním faktorem v homeostázi subjektu, je prostředkem jejího získávání a udržování. Obraz je struktura, která je postupně budována z vnitřních zájmových vztahů subjektu a rám přibyl z technických důvodů jako ohraničení pro exportování.

Interpretace vizuálního zobrazení subjektem v strukturálním pojetí se nesoustřeďuje na sám znak jako takový, ale na proces transformace subjektivní interpretace. To odstraňuje potíže lineárního modelu s prolínáním obrazu s představou, při nichž ani v následném triangulárním modelu (str. 98) nebylo možné dost dobře vysvětlit, jak se převádí obsah reality skrze mysl umělce do uměleckého díla a z něj do mysli diváka.

Aktualizační proces přijímání modelu reality v mysli

Interpretace vizuálního podnětu subjektem coby proces aktualizace modelu reality v mysli, není vnímání skutečnosti důsledkem mechanického odrazu, přímého otisku, ale je možno interpretovat je jako porovnání modelů – aktuálně přijímaného a stávajícího, který je v mysli¹³.

Stávajícím modelem je ten, jímž subjekt dosud operoval ve vztahu k prostředí, s cílem optimalizace žití života. Zatím není pro nás důležité, zda aktuální nebo stávající model reality byl vytvořen pomocí vizuálního modelu nebo z „přímého“ setkání se skutečností. Aktuálně přijímaným modelem zde zatím není výhradně míněn znakový model, vytvořený člověkem, ale jakýkoli smyslový podnět, buď na základě vizuálního či psychologického nebo sociálního obsahu.

Stávající model je zde chápán jako nositel nějaká zkušenosti z dosavadní, předchozí interakce s realitou. V podobě spektra kombinací interakcí na psychologické či sociální úrovni až po úroveň chemickou a fyzikální uplatňující se při vizuálním vnímání. Podstatou jakéhokoli osobního, subjektivního užívání takového modelu je, že je svázán se subjektivní zkušeností svého nositele, která vzhledem k celistvosti reality může být pouze dílčí a omezená. Při uvedeném tvrzení může vyvstat námitka, že se jedná o solipsismus¹⁴, nicméně dnes se postavení subjektu (jedinice) pojímá jako základní jednotka recepcce a mechanismus jejího přenášení do sociálního kontextu naprosto běžně (str. 99).

Aktuální model je rozpoznán v rámci již známého kontextu, reakce na něj může být rutinní a dříve prožitá zkušenost se v případě návazné úspěšné interakce subjektu prostředím dále posílí a stabilizuje.

Důvodem takového třídění modelů je jeho ekonomičnost – potřeba efektivity a rychlosti jednání, v minulosti vyeliminovaná přírodním výběrem. Vyhledávání upotřebitelného modelu

13 Dějiny interakcí jsou pak pravou ontologickou podstatou každé existence. Tak bychom mohli interpretovat zákon karmy o souvislosti příčin a následků, známý z buddhismu.

14 **solipsismus** (z lat. *solus ipse*, jen já sám); názor člověka, který za jedinou skutečnost pokládá sám sebe. V této extrémní podobě není s. trvale možný, v méně důsledných podobách se však vyskytuje (L. Klíma). Ostatně počátek Descartovy úvahy *cogito* je blízký hypotetickému s.

ovšem není lineární (neprochází se systémem celistvých modelů), ale podle zachyceného elementu jsou k dispozici pouze ty objekty, které onen element obsahují. Další dodaná vlastnost vyeliminuje modely na užší třídu a stejným způsobem se pokračuje do té doby dokud subjekt není spokojen se všemi zkoumanými kvalitami, které jeho vidění dokázalo na vnímaném místě porovnávat. Probíhá většinou automaticky a z psychologického hlediska je tento proces označován jako intuice (str. 100).

Popsaný proces můžeme přijmout jako vysvětlení toho, co je již od antiky chápáno a vyjadřováno jako mimesis (Aristoteles: *Poetika*. Praha 1964; Gombrich, E. H.: *Umění a iluze*. Praha 1985). Jestliže samotnému subjektu nejsou v tomto procesu přístupné všechny faktory tohoto srovnávání uvědoměle (Ponomarev, J. A.: *Duševní život a intuice*. Praha 1972), z hlediska psychologického, sociálního i ontologického lze tuto intuici analyzovat zejména v ohledu na situace, v nichž není možné aktuální model vyhodnotit na základě již existujících modelů (Vančát, J.: *Emocionalita a poznání ve vizuálním uměleckém projevu*. In: *Výtvarná výchova a emocionalita*. Brno 1997. s. 37-43).

Nesoulad aktuálního a stávajícího modelu reality v mysli

V mysli vlastně dochází k jakési rekombinaci modelů. Porovnávání spočívající v nalezení podobnosti je z časových důvodů co nejvíce zautomatizován a vytváří se mimovědomě. Jejich úspěšnost je však signalizována jak při kladném (formou estetického prožitku), tak i záporném výsledku tohoto porovnání.

V situaci, kdy má jedinec na rozhodování čas, kdy není tlačěn naléhavostí jeho důsledků, může být tato situace nesouladu aktuálního modelu s modelem dosavadním často zdrojem vyvedení z konvenčního nazírání světa, jeho nahlédnutí „jakoby poprvé“, to pak může opět vyvolat estetický pocit (str. 101). Čím více však žijeme v zavedených znacích, tím méně jsme schopni skutečnost nově a neotřele.

V přírodním prostředí však můžeme vidět přesvědčivé důkazy o tom, že nečasné rozpoznání modelů, spjatých s nebezpečím, vede ke konci existence takto zpožděně jednajících subjektu. Jsme-li tedy potomky těch, kteří v tomto přírodním výběru obstáli nejlépe, není nutné přičítat naší úžasné rychlosti a přesnosti takovéto mimovědomé vizuální rekognoskace žádné nadpřirozené příčiny.

Uplatnění znaku v systému rozpoznávání a transformace aktuálních modelů reality v mysli
Tentýž proces srovnávání aktuálního modelu s modelem stávajícím probíhá i tehdy, nachází-li se na místě aktuálního modelu model znakový. Subjekt při porovnávání provádí abstrakci. Abstrahování tedy neprobíhá pouze při vnímání pouze nefigurativních obrazů, ale probíhá vždy i při vnímání obrazů tzv. realistických a to v naší mysli.

Pocit virtuality, kdy porovnávající subjekt nerozlišuje mezi komplexností znakového modelu a mezi komplexností reálného zážitku, v němž byly zapojeny všechny jeho smysly, se vyskytuje celkem vzácně, mnohem vzácněji, než je např. neustále předjímano v diskusích o účinnosti virtuálních interaktivních multimediálních prostředků.

Současná relativistická fyzika i relačně založená filosofie a logika principiálně vylučují, že by znakový model a sám objekt reality mohly být podobné v absolutním smyslu tohoto slova. Zásadní překážkou pro konstatování podobnosti či dokonce identity „znaku a skutečnosti“ je uvědomění relativity a procesuality, které na rozdíl např. od renesančního přístupu neumožňuje považovat dva objekty (z nichž jeden by měl zastupovat realitu a druhý její nejvěrnější zobrazení) za totožné. Prvním důvodem je, že model a kopie nezaujmají stejné místo v časoprostoru tj. při relačním strukturalistickém chápání také principiálně odlišné vztahy k návazné okolní realitě (str. 102). Druhým důvodem je historicita každého předmětu při vzniku což vede i k jejich odlišnosti v interakci.

Konstatování podobnosti při vnímání spočívá v ochotě připustit shodu mezi oběma

modely. Subjektu se účinnost modelu jeví jako danost, z níž pak vyplývá pocit „determinace znaku skutečnosti“. Konstatování této podobnosti je vždy subjektivně podmíněno.

Účinnost vizuálního zřakového modelu

Porovnávání modelů, zastupujících vlastní dosavadní zkušenosti s realitou, se znakovými modely, má z hlediska lidské society několik výhod, které lidstvo odlišili od ostatních živých tvorů. Při zkoumání svých zkušeností ve srovnání modelem subjekt není většinou ohrožen fatálními následky z nesprávného pozorování, jak by se mu mohlo stát při bezprostředním přímém jednání ve skutečnosti.

To je vcelku konvenční a známé. Co však není uznáváno stejně obecně, je primárně subjektivní obsah významů znaků, vyplývající z výše popsaného principu porovnání. Obecně se má ještě stále za to, že znak zprostředkovává něco z „objektivního světa“ (Wittgenstein, L.: *Tractatus logico-philosophicus*. Praha 1993. s. 25) (str. 103), že jeho obsah je „nadosobní“, „nezávislý na subjektu“, což je mínění, které neumožňuje prohlédnout dynamiku procesu vzniku a užívání znaku (blíže viz Ajvaz, M.: *Znak a bytí*. Praha 1994. s. 18).

Výuka porozumění znaku je také sociální koordinací chování a jednání při působení prostřednictvím těchto znaků.

Praktické závěry ze srovnávání znakového modelu a modelu v mysli

V případě, že pozorovaný znakový model není podobný, většina lidí takový vizuální znak odmítne jako nepravdivý, neboť se řídí (nevědomě) podle lineárního modelu vizuálního vnímání. Při strukturálním chápání poměru znakového modelu a modelu v mysli jsou ještě dva způsoby jak postupovat bez odmítnutí: změnit znak či změnit vlastní model v mysli, získaný z dosavadní zkušenosti s realitou (str. 104).

Každá z uvedených možností má v závislosti na psychice subjektu různou šanci přijetí a vyvolává s tím související kladné či záporné pocity. Je možno uvést hypotézu, že estetický pocit z uměleckého díla pramení právě z důsledků tohoto porovnání modelů a je definovatelný nikoli jako vlastnost metafyzického původu (viz v idealistické estetice) či jako vlastnost předmětu esteticky působícího (materialistická estetika), ale takto funkcionálně:

Z hlediska psychiky subjektu můžeme shodu v interpretaci vizuálního znaku a v interpretaci předchozí zkušenosti vnímat jako pocit osvícení vědomí. ... Znakový model v tomto případě pomáhá „znovuzpřítomnit“ onen autentický okamžik interakce, což je interpretováno v lineárním modelu recepce obrazu jako soulad obrazu se skutečností. V oblasti subjektivního hodnocení to přináší pocit, že „obraz je jako živý“. Pro tento pocit měla antika pojmenování mimesis, současná terminologie hovoří o virtualitě.

Při jiné psychice může však dojít k opačnému pocitu – znak působí konvenčně, banálně nevýrazně a nudně. Nicméně pro konzervativce bude mít pozitivní efekt, neboť jim přinese uspokojivý, pozitivní pocit stability.

V případě, že porovnání znaku a zkušenosti nevyhází ve shodě, je možné dojít k několika závěrům v závislosti na subjektu. Zobrazení lze odmítnout a lze trvat na předchozí zkušenosti. Tento postoj stabilizuje konzervativní sociální postoje, což může být i pozitivní v době ohrožení ve formě nějakého gnozeologického přelomu, v jiné situaci však stejný postoj může však skončit tragicky, pokud zamítnutá změna byla pozitivní.

Dále můžeme při nesouladu nového znaku a dosavadní zkušenosti, při důvěře v „pravdivost uměleckého zobrazení“ lze naopak pokoušet se inventarizovat svoje životní zkušenosti a hledat... nejedná se pouze o zkušenosti ze strukturální úrovně sociální a psychologické, ale též z úrovně emocionálních zážitků (barvy, tvaru), dynamického směřování, pocitu vyjádření času a prostoru, tedy pocitu, jež spojujeme se základními ontologickými vlastnostmi skutečnosti. Nalezne-li takový zážitek jedná se opět o estetický sebezpřesah... jako vymanění z dosavadních omezení, jako překročení hranic k novému, zatím

nesvazujícímu, otevřenému řádu, k nastávající svobodě.

V každém případě však již uvedené konfrontace nelze definovat jako porovnávání modelu se skutečností, protože skutečnost, realita v tomto předem neohraničeném a do nekonečnosti neohraničitelném pojetí zdaleka přesahuje časově i prostorově vymezené poznávací možnosti subjektu, ať jím je jedinec nebo societa.

Uvedený dialektický poměr stávající a nadcházející zkušenosti je neoddělitelný od dynamického pojetí existence, které prosadil Mukařovský (viz stať *Individuum a literární vývoj*, s. 226). Všechny existence mají schopnost; každá z nich se podle svých strukturálních potencií v tomto procesu transformovat.

Vizuální vnímání jako strukturovaná interakce

Historičnost chápeme nikoli jako lineární poměřování časem vnějším vůči těmto strukturám, ale jako čas uvnitř těchto struktur, neoddělitelně spojený s jejich růstem, ...z toho plyne, že není možné uspokojivě postihnout jevy pouze na základě klasické z linearity odvozené kauzality.

Kauzální představy, jako je např. představa, že obraz skutečnosti je celkem nezkrasleně samovolně promítá do mysli či že jisté konkrétní hodnoty světelných podnětů jsou zárukou odpovídající vizuální informace, se při strukturálním přístupu ukazují jako omezené buď:

Mají v rámci strukturálního pojetí pouze lokální význam. Sama recepce tohoto signálu je totiž nesrovnatelně složitějším procesem, který také pobíhá v různých energetických rovinách (viz Heynert, H.: *Úvod do obecné bioniky*. Praha 1977).

Častěji je však kauzální hledisko směřováním strukturálně různě hluboko zakotvených jevů, z nichž každý má strukturálně odlišnou souvislost. Např. přechod informace z obrazu do mysli je třeba ve strukturálním chápání rozdělit do několika úrovní, v nichž jevy nižší úrovně se projevují často v jiné funkční souvislosti a v jiné kvalitě ve struktuře nadřazené. Jenže „posun“ této informace od předmětu k subjektu je však spíše složen z mnoha bezprostředních dílčích interakcí.

Je tedy třeba namísto lineární, determinační kauzality uvažovat o interakční souvislosti. Na jednom místě tvoří hráz, rozdíl mezi kvalitami, na jiném naopak udržuje jejich soudržnost a vzájemnou spojitost.

Historické pojetí vývoje vizuálního vnímání jako růst jeho struktury

Důležité je správně usouvztažnit faktory oblasti námi vymezeného zkoumání (str. 108). Na základě historického porovnání časoprostorové relační pozice jejich vzniku, zkoumat je vůči dalším zde již uvažovaným strukturálním faktorům (ontogenetický, fylogenetický, somatický, ontologický¹⁵) a osvětlit posloupnost jejich zapojení v konstituování zkoumané struktury.

Bylo zapojení vizuálního smyslu na začátku historie umění stejné jako dnes? Cílem je zjistit, zda se u subjektu v rámci sociální organizace mění potřeby vizualizace zkušenosti a čím jsou modifikovány. Týká se to především klíčové otázky, zda a jak je tímto sociálním začleněním subjektu a uplatněním vizuálního znakového systému modifikována jeho schopnost vnímat.

Uvažování v rámci strukturální kauzality je zde vlastně interpretací historických posloupností vzniku aktuálně existující struktury, chápaného jako velmi přesná závislost toho, ze kterých podstruktur a v jakém pořadí mohla vzniknout a jak se v tomto jejím historickém průběhu proměňovaly (str. 108).

15 **ontologie** (z řec. *on,ontos*, jsoucí), základní část filosofie, věnovaná otázce bytí jako takového. Podle M. Heideggera, který tento problém v moderní době obnovil, filosofie na bytí zapoměla a věnovala se jen zkoumání vlastností jsoucna a rozdílů mezi nimi.

8. RESTRUKTURALIZACE VIZUÁLNÍHO VNÍMÁNÍ SUBJEKTU VE VZTAHU K RESTRUKTURACI VZTAHŮ VE SPOLEČNOSTI

Úloha vizuálního zobrazení v socializaci vizuálního vnímání

Geneze vizuálního zobrazení

Řeč nejen „stvořila člověka“, ale podmiňuje jeho rozum a celou jeho kulturu. Řeč, jak jsme již doložili vytváří kontext pro i pro obraznost a vytváří i legitimitu vizuálně vnímaného znaku coby vizuálního zobrazení. Sepětí mluveného jazyka se vznikem obraznosti staví řeč jako podmínku i pro vznik vizuálního zobrazení (str. 109).¹⁶

Žádný obraz nemůže působit na lidskou obraznost bez kontextu. Ten je zároveň kontextem jazyka, projevujícího životní zkušenost, bez ohledu na to, že naše vlastní introspektivní zkušenost s vnímáním obrazů nám napovídá něco jiného.

Historické interpretace a sociální předpoklady interpretace kontextu vizuálního znaku

Častou laickou námitkou je, že „realistické“ obrazy jsou srozumitelné „samy od sebe“, na rozdíl od „abstraktních“ obrazů, které je nutno vysvětlovat. Má dvě příčiny:

Odlišnost subjektivního místa v sociální struktuře, která zakládá i odlišnost tohoto kontextu vizuálního vnímání a vnímání vizuálních zobrazení. Druhou příčinou neporozumění je historická proměna kontextu zobrazení, která vytváří napětí mezi dosavadním zažitým, obecně rozšířeným kontextem vnímání, a novým kontextem, který má avantgardní povahu a je dosud uplatňován jen v úzkém okruhu skupiny (str. 110).

Vrstvy obsahu vizuálního zobrazení

V poslední době stále diferencovanější sociální kontext vnímatelů způsobuje, že se diferencují i sama zobrazení, v nichž jedna zobrazení mohou být pro jednu z vrstev society smyslem života a pro jinou barbarstvím, jako např. graffiti (111).

Ontologická vrstva působení vizuálního zobrazení

V analýze obsahu zobrazení, předkládané v této práci, velkou roli hraje ontologická vrstva vizuálního zobrazení, která vyjadřuje základní ontologické kategorie vnímání reality. Sem patří kategorie času a prostoru, představy o tom co je objekt, př. o jeho trvání, způsobech jeho proměny na jejichž vývoj vizuální zobrazení samozřejmě reaguje, rámeček jimž si člověk vymezuje svoji existenci.

Proměna ontologického kontextu je zároveň vyjádřena technickými a ekonomickými možnostmi člověka spolu s dalšími kulturními vlivy.

Sledujeme-li historický vývoj výtvarného umění, musíme konstatovat, že díla, která se podílejí na proměně ontologického kontextu, jako například raně renesanční díla, přinášejí revoluční perspektivní přístup k prostoru či Cézannova díla, přinášející stejně revoluční strukturalistický přístup k uspořádání existence, mají za obsah na tomto počátku tento kontext sám o sobě. Vyjádření kontextu na psychické a sociální úrovni, jsou pro něj zprvu nepodstatná (str. 112).

Rozlišování obsahu vizuálního zobrazení na podkladě nového ontologického kontextu

Psychická a sociální úrovně jsou strukturálně odvozené úrovně. Picasso a ještě více Braque něco našli; prolomili ontologické – časoprostorové normy, a to pak aplikovali malíři v českém kubismu na vyjádření oněch psychických či dokonce sociálních obsahů.

Hodnotné umělecké dílo se projevuje právě tím, že narušuje dosavadní kontext vnímání některé z obsahových strukturálních úrovní a snaží se nastolit kontext nový (Foucault, M.: *Toto nie fajka*. Bratislava 1994). V podstatě se na ontologický kontext převádějí všechny

¹⁶ O problémech s interpretací, kdy se jedná o zobrazení a kdy nikoli viz Davis, W.: *Symbols v dějinách*. in: Kessner, L. (ed): *Vizuální teorie*. Praha 1997

aktuálně důležité psychologické či sociální postoje (str. 113).

9. PODÍL VIZUÁLNÍCH MODELŮ NA PROMĚNĚ VNÍMÁNÍ SVĚTA

Specifičnost vizuálního zobrazení ve vztahu k řeči

Otázka, čím byl v gnozeologickém a komunikačním aspektu tento jazykový kontext rozšířen vizuálním znakovým vyjádřením. Je především stabilizace jinak proměnlivých prostorových relací (str. 114).

Tato strukturální asociativita vizuálního znaku zakládá jeho aplikovatelnost při komunikaci. Vyžaduje opakovatelný přístup ke stabilnímu znaku a vytváří základnu ke stabilizaci relací při interpretaci reality v rámci society, v němž se toto zobrazení interpretuje (str. 115).

Do doby vzniku vizuálního znaku měla řeč za povinnost udržovat v lidském vědomí i podstatné jevy stability lidské existence. ... Vizuální znak tak zaručuje reverzibilně mnohem lepší koordinaci tohoto interpretačního kontextu v jazyce a tedy i v myslích jednotlivých interpretů.

Růst strukturální kvality vizuálního zobrazení

Možno si představit historický posun jako vývoj strukturálních možností vizuálního zobrazení.

Váha strukturálních souvislostí, které vizuální znak obsahuje a vyjadřuje, není dána jen možnostmi, obsaženými v něm samotném, ale i obsahovými možnostmi všech vizuálních znakových kvalit, zapojených vnímajícím subjektem do porovnání (str. 116).

Strukturálních souvislostí již existujících a nově vznikajících děl geniálním způsobem využil Marcel Duchamp svým nastolením ready-mades do uměleckého výtvarného procesu, které dosud stály mimo svět umění.

Historický posun interpretace vizuálního znaku jako nárůst životní zkušenosti

Nevědomý a uvědomělý přístup k vizuálnímu znaku

Neuvědomělé chápání smyslu a obsahu vizuálního znaku lze interpretovat zhruba tak, že si nejsme vědomi, jaký historický původ (místo a dobu svého vzniku) má a jaký vývoj prodělal znak, který užíváme. Že si také nejsme vědomi rozdílu obsahu, jaký má formálně či dokonce fyzicky stejný znak (tentýž obraz) v různých historických a prostorových souřadnicích, v různém kontextu.

V dějinách lidstva lze vysledovat historický vývoj od fascinace samotným znakem (Rollo, V.: *Emocionalita a racionalita*. Praha 1993. kap. *Intelektualizační proces*. s. 124), přes pohyb v doučlenném vztahu „znak – realita“¹⁷ či vztah „realita – znak – subjekt“ (Peirce, Ch. S.: *Grammatica Speculativa*. In: Palek, B. (ed): *Sémiotika*. Praha 1997. s. 36 n.), který v poslední době nabízí takovou relativizaci (viz uvědomění dalších vztahů v Ogden-Richardsově trojúhelníku) každého z uvedených pojmů, že se zdá docházet k jejich „vyprázdnění“, odobsažnění (Gabliková, S.: *Selhala moderna?* Olomouc 1995. s. 97 n.). To však umožnilo dále detailně sledovat proměny této sítě jako historický proces, dostáváme tak na dnešní úrovni vědomí nástroj k uvědomělému získávání životních zkušeností (str. 117).

Magický a dualistický přístup k vizuálnímu znaku

Magický přístup ke znaku se vyznačuje soustředěním pouze na samotný znak, fascinací z jeho účinků, bez vědomé reflexe jeho dalších souvislostí k autoru znaku, divákovi atd.

17 Za prvního prosazovatele tohoto duálního postoje byl označen Platón (Podobenství o jeskyni): Zásadním námětem jeho úvahy je protiklad znaku a reality, nehledě na to, že za znak u něj nelze chápat jako samotný „otisk otisku“, ale oproti ne ještě plnohodnotné realitě její stabilizovanou, primarizovanou ideu.

Dualistické pojetí se soustředí na souvztažnost znaku a reality či na jejich protiklad přináší jako novinku oproti magickému pojetí znaku především otázku o pravé podstatě reality (str. 118). Je určen k utvrzení podvědomé zkušenosti o realitě, nikoli svobodnému experimentu.

Lineární a strukturální pojetí interpretace znaku jako získávání životních zkušenosti
Teprve při strukturálním pojetí interpretace znaku může být sama funkce umění definována nikoli pouze psychologicky, na úrovni estetického či gnozeologického působení na jednotlivce, ale jako sociální nástroj s příslušnou komunikační funkcí (str. 119).

Umění je důležitým nástrojem generování nově potřebných znaků, prostředkem prvního ustavování jejich obsahů. Tento proces mívá pochopitelně v různých dobách různou povahu.

Historie tvorby vizuálních znaků (výtvarného umění) jako narůstání strukturálních souvislostí poznatků.

Pravěký člověk neznal prostor tří souřadnic. Stačilo mu sledovat dráhy a uzly jejich propojení, aby bylo možno dospět na kterékoli místo, které nalézá na této dráze (tzv. topologické pojetí prostoru str. 120).

Přijmeme-li fylogenetické stanovisko k postupnému vytváření konceptu prostoru, vidíme kriticky východisko, které trvá ahistoricky pouze na svých vlastních souřadnicích pohledu. Jako důkaz jeho výskytu lze uvést tvrzení že „člověk cítí potřebu vyznat se v něm (vesmírném chaosu) vnést do něho zjednodušení“ (Huyghe, R.: *Umění a lidstvo I. Umění pravěku a starověku*. Praha 1967. s. 16). Pravěký člověk žil a tvořil přesně na úrovni svých možností a potřeb.¹⁸ V historickém přístupu v nazírání ontologických předpokladů existence, proto musíme konstatovat, že se prostě prostorová představivost nevyskytuje ani v zobrazeních prostorových paleolitických lovců, které není orientované (na rozdíl např. od Egyptanů, kteří do zobrazení zavedli horizontálu) ani k jedné základě (str. 121).

10. PROMĚNA VÝTVARNÉHO UMĚNÍ JAKO PROMĚNA JEHO GNOZEOLOGICKÉ A KOMUNIKAČNÍ FUNKCE

Základní atributy strukturálního modelu uměleckého procesu

Lineární model zobrazení navozuje představu uměleckého výtvarného procesu jako stability procesu umělecké tvorby pomocí talentu a estetického účinku.

Pluralistický model s určením estetického pocitu jako indikátoru proměny gnozeologického aspektu vnímání a hodnocení reality subjektem, s konkrétní vázaností tohoto estetického pocitu na konkrétní subjekt a na konkrétní proměnu, nedovoluje analyzovat estetický pocit a s ním související umělecký proces jinak než ze srovnání onoho dosavadního s nastupujícím modelem (str. 122) světa u konkrétního subjektu. Podstata estetického pocitu, tvorby a recepce je definována dynamicky jako neustálý proces.

Určení, zda jde o umělecké dílo či nikoli, je prokazatelné 1) jeho historicky proměnlivou schopností navodit tuto estetickým pocitem provázenou proměnu – na které má podíl restruktura gnozeologického přístupu vnímajícího subjektu k realitě. 2) velikost uměleckého díla či směru může být chápána jako rozdíl mezi dosavadními strukturálními zkušenostmi a novými nyní vytvořenými strukturálními souvislostmi vnímání reality, které předchozí pojmání a zkušenosti přerušili (např. dadaismus).

Statut umělce zde není zaručen jeho talentem či studiem v uměleckém prostředí, neboť i toto prostředí je dynamické – neustále vyvíjejícím se kontextem východiska hledání nových uměleckých objevů. Statut umělce je zaručen opět a stejně pouze schopností přinést onu proměnu modelu vnímání reality (str. 123). Konečným kritériem hodnoty v uměleckém procesu je mínění subjektu, tedy diváka (str. 124).

18 LV: Stejně jako člověk současný.

Nevědomý a uvědomělý přístup k uměleckému procesu z hlediska vnímatele

Zkoumáním podobnosti subjekt nevědomě zkoumá pouze identičnost obou modelů. Přijetí konkrétního díla je v tomto případě závislé pouze na mimovědomém porovnávání spektra modelů, mimovědomě vytvořených z interakce subjektu s realitou.

V uvědomělém stadiu procesu uměleckého vnímání vnímatel sám rozumí uvedené dynamice uměleckého procesu a dokáže vědomě vyhledávat modely, s nimiž chce přistupovat ke své osobní zkušenosti (str. 125). Má možnost svobodné volby modelu, uváděného do porovnávání vztahu. To znamená, že je schopen vědomé restrukturační vlastního myšlení.

Pokud člověk nechce jen konzumovat a přijímat zavedené modely a vizuální znaky je pro něj umění nezbytnou potřebou, pokud stojí nejen o nastolení nových obsahů vidění, ale přímo o novou potenci svého vizuálního vnímání a nové zakotvení vizuálního vnímání ve své myslí.

Umělecký proces z hlediska tvůrce

Odhalení uvedeného principu dává každému možnost samostatně usilovat o vytvoření takových znaků, které odpovídají jeho vlastním emocím, pocitům, vnímání. Obrazný znak má při subjektivním užití stejné zakotvení jako znak jazykový. Spojuje individuální, neopakovatelný zážitek pod společnou normu konkrétního znakového tvaru.

Marcel Duchamp však odhalil tvůrce především jako tvůrce konceptu. Znak vyjadřující nějakou životní zkušenost není nutné technicky vlastnoručně provádět, ale je možné si ho zvolit, eventuálně skládat do vztahů systémem koláže (str. 126).

Zásadní překážkou dosavadního rozšíření vizuální umělecké tvorby jako každému jednotlivci dostupné realizace nových znakových konceptů, byla obecná nedostupnost samostatně vytvořit historicky dosaženou komplexitu vizuálního znaku pro vztahovou zkušenost (str. 127).

Pokud je vytvořené asociační zobrazení pouze jako varianta či varieta z množiny již společnosti etablovaných vizuálních znakových prostředků (viz pokračovatelé surrealismu, ale i třeba sgrafity).

V tomto kontextu je třeba ještě zásadně rozlišit pohled samotného tvůrce na tvůrčí proces, jenž pro autoritativnost zdroje bývá přebírán jako obecný pohled od vnějšího pohledu na tvůrce v tvůrčím procesu, při němž můžeme postavení tohoto tvůrce porovnávat s ostatními tvůrci, s jejich gnozeologickými a komunikačními možnostmi (str. 128).

Ontogeneze umělecké tvorby jako ontogeneze gnozeologické a komunikační funkce

V ontogenezi dítěte existuje také subjektivní představa o tom, co je z hlediska uměleckou tvorbou. Jako umělecké je dítětem pocíťováno vizuální dílo, které je pro něj nositelem gnozeologické funkce. ... Namísto toho, aby o díle bylo komunikováno jako o míře souladu gnozeologického účinku, jež se zjevuje dítěti, pro oba, případně aby bylo otevřeně jednáno o podmínkách rozšíření této funkce pro dalšího diváka, vytvoří tato disharmonie gnozeologického významu díla pro dětského tvůrce a komunikačního účinku na jeho diváka rozpor, který podle povahy nemusí dítě již překonat a od tvorby vizuálních znaků jako gnozeologického prostředku posléze upouští.

Takzvaná „krize výtvarného projevu“, projevující se v jistém věku dítěte principiálně pramení z toho, že dítě není schopno dosáhnout „realistických výsledků“ a proto prý rezignuje na veškerou výtvarnou tvorbu (str. 129).

Subjektivní konkretizace obsahu vizuálních modelů, jejich pluralita v komunikaci a jejich historická proměna

Presvědčení, že je možno spatřit pouze jedinou stejnou skutečnost jakou vnímáme pouze my, je, slovy Duchampovými projev sítnicové slepoty (Lamač, M.: *Myšlenky moderních malířů*. Praha 1989. s. 323).

V komunikaci je pak neoddiskutovatelnou podmínkou tázání, jak jinak než my sami vidí skutečnost druhý. ... Představa o odlišné zkušenosti druhého je i základem každé otevřené interpretace historie umění. Zejména v etapách, které znamenají historický přerod, zásadní změnu v obsahu i v samotných výrazových prostředcích, je možné smysluplně pochopit tuto změnu jedině z pozorování proměny vidění. O té se však hovoří většinou pouze metaforicky, ve smyslu spatřit nějakou věc nebo nějaký děj nově, na pozadí jinak neměnného kontextu, nikoli jako proměnu strukturálních předpokladů vizuálního vnímání (str. 130).

Radikální proměnou vidění, kterou můžeme pozorovat, je zejména proměna od konce 19. století, od nástupu impresionismu, do současného stavu elektronické vizuální kultury (str. 131).

Hodnota uměleckého díla

Obraz jako sociální kalibrace vidění

Různí lidé jsou tedy vůči jiným subjektům v osobní, sociální i historické rovině vybaveni i odlišným viděním, získává i umělecké dílo specifickou hodnotu. Umělecká hodnota je odlišná od dřívějšího obecného respektování hodnoty uměleckého díla jako nepsané kodifikace, které dílo považovat za umělecké a které nikoli (které bylo nábožensky kodifikováno atd.), přestože právě dřívější kodifikování umělecké hodnoty podvědomě reflektujeme také i onu hodnotu, kterou chceme definovat.

Je-li každé subjektivní vidění potenciálně odlišné, nastavuje se poměrná shoda, jak svět a věci vypadají – právě kalibrační vnímání jednotlivých subjektů prostřednictvím vizuálních zobrazení. V době, kdy jiná zobrazení než ta, která vytvořili umělci nebyla k dispozici, byl prostředkem kalibrace nejen vizuálního vnímání, ale z něj odvozeného symbolického chápání světa právě umělecký výtvarný artefakt (viz i pravěké umění doby kamenné: Dordogne, La Madeleine, Thüngenu; Kóm el-Ahmaru, Altamira...). Svět výtvarného umění pak ovšem nebyl naopak uznán v našem smyslu jako svobodou obdařený experimentální prostor, ale neodmyslitelným předpokladem jeho autority k vytváření stabilizovaného prostředí pro vizuální kalibraci bylo naopak mínění o jeho věčnosti (str. 133). Dále viz ([Francastel, P.: *Figura a místo*. Praha 1984. s. 66](#)).

Umělecký proces jako kreativní experiment

Umělecká tvorba a její produkty – umělecká díla – jsou nyní specializována ve své funkci pouze na počátek procesu tvorby a užití vizuálního znakového modelu – fungují tak jako prostředky experimentálního procesu tvorby nových znaků a odhalování jejich nových obsahů.

Těchto produktů – vizuálního znakového modelu – se posléze ujímá trh. Nejžádanější z nich posléze slouží jako „obraz světa“ šířený všemi možnými způsoby (filmem, televizí, tiskem, reklamními panely, internetem). Úkolem umění je tuto vznikající stabilitu vizuálního etalonu neustále podkopávat.

Jako příklad přechodu výtvarným uměním odhalených principů může sloužit objev montáže. Tento princip odhalený kubismem, rozvíjený dadaismem, surrealismem a filmovou skladbou, již ovládá dnešní reklamu jako jeden z jejich hlavních vyjadřovacích prostředků a je na základě toho mnoha diváky vnímán již podvědomě, jako jeden z přístupů k podstatě světa. Ve skutečnosti se divák setkává pouze se zbožím a jeho reklamním označením, kruh podnětu a působení se uzavírá a nabírá stále větší zpětnou vazbu.

Umění zaručuje jen relativní protipól pragmatické profanaci vizuálního působení samotnou existencí svých konkrétních výtvarných obsahů a forem (str. 134). Originalita umělce spočívá v jeho schopnosti vyhledávat nové alternativní vizuální modely skutečnosti...

Účinná obrana proti jakékoli totalitě obrazového vyjádření spočívá na uvědomění tvořivé podstaty tohoto ustavování „vizuálního obrazu světa“... eventuelně spočívá ve schopnosti si takové podmínky sám hledat a vytvářet – k osvobození od jednoho, předem

determinovaného vidění světa.

Časoprostorové souřadnice originality výtvarného uměleckého díla

Časoprostorové pojetí originality je základním předpokladem pluralistického chápání individuální tvůrčí svobody, neboť v principu každému dává stejnou příležitost k tvůrčímu činu z pozice místa a času.

Subjekt, ač si toho sám nemusí být vědom, vždy v každé další takto tvořivé interpretaci překračuje svoje vlastní dosavadní gnozeologické postavení (135).

Historická souvztažnost na rozdíl od lineární historičnosti nezakládá u příčin a následků lineární kauzalitu, ale vyvozuje každý účinek z množství souvisejících příčin a každou příčinu vidí jako zapojení do struktury více následků (viz o pojmu evoluce ve vztahu k literatuře [Jakobson, R. a Tyňanov, J.: *Problémy zkoumání jazyka a literatury*. In: *Poetika, rytmus, verš*. Praha 1968. s. 12\).](#)

Míra subjektivní originality a kreativity je určena pouze z míry, v jaké subjekt zůstává na svých dosavadních vzorcích vizuálního poznání reality či jak ji naopak tvořivě pozměňuje, aby byla udržena jeho životní integrita. Tato integrita je hranicí mezi tím, kdy se ještě jedná o kreativitu a kdy pouze o destrukci. ...v každém případě do porovnání originality vstupuje vždy na úrovni struktury její sociální ocenění.

Originalita výtvarného uměleckého díla jako sociálně strukturální faktor

Podstatné pro originalitu není konkrétní tvůrce, ale souvislosti, v nichž bylo stvořeno, jaký kontext (str. 136) mu předcházela, jaký spolupůsobil a jaký následně spoluvytvářelo. ... obsahuje strukturální souvztažnosti, které jsou hlavním zdrojem jeho originality na sociální strukturální úrovni.

Subjektivní originalita tvorby, založená na časoprostorové neopakovatelnosti místa a času tvorby, je konfrontována v komunikaci s ostatními subjekty, které ji akceptují do té míry, jak v ní rozpoznávají svoji vlastní zkušenost. Stále rozšiřovaný a stále více ustalovaný vizuální znak se pak stává v procesu společenského výběru postupně zároveň vizuálním komunikačním prostředkem ve struktuře dalších komunikačních prostředků vizuální i nevizuální povahy (str. 137).

Za nejpodstatnější rys uměleckého fondu výtvarných děl, který má lidstvo shromážděno ve svých sbírkách, v této souvislosti začíná být považována vzájemná odlišnost jednotlivých způsobů nazírání světa. Obdobně jako genetická banka pro přírodovědce může se tento fond vizuálních znaků stát zdrojem dalších inovací vizuálních znaků.

Aktualizace sociální pozice při interpretaci uměleckého díla a při určování jeho hodnoty

Relativita hodnoty uměleckého díla v jeho sociálně strukturální podmíněnosti byla odhalována postupně. Liberální postoj sice již dvě stě let proklamuje individuální, subjektivně neopakovatelný přístup k realitě, ale ... teprve nedávno, prakticky až v současnosti, opouští univerzalistický model umění ([Gablik, S.: *selhala moderna?* Praha 1995. s. 10. n.](#)), který byl přímým pokračovatelem dělení na umění nízké a vysoké. Nyní se snad již překlene praktickým nalezením neopakovatelné souvztažnosti každého subjektu k univerzalitě lidské society.

Dosažení hlubší strukturální provázanosti předpokládá neomezenou vzájemnou možnost komunikace, k níž v současné době pomalu dozrávají technické podmínky vytvářením elektronické komunikační sítě. ... Vyjadřování osobního názoru o hodnotě uměleckého díla si tak můžeme představit jako účast na tvorbě sociální, strukturální sítě hodnot výtvarného umění, následně pak na tvorbě struktury obrazného vnímání své doby – vizuálního modu (str. 138).

Subjektivní interpretace originality uměleckého výtvarného procesu v její historické strukturální souvztažnosti

Historie není nahlížena „ze strany“, coby ona již zmiňovaná lineární osa, ale z ohniska pohledu subjektu, jehož originalitu prokazujeme. Například porovnání zdrojů inspirace Drtikola a Zdeňka Pešánka (str. 139).

Změní-li se místo, čas či zaměření hledání, mění se i úhel náhledu a vztahy, které jsme schopni s historickými souvislostmi navázat a které pro subjekt reprezentují podstatu hledané hodnoty. Některé časové etapy, které jsou z jistého místa pohledu odděleny jako samostatné kvality, se v jiném pohledu spojí do společné struktury, jak synchronně, či diachronně. ... tyto historické souvztažnosti také svým směřováním spoluvytváříme ať již jako umělci či jako diváci.

Z hlediska sociální struktury vytváří tedy každý originální umělecký projev kromě jeho subjektivní originality zároveň posun časoprostorového pole hodnot society. ... Novost ve strukturálním chápání genealogie umělecké výtvarné tvorby je nastolením restrukturace či nové strukturace vizuálních znaků, které obsahově vyjadřují nové participace na realitě, na její úrovni ontologické, subjektivní nebo sociální, tak, jak byly tyto vrstvy výše popsány v jejich strukturální provázanosti.

S uznáním historické souvztažnosti a vzájemné podmíněnosti existence nelze ani umění v evolučním vývoji z posuzování prizmatem tohoto evolučního vývoje vyloučit ani výtvarnou uměleckou tvorbu (str. 140). Zdánlivě nadčasová umělecká a estetická hodnota děl výtvarného umění se ... z hlediska strukturace society ukazuje jako nezbytně historicky proměnlivá a dobově podmíněná.

V současném soustředění zájmu na zkušenost mimologického cítění a previzuálního vnímání se dostává jeho (Drtikolovo mysticismem prodchnuté umění) jeho grafické a malířské dílo prizmatem tohoto přístupu do ohniska pozornosti a jiným způsobem zvýznamňuje i jeho fotografickou tvorbu.

Pravým důvodem zachování těchto uměleckých děl (skepticky hodnocených děl v muzeích) je strukturální souvztažnost jejich nazírání světa vůči našemu dnešnímu nazírání. Například v postmodernismu založeného na emotivitě archaických symbolů vzrostl zájem o expresionismus a o umění předracionálních civilizací.

Důsledky této proměny konkrétního estetického hodnocení výtvarného díla v dobové podmíněnosti můžeme v historii zaznamenat až v souvislosti s počátkem historického pojmání lidské existence. V magickém chápání podléhala výtvarná umělecká díla magickému přístupu – změna konkrétní hodnoty děl nastala často obětováním jedněch a vytvořením jiných děl. V předhistorickém přístupu existoval vždy vzor, který bylo nutno udržet, rozmnožit zkopírováním či replikou či napodobit (str. 141).

Pluralitní, strukturalistický přístup k obsahu výtvarného díla a jeho hodnotě je nucen respektovat subjektivní přístup k tomuto obsahu jako základní východisko. Zároveň však vyvrací iluzi o nadčasové hodnotě uměleckého díla.

Z těchto důvodů současný přístup k umění antiky je ovlivněn konkurencí předracionálních civilizací.

Hodnota uměleckého díla se v pluralitním modelu umělecké tvorby vytváří v procesu komunikace a důsledně vzato, každá další komunikační interakce zakládá jeho novou hodnotu, pokud subjekty v komunikaci pouze nereplikují již daný obsah díla a mají schopnost vztahovat jej ke svým životním zkušenostem.

Každá další autentická interpretace proměňuje v principu strukturální souvislosti dosavadních hodnot umělecké tvorby (str. 142).

Jednotlivá mínění o hodnotě konkrétního uměleckého díla můžeme chápat jako strukturální síť hodnot, v nichž se každý zúčastněný subjekt svým výběrem a svým určováním hodnot pohybuje na neopakovatelném místě. ... Hodnota Rembrandtova díla je dána těmi,

kdo jej jakýmkoli způsobem znají a mají ve svém vědomí o něm jakékoli mínění.

Nic z této historie nemůže být vymazáno, nic nemůže být ztraceno, dokonce ani v tom případě, že k příslušnému činu již není zachován příslušný artefakt. Každý čin se imanentně otiskl do následujících činů, s nimiž souvisel v interakci a v jejich pokračování přežívá.

Vizuální modus – historická a sociální strukturální souvztažnost pro vzájemné porovnání subjektivních ocenění kvalit uměleckého výtvarného díla

V societě jsou již zakotvené různé kvality vizuálního přístupu k realitě, které subjekt přejímá vědomou i nevědomou výchovou – vizuální modus – lze však jen těžko chápat jako nějaký vizuální styl. Vizuální modus je chápán jako způsob vizuálního nazírání reality subjektem v souvislosti s nazíráním ostatních subjektů v societě, již je součástí. Existuje však rozdíl mezi vizuálním modem středověkého, renesančního a moderního člověka.

Dnešní vnímání prostoru je v souladu s výsledky novodobého přírodovědeckého přístupu k realitě (teorie relativity, princip neurčitosti, souvztažnost pozorování s pozorujícím subjektem) umožňuje pro něj tvořit i vizuální znaky a tím jej zviditelňovat. Vizuální modus, způsob nazírání reality v ontologických kategoriích, se mění oproti předchozímu, renesančnímu ve svých základních principech (str. 144).

Hodnocení uměleckého díla jako projev zastávaného vizuálního modu

Uvědomělá schopnost interpretovat obrazy současného umění – při vědomí jejich místa v procesu utváření nastupujícího vizuálního modu – tak vytváří příležitost pro získání odstupů od dosavadního platného vizuálního modu a tím nastoluje i možnost jeho kritického užívání. Takový vnímatel je schopen spatřit svět otevřeně a nedogmaticky a je schopen i oblast viděného vjemu (u jiných subjektů nezpochybnitelného) kriticky ověřovat (str. 145).

Jestliže pochopíme, že historická sociálně strukturální aktuálnost ohniska, z něhož vizuálně nahlížíme jakýkoli obraz i jakoukoli skutečnost, určuje také způsob, jak tyto příčiny vidíme (viz též [Mukařovský, J.: Studie z estetiky. Praha 1966, stať Estetická funkce, norma a hodnota. s. 35](#)) (str. 146).

11. UPLATNĚNÍ DYNAMICKÉHO STRUKTURÁLNÍHO MODELU VÝTVARNÉHO UMĚNÍ VE VÝTVARNÉ VÝCHOVĚ

Dosavadní odstup výtvarné výchovy ve vztahu k výtvarnému umění

Tento odstup je dán přežívající představou pohledu na výtvarné umění jako fenomén, k němuž je třeba se více či méně přiblížit. Svět výtvarného umění nedokáže výtvarná výchova v tomto pojetí chápat jako otevřený, dynamický proces ve své funkci tvorby a ověřování vizuálních znaků, proces, jehož nedílnou součástí je i interpret a v této roli též výtvarná výchova (str. 147).

Nejpodstatnější co by měla výtvarná výchova přinášet je uvědomění, že subjekt žáka je sám aktivním rozhodčím o hodnotách, které ten který výtvarný znak přináší a že je může tvořivě ovlivňovat, ať již jako jejich tvůrce tak také jako divák.

Opravdový učitel výtvarné výchovy dokáže interpretovat konkrétní výtvarné dílo v jeho obsazích a smyslu pro učitele i jeho žáka a kdo dokáže vyjádřit tendence, v nichž se výtvarná tvorba pohybuje při vzniku a působení výtvarných děl v konkrétní historické realitě (viz sborník [Horáček, R.: V dialogu s uměním. Brno 1994](#)) (str. 148).

Místo výtvarného umění v procesu výtvarné výchovy

Subjektivita v uměleckém procesu jako východisko výchovy

Aby žák pocíťoval sám tento (tvůrčí) proces jako umělecký, provázený estetickým prožitkem, nelze mu tento druhými již odhalený obsah uměleckých děl v žádném případě předestírat jako již hotovou, uzavřenou nadosobní pravdu, ale jako proces, v němž se jemu samotnému teprve

odhaluje souvislost mezi nastoleným znakem a novou zkušeností. Znamená to ovšem, že takovýto proces výuky nelze začínat od forem, ale od obsahu (str. 149).

Aktualizační pozice výtvarného umění ve znakovém procesu

Estetický pocit indukovaný výtvarnou výchovou by měl být stavěn do protikladu proti profánnosti každodenního života.

Místo výtvarné výchovy v procesu výtvarného umění

Výtvarná výchova na místě diváka v struktuře uměleckého procesu

Dynamický model, rozpracovaný v této práci, v němž interpretace procesu výtvarného umění není závislá na jakékoli formě odrazu reality či projevu subjektivity „skrze dílo“, ale stává se nalézáním či nenalézáním společného kontextu zkušenosti umělce se zkušeností diváka v jejich interakci za přispění díla, staví ovšem do podstatně odlišné role také výtvarnou výchovu vzhledem k výtvarnému umění (str. 150).

Výtvarná výchova se tak stává součástí uměleckého procesu v jeho interpretační části, a tudíž samozřejmě i faktorem jeho zpětné vazby k umělci. ... můžeme hovořit též o pozici výtvarné výchovy v procesu výtvarného umění. ... Postavení výtvarné výchovy v uměleckém výtvarném procesu na místě diváka a interpreta znamená především, že výtvarná výchova obsah uměleckého díla a tím uměleckého procesu aktivně spolutvoří.

Jde o to, zda se (aby) se naučí ve své životní praxi respektovat také jiný vizuální modus než svůj vlastní, získaný a působící mimovědomě, subjektivně i dobově podmíněný. Naučit žáka chápat a uplatnit umělecký znak jako prostředek uvědomování a proměňování své vlastní zkušenosti a naučit jej užívání tohoto znaku ke komunikaci. Sama výtvarná výchova by se právě s tímto zřetelem měla mnohem více než dosud podílet na interpretaci výtvarných uměleckých děl, zejména děl současného výtvarného umění (str. 151). JV doporučuje (Zhoř, I.: *Hledání tvaru*. Praha 1967; Zhoř, I.: *Proměny soudobého umění*. Praha 1992; Zhoř, I. a kol.: *Akční tvorba*. Olomouc 1991).

Uvědomělost a neuvědomělost uplatnění vizuálního modu ve výtvarné výchově

Proces uplatňování nových vizuálních znaků není závislý pouze na výtvarné výchově, ale též na médiích, reklamě a tisku. Zobsažnění nových znaků vůči subjektu však v uvedených médiích probíhá zásadně a často i účelově na mimovědomé bázi, tak, aby divák nebyl schopen odhalit způsob zobsažnění nových vizuálních znaků – a pocíťoval pouze jejich účinnost.

Výtvarná výchova by se však od těchto mediálních zdrojů aktualizace vizuálních znaků měla lišit právě tím, že dokáže tento proces zobsažnění nových vizuálních znaků učinit pro subjekt vědomým a kontrolovatelným.

Změna vizuálního modu v průběhu života jedince

Dosud nejasněný vztah má výtvarná výchova k nové sociální zkušenosti – ke změně vizuálního modu v průběhu života jednotlivce (str. 152). Dříve, kdy se vizuální modus vizuálního zobrazení měnil během života jedince málo nebo vůbec, nenastával rozpor v tom, že se subjektu v jeho ontogenetickém vývoji vizuální modus nastavuje v etapě jeho učení se mluvené řeči (viz kapitola *Úloha řeči v socializaci vizuálního vnímání*) a v průběhu života funguje pak již automaticky jako mimovědomý a v této mimovědomosti stabilní, pocíťovaný jako předem daný.

Dnes se vizuální modus mění rychle a často radikálně. Otázkou je zda je možno tento změněný vizuální modus plně uplatnit až při vytváření vizuálního modu nastupující generace

či již dříve (např. u dospělého člověka¹⁹).

Protože vizuální vnímání není dosud reflektováno jako strukturální komplex psychických, subjektivních a sociálních faktorů vizuálního modu, dosud ani žádné samostatné studie ve výtvarné výchově neřeší problém, zda a jak je proměna vizuálního modu u jednotlivce možná v průběhu života ani jak se tato případná proměna vizuálního modu promítá do vědomí vnímatele. Renesanční modus versus moderní avantgardní modus 20. století lze brát jako proměněný životní obsah society pod vlivem vědy a nových technologií.

Oprávněnost předpokladu o novém nastupujícím modu, jenž je vyjádřen novými vizuálními znaky, můžeme potvrdit leda tehdy, dokážeme-li ony avantgardní výtvarné směry interpretovat nikoli jako pouhou neustálou, ve své rozrůzněnosti nepřehlednou proměnu vizuálních forem, ale jako tvorbu nového, celistvého systému vizuálních modelů, odpovídajícího reálné zkušenosti se současným světem (str. 153).

12. PROMĚNA OBSAHU VNÍMÁNÍ VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ 20. STOLETÍ JAKO PODKLAD K PROMĚNĚ VIZUÁLNÍHO MODU V SOUČASNÉ VÝTVARNÉ VÝCHOVĚ

Syntetický náhled na modernu jako na proměnu vizuálního modu

Srovnání karteziánského přístupu k realitě se současným přístupem existuje, že právě v této době prochází lidstvo jednou z nejradykálnějších proměn chápání své ontologické podstaty, v nástupu ke zcela novému vnímání času a prostoru, ke zcela proměněnému chápání sebe sama, vyvolaném strukturálním nazíráním reality (str. 154).

Problém dosavadní interpretace této modernistické transformace spočíval v tom, že demontáž renesančního způsobu nazírání světa byla nejdříve vnímána jako destrukce. Od zděšení nad napřed nepřijatelnou zradou obecných kánonů umění a krásy bylo později stále více ustupováno k pojmání tohoto zobrazovacího modu coby abstrakce každodenní reality s doprovodem nově povstávající „rozumem“ nevysvětlitelné, avšak pocitově stále hlouběji přijímané krásy.

Picasso a ostatní stvořitelé tohoto světa vždy hovořili, že se jedná o svět senzualně nezpochybnitelný jako svět dosavadní, absence dosavadní komplexity v nových obrazech, však sváděla považovat nová vizuální vyjádření pouze za subjektivizaci tohoto předtím komplexního světa. Díla byla interpretována jako vztahování k zvláštnostem kvalit lidské představivosti a estetického pocíťování.

Střídání jedněch výtvarných směrů druhými v bleskurychlé následnosti zvyšovalo pozornost k odlišnosti jejich forem a neposkytovalo tak odstup k jejich komplexnímu zhodnocení. Analýza tvaru, která počala mimovědomě impresionismem, vědomě kubismem, skončila v posledních záchvěvech konceptuálního umění, v němž mnohý koncept došel svým oproštěním od klasického znakového aparátu, umění tak daleko, že v něm nebylo možné najít často ani rozdíl od pouze osobního, přímého prožívání reality.

Při nástupu postmoderního umění, kde se definitivně poznává, že žádný obraz není jiný než subjektivní a kde se soustředěně začíná dokládat, jak od způsobu použití takového subjektivního znaku závisí význam sdělení je teprve (str. 155) možno zjistit, k čemu celá ta avantgardní, modernistická analýza může sloužit. Jednotlivé avantgardní směry jsou v podstatě hloubkové sondy do určité části dosud jednotného, zdánlivě komplexního vyjádření světa. ...Například kubismus je možné interpretovat jako řešení nového zobrazení základních ontologických kategorií – pojetí prostoru, času a pohybu. Fauvismus pak testoval závislost celostního vnímání na barvě a tvaru. Expresionismus řešil sociálně psychologický statut osobnosti, nově se emancipující v průmyslovém světě. Dadaismus, tvářící se jako radikální destrukce celé dosavadní linie výtvarného umění, založil nový ontologický přístup

19 LV: Mám zato, že s věkem bude určitě tato schopnost přijmout a osvojit si nový vizuální modus (mody) těžší. Pro srovnání se zde nabízí paralela s učením se cizích jazyků.

k celku objektu, analyzující jeho vznik a existenci pravděpodobnostně a statisticky z jeho elementů a založil tak možnost jeho dynamického vnímání. Toto vyjádření využil pro účinné zobrazení vnitřních psychických stavů surrealismus.

Začneme-li považovat tento modernistický vývoj za cenu ke konstrukci nového reálného postoje ke světu, za cestu ke konstrukci jiného, odlišného pohledu a odlišného vnímání reality, než přinášel dosavadní vizuální modus, dostává celý modernistický vývoj výtvarného umění nový smysl.

Proměna obsahu vnímání světa od objektu k procesu a struktuře

Destrukce stability a staticnosti objektu

Diverzifikace předmětu, započatá impresionismem a prohloubená Seuratem a Signacem. Na tomto vyjádření elementarizace dosud jednotně chápaného objektu (str. 156) Cézanne provedl rekonstrukci předmětu redefinovaného jako struktura elementů, která již není závislá od jednoty předem určené perspektivou coby z vnějšku dodanou totalitou, ale je samonosná, vymodulovaná ze vzájemných vztahů takto chápaných elementů.

Ani vnímání světa nelze najednou, ale jako proces, v němž se pracně sestavuje vlastní náhled subjektu na svět stejně jako jeho existence coby časoprostorová návaznost. ... z toho plyne, že například kubistický obraz je obrazem této geneze poznání (sekvence mnoha pohledů na jednu věc dá celek), obrazem její subjektivity jako principu.

Z hlediska ontologických kategorií, kategorie času a prostoru, je kubistický obraz jejich novým, neoddělitelným spojením. ... Předchozí jednotný renesanční pohled se z tohoto nového přístupu ukáže jakoby protkán stopami času, v nichž byly jednotlivé části budovány, jeho stabilita a staticnost je takto odhalena jako vyabstrahovaná iluze (str. 157). Kubismus a jeho duchampovské dovršení zakládá možnost vizualizovat v plošném zobrazení čtyřrozměrnost prostoru.

Konstruktivní povaha dadaismu při zvýznamňování nového obsahu

V dadaismu však není významný pouze konkrétní výsledek, ale i metoda, rozpoznána jako zákonitost tvorby na úrovni sociální struktury a zkoumaná jako metoda vzniku tvaru a smyslu na ontologické úrovni existence (str. 158).

... Surrealismus tak objevil, že síla magnetických polí, nalezených uvnitř naší mysli Bretonem a Soupalem, působí v nepřímé úměře k automatizaci naší existence, která vzniká užitím ustálených schémat chování a myšlení. Při chápání surrealismu jako realistické metody vyrovnávání se světem odhaluje se tento mechanismus rozšiřování poznání světa jako interní kombinatorika subjektivních životních zkušeností.

Vztah modernismu a postmodernismu

Nová ontologická podstata existence, odhalená v dadaismu, se rozšířila v surrealismu o psychologický obsah, aby posléze vyústila v pop-art i skrze své každodenní použití v mediální komunikaci v novou sociální obsažnost. V ní je element subjektu stejně nepodobný celku society, který zároveň spolutvoří a který je ovšem subjektivitou neměřitelný.

Zkušenost s Mandelbrotovými množinami ukazuje, že měřená vzdálenost po povrchu nějakého objektu záleží od toho, jaké si zvolíme měřítko (str. 159).

Postmoderní přístup ve výtvarném umění se snaží reflektovat obě výše uvedené zkušenosti (pohled pod malým versus velkým měřítkem). V první se snaží eliminovat ze života vše, co není výhradně subjektivní, vytváří pro subjekt osobní místo, v němž je možné v tomto statistickém průvanu se usídlit. Ukazuje se, že kořeny, které jsou označovány jako etnické, ekologické, sexuální, inspirovány uměním předracionálních civilizací, jsou v čirém průhledu také zkušenostmi jeho dosavadní subjektivní historie, všeho, čím prošel ve své interakci s prostředím, v cestě, v níž je naroubován na život těch, kdo existovali před ním.

Interpretace postmodernistického obsahu pak může být dvojí – ona stabilizující, trvající na identitě celku, jeho uzavřenosti vůči z tohoto místa nepřehlédnutelné societě nebo transcendentní, vidoucí dosavadní život jako cestu jedinečnými zkušenostmi, z nichž některé se začleňují do strukturálních vztahů s ostatními. Existence subjektu je pak v tomto pojetí vlastně soubor jeho zvyklostí, zakořeněných v jeho nejhlubší podstatě.

Mandelbrotovská zkušenost postmodernismu vypovídá tedy také zároveň o spjatosti toho, kdo nazírá, s výsledkem jeho nazírání, ve smyslu, v jakém ji v přírodních vědách odhalil Werner Heisenberg. V uměleckém výtvarném procesu se tato zkušenost projevuje, jak již bylo výše řečeno, legitimováním každého výtvarného projevu jako nezastupitelného projevu konkrétní lidské existence (str. 160).

Medializace současného výtvarného umění

Dynamiku, pohyb, vzájemné přelévání strukturálních ohnisek, vznik nových kvalit a jejich propojování, lze jen podmíněně zachytit klasickými výtvarnými postupy. Akční malba, performance, některé formy symbolizace objektovými prostředky, tvoří jen chabý most k přímému přístupu k nově vznikajícímu životnímu pocitu.

Samotná nová média (multimédia) jako prostředek umělecké výtvarné tvorby poskytují nové, v dosavadních prostředcích výtvarné tvorby neexistující možnosti. Umožňují totiž vyjádření časoprostorovosti, vzniku, procesu existence a zániku věcí, proměny jejich kvalit, jsou dosavadními výtvarnými prostředky poskytovány velmi sporadicky.

Medializace uměleckých prostředků samozřejmě staví před svět umění zbrusu nové dosud sotva představitelné otázky viz ([Vančát, J.: Multimédia a místo dotyku se skutečností. Ateliér, roč. VIII \(1995\). 4. 21, s. 2; Vidění jako zmocňování se světa. Tvar, rok 1996, č. 3, s. 1 a 4.](#))

Pohyb a proměna, v nichž se současná doba ocitá a kterou chápeme jako nedílnou kvalitu své existence, nepřeroste patrně v chaos jenom díky těmto mediálním prostředkům. Ony umožňují chápat pohyb jako proces a proměnu jako přerod kvalit. Teprve v multimediální technice se získává nástroj, který dokáže skutečnost takto zachytit a interpretovat.

Poprvé máme v ruce prostředek, který dokáže zaznamenat svět jako strukturu, že se díky interaktivitě těchto prostředků v této struktuře dokážeme svobodně pohybovat, což se jeví být rovnocennou revolucí té, v níž renesanční obraz dokázal sjednotit svět (str. 161) jako perspektivu pro sumarizující náhled jednoho pozorovatele. Od takových to prostředků nelze couvnout zpátky, nelze se jich vzdát, neboť znamenají radiální rozšíření lidského ducha, znamenají proměnu místa setkání subjektu se skutečností (str. 162).

L&V 29.12.2006