

**Akademie múzických umění v Praze**

**Hudební a taneční fakulta**

Taneční umění

Choreografie

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Princip zobrazování v teorii umění  
a jeho aplikace na tanec**

**Jan Razima**

Vedoucí práce: MgA. Elvíra Němečková, Ph.D.

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, duben 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague**

**Music and Dance Faculty**

Department of Dance

Choreography

**MASTER'S THESIS**

**The Principle of Imaging in Art Theory  
and its Application to Dance**

**Jan Razima**

Thesis supervisor: MgA. Elvíra Němečková Ph.D.

Awarded academic title: MgA.

Prague, April 2023

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci s názvem

Princip zobrazování v teorii umění a jeho aplikace na tanec

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne \_\_\_\_\_

Jan Razima

\_\_\_\_\_

## **Poděkování**

Rád bych poděkoval především vedoucí práce MgA. Elvíře Němečkové, Ph.D. za odborné vedení, cenné připomínky a mnohé podněty k zamyšlení. Díky patří také MgA. Haně Polanské Turečkové za laskavé doporučení literatury a upozornění na mnohé linie, kterými lze toto téma ohledávat.

## **Abstrakt**

Tato práce se zabývá principem zobrazení ve výtvarné kultuře a jeho interpretací. Rozebírá jejich mechanismy a popisuje proces vidění jako nástroj jazyka umění. Tyto poznatky se snaží aplikovat na taneční umění. Zaměřuje se tak na principy výtvarné kultury, které jsou platné i v tanečním umění a mohou tak přispět k uchopení vizuality tanečního díla. Ohledáváním paralel mezi výtvarným a tanečním uměním předkládá tanečnímu oboru nástroje a principy, které mohou posloužit tanečním umělcům k efektivnějšímu zacházení s vizualitou, ale i k obecnému pochopení mnohých rysů umění. Práce vychází převážně z poznatků teorie umění a perspektivou výtvarného umění, psychologie vnímání a souvisejících oborů, mapuje proces tvorby, interpretace ale také komunikaci mezi umělcem a jeho publikem. Ukázalo se, že tato perspektiva může být pro tanec velmi přínosná.

## **Abstract**

This thesis deals with the principle of imaging in arts culture and its interpretation. It analyzes their mechanisms and describes the process of seeing as a tool of the language of art. It tries to apply these knowledges to dance art. It focuses on the principles of visual culture that are valid in dance art and can contribute to the grasp of the visuality of a dance work. By looking for parallels between the visual arts and dance, it presents the dance field with tools and principles that can serve dance artists to deal more effectively with visuality, but also to understand many features of art in general. The work is based mainly on the knowledge of art theory and the perspectives of visual art, psychology of perception and related disciplines, and maps the process of creation, interpretation and communication between the artist and his audience. It turns out that this perspective can be very beneficial for dance.

# Obsah

Úvod .....	1
1 Proces vidění .....	4
1.1 Vidění v teoriích starověku .....	4
1.2 Mozek .....	5
1.3 Vidění jako výpočetní proces .....	6
1.4 Vidění jako dominantní smysl .....	8
1.5 Vidění jako naučená schopnost .....	9
1.6 Zrcadlové neurony a Teorie mysli .....	12
1.7 Selektivní vidění .....	13
1.8 Mýtus o nezaujatém oku .....	14
2 Vidění a zobrazování .....	16
2.1 Dvojí umění napodobování .....	17
2.2 Role paměti .....	17
2.3 Role očekávání .....	19
2.3.1 Znalost konvencí .....	21
2.3.2 Zkušenost s trvalostí tvarů .....	21
2.4 Role projekce .....	23
2.4.1 Projekce jako nástroj pro zrození umění .....	26
2.4.2 Problematika projekce v tanečních dílech .....	29
2.5 Zkouška soudružnosti .....	30
2.6 Hypotéza jako předpoklad pro pozorování .....	34
2.7 Role diváka .....	35
3 Forma .....	37
3.1 Goodmanova denotace a exemplifikace .....	37
3.2 Zobrazování a kopírování .....	38
3.3 Mýtus objektivit .....	41
3.4 Schéma .....	45
3.4.1 Role schématu v historii .....	47
3.4.2 Schéma jako výchozí bod .....	48

3.4.3	Schéma v tanečním díle .....	50
3.4.4	Prvek náhody jako cesta k invenci schématu .....	52
3.4.5	Výchozí bod .....	54
3.4.6	Výchozí bod tanečního díla .....	54
3.4.7	Problematika zpětné vazby v tanci .....	55
3.5	Segregace umění .....	56
3.6	Rámování .....	57
4	Smysl pro řád .....	59
4.1	Percepční zvyk .....	61
4.2	Redundance .....	64
4.3	Extrapolace .....	64
4.4	Vizuální akcent .....	65
4.5	Osová symetrie .....	66
4.6	Přemíra preciznosti .....	67
4.7	Umění jako boj s přírodou .....	68
4.8	Někde uprostřed .....	68
5	Emoce a umění .....	70
5.1	Magicko-mediciální teorie .....	72
5.2	Mimetická teorie .....	72
5.3	Romantický obrat .....	73
5.4	Dědictví romantismu .....	74
5.4.1	Vlastní úvaha o autenticitě .....	75
5.5	Gombrichova dostředivá teorie .....	76
6	Principy výtvarné kultury v současném tanci .....	80
6.1	Zásadní Dimitris Papaioannou .....	81
6.2	Rückenfigur .....	84
6.2.1	Vznik .....	86
6.2.2	Rückenfigur v choreografické kompozici .....	87
	Závěr .....	90
	Seznam použité literatury: .....	92

# Úvod

Téma této práce pramení z mého dlouhodobého zájmu o systematické pojetí vizuality v tanečních dílech. Zajímají mě principy výtvarného a vizuálního umění, které si tanec osvojil a využívá je a také principy, které zatím nevyužívá, ale mají pro něj velký potenciál. Tanec je, stejně jako výtvarné umění, vizuálním uměním, a tudíž každý choreograf nebo i tanečník musí zákonitě s vizualitou nějakým způsobem zacházet. I přesto jsou tyto principy z pohledu tance dost nezmapované a podezírám mnoho tanečních umělců, že s nimi pracují spíše intuitivně bez většího teoretického uchopení. Zároveň jsou ale z pohledu výtvarného umění a posléze vizuální kultury velmi dobře popsány a tyto znalosti mohou být pro taneční umění velmi prospěšné, jelikož jde často o principy, se kterými pracuje i tanec, anebo jsou dokonce poplatná pro umění obecně. Jelikož jsem sám aktivním choreografem, který ve svých dílech toto téma často ohledává, soustředí se tato práce na zmapování principů, které mohou sloužit k pochopení komunikace odehrávající se mezi umělcem a divákem prostřednictvím zrakového vnímání a možná i celé povahy vizuality. Práce pojímá zrakové vnímání jako nástroj jazyka umění a soustředí se na jednotlivé principy vizuálního umění, které jsou poplatné i tanci. Jelikož je toto téma velmi rozsáhlé, práce by měla posloužit jako základní vhled do problematiky a udání dalšího výzkumného směru. Mé dosavadní bádání naznačilo mnohé paralely mezi výtvarným uměním a tancem. Myšlení o výtvarném umění je v porovnání s myšlením o tanci poměrně rozvinutější. Dokazuje to nespočet odborných publikací věnující se výtvarné kultuře a vizualitě a s tím související vzniklé linie myšlení, které tuto problematiku ohledávají svým vlastním způsobem. Každá z těchto linií si klade jiné otázky a z toho důvodu dochází k jiným závěrům, které si mezi sebou někdy i odporují. Podle mého názoru však tento rozpor nemusí být vždy konfliktem, ale pouze jiným úhlem pohledu. Je tedy mnoho směrů, kterým se tato práce mohla vydat. Pro přehlednost a omezený rozsah jsem se rozhodl tyto linie příliš nekombinovat a zvolil jsem jako myšlenkovou páteř dílo britského teoretika a historika umění Ernsta Hanse Gombricha, který byl jedním z neznámějších kunsthistoriků 20. století. Jeho práce vychází především z dějin umění, tvarové psychologie a dalších filozofických oborů. Jeho dílo jsem vybral proto, že se věnuje psychologii obrazového umění. Vědecky tak uchopuje proces vnímání vizuálního uměleckého díla i jeho proces tvorby. Mapuje, jak výtvarné umění řízeně pracuje s vědomím diváka a popisuje ho často na základě kognitivní psychologie. Tato psychologie umění může být pro naše bádání nejpoučňejší.

V této práci se tedy po vzoru Gombricha držím linie psychologie umění, ale dějiny výtvarné kultury nepojímám podrobně, ale zastávají funkci spíše pomocné linie, jelikož často podchycují ony principy přehledně v jejich začátcích a v kontextu. Tyto principy se snažím následně přeložit do jazyka tance.

Práce je rozdělena do šesti hlavních kapitol. I přes velkou snahu o efektivní strukturalizaci témata často přesahují své přidělené kapitoly, jelikož tyto popsání principy jsou mezi sebou úzce provázány a dohromady tvoří jeden komplexní mechanismus. Tato práce je tedy jako slovní popis obrazu. Popisuje jeden výjev po druhém, ale obrazu se bude přibližovat jen tehdy, bude-li si čtenář jednotlivé výjevy zasazovat vedle sebe dovnitř rámu. První kapitola se věnuje procesu vidění obecně. Mapuje ho také z pohledu jednoduché neurologie a snaží se pojmout jeho základní principy a aspekty, na kterých je založen. Druhá kapitola se věnuje zrakovému vnímání umění a prostřednictvím jednotlivých principů ho popisuje jako aktivní proces. Snaží se odpovědět na otázky, co, jak a proč vidíme a jaké aspekty v tom hrají roli. Třetí kapitola se zabývá principy formy, a především rolí schématu jak při procesu tvorby, tak při procesu interpretace viděného. Čtvrtá kapitola popisuje vrozenou touhu člověka po řádu a jak se projevuje v našem vnímání. Pátá kapitola rozebírá vztah mezi uměním a emocemi a za jakých podmínek je emoce předávána divákovi. Předestírá několik teorií výrazu tak, jak se v dějinách umění postupně objevovaly. V šesté kapitole se snažím obhájit, proč stojí principy výtvarného umění tanci za pozornost a jako příklad uvádím řeckého choreografa Dimitrise Papaioannoua, který svou prací vytvořil most mezi tancem a výtvarným uměním. Nakonec přidávám stručný příklad výtvarné kompozice, kterou si tanec převzal z výtvarného světa.

V mém bádání se otevřelo mnoho témat, které by dále stály za prozkoumání. Nejspíš každá jednotlivá kapitola by vydala na samostatnou diplomovou práci a nyní je mi již jasné, že toto téma, které tímto otevíráme je nejspíš hodno celoživotního bádání. Vnímám paralelu mezi dějinami výtvarné kultury a dějinami tance. Výtvarná kultura řešila mnohá témata, která se v průběhu času objevují i v tanci. I přes určité časové zpoždění mohou být dějiny výtvarné kultury velmi nápomocny k pochopení, jakým směrem se vydalo taneční umění v moderní a následně postmoderní době a jaká je jeho hodnota. V moderní společnosti pak také vzniká interdisciplinární obor vizuální kultura, která měla potřebu se vymezit vůči výtvarné kultuře, avšak stále v jejím zájmu zůstává obraz a jeho měnící se podoba a význam. Lze ji brát jako další epochu dějin umění, ze které také vychází,

ale přináší už jiný úhel pohledu. Například se zabývá také tělem jako médiem umění a vůbec řeší i pojetí těla v měnící se společnosti. To vše by stálo za pozornost. V této práci však z pohledu dějin výtvarné kultury nepřekračuji bod moderního umění a ani se mu nevěnuji příliš do hloubky. Gombrich pokládá Duchampovu *Fontánu* z roku 1917 za zvrát ve směru výtvarného umění, čímž bezpochyby byla. V této práci jsem si tedy stanovil tuto dobu jako hranici. Jejím přesažením bych otevřel novou epochu přinášející další témata, která by se již nevměstnala do pár dalších stránek. Tato změna kurzu však neznamená, že předešlé principy výtvarného umění popsané v této práci by přestaly platit. Naopak si myslím, že tato práce je také dobrým odrazovým můstkem k pochopení směru moderního umění, protože mapuje, z čeho se zrodilo.

# 1 Proces vidění

Vidění je složitý a komplexní proces. Abychom tomuto procesu mohli porozumět, musíme se nejdříve seznámit s řadou závěrů, ať už z teorie umění, psychologie, anebo neurovědy. V této kapitole se tedy pokusím popsat proces vidění střípek po střípku.

I když moderní neurověda velmi usnadnila pochopení některých marginálních otázek, věřím, že s rozvojem vědy nás překvapí další fascinující objevy. Už ve starověku filozofové věřili, že v procesu vidění slouží zrak jen jako zprostředkovatel vizuálních vjemů a proces vidění se ve skutečnosti odehrává v našem vědomí za pomoci intelektu.<sup>1</sup> Tento fakt jednoduše dokazují i naše sny. Když spíme, naše vědomí si dokáže vizualizovat obraz bez použití oka. Také jsme schopni vnitřní vizualizace. Když zavřeme oči a pokusíme se vybavit si třeba strom, dokážeme si v mysli jeho vizualizaci bez námahy vyprojektovat. Nejspíš to bude konkrétní strom, který jsme někdy už viděli, nebo alespoň jeho vyobrazení.

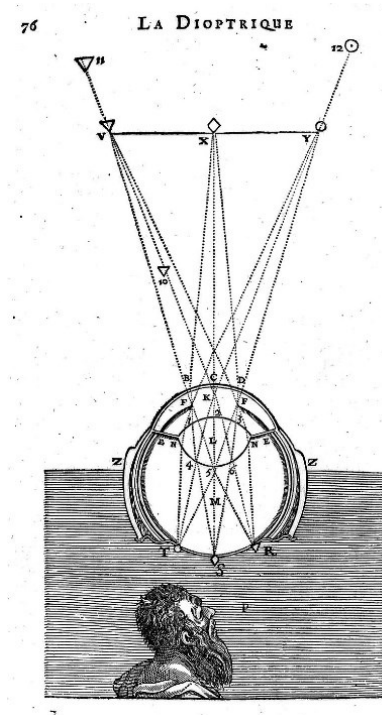
## 1.1 Vidění v teoriích starověku

Britský teoretik vizuální kultury Nicholas Mirzoeff uvádí, že první teorie vysvětlující proces vidění známe ze starověkého Řecka a Říma. V té době existovaly dvě teorie vysvětlující tento proces. Jedna jej vysvětlovala tak, že oko vysílá paprsky, které se dotýkají objektů, které právě pomocí tohoto doteku vidíme. Druhá teorie tvrdila, že objekty vidíme díky tomu, že ze sebe vyzařují své zmenšující se kopie, až proniknou do oka, a proto jsme schopni je vidět. Obě tyto teorie měly problémy obstát v některých případech. Například nedokázaly vysvětlit, jak je možné že i velmi vzdálené předměty mohou být viděny okamžitě. Na to našel odpověď až francouzský filozof René Descartes vytvořením diagramu roku 1637, který vysvětloval lomení paprsků světla na čočce a následné sbíhání světla do sítnice. Matematicky vysvětlil, jak je možné vidět obrovské objekty okamžitě. Descartes si byl vědom, že toto není celý proces vidění. Vznikající obraz na sítnici znázornil v podobě staršího muže, soudce, který zde zastupuje úsudek a jeho funkcí je

---

<sup>1</sup> GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vydání druhé. Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. 376 stran, s. 11-12. ISBN 978-80-257-3031-7.

vyhodnocovat a soudit o viděném. Vidění bylo tedy chápáno jako soud, ve kterém oko předává soudci informace pro vynesení rozsudku.<sup>2</sup>



1 Vidění, Dioptrika, Descartes, 1637

## 1.2 Mozek

Od starověkých teorií se i nadále nejen psychologie a teorie umění snažily proces vidění více zmapovat. Velkého posunu dosáhli moderní neurovědci především díky novým technologiím, jako je magnetická rezonance, která jim pomohla procesu vidění lépe porozumět. Tyto technologie dokázaly lépe porozumět fungování mozku. Potvrdilo se, že k vidění nejsou potřeba jen oči, ale odehrává se až v mozku. Mirzoeff uvádí jednu z významných studií publikovanou v roce 1991 Danielelem J. Fellemanem a Davidem C. Van Essenem. Jednalo se o analýzu fungování zraku primátů. Primáti byli zvoleni pro podobnost jejich mozku s lidským.<sup>3</sup> Studie odhalila dvacet pět oblastí mozku orientovaných výhradně vizuálně a sedm přidružených. Co je ale zajímavější, mezi těmito oblastmi bylo zjištěno tři sta pět spojů. To potvrdilo domněnku, že proces vidění je interaktivním

---

<sup>2</sup> MIRZOEFF, Nicholas. Jak vidět svět. Přeložil Andrea PRŮCHOVÁ HRŮZOVÁ, přeložil Jan J. ŠKROB. Praha: ArtMap, 2018. 372 stran, s. 75-78. ISBN 978-80-906599-5-7.

<sup>3</sup> MIRZOEFF, Nicholas. Jak vidět svět. Přeložil Andrea PRŮCHOVÁ HRŮZOVÁ, přeložil Jan J. ŠKROB. Praha: ArtMap, 2018. 372 stran, s. 81-83. ISBN 978-80-906599-5-7.

procesem. Neodehrává se na jednom místě mozku, ale jde o souběžnou aktivitu různých částí mozku, které mezi sebou současně komunikují pomocí nervových drah. Vidění není jednoduchá reflexe viděného, nebo jednoduchým vyřčením soudu, jak ho chápal Descartes. Výzkum ukázal, že jde o mentální analýzu probíhající pomocí zpětnovazebných smyček mezi různými částmi mozku. Mirzoeff shrnuje: „Vidění není očividně pouze posuzování paprsků světla pronikajících do oka, jak si myslel Descartes. Jedná se o oboustranný pohyb výměny informací plný zatáček a odboček, díky němuž obraz pulzuje životem.“<sup>4</sup> Mirzoeff správně konstatuje, že měl-li by Descartes pravdu, umění by s námi nemohlo vést dialog.<sup>5</sup> Je logické se s tímto poznatkem zamyslet nad tím, jak tedy probíhá interakce mezi divákem a uměleckým dílem. Kde je těžiště rozhovoru? Nachází se mezi divákem a dílem, nebo někde mezi viděným a sítí neuronů? Tento úhel pohledu ukazuje, že spíše ve vědomí diváka. Každý nepochopený umělec by pak mohl svalit vinu své neschopnosti předat poselství prostřednictvím díla přímo na neschopnost diváka a jeho omezený intelekt. To by bylo ale přílišné zjednodušení problému. Divák a umělec se musí potkat na půli cesty.

Víme, že mozek člověka v určitých stavech dokáže vytvářet tvary, které jsou mnohem složitější než tvary, které nás běžně obklopují. Mám na mysli ony „mžítiky před očima“, když máme migrénu anebo vidiny spojené s užitím halucinogenních drog. Uvádí se, že tyto vidiny, které útočí na náš zrak zpravidla jen mimo normální stavy, jsou překvapivě všudypřítomné. Pouze naše vědomí ho nedokáže vyfiltrovat a ukáží se jen v nějakých netypických stavech vědomí.<sup>6</sup>

### 1.3 Vidění jako výpočetní proces

Další výzkumy ukázaly, jak důležitou roli hraje zpětná vazba v procesu vidění. Na její úlohu upozornil neurovědec Vilayanur Subramanian Ramachandran indického původu. Z jeho analýzy vyplývá, že proces vidění je aktivním výpočetním procesem mozku. Sítnice promění světelné paprsky na nervové impulzy, které dál putují a jsou zpracovávány mozkem. Ne sítnicí. Tudíž onen výsledný obraz viděného je vlastně výpočetní operace mozku. Dokazuje to objev, že počet vláken,

---

<sup>4</sup> MIRZOEFF, Nicholas. *Jak vidět svět*. Přeložil Andrea PRŮCHOVÁ HRŮZOVÁ, přeložil Jan J. ŠKROB. Praha: ArtMap, 2018. 372 stran, s. 84-85. ISBN 978-80-906599-5-7.

<sup>5</sup> MIRZOEFF, Nicholas. *Jak vidět svět*. Přeložil Andrea PRŮCHOVÁ HRŮZOVÁ, přeložil Jan J. ŠKROB. Praha: ArtMap, 2018. 372 stran, s. 81-85. ISBN 978-80-906599-5-7.

<sup>6</sup> GOMBRICH, E. H. *Smysl pro řád: studie o psychologii dekorativního umění*. Přeložil David VICHNAR. Praha: Argo, 2021. 478 stran, s. 148-149. ISBN 978-80-257-3695-1.

které část mozku vysílá zpět do předchozích částí mozku, ze kterých informace přišla, je minimálně stejně početný jako počet vláken, který je vyslán dál, do hierarchicky vyšší oblasti mozku.<sup>7</sup>

Obraz, který vidíme, je dokonce mozkiem sestaven z mnoha jednotlivých bodů. V Descartově teorii řídí pohled úsudek. Vyplývá to z představy, že jsme schopni svou pozornost zaměřit na jeden bod. Taková představa je ale mylná. I když vidíme obraz staticky, nehybný, je to jen proto, že ho tak náš mozek vypočítal. Když se rozhlédneme po prostoru pouze levým a následně pouze pravým okem, zjistíme, že každým okem vidíme jinou výseč prostoru. Při pohledu oběma očima, ale nevidíme obrazy dva. Ani „nevidíme“, kterou část vidí levé oko a kterou pravé. Vnímáme obraz jako celek, tudíž je jasné, že ho mozek musel složit dohromady. Ve skutečnosti, ho neskládá pouze ze dvou částí, ale z mnoha jednotlivých bodů. Existují pohyby očí, které jsou nevědomé a které obstarávají, aby měl mozek informace, jaké ke svým výpočtům potřebuje. Když se rozhodneme zadívat na obraz, výsledný celkový vizuální vjem si skládáme z malých jednotlivých částí. V takové situaci se nám zaktivují takzvané „sekády“, sbíhavé oční pohyby, které dokáží pohybovat okem velice rychle. Jejich úkolem je mapování prostoru bod po bodu. Oči jsou tedy prakticky permanentně v pohybu a obraz, který vysílají do mozku, je zákonitě také v pohybu. Tyto „sekády“ se automaticky aktivují například pohybujícím se předmětem, zvukem, neočekávanou situací, nebo je dokážeme aktivovat záměrně, když se zadíváme na plátno či na jeviště.<sup>8</sup> Pokaždé, když se snažíme pohledem něco zmapovat. Tudíž onen pocit, když se choreografii snažíme vnímat jako celek, se stejně skládá z jednotlivých malých kousků, které si až mozek skládá dohromady. Plné zaostření oka umožňuje jen necelý jeden stupeň zorného pole. To je vykompenzováno oněmi rychlými pohyby a schopností udržet si vizuální vjem natolik dlouho, abychom byli schopni ho zasadit do větší mozaiky, která vytvoří souvislý obraz.<sup>9</sup> Tudíž oči ono viděné prakticky rozloží na jednotlivé body a mozek je zase sestaví dohromady. Avšak vše ukazuje na to, že mozek tak

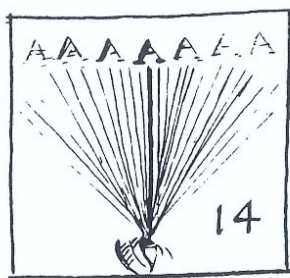
---

<sup>7</sup> MIRZOEFF, Nicholas. *Jak vidět svět*. Přeložil Andrea PRŮCHOVÁ HRŮZOVÁ, přeložil Jan J. ŠKROB. Praha: ArtMap, 2018. 372 stran, s. 84-89. ISBN 978-80-906599-5-7.

<sup>8</sup> MIRZOEFF, Nicholas. *Jak vidět svět*. Přeložil Andrea PRŮCHOVÁ HRŮZOVÁ, přeložil Jan J. ŠKROB. Praha: ArtMap, 2018. 372 stran, s. 84-89. ISBN 978-80-906599-5-7.

<sup>9</sup> GOMBRICH, E. H. *Smysl pro řád: studie o psychologii dekorativního umění*. Přeložil David VICHNAR. Praha: Argo, 2021. 478 stran, s. 116-117. ISBN 978-80-257-3695-1.

nečinní „bezmyšlenkovitě“, ale naopak vkládá do tohoto sestavování své zkušenosti, imaginace, své vlastní nápady...



2 Čtoucí oko, Hogarth

## 1.4 Vidění jako dominantní smysl

V mozku je pro zpracování zraku vyhrazen větší prostor než pro všechny ostatní smysly dohromady. Další výzkumy ještě prokázaly vyšší počet částí mozku, které se na vidění podílejí. Novější výzkumy uvádějí už osmdesát částí mozku, které vidění zprostředkovávají a nejméně dvanáct souběžných drah, které tyto části propojují. Ukázalo se, že vlastnosti jako jsou barva, tvar a rychlost ve skutečnosti „nevidíme“, ale z dostupných dat vypočítáváme.<sup>10</sup>

Proto je vizuální vjem tak silný, třeba i v případě, že se jedná o iluzi. Také se ukázalo, že vizuální vjem má tu sílu dokonce přepsat veškeré další dostupné informace, i když se jedná o iluzi a jsme si toho dobře vědomi. V.S. Ramachandran na tento fakt poukázal ve své *zrcadlové teorii*. Pomocí vizuální iluze dokázal pacienty zbavit takzvaných fantomových bolestí. Ramachandran použil zrcadlo tak, že zrcadlilo pacientovu končetinu na místě jeho amputované končetiny. Tato terapie se velmi proslavila. Pacienti byli schopni přepsat své tělesné mapy a zbavit se nepříjemností spjatých s fenoménem fantomových bolestí. Například se mohli pořídit na své neexistující končetině a ulevit si tak od pocitu svědění na končetině, kterou vlastně nemají.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> MIRZOEFF, Nicholas. *Jak vidět svět*. Přeložil Andrea PRŮCHOVÁ HRŮZOVÁ, přeložil Jan J. ŠKROB. Praha: ArtMap, 2018. 372 stran, s. 94-96. ISBN 978-80-906599-5-7.

<sup>11</sup> MIRZOEFF, Nicholas. *Jak vidět svět*. Přeložil Andrea PRŮCHOVÁ HRŮZOVÁ, přeložil Jan J. ŠKROB. Praha: ArtMap, 2018. 372 stran, s. 94-96. ISBN 978-80-906599-5-7.

Mirzoeff shrnuje: „Veškerá zkušenost, kterou označujeme jako ‚vidění‘, není jedním jediným, nezávislým ‚smyslem‘, nýbrž prochází mnoha procesy, analýzami a je předmětem neustálé zpětné vazby získávané z dalších částí těla.“<sup>12</sup>

## 1.5 Vidění jako naučená schopnost

Jelikož čtení zobrazení závisí na divákových schopnostech a zkušenostech, není ani vidění tak samozřejmý proces, jak by se mohlo zdát. Ukázalo se, že vidění a orientace ve viditelném světě je z určité části schopnost získaná. V mnohých ohledech závisí na vizuální zkušenosti. Mnohé otázky se povedlo zodpovědět pozorováním primitivních kmenů. Domorodci, kteří prožili celý život v hustém pralese, nechápou koncept vzdálenosti. Když se dostanou do otevřené krajiny, nedokáží se v ní orientovat a mají pocit, že se rukou dokáží dotknout vrcholku vzdálených hor. Primitivní kmeny, které nepřišly do styku se zobrazováním, nerozeznají na fotografii místo, které důvěrně znají. Nerozumí perspektivě zobrazování a nejsou schopni „přečíst“ jednoduchou kresbu.<sup>13</sup>

K podobným závěrům došli i lékaři, když medicína došla tak daleko, že byla schopna vrátit zrak některým pacientům, kteří se narodili slepí. Případ z roku 1728, kdy byl třináctiletému chlapci odstraněn šedý zákal, poutal velkou pozornost. Následným pozorováním pacienta po operaci byly potvrzeny některé hypotézy, se kterými přišli filozofové již o desetiletí dříve. A tedy, že smysl hmatu není pevně spojen se smyslem zraku, ale že je toto spojení získáváno až zkušeností. Pacient nebyl pomocí zraku schopen poznat tvary objektů, které běžně poznával hmatem. Byl zmatený velikostí předmětů a převážně pak dvojrozměrným zobrazováním reality. Byl překvapen, že portréty jsou po hmatu ploché. Tomu, co viděl, dokázal dávat smysl jen velmi postupně a jen když mohl spojit zrakové a hmatové vjemy. I v dalších případech se tyto jevy opakovaly. Doktoři u svých pacientů sledovali neschopnost pomocí zraku identifikovat základní geometrické tvary jako jsou čtverec nebo kruh. Měli také problémy identifikovat jednoduché předměty, jelikož z různých perspektiv a v jiném osvětlení vypadají jinak. Problém byl i se čtením vyobrazení. Pacienti místo jednoduchého vyobrazení viděli jen plochu s barevnými abstraktními tvary. Schopnost vizuálního rozpoznání světa si

---

<sup>12</sup> MIRZOEFF, Nicholas. *Jak vidět svět*. Přeložil Andrea PRŮCHOVÁ HRŮZOVÁ, přeložil Jan J. ŠKROB. Praha: ArtMap, 2018. 372 stran, s. 99. ISBN 978-80-906599-5-7.

<sup>13</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 50. ISBN 978-80-7485-231-2.

museli osvojovat postupně a pomalu za součinnosti jiných smyslů, jako je hmat a sluch. Doktor Sack také popisuje situaci pacienta, který už si vizuální svět osvojoval. Při dotyku plochy vyobrazení, které už dokázal rozpoznat, se pacient ptal, který smysl ho klame, jestli zrak, nebo hmat, jelikož při dotyku nebyla plocha taková, jaká se zdála být zraku.<sup>14</sup>

Neurologie opět později potvrdila to, co bylo již zřejmé u pacientů, kteří byli od narození nevidomí a byl jim chirurgicky navrácen zrak. Člověk se učí rozumět viditelnému světu už v brzkém věku. Tento proces je také pevně svázán s osvojováním hmatu a pohybu. Ke korelaci vjemů těchto tří smyslů dochází spontánně jen u malých dětí a tuto schopnost ztrácí asi ve dvanáctém roku života.<sup>15</sup>

Vše, co vidíme, pro nás není pochopitelné jenom za pomoci zraku. O tom, jakou roli hraje hmat a pohyb se poprvé zásadně zmínil irský filozof George Berkely ve své práci *Nová teorie vidění* z roku 1709. Napsal „že všechny naše vědomosti o prostoru a trojrozměrnosti se získávají prostřednictvím hmatu a pohybu.“<sup>16</sup> V devatenáctém století se pak koncepce psychologické percepce dál rozvíjela. Natrvalo se oddělily pojmy „vidění“ a „vizuální vjem“. Vizuální vjem je pouhým registrováním stimulů, zatímco vidění je mentálním procesem. To mělo za následek rozpad představy o umění jako o věrném zobrazování viditelného světa. Úlohu hmatu pak dále rozvíjí německý sochař Adolf von Hildebrand v jeho knize *Problém formy ve výtvarném umění* z roku 1893: „pokusíme-li se analyzovat svá mentální zobrazení, abychom se dobrali jejich primárních složek, uvidíme, že sestávají ze smyslových vjemů odvozených z vidění a ze vzpomínek na dotek a pohyb. Tak například koule se jeví oku jako plochý kotouč, teprve hmat nás informuje o vlastnostech prostoru a tvaru. Jakýkoli pokus umělce vyloučit tyto vědomosti je marný, protože bez nich by vůbec nemohl vnímat svět.“<sup>17</sup> Proto někteří historikové umění měli názor, že skutečný mistr v malbě dokáže skrz své

---

<sup>14</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 51. ISBN 978-80-7485-231-2.

<sup>15</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 52. ISBN 978-80-7485-231-2.

<sup>16</sup> GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vydání druhé. Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. 376 stran, s. 11. ISBN 978-80-257-3031-7.

<sup>17</sup> GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vydání druhé. Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. 376 stran, s. 12. ISBN 978-80-257-3031-7.

dílo předat oku až hmatatelné podoby a skrz své virtuózní ovládnutí řemesla vykompenzovat reálnou plochost malířského plátna.

Synestézie<sup>18</sup> je tedy hluboce zakořeněna v principech našeho smyslového vnímání. Myslím, že ve všech uměních najdeme minimálně snahu o přeskočení jedné smyslové modalitě na druhou. Malíři se často snažili přenést na diváka skrz plátno zážitek hmatu. Umělecký směr orfismus se tak skrz plátno pokoušel na diváka přenést zážitek sluchu. Obrácenou modalitu vizuální zkušenosti v sluchovou můžeme vidět i u hudebních skladatelů, kteří se nejspíš snažili o zachycení vizuální zkušenosti ve skladbách, které nesly názvy jako „Mlha“, „Měsíční svit“, nebo „Ohňostroj“. Synestézii také potvrdí všechny jazyky svými slovními spojeními jako jsou „sametový hlas“, „studené světlo“, „křiklavá barva“.<sup>19</sup> Tyto tendence můžeme vysledovat například i u filmu, který ve snaze vtáhnout diváka do dění a zrušit tak bariéru plátna, přichází s 3D technologií. Ve 30. letech docházelo i k experimentům, kdy se pohybovalo sedačkami a do hledišť se vpouštěly různé pachy. Tím se autoři snažili, aby si divák film skoro až fyzicky prožil. I dnes se ze 2D snaží pousnout do 4D rozhraní. Touha umělců, aby jejich dílo překročilo hranice, které definují zvolený druh umění, je tedy přítomná nehledě na historické období. V dřívějších dobách se toho snažili docílit mistrovským řemeslným zpracováním, ale od dob modernismu hledá umělec jiné taktiky. Ať už se tedy umělec snaží namalovat výraz obličeje tak precizně, že divák má pocit, že může slyšet jeho výkřik, umísťuje na jeviště páchnoucí mršiny, nebo vrtí divákovi sedadlem, vše vychází z touhy o překročení jistého limitu.

Britský neurobiolog Semira Zeki se ve své práci *Vnitřní zrak* zabýval vztahem mezi neurofyzologií a uměním. Předmětem jeho zájmu byla otázka, co nám umění může prozradit o neurofyzilogii. Výsledky jeho výzkumů také dokazují, že se E. H. Gombrich ve svých teoriích vydal správným směrem.<sup>20</sup> Zeki zaznamenal, že různé druhy výtvarného umění vyvolávají činnost v jiných částech lidského mozku. Abstraktní umění vyvolá činnost dvou částí, které jsou klíčové pro vytváření barev. Naturalistické umění aktivuje také tyto dvě části, ale spolu ještě s oblastmi odpovědnými za proces učení a paměti včetně hippocampu. Zobrazení

---

<sup>18</sup> Sdružení více smyslových vjemů, při kterém vjem jednoho smyslu vyvolá smyslový vjem jiného.

<sup>19</sup> GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vydání druhé. Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. 376 stran, s. 297. ISBN 978-80-257-3031-7.

<sup>20</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 52-53. ISBN 978-80-7485-231-2.

v nepřirozených tvarech a barvách, jako jsou třeba fauvistické obrazy, spouští činnost zase v úplně jiných částech mozku. Tato zjištění František Mikš s přiznanou nadsázkou shrnuje slovy, že to vypadá, jako by každý styl umění měl svou vlastní základnu v mozku.<sup>21</sup>

## 1.6 Zrcadlové neurony a Teorie mysli

Není to tak dávno, co jsem v českém tanečním prostředí poprvé postřehl myšlení o zrcadlových neuronech. Zrcadlové neurony by měly být klíčem k tomu, na co se řada choreografů současného tance dnes odkazuje a spoléhá. Tedy na to, že divák může dokonce až fyzicky pocítit stejné rozpoložení a pocity, které vnímá performer. Zrcadlové neurony by měly být tímto nástrojem, nebo kanálem, který tuto komunikaci zprostředkuje. Je to nástroj empatie, nebo to, čemu se říká kolektivní vědomí. V roce 2003 byl zveřejněn výsledek výzkumu italských vědců, který poukázal na to, že naše zkušenost není tolik individuální, jako spíše kolektivní. Pozorováním opic došli k závěrům, že lidé se učí spíše navzájem než sami individuálně. U mozku opice, která byla pouhým pozorovatelem, zjistili stejnou aktivitu nervových impulzů, jako u mozku opice, která se natahovala pro burák. Z toho vyplývá, že empatie je nejen silná součást lidského mozku, ale že se mozek dokonce chová jako sdílený prostor pro kolektivní uskupení. Až z toho „my“ teprve vystupuje jedinec, „já“.<sup>22</sup> Jsme tedy geneticky naprogramováni k empatii.

Hranici mezi prožíváním „mým“ a „druhých“ řeší také *Teorie mysli*, se kterou jako první přišli psychologové z Pensylvánské univerzity David Premack a Guy Woodruff. Tato teorie zkoumá naši schopnost vyhodnocovat emoční a psychické rozpoložení, záměry a přání vlastní, ale i druhých a schopnost oddělit mentální stav náš a druhých. Díky tomu jsme schopni interakce a orientace v sociálním světě.<sup>23</sup> Neustále vyhodnocujeme a tvoříme tyto teorie mysli, bezpochyby také za pomoci dat poskytnutých zrcadlovými neurony. Slovo „teorie“ bychom tedy mohli také nahradit slovem „predikce“, neboť všechno toto slouží k tomu, abychom dokázali předvídat sociální situace a reakce. Vždy očekáváme, jak se daná osoba

---

<sup>21</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 53. ISBN 978-80-7485-231-2.

<sup>22</sup> MIRZOEFF, Nicholas. *Jak vidět svět*. Přeložil Andrea PRŮCHOVÁ HRŮZOVÁ, přeložil Jan J. ŠKROB. Praha: ArtMap, 2018. 372 stran, s. 96-98. ISBN 978-80-906599-5-7.

<sup>23</sup> Teorie mysli: Theory of Mind, TOM. *Wikisofia* [online]. [cit. 2023-04-06]. Dostupné z: [https://wikisofia.cz/wiki/Teorie\\_mysli\\_\(Theory\\_of\\_Mind,\\_TOM\)](https://wikisofia.cz/wiki/Teorie_mysli_(Theory_of_Mind,_TOM)).

zachová. Při sociální interakci si automaticky a neustále vytváříme teorii rozpoložení druhých a jejich nejpravděpodobnější akce. Teorie je to proto, že ve skutečnosti nemůžeme vědět, jak druhý člověk danou situaci prožívá. Jsou to vlastně pouhé odhady. Mirzoeff používá příklad situace v kavárně. Sledujeme-li osobu, která se v kavárně natahuje pro šálek kávy, počítáme s tím, že se chce napít a že tak také učiní. Stane-li se jinak, třeba, že chrstne obsah šálku své polovičky do klína, budeme to považovat za výjimku a naši teorii myslí tomu přizpůsobíme. Dále autor upozorňuje na fakt, že se tímto ukazuje, navzdory tomu, jak by se mohlo očekávat, že schopnost imaginace není něco, co nás odpoutává od reality, ale je to základní predispozice k samotné existenci.<sup>24</sup>

## 1.7 Selektivní vidění

M. Mirzoeff poukazuje také na jeden experiment z devadesátých let 20. století, který navrhl psycholog Daniel Simons a jeho student. Tento experiment zkoumal pozornost a byl inspirován výzkumem ze sedmdesátých let, ve kterém neurovědci zkoumali zrak různých zvířat, ptáků a hmyzu. Došli k závěru, že vidění u různých druhů se nevyvíjelo pouze za pomoci evoluce, ale také na základě jejich interakce s prostředím. Například že žába velice dobře vidí drobné malé objekty, i když se pohybují velmi rychle. Na rozdíl od velkých objektů, které, se pohybují pomalu. Je to logické, jelikož se žába živí hmyzem, který se pohybuje rychle a je drobný. V 90. letech byl podobný princip zjištěn i u pozornosti lidí. Účastníkům experimentu byl zadán úkol sledovat video a spočítat, kolikrát si tým hráčů oblečených do bílých trik předá míč. Podle závěrů si polovina účastníků nevšimla postavy oblečené jako gorila, která klidným tempem prošla přímo středem dění.<sup>25</sup> Z toho vyplývá, že vidění je selektivní. Zaměříme-li pozornost na jedno, může nám lehce uniknout něco, co je ve své podstatě vyložené do očí bijící. Tohoto jevu samozřejmě již tradičně využívají kouzelníci ve svých tricích, ale ve své podstatě i divadelní formy. Dobrá choreografie myslí na možnosti pozornosti diváka. Sám se snažím odhadnout, co upoutá divákovu pozornost, i když vím, že má svobodnou volbu na co se dívat. Některé akce se snažím co nejvíce odstínit, až divákovi skrýt třeba tím, že zvýrazním souběžnou akci.

---

<sup>24</sup> MIRZOEFF, Nicholas. *Jak vidět svět*. Přeložil Andrea PRŮCHOVÁ HRŮZOVÁ, přeložil Jan J. ŠKROB. Praha: ArtMap, 2018. 372 stran, s. 96-98. ISBN 978-80-906599-5-7.

<sup>25</sup> MIRZOEFF, Nicholas. *Jak vidět svět*. Přeložil Andrea PRŮCHOVÁ HRŮZOVÁ, přeložil Jan J. ŠKROB. Praha: ArtMap, 2018. 372 stran, s. 79-81. ISBN 978-80-906599-5-7.

Mirzoeff na tomto experimentu ještě demonstruje, jak záleží na tom, jak s pozorností pracujeme a jak jsme zvyklí pracovat. Simons zjistil, že když testu podrobí hráče basketbalu, 70 % si gorily všimne. Když experiment po delší odmlce zopakoval na generaci, která již vyrostla s videohrami a displeji, podíl účastníků, kteří si gorily všimli, byl o něco vyšší. To dokazuje, že aby se lidské tělo přizpůsobilo biologicky novým požadavkům, by zajisté potřebovalo mnohem více času. Na tomto příkladu ale můžeme vidět, jak se změnil způsob naší pozornosti v relativně krátkém časovém horizontu. Nebo spíše jak technologie změnila naše zacházení se zrakem. Dnes jsme mnohem více, než kdy dřív, zvyklí věnovat pozornost více věcem najednou. Takzvaný multitasking. Z těchto důvodů Mirzoeff vysvětluje, proč by si většina z nás dnes gorily všimla.<sup>26</sup>



3 Selective attention test, Daniel Simons, 1999

## 1.8 Mýtus o nezaujatém oku

V dějinách výtvarné kultury existuje skoro až tajemný pojem „innocent eye“. Do českého jazyka se překládá jako *nevinné* nebo *nezaujaté oko*. Popisuje schopnost nastavení mysli na zcela nezaujatý pohled na svět, který byl v různých etapách umění velice žádaný a řekl bych, že navzdory vědeckým zjištěním představa o tomto konceptu není ani dnes ještě stále zcela mrtvá. Pohled nezaujatého oka má umožnit malíři zachytit realitu co nejvěrněji za podmínky, že nepřenesse do

---

<sup>26</sup> MIRZOEFF, Nicholas. *Jak vidět svět*. Přeložil Andrea PRŮCHOVÁ HRŮZOVÁ, přeložil Jan J. ŠKROB. Praha: ArtMap, 2018. 372 stran, s. 79-81. ISBN 978-80-906599-5-7.

svého díla nic z toho, co skutečně nevidí, ale pouze co o dané skutečnosti ví. Představa o nezaujatém oku vychází z představy o ideálu nezaujatého pozorování. Pozorování bez jakéhokoli očekávání. Je to pohled nezaujatý, postrádající jakoukoli zkušenost. Tento konstrukt však stojí na zcela mylném základě. Vysvětlit tento koncept psychologicky je velmi obtížné, logicky dokonce nemožné.<sup>27</sup> Mysl takového pohledu není schopna, proto ho nemůže být schopen ani umělec nebo divák. Veškeré pozorování je z pravidla zaujaté. Vše, co vidíme, tedy celý náš viditelný svět, je konstruktem složeným z našich zkušeností pohybu, hmatu a zraku. Tento konstrukt si vytváříme celý náš život. Do toho, jak věci vidíme, se z velké části vepisují naše vědomosti o nich. Snažíme-li se o pohled nezaujatého oka, o vytěsnění jakékoli interpretace o viděném, jediné, co se nám může podařit, je přebít jednu interpretaci druhou. Vidění je aktivní činností a nemůže být nikdy pasivní. To odporuje přirozenému nastavení receptorů našeho vědomí. Každému pozorování předchází otázka a každá otázka v sobě obsahuje zkonstruovanou hypotézu.<sup>28</sup> Mýtus nezaujatého oka se podle mého názoru vepsal do všech zobrazivých uměleckých disciplín, avšak stojí na naprosto mylném základě. Mnozí umělci se o tento pohled stále snaží a někteří ho dokonce vyžadují i po publiku. Pohled však vždy bude interaktivní, zkreslený, neobjektivní a zcela zaujatý. Jak významný německý filozof Immanuel Kant trefně vystihuje, tyto umělci zapomínají, že „nevinné oko je slepé a panenská mysl prázdná.“<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vydání druhé. Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. 376 stran, s. 239-240, 243, 251, 258. ISBN 978-80-257-3031-7.

<sup>28</sup> Tamtéž.

<sup>29</sup> WANG, Bowen. Demystification of the "Innocent Eye": Nelson Goodman, Ernst H. Gombrich, and the Limitation of Conventionalism [online]. Trinity College Dublin, Ireland, 2 [cit. 2023-04-02]. Dostupné z: [http://jcla.in/wp-content/uploads/2021/09/JCLA-44.1\\_Spring-2021\\_Bowen-Wang.pdf](http://jcla.in/wp-content/uploads/2021/09/JCLA-44.1_Spring-2021_Bowen-Wang.pdf)

## 2 Vidění a zobrazování

Proces vidění, ať už jde o vnímání situace, nebo o interpretaci vyobrazení, se odehrává ve stejném vzorci jako proces tvorby znázorňování. Oba tyto procesy vyžadují podobnou aktivitu tvořivosti. Základem jich obou jsou série zkusmých řešení a jejich následné modifikace. Zjednodušeně řečeno jde o taktiku „pokus a omyl“.<sup>30</sup> Chceme-li v uměleckém díle uzříti kus reálného světa, musíme zmobilizovat naši paměť a zkušenosti, které vytvoří naše hypotézy neboli projekce, kterými pak umělecké dílo budeme ohledávat a modifikovat do té doby, než dojdeme k uspokojivému závěru, tedy než v něm onen kus naší zkušenosti nalezneme. Tento most je ale průchozí z obou stran. Můžeme-li vidět v umění kus reálného světa, můžeme pak zákonitě vidět i reálný svět prizmatem umění. Krajinu shledáváme malebnou, jelikož ji nás tak krajinomalba naučila vnímat. Vypadá to, že kdykoliv nalezneme malebnost v krajině, je to proto, že se na ni díváme prizmatem malebného obrazu. Nasvědčuje tomu fakt, že až v 18. století se začali vypravovat básníci a jiní umělci do krajin severní Anglie. Hledali tam právě motivy tehdejších oblíbených krajinomaleb. V místních horách a jezerech tyto motivy nacházeli a rozpoznávali v nich obrazy krajinomalby.<sup>31</sup> Důležitá je tedy paralela mezi procesem „čtení“ umění a jeho tvorbou, i paralela mezi uměním a reálným každodenním světem. Naše každodenní zkušenost určuje, jak interpretujeme umělecká díla, ale stejně tak i naše zkušenost s uměním ovlivňuje, co nacházíme v každodennosti. Obecné postavení umění v naší společnosti je poslední dobou neustále zpochybňováno. Toto zpochybňování považuji za společnost ohrožující, jelikož tato oboustranná paralela mezi uměním a našim vnímáním ukazuje, jakým výlučným postavením a důležitostí ve skutečnosti umění disponuje. Obdobné myšlenky artikuloval i americký filozof Nelson Goodman. Umění má moc přetvářet svět, jelikož přispívá k jeho poznání a tím rozšiřuje naši realitu. Zobrazování dokáže vytvářet nová spojení. Proto Goodman jednu ze svých kapitol uzavírá slovy: „Že svět je nápodobou umění, mi připadá jako příliš slabé tvrzení. Svět je produktem umění a jazyka.“<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vydání druhé. Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. 376 stran, s. 219. ISBN 978-80-257-3031-7.

<sup>31</sup> GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vydání druhé. Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. 376 stran, s. 252-254. ISBN 978-80-257-3031-7.

<sup>32</sup> GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007. 216 stran, s. 36-38. ISBN 978-80-200-1519-8.

## 2.1 Dvojí umění napodobování

Jedna z nejstarších úvah o zobrazování, ke kterému se Gombrich opakovaně ve svém díle *Umění a iluze* vrací, pochází z díla *Život Apollónia z Tyany* sepsaného Flaviusem Filostratosem. Jde o část, ve které mudrc Apollónios vede jakýsi sokratovský dialog o malířství se svým studentem. V dialogu dochází ke dvěma pro nás zásadním poznatkům. Že existuje dvojí umění napodobování. „Jedno spočívá v používání rukou a mysli, jimiž tvoříme napodobeniny, a druhé ve vytváření podob v samotné mysli“. <sup>33</sup> Například při pozorování oblohy poznáváme ve tvarech oblaků známé tvary zvířat. Tato podobnost vzniká až v samotné mysli pozorovatele. Mudrc a žák se shodují v tom, že obloha není malířské plátno pro boha, který tam tyto vyobrazení pro své pobavení záměrně kreslí. Vznikají náhodou a jen lidé mají tendenci vidět v těchto náhodných konfiguracích zvířata, která znají. S tím souvisí pro nás druhá zásadní Apollónova myšlenka: „nikdo by nepochválil namalovaného koně nebo býka, kdyby neměl představu zvířete, jemuž jsou podobní“. <sup>34</sup> Z toho vyplývá, že vše, co vyčteme z jakéhokoli znázornění, má už své místo v naší mysli, ne-li dokonce v paměti. Chce-li umělec svým dílem divákovi něco sdělit, musí se spolehnout na divákovu zkušenost a na jeho představivost. Tudíž například tradiční malba je ve své podstatě jen ploché seskupení barev. Sama o sobě není zobrazením viditelného světa. Pouze za součinnosti divákových představ se jí může stát. <sup>35</sup> Vše, co poznáváme v jakémkoli vyobrazení, závisí na schopnosti percepční klasifikace. Vše, co dokážeme identifikovat, máme již uložené v mysli.

## 2.2 Role paměti

Klíčové roli paměti při čtení obrazového znázornění se věnovalo mnoho umělců i teoretiků. Dnes je její role ve vnímání už nezpochybnitelná. Při pohledu na umění se v nás spouští stejný mechanismus, kterým každý den ohledáváme okolní svět. Není to speciální mechanismus, který bychom využívali pouze pro čtení umění v divadlech či galeriích. Umění tohoto mechanismu pouze využívá. To, co

---

<sup>33</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 45. ISBN 978-80-7485-231-2.

<sup>34</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 46. ISBN 978-80-7485-231-2.

<sup>35</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 46. ISBN 978-80-7485-231-2.

dokážeme vyčíst z tvarů, ať už ve vyobrazeních na malířském plátně, nebo v realitě třeba při pohledu z okna, závisí na schopnosti poznávat v těchto tvarech objekty, které máme již uložené v paměti.<sup>36</sup> Americký psycholog William James ve svých *Hovorech k učitelům* z roku 1899 popisuje, jak se ve vnímání, aniž bychom si toho byli vědomi, spoléháme na paměť.<sup>37</sup> Uvádí několik příkladů vycházejících z běžného života. Například popisuje, že při běžném čtení textu máme tendenci přehlížet překlady a nesprávná písmena právě v důsledku našeho přílišného spolehnutí se na paměť, jelikož prakticky promítáme správná písmena i tam, kde nejsou. Také při poslechu cizího jazyka máme pocit, že řečník nemluví dostatečně nahlas a máme tak potíže ho slyšet. Kdyby ve stejných akustických podmínkách řečník mluvil jazykem, který naprosto ovládáme, měli bychom pocit, že je mnohem lépe slyšitelný než cizojazyčný řečník. Tato fakta dokazují, jak velkou roli ve vnímání hraje paměť a znalost možností. Vše, co slyšíme a vidíme, není čistým odrazem skutečné reality.<sup>38</sup> Tato realita je vyplňována našim očekáváním. Gombrich trefně pojmenovává, že právě očekávání vytváří iluzi v umění.<sup>39</sup> Je to dáno tím, jak chápeme svět, kterým jsme obklopeni. Není to svět, který by útočil na naše smysly, ale jsme to my, kdo vysílá naše vědomí na průzkum.

Lidé, stejně jako vyšší živočichové, si tak neustále sestavují takzvanou kognitivní mapu. Tento instinkt vychází z našich potřeb k přežití. Do této mapy umísťujeme objekty, které pro nás mají nějaký význam. Například objekty, které vyhledáváme jako zdroj potravy, nebo objekty, kterým se potřebujeme vyhnout z důvodu eventuálního ohrožení. Naše vědomí tak neustále řeší otázku „co?“ a „kde?“. Naše reakce jsou pak řízeny hypotézami o těchto věcech.<sup>40</sup>

Tedy vždy, když se snažíme interpretovat zvuk, který slyšíme, nebo zobrazení, které vidíme, vytvoříme o něm dohad, který následně srovnáme s informacemi, které o tomto všemu máme k dispozici. O tom, jak velkou roli hraje očekávání v našem vizuálním vnímání, uvádí Gombrich skvělý příklad. Když čekáme na

---

<sup>36</sup> GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vydání druhé. Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. 376 stran, s. 148. ISBN 978-80-257-3031-7.

<sup>37</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 54. ISBN 978-80-7485-231-2.

<sup>38</sup> Tamtéž.

<sup>39</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 55. ISBN 978-80-7485-231-2.

<sup>40</sup> GOMBRICH, E. H. *Smysl pro řád: studie o psychologii dekorativního umění*. Přeložil David VICHNAR. Praha: Argo, 2021. 478 stran, s. 3-4. ISBN 978-80-257-3695-1.

autobusové zástavce na autobus linky číslo 2 a budeme vědět, že každou chvíli má tento autobus přijet, budeme u každého přijíždějícího autobusu prověřovat dálkou rozmazané číselné označení a budeme zkoumat, jestli se tvar čísla 2 uložený v naší paměti shoduje s informacemi, které dokážeme vyčíst z té rozmazané skvrny. Když se tyto informace shodují s naší projekcí (v našem případě s tvarem číslice 2), vidíme autobus linky čísla 2. Gombrich také uvádí, že s očekáváním operují i zvířata. Když při hře se psem, navzdory jeho očekávání aportovaný předmět nehodíme, ale schováme ho za zády po tom, co pohyb hodů pouze předstíráme, pes se také poženě po očekávané trajektorii aportovaného předmětu. Pes stejně jako člověk anticipuje. Kdybychom aportovaný předmět neschovali za záda, dojde k přehodnocení projekce podle dostupných vizuálních informací a anticipovaná vidina letícího předmětu se rozplyne.<sup>41</sup>

## 2.3 Role očekávání

V předešlých částech jsme došli ke zjištění, jak silný je vizuální vjem z pohledu neurologie. Iluze je schopna setrvat i po tom, co ji dokážeme racionálně vysvětlit a uvědomit si, že tím, co vidíme, jsme klamáni. Tento fakt je základem veškerého umění využívajícího iluzivnosti. Někteří autoři tento princip demonstrovali i ve svých dílech. Jedním z nejvýraznějších je instalace průkopníka fyziologické optiky Adelberta Amese mladšího z roku 1952.<sup>42</sup> Ames ve své instalaci využil faktu, že percepce není objevem a odhalením, ale má spíše rysy odhadu velmi ovlivněného naším očekáváním a ve své instalaci publiku toto dokazuje.<sup>43</sup> Amesova instalace se skládala ze tří kukátek. Pohledem jedním okem skrz každé kukátko byla vidět židle. Když divák ale od kukátka poodstoupil, zjistil, že židle se před ním nacházela jen v jednom z případů. Ostatní objekty, které se v kukátkách jeví jako židle, jimi ve skutečnosti nebyly. V prvním případě se jednalo se o zakřivený kosý předmět a ve druhém případě o zmeť drátů před nabarvenou kulisou, která se v kukátku jeví jako sedadlo židle.<sup>44</sup> Když se se svým zjištěním divák vrátil k pohledu skrz kukátko, opět v každém uviděl židli i s vědomím, že se o židli

---

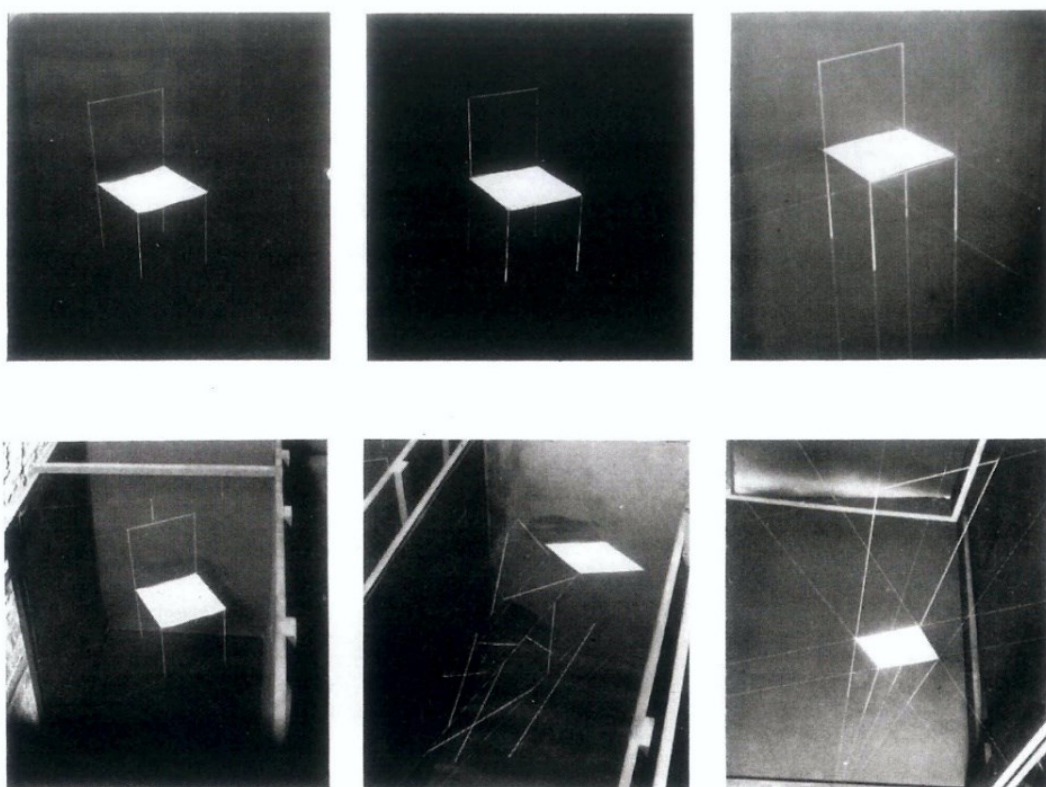
<sup>41</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 55. ISBN 978-80-7485-231-2.

<sup>42</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 56. ISBN 978-80-7485-231-2.

<sup>43</sup> GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vydání druhé. Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. 376 stran, s. 200,150. ISBN 978-80-257-3031-7.

<sup>44</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 56-57. ISBN 978-80-7485-231-2.

nejedná. Ames nám dokazuje ještě jeden rys našeho vnímání a to ten, že nejsme schopni dvojznačného čtení. V našem vnímání existuje vždy jen jedna interpretace vizuálního modelu. Nikdy nemůžeme vidět zároveň židli i změř drátů. Naše vědomí si vždy vybere jen jednu z možností. Maximálně dokážeme přepínat mezi těmito interpretacemi, ale nikdy je nemůžeme vnímat současně. Nepravděpodobné předměty se navíc těžko představují. Nemají místo v naší paměti, protože s nimi nemáme zkušenost. Tudíž si je nebudeme projektovat do předmětů, které nám nabízí ideální projekční plochu pro předmět, který známe. Ames dokázal, že je to mechanismus očekávání, který vytváří iluzi. Kdykoliv můžeme, předvídáme. Když předvídáme, hraje větší roli naše projekce na úkor percepce. Jsme tedy méně pozorní ke skutečnosti. Málokdy dokážeme zanalyzovat vnímané a oddělit to, co skutečně vidíme, od toho, co doopravdy jen víme, neboli očekáváme. Ze stejného důvodu nám dává oční lékař během kontroly zraku čist náhodná písmena a nikoli třeba slova, abychom nemohli očekávat.<sup>45</sup>



4 Instalace, Adelbert Ames ml., 1952

---

<sup>45</sup> GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vydání druhé. Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. 376 stran, s. 200-2001, 179. 164. ISBN 978-80-257-3031-7.

Moc iluze, která přetrvává i po jejím prohlédnutí, vídáme i na jevišti. Není pravda, že by iluze přestala působit v momentě, kdy divák pochopí, jak je jí docíleno. Amesova instalace také dokázala, že pro vytvoření iluze se není vždy nutno uchýlovat ke složitým technologiím, ale stačí například využití perspektivy a očekávání diváka. Kontext dokáže divákovo očekávání nasměrovat, nebo dokonce vytvořit. V dějinách umění existují i úsměvné zmínky o různých taktikách umělců, jak se snažili ovlivnit divákovo očekávání vytvořením kontextu. Například už jeden malíř klasického starověku Theón popisuje, jak jeho obraz vojáka získal na věrohodnosti, když ho odhalil za troubení trumpet, které s vojáky bylo obecně spjato.<sup>46</sup>

### 2.3.1 Znalost konvencí

Velkou roli při čtení uměleckého díla hraje naše vlastní očekávání. Od diváka se nevyžaduje nic menšího, než že se dokáže naladit na jazyk daného uměleckého díla a dokáže se vypořádat s určitou znakovou situací. Aby divák byl schopen v díle „číst“, musí znát konvence dané umělecké formy. Bez znalosti těchto konvencí by byl zmaten a jeho očekávání by ho zavedlo ke špatné interpretaci. Například by se mohl zabývat tím, proč černobílá fotografie není kolorovaná, nebo proč je busta hlava bez těla. Anebo proč tanečníci tančí s bosými chodidly. Nepoučený divák v tom bude hledat znakový význam. Když je ale s těmito konvencemi jednotlivých uměleckých oborů obeznámen, přijme tuto skutečnost jako konvenci, která nemá svou významotvornou funkci.<sup>47</sup>

### 2.3.2 Zkušenost s trvalostí tvarů

Mikš vystihuje roli našich zkušeností v procesu vnímání slovy: „Proces vnímání vyžaduje neustálou aktivitu, odhadování a modifikaci viděného ve světle našich zkušeností“.<sup>48</sup> Jedna z těchto významných zkušeností, která velmi ovlivňuje to, co vidíme, je zkušenost s trvalostí věcí. Předpokládáme, že objekt spíše změní místo, než velikost a tvar a dále, že se spíše změní světelné podmínky, než aby objekt změnil svou barvu. Pro divadelního tvůrce může být toto zjištění lehkým zklamáním, jelikož by bylo užitečné, kdybychom mohli pomocí light designu docílit

---

<sup>46</sup> GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vydání druhé. Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. 376 stran, s. 2001, 165. ISBN 978-80-257-3031-7.

<sup>47</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 60. ISBN 978-80-7485-231-2.

<sup>48</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 61. ISBN 978-80-7485-231-2.

dojmu změny barvy objektu. Na druhou stranu, díky tomuto předpokladu jsme schopni číst obrazy.<sup>49</sup> Gombrich v této souvislosti poukazoval na proces interpretace obrazu Johna Constabla *Wivenhoe Park*. Bez domněnek vycházejících ze zkušeností o trvalosti věcí bychom obraz interpretovali zcela jinak a vlastně i nesprávně. Můžeme si všimnout, jak automaticky kontrast mezi tmavě zelenou a žlutou barvou vnímáme jako důsledek hry světla a stínů, jelikož ze zkušenosti víme, že trávník má většinou jednotnou barvu. V této domněnce nás ještě podporují mraky na obloze, o kterých zase ze zkušenosti víme, že takový kontrast světla dokáží v krajině vytvořit. I díky zkušenostem o stálosti věcí jsme schopni vnímat perspektivu. Drobné postavy na obraze neinterpretujeme jako liliputy, ale jejich drobnost vysvětlujeme vzdálenějším umístěním. Podobně jako chápeme, že jednotlivé segmenty dřevěného plotu mají stejnou velikost a zmenšují se zvětšující se dálkou. Bez předpokladu stálosti tvarů, by naše interpretace byla dost jiná. Místo vyobrazení viděného světa by nás zavedla někam do fantazijní říše obývané krávy velikosti budovy, malými trpaslíky a zmenšujícími se ploty. V tom, že dokážeme najít správné interpretace, hraje také velkou roli to, že všechny interpretace do sebe zapadají a navzájem se podporují. Vytvářejí soudržný obraz. Navíc v tomto případě jsou ještě podporovány naší zkušeností z viditelného světa.<sup>50</sup>



5 *Wivenhoe Park, John Constable, 1816*

---

<sup>49</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 61. ISBN 978-80-7485-231-2.

<sup>50</sup> Tamtéž.

## 2.4 Role projekce

Naše zkušenosti v podobě paměti se tedy promítají do našeho očekávání, které pak následně tvoří projekce, kterými ohledáváme svět. Podíváme-li se na obraz Johna Constabla, dalo by se říci, že to, co dokážeme pojmenovat, jsou ve skutečnosti naše projekce závislé na naší zkušenosti. Tento obraz je ve skutečnosti plochým seskupením různých pigmentů. Význam mu dává až naše vědomí, a to právě prostřednictvím projekce. Projekce je tedy dalším mechanismem našeho vnímání. Roli bude hrát vždy, ale míra její tvořivosti se bude lišit. Každé zobrazení, aby bylo pochopeno, musí být naší představivostí nějakým způsobem doplněno. Kdyby tomu tak nebylo, musel by být obraz reálnou kopií své předlohy.<sup>51</sup>

Už z 18. století existují texty, které rozdělují dva styly provedení malby podle toho, jak pracují s divákovou projekcí. Prvním je *uhlazený styl*, který všechno dokončuje, vyjasňuje a neponechává divákovi žádný prostor pro jeho představivost. Drží ho v jasných mantinelech, které jsou propracovány do nejmenších detailů. V kontrapozici je *pevný styl*, který naopak vyžaduje od diváka velkou míru spolupráce. Takový obraz bychom mohli označit za nedokonalý. Malíř pracuje v pouhém náznaku. Divák musí objevovat, mobilizovat svou představivost, a nakonec dokončuje dílo za malíře. Výsledné objevy pak bude připisovat malíři, i když ve skutečnosti je sám jejich autorem. Takový styl vyžaduje od diváka aktivitu, ale na oplátku mu dává lichotivý pocit zasvěcenosti, prokáže-li určité mentální nastavení. Tím ale také vylučuje určitý okruh diváků, kterým takové nastavení chybí. Tímto vyloučením určité skupiny pak také vzniká představa konceptu umění pro intelektuály.<sup>52</sup>

Podle Gombricha existují dvě podmínky, které musí umělecké dílo splnit, aby vyprovokovalo divákovu projekci. První podmínkou je, že divák nesmí pochybovat o způsobu, jakým chce dílo doplnit. Tedy tomu, co chce doplnit, nesmí nic odporovat. Druhou podmínkou je, že mu musí být nabídnuta promítací plocha. Prázdný, nebo spíše neurčitý prostor pro jeho vlastní projekci, jako je například technika *sfumato*,<sup>53</sup> která záměrně zahaluje vyobrazený objekt. Snižuje tak míru informací, což má za následek stimulaci divákovy projekce. Vrcholem řízené

---

<sup>51</sup> GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vydání druhé. Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. 376 stran, s. 195. ISBN 978-80-257-3031-7.

<sup>52</sup> GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vydání druhé. Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. 376 stran, s. 157-159. ISBN 978-80-257-3031-7.

<sup>53</sup> Vynalezl Leonardo da Vinci.

projekce ve výtvarném umění je impresionismus. Struktura impresionistického obrazu vůbec nenapovídá, jak má být obraz přečten. Jeho zobrazení není ve skutečnosti vůbec ukotvené na plátně, ale divák ho prostřednictvím mobilizace svých vzpomínek až na plátno promítne. Reaguje tak na pouhý umělcův náznak a má z výjevu radost, protože výjev je vykoupen jeho tvořivým úsilím a doslova mu tak vyvstal před očima.<sup>54</sup> Navíc například francouzský malíř Édouard Manet používá takzvanou dvojznačnost plápolavých tvarů. Takové tvary nabízí dvouznačné čtení, mezi kterými bude naše vědomí oscilovat a tím obraz vykompenzuje staticnost. Tak impresionisté dokázali obsáhnout na plátně přítomnost pohybu, o kterou se výtvarné umění snažilo dlouhé dekády. Důležitým aspektem také je, jaké motivy impresionisté vybírali, jelikož si velmi dávali pozor, aby zůstali pro diváka srozumitelní. Jejich obrazy znázorňovaly výjevy tehdejší každodennosti, se kterou měl běžný divák bohatou vizuální zkušenost. Spoléhali se na divákovu paměť, a proto mohl pozorovatel v jejich obrazech spatřit kus světa.<sup>55</sup> Tento princip platí i obráceně. Na rozdíl od impresionistů se například akční malíř musel vyhnout jakýmkoli podobnostem divákovy vizuální zkušenosti se světem, aby ji v jeho malbě nerozpoznával, ale viděl pouze zběsilost malířových gest.<sup>56</sup> Má-li tedy taneční dílo ambice být vnímáno čistě abstraktně, mělo by se nejspíš také vyvarovat gest a tvarů, které by mohly být významotvorné. Takové dílo by mělo být nezobrazivé, třeba jako ornament, který je podle Gombricha ornamentem proto, že nevolá po hledání jeho významu. I když vnímám, že v některých tanečních směrech je ornament brán jako něco nevyhovujícího pro jeho zdobnost, jeho pointa je ale právě v absenci významu, čehož moderní tanec začal velmi využívat. Obdobně totiž popisuje i Viktor Čech Cunninghamovo pojetí tanečního těla. Píše, že vizualita těla v Cunninghamových dílech se svou abstrakcí vyhýbá tvarům, které by byly narativní a ilustrativní. Svou odosobněnou stylizací tak oddaluje tanečnickovo tělo od konkrétního a předmětného.<sup>57</sup> Z toho tedy jasně

---

<sup>54</sup> GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vydání druhé. Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. 376 stran, s. 160-161,166,177-178. ISBN 978-80-257-3031-7.

<sup>55</sup> GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vydání druhé. Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. 376 stran, s. 173. ISBN 978-80-257-3031-7.

<sup>56</sup> GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vydání druhé. Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. 376 stran, s. 231. ISBN 978-80-257-3031-7.

<sup>57</sup> ČECH, Viktor. *Choreografický moment v současném umění*. V Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2018. 99 stran, s. 46. ISBN 978-80-7561-147-5.

vyvstávají dva odlišné přístupy k podobě tance v narativním díle a v čistě abstraktním díle.



*6 Imprese, Claude Monet, 1872*



*7 Na dostizích, Édouard Manet, kolem r. 1875*

Gombrich krok impresionistů k výraznému nabídnutí volného prostoru pro projekci diváka nazývá v dějinách umění bodem obratu, který vede k pochopení i vizuálního umění 20. století. Od tohoto bodu je pozorovatel vtahován do tvůrčí činnosti, která byla dlouhou dobu vyhrazena pouze umělcům.<sup>58</sup> Čím dál tím víc se divák bude účastnit procesu spolutvorby tím, že bude mobilizovat svou představivost a pátrat po odpovědích v sobě samém na otázky, které umělecké dílo předestírá. Tento popis obratu a požadavky na roli diváka korespondují i se směrem, kterým se vydalo taneční umění. Myslím, že tato radost ochotného a mnohdy i odvážného diváka z pocitu zasvěcení do tvůrčího procesu díla pramení z prastaré rituální funkce umění, která v každém z nás někde hluboko stále dříme. I když Gombrich tuto funkci nazývá zlomovým bodem, z pohledu tance a divadla jde o regresi funkce.

#### **2.4.1 Projekce jako nástroj pro zrození umění**

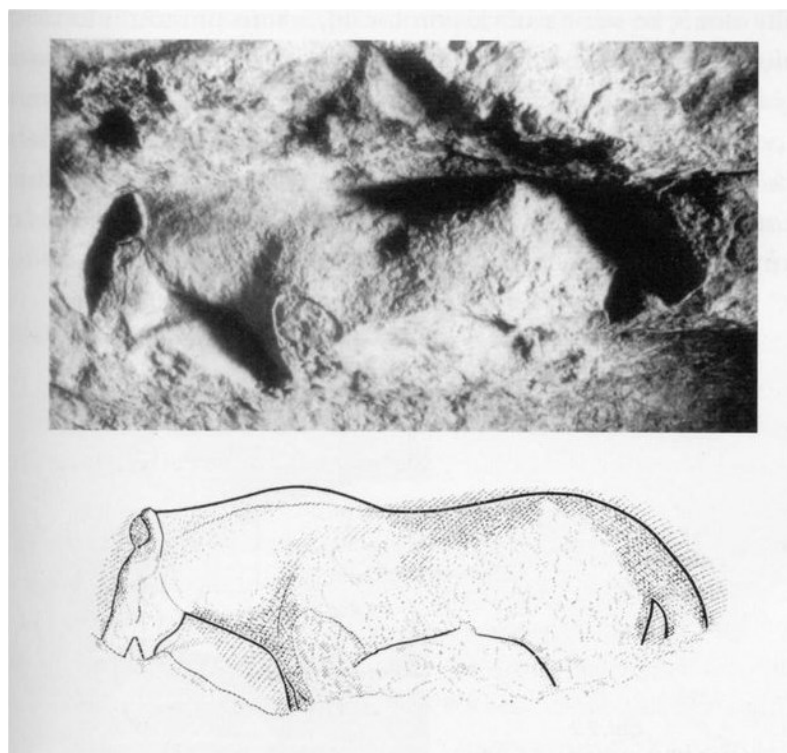
Rád bych napsal, že to, jak tento princip funguje, vychází z kořenů historie zobrazování. Jelikož se jedná o počátky kultury, která je spojena s dobou, o které toho s jistotou nemůžeme tvrdit mnoho, budu raději opatrnější a napíši, že tento princip koresponduje s úvahami o vzniku prvních zobrazení. Renesanční teoretik Leon Battista Alberti se ve svém spise *O soše* zabýval takzvanou schopností projekce, která je pro naši problematiku zásadní. Popisuje, že umění, které znázorňuje to, co stvořila příroda, bylo ve skutečnosti nejprve spíše objeveno.<sup>59</sup> Primitivní člověk promítal své strachy a naděje do náhodných tvarů vytvořených přírodou. Alberti se domníval, že lidé tak objevovali obrysy, které jim připomínaly věci, které znali. Když si tuto podobnost mezi objekty, které měli v paměti a nalezenými obrysy uvědomili, začali obrysy upravovat tak, aby se dané věci ještě více přiblížily. Je tedy pravděpodobné, že obrazy stvoření, které se nám ještě dnes dochovaly na stěnách jeskyní, tam byly spíše objeveny v reliéfech prohlubní, stínů a prasklin. Lovci si tyto stěny prohlíželi a objevili tam náznaky tvarů zvířat. Jejich způsob života vedl jejich zrak k tomu, aby tyto zvířata vyhledávali. Místo pláně je pak našli na stěně skály. Tomuto náznaku pak některé rysy zvýraznili a jiné zase utlumili, aby se obrys zvířete zjevil i pro ostatní. Podle Gombricha si tohoto úkazu můžeme všimnout například na konkrétním zobrazení prehistorického koně

---

<sup>58</sup> GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vydání druhé. Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. 376 stran, s. 160-161. ISBN 978-80-257-3031-7.

<sup>59</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 46. ISBN 978-80-7485-231-2.

nalezeného na stěně skály ve Francii. Na obrázku si můžeme všimnout, že obrys koně opravdu vyrůstá z nepravidelného reliéfu skalní stěny. Postupem času tato dovednost rostla, až byl člověk schopný vytvořit podobu věcí i z materiálu bez jakékoli předurčeného obrysu. Lidé své zkušenosti hledali a projektovali i na noční obloze. Nacházeli seskupení hvězd, ve kterém nalézali obrysy zvířat, které znali ze svého života.<sup>60</sup> Tato uskupení, stejně jako primitivní lidé, můžeme na obloze najít i my dnes.



*8 Zobrazení prehistorického koně, Cap Blanc, Francie*

Tuto chronologii zrodu výtvarného umění budeme s tím, co víme o zrodu tance, na taneční umění těžko roubovat. Pro problematiku tance je ale zásadní si uvědomit, že i tento obor předpokládá, že první tance byly tance mimetické. Tedy že stejně jako u nástěnné malby existovala představa v mysli tanečníka, která byla závislá na jeho zkušenosti. Tato zkušenost pak fungovala jako vzor pro zhmotnění znázornění pohybem. Těžko mohli pravěcí lidé zpodobňovat zvíře, se kterým se nejprve nesetkali, nebo o něm neexistovala nějaká představa. Je logické, že

---

<sup>60</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 46-47. ISBN 978-80-7485-231-2.

ztvárnění tance určitého zvířete předcházelo pozorování jak jeho vzezření, tak jeho charakteristických pohybů. S velkou odvahou a trochou fantazie bych si ale mohl dovolit zauvažovat, že v příběhu umění mohl být v počátku tanec také spíše nalezen, stejně jako obrys prehistorického koně v reliéfu skály. Indicie k tomu, jak to mohlo být, nalezneme i v našich slovních spojeních, ve kterých schopnosti člověka přirovnáváme ke schopnostem zvířat. Mám na mysli spojení, jako jsou: „rychlý jako kůň“, „mazaný jako liška“, „chytrý jako opice“ a podobně. Je klidně možné, že pravěký člověk se při běhu ztotožnil s během nějakého zvířete, protože mu připadalo, že je stejně rychlý. Můžeme být ještě o trochu odvážnější a zapojit do této úvahy i vidění. Mimetické spojení mezi člověkem a zvířetem nemuselo zprvu vyjít z aktéra akce, ale z úsudku vnějšího pozorovatele, který na základě znaku mohl mimetické spojení objevit. A to mohl být začátek mimesis, které bylo dále rozvíjeno během rituálních obřadů. Je to ale jen jedna z možných hypotéz, která ovšem koreluje s poznatky o psychologii vyobrazení. Kdyby se v budoucnu tuto hypotézu povedlo potvrdit, přispělo by to k emancipaci tance. Také ale v této hypotéze oddělují aktéra od pozorovatele mnohem dříve, než dějiny tance předpokládají a velmi ponižují význam hudby. I když každý pohyb obsahuje rytmus, tedy i v našem příkladu běhu.

Aktuálně nejnovější výzkum přišel se zjištěním, že nástěnné malby sloužily pravěkým lidem jako lunární kalendář. Výsledky výzkumu byly prezentovány v *Cambridge Archeological Journal*. Kalendář zobrazoval zvířata a pomocí dalších symbolů jako jsou tečky a čárky jejich reprodukční cyklus. Pomáhal tak lovcům paleolitu se orientovat v cyklech přírody a migračních a reprodukčních cyklech jejich lovné zvěře.<sup>61</sup> S těmito novými informacemi je nyní platnost Albertiho úvahy v ohrožení. Než však jeho myšlenky zahodíme, je důležité zmínit, že i vědci v kontextu tohoto výzkumu dodávají, že jejich zjištění nevyvrací funkce, které jsme pravěkým malbám doposud přisouvali. Nevylučuje jejich možnou estetickou, didaktickou a rituální úlohu. A také že toto zjištění nemusí být univerzálně aplikovatelné na všechna časová období a území.<sup>62</sup> Proto je podle mého názoru

---

<sup>61</sup> Archeolog amatér rozlouskl tajemství jeskynních maleb. Objevil kalendář doby ledové. TechSvět [online]. 7. 1. 2023, 1 [cit. 2023-02-22]. Dostupné z: <https://techsvet.cz/nejnovejsi-zpravy/archeolog-amater-rozlouskl-tajemstvi-jeskynnich-maleb-objevil-kalendar-doby-ledove/martinazatloukalova>

<sup>62</sup> Archeolog amatér rozlouskl tajemství jeskynních maleb. Objevil kalendář doby ledové. TechSvět [online]. 7. 1. 2023, 1 [cit. 2023-02-22]. Dostupné z: <https://techsvet.cz/nejnovejsi-zpravy/archeolog-amater-rozlouskl-tajemstvi-jeskynnich-maleb-objevil-kalendar-doby-ledove/martinazatloukalova>

odsouzení Albertiho teorie ještě předčasné. Podle Gombricha se primitivní národy od nás neliší tolik dovednostmi, jako spíš mentálním nastavením. Abychom dokázali pochopit pravěké umění, museli bychom se dokázat vcítit do mysli pravěkého člověka. Proto otázka vzniku umění nebude nikdy lehká. Také koncept umění jako něčeho, co chodíme obdivovat do galerií a divadel, je v kontextu historie umění poměrně mladý. Umění mělo dlouho i svou čistě praktickou funkci. Například architektura. Budovy i přesto, že jsou některé opravdovými uměleckými skvosty, byly postaveny tak, aby plnily svou funkci, stejně, jako má umění svou funkci pro primitivní národy. Proto zjištění, že první malby, které se nám dochovaly, měly kalendářní funkci, nemění nic na tom, že se jedná o umění.<sup>63</sup>

#### **2.4.2 Problematika projekce v tanečních dílech**

V současných tanečních dílech se nároky na diváka čím dál víc zvyšují. Současný tanec bývá někdy laickou veřejností přijímán s nepochopením, v lepším případě je označen za umění intelektuální smetánky. Takové taneční dílo totiž často vyžaduje od diváka velkou míru vlastní tvořivé interpretace. Současný tanec se mnohdy odvolává na univerzálnost lidského těla jako média. Na schopnost jakéhokoli diváka vcítit se do fyzického prožitku interpreta, tedy na to, že tělesnost může fungovat jako univerzální most mezi tanečníkem a divákem. Předpokládám, že tato rétorika vychází z principů zrcadlových neuronů. Já se domnívám, že tělo není tak univerzálním médiem, jak někteří taneční umělci nepodloženě předpokládají, jelikož veškerá projekce závisí na divákových zkušenostech. Pro diváka je velmi složité vidět v díle věci, se kterými nemá zkušenost. I když tělesnost je něco, co spojuje diváka i tanečníka, jejich zkušenost s ní může být velmi rozdílná. Z mé zkušenosti, kterou sdílí i pár mých kolegů, vím, že sleduje-li tanečník skvělou taneční pasáž, může přistihnout své tělo, jak se občas lehce škubne, jako by se samovolně aktivovaly některé svaly. Všiml jsem si, že se mi to děje v případě, kdy mám touhu nebýt pouhým divákem, ale tu samou pasáž tančit spolu s tanečníky. Prakticky si představuji, že danou část tančím. Ptal jsem na podobnou zkušenost při sledování tance pár diváků z řad laické veřejnosti, avšak nikdo z nich mi tuto zkušenost nepotvrdil. Proto jsem došel k hypotéze, že i zrcadlové neurony budou spojeny s projekcí, která bude vždy omezena na zkušenosti uložené v paměti. A proto je potřeba naši úvahu o bezbřehé univerzálnosti média těla v tanci omezit.

---

<sup>63</sup> GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Argo, 1997. 683 stran, s 39-40. ISBN 80-7203-143-0.

Chce-li se umělec spolehnout na divákovy projekce, musí počítat s tím, že si bude do díla projektovat věci, které zná. Ale zkušenost diváka a tvůrce může být velmi rozdílná. Impresionisté se spolehli na diváka, ale znázorňovali ve svých dílech každodenní zkušenost tehdejší společnosti. Na druhou stranu si myslím, že divák v obrazení může vidět i motivy, se kterými nemá přímou zkušenost. V takovém případě musí mít však o těchto motivech vybudovanou představu. Jeho projekce je pak kombinací zkušeností a konstruktů. Tyto představy pak mohou být velmi individuální a s tím musí každý umělec počítat.

Stejný princip platí i pro tvůrce. Jak choreograf, tak tanečník v roli interpreta, pracuje se svými projekcemi, které slouží jako opora k vyjádření motivů. I tady je podstatná zkušenost, anebo alespoň vykonstruovaná představa. Představa však nikdy nedokáže nabídnout tolik artikulovaných informací jako zkušenost. V přemýšlení nad touto problematikou jsem si vzpomněl na proces tvorby jednoho mého duetu, který zobrazoval stav beztíže v kosmu. Stav beztíže jsem já jako choreograf ani žádný z interpretů nezažil. Proto jsem se na začátku zkoušení odvolával na představy, které jsem měl utvořené většinou z různých sci-fi filmů. Po chvíli jsem se však přistihl, jak nabádám tanečníky, aby pracovali s představou pohybu ve vodě. Práce s touto představou byla mnohem efektivnější jak pro mě jako choreografa, tak pro interprety. Tento intuitivní manévr si vysvětluji právě onou zkušeností, kterou jsme všichni měli. Bylo pro nás mnohem snazší pracovat s projekcí, která je založena na zkušenosti zážitku než s projekcí, která je pouhým konstruktem.

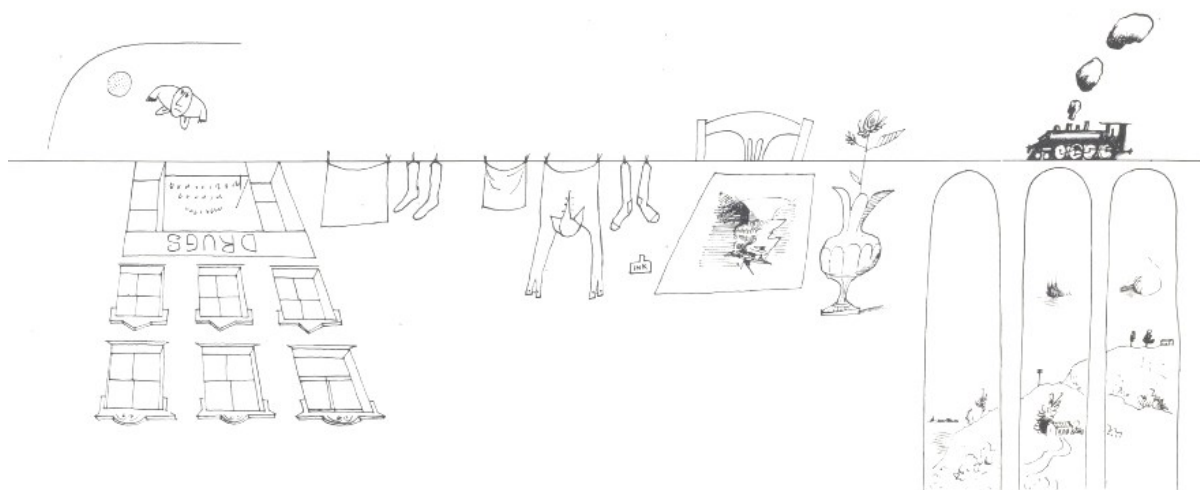
## **2.5 Zkouška soudružnosti**

Čtení obrazu je zkoumání možností interpretace a hledání těch nejpravděpodobnějších.<sup>64</sup> Během interpretace posuzujeme, jestli jednotlivé informace do sebe vzájemně zapadají, nebo se vylučují. V případě, že se vylučují, neprošly zkouškou soudružnosti a je to pro nás signál, abychom interpretaci dál modifikovali. Zkouškou soudružnosti tedy vyhodnocujeme, jestli jednotlivé interpretace do sebe zapadají a tím se podporují navzájem. Tím nacházíme klíč ke čtení obrazu, který není v žádném rozporu s jakoukoli další informací zobrazení, ale naopak je v souladu se všemi ostatními prvky. Tuto zkoušku provádíme zcela automaticky. Najdeme-li, že je naše hypotéza v rozporu s nějakou informací,

---

<sup>64</sup> GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vydání druhé. Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. 376 stran, s. 182. ISBN 978-80-257-3031-7.

hypotézu automaticky této nové informaci přizpůsobíme, aby obraz do sebe zapadl. Gombrich nás přesvědčuje o tom, jak rychle a automaticky provádíme sled zkoušek soudržnosti na příkladu kresby rumunsko-amerického karikaturisty Saula Steinbergera, který se zabýval filozofií znázorňování. Na jednoduché kresbě můžeme vidět, jak rychle a zcela automaticky měníme význam té samé vodorovné čáry.<sup>65</sup>

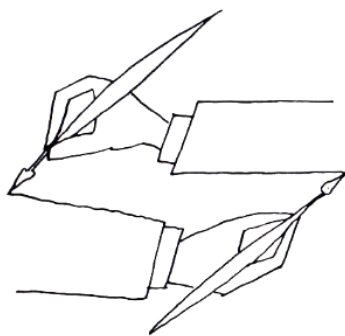


9 Linie, Saul Steinberg, 1954

Přímka mění svůj význam podle kontextu jednotlivých situací, do kterých je umístěna. Z jeho další kresby vidíme, co se stane, když se umělec vyhne jednoznačné interpretaci a záměrně vytvoří dvě stejně pravděpodobné možnosti interpretace. Nedá divákovi informace, kterou z těchto dvou možností by si měl vybrat.

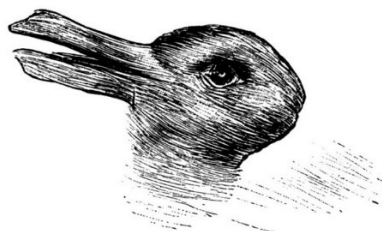
---

<sup>65</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 62-63. ISBN 978-80-7485-231-2.



10 *The passport*, Saul Steinberg, 1954

Rozluštit, která ruka kreslí kterou je nemožné, jelikož nám k tomu autor nedal žádné vodítko. Když provádíme zkoušku soudružnosti s hypotézou, že dolní ruka kreslí horní, dobíráme se úplně stejných výsledků jako u hypotézy, že horní ruka kreslí dolní. Jelikož těmito oběma hypotézám žádná vizuální informace neodporuje, při pohledu na kresbu překlíkáváme z jedné interpretace na druhou. Opět je zde zřejmé, že naše vnímání nám nedovoluje vidět u dvojznačných tvarů obě interpretace najednou. Toho je skvělým příkladem kresba, která původně vznikla jako trik, ale dočkala se velké obliby jak u otázek filozofie, tak u problematiky zobrazování.<sup>66</sup> Amesovi stoupenci tento princip neschopnosti vidět dvě možné interpretace zároveň poměrně výstižně pojmenovali jako „tam a tohle“.



11 *Králík, nebo kachna?*, z časopisu *Die Fliegende Blätter*, 1939

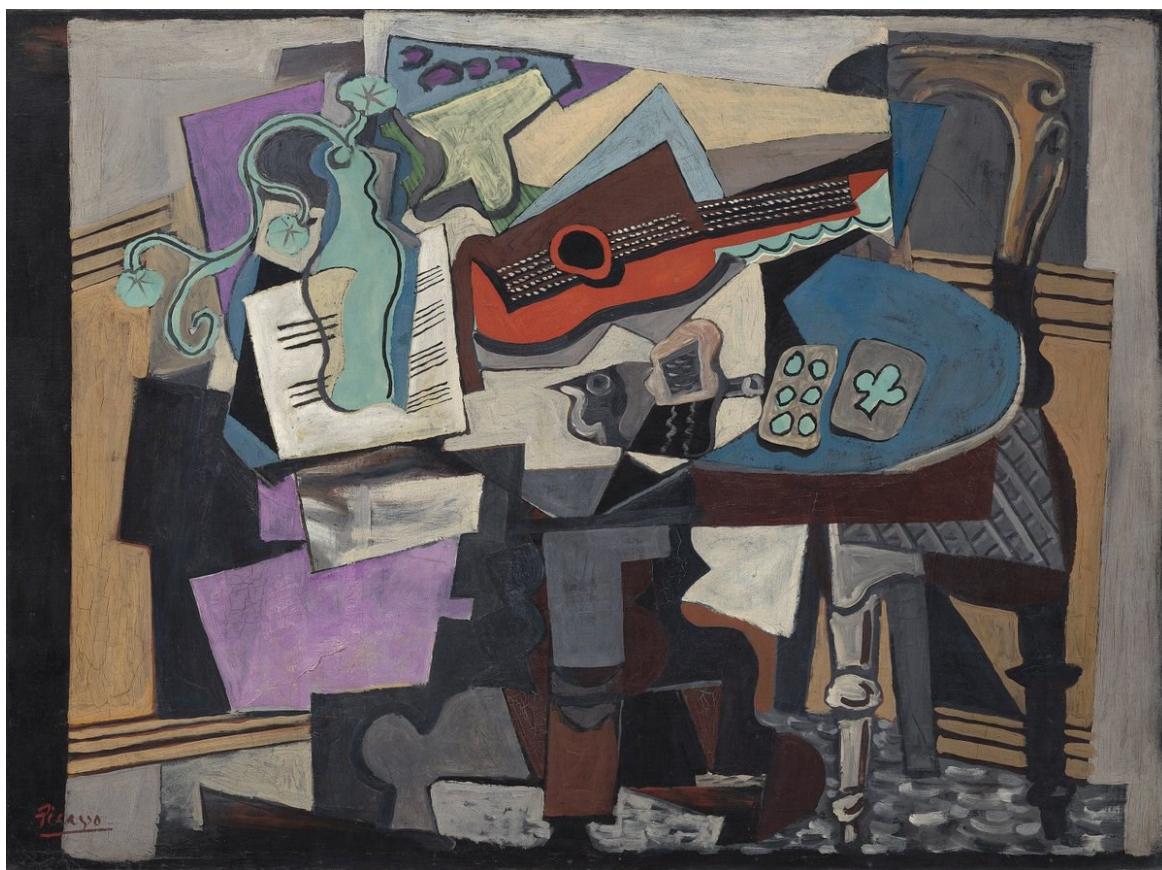
Můžeme pozorovat, jak se tvar mění pod vlivem naší interpretace. Z uší se stává zobák a naopak. I když víme, že je před námi dvojznačné vyobrazení, nedokážeme vnímat obě interpretace najednou. Nemůžeme vidět v kresbě králíka i kachnu ve stejný moment. Přeblikáváme mezi těmito dvěma interpretacemi. To opět

---

<sup>66</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 62-63. ISBN 978-80-7485-231-2.

dokazuje sílu iluze. I když si racionálně uvědomíme, že jsme klamáni, iluze nezmizí. Nedokážeme popsat, jak iluzi prožíváme.<sup>67</sup>

Nejradikálnější pojetí zkoušky soudržnosti najdeme v kubismu. Prvky kubistického obrazu si navzájem odporují. Perspektiva jednoho předmětu odporuje druhé. Obraz do sebe navzájem nezapadá, ale naopak si jeho jednotlivé části odporují a předměty tak odporují i každé zkoušce soudržnosti. Když se budeme snažit vidět objekty jako trojrozměrné, vždy narazíme na nějaký nesoulad, který nás donutí se v našem pokusu vrátit do bodu, ve kterém jsme začali a začít znovu. Tato smyčka nakonec divákův pohled přivede až do mrtvého bodu. Obraz nás k nalezení soudržnosti vybízí, avšak každá hypotéza je pak následně vyvrácena. Tím takový obraz i přitahuje naši pozornost, jelikož nás k interpretaci vybízí, ale kdykoliv ji provádíme, vyžaduje naši plnou pozornost.<sup>68</sup>



12 Zátěží, Pablo Picasso, 1918

---

<sup>67</sup> GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vydání druhé. Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. 376 stran, s. 5-6. ISBN 978-80-257-3031-7.

<sup>68</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 63-64. ISBN 978-80-7485-231-2.

## 2.6 Hypotéza jako předpoklad pro pozorování

Gombrich v některých otázkách navázal na závěry svého současníka rakousko-britského filozofa Karla Raimunda Poppera. Popperovým hlavním zájmem nebylo umění, přesto ale přišel s některými psychologickými teoriemi, které k pochopení mechanismům umění napomohly. Už jen třeba tím, že na ně ve svém bádání mohli navázat teoretikové umění, jako například Gombrich. Popper přišel s psychologickou teorií vycházející z jeho pozorování potřeb pravidelnosti u dospělých lidí, dětí ale i zvířat a potřebu tuto pravidelnost vyhledávat.<sup>69</sup> Podle něj neexistuje nezaujaté pozorování a ani nic jako pasivní zkušenost. Každé pozorování je tak cílená snaha nějakou pravidelnost objevit nebo potvrdit. Vždy je tedy pravidelnost přinejmenším alespoň slabě tušena. Každá zkušenost je výsledkem aktivního zkoumání, hledání stálosti a pravidelnosti. Což znamená, že úplně každému pozorování předchází vždy nějaká domněnka nebo hypotéza, kterou se pozorováním snažíme potvrdit.<sup>70</sup> Tato domněnka bude v sobě tedy i onu pravidelnost obsahovat. Důležitější je ale zjištění, že nenahlížíme na svět nezaujatě, ale že se naše percepce odehrává v kontextu našeho očekávání. Díváme se vždy s otázkou. Nebýt této otázky, neměli bychom ani důvod se dívat. Popper záměrně obrátil teorii vědy, která tvrdila, že východiskem vědy je smyslové vnímání a pozorování. Podle něho ani vědecký výzkum není schopen nezaujatého pozorování. Jakýkoli výzkum má totiž stále snahu potvrdit hypotézu nebo nalézt řád. Nikdo nebude zkoumat jev, o kterém je přesvědčen, že je naprostým neuchopitelným chaosem. Popper tvrdí, že bez problému není pozorování.<sup>71</sup> Vnímáme svět smyslovými orgány, ale poznávání světa u nich nezačíná. Začíná u našeho očekávání a smyslové orgány slouží k tomu, aby toto očekávání buď potvrdily anebo vyvrátily. Podle evoluční teorie byl zrak u pohybujících se lidí a zvířat vyvinut jako odpověď na možnost kolize s okolím. Popper přirovnává vědomí k tykadlu, které vystrkujeme všemi směry a tím zkoumáme okolí. Zjišťujeme, jestli se naše hypotézy shodují s dostupnými smyslovými vjemy. Když si vzpomeneme na lehce úsměvné první starověké teorie o vidění, není to tedy

---

<sup>69</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 61. ISBN 978-80-7485-231-2.

<sup>70</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 65. ISBN 978-80-7485-231-2.

<sup>71</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 66. ISBN 978-80-7485-231-2.

tak, že bychom okolí do sebe pasivně vsakovali jako houba. Směr tohoto procesu je opačný. Avšak není to oko, které vysílá paprsek. Je to naše vědomí.

Je tedy jasné, že percepce je naprosto závislá na našich zkušenostech, které se automaticky přetavují do našeho očekávání. Okolí pro nás není fotografií, kterou pasivně registrujeme. Vnímání je aktivním procesem hledání ovlivněné našimi cíli a zájmy.<sup>72</sup> Popper také zdůrazňoval klíčový význam zpětné vazby při řešení jakýchkoli problémů. Tento proces popisuje tak, že staví problém na začátek vzorce. Následuje zkusmý pokus řešení a po něm proces vyloučení chyb, který má za výsledek novou situaci s novými problémy. Vygenerování nového problému činí jeho vzorec necyklickým.<sup>73</sup>

Tento vzorec lze na poznání člověka aplikovat obecně. Potvrzuje to, co i v umění víme, nebo alespoň intuitivně tušíme. Veškeré poznání je kontinuální proces. Odpoutat se od minulosti není možné. Minulost dědíme. I naprosté zavrnutí nějaké tradice je ve své podstatě reakce na ni. V takovém případě je pak i přes negaci ona tradice výchozím bodem. V každém uměleckém stylu takovou negaci najdeme. Každý umělecký styl obsahuje vymezení se vůči něčemu z minulosti. Nastupující generace umělců se často vymezuje proti současné etablované generaci a jejich postupům. I umělci, kteří se úmyslně vrátili v čase vývoje umění, fakticky uchopují věci už v mnohem rozvinutějším stádiu, než umělci z dávných dob, ke kterým začali vzhlížet. Primitivisté, kteří měli snahu se vrátit k prvopočátku umění, ve skutečnosti stáli na ramenou generací svých předchůdců. Kontext tradice je něco, z čeho se žádný umělec nedokáže vymanit. Ani jejím naprostým zavržením a rebelstvím proti ní. I v takovém případě je naším výchozím bodem.<sup>74</sup>

## 2.7 Role diváka

Z povahy lidského vědomí je tedy jasné, že divák také nemůže nechat na sebe umělecké dílo pasivně působit, ale aktivně ho ohledává prostřednictvím svých projekcí, které sestavuje za pomoci očekávání a zkušeností. Projekce postupně modifikuje, aby zapadly do nabízené skutečnosti. Prvními předpoklady, kterými ohledáváme jak svět, tak umělecké dílo, jsou vždy ty jednoduché. Vždy vycházíme

---

<sup>72</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 66. ISBN 978-80-7485-231-2.

<sup>73</sup> Tamtéž.

<sup>74</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 67. ISBN 978-80-7485-231-2.

nejprve z jednoduchých předpokladů a až po tom, co neobstojí, začneme postupně domněnky komplikovat. Nezačínáme u jednoduchých předpokladů z důvodu, že by byly pravděpodobnější, ale z důvodu, že jednoduchou hypotézu můžeme efektivněji a rychleji modifikovat nebo zavrhnout. Díváme se na svět jednoduše, než zjistíme, že jsou věci složitější. Proto je těžké v umění dovést diváka k pochopení složitého tématu, jelikož vždy začíná s předpokladem jednoduchosti.<sup>75</sup>

Při interpretaci obrazu divák používá stejné mechanismy jako jeho autor při tvorbě. Gombrich mnohokrát dokazuje, že „interpretovat znamená přetvářet.“<sup>76</sup> Divák je tedy vždy zapojen do umělcova tvůrčího procesu. Člověk je naprogramován tak, že prakticky žádné vyobrazení nenechá bez interpretace. V takovém případě raději přijme zcela nahodilou hypotézu, než aby obraz nechal prázdným.<sup>77</sup>

Během interpretace se divák ztotožňuje s umělcem. Jeho hypotézy budou obsahovat předpoklad, že činnost umělce má nějaký význam, který by měl divák v uměleckém díle nalézt. Aby byl schopen divák pochopit náznaky uměleckého díla správně, musí jít také umělec naproti divákovi. Je známo, že i velcí malíři historie dělali ve své tvorbě ústupky, aby byli srozumitelní. Umělec se vždy bude do určité míry muset spolehnout na divákovy schopnosti jeho náznaky pochopit. Proto musí divák znát pravidla hry, podle kterých umělec hraje. Aby si dokázali předat zprávu, musí být oba na sebe naladěni. V jednostranném naladění komunikace nefunguje. Také změní-li tvůrce svůj jazyk příliš rychle, je pravděpodobné, že přestane být srozumitelný i pro svou základnu obdivovatelů.<sup>78</sup> Pokrok má v umění dvě stránky. První stránkou je umělec, který tento pokrok přináší. Druhou podstatnou stránkou je obecenstvo, které je ochotno vyvinout úsilí při přijímání nových pravidel hry. Obecenstvo je na tento krok často připraveno pouze tehdy, když si pokrok vydobyl své přijetí již v jiné oblasti, než v umění. Například ve vědě.<sup>79</sup> Proto jsou výrazné změny v umění často svázány s výraznou změnou ve společnosti.

---

<sup>75</sup> GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vydání druhé. Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. 376 stran, s. 220. ISBN 978-80-257-3031-7.

<sup>76</sup> GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vydání druhé. Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. 376 stran, s. 223. ISBN 978-80-257-3031-7.

<sup>77</sup> GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vydání druhé. Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. 376 stran, s. 223, 214. ISBN 978-80-257-3031-7.

<sup>78</sup> GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vydání druhé. Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. 376 stran, s. 186-187, 261. ISBN 978-80-257-3031-7.

<sup>79</sup> GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vydání druhé. Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. 376 stran, s. 312. ISBN 978-80-257-3031-7.

## 3 Forma

### 3.1 Goodmanova denotace a exemplifikace

Definici zobrazení se věnovalo mnoho teoretiků i umělců. Často si však jejich definice odporují. Řekl bych, že i proto, že to, co vyžadujeme po umění, se také neustále vyvíjí. Poměrně uspokojivě se nad povahou zobrazování zamýšlí Nelson Goodman ve své knize *Jazyky umění*. Autor v některých otázkách navazuje na Gombricha, i když sám není historikem umění, ale vychází spíše z analytické filozofie. Nutno také podotknout, že v této knize kriticky odporuje některým Gombrichovým teoriím. Jde ale například o *teorii perspektivy*, která v úhlu pohledu této práce není podstatná.

Podle Goodmana je podstatou zobrazení denotace. Zobrazuje-li obraz nějaký objekt, musí se na něj odkazovat. Označit ho a tím vytvořit referenci. Avšak žádná míra podobnosti není podmínkou pro zobrazení, jelikož objekt se sám sobě podobá, avšak sám sebe nezobrazuje. Podobnost je pouhým rysem zobrazení, avšak každý obraz bude vždy více podobný jinému obrazu než jakékoli skutečnosti, kterou zobrazuje. Navíc jelikož nezaujaté oko neexistuje, nelze vytvořit věrný obraz skutečnosti jako odraz v zrcadle. Proto když zobrazujeme nějaký objekt, uchopujeme ho a teprve takto zpracovaný ho zobrazujeme. Obraz však nemusí zobrazovat vždy to, co denotuje. Malba může vyjadřovat žár ohně a skladba křehkost, i když zobrazovat je nemůže. S tím souvisí i emocionalita umění. Podle Goodmana také není podmínkou, aby umělec cítil emoci, kterou se snaží předat publiku. Ba dokonce jsou emoce diváka vyvolané v reakci na výraz emoce aktéra zřídka kdy totožná. Například zmučený výraz nevyvolá zmučenost, ale soucit.<sup>80</sup>

Přes hudbu a gesta Goodman také lehce zabrousil i do úvah o tanci. Gesto podle něho může denotovat, ale i exemplifikovat.<sup>81</sup> Upozorňuje na zjištění psychologů, kteří tvrdí, že jakýsi samovolný pohyb je všudypřítomný v jakémkoli procesu vnímání, což je v souladu s Dalcrozeovou metodou.<sup>82</sup> V tanci některé jeho prvky denotují, jsou popisnými gesty každodenního života. A jiné, a to především

---

<sup>80</sup> GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007. 216 stran, s. 22-25, 47. ISBN 978-80-200-1519-8.

<sup>81</sup> Doložení na příkladu, uvedení příkladu.

<sup>82</sup> Autor švýcarský hudební skladatel Émile Jaques-Dalcroze.

v moderním tanci, jsou zase spíše exemplifikací rytmu a dynamických tvarů.<sup>83</sup> Avšak dodává: „Považovat tyto pohyby za ilustrace slovních popisů by samozřejmě bylo absurdní. Jen zřídkakdy je mohou slova vystihnout.“<sup>84</sup>

### 3.2 Zobrazování a kopírování

Téma zobrazování je značně historicky zatíženo. Speciálně pak otázka vymezení zobrazování vůči kopírování. Dlouhou dobu totiž byla stavěna paralela mezi realistickým zobrazením a uměleckou hodnotou. Kvalita díla se poměřovala podle toho, nakolik se zobrazení podobá zobrazovanému. Tedy nakolik je u diváka vyvolána iluze, že je na obraze reálná věc, objekt, situace a ne pouhé znázornění. Tato představa o zobrazení nám ve své podobě přežila až do dnes. Nepoučený divák při pohledu na mistrovská díla minulosti většinou předpokládá, že sleduje výjev reálného okamžiku. Tedy že v případě krajinomalby je obraz kopií pohledu malíře, zrcadlem přírody, zakonzervování krajiny a atmosféry daného okamžiku.<sup>85</sup> Poučený divák však ví, že takový předpoklad je mylný anebo součástí iluze obrazu. Zobrazení krajiny totiž většinou nevznikalo s výhledem na zobrazované, ale v ateliéru. Umělec se při tvorbě více spoléhal na osvojená schémata a připravené skici výjevu než na reálný výjev.<sup>86</sup>

Odpověď na otázku, zda je správné zobrazení takové, které odpovídá realitě, pomohl osvětlit i vynález technologie fotoaparátu. Mnoho lidí má u naturalistického umění tendenci předpokládat, že výjev přesně kopíruje zobrazované. Pracují se stejným předpokladem jako u krajinomalby. V dějinách umění nastal v této otázce zajímavý zlom, když se fotoaparát zdokonalil natolik, že byl schopen zřetelně zachytit běžícího koně. Zájem o tematiku koňských dostihů a honů byl v té době populární jako zábava, tak i jako obrazový námět. Z toho vyplývá, že se lidé s během koně setkávali často. Pozorovali ho často.

---

<sup>83</sup> GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007. 216 stran, s. 62-64. ISBN 978-80-200-1519-8.

<sup>84</sup> GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007. 216 stran, s. 64. ISBN 978-80-200-1519-8.

<sup>85</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 75. ISBN 978-80-7485-231-2.

<sup>86</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 76. ISBN 978-80-7485-231-2.



*13 Dostihy v Epsomu, Théodore Géricault, 1821*

Avšak až po zachycení trysku koně fotoaparátem se přišlo na to, že tradiční zobrazení koně v běhu neodpovídá realitě. Shodou okolností jde o sekvenční fotografie, které považujeme za první film. Kůň se běžně znázorňoval se současně nataženými předními i zadními končetinami kopírující trajektorii pohybu. Jakoby ve skoku do dálky. Fotografie rozfázovaného pohybu koně ale ukázaly, že koně v trysku procházející takovou fází, kdy by měl natažené všechny končetiny, ve skutečnosti nenajdeme. V momentě, kdy jeho obě končetiny opouští zem, se jeho kopyta nacházejí pod břichem. Izolujeme-li tento moment, zvíře nevypadá jako by běželo vpřed, ale jako by skákalo do výšky. Na to, že zobrazení tohoto častého výjevu je nesprávné, do té doby nikdo neupozornil a předpokládá se, že si toho ani nikdo nevšiml.<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 75-78. ISBN 978-80-7485-231-2.



*14 Kůň v pohybu, Eadweard Muybridge, 1878*

Když malíři toto nové zjištění o přírodě začali aplikovat na ztvárnění koně v trysku, reakce nebyla taková, jaká by se logicky dala předpokládat. Nad těmito nově vzniklými vyobrazeními koně v trysku se začalo veřejně diskutovat o tom, jestli je obraz namalován správně. Tedy jestli způsob vyobrazení, který odpovídá realitě, je správnější než ten předešlý. Víme, že podobně jako malíř krajiny i Géricault nemaloval svůj obraz přímo na dostizích, kde by se snažil zdokumentovat reálný moment. Maloval podle svých vzpomínek a zážitků, nejspíš někde v ateliéru. V tomto souboji obraz versus fotografie jeho dílo získalo příznivce i kritiky snažící se tento spor rozsoudit. Jeden z názoru francouzského sochaře Augusteho Rodina, který se přikláněl na stranu Géricaultova obrazu, kritizoval fotografii, že na ní kůň vypadá jako by skákal na místě tím, že má obě kopyta pod břichem. Na fotografii kůň vypadá nehybný, oproti obrazu, na kterém vypadá, že běží vpřed. Z toho jasně vyplývá, že přesvědčivé zobrazení, nemusí kopírovat skutečnost. Dokonce je v některých případech mnohem věrohodnější zobrazení takové, které se neslučuje s realitou.<sup>88</sup> Zachycení něčeho tedy nespočívá vždy ve vytvoření věrné kopie viděného. Z fotografií máme také někdy dojem, že jejich vyobrazení jsou nesprávná. Že například na nich určitý člověk vypadá jinak než ve skutečnosti

<sup>88</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 78. ISBN 978-80-7485-231-2.

a proto tvrdíme, že ho fotografie vyobrazuje špatně. Přitom jsou ale fotografie do jisté míry přesnou kopií vizuální skutečnosti. Zvláště v porovnání s malbou.<sup>89</sup>



15 Detail obrázku č. 12 (převráceno)



16 Detail obrázku č. 13

Tato zajímavá zkušenost dějin výtvarné kultury nám opět také dokazuje to, jak lidské poznání o světě mění způsob, jakým na svět nahlížíme a pak tedy i to, co v umění hledáme. Opět demonstruje že to, co vidíme, je z velké části podřízeno tomu, co o viděném víme. Objev fotografie změnil kurz výtvarného umění stejně jako film.

### 3.3 Mýtus objektivity

Z dob romantismu existuje dobové líčení o pokusu skupiny kreslířů co nejvěrohodněji a nejobjektivněji zachytit kus přírody. I když umělci postupovali velmi pečlivě a opravdu se snažili zachytit i nejjemnější detail, jejich výsledné práce se k jejich překvapení od sebe lišily. Do každé kresby se viditelně vepsal temperament autora a jeho osobnost. Rozdíly byly patrné v náladě, barvě, ale dokonce i v obrysech tvarů. Autor popisuje například že „melancholický malíř narovnal bujné obrysy a zdůraznil modré odstíny.“<sup>90</sup>

Je to z prostého důvodu a tím je, že objektivita neexistuje, natož v umění. Umělecké dílo je neodmyslitelně ovlivněno stylovými pravidly jak umělce samotného, tak stylu obecně. Umělec má jistou svobodu volby. Každý tvůrčí proces v sobě obsahuje sérii rozhodnutí týkající se zásadních věcí jako je výběr techniky, tak i těch nejmenších detailů. Tato svobodná rozhodnutí jsou ale ohraničena

---

<sup>89</sup> GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vydání druhé. Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. 376 stran, s. 179. ISBN 978-80-257-3031-7.

<sup>90</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 79. ISBN 978-80-7485-231-2.

možnostmi zvolené techniky, ale i dovednostmi a schopnostmi umělce. Kresba bude nabízet úplně jiné možnosti než olejomalba. Striktně klasický taneční slovník bude nabízet jiné možnosti než pohybový slovník fyzického divadla. Platí tedy, že v umění nelze dosáhnout naturalismu chápaného jako objektivní zrcadlení reality i přes jakoukoli snahu umělce. Mikš shrnuje: „Ani ten nejvěrnější portrét, ani sebelépe namalovaná krajina nemohou být věrným záznamem vizuální zkušenosti, která je natolik složitá a mnohvrstevnatá, že ji žádný obraz nemůže obsáhnout. [...] Podstata zobrazení v malířství nespočívá v kopírování toho, co existuje, ale ve vytváření přesvědčivého dojmu, že zobrazované vidíme.<sup>91</sup> Důležitá je tedy vždy součinnost diváka. Bohužel umělec nemá žádné prostředky k tomu, aby diváka vždy s jistotou přesvědčil o tom, na co se dívá. Umělec ve své podstatě pouze naznačuje. Vytváří dojem zobrazovaného. Krok ke správné interpretaci, který se shoduje se záměrem díla, je z velké části na divákovi.<sup>92</sup> Rozhodne-li se divák vidět v zobrazení něco jiného, než umělec zamýšlel, je to naprosto přirozené, jelikož divák se dívá na svět podle svých zkušeností a zájmů. Proto může hledat v díle něco, co tam ve skutečnosti umělec neumístil a často to tam nalézt dokáže. Víme, jak rozdílné zážitky sdílejí diváci v debatách po tanečních představeních. Jak velkou roli v nich hraje jejich vlastní fantazie.

Tento princip je podle mého názoru aplikovatelný na všechny druhy umění. Samozřejmě i na tanec. Ať už je záměrem díla narace či abstraktní estetický zážitek jako je třeba zviditelnění hudby, je třeba podotknout, že v tanci není nástrojem komunikace pigment, či jiná neživá materie, ale lidské tělo. Je tedy nutno počítat nejen s možnostmi tvůrce, ale také s možnostmi tanečníka. Na druhou stranu mohou být některé nedostatky na jedné ze stran vykompenzovány stranou druhou.

Se svými limity se musí naučit pracovat každý umělec. O limitech malířů v zachycení viditelného světa se i v odborných kruzích obecně málo mluví. Je to proto, že historici předpokládají u autorů mistrovských děl mistrovské schopnosti. Pravdu jistě mají, avšak Gombrich je přesvědčen, že čím větší je autor mistr, tím spíše se vyhne úkolu, kde by se jeho mistrovství nemuselo prokázat. Proto už při volbě tématu umělci instinktivně vybírají podle toho, co dokáží znázornit a kde by

---

<sup>91</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 80. ISBN 978-80-7485-231-2.

<sup>92</sup> Tamtéž.

také mohli uplatnit své nadání. Umělec své téma vybírá podle svého stylu a vybavenosti.<sup>93</sup>

S některými svými kolegy jsem vedl debatu o tendenci některých českých choreografů současného tance tlačit fyzičnost až na samý práh možností. Jde jim často o to, aby taneční projev byl co nejvíc fyzicky naturalistický. Domnívají se, že aby divák cítil emoci, kterou tanečník vyjadřuje, musí tanečník tu samou emoci reálně cítit také. Hledají ryzí pocity fyzického tanečníka a často toho dosahují velkou fyzickou námahou, kdy tanečník opravdu překračuje své hranice a často se v této souvislosti mluví o neudržitelné zátěži pro tanečnickovo tělo. Takové snažení je často zbytečnou námahou. Tito choreografové zapomínají na to, že umění není realita. Je to spíše domluva mezi hledištěm a jevištěm a výpověď nevzniká na jevišti, ale v mysli diváků. Copak obraz, který máme pověšený na stěně, cítí emoci, kterou vyjadřuje?

Gombrich fakt, že v umění jde spíše o to vyvolat v divákovi iluzi, než kopírovat realitu, demonstruje na zajímavém příkladu z historie dějin výtvarné kultury. V tomto příkladu hraje také velkou roli konvence. Malíři se totiž museli naučit vypořádat s nelehkým úkolem a tím bylo zobrazení očí. Nebyl to lehký úkol, jelikož oko je neustále v pohybu, mění barvu i tvar. Proto v historii zobrazování vzniklo mnoho úspěšných i neúspěšných způsobů, jak tento problém vyřešit. Giottovská tradice, která byla velmi rozšířená, oko znázorňovala sešikmené, takže nám připomíná oko Asiatů. Francouzský malíř Nicolas Poussin obdivoval antické sochy, a tak i jeho znázornění oka má příliš zvýrazněnou obrubu.<sup>94</sup> Podle Gombricha byla ale nejúspěšnější cesta taková, která se nesnažila kopírovat reálné oko, ale hledala způsoby, jak v divákovi vyvolat pouze dojem, že toto oko vidí. V tomto způsobu byla přelomová strategie francouzského sochaře 18. století. Tím, že materie, se kterou pracoval, tedy mramor, byla velmi nevhodná k pokusu kopírování lidského oka, vsadil sochař na iluzi. Oko zhotovil, tak, aby se tím, jak se na něm světlo láme, podobalo lidskému.

---

<sup>93</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 87. ISBN 978-80-7485-231-2.

<sup>94</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 81-82. ISBN 978-80-7485-231-2.



17 *Madame His, Jean-Antoine Houdon, 1775*

Avšak jak si můžeme všimnout na obrázku, docílil toho tak, že navzdory vypouklému tvaru oka, tvar duhovky a čočky vyhloubil. Oku nechybí ani lesk, který se malíři naučili oku přidávat v podobě nepatrné světlé tečky, která oku dodává živost. V případě tečky ale autor použil nepatrný vystouplý tvar, nikoli barvu.<sup>95</sup> Z tohoto příkladu jasně vyplývá, že aby v umění cokoli vypadlo jako skutečné, nemusí skutečné vůbec být. Ba naopak, někdy je neúčinnější způsob takový, který předloze, kterou znázorňuje, vůbec neodpovídá. Čím víc zobrazení působí věrohodněji, tím víc diváka odvádí od otázky, jakým trikem toho umělec dosáhl. Gombrich v tomto kontextu ještě upozorňuje na paradox zobrazování. V našem případě zobrazení oka vypadá jako skutečné, ale skutečnému oku se jeho zobrazení nepodobá. Jednoduchou logikou předpokládáme, že když se  $a = b$ , musí se zákonitě i  $b = a$ . V tomto případě ale nikoliv. A tak shrnuje: „[Malba] nás dokáže

---

<sup>95</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 81-82. ISBN 978-80-7485-231-2.

přesvědčit nejviditelnější lži, že je ryzí pravdou.”<sup>96</sup> I v tanci, když se snaží choreograf divákovi sdělit nějaký konkrétní příběh, nebo jen třeba emoci, není vždy nejefektivnější snažit se danou věc kopírovat tím nejnaturalističtějšíм způsobem. Někdy stylizace, která sice zobrazovaný motiv oddaluje od motivu v jeho reálné podobě, vytvoří iluzi reálnosti mnohem lépe. Mám pocit, že současní choreografové občas zapomínají, že sdělení umění se odehrává až v hlavě diváka. Jestli je něco na jevišti reálné, nezáleží tolik na tom, jestli to tak opravdu je nebo není, ale na tom, jak rozhodne divák.

### 3.4 Schéma

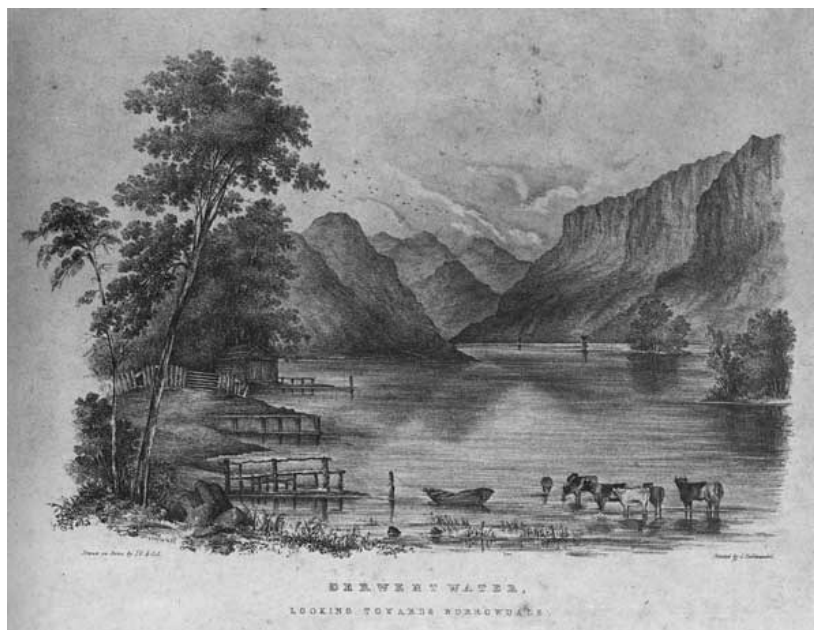
Umělec tedy volí, jaké motivy, nebo téma znázorní podle svých dovedností. Jeho dovednost úzce souvisí s osvojenými schématy a přijatými konvencemi. Umělcova volba není neomezená, je limitována jeho osvojeným slovníkem. Možnosti rozšiřování slovníků jsou také omezené. Komunikace mezi umělcem a divákem probíhá prostřednictvím stylu ovládaným technikou a schémat souvisejících s tradicí. Tato komunikace se ale hroutí, když tvůrce své dílo vyrve z těchto zákonitostí a předloží divákovi svět, kde je všechno možné. Kde je vše možné, je také vše neočekávané. Bezbřehé vše je ve skutečnosti nic. Proto podle Gombricha toto omezení uměleckých prostředků nepředstavuje slabost, ale naopak zdroj síly.<sup>97</sup>

Síla návyků se zjeví vždy, když dojde ke střetu jiných zobrazovacích konvencí. Takový kontemplativní pohled nám nabídl spisovatel a malíř Čínského původu Chiang Yee ve svých cestovatelských knihách, které vypráví o setkání s lidmi a s prostředím anglického a irského venkova. Autor záměrně ve své knize zobrazil anglickou krajinu jezera Derwentwater, ovšem viděnou očima Číňana. Porovnáme-li jeho zobrazení se stejným zobrazením, avšak viděným prizmatem romantického malíře, uvědomíme si, jak Yeeova ilustrace působí stroze oproti malebnému pohledu romantika.

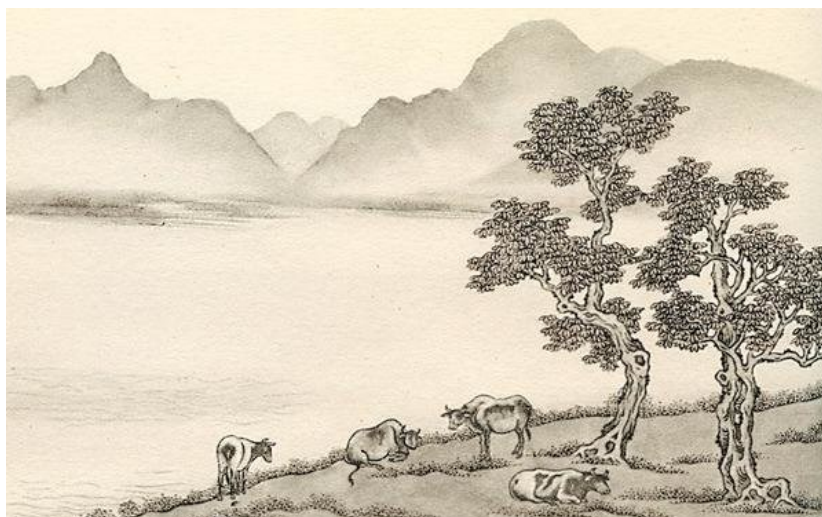
---

<sup>96</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 83. ISBN 978-80-7485-231-2.

<sup>97</sup> GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vydání druhé. Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. 376 stran, s. 305. ISBN 978-80-257-3031-7.



18 *Derwentwater, Anonym, 1826*



19 *Krávy v Derwentwateru, Chiang Yee, 1936*

Můžeme vidět, že strohost schéma čínské tradice filtruje pouze rysy, pro které má schéma a konvence prostředky k zobrazení. Divák, který by nevěděl, že jde o vyobrazení anglické krajiny, by nejspíš stěží hádal, že nejde o krajinu asijskou. Je tedy naprosto přirozené, že každý styl autora v sobě obsahuje selektivnost. Jak už víme, na plátno nelze zkopírovat výsek skutečné reality. Umělec musí volit

a tato volba bude podmíněna tím, co mu osvojená schémata dovolí vyobrazit. Umělec v krajině vidí to, co znázorňuje, než že by znázorňoval to, co vidí.<sup>98</sup>

Metaforické přirovnání umění k jazyku je tedy poměrně trefné. Učíme-li se nový jazyk, musíme si osvojit jednotlivá slova a gramatiku, abychom mohli zformulovat větu. Neznáme-li nějaké slovo, slovo vynecháme a přizpůsobíme větu, tak aby i přesto měla výpovědní hodnotu. Popisujeme-li vizuální zkušenost pomocí zobrazení, potřebujeme se opřít o vyvinutý systém schémat. Rozdíl mezi jazykem a malířstvím byl od 18. století vysvětlován tím, že malířství používá přirozený znak k imitaci skutečnosti, kdežto mluvené slovo používá konvencionální znak. Avšak stejně jako primitivní umění tak i výtvary malých dětí jsou přirozeně konceptuální. Tedy nejsou založeny na vizuální zkušenosti, ale na věděni. Kruh s čarami okolo, je sluníčko, ovál se dvěma tečkami a jednou čarou je obličej, i přes to, že to naprosto neodpovídá viděné zkušenosti. Na počátku jakéhokoli zobrazení tedy bude vždy stát schéma. Proto je veškeré umění konceptuální. I to nejrealističtější. Díky tomu lze znázorňování rozpoznávat podle jeho stylu. Jak už je zřejmé z mechanismu procesu vidění, umění vzniká v mysli.<sup>99</sup>

### **3.4.1 Role schématu v historii**

Požadavky na informace, která měla zobrazování znázorňovat, se v průběhu historie měnila. Jeden z prvních knihtisků *Norimberská kronika* obsahovala dřevořezy měst. Byly to ale totožné výjevy, u kterých se měnil pouze popis se jménem města. V té době se od takového vyobrazení čekalo, že poskytne pouze informaci, že jde o město. Takové případy byly velmi časté. Ta samá podobizna muže mohla nést popis s informací, že jde o krále, pak byl jen popis změněn, že jde o jeho následníka, a nakonec mohla ta samá podobizna zobrazovat nepřítele. Nalezneme tedy jiný přístup ke schématu u středověkých zobrazení a postředověkých zobrazení. Ve středověku byl jasný důraz na kánon. Linie vyobrazení byla pevná a jistá, protože samotné schéma bylo pro středověk hotovým vyobrazením. Od umělce se očekávalo, že bude striktně držet kánonu konvencí a žádná improvizace nepřicházela v úvahu. Ale postředověké zobrazování degradovalo schéma na pouhou skicu. Schéma začalo být pouze

---

<sup>98</sup> GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vydání druhé. Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. 376 stran, s. 69-71. ISBN 978-80-257-3031-7.

<sup>99</sup> GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vydání druhé. Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. 376 stran, s. 72. ISBN 978-80-257-3031-7.

výchozím bodem, které předcházelo výslednému vyobrazení. Linie skici již nebyla jasná. Mapovala historii kreslířových pokusů, možností a oprav. Postředověký kreslíř se už snažil zachytit neopakovatelnou skutečnost tím, že schéma modifikuje a rozšiřuje i za cenu dělání chyb. Každý umělec tedy potřebuje schéma alespoň jako výchozí bod, od kterého může začít.<sup>100</sup>

Závislost na schématu a předlohách byla později dokázána i u děl například renesance a baroka, která byla dlouho mylně považována za díla výsledku ryzího pozorování a byla tak označována za čistě naturalistická. I tito umělci filtrovali své zobrazení přes schéma. Umělec, stejně jako filosof nebo vědec, je součástí tradice a je závislý na svých předchůdcích a modelech.<sup>101</sup>

### 3.4.2 Schéma jako výchozí bod

O tom, že je pro umělce zásadní naučené schéma nebo osvojený koncept, který často přehlušuje některé aspekty znázorňované reality, máme mnoho důkazů nejenom z dob, kdy měli umělci omezený výběr schémat. U zobrazení římského hradu německého malíře z 16. století najdeme schéma německého hradu, které zde sloužilo jako základní forma, ke které bylo přidáno několik rozlišovacích rysů, aby se zobrazení přibližovalo konkrétnímu znázorňovanému hradu. Ze 17. století známe rytinu katedrály Notre-Dame, která vychází ze schématu pro znázorňování kostela. Proto je tato podobizna mnohem více symetrická, než ve skutečnosti katedrála je.<sup>102</sup> Podle Gombricha je nutné pochopit že: „Co je obvyklé, bude vždy výchozím bodem pro znázornění toho, co je neobvyklé. Existující znázornění vždy umělce ovlivní, ať se sebevíc snaží zaznamenat pravdu“<sup>103</sup> U dochovaných znázornění zvířat si můžeme všimnout, jak malíři často opakovali chyby svých předchůdců u zobrazování těch, která nemohli sami spatřit. Vznikala vyobrazení zvířat, která jsou dnes pro nás až komická.

Každé zobrazení se opírá o nějaké schéma, plán postupu, který umělec pak v procesu tvorby upravuje tak, aby se co nejvíce přiblížilo znázorňovanému.

---

<sup>100</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 88-89, 98-99. ISBN 978-80-7485-231-2.

<sup>101</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 87. ISBN 978-80-7485-231-2.

<sup>102</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 89-91. ISBN 978-80-7485-231-2.

<sup>103</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 91. ISBN 978-80-7485-231-2.

Znamená to, že výchozí bod bude vždy spíše schéma než vizuální dojem. Umělec svůj motiv musí klasifikovat a najít pro něj oporu ve schématu. Schéma i u naturalistických zobrazení můžeme chápat jako jakýsi formulář, který umělec vyplňuje tak, aby co nejvíc ladil s realitou. Toto vyplňování je vlastně procesem oprav. Zobrazení funguje na principu výchozího schématu a následných oprav metodou pokus omyl. Tento princip potvrdili i psychologové pozorováním toho, jak postupují lidé, snažící se interpretovat náhodné nepravidelné tvary, jako je třeba kaňka inkoustu. Došli k závěru, že postup je vždy stejný. Nejprve se provede klasifikace obrazce a tím je zařazen do existujícího schématu. Například že obrazec odpovídá tvaru trojúhelníku, nebo že vypadá jako ryba. Když dojde k tomuto zařazení ke schématu, začne proces úprav. Pozornost se upne na charakteristické rysy. Například že má čtverec uříznutý jeden horní roh, nebo že ryba má místo ocasní ploutve špičatý ocásek.<sup>104</sup> V dnešním uměleckém světě, který vede hon na fata morgánu originality, může být těžké připustit tradici takovou důležitost. Je naprosto přirozené a nevyhnutelné, že umělci tvoří ve schématech, které převzali od svých předchůdců a které v průběhu své práce budou přizpůsobovat a pozměňovat, až z toho vznikne umělcův nezaměnitelný rukopis, který bude následnou generací opět převzat.

Školený malíř dovede načrtnout skicu i v několika tazích. Jde o schéma, které má uložené v paměti a slouží k vytvoření první přibližné kategorie. Toto schéma pak poslouží jako opora pro znázornění, které se postupnou modifikací přibližuje k zobrazovanému. Dobrý kreslíř, který neovládá dostatečný počet schémat, je schopen kreslit pouze podle jiné kresby, avšak podle modelu nikoliv.<sup>105</sup> Z toho důvodu se v 15. století začali tisknout nejrůznější příručky pro kreslíře, které měly ambice vybavit kreslíře potřebnými schématy, aby pak disponovali dostatečným vizuálním slovníkem. Tyto příručky pro samouky přežily dodnes. Učí sestavit si vizuální slovník pomocí jednoduchých, lehce zapamatovatelných geometrických tvarů. Většinou jde o oválné tvary, které se ukázaly pro kreslíře býti nejefektivnějšími. Tyto soustavy oválů se pak pomyslně obléknou do masa. Opět se tak odehrává v rytmu schémat a následných oprav. Některá schémata pro

---

<sup>104</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 92-93. ISBN 978-80-7485-231-2.

<sup>105</sup> GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vydání druhé. Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. 376 stran, s. 119. ISBN 978-80-257-3031-7.

znázornění sklídila takovou oblibu, že byla nalezena napříč tvorbou malířů, jako byl Leonardo da Vinci nebo Rembrandt, a dokonce je nalezneme ještě dnes.<sup>106</sup>



20 Vzpínající se kůň, Leonardo da Vinci, kolem r. 1505



21 Medvěd, labuť a Nebeský Jeruzalém, Villard de Honnecourt, kolem r. 1235

### 3.4.3 Schéma v tanečním díle

Podle mého názoru je tento princip schémat naprosto aplikovatelný i na taneční umění. V dnešní době má proces tvorby mnohem blíže k procesu postředověkému zacházení se skicou. Taneční tvorba je také často plná pokusných a nejistých linií, postupných opravy a analýz. Zacházení řekněme se středověkou jistou linií však ani v tanci doposud zcela nevymizelo. Mám na mysli díla vytvořená podle osvědčené šablony postrádající pokusy o invenci děláním chyb a jejich následných oprav. Takový proces tvorby trvá mnohem méně času, avšak zákonitě vychází pouze z osvojeného řemesla. Výsledné dílo je pak čistým pokračovatelem kánonu osvojených schémat. Takové dílo nám nemůže nabídnout nový pohled ani nás něčím překvapit. Ale pracuje-li se se schématem pouze jako výchozím bodem, který je postupně modifikován řadou pokusů, tyto pokusy jsou následnými selekcemi ohledávány, dílo zákonitě vzniká mnohem pomaleji. To platí jak pro makrostrukturu choreografie, tak pro její mikrostrukturu. Dokonce bych řekl, že to platí i u interpretace, tedy role úlohy tanečníka. Hodíme-li interpreta do hotové choreografie, nejspíš si nejdřív osvojí jakousi kostru. Udělá spoustu chyb, které

---

<sup>106</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 94-96. ISBN 978-80-7485-231-2.

následně opraví a detailům a nuancím se nejspíš bude věnovat, až když zvládne alespoň základní schéma choreografie. Nejdříve si tedy osvojí schéma choreografie. I v každodenním životě naše pozorování začíná od velkého a končí malým. U prostředí budeme nejprve mapovat hlavní dělicí rysy, jako skica vytvoří hlavní dělicí rysy a až naposledy se budeme věnovat detailům.<sup>107</sup>

Tvoří-li se choreografie přímo na sále s tanečníky, jistě se pracuje s nějakým schématem, které slouží jako výchozí bod. Často v tanečním světě tomuto výchozímu bodu říkáme princip nebo nápad. Následná tvorba pak probíhá formou sérií pokusů, analyzování a oprav. I improvizace, která je poslední dobou častým výchozím bodem pro hledání pohybového materiálu, je do jisté míry také jedním ze schémat osvojených tanečním světem. Má totiž postavení schématu a pokud s ní pracuje choreograf, který ji „nevynalezl“, stává se dalším převzatým schématem, o které se v procesu tvorby choreograf opírá. Není náhoda, že u každého choreografa, ale do značné míry i u tanečníka, dokážeme vysledovat jejich ovlivnění buď nějakým stylem, školou, ale často také jiným choreografem, u kterého tančili jako interpreti a tím si jeho jazyk (schéma) osvojili. Ať chtějí nebo ne, jejich schéma dědí a jsou jím ovlivněni. Často jim slouží jako odrazový můstek alespoň na začátku kariéry. Umělec, ostatně jako jakýkoli člověk, je houbou, která vsakuje veškeré své zkušenosti. Pamatuji si, že svoje první delší choreografie jsem rozdělával do tří částí. Intuitivně jsem použil schéma, které jsem si osvojil již na základní škole během hodin slohu. Byl to úvod, stať a závěr a dokonce jsem použil i dramaturgické náležitosti těchto tří částí. Toto schéma by se asi v nějaké své podobě dalo nalézt v mých choreografiích i dnes, avšak v průběhu let jsem ho postupně zmodifikoval k nepoznání. Modifikace ale probíhala postupně a vyžadovala čas. Prošla například fázemi, kdy jsem se zamiloval do násobení závěrů. A tak mé choreografie měly dva závěry. To, jak tvořím začátky choreografií, nedokážu racionálně popsat, ale cítím, že mám intuitivně osvojené nějaké schéma, které vždy využívám a ke každé choreografii ho modifikuji. Proto i z pohledu choreografa vnímám Gombrichovu teorii schématu a následných oprav jako velmi přiléhavou na jakoukoli uměleckou tvorbu, tedy i na tanec.

S touto problematikou souvisí také otázka alternace a přenášení hotové choreografie ze souboru na soubor. Taneční dílo není zakonzervované v čase, ale

---

<sup>107</sup> GOMBRICH, E. H. *Smysl pro řád: studie o psychologii dekorativního umění*. Přeložil David VICHNAR. Praha: Argo, 2021. 478 stran, s. 134-138. ISBN 978-80-257-3695-1.

každým odehráním se rodí a po něm prakticky zaniká. Každý choreograf i tanečník může potvrdit, jak se to samé dílo, bez jakýchkoli choreografických změn, každým odehráním vyvíjí a tím vlastně mění. Tanečník při tanci sám sebe nevidí, tudíž se při interpretaci musí spolehnout na osvojená schémata, nebo na pokyn zvenku. Nemůže sám sebe korigovat zrakem. Výsledná podoba choreografie je tedy z velké části tvořena průsečíkem stavu, ve které se právě choreograf i tanečník nacházejí. Tento průsečný bod je ale v čase nestálý a nejde zakonzervovat. Tím, že nejde s neměnným ansámblem zakonzervovat taneční dílo, nemůže zákonitě být v přesném znění dílo ani přeneseno na jiný soubor. Ani jedna role na jiného tanečníka. Vždy se tak dílo promění.

#### **3.4.4 Prvek náhody jako cesta k invenci schématu**

Myslím, že i v dnešní době je stále platný Gombrichův výrok, že prvek náhody ve většině kultur zaujímá místo na okraji umění. I když vnímám, že nástroje současného umění velmi pozměnily pohled na náhodu. Prvek náhody často podněcuje naši představivost a spouští mechanismy projekce. Ať už ve vší vážnosti jako věštkyňe interpretující význam ve tvarech čajových lístků, tak jako součástí hry při vánočním lití olova.<sup>108</sup>

Degradace schématu na pouhý výchozí bod měla za následek vzestup důležitosti skici a také přidala do procesu znázorňování prvek náhody a improvizace. Od umělců se už dále nečekalo, že budou jen dodržovat kánon. V procesu znázorňování je důležitá zpětná vazba. I v naší každodennosti nám zrak pomáhá korigovat naše pohyby, chceme-li například odemknout dveře klíčem. Zpětná vazba funguje jako prostředek k docílení našeho vytyčeného cíle. V umění to funguje úplně stejně. Umělec má nějaký záměr, tedy odpověď na otázku „co“, zpětná vazba mu pomáhá zodpovědět otázku „jak“. Když umělec získá cvik pomocí drilu, tyto dvě otázky se začnou přirozeně překrývat. Ale oprostí-li se umělec alespoň částečně od konvenčního kánonu, začne hrát otázka „jak“ a mechanismus zpětné vazby opět velmi důležitou roli. Právě v této chvíli se v procesu zjevuje prvek náhody, jelikož i když má umělec jasnou vizi, jak jí docílit, nejde vždy úplně naplánovat. Pomocí zpětné vazby a jejích mechanismů korekce se pomalu bude přibližovat ke svému vytyčenému cíli. Malířství udělalo velký odklon od drilu směrem k improvizaci v renesanci. Velký propagátor improvizace byl Leonardo da Vinci. Nejen, že se nám

---

<sup>108</sup> GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vydání druhé. Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. 376 stran, s. 153. ISBN 978-80-257-3031-7.

dochovaly spisy, ve kterých nabádá ostatní malíře, aby se příliš horečnatě nedrželi svého původního záměru, ale jsou toho také důkazem jeho skici, které přemírou možností až přestávají být čitelné. Nakonec Leonardo vytlačil vybranou možnost jehlou, aby byla aspoň viditelná z druhé strany papíru.<sup>109</sup> Doporučoval, aby kreslíři neskicoval příliš detailně, ale pouze v náznacích, z toho důvodu, že taková skica mnohem více podněcuje fantazii a může umělci ukázat nové možnosti a směry, kterými by se jinak nevydal. Da Vinci však jedním dechem dodává, že samotná invence nestačí a je přesvědčen, že umělec musí také pečlivě studovat viditelný svět. Z jeho děl vyplývá, že i když improvizace měla v jeho dílech v určité fázi velký podíl, při dokončování děl uplatnil svůj mistrovský cvik, trpělivost a soustředění, ve kterém předčil veškeré své současníky. Nestaví invenci nad techniku, ale mluví o jejich synergii. Také radí, aby umělci cvičili svou představivost a obrazotvornost tím, že budou pozorovat strukturu drolicí se stěny nebo kamenů, až v nich uvidí mapy, bitvy, obličeje a podobné scénérie, které mohou posloužit jako nové originální schéma pro obraz.<sup>110</sup> Tedy využití mechanismu projekce jako nástroje invence, při kterém roli schéma převezmou náhodné tvary a tím se stanou schématem.

Zajímavé je, že tímto směrem se vydalo více malířů nezávisle na sobě. Pro naši problematiku bude nejpoučenější metoda, kterou propagoval ve své knize *Nová metoda napomáhající invenci při kreslení původních krajin* z roku 1785 krajinář Alexander Cozense. Tato metoda nese název „kaňkání“ a také měla přinést do procesu prvek náhody a napomoci tak invenci v krajinomalbě. Cozense kritizoval to, že malíři, aby získali cvik, tráví mnoho času kopírováním jiných děl a to oslabuje jejich možnost invence. Proto navrhl metodu, kdy malíř vytvoří na papíře kaňky, tedy náhodné tvary, a v této konstelaci pak má malíř vidět krajinu. Tato metoda se zakládá na stejné podstatě jako Da Vinciho pozorování struktury stěn. Cozense však sliboval, že touto metodou se malíř oprostí od předešlých konvencí krajinomalby a dá tak vzniknout nové krajině. Podcenil však sílu tradice. Jeho žáci i on sám neviděli v těchto kaňkách tolik reálné krajiny, kterou znali, ale spíše již

---

<sup>109</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 101-105. ISBN 978-80-7485-231-2.

<sup>110</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 107-108. ISBN 978-80-7485-231-2.

existující malby krajin a jejich variace. Také proto, že jako malíři 18. století byli silně ovlivněni obdivem ke krajinomalbám Claudea Lorraina.<sup>111</sup>

### 3.4.5 Výchozí bod

Tyto pokusy dokazují všudypřítomnost Gombrichovy teorie schématu v umění a fakt, že vymanit z něj naše vědomí i přes velkou snahu není vůbec lehké a asi ani možné. Z tohoto hlediska, je-li schéma pouze výchozím bodem umělce, není původ schématu tolik podstatný. Je jedno, zda je schéma součástí jeho výbavy ze studií, z knihy předloh, nebo ho objevil náhodou během skicování či jako svou projekci během pozorování skvrn na zdi. Vždy slouží pouze jako první přibližná kategorie, jako opora pro další fázi procesu tvorby. Není vůbec podstatné, kde umělec své výchozí schéma vzal, ale co s ním udělal. Jelikož i při neúpornější snaze o originalitu je stejně ovlivněn tradicí, ať už si to uvědomuje nebo nikoliv.<sup>112</sup> Malíř John Constable, který nacházel paralelu mezi nástroji vědy a nástroji umění, byl přesvědčen, že umělec se dokáže vymanit z vězení stylu a konvencí jedině experimentováním. Podle něho jedině prozkoumáváním doposud nepoznaných efektů může posunout umění dopředu a objevit doposud nezmapované vody.<sup>113</sup>

### 3.4.6 Výchozí bod tanečního díla

Vypadá to, že otázka, jak vzniká pohybový materiál pro danou choreografii, není tak zásadní otázkou, jak jsem si původně myslel. Není problémem, zda choreograf použije osvojený pohybový slovník, inspiraci z jiného díla nebo bude hledat pohybový materiál skrz improvizaci. Více záleží na tom, jak s tímto výchozím bodem bude dále pracovat a kam až s materiálem dospěje. Vliv osvojených schémat najdeme totiž v daném díle vždy, i když se umělec bude ohánět největší mírou originality. Není to proto, že by umělec byl v takovém případě lhářem, ale jak jsme viděli na příkladu „kaňkání“, sílu osvojených schémat si často ani v procesu tvorby neuvědomuje. Je zapuštěná do podvědomí. Nutno však upozornit na jeden výrazný rozdíl mezi tanečním uměním a tradičním výtvarným uměním. Pokud není choreograf sám sobě interpretem, nepracuje osamocen tak jako malíř,

---

<sup>111</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 110-111. ISBN 978-80-7485-231-2.

<sup>112</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 111-112. ISBN 978-80-7485-231-2.

<sup>113</sup> GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vydání druhé. Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. 376 stran, s. 258. ISBN 978-80-257-3031-7.

ale pracuje s další osobností, která má také osvojená svá schémata. Sám jsem si všiml, že když vyzvete tanečníky k improvizaci, každý školený tanečník začne ve svém osvojeném schématu, který v některých případech nazýváme dokonce pohybovým stereotypem. Tím, že bude tanečník postupem času vypadat, že své stereotypy opouští, nejspíše jen rozšiřuje svůj repertoár schémat. Proto si myslím, že někteří choreografové, zvláště v moderním tanci, potřebovali tanečníka přímo vyškolit svým pohybovým jazykem. Tito choreografové chtěli, aby si tanečníci osvojili jejich schémata, ve kterých probíhal proces tvorby. Mám na mysli například Martu Graham, ale i současného Ohada Naharina. To také dokazuje, že tanečníci, se kterými choreograf spolupracuje opakovaně, mnohem lépe rozumí tomu, co po nich choreograf vyžaduje. Je to právě z toho důvodu, že si tanečníci osvojují jeho schémata, která v tvorbě využívá. Kdyby tato schémata v tanečních dílech nebyla, nerozpoznávali bychom typický rukopis choreografů v jejich tanečních dílech.

### **3.4.7 Problematika zpětné vazby v tanci**

V případě, že je choreograf ve svém díle zároveň i tanečníkem, z pohledu principů zobrazování to může být velmi problematické. V tomto případě choreograf přichází o zpětnou vazbu pomocí vidění, která je impulzem pro proces modifikace díla a je tak velmi zásadní v celém procesu tvorby. Jak mě profesori během studia upozornili, u umění, které používá tělo jako medium, nemůže jeho vykonavatel vnímat zrakem to, co je objektem jeho činnosti. Zjednodušeně řečeno divák se na tanec dívá, avšak tanečník sám sebe nevidí. Role zpětné vazby musí být obsažena v pohledu zvenku. Choreograf, který je uvnitř svého díla, je nucen tento pohled zvenku různými taktikami suplovat. Vynechá-li pohled zvenku úplně, bude se muset naplno spolehnout na osvojené konvence anebo na slepé hypotézy. Chce-li se choreograf alespoň pokusit přiblížit svůj pohled pohledu diváka, musí vnímat dílo z místa, ze kterého ho bude vnímat divák. Zaujmout podobný distanc. Už jen proto, že střed jakéhokoli obrazu není umístěn v něm, ale v oku diváka.<sup>114</sup> V dějinách malby existuje lehce úsměvná taktika jednoho umělce, který používal dlouhé násady na štětce, aby i během procesu tvorby viděl obraz ze stejné vzdálenosti jako divák.<sup>115</sup> Když budeme stát příliš blízko plátna Monetových

---

<sup>114</sup> BERGER, John, Sven BLOMBERG, Chris FOX, Michael DIBB a Richard HOLLIS. *Způsoby vidění*. V Praze: Labyrint, 2016. Labyrint fresh eye. 149 stran, s. 13. ISBN 978-80-87260-78-4.

<sup>115</sup> GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vydání druhé. Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. 376 stran, s. 158. ISBN 978-80-257-3031-7.

*Leknínů*, neuvidíme výjev přírody, ale jen nic neříkající barevné plošky. Až při lehké vzdálenosti se neurčité malé plochy barev slíjí a vytvoří známý výjev leknínů.

### **3.5 Segregace umění**

Podle mého názoru můžeme z poznatků Gombricha přestat chápat umění po jednotlivých zaškatulkovaných oborech, jak jsme zvyklí. Tato segregace nám ostatně v současné době trochu komplikuje přemýšlení o dílech využívajících trendu crossoverové formy. Umění lze chápat jako komunikační kanál, který až jeho prostředky a limity rozděluje na jednotlivé obory. Nebo lépe řečeno vznikají volbou umělců. Gombrich často zdůrazňuje, jak významnou roli hrají tradice a osvojená schémata tvůrců. V dnešní době, která tak trochu zanevřela na konvence, můžeme jasně zpochybnit umělcovu nutnost omezit se jen na tradiční výrazové prostředky jednotlivých oborů. Je to spíše dobrovolné rozhodnutí, že malíř bude pracovat s materiály a barvami, zatímco choreograf s pohybem, prostorem a časem. Jelikož tato volba vychází z tradic a schémat, které si umělci dlouhou dobu osvojují. Důležitost schématu můžeme vidět i na naší české taneční scéně. Například choreografové, kteří využívají ve svých dílech zpěv, který je vedle pohybu postaven na stejně důležitou výrazovou rovinu, mají se zpěvem vlastní zkušenost, kterou budovali dříve, než se rozhodli ji využít v tanečním díle. I zvolený taneční slovník se liší u choreografů tím, jaké taneční styly si kdy dokázali osvojit. Myslím, že ono schéma můžeme rozšířit i na slovník tanečních stylů. I u nás máme již mnoho tanečních inscenací využívajících například pohybové slovníku Urban Styles. Za těmito díly vždy najdeme tvůrce, kteří si tento styl dlouhou dobu osvojovali. O důležitosti tohoto osvojování nás v nedaleké minulosti přesvědčila i vynucená reakce umělců na pandemickou krizi. Myslím, že se ukázalo, že ne každý erudovaný inscenátor na jevišti je schopen bez předchozích zkušeností přenést své dílo z jeviště na filmové plátno. Podle mého názoru někteří respektovaní choreografové i přes své úspěchy na jevišti v tomto úkolu naprosto pohořeli. Přiznáme-li tedy, že dnešní umělec má velkou svobodu volby výrazových prostředků přesahujících hranice jeho oboru, musíme uznat i význam tradice a schémat. I přes crossoverová díla se většina tvůrců stále víceméně drží svých zaškatulkovaných oborů. Jejich osvojené schéma často funguje jako půdorys jejich děl. Jako základ, na kterém stojí jejich celé dílo. Vlivy ostatních oborů pak fungují jako ozvláštnění, signifikance autora, nebo jako experiment.

### 3.6 Rámování

Rám obrazu je jakousi hranicí, rámcem, který jasně vytyčuje divákovi pole jeho zkoumání. Dává mu jasnou informaci, kde začít a kde skončit. Tvoří bariéru mezi světem a uměleckým dílem. Tato bariéra je ve formě jasného narušení kontinuity. Podle francouzského neoklasicistního kritika Quatremèrea de Quincyho je naše potěšení z iluze zmařeno, pokud je iluze příliš dokonalá. Proto rám slouží také k tomu, aby divákovi připomínal, že to, co vidí, není skutečnost.<sup>116</sup> Myslím, že vymezení prostoru jeviště má také svou funkci jakéhosi rámu. S tímto rámem je v historii tance také různě pracováno. Kukátkové divadlo tento rám (a tedy pohled diváka) jasně vymezuje. Divák ví, že se má dívat zepředu a své pátrání skončit u portálů a zadního horizontu. Na rozdíl třeba od site-specific představení, kde má divák často svobodnou volbu si svůj úhel pohledu zvolit a tím si sám vytvoří svůj rám. Tvůrce mu většinou žádný rám nenabídne. Site-specific dílo odehrávající se v otevřené přírodě je vlastně zasazené do nekonečného prostoru. Divák si musí pomyslnou hranicí rámu vymezit a tím určit, co je a není součástí díla. Zda je rámem horizont krajiny nebo sousední strom.

S rámováním lze také pracovat přímo uvnitř kompozice díla. V choreografii se k tomu často používají scénografické objekty, jako jsou například různé desky. Takovému výjevu dodává rám jisté důležitosti. Vybízí diváka tuto důležitost nekriticky přijmout. Výjev ukotvuje a do určité míry ho izoluje od zbytku prostoru, který posouvá do role kontextu. Také mám pocit, že tento rám uvnitř choreografie má tendence zbavovat zarámovaný výjev jeho časovosti a fyzičnosti právě tím, že odkazuje na výtvarné dílo, které tyto aspekty postrádá. Tím výjev dokáže vyvolat až posvátnou atmosféru, která samu sebe stvrzuje.

Nemáme-li jiné protichůdné informace, budeme předpokládat, že místo, ze kterého obraz pozorujeme, je i místem, ze kterého ho umělec pozoroval při procesu tvorby. Je to z toho důvodu, že jsme ve vnímání zaměřeni na sebe, jelikož jsme naprogramováni k tomu hledat v okolí věci, které by se nás nějakým způsobem mohly týkat. Jsme ústřední osou našeho světa. Toho tradičně využívají nejrůznější křiklavé reklamy. Vidíme-li prst vystupující z plátna, jsme přesvědčeni, že ukazuje na nás. Když sledujeme v kině film z místa, které je příliš na straně, po

---

<sup>116</sup> GOMBRICH, E. H. *Smysl pro řád: studie o psychologii dekorativního umění*. Přeložil David VICHNAR. Praha: Argo, 2021. 478 stran, s. 151, 224. ISBN 978-80-257-3695-1.

čase nevýhodu úhlu pohledu přestaneme vnímat a obrátí-li se herec na střed publika, vnímáme, že mluví i na nás.<sup>117</sup>

Podle českého filozofa Miroslava Petříčka je rozdíl mezi obrazem a skutečností právě v zarámování. Petříček však nemá v tomto případě na mysli fyzický rám, ale rám ve smyslu rámce neboli ohraničený úhel pohledu obrazu, který nějakým způsobem navazuje na realitu. Obrazu rozumíme když si osvojíme jeho úhel pohledu a tím pochopíme jeho rám. Podle Petříčka si divák z galerie odnáší právě tento rám.<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vydání druhé. Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. 376 stran, s. 222. ISBN 978-80-257-3031-7.

<sup>118</sup> PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha: Herrmann, 2009. 201 stran, s. 36-39. ISBN 978-80-87054-18-5.

## 4 Smysl pro řád

Jelikož je proces vidění aktivní činností zakládající se na hypotézách, které se snažíme aplikovat na okolní svět, je důležitou hypotézou hypotéza pravidelnosti. Jakýkoli organismus, který se pohybuje v prostoru, má z evolučního hlediska potřebu vyhledávat objekty jeho zájmu, a naopak mapovat objekty, kterým se musí vyhnout. Tedy potřeba předvídání je součástí smyslu přežití. Člověk ve tmě také nezískává přehled o okolí tím, že bezmyšlenkovitě naráží do objektů, ale bude postupně osahávat své okolí a vytvářet hypotézy o něm, které každou další novou informací bude modifikovat, aby byly stále v souladu s jeho představou o prostoru. Tyto hypotézy povedou od jednoduchých konfigurací ke složitějším. Z toho plyne, že více zaznamenáváme jednoduché konfigurace než změť informací připomínajících chaos. Pravidelnost a jednoduchost vždy předpokládáme tam, kde nám ji nic nevyvrací. V jednoduchosti se orientujeme lépe. Hvězdy na nebi také vidíme jakoby v jedné rovině, i když ve skutečnosti nejsou. Prostředí, které si vytvořil člověk k životu, je složeno z jednoduchých geometrických tvarů, i když je tak v rozporu se světem přírody.<sup>119</sup> Rovná čára, která je v našem prostředí dnes už všudypřítomná, byla na počátku výsledkem abstrakce, jelikož v prostředí přírody se prakticky nevyskytuje. Jednoduchost tvarů usnadňuje jejich seskupování. Z cihel je zeď, ze zdi dům, a z domů jsou celá města.<sup>120</sup> Toto seskupení podle určitého řádu jednotlivé prvky zbavuje jejich identity a spojuje je do vyšší jednotky. Tím jim dává identitu novou, kterou pak vnímáme. Rorschachův test,<sup>121</sup> což je cákanec inkoustu, který se zrcadlí podle středové osy, podněcuje naši obrazotvorbu právě zrcadlením. Kdyby se obrazec nezrcadlil, cákanec inkoustu by vypadal jako cákanec inkoustu vzniklý náhodou a nevybízela by nás vidět v něm něco jiného. Přijali bychom jeho náhodnost. Symetrické konfigurace však tuto nahodilost postrádají, a proto nás vybízí k hledání jejich významu.<sup>122</sup>

---

<sup>119</sup> GOMBRICH, E. H. *Smysl pro řád: studie o psychologii dekorativního umění*. Přeložil David VICHNAR. Praha: Argo, 2021. 478 stran, s. 3-8. ISBN 978-80-257-3695-1.

<sup>120</sup> GOMBRICH, E. H. *Smysl pro řád: studie o psychologii dekorativního umění*. Přeložil David VICHNAR. Praha: Argo, 2021. 478 stran, s. 11-12. ISBN 978-80-257-3695-1.

<sup>121</sup> Hermann Rorschach je švýcarský psycholog a psychiatr, autor nejznámějšího projekčního testu, v mládí chtěl být malířem.

<sup>122</sup> GOMBRICH, E. H. *Smysl pro řád: studie o psychologii dekorativního umění*. Přeložil David VICHNAR. Praha: Argo, 2021. 478 stran, s. 185. ISBN 978-80-257-3695-1.



22 Rorschachův test

Během interpretace se skvrna promění podle významu, který jí určíme. Když skvrnu interpretujeme jako mŕvu a později jako část lidské lebky, uvidíme, jak některé části vnímáme výrazněji, jako by interpretací vystoupily a jiné se zase upozadily. Význam má sílu rozvracet řád, stejně jako řád může rozvracet význam. Proto například dekorativní umění vymýšlelo strategie, aby lidé v jeho vzorech neviděli význam.<sup>123</sup>

Pravidelnost okolí je nám nápomocna v našem pohybu v prostředí. Při pohybu dochází k takzvanému „sladování s prostředím“. Musíme sladit svůj pohyb s prostředím, aby nedošlo ke srážce. Myslím, že všichni známe ten šok, když při chůzi po schodech očekáváme ještě jeden schod, který tam ale není. Následný pocit otřesu je výsledkem chybného sladění s okolím. Pohyb po jednoduchých konstrukcích nám svou předvídatelností dovoluje jim nevěnovat velkou část naší pozornosti. Při letmém pohledu na rastr dlaždicového chodníku ihned pochopíme jeho řád a při chůzi budeme předpokládat jeho kontinuitu, která nám dovoluje nevěnovat vědomou pozornost každému kroku. Naše vědomí se pak může zaměřit na potencionální neočekávané situace, což je evoluční výhodou. Pravidelné objekty tedy dokážeme obsáhnout jedním pohledem, hned jak pochopíme základní pravidlo. Danému objektu pak automaticky nevěnujeme další pozornost. Pokud se tedy v našem zorném poli odehrává jen to, co je očekávané, naše vědomá pozornost to přestane vnímat. Je-li vizuální vjem naopak přespříliš komplikovaný, přesyťme se onou složitostí a od vjemu se také odstříhneme. Přílišná

---

<sup>123</sup> GOMBRICH, E. H. *Smysl pro řád: studie o psychologii dekorativního umění*. Přeložil David VICHNAR. Praha: Argo, 2021. 478 stran, s. 186. ISBN 978-80-257-3695-1.

neočekávanost opět vede ke ztrátě naší pozornosti. Proto se potěšení skrývá uprostřed tohoto spektra.<sup>124</sup>

Stejný princip můžeme aplikovat i pro sluch. Organismus potřebuje pro pohyb rytmus, jelikož potřebuje dohromady organizovat časové a prostorové řády, protože i on sám je komplexním týmem vzájemně působících sil. Všechny původní reakce člověka jsou rytmizované. Když je rytmus předvídatelný a víme, kdy očekávat další úder, není vůbec náročné sledovat tento rytmus a oddat se mu. Když se rytmus trochu zkomplikuje, naši pozornost už vyžadovat bude. Pozornost dostává narušení řádu neboli očekávaného. I rutinní pohyby si natolik osvojujeme, abychom jim nemuseli věnovat pozornost, což vede k tomu, že se můžeme věnovat vyšší struktuře. Například při psaní na klávesnici nemusíme věnovat pozornost jednotlivým pohybům prstů, ale můžeme promýšlet větu.<sup>125</sup>

Naše vnímání je naladěné na vyhledávání pravidelnosti. Podle Poppera, který často zdůrazňoval propojení vědy s principy vnímání člověka, všechny hypotézy, ať už percepční, nebo vědecké, v sobě obsahují nějaký předpoklad řádu. Tento řád se pak následně potvrdí, vyvrátí anebo upraví. Nikdo by nezkoušel vypočítat trajektorii hvězdy, kdyby předpokládal, že se neřídí žádným řádem, ale pohybuje se v naprostém chaosu. Opět se i toto poznání odehrává v percepční strategii, která má rytmus, pokus a omyl. Nejprve zkoušíme aplikovat jednoduché hypotézy, které pak v průběhu rozvíjíme až se stanou složitými.<sup>126</sup>

#### **4.1 Percepční zvyk**

Ze smyslu pro řád vyplývá síla našeho zvyku, který si často ani neuvědomujeme. Tato síla zvyku vede k hledání kontinuity a k odporu vůči změně. To, co známe, chápeme mnohem snadněji, ale také to zkoumáme mnohem povrchněji. Pouze si ověřujeme svou hypotézu.<sup>127</sup>

Zvyk vzniká pod prahem našeho vědomí. Úzce souvisí se schopností projekce. Málokdy náš mechanismus zvyku registrujeme, jelikož to, co očekáváme, si

---

<sup>124</sup> GOMBRICH, E. H. *Smysl pro řád: studie o psychologii dekorativního umění*. Přeložil David VICHNAR. Praha: Argo, 2021. 478 stran, s. 13-14. ISBN 978-80-257-3695-1.

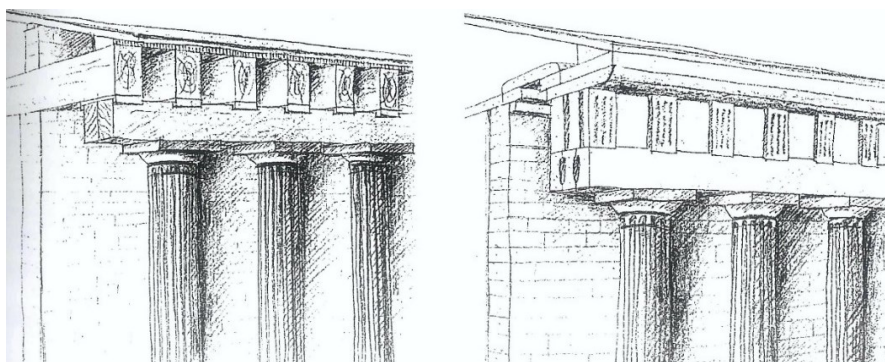
<sup>125</sup> GOMBRICH, E. H. *Smysl pro řád: studie o psychologii dekorativního umění*. Přeložil David VICHNAR. Praha: Argo, 2021. 478 stran, s. 15-16. ISBN 978-80-257-3695-1.

<sup>126</sup> GOMBRICH, E. H. *Smysl pro řád: studie o psychologii dekorativního umění*. Přeložil David VICHNAR. Praha: Argo, 2021. 478 stran, s. 136-137. ISBN 978-80-257-3695-1.

<sup>127</sup> GOMBRICH, E. H. *Smysl pro řád: studie o psychologii dekorativního umění*. Přeložil David VICHNAR. Praha: Argo, 2021. 478 stran, s. 201. ISBN 978-80-257-3695-1.

málokdy uvědomujeme. Síla zvyku je výsledkem našeho smyslu pro řád, který se projevuje zcela spontánně. V našem prostředí zvyk tvoří jakousi šablonu. Některé percepční zvyky máme silně zažité a jejich projevy najdeme jak v každodenním životě, tak v dějinách umění. Například do konfigurace, která nám to alespoň trochu umožní, promítáme lidskou tvář. O tomto sklonu svědčí dekorativní umění s tímto motivem, které se našlo v mnoha částech světa nezávisle na sobě. Tento design měl i svou magickou úlohu. Věřilo se, že vyobrazení očí, stejně jako například zakončení nohou nábytku formou pařátů nebo končetin, má moc ochraňovat před zlem. Podstatné však je, že tyto designy přetrvaly i dlouho poté, co přestaly být podporovány vírou v jejich magické účinky.

Podle Gombricha z toho vyplývá, že když se nějaký perceptuální zvyk ustálí, dokáže přetrvat velmi dlouhou dobu. I v současné době můžeme najít mnoho příkladů. Zvyk je důsledkem imitace různých materiálů, například lino imitující dřevo. Imitace byly uměleckými kritiky často kritizovány, ale z psychologického hlediska slouží k setrvačnosti perceptuálních zvyků. Ulehčují člověku adaptaci na nové materiály nebo nové zařízení tím, že mu nabídnou pocit kontinuity. Proto první vlakové vagóny napodobovaly kočáry, stejně jako plynové lampy imitovaly lustry na svíčky.<sup>128</sup> Výsledkem síly zvyku je tendence člověka přizpůsobovat nové starému. I počátky klasické architektury obsahují imitaci. Nejvýraznější prvky dórského řádu jsou imitacemi původní dřevěné konstrukce. Triglyfy a metopy měly svůj konstrukční význam pouze jako součást dřevěného krovu. V dórské stavbě, ve které byl použit mramor nebo jiný kámen, tyto prvky již nesloužily konstrukci, ale pouze jako vizuální znak.



23 Vlevo původní dřevěná konstrukce, vpravo Dórský řád

---

<sup>128</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 68-74. ISBN 978-80-7485-231-2.

Také budovy postavené před funkcionalistickou revolucí vykazují prvky, které dříve měly konstrukční význam, který už ale dávno ztratily a z těchto prvků se stala dekorace. Rozdíl mezi dekorací a obrazem je takový, že dekorace nevybízí k prozkoumání. Nehledáme v ní význam, narozdíl od obrazu. Dekorativní motivy vnímáme často jako pozadí a málokdy se rozhodneme je skutečně prozkoumat. Čeho si ale okamžitě všimneme je určité porušení kontinuity, tedy toho, co očekáváme. I zavržení tradice je ve své podstatě její využití. I funkcionalistický styl čerpá působivost z dekorace její absencí. Velký rozruch ve své době způsobila fasáda budovy *Looshaus* Adolfa Loose na Michalském náměstí ve Vídni.<sup>129</sup> Budova je vystavěna v typicky Loosovské modernistické architektuře. Postrádá ornament, který je nahrazen strohostí linií a čistotou ploch. Tato budova v době vzniku čelila velkým nepřátelským reakcím. Dokonce byla její stavba na čas pozastavena vídeňským stavebním úřadem a přezdívalo se jí „dům bez očí“. To proto, že oknům chyběly římsy a štíty, což v tehdejší době byl prvek každého domu ve Vídni. Dnes je stavba památkově chráněná.



24 Looshaus (Michaelerplatz, Vídeň), Adolf Loos, 1909

---

<sup>129</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 68-74. ISBN 978-80-7485-231-2.

Konzervatismus úzce souvisí s osvojeným smyslem pro řád. Odpor ke změně je výsledkem hluboké potřeby kontinuity. Gombrich proto apeluje na své čtenáře, že veškerá lidská kultura i komunikace je závislá na souhře očekávání a pozorování. Umělecký styl, kultura a názorové klima jsou výsledkem našeho očekávání a mentálního nastavení. To tvoří náš základní rastr, kterým ohledáváme svět a zaznamenáváme do něj jeho odchylky a modifikace.<sup>130</sup>

## 4.2 Redundance

Redundance je pojem, se kterým původně přišla teorie informace. Informace je totiž měřena podle její neočekávanosti. Informace, kterou očekáváme, pro nás není tak zásadní, jako naprosto překvapující informace. Redundance je technika, která pomocí očekávaných rysů nepředstavujících žádnou novou informační hodnotu zajišťuje, že dojde k předání informace. Tento termín byl vyvinut k řešení technického problému jak přenést zprávu komunikačním kanálem postiženým šumem. Nejjednodušší forma redundance je opakování. Například „SOS, SOS...“. V takovém případě opakujeme, abychom měli jistotu, že se zpráva přenesla. Čekáme-li dopis z vysoké školy, který nás má informovat, jestli jsme byli ke studiu přijati nebo nepřijati, otevřeme dopis, najdeme tučně zvýrazněné slovo a když čteme „n“ už víme, že jsme přijati nebyli. Každé další písmeno „e“, „p“, „ř“, „i“, „j“, „a“, „t“ je pak už jen redundancí. Podle Gombricha však redundance neznamena nadbytečnost. Slouží nám k ujišťování správné interpretace informace. Mnohé z našeho prostředí je pro nás redundantní. Vychází to z potřeby úspory naší pozornosti. Vidění je selektivní. Kdyby nebylo, byli bychom naprosto zahlceni vjemy. U skutečností, které známe, máme jistá očekávání, která se zakládají na naší předchozí zkušenosti. Vyhledávání pravidelnosti vede k nalezení redundantního, což je pro lidský mozek výrazná úspora.<sup>131</sup>

## 4.3 Extrapolace

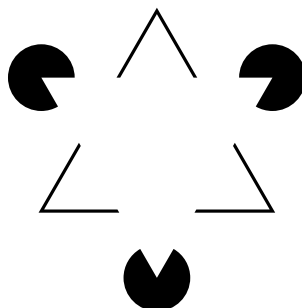
Vnímání má prognostickou povahu. Stejně jako vědci vypočítávají na základě zkušeností pohyb kosmických objektů, každý člověk provádí velmi podobné úkony v denním životě. Nevyužívá ale tolik matematiky, jako spíše instinktů. Když přecházíme silnici, musíme předjímat, kde se jaké auto v určitý moment bude

---

<sup>130</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 68-74. ISBN 978-80-7485-231-2.

<sup>131</sup> GOMBRICH, E. H. *Smysl pro řád: studie o psychologii dekorativního umění*. Přeložil David VICHNAR. Praha: Argo, 2021. 478 stran, s. 125-127. ISBN 978-80-257-3695-1.

nacházet, abychom se vyhnuli kolizi. Těchto výpočtů si prakticky nejsme ani vědomi. Ze stejného důvodu dokážeme vidět i takzvané fantomovy vjemy, jako je *Kaniszův trojúhelník*. Vidíme obrys trojúhelníku, který ale ve skutečnosti vyobrazen není. Extrapolujeme kontinuitu i tam, kde není. Na kontinuitu sázíme všude tam, kde k ní nemáme protichůdné informace. Její vnímání je pro nás nejvýhodnější svou úsporností. Představy pak dokáží do určité míry doplnit to, co očekáváme. I lidský obličej vnímáme jako symetrický, i když není.<sup>132</sup>



25 Kaniszův trojúhelník

#### 4.4 Vizuální akcent

Při ostinátním zvuku, jako je třeba hučení lednice, naše vědomí zvuk vyfiltruje a přestaneme ho vnímat. I když náš organismus ho stále registruje. Monitoruje ho, avšak vědomou pozornost může upřít jinde. Když zvuk ustane, toto porušení kontinuity nás ihned alarmuje a má opět naši pozornost. Změna v pravidelném uspořádání vždy přitáhne naši pozornost, stejně jako pravidelnost v neuspořádaném prostředí. Narušení kontinuity se říká „vizuální akcent.“ Toto porušení bude vždy přitahovat naši pozornost. Avšak pohled je vždy individuální a vždy tak bude záležet na mentálním nastavení a zkušenostech.<sup>133</sup>



26 Chybějící korálek, J. Forsdyke

---

<sup>132</sup> GOMBRICH, E. H. *Smysl pro řád: studie o psychologii dekorativního umění*. Přeložil David VICHNAR. Praha: Argo, 2021. 478 stran, s. 128-129. ISBN 978-80-257-3695-1.

<sup>133</sup> GOMBRICH, E. H. *Smysl pro řád: studie o psychologii dekorativního umění*. Přeložil David VICHNAR. Praha: Argo, 2021. 478 stran, s. 130-133. ISBN 978-80-257-3695-1.

## 4.5 Osová symetrie

Tvary podléhající osově symetrii budí dojem rovnováhy a stability. Asymetrické tvary pak naopak budí dojem nestability. V osově symetrii funguje automaticky středová osa jako magnet pro oko. Nejvíce se dožaduje naší pozornosti. Naší vědomou pozornost přitahuje vždy jakási mezera. V řádu, u kterého pochopíme jeho vzorec, skončí naše pozornost na oné mezeře, která udělá vizuální akcent. Viz. kresba s chybějícím korálkem. V prostředí neřádu nás pak naopak zaujme nečekaný řád. Je to tím, že naše pozornost si vybere bod, který má pro nás nejvyšší informační hodnotu. V osově symetrii je to pak právě středová osa. Je to jediná oblast, která není v uspořádání zopakována. Poskytuje pro nás tedy maximální informační hodnotu. Když pohledem ze středové osy uhneme doprava, nalezneme zcela totožné informace ve stejné posloupnosti jako vlevo. Tyto informace jsou pro nás redundantní, jelikož se opakují. Obě strany mají stejné přitažlivé síly. Přijmeme hypotézu, že tento vzor můžeme aplikovat na celé uspořádání, což vzápětí brzy potvrdíme pomocí periferního vidění. Vypadá to, že u symetrických uskupení se spoléháme více na periferní zrak než u asymetrických. Zrcadlení mapujeme, aniž bychom museli přejíždět pohledem po opakujících se rysech. Naši pozornost zaujme středová osa a zrcadlení protichůdných stran zkoumáme periferním viděním. Tím, že pro toto srovnání používáme periferní vidění, často ignorujeme drobnou odchylku od symetrie. Dalo by se tedy říci, že symetrická uskupení rozšiřují pole našeho zorného vidění. Budí dojem rozšířeného obzoru. Periferním viděním odhalujeme redundanci nejefektivněji. I v budovách nebo náměstích, které jsou symetrické a mají středovou osu, se orientujeme mnohem rychleji.<sup>134</sup>

V otázce, proč na nás působí symetrie dojmem rovnováhy, byl zásadní objev amerického psychologa Jamese Jeroma Gibsona. Gibson zformuloval princip vnímání, který nazval „panoramatický proud.“ Naše systémy vnímání jsou přizpůsobeny pro potřeby pohybu. Když se pohybujeme k určitému cíli přímo po rovné ploše, cíl se rovnoměrně zvětšuje a okolí kolem nás pravidelně ubíhá. Toto ubíhání Gibson nazval panoramatickým proudem. Dojde-li k narušení symetrie tohoto vzoru v okolí, znamená to, že jsme se odchýlili z našeho kurzu. A z toho

---

<sup>134</sup> GOMBRICH, E. H. *Smysl pro řád: studie o psychologii dekorativního umění*. Přeložil David VICHNAR. Praha: Argo, 2021. 478 stran, s. 152. ISBN 978-80-257-3695-1.

důvodu v nás symetrický vzor vyvolává pocit rovnováhy. Svou vlastní rovnováhu a směr pohybu také sledujeme periferním viděním.<sup>135</sup>

Osovou symetrii prožíváme také skrz naše tělo. Tělo má tendenci spontánně zrcadlit pohyb. Když máme provést pohyb oběma pažemi současně, pohyb bude spontánně zrcadlový. Z toho také vyplývá, proč lidé v symetrii našli takovou zálibu.<sup>136</sup>

Gibsonův objev je také v souladu s významem kontextu v procesu vidění. Kontext hraje v orientaci ve viděném světě mnohem podstatnější roli, než si někdy uvědomujeme. Když izolujeme objekt z jeho prostředí a tento objekt se bude rovnoměrně zvětšovat, nelze poznat, zdali se objekt zvětšuje v důsledku změny jeho tvaru nebo v důsledku pohybu objektu směrem k pozorovateli. To samé platí i u barvy. Nedokážeme interpretovat, jestli objekt mění barvu anebo je to důsledkem změny osvětlení. Pro tyto interpretace vždy potřebujeme informace o kontextu prostředí. Obecně ale předpokládáme, že objekt spíše změní své místo, než aby změnil svůj tvar a že se spíše změní osvětlení, než aby objekt změnil barvu. Vychází to z naší zkušenosti.<sup>137</sup>

## 4.6 Přemíra preciznosti

Někteří umělečtí kritici v 19. století začali hlasitě varovat před přemírou preciznosti. Z dějin umění je patrné, že s každým novým objevem, s každým posunutím kupředu, je spojená i jakási ztráta. Každý pokrok má svou oběť. I když nástroje malby pokročily, ukázalo se, že preciznost vyobrazení má také svou cenu. Anglický spisovatel a umělecký kritik John Ruskin upozorňoval, že příliš precizně zpracovaný obraz působí mrtvě a nezajímavě. V takovém díle může přemíra preciznosti působit dojmem redundantních informací, kterými se nemusíme zabývat. Dílo působí jednotvárně a nudně v případě, že vše potvrdí hned naši první hypotézu interpretace. Nevyžaduje žádnou aktivitu tím, že by diváka provokovalo modifikovat svou hypotézu k porozumění díla. Takové dílo velmi rychle ztrácí naši pozornost, jelikož je příliš předvídatelné. Nedostavuje se ani ona radost, kterou

---

<sup>135</sup> GOMBRICH, E. H. *Smysl pro řád: studie o psychologii dekorativního umění*. Přeložil David VICHNAR. Praha: Argo, 2021. 478 stran, s. 152-157. ISBN 978-80-257-3695-1.

<sup>136</sup> GOMBRICH, E. H. *Smysl pro řád: studie o psychologii dekorativního umění*. Přeložil David VICHNAR. Praha: Argo, 2021. 478 stran, s. 165. ISBN 978-80-257-3695-1.

<sup>137</sup> GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vydání druhé. Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. 376 stran, s. 219. ISBN 978-80-257-3031-7.

pociťujeme při mobilizování našich tvůrčích schopností potřebných pro rozklíčování významů a odhalení tajemství, která tvůrce v díle mohl zanechat.<sup>138</sup>

## 4.7 Umění jako boj s přírodou

Do lidské povahy člověka už neodmyslitelně patří snaha vzpírání se přírodě. Člověk nachází potěšení v řádu. Seskupí ploché kameny do jedné věže. Tato věž se pak výrazně vzpírá chaosu přírody, který ji obklopuje. I všechny umělecké formy se snaží vzepřít přírodě. Tanečníka uznáme virtuózem na základě toho, že ovládá své tělo do takové míry, až působí dojmem, že se vzpírá přírodním zákonům. Když vyskočí, máme pocit, že dokáže porazit gravitaci a na malý moment visí ve vzduchu. Plasticita pohybu budí dojem, jako by tělo nemělo pevnou strukturu kostí. Potěšení z pozorování takového tanečního výkonu se zakládá na tom, že přesahuje naše očekávání.<sup>139</sup> Proto takový taneční výkon také často titulujeme přídavnými jmény jako „neuvěřitelný“, nebo že nechápeme, jak je možné, že se tělo takto dokáže hýbat. Máme zkušenost s tím, že se tělesa podřizují přírodním zákonům.

Snaha o triumf člověka nad přírodou má v kultuře postavení jakéhosi archetypu. Jsem přesvědčen, že za to můžou existenciální otázky člověka. Příroda a její chaos nám připomínají jejich zákony, kterým se každý člověk musí podvolit. Chaos nazýváme chaosem a nebudeme v něm hledat smysl. Proto máme tendenci se vymezovat vůči přírodě, jelikož je pro lidstvo těžké přijmout absurdní povahu života, kde náhoda hraje mnohem větší roli, než by bylo pro nás příjemné. Člověku je vlastní touha po smyslu. Hledáme v naší existenci také vyšší řád prostřednictvím náboženství, ale i vědy.

## 4.8 Někde uprostřed

Svět kolem sebe vnímáme skrz hypotézy. To, co vidíme, není výsledkem jednoho okamžiku. Je to výsledek ovlivněný naší pamětí, zkušenostmi a schopnostmi předjímat. Smysl pro řád nám slouží k rozpoznávání a využívání pravidelnosti, která je pro naše vědomí výraznou úsporou. Pamatujeme si snadněji rým než prózu. Výtvořiny vzniklé lidskou činností vykazují mnohem větší míru řádu než díla vzniklá působením přírody. Tímto nastavením našeho vědomí, kterým vnímáme

---

<sup>138</sup> GOMBRICH, E. H. *Smysl pro řád: studie o psychologii dekorativního umění*. Přeložil David VICHNAR. Praha: Argo, 2021. 478 stran, s. 152-156. ISBN 978-80-257-3695-1.

<sup>139</sup> GOMBRICH, E. H. *Smysl pro řád: studie o psychologii dekorativního umění*. Přeložil David VICHNAR. Praha: Argo, 2021. 478 stran, s. 328. ISBN 978-80-257-3695-1.

naše okolí, vnímáme i umění. Prvky díla, které je příliš předvídatelné, začnou být pro nás redundantní. Naši hypotézu ihned vše potvrdí, což má za následek nudu a ztrátu naší pozornosti. Na druhou stranu díla, která jsou pravým opakem, naši pozornost ztratí také. Nepředvídatelnost způsobuje našemu vědomí jakési otřesy, které nás nutí přeformulovat naše hypotézy. Příliš nepředvídatelného a nového však způsobí, že jsme naprosto přehlcní podněty, ztrácíme pevnou půdu pod nohama a z toho důvodu svou pozornost od díla odvracíme. Podle Gombricha tedy umělecké dílo uznáme, když nám umělec nabídne řešení, které perfektně zapadne do vzoru celkové struktury, ale nás nenapadlo. Je tedy důležité sladit požadavek kontinuity a překvapující diskontinuity. Pokud se pozornost diváka přetíží, ztrácí divák oporu v jeho smyslu pro řád. Ustálená soustava konvencí má tu výhodu, že i její jemná variace získává svůj význam. Ustálit však takovou soustavu je běh na dlouhou trať.<sup>140</sup>

---

<sup>140</sup> GOMBRICH, E. H. *Smysl pro řád: studie o psychologii dekorativního umění*. Přeložil David VICHNAR. Praha: Argo, 2021. 478 stran, s. 327-347. ISBN 978-80-257-3695-1.

## 5 Emoce a umění

Názory o vztahu mezi emocemi a uměním se v průběhu historie různě lišily. I dnes v této oblasti panuje velký zmatek. Názor, že umění, tedy i tanec, je výraz lidských emocí, je stále velmi rozšířený jak u laické veřejnosti, tak i části odborné komunity. Mnozí jsou dokonce přesvědčeni, že podstata umění je v sebevyjádření umělce, který ve svém díle plně uplatňuje svou osobnost a vyjadřuje tak své pocity a postoje. Umělecká díla jsou bez ohledu na časovou osu plná líčení emocionálních stavů. Od lásky, přes okouzlení přírodou až k hrdinským nebo naopak podlým činům. Úspěšnost díla se pak odvíjí od toho, zda stejnou emoci dokázalo vyvolat i u diváka. Pro vyjádření umělcovy osobnosti skrz své emoce a pocity v díle se užívá termín expresivita. Tento termín sice souvisí s uměleckým hnutím expresionismus, ale používá se k popsání obecné hodnoty a cíle umění. I když o této hodnotě bylo mnohokrát silně polemizováno, je v umění stále přítomná a v něčem neodolatelně přitažlivá.<sup>141</sup>

Mikš v posledních kapitolách své knihy, která je z velké části převyprávěním stěžejních myšlenek Gombricha, rozebírá jeho teorii uměleckého výrazu, kterou Gombrich nastínil v některých svých studiích, avšak nikdy ji důsledně nerozpracoval. I z toho důvodu se nejspíš objevují názory, které považují dokonce celou Gombrichovu koncepci umění založenou na psychologii umění za nedostatečnou, především v otázkách moderního umění. Na druhou stranu například německý badatel Klaus Lepsky označuje jeho teorii za významnou právě pro její kritické zhodnocení významu moderního umění, jelikož zkoumá komunikaci mezi umělcem a divákem a okolnosti, za jakých tato komunikace probíhá. Podle Lepskeho Gombrich rozvinul ucelenou teorii uměleckého výrazu.<sup>142</sup>

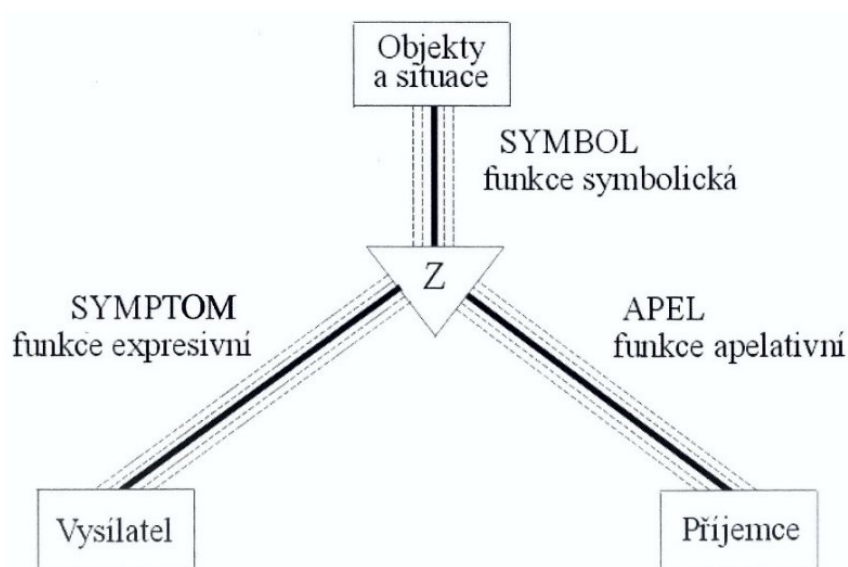
Gombrich v problematice emocí a uměleckého výrazu vycházel z poznatků německého psychologa Karla Böhlera. Bühler byl ovlivněn nově formující se tvarovou psychologií, ale jeho přístup nebyl dogmatický a přesahoval zájmy gestalt psychologů. Formuloval svou teorii jazyka, která byla publikována v jeho knize *Teorie řeči* roku 1934. Gombrich charakterizoval tři teorie uměleckého výrazu v dějinách evropského myšlení právě podle tří Bühlerových funkcí komunikace.

---

<sup>141</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 320-321. ISBN 978-80-7485-231-2.

<sup>142</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 322. ISBN 978-80-7485-231-2.

V těchto třech teoriích vyšel z termínů apel, symbol a symptom a popisuje, jak za sebou následovaly v evropských dějinách umění. Na závěr přidal ještě svou vlastní teorii uměleckého výrazu, která obsahuje syntézu všech tří předchozích.<sup>143</sup>



27 Bühlerův model komunikace, *Sprachtheorie*

V tomto modelu trojúhelník uprostřed označený písmenem „Z“ značí jakýkoli akusticky nebo opticky vnímatelný fenomén. Například lidské gesto, nebo slovo. Tento fenomén se pak mění v závislosti na dalších třech bodech modelu. Pokaždé zaujímá na základě vztahu k nim jinou funkci. Ve vztahu k vysílateli, který za jeho pomoci vyjadřuje svůj vnitřní stav, je symptomem. Fenomén zde plní funkci expresivní. Je tak indikátorem vnitřního stavu vysílatele, jako třeba veselý úsměv je symptomem radosti. Tento samý fenomén bude apelem ve vztahu k příjemci. Prostřednictvím signálů se snaží u příjemce vzbudit reakci nebo emoci. Ovlivnit ho. Například varováním zvolání: „Pozor!“ V některých případech může mít fenomén totožnou podobu jak ve funkci apelativní, tak expresivní. Například exprese hněvu může vyvolat u příjemce také emoci hněvu. V jiných případech ale může vyvolat u příjemce pobavení nebo strach. Fenomén přiřazený k objektům a situacím, které tak znázorňuje nebo popisuje, je symbolem. Plní funkci symbolickou. Lidé dokáží popsat situace nebo stavy věcí jak minulé, přítomné i budoucí, tak i skutečné, hypotetické i abstraktní, jako třeba dokáže spisovatel popsat pocity vymyšleného

<sup>143</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 324-325. ISBN 978-80-7485-231-2.

hrdiny.<sup>144</sup> Podle Gombricha jsou tyto tři funkce komunikace skvělým nástrojem k rozlišování tří hlavních teorií výrazů, které se postupně objevovaly v dějinách evropského myšlení.<sup>145</sup>

## 5.1 Magicko-mediciální teorie

Nejspíš nejstarší funkcí umění, kterou člověk objevil, je funkce apelativní. Gombrich tuto funkci pojmenovává jako magicko-mediciální. Jde o schopnost umění působit na člověka, což v nejstarších dobách bylo často spojeno s magickými rituály a omamnými látkami. Cílem bylo vyvolat emoce člověka různými vnějšími vlivy. Vedle drog také zvukem, slovem, obrazem, nebo pohybem. Z klasického Řecka máme mnoho zmínek o moci umění, hlavně o hudbě léčící choroby a duši a schopnosti duši harmonicky formovat. Vedle hudby Aristoteles popsal také účinky dramatu označovaného jako katharis.<sup>146</sup> Podle něho mají silné city vyvolané u diváka očistný charakter. Dokáží změnit stav diváka, podobně jako náboženský obřad či lékařská procedura. Pozornost v klasickém starověku byla věnována také magickému vlivu řečnického umění, které bylo často přirovnáváno k hudbě a výtvarnému umění. V nejstarších civilizacích byly obrazy používány především k náboženským účelům. Stejně jako Orfeus dokázal svým zpěvem okouzlit každého, Plinius líčí magické účinky soch Venuše probouzející v každém touhu nebo účinky sochy Dia, která naplňovala diváka posvátným respektem. V magicko-mediciální teorii se umělec nesnaží o vyjádření vlastních pocitů, ale o to skrze své dílo vzbudit určité emoce v divákovi. I když mu v jeho snaze mohou jeho emoce dopomoci, nejsou zde podstatné. Umělec nemusí cítit stejné emoce, které probouzí v divákovi. Jeho dílo je apelem, ne symptomem.<sup>147</sup>

## 5.2 Mimetická teorie

Magicko-mediciální teorie umění, i když trochu utlumená, přežila až dodnes. Podle Gombricha nebyla totiž nikdy vědomě plně odmítnuta. Avšak od počátku renesance dochází v umění k výraznějšímu posunu k funkci symbolické. V centru zájmu se ocitá schopnost věrného napodobení emocí. A tak se umělci, ať už v hudbě nebo v malířství, snaží zachytit reálné emoce. Studují tak „nezaujatým okem“ své okolí.

---

<sup>144</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 322-325. ISBN 978-80-7485-231-2.

<sup>145</sup> Tamtéž.

<sup>146</sup> Vnitřní očista.

<sup>147</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 325-327. ISBN 978-80-7485-231-2.

Jejich dílo má být nezaujatým odrazem skutečnosti. Toto období trvalo do poloviny 18. století. Umělci v něm pečlivě sledovali své okolí a co nejvěrohodněji se ho pak snažili zachytit, napodobit. Podobně jako v dřívější epoše byly emoce a pocity hledány v díle, ne v autorovi nebo aktérovi. Performer nemusel prožívat stejnou emoci, kterou vzbuzoval v divákovi.<sup>148</sup>

### 5.3 Romantický obrat

S nástupem romantismus koncem 18. století došlo k zásadní změně. Tato změna byla tak hluboká, že byla popsána jako „největší změna ve vědomí Západu, k jaké kdy došlo.“<sup>149</sup> Romantismus přesunul pozornost z díla na autora samého. Poprvé v dějinách umění má umělec za úkol skrz své dílo vyjádřit svou individualitu prostřednictvím svých emocí. Obnažit své vnitro a nechat do něho nahlédnout. Romantismus požaduje, aby umělecké dílo nebylo apelem nebo symbolem, ale symptomem umělcových ryzích emocí. V umění se objevují zcela nové termíny jako „originalita“, „inspirace“ nebo „génies“. Tyto termíny se natrvalo usazují v umění a přežívají až dodnes. Literární kritik Meyer Howard Abrams ve své práci *Romantická teorie a tradice estetického myšlení* z roku 1953 přirovnává umělce k lampě a zrcadlu. Doposud se od umělců očekávalo, že budou nastavovat ono zrcadlo světa a zachycovat tak svět co nejvěrněji. Romantický umělec má být ale lampou, která svět osvětluje. Čím je její vnitřní plamen silnější, tím více plane a ze světa odhaluje. Nemá v díle zaznamenávat svět nastavením zrcadlové plochy, ale má svět zaznamenávat už změněný tím, že je ozářen jeho vlastním vnitřním světlem. Romantický umělec nezviditelňuje pouze svět, ale také své city. Je posuzován i podle toho, jak silné emoce se v něm odehrávají a do jaké míry je dokáže vtisknout do svého díla. Dílo, které hovoří o citu, který autor při tvorbě ve skutečnosti nepociťoval, je bráno jako podvod. Na umění je kladen požadavek, aby bylo upřímné a autentické. Necení se chladná promyšlenost, ale spontánní vyjádření autora. Cíl obrazu není v zobrazení viditelného světa, ale prostřednictvím tohoto zobrazení umožnit divákovi nahlédnout do samotné duše autora. Do popředí

---

<sup>148</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 327-329. ISBN 978-80-7485-231-2.

<sup>149</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 330. ISBN 978-80-7485-231-2.

zájmu se dostává osobní život autora a okolnosti, za jakých dílo vzniklo.<sup>150</sup> Ale především je pro romantismus hodnotné pouze to, co je originální.<sup>151</sup>

## 5.4 Dědictví romantismu

Podle Gombricha je moderní éra umění stále pod vládou romantických postojů. Moderní umělec je pokračovatelem romantické tradice. V tomto ohledu s ním souhlasil i například nizozemský filozof Maarten Doorman. Moderna stále klade důraz na osobnost umělce a živí romantický mýtus o geniálním umělci. Svědčí o tom množství dokumentů a biografie zaměřených na umělcovu osobnost. V umění se stále hledá autentické sebevyjádření autora a tradice se označují za laciné triky.

Avšak představa umění jako autentického sebevyjádření autora je velmi problematická a ve své podstatě nemožná. Moderní koncept sebevyjádření je založený na tom, že naše „já“ je schopno býti nezávislou entitou. Že naše „já“ se dokáže vyjadřovat autenticky a zcela svobodně. Avšak poznatky o lidské osobnosti ukazují, že ono „já“ je velmi proměnlivá entita. Tvaruje se podle sociálních rolí, které v životě zaujímáme, a to nejenom povrchně jako dodržováním určitého dekora, ale i vnitřním nastavením. Přirovnání přirozenosti člověka k chameleonovi je velmi trefné, jelikož „já je interaktivní a dramaturgické.“<sup>152</sup> Interaktivní, protože naše osobnost je utvářena interakcemi s druhými a dramaturgické, protože se projevuje právě v těch rolích, které přijímáme a hrajeme. Americký psycholog Erving Goffman ve své práci píše, že „já“ je vlastně role, kterou dobrovolně hrajeme před svým publikem a volíme si jinou roli před partnerem, kolegy nebo různými přáteli. Tolik, kolik máme různých obecenstev, tolik máme i svých „já“. Britský filozof Colin McGinn píše, že ono pravé „já“, narozdíl od rozšířené představy, neexistuje, a osobnost přirovnává k nošením šatů, které také svobodně volíme do určité míry podle očekávání publika. V jakékoli situaci hrajeme roli, kterou pečlivě volíme. Role, kterou vnitřně nazýváme svým pravým „já“,

---

<sup>150</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 330-334. ISBN 978-80-7485-231-2.

<sup>151</sup> GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vydání druhé. Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. 376 stran, s. 307. ISBN 978-80-257-3031-7.

<sup>152</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 335. ISBN 978-80-7485-231-2.

autentickým jádrem naší podstaty, je pouze role, kterou hrajeme nejdéle nebo nejlépe, jelikož nejvíce odpovídá našim schopnostem.

Autenticita v umění nemůže existovat, jelikož jde proti přirozenosti člověka, který zcela autentický nikdy být nemůže. Tudíž koncept autentického sebevyjádření skrze dílo je mylný. Umělec vždy bude zaujímat roli vůči svému publiku a rozhodovat, co vyjádří a co ne. Tedy pokus o autenticitu bude nakonec vždy jen manifestací jednoho z „já“. Umění je kalkul. Od dob romantismu se žene za přeludem.<sup>153</sup>

I když Gombrich hovoří o moderní éře, mám pocit, že toto prodloužené období romantismu je aplikovatelné i v dnešním kontextu. Musím se přiznat, že ve své praxi často mluvím o autenticitě a ve svých dílech jí hledám. A nejsem zdaleka jediný. Vnímám, že je v českém tanečním prostředí autenticita skloňována všemi pády. Podle mého názoru, i když jde o pronásledování fata morgány na obzoru, nemusí to být vždy výprava zbytečná. I když autenticita ve svém tradičním pojetí neexistuje, pátrání po ní může přivést autora do oblastí, do kterých by se jinak sám nevydal. Vnímám, že poznatky této práce mohou pro aktivní tvůrce vyvolat až existenciální otázky, neboť boří některé rétoriky, které si taneční svět osvojil. Podle mého názoru jsou tyto poznatky důležité pro další vývoj tance, avšak je nebezpečné je brát příliš dogmaticky. Neboť i když lze říci, že neexistuje ani originalita, ani autentičnost a ani nic takového, jako pohled nevinného oka, není marná snaha se o nalezení pokoušet. Neboť tento směr může být v něčem obohacující. Problematická jsou díla, která jsou na této fata morgáně celá postavena, jelikož nemohou nikdy uspět a uspějí-li, pak jen z důvodu trendu.

#### **5.4.1 Vlastní úvaha o autenticitě**

Autenticita je v tanci fenoménem. V dnešních textech taneční kritiky o dílech současného tance na tento pojem často narážím. Je jasné, že autenticita je i dnes velmi populární. Je okouzlující, neboť boří tradiční zeď mezi realitou a uměním. Oslovuje tím také naše prastaré rituální já, které v každém z nás stále dříme, ať si to připouštíme či nikoliv. Moje poslední choreografická díla také silně uvažovala nad tímto pojmem a snažila se využívat nástrojů autenticity, ale i opačné neautenticity. Jelikož jsem těžko přijímal koncept neexistující autenticity, začal

---

<sup>153</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 333-336. ISBN 978-80-7485-231-2.

jsem formulovat svou vlastní úvahu, i když s těmito Gombrochovými myšlenkami, opřenými o sociologická bádání, souhlasím. Podle mého názoru autenticitu v umění stále můžeme nalézt. Důležité ale je, kde ji budeme hledat. Souhlasím, že autenticita jako vlastnost člověka nebo lidská činnosti neexistuje, ale autenticita jako přiřazená vlastnost, chápána jako výsledek interpretace pozorovatele, podle mého názoru existuje. Nenalezneme jí tedy v jakémkoli sebevyjádření vysílatele, ale v interpretaci přijímatele. Autenticita v umění má nejspíš nejbližší k iluzi. Iluze by se dala zjednodušeně popsat jako nesprávná interpretace. Je založena na rozporu mezi informací, kterou vysílá odesílatel, a její interpretací přijímatele. Jestli umění chce tedy stále operovat s tímto fenoménem, musí podle mého názoru přestat hledat autenticitu u tanečníka nebo autora choreografie, což se často děje. Je třeba ji chápat jako dojem. Neexistuje v podobě pravosti, ale v podobě věrohodnosti. Dnešní doba často zapomíná, že umění je „hra na jako“, ve které hraje prim právě nástroj iluze. Tanečník tedy může na jevišti působit autenticky, i když jeho akce nikdy autentická být nemůže. Vždy bude zastávat nějakou roli, která se řídí nějakým svým účelem a postojem, který zaujímá vůči publiku. To nemění nic na faktu, že vše nasvědčuje tomu, že romantická představa uměleckého sebevyjádření je mylná.

## 5.5 Gombrichova odstředivá teorie

Všechny tyto vyjmenované teorie podle jejich rozdílné funkce spojuje jejich směr, který začíná u umělce a pokračuje k dílu. Gombrich tento směr nazývá odstředivým a přichází s vlastní teorií uměleckého výrazu, kterou v opozici nazývá *teorií dostředivou*. Touto teorií neneguje předešlé koncepce, ale spíše je rozšiřuje tím, že si z každé něco přebírá. Odstředivá teorie proudí zevnitř ven. I v dnešní době je představa uměleckého procesu taková, že umělec vyjadřuje skrz své dílo nějaké emoce, které celý proces odstartovaly. Celý proces začíná v nitru umělce, který se pak rozhodne vyjádřit se skrze tvorbu a přenést tak tyto pocity na publikum.<sup>154</sup>

Gombrichova dostředivá teorie vykresluje opačný směr tohoto procesu. Podle ní to nejsou emoce, co stojí na počátku, ale výrazové prostředky, které až tyto emoce u jakéhokoli umělce spouštějí. Tento postup je v souladu s James-Langeho *teorií*

---

<sup>154</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 336-339. ISBN 978-80-7485-231-2.

*emocí*<sup>155</sup> zformulovanou na konci 19. století, která převrátila tradičně vnímaný vztah emoce a jejího příznaku nazývaný jako *teorie exprese*. James a Lang vyvrací, že by symptomy emocí byly jejich důsledkem, ale popisují je jako jejich příčinu. Posloupnost emocí a jejich symptomů *teorie exprese* tedy otáčejí: „Jsme smutní, protože pláče.“<sup>156</sup> Podle této teorie nejprve cítíme nějakou fyzickou reakci, kterou pak následně interpretujeme jako určitou emoci. Fyziologická reakce následuje přímo po vnímání. To vytváří nějakou fyziologickou změnu. Například, že se nám rozbuší srdce strachem. Tento pocit změny potom interpretujeme jako emoci. Emoce je tedy závislá na fyzické reakci těla.

Tento opačný vztah emocí a fyzické změny těla podle Gombricha přirozeně objevili umělci dávno před psychologii. K ovládnutí řemesla herce patří schopnost umět si navodit požadované emocionální rozpoložení. Podobně jako tanečník, řečník nebo hudebník. V dostředivé teorii spouštějí emoce v umělci až výrazové prostředky, neboť jsou to první, co má umělec k dispozici. Básníkovy pocity podněcuje jazyk. Je jeho výrazovým prostředkem. Básník nemůže dát výraz emoci nebo pocitu, pro který jeho jazyk nemá výraz. Z toho důvodu básníková role nemůže spočívat v pouhém hledání výrazů v jazyce, který by jeho pocity vystihl. Mikš píše, že „Gombrichův přítel, anglický kritik a básník Ivory A. Richards, často zdůrazňoval, že tím, co inspiruje básníka, je právě jazyk, který mu nabízí prostředky, s jejichž pomocí své pocity či myšlenky formuje do uměleckého výtvoru.“<sup>157</sup>

Nutno však podotknout, že výsledky James-Langeho *teorií emocí* a i způsoby, které badatelé použili, byly již z velké části zpochybněny. Například *Cannon-Bardova teorie emocí*<sup>158</sup> z roku 1920 přímo tuto teorii vyvrací a prostřednictvím neurobiologických poznatků předpokládá, že fyziologické změny a emoce probíhají současně, a nikoliv jako reakce v jakémkoli pořadí. I přesto však *James-Langeho teorie emocí* kritiku ustála a pouze byla přeformulována. Svou důležitost má dodnes. Objevily se důkazy, které části její teze stále podporují. I když se nedá koncept převráceného vztahu fyzické změny a emoce zcela přijmout, i další

---

<sup>155</sup> Někdy uváděná také jako *Periferní teorie emocí*. Autory jsou americký psycholog William James a dánský fyziolog Carl Lang.

<sup>156</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 338. ISBN 978-80-7485-231-2.

<sup>157</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 339. ISBN 978-80-7485-231-2.

<sup>158</sup> Autoři jsou americký fyziolog Walter Cannon a americký psycholog Philip Bard.

výzkumy dokazují, že emoce je ovlivňována fyzickou reakcí těla. Také existují případy, kdy opravdu fyziologická reakce spouští emoci. Jde o různé panické poruchy a fobie.<sup>159</sup>

K podobnému závěru inklinuji i ohledně celé Gombrichovy *dostředivé teorie emocí*. Podle mého názoru ji nemusíme prohlásit za neplatnou, ale některé části vzbuzují podezření. Na druhou stranu některé rysy jsou platné, a proto stojí za pozornost. Souhlasím, že umělcova emoce může vzplanout výrazovým prostředkem a že se tak často děje. Ale s absolutní negací odstředivého směru bych byl opatrný. Myslím, že umělec může v některém případě hledat výrazové prostředky až pro vyjádření emoce, kterou v sobě předtím objevil. Každý umělec je prvně člověkem a člověk je emoční bytostí. Je však pravda, že každá emoce, kterou chce umělec vyjádřit, musí projít sítí výrazových prostředků. Tento proces emoci zásadně změní. Pro to, aby byla jakákoliv emoce vyjádřena, musí pro ni být pojmenování anebo výrazový prostředek daného jazyka umění. Proto každé téma autorského díla je v procesu artikulováno danými nástroji. I přesto mi však totální zavržení *teorie expresivismu emocí* v umění přijde příliš brutální. Je však možné, že jsem jen v zajetí současných dogmat, které mi brání přijetí očividné pravdy.

Možná i proto Mikš následně Gombrichovu teorii přibližuje prostřednictvím myšlenek ruského hudebního skladatele Igora Stravinského sepsaného v jeho *Hudební poetice*. Stravinski v ní introspektivně rozebírá proces tvorby, který je jeho slovy velmi těžko polapitelný. Jeho myšlenky souzní s *dostředivou teorií emocí*. Neguje citové vzrušení jako spouštěče tvůrčí představivosti, protože inspirace i přes její důležitost není podle něho podmínkou k celému procesu, ale pouze druhotným jevem. Podmínkou k tvůrčímu procesu je chuť k tvorbě, která je živena vidinou objevu a dosažení cíle. Inspirace v podobě emoce je pak jen reakce na zápolení s problémy, které proces tvorby přináší. I Stravinski tedy umísťuje emoci v procesu tvorby až na samotný konec řetězce. V jeho popisu je jako první chuť k tvorbě. Následuje hledání výrazových prostředků. A až nakonec přichází emoce prostřednictvím umělcova zápolení s materiálem. Proces tvorby je v jeho

---

<sup>159</sup> CHERRY, Kendra. Co je James-Lange teorie emocí?. ReoVeme [online]. [cit. 2023-03-29]. Dostupné z: <https://cs.reoveme.com/co-je-james-lange-teorie-emoci>.

pojetí jako hrabání se v zemi poháněné vidinou objevu. Každá překážka, na kterou v zemi narazí, zmobilizuje umělcovu tvůrčí sílu a přinese emoci.<sup>160</sup>

---

<sup>160</sup> MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran, s. 339-340. ISBN 978-80-7485-231-2.

## 6 Principy výtvarné kultury v současném tanci

Umění je hluboce zakořeněno v našem světě a ve způsobu, jak v něm fungujeme. Je naprosto přirozenou součástí lidské kultury a jeho principy jsou v lidském životě všudypřítomné. Umění a jeho principy nejsou totiž něčím, co by bylo uměle vymyšleno a bylo tedy poplatné jen místům, jako jsou divadla a galerie. Principy, se kterými pracuje umění, vychází z přirozených principů našeho vědomí, které byly vyvinuty pro naše přežití. Uměním byly pouze využity. I z toho důvodu jsem přesvědčen, že principy výtvarné kultury, které jsem v této práci vylíčil, jsou převážně poplatné i tanci. Gombrich popsal dějiny umění jako:

„[...] výrobu univerzálních klíčů otevírající záhadné zámky našich smyslů, k nimž původně měla klíč jen sama příroda. Jsou to zámky složité, které reagují jen tehdy, nastaví-li se napřed různé šrouby a současně se pohne určitým počtem západek. [...] Jakmile se dveře otevřou, jakmile klíč dostal tvar, je ovšem snadné výkon zopakovat. Další osoba pak už nepotřebuje zvláštní znalosti, stačí jí schopnost okopírovat předchůdcův univerzální klíč.“<sup>161</sup>

Jsou-li tedy dějiny umění přehledem historického vývoje těchto klíčů, pak podstata jakéhokoli umění musí být o hledání a odemykání zámku vědomí. Klíče objevené například malbou jsou přenosné na všechny druhy umění, kterým to jejich médium a omezenost možností dovolí. Tyto klíče nebyly stvořeny pro daný umělecký obor, ale pro *diváka* daným uměleckým oborem. Divák v divadle, galerii nebo v kině je stále člověkem se stejnými mechanismy kognitivních funkcí. V dějinách umění je mnoho principů, které byly postupem času osvojeny více druhy umění. Tanec je, stejně jako výtvarné umění, uměním vizuálním. Má mnoho stejných rysů a primárním smyslem pro jeho vnímání je v obou případech zrak. Například Viktor Čech píše, že tanečník je při svém vstoupení především obrazem.<sup>162</sup> Výtvarné umění řešilo velmi podobná témata jako tanec, avšak některá teoreticky mnohem lépe podchycuje. Velmi dobře mapuje principy vizuálního umění a dokáže je vědecky popsat ve vztahu k lidskému vědomí. Proto stojí tyto principy výtvarné kultury pro taneční obor za pozornost, jelikož mnohé jsou poplatné i tanci. Když jsou tyto principy již popsány, proč se nenatáhnout pro již zformulovaný klíč, i když

---

<sup>161</sup> GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vydání druhé. Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. 376 stran, s. 291. ISBN 978-80-257-3031-7.

<sup>162</sup> ČECH, Viktor. *Choreografický moment v současném umění*. V Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2018. 99 stran, s. 46. ISBN 978-80-7561-147-5.

se momentálně nachází v sousední umělecké disciplíně. Teorie umění nám dokazuje, že z podstaty umění jsou hranice mezi těmito obory rozostřené a jednotlivé obory jsou velmi provázané. Všimám si, že vizuální principy migrují do tanečního světa čím dál více. Avšak myslím, že využívání těchto principů je většinou intuitivní. Intuice má určitě velký význam pro každého umělce a neměla by být z umění nikdy vymýcena, ale troufám si tvrdit, že tanec s přemírou intuitivního jednání občas zapomíná, že umění je také stále vědou. Mám pocit, že často nehlasitější názory choreografů v našem prostředí patří oné intuici, která je většinou nepodložená jakýmkoli vědeckým zjištěním. A to i v odbornějších diskuzích a rozhovorech. Proto bych si přál, aby taneční myšlení dokázalo své, často intuitivní, postoje také více vědecky a kriticky zhodnotit. Věřím, že pro každého umělce, který pracuje s vizualitou, tedy i pro tanečního umělce, je přínosné znát principy výtvarné a vizuální kultury.

## **6.1 Zásadní Dimitris Papaioannou**

Principy výtvarné kultury migrují do světa současného tance. Často jsou však využívány bez teoretické znalosti a pracuje se s nimi převážně intuitivně. To však neplatí pro řeckého choreografa Dimitrise Papaioannou, který nedávno uhranul svět. Jeho napojení a hluboká znalost vizuální a výtvarné kultury jsou v jeho dílech naprosto zřejmé, jelikož pochází původně z výtvarné kultury a choreografii se začal věnovat až následně. V jeho dílech je vztah mezi tancem a vizualitou naprosto čistý, i když někdo může mít námitky ohledně proporcionality tohoto vztahu. Jeho myšlenky o tanci a o choreografii zformulované v nespočtu rozhovorů a autobiografických textů nejsou v rozporu snad s žádným z principů, který jsem doposud v práci popsal. Jeho tvorba je důkazem toho, jak přínosné mohou být pro tanec znalosti sesbírané dějinami výtvarné kultury. Papaioannou je ve své podstatě výtvarný umělec, který osvojováním choreografických principů z výtvarného světa přešel do světa fyzického divadla a současného tance, který jeho hybridní formu přijal. Jeho forma tvorby je velmi často založena na referencích na světoznámá výtvarná díla. V rozhovorech často zmiňuje jak podstatná je role diváka a proto nelpí na přesných interpretacích jeho scén a na prožívání dané emoce tanečnický, jelikož divadlo je jeho slovy „fake“. Dalo by se říci, že vyměnil plátno za jeviště, kde plně uplatňuje poznatky získané z výtvarné kultury. Svůj jazyk staví převážně na objevech výtvarné a vizuální kultury. Využívá například principů rámování a jeho signifikantním znakem jsou bravurně zkonstruované iluze, které jsou mnohdy založeny na jednoduchém principu.

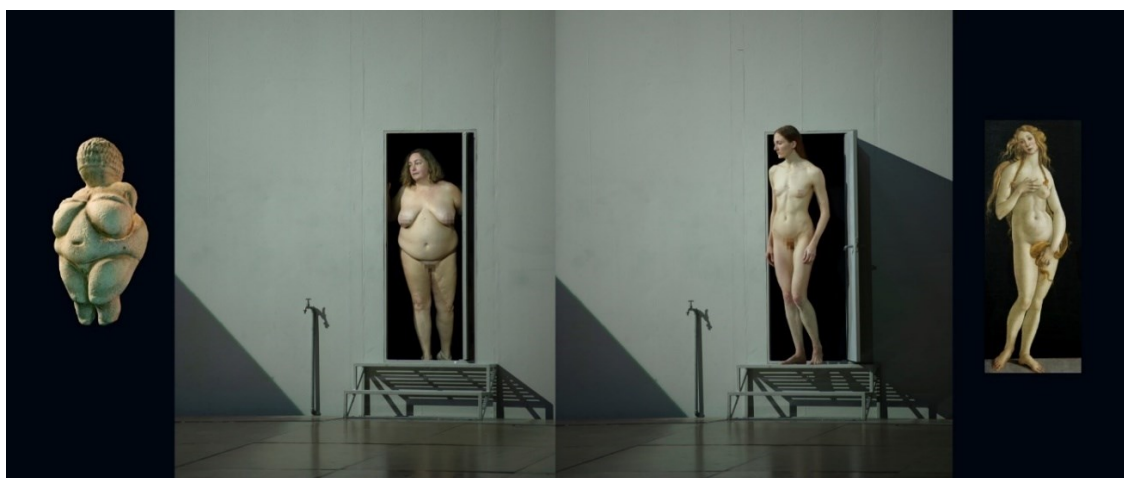
V těchto iluzích se plně spoléhá na principy divákova vědomí. Je srozumitelný, jelikož využívá tradici výtvarného umění, i když ji někdy přetavuje do současné podoby. Jeho díla mají často atmosféru oživlého muzea historie umění, ale podle mého názoru dokáže skvěle udržet balanc mezi novým a tradičním a tím neztrácí na srozumitelnosti. Také jsem si všiml, že jeho užití nahoty na scéně, která je u něho velmi častá, není nikterak pobuřující, a to ani v českém prostředí. Je to z důvodu, že Papaioannou neobrací nahotu k fyzickému tělu, ale k obrazům těla. A na nahá těla jsme v kontextu výtvarné kultury zvyklí. Proto nám jeho užití nahoty připomíná spíše dokonale zpracované mramorové sochy a krásné výjevy obrazů než lidské tělo. Jistě si je toho vědom a uzpůsobuje tomu i výběr tanečníků.



28 Vlevo Kritios Boys (po r. 480 př.n.l), fotograffie Adonis Kosmadakis, vpravo Transverse Orientation, choreografie Dimitris Papaioannou, fotografie Julian Mommert



29 Vlevo Herkules a býk, černofigurový styl, vpravo Transverse Orientation, choreografie Dimitris Papaioannou, fotografie Julian Mommert



30 Po stranách Willendorfská Venuše (mladší paleolit) a Zrození Venuše, Sandro Botticelli (kolem r. 1490), uprostřed Transverse Orientation, choreografie Dimitris Papaioannou, fotografie Julian Mommert

V jenom z rozhovorů se zmiňuje o dvou přístupech obrazového narativu:

„V nejnovějším projektu [Transverse Orientation] jsem se k tomuto světlému pozadí vrátil. Není to příliš obvyklé, v divadle jsme zvyklí na černé pozadí, a touto změnou se kompletně proměňuje kvalita obrazu. Postavy na světlém pozadí jsou lépe rozeznatelné a způsob, jak se věci dějí, [je] tak kompletně jiný. Když jsou postavy výrazně osvětlené, nefunguje takzvané mystérium tmy (mystery of darknes). [...] Italové tomu říkají chiaroscuro (šerosvit) podle Carravaglia. Znamená to úplně jiný způsob kompozice, konstrukce, než když jsou jasné body na tmavém pozadí. Jsou to naopak siluety na bílém papíru – a to znamená úplně

jinou vizuální kvalitu. Tedy jde o dva úplně jiné přístupy k obrazovému narativu.“<sup>163</sup>

Přístupů obrazových narativů pro tanec bude patrně víc, avšak tyto dva, které Papaioannou v rozhovoru zmínil, jsou nejčastější a daly by se považovat za základní rozdělení. Taneční dílo je většinou umístěno na bílé pozadí (white box), nebo na černé pozadí (black box). Black box je určitě nejčastější. Papaioannou si uvědomuje, že toto umístění není pouhým pozadím, nýbrž mění celou obrazovou kvalitu a měla by té kvalitě tedy odpovídat i celá konstrukce kompozice. Light design v black boxu je pak velmi podobný principu šerosvitu. Vidím velmi často jak na tento fakt umělci zapomínají a nechtěně pak nasvěcují více zeď než samotného tanečníka.

## 6.2 Rückenfigur

Z důvodu limitovaného rozsahu této práce jsem vybral pouze jeden modelový příklad, jak tanec pracuje s výtvarnými principy, a poukázal na něj v Papaioannových dílech, jelikož jeho použití těchto principů je čisté, a proto je ideální ukázkou. Kompozice Rückenfigur je přesně takovým principem, který z malby zmigroval snad do všech vizuálních oborů. Rückenfigur neboli „postava zezadu“ je kompoziční přístup v malbě, fotografii nebo filmu.<sup>164</sup> Jedná se o kompozici, která je rozvržena tak, že v přední části obrazu je zobrazena postava, která je k pozorovateli otočena zády. Pozorovatel tedy nevidí její tvář. Často bývá postava i pouhou siluetou. Postava hledí na prostor rozprostírající se před ní, který ze stejného úhlu vidí i pozorovatel. Nejvíce je tato kompozice spjatá se jménem Caspar David Friedrich, který tím, že se k tomuto tématu stále vracel, tuto kompozici v 19. století popularizoval.<sup>165</sup> Nebyl však první, kdo tuto kompozici použil. Jako jedno z prvních děl, kde kompozice byla použita, je považována Giottova freska *Lamentation of Christ* ze 14. století. Giotto zde v popředí obrátil dva truchlící k pozorovateli zády a zajistil tak obrazu hloubku. Dnes už tento motiv překročil hranice výtvarné kultury a je používán napříč všemi vizuálními médii.

---

<sup>163</sup> Taneční zóna: revue současného tance, fyzického divadla a performing arts. 25. Praha, 2021. 101 stran, s. 33. ISSN 1213-3450.

<sup>164</sup> Rückenfigur. *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-8-17]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/R%C3%BCckenfigur>

<sup>165</sup> Rückenfigur. *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-8-17]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/R%C3%BCckenfigur>



31 *Wanderer above the Sea of Fog*, Caspar David Friedrich, 1818



32 *Lamentation of Christ*, Giotto, 1306

### 6.2.1 Vznik

Rückenfigur je výsledek romantické snahy zrušit tradiční bariéru mezi pozorovatelem a obrazem. V té době se umělecké dílo snažilo všelijak pozorovatele nalákat přímo do útrob uměleckého díla a zrušit tak bariéru klasické éry, která měla pozorovatele chránit před obrazovou iluzí. Václav Hájek uvádí: „Renesanční teoretici jako třeba Leon Battista Alberti kladli důraz na ohraničení obrazu reálným i konceptuálním rámem, který měl chránit diváka před falší a mocí obrazové iluze.“<sup>166</sup> Naproti tomu romantičtí autoři chtěli přenést pozorovatele přímo do dění uměleckého díla a naplno ho jemu vystavit. Postava v Rückenfigur funguje jako jakýsi avatar, do kterého se pozorovatel může (a měl by) přenést a ocitnout se tak přímo v atmosféře obrazu. Z toho důvodu této figuře chybí tvář. Od pozorovatele se očekává, že do těchto schválně zatajených rysů si dosadí rysy své vlastní a svou identitu. Postava je tedy nádobou, do které se může pozorovatel vlít. Snahu vtáhnout pozorovatele do středu uměleckého díla nenalezneme pouze ve výtvarném umění. Ze stejných důvodů v literatuře v době romantismu začala být používána ich-forma. I tady se tak bortí tradiční odstup čtenáře od vyprávěného příběhu a identita čtenáře se přenáší do hlavní postavy příběhu, okolo které se celý příběh odehrává. Čtenáři je tedy navozena iluze, že to on sám je hlavní postavou příběhu a celý příběh prožívá.



33 *Figura en una finestra*, Salvador Dalí, 1925

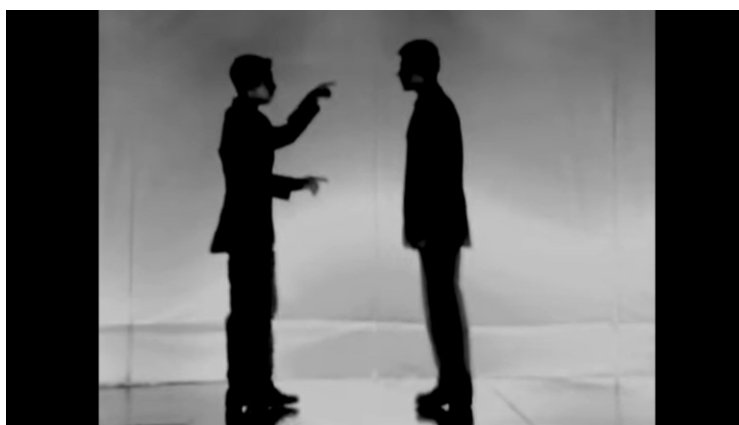
---

<sup>166</sup> HÁJEK, Václav. *Jak rozpoznat odpadkový koš: eseje o stereotypch ve vizuální kultuře*. V Praze: Labyrint, 2011. Labyrint fresh eye. 148 stran, s. 32-34. ISBN 978-80-87260-31-9.

Bezpečně můžeme tvrdit, že princip Rückenfigur se rozšířil i do světa pop kultury. Například všemožní superhrdinové, jako jsou Batman, Cat woman, Spider man a mnoho dalších, mají jako součást své hrdinské vizáže masku, která jim zakrývá obličej.<sup>167</sup> Tímto zakrytím tváře se divák opět může ztotožnit s postavou a film ho tak může vtáhnout přímo do jeho dění. Stejně to funguje i v pornografické produkci určené heterosexuálním mužům. V těchto produkcích není mužskému aktéru snímána tvář. Největší pozornost je věnována ženské aktérce a její obličej je snímán často. Mužský aktér zde opět funguje jako avatar, do kterého se může divák vtělit.<sup>168</sup> Nebylo-li by tomu tak, mohl by tento průmysl mužského aktéra v produkcích vynechat.

### 6.2.2 Rückenfigur v choreografické kompozici

Jelikož v tanci se výrazně pracuje s kompozicí, která se často (nemusí být pravidlem) mění a vyvíjí, je to s principem Rückenfigur komplikovanější. Málokdy jsou tak vytvořeny celé scény, spíše se jedná o momenty. Já si myslím, že tanec tento princip intuitivně přetavil tak, aby mohl využít působení této kompozice na diváka, ale aby neparalyzovala kompozici zcela na jedno místo. Například Dimitris Papaioannou v jednom ze svých děl vyřešil toto vytvořením scény v negativu tím, že umístil duet před podsvícený horizont. Vytvořil tak jakýsi 2D černobílý svět, kde postavy jakoby zbavil znaků a symbolů jejich identit. Tento duet by se dal považovat za duet dvou Rückenfigur postav.



34 Dimitris Papaioannou, *Song of 99*, 1999

---

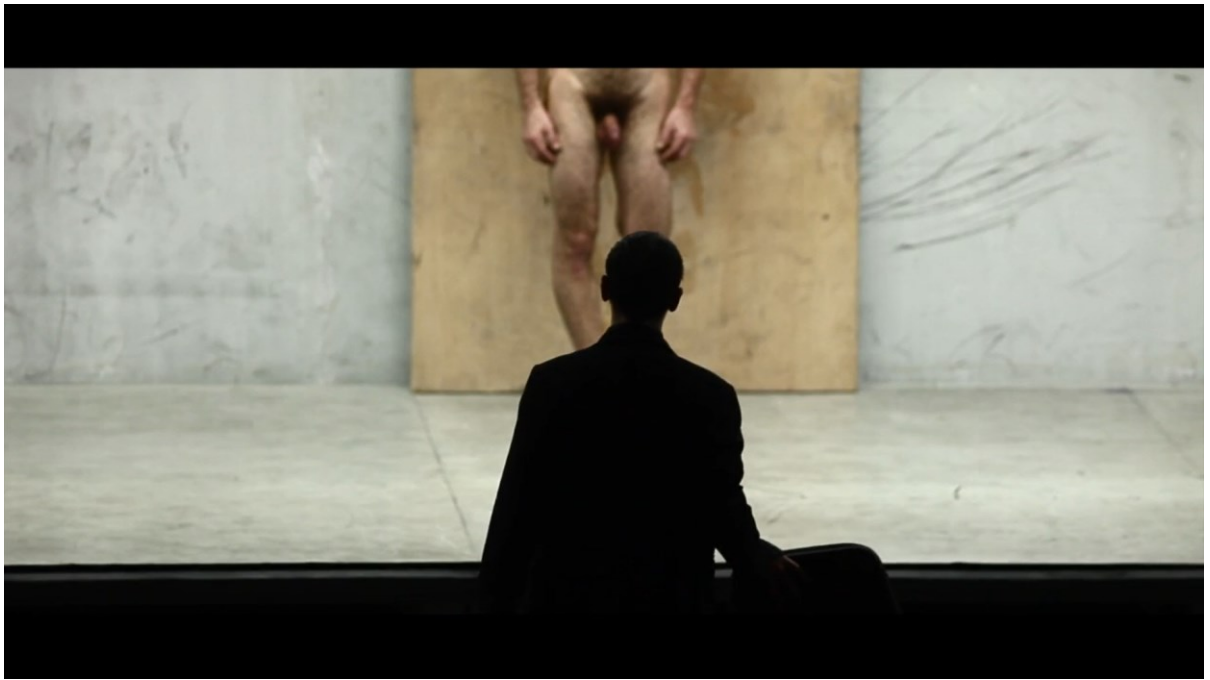
<sup>167</sup> HÁJEK, Václav. *Jak rozpoznat odpadkový koš: eseje o stereotypech ve vizuální kultuře*. V Praze: Labyrint, 2011. Labyrint fresh eye. 148 stran, s. 32-34. ISBN 978-80-87260-31-9.

<sup>168</sup> HÁJEK, Václav. *Jak rozpoznat odpadkový koš: eseje o stereotypech ve vizuální kultuře*. V Praze: Labyrint, 2011. Labyrint fresh eye. 148 stran, s. 32-34. ISBN 978-80-87260-31-9.

Myslím, že i s touto kompozicí souvisí Papaioannouova tendence stylizovat mužské tanečníky tak, aby vypadali jako jeden a ten samý tanečník. Pozorováním tanečníků, kteří vypadají jako jeden, jako by ztráceli svou vlastní identitu. Z mého subjektivního pocitu jako by se pak stávali těmi zmíněnými avatary, i když zrovna kompozičně neodpovídají rozvržení kompozice Rückenfigur. Myslím, že v takovém případě tanečníci alespoň zčásti působí na diváky podobně jako postava v Rückenfigur kompozici. Jeden z kostýmů, který tento dojem ještě umocňuje a který Papaioannou často používá, je černý pánský oblek, nebo alespoň černé oblekové kalhoty a černé sako. Tento kostým má moc tělo do určité míry unifikovat a do jisté míry danou postavu přiblížit jakémukoli muži, jelikož většina mužů má zkušenost s tím, že byli takto někdy oblečeni. Navíc takový kostým do jisté míry smývá některé rysy a při správném nasvícení dokáže vytvořit siluetu postavy bez jeho individuálních rysů, i když se v obleku skrývá tanečník se svou vlastní identitou a vlastní stavbou těla.



*35 INK, Dimitris Papaioannou, 2020, fotografie Julian Mommert*



*36 Primal Matter, Dimitris Papaioannou, 2012, fotografie Nikos Nikolopoulos*



*37 Transverse Orientation, Dimitris papaioannou, 2021, fotografie Julian Mommert*

## Závěr

Výtvarná kultura přináší další úhel pohledu na umění obecně. S ní přichází i další osobnosti, které svým komplexním přístupem přispívají k pochopení jazyka umění. Mnohé poznatky výtvarné a vizuální kultury jsou platné i v tanečním umění. Představují důležitý zdroj informací, které jsou klíčové k pochopení komunikace tance, která se odehrává prostřednictvím vidění. Vidění je jedním z důležitých nástrojů této komunikace. Seznámení se s jeho mechanismy dovolí jakémukoli umělci pracujícímu s vizuálním médiem efektivněji směřovat divákovu interpretaci. Tato interpretace bude vždy ovlivněna subjektivními faktory. Umělec do jisté míry nemá žádné absolutní nástroje k přesvědčení každého diváka o té jediné správné možnosti interpretace. A to je v pořádku. Interpretace bude vždy na divákovi. Čím víc bude ale předávaná zpráva artikulovanější, tím větší bude šance, že bude zpráva předána správně. V této komunikaci výtvarné umění vynalezlo mnoho nástrojů, které jsou velmi efektivní. Jakékoli vizuální působení není tolik o tom, co vidíme, ale o tom, jak o viděném přemýšlíme. Náš pohled na svět je zákonitě zaujatý. K vnímání umění používáme stejné mechanismy jako k vnímání každodennosti. Umění z ní vychází a v tomto vztahu se navzájem neustále ovlivňují. Při tvorbě umění využíváme podobné mechanismy jako při jeho interpretaci. Poznatky výtvarné kultury boří některé vžité koncepty a představy o fungování umění, které jsou poměrně silně vepsány do rétoriky tvůrců, choreografů, ale v některých případech i do názorů laické veřejnosti. Na druhou stranu dokazují, že některé principy, které jsou dnešní uměleckou scénou občas chápány jako příliš tradiční a umělci se jim proto snaží vyhnout, plní vždy podstatnou roli a vypadá to, že nějakou roli budou v umění zaujímat vždy. Poznatky výtvarné kultury tak rehabilitují některé pojmy, které bývají i choreografy mé generace někdy užívány s pejorativním nádechem. Dějiny umění jsou efektivním nástrojem pro pochopení celé povahy umění, jeho neustále se měnící postavení ve společnosti, měnící se nároky na umělce ale i na diváka. Postupně objevuje nové mechanismy, které jsou ale vždy poplatné cíli, které umění v daný okamžik zaujímá. Každým tímto objevem umění také zákonitě něco ztrácí. I proto stojí dějiny výtvarné kultury za pozornost.

Téma, které touto prací otevírám, je rozsáhlé a bádání o vizualitě tance a spojitosti mezi výtvarným uměním a tancem je jistě více celoživotním úkolem než tématem, které by bylo možné pojmout během magisterského studia. I přes to, že jsem v práci popsal mnohé principy sloužící jak pro obecné pochopení rysů umění, tak

čistě pro praktické zacházení s vizualitou, mnoho principů, které jsem ve výtvarném umění vypátral, se do práce z důvodu zachování její srozumitelnosti nevešlo. Je jasné, že i přesto jde stále jen o špičku ledovce a v hlubinách je ještě mnohem víc poznatků čekajících na probádání. Navíc je i mnoho linií, jakými lze toto téma ohledávat.

## Seznam použité literatury:

BERGER, John, Sven BLOMBERG, Chris FOX, Michael DIBB a Richard HOLLIS. *Způsoby vidění*. V Praze: Labyrint, 2016. Labyrint fresh eye. 149 stran. ISBN 978-80-87260-78-4.

ČECH, Viktor. *Choreografický moment v současném umění*. V Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2018. 99 stran. ISBN 978-80-7561-147-5.

GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Argo, 1997. 683 stran. ISBN 80-7203-143-0.

GOMBRICH, E. H. *Smysl pro řád: studie o psychologii dekorativního umění*. Přeložil David VICHNAR. Praha: Argo, 2021. 478 stran. ISBN 978-80-257-3695-1.

GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vydání druhé. Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. 376 stran. ISBN 978-80-257-3031-7.

GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007. 216 stran. ISBN 978-80-200-1519-8.

HÁJEK, Václav. *Jak rozpoznat odpadkový koš: eseje o stereotypch ve vizuální kultuře*. V Praze: Labyrint, 2011. Labyrint fresh eye. 148 stran. ISBN 978-80-87260-31-9.

MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran. ISBN 978-80-7485-231-2.

MIRZOEFF, Nicholas. *Jak vidět svět*. Přeložil Andrea PRŮCHOVÁ HRŮZOVÁ, přeložil Jan J. ŠKROB. Praha: ArtMap, 2018. 372 stran. ISBN 978-80-906599-5-7.

PETRÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha: Herrmann, 2009. 201 stran. ISBN 978-80-87054-18-5.

Taneční zóna: revue současného tance, fyzického divadla a performing arts. 25. Praha, 2021. 101 stran. ISSN 1213-3450.

## Internetové zdroje:

Archeolog amatér rozlouskl tajemství jeskynních maleb. Objevil kalendář doby ledové. TechSvět [online]. 7. 1. 2023, 1 [cit. 2023-02-22]. Dostupné z: <https://techsvet.cz/nejnovejsi-zpravy/archeolog-amater-rozlouskl-tajemstvi-jeskynnich-maleb-objevil-kalendar-doby-ledove/martinazatloukalova>.

CHERRY, Kendra. Co je James-Lange teorie emocí?. *ReoVeme* [online]. [cit. 2023-03-29]. Dostupné z: <https://cs.reoveme.com/co-je-james-lange-teorie-emoci>.

PALUMBO, Jacqui. *The Mysterious Appeal of Art That Depicts Figures from Behind* [online]. [cit. 2021-8-17]. Dostupné z: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-mysterious-appeal-art-depicts-figures>.

Rückenfigur. *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-8-17]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/R%C3%BCckenfigur>.

Teorie mysli: Theory of Mind, TOM. *Wikisofia* [online]. [cit. 2023-04-06]. Dostupné z: [https://wikisofia.cz/wiki/Teorie\\_mysli\\_\(Theory\\_of\\_Mind,\\_TOM\)](https://wikisofia.cz/wiki/Teorie_mysli_(Theory_of_Mind,_TOM)).

WANG, Bowen. Demystification of the "Innocent Eye": Nelson Goodman, Ernst H. Gombrich, and the Limitation of Conventionalism [online]. Trinity College Dublin, Ireland, [cit. 2023-04-02]. Dostupné z: [http://jcla.in/wp-content/uploads/2021/09/JCLA-44.1\\_Spring-2021\\_Bowen-Wang.pdf?fbclid=IwAR0oCFkNEPFsIJIG1vPVj5GoCiLvNZQeYnbSa1320TOMJel0\\_EfNDMnJWJQ](http://jcla.in/wp-content/uploads/2021/09/JCLA-44.1_Spring-2021_Bowen-Wang.pdf?fbclid=IwAR0oCFkNEPFsIJIG1vPVj5GoCiLvNZQeYnbSa1320TOMJel0_EfNDMnJWJQ).