

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Filozofická fakulta

Ústav dějin umění

Bakalářská práce

**Problematika vizuálního vnímání v díle Reného
Magritta**

Vedoucí práce: PhDr. Kateřina Horníčková, Ph.D.

Autor práce: Andrea Vanderková

Studijní obor: Dějiny umění

Ročník: 3.

2019

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracoval(a) samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to – v nezkrácené podobě – v úpravě vzniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných fakultou – elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejich internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne (datum)

.....

(jméno a příjmení)

Poděkování patří především paní PhDr. Kateřině Horníčkové, Ph.D. za vedení mé práce, cenné rady a velkou vstřícnost. Dále bych chtěla poděkovat panu doc. PhDr. Michalovi Šroňkovi, CSc. za poskytnuté materiály, své rodině za podporu během celého studia a svému příteli za technickou pomoc, zájem i trpělivost.

Anotace

Andrea Vanderková

Problematika vizuálního vnímání v díle Reného Magritta

Tato práce poskytuje podrobnou analýzu tří děl Reného Magritta na myšlenkovém pozadí studií vizuální kultury a sémiotiky. Vzhledem k tomu, že se tyto disciplíny na našem území teprve etablují, je první část práce věnována vytvoření teoretického rámce, pro interpretaci Magrittových děl. Kromě této části, věnované obecně problematice lidského vnímání obrazů, se předložená práce věnuje jednak dynamice vztahu slova a obrazu, která ovlivnila Magrittovo dílo, a jednak samotné interpretaci vybraných děl. Na základě interpretace Magrittových děl se snažím osvětlit způsob, jakým si vytváříme názor na zobrazení a jak hodnotíme okolní svět skrze ně.

Klíčová slova

René Magritte, surrealismus, sémiotika obrazu, vizuální kultura, vizuální studia, vizuální komunikace, „čtení“ obrazu, divák, znak, iluze, skutečnost, simulakrum, slova v obraze, vizuální vnímání, zpracování vizuální informace

Annotation

Andrea Vanderková

The Issue of Visual Perception in the Work of René Magritte

This work provides a detailed analysis of three works by René Magritte based on the theoretical background of Visual Culture Studies and Semiotics. Since these disciplines still need to be better established in Czech research, the first part of the thesis is devoted to creating of theoretical background relevant to the interpretation of Magritte's works. In addition to this part aiming at the issue of human perception of images in general, the thesis also deals with the interpretation of selected works and the dynamics of the relation between word and image that had influenced Magritte's work. Based on the interpretation of Magritte's work, I try to illuminate the ways in which we perceive images and evaluate the world through them.

Key words

René Magritte, Surrealism, Semiotics of image, visual culture, Visual Studies, visual communication, image "reading", viewer, sign, illusion, reality, simulacrum, words in images, visual perception, visual information processing

OBSAH

ÚVOD.....	7
1. PROBLEMATIKA VIZUÁLNÍHO VNÍMÁNÍ	9
1.1. VIDĚT A VNÍMAT.....	10
1.1.1. ROLE SMYSLŮ	11
1.1.2. ROLE ZKUŠENOSTÍ.....	14
1.2. CO JE TO OBRAZ?	17
1.2.1. ZOBRAZENÍ	18
1.2.2. ROLE DIVÁKA.....	21
1.2.3. ILUZE	24
1.2.4. SIMULAKRUM.....	26
2. VZTAH SLOV A OBRAZŮ	32
3. MAGRITTOVY VIZUÁLNÍ ZÁHADY	40
3.1. ŽIVOTOPIS	40
3.1. INTERPRETACE VYBRANÝCH DĚL	44
3.1.1. <i>LE FAUX MIROIR</i>	44
3.1.2. <i>LA CONDITION HUMAINE I.</i>	51
3.1.3. <i>LE MASQUE VIDE</i>	57
4. ZÁVĚR	63
5. SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	68
5.1. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	68
5.2. INTERNETOVÉ ZDROJE.....	70
6. SEZNAM OBRAZOVÝCH PŘÍLOH.....	71
7. OBRAZOVÉ PŘÍLOHY	75

Úvod

Hlavním cílem mé práce je interpretace tří děl Reného Magritta ve světle myšlenek, které jimi chtěl sdělit. Důraz je kladen na jejich sémiotickou funkci – na to jakou zprávu v sobě skrývají a jak s námi komunikují. To jsou ostatně přesně ty otázky, které byly pro Magritta stěžejními.¹ Jeho zájem nekončil u výtvarné tvorby, ale rozšiřoval se do oblasti psychologie, filozofie, sociologie a literárních věd. Pokud tedy chceme porozumět jeho dílům, nezbyvá, než rozšířit svůj obzor o otázky z těchto oborů.

K samotnému zkoumání obrazů jsem tak nejdříve vytvořila teoretický podklad, relevantní pro interpretaci Magrittových děl. V první části předkládané práce se tak věnuji psychologickému a filozofickému rozměru zobrazení. Nejdříve se zaměřuji na základní procesy získávání vizuálních informací – vidění a vnímání. Osvětlení této problematiky považuji za základní kámen dalšího uvažování o tom, jak s námi obrazy komunikují. Hlavní otázkou přitom je, jakou roli hrají naše smysly při procesu zpracování vnějších informací uvnitř mozku, a dále, jak se na tom, co vidíme, podílí naše zkušenosti a očekávání. Na to se potom přímo váže stěžejní otázka další podkapitoly - jestliže posuzujeme okolní svět na základě zkušeností, co potom stojí za jejich vznikem? Záleží spíše na individuálních představách jedince, nebo je naše vnímání světa utvářeno konvencemi společnosti? V textu o znázornění tak zkoumám to, jakým způsobem s námi obrazy komunikují a jak se podílí na utváření významu objektů okolního světa. Vzhledem k Magrittovu dílu dále věnuji pozornost iluzi v zobrazení a kritickému pojmu simulakrum. V samostatné kapitole se pak zaměřuji na vztah slova a obrazu, dvěma základním způsobům lidské komunikace. Uvedená témata jsou doplněna obrazy v příloze, na které průběžně odkazuji.

Na teoretický podklad navazuje kapitola věnovaná osobnosti Reného Magritta a jeho dílu. Mým cílem je představit jeho práce jako stěžejní při utváření nových uměleckých i teoretických diskurzů své doby. Pro svou interpretaci jsem si tak vybrala tři díla, která reagují na problematiku vizuálního vnímání, a na to, jak je prostřednictvím vizuálních sdělení utvářen význam ve společnosti. To, co v mé práci záměrně chybí, je podrobnější analýza formy, stylu a symbolického obsahu vybraných děl. Hlavní důraz je naopak kladen na to, jak probíhá komunikace mezi obrazem a divákem. Nejde však o to

¹ René Magritte, *Life Line*, citováno v: Kathleen Rooney (ed.), Eric Plattner (ed.), *René Magritte, Selected writings*, Minneapolis 2016, s. 58–67.

nahradit sémiotickou interpretací tradičnější metody dějin umění.² Sémiologický způsob bádání si klade odlišné otázky a tím nabízí další možnou cestu k porozumění uměleckým dílům.

² Za tradičnější metody dějin umění považuji ty, které se primárně zabývají otázkami formy, stylu a symbolického obsahu – tedy těmi otázkami, kterým se ve své práci věnuji pouze okrajově.

1. Problematika vizuálního vnímání

„Chceme - li se zabývat ústředním problémem našeho vědního oboru, soudím, že nestačí opakovat starý protiklad mezi „viděním“ a „vědění“, nebo jen obecně tvrdit, že veškeré znázorňování je založeno na konvencích. Musíme znovu analyzovat, a to v psychologických pojmech, oč v tvorbě zobrazení a jeho čtení skutečně jde.“³

O to, co je to umění a co je jeho podstatou, se zajímali již filozofové ve starověkém Řecku. V průběhu staletí se potom tomuto tématu přikládala větší, či menší pozornost. Vzhledem k tomu, že však obrazy ze společnosti nikdy nevytizely, neztratil se ani zájem o tyto otázky. S narůstajícími poznatky nejen v uměleckohistorickém oboru se tak měnily i přístupy k chápání toho, jaká je povaha umělecké tvorby a lidského vnímání. Minulé století pak do diskuze přineslo mnoho nových otázek, založených na nových psychologických výzkumech. Stěžejním poznatkem bylo, že nejen vnímání, ale i vidění samo o sobě není pasivním pozorováním okolních jevů, jak se věřilo dlouho před tím, ale naopak aktivním procesem.⁴ Vnímání obrazů je tak založeno nejen na porozumění tomu, co vidíme, ale také na tom, jak vidíme a jak k takovému porozumění dochází. V následující kapitole mě tak nebude zajímat hodnocení děl na základě estetických kvalit, ale spíše to, co to je obraz ve své podstatě, jak je vytvářen a jak je pozorován. Na základě nových poznatků z oblastí zabývajících se lidským vnímáním se tak pokusím vysvětlit, co přesně se děje v okamžiku, kdy divák stojí před uměleckým dílem, a co všechno se podílí na jeho prožitku.

³ Ernst H. Gombrich, *Umění a iluze*, Praha 1985, s. 39.

⁴ Richard L. Gregory, Knowledge in perception and illusion, *Philosophical Transactions of the Royal Society B*, August 1997, č. 352 (1358), s. 1121–1127, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1692018/>, vyhledáno 16. 1. 2019.

1.1. Vidět a vnímat

Podněty každodenního světa přichází k člověku jen tak, jakoby mimochodem. To, že je pak všechny dokážeme rozpoznat a zařadit, je pro nás tak samozřejmé, že se zapomínáme ptát, jak vůbec tento vizuální systém funguje a k čemu všemu nám slouží. Ve skutečnosti totiž získávání informací prostřednictvím zraku není tak samozřejmé, jak by se na první pohled mohlo zdát. I když jsme přesvědčeni, že vidíme pomocí očí, ve skutečnosti je oko pouze jedním z nástrojů vidění. K tomu, aby se informace z vnějšího světa objevily uvnitř naší hlavy jsou zapotřebí další optické, chemické a nervové procesy v mozku.⁵ Již samotné vidění na optické úrovni je tak velmi složitý proces, který však stojí na začátku veškerého uvažování o okolních jevech a jejich významech.⁶

I když je pak v každodenním životě těžké rozlišovat mezi tím, co vidíme a co vnímáme, faktem je, že jde o dva rozdílné procesy. To, co vidíme je totiž pouze určitá část reality. To, že my tuto část reality dokážeme rozpoznat, zařadit a zapamatovat si jí je již věcí našeho vnímání.

Existuje více teorií, které se zabývají psychologií vnímání, a i když každá z nich nahlíží na danou problematiku rozdílným způsobem, většina z nich se shodne na jednotné definici. Totiž, že „*Vnímání je proces, při kterém dochází k rozpoznávání (poznání), organizaci (shromažďování a ukládání) a následné interpretaci (navázání na znalosti) smyslových podnětů.*“⁷ Vnímání tak můžeme definovat jako proces zpracování smyslových informací v mozku, díky němuž získáváme popis toho, co nás obklopuje. Obrazy, kterými se ve své práci zabývám, pak stejně jako kterékoli jiné předměty viditelného světa představují vizuální podněty ke zpracování. Domnívám se tak, že tato problematika oprávněně vyvolává otázky také v oblasti vědy o umění, v jejímž středu rovněž stojí člověk.

Pro obor dějin umění je však tento zájem poměrně nový. Především je tomu tak proto, že proces vnímání byl dlouhou dobu pokládán za zcela pasivní.⁸ Za aktivní účast diváka bylo považováno až samotné myšlení a uvažování nad získanými informacemi.

⁵ Jacques Aumont, *Obraz*, Praha 2005, s. 9–14.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Matthew O. Ward, Georges Grinstein, Daniel Keim, *Interactive Data Visualization: Foundations, Techniques, and Applications*, A K Peters 2010, s. 73–128, cit. s. 73, http://www.ifs.tuwien.ac.at/~silvia/wien/vu-infovis/articles/Chapter3_HumanPerceptionAndInformationProcessing_73-128.pdf, vyhledáno 14. 2. 2018, z anglického jazyka: „*Most define perception as the process of recognizing (being aware of), organizing (gathering and storing), and interpreting (binding to knowledge) sensory information.*”

⁸ Viz Gregory (Pozn. 4), s. 1121–1127.

Nové poznatky na poli neurologie, psychologie a dalších oborů, zabývajících se činností lidského mozku, však ukazují, že vnímání je aktivní proces, který se podílí na utváření našeho chápání toho, čemu říkáme okolní svět.⁹

Těžištěm zájmu již řadu let probíhajících diskuzí je jednak role smyslů při zpracování vnějších informací uvnitř mozku a jednak role našich vzpomínek a zkušeností v tomto procesu. Postupně se pokusím prozkoumat obě tyto oblasti.

1.1.1. Role smyslů

I když lidé nevnímají svět stejným způsobem, jakým se odráží na sítnici, je nám všem jasné, že naše oči jsou v procesu vnímání nepostradatelné. Dříve, než totiž obraz dospěje k vyššímu, významovému zpracování, je vždy zachycen našimi smysly. Oči tak fungují jako prostředník mezi vnitřním a vnějším světem člověka. Informace k přenosu jsou pak získávány prostřednictvím světla.¹⁰

Na obraze v příloze [1] můžeme vidět, že oko je složeno z více částí, které musí pracovat ve vzájemných vztazích tak, aby konečný obraz mohl být správně zpracován. Světlo nejdříve prochází rohovkou. V jejím středu se nachází zřítelnice (panenka), prázdný prostor, kterým může světlo pokračovat dál na čočku. Díky ní můžeme zaměřit svůj pohled na daleké, či naopak blízké předměty. Zde se také vstupující světlo láme.¹¹ Mezi zřítelnicí a čočkou se nachází duhovka, barevná část oka, která může za zvětšování a zmenšování panenky. Duhovka funguje jako regulátor světla, které se na čočku dostává.¹² Posledním místem, na které světlo dopadá, je sítnice v zadní části oka. V její nejspodnější vrstvě se nachází světelné receptory, čípky a tyčinky, které světlo pohlcují. Při chemických procesech, ke kterým zde dochází, se světelná informace mění na nervové impulsy.¹³ Na sítnici tak vzniká obraz vnějšího světa, který dále putuje po dráze optického nervu do mozku.¹⁴

Druhá fáze zpracování tedy začíná v mozku. Primární zrakový kortex, do kterého se signály dostávají nejdříve, plní funkci jakési „poštovní stanice“.¹⁵ Informace jsou zde rozpoznávány a hodnoceny podle základních tvarových prvků. Takto zpracované jsou

⁹ Semir Zeki, *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, Oxford 2000, s. 8–10.

¹⁰ Martin J. Tovée, *An Introduction to the Visual System*, Cambridge 2008, s. 18–19.

¹¹ Ibidem, s. 18–30.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ben Taylor, How the eye works, *Harvard Square Eye Care*, <https://harvardsquareeyecare.com/how-the-eye-works/>, vyhledáno 13. 2. 2019.

¹⁵ Viz Zeki (pozn. 9), s. 60–65.

„posílány“ dál do ostatních částí mozku, v nichž dochází k poslední fázi procesu – navázání na znalosti a následné interpretaci.¹⁶ Tento pohyb fyzické energie z oka do vizuálního kortexu a odtud dále do ostatních, asociačních částí mozku se v kognitivní psychologii nazývá *paradigma zpracování informací* a shodně se na něm většina teoretických směrů.¹⁷

Oko si tak můžeme představit jako fotoaparát s objektivem, který ostatně funguje na podobném principu – zaměřuje, zaostřuje a nakonec zaznamenává okolní scény.¹⁸ Narozdíl od fotoaparátu však oči slouží k přežití člověka. Jsou tak přizpůsobeny k neustálému pohybu, bez kterého by vidění nebylo možné.¹⁹ Na obraze v příloze [2], který demonstruje takové „dívání se“ bez pohybu, si můžeme všimnout, že naše vidění je v této situaci přesné pouze ve středu vizuálního pole. Jeho okolí je rozmazané, a nemůže proto dodat dostatek informací. Obraz scény, který je nám prostřednictvím zraku prezentován, tak musí být souhrnem rychlých pohybů, „snímků“ oka, pořízených postupně na základě důležitosti pro pozorovatele.²⁰ Okolí, které vidíme je tak pouze souborem toho, co zachytil náš zrak, i když se nám subjektivně může zdát, že jím pokryjeme všechno. Zajímavým je v této souvislosti experiment *Gorillas in our midst* z roku 1999, jehož autory jsou Daniel J. Simons a Christopher F. Chabris.²¹ Tento experiment demonstruje lidskou „slepotu“ vůči té části vizuálního pole, na kterou se primárně nezaměřujeme. Fotografie, které tento experiment dokumentují, si můžeme prohlédnout v příloze [3]. Lidé zde zahrnutí měli sledovat hru s míčem. Na základě této pozornosti si pak vůbec nevšimli, že uprostřed hřiště proběhl člověk v kostýmu gorily.

Nejen naše oči jsou však v neustálém pohybu. Každou vteřinu se pohybuje i svět kolem nás a my v něm. To, co pozorujeme teď, se tak pravděpodobně nebude již nikdy opakovat ve stejných podmínkách. Abychom se dokázali správně orientovat, musí se náš vizuální systém přizpůsobit neustálým změnám. Právě k tomu nám slouží znalosti a zkušenosti o viditelném světě – jediné ty mohou vytvářet stálost v tomto plynoucím chaosu.²²

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Robert L. Solso, *The Psychology of Art and the Evolution of the Conscious Brain*, Cambridge 2003, s. 80.

¹⁸ Viz Zeki (pozn. 9), s.14.

¹⁹ Viz Aumont (pozn. 5), s. 24–26.

²⁰ Viz Tovée (pozn. 10), s. 47.

²¹ Daniel J. Simons, Christopher F. Chabris, Gorillas in our midst: sustained inattention blindness for dynamic events, *Perception*, č. 28, 1999, s. 1059–1074, <http://www.chabris.com/Simons1999.pdf>, vyhledáno 15. 2. 2019.

²² Viz Zeki (pozn. 9), s. 10–12.

Vizuální systém je tedy navržen tak, aby dosáhl percepční stálosti.²³ V souvislosti s jasem nazýváme tento mechanismus *adaptace na svělo*.²⁴ Tuto vlastnost vizuálního systému výstižně demonstruje *Koffkova iluze* [4]. Na obraze vidíme šedý kruh centrálně umístěný na čtvercovém pozadí. Toto pozadí je rozděleno na dvě poloviny, které se liší svým jasem. Kruh, který je na prvním obraze unifonní pak zdánlivě mění své barvy na základě jeho kombinace se světlejším, či naopak tmavším pozadím. Dalším přesvědčivým příkladem je také obraz iluzivní šachovnice [5] Zde vidíme šachovnici v klasickém černobílém provedení. Na ní se nachází objekt, který vrhá stín na část hracího pole. Na první pohled není na této scéně nic zvláštního. Trik však spočívá v tom, že hrací pole tmavé barvy, které není ve stínu objektu, je barevně naprosto totožné s hracím polem světlé barvy, které se však nachází ve stínu. Můžeme si tak všimnout, že více než na konkrétní jas předmětů spoléháme na jejich průměrnou intenzitu, tedy vzájemný kontrast. I když pak zmíněné iluze mohou svědčit o opaku, většinou tento mechanismus usnadňující orientaci subjektu v realitě funguje. Díky vzájemným vztahům jsme schopni rozpoznat tentýž předmět, který by se bez této schopnosti jevil pokaždé jinak v závislosti na denní době a osvětlení.

Další iluze, *Ames Room* [6a] je pak názornou ukázkou toho, jak jsou vzájemné vztahy důležité ve vnímání velikosti a tvaru. Fotografie zobrazuje dvě ženy stojící v protějších rozích jedné místnosti. Co nás zarazí je neúměrná velikost obou žen – jedna je příliš velká a druhá příliš malá. Na obraze v příloze [6b] pak můžeme vidět, jak tato iluze funguje. Problém ve skutečnosti není v postavách, ale v pokoji - v prostoru, který byl šikovně přetvořen tak, aby oklamal naše smysly. Vidíme tak, že člověka může docela zmást situace, kde běžné vztahy, na které jsme zvyklí, nefungují. *Müller - Lyerova iluze* [7] pak představuje podobnou situaci v jednodušší formě. Vidíme dvě stejně dlouhé přímky, jejichž velikost se však v našich očích podstatně liší. Tento efekt je stejně tak jako u předchozího příkladu dosažen změnou námi očekávaných konstant. Na základě obou příkladů tak zjišťujeme, že žádný z prvků, které vnímáme, nikdy nestojí o samotě. Jeden předmět vždy ovlivňuje vnímání druhého a naopak.²⁵

O tom, jak důležitá je pro nás každodenní orientace na základě relací, píše také Ernst Hans Gombrich.²⁶ Ve své knize *Umění a iluze* výstižně uvádí situaci, kdy divák

²³ Michael A. Webster, Visual Adaptation, *Annual review of vision science*, č. 1, 2015, s. 547–567, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4742349/>, vyhledáno 10. 2. 2019.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Viz Aumont (pozn. 5), s. 23.

²⁶ Viz Gombrich (pozn. 3), s. 411–412.

sedí v kině v první řadě z kraje. Z počátku je vnímání plátna z tohoto úhlu jistě matoucí a nepříjemné. Po chvíli si však tento divák ani neuvědomuje, že je jeho pozice špatná. Musel si tedy zvyknout, počkat na „přeladění“ relací tak, aby sledování bylo opět příjemné. Můžeme tedy předpokládat, že podobným podmínkám jsme vystaveni také v galerii, kde obrazy z různých období vyžadují změnu našeho nastavení tak, abychom je dokázali vnímat plnohodnotně.²⁷ Gombrich pak tomuto fenoménu částečně přisuzuje také počáteční obtíže s přijímáním nových uměleckých forem.²⁸

1.1.2. Role zkušeností

Zjistili jsme tedy, že oko funguje jako příjemce světelných signálů, které filtruje podle jejich základních vlastností na jas, barvu, tvar a linii, a že se musí vyrovnat s jistými konstantami. S pojmy jako „očekávání“ a „nastavení“, které zazněly již v předchozí kapitole, se však dostáváme pryč od role smyslových orgánů k dalším fázím procesu zpracování informace, které se odehrávají v mozku. Pokud jsme tedy na začátku srovnávali oko s fotoaparátem, který bez přemýšlení pořizuje snímky toho, kam je namířen, musíme si také hned následně uvědomit, že to důležité se v procesu vidění odehrává až po jejich pořízení.²⁹ Ačkoliv nám tedy smyslové orgány podávají vizuální signály již ve zjednodušené formě, jsou to až další procesy, které vyřazují nepotřebné a vybírají podstatné prvky pro další zpracování.³⁰

K fázi organizace smyslových podnětů značně přispěla tvarová psychologie (Gestalt psychology).³¹ Ta byla od dob svého vzniku na počátku 20. století značně kritizována pozdějšími teoriemi. Jedna z jejích hlavních myšlenek, role struktury ve vnímání, je však v dnešním psychologickém výzkumu stále aktuální.³² Stěžejním je v tomto směru poznatek německého psychologa Kurta Koffky, který stál u zrodu těchto myšlenek, že: „*Celek je něco jiného, než množství jednotlivých částí.*“³³ Podle něj by svět, tak jak ho vidíme očima, byl pouhým seskupením barevných ploch, chaosem jednotlivých částí, kdyby se člověk neřídil podle určité vizuální logiky. Aniž bychom si to tak uvědomovali, řadíme jednotlivé prvky ve vizuálním poli do skupin na základě

²⁷ Ibidem, s. 62–63.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Viz Aumont (pozn. 5), s. 30–32.

³⁰ Michael Třeštík, *Umění vnímat umění, guerilla writing about art*, Praha 2011, s. 28–29.

³¹ Viz Aumont (pozn. 5), s. 64–69.

³² Ibidem.

³³ Kurt Koffka, *Principles of Gestalt Psychology*, London 1962, s. 176, převzato z anglického jazyka: „*the whole is something else than the sum of its parts*“.

určitých spojitostí a tyto skupiny pak vnímáme jako celky. Rozpoznávání toho, co ve vizuálním poli vidíme, se pak vždy řídí postupem od celku k částem. Vztahy, které ve vizuálním poli existují, tak podléhají daným zákonům, pro něž člověk dostává cit prostřednictvím zkušeností.³⁴ Díky tomuto zařazování je pak celý proces vnímání značně usnadněn.

Ve vizuálním poli tak spojujeme prvky, které jsou si blízké [8], uzavřené [9], nebo jsou si fyzicky podobné [10].³⁵ Dále jsou to například prvky, které souvisle pokračují [11]. Následkem této strukturace pak dochází k vyčlenění figury a pozadí.³⁶ Mozek vybere části, které patří k sobě a které jsou významné pro správnou interpretaci viditelné situace. Zbývající část vizuálního pole se pro nás stává nepodstatnou a tudíž mnohdy neviditelnou.³⁷ Tuto situaci demonstruje obraz v příloze [12], kde pozadí může být figurou i figura pozadím. Na jedné straně je to bílý svícen, na druhé pak lidské tváře v tmavé části obrazu. Postupně můžeme rozpoznat obě tyto figury, nelze je však vidět současně. Mozek si tak musí podle dané situace a na základě získaných zkušeností vybrat tu, na kterou se zaměří.

Co se týče vnímání linií, zajímavé je, jak si můžeme všimnout na obrazech v příloze [13] [14], že mozek podle vizuální logiky očekává pokračování linií i tam, kde reálně nejsou. Podle psychologa Jiřího Kulky je tomu tak proto, aby mozek dokázal tvar správně pochopit a interpretovat.³⁸ Jinými slovy si tak chybějící části raději domyslíme, než abychom neměli žádné. Je to názorná ukázka toho, že proces vidění není pouhým zachycením světelného signálu na sítnici, ale spolupráce smyslů a poznávacích procesů, které jsou založeny na našich zkušenostech.³⁹

Tuto teorii potvrzuje také způsob, jakým oči zkoumají okolní jevy. Na obraze se záznamem sledujícím pohyby očí [15] můžeme vidět, že zrak nezkoumá všechny jednotlivé části obrazu, ale vyhledává ta místa, která s sebou nesou nejvíce informací. V případě našeho obrazu lidské tváře jsou to oči, nos, uši a ústa. Podle těch určujeme, komu tvář patří. Zdá se tak, že určovat a zařazovat viditelné předměty je pro nás možné pouze tehdy, máme-li o nich nějaké znalosti. Britský psycholog Richard L. Gregory tento proces rozpoznávání přirovnává k tvorbě vědeckých hypotéz.⁴⁰ Při jejich vytváření

³⁴ Jiří Kulka, *Psychologie umění*, Praha 2008, s. 99–103.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Viz Třeštík (pozn. 30), s. 28–31.

³⁷ *Ibidem*, s. 29.

³⁸ Viz Kulka (pozn. 34), s. 123–130.

³⁹ *Ibidem*, s. 145–147.

⁴⁰ Viz Gregory (pozn. 4), s. 1121–1127.

srovnáváme vlastnosti nově viděného objektu s vizuálními koncepty, uloženými v naší paměti. Na přiloženém obraze [16] pak můžeme vidět, co takový vizuální koncept znamená. V pravé části obrazu se nachází čtverec. Je to tvar, který představuje určitý koncept, tedy jev, který dobře známe, a jehož tvarovým vlastnostem odpovídá mnoho nově viděných předmětů – například televize. Kdybychom tak viděli kulatou televizi, její rozpoznání by nejspíš trvalo déle, než při dodržení klasického, hranatého tvaru, na který jsme zvyklí. Při srovnávání nově viděného předmětu s naším konceptem televize uloženým v mozku by neodpovídal vizuální „symptom“ tvaru. Vizuálními symptomy objektů může být cokoli, co nám něco připomíná, co odpovídá něčemu, co už známe. Například to mohou být křivky, linie, velikost, či barva předmětu.⁴¹ Na druhé straně zmíněného obrazu pak vidíme tvar, který nic nepřipomíná, jde o náhodnou linii, kterou jsme nikdy předtím neviděli, a tak nemůže sloužit žádnému srovnání. V tomto případě se tedy o vizuální koncept nejedná.

To, že hodnotíme nově viděné scény na základě těch, které už známe, pak dokazuje to, že proces vnímání závisí jednak na viděné skutečnosti a jednak také do velké míry na našich předchozích zkušenostech. Složitost těchto vztahů v našem vnímání se Gregory snaží vysvětlit prostřednictvím jednoduchého grafu [17].⁴² *Bottom up* zde znamená zachycení reality smyslovými orgány a její následnou cestu do mozku, tedy odspodu nahoru – z vnějšku dovnitř. *Top – down* pak představuje opačný proces, kdy je vizuální informace z venčí filtrována našimi zkušenostmi a koncepty o viditelném světě, uloženými v mozku, tedy zpracování informace odshora dolů – zevnitř ven. *Sideways* představují zákony vizuální logiky podle tvarové psychologie. *Outputs* znázorňuje myšlenku, že všechny naše znalosti získáváme prostřednictvím zkušeností.⁴³ Gregory se tedy rovněž pozitivně staví k názoru, že každá viděná scéna je jednak založena na realitě a jednak je do značné míry dotvářena dalšími procesy v mozku.

Dalším dokladem toho, jak moc je naše okolí spoluutvářeno domněnkami a předpoklady, jsou percepční iluze.⁴⁴ Gombrich se v této souvislosti domnívá, že tento druh iluzí není ničím výjimečným. Právě naopak se podle něj jedná spíše o pravidlo nežli o výjimku. To, co vidíme, tak podle něj nelze dělit na reálné a iluzivní. Vnímání reality se podle něj naopak zpravidla skládá z obou těchto částí.⁴⁵ K percepčním iluzím

⁴¹ Viz Kulka (pozn. 34), s. 141–143.

⁴² Viz Gregory (pozn. 4), s. 1121–1127.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Viz Solso (pozn. 17), s. 178–182.

⁴⁵ Viz Gombrich (pozn. 3), s. 349–352.

dochází z důvodu nesrovnalostí v tom, co reálně vidíme, a v tom, co očekáváme na základě znalostí.⁴⁶ Právě díky tomu jsme například schopni vidět kus plastu jako dřevo, které svým povrchem imituje. Výborným příkladem takovéto iluze jsou fotografie otáčející se masky [18]. Ačkoliv by se mohlo zdát, že první a poslední obraz znázorňuje dvě rozdílné masky z přední strany, ve skutečnosti jde pouze o jednu masku, která se postupně otáčí. Na posledním obraze tedy vidíme její odvrácenou, do hloubky tvarovanou stranu. My však nejsme zvyklí vídat lidské tváře tímto způsobem. Dochází tak k iluzi na základě očekávání.⁴⁷ Co se týče naučeného vnímání perspektivy, jeden příklad za všechny představuje obraz se dvěma postavami [19]. Jedná se o obra a malíčka nebo jsou obě postavy stejně velké? Změna vztahů, které jsme v zobrazení perspektivy zvyklí vídat, značně narušuje naši interpretaci.

1.2. Co je to obraz?

V předchozí kapitole jsme zjistili, že ponětí o tom, co je to skutečnost a jaký je v ní řád, se utváří na základě našeho vidění a vnímání. Důležitou součástí v tomto procesu je však také naše komunikace. Právě díky ní můžeme porozumět svému okolí, následně jej organizovat a do určité míry i ovládnout.⁴⁸ Zobrazení, ať už slovo nebo obraz, pak představuje základní prvek tohoto porozumění, jestliže jej můžeme definovat jako prostředníka mezi realitou a člověkem.⁴⁹ Názory na to, jak takové zobrazení funguje a jak má vypadat, se přitom v průběhu let v mnohém lišily. Stěžejní a také nejvíce rozporuplnou otázkou bylo, zda zobrazení postihuje realitu takovou, jaká skutečně je, nebo zda jsou obrazy konstrukcí vytvořenou člověkem, podobně jako jazyk. Přímo na tuto problematiku se pak váže další nejasnost, a totiž otázka role diváka při tvorbě významu uměleckého díla. V následující kapitole se tak budu zabývat právě tím, co to je zobrazení, jak funguje a jak se na něm podílí lidská mysl.

⁴⁶ Viz Solso (pozn. 17), s. 178–182.

⁴⁷ Viz Gregory (pozn. 4), s. 1121–1127.

⁴⁸ Marita Sturken, Lisa Cartwright, *Studia vizuální kultury*, Praha 2009, s. 22.

⁴⁹ *Ibidem*.

1.2.1. Zobrazení

Při tvorbě zobrazení se umělec musel vždy vypořádat s problémem přenosu trojrozměrné reality na rovnou plochu obrazu tak, aby byl divák schopen rozpoznat, co malíř zobrazuje. V průběhu tisíciletí umělecké tvorby tak bylo vyvinuto mnoho metod k tomu, aby se obraz co nejvíce podobal vnějšímu světu.⁵⁰ Dlouhou dobu byl přitom kladen největší důraz na vnější podobnost reality a toho, co ji zobrazuje. Známým příkladem takového uvažování je mýtická soutěž mezi Zeuxidem a Parrhasiem.⁵¹ Oba umělci vytvořili díla tak podobná realitě, až za ni samy byly považovány. Tento ideál dokonalé podobnosti se nazývá *mimesis* a pomocí jednoduchého vztahu, kde S je obrazem a O je realitou, bychom ho mohli vyjádřit asi takto: „S zpodobňuje O jen tehdy, když S zobrazuje O na základě vizuální podobnosti.“⁵² Již od starověku se tak věřilo, že obrazy mají tu moc vnější realitu přesně kopírovat.⁵³ Vytvářely tak dojem úplného zprostředkování reality. Tento dojem byl potom ještě více posílen vynálezem perspektivy v 15. století a vynálezem fotografie v 19. století.⁵⁴ Podívejme se však na obraz *Campo San Zanipolo a Venezia*, jehož autorem je Francesco Guardi. Vidíme zde gotickou architekturu, která se zdá být dokonalým zobrazením reálné předlohy [20]. Při bližším studiu této malby [20a] však zjišťujeme, kolik „nepřesností“ se zde nachází. W.J.T. Mitchell tuto skutečnost nazývá *picturing the invisible*.⁵⁵ Podle něj fyzický obraz prezentuje divákovi především to, co tam objektivně není, tedy jeho vlastní vizi.⁵⁶

Jedním z nejlepších příkladů toho, jak je „dokonalá podobnost“ zdánlivá, je také dílo Michelangela Merisi da Caravaggia. Jeho obrazy jsou proslulé realismem, expresivitou a přesvědčivostí zobrazených scén. Zajímavá je potom úvaha nad tím, jak takového efektu Carravaggio dosahuje. Americký historik umění Michael Fried v tomto směru poukazuje na důležitost silného chiaroscuro, které je pro Carravaggiovy obrazy typické.⁵⁷ Tato technika podle něj divákovi umožňuje vidět dost na to, aby rozpoznal jednání postav a co obraz vlastně zobrazuje, a naopak dost málo na to, aby do obrazu

⁵⁰ James W. Mangan, *Learning through pictures: a study of cultural and cognitive aspects of visual images* (Disertační práce), University of Massachusetts Amherst 1981, s. 13–45., https://scholarworks.umass.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3115&context=dissertations_1, vyhledáno 12. 2. 2019.

⁵¹ Viz Gombrich (pozn.), s. 240–241.

⁵² Flint Schier, *Deeper into Pictures (Cambridge studies in philosophy)*, Cambridge 1986, s. 3, z anglického jazyka: „S depicts O just if S represents O in virtue of visually resembling O.“

⁵³ W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago 1986, s. 7–46.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Michael Fried, *The Moment of Caravaggio*, Washington DC 2010, s. 69–95.

mohl promítnout své vnitřní myšlenky a pocity. Podle něj „*Divák čte nedostatek vnějšího výrazu jako nezaměnitelný znak intenzivní niternosti a naprosté hloubky pocitu.*“⁵⁸ Fried se tak staví pozitivně k tomu názoru, že působivost Carravaggiových děl je dána především tím, že do nich zahrnuje diváka samotného.⁵⁹ Přesvědčit se můžeme například v obraze *Vocazione di San Matteo* z let 1599 – 1600 [21].

Moderní teorie se tak domnívají, že imitace nemůže být nikdy dokonalá a že k tomu, aby byl obraz správně pochopen, nemusí dokonce obsahovat vizuální podobu žádnou.⁶⁰ Tak například Nelson Goodman ve své knize *Jazyky umění* tvrdí, že úkolem obrazu není imitovat, ale odkazovat.⁶¹ V tomto případě bychom výše zmíněnou rovnici museli upravit do následující podoby: „*Jestliže O zpodobňuje S, kde S je symbolem, pak S zobrazuje O.*“⁶² Podobnost tak Goodman chápe pouze jako jednu z indicií k pochopení určitého symbolu. Tuto teorii pak předvádí na příkladu malby člověka, který je ve skutečnosti složením jak hmoty a atomů, tak i různých nálad a charakterových rysů. Čím víc pravdivěji ho tedy budeme chtít znázornit, tím víc nerealisticky bude tento obraz vypadat.⁶³ Můžeme tak zobrazit pouze jedinou vlastnost reálného muže pouze v jediný okamžik a to navíc ovlivněni svou vlastní interpretací. Goodman tento argument nahlodávající teorii imitace docela radikálně uzavírá tak, že „*Teorie reprezentace jako kopie je pak zastavena na začátku, když není schopna specifikovat, co se má kopírovat. Není to objekt jako takový, ani všechny způsoby toho, jaký je a ani to není způsob, jakým se jeví nemyslicím očím.*“⁶⁴

Goodmanova teorie tedy předpokládá, že obraz je odkazem k něčemu, čím sám není, a že význam, který v uměleckém díle vidíme, je ve skutečnosti konvencí. Obrazy tak nemohou fungovat jako přesné zprostředkování reality, ale jako znaky, které na ni odkazují.⁶⁵ Zobrazení, pokud ho chápeme jako znak, pak může odkazovat téměř na cokoli.⁶⁶ Tak například v Kazachstánu je obraz orla symbolem moudrosti, zatímco v

⁵⁸ Ibidem, s. 77, z anglického jazyka: „*The viewer read the lack of outward expression as an unmistakable sign of intense inwardness and sheer depth of feeling.*”

⁵⁹ Ibidem, s. 69–95.

⁶⁰ David Summers, *Reprezentácia*, in: Robert S. Nelson, Richard Shiff (edd.), *Kritické pojmy dejín umenia*, Bratislava, 2004, s. 33.

⁶¹ Nelson Goodman, *Languages of Art, An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis - New York, 1968, s. 3–40.

⁶² Viz Schier (pozn. 52), s. 3, z anglického jazyka: „*If O resembles S, where S is a symbol, then S depicts O.*“

⁶³ Viz Goodman (pozn. 61), s. 4–6.

⁶⁴ Ibidem, s. 9, „*The copy theory of representation, then, is stopped at the start by inability to specify what is to be copied. Not an object the way it is, nor all the ways it is, nor the way it looks to the mindless eye.*“

⁶⁵ Viz Mitchell (pozn. 53), s. 7–46.

⁶⁶ Viz Goodman (pozn. 61), s. 3–40.

Americe je orel znakem svobody. Nezáleží tedy na podobnosti znaku a toho, na co odkazuje, ale na naší znalosti kódu, smysluplného v daném kulturním prostředí. Výborným příkladem jsou dopravní značky, jejichž význam se musíme naučit, podobně jako se učíme nové významy ze slovníku cizích slov. V tomto případě můžeme přirovnat systém obrazové reprezentace k řeči – naučenému systému symbolů, který lidem umožňuje porozumění a komunikaci.⁶⁷ Goodman tvrdí, že: „*To, že se obraz podobá přírodě, často pouze znamená, že vypadá tak, jak bývá příroda z pravidla malována.*”⁶⁸ To, že jsou analogické obrazy vždy konstrukcí si pak myslí také Jacques Aumont: „*Analogické obrazy tedy byly vždy konstrukce, v nichž se mísí v různých poměrech imitace přirozené podobnosti s produkcí sociálně zprostředkovatelných znaků.*”⁶⁹ Vizuálním podkladem k této teorii jsou obrazy v příloze [22] [23]. Ty mají stejný motiv a také pocházejí ze stejného století. Styl zobrazení, tedy podoba znaků, se však regionálně liší, podobně jak k tomu dochází u řeči.

Přicházíme tedy k závěru, že to, co udává význam obrazu, není kopírování reality, ale spíše jeho symbolická rovina, která je vždy konvenční. Podobným způsobem je podle Goodmana utvářen také realismus obrazu, i když se nám to tak intuitivně nemusí vůbec zdát. Podle něj neurčuje realismus ani míra iluze, kterou obraz vytváří, ani množství informací o zobrazeném předmětu, ale to, jak dobře se v tom, co je zobrazeno, dokáže divák orientovat.⁷⁰ Jinými slovy jde tedy spíše o to, zda je divák schopen rozpoznat, čeho je obraz symbolem, aniž by o tom musel zdlouhavě přemýšlet. To je však opět dáno dobovými konvencemi o systému zobrazování a zobrazovaných motivech.⁷¹ Kvůli různým představám v různých dobách tak máme více druhů realismu. Ty pak sice všechny zobrazují skutečnost „realisticky“, avšak v mnohém se liší natolik, že dokážeme přesně rozpoznat, jaký obraz pochází z kterého období.

Na základě argumentů, které do debaty o vnímání uměleckého díla přinesly teorie 20. století, je tak docela nepravděpodobné, že by obraz mohl vnější realitu zcela kopírovat nebo zrcadlit. Umělci by totiž spíše než zobrazení skutečnosti produkovali skutečnost samotnou.⁷² Pokud je však v dnešní době tento fakt všeobecně známý, jak je možné, že mýtus absolutní pravdivosti obrazu stále přežívá i dnes?

⁶⁷ Viz Mitchell (pozn. 53), s. 42–46.

⁶⁸ Viz Goodman (pozn. 61), s. 39, z anglického jazyka: „*That a picture looks like nature often means only that it looks the way nature is usually painted.*“

⁶⁹ Viz Aumont (pozn. 5), s. 204.

⁷⁰ Viz Goodman (pozn. 61), s. 35–36.

⁷¹ Ibidem, s. 35–38.

⁷² Viz Summers (pozn. 60), s. 33.

Jedním z možných důvodů, proč tomu tak je, by mohla být skutečnost, že realita obrazu je vlastně dvojí. Jednak je to jeho skutečnost v podobě plátna pokrytého barvami a jednak potom jeho skutečnost v podobě znaků, tedy určitého symbolu.⁷³ Když vidíme například obraz Marie Terezie, můžeme si vybrat popis tohoto obrazu jako umělecké formy, ale také můžeme popisovat tuto ženu tak, jak na obraze vypadá. Právě tato dualita je však zdrojem mnoha rozporů mezi vlastnostmi obrazu samotného a mezi vlastnostmi objektu, který je na obraze znázorněn.⁷⁴ Především u realisticky přesných obrazů, jakým je například fotografie, tak často vnímáme tuto souhru dvou částí pouze jako jediný celek. Nevnímáme tak obraz jako médium s jeho přirozenými limity, ale jako jakési okno do reality. V tomto případě je tedy těžké rozlišovat mezi tím, co je zobrazeno, a tím, jak je to zobrazeno.⁷⁵ Gombrich pak ve své knize shrnuje tuto dvojí realitu obrazů a její úskalí výstižnou anekdotou o Matissovi: „*Když jednou nějaká dáma navštívila jeho ateliér; řekla: „Ale tahle žena má určitě příliš dlouhou ruku,“ odpověděl umělec zdvořile: „Mýlíte se madam. To není žena, to je obraz“.*”⁷⁶

Chápání systému zobrazení se tak ve dvacátém století posouvá od transparentního zachycení reality k obrazu jako znaku, který na realitu odkazuje skrze naučené vztahy. S tímto poznatkem se však do celého procesu reprezentace nutně dostává i člověk, který tyto konvenční vztahy vytváří a používá.

1.2.2. Role diváka

O tom, že divák je v procesu reprezentace nezbytným článkem, mluví kromě Goodmana například také německý historik a teoretik umění Hans Belting. Při zkoumání toho, co je zapotřebí k tomu, aby reprezentace vůbec mohla existovat, se zmiňuje o kombinaci tří faktorů. Ty prozrazuje již název jeho odborného článku *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*. *Image* zde představuje fyzický obraz, *Medium* zprostředkovatele tohoto obrazu a *Body* potom obraz mentální.⁷⁷ Americký historik a teoretik umění W.J.T. Mitchell se k této problematice staví podobně, když ve svém článku *What is an Image?* tvrdí, že to, jak vnímáme předmět, se vyznačuje třemi

⁷³ Viz Třeštík (pozn. 30), s. 19–21.

⁷⁴ Frédo Durand, *The Art and Science of Depiction*, 2012, <https://people.csail.mit.edu/fredo/gbRealisme.pdf>, vyhledáno 18. 2. 2019.

⁷⁵ Hans Belting, *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, *Critical Inquiry*, č. 31, 2, Winter 2005, s. 304.

⁷⁶ Viz Gombrich (pozn. 3), s. 132.

⁷⁷ Viz Belting (pozn. 75), s. 302–319.

vztahy. Jednak vztahem mezi fyzickým předmětem a jeho zobrazením, jednak vztahem mezi fyzickým předmětem a tím, jak ho vidíme a jednak vztahem mezi materiálním a mentálním obrazem.⁷⁸ Gombrich se pak k problematice obrazu staví podobně, když ve své práci často využívá pojmů jako podíl obrazu či podíl diváka.⁷⁹

Zjišťujeme tedy, že k tomu, aby vůbec zobrazení mohlo existovat je zapotřebí kromě reality, materiálního média a tvůrce také nějaký interpret. Na tuto skutečnost jsme narazili již v první kapitole. Pokud jsme totiž tvrdili, že vidět a vnímat není pasivním procesem, potom i veškeré další činnosti, založené na našem vnímání, nemohou být pasivními. Potom i zobrazení nemůže být bezprostředním kopírováním reality, a stejně tak je tomu u interpretace obrazu. K tomu, abychom mohli obraz jak vytvořit, tak i interpretovat, potřebujeme nejdříve nějaký předobraz v naší mysli. O tom, že lidská mysl takovéto předobrazy vytváří přirozeně a neustále podle našich zkušeností, vzpomínek a očekávání, jsem se již zmiňovala. K hlubšímu přesvědčení nemusíme chodit daleko. Stačí si představit denní oblohu, která nám „prezentuje“ mraky v podobě zvířat, nebo potom tu noční, na které v uskupení hvězd vidíme například Velký vůz. Stejně techniky potom využívá již řadu let i psychologie. Ta zkoumá lidskou mysl na základě takovýchto projekcí například v Rorschachově testu [24]. Ten probíhá tak, že psycholog předloží zkoumané osobě obraz, na kterém není nic jiného, než velká skvrna. Za účelem zjištění vnitřních pochodů mysli pacienta se poté psycholog ptá, co tato skvrna připomíná – jaký objekt v ní pacient vidí. Nakonec i všeobecně známý pojem „lidská obrazotvornost“ svědčí o skutečnosti, že mysl člověka je plná vnitřních obrazů. To, jak divák vnímá umělecké dílo tedy není založeno pouze na tom, co je na něm objektivně znázorněno, ale také na jeho mentálním obraze v mysli.⁸⁰ Vzájemný vztah mezi fyzickým a mentálním obrazem je potom tím, co utváří výsledek, který na obraze vidíme.⁸¹ Oba tyto prvky jsou tak závislé na sobě navzájem, čímž podle Beltinga představují „ideu dané společnosti“.⁸² Umělecká díla tak pouze diváku naznačují něco, co on sám musí doplnit. Tak například kresbu lidské hlavy objektivně vidíme pouze z jediného úhlu. Subjektivně ji však vnímáme kulatou a vůbec přesně takovou, jaká by měla ve skutečnosti být.

⁷⁸ Viz Mitchell (pozn. 53), s.7–46.

⁷⁹ Viz Gombrich (pozn. 3).

⁸⁰ Viz Belting (pozn. 75), s. 305–307.

⁸¹ Ibidem, s. 304–307.

⁸² Ibidem, s. 304.

Zdá se tedy, že vidět něco v něčem, tedy lidská schopnost projekce známých věcí na ty neznámé, je to, na čem vizuální tvorba stojí a díky čemu vůbec mohla vzniknout. Gombrich v této souvislosti tvrdí, že: „*Malování je činnost a umělec bude spíše vidět to, co maluje, než malovat to, co vidí.*”⁸³ Znakem tak není pouze obraz v reálném světě, ale také obraz v naší mysli. Fyzický obraz je symbolem pro určitý jev v reálném světě. Bez stejného symbolu, který máme v mysli, bychom však stěží rozpoznali tento symbol prezentovaný na plátně. Zde se opět hodí Gombrichovo tvrzení, a totiž, že „...*nemůže rozumět namalovanému býku nebo koni ten, kdo neví, jak taková zvířata vypadají.*”⁸⁴ Zde se dostáváme k zajímavé myšlence, že umělecká díla, vytvořená rukou umělců, nejsou skutečnou prezentací reálného světa, ale jakýmsi pohledem do lidské duše, tedy pohledem na to, jak funguje náš vizuální systém a jak vypadají obrazy reality v naší mysli.⁸⁵ David Summers sdílí stejný názor ve svém článku o obrazové reprezentaci v knize *Critical Terms for Art History*.⁸⁶ Odkazuje v něm k antickým pojmům vyjadřujícím vnímání jako je *idea* a *fantazie*. Do stejné sítě metafor podle něj patří i pojem „*duše jako tvůrce obrazů, duše jako „obrazotvornosti”, tohoto metaforického malíře, přebývajícího v duši.*”⁸⁷

Zajímavým příspěvkem k problematice obrazu je potom také již zmiňovaný článek W.J.T Mitchella *What is an Image?*⁸⁸ Autor se zde zaměřuje na problematiku termínu obraz, tedy tím, jak jsme zvyklí tento termín chápat. Na ilustraci, kterou Mitchell ve svém článku použil [25], můžeme vidět rodinu obrazů, tedy jevy, které lze všechny označit jako obraz. Levá část zde představuje fyzické obrazy, tedy takové, které jsou přístupné všem lidem. Pravá část pak představuje obrazy v mysli člověka, tedy takové, o kterých jsem se zmiňovala v předchozím odstavci. Mitchellova hlavní otázka zní, zdali naše obvyklé uvažování o obrazu jako o něčem materiálním, je správná. Zda by označení obraz neměla nést právě ta druhá část rodiny obrazu, tedy obrazy mentální. Jeho závěrem potom je, že obě tyto skutečnosti představují dvě strany jedné mince. Podle něj je totiž základní podmínkou veškerých obrazů ta stejná věc: realita, na základě které vznikají a ke které odkazují. Bez reality by tedy neexistovaly ani

⁸³ Viz Gombrich (pozn. 3), s. 98.

⁸⁴ Ibidem, s. 214.

⁸⁵ Viz Belting (pozn. 75), s. 316.

⁸⁶ Viz Summers (pozn. 60), s. 31–46.

⁸⁷ Ibidem, s. 32–33, přeloženo ze slovenského jazyka.

⁸⁸ Viz Mitchell (pozn. 53), s. 7–46.

představy v mysli a ani ty na plátně. Jedno bez druhého by tedy nemohlo fungovat, a tak vnitřní i vnější obrazy skutečně můžeme sloučit pod jeden pojem.⁸⁹

Ve světě umění to byl právě surrealismus, který reagoval na rozpor mezi vnitřní a vnější reprezentací.⁹⁰ Tito umělci tvořili nikoliv na základě imitace vnějšího světa, ale naopak se snažili čerpat z toho vnitřního – z každodenních představ, ze snů a z halucinací. Magritte byl pak tím, kdo se na svých plátnech snažil osvětlit vztahy, které existují mezi reálným předmětem, jeho obrazem v mysli a jeho obrazem na plátně. V korespondenci, kterou vedl s Michaelem Foucaultem uvádí, že *„Jedině myšlení může být napodobující... stává se tím, co mu svět nabízí. Je neviditelné, stejně tak jako požitek a nebo bolest. Malířství však vnáší jednu těžkost: existuje myšlení, které vidí a které může být viditelně opsané. „Las Meninas” jsou viditelným obrazem neviditelného... V této souvislosti je zřejmé, že namalovaný obraz – který je svou povahou nehmataelný – nic neskrývá, kdežto hmatatelný, viditelný předmět nevyhnutelně skrývá nějaký jiný viditelný předmět – pokud věříme vlastní zkušenosti.”*⁹¹ Viditelný, fyzický obraz tak podle Magritta nemůže obsáhnout veškeré představy, které se k danému předmětu vážou v naší mysli. Tvrdí, že nikoliv malba, ale pouze mozek může reprezentovat reálný předmět.

1.2.3. Iluze

Iluze v pravém slova smyslu je klamný dojem – dokonalá záměna něčeho s něčím jiným.⁹² Takovýto druh dokonalé iluze však v umění zažíváme málokdy. Od svých počátků se sice umělci snažili co nejvíce se přiblížit realitě, kterou znázorňují, jejich cílem však většinou nebyla tvorba dojmu skutečnosti (tak jako u sgrafitových psaníček), ale tvorba dojmu obrazu skutečnosti (tak jako u fotografie).⁹³ Musíme tak rozlišovat mezi obrazy, které se snaží v diváku vyvolat dojem, jakoby se díval na skutečnost samotnou, a obrazy, které se snaží v diváku vyvolat dojem, jakoby se díval na zpodobnění skutečnosti.

Určitý stupeň iluze však musí být společný veškerým druhům zobrazení, pokud v nás vytvářejí dojem, že to, na co se díváme, není změť barev, ale obraz něčeho reálného.

⁸⁹ Ibidem, s. 7–42.

⁹⁰ Viz Zeki (pozn. 9), s. 44–48.

⁹¹ René Magritte v dopise Michelu Foucaultovi, in: Michel Foucault, *Toto nie je fajka*, Bratislava 2010, s. 75–77, přeloženo ze slovenského jazyka.

⁹² Viz Aumont (pozn. 5), s. 93.

⁹³ Viz Třeštk (pozn. 30), s. 25.

Umělci tak museli v určitém stupni využívat iluze již od počátku veškeré umělecké tvorby. Snažili se totiž na svých plátcích pracovat tak, jak v našem mozku pracuje náš vizuální systém. K iluzi totiž může dojít pouze tehdy, když to, co vidíme v obraze má podobné vlastnosti toho, co vidíme ve skutečnosti.⁹⁴

O optických a perceptivních podmínkách iluze jsem se zmiňovala již v první kapitole. Další podmínkou, nutnou k vytvoření iluze ve znázornění, je potom podmínka psychologická a sociokulturní.⁹⁵ Podle Gombricha vznik iluze značně závisí na očekávání diváka.⁹⁶ Čím více tedy známe to, co je zobrazeno, tím méně dáváme pozor na vlastní význam obrazu. Ve snadno předvídatelných situacích tak přichází divákova „projekce namísto percepce“.⁹⁷ Dobrým příkladem je text, který je divák schopný chápat i přes vynechaná slova, či překlady. Význam slov totiž udává kontext, ve kterém se vyskytují. Tento význam tak musí dávat smysl na základě našich znalostí a očekávání.⁹⁸ Přesvědčit se můžeme na ilustraci vypůjčené z Gombrichovy knihy, kde jediná linka představuje mnoho různých významů, podle kontextu, ve kterém se nachází [26]. Podobně je tomu potom s vnímáním uměleckých děl. Výborným příkladem toho, jak vzniká iluze, je falešná apside v kostele *Santa Maria presso San Satiro*, jejímž autorem je Donato Bramante [27]. Umělec musel vytvořit percepční iluzi za pomoci technických poznatků o malbě. K iluzi by však nejspíš vůbec nedošlo, byť by malba byla sebelepší, kdyby nebyly splněny další podmínky. Bez alespoň zběžné představy o tom, jak vypadá tento druh architektury a bez víry, že právě tato architektura by se tam mohla vyskytovat, by se divák sotva nechal zmást.⁹⁹ Příklad Bramanteho iluzivní malby je však poněkud extrémní. Jak jsem se zmínila již výše, k takovýmto pokusům o *trompe-l'oeil* dochází v dějinách umění spíše výjimečně. Zmíněné podmínky jsou však zapotřebí i při mnohem běžnější, částečné iluzi, kterou vyvolávají naturalistické obrazy či fotografie.

Zjišťujeme tedy, že iluze skutečnosti i iluze obrazu skutečnosti vzniká podobným způsobem. V obou případech musí být splněny určité optické, perceptivní, psychologické a sociokulturní podmínky. Pokud však oba tyto způsoby tvorby mají tolik společného, co je od sebe vlastně dělí?

⁹⁴ Viz Solso (pozn. 17), s. 184.

⁹⁵ Viz Aumont (pozn. 5), s. 93–99.

⁹⁶ Viz Gombrich (Pozn. 3), s. 238–240.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ Ibidem, s. 272–282.

⁹⁹ Viz Aumont (pozn. 5), s. 93–99.

Rozdíl mezi oběma typy zobrazení je v tom, že umělci, kteří je vytváří, si kladou rozdílné cíle. Ten, kdo chce vytvořit obraz skutečnosti, vytvoří její obraz. Ten, kdo chce vytvořit iluzi skutečnosti, vytvoří její iluzi. K tomu, aby bylo dokonalého klamu dosaženo, pak umělci většinou využívají změnu kontextu. Pokud totiž odstraníme rám obrazu, tedy něco, co vymezuje svět znázornění, může při splnění určitých podmínek dojít k pocitu jeho začlenění do opravdové reality. Rám tak představuje něco, co odděluje realitu obrazu a realitu světa.¹⁰⁰ Na základě předchozích kapitol bychom mohli toto oddělení chápat také jako oddělení obrazu, jako světa fantazie a představ od světa reálných jevů. V tomto případě je však zajímavé, že bez rámu, který tyto dva světy vymezuje, jsme schopni nevědomé záměny jednoho s druhým. K těmto situacím pak dochází tím více, čím dokonalejší je naše schopnost napodobovat to, jak pracuje náš vizuální systém. Gombrich tvrdí, „že v tom, spočívá důvod, proč zdokonalování iluze také znamenalo, že nastal čas deziluze.”¹⁰¹ V teorii moderního umění se tak ilusionismus setkává s kritikou, která je namířena především na popírání základních vlastností obrazu, jakými jsou plochost a znakovost.¹⁰²

1.2.4. Simulakrum

V kapitole zabývající se znázorněním jsem hovořila o znakovosti obrazu. Odvolávala jsme se na Goodmana, který tvrdí, že podstatou znázornění není napodobování, ale označení. Funkcí obrazu tedy není podobat se, ale být znakem. Čím jednodušší je potom tento znak zařadit, tedy rozpoznat co označuje, tím více je obraz realistický. Tímto způsobem funguje reprezentace reality, tedy lidská tvorba imitací, založená na originále ve vnějším světě. Na vnějším, reálném světě je založena také tvorba simulakra. Vztah mezi označovaným a označeným se však v tomto případě poněkud vytrácí. Simulakrum sice vzniklo na základě nějakého předobrazu, tento předobraz se však nesnaží kopírovat, ale naopak vytvářet rozdíly.¹⁰³ Originál se tak stává nepodstatným a simulakrum může existovat samo o sobě bez toho, aby muselo odkazovat na svůj původ.¹⁰⁴ Reprezentace a simulakrum, ač mají stejný původ, představují dva rozdílné pojmy.

¹⁰⁰ Viz Aumont (pozn. 5), s. 143–147.

¹⁰¹ Viz Gombrich (Pozn. 3), s. 321.

¹⁰² Art and artists, art term: Illusionism, Tate, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/i/illusionism>, vyhledáno 12. 2. 2019.

¹⁰³ Gilles Deleuze – Rosalinde Krauss, *Plato and the Simulacrum*, č. 27, October 1983, s. 45–56.

¹⁰⁴ Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulations*, in: Jean Baudrillard, Mark Poster (ed.), *Selected Writings*, Stanford 1988, s. 166–184.

Simulakrum jako označení pro kopii kopie je známo již z dob antického Řecka. V Platónově filozofii lze tento jev chápat jako něco negativního, něco, co nepředstavuje „správnou“ kopii reality, ale to, co ji naopak převrací a kazí. V umění se tak podle něj rozlišují dva způsoby reprezentace. Jednak jsou to „pravdivé“ kopie a jednak „falešné“, ty které mění skutečný vnější vzhled předmětu a představují tak nutné odvrácení se od pravdy.¹⁰⁵ V jeho filozofii je tedy cílem výhra ikon nad simulakry.¹⁰⁶ Michael Camille uvádí příklad tohoto Platónova smýšlení ve svém článku o simulakru v knize *Critical Terms for Art History*.¹⁰⁷ Platón se zde nedůvěřivě vyjadřuje k umělcům, kteří mění proporce svých soch pro lepší podívanou diváka. Sochy, které jsou v nadživotní velikosti, tak umělci tvořili s horními částmi nereálně velkými a spodními zase nereálně malými, tak aby byly „krásnější“, aby se z divákova pohledu zdály věrohodnější.¹⁰⁸ Simulakrum je tedy pro Platóna tento pocit zdání, umělecký „trik“, který mění skutečné dimenze předmětu a činí ho tak falešným. Především potom s naturalismem, který se snaží o co nejdokonalější zobrazení vnějšího světa, se pojem simulakrum z teoretického uvažování na dlouhou dobu ztrácí.¹⁰⁹ Jeho znovuobjevení potom přichází až společně s postmoderní filozofií ve Francii. Přední osobnosti tohoto období, jimiž byli například Gilles Deleuze, Michel Foucault či Jean Baudrillard, se však nesnažili o vzkříšení simulakra v termínech platonismu. Jejich cílem bylo naopak „převrácení“ tohoto antického smýšlení o simulakru jako o „špatné kopii“.¹¹⁰

„Převrácení platonismu“ je to, o co se ve svých teoretických pracích pokouší Gilles Deleuze.¹¹¹ Na rozdíl od antického ideálu nadřazenosti modelu nad kopí vnímá Deleuze simulakrum jako něco, co si si nenárokují být kopí – jako něco, co stojí samo o sobě.¹¹² Jeho snahou je tak zrušení Platónova rozlišování v umělecké tvorbě mezi dobrými a špatnými kopiemi reality, mezi správným a nesprávným zobrazením „idey“. Podle něj totiž nelze simulakrum jednoduše označit jako kopii kopie, ale jako něco, co se kopii vzdaluje a vytváří svůj vlastní význam. Hlavní vlastností simulakra totiž není podobnost, ale naopak rozdílnost vůči originálu: „*Simulakrum je postaveno na*

¹⁰⁵ Daniel W. Smith, The concept of the simulacrum: Deleuze and the overturning of Platonism, in: *Continental Philosophy Review*, č. 38, 2006, s. 89, <https://link.springer.com/article/10.1007%2Fs11007-006-3305-8#citeas>, vyhledáno 16. 2. 2019.

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ Michael Camille, Simulakrum, in: Robert S. Nelson – Richard Shiff, *Kritické pojmy dejín umenia*, Bratislava, 2004, s. 63.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ Ibidem, s. 62.

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹ Viz Deleuze – Krauss (pozn. 103), s. 45.

¹¹² Viz Camille (pozn. 107), s. 64.

nerovnosti, na rozdíl; zvnitřňuje odlišnosti. To je důvod, proč ho již nemůžeme definovat na základě modelu fungování kopií – takového modelu, z něhož pochází podobnost kopie.“¹¹³ Tato rozdílnost podle něj vzniká na základě opakování originálního motivu až do té doby, kdy se tento originální význam ztrácí a reprezentace se stává simulakrem.¹¹⁴ Protože je tedy kopie něčím, co odkazuje na realitu na základě podobnosti, nemůžeme simulakrum, které svou podobu pozbylo, řadit do stejné skupiny. Příkladem fungování simulakra je pak podle Deleuzea příběh známý celému západnímu světu: „*Bůh stvořil člověka podle obrazu svého, tak aby se mu podobal. Člověk skrze hřích tuto podobu ztratil, avšak obraz mu zůstal. Ztratili jsme morální existenci, abychom mohli vstoupit do té estetické, čímž jsme se stali simulakry.*“¹¹⁵

V předchozí kapitole jsem hovořila o tom, že hlavním úkolem zobrazení je odkazovat ke svému předobrazu. Při pohledu na kopii reality se nám tedy přirozeně vybaví originál, na jehož základě byla vytvořena. Právě za tímto účelem se v západním světě od dob platonismu až do 20. století vytvářely obrazy. Svrchovaný vztah mezi realitou a kopií byl tedy nezbytným pro uměleckou tvorbu.¹¹⁶ Simulakrum tuto vlastnost odkazovat ztrácí, čímž vytváří chaos v zavedených pravidlech. Na druhou stranu však produkuje nové myšlenky, nezávislé na tom, co už známe a tím podněcuje divákovu fantazii.¹¹⁷ Touto charakteristikou Deleuze hodnotí simulakrum jako něco pozitivního, narozdíl od Platóna, který zcela opomíná kreativitu tohoto prvku. Pro Deleuzea tak simulakrum sice znamená „univerzální kolaps“, zrušení veškerých známých vztahů v reprezentaci, avšak docela pozitivní cestou.¹¹⁸ Platónovu úvahu o jeskyni pak rozšiřuje následujícím způsobem: „*Za každou jeskyní... je a musí být nutně ještě hlubší jeskyně: rozsáhlejší, podivnější, bohatší svět za povrchem, propast pod každým dnem, pod každým základem.*“¹¹⁹

Baudrillard potom ve svém díle navazuje na tyto myšlenky, když tvrdí, že princip reprezentace leží ve vztahu mezi znakem a realitou, kdežto simulakrum se projevuje

¹¹³ Ibidem, s. 49, z anglického jazyka: „*The simulacrum is constructed around a disparity, a difference; it interiorizes a dissimilitude. That is why we can no longer even define it with regard to the model at work in copies – the model of the same from which the resemblance of the copy derives.*“

¹¹⁴ Ibidem, s. 56.

¹¹⁵ Ibidem, s. 48, z anglického jazyka: „*God made man in His own image and to resemble Him, but through sin, man has lost the resemblance while retaining the image. Having lost a moral existence in order to enter into an aesthetic one, we have become simulacra.*“

¹¹⁶ Viz Camille (pozn. 107), s. 62–63.

¹¹⁷ Viz Deleuze – Krauss (pozn. 103), s. 53.

¹¹⁸ Ibidem, s. 53–56.

¹¹⁹ Ibidem, s. 53, z anglického jazyka: „*Behind every cave... there is, and must necessarily be, a still deeper cave: an ampler, stranger, richer world beyond the surface, an abyss behind every bottom, beneath every foundation.*“

negací znaku jako nositele významu.¹²⁰ Tvrdí tak, že imitace nebo zobrazení, se zásadně liší od simulace. Tento fakt potom demonstruje na následujícím příkladu: „*Někdo, kdo předstírá nemoc, může prostě jít spát a předstírat, že je nemocný. Někdo, kdo simuluje nemoc, v sobě vyvolává některé ze symptomů.*”¹²¹ V případě nemoci můžeme na základě medicíny objektivně posoudit, zda je člověk doopravdy nemocný, nebo zda tuto nemoc pouze imituje. Pakliže však pacient psychosomaticky produkuje některé symptomy této nemoci, jedná se o simulaci. Potom by se jednalo o situaci, kdy pacient je nemocný, ale vlastně také není. V tomto případě by bylo těžké rozpoznat, zda se jedná o skutečnou nemoc, simulaci či imitaci. Baudrillard tvrdí, že jakmile začne produkt sám vytvářet nové produkty, tedy symptomy, ruší se pouto mezi realitou a jejím zobrazením. Pokud tedy kopie neodkazuje na realitu, ale naopak jí předchází, potom již více nemůžeme mluvit o kopii.¹²² Takovýto předmět se tedy stává simulakrem.

Podle Baudrillarda jsou pak nejlepším příkladem takovýchto obrazů bez originálu náboženské ikony.¹²³ Ty totiž reprezentují něco, co nemá předobraz ve skutečné realitě. Nic reálného za nimi nestojí, a proto také nemůžou nic reprezentovat. V tomto případě tedy není důležité, co je zobrazeno, ale obraz samotný. Podle Baudrillarda pak přesně tato situace představovala problém pro ikonoklasmus.¹²⁴ Nebyla to nevyslovitelná podoba boží, kterou nelze zobrazit, ale to, že za těmito obrazy nic nestojí, že jsou to pouhá simulakra vytvořená společností pro uctívání, pro moc: „*To byl přístup jezuitů, kteří založili svou politiku na virtuálním zmizení Boha a na světské a velkolepé manipulaci vědomí – zmizení Boha ve zjevení moci – konec transcendence...*”¹²⁵ Vytváření obrazů bez originálu tak pro tohoto autora znamená manipulaci společenským vědomím. Tak jako se podle něj svatost a neuchopitelnost boha stává pomíjivou skrze politiku a moc.

Baudrillard dále pokračuje, že naše kultura dosáhla právě toho bodu, kdy takováto simulace vyhrává nad reálným, kdy je nemožné vrátit se k původnímu originálu.¹²⁶ Průmyslová a technologická revoluce tak podle jeho slov nepřináší

¹²⁰ Viz Baudrillard (pozn 104), s. 170.

¹²¹ Ibidem, s. 168, z anglického jazyka: „*Someone who feigns an illness can simply go to bed and pretend he is ill. Someone who simulates an illness produces in himself some of the symptoms.*”

¹²² Ibidem, s. 167–168.

¹²³ Ibidem, s. 167–171.

¹²⁴ Ibidem.

¹²⁵ Ibidem, z anglického jazyka: „*This was the approach of the Jesuits, who based their politics on the virtual disappearance of God and on the worldly and spectacular manipulation of consciences - the evanescence of God in the epiphany of power - the end of transcendence...*”

¹²⁶ Jean Baudrillard, *Simulacra and simulation*, Ann Arbor 1994, s. 66–68.

masovou produkci, ale spíše reprodukcí.¹²⁷ Realita se tedy stává pouhým produktem. Je tak často využívána a měněna, až se ztrácí jakákoliv schopnost rozlišovat mezi tím, co je originální a co ne. Podle autorových slov tak žijeme v době, kde „*iluze není možná, protože reálné již není možné.*“¹²⁸

Narozdíl od Deleuzea, který vidí v simulakru pozitivní aspekt kreativity, tak Baudrillard staví tento jev do zcela negativního světla. Simulakrum pro něj znamená pouhé nahrazení reality v době technické reprodukovatelnosti, vytvořené na základě moci. Oba autoři se však shodují na tom, že zobrazení odkazuje zpět ke svému originálu. Naopak simulakrum opakováním a měněním originálního motivu tuto vlastnost ztrácí. Jeho podstatou je tedy naopak vytváření nových podnětů. Je to produkt reality, který, narozdíl od kopie, na realitu neodkazuje, ale sám ji zastupuje – předchází jí.¹²⁹

Podle Foucaulta je potom simulakrum přesně to, o co se ve své práci snaží Magritte.¹³⁰ Při pohledu na jeho díla nás nenapadá nic z reálného světa, na co by mohly odkazovat. Jediné, co s takovýmto obrazem můžeme dělat, abychom pochopili jeho význam, je tak vytváření úvah nových. Tyto obrazy tak samy sebe nepředstavují jako nic jiného než obrazy, nezávislé na vnějším světě. Jsme tak na míle vzdáleni od pokusu o *trompe-l'oeil*, jehož podstatou je dokonalá imitace, záměna objektu s jeho reprezentací.¹³¹ Magritův cíl je opačný. Mění obvyklý způsob reprezentace tak, aby odhalil skryté vztahy v této uměle vytvořené síti označovaného a označujícího. Nejde mu o to, aby diváka zmátl tím, že malba může vypadat jako realita. Naopak realnost a celou realitu staví před otazník. Podle Foucaulta Magritte tímto počínáním odděluje napodobování od podobnosti.¹³² Napodobování podle jeho slov slouží k reprezentaci, k odkazu na jediný, sobě svrchovaný vnější objekt.¹³³ Podobnost však slouží k opakování s rozdíly, k tvorbě analogií, kde se ztrácí originál, k tvorbě „*simulakra jako nekonečného vztahu podobného k podobnému.*“¹³⁴ To, že v Magritových obrazech vypadá krb jako krb a člověk jako člověk proto neznamená, že k nim odkazuje nebo že odkazuje k jejich

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ Viz Baudrillard (pozn. 104), s. 176, z anglického jazyka: „*Illusion is no longer possible, because the real is no longer possible.*“

¹²⁹ Mark Levy, *Magritte and the Triumph of the Simulacrum*, dostupné z: <http://www.real-fake.org/pdf/levytext.html>, vyhledáno: 17. 2. 2019.

¹³⁰ Michel Foucault, *Toto nie je fajka*, Bratislava 2010, s. 57–60.

¹³¹ Ibidem, s. 57.

¹³² Ibidem, s. 57–58.

¹³³ Ibidem, s. 57–58.

¹³⁴ Ibidem, s. 57–58, přeloženo ze slovenského jazyka.

jedinému předobrazu. Předměty, které na plátnech vytváří, naopak představuje v nové situaci, kdy je podobnost důležitější než napodobování.¹³⁵ Napodobování nám totiž umožňuje zařadit to, co je pevně dané a co už vlastně známe. Na druhou stranu podobnost realitu neimituje, ale spíše rozšiřuje a ukazuje nám neznámé. Takové obrazy pak podle Foucaulta „...umožňují vidět to, co přesně napodobující obrazy činí neviditelným.“¹³⁶

¹³⁵ Ibidem, s. 58–59.

¹³⁶ Ibidem, s. 58–59, přeloženo ze slovenského jazyka.

2. Vztah slov a obrazů

Řeč a obrazová reprezentace představují dva hlavní systémy, jejichž prostřednictvím komunikujeme. To, jaký je mezi nimi vztah, tak bylo předmětem diskuzí od počátku veškeré filozofie. Na základě dlouho přetrvávající víry, že obraz představuje kopii skutečnosti, se pak dlouho věřilo také v to, že rozdíl mezi slovem a obrazem lze popsat jako rozdíl mezi „přirozeným“ a „konvenčním“.¹³⁷ Se zhroucením ideálu napodobování přírody ve dvacátém století se však prosazuje myšlenka, že nejen naše řeč, ale také obrazy, které vytváříme, jsou založeny na společenských konvencích. Obraz, který už neslouží jako „přirozené“ zprostředkování reality, je tak nově chápán jako znak. Na základě těchto poznatků tak muselo být celé dosavadní chápání vztahu slov a obrazů znovu přezkoušeno. Přirozeně přitom došlo k propojení oborů zabývajících se lidskou komunikací. Teoretici, kteří zkoumají fungování jazyka, tak rozšiřují svůj zájem o umělecká díla a naopak. Cílem těchto interdisciplinárních studií pak není získání nových metodologických postupů k tomu, jak hodnotit umělecká díla a jak v nich hledat nové významy, ale zjistit, jak takový význam v uměleckém díle vzniká a jakým způsobem vůbec probíhá lidská komunikace.¹³⁸

Vznik této diskuze je přitom reakcí na růst masové kultury. Tato doba s sebou přináší také růst obrazové produkce a oblibu obrazu jako informačního média. W. J. T. Mitchell tuto situaci nazývá „pictorial turn“.¹³⁹ Obrazy se podle něj stávají všudypřítomným médiem, oblíbeným kvůli svému bezprostřednímu a internacionálnímu působení. Z tohoto důvodu je podle něj nutné zabývat se nejen tím, jak komunikujeme prostřednictvím řeči, ale také jak ke své komunikaci využíváme obrazy.¹⁴⁰ Toto zkoumání s sebou pak přináší mnoho nesnadných otázek. Například to, zda je možné vysvětlit princip fungování vizuální reprezentace na principu fungování jazyka a pokud ano, zda potom stále existuje nějaká hranice mezi těmito systémy. Zásadní otázkou je také vztah slova a obrazu, vyskytují-li se v jediném díle.

Věda, která se zabývá znakovostí lidské komunikace a tedy i výše zmíněnými otázkami, se nazývá sémiotika. Ta byla sice založena na principu fungování jazyka, avšak s chápáním obrazu jako znaku, který utváří význam v určité společnosti, jsou její

¹³⁷ Viz Mitchell (pozn. 53), s. 43–44.

¹³⁸ Alex Potts, Znak, in: Robert S. Nelson – Richard Shiff, *Kritické pojmy dejin umenia*, Bratislava, 2004, s. 48.

¹³⁹ Viz Mitchell (pozn. 53), s. 11–35.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

poznatky využívány i v oboru vizuálních studií.¹⁴¹ Sémiotika využívá především dvou základních modelů definice toho, co je znak a jak funguje. Jednak je to model pocházející z prací švýcarského lingvisty Ferdinanda de Saussure, jednak model, jehož autorem je americký filozof Charles Sanders Peirce.¹⁴² Saussure, dělí znak na označující a označované. Označující je podle něj objekt ve vnějším světě, označovaná je potom naše myšlenka, kterou tento objekt vyvolává v mysli interpreta. Označující je tedy to, co význam vytváří a označované je význam samotný.¹⁴³ Peirce pak tento model rozšiřuje, když tvrdí, že mezi reálným objektem a myšlenkou, kterou tento objekt vyvolává v naší mysli, existuje mezičlánek – znak.¹⁴⁴ Znak podle Peirce poukazuje na objekt, který je komunikován prostřednictvím interpretanta. Podle Peirce se tak význam objektů, zvuků, chutí, obrazů a slov nenachází přímo v nich samých, ale v naší interpretaci jich jako znaků. Objekty tak podle něj nemají žádný „přirozený“ vnitřní význam. Ten vzniká až prostřednictvím interpretace znaku.¹⁴⁵

Peircův přínos dále spočívá v tom, že znaky jako takové dále dělí na tři různé skupiny podle formy, ve které se vyskytují. Za první jsou to *ikony*, jež na reálný objekt odkazují na základě určité sdílené kvality.¹⁴⁶ Jinými slovy tak objekt, který *ikony* reprezentují, rozpoznáváme na základě jejich vzájemné podobnosti. Příkladem může být portrét. Za druhé jsou to *indexy*, znaky, které na svůj objekt odkazují na základě faktického spojení.¹⁴⁷ Zde může být příkladem kouř odkazující na oheň a nebo stopy ve sněhu odkazující na zvíře. Třetí skupinou jsou symboly. Ty na svůj objekt odkazují na základě nějakého sdíleného konvenčního vztahu.¹⁴⁸ Nejlepším příkladem symbolů je řeč.

Podle Peirce se tedy obraz na svůj objekt podobá, kdežto slovo ne. Jazyk je tedy čistě arbitrární v tom smyslu, že cizinec nemůže rozumět řeči, kterou se mluví v jiné společnosti. Obraz se pak podobá v tom smyslu, že cizinec může poznat, co je na něm znázorněno, i když obraz pochází z jiné společnosti. Jako příklad vezměme obraz s

¹⁴¹ Mieke Bal – Norman Bryson, *Semiotics and Art History: A Discussion of Context and Senders*, in: Donald Preziosi (ed.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford 1998, s. 242–256, https://is.muni.cz/el/1421/jaro2016/DU2794/um/63724465/Bal_Bryson_Semiotics_Art_history_inPreziosi-The_Art.pdf, vyhledáno 1. 3. 2019.

¹⁴² Ibidem.

¹⁴³ Brian Curtin, *Semiotics and Visual Representations*, 2006, s. 51–62, <http://www.arch.chula.ac.th/journal/files/article/IJjpgMx2iiSun103202.pdf>, vyhledáno 12. 3. 2019.

¹⁴⁴ Justus Buchler (ed.), *Philosophical Writings of Peirce*, New York 1995, s. 98–115, <http://lchc.ucsd.edu/MCA/Mail/xmcamail.2017-05.dir/pdfAAJf6e4SaC.pdf>, vyhledáno 2. 3. 2019.

¹⁴⁵ Ibidem.

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ Ibidem.

¹⁴⁸ Ibidem.

námětem Ukřižování. Nejspíš všichni se shodneme na tom, že to, co na obraze vidíme je nahý muž, pověšený na dřevěné konstrukci. Objekty, které jsou zde znázorněny, se skutečně přirozeně podobají těm, které známe ze svého okolí. Vzhledem k tomu, že muži a dřevo se vyskytují ve všech částech světa, bude těmto prvkům v obraze rozumět každý, nehledě na to odkud pochází. Problém podobnosti znaku však nastává tehdy, pokoušíme-li se o jeho interpretaci. To, že jde o ukřižovaného Ježíše, jsme se museli naučit na základě ustanovení společnosti, ve které žijeme.

Na Peircovu teorii podobnosti znaku reaguje ve své knize *Theory of Semiotics* Umberto Eco. Podle Eca fakt, že je něco něčemu podobné nevylučuje to, že podobnost je kulturně podmíněná.¹⁴⁹ Jinými slovy se snaží poukázat na to, že podobnost neodkazuje na vztah obrazu a toho, co znázorňuje, ale spíše na vztah obrazu a jeho obsahu, který je podle něj vždy konvenční.¹⁵⁰ Eco dále pokračuje tím, že ikonický znak se skládá ze tří částí. Jednak z části optické, tedy z toho, co vidíme, jednak z části ontologické, tedy z našich domněnek a hypotéz a jednak z části konvenční, na základě které určujeme význam ikony.¹⁵¹ Je však nutné dodat, že Pierce sám ve svém pozdějším díle uvádí, že ikony a indexy se v praktickém životě zřídka objevují ve své čisté formě. Svou teorii tedy rozvádí tak, že ikony a indexy jsou vždy částečně symbolické nebo konvenční.¹⁵²

Podobným směrem se ve své teorii znaku vydává také francouzský sémiotik Roland Barthes, když říká, že význam, který nacházíme v okolních jevech, je vždy konvenční. Znak se podle Barthese skládá ze dvou částí, označovaného a označujícího.¹⁵³ Označující však Barthes na rozdíl od Saussura dále dělí na dvě části. Jednak na část denotační, tedy to, jak se označující svými vlastnostmi podobá označovanému, a jednak potom na část konotační, tedy to jak na základě konvencí určujeme význam toho, co vidíme.¹⁵⁴ Pro Barthese tedy význam díla není určován „přirozenou“ podobností, ale společenským ustanovením, a to jak v případě slov, tak i v případě obrazu. Odmítá tak dělení slova a obrazu na “přirozené a konvenční”, když tvrdí, že z toho, jak obraz vnímáme na optické úrovni, bychom nikdy nemohli vyvodit

¹⁴⁹ Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington 1976, s. 200-207.

¹⁵⁰ Ibidem.

¹⁵¹ Ibidem.

¹⁵² Albert Atkin, Peirce's Theory of Signs, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Summer 2013, <https://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/peirce-semiotics/>, vyhledáno 4. 3. 2019.

¹⁵³ Roland Barthes – Stephen Heath, *Image, Music, Text*, New York 1977, s. 32-51.

¹⁵⁴ Ibidem, s. 32–51.

jeho význam.¹⁵⁵ Barthes reaguje především na masovou kulturu a na reklamu, kde je význam obrazu vždy utvářen za účelem sdělení nějaké zprávy publiku.

Zajímavá je potom také jeho teorie o tom, jak spolupracují slova a obrazy, jsou li umístěny společně v jedné z těchto zpráv. Podle něj se nacházíme v době, ve které převládá získávání informací textovou formou.¹⁵⁶ Text je zde všudypřítomný a určuje význam zpráv, i těch vizuálních, které k nám skrze kulturu přicházejí. Podle Barthese se totiž obrazy vyznačují tím, že v sobě obsahují více možných významů.¹⁵⁷ Jeden pozorovatel tak může obraz interpretovat zcela odlišně než ten druhý. Aby tedy byla komunikace skrze obrazy srozumitelnější, obsahují vizuální zprávy také slova: „...všechny obrazy mají mnoho významů; naznačují, prostřednictvím svých označujících, „plovoucí řetězec“ označovaných... Proto jsou v každé společnosti vyvinuty různé techniky určené k tomu, aby upevnily tento plovoucí řetězec signifikantů tak, aby se zabránilo hrůze nejistých znamení; jazyková zpráva je jednou z těchto technik.“¹⁵⁸ Slova, nebo jak by řekl Barthes „lingvistické zprávy“, tak v obraze odpovídají čtenáři na otázku „Co to je?“. Neslouží jako určení denotovaného významu, ale jako určení „správné“ interpretace. Podle Barthese má pak tato lingvistická zpráva v obraze dvě funkce. Jednak *ukotvení* (*anchorage*) a jednak *přenos* (*relay*).¹⁵⁹ V prvním případě slova ukotvují význam obrazu. Určují tedy diváku, jakou interpretaci vizuální zprávy si má vybrat, která je ta „správná“. Takovýmto typem textu je například titul, popis, nebo doprovodný text. Ukotvující funkce je podle něj nejčastějším důvodem použití slov v obraze. Druhá možná funkce lingvistické zprávy, ta přenášející, se vyskytuje například ve filmu a nebo v komiksu. Zde se slova a obrazy navzájem doplňují tak, aby vytvářely významově harmonické celky.¹⁶⁰

Barthes tak naráží na to, že člověk v jeho přirozenosti hledá v okolním světě řád, hledá význam, tvoří hypotézy a čeká na jejich potvrzení. V dnešní době je to většinou tak, že obrazy jsou nám prezentovány společně se slovy, která nám šetří čas a rovnou nám prozrazují, jaký význam v sobě obraz skrývá či který z množství významů si máme vybrat. Ukotvení a přenos tak podle Barthese předpokládá harmonický celek vztahu

¹⁵⁵ Ibidem, s. 32–37.

¹⁵⁶ Ibidem, s. 38.

¹⁵⁷ Ibidem, s. 38–41.

¹⁵⁸ Ibidem, s. 38–39, z anglického jazyka: „...all images are polysemous; they imply, underlying their signifiers, a 'floating chain' of signifieds... Hence in every society various techniques are developed intended to fix the floating chain of signifieds in such a way as to counter the terror of uncertain signs; the linguistic message is one of these techniques.“

¹⁵⁹ Ibidem, s. 37–39.

¹⁶⁰ Ibidem, s. 40–41.

mezi slovem a obrazem. K tomuto harmonickému celku pak podle něj dochází většinou tak, že slova určují (ukotvují) význam obrazu. Právě tento „harmonický celek“, ve kterém se slova a obrazy vzájemně doplňují, se však stává předmětem kritiky intelektuální i umělecké společnosti. Především proto, že tímto uměle vytvořeným ukotvením „správného“ významu člověk ignoruje všechny ostatní významy skryté v obrazové zprávě, zdržuje se hlubšího přemýšlení nad ostatními významy a často nekriticky přijímá to, co mu zpráva „říká“. Pokoušet se tedy vysvětlit systém obrazové reprezentace na té jazykové může být sice užitečné, avšak jedině v tom případě, pokud si uvědomujeme, že význam obrazu není utvářen významem slov.¹⁶¹

Goodman podobně jako Barthes odmítá, že by určení významu obrazu spočívalo v jeho podobnosti s tím, co obraz zobrazuje. Oba tvrdí, že význam je v uměleckém díle utvářen na základě zkušeností, které jsou vždy konvenční. Na rozdíl od Barthesa však Goodman odmítá to, že by význam obrazu určovala jeho „lingvistická zpráva“. Vztah těchto dvou systémů je podle něj mnohem složitější, protože každý z nich je založen na jiném principu.¹⁶² Symbolický systém slov je podle Goodmana založen na pravidle rozdílnosti (*differentiation*).¹⁶³ To znamená, že prvky tohoto symbolického systému od sebe musí být dobře odlišitelné, abychom je mohli rozpoznat. Nejlepším příkladem je abeceda, kde každé písmeno musí mít svůj originální tvar a musí odkazovat pouze na jediný význam. Kdyby se od sebe písmena nelišila, nemohla by abeceda a tedy i naše řeč fungovat. Naopak systém obrazové reprezentace pracuje na principu hustoty (*dense*).¹⁶⁴ To znamená, že každý prvek, který v obraze vidíme, každá čárka a každá tečka, může sám o sobě odkazovat na mnoho různých významů. Proto tyto prvky ve své izolované formě o ničem nevypovídají. Mohou utvářet význam jedině ve vzájemných vztazích, v sémanticky hustém, pokračujícím poli.¹⁶⁵ Tvorba obrazu i slov tedy spočívá v kladení znaků v určitém kontextu. V obrazech pak tento kontext není pevně stanoven, na rozdíl od pevně daného řádu písmen ve slově a slov ve větě. Čím složitější potom obraz je, tím „hustší“ je jeho síť znaků. Svým „extrémním konvencionalismem“, jak by řekl Mitchell, ve kterém „*Obrazy v perspektivě, tak jako všechny ostatní, musí být čteny, a tato schopnost čtení musí být získaná.*“¹⁶⁶ se tak Goodman nesnaží smazat hranici

¹⁶¹ Viz Curtin (pozn. 143).

¹⁶² Viz Goodman (pozn.), s. 226.

¹⁶³ Ibidem, s. 226.

¹⁶⁴ Ibidem, s. 226.

¹⁶⁵ Viz Mitchell (pozn. 53), s. 67.

¹⁶⁶ Viz Goodman (pozn. 61), s. 14, z anglického jazyka: „*Pictures in perspective, like any others have to be read, and the ability to read has to be acquired.*“

mezi systémem řeči a systémem obrazové reprezentace. Snaží se sice poukázat na to, že oba tyto systémy jsou konvenční, avšak každý z nich pracuje na základě jiných pravidel. To, jaké jsou potom vztahy mezi těmito dvěma rozdílnými systémy, již nerozebírá: „*Pokusem je nazvat systém zobrazení jazykem: tady však končím. Otázka toho, co odlišuje zobrazovací systém od jazykového, vyžaduje hlubší zkoumání.*”¹⁶⁷

Že se slova a obrazy řídí každý svým vlastním řádem, tvrdí také Michel Foucault. Ve své interpretaci Magrittova obrazu *Toto není dýmka* uvádí, že nemůžeme text a obraz číst zároveň. Podle jeho slov se forma obrazu okamžitě rozplyne, jakmile začneme číst text: „...*Tato věc, kterou je možno vidět i číst, je umlčená viděním a zamaskovaná čtením.*”¹⁶⁸ To, že nám pak například čtení kaligramu přijde jako čtení vizuálního i textového zároveň, je dáno tím, že „tvrzení“ obrazu i slov se v našem způsobu vnímání kryje. Jedno říká to, co ukazuje to druhé, a naopak. Foucault tedy tvrdí, že nezáleží na tom, zda text „ukotvuje“ obraz, nebo naopak. Důležité je, že obraz a text nelze sloučit.¹⁶⁹ Mohlo by se tak zdát, že se Foucault snaží vymezit neproniknutelnou hranici mezi těmito dvěma systémy, kde podle jeho slov „*Obraz a text padají každý na jinou stranu, podle svojí vlastní gravitace.*“¹⁷⁰ Na dalších stranách zmiňované knihy však toto zdání vyvrací, když tvrdí, že napodobení se nedá oddělit od tvrzení.¹⁷¹ Tak například už jen při pokusu o popis toho, co na obraze vidíme, se musíme nutně přesunout do systému řeči. Opačně potom funguje například četba knihy, při které ve svých myšlenkách vizualizujeme daný příběh. Foucault tak popisuje vztah slov a obrazů jako „*protikladný a zároveň komplementární.*”¹⁷² Taková jsou pak podle něj i Magrittova díla, ve kterých jsou slova a obrazy kladeny do společného vztahu, i když jde o vztah, ve kterém na sebe tyto dva systémy vzájemně útočí.¹⁷³

W.J.T. Mitchell, jehož jméno jsem zmiňovala již na začátku v souvislosti s „dobou obrazu“, ve které se podle něj nacházíme, také vytváří několik konceptů k vysvětlení tohoto složitého vztahu mezi slovy a obrazy. Mitchell poukazuje na to, že mezi těmito systémy se nachází mezera, přirozené rozdíly, které bychom při studiu obrazů jako znaků neměli opomínat. Na druhou stranu tvrdí, že izolace jednotlivých

¹⁶⁷ Ibidem s. 41, z anglického jazyka: „*The temptation is to call a system of depiction a language: but here I stop short. The question of what distinguishes representational from linguistic system needs close examination.*”

¹⁶⁸ Viz Foucault (pozn. 130), s. 26, překlad ze slovenského jazyka.

¹⁶⁹ Ibidem, s. 38.

¹⁷⁰ Ibidem, s. 32, překlad ze slovenského jazyka.

¹⁷¹ Ibidem, s. 40.

¹⁷² Ibidem, s. 42, překlad ze slovenského jazyka.

¹⁷³ Ibidem, s. 41–42.

oborů zabývajících se jazykem a obrazy není možná.¹⁷⁴ To demonstruje například na tom, že skutečným nástrojem historika umění jsou vlastně slova. Na druhou stranu je veškerý mluvený projev v naší mysli spojen s představami ve formě obrazu.¹⁷⁵ Svět, tak jak ho vnímáme, je tedy přirozeně založen na obou těchto systémech, které jsou pro Mitchella stejně tak jako pro Barthesa, Goodmana či Foucaulta oba konvenční. Vytváření hranice mezi vědními obory, které se těmito systémy zabývají, je tak podle Mitchella pouze strachem, který pramení ze ztráty vlastního ideologického teritoria.¹⁷⁶ Tyto úzkostlivé reakce jsou pak podle něj důkazem toho, že nastává změna, se kterou se musíme vyrovnat. „*Historie kultury je zčásti příběhem zdoluhavého boje o nadvládu mezi obrazovými a lingvistickými znaky, přičemž každý z nich si pro sebe nárokuje určitá vlastnická práva na „přirozenost“, ke které pouze ony mají přístup... A vztah mezi nimi je doslova politický v tom smyslu, že je považujeme za „boj o území, soutěž soupeřících ideologií“.*“¹⁷⁷ „*Tato úzkost, tato potřeba obhajovat „naši řeč“ proti „vizuálnímu“, je, jak navrhuji, jistým znamením toho, že probíhá obrazový obrat [pictorial turn].*“¹⁷⁸ Pro Mitchella tak „pictorial turn“ neznamená pouze studium obrazu a to, jak na diváka působí. Jeho hlavním zájmem je porozumění všeobecné problematice utváření významu ve společnosti. Jeho zkoumání historie smýšlení o vztahu slova a obrazu si neklade za cíl vyvození nějaké všeřikající teorie a nebo „vyléčení“ tohoto vztahu, ale spíše porozumění jádru kulturních rozporů.¹⁷⁹ To je také důvod, proč Mitchell zkoumá vztah mezi obrazem a ideologií. Zkoumáním toho, jak je ve společnosti utvářen význam je totiž v podstatě zkoumáním ideologie a jejích metod.¹⁸⁰

Reakce na změny, které ve společnosti nastaly, se přirozeně objevují také v uměleckých kruzích. S růstem masové produkce obrazu se mění také koncept umělecké tvorby. Tuto situaci výstižně shrnuje například americký kritik umění Mario Amaya: „*Nikdy předtím nebylo lidské oko tolik napadáno obrazy... vzali jsme za samozřejmost celou řadu nových značek, symbolů, emblémů a obrazů, které se do našich podvědomí*

¹⁷⁴ Viz Mitchell (pozn. 53), s. 42–46.

¹⁷⁵ Ibidem, s. 42–46.

¹⁷⁶ Ibidem, s. 43.

¹⁷⁷ Ibidem, z anglického jazyka: „*The history of culture is in part the story of a protracted struggle for dominance between pictorial and linguistic signs, each claiming for itself certain proprietary rights on a “nature” to which only it has access.... And the relation between them are literally political in the sense that we tend to consider them “as a struggle for territory, a contest of rival ideologies”*“

¹⁷⁸ W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago 1995, s. 11-13, z anglického jazyka: „*This anxiety, this need to defend “our speech” against “the visual” is, I want to suggest, a sure sign that a pictorial turn is taking place.*“

¹⁷⁹ Viz Mitchell (pozn. 53), s. 44.

¹⁸⁰ Ibidem, s. 159.

*usadily jako obyčejně sdílený vizuální zážitek... Není tak divu, že mladí umělci, kteří vyrostli v takovém prostředí, mají zájem o využití psychologických, sociologických, mytologických (stejně jako čistě vizuálních) prvků v obrazech, zájem stavět je mimo obvyklý kontext, transformovat a povyšovat je na úroveň „výtvarného umění“.*¹⁸¹

Umělci v postmoderní době tedy podle Amaya reagují především na nový způsob vizuální komunikace. Reagují na utváření významu ve společnosti, kde informace musí být zprostředkovány jasně, rychle a přesvědčivě. Slova jsou, jak říká Barthes, všude, ať už jsou to tituly, popisy, vysvětlení, nebo text přímo v obraze. Mají sloužit k usnadnění tohoto dialogu mezi zprávou a jejím čtenářem. Ať už má či nemá obraz více významů nežli slovo, v médiích – zejména v populární kultuře – je vidáme často společně. Vysoké umění se naopak slov vždy spíše zdržovalo, umělci nechávali mluvit obraz „sám za sebe“. To však v postmoderní době již neplatí. Umělci v této době používají slova často přímo ve svých obrazech. Tím jednak odhalují obraz jako znak, a poukazují na jeho podobnost se slovem a na limity, které systémem reprezentace obsahuje, jednak však také mažou hranici mezi vysokou a masovou kulturou.¹⁸²

¹⁸¹ Mario Amaya, *Pop as Art and, A Survey of The New Super-Realism*, London 1965, s. 11, z anglického jazyka: „*Never before has the human eye been so assaulted by images... we have taken for granted a whole new set of signs, symbols, emblems and imagery, which has settled into our subconsciousness as a commonly shared visual experience... It is not surprising that young artists who have grown up in such surroundings should be interested in exploiting the psychological, sociological, mythological (as well as pure visual) elements in such images, taking them out of context, transforming them and elevating them to the level of „fine art“.*“

¹⁸² *Ibidem*, s. 11–30.

3. Magrittovy vizuální záhady

„Měl jsem naprostou nedůvěru k umění a umělcům, pokud byli oficiálně schváleni nebo aspirovali k tomu, aby byli. Cítil jsem, že s nimi nemám nic společného. Snažil jsem se najít pozici, která by mi umožnila vidět svět jiným způsobem, než tím, který po mě ostatní lidé chtěli... Cítil jsem radost ze svobody, když jsem maloval ty nejméně konvenční obrazy.“¹⁸³

Magritte po celou dobu své kariéry zkoumal lidský způsob vnímání všedních, důvěrně známých objektů. Pokoušel se narušit naše perceptuální zvyky a přiblížit se k pravdě o reálném světě, jímž jsme obklopeni. Jeho záměrem tak bylo vytvořit díla, která jsou nezávislá na reprezentaci takové, jakou jsme ji po staletí znali. Věřil totiž, že nejen text, ale i obrazy jsou vždy vytvořeny za nějakým účelem.¹⁸⁴ Obraz tedy nevnímal jako „okno do reality“. Vnímal jej spíše jako něco, co realitu jako takovou zakrývá a prezentuje jinou – uměle vytvořenou.¹⁸⁵ Snažil se tak upozornit na to, že naše zkušenost s reprezentací je tím, podle čeho si vytváříme názor na svět kolem nás. Magrittovo dílo se tak neodmyslitelně váže k problematice vizuálního vnímání a k sémiotice obrazu.

Interpretace obrazů je doplněna Magrittovými slovy. Pro lepší orientaci čtenáře jsem tyto původně francouzské texty přeložila do českého jazyka. Tyto překlady nejsou doslovné, spíše jsem se snažila o zachycení jejich podstaty. Anglické zdroje, ze kterých jsem při tom čerpala, příkládám do poznámkového aparátu.

3.1. Životopis

René Magritte se narodil 21. listopadu 1898 v malém provinčním městě Lessines v Belgii jako nejstarší ze tří bratrů. Jeho matka, Régina Bertinchamps, před svatbou pracovala jako kloboučnice a jeho otec, Léopold, se živil jako podnikatel.¹⁸⁶ Díky Leopoldově úspěšné kariéře si rodina mohla dovolit postavit dům v Châtelet, do kterého

¹⁸³ René Magritte, *Life Line*, citováno v: Rooney (ed.) – Eric Plattner (ed.) (pozn. 1), s. 60, z anglického jazyka: „*I had a total mistrust of art and artists, if they were officially sanctioned or aspired to be, and I felt I had nothing in common with them. I was trying to find the position which would enable me to see the world in a different way from the way people wanted me to see it... I felt the delight of freedom as I painted the least conventional images.*“

¹⁸⁴ Marcel Paquet, *René Magritte 1898 – 1967, Thought Rendered Visible*, Köln 2015, s. 77–78.

¹⁸⁵ René Magritte v dopise Harrymu Troczynerovi, 1959, citováno v: Patricia Allmer, *René Magritte: Beyond painting*, Manchester 2009, s. 156.

¹⁸⁶ Jacques Meuris, *René Magritte 1898 – 1967*, Köln 1998, s. 210.

se přestěhovala v roce 1911.¹⁸⁷ Právě zde, v kruhu dobře prosperující rodiny, začal Magritte jako dvanáctiletý vytvářet své první malby.¹⁸⁸ Jedinou vážně dramatickou událostí z období jeho dospívání byla sebevražda matky v roce 1912. Régina byla nalezena utopená v místní řece Sambre s tváří zahalenou do svých šatů.¹⁸⁹

Po matčině smrti se celá rodina stěhuje do Charleroi, kde se Magritte hlásí ke studiu humanitních věd.¹⁹⁰ V tomto městě se také ve svých patnácti letech poprvé setkává se svou pozdější manželkou Georgette Berger.¹⁹¹ Místní univerzita však mladému Magrittovi nenabízí dostatečné vzdělání a proto v roce 1916 přestupuje na Bruselskou Akademii krásných umění.¹⁹² Zanedlouho poté se jeho díla začínají objevovat na různých výstavách.¹⁹³

V hlavním městě Belgie Magritte zůstává dalších pět let a mnohé z jeho životních přátelství pochází právě z tohoto období. V roce 1919 se zde seznamuje se členy avantgardního hnutí, básníkem Pierrem Bourgeoisem, malířem Victorem Servranckxem a s Pierrem Bourgeoisem.¹⁹⁴ S touto skupinou pak po určitou dobu spolupracoval. Více než belgický expresionismus však mladého Magritta přitahovalo umělecké hnutí Dada a počátky surrealismu v Paříži.¹⁹⁵ Roku 1920 se setkal s E.L.T. Messensem, surrealistickým básníkem a obchodníkem s uměním, s nímž se spřátelil. Jejich přátelství se pro oba stalo životně důležitým. Právě Messens byl tím, kdo Magrittovi ukázal práce de Chirica, které ho inspirovaly k vytváření „záhad reálného světa“.¹⁹⁶ Později se také setkává s Marcelem Lacomtem, Camille Geomanssem, Paulem Nougém, Louisem Scutenairem, Paulem Colinetem, Marcelem Marienem a Achillem Chavéem.¹⁹⁷ S navázáním na Tristana Tzaru a především na Andrého Brettona v Paříži stojí později tato skupina u formování surrealismu v Belgii v letech 1925 - 1930.¹⁹⁸

V Bruselu se také v roce 1922 žení s Georgette, se kterou společně žijí až do Magrittovy smrti.¹⁹⁹ Georgette představovala pro Magritta jeho uměleckou múzu. Její podoba se promítá do mnohých z jeho děl. Na společné živobytí Magritte vydělává

¹⁸⁷ Ibidem.

¹⁸⁸ Todd Alden, *The Essential René Magritte*, New York 1999, s. 10–17.

¹⁸⁹ Ibidem.

¹⁹⁰ Suzi Gablik, *Magritte*, London 1985, s.19–20.

¹⁹¹ Ibidem.

¹⁹² Ibidem.

¹⁹³ Siegfried Gohr, *Magritte, Attempting the Impossible*, New York 2009, s. 15.

¹⁹⁴ Abraham M. Hammacher, *René Magritte*, New York 1978, s. 61.

¹⁹⁵ Viz Gohr (pozn. 193), s. 15–22.

¹⁹⁶ Viz Hammacher (pozn. 194), s. 61.

¹⁹⁷ Ibidem.

¹⁹⁸ Ibidem.

¹⁹⁹ Viz Gablik (pozn. 190), s. 22.

výrobou designu pro továrnu na tapety, navrhováním plakátů a prací v reklamním průmyslu.²⁰⁰ Svůj volný čas věnuje především malbě. Během těchto let se důležitým zdrojem jeho inspirace stává kubismus a futurismus. V tomto duchu tvoří Magritte své rané práce, ve kterých často využívá erotických prvků. Právě těmi se snaží odlišit od ostatních tvůrců.²⁰¹

Opravdový zlom v jeho tvorbě přichází kolem roku 1925. V této době se Magritte vzdává tradičního zobrazení objektů.²⁰² Inspirován dílem de Chirica a kolážemi svých současníků začíná tvořit díla, ve kterých mu nejde o zobrazení světa, ale o „zobrazení myšlenky“.²⁰³ Místo toho, aby odkazoval na skutečnost takovou, jakou ji známe, vytváří „vizuální záhady“, kterými se snaží diváka přimět k novým úvahám o každodenní realitě. Malířův definitivní rozchod s kubismem a futurismem nejlépe demonstruje obraz *Le jockey perdu*, obvykle datovaný do roku 1926.²⁰⁴ Sám Magritte toto dílo komentuje jako jeho první „vědomý“ obraz.²⁰⁵ Téhož roku se v Bruselu koná jeho samostatná výstava v galerii Le Centaure.²⁰⁶ Té se však nedostane dobrého přijetí a Magritte se i se svou ženou stěhuje do Paříže, kde společně stráví další tři roky života.²⁰⁷

V prostředí hlavního města Francie si Magritte vytváří další důležité známosti a jeho umělecká osobnost se zde rychle rozvíjí. V roce 1929 se setkává se Salvadorem Dalím, Luisem Buñuelem, Camillem Goemanssem a Paulem Eluardem na společných prázdninách v Cadaqués.²⁰⁸ To vede k dlouholeté spolupráci těchto umělců, životnímu přátelství mezi Magrittem a Eluardem a k posílení surrealismu.²⁰⁹ V Paříži se také seznamuje s okruhem umělců z domu v rue du Château. Ten byl mimo jiné centrem diskuzí o eroticismu, psychoanalýze a komunismu.²¹⁰ Další pro Magritta důležitý okruh umělců seskupený kolem Andrého Bretona mu pak zprostředkuje díla Maxe Ernsta, Francise Picabii nebo Marcela Duchampa.²¹¹ Magritte se účastní veškerých aktivit surrealistické skupiny. Přispívá také k *La révolution surréaliste*, jehož poslední číslo

²⁰⁰ Viz Alden (pozn. 188), s. 22–23.

²⁰¹ Viz Gablik (pozn. 190), s. 20–22.

²⁰² Viz Alden (pozn. 188), s. 33–36.

²⁰³ René Magritte, *Life Line*, citováno v: Viz Rooney (ed.) - Eric Plattner (ed.) (pozn. 1), s. 58–67.

²⁰⁴ René Magritte, *Le jockey perdu*, 1926, vystříhovaný papír, kvaš, tužka na papíře, 38,7 x 55,4 cm, soukromá sbírka.

²⁰⁵ Viz Gablik (pozn. 190), s. 23.

²⁰⁶ Viz Hammacher (pozn. 194), s. 62.

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ Viz Hammacher (pozn. 194), s. 62.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ *Ibidem*.

obsahovalo Magrittovův článek s názvem *Les mots et les images*.²¹² Právě zde hovoří o problematice obrazové a textové reprezentace, která stojí ve středu jeho uměleckého zájmu.

V roce 1930 se Magritte vrací zpět do Bruselu, přičemž kontakty získané v Paříži stále udržuje.²¹³ Je však důležité zmínit se o vztahu Magritta s Bretonem, který je značně napjatý. Tento kritický vztah se potom promítá i v jejich díle, když vzájemně reagují na svá přesvědčení.²¹⁴ V roce 1936 je uskutečněna Magrittova první samostatná výstava v New Yorku a jeho práce se objevují i na dalších mezinárodních výstavách.²¹⁵ Právě v této době začínají kritici umění psát o důležitosti „poetického efektu“ v Magrittových malbách.²¹⁶

Během války se Magritte vrací ke grafické práci v reklamě, s malbou však pokračuje. Po návratu z tříměsíčního exilu v Carcassone v roce 1943 se Magrittovy obrazy vyznačují Renoirovským stylem.²¹⁷ To však silně kontrastuje s jeho předchozím, realistickým stylem malby.

Rokem 1948 pak začíná Magrittova několikaměsíční „époque vache“, jak ji sám nazývá.²¹⁸ Obrazy byly malované silným, hrubým štětcem a křiklavými barvami, které umělec vytvářel pod vlivem fancouzského fauvismu. Výstava těchto prací v Paříži se nedočkala velkého úspěchu a Magritte se vrací zpět ke stylu, který je pro něj typický.²¹⁹

V padesátých letech pak Magritte tvoří velká díla na objednávku, jako jsou například nástěnné malby na zdech hracích prostor kasína v Knokke – Le Zoute.²²⁰ Následuje velká retrospektivní výstava jeho děl v Bruselském Palais des Beaux – Arts.²²¹ Ta byla důležitá při formování Magrittovy mezinárodní slávy. Retrospektivní výstavy jeho díla pokračují i v mnoha dalších zemích až do jeho smrti v roce 1967.²²² Do té doby k jeho dílu přibylo i několik soch a krátkých filmů, s malbou však nikdy nepřestal.

²¹² René Magritte, *Les mots et les images*, in: *La révolution surréaliste*, č. 12, Paris 1929, s. 32–33, in : Viz Rooney (ed.) - Eric Plattner (ed.) (pozn. 1), s. 33.

²¹³ Viz Meuris (pozn. 186), s. 210–212.

²¹⁴ Patricia Allmer, *René Magritte: Beyond painting*, Manchester 2009, s. 81–108.

²¹⁵ Viz Hammacher (pozn. 194), s. 62–63.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ Viz Meuris (pozn. 186), s. 210–212.

²¹⁸ Viz Hammacher (pozn. 194), s. 64.

²¹⁹ José Maria Faerna, *Great Modern Masters: René Magritte*, New York 1996, s. 8.

²²⁰ Viz Alden (pozn. 188), s. 91.

²²¹ *Ibidem*, s. 91.

²²² Viz Faerna (pozn. 219), s. 8.

3.2. Interpretace vybraných děl

3.2.1. *Le faux miroir*

Rozvoj hromadných sdělovacích prostředků od počátku dvacátého století a s nimi spojená masová kultura podnítily nové úvahy o fungování obrazu. Vzniká tak nový okruh diskuzí, v jejichž středu stojí problém vizuální reprezentace jako prostředku poznání světa a vytváření názorů na něj. Souběžně s teoretickým zkoumáním vizuální reprezentace přitahuje tato problematika také umělce, kteří zkoumají její fungování ve svých dílech. Surrealistická skupina často využívá automatické metody, která se na rozdíl od kterékoliv předchozí umělecké tvorby nesnaží prezentovat vnější svět člověka, ale naopak ten vnitřní. Umělci, jako například Salvador Dalí nebo Max Ernst, vytváří díla, která odkazují na subjektivní pochody mysli, její skryté tužby a představy. Jejich obrazy tak často připomínají snové scénérie, ve kterých je realita člověka přetvořena ve fantazijní podívanou. Pro Magritta však odkaz k podvědomí znamenal stále pouze odkaz – naši touhu po vysvětlení.²²³ Magritte dále tvrdí, že „*„Automatické“ psaní si nárokuje být experimentální metodou pro „promluvu myšlenky“, jako kdyby mysl byla strojem, jako kdyby zájem o to, co by se mohlo objevit prostřednictvím psaní nebo malování, nebyl vždy závislý na nepředvídaném zájmu.*“²²⁴ I když se Magritte řadí právě do výše zmíněné skupiny surrealistů, jeho metoda se od ostatních významně liší. Jeho cílem není odkaz k podvědomí, ale osvětlení toho, jak vůbec tento vnitřní svět vzniká a jaké vztahy panují mezi vnitřním a vnějším světem člověka. André Bretton, vůdce Surrealistické skupiny v Paříži tak Magrittovo dílo popisuje jako „*pokrok, který nebyl automatický, ale plně vědomý*“²²⁵ Magritte sám se pak ke svému způsobu tvorby vyjadřuje takto: „*Připouštím, že mi můžete říkat surrealista. Měli bychom však říci, že se zabývám realismem, i když to obvykle znamená každodenní život v ulicích. Mělo by to být tak, že realismus znamená skutečnost s tajemstvím, které je součástí skutečnosti.*

²²³ Viz Gablik (pozn. 190), s. 71–72.

²²⁴ René Magritte, citováno v: Ibidem, s. 71–72, z anglického jazyka: „*„Automatic“ writing claims to know an experimental method for „making thought speak“, as if the mind were a machine, as if the interest of what might appear through writing or painting did not always depend on an unforeseen interest.*“

²²⁵ André Bretton, citováno v: Viz Meuris (pozn. 186), s. 64, z anglického jazyka: „*progress, which was not automatic, but fully conscious*“

*Chci ukázat realitu tak, aby evokovala tajemství.*²²⁶ a pokračuje: „*Používám malbu k tomu, abych učinil myšlenky viditelnými.*“²²⁷ Pro Magritta tak obrazy znamenaly viditelné myšlenky, úvahy, které předává divákovi, aby mu odhalily skryté stránky každodenní reality. Jeho dílo tak na rozdíl od automatické tvorby představuje velice promyšlené filozofické úvahy, ve kterých reaguje na problematiku vizuální reprezentace a toho, jak skrze ni vnímáme realitu. Snaží se osvětlit procesy, jejichž prostřednictvím je utvářen význam obrazu. Typickým příkladem, na kterém lze jeho pohled osvětlit, je obraz *Le faux miroir* [28]. Ten vznikl v období Magrittova pobytu v Paříži v roce 1929 a dnes ho můžeme najít v Muzeu moderního umění v New Yorku.

Na obraze vidíme lidské oko pokrývající plochu celého plátna. Uprostřed se nachází černá zornička, která svou barvou silně kontrastuje s duhovkou světlé barvy. Zornička i duhovka jsou potom společně rámovány spodním a horním víčkem v realistické, narůžovělé barvě pleti. Tyto prvky vidáme doslova každý den. Víme tedy přesně, do jakého kontextu je zařadit – do kontextu lidské tváře. Obsah obrazu však nelze tak snadno uchopit, jak by se na první pohled mohlo zdát. Ačkoliv jsou zobrazené prvky namalovány realisticky přesnou metodou, je v tomto obraze také něco zneklidňujícího, něco, co nutí diváka k přemýšlení. Obraz oka totiž není zpodobněn tak, jak ho známe z běžného života. Celá věc je jednak vytržena ze známého okolí obličeje, a jednak několikanásobně zvětšena. Navíc Magrittova kompozice obsahuje i cizí, zneklidňující prvky. Oční duhovka je zde vyplněna modrou oblohou, po které plují bílá oblaka. Nahlížen tradiční logikou vidění světa Magrittův obraz nedává žádný smysl.

Symbolická, a řekněme v tomto případě přímočará, interpretace tak, jak ji známe ze své zkušenosti, je tím posledním, co od nás Magritte očekává. On sám jakýkoliv způsob takového výkladu odmítá. Americká historička umění Suzi Gablik, která v Magrittově domě strávila osm měsíců, píše, že nic Magrittovi nezpůsobilo větší zklamání, než když lidé v jeho dílech symbolické významy našli.²²⁸ Jak však může uměleckému dílu jeho příjemce porozumět, pokud se má zdržet známého způsobu interpretace? Na takovou situaci jsme sotva připraveni, vždyť symbolický obsah je tradičně tím, čím obraz komunikuje se svým divákem a tím, co v obraze očekáváme.

²²⁶ René Magritte, citováno v: Courtney H. Stern, *René Magritte*, in: *English 430: Literature & the Visual Arts*, October 29, 2009, dostupné z: <https://fourthirty.wordpress.com/magritte-rene/>, z anglického jazyka: „*I suppose you can call me a surrealist. But one should really say I am concerned with realism, even though that usually refers to daily life in the streets. It should be that realism means the real with the mystery that is in the real. I want to show reality in such a way that it evokes the mystery.*“

²²⁷ René Magritte, citováno v: Viz Paquet (pozn. 184), s. 46, „*I make use of painting to render thoughts visible*“

²²⁸ Viz Gablik (pozn. 190), s. 71–72.

Pro vysvětlení těchto otázek bude nejlepší srovnat malířovy cíle s cíli sémiotiky samotné. Je třeba říci, že sémiotika nám neslouží primárně k novým interpretacím díla, ale hlavně se zaměřuje na to, jak vůbec interpretace vzniká.²²⁹ Stejně tak i Magritte nevytváří nové cesty k symbolické interpretaci. Jeho cílem je upozornit diváka na to, jakým způsobem svou interpretaci tvoří a jakou roli hraje v procesu reprezentace jeho vlastní zkušenost. Výklad jeho obrazů jako symbolů, které odkazují na něco, co známe, je tak přesným opakem toho, o co se Magritte snaží: „*Když se lidé snaží najít symbolické významy v tom, co malují, nacházejí konstrukce. Snaží se zachránit před prázdnotou.*“²³⁰ Pro tohoto malíře tak obraz není reprezentací něčeho známého, ale myšlenkou, která stojí sama o sobě.²³¹ Je originálním filozofickým sdělením, takovým, jaké jinak nacházíme v knihách, ovšem podaným vizuálními prostředky. Pojďme se tedy podívat na to, jaké sdělení v sobě skrývá *Le faux miroir*.

Motiv lidského oka není v surrealismu ničím neobvyklým. Vzhledem k tomu, že oko symbolizuje vnitřní svět člověka, se tento motiv objevuje mimo jiné také v pracích Salvadora Dalího, Maxe Ernsta nebo třeba Mana Raye.²³² Magrittův obraz se však od těch ostatních liší svým významem. Tím, že zde duhovku zcela realistického oka nahrazuje modrá obloha zaplněná mraky, nás autor staví do situace, ve které vlastně vůbec netušíme, co si máme myslet, protože ji v této kombinaci z vlastní zkušenosti neznáme – je obloha odrazem reálné oblohy ve vnějším světě, kterou oko právě pozoruje? Je Magrittův obraz pohledem do vnitřního světa představ a myšlenek? Jde o svět fantazie, který se snaží Magritte znázornit, nebo je to úplně jinak?

Malíř nás navíc mate tím, že vytváří motiv oka tak, jakoby ani nepatřilo žádné konkrétní osobě. Oko postrádá jakýkoliv kontext a svou velikostí 54 x 81 cm je značně naddimenzované. Vzhledem k realistické metodě, kterou malíř použil, však oko stále vypadá, jako by vypadlo z učebnice lidské anatomie. Zdá se tak, že se Magritte nesnaží znázornit oko jediného člověka, ale oko celého lidstva – a s ním i učebnicový příklad jeho fungování.

Sám Magritte se pak ke svému dílu vyjadřuje takto: „*Jedním z odůvodnění pro tento obraz je izolace obrazů vnímaných v oku (nevidíme nic kolem obrazu, na který se*

²²⁹ Viz Potts (pozn. 138), s. 48.

²³⁰ René Magritte, Interview Suzi Gablik, 1967, citováno v: Viz Allmer (pozn. 214), s. 12, z anglického jazyka: „*When people try to find symbolic meanings in what I paint they find constructions. They try to save themselves from the void.*“

²³¹ René Magritte, The Real Art of Painting, in: Viz Rooney (ed.) – Eric Plattner (ed.) (pozn. 1), s. 121–124.

²³² David Sylvester (ed.), *René Magritte, Catalogue raisonné I. Oil Paintings 1916-1936*, London 1992, s. 342.

*diváme, v okamžiku, kdy se na něj díváme.)*²³³ Podle jeho vyjádření tak zjišťujeme, že nejsme vedeni do Magrittova vnitřního světa, do světa fantazie. Naopak Magritte se nám zde snaží vysvětlit, jak funguje vizuální systém obecně, ten jeho i ten náš. Když se zamyslíme nad tím, co autor tvrdí, dojde nám, že skutečně to, co dopadá na duhovku oka, je vždy jen izolovaná část nějakého celku. Stejně tak i v jeho obraze to, co dopadá na duhovku oka je pouze část nebe – motiv, který nemá kontext. Vlastně celý Magrittův obraz je znázorněn jako jediná izolovaná část nějakého celku. Člověk, který se dívá, však vidí mnohem víc, než izolované prvky vizuálního pole, které dopadají na sítnici. Zdá se, že mezi tím, co se odráží v našich očích a tím, jak tento obraz vnímáme, existují značné rozdíly. To, že dokážeme vytvořit kontext, do kterého prvky řadíme tak, aby dávaly smysl, už není otázkou samotných očí, ale dalších procesů v našem mozku. Pokud je tedy oko zrcadlem vnějšího světa, musí být vždy falešné. Na rozdíl od zrcadla, které pasivně odráží vnější svět, je totiž oko prvkem našeho vizuálního systému, který je vždy aktivní.²³⁴

To, že je divák aktivním účastníkem na utváření významu toho, na co se dívá, nutně boří teorii o obrazu jako transparentním zprostředkování reality. Malíř je totiž koneckonců také jenom divák – divák vnějšího světa, který své dojmy přenáší na plátno. Podle Magritta to, co v obrazech vidíme, je spíše subjektivní představou nežli světem jako takovým.²³⁵ Jeho malba, i když realisticky ztvárněná, není zrcadlem světa, ale projevem jeho napodobení, které realitu naopak transformuje – stejně, jako to dělá náš vizuální systém.

Pro Magritta tak oko – a tím pádem i obraz – odráží spíše to, co se skrývá v nás – naše koncepty, naše znalosti, zkušenosti a očekávání. Odráží náš „mentální vesmír“, který je podle Magritta „označením, jež dáváme všemu, co můžeme vnímat prostřednictvím našich smyslů, pocitů, našeho intelektu, instinktu a jiných médií.“²³⁶ Takto lze Magrittovu malbu chápat jako odkaz k lidskému podvědomí. Vidíme nebe v duši člověka, které se odráží v jeho očích a které reprezentuje jeho vnitřní svět. Obraz

²³³ René Magritte v dotazníku od MOMA, 16. listopadu 1947, citováno v: David Sylvester (ed.), *René Magritte, Catalogue raisonné I. Oil Paintings 1916-1936*, London 1992, s. 342, z anglického jazyka: „One of the justifications for this image is the isolation of the images perceived in the eye (we see nothing around the image we are looking at, at the moment when we look at it.)”

²³⁴ Viz Paquet (pozn. 184), s. 11.

²³⁵ René Magritte, *The Real Art of Painting*, in: Viz Rooney (ed.) – Eric Plattner (ed.) (pozn. 1), s. 121–124.

²³⁶ René Magritte, *Amentalist Manifesto*, citováno v: Viz Meuris (pozn. 186), s. 63, z anglického jazyka: „“Mental universe“ is the name we give to everything which we can perceive by means of our senses, our feelings, our intellect, our instinct or any other medium.“

by tak mohl být dokonalou metaforou anglického rčení „oko je zrcadlem duše“.²³⁷ Zde se však musíme zastavit a upozornit na to, že odkaz k vnitřnímu světu člověka není konečnou interpretací Magrittovy malby. Jedná se pouze o jednu z možností v jeho pátrání po tom, zdali je realita, kterou vnímáme, totožná s tím, čím je realita ve své podstatě, a zdali reprezentace, která je na našem vnímání založena, může „pravou“ realitu zprostředkovat. Podle Jacquese Meurise je pro Magritta „...pravda záhadnější než fikce.“²³⁸ Jeho obrazy tak nesmíme chápat jako pozvánku do světa fantazie a snu, ale jako snahu o odhalení záhad, které existují v naší každodenní realitě. Přesně těch záhad, které jsme podle Magritta tak dlouho ignorovali: „*Surrealismus dal lidstvu metodu a intelektuální orientaci, vhodnou pro vyšetřování ve sférách, které by člověk rád ignoroval nebo jimi opovrhoval, ve sférách, které se nicméně lidstva přímo týkají.*“²³⁹

Magritte ve svých dílech znázorňuje především ty objekty, které důvěrně známe z rutiny každého dne. Na jeho plátnech vidíme oblohu, muže, jablka, vlaky či domy a to vše navíc pečlivě ztvárněné realistickou metodou. Podle Magritta totiž „*To, co člověk musí malovat, je obraz podobnosti - pokud má být myšlenka ve světě viditelná.*“²⁴⁰ Jinými slovy tak musí divák nejprve rozpoznat objekty na plátně, aby byl poté schopen rozpoznat také záhadu, filozofickou myšlenku umělce, která se v obraze skrývá. To, co v Magrittově díle představuje záhadu, jsou nezvyklé vztahy, do kterých tyto známé objekty klade. Stejně tak je tomu v případě našeho obrazu. Vidíme zde realisticky ztvárněné oko a stejně tak ztvárněné nebe. Co je zde zvláštní, je jejich vzájemná, nelogická kombinace. Kdyby totiž obraz nepřevracel to, co známe, a prezentoval by pouze to, co neznáme, nejspíš by vůbec nedošlo k šoku, který byl Magrittovým cílem: „*Pro mě je surrealismus způsobem malby, který popisuje myšlenku, který evokuje tajemství, což znamená, že tato myšlenka se musí podobat postavám, které svět nabízí k přemýšlení... Způsob, jakým kombinuji předměty, evokuje surrealistickou záhadu. To je něco, co existuje.*“²⁴¹

²³⁷ Viz Paquet (pozn. 184), s. 11.

²³⁸ Viz Meuris (pozn. 186), s. 45, z anglického jazyka: „...truth is stranger than fiction.“

²³⁹ René Magritte, *Lifeline I*, citováno v: *Ibidem*, s. 53, „*Surrealism has given humanity a method and an intellectual orientation appropriate to the pursuit of investigations in the spheres which one would gladly have ignored or despised, but which are nevertheless of direct concern to mankind*“

²⁴⁰ René Magritte, citováno v: *courses.washington.edu, Images of resemblance: Magritte's semiotic exploration*, z anglického jazyka: „*What one must paint is the image of resemblance – if thought is to become visible in the world.*“

²⁴¹ René Magritte, interview Jean Stévo III, citováno v: *Viz Meuris (pozn. 186), s. 53, z anglického jazyka: „For me surrealism is the kind of painting which describes a thought which evokes a mystery, thus*

Cílem tohoto umělce je tak vytvoření záhady v reálném světě, přivození šoku. Právě tímto způsobem se snaží přimět diváka k přemýšlení o způsobu, jakým komunikuje se svým okolím. Magritte věřil, že cílem umění je zprostředkovat diváku „pravý“ pohled na svět, oproštěný od našeho navyklého způsobu uvažování.²⁴² Dílo tak podle něj nemá zodpovídat otázky, ale má je naopak předkládat: „*Není mým záměrem vytvářet něco pochopitelného. Domnívám se, že existuje dostatek obrazů, které člověk chápe po kratším nebo delším zpoždění, a proto by nějaká nepochopitelná malba mohla být nyní vítána. A já se můžu přetrhout, abych takové obrazy doručil, jak je to jen možné.*“²⁴³ Umění tak má být podle Magritta něčím originálním, něčím, co diváka inspiruje k novým pohledům na realitu všedního dne. Jak by potom mohlo dílo splňovat tyto podmínky, kdyby potvrzovalo naše očekávání a zvyky? Jak by nás mohlo dílo ve stejný okamžik šokovat a inspirovat, kdyby nás nenutilo přemýšlet jiným způsobem, než tím, na který jsme zvyklí, tím, který máme tisíckrát ověřený? Magritte tvrdí, že „*To, co se počítá, je tento moment paniky, a ne jeho vysvětlení.*“²⁴⁴

Netradičním je v Magrittově tvorbě také způsob, jakým přiděluje názvy svým obrazům. Umělci většinou titulem díla naznačují to, co je v něm obsaženo. Dopomáhají tím diváku ke snadnějšímu porozumění obrazu. Komunikace mezi tvůrcem, jeho dílem a publikem, kterému je dílo adresováno, se tak značně usnadňuje. Ve slovníku výše zmíněného Rolanda Barthes by tak šlo o „ukotvení“ významu obrazu jeho „lingvistickou zprávou“.²⁴⁵ V případě Magritta však brzy zjišťujeme, že názvy jeho děl plní zcela opačnou funkci. Jestliže totiž očekáváme, že nám dopomůžou k rozuzlení záhady, která obklopuje obraz samotný, po jejich přečtení nám dochází, že celou záhadu dělají ještě složitější. Faktem také je, že řada prací tohoto autora dostala jméno od některých z jeho přátel a ne od něj samotného.²⁴⁶ V našem případě *Le faux miroir* je autorem názvu Paul Eluard.²⁴⁷ Magritte tak nepoužívá názvy k tomu, aby diváku lépe

implying that this thought must resemble the figures which the world offers to thought... The way I combine objects evokes the surrealist mystery. That is something which exists.”

²⁴² René Magritte, *The Real Art of Painting*, in: Viz Rooney (ed.) – Eric Plattner (ed.) (pozn. 1), s. 121–124.

²⁴³ René Magritte, citováno v: Viz Meuris (pozn. 186), s. 64, z anglického jazyka: “*It is not my intention to make anything comprehensible. I am of the opinion that there are sufficient paintings which one understands after a shorter or longer delay, and therefore some incomprehensible painting would now be welcome. I am at pains to deliver such, as far as possible.*”

²⁴⁴ René Magritte, citováno v: Viz Paquet (pozn. 184), s. 14, “*What counts is precisely this moment of panic, and not its explanation.*”

²⁴⁵ Viz Barthes – Heath (pozn. 153), s. 37–39.

²⁴⁶ David Sylvester (ed.), *René Magritte, Catalogue raisonné I. Oil Paintings 1916–1936*, London 1992, s. 342.

²⁴⁷ *Ibidem.*

vysvětlil, co to na obraze vidí. Tituly byly naopak zamýšleny jako filozofický doprovod obrazu, jako poezie, která se nějakým skrytým poutem váže ke svému dílu. Záhadu Magrittových titulů však nejlépe vysvětlují jeho vlastní slova: „*Myslím si, že nejlepším je pro obraz poetický titul... Poetický titul není druhem znaku, který by řekl například název města, jehož panorama obraz představuje nebo symbolickou roli připisovanou zobrazené postavě. Titul, s takovou funkcí, nevyžaduje žádnou inspiraci, aby mohl být obrazu přiřazen. Poetický titul nás nemá co učit, místo toho by nás měl překvapit a okouzlit.*“²⁴⁸

Pro Magritta tak bylo v jeho uměleckém počínání hlavním cílem inspirovat diváka k novému objevování. Ať už se to týká obrazů samotných nebo jejich názvů, cílem nebylo zobrazení vnějšího světa – ani toho vnitřního – ale zobrazení originální myšlenky, která umožní diváku nový pohled na všední realitu. Magrittovo dílo se vymyká tradiční umělecké tvorbě, když představuje obrazy, které se od symbolického zobrazení oprostují. Vzhledem k razantnímu odklonu od tradiční logiky porozumění není interpretace jeho děl ničím jednoduchým. Situace, kdy v obraze nejde o to, co známe, ale spíše o to, co se skrývá za tím, co známe, totiž vyžaduje změnu našeho obvyklého způsobu uvažování. Podle nizozemského historika umění Abrahama M. Hammachera je právě z tohoto důvodu nemožné uplatňovat tradiční umělecko-historické postupy analýzy na díla, jako jsou ta Magrittova, pokud jim chceme porozumět.²⁴⁹

Magrittovo dílo se v průběhu dvacátého století setkal s velkým úspěchem také v populární kultuře a v reklamě. Časté opakování jeho motivů však vedlo většinou společnost k jejich chápání právě jako symbolů. Paradoxně tak jde o přesný opak toho, co malíř svými díly zamýšlel. Snad nejznámějším příkladem je motiv americké televizní společnosti CBS, který se velmi nápadně podobá Magrittovu dílu *Le faux miroir* [29]. Magritte sám se k přejmutí jeho motivu staví tak, že logo CBS je sice „hanebné plagiátorství“, protože autor loga byl s jeho dílem jistě obeznámen, zdůrazňuje však, že obraz, který použila televize má zcela jiný význam.²⁵⁰ Oko je zde zobrazeno jako symbol sledování. To je pak umístěno na pozadí nebe, které reprezentuje svět. Tímto

²⁴⁸ René Magritte, *The Matter of Titles*, in: Viz Rooney (ed.) – Eric Plattner (ed.) (pozn. 1), s. 115–116, z anglického jazyka: „*I think the best for a painting is a poetic title... A poetic title is not a sort indication which tells one, for instance, the name of a town whose panorama the painting represents or the symbolic role attributed to a painted figure. A title which has this indicative function does not require any inspiration in order to be given to a painting. The poetic title has nothing to teach us, instead it should surprise and enchant us.*”

²⁴⁹ Viz. Hammacher (pozn. 194), s. 25–30.

²⁵⁰ Viz. Sylvester (ed.), s. 342.

způsobem může obraz komunikovat s divákem okamžitě a přímočaře, bez vytváření prostoru pro další možnosti interpretace. Bez přemýšlení víme, co obraz sděluje. Magritův odkaz na psychologickou otázku procesu vnímání je tak zcela vynechán.

3.2.2. *La condition humaine I.*

Obraz *La condition humaine I.* [30] vznikl v roce 1933 při Magritově pobytu v Paříži a dnes patří do sbírky Národní galerie ve Washingtonu. Magritte v tomto díle reaguje na ideály iluzivního malířství. Na rozdíl od předchozí umělecké tvorby autor odmítá vytvářet zobrazení, které je založeno na vztahu označujícího k označovanému. Realitu a její obraz tak na rozdíl od vžitých představ staví do opozice.²⁵¹ Dualita mezi vnitřním a vnějším prostorem, kterou malíř v tomto díle využívá, je pak odkazem na „lidskou podmínku“ způsobu vnímání okolního světa.²⁵² Divák tak stojí jednak před otázkou pravdivosti obrazu, jednak před otázkou pravdivosti reality samotné. Malba svou tematikou představuje jedno z nejdůležitějších děl tohoto umělce. O tom svědčí také skutečnost, že Magritte stejné motivy opakuje v řadě svých dalších děl. V průběhu jeho umělecké tvorby tak vznikla celá série obrazů s „lidskou podmínkou“.

Na obraze z roku 1933 vidíme interiér pokoje, v jehož středu se nachází otevřené okno. To nám umožňuje výhled na přírodu, která se rozprostírá za ním. Okno je rámováno závěsy v červené barvě. Ty svým provedením kontrastují se zbytkem obrazu, který malíř zobrazil v subtilních, přírodních barvách hnědé, béžové, zelené či modré. Jakoby se tak malíř snažil upozornit na to, co je v obraze nejdůležitější. Jakoby nás závěsy v červené, výstražné barvě uváděly do záhady, která se odehrává za nimi. Nejvíce znepokojujícím prvkem tohoto díla je totiž obraz, který stojí před oknem – obraz v obraze. Tato tematika není sama o sobě ničím novým. Magritte však umísťuje obraz do obrazu přímo před otevřené okno tak, aby přesně kopíroval scénu, která se nachází za ním. Krajinomalba, kterou Magritte zobrazuje, je natolik transparentní, že jediné, co ji dělí od skutečné krajiny, je bílý okraj plátna a stojan, který ji podepírá. To, co tak divák mezi červenými závěsy vidí, je krajina za oknem, která se však skládá ze dvou částí – z obrazu v obraze.

²⁵¹ Viz Levy (pozn. 129).

²⁵² Viz Hammacher (pozn. 194), s. 108.

Magritův obraz je možné vysvětlit jako vizuální metaforu, tentokrát reagující na dlouho převládající ideál malby jako „okna do reality“.²⁵³ Autor nedělá nic jiného, než že doslova znázorňuje toto tvrzení, když před okno do reality staví obraz, který tuto realitu kopíruje. Sám se pak ke svému dílu vyjadřuje tak, že „*Problém okna vedl k La condition humaine*.“²⁵⁴ Stojíme tak před oknem s výhledem na krajinu – na krajinu, která je však obrazem. Jako bychom tak slyšeli Magritta znovu říkat „Toto není...“

Realistickou metodou a modelací prostoru pomocí světla a stínů navíc autor vytváří dokonalý klam oka, který záměrně počítá s pohledem diváka. V této iluzivní malbě se pak skrývá malba, která se snaží o to samé – o iluzivní malbu. Magritte tak vytváří *trompe l'oeil*, který hned následně vyvrací. Záměrně prozrazuje všechny metody a triky, kterých iluzivní malířství využívá k tomu, aby nás oklamalo. Autor tak dává divákovi pocit, jako kdyby skutečně viděl skrze obraz, zároveň však vytváří jakýsi pocit nedůvěry v tuto transparentnost. Sami chceme popojít o krok dál a přesvědčit se, že za obrazem se skrývá přesně to, co malíř zobrazil. Co když se totiž za plátnem žádný strom neskrývá a malíř ho zobrazuje jen proto, že kompozice obrazu je tak přitažlivější? Co když se za obrazem skrývá továrna, jejíž existenci by malíř raději vyměnil za kousek přírody? Ve skutečnosti tak zjišťujeme, že obraz nám výhled na skutečnou krajinu za oknem spíše zakrývá, než aby nám jej odhaloval. Transparentnost obrazu tak nemůže být ničím jiným, než naší vírou.²⁵⁵

Zajímavá je také úvaha nad tím, jak izolace reality na plátně obrazu přitahuje pozornost našeho pohledu. Magritte izolací části krajiny zaostřuje na konkrétní scénu. V lidských očích je tak obraz krajiny v popředí, na které se zaměřuje především.²⁵⁶ Iluze, která je nám prezentována, tak stojí ve středu zájmu a pozadí, i když reálné ve vztahu k obrazu v obraze, se stává tou částí vizuálního pole, které věnujeme pozornost až na druhý pohled. Obecně lze vyvodit, že často nevěnujeme pozornost reálné krajině, ale jejímu obrazu, který je izolován a který tím více přitahuje náš pohled.

Britská historička umění Patricia Allmer Magrittovu malbu srovnává s malbou jeho současníka, francouzského umělce Marcela Duchampa.²⁵⁷ Jeho dílo *Fresh Widow* z roku 1920 představuje rovněž okno, jehož skleněnou výplň Duchamp zakryl černou barvou. Na rozdíl od své obvyklé funkce tak okno upírá divákovi pohled na svět, který se

²⁵³ Viz Gohr (pozn. 193), s. 172.

²⁵⁴ René Magritte, *Life Line*, citováno v: Viz Rooney (ed.) – Eric Plattner (ed.) (pozn. 1), s. 65, z anglického jazyka: „*The problem of the window led to La Condition humaine*.“

²⁵⁵ Viz Gohr (pozn. 193), s. 172.

²⁵⁶ Viz Kulka (pozn. 34), s. 28–31.

²⁵⁷ Viz Allmer (pozn. 214), s. 164–167.

za ním rozprostírá. Obraz jako okno do reality tak v díle tohoto umělce také selhává. Tím nám podle Allmer dává Duchamp najevo, že taková funkce obrazu je nemožná.²⁵⁸ Duchamp totiž, stejně jako Magritte, věřil, že malba není transparentním zobrazením skutečnosti, ale spíše zobrazením našeho pohledu na ni: „*Něco v mysli... nic, než viditelná myšlenka.*“²⁵⁹ Dostáváme se tak k tomu, co bylo závěrem podkapitoly o roli lidské mysli v tvorbě zobrazení, a totiž, že malíř vidí obraz v hlavě už před tím, než jej maluje – stejně tak, jako divák by nebyl schopný obraz interpretovat, kdyby neměl určitý předobraz ve svých myšlenkách. Slovy Gombricha „*Věškeré umění vzniká v lidské mysli, v našich reakcích na svět spíše než ve viditelném světě samotném.*“²⁶⁰ Stejně tak i Magritte s Duchampem věřili, že obraz je vždy vytvořen za nějakým účelem, který je vždy jiný, než účel reality samotné.²⁶¹ Zobrazení na plátně tak nemůžeme chápat jako zprostředkovatele pravého významu objektu, ale takového významu, jež je nám záměrně prezentován. Jinými slovy tak uměle vytvořené zobrazení nikdy nemůže zprostředkovat přirozenost skutečného objektu. Může zprostředkovat pouze „viditelnou fasádu“, jeden z aspektů, ne však skutečný význam toho, co zobrazuje. To je také ten důvod, proč Magritte ztvárňuje objekty přesně tak, jak se nám jeví v našem okolí. To, jak tyto objekty v očích člověka vypadají, je totiž objektivní pravdou. To až významy, které jim přikládáme, jsou námi vytvořenou konstrukcí, stejně tak jako vztahy mezi nimi.

Zobrazení tak podle Magritta není tím, co odkazuje na pravou podstatu věcí. Právě naopak, zobrazení je podle něj často tím, co podstatu věcí zjednodušuje – prezentuje ji v přeměněné formě za účelem snadnější komunikace. Tato zjednodušená forma se však potom potom stává tím, co vnímáme jako skutečnost. Belgický historik umění Jacques Meuris tyto Magrittovy myšlenky výstižně vysvětluje tak, že „*Je to potom obraz, který je diktován myšlenkou, co se stává skutečností.*“²⁶² Jinými slovy tak iluzionistické zobrazení dává divákovi pocit, že je transparentní, avšak ve skutečnosti zakrývá pravý význam a předkládá jiný, uměle vytvořený. To, co je nám prezentováno prostřednictvím obrazů, často udává mylnou povahu prostředí, ve kterém se pohybujeme. Reprezentace, ať už ta obrazová nebo ta slovní, vytváří zvyky, díky

²⁵⁸ Ibidem.

²⁵⁹ Marcel Duchamp, citováno v: Viz Paquet (pozn. 184), s. 77–78, z anglického jazyka: „*Something in the mind... nothing but visible thought.*“

²⁶⁰ Viz Gombrich, s. 101.

²⁶¹ Viz Paquet (pozn. 184), s. 77–78.

²⁶² Viz Meuris (pozn. 186), s. 77, z anglického jazyka: „*It is then that a picture, dictated by a thought becomes reality.*“

kterým pak ignorujeme to, co zvykem není. Magritte tak mimo jiné naráží na tradici osvícenství, doby, která zavedla kategorizaci objektů, učení kolektivních vědomostí a snahu o objektivní uchopení světa. Jak by řekl Magritte, jde o „zvyky“, které nám mnohdy zakrývají pohled na pravý význam objektů.²⁶³ Podle něj „*Jsmo pouze subjekty tohoto takzvaného civilizovaného světa... tohoto nesouvislého, absurdního světa, ve kterém jsou zbraně vyráběny, aby se zabránilo válce, ve kterém je věda vytvářena k ničení, k tvorbě konstrukcí, k zabíjení...*“²⁶⁴ A pokračuje: „*Lidé obvykle jednají přímo podle pověstí, pocházejících z historie. My však nemůžeme těmto zvykům lichotit, pokud chceme, aby „věci“ fungovaly v méně mechanickém smyslu. Začneme-li ofenzivu, musíme tyto zvyky napadnout tím, že budeme dělat známé ty věci, které jsou obvykle přehlíženy. – Když uvažuji o obraze, je to de facto ofenziva proti těmto zvykům.*“²⁶⁵

Magrittovým záměrem je tak odhalování významů, které se skrývají za tím, co vidíme na první pohled.²⁶⁶ Věcí, které se skrývají za tím, co je nám všeobecně prezentováno, a které přehlízíme na základě zvyků. Magritte tvrdí, že „*To, co člověk vidí v objektu, je jiný, skrytý objekt.*“²⁶⁷ Alex Potts pak tuto skutečnost výstižně shrnuje ve zmíněném článku o znaku. Podobně jako Magritte se domnívá, že význam, který vidíme v obraze je docela rozdílný od toho, čím jsou znázorněné objekty jako takové.²⁶⁸ Jinými slovy tak význam, který objektům přikládáme, nevzniká z nich samých, ale z našich představ o nich. To, jak vnímáme vnější svět, i obrazy v něm, je tedy vždy založeno na našem vnitřním světě, na našich vnitřních obrazech. To, co nás obklopuje, jsou tedy části skutečné reality, která je však rámována procesy našeho vizuálního systému, zkušenostmi a společenskými konvencemi. Magritte sám se k této problematice (a také přímo k obrazu *La condition humaine I.*) vyjadřuje takto: „*Vidíme to (svět) jako kdyby to bylo mimo nás, i když je to pouze mentální zastoupení toho, co zažíváme uvnitř sebe. Stejně tak občas situujeme do minulosti věc, která se děje v*

²⁶³ Viz Allmer (pozn. 214), s. 156.

²⁶⁴ René Magritte, *Life Line*, citováno v: Viz Allmer (pozn. 214), s. 156, z anglického jazyka: „*We are merely the subjects of this so – called civilized world... of this incoherent, absurd world in which weapons are manufactured to prevent war, in which science is used to destroy, to construct, to kill...*“

²⁶⁵ René Magritte v dopise Harrymu Troczynerovi, 1959, citováno v: *Ibidem*, s. 156, z anglického jazyka: „*People habitually proceed directly from gossip to history. We musn't flatter these habits if we want to make „things“ work in a less mechanical sense. If we begin an offensive, we must attack these habits by making known things that are habitually overlooked. – When I envisage a painting, it is de facto an offensive against these habits.*“

²⁶⁶ Viz Paquet (pozn. 184), s. 57.

²⁶⁷ René Magritte, *Aphorisms*, 1956, in: Viz Rooney (ed.) – Eric Plattner (ed.) (pozn. 1), s. 169, z anglického jazyka: „*What one sees on an object is another hidden object.*“

²⁶⁸ Viz Potts (pozn. 138), s. 48.

*současnosti. Čas i prostor tak ztrácí svůj surový význam, který je jedinou každodenní zkušeností, kterou lze zohlednit.*²⁶⁹

Podle Magritta tak vše, co vidíme venku, prožíváme na základě toho, co vidíme uvnitř. Stejně tak je to koneckonců i v našem obraze – krajina, kterou vidíme, je jednak uvnitř na obraze v obraze, a jednak venku za ním. To celé se pak odehrává v interiéru domu s otevřeným oknem. Pro Magritta totiž výhled z interiéru domu představoval funkci oka v lidském těle.²⁷⁰ Z domu tak podle něj, stejně jako z našeho vlastního těla, pozorujeme a prožíváme svět kolem nás. V obou případech je totiž to, co vidíme, vsazeno do rámu. Stejně tak, jako je i výhled z pokoje ohraničen oknem, je i pohled z našeho vlastního těla ohraničen podmínkami procesu zpracování vizuálních informací. Opět se tak dostáváme k tomu, že to, co vidíme, není realita jako celek, ale její izolované části. My pak tyto „střeby reality“ vkládáme do vztahů podle naučené vizuální logiky tak, aby dávaly smysl. Podle Patricie Almer tak „*Magritte zamyká diváka do vězení reprezentace, ve kterém existuje pouze jeden svět, svět reprezentace.*“²⁷¹ Každodenní realita, tak jak ji vnímáme i se vztahy v ní, jsou tak podle Magritta spíše reprezentací našich představ, než přirozeným celkem.

Magritte naznačuje, že vnímání veškerých objektivních jevů kolem nás je vždy subjektivní. Jinými slovy tak lidská bytost, objektivně umístěna v reálném čase a prostoru, čte okolní jevy vždy subjektivně. Záleží na individuálních asociacích, zkušenostech a představách. Právě podle těch si konstruujeme svůj osobní svět.²⁷² Z toho pak plyne i to, že malíř maluje spíše svoji představu o realitě, než to, co reálně vidí. „*Zdá se*“ tedy, jak se domnívá Vladimír Kesner, „*že historici umění jsou často nejen bezděčnými čtenáři myslí, ale také psychology proti své vůli.*“²⁷³

Magritte nereaguje pouze na ideály iluzivního malířství, ale na celý proces vnímání reality. Zkoumá, jaké vztahy existují mezi reálným objektem, jeho zobrazením v naší mysli a fyzickým zobrazením ve vnějším světě. I název díla, *La condition humaine*, lze chápat jako ukazatele na tuto přirozenou lidskou snahu o spojení obrazu,

²⁶⁹ René Magritte, citováno v: Viz Hammacher (pozn. 194), s. 108, z anglického jazyka: „*We see it [the world] as being outside ourselves, although it is only mental representation of it that we experience inside ourselves. In the same way we sometimes situate in the past a thing which is happening in the present. Time and space thus lose that unrefined meaning which is the only one everyday experience takes into account.*“

²⁷⁰ Viz Hammacher (pozn. 194), s. 108.

²⁷¹ Viz Almer (pozn. 214), s. 155, z anglického jazyka: „*Magritte locks the viewer into the prison-house of representation, in which there is only one world, the world of representation.*“

²⁷² Paul Crowther, *The Transhistorical Image: Philosophizing Art and Its History*, Cambridge, s. 56.

²⁷³ Ladislav Kesner, Čtení myslí v obraze a v uměleckém díle, in: Ladislav Kesner - Colleen M. Schmitz (eds.), *Obrazy myslí – Mysl v obrazech*, Brno 2011, s. 112.

vytvořeného v mysli, s vnější fyzickou realitou. Magritte se ve svém díle zaměřuje na stejné otázky jako vědy zabývající se tím, jak člověk přemýšlí a jaké je jeho místo ve společnosti. Jeho obrazy jsou tak často komentářem teoretických textů z těchto oborů.²⁷⁴

Zkoumání „lidské podmínky“ Magritte zopakoval v mnohých ze svých dalších děl. Výborným příkladem je obraz *Les promenades d'Euclide* z roku 1955 [31]. Vidíme zde scénu velice podobnou té na naší malbě. Umělec vytváří obraz v obraze, který kopíruje scénu za otevřeným oknem. Na rozdíl od *La condition humaine I.* však autor přidává nový prvek k zamyšlení. Zobrazuje zde věž a cestu, které z perspektivy diváka vypadají naprosto totožně. Naráží tak na to, že i když si mohou být dva objekty podobné, neznamená to, že jeden reálně odkazuje k druhému, ani to, že jejich význam je podobný nebo dokonce stejný. To, že takové objekty spojujeme, je pouze výsledkem rozpoznávacích procesů v našem mozku, které se nám vnímání světa snaží vždy zjednodušit: „Podobnost – jak se uvádí v běžném jazyce – je přisuzována věcem, ať už mají společný charakter, nebo ne... Určování podobnosti je nezbytná činnost lidské mysli...“²⁷⁵

Opakování stejných motivů pak není příznačné pouze pro sérii obrazů *La condition humaine*, ale pro většinu Magrittových děl. Musíme si však uvědomit, že i když jeho obrazy často vypadají podobně, jejich obsah je vždy obohacen o nějaký prvek – tak jako v uvedeném příkladě *Les promenades d'Euclide*. Jakoby tak malíř v obrazech předváděl své hlavní teorie, úvahy, které v dalších obrazech rozvádí. I když se tak forma mnohých maleb podobá, obsah je vždy originální. Ostatně forma obrazu není tím, co Magritta zajímalo. Pro něj byl vždy rozhodující obsah: „Tradiční malebnost, jediná věc, která byla přijata kritikou, je z dobrého důvodu tím, co v mých obrazech chybí... Malebnost se opakováním určitých efektů stala monotónní. Jak se může veřejnost při každé „jarní prohlídce“ znovu dívat bez nevolnosti na tuto starou kostelní zeď zobrazenou ve slunečním svitu, nebo v měsíčním světle... nebo dokonce na tuto labuť, která je od starověku připravena kopulovat s tisíci Lédami.“²⁷⁶ V tomto úryvku lze

²⁷⁴ Magrittova díla se objevila jako doprovod myšlenek v knihách Michela Foucaulta, Johna Bergera, Gordona Grahama, Jacquese Lacana, Rolanda Barthesa a mnoha dalších.

²⁷⁵ René Magritte, *Likeness*, 1960, in: Viz Rooney (ed.) – Eric Plattner (ed.) (pozn. 1), s. 193, z anglického jazyka: „*Likeness – as referred to in everyday language – is attributed to things whether or not they have a common nature... Likeness is identified with the essential activity of the mind...*“

²⁷⁶ René Magritte, *Life Line*, in: Viz Rooney (ed.) – Eric Plattner (ed.) (pozn. 1), s. 63, z anglického jazyka: „*The traditionally picturesque, the only thing which was accepted by criticism, was with good reason missing in my pictures... The picturesque became monotonous through repetition of certain effects. How can the public, at every „Spring Viewing“, look again without nausea at this old church*

vidět, že dokonalá technika malby pro Magritta neznamenal nic důležitého, pokud byla použita k opakování tisíckrát použitého motivu. Takové malby podle něj vedou k vytváření kopií kopií – simulaker, které, jak by řekl Baudrillard, zejí prázdnotou významu.²⁷⁷ Pro Magritta je důležitá inspirace – originální myšlenka, která je třeba k vytvoření díla a která dále putuje k divákovi. Znakem geniality umělce tak již není vynikající technika, ale schopnost vytvářet něco nového, něco, co přivádí člověka za hranice běžného dne, co vede k novým úvahám a k rozšíření našich subjektivních světů. Cílem umělce tak nemá být kopírování skutečnosti, ale vytváření nových úhlů pohledu na ni.

3.2.3. *Le masque vide*

Dvacátá léta minulého století znamenaly pro Magritta zlom v jeho tvorbě. V Paříži se setkává s dílem de Chirica, který tvoří obrazy nezávisle na konvenčním uvažování. Stejně tak i názvy, kterým svým dílům dává, se oproštují od své běžné funkce „vysvětlení“ nebo „potvrzení“. Svůj pocit z tohoto setkání Magritte popisuje tak, že „*De Chirico si hraje s krásou, představuje si a vytváří to, co si přeje... Tato triumfální poezie nahradila stereotypní efekt tradiční malby. Jedná se o kompletní rozchod s intelektuálními návyky, typickými pro umělce, kteří jsou vězni svého talentu, virtuozity a všech drobných estetických ozdob. Je to otázka nové vize, ve které divák znovu objevuje svou izolaci a slyší ticho světa.*“²⁷⁸ Setkání s de Chiricem tak značně přispělo k Magrittově metodě „osvobozování objektů“ od konvenčních vztahů²⁷⁹ a tvorbě tzv. „word-pictures“, děl, která neobsahují pouze obrazy, ale i slova.²⁸⁰ V minulém století přitom nejde o nic neobvyklého. Spojení textu a obrazu známe již z prací kubistů, dadaistů nebo futuristů. Magrittovo dílo se však od těch ostatních opět významně liší. Jeho zájem nespočíval ve zkoumání estetických kvalit písma a nešlo mu ani o automatickou metodu vyjádření se, ale o zkoumání toho, jaké vztahy existují mezi slovy

wall depicted in sunlight or moonlight... or even at this swan that has been prepared to copulate with thousands of Ledas since antiquity?“

²⁷⁷ Viz Baudrillard (pozn. 104), s. 166–184.

²⁷⁸ René Magritte, *Life Line*, citováno v: Viz Rooney (ed.) - Eric Plattner (ed.) (pozn. 1), s. 59, z anglického jazyka: „*de Chirico plays around with beauty, imagines and creates what he desires... This triumphant poetry has replaced the stereotyped effect of traditional painting. It is a complete break with the intellectual habits peculiar to artists who are prisoners of their talent, virtuosity and all petty aesthetic frills. It is a question of a new vision in which the viewer rediscovers his isolation and hears the silence of the world.*“

²⁷⁹ Viz Hammacher (pozn. 194), s. 98.

²⁸⁰ Viz Allmer (pozn. 214), s. 130–145.

a obrazy jako znaky. Zaměřoval se na přezkoušení konvenčního pouta mezi základními systémy, jejichž prostřednictvím komunikujeme. Magritte se zabýval stejnými tématy jako několik desítek let před ním Charles Sander Pierce²⁸¹ a Ferdinand de Saussure,²⁸² osobnosti, které stály na počátku dnešní sémiotiky. V jeho „word-pictures“ tak vzniká něco, o co se před ním nepokoušeli malíři, ale lingvisté. Výborným příkladem tohoto zkoumání jsou dvě malby s názvem *Le masque vide* z roku 1928.

Obě díla jsou si velice podobná, zároveň se však významně liší. V prvním z nich objekty reprezentují jejich obrazy [32]. Ve druhém pak objekty reprezentují jejich názvy [33]. Magritte tak vytváří dvě díla, která sdílí podobné motivy, avšak ke svému působení využívají rozdílné znaky. Vytváří tak pro diváka cestu ke srovnání obou systémů reprezentace.

První verze nás uvádí do interiéru, v jehož středu stojí obraz. Pokoj, který Magritte vytváří, neobsahuje nic jiného než holé stěny, malbu v rámu a její stín. Celá scéna je vsazena do jakési tichosti a šera. Záhadnou atmosféru však udává především zmíněný obraz ve středu celé kompozice. Nic z toho, co v něm vidíme, totiž neodpovídá našim očekáváním, jak by takový obraz měl vypadat. Hned na první pohled diváka nejspíš znejistí rámování obrazu. To je jednak zcela netradiční nerovností jednotlivých stran, a jednak tím, že neohraničuje pouze celek malby, ale také všechny objekty, které se v ní nachází. Svůj vlastní rám má motiv nebe, kovu, fasády domu, vystřižovaného papíru, lesu a ohně. Celý obraz se tak skládá z šesti samostatně rámovaných částí asymetrického tvaru.

Ve verzi se slovy pak Magritte předkládá podobnou scénu. Opět vidíme potmělý interiér, v jehož středu stojí obraz. I zde je pak tento obraz složen z jednotlivých rámců, v tomto případě ze čtyř, z nichž každý v sobě uzavírá svůj vlastní objekt. Toto dílo se však od toho předchozího významně liší tím, že v jednotlivých rámech malby nevidíme obrazy objektů, ale jejich názvy. Místo barev a tvarů tak vidíme pouze čistá plátna s černými nápisy, které říkají: „*nebe, lidské tělo (nebo les), opona a fasáda domu.*“²⁸³

At' už jsou to obrazy nebo slova, všechny z těchto izolovaných částí celku můžeme vnímat zvlášť, můžeme je „číst“ od shora dolů, zleva doprava nebo naopak. At' se však snažíme, jak chceme, žádný z těchto způsobů čtení nám neumožňuje vytvoření nějakého

²⁸¹ Viz Buchler (pozn. 144).

²⁸² Viz Curtin (pozn. 143).

²⁸³ Z francouzského originálu: „*ciel, corps humain (ou forêt), rideau a façade maison.*“

významového celku. Co má totiž společného dům, nebe, kov, les, vystříhovaný papír a oheň? Reprezentuje nebe a oheň dualitu mezi dobrem a zlem? Les by potom mohl představovat Zemi a fasáda domu lidskou přítomnost v tom všem. Co však znamená kov a vystříhovaný papír? A co Magritte myslí těmi slovy, které nepojí žádné zvláštní pouto? Co tím vším chce Magritte říct?

Silvano Levy přirovnává interpretaci děl tohoto umělce k „otevírání kódu“.²⁸⁴ Magritte totiž izolací objektů a jejich postavením do neobvyklých pozic stojí mimo znakový systém, který známe a který umíme „dekódovat“. Zjišťujeme tak, že i když jsou slova úhledně napsaná a obrazy realisticky ztvárněné, jejich význam není možné určit. Nejsou totiž vsazeny do kontextu, který bychom znali. Svými obrazy tak vytváří nový způsob „kódování“. Představuje nám jinou, „novou“ realitu. Běžný divák v Magrittově díle vidí zmatek, který nedokáže vysvětlit žádná z hypotéz. Ve skutečnosti se však nejedná o náhodné postavení objektů, ale o Magrittův promyšlený plán, jak diváka konfrontovat s jeho vlastní závislostí na určitém systému, na významových konstrukcích. Neznamená to však, že mu jde pouze o dekonstrukci a o boření. Naopak se tímto způsobem snaží divákovi otevřít cestu k novému pohledu na realitu, nezkreslenou konvencemi společnosti: *„Umění malby, jak to vidím já, umožňuje vytvoření viditelných poetických obrazů. Ty odhalují bohatství a detaily, které naše oči mohou snadno rozeznat: stromy, nebe, kameny, objekty, lidé atd. Jsou smysluplné, když je inteligence osvobozena od posedlosti dávat věcem smysl, tak aby je mohla využívat nebo ovládat.“*²⁸⁵

Zkreslený pohled na svět tak podle něj není utvářen pouze řečí, ale také obrazy, které jsou mnohými považovány za „pravdivé“. Ve svém díle se tuto myšlenku snaží zprostředkovat tím, že text klade do stejného prostoru jako malbu. Magritte slova nepíše – maluje je. Zobrazuje je jako černé linky na bílém pozadí plátna. Ukazuje, že slova ve své podstatě nejsou ničím jiným, než tvary, liniemi a barvami – stejně tak, jako obrazy – a jsme to pouze my, kdo dává těmto tvarům význam: *„Jakékoliv linie, slova, barvy jsou na stránce rozptýleny, kompozice je vždy smysluplná.“*²⁸⁶ Podle Magritta tak forma a styl obrazu nejsou vůbec důležité, podobně jako nejsou důležité u slov. Co naopak

²⁸⁴ Silvano Levy, *Decoding Magritte*, Bristol 2015, s. 67–77.

²⁸⁵ René Magritte, *Aphorisms*, citováno v: Viz Rooney (ed.) – Eric Plattner (ed.) (pozn. 1), s. 170–171, z anglického jazyka: *„The art of painting, as I see it, makes possible the creation of visible poetic images. They reveal the riches and details that our eyes can readily recognize: trees, skies, stones, objects, people, etc. They are meaningful when the intelligence is freed from the obsessive will to give things a meaning in order to use or master them.“*

²⁸⁶ René Magritte, *Object Lesson*, citováno v: *Ibidem*, s. 211, z anglického jazyka: *„Whatever lines, words, colours are scattered on the page, the composition is always meaningful.“*

důležité je, je jejich význam – to, co pro nás znamenají. Ten se však neskrývá ve tvaru písmen ani ve tvarech objektu, ale v našich myšlenkách: „*Myšlenka nám nabízí „vysvětlení“.* Myšlenkou vytváříme hodnotu. At’ už je toto vysvětlení teologické, metafyzické, psychologické nebo biologické, vždy je „vysloveno“ myšlenkou.“²⁸⁷

Pro Magritta je tak vzhled objektů pouze jejich viditelný obal, jejich „maska“, která nevypovídá nic o jejich skutečné povaze. Přesně tímto způsobem nám také prezentuje objekty v obrazové verzi *Le masque vide*. Jeho mozaika je vytvořená z objektů propůjčených z vnějšího světa. Magritte však zobrazuje pouze povrch věcí bez toho, aby jim určil jakýkoliv význam. Přímou tak naráží na rozdíl mezi tím, co objektivně vidíme, a tím, co subjektivně vnímáme. K tomu se nejspíš váže také název, který Magritte svému dílu určil. My totiž v obraze nevidíme nic jiného, než masku objektů. Jejich pravá identita nám však zůstává skryta.

Pokud však vzhled není tím, co určuje pravou podstatu objektů, potom ani podobnost mezi nimi nemůže určovat jejich významovou podobnost. Takové smýšlení je však pro běžného člověka těžko uchopitelné. Vždyť celé naše poznávání světa je založeno právě na podobnostech a na rozdílech, na srovnávání jednoho objektu s druhým.²⁸⁸ Právě to nám umožňuje rychlou a jednoduchou orientaci ve světě. Magritte však upozorňuje na to, že toto zjednodušení s sebou přirozeně nese také nesrovnalosti mezi tím, co je skutečnost, a tím, co je reprezentace skutečnosti.

Problematiku podobnosti výstižně objasňuje Michel Foucault ve své knize *Slová a věci*.²⁸⁹ Podle Foucaulta jsou podobnosti přeludem, „klamem rozumu.“²⁹⁰ Ve skutečném světě se totiž podobá všechno všemu. Konkrétní podobnosti, tak jak je vidíme my, jsou tedy pouze hledáním spojitostí tam, kde ve skutečnosti žádné nejsou. Podobnosti jsou podle něj idoly, které v nás vyvolávají přesvědčení, že nově poznané věci se nějakým způsobem váží k věcem, které již známe.²⁹¹ Odkazuje přitom na slova Francise Bacona, který tvrdí, že „*Lidský rozum pro svou zvláštní přirozenost snadno předpokládá ve věcech větší pořádek a pravidelnost, než jaký se tam nachází. A přestože*

²⁸⁷ René Magritte, *Thought and Images*, citováno v: *Ibidem*, s. 155, z anglického jazyka: „*Thought enables us to offer an “explanation”. Thought gives it its value. Whether the explanation is theological, metaphysical, psychological or biological, it is “uttered” by thought.*“

²⁸⁸ Viz Kulka (pozn. 34), s. 99–103.

²⁸⁹ Michel Foucault, *Slová a věci*, Bratislava 2000.

²⁹⁰ *Ibidem*, s. 66.

²⁹¹ *Ibidem*, s. 66.

je v přírodě mnoho věcí ojedinělých a velmi rozdílných, přece přisuzuje věcem souběžnost, podobnost a vztahy, které neexistují...“²⁹²

Foucault tak, stejně jako Magritte, tvrdí, že náš způsob komunikace – slovní i obrazové – je zjednodušující. Odhalení těchto zjednodušení pak bylo Magrittovým hlavním záměrem a vytváření „word – pictures“ jeho častou strategií. I když se pak může zdát, že ve svých obrazech často staví slovo a obraz do opozice, ve skutečnosti byl fascinován tím, jak jsou si oba systémy blízké. Magrittovo chápání vztahu mezi slovy, obrazy a realitou, kterou reprezentují nejlépe vystihuje jeho vlastní esej *Les mots et les images*, která poprvé vyšla v roce 1929 v časopisu *La révolution surréaliste* [34].²⁹³ Text této eseje tvoří kombinace osmnácti tvrzení a osmnácti ilustrací. Každou myšlenku, kterou zde Magritte vyjádřil slovy, tak doplnil i obrazovou formou. Ostatně to je přesně ten způsob, jakým Magritte komunikoval se svým okolím. I v běžných dopisech svým blízkým často vyjadřoval odpovědi a nové zprávy obrazy.²⁹⁴

Esej zodpovídá otázky, které si divák pokládá při hledání významů v jeho dílech. *Les mots et les images* představuje jeden z nejdůležitějších pramenů v pátrání po obsahu Magrittových děl. Na pěti stránkách autor shrnuje možné způsoby jak osvobodit realitu od pojmenování a obrazů, které jí přisuzujeme. Ukazuje nám, že slovo můžeme nahradit jiným slovem a obraz jiným obrazem. Vidíme zde, že dokonce i jeden systém znaků můžeme vyměnit za druhý – slovo za obraz a naopak. Stejně jak to Magritte dělá ve svých dopisech, když svým známým „píše“ obrazy místo textu jako odpovědi. Snaží se ukázat, že pokud jsou oba systémy zaměnitelné, nemůžou být tolik rozdílné. Nemůže se jednat o vztah přirozeného zobrazení a uměle vytvořené řeči, tak jak se dlouho věřilo.²⁹⁵ Kritickému uvažování je tak podle Magritta třeba podrobit nejen slova, ale i obrazy: „*Obrazy mohou být obdařeny falešnými hodnotami... V oblasti umění je myšlenka obecně zbavena veškeré svobody prostřednictvím úcty k mrtvým tradicím nebo podřízenosti směšné módě.*“²⁹⁶

Magritte se tak snaží dát myšlence opět svobodu. Ukazuje nám, že jistota, se kterou přemýšlíme o okolním světě, může být pouze zdánlivá a že „ve skutečnosti je jen

²⁹² Francis Bacon, *Nové Organon.*, in: *Humanismus a renesancia. Analógi z diel filozofov*, Bratislava 1954, s. 73, citováno v: *Ibidem* s. 66, překlad ze slovenského jazyka.

²⁹³ René Magritte, *Les mots et les images*, in: *La révolution surréaliste*, č. 12, Paris 1929, s. 32–33.

²⁹⁴ Viz Gohr (pozn. 193), s. 65–67.

²⁹⁵ Viz Mitchell (pozn. 53), s. 47–53.

²⁹⁶ René Magritte, *Thought and Images*, citováno v: Viz Rooney (ed.) – Eric Plattner (ed.) (pozn. 1), s. 154–155, z anglického jazyka: „*Images may be endowed with false values... In the field of art, thought is generally deprived of all freedom through respect for dead traditions or subservience to ridiculous fashions.*“

*málo spojitostí mezi skutečným objektem a jeho obrazem.*²⁹⁷ Podle něj je naopak svět jako takový nelogický, abstraktní, a tedy neuchopitelný. To my jsme se ho naučili hodnotit, členit, pojmenovávat a tyto vztahy nazývat přirozenými. Pro Magritta to, co nám připadá zřejmé, logické a „normální“, představuje spíše konstrukci společnosti, než přirozenou povahu světa: *„Nelogičnost každodenního života je zahalena a pokryta ideologickými standardy normality...“*²⁹⁸

Je však důležité upozornit na to, že Magritte se nesnaží vytvořit dokonalou a všeříkající teorii o vztahu mezi slovem, obrazem a tím, jak odkazují na realitu. Snaží se spíše upozornit na to, že tento vztah obsahuje mnoho nedefinovatelných a abstraktních spojitostí, které si ne vždy dokážeme uvědomit. Jednoznačné závěry jsou tak vždy zjednodušující, ať už jsou jakékoliv. Pro Magritta, stejně jako pro Nelsona Goodmana nebo W.J.T. Mitchella tak nebylo důležité vytvoření závěru, ale začátku, momentu, kdy je divák přiveden k přemýšlení.

²⁹⁷ René Magritte, *Les mots et les images*, in: *La révolution surréaliste*, č. 12, Paris 1929, s. 32–33, citováno v: Viz Rooney (ed.) – Plattner (ed.) (pozn. 1), s. 33, z anglického jazyka: „*there is in fact little connection between the real object and its image.*“

²⁹⁸ Viz. Allmer (pozn. 214), s. 102, z anglického jazyka: „*The illogicality of everyday life is veiled and covered through ideological standards of normality.*“

4. Závěr

Vizuální studia v českém prostředí jsou dosud spíše okrajovou záležitostí a přístupy z této oblasti se jen pomalu a nejistě zařazují do tradiční metodologie dějin umění. Svěbytná forma těchto studií se u nás teprve vytváří.²⁹⁹ Do kontextu těchto počátků bych ráda vřadila svoji práci. Jejím hlavním cílem byla interpretace tří děl Reného Magritta na myšlenkovém pozadí vizuálních studií a sémiotiky. S důrazem na filozofický a psychologický rozměr jeho děl vidím klíčový moment Magrittovy tvorby v tom, že divák nenachází význam v uměleckém díle jako takovém, ale spíše ho objevuje v sobě samém. Ve svých obrazech se pak Magritte snažil přimět diváka k přemýšlení o tom, jak tento význam vzniká. Interpretaci děl tohoto malíře z hlediska vizuálních studií a sémiotiky považuji za nejlepší cestu k porozumění jeho obrazům, jestliže sám ve svém díle pokládá stejné otázky jako tyto disciplíny.

Zahraniční výzkum nabízí poměrně široký výběr prací, které nahlíží na Magrittovo dílo z těchto úhlů pohledu. Lze zmínit klíčové práce autorů jako je Michel Foucault, Suzi Gablik, David Sylvester, Siegfried Gohr, Abraham M. Hammacher, Jacques Meuris či Patricia Allmer. Avšak na našem území tento druh odborné literatury téměř zcela chybí. Magrittovo dílo je spíše součástí knih o umění 20. Století a o surrealismu. Samostatnou monografii umělce pocházející z českého prostředí se mi však nepodařilo najít. Dokonce i český překlad zahraničních autorů, kteří se zabývají Magrittovým dílem, najde zájemce o toto téma spíše výjimečně. Pravděpodobně nejpodstatnějším zdrojem tak v tomto směru zůstává slovenský překlad Foucaultovy původně francouzsky psané eseje *Ceci n'est pas une pipe*.³⁰⁰

K výkladu děl tohoto umělce jsem se tak nejdříve pokusila vytvořit dostatečné teoretické zázemí. Mým cílem tak nebyla pouze interpretace vybraných děl, ale i definice rámce, který mne k této interpretaci vedl. Hlavním zdrojem této části pro mne byly především práce z angloamerického, německy mluvícího a francouzského prostředí. Podstatným zdrojem pro mne však byly také česky psané práce Jiřího Kulky a Vladimíra Kesnera.

Cílem první části práce bylo osvětlení způsobu, jakým obrazy komunikují se svými diváky. Takový cíl však nejdříve vyžadoval porozumění principům systému lidského vizuálního vnímání. V první podkapitole jsem tedy zkoumala jednak roli

²⁹⁹ Marta Filipová – Matthew Rampley (eds.), *Možnosti vizuálních studií, obrazy – texty – interpretace*, Brno 2007, s. 7–18.

³⁰⁰ Foucault, *Toto nie je fajka* (pozn. 130).

smyslů při zpracování vnějších informací uvnitř mozku, a jednak roli našich vzpomínek a zkušeností v tomto procesu. Na základě poznatků z oblasti psychologie a neurobiologie jsem ukázala, že nejen vnímání, ale i samotné vidění na fyziologické úrovni je aktivním prvkem procesu zpracování vizuálních informací. To, jak vidíme tento svět, a tedy i obrazy, tak není pouhým pozorováním, ale řízeným utvářením významů. Důležitým poznatkem je, že pokud chceme znát způsob, jakým interpretujeme umělecká díla, bude pro nás výhodné překročit hranice humanitních věd a využít poznatků z oblastí zabývajících se činností lidského mozku. Tento interdisciplinární zájem je však v dějinách umění poměrně novým přístupem a v českém uměleckohistorickém prostředí je mu věnována pozornost spíše okrajově.³⁰¹ Mezi přírodními vědami a teorií umění tak stále existují mezery, které vyžadují další výzkum.

V další podkapitole první části práce jsem se zabývala zobrazením a jeho povahou. Literatura věnující se komunikaci obrazu zde upozorňuje na fakt, že obraz funguje jako znak, který komunikuje především na základě společenských konvencí, nikoli na základě přirozené podobnosti. Význam, který zobrazení nese, tak není určován pouze tím, na co odkazuje, ale i zkušenostmi jeho autora a diváka. Tato zjištění vedou k závěru, že pokud chceme znát způsob, jakým obraz vzniká a jak působí na diváka, je nutné kromě zkoumání formální, stylové a symbolické stránky obrazu zkoumat také jeho povahu jako znaku a procesy, na jejichž základě je tento znak dekódován.

V následující části práce jsem se zaměřila na pojem simulakrum. Tuto tematiku jsem se rozhodla do své práce zařadit jednak z toho důvodu, že simulakrum vzniká na základě vztahu originál – kopie, tedy na principu zobrazení, a jednak proto, že se přímo váže k Magrittově tvorbě. Simulakrum se však ukázalo být kritickým pojmem. Jeho význam se liší v závislosti na době, kdy byl používán, a ani v dnešní době není povaha simulakra zcela objasněna. Pokusila jsem se tedy nastínit jak historii používání tohoto pojmu, tak i diskurs posledních let. Pro následnou interpretaci Magrittových děl se přitom ukázaly být zásadními teorie Michela Foucaulta a Jeana Deleuzea. Ti hodnotí simulakrum jako něco, co realitu (tak, jak ji známe na základě našich konceptů) sice zastupuje a mění, zradou svého originálu však také odkrývá její skryté stránky. Na rozdíl od Jeana Baudrillarda tak hodnotí simulakrum jako něco pozitivního, co umožňuje nový pohled na svět, ve kterém žijeme.

³⁰¹ Viz Kesner (pozn. 273), s. 108–125.

Závěrečná kapitola první části práce pak byla věnována vztahu slova a obrazu. Tento vztah je kritický, a to především proto, že je nejednoznačný. To však není dáno tím, že v této oblasti nemáme dostatečné poznatky. Většina badatelů se dnes staví k tomu názoru, že i když obraz i slovo fungují na základě konvencí jako znaky, oba systémy reprezentace mají jiný vnitřní systém. Textové i vizuální zprávy jsou tak ve stejném okamžiku podobné i rozdílné. Závěrem tak zůstává, že pokud chceme zkoumat to, jak s námi obrazy komunikují, je sice výhodné využít poznatků sémiotiky, avšak jedině v tom případě, respektujeme li vzájemné rozdíly obou systémů.

Na teoretický podklad jsem navázala částí o osobnosti a dílu Reného Magritta. Životopis tohoto umělce představuje zlomové body na jeho cestě k filozofii. Následná, stěžejní část práce se zaměřuje na interpretaci vybraných děl. Cílem přitom bylo aplikovat na tuto část mé práce poznatky z předchozích kapitol. Záměr tak nespočíval v představení Magrittovy osobnosti jako malíře, ale spíše jako filozofa, který vyjadřuje své myšlenky pomocí štětce. Sám byl totiž fascinován filozofií, psychologií a poezií více, než samotným aktem malby.³⁰² V interpretaci děl jsem se tak zaměřila především na to, jaké myšlenky chtěl svými obrazy sdělit. Vyšlo přitom najevo, že Magrittovo dílo nebylo pouze nedílnou součástí změn v uměleckých kruzích dvacátého století, ale i v těch teoretických.

Na rozdíl od svých současníků nebyla pro Magritta stěžejní problematika psychoanalýzy, tak, jak ji popisuje Sigmund Freud, ale problematika reprezentace jako prostředníka při procesu poznávání světa. Stěžejním tématem pro něj nebyl vnitřní svět člověka, ale to, jak vůbec tento vnitřní svět vzniká a jaké vztahy existují mezi ním a vnějším světem člověka. Srovnání děl *Le faux miroir*, *La condition humaine I.* a *Le masque vide* pak přináší poznání o tom, jakým způsobem Magritte tyto myšlenky vyjadřuje – jak komunikuje se svým divákem.

Důležitým znakem Magrittovy tvorby je izolace známých objektů, které následně staví do neznámých vztahů. Právě tímto způsobem nás malíř nutí zastavit se a zaměřit se na věci, které běžně ignorujeme. Touto změnou kontextu Magritte naznačuje, že význam objektů – a vztahů mezi nimi – není přirozeností světa, ale konstrukcí člověka, která má funkční charakter. A právě od těchto funkčních vztahů se Magritte snaží osvobodit naše myšlenky. Tím, že objekty izoluje a staví do nového světla, otevírá bránu k novému, více poetickému pohledu na to, co zdánlivě dokonale známe.

³⁰² Viz Gablik (pozn. 190), s. 9.

Další neodmyslitelnou součástí Magrittova díla je tvorba *trompe l'oeil*. Nejde mu však o to, aby si divák spletl pravou realitu s tou, kterou vytvořil malíř. Jde mu vlastně o pravý opak – Magritte sice pomocí realisticky přesné techniky malby vytváří iluzi reality, tento klam však hned následně vyvrací zvoleným obsahem díla. Nesnaží se tak diváka oklamat, ale naopak ho konfrontovat s tím, jak tenká je hranice mezi skutečností a obrazem skutečnosti a jak snadné je považovat zobrazení za „okno do reality“.

Při interpretaci děl jsem se často setkala také s problematikou podobnosti. Podle Magritta jsou podobnosti, které objektům přisuzujeme, konstrukcí člověka a nepředstavují přirozená spojení objektů. Pro Magritta je realita, i vztahy v ní, abstraktní a pro člověka neuchopitelná. Podobnost je podle něj výtvořem, který svým funkčním charakterem pomáhá k usnadnění naší komunikace.

Dalším prvkem, se kterým jsem se setkala ve všech zmíněných dílech, je dualita mezi vnitřním a vnějším. Magritte nás ve svých obrazech často staví do interiéru, ze kterého máme výhled ven. Podle něj je to totiž způsob, jakým vnímáme okolní svět, jakási paralela našeho vnitřního zraku. Pro Magritta význam viděné reality určuje pouze naše myšlenka, která se skrývá uvnitř naší mysli. Objekty reálného světa tak sice vidíme v určitých tvarech, liniích a barvách, tak jak se jeví našim očím, avšak to, jak je vnímáme, je založeno na naší vnitřní analýze. Abychom tedy mohli vnímat a chápat okolní svět, potřebujeme k tomu zejména náš vlastní vnitřní svět.

V kapitole o Magrittových záhadách jsem konstatovala, že ve svém díle řeší otázky sémiotiky obrazu a vizuálního vnímání ještě před tím, než byly tyto otázky formalizovány v disciplínu vizuálních studií. Jeho dílo se tak stalo inspirací pro různé autory zabývající se touto problematikou.³⁰³ Jeho zájem o danou problematiku dokládá také jeho vlastní esejistická činnost. Měla jsem tak to štěstí, že kromě výše zmíněné literatury pro mne byla jedním z hlavních zdrojů interpretace vlastní slova malíře.

Ještě předtím, než jsem danou práci začala psát, jsem si byla vědoma toho, že bude třeba přečíst mnoho knih z různých oborů a z různých zemí. Vzhledem k obsáhlosti této problematiky a naopak krátkému rozsahu bakalářské práce mi bylo od počátku zřejmé, že nebudu moci využít všechny dostupné materiály. Vybrala jsem tedy zejména ty texty, které dle mého názoru poskytují dostatečný úvod do teorií vizuálních studií a sémiotiky, a zároveň tvoří ucelený rámec pro interpretaci Magrittových děl. Svou práci tak rozhodně nepovažuji za úplné shrnutí dosavadního bádání, ale spíše jako

³⁰³ Magrittova díla se objevila v knihách Michela Foucaulta, Johna Bergera, Gordona Grahama, Jacquese Lacana, Rolanda Barthesa a mnoha dalších.

podnět k dalšímu zájmu. Výzkum této problematiky se navíc stále vyvíjí jak v oblasti kultury, tak i v oblasti přírodních věd. Lze tak předpokládat, že dosavadní závěry budou v budoucnu rozšířeny dalšími mezioborovými poznatky.

5. Seznam použitých zdrojů

5.1 Seznam použité literatury

Alden, Todd, *The Essential René Magritte*, New York 1999.

Allmer, Patricia, *René Magritte: Beyond painting*, Manchester 2009.

Amaya, Mario, *Pop as Art and, A Survey of The New Super-Realism*, London 1965.

Atkin, Albert, Peirce's Theory of Signs, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Summer 2013.

Aumont, Jacques, *Obraz*, Praha 2005.

Bal, Mieke – Bryson, Norman, Semiotics and Art History: A Discussion of Context and Senders, in: Donald Preziosi (ed.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford 1998

Barthes Roland - Heath, Stephen, *Image, Music, Text*, New York 1977.

Baudrillard, Jean – Poster, Mark (ed.), *Selected Writings*, Stanford 1988.

Baudrillard, Jean, *Simulacra and simulation*, Ann Arbor 1994.

Belting, Hans, Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology, *Critical Inquiry*; Winter 2005.

Buchler, Justus (ed.), *Philosophical Writings of Peirce*, New York 1995.

Crowther, Paul, *The Transhistorical Image: Philosophizing Art and Its History*, Cambridge 2002.

Curtin, Brian, *Semiotics and Visual Representations*, 2006.

Deleuze, Gilles – Krauss, Rosalinde, Plato and the Simulacrum, *October*, č. 27, Winter 1983.

Eco, Umberto, *A Theory of Semiotics*, Bloomington 1976, s. 200-207.

Faerna, José Maria *Great Modern Masters: René Magritte*, New York 1996.

Filipová, Marta – Rampley, Matthew (eds.), *Možnosti vizuálních studií, obrazy – texty – interpretace*, Brno 2007.

Foucault, Michel, *Slová a věci*, Bratislava 2000.

Foucault, Michel, *Toto nie je fajka*, Bratislava 2010.

Fried, Michael, *The Moment of Caravaggio*, Washington, DC 2010.

Gablik, Suzi, *Magritte*, London 1985.

Gohr, Siegfried, *Magritte, Attempting the Impossible*, New York 2009.

- Gombrich, Ernst H. *Umění a iluze*, Praha 1985.
- Gregory, Richard L., Knowledge in perception and illusion, in: *Philosophical Transactions of the Royal Society B*, 1997 Aug 29; 352(1358), 1997.
- Goodman, Nelson, *Languages of Art, An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis and New York, 1968.
- Hammacher, Abraham M., *René Magritte*, New York 1978.
- Kesner, Ladislav – Schmitz, Colleen M. (eds.), *Obrazy mysli – Mysl v obrazech*, Brno 2011.
- Koffka, Kurt, *Principles of Gestalt Psychology*, London 1962.
- Kulka, Jiří, *Psychologie umění*, Praha 2008.
- Levy, Silvano, *Decoding Magritte*, Bristol 2015.
- Mangan, James W., *Learning through pictures: a study of cultural and cognitive aspects of visual images* (disertační práce), University of Massachusetts Amherst 1981.
- Meuris, Jacques, *René Magritte 1898 - 1967*, Köln 1998.
- Mitchell, W. J. T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago 1986.
- Mitchell, W.J.T., *Picture Theory*, Chicago 1995.
- Nelson, Robert S. – Shiff, Richard, *Kritické pojmy dejín umenia*, Bratislava, 2004.
- Paquet, Marcel, *René Magritte 1898 – 1967, Thought Rendered Visible*, Köln 2015.
- Rooney, Kathleen (ed.) – Plattner, Eric (ed.), *René Magritte, Selected writings*, Minneapolis 2016.
- Schier, Flint, *Deeper into Pictures (Cambridge studies in philosophy)*, Cambridge 1986.
- Simons, Daniel J. – Chabris, Christopher F., Gorillas in our midst: sustained inattention blindness for dynamic events, *Perception*, č. 28, 1999.
- Smith, Daniel W., The concept of the simulacrum: Deleuze and the overturning of Platonism, in: *Continental Philosophy Review*, č. 38, 2006.
- Solso, Robert L., *The Psychology of Art and the Evolution of the Conscious Brain*, Cambridge 2003.
- Sturken, Marita - Cartwright, Lisa, *Studia vizuální kultury*, Praha 2009.
- Sylvester, David (ed.), *René Magritte, Catalogue raisonné I. Oil Paintings 1916-1936*, London 1992.
- Tovée, Martin J., *An Introduction to the Visual System*, Cambridge University Press 2008.
- Třeščík, Michael, *Umění vnímat umění, guerilla writing about art*, Praha 2011.

Ward, Matthew O. – Grinstein, Georges – Keim, Daniel, *Interactive Data Visualization: Foundations, Techniques, and Applications*, 2010.

Webster, Michael A., Visual Adaptation, in: *Annual review of vision science*, č. 1, 2015.

Zeki, Semir, *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, Oxford 2000.

5.2 Internetové zdroje

<http://www.real-fake.org/pdf/levytext.html> 17. 2. 2019.

<https://fourthirty.wordpress.com/magritte-rene/>

<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1692018/> 16. 1. 2019.

<http://www.ifs.tuwien.ac.at/~silvia/wien/vu-infovis/> 14. 2. 2018

<https://harvardsquareeyecare.com/how-the-eye-works/> 13. 2. 2019.

<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4742349/> 10. 2. 2019.

https://scholarworks.umass.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3115&context=dissertations_1 12. 2. 2019.

<https://people.csail.mit.edu/fredo/gbRealisme.pdf> 18. 2. 2019.

<http://www.chabris.com/Simons1999.pdf> 15. 2. 2019.

<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/i/illusionism> 12. 2. 2019.

<https://link.springer.com/article/10.1007%2Fs11007-006-3305-8#citeas> 16. 2. 2019.

https://is.muni.cz/el/1421/jaro2016/DU2794/um/63724465/Bal_Bryson_Semiotics_Art_history_inPreziosi-The_Art.pdf 1. 3. 2019.

<http://www.arch.chula.ac.th/journal/files/article/IJjpgMx2iiSun103202.pdf> 12. 3. 2019.

<http://lhc.ucsd.edu/MCA/Mail/xmcamail.2017-05.dir/pdfAAJf6e4SaC.pdf> 2. 3. 2019.

<https://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/peirce-semiotics/> 4. 3. 2019.

6. Seznam obrazových příloh

- [1] Anatomie oka [<https://www.symptomy.cz/anatomie/oci>, vyhledáno 10. 1. 2019]
- [2] „Dívání se“ bez pohybu – střed vizuálního pole a jeho okolí [převzato z: Robert L. Solso, *The Psychology of Art and the Evolution of the Conscious Brain*, Cambridge 2003, s. 80]
- [3] Experiment *Gorillas in our midst: sustained inattentional blindness for dynamic events*. [<https://www.smithsonianmag.com/science-nature/but-did-you-see-the-gorilla-the-problem-with-inattentional-blindness-17339778/>, vyhledáno 12. 1. 2019]
- [4] *Koffkova iluze* [<http://scih.org/kurt-koffka-gestalt-psychology/>, vyhledáno 10. 1. 2019]
- [5] Iluzivní šachovnice [<https://vismag.co/blog/best-optical-illusions/>, vyhledáno 10. 1. 2019]
- [6] *Ames Room*
[<http://www.physics.umd.edu/deptinfo/facilities/lecsem/services/avmats/slides/thumbs.php?title=O4>, vyhledáno 10. 1. 2019]
- [6a] Princip iluze *Ames Room* [<http://www.perceptionsense.com/2013/11/ames-room-explained.html>, vyhledáno 16. 1. 2019]
- [7] *Müller - Lyerova iluze* [https://www.allposters.com/intl_closed, vyhledáno 16. 1. 2019]
- [8] Tvarová psychologie, zákon blízkosti [převzato z: Jiří Kulka, *Psychologie umění*, Praha 2008, s. 99-103]
- [9] Tvarová psychologie, zákon uzavřenosti [převzato z: Jiří Kulka, *Psychologie umění*, Praha 2008, s. 99-103]

- [10] Tvarová psychologie, zákon podobnosti [převzato z: Jiří Kulka, Psychologie umění, Praha 2008, s. 99-103]
- [11] Tvarová psychologie, zákon dobré kontinuity. [převzato z: Jiří Kulka, Psychologie umění, Praha 2008, s. 99-103]
- [12] Tvarová psychologie, reverzibilní figura: kalich a profily hlavy. [<http://www.perceptionsense.com/2013/11/ames-room-explained.html>], vyhledáno 16. 1. 2019]
- [13] Zákon zkušenosti, subjektivní doplňování linií. [převzato z: Jiří Kulka, Psychologie umění, Praha 2008, s. 99-103]
- [14] Zákon zkušenosti, subjektivní doplňování linií. [převzato z: Jiří Kulka, Psychologie umění, Praha 2008, s. 99-103]
- [15] Data ze sledování pohledu. [<https://alchetron.com/Alfred-L-Yarbus>], vyhledáno 16. 1. 2019]
- [16] Vizualní koncept, vytvořila autorka.
- [17] Richard L. Gregory, graf – proces zpracování vizuální informace [převzato z: Richard L. Gregory, Knowledge in perception and illusion, *Philosophical Transactions of the Royal Society B*, August 1997, č. 352 (1358), s. 1121–1127]
- [18] Iluze s otáčející se maskou. [převzato z: Richard L. Gregory, Knowledge in perception and illusion, *Philosophical Transactions of the Royal Society B*, August 1997, č. 352 (1358), s. 1121–1127]
- [19] Klam vytvořený pomocí perspektivy [Robert L. Solso, *The Psychology of Art and the Evolution of the Conscious Brain*, Cambridge 2003, s. 185.]

[20] Francesco Guardi, *Campo San Zanipolo a Venezia*, 1782, olej na plátně, 37.5 x 31.5 cm., soukromá sbírka. [<https://risdmuseum.org/art-design/collection/scuola-di-san-marco-loggia-erected-benediction-pope-pius-vi-may-19-1782-campo>, vyhledáno 12. 2. 2019]

[20a] Francesco Guardi, *Campo San Zanipolo a Venezia* – detail malby.

[21] Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Vocazione di San Matteo*, 1599 – 1600, olej na plátně, 322 × 340 cm., kostel San Luigi dei Francesi, Roma. [<https://www.analisedellopera.it/caravaggio-la-vocazione-di-san-matteo/>, vyhledáno 16. 2. 2019]

[22] Hieronymus Bosch, *Tříptych Pokušení svatého Antonína*, prostřední deska, kolem 1505, olej na desce, 131.5 x 172 cm, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbon. [<https://colourlex.com/project/hieronymus-bosch-the-temptation-of-saint-anthony/>, vyhledáno 17. 2. 2019]

[23] Jacopo Tintoretto, *Pokušení svatého Antonína*, kolem 1577, olej na plátně, 282 x 165 cm, San Trovaso, Venice. [https://www.wga.hu/html_m/t/tintoret/4_1570s/4temptat.html, vyhledáno 17. 2. 2019]

[24] Rorschachův test [https://en.wikipedia.org/wiki/Rorschach_test, vyhledáno 17. 2. 2019]

[25] Rodina obrazů podle W.J.T. Mitchella [převzato z: W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago 1986, s. 10]

[26] Saul Steinberg, *The Line / Children's Labyrinth*, 1954, inkoust na papíře. [<http://www.cocosse-journal.org/2014/06/saul-steinberg-line-childrens-labyrinth.html>, vyhledáno 17. 2. 2019]

[27] Donato Bramante, falešná apsida v kostele *Santa Maria presso San Satiro*, interiér – pohled k chóru, 1485, fresco, výška 10,6 m, *Santa Maria presso San Satiro*, Milan. [https://www.wga.hu/html_m/b/bramante/z_inter.html, vyhledáno 18. 2. 2019]

[28] *Le faux miroir*, René Magritte, 1928, olej na plátně, 54 x 80.9 cm. Museum of Modern Art, New York NY. [<https://www.moma.org/collection/works/78938>, vyhledáno 18. 2. 2019]

[29] *Logo for CBS Television*, William Golden, 1951. [<http://www.kcarlyle.com/GraphicDesign/history/corporate.htm>, vyhledáno 18. 2. 2019]

[30] *La condition humaine I.*, René Magritte, 1933, olej na plátně, 100 x 81 cm, National Gallery of Art, Washington DC [<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.70170.html>, vyhledáno 20. 3. 2019.]

[31] René Magritte, *Les promenades d'Euclide*, 1955, 162.88 x 129.86 cm., The Minneapolis Institute of Art, Minneapolis. [https://arthive.com/renemagritte/works/333563~Euclidean_walks, vyhledáno 16. 3. 2019]

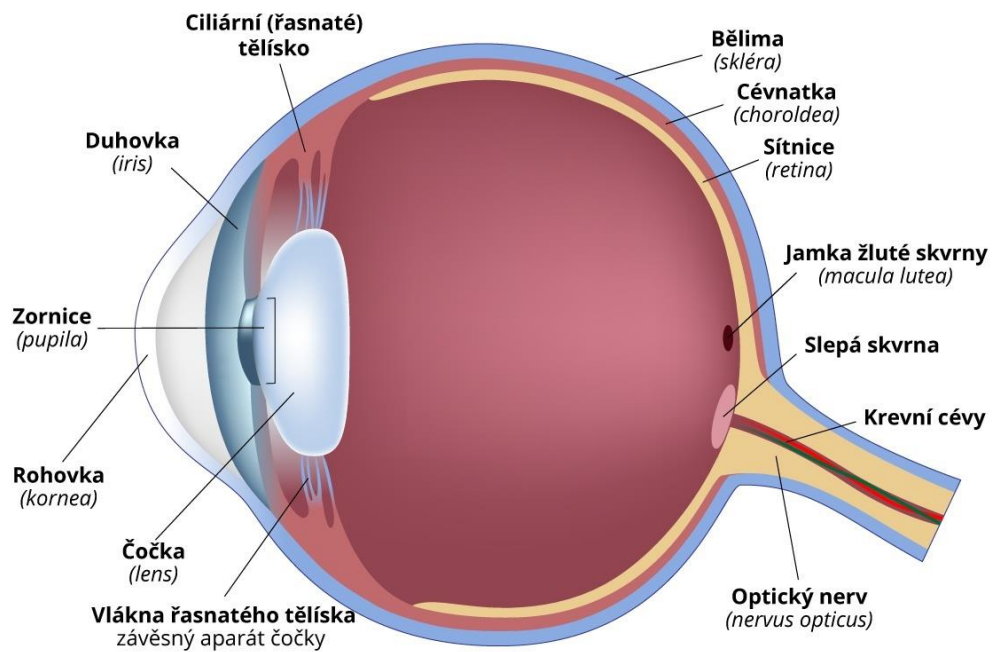
[32] René Magritte, *Le masque vide*, 1928, olej na plátně, 81.2 x 116.2 cm, National Museum Cardiff, Cardiff. [https://museum.wales/art/online/?action=show_item&item=1264, vyhledáno 12. 3. 2019]

[33] René Magritte, *Le masque vide*, 1928, olej na plátně, 73 x 92 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Germany [<https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-empty-mask-1928>, vyhledáno 18. 3. 2019]

[34] René Magritte, *Les mots et les images*, in: *La révolution surréaliste*, č. 12, Paris 1929. [<http://www.extra-edu.be/Theme07?PHPSESSID=518d57f127e094259c0e59086a6322df>, vyhledáno 20. 3. 2019]

7. Obrazová příloha

Stavba oka



symptomy.cz

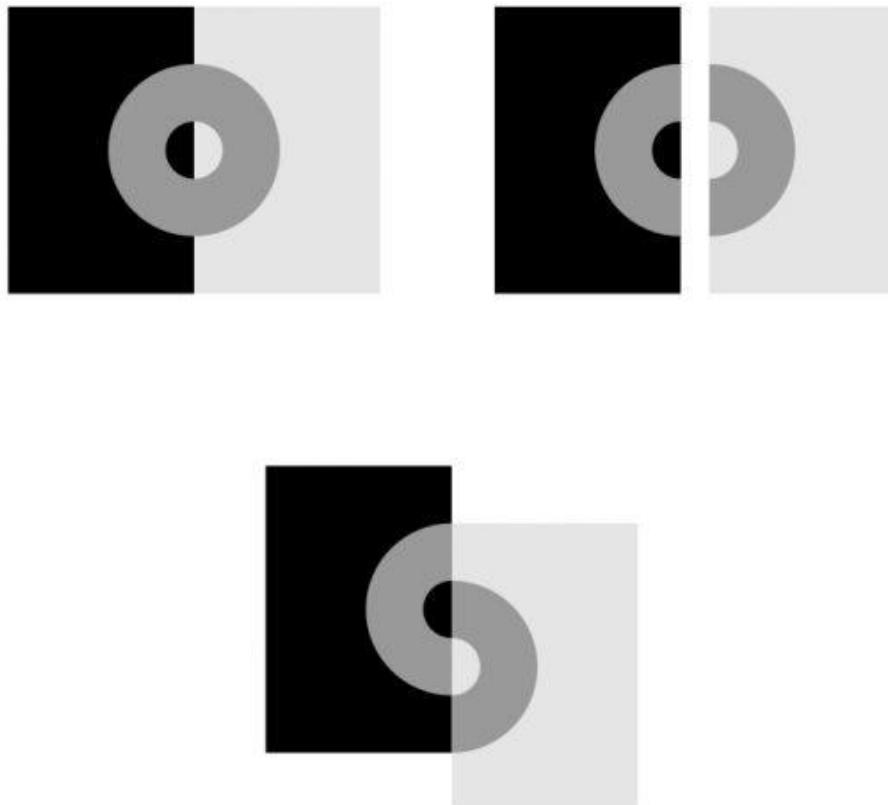
[1] Stavba oka



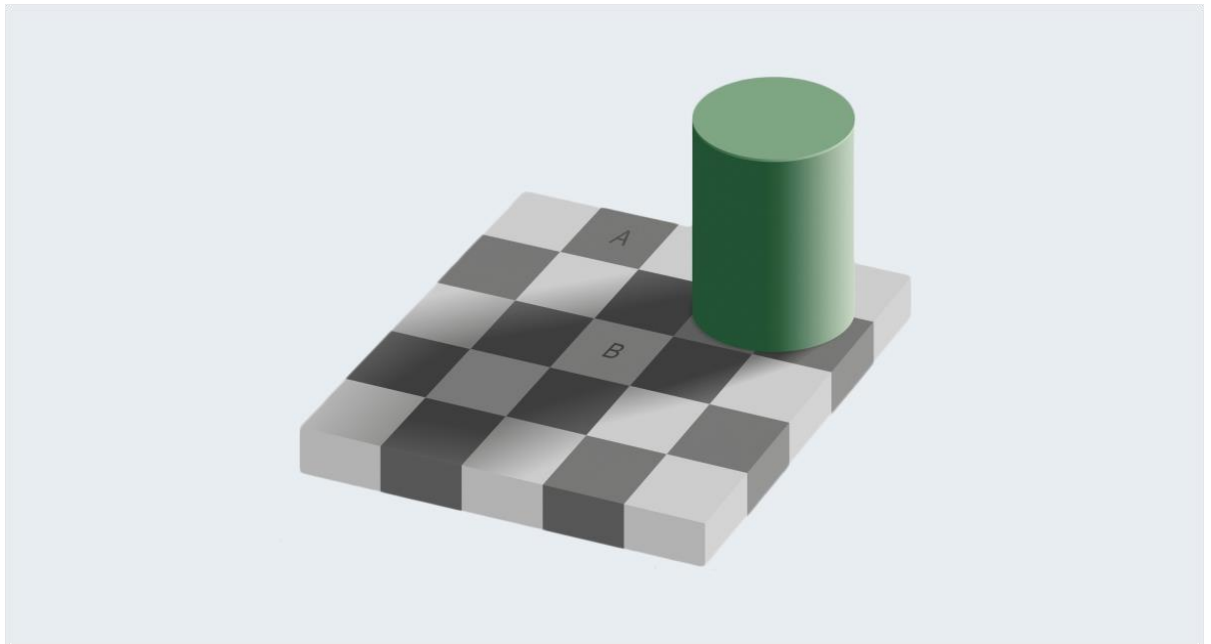
[2] „Dívání se“ bez pohybu – střed vizuálního pole a jeho okolí



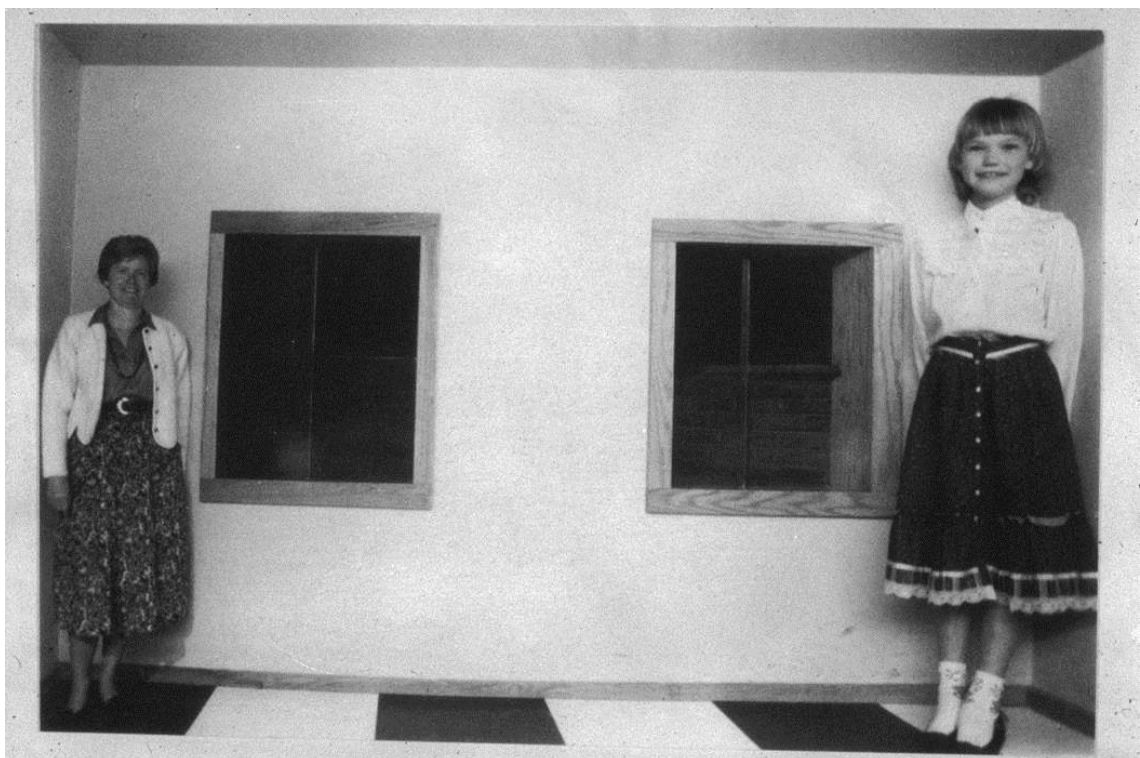
[3] Experiment Gorillas in our midst: sustained inattention blindness for dynamic events.



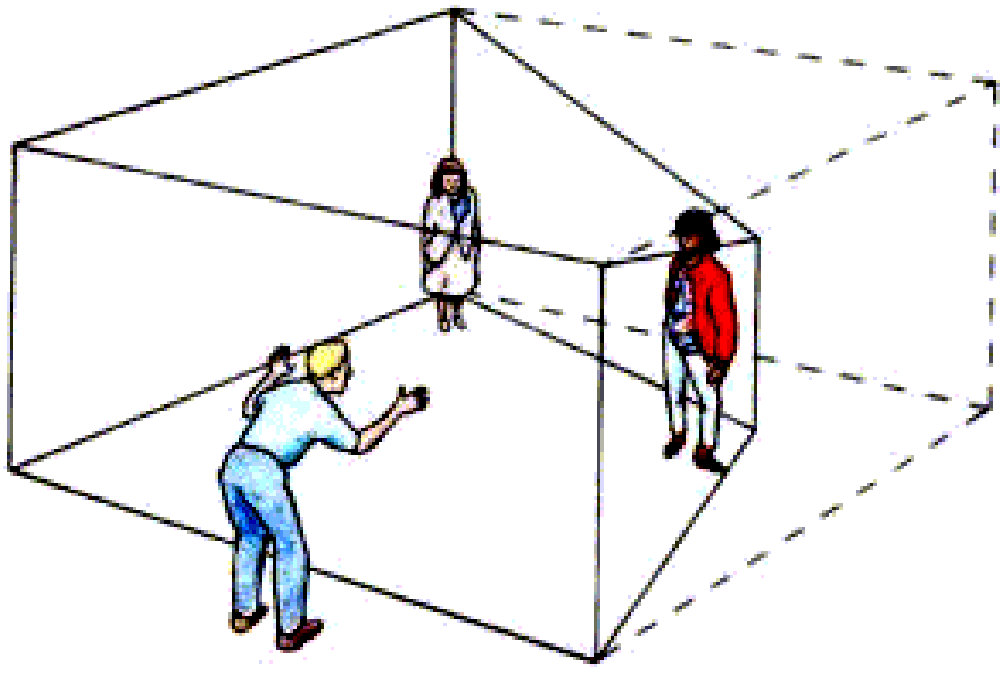
[4] Koffkova iluze



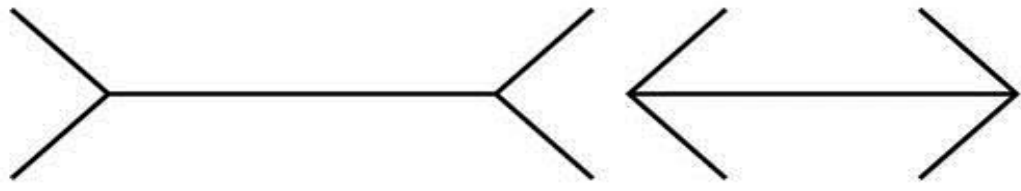
[5] Iluzivní šachovnice. Pole A a pole B mají stejnou barvu.



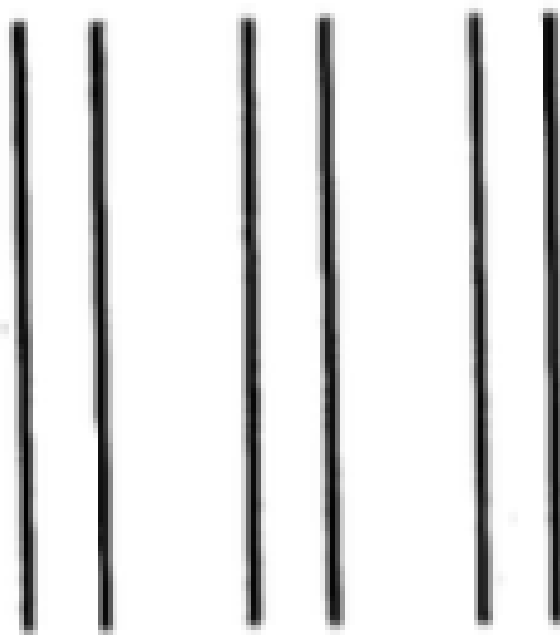
[6] Ames room.



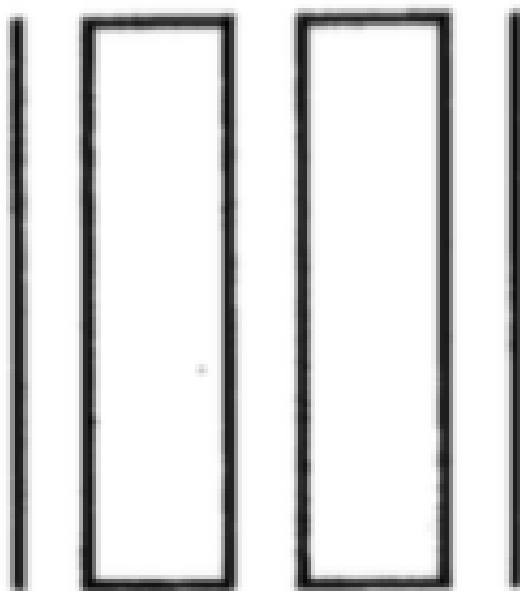
[6a] Princip iluze Ames Room



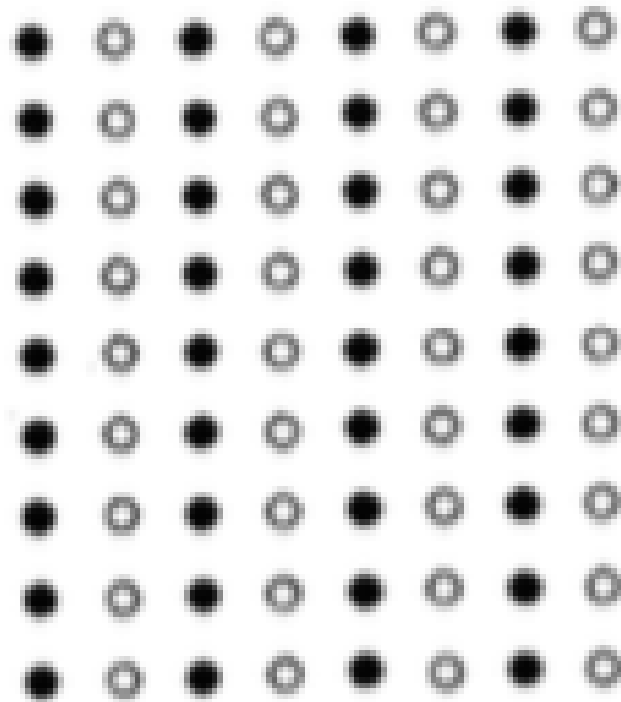
[7] Müller - Lyerova iluze



[8] Tvarová psychologie, zákon blízkosti.



[9] Tvarová psychologie, zákon uzavřenosti.



[10] Tvarová psychologie, zákon podobnosti.



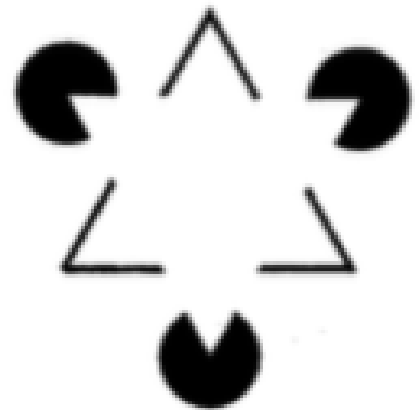
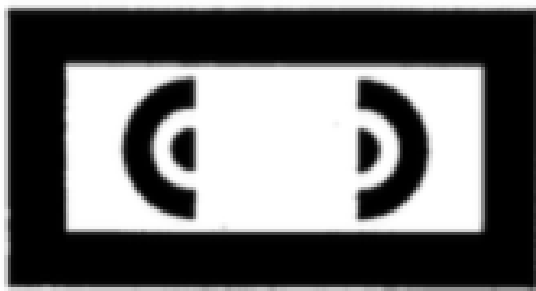
[11] Tvarová psychologie, zákon dobré kontinuity.



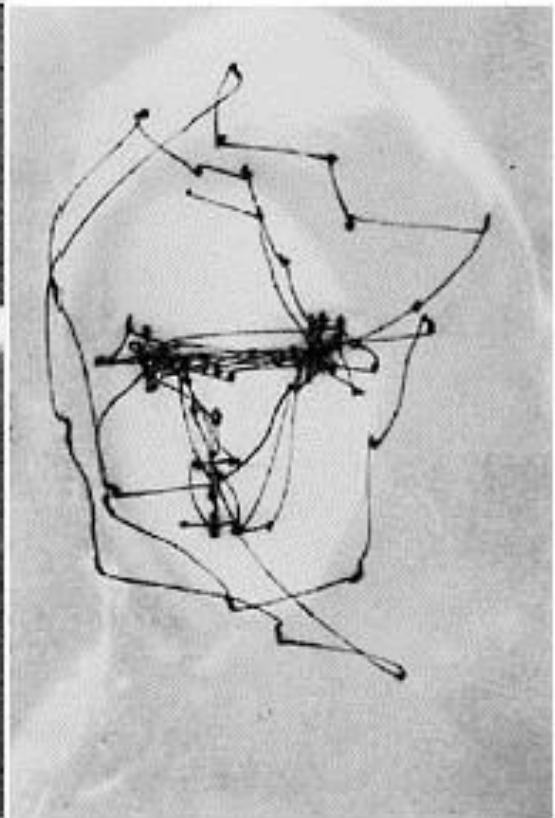
[12] Reverzibilní figura: kalich a profily hlavy.



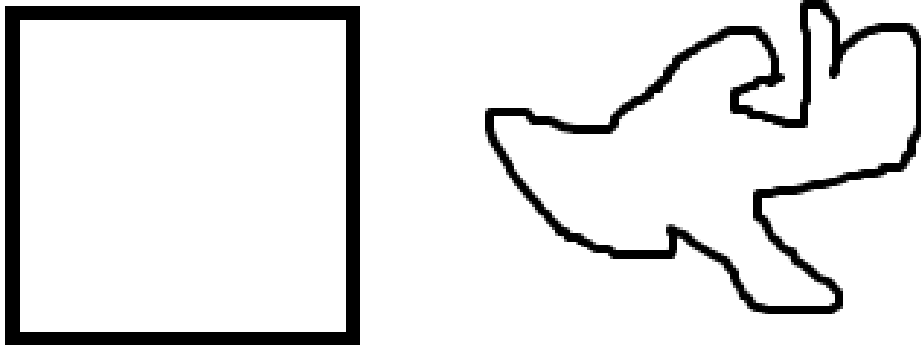
[13] Zákon zkušenosti, subjektivní doplňování linií.



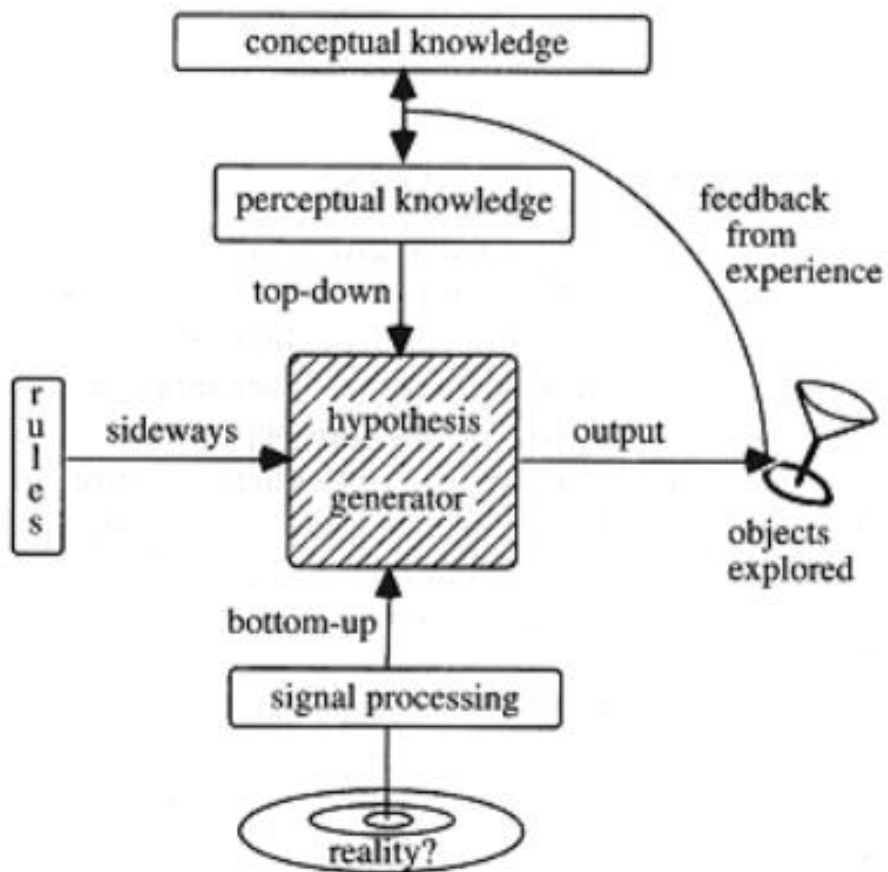
[14] Zákon zkušenosti, subjektivní doplňování linií.



[15] Data ze sledování pohledu.



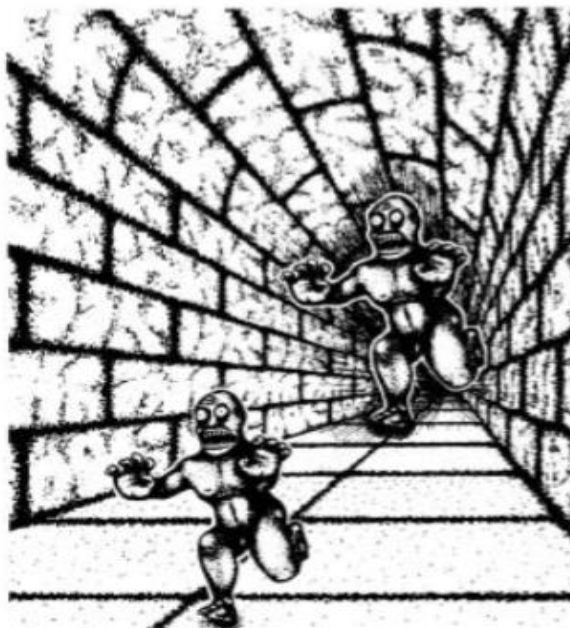
[16] Vizuální koncept



[17] Richard L. Gregory, graf – proces zpracovani vizuální informace.



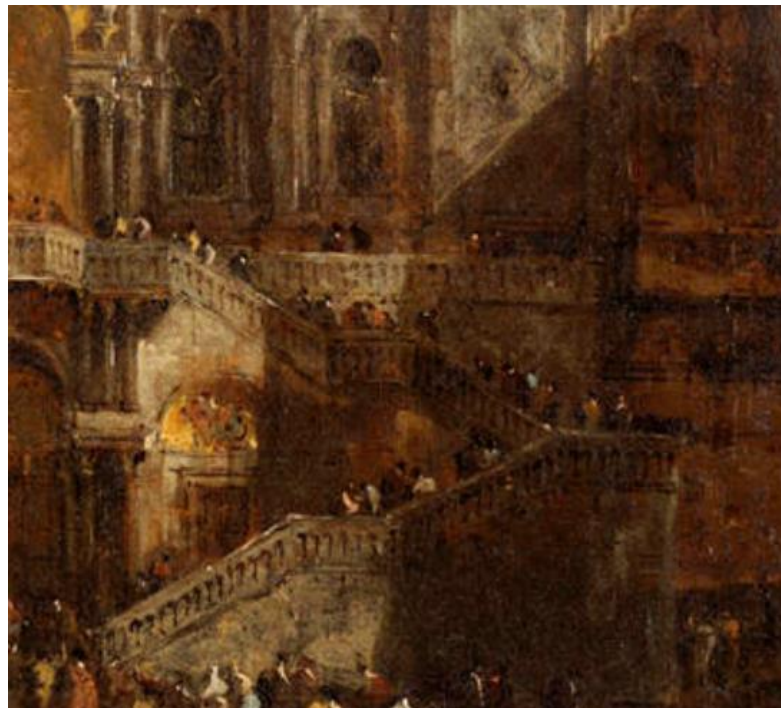
[18] Iluze s otáčející se maskou.



[19] Klam vytvořený pomocí perspektivy – obě postavy jsou stejně velké.



[20] Francesco Guardi, *Campo San Zanipolo a Venezia*, 1782.



[20a] Detal obrazu *Campo San Zanipolo a Venezia*.



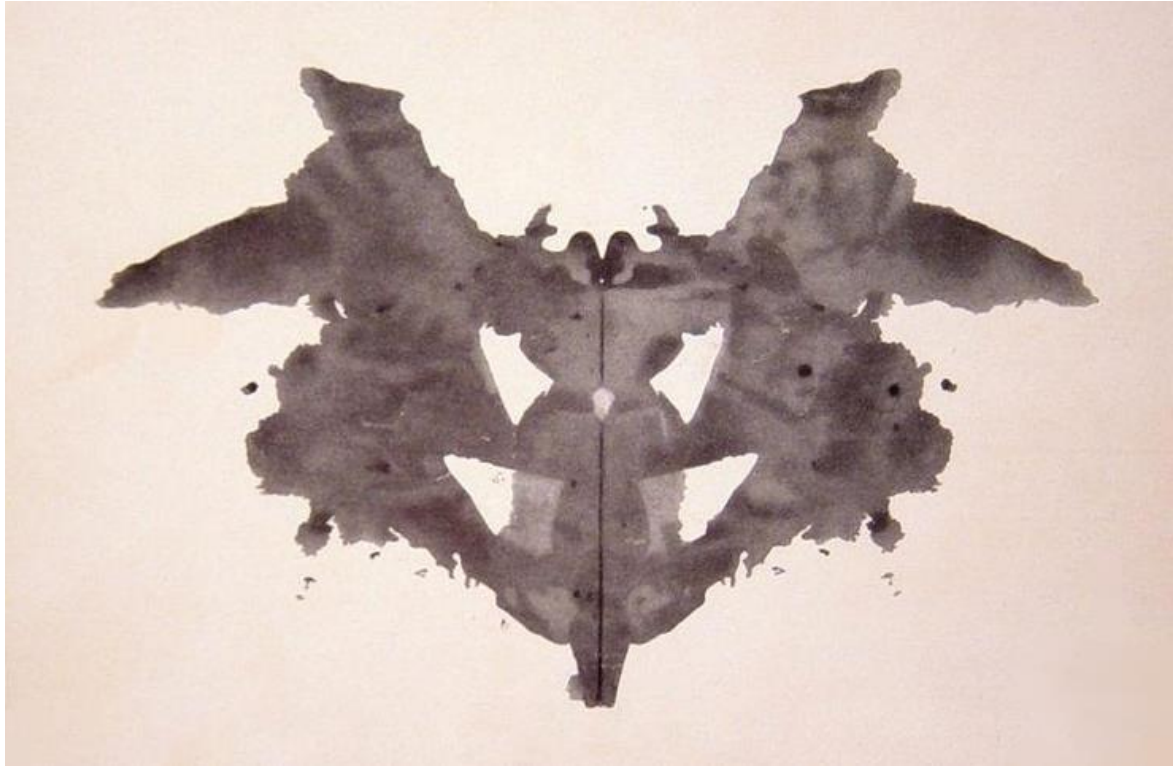
[21] Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Vocazione di San Matteo*, 1599 – 1600.



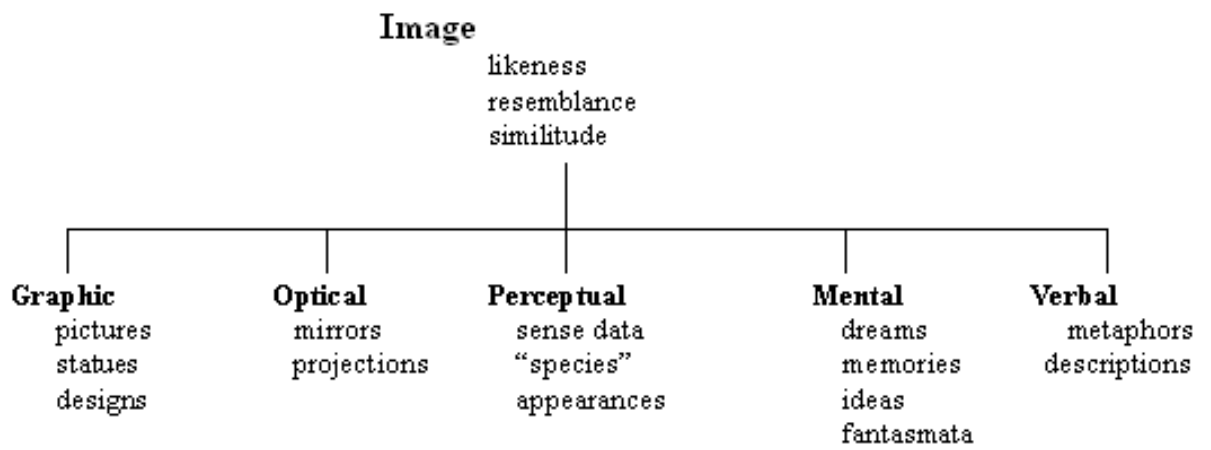
[22] Hieronymus Bosch, *Triptych Pokušení Sv. Antonína*, prostřední deska, kolem 1505.



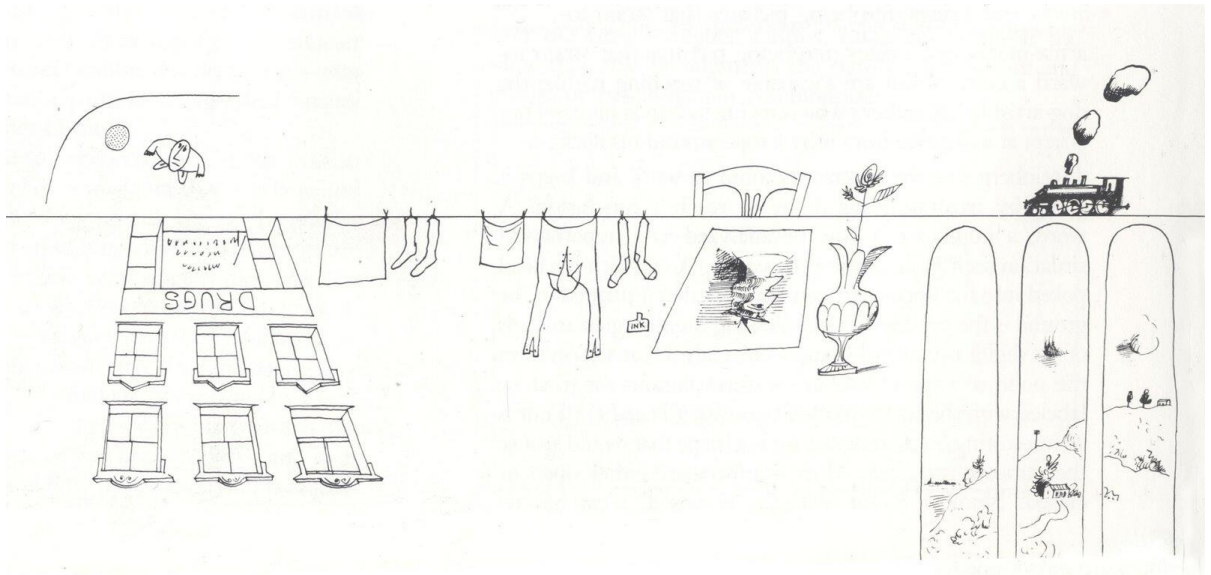
[23] Jacopo Tintoretto, *Pokúšení svatého Antonína*, kolem 1577.



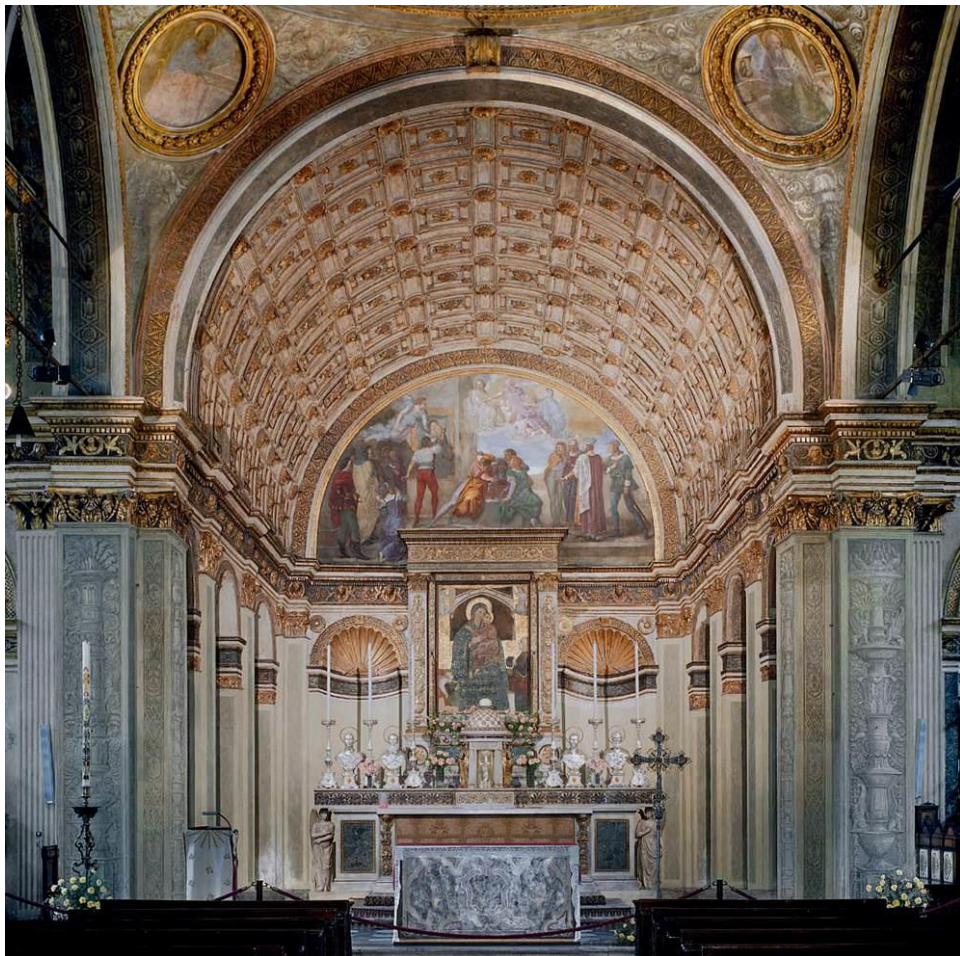
[24] Roschachův test.



[25] Rodina obrazů podle W.J.T. Mitchella.



[26] Saul Steinberg, *The Line / Children's Labyrinth*, 1954.



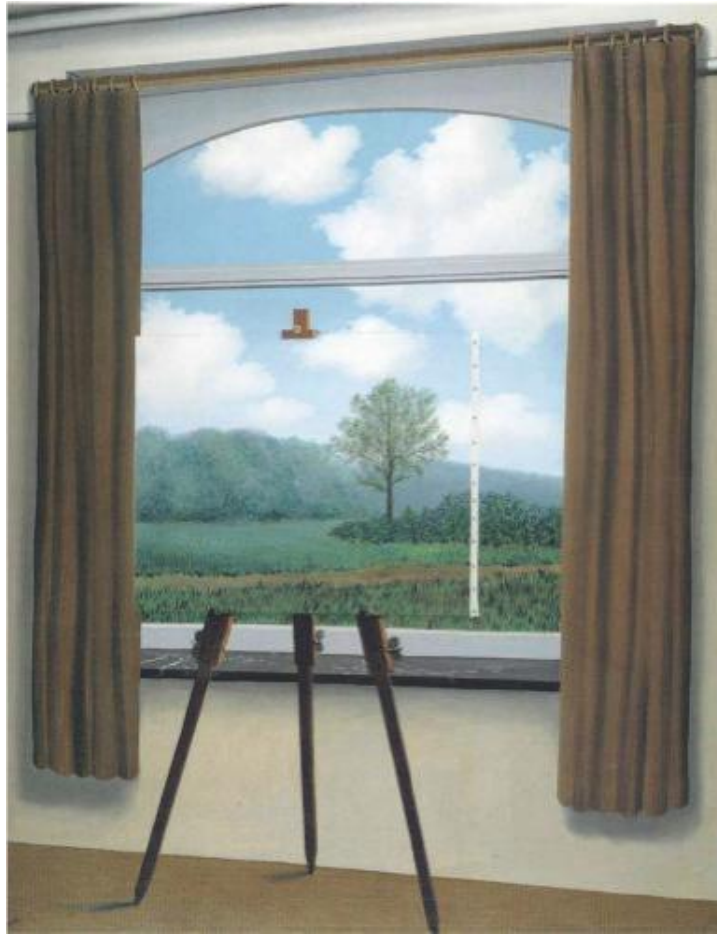
[27] Donato Bramante, falešná apsida v kostele *Santa Maria presso San Satiro*, interiér – pohled k chóru, 1485.



[28] *Le faux miroir*, René Magritte, 1928.



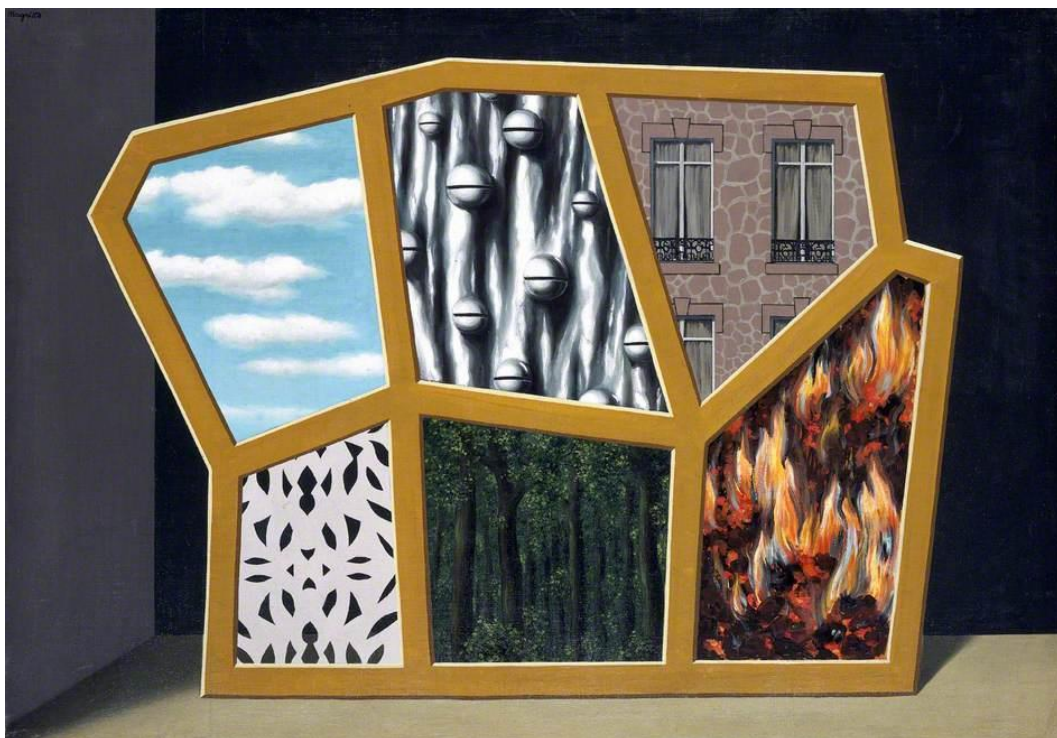
[29] *Logo for CBS Television*, William Golden, 1952.



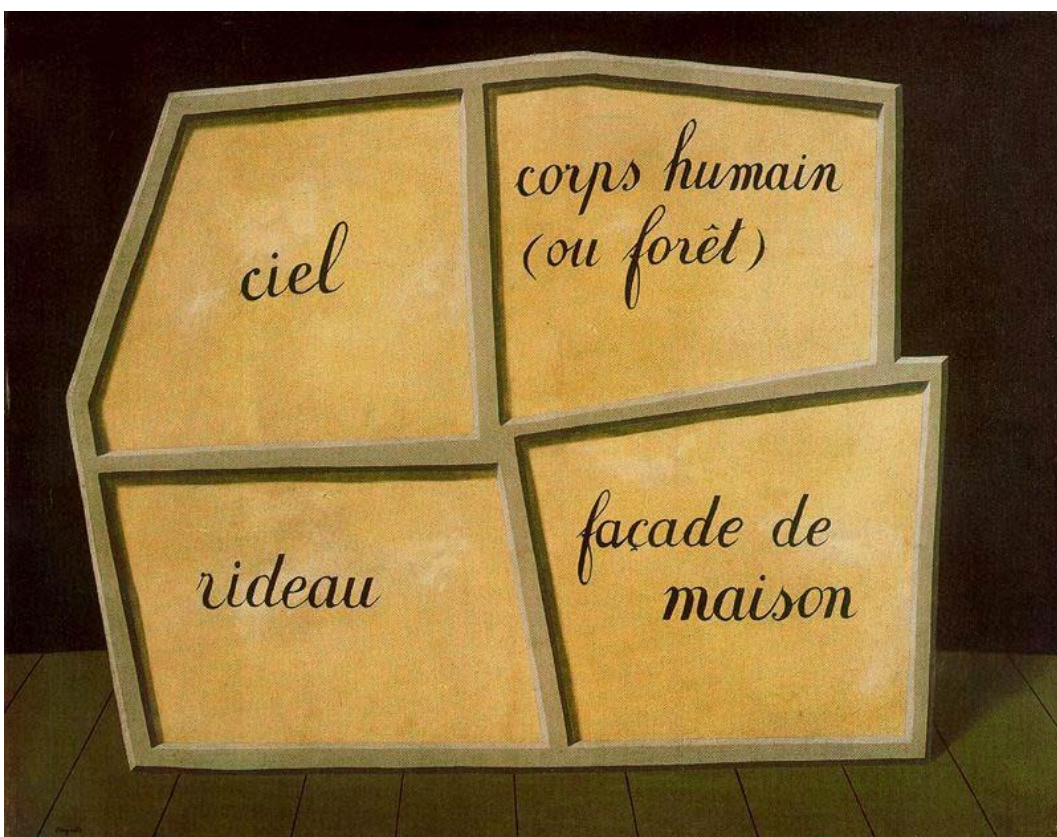
[30] *La Condition humaine I.*, René Magritte, 1933.



[31] René Magritte, *Les Promenades d'Euclide*, 1955.



[32] René Magritte, *Le masque vide*, 1928.



[33] René Magritte, *Le masque vide*, 1928.

LES MOTS ET LES IMAGES

Un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux



Il y a des objets qui se passent de nom :



Un mot ne sert parfois qu'à se désigner soi-même :



Un objet rencontre son image, un objet rencontre son nom. Il arrive que l'image et le nom de cet objet se rencontrent :



Parfois le nom d'un objet tient lieu d'une image



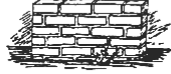
Un mot peut prendre la place d'un objet dans la réalité :



Une image peut prendre la place d'un mot dans une proposition :



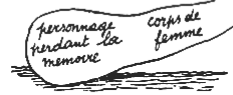
Un objet fait supposer qu'il y en a d'autres derrière lui :



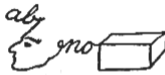
Tout tend à faire penser qu'il y a peu de relation entre un objet et ce qui le représente :



Les mots qui servent à désigner deux objets différents ne montrent pas ce qui peut séparer ces objets l'un de l'autre



Dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images



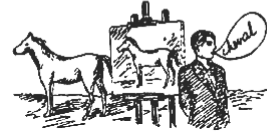
On voit autrement les images et les mots dans un tableau :



Une forme quelconque peut remplacer l'image d'un objet



Un objet ne fait jamais le même office que son nom ou que son image



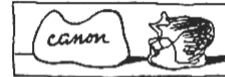
Or, les contours visibles des objets, dans la réalité, se touchent comme s'ils formaient une mosaïque :



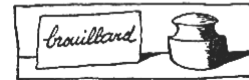
Les figures vagues ont une signification aussi nécessaire aussi parfaite que les précises :



Parfois, les noms écrits dans un tableau désignent des choses précises, et les images des choses vagues :



Ou bien le contraire :



René MAGRITTE.