

JAK SI VYMĚŇUJEME POHLEDY S OBRAZY

Otázka obrazu jakožto otázka těla

Hans Belting

1. Tělo jako médium

Média a těla se vyskytují obvykle v různých diskurzech, ačkoli se jistým způsobem společně podílejí na zkušenosti s obrazy. Vyjma těchto tří antropologických skutečností (médium, tělo, obraz) musíme uvažovat ještě o čtvrtém faktoru, jímž je „pohled“. Obrazy se uskutečňují pouze v pohledu. Pohled je nutno považovat za nositele veškerého obrazového vědomí, které máme k dispozici. Pohledy se spolu s tělem podílejí na zacházení se starými i novými obrazovými médii. Jejich aktivita odpovídá parametrům pozorujícího subjektu. Pohled a obraz obvykle chápeme odděleně a mluvíme o pohledu *na obraz*, nicméně tento text bude tvrdit, že obrazy se plně realizují teprve *v pohledu*. Spojenectví těla a pohledu dává vyvstat obrazům. Proto mnohá obrazová média pojmají pohled jako své základní téma. Ikonologie pohledu¹⁾ soudí, že pohled není pouze přitahován obrazem, ale že je jím přímo odrážen, jako by obraz sám vlastnil jakýsi typ pohledu či jako by mohl náš pohled opětovat.

V pohledu se otevírá sociální pole obrazové praxe. Média jsou především nástroji a produkty sociálního jednání. Svými strategiemi novosti, selekce a svádění demonstrují v rámci sociálních dějin moc obrazů a také se podílejí na mocenské manipulaci s obrazy. Média zároveň ovládají tělo, které je vždy již socializované nebo díky médiím k jeho socializaci dochází. Následující text nepojednává o jakémisi „esenciálním těle“, jak by bylo lze namítnout,²⁾ ale o tělech jako místech obrazů, které nemají mnoho společného s geografickými nebo veřejnými místy, o nichž se běžně uvažuje. Naše těla vstupují do interakcí se sociálním prostředím a spolu s ním podléhají historickým proměnám. Stávají se přitom zajatci obrazů v politickém smyslu. Těla reagují na obrazy často genderově specifickým způsobem, přičemž obrazy k sobě naopak přitahují mužské, nebo ženské pohledy. Pojem tělo bude v naší úvaze využíván ve svém obecném smyslu, který musí být jinak vždy přizpůsoben konkrétní historické či společenské situaci.

1) Hans B e l t i n g, Der Blick im Bild. Zu einer Ikonologie des Blicks. In: Berndt R. H ü p p a u f – Christoph W u l f (eds.), *Bild und Einbildungskraft*. München: Fink 2006, s. 121–144.

2) Doris B a c h m a n n - M e d i c k, Cultural Turns. In: *Rowohlt Enzyklopädie* 2006, s. 341.

Musíme polemizovat s tendencí mnoha mediálních teorií, které tělo víceméně ignorují. Již McLuhan pojímal média jako jakési protězy těla, které je samo o sobě nedostatečné. Tento zakořeněný dualismus je však poněkud matoucí. Samozřejmě, že těla využívají médií jako nástrojů, třeba k posílení schopnosti vnímat. Nesmíme ovšem zapomínat, že naše tělo s médii spolupracuje na produkci obrazů. Proto je také dvojitý význam pojmu obraz tak problematický. Když rozlišujeme vnitřní (mentální) a vnější (mediální) obrazy, připravujeme si půdu pro charakterizování procesů vnímání a představivosti. Pohled, který aktivně produkuje naše tělo, je nosičem a cenzorem obrazů a podílí se na jejich dějinách. *Vnitřní reprezentace*, o které hovoří neurologické vědy, není jakožto tělesně podmíněný obrazový produkt ostře oddělena od *vnější reprezentace*, která bývá chápána jako produkt aktuálních obrazových médií. „Représentation“ je všeobecný pojem, který ve francouzštině označuje jak „představu“, tak „znázornění“. Vztah mezi mentálními a fyzickými obrazy se generaci od generace mění. „Obraznost“ určité společnosti vzniká na základě „symbiózy“ mezi oficiálními „mýty“ a soukromými „sny“, jak tvrdí Marc Augé.³⁾ Aktuální obrazový svět tvoří specifické prostředí. To nás svádí k tomu, abychom realitu přetavili do kolektivních obrazových symbolů.

To, že jsme vždy hotovi k symbolizaci světa, lze chápat jako *víru v obraz*. Tato víra předpokládá symbolický akt, který můžeme označit pojmem *animace*. Tento pojem bohužel nepůsobí jednoznačně, neboť někdo si může vzpomenout na „primitivní“ magii (animismus) a někdo zase na digitální techniky, které simulují pohyb. Animací je zde však míněna spíše vrozená a naučitelná schopnost našeho těla vdechnout neživým obrazům život, který by v nich jinak nebyl přítomen. Každá generace si tento rituál znovu osvojuje. Obrazy se díky tomu stávají živými bytostmi s veškerým jejich potenciálem. Takto rozumím rétorické otázce Toma Mitchella „co chtějí obrazy“.⁴⁾ My jsme ti, kteří chtějí, aby obrazy něco chtěly. Obrazová média jsou fiktivními partnery našeho pohledu. Archaické společnosti rozdělovaly proměnu artefaktů v obrazy do dvou aktů. Egyptské svěcení obrazů či „otevírání úst“ bylo náboženským rituálem, který následoval po rukodělném vytvoření díla z kamene či dřeva: teprve potom se pouhé objekty proměnily v obrazy.⁵⁾ Ještě v křesťanství se zmiňují legendy o „živých obrazech“, s jejichž pomocí lze léčit nebo trestat.⁶⁾ Takové obrazy se prostupují se životem, s nímž měly jinak velmi pozorně chráněné hranice. Víra v obrazy vzrůstá v momentě, kdy inzerují svůj vlastní život, jímž si nás podmaňují.

Dějiny médií obvykle chápeme evolučně a jako sféru vynálezů. A zároveň jsme zklamáni z toho, že média neponechávají obrazům jejich atraktivitu. Přesto stále pociťujeme potřebu nových a aktuálních médií. Objevování nových médií se opírá o skutečnost, že média jsou konvertibilní. Díky tomuto *konvertování* obrazy najednou vypadají opět neopotřebovaně. Média se proměňují vždy v jiná *média*, a nikoli v *obrazy*. Obrazy se ale právě díky tomu drží houževnatě života, který skrz média prochází. Obrazy slouží ne-

3) Ke vztahu kolektivní a soukromé imaginace srov. Marc Augé, *La guerre des rêves*. Paris: Le Seuil 1997, s. 45 ad.

4) W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want?* Chicago: University of Chicago Press 2005.

5) H. Belting, *Bildanthropologie*. München: Fink 2001, s. 160 ad.

6) H. Belting, *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*. München: C. H. Beck 2005.

zlomné víře v reprezentaci. Znázorňují vše, co hraje ve společnosti nějakou roli. Všechno důležité se ukazuje v obrazech, ostatek, včetně tajného vědění, obrazům uniká. To, jak si *všímáme obrazů*, se dnes odvíjí od míry jejich *frekvence*. V dávných dobách byly obrazy fyzicky vázány na určité veřejné místo, v němž se musel nalézat též tělesný divák a příslušné médium.

Obrazy bývaly zástupci nepřítomného těla. Dnes je ovšem využíváme i tehdy, pokud zobrazené tělo v daném veřejném místě *přítomno* je. Například řečníci předstupují před své publikum, které je chce vidět zblízka, v mnohonásobně zvětšeném zdvojení projekce v reálném čase. *Tělesná přítomnost* se tak mění v *mediální přítomnost*. Videotechnika *closed circuit* umožňuje simultánní přítomnost těla a obrazu. Obraz tak přináší „close-up“ těla, které stvrzuje jeho pravost. Pokud publikum nevidí řečníka přímo, nýbrž jen na monitoru, dochází k jisté mediální záměně. Obrazy na monitoru „ožívají“ díky autoritě těla, bez něž by běžely naprázdno. Řečník je přítomný ve svém rozdělení na vzdálené tělo a blízký obraz, předstupuje před publikum tělesně i mediálně, a to hned dvojím způsobem, na obraze monitoru a zvukem mikrofonu.

V souvislosti s otázkou obrazů má pojem média jiný význam. Média jsou zde těly obrazů. Mezi *obrazem, tělem a médiem* se ustavují stále nové vztahy, a přece nemůžeme z obrazu vypustit ani tělo, ani médium. V těle se nalézá *místo obrazu*, jehož přiléhavou metaforou jsou třeba bílá plátna na známé sérii fotografií prázdných kinosálů Hirošiho Sugimota.⁷⁾ Jako by tyto fotografie ukazovaly naši vnitřní „obrazovku“, na níž projektujeme vlastní i vnější obrazy. Na Sugimotových fotografiích zůstává z filmových obrazů pouze jakási stopa světla, zatímco projekční plocha čeká už na další film. To můžeme srovnat s vlastní zkušeností médií. Tělo je místem pro projekci a příjem obrazů. Jeho vnitřní obrazový archiv se projevuje nejzřetelněji ve snu. Ale též obrazy, které vnímáme ve stavu bdělosti, nejsou jen pasivním zrcadlením vnějšku. Setkávají se se zásobníkem našich vlastních obrazů, které se, metaforicky řečeno, nepřetržitě „vměšují“ do vidění.

Problematiku těla jako živého média můžeme ilustrovat za pomoci určité kuriozity, která nám mnohé objasní. Je známo, že pojem „médium“ se v 19. století používal obvykle v souvislosti se spiritistickými seancemi, na nichž určitá osoba propůjčovala svůj hlas duchům. V tomto případě je pojem médium nanejvýš vhodný, neboť ilustruje víru, že duch užívá živého těla jako mluvčího „média“. Zde se západní společnost velmi přiblížila topoi „posedlosti“, který známe z jiných kultur. O tom však nyní nebude řeč. Chceme spíše zdůraznit onen předpoklad, že jakýsi cizinec mluví skrze tělo, jehož užívá jakožto média. Tento rozdíl mezi tělem a mluvčím můžeme aplikovat i na problematiku obrazu, neboť i obrazy se zmocňují našeho těla, jak to každý známe z vlastní zkušenosti snění. I v tomto případě představuje tělo jakési živé médium, není už nástrojem ducha, ale viděných, vzpomínkových či snových obrazů. Tělo už nepropůjčuje svůj hlas ve stavu bezvědomí někomu jinému, ale používá, ať už vědomě nebo nevědomě, jako řídicího orgánu svého zásobníku obrazů a obrazové fantazie.

Mnohé vizuální teorie poněkud zakrývají skutečnost, že vnímáme celým tělem a používáme ho jako médium v nejširším smyslu slova. Některé teorie velebí a některé kritizu-

7) H. B e l t i n g, The Theatre of Illusion. In: Hiroshi S u g i m o t o, *Theaters*. New York – London: Sonnabend Sundell / Eyestorm 2000, s. 1 ad.

jí vidění pro jeho „distanci“, díky níž je schopno oddělit se od těla nebo dokonce jít proti němu. Naproti tomu sluch údajně tuto distanci překonává a vrací nás k integrálnímu pojetí média, jež představuje tělo. Třeba Reinhart Meyer-Kalkus správně připomíná, že „auditivní dimenzi“ nelze od vizuálního vnímání striktně oddělit. Sluch může být pro naši zkušenost obrazu klíčový, aniž bychom si to uvědomovali.⁸⁾ Různé přírodní i umělé prostory vnímáme nejen díky očím, ale zažíváme je celým tělem, v němž tóny a zvukové vlny kooperují s vizuálním vjemem. V prostoru se třeba zvuk našich kroků rozléhá, nebo je jím naopak pohlcován, a tato akustická zkušenost nás pohlcuje natolik, že již nemůžeme jasně oddělit vizuální vjem tohoto prostoru od prostoru „zvukového“, který je pro něj charakteristický.

Bernhard Leitner, který zkoumání vzájemných vztahů mezi zvukem a prostorem zasvětil svou uměleckou tvorbu, mluví o „triádě zvuku, prostoru a těla“ a jeho formulace připomínají argumenty, které jsme využili při popisu triády *obrazu, média a těla*: zvuk jako *obraz*, prostor jako *médium* a tělo. Leitner pojímá tělo jako „sensorium“ slyšení, na němž se nepodílí pouze ucho, ale celá anatomie těla se svými dutinami, kostmi a kůží. Slyšíme celým tělem a nejen ušima.⁹⁾ Podobně se také díváme celým tělem a nejen očima. Spolupráce smyslů, nesmíme zapomenout ani na hmat, řídí komplikovaným způsobem naše vnímání světa. Ale také naše vrozené schopnosti symbolizace využívají celé škály smyslů. Symbolizujeme to, co vnímáme, stejně tak okem, jako uchem, asi jako v situaci, když stojíme ve velkém davu lidí a slyšíme slavnostní nebo agresivní zvuk, pomocí nějž interpretujeme, co vidíme. Medialita těla se prokáže až tehdy, když zaměříme pozornost na všechny smysly.

2. Zrcadlové obrazy a stíny

Naše zkušenost vlastního těla jako média obrazů přichází poprvé ve chvíli, kdy dítě zaměří pozornost na svůj stín či zrcadlový odraz. Tyto můžeme chápat jako přirozené obrazové fenomény, které tělo produkuje ve slunečním světle nebo na vodní hladině. Stíny a zrcadlení představují *tělesné obrazy*, které vznikají pouze při účasti těla. V jednom případě tělo produkuje svůj stín ve slunečním světle, ve druhém se zdvojuje v „zrcadle“ vodní hladiny, což můžeme metaforicky nazvat reflexí. O obrazy jde v obou případech. Pozoruhodnost těchto obrazů nespočívá pouze v tom, že tělo vidí samo sebe jako obraz, ale též v tom, že vidí, jak samo obraz *vytváří*.¹⁰⁾ V Dantově putování zázvutím rozpoznávají mrtví Dantovo živé tělo podle toho, že vrhá ostrý stín. Oni sami se stali stíny a obrazy bez média, protože médium pozbyli ztrátou těla, a proto nemohou sami produkovat obrazy. Nelze přijmout námitku, že v případě stínů a zrcadlení máme co do činění pouze s médii světla a vodní hladiny. Jsou to samozřejmě média, ale stejně tak je médiem tělo, které s nimi kooperuje. Obrazová zkušenost vlastního těla se většinou považuje za problém

8) Reinhart Meyer-Kalkus, *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*. Berlin: Akademie Verlag 2001, s. 451 ad.

9) Bernhard Leitner, *Sound: Space*. Ostfildern: Cantz 1998, s. 86 ad.

10) H. Belting, *Bildanthropologie*, s. 189 ad.

ustavování či ztráty Já, ale zde jde o něco jiného, totiž o zážitek vlastního těla jakožto média a obrazu. Tento rozdíl musíme podtrhnout. Malé dítě totiž zažívá při pozorování stínu či zrcadlení, které chce vztáhnout na své Já, i zkušenost cizího. Je „tamto“ mým vlastním tělem a jsem „zde“ já pouhým obrazem? Narcis v této situaci ztroskotál. Vlastní odraz totiž považoval za reálné tělo někoho jiného. Ovidius při líčení tohoto příběhu viní iluzi spojení obrazu a těla, což ovšem předpokládá, že rozlišení těla a obrazu je relevantní otázka.¹¹⁾

Mně ovšem o Narcise tolik nejde. Spíše chci zdůraznit, že lidé zažívají na vlastním těle vznik obrazu ještě předtím, než se pustí do jeho umělého vytváření. Snad lze také tvrdit, že stín a zrcadlení dávají nahlédnout, *co jsou to obrazy*, a že tato zkušenost nás vede nejen k tomu, abychom se sami stali obrazem, ale také abychom podobné obrazy vytvářeli. Podobnost už nespočívá mezi tělem a jeho obrazem, ale mezi dvěma obrazy: mezi obrazem, který vyvstal ve světle nebo na hladině, a obrazem, který vyrobil člověk za pomoci různých technik a kterým chce napodobit přírodu. Jinak řečeno, obrazy můžeme s úspěchem produkovat jen tehdy, pokud využíváme vlastních, nikoli přírodních médií a pokud na tato média přeneseme staré zkušenosti těla jakožto prvotního mediálního zážitku. Tělo je sice v první řadě nástrojem vnitřních obrazů a médium pro vnímání světa. Ale nyní chci určit fyzické tělo jako médium, jímž od přírody je, když skrze stíny a zrcadlení produkuje obrazy sebe sama, které musely nejprve budit zděšení a úžas.

V okamžiku, kdy začneme využívat umělá média jako obrazové artefakty, opíráme se už o jiné předpoklady, než s jakými jsme se setkávali v přírodě. Zrcadlo se proměňuje v rámci *dějin médií* podobně jako pohled do zrcadla v rámci *kulturních dějin*. Nelze přitom vždy tvrdit, že proměny způsobů vnímání přicházejí až po vzniku nových médií jako jejich důsledek. Fotografický pohled předešel v malířství fotografické techniky, jak ukázala výstava „Before Photography“. Lidmi vytvořená zrcadla se v rámci své historie dramaticky proměňovala. Řekové se museli spokojit s kovovým zrcadlem s politurou, ve kterém vyhlíželi jako nehmotné stíny. Pozorovatel chtěl vidět více a jinak, než co mohlo oko zachytit na zrcadlové ploše. *Odras (Reflektion)* jako mechanismus zrcadla se proměnil v reflexi (*Reflexion*) obrazu a hranic média.¹²⁾ Interakce pohledu a média získala v pojmu reflexe své nejlepší vyjádření.

Již v řecké kultuře existují dva paralelní procesy, v jejichž rámci se obrazová zkušenost stínu a zrcadla proměňuje v otázku mediální produkce. O zrcadle se v této souvislosti ještě moc neuvažovalo. Nejde o to, že řemeslníci vyráběli zrcadla už kolem roku 600 před Kristem, ale o to, co následovalo. O málo později se objevují přenosné obrazy (*pinax*), které lze volně instalovat a které tedy vlastně zbavují zrcadlový odraz jeho proměnlivosti a trvale ho fixují.¹³⁾

Tím pádem dostává i Pliniova legenda o podílu stínu na vzniku grafických umění nový smysl. Známy příběh vypráví o dívce z Korintu, která na stěně zachytila obrys stínu své-

11) Françoise Frontisi-Ducroux, Narcisse et ses doubles. In: F. Frontisi-Ducroux – Jean-Pierre Vernant, *Dans l'œil du miroir*. Paris: Éditions Odile Jacob 1997, s. 200 ad.; Christiane Kruse, *Wozu Menschen Bilder malen*. München: Fink 2003, s. 307 ad.

12) F. Frontisi-Ducroux, c. d., s. 53 ad.

13) Tamtéž; H. Belting, *Bildanthropologie*, s. 182.

ho milého, a tím dala vzniknout výtvarnému umění. Ozvuk tohoto konceptu můžeme snad nalézt i v raných řeckých černofigurových vázách, které zachycují lidské postavy jako temné stíny. Ale legendu můžeme chápat též jako metaforu. Stín představuje ranou *zkušenost s obrazem*, která se přenesla na analogickou *produkci trvalých obrazů*. Proměnlivý stín se od živého těla, které jej vrhá, oddělil v okamžiku, kdy byla zafixována jeho obrysová linie. Stín přestal být stínem (který následuje tělo milého), a teprve tak se změnil v obraz, který nehybně spočívá na stěně a zastupuje to, co je nepřítomné.¹⁴⁾ Na vzniku obrazu se podílelo tělo i stěna: tělo svou krátkou přítomností a stěna svým dlouhým trváním, tělo ve své nepřítomnosti a nástěnný obraz ve své ikonické přítomnosti. Pojem stínového malířství (*skiagrafie*) prošel v řeckém písemnictví výraznými významovými proměnami, nicméně analogii artefaktu a stínu nelze z tohoto pojmu odstranit, stejně jako nelze abstrahovat od lidské intervence, která v aktu *zakreslování* (*graphein*) či *zapisování* vytváří nový stín či jeho nový obraz.

Fotografie (světelná kresba), které se dlouhou dobu přibližoval zavedený pojem *skiagrafie* (stínové kresby),¹⁵⁾ uchovává stín, jenž se stává samostatným obrazem, když ho trvale „zachycuje“ exponovaná skleněná deska či papír. Obraz již nevytrhává z časového běhu a senzomotorického rytmu pohledu našeho pohyblivého těla světelná kresba, ale její *fixace* na určitém nosiči. Jde o určitou proměnu médií. Mentální vjem se díky fotografii mění ve fyzický obrazový objekt, který může být uchováván, darován či směňován.¹⁶⁾ Propojení fotografie a těla je však nepochybné. Ve fotografii je uložena vzpomínka na to, kdy a jak jsme tělo viděli. Dnes se někdy snažíme vymanit ze závislosti na těle a našem tělesném pohledu za pomoci digitální fotografie, kterou můžeme podle libosti předělávat a kdykoli vymazat: digitální fotografie také ruší vzpomínku na tělesnou materiálnost. Fotografie jakožto index těla nebylo možné překonat, dostala se až na hranice reprodukce. Objevuje se tu postupně rozpor, který nás oddělil od vlastního těla jakožto závazného referenta.

Fotografie má svého populárního předchůdce ve stínových kresbách Goethovy doby, tyto stínové kresby se také odvolávaly na indexový znak, který se snaží zachytit pravou stopu těla. K těmto pokusům o zafixování stínu má blízko Pliniova legenda. Tělo zde také nepotřebuje žádného dalšího prostředníka, když iniciuje zmrazení stínu. Pod vlivem dobové fyziognomické módy se cílem veškerého úsilí stalo zachycení tváře. Silhouette, jak se profil ve francouzštině vznešeně nazývá, zachycuje podle dobového přesvědčení v jediné linii charakter osoby. Tato linie byla ovšem především indexem těla. Prodlužuje přítomnost nepřítomného díky obrysu jeho stínu. Zdá se, že profil jakožto *pars pro toto* vyjadřuje celé tělo. Cizí osoba, která tento obrys „studuje“, upadá pravidelně do fetišismu. Stín se zde nestává svým vlastním obrazem (on již obrazem je), nýbrž proměňuje v obraz tělo, a prozrazuje tak jeho individualitu. Proměna médií nevede k překročení stínu těla.¹⁷⁾

Blízkost stínu a fotografie byla častým tématem i v etnologii. Důležitým toposem se tu slovy Thomase Theye stal „uloupený stín“. Tento motiv byl údajně příznačný pro kultu-

14) Ch. K r u s e, c. d., s. 74 ad.

15) H. B e l t i n g, *Bildanthropologie*, s. 180 ad.

16) Srov. Ilka B r ä n d l e, *Rituale der Fotografie*. Disertační práce. Karlsruhe 2006.

17) Victor I. S t o i c h i t a, *A Short History of the Shadow*. London: Reaktion Books 1997, s. 153 ad.

ry, které považovaly tělesný stín za nosiče a věrnou podobu duše. Členové těchto kultur se prý obávali ztráty stínu jakožto živoucího obrazu sebe sama v okamžiku, kdy padne do rukou cizince s loupeživým aparátem (kamerou).¹⁸⁾ Zdá se, že anonymní a materiální viditelnost fotografie ohrožuje intimní substanciální propojení mezi vlastním tělem a jeho (netělesným) stínem. V některých indiánských jazycích se fotografové nazývají „lapači stínů“. Těmto představám odpovídají i představy o zrcadle, jehož obraz je právě tak prchavý a závislý na přítomnosti těla. Indiáni v minulosti označovali fotografii také za „tvrdou vodu“, tedy za ztuhlý a zvěcnělý odraz vodní hladiny.¹⁹⁾ Tyto představy nemůžeme smést ze stolu jako projevy „primitivního“ myšlení, neboť v této metaforice nalézáme odkazy na historii médií. Ne náhodou se v raných fázích vývoje fotografie mluvilo o „přirozené magii“ či „zrcadle s vlastní pamětí“, to jest o zrcadle, které své obrazy uchovává ve vzpomínkách.²⁰⁾

3. Povrchy médií. Obraz jako syntéza

Dva pozorovatelé se přibližují s lupou tak blízko k „obrazu“, že už ho nemůžou vnímat jako celek. Co tam hledají? Bernhard Berenson, legendární americký historik umění, sleduje tahy štětcem na Dürerově malbě portrétu. Fotograf z Antonioniho filmu ZVĚTŠENINA z roku 1966 se snaží ve své fotce najít stopy zločinu, který snad nevědomě svou kamerou zachytil.²¹⁾ Berenson zkoumá malbu jako historické médium, aniž by věnoval pozornost portrétu jakožto obrazu. Fotograf naproti tomu podrobuje zkoumání povrch fotografické kopie, na níž zachytil obraz parku. Zdá se, že oba dělají to samé. Přesto v jednom případě pohled zkoumá povrch média, zatímco v druhém se zaměřuje na nahodilou strukturu tohoto povrchu. V jednom případě jde o umění a v druhém o všední momentku. Ale to není to hlavní. Berenson zkoumá Dürerovu malířskou techniku, tedy určité mediální znaky, na vybledlém povrchu plátna. Fotograf z filmu se snaží najít mrtvolu, kterou jeho médium snad zaznamenalo. Toho si musíme být vědomi, abychom mohli posoudit, co oba činí.

Povrchy médií přitahují náš pohled, a tvoří tak jakousi opakní obrazovku, která zastírá svět. Avšak obrazy vznikají na naší straně média, v našem pohledu. Obrazy nemůžeme umisťovat ani pouze „tam“, na plátno či fotografii, ani „sem“, do naší mysli. Pohled zasazuje obrazy do intervalu mezi „zde“ a „tam“. Když se zpěčujeme této interakci, naříkáme na to, že „tam“ není nic k vidění, a odmítáme obrazy, které nepatří k našim obrazům, jakožto pouhé mámení. „Tam“ nechceme vidět nic jiného, než pouhé médium. Mezi tělesným pohledem a médiem, ať už jde o fotografii nebo malbu, vzniká zóna nejistoty. Vidíme pozorovatele, ale nevidíme, co vidí on. Nejsme s to jeho pohled rekonstruo-

18) Thomas T h e y e (ed.), *Der geraubte Schatten. Eine Weltreise im Spiegel der ethnographischen Photographie*. München – Luzern: Verlag C. J. Bucher GmbH 1989.

19) Bertrand M a r y, *La photo sur la cheminée. Naissance d'un culte moderne*. Paris: Métailie 1993, s. 69.

20) Oliver Wendell H o l m e s, The Stereoscope and the Stereograph. *The Atlantic Monthly* 3, 1859, č. 20 (červenec), s. 739.

21) H. B e l t i n g, Toward an Anthropology of the Image. In: Mariet W e s t e r m a n n (ed.), *Anthropologies of Art*. New Haven: Yale University Press 2005, s. 52 ad.

vat, protože jsme pozorovateli pozorovatele a nacházíme se vně situace, ve které obrazy původně vznikly. Jakožto externí pozorovatelé nemůžeme proniknout do jeho dráhy pohledu.

Kde a co je tedy obraz? Nalézá se na obrazovém nosiči, nebo až v nitru pozorovatele? Mnozí malíři tematizovali tuto nejasnou hru na šalebných površích svých děl. Zašli dokonce až tak daleko, že malovali pouhé plátno, zadní stranu obrazů, aby tak diváka zmátli. V roce 1670 vytvořil takovýto *trompe l'oeil* pro soukromého sběratele holandský malíř C. N. Gijsbrecht. Malba, která zobrazovala pouhý sběratelský objekt, zachycovala rubovou stranu obrazu dokonce i s lístkem se sběratelským číslem 36. Lístek tam byl zdánlivě připevněn sběratelem, ale dílo ve skutečnosti zachycuje pouze malovanou fikci. Do hry se tak dostal pojem „ničeho“, kterému padá za oběť oko, nicméně toto „nic“ je zde „něčím“, protože Gijsbrecht přece zobrazil podklad nebo médium malby.²²⁾

Mladý malíř Parmigianino vytvořil na svém vídeňském autoportrétu, s nímž se roku 1524 představil v Římě, perfektní iluzi, a zmátl tak diváka, který by mohl dílo považovat za pohled do skutečného zrcadla, a nikoli za malbu. Divák tu ale nevidí sám sebe, nýbrž tvář malíře, který usedl před zrcadlem. Šlo se o konvexní zrcadlo, a fikce je tak dokonalá i díky tomu, že dřevěná deska, na níž je malba vytvořena, má též kulovitě klenutý povrch. Parmigianino fiktivně proměnil malbu v zrcadlo, malovaný povrch v povrch skleněný a portrét v zrcadlový odraz. Tato proměna si pohrává s různými médii. Zrcadlo se používá při tvorbě malby, jež sama nemůže zrcadlit, nicméně nyní se malba tváří, jako by zrcadlem zůstala.²³⁾ Již Vasari oceňoval tuto iluzi „holičského zrcadla“, ve kterém se problematizuje otázka vlastní reprezentace před zrcadlem. Vidíme zrcadlový odraz, nebo portrét? Dílo si pohrává s ambivalencí obrazu a média. Zrcadlo odráží náš vlastní obraz, zrcadlový obraz reprezentuje naši přítomnost před zrcadlem. My zde však máme co do činění s malířem, který dokončil své dílo před zrcadlem. Pohled a zrcadlo jsou zde spolupachatelé. Zkoumavý pohled se neobrací k nám, nýbrž zdánlivě stále do zrcadla. Konvexní povrch zrcadla způsobuje anamorfickou deformaci jeho těla, která je téměř mechanickým efektem média. Anamorfický efekt by mohl malíř lehce odstranit, ale tak by se vytratila reference ke skleněnému povrchu zrcadla.

Často uvažujeme o takzvaných *intermediálních* strategiích, ale zapomínáme přitom, že všechno zde závisí na mediální kompetenci pozorovatele. Na straně médií se nabízejí citáty a reference (média různého původu na jednom mnohonásobně „exponovaném“ mediálním nosiči), na něž odpovídá pozorovatel vzpomínkami a srovnáváním. V případě Parmigianina jsme konfrontováni s ambivalencí zrcadla a malby, přičemž malba zde není zrcadlem, ale dává nám upamatovat se na zrcadlo. Naše vzpomínky a tendence ke srovnávání vedou k tomu, abychom dílo posuzovali jako vícenásobné médium. Dnešní divák se nalézá ve velmi odlišné situaci (zná jiná zrcadla atd.) a musí se pokoušet rekonstruovat dobový účinek díla. Máme však překvapivou schopnost uchovat si potřebnou kompetenci pro zacházení s historickými médii, a „přeložit“ si tak vizuální dojmy. Naše

22) V. I. Stoichita, *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*. München: Fink 1998, s. 308 ad.

23) Sylvia Ferino-Pagden (ed.), *Parmigianino und der europäische Manierismus*. Wien: Kunsthistorisches Museum 2003, s. 43 ad.

obrazy beztak povstávají v duálním aktu *analýzy* a *syntézy*. Analyzujeme média a hledáme v nich obrazy ještě předtím, než naše vlastní obrazy zformujeme v aktu syntézy.²⁴⁾ Tento proces se zdaří jen tehdy, když si před *médiem A* vzpomeneme na *médium B* a obojí jsme schopni koordinovat či vnímat současně. Máme totiž schopnost v jediném médiu vnímat koexistenci různých médií.

Malíř Sigmar Polke provádí subverzivní hru s problematikou starých a nových médií. Přemalovává staré grafiky a vyprazdňuje je, až do odhalení posledního rastrového bodu. Tento rastr je znakem tiskového média, které bylo užíváno k reprodukci většiny jeho nalezených obrazů. Polke z reprodukce ve zpětném procesu vytváří znovu obraz, přenáší rastr do malby, jako třeba na obraze „Vůz tažený kozou“ z roku 1992.²⁵⁾ Při tomto obraťtu se obraz ocitá v jakémisi „prázdnou“, zdá se, že už nemá žádné médium. Někdy se jeho obrazy formují jako dislokační zóny v monotónním rastru, který Polke ručně reprodukuje, a připomínají halucinace. V jiném jeho díle z roku 1994 hledá divák nějaký záchytný bod veden názvem „Zjevení Marie“, ale opět je to jen velkoformátový obraz rastru, na němž není nic vidět a vše je pouze představa.²⁶⁾ I tehdy, když malíř analyzuje jen jiná média, vykouzljuje obrazy z našeho sklonu k syntéze. Syntéza, kterou teprve nazýváme obrazem, se tak stává jakousi záhadou pohledu.

Ve filmu je vztah obrazu a média obtížně uchopitelný. Pohyblivá cívka vyvolává obrazy, které vytvářejí iluzi přítomnosti. Fotografie je pozastavena časovým skokem mezi okamžikem svého vzniku (*tehdy*) a okamžikem prohlížení (*nyní*), zatímco film vyvolává dojem *fiktivní synchronie* mezi událostí (*nyní*) a obrazem (také *nyní*). Věříme, že sami vidíme to, co je ve skutečnosti pouze zachyceno na filmovém pásu. Tuto autosugesci opouštíme pouze občas, třeba když pozorujeme filmy, jejichž styl už vyšel z módy, nebo když se díváme na filmy „nové vlny“ (třeba LONI V MARIENBADU od Alaina Resnais), které místo toho, aby z nás činily diváky, svou paradoxní pomalostí stimulují naše snění. Médium je o to neviditelnější, o co je daný film současnější. Čím více filmy odpovídají našim vizuálním návykům, tím méně si všímáme toho, co je na nich filmové či mediální, a tím více se oddáváme obrazům, jako by vznikaly zde a tady v našem pohledu. Filmy sice vnímáme v rámci časového rytmu kina, ale přesto je nekontrolovaně ztělesňujeme v naší imaginaci. Můžeme si představovat filmy, které existují pouze ve formě scénáře, pokud ovšem známe režiséra. Tuto zkušenost mají třeba znalci Tarkovského díla s jeho nerealizovaným scénářem k filmu „Hoffmanniáda“, který si mohou oživit vlastními obrazy.²⁷⁾

Umělecká videa, která se neopírají o žádný lineární filmový příběh, simulují náš vlastní obrazový repertoár za prahem vědomí. Autoři videí pomocí elektronického zpracování sugerují obrazový proud v naší mysli (asociativní střihová skladba a recyklace nalezeného nebo vlastního staršího videomateriálu, který je využíván jako jakýsi materiál vzpo-

24) Bernard Stieglér, *L'image discrète*. In: Jacques Derrida – B. Stieglér, *Échographies de la télévision*. Paris: Galilée 1996, s. 165 ad.

25) Sigmar Polke. (katalog) Amsterdam: Stedelijk Museum 1992, s. 120 (obr. 36).

26) H. Belting, *Über Lügen und andere Wahrheiten der Malerei*. In: Sigmar Polke. (katalog) Bonn 1997, s. 138 ad.

27) Andrej Tarkovskij, *Hoffmanniana. Scénario pour un film non réalisé*. München – Paris: Schirmer / Mosel 1988.

mínek). Zdá se, že obrazový svět, který je vlastní konkrétnímu tělu, je tak přenesen na externí médium. Nam June Paik ve svém hravém textu „Input-Time and Output-Time“ odvozuje časové zřetřování a zhušťování, které inscenuje ve svých videích, z naší imagi-
 nace: „Pečlivý proces střihu není ničím jiným než simulací této funkce našeho mozku. [...] Videoart napodobuje přírodu nikoli v jejím vzhledu či substanci“, nýbrž v její časové struktuře, v níž podléháme „ireverzibilitě“ stárnutí a proměňujeme ji v látku imagi-
 nace. „Určitý vstupní čas [nějaká skutečná událost] se může ve výstupním čase roztáhnout nebo zhustit podle libosti [...] a tato metamorfóza [...] je funkcí našeho mozku.“²⁸⁾

4. Pohledy

Spolčení těla a médií nejlépe vyjadřuje náš zvyk vyměňovat si s neživými médii pohled, přičemž jde samozřejmě pouze o fiktivní výměnu. Na tuto fikci jsme si ale zvykli či se ji naučili ignorovat. Tělesný pohled je živý a reálný a žije v představě, že i jeho fiktivní protějšek je stejně živoucí. Pozorovatel je živoucí médium a užívá umělých médií, jako by měla nějaké tělesné vlastnosti, ačkoli jim tyto vlastnosti připisuje on sám. Tím pádem vznikají mezi tělem a médiem určité funkční analogie. Pokud tělo považujeme za médium, musíme i médiím připisovat jisté tělesné rysy. V první řadě je to otázka pohledu.

Ale dosud se o této analogii mluvilo v jiných pojmech. Známý topos „pohledu z obrazu“ v dějinách umění nahrazuje pojem *médium* pojmem *obraz*, který tak v oblasti umění plní roli jakéhosi zastřešujícího pojmu. Jako by „obraz“ byl vždy „tam“, kde je dílo, zatímco zde stojí pasivní „pozorovatel“, který zůstává vždy vně. Přitom však probíhající interakce vychází „z pohledu“. Pokud o obraze uvažujeme zvětšujícím způsobem jako o věci, která je pouze *tam venku*, pak se ztrácí dynamika, v níž se obraz rodí teprve na tělesné straně vztahu mezi divákem a dílem. „Pohled z obrazu“ pouze jako zrcadlo odráží pohled, který *na* obraz vrháme. Střetává se zde namalovaný a živoucí pohled, přičemž náš pohled je přítomný pouze implicitně, není „tam“ přímo viditelný.

Téma výměny pohledů, které často využívají různé umělecké druhy, nedefinuje své pojmy pedantským způsobem. Proto lze partnerství mezi *divákem* a *obrazem* popsat za pomoci pojmů *tělo* a *médium*. Pojem obrazu se vymaňuje ze svého mediálního zvětšení a bere v úvahu náš pohled. Zdá se, že se obrazová média „dívají“ a reagují jako živá těla, zatímco tělo zaujímá pozici média. Pak dochází k vzájemné výměně pohledů. Symetrie mezi tělem a médiem je tu evidentní.

Ale máme zde co do činění i s jistou asymetrií. Pohledy jsou zvětšovány médii, protože média sama mají věcnou a technickou povahu. Zvětšením je také znázorňování, protože prchavé, stále aktivní pohledy živoucího těla z trvalého znázornění vždy unikají. Můžeme proto zavést termín „ikonologie pohledu“, a sice ve smyslu proměny pohledu v obraz, kdy pohled sám sebe vidí v obraze. Západní obrazová média reprezentují celé spektrum našich pohledů, které „umísťují do obrazu“ takovým způsobem, že v tom vidíme odraz naší každodenní vizuální praxe. V této souhře vábí nebo odrážejí naše pohledy

28) Nam June P a i k, Input Time and Output Time. In: Ira S c h n e i d e r – Beryl K o r o t (eds.), *Video Art. An Anthology*. New York – London: Harcourt Brace Jovanovich 1976, s. 98.

a uvádějí je v omyl, což znamená, že se chovají jako těla konfrontovaná s jinými těly. Při kontaktu s takovými médii se náš pohled cítí být „ve společnosti“. Přitahují náš pohled i tehdy, když žádnou vizuální reakci nepředstírají. V takovém případě stimulují naši pozornost pouze motivem touhy, který nás určitým způsobem vábí. Může jít o nějakou věc, jíž se chceme zmocnit alespoň svým pohledem. Také prázdné místo v obraze iniciuje naši touhu, neboť zde chce náš pohled vidět více, než mu je dovoleno, a tím se obrací zpět k sobě samému.

Primární vizuální praxe těla, která probíhá v interakci subjektů, je v západní kultuře převáděna na sekundární vizuální praxi, jíž vykonáváme ve vztahu k médiím a artefaktům. Výměna pohledů s obrazy, které ve skutečnosti žádné pohledy vrhat nemohou, je výkonem naší fantazie. Imaginace nám umožňuje, abychom reagovali na zobrazený pohled, jako bychom stáli před živým člověkem. I před obrazy zažíváme zkušenost procitnutí našeho pohledu, který je zdánlivě aktivizován setkáním s jiným pohledem. Při takové výměně pohledů zapomínáme na médium, s nímž jsme konfrontováni, a obracíme svůj pohled k fiktivnímu protějšku nebo objektu. I zrcadla a okna předstírají, že můžeme vnímat vlastní pohled. Zrcadlo nám náš pohled vrací. Okno vede náš pohled skrze rám k určitému ohnisku.

Podobně zacházíme s obrazovými médii. Obrazy samotné nejsou „protézami“ našich těl. Ty představují spíše média, která se podílejí na vzniku obrazů. Obrazy povstávají v těle a zviditelňují se jen díky odpovídajícím médiím. Ta tvoří jisté *prostředí obrazů*, díky němuž vstupují obrazy do vnějšího světa. Setkáváme se zde se dvěma zakořeněnými představami. Jednak se domníváme, že na nás z obrazu směřuje cizí pohled. A dále toužíme po tom, abychom vlastní pohled umístili do obrazu a znovu jej v obraze našli. Premisy těchto představ se v různých kulturách a epochách ustanovují vždy nově. Historická změna nastává již tím, že v obrazovém repertoáru pohledu jsou nepřetržitě vynalézána nová média. Vývoj obrazu (dějiny médií) a pohledu (sociální dějiny) sice neprobíhá paralelně, ale dochází mezi nimi ke zjevným aliancím.

„Pohled z obrazu“, o němž mluví ve stejnojmenné knize Alfred Neumeyer,²⁹⁾ je velmi zjevným motivem na malbě španělského barokního malíře Murilla, kde tento motiv téměř překračuje dobová tabu.³⁰⁾ Dvě ženy vyhlížející z okna přitahují směle mužské pohledy, jako by chtěly překročit hranice reality (těla) a fikce (malířství). Jedna zakrývá svůj úsměv závojem a částečně se stahuje dozadu za okenici. Druhá se vystavuje pohledům zcela bez zábran, a motivuje tak diváka, aby překročil práh obrazu, který zastupuje rám okna. Vizuální potěšení tak bez obalu předjímá tělesnou slast. Jsme zde svědky ukázkového příkladu genderového pohledu, v němž jsou zde aktivní obě pohlaví; jde tedy o ústřední doménu pohledu. Tato svůdná hra, při níž se do sebe navzájem zavrtávají namalovaný pohled a reagující pohled skutečný, je však pouze fikcí, malba nemůže svůj příslib naplnit. Vidíme jen namalovaný pohled, který pohled diváka neopětuje. Reálný pohled zůstává paradoxně neviditelný, zatímco fiktivní pohled je viditelně znázorněn a navždy zachycen obrazem. Interakce těla a média, kterou můžeme nazvat dialogem, je i přes svou svůdnost a sílu zásadně asymetrická.

29) Alfred Neumeyer, *Der Blick aus dem Bilde*. Berlin: Mann 1964.

30) Washington, National Gallery of Art; srov. V. I. Stoichita, *Der Don Quichote-Effekt*. In: Hans Kötter (ed.), *Die Trauben des Zeuxis*. München: Olms 1990, s. 114 ad.

Otázka výměny pohledů s obrazem získává na významu v okamžiku, kdy na nás z obrazu pohlíží někdo, kdo si nárokuje autorství díla. Všechno pak vlastně vidíme spolu s *jeho pohledem*, který dílo koncipoval. Toto schéma využil Peter Paul Rubens ve skupinovém portrétu, kde znázornil sebe sama ve společnosti svého bratra Philippa, jenž tehdy studoval v Itálii, a velkého učitele Justa Lipsia, který byl v té době již po smrti, a portrét má tedy vzpomínkovou povahu.³¹⁾ Malíř stojí v popředí obrazu a obrací hlavu přes rameno k divákovi tak důrazně, že divák se ponoří nejprve do jeho pohledu, než si všimne dalších osob ve zbytku obrazu. Velmi jasné osvětlení jako by vycházelo z prostoru pozorovatele. Toto zdánlivé denní světlo, které je stejně fiktivní jako dostaveníčko figur, dopadá na tvář malíře. Ale dívá se Rubens vlastně na nás? Výměna pohledů se ve skutečnosti odehrála nejprve s malířovým vlastním pohledem před zrcadlem a až v druhé řadě byla určena příjemci obrazu, možná nepřítomnému bratrovi. Dnes si ji vztahujeme na sebe, protože má navždy neurčeného adresáta. Tato „ich-póza“ (postavy a malíře Rubense) zvyšuje dojem, že nějaký jiný pohled překročí bariéru mezi tělesným a mediálním světem.

Teprve pohled sugeruje dojem, že tělo a malba skutečně kooperují. „V namalovaném pohledu se stává obraz sám pohledem“, tvrdí Jean-Luc Nancy. Nazývá pohled „něčím, co vychází (qui sort)“.³²⁾ Podobně to formuloval Wittgenstein, na něhož se Nancy odvolává, když tvrdil, že pohled vychází z oka. Pokud je tedy pohled tělesným procesem, pak jej Rubens pouze imitoval a fingoval. Ve skutečnosti jeho pohled z malby nevychází, ale přesto máme podobný dojem, jako když se konfrontujeme se živým tělem. Tento dojem přenášíme v aktu animace, kterému jsme se naučili, na médium malby, a teprve v tomto „okamžiku“, nazveme-li to doslovně, se kýžená fikce plně realizuje.

6. Tělo a písmo

Těla jsou živými médii v dvojím smyslu. Jednak vnímají obrazy světa svými smysly a jednak jsou sama vnímána jako nositelé obrazů díky svému postoji, oblečení a výrazu. Tato dvojí medialita vnímajícího a vnímaného těla zrodila už dříve touhu po vytvoření dvojníka, který by představoval *tělesný obraz* živého těla. Trojrozměrný obraz se svým tělesným volumenem posiluje podobnost, stejně jako ozvučený obraz se svým záznamem hlasu vzbuzuje dojem života. Ale přenesení života je v případě tohoto dvojníka pouhou, možná nutnou fikcí. Možná to zní příliš platonicky, ale Platón se ve své mediální teorii opravdu pokoušel jasně odlišit obraz a tělo, stejně jako odděloval (živou) řeč a písmo. S tímto svým tvrzením, že obrazy a písmo jsou prázdnými imitacemi života, však nemohl příliš uspět v konfrontaci s dobovým kultem mrtvých, kde platily poněkud jiné zákonitosti a život byl beztak ztracen. V symbolickém aktu zde mrtví získávali nové obrazové tělo, a vraceli se tak do života společnosti. Ještě dnes podstupujeme takové rituály, když v archivních snímcích vyvoláváme mrtvé, kteří se již proměnili v materiál vzpomínky.

31) Ekkehard M a i, *Flamische Malerei von 1550 bis 1650*. Köln: Wallraf-Richartz-Museum 1987, s. 40.

32) Jean-Luc N a n c y, *Le Regard du portrait*. Paris: Galilée 2000, s. 81.

Vraťme se ještě k Platónově analogii obrazu a písma. Když tuto analogii zkoumáme blíže, zjišťujeme, že blízkost obrazu a těla je na pozadí odlišnosti těla a písma ještě očividnější. Pokud ale spatřujeme v písmu „obraz“ mluvené tělesné řeči, pak se pojem obrazu mění. Mluvená řeč totiž není zobrazována, ale je třeba ji kódovat v určitém systému zápisu za pomoci znaků, které jsou tělu naprosto cizí. Médium písma se vzdaluje médiu obrazů v abstrakci, s níž mizí podobnost a nápodoba. Písmo je založeno na určité úmluvě a musíme se mu učit čtením. Hlásková abeceda, na jejíž vynález byli tak hrdí Řekové, svou absencí obrazových kvalit neumožňuje vcítění a netvoří obrazovou analogii těla. Znak vytlučuje obrazy s jejich schopností smyslového afektu. Termín *Schriftbild* (druh písma) je pouhou metaforou. Spojenectví obrazu a těla s nástupem písma mizí. Písmo nereprodukuje tělesný akt mluvy. Musí být hlasitě předčítáno, aby se řeč znovu spojila s tělem. Písmo není obrazem těla, nýbrž médiem řeči, jejíž tělesné aspekty zde však nechci široce rozebírat.

Jde mi mnohem více o *rozdíl* mezi tělem a písmem. Když se objevilo písmo ve staromezopotámské kultuře, sloužilo zpočátku k popisování starších kultovních soch. Pozorovatelé se tak měnili ve čtenáře veřejných sdělení a byli ve svém kontaktu s obrazy kolektivně řízeni. První texty zákonů, které byly slavnostně odkrývané, neměly charakter obrazů, ale příkazů.³³⁾ Platónova analogie písma a obrazu platí jen v tom ohledu, že písmu chybí životnost jazyka a obrazu životnost těla. Písmo ani obraz nám podle něj „nemohou odpovídat“. To umějí jen mluvící a živoucí těla. Deficit mimetických médií vynikne podle Platóna ve srovnání se skutečným životem. A pouze v tom spočívá jeho analogie mezi obrazem a písmem.³⁴⁾

Avšak grafologie v písmu, respektive v rukopisu, rozpoznává určité obrazové rysy, v nichž se pisatel nevědomě otiskuje. Zanechává ve svém rukopise stopu osobnosti. Toto zjištění ale v písmu odhaluje pouze jednu vlastnost obrazů, a sice fakt, že je určitou stopou těla, která vznikla díky přímému kontaktu s tělem. Touto genealogií obrazu se zabývá Georges Didi-Huberman v katalogu *L'Empreinte*.³⁵⁾ Rozdíl je v tom, že v obraze se tělo či jeho část obrazně „zapisuje“ do neživého mediálního povrchu. Naproti tomu písmo nezobrazuje ruku pisatele, ale vyvolává tělesný akt. Třeba ve východoasijské kaligrafii najdeme jisté analogie písma a obrazu – do obojího autor spontánně „vpisoval“ sám sebe, své Já. Tato příbuznost se ovšem nedá zobecnit. Je určována „stopou“, kterou zanechala píšící ruka. Signatura východoasijského kaligrafa vyjadřuje jeho samého. Provádí tělesná gesta a má povahu performance, nikoli zobrazení těla.

Asymetrie mezi textem a tělem vede ve filmu Petera Greenawaye *KNIHA SNŮ* k dramatu, které končí smrtí. Ve filmu se tělo a písmo spolu střetávají jako dva soupeři.³⁶⁾ Písmo nemůže zobrazit tělo a tělo se zas nemůže v písmo proměnit. Kniha a knižní stránka jsou média tělu velmi vzdálená a s živým tělem neslučitelná. Texty, které píše Nagiko na tělo svého milence, se mohou stát knihou teprve po jeho smrti. Starý nakladatel nechá mrt-

33) Srov. kapitolu o obraze a smrti in: H. B e l t i n g, *Bildanthropologie*.

34) Podrobnější výklad viz v téže kapitole.

35) Georges D i d i - H u b e r m a n, *L'Empreinte*. Paris: Centre Georges Pompidou 1997.

36) Peter G r e e n a w a y, *The Pillow Book*. Paris: Dis Voir 1996; Detlef K r e m e r, *Der Film als Bibliothek. Büchner. Monatszeitschrift für Kunst und Kultur* 6, 2000 (červen), s. 20 ad.

volu stáhnout z kůže, z níž vytvoří knihu a používá ji jako podušku. Prostřednictvím nápisů na kůži je milenecký pár paradoxně spojen ve smrti. V jednom záběru nakladatel se zavřenýma očima leží na popsaných prsou svého milence, zatímco v jiném záběru starostlivě čte svitek z kůže mrtvého.³⁷⁾ Ze stažené kůže, tohoto lidského pergamenu, se vytratil tělesný život. Písmo nemá žádný bezprostřední vztah s tváří, na rozdíl třeba od masky. Mezi znakem a obrazem či písmem a tělem je pevná bariéra. Otec Nagiko psal na její tvář, když byla ještě dítě, narozeninové přání, ve kterém zmínil, že Bůh první lidi „pomaloval očima, rty, pohlavím a jménem“. Z této řady tělesných rysů vypadává jméno. Oči, rty a pohlaví svědčí o těle jakožto obrazu. Napsané jméno ovšem odvádí písmo od těla.

7. Postskript: Qu'est-ce qu'un corps?

Nově otevřené Musée du Quai Branly v Paříži, které nahradilo dřívější Musée de l'Homme, přišlo v jedné výstavě s otázkou „co je tělo?“.³⁸⁾ Tato otázka návštěvníka muzea k jeho překvapení přivádí k tomu, aby si uvědomil, jak jsou mnohá západoafrická a oceánská díla fixována k tělu, které pojímají jako předmět fantazie a obraznosti. Mužská a ženská těla se mění v představitele určitých rolí a v symbolické figury, které představují demony, bohy a předky a řídí kolektivní přání a obavy. Tyto figury se stávají herci kosmického mýtu, inscenují zásahy bytostí z jiného světa, které se jich zmocnily. Zjišťujeme, že všechno, co tyto kultury reprezentovaly v obrazech, prakticovaly též na živých tělech, která se přitom měnila v obrazy. Tyto objekty, které jsou často určeny tanečníkům a ožívají teprve na nich, představují zpravidla dvojníky těla. Těla jako taková na nich nejsou zobrazena, ale zdvojují se zde jejich performační výkony. Obsedantním napodobováním nutí tělo opouštět své hranice a přecházet do obrazu, což tělo sama o sobě nedokáže. Přejít mezi tělem a obrazem je stále prostupný, a mezi obrazem těla a tělem obrazu tak nemůže nevzniknout žádná pevná hranice.

Zmíněná muzeální expozice překračuje i další zažitá konvence a pojímá západní Evropu pouze jako jednu z provincií obrazové kultury těla. Neštítí se tabu, které je na Západě s tělem spojováno jakožto s místem sebe-distance. Kapitola o Evropě se nazývá „Maso je obraz“. Inkarnace v teologickém smyslu vede k obrazům toho, co jinak nelze zobrazit a co musí zůstat neviditelné jako myšlenky, které si samy zapovídají, aby byly zapsány. Otázka „co je tělo“ je západní otázkou, která nutně vyvolává nejistoty. „Potřebujeme melanéský pohled, abychom zjistili, že evropským tématem nebyla duše či duch, ale právě také tělo.“³⁹⁾ To poukazuje nejen na tvrdohlavé snahy proti všemu rozumu historizovat tělo, ale také na současnou genetickou utopii, že se lze od těla emancipovat. Stará hra,

37) P. Greenaway, c. d., s. 26–27.

38) Stéphane Breton (ed.), *Qu'est-ce qu'un Corps?* Paris: Flammarion 2006, hlavně s. 59 ad.

39) Srov. tamtéž, s. 59.

která proti tělu jako přirozené danosti stavěla jeho vlastní obrazy, v nichž ho nechávala volně procházet metamorfózami, tak probouzí nové pokušení zasahovat do těla samého a využít ho jako surovinu „posthumánní“ proměny v obraz.⁴⁰⁾

Přeložil Václav Hájek

Přeloženo z německého originálu: Hans Belting, Blickwechsel mit Bildern. Die Bilderfrage als Körperfrage. In: Hans Belting (ed.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. München: Wilhelm Fink 2007, s. 49–75.

Citované filmy:

Kniha snů (The Pillow Book; Peter Greenaway, 1996), *Loni v Marienbadu* (L'Année dernière à Marienbad; Alain Resnais, 1961), *Zvěšena* (Blow-Up; Michelangelo Antonioni, 1966).

40) H. Belting, Echte Bilder und falsche Körper. In: Christa Mahr – Hubert Burda (eds.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. Köln: DuMont 2004, s. 350.