

jsou fonémny").²³ Dokonce i když je systém zobrazujících elementů v obrazech – což jsou obvyklé příklady v takové diskusi – „hustý“, a tedy operuje způsoby odlišnými od jazyka, podobá se jazyku v tom, že předpokládá elementy konstrukce jsou v principu ekvivalentní a vzájemně zaměnitelné a existují dříve než cokoliv, co může být zobrazeno. Západní malířství – alespoň to klasické a neoklasické – je založeno na dotecích pigmentů, jež indikují světlo a tmu a z nichž může být vytvořeno cokoliv viditelného. Tato základní charakteristika dává sílu analogii obrazu a textu, možná i analogii malby a básnictví. Z takového základu je snadné postoupit ke srovnání mezi konstrukcí z těchto jednotek a pravidly kombinace v jazyku.

Podle Barthes je nejdůležitější problém, který konfrontuje sémiologii obrazů, následující: „Může analogické zobrazení („kópie“) produkovat pravé systémy znaků, a nikoli jen shluky symbolů?“²⁴ Barthesova *Rétorika obrazu*, z níž jsem citoval, tvrdí, že obrazy ve skutečnosti dělají více než jen prezentují jednoduché shluky symbolů, ale bez ohledu na tyto závěry je taková formulace otázky problematická; tato otázka myslím není jen vlivná, ale také reprezentativní. Analogie je úzce definována sémiotickou ideou ikony, která je nepříznivě srovnávána s jazykem. Otázkou můžeme přeformulovat takto: „Mohou se obrazy vyrovnat jazyku nebo být smysluplné jako jazyk?“ Jazyk je znovu paradigmatem pro všechny znaky vůbec. Já jsem se namísto toho snažil vysvětlit, že existuje zcela zásadní rozlišení, které musíme učinit mezi jakýmkoli znakem a podmínkami jeho prezentace. Tyto podmínky prezentace se nutně vyskytují v prostoru, který s nimi sdílíme, a je to v tomto prostoru, kde zobrazení (a architektura, přestože ta nebyla mým hlavním tematem) jedinečně artikuluje a vytvářejí význam. „Lingvistický imperialismus“, nazýváme-li jej z takového úhlu, se pak začíná více podobat tomu, čím podle mého názoru je: epizodou v modernistickém formalismu, a tedy v modernistickém ikonoklasmu.

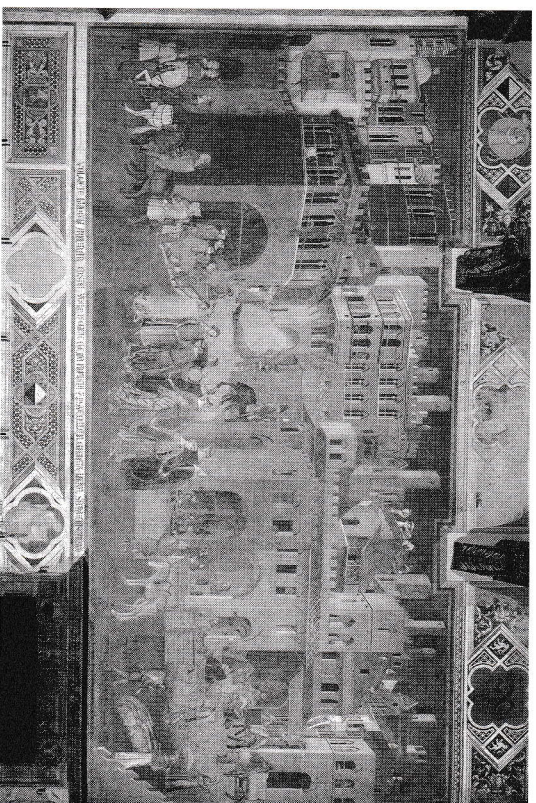
Přeložil L. K.

²³R. Barthes, „Rhetoric of the Image“, v: *Image-Music-Text*, Hill and Wang, New York 1977, s. 32.
²⁴Tamtéž.

■ Michael Baxandall Umění, společnost a Bouguerův princip

Tato studie je ve skutečnosti úvahou na téma, v němž jsem kdysi selhal: má napravit mou neschopnost dokončit článek, který jsem chtěl před několika lety napsat o vyobrazení *Dobrá vláda* – název je moderní –, provedené Ambrogem Lorenzetim v sienském Palazzo Pubblico. Toto vyobrazení má tři části: dvoudlhá freska *Důsledky dobré vlády* (*Dobrá vláda ve městě* a *Dobrá vláda na venkově*; obr. 4.1 a 4.2), o kterou na následujících řádcích půjde, vznikla v rozmezí let 1338–40 a pokrývá jednu ze tří dostupných stěn Sala dei Nove – zasedací síně Rady devíti, jejíž členové byli v dané době vrchními městskými soudci. Na zbylých dvou stěnách je jednak aristotelská alegorie principu *Dobré vlády* – ale tou se zde nebudu zabývat –, a jednak zničená freska alegorie a důsledků *Špatné vlády* – která je zase příliš poškozená na to, aby se z ní dalo kromě ikonografického a širšíce kompozičního hlediska cokoliv vyčíst.

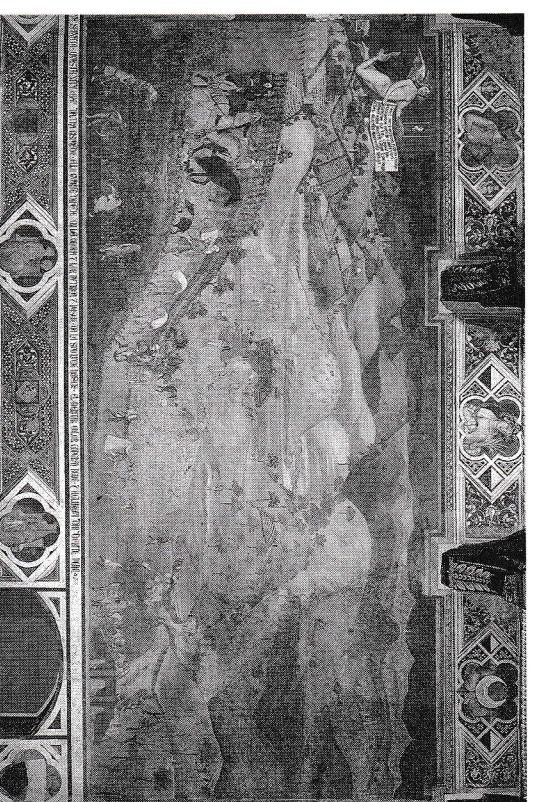
Částečně proto, že z jistých důvodů nemám čas rozepisovat se o tradiční společenské a politické funkci malířství v Sieně, ale zejména proto, že se zde jednalo o ten případ, kdy umění přímo a explicitně oslovovalo společnost, jsem nablýhl dojmů, že obraz nabízí příležitost ke studiu přímého znázornění *[pikturalizace]*, dalo by se říci, společenských faktů. „Pikturalizaci“ mám na mysli rozvíjení prostředků daného média – uspořádání barev, tónů, přechodů a postav –, a nikoli jen holý záznam skutečné podstaty námětu. Zdálo se mi, že z toho bychom mohli být schopni získat lepší východisko k pochopení zprostředkovaného sociálního významu v raném renesančním malířství obecně.



Obr. 4.1 Ambrogio Lorenzetti, Dobrá vláda ve městě

To, co chci na následujících řádcích sdělit, je rozděleno do dvou částí. V první části uvádím stručný a zevrubný výčet hrstky svých postřehů ohledně obrazových zvláštností fresky, které si podle mého názoru žádají vysvětlení, a v jejím závěru pak sumarizuji umělecké a společenské fakty, jimiž, jak doufám, tyto neobvyklé prvky vysvětlují. Druhá část je komentářem obecného problému, který mi kdysi nejvíce bránil v dokončení zmiňovaného článku.

I.
1) Nejdříve tedy rozbor několika obrazových zvláštností; jako východní bod necht' mi poslouží má neodbytná touha je vysvětlit. Jednou z těchto zvláštností jsou dívky tančící na náměstí v centru vyobrazení. Někdy bývají považovány za obyčejné bezstarostné obyvatele pozdně středověkého města, za členy společnosti, kteří se nacházeli na stejné úrovni reality jako řemeslníci nebo jiní Sienané kolem nich. Nás však takové vysvětlení neuspokojí. Porovnáme-li je s okolím, tančnice jsou zobrazeny v neúměrně velkém měřítku. Ostatní postavy na obraze si jich vůbec nevšímají. Oproti nim jsou také představeny v mírně po-



Obr. 4.2 Dobrá vláda na venkově, 1338–40. Palazzo Pubblico, Siena

sunnuté barevné škále. A navíc – příslušnice společenské třídy, která nosila toto (evidentně patricijské) oblečení, se na sienaských veřejných náměstích roku 1340 chovaly naprosto jinak.

Druhou zvláštností je městská zed' uprostřed – jak se často zdůrazňuje, až podezřele mistrovské dílo z hlediska perspektivního zkrácení. Ale jakou roli asi hraje ve strukturálním celku fresky?

Třetím znepokojivým aspektem je nesmírná a předčasná vytrálost známé krajiny kolem Sieny v pravé části fresky, zejména zdařilost, s jakou byl tak obsáhlý děj sklonben v jediný celek.

Za čtvrté, neobvyklý je komponent samotné krajiny – sienské návrší v pozadí, stejně jako předešlé prvky velmi známé: jako by došlo k přímému odklonu od soudobých způsobů vytváření stylizace horských masívů, obvykle znázorňovaných s ostrými, rozeklanými vrcholy. Tato krajina se zdá být velmi moderním zobrazením typu kopcovité krajinné struktury, jaká se v Toskánsku vyskytuje poměrně často – zobrazením, které opět značně předběhlo svou dobu.

Pátou a poněkud obecnější zvláštností je, s jakou přesností a naléhavostí jsou obě části obrazu navzájem vyváženy – per-

spektivně se zkracující zed při tom hraje spíše roli čepu mezi dvěma závažími. Levá i pravá strana jsou sice nezávislými hloubkovými kompozicemi, ale společně působí jako rezonanční pár. Uvažíme-li například domy ve městě nalevo a kopcovitou krajinu napravo nikoli z hlediska jejich obrazové funkce v dané perspektivě, ale z hlediska jejich funkce v obrazovém plánu, slouží jako jedny z mnoha přechodových rytmů mezi vyobrazením města a venkova.

Freska má ještě řadu zvláštností, které by stály za vysvětlení, ale tyto budou pro můj současný záměr s dostatek ilustrativní. Představuji totiž typy. Výchozím bodem jsou nám tedy specifické obrazové zvláštnosti fresky.

2) Uvažuje-li však člověk o tom, jak tyto zvláštnosti vysvětlit, zjistí, že zřejmě nemůže začít přímo u společenských faktů: musí je nejdříve lokalizovat z uměleckohistorického hlediska. Své argumenty opět shrnu do pěti bodů.

Za prvé, tančící dívky byly do obrazu zakomponovány v souladu s dosti fragmentární tradicí tančících postav souvisejících se Spravedlností. Takovou skupinu nacházíme i u Giotta – je umístěna pod jeho monochromní šedou postavou Spravedlnosti v kapli Scrovegni v Padově, a není ani tak symbolem jako spíše určitým atributem. V Lorenzettiově městě jsou tanečnice atributem Spravedlnosti se strukturální funkcí: právě pro Spravedlnost tu hrají své představení, aby prostřednictvím svého polokruhového tance a jakéhosi „vtahování“ různých částí města do středu ze všech směrů, kam namíří krok či pohled, dosáhly soustředěného vizuálního efektu. Jsou strukturálně dostředivým – internalizovaným – atributem. (Ale je to skutečně tak jednoduché? Nemohly by být naopak srdcem odstředivého řádu?)

Za druhé, perspektivně zkrácená městská zed patří k tradici zobrazování tohoto prvku jako výrazu malířova řemeslného umu. Později, v následujícím století, se zed stala vysoce matematickými, a tedy intelektuálně výlučnými, systematickými perspektivními konstrukcemi, například u Uccella, stále vypovídaly o malířově řemeslné zručnosti, zejména v perspektivně zkrácených pohledech – avšak od dob klasické antiky byla symbolem zručnosti vždy empirická perspektivní zkrácení. V našem případě nic nenaznačuje, jakou roli hraje zed na vyobrazení: stále zůstává nejasná.

Za třetí je zde krajina. Viděno historicky, jedná se o učiněný div čtenosti zobrazené ve velkém měřítku. Existuje názor, že jednotlivé komponenty v krajině – pracující rolníci a tak dále – byly do detailů převzaty ze severní knižní iluminace. Já se naopak domnívám, že vycházejí spíše z místní toskánské tradice toho, co lze nazvat komunálním zobrazováním či městskou metaforikou – z ilustrací, jaké můžeme najít v soudobých městských stanovách či privilejiích a v osobních záznamech kupců a podobně. Tato třída zobrazování však vysvětluje pouze komponenty, a nikoli jejich organizaci – která je tedy opět stále nejasná.

Za čtvrté, pohoří v pozadí. Objasnit tento prvek skutečně není snadné: obraz byl roku 1880 restaurován a zřejmě došlo ke značným změnám; mám podezření, že kopce se původně nepodobaly raným Corotovým krajinám tolik jako dnes. Zde bych však chtěl podotknout, že – opět viděno historicky – je nelze na rok 1340 pokládat za „moderní“ či předčasně vyzrálé (neboť právě takové byly ostré skalní útesy), ale spíše za retrospektivní pohled. Podle mého názoru se svým stylem ohlížejí zpět a rozvíjejí typ kopcovité krajiny, jaký vytvářeli sienští malíři třináctého století jako například Guido da Siena. Zajímalo by mne ovšem, co má tento retrospektivní pohled naznačit.

A konečně za páté, je zde důraz na vyváženost mezi městem a venkovem. V tomto ohledu je podle mne na místě poznamenat, že přesnost a výraznost obnovy jsou částečně vysvětlitelné formátem a místem. Myslím tím to, že v reálném prostoru místnosti v Sieně divák nemůže od obrazu poodstoupit dostatečně daleko, aby mohl celek spatřit ze předu a jediným plynulým, nepřerušeným pohledem, jaký mu iluzivně umožňují diapozitivy a reprodukcce: v jakémkoli okamžiku a v jakékoli pozici vidí danou část fresky v podstatě pouze ze strany a v podstatě pouze zespoda. Přesnost obnovy lze proto částečně vysvětlit jako pomůcku ke zlepšení pozorovacích podmínek – avšak stále není jasné, co bylo *motivem* tak rovnovážného vztahu mezi oběma částmi zobrazení, který je mimochodem ve fresce *Španělská vláda* naopak popřen.

3) Vypravíme-li se tedy konečně po stopě společenských faktů, jež bychom mohli se zmíněnými pěti zvláštnostmi porovnat, pak tím, co najdeme, rozhodně není nějaký souhrn pozitivních

okolností, které by se v nich přímo promítaly. Musel jsem prostudovat vskutku účtyhodné množství materiálů o dějinách sien-ské společnosti, abych našel zhruba tyto fakty, které se mi zdály být nejvíce relevantní: administrativou, jež fresku od Lorenzettiho objednála, byla obchodní oligarchie vysokých měšťanů – kupců. Jejich soukromou hospodářskou základnu představoval geograficky rozsáhlý obchod s výrobky a surovinami a s tím spojené bankovní operace. Ovšem podniky, za nichž mohli vládnout k vlastnímu prospěchu, byly značně složité. Jedním faktorem byla závislost této třídy na schopnostech a dobré vůli místních řemeslníků, kteří suroviny zpracovávali v onen druh zboží, s jakým kupci obchodovali.

Druhým faktorem byl ostře separatistický, soustředěný a frakcionářský charakter městské společenské struktury obecně. Hrozby pro kupeckou třídu představovaly obě strany – zezdola na ni vyvíjela nátlak třída drobných řemeslníků, shora vrstva šlechtických velmožů. Stejně jako v mnoha jiných italských městech tu však vedle nesaňšenlivosti mezi jednotlivými společenskými třídami z vertikálního hlediska navíc existovala i nesaňšenlivost v horizontálnějším směru – mezi klany. Siena měla mimoto značně specifický frakční problém, související s fyzickým uspořádáním města: působila zde nesaňšenlivost mezi čtvrtěmi či *terzi*, třetinami, v nichž se jednotlivé klany koncentrovaly.

Ani to ovšem nebyl konec nesnáží: historie Sieny čtrnáctého století je do značné míry poznamenána také neustálými potížemi s jejím územím na venkově. Jeden problémový okruh představovala poddaná města – územní aspekt, o němž freska vypovídá jen málo. Další okruh problémů vycházel ze strany obyvательства tohoto území, neklidného a odbojného. Nešlo jen o to, že to znamenalo značnou hrozbu pro potravinové zásobování města a jeho daňové výnosy – nepokoje měly rozkladný vliv i na sien-ský rozvoj obchodu a na její obchodní kontakty. Siena byla v tomto směru částečně závislá na výrobcích a zboží, které tudy proudily ze severu a pokračovaly do Říma a dale na jih. Trasa totiž nemusela vést jen přes Sienu: byly tu i jiné možnosti. Venkovské nepokoje nadto negativně přispívaly k dalším, exteri-ním hospodářským posunům, které ovlivňovaly celkový charakter evropského textilního obchodu; konkrétně ohrožovaly ob-
chod, z něhož kupecká Siena žila.

Město se tedy potýkalo s hlubokými problémy. Nijak by nepřekvapilo, kdyby se tu vyskytla tendence nostalgicky vzpomínat na staré zlaté časy předcházejícího století, kdy byla Siena městem natolik prosperujícím a stmeleným, že dokázala expandovat a na bitevním poli porazit konkurenční Florentány – a mimochodem, jako bojovou korouhev si v čele nesla obraz Panny Marie, titulární královny města, která při nejružnějších příležitostech údajně konala zázraky.

4) V tomto okamžiku už by mělo být zřejmé, co jsem svým výkladem společenských faktů ve vztahu k vizuálním zvláštnostem fresky sledoval, a asi bych čtenáře neměl dále napínat. Ve zkratce, mým cílem bylo ukázat, že jednotící funkce dívek Spravedlnosti, tančících v centru města s jeho úhlavním, oblým půdorysem, má vyvážit separatistickou a na čtvrti (či třetiny) rozštěpenou naléhavou potřebu Sieny po společenské soudržnosti v městském sektoru státu.

Za druhé, městská zed', zobrazená v perspektivním zkrácení, posloužila k tomu, aby byla ukázána jako cosi polyvalentního – divákova pozornost je směřována k těžišti rovnováhy; skutečná ochrana města spočívá v řemeslné dovednosti (zde doložené příkladem); pocit města bezpečně chráněného před venkovem je možná pouhou iluzí (podobně jako ono perspektivní zkrácení), a tak podobně.

Styl, jakým je pak zobrazena krajina, má za účel představit ji jednoznačně jako potravinový zdroj – rok, kdy začaly práce na obraze, byl poznamenán velkou neúrodou a následným nedostatkem obilí –, ale ještě specifitěji jako něco, co by mělo být schopno plnit svou funkci potravinové zásobárny jak pro účely samotného města, tak pro účely obchodu mírumilovnou cestou. Latinský nápis na svitku postavy Bezpečí, která se vznáší nad celým výjevem, začíná přibližně takto: „Beze strachu dej každému svobodně cestovati...“ – a o něco dále pokračuje: „...a každému dovol pracovati a svých polností osévat.“ S tím souvisí i fakt, že deset let před dokončením vyobrazení byla zodpovědnost za údržbu cest a mostů přesunuta z civilní sienské správy na správu vojenskou: „Tam jest, co míru náleží, pročez zboží putuj bezpečně pod největší zaštitou a mužové ho v lesích zanechávají mohou a proň se bez starostí navraceti“ – *takto* se obraz jeví kritikovi patnáctého století Lorenzu Ghibertimu.

Nejsem si jist, jak dalece bych byl rozváděl teorii, že retrospektivní stylizace sienského pohorí byla formou souznějící s obecnou nostalgii své doby. Na druhou stranu by však bývalo nescižlo vycházet při výkladu nutnosti rovnovážného vztahu mezi městem a venkovem pouze z demografického faktu – z toho, že každá ze stran čítala na 50 tisíc obyvatel. Zdá se, že dominantním motivem rovnováhy je poukazovat méně na fakty a o to více na naléhavé úsilí společnosti o dosažení stability.

Jsem sám k sobě poněkud nespravedlivý, zlehčuji-li svůj zamýšlený článek tímto způsobem, ale ne příliš. Právě něco takového – seřazená, zdůrazněná a samozřejmě historicky podložená fakta v porovnání s jinými – jsem měl totiž původně na mysli. Ale nenapsal jsem ho, a nyní budu pokračovat tím, co tuto skutečnost zapříčinilo.

II.

1) Co se tedy samotné fresky týče, vyskytlo se zde nesmírné množství problémů, opět se ale zaměřím pouze na pět z nich. Třebaže se zpočátku jeví jako problémy verbální, došel jsem k přesvědčení, že poukazují na skrytou všeobecnou pojmovou těžkopádnost.

Jedním z těchto problémů byla absence jakéhokoli obrazového [pikturálního] náznaku, který by nasvědčoval, zda byl znázorněn stav společnosti faktem, či pouhou aspirací – zda byl reálným zpodobněním, nebo měl kompenzovat nepříznivou realitu. Freska neobsahuje žádné obrazové náznaky ani orientační body, které by cokoli vypovídaly, řekněme, o „plusové“ nebo naopak „mínusové“ společenské situaci. Ke zjištění, zda byla popsána situace pozitivní, nebo negativní (anebo, a v jakém poměru, obojí), jsem se musel se svými pochybnostmi obrátit mimo rámec obrazu: k písemným záznamům o dějinách společnosti.

Další problém představovala tendence dvou mých termínů – „sienské umění“ a „sienská společnost“ – polarizovat se na velmi umělé a suchopárné entity, s nimiž se mi rozhodně nechťlo pracovat: jmenovitě na termíny „odspolečensštěné umění“ a „oduměštěná společnost“. (Nezájem o ně bezzbytku sdílím se Stephenem Greenblatem.)

Třetí problém spočíval v tom, že s každým pokusem přiřadit k určité části obrazu odpovídající společenský fakt ve mně sílil nepřijemný pocit. Na jakémkoli postoji, který by mi umožnil chápat vztah mezi výtvarnou otázkou a otázkou společenskou v poměru jedna ku jedné, cosi „nesedělo“. Způsob, jakým jsem je spojoval s termíny, se zdál být v něčem vulgární a kýčovitý.

Někdy jsem se nad takovým slučováním termínů přištl – a to je čtvrtý problém – při vyhýbavosti. Tato vyhýbavost byla založena na tom, že jsem používal termíny, které měly sotva poloviční nárok na nějaký přesnější vymezený vztah – na vztah příčinnosti (*kauzality*) nebo významnosti (*signifikace*) nebo obdoby (*analogie*) nebo účastenství (*participace*), těchto čtyř především –, který člověk nebyl s to udržet a podložit. Příklady těchto čtyř tříd vyhýbavých slov jsou „reflektovat“, „představovat“, „následovat“ a „vycházet z něčeho“.

Jindy jsem si zase uvědomil – pátý problém –, že se vyjadřuji v dvojsmyslech. Dvojsmyslnost na sebe vzala formu nezvladatelného slovního fotbalu a pohybovala se mezi nejtěžšími možnými denotacemi daného slova. Používal jsem například výraz „rovnováha“, jak s poukazem na kompozici obrazu, tak s poukazem na žádoucí společenský vztah mezi městem a venkovem. Jenže to jsou velmi rozdílné reference tohoto termínu a vše, co by eventuelně mohly mít společného, je velmi abstraktní a nepřítisť zajímavé – pokud nepoužijeme pojmu „rovnováha“ tak, aby byl současný s obrazem.

2) Tyto problémy jsou podle mého zapříčiněny velmi prostým faktem: jde o to, že „umění“ a „společnost“ jsou analytické pojmy, které pocházejí ze dvou rozdílných typů kategorizace lidské zkušenosti. Každý z nich je konstrukcí a odkazuje k určitému systému, a tyto dva systémy nejsou navzájem slučitelné do takové míry jako, řekněme, „ekonomie“ a „společnost“ nebo „věda“ a „umění“.

Existuje mnoho rozdílných definic „uměleckého díla“, ale většina z nich odkazuje k třídě hmotných objektů a mentálních stavů s nimi spojovaných. Existují i nejrůznější definice „společnosti“, ale většina z nich se omezuje na popis společnosti jako na komplex institucí, jejichž prostřednictvím jednotlivci nachází vztah ke kolektivu. To ovšem nejsou tak rozdílné věci,

jakými jsou systematicky rozdílné systémy myšlení o věcech, a zvláště o stejných věcech.

Vztah uměleckého díla ke společnosti není vztahem části k celku jako například vztah jablka k jabloni. Není vztahem mezi dvěma analogickými systémy jako vztah mezi květinou a stromem. Mnohem více je podoben vztahu mezi, řekněme, chemickou entitou, jakou je uhlík, a stromem. Je jasné, že uhlík se na existenci stromu podílí podstatnou měrou – funguje jako jedna ze vstupních veličin, jako součást jeho hmoty a tak dále. Podobně působí i strom ve spolupráci s uhlíkem a na něj. Každý z obou těchto termínů však svůj význam přejímá z příslušnosti k rozdílné skupině kategorizační systému – jeden je chemický, druhý biologický či botanický. Uhlík čerpá význam ze své odlišnosti od dalších chemických pojmů – vodíku, kyslíku a dalších – a ze svého vztahu k nim. „Strom“ je jednou ze skupin tříd v biologickém systému.

Rozebírá-li pak někdo „umění“ a „společnost“ (nebo „strom“ a „uhlík“) z obecného hlediska, je evidentní, že zmíněný druh pojmové neobratnosti překoná snáz a ubrání se zmatku a záměnám v typech a kategoriích. Chci tím říci, že když se zabýváme vztahem mezi komplexními jednotlivostmi – mezi *nějakým* obrazem a *nějakou* společností –, pojmová neobratnost skrytá v požadání nám může snadno způsobit problémy toho typu, jehož pět případů jsem tu právě popsal.

Stručně řečeno, „umění“ a „společnost“ jsou nehomologické systematické konstrukce, které spočívají na vzájemně se prolínajících skutkových podstatách.

3) Co tedy uděláme? Zařídíme se podle toho, čemu říkáme „Bouguerův princip“. Pierre Bouguer, po němž jsem tento princip pojmenoval, byl francouzský matematik a fyzik osmnáctého století, který vyvinul první použitelnou metodu měření světla (vynalezl fotometru) a zdá se mi být čelným představitelem umění porovnávat věci, jež jsou porovnatelné jen stěží. Jeho problém byl, že před objevem fotoelektrických a jiných fyzikálních prostředků k měření světla nezbylo než vystačit si se zrakem a rozumem – stejně jako v kunsthistorii. A tváří v tvář dvěma nestejným světelným zdrojům, řekněme dvěma svíčkám rozdílné velikosti, nemohl rozum dojít k přesnému závěru ohledně kvantitativního vztahu jednoho světla k druhému – nemohl prohlásit, že

světlo „svíčky .A“ je o 27 procent silnější než světlo svíčky .B“. Bouguerovo geniálně prosté řešení spočívalo v postřehu, že rozum sice zmíněnou schopnost postrádá, zato dokáže velmi přesně rozhodnout, kdy jsou obě světla stejná co do velikosti. Vzal tedy jednu svíčku a přibližoval ji ke druhé nebo ji od ní vzdaloval, dokud nebyla této druhé svíčky rovna, pak změřil, jaký je rozdíl ve vzdálenosti obou, nyní stejných, svíček od oka – a na základě změřeného rozdílu (a s pomocí pravidla o čtverci vzdálenosti – přestože to není součástí analogie) vypočítal jejich relativní intenzity.

Velmi obecně řečeno, Bouguerův princip tedy zní: v případě obtíží při nastolování vyrovaného vztahu mezi dvěma termíny či podmínkami jeden z termínů nebo jednu z podmínek modifikuj tak, aby se rovnaly druhé; zapamatuj si ale, jaká modifikace byla provedena, neboť to je nepostradatelnou součástí dané informace.

4) Přesně to podle mého názoru děláme, ale – a proto o věci mluvím tak popisně – ne vždy jsme si při tom vědomi, že manipuluje termínem (jako bychom pohybovali tou či onou svíčkou) –, abychom nastolili rovnovážný vztah. Situace se navíc komplikuje tím, že jednou můžeme posunout první svíčku a jinou druhou, abychom získali určitý druh dvojitého vidění.

První způsob spočívá v tom, že vmanipulováváme „společnost“ do čehosi, co budu z důvodu absence vhodnějšího termínu nazývat „kulturou“. Nejdříve bych ale měl udělat jasno v tom, že termín „kultura“ zde používám nikoli ve smyslu antropologickém (který se zdá příliš úzce splývat s pojmem „společnost“), ale ve smyslu sociologickém, což z klasického hlediska znamená dovednosti, hodnoty, přesvědčení, vědomosti a vyjadřovací prostředky společnosti. Jak všichni víme, modulace společnosti na kulturu je problematická a diskutabilní a ve svých názorech na ni bychom se asi rozcházel, ale přinejmenším je možné mít názor a zaujmout stanovisko. A mimoto je nepopiratelné, že společnost a kultura se vyskytují současně. Řešení vztahu kultury k uměleckému dílu je relativně přímočaré, protože tento vztah je partitipativní: celek, jehož jednou součástí je vyobrazení, je kultura. Zde můžeme nastolit vztahy s celkem slušným úspěchem.

Druhý způsob pak spočívá v tom, že pohybuje druhou svíčkou: přibližujeme si buď jisté aspekty umění, o nichž lze uvažo-

vat ve světle působení institucí, anebo samo umění jako institucionální záležitost, a z komplexu institucí, který konstituuje společnost, vyjímáme ty, jež nám připadají relevantní pro umění. A znovu – vztah mezi společností a těmi institucemi, které pravděpodobně souvisejí s uměním, je participativní a relativně přímocárý. A ještě znovu – přestože vztah mezi institucemi a uměleckým dílem je diskutabilní, neboť se můžeme rozcházet například v názoru na to, jak dalece umělec ovlivňuje instituce a jak dalece naopak ovlivňují ony jeho – můžeme zaujmout stanovisko.

Možná jsem měl raději zdůraznit, že tím, oč se tu vlastně jedná, nejsou skutkové podstaty, ale naše vlastní intelektuální konstrukce. Rada stejných skutkových podstat je tím či oním způsobem upravitelná: například výtvarné schopnosti mohou být chápány buď jako element působící v rámci kultury, anebo jako důsledek působení společenských institucí. Umělecké školení má jak kulturní, tak institucionální tvář – a umělecké žánry právě tak. Ide jen o to, že my sami se díváme na identické věci různě.

Věci, která je nezměnitelná a neupravitelná – a to ani jedním, ani druhým způsobem –, je přímá rovnost mezi formou vyobrazení a formou společenskou. Některé aspekty Lorenzettiho vyobrazení by sice bylo možné prostřednictvím jednoho či druhého nepřímého způsobu přepracovat, ovšem rozhodně ne všechny.

5) Na závěr bych snad měl objasnit, jak souvisí to, co tvrdím, s otázkou v záhlaví tohoto panelu – „Umění, nebo společnost: musíme si vybrat?“. Můj názor je jednoznačný: ano, musíme – v tom smyslu, že se musíme rozhodnout alespoň tak, co z následující dvojice – obraz nebo společnost – budeme chtít vysvětlit, protože obojí asi vysvětlovat nemůžeme. Tvrdil jsem, že „umění“ a „společnost“ jsou nehomologickými systematickými konstrukcemi, které spočívají na vzájemně se prolínajících skutkových podstatách. „Umění“ poukazuje na třídu objektů, jež svůj význam přejímají ze své struktury a ze své organizace; posuzovat Lorenzettiho fresku jako neuspořádanou skupinu vyobrazených objektů by znamenalo naprosto ignorovat ty organizační struktury, které z ní dělají umění, a specifické druhy informací, které jsou v umění obsaženy. A stejně tak „společnost“, má-li mít vůbec nějaký efektivní význam, musí být mj.

pojmem analyzujícím strukturu a organizaci, systémem interaktivních institucí – třídních, příbuzenských, vlastnických, ekonomických, politických, náboženských, vzdělávacích –, jaké působily v Sieně v období předcházejícím epidemii černého moru. Nemohl bych podat ani tu nejmenší zprávu o sienské společnosti, kdybych nebyl studoval a bral v úvahu dostupný vzorec společenské struktury. Beze struktury – komplexních, vzájemně provázaných vztahů, například mezi ekonomickými, třídními a politickými institucemi – je „společnost“ pouhou beztvárovou zmrzlou věcí, které nejsou „uměním“.

Lorenzettiho vyobrazení však nemohu nadále vysvětlovat způsobem, který by nebral v úvahu a nezdůraznil podněty, jež jsou obsaženy ve struktuře obrazu, tak jak jí rozumím. Jestliže mám plně respektovat strukturu jednoho, druhému se pak mohu věnovat pouze nesoustavně, těkavě, astrukturalně, způsobem postrádajícím jakýkoli význam, budu ze systému vyjímát jednou ten a podruhé onen fragment. Tím, co může historik umění rozvíjet, jsou pouze materiály, které budou vytrženy z materiálů o dějinách společnosti – pouze „určité materiály z říše společenskosti“, jak to vyjádřila Natalie Davisová –, a nikoli sama společnost. A co se týče studenta sociologie, platí to *vice versa*.

Tento závěr mi nepřipadá pesimistický, ale nezdá se mi být ani optimistický. Je jasné, že při svých pozorováních a interpretacích uměleckých děl budeme i nadále poukazovat na mimo-umělecké okolnosti. V tom případě je otázkou, co to vlastně děláme. Kdybychom studentovi sociologie řekli, že mluvíme o společnosti, jen by se lišácky pousmál.

Doslov

Někteří lidé si tuto mou úvahu vysvětlili jako výraz nesoulasu s tím, aby bylo na společenské otázky poukazováno v rámci dějin umění (anebo na umělecká díla v rámci dějin společnosti). Naprosto netuším, co je k tomu mohlo vést. Jak tomu rozumím já, polemizoval jsem následovně:

Za prvé, „umění“ a „společnost“ jsou analytickými konstrukcemi, spočívajícími na lidském chování. Za druhé, vzorce chování, určené každou z těchto konstrukcí, se navzájem prolínají a přesvědčivost každé této konstrukce je závislá na tom, že v daném předmětu studia bude zavedena určitá struktura. Ale, za

třetí, struktury, a tedy i konstrukce, nejsou homologické. Za čtvrté, přestože toto je na vysoké úrovni zobecnění poměrně jasné a snadno zvládnutelné, zapřičinuje to zmatek na úrovni interpretace komplexních jednotlivostí. A proto, za páté, abychom získali rovnovážné či vyrovnané páry (Bouguerův princip), je třeba postupovat skrze odvozené střední termíny, jejichž význam se nachází někde mezi „uměním“ a „společností“, a těmi jsou zejména a) „kultura“ a b) onen prvek v „umění“, který lze chápat jako prvek institucionální nebo jako funkci institucí. Za šesté, o tomto všem je užitečné vědět. Za sedmé, poměrně praktickým důsledkem toho je, že kdykoli se rozhodneme informovat o jednotlivosti, měli bychom volit, vybírat, což je otázkou toho, zda dostojíme naší povinnosti rozhodnout, zda budeme vysvětlovat umělecké dílo, nebo společnost. Pakliže totiž má být naše vysvětlení jednoho adekvátním výkladovým potvrzením struktury, která tomuto jednomu dává význam, naše informace o druhém mohou být pouze sporadické, fragmentující a funkčně anistrukturální. Pokud vyváženost mezi mým zdůrazňováním určitých věcí a tónem, jakým jsem tak činil, působila dojmem, že se snažím cosi naznačit mezi řádky nebo „v podtextu“ (jak mi bylo výslovně řečeno), pak tímto „podtextem“ doufám bylo, že bychom mohli dělat to, co děláme, mnohem lépe, kdybychom v tom, co děláme, měli větší jasnou. Rozhodně jsem neměl v úmyslu naznačit, že při pohledu na určité zobrazení (nebo na určitou společnost) není vhodné poukazovat na ten (či onen) problematický aspekt. To by bylo absurdní. Nepochopení však mohlo vzniknout na základě toho, že jsem pojímal – a pojímám – termín „společnost“, který je účinně a specificky konstruktivní, se vší vážností.

Přeložila L. V.

■ David Freedberg Zobrazování a realita

Ve své knize *Power of Images* hovořím o síle, s jakou na nás působí všechny druhy zobrazení, a o naší snaze přijmout – nebo naopak ignorovat – důkazy o její existenci. Rozhodl jsem se dokázat, že obrazy mají mnohem větší moc, než se všeobecně připošit. Původně jsem chtěl odpovídající důkazy pouze suše vyjmenovat. Pak jsem ale zjistil, že musím ukázat i to, že reakce na tato zobrazení, které popíšu, nemůžeme odsouvat jako přežitou, zaostalou nebo marginální záležitost. Počítal jsem s námitkou, že předložený materiál, bez ohledu na svou potenciální historickou zajímavost, nepřesahuje hranice historie (nebo fan-tazie), s čímž by se ovšem dalo polemizovat. Doufal jsem, že si každý uvědomí, že mnohé aspekty zmiňované reakce se fakticky vyskytují dodnes, a že je moderní čtenář, i když třeba neochotně, objeví i sami u sebe. Proto také – s uvážení atmosféry a charakteru naší doby – jejich výčet jak v sexuálním, tak náboženském kontextu.

Pokusím-li se shrnout, oč mi jde, tvrdím tedy, že potlačujeme důkazy o existenci našich reakcí na všechny druhy vyobrazení (o nichž se ovšem vyskytují nepopíratelné důkazy v chování našich předků), protože nás uvádějí do rozpaků a protože – stejně jako dříve – máme strach z jejich účinků a z jejich moci. Ale počítal jsem i s námitkou, že k popsaným reakcím dochází pouze v případě masového zobrazování a rozhodně ne v případě zobrazování vysokého, kánonického a toho, které zahrnujeme pod hlavičku umění. Na tomto místě měla být má polemika nejostřejší. Přesně to je totiž názor, proti němuž je má kniha