

„BILDWISSENSCHAFT“ – NA PRAHU NOVEJ VEDY?

VÍTĚZSLAV HORÁK, Karlsruhe, Mníchov, Spolková republika Nemecko

HORÁK, V.: „Bildwissenschaft“: On the Parish of a New Science?
FILOZOFIA 62, 2007, No 2, p. 136

About ten years ago the literary William J. T. Mitchell and the literary historian Gottfried Boehm declared the iconic turn in all sciences, which should have rehabilitated picture as a specific form of constructing meaning, independent of language. Their inspiration was the linguistic turn in philosophy and sciences in the 20th century. Thereby they brought to life a discussion, which, especially in German speaking countries, is gradually rebuilding the systematic of all sciences. Still more frequent are the calls for „Bildwissenschaft“, i.e. for a special icon-science which should be at least as successful as was the linguistic turn. The paper offers a systematic outline of this discussion held during the last 15 years. In addition to that it gives the basic historical, bibliographical and institutional data concerning the rise of this new icon-science.

Key Words: Icon – Sign – Semiotics – Art – Language

Slovenský filozof Miroslav Marcelli nedávno ponúkol nasledovnú diagnózu našej kultúry: „Pri pokusoch vyjadriť osobitosť svojej povahy sa naša kultúra veľmi často a veľmi rada odvoláva na slovo. Vraj sme kultúrou slova... Z tohto vyzdvihnutia slova, jazykového výrazu a jazykovej normy vyplynulo podriadené postavenie obrazu. Vo dvojici obraz – slovo akoby ten prvý člen bol naveky odsúdený na úlohu uvádzať, sprostredkovať, ilustrovať, pripravovať príchod inému“ ([1], 3). Presne tento fakt bol na začiatku 90-tych rokov minulého storočia zdrojom čulej diskusie skupiny nemeckých intelektuálov, ktorým začala byť podozrivá tichá ignorancia vo vzťahu k vlastnej logike obrazov, ktorá sa nedá zamieňať so slovom. Táto diskusia postupne pretvára systematicku humanitných vied. Preto sa oplatí v krátkosti ju zrekapitulovať.

Na jej počiatku stáli americký literárny vedec William J. T. Mitchell a nemecký kunsthistorik a filozof Gottfried Boehm pôsobiaci vo Švajčiarsku. Podľa vzoru lingvistického obratu¹ vo vedách 20. storočia skoro súčasne a navzájom nezávisle vyhlásili ikonický obrat vo vedách. Mitchell publikoval v roku 1992 krátky článok s názvom *Pictorial Turn*, ktorý bol publikovaný v časopise *Art Forum International* [3]. Gottfried Boehm vydal v roku 1994 obsiahly zborník s názvom *Was ist ein Bild?*, ktorý sa rýchlo stal medzníkom a programom nového smeru výskumu nielen v humanitných odboroch [4]. Hneď v treťom odstavci svojho úvodného príspevku s príznačným titulom *Die Wiederkehr der Bilder (Návrat obrazov)* podobne ako Marcelli konštatuje, že slovo urobilo v porovnaní s obrazom v ľudskej kultúre a vo vedách priam závrtnú kariéru [5]. Ved'

¹ Richard Rorty zhrnul v roku 1967 filozofické prúdy v 20. storočí do výstižnej formuly „Linguistic Turn“. Pozri [2].

napríklad všeobecná jazykoveda ako síce pomerne mladá, ale samostatná vedná disciplína je samozrejmosťou na väčšine univerzít a vedeckých inštitúcií západného sveta. Naproti tomu nejestvuje samostatná vedná disciplína pre výskum obrazov ako špecifickej formy vytvárania významu. Pritom tradícia obrazov je oveľa staršia ako tradícia verbálnych prejavov ľudskej kultúry. Dávno predtým, než človek písal, vyjadroval svoje myšlienky obrazmi. Paradoxne však už tento historický fakt charakterizuje obrazy ako niečo predteoretické, nediskurzívne, skôr primitívne a nedokonalé. Obrazy preto dodnes zanechávajú vo vedách omnoho menej stôp než texty.

Boehm ani Mitchell však na začiatku nepatrili k zástancom akejsi „všeobecnej obrazovedy“ (allgemeine Bildwissenschaft). Obrazy pre nich boli predovšetkým predmetom diskusií a výskumu v rôznych, navzájom oddelených disciplínach, najmä v dejinách umenia, vo filozofii, žurnalistike, etnológii a v mladučkých odboroch, ako sú mediálna veda (Medienwissenschaft) a komunikačná veda (Kommunikationswissenschaft). Diskusia sa bezprostredne po vyhlásení ikonického obratu upriamila na hľadanie vednej disciplíny, ktorá by viacmenej živelný výskum obrazov zastrešovala a moderovala. Vhodnými kandidátmi sa zdali byť najmä filozofia a dejiny umenia, ktoré na rozdiel od ostatných, oveľa mladších disciplín disponujú dlhou tradíciou reflexie o obrazoch, a predovšetkým o pojme obraznosti.

Proti filozofii však hovorili dva fakty, ktoré treba konzekventne odlišiť, aj keď niekedy splyývajú: Filozofia je, po prvé, tradične orientovaná na slovo; a je, po druhé, orientovaná proti obrazu. Nielen relatívne mladá analytická filozofia je príkladom obrazoborectva. Už od Platóna sa vo filozofii traduje názor, že obrazy sa svojou priamou podobnosťou s tým, čo stvárnjú, obracajú skôr na naše zmysly než na náš rozum.² V tomto zmysle sú opäť protikladom reflexie a teórie. Sú oveľa viac médiami bezprostrednosti a emócií. Obraz je typ znaku, s ktorým v mnohých kontextoch zaobchádzame bez kritického odstup. Dostatočne známy je nasledovný príklad z rannej histórie filmu: Bratia Lumièrovci použili vo svojom filme *Príchod vlaku* frontálny záber lokomotívy, ktorá sa akoby rútila na divákov sediacich v hľadisku kina. Pri premietaní filmu vypukla panika a diváci sa snažili utiecť zo svojich sedadiel, ktoré stáli v pomyslenej dráhe vlaku. Obraz vlaku bol pre nich vlak. Ale aj omnoho staršie obrazy sú príkladom podobného fenoménu. V maľbách zvierat z doby kamennej vedci objavili reálne stopy po vystrelených šípoch a kopijach. Boli pravdepodobne výsledkom rituálneho zabitia alebo poranenia obrazu zvierat, ktoré mali predznamenávať úspech lovu. Podobizeň zvierat fungovala v prostredí kultových praktík ako samotné zviera ([6], 31). Historik umenia Kurt Bauch spomína vo svojej eseji *Imago* podobné príklady z politických a náboženských kontextov [7]. Stvárnenia diktátorov, svätých či Krista sú pre mnohých ľudí prakticky dodnes umelou prítomnosťou týchto osôb na istých miestach. Sú predmetom modlitby, pokľaknutia, zverenia sa a dialógu, aj keď v skutočnosti sú hluché a nemé. V niektorých diktatúrach je dodnes poškodenie obrazu diktátora hodnotené a trestané ako útok na neho samého. Nerozlišovanie obrazu a zobrazeného má teda oporu dokonca aj v právnych systémoch niektorých krajín. Obrazy sú preto z hľadiska filozofie skôr prekérne znaky, ktoré nie sú stvorené na reflexiu a kritický odstup. Postupy filozofie však

² Pozri Platón: *Štát* 595a-608b; Platón: *Sofista* 231c-236d. (Platónove dialógy sú citované podľa vydania H. Stephanus, Paríž 1578.)

od počiatku stoja práve na týchto pilieroch. Obrazy nemajú vo filozofii privilegované miesto. A filozofia preto údajne nemá v teórii obrazu ako moderujúca disciplína privilegované miesto.

Dejiny umenia sú na rozdiel od filozofie odborom, v ktorom obrazy zastávajú popredné miesto. Sú priam substrátom, na ktorom vyrastá celá táto disciplína. Jej primárnym médiom, ktorým generuje a komunikuje poznanie, je však opäť len text. Poprední historici umenia ako Hans Belting či práve Gottfried Boehm príležitostne poukazujú na tento metodický rozpor vo vnútri dejín umenia [8]. Táto disciplína nemá totiž inú možnosť než obrazy pretvárať na texty, prekladať mnohoznačné nonverbálne vyjadrenia obrazov do štruktúrovaných verbálnych výpovedí. Vytvára hybridné formy medzi obrazom a textom, lebo aj o obrazoch sa so svojim publikom dorozumieva skoro výhradne slovom. Už len hovoriť o obrazoch znamená z hľadiska mnohých teoretikov ignorovať ich špecifickú formu vytvárania významu. Obrazy sú nemé, neschopné diskurzu a sú v podstate nekritizovateľné. Nič nehovoria, pretože nič netvrdia, neprikazujú a na nič sa nepýtajú. Chýbajú im gramatické štruktúry, ktoré poznáme z jazyka. Postup dejín umenia je teda opäť len jazykovou reflexiou o type znaku, ktorému je akákoľvek reflexia a teória do veľkej miery cudzia. Metodický paradox dejín umenia možno zhrnúť takto: Dejiny umenia pomocou slov odpovedajú na otázku: O čom mlčia obrazy? Teoretici sa však k tomuto paradoxu stavajú rôzne. Jedni v ňom vidia argument proti dejinám umenia, ktoré falšujú nejazykové autentické vyjadrenie diela. Druhí v ňom vidia argument pre dejiny umenia, ktoré stimulujú principiálne nemé dielo k reči.

Oveľa väčšou nevýhodou dejín umenia ako zastrešujúcej disciplíny pre výskum obrazov je však fakt, že sa tradične koncentrujú len na umelecké diela. Už v Boehmovom zborníku venovanom všeobecne znejúcej otázke „Čo je obraz?“ sa z 19 príspevkov minimálne 17 zaoberá výhradne umením. Ale obraz a umelecké dielo sú dve odlišné kategórie. Nie všetky obrazy sú umelecké diela a nie všetky umelecké diela sú obrazy.³ V druhej polovici 90-tych rokov sa okolo tohto problému viedli zásadné spory [10]. Gottfried Boehm do diskusie zaviedol rozlíšenie medzi silnými a slabými obrazmi (*starke/schwache Bilder*). Silné obrazy sú napríklad umelecké diela. Slabé obrazy sú skôr konzumným tovarom než nositeľom významu. Sú bezvýznamné v zmysle sémantiky aj v zmysle kultúrnej relevancie. Nikto z bežných konzumentov koniec koncov nepremýšľa hlboko o obsahu reklamných spotov, o znelke televíznych novín či o vizuále časopisu pre motoristov. Treba si však položiť otázku, či práve fakt, že väčšinu tzv. triviálnych obrazov okolo nás skôr konzumne ignorujeme než pozorne študujeme, niečo spätne nevypovedá o našej kultúre. Rozlíšenie slabých a silných obrazov a podozrenie, že tie údajne slabé sú v skutočnosti v našej kultúre tými silnými, znovu rozduchal kultúrny pesimizmus, ktorý opäť začal prenikať do fejtónov v novinách.

Umenie a dejiny umenia sa tradične proti triviálnym obrazom bránia. Asi najlepšie to demonštruje neutíchajúca diskusia o analógových fotografiách, ktorá na pozadí ikonického obratu opäť zažíva konjunktúru. Už od svojho vzniku v polovici 19. storočia bola fotografia vnímaná ako čisto dokumentárne médium, ktoré zachytáva výhradne okolitý svet, a nie intencie svojho pôvodcu. Pri analógových fotografiách sa na miesto umelca stavia mechanický aparát, ktorý vystačí s fyzikálnymi a chemickými princípmi

³ Filozof Lambert Wiesing tento fakt kritizoval vo svojej recenzii. Pozri ([9], 56 – 71).

prírody. Toto médium sa zdanlivo nachádza na strane prírody, a nie ako umenie na strane kultúry. Iste je otázne, či človeka možno pri vzniku fotografií ako relevantný faktor úplne vylúčiť. Ale je nesporné, že fotografia sa principiálne odlišuje od kresby a maľby, a to v tom, že na fotografii vždy možno identifikovať moment, v ktorom jej autor stráca kontrolu nad procesom zobrazovania. Po stlačení spúšte fotoaparátu je všetko vecou fyziky.

Ale nielen dokumentárna povaha fotografie robí z nej profánne médium, ktoré je cudzie umeniu. V roku 1888 firma Kodak uviedla na trh prvý prenosný fotoaparát pod označením *Kodak 1*. Stal sa míľnikom v histórii tohto média, pretože tvorbu fotografií odovzdal z rúk niekoľkých profesionálov do rúk tisícov bežných užívateľov. Walter Benjamin konštatuje vo svojich *Malých dejinách fotografie*, že proces fotografického zobrazovania, ako aj relevancia zobrazovaného začínajú podliehať inflácii [11]. *Kodak 1* otvoril dvere banálnosti predmetu obrazu, ako aj banálnosti účelu fotografovania.

Novoetablovaný diskurz o obrazoch však v žiadnom prípade nemal ignorovať fenomén triviálnych obrazov. Fotografia z dovolenkového albumu či súkromné video sú preň rovnocenné s Michelangelovou maľbou, ak nie dokonca cennejšie. Veď v miliónoch domácností sú zdrojom významu skôr neprestajne svietiace obrazovky televízorov než hodnotné umelecké diela. Historici umenia aj filozofi sa po vlastnej diskvalifikácii preto začali hufne pridávať k zástancom novej vednej disciplíny, ktorú pokrstili na „Bildwissenschaft“. Po roku 2000 publikovali Hans Belting a magdeburský filozof Klaus Sachs-Hombach dve knihy, ktoré trochu nesmelo skrývajú toto kontroverzné slovo v podtitule. Beltingova kniha *Bildanthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft* (2001) a Sachs-Hombachovo dielo *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft* (2003) stelesňujú dve metódy výskumu obraznosti. Obaja autori ich prezentujú ako diametrálne odlišné a stali sa odvtedy nezmieriteľnými konkurentmi na poli vznikajúcej „obrazovedy“.

Zásadný metodický spor o úlohe semiotiky v teórii obrazu vedú Belting a Sachs-Hombach dodnes. Semiotika, náuka o znakoch, sa stala najmä v podaní Charlesa Morrisa [12] teoretickým základom všeobecnej jazykovedy. Lingvistike síce asi každý „obrázológ“ v kútiku duše závidí jej úspech, ale zároveň vidí práve v jej víťaznom ťažení naprieč vednými disciplínami svojho úhlavného nepriateľa a príčinu podriadeného postavenia obrazu. Hans Belting preto ostro vystupuje proti semiotike. Obraz sa podľa neho principiálne odlišuje od znaku svojou bezprostrednosťou. Morris definoval znak ako niečo, pomocou čoho si sprostredkovane uvedomujeme niečo iné. Človek je schopný vnímať v dyme oheň, v hluku nebezpečenstvo, vo fľakoch na koži ich bakteriálneho pôvodcu a v slove „stôl“ určitú kategóriu predmetov. V tom, čo je mu priamo dané, si uvedomuje niečo iné, čo v danom momente priamo nevníma. Obrazy akoby pod túto definíciu nespádali. V dôsledku priamej podobnosti obrazu so stvárneným predmetom sa nedá jednoznačne povedať, že na obraze vidíme isté predmety sprostredkovane. Do istej miery vnímame na obraze bezprostredne to, čo len reprezentuje, a teda sprostredkúva. Naše predchádzajúce príklady nám to potvrdzujú. Diváci na premiére Lumièrovho filmu vidia v obraze vlaku vlak, právny systém diktatúr považuje obraz vodcu za samotného diktátora a modliaci sa človek vidí v kuse dreva madonu.

Aj podľa Hansa-Georga Gadamera princíp znaku spočíva v mechanickom presune

pozornosti od toho, čo vnímame priamo, k niečomu, čo bezprostredne nevnímame. Obrazy však generujú význam inak. Ich povrch je syntakticky a sémanticky hustý. Každý detail povrchu obrazu rozhoduje o jeho význame. Obrazy preto na rozdiel od znakov nepresúvajú pozornosť na reprezentované, ale postupne odkrývajú svoj význam tým, že navracajú pozornosť recipienta späť k obrazu. Recipient pozorne „číta“ plátno či potlačený kus papiera a objavuje nové a nové dimenzie významu.

No práve táto kontroverzná predstava o procese interpretácie obrazu otvára pole semiotike. Jej zástancovia, napríklad Oliver Scholz a Christian Doelker, poukazujú už od deväťdesiatych rokov minulého storočia na fakt, že každý obraz nám hovorí oveľa viac, než nám priamo ukazuje ([13]; [14]). Akribické štúdium samotného obrazu nás neinformuje bezo zvyšku o jeho význame. Obrazy sú situované vo veľmi odlišných kontextoch, ako sú galérie, knihy, noviny a časopisy či okolie ciest a obchodné domy. Obraz kubánskeho revolucionára Che Guevaru má v rukách demonštranta podstatne iný význam než jeho obraz v občianskom preukaze, aj keď sa navonok odlišujú len minimálne. Obraz vlčiaka v atlase zvierat má podstatne iný význam než ten istý obraz na bráne rodinného domu. Všetky obrazy sú umiestnené vo „vysvetľujúcom okolí“ ([15]. 156), ktoré sa významne podieľa na našom chápaní obrazu.

Na pozadí týchto zásadných sporov sa už pätnásť rokov rozvíja diskusia, ktorá vedcov postupne núti venovať vizuálnym znázorneniam takú istú intenzívnu pozornosť, aká sa už vyše sto rokov venuje jazyku. Aj inštitucionalizácia vedy o obrazoch preto po roku 2000 výrazne pokročila. Aj keď prvý inštitút pre novú disciplínu, založený Sachs-Hombachom, je zatiaľ len virtuálny (www.bildwissenschaft.org), na univerzite v Jene jestvuje Katedra pre komparatívnu teóriu obrazu, ktorú vedie fenomenológ Lambert Wiesing. Hlavnými centrami sú však Berlín, Karlsruhe a Bazilej. V Berlíne úspešne pracujú hneď dva vedecké projekty venované obrazom. Projekt *Das technische Bild*, ktorý vedie Horst Berdekamp, skúma najmä históriu obrazov v prírodných vedách. Skupina *Bild – Schrift – Zahl* okolo Pabla Schneidera sa koncentruje na vzťahy a prechody medzi obrazom, písaným textom a číslom. Výborná infraštruktúra a excelentné obsadenie (G. Boehm, H. Belting) predestinovali aj Štátnu vysokú školu pre tvorbu v Karlsruhe na výskum vizuálnych reprezentácií. Od roku 2000 tu funguje doktorandské kolégium *Bild, Körper, Medium*, ktoré umožňuje predovšetkým mladým vedcom zapojiť sa do diskusie. Vedúcim projektu bol až do roku 2003 dnes už emeritovaný Hans Belting. Dnes je riaditeľom Medzinárodného výskumného centra pre vedy o kultúre vo Viedni (www.ifk.ac.at), ktorého program takisto odráža potrebu novej vedy o obrazoch. Skutočný obrat v inštitucionalizácii sa však podaril až Gottfriedovi Boehmovi. Ako jeden z iniciátorov ikonického obratu vo vedách vedie Národný výskumný program (NFS) Švajčiarska *Bildkritik* v Bazileji (www.eikones.ch), ktorý od októbra 2005 združuje približne 30 mladých vedcov a 7 profesorov z rôznych disciplín, ktorí sa venujú jedinej otázke: Ako obrazy vytvárajú význam?

Aby zhodnotili minulosť a usmernili budúcnosť, stretli sa teoretici obrazu v apríli 2005 vo Viedni na konferencii s názvom *Bildwissenschaft? Eine Zwischenbilanz*. Všetci s napätím očakávali predovšetkým záverečné vystúpenie Gottfrieda Boehma, ktorý mal okrem iného predstaviť smer bádania v rámci projektu *Bildkritik*. Boehm chce očividne začať s čistým stolom. Časť svojho prejavu venoval vlastnému pojmu *Iconic Turn*, ktorý

zmierlivo prezentoval nie ako prekonanie, ale ako zmysluplné doplnenie lingvistického obratu. Obrazy predsa často sprevádzajú text a v niektorých prípadoch text len sprevádza obrazy. Boehm sa chce vyhnúť jednostrannosti, ktorú od roku 1994 kritizuje v súvislosti s lingvistickým obratom. Obraznosť chápe ako samostatnú epistému, ktorej základná výzva spočíva v neverbálnom charaktere vytvárania významu.

Počas pätnástich rokov horlivého výskumu obrazov bolo nastolených viac otázok než odpovedí: Ako definovať obraz? Čo odlišuje dokument od fikcie? Ako chápať obrazy zinscenovaných udalostí v spravodajstve? Čím sa vyznačujú obrazy v tzv. virtuálnych realitách? Boehm správne pochopil situáciu a priznal, že uvedené problémy možno riešiť len interdisciplinárne. V Bazileji preto združil historikov umenia, architektov, literárnych vedcov s historikmi vedy a informatikmi. Pridal sa tak k zástancom špeciálnej vedy Bildwissenschaft, ktorá má prekonať niekedy až panicky stráženú odborovú čistotu disciplín. Zdá sa, že systematika humanitných vied sa skutočne nachádza na rázcestí.

LITERATÚRA

- [1] MARCELLI, M.: Obraz v dobe neohraničenej reprodukovateľnosti. In: *Anthropos*, 6, 2005.
- [2] RORTY, R. (ed.): *The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method*. Chicago 1967.
- [3] MITCHELL, W. J. T.: The Pictorial Turn. In: *Art Forum International*, 7, 1992, s. 89 – 94.
- [4] BOEHM, G. (ed.): *Was ist ein Bild?* München 1994.
- [5] BOEHM, G.: Die Wiederkehr der Bilder. In: ([4], 11).
- [6] DOELKER, CH.: Ein Funktionenmodell für Bildtexte. In: Sachs-Hombach, K. – Rehkämper, K. (ed.): *Bildhandeln. Interdisziplinäre Forschungen zur Pragmatik bildhafter Darstellungsformen*. Magdeburg 2001.
- [7] BAUCH, K.: Imago. In: ([4], 281).
- [8] BOEHM, G.: Die Bilderfrage. In: ([4], 326).
- [9] WIESING, L.: Bilder im Geiste und an der Wand. In: *Philosophische Rundschau*, 46, 1999.
- [10] BURKHARDT, B.: *Der Streit um die Wissenschaft der Bilder*.
URL: <http://www.heise.de/tp/deutch/inhalt/konf/1678/1.html>, 20. 06. 2004.
- [11] BENJAMIN, W.: Kleine Geschichte der Fotografie. In: Benjamin, W.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main 1963, s. 65 – 94.
- [12] MORRIS, CH.: *Foundations of the theory of signs*. Chicago, London 1966. Prvé vydanie 1938.
- [13] SCHOLZ, O.: *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildhafter Darstellung*. München 2004.
- [14] DOELKER, CH.: *Ein Bild ist mehr als ein Bild. Visuelle Kompetenz in der Multimedia-Gesellschaft*. Stuttgart 1997.
- [15] PÖRKSEN, U.: *Weltmarkt der Bilder. Eine Philosophie der Visiotype*. Stuttgart 1997.

Dr. phil. Vítězslav Horák
Oberföhringerstr. 129
D-8 1925 Mníchov
Spolková republika Nemecko

Autor je vedeckým pracovníkom v Karlsruhe.
e-mail: vitanhorak@hotmail.com
http://kunstwissenschaften.hfg-karlsruhe.de/index.php?option=com_content&task=view&id=38&Itemid=54